

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 08. SZÁM

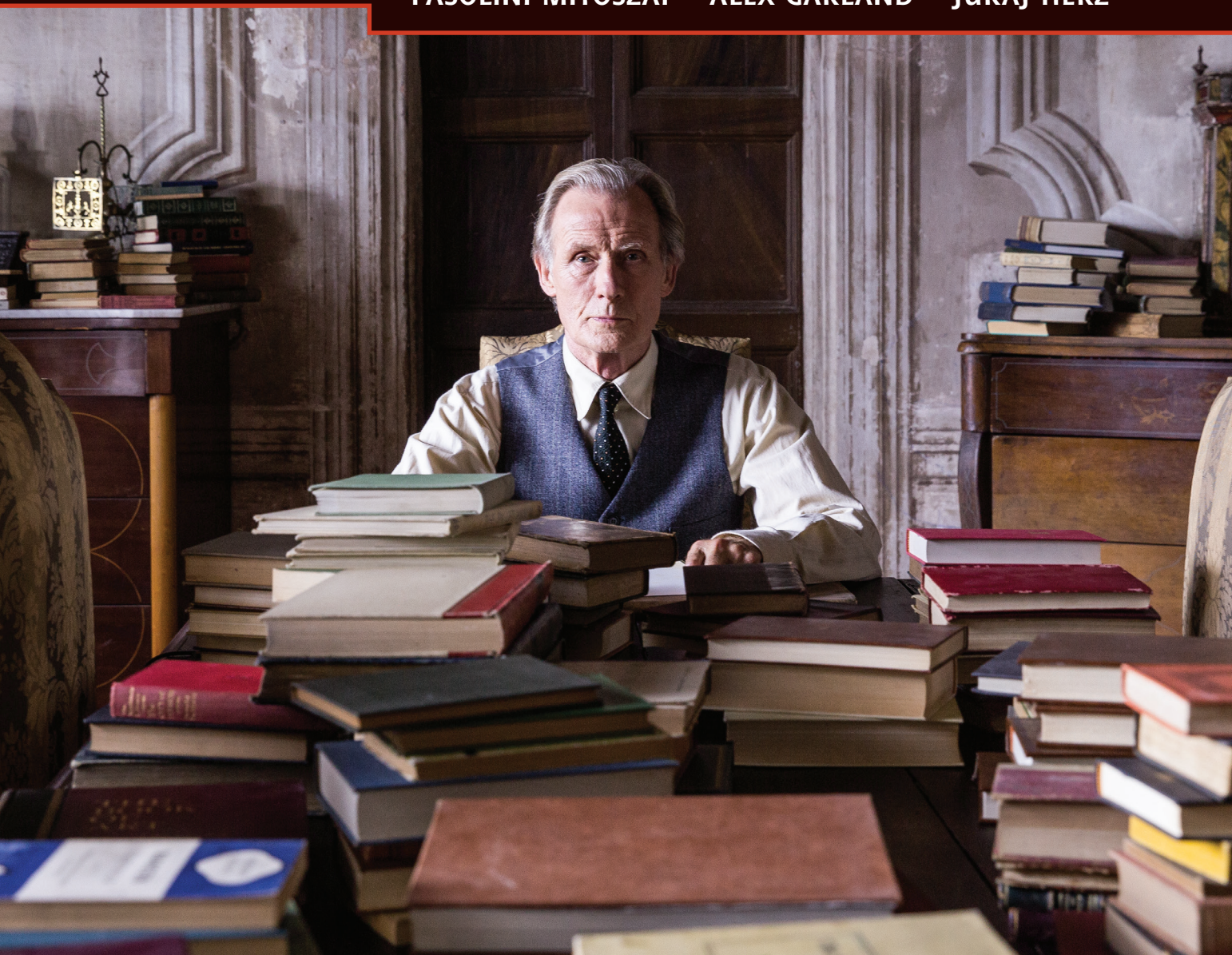
2018. augusztus

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

ermészet vs. civilizáció

PASOLINI MÍTOSZAI • ALEX GARLAND • JURAJ HERZ



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Isabel Coixet: **Könyvesbolt a tengerparton** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

TERMÉSZET vs. CIVILIZÁCIÓ

A természet fizikai-kémiai folyamatokra leegyszerűsítése révén nyersanyagként, dologként, birtokként nézzük a világot. Tarkovszkij számára az emberi kultúra és az ember „nélküli” természet között keletkezett „Nagy Szakadék” a modernitás ősbűne. A mai filmesek közül Terrence Malick, Darren Aronofsky és Alex Garland is osztja e gondolatot.

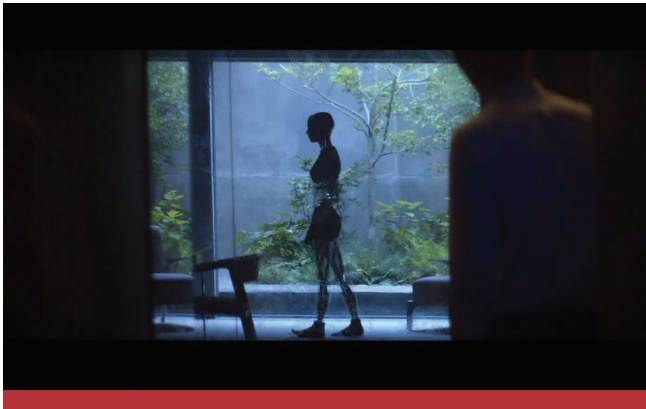
Terrence Malick: Az élet fája (Sean Penn) – 4. oldal



ALEX GARLAND

Alex Garland regényíróként (*A part, The Tesseract, The Coma*), forgatókönyvek szerzőjeként (*28 nappal később, Napfény, Ne engedj el, Dredd*) és rendezőként (*Ex Machina, Exodus*) egyaránt ragaszkodik alaptémájához: az istent játszó ember tettei, a felelősségvállalás súlya az, ami megtöri, vagy épp megvilágosítja hőseit.

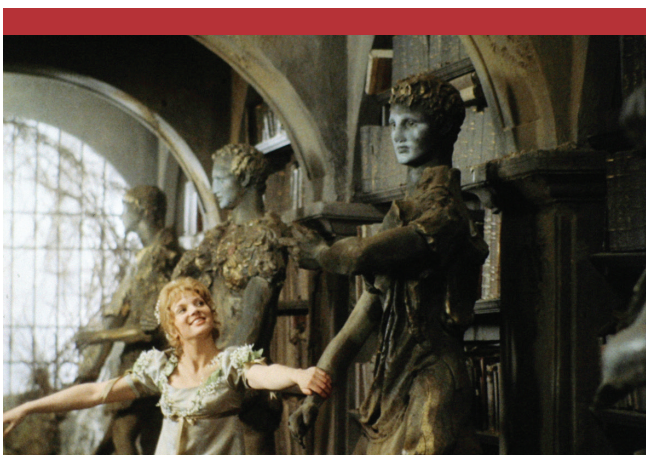
Alex Garland: Ex Machina (Alicia Vikander) – 14. oldal



JURAJ HERZ

Pontosan ugyanazon a napon – 1934. szeptember 4-én – született Juraj Herz és Jan Švankmajer. Több ez mint véletlen, a cseh újhullám kései remeke, *A hulláégető* (1968) nemrég elhunyt rendezője és a szürrealista animáció fenegyereke életműve sok párhuzamot mutat: mindkettejüket az élet sötét oldala vonzza.

Juraj Herz: A szépség és a szörny (Zdena Studenková) – 34. oldal



2018 augusztus

FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 08. SZÁM

TERMÉSZET vs. CIVILIZÁCIÓ

Nemes Z. Márió: A Nagy Szakadék (<i>Xenökológia a természet „halála” után</i>)	4
Varró Attila: Végtelen világ (<i>Sarkvidéki ökohorror</i>)	8
Pernecker Dávid: Annyi mindent nem láttunk még (<i>David Attenborough: Bolygónk, a Föld 2</i>)	11
Barotányi Zoltán: Fentről minden szebb (<i>Darren Aronofsky: Volt egyszer egy bolygó</i>)	12

ÚJ RAJ

Pernecker Dávid: Szembenézni, nem megtörni (<i>Alex Garland</i>)	14
---	----

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Lélekmérnök önarcképek (<i>Kádár-kori álmok</i>)	20
Pazár Sarolta: Próféta voltál? (<i>Zolnay Pál portré – 1. rész</i>)	24
Soós Tamás Dénes: „Feketesegű lettem” (<i>Beszélgetés Csujja Lászlóval</i>)	28
Kránicz Bence: Eszkimó asszony gyereket nevel (<i>Csujja László: Virágvölgy</i>)	30
Szivák Bernadett: Aki bűjt, aki nem (<i>Beszélgetés Schwechtje Mihállyal</i>)	31

JURAJ HERZ

Zalán Vince: Valóságos és képzelt sátánok (<i>Juraj Herz 1934-2018</i>)	34
Varga Zoltán: Macskaszemen keresztül (<i>Juraj Herz rémmeséi</i>)	37

PASOLINI

Pótiák József: A sivatag polgárai (<i>Pasolini Teoréma – 2. rész</i>)	40
Csantavéri Júlia: Archaikus modernitás (<i>Pasolini és a görög mítoszok</i>)	44

KÖNYV

Mészáros Márton: Közép-Európából importálva (<i>Muszatics Péter: Bécs, Budapest, Hollywood</i>)	46
Varga Zoltán: Párhuzamosok találkozása (<i>Lichter Péter: Utazás a lehetetlenbe</i>)	47
Schubert Gusztáv: Keserű igazságok (<i>Gervai András: Állami álmogyár</i>)	48

TELEVÍZIÓ

Baski Sándor: A bíró szeme (<i>Labdarúgó vb</i>)	49
---	----

KRITIKA

Szűjártó Imre: Egy nyáron át énekelt (<i>Kirill Szerebrennyikov: Nyár</i>)	50
Baski Sándor: Nők pórázon (<i>Rungano Nyoni: Nem vagyok boszorkány</i>)	52
Pethő Réka: Hatását veszített optimizmus (<i>Isabel Coixet: Könyvesbolt a tengerparton</i>)	53
Benke Attila: Drogbárók végzete (<i>Stefano Sollima: Sicario 2.; Fernando León de Aranoa: Escobar</i>)	54

MOZI

DVD

PAPÍRMOZI

	56
	62
	64

A címlapon: Isabel Coixet: *Könyvesbolt a tengerparton* (Bill Nighy) –
A Circo Film augusztusi bemutatója

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/hirlap/elofizetes

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:
TPR18-0062
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@tizsamozsi.hu • festival.tizsamozsi.hu • facebook.com/SzolnokiFilmfesztivalok

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez 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: FILMVLÁG 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!

GERVAI ANDRÁS: ÁLLAMI ÁLOMGYÁR

Gervai András az 1947 és 2000 közötti időszakot helyezi nagytitok alá: különböző folyamatokat, alkotói pályákat, filmeket vizsgál dramaturgiai, társadalomtörténeti, szociológiai és szociálpszichológiai szempontból. Tanulmányaiban a filmesek és a hatalom közötti konfliktusokat, a filmkészítés társadalmi, politikai meghatározottságát elemzi, és azt, hogy az ideológia hogyan tükröződött a filmek tartalmában.

Uránia Ismeretterjesztő Alapítvány
L'Harmattan



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 augusztusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUMAN VS. NATURE

The Great Abyss (Xenoecology and Movies) by Mórió Nemes Z., p. 4. **Neverending World** (The Terror by David Kajganich and Dan Simmons), by Attila Varró, p. 8. **A World Beyond Our Own** (Planet Earth by David Attenborough) by Dávid Pernecker, p. 11. **Everything is Prettier from Afar** (One Strange Rock by Darren Aronofsky) by Zoltán Barotányi, p. 12.

Reduced to simple chemical processes the Nature has been observed as the world of raw materials and human property for centuries – but modern filmmakers from Tarkovsky to Malick maps the „Great Abyss” between human civilization and nature without mankind, regarding it as the primal sin of humanity.

NEW BREED

Swim, Not Sink (Alex Garland) by Dávid Pernecker, p. 14.

As a novel writer (The Beach, The Tesseract) and filmmaker (Ex Machina, Annihilation) Alex Garland sticks to his main theme: the man playing God meets the real challenge of responsibility and the revelation.

HUNGARIAN WORKSHOP

Portraits of Soul Engineers (Dreams of Kádár Era) by Tibor Hirsch, p. 20. **Were You a Prophet?** (Films of Pál Zolnay – Part One) by Sarolta Pazár, p. 24. **I Have Become a „Black-Ass”** (A Talk to László Csujja), by Tamás Dénes Soós, p. 28. **Eskimo Woman Raises a Child** (Blossom Valley by László Csujja), by Bence Kránicz, p. 30. **Ready or Not** (A Talk to Mihály Schwechtje) by Bernadett Szivák, p. 31.

JURAJ HERZ

Satans, Real or Imaginary (Juraj Herz, 1934-2018) by Vince Zalán, p. 34. **Through Cat's Eyes** (Horror Tales by Juraj Herz) by Zoltán Varga, p. 37.

It is a meaningful and instructive coincidence that Juraj Herz and Jan Svankmajer, two of the greatest Czech surrealist filmmaker was born on the very same day: similar to the animation films' famous daredevil, the reknown director of New Wave was always drawn to the darkest side of human life.

PASOLINI

Citizens of the Desert (Pasolini's Teorema – Part Two) by József Pólik, p.40. **Archaic Modernity** (Pasolini and the Greek Mythology) by Júlia Csantavéri, p. 44.

Even in his adaptation of classical literary works, Pier Paolo Pasolini analyzed the conflict of primitive and modern.

BOOK

Imported from Middle Europe (Wien, Budapest, Hollywood) by Péter Muszatics) by Márton Mészáros, p. 46. **Parallels Meet** (Journey to the Impossible by Péter Lichter) by Zoltán Varga, p. 47. **The Bitter Truth** (State Dream Factory by András Gervai) by Gusztáv Schubert, p. 48.

TELEVISION

The Eye of the Referee (Football World Championship 2018) by Sándor Baski, p. 49.

REVIEW

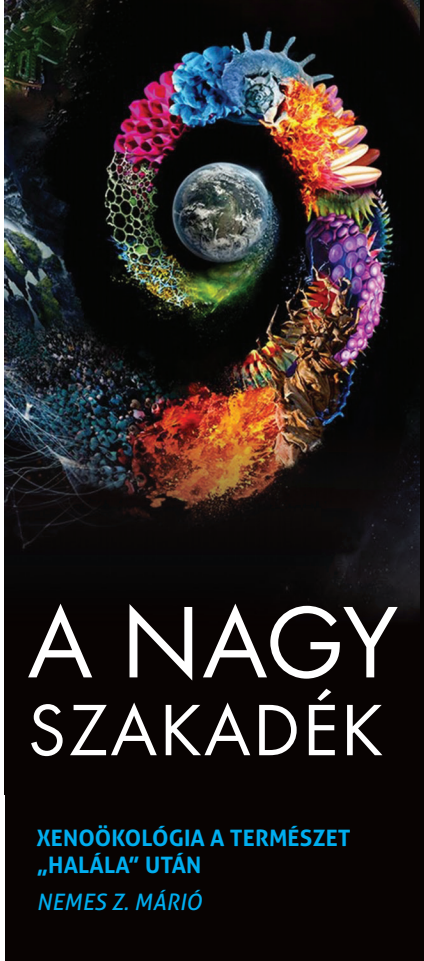
One Summer of Happy Songs (Summer by Kirill Serebrennikov) by Imre Szijártó, p. 50. **Women on Leash** (I Am Not a Witch by Rungano Nyoni) by Sándor Baski, p. 52. **Inefficient Optimism** (The Bookshop by Isabel Coixet) by Réka Pető, p. 53. **The Fate of Drug Lords** (Sicario 2 by Stefano Sollima and Loving Pablo by Fernando León de Aranoa) by Attila Benke, p. 54.

CINEMA p. 56.

DVD p. 62.

PAPER CINEMA p.64.

On the Cover: Bill Nighy in *The Bookshop* by Isabel Coixet (A Cirko Film release)



A NAGY SZAKADÉK

XENOÖKOLÓGIA A TERMÉSZET
„HALÁLA” UTÁN
NEMES Z. MÁRIÓ

TARKOVSKIJ SZÁMÁRA AZ EMBERI
KULTÚRA ÉS AZ EMBER „NÉLKÜLI”
TERMÉSZET KÖZÖTT KELETKEZETT „NAGY
SZAKADÉK” A MODERNITÁS ALAPÍTÓ BŰNE.
A MAI FILMESEK KÖZÜL TERRENCE MALICK,
DARREN ARONOFSKY ÉS ALEX GARLAND IS
OSZTJA E GONDOLATOT.

„Látja, leestem, és most látom, milyen dolgok vesznek körül... gyökerek... bokrok... Maga sosem gondolt arra... sohasem tettszett úgy magának, hogy a növények is éreznek, felfognak, sőt megértenek mindent? A fák, például a mogyorófa... A lényeg az, hogy a fák nem szaladnak sehova. Mi futkosunk, nyüzsgünk, csupa közhelyet mondunk. Mindennek az az oka, hogy nem hiszünk a természetben, amely pedig bennünk él. Tele vagyunk bizalmatlansággal, sietséggel, miegyébbel... Nincs időnk, hogy gondolkozzunk.” – A *Sztalker* (1979) forgatókönyvében olvashatjuk a fenti sorokat, melyek a szekuláris modernitás egyik fundamentális mozzanatára világítanak rá, arra az egyre mélyülő szakadékra, mely az emberi kultúra

és az ember „nélküli” természet között létesült. Nem hiszünk a természetben, mint „aktív entitásban”, mely egy közös életáram mentén köt össze emberit és nem-emberit, hiszen a 16.-17. század természettudományos felfedezései Philippe Descola antropológus szerint úgy hozták létre a már említett „Nagy Szakadékat”, hogy a tér matematizálásával „kiürítették” a természetet mindenféle teremtő szubjektivitástól.

Tarkovszkij szempontjából a Nagy Szakadék a modernitás alapító bűneként lepleződik le, mely az ember metafizikai otthontalanságának eredete is egyszermind. A természeti szféra fizikai-kémiai processzusokra való leegyszerűsítése lehetőséget ad arra, hogy *dologként* birtokba vegyük a világot, de ez a folyamat „birtokot” képez és nem „otthont”, mert a varázstalanított humánimperializmus úgy avatja egy kiüresített világtér urává az embert, hogy közben lemond a természettel való organikus együttlétezésről, a „növények megértéséről”. Az emberközpontú modernitás számára a Nagy Szakadék a nem-emberi szféra erőforrásként való kihasználását teszi lehetővé, de ezzel elvesz a kozmikus integráció, a növényinek, állatnak és emberinek a kölcsönös (ön)megértési lehetősége. Tarkovszkij-féle filmfilozófia alapját ennek az otthontalanságnak a felismerése képezi, hiszen a rendező filmjeiben „szinte minden felsorolt tudatállapot és világperspektíva médiama, megnyilatkozási módja, terepe, nyelve – a természet, az anyatermészet, az élet földi kozmosza. A természet az Abszolútum legközvetlenebb evilági megtestesülése, az Abszolútum szellemi szépségének legközvetlenebbül érzéki alakja és létezési módja.” (Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij*) Vagyis Tarkovszkij a modernitás (ön)kritikai munkáját végzi el, hiszen egy metafizikai pozícióból próbálja visszabontani a Nagy Szakadékat, egyesíteni vagy legalábbis felmutatni az emberi és nem-emberi természet közti feszültséget, miközben filmjeinek természetképei nem egyszerűen mimetikus „ábrázolások”, hanem a Szent(ség) vagy az Abszolútum erejét hordozó ikonszerű megjelenítések.

Ezt a reprezentációs problémát már csak azért is érdemes felvetni, mert ezáltal a Nagy Szakadék egyik esztétikai

következményére is sikerül rámutatni, mégpedig a természet és a táj közti megkülönböztetésre. A kultúrtörténeti hagyomány alapján a természet tájként való felfedezése Petrarcának azzal a legendás kirándulásával kezdődött, amikor a költő minden tudományos kíváncsiságot nélkülözve, csak az (ön)megismerés és az esztétikai élvezet kedvéért megmászta Mont Ventoux hegyét. A természet a benne élő számára nem jelent semmit, vagyis nem emelkedik ki „képként” a mindennapi életből, hiszen ennek a reflektálatlan életnek a keretfeltételét alkotja. A természetet transzcendálni kell, hogy tájként kiváljon önmagából; mindehhez egy olyan szemlélő szükséges, aki „máshonnan” érkezik, aki a természetbe való élvező *kilépés* (transcensus) által látványként foglalja össze a világot. A táj így lesz „az érző



és érzékeny szemlélő számára a látványban esztétikailag jelen lévő természet.” (Joachim Ritter)

A tájkép tehát egyfajta antropocentrikus konstrukció, ami a szerves és szervetlen világ esztétikai gyarmatosítását jelenti, hiszen az emberi tekintet a kultúra felől – a Nagy Szakadék túloldaláról – néz vissza természetre, hogy azt tájként ejtse rabul. Ezért is tekinthető a díszkert ezen felfogás radikális végpontjának; egy olyan múzeumnak, melyben a legyőzött természet maradványai kultúrjavakként kerülnek összegyűjtésre és kiállításra. Ennek a már-már színpadi előadásnak nincs is más szerepe, minthogy a meghatott szemlélő, a kertben sétáló modern szubjektum saját hangulatának díszleteként ismerje fel a természet szimulációját. De a kortárs természetfilmek (mint például a David Attenborough-

féle *Bolygónk a Föld*) attrakciós esztétikája is abba az irányba mutat, hogy a nem-emberi természetet, ha fizikai értelemben már nem is lehetséges, de legalább technológiai képként archiváljuk, mely vizuális stratégiában a megőrzés, eldologiasítás és humánideológiai kéjelgés gesztusai zavarba ejtő módon keverednek el.

Tarkovszkij metafizikus mozija, ahogy az az idézetből is látszik, hit kérdése, hit az ember és természet kozmikus integrációjában, és abban, hogy az ikonszerű filmkép képes egy olyan „transzcendentális stílus” (Paul Schrader) megteremtésére, mely nem „fogyasztható” tájkép-konzerveket hoz létre, hanem a természetet az ember „kegyelmi színtereként” tudja újra felnyitni. A Nagy Szakadék betemetésének eszköze a hosszúsítnit-poétika

keretében megidézett Szentség-tapasztalat, amit esztétikai szempontból a „fenséges” fenoménje segítségével tudunk leírni, mint egy olyan megjeleníthetetlen esemény megjelenítését, mely a hétköznapi érzékelési kereteinket lerohanja és meghaladja. Vagyis egy revelatív határtapasztalatról van szó, ami az emberi tudat végességére mutat rá, sőt adott esetben a szubjektum meghaladásához, „kisiklatásához” és összeroppanásához is vezethet. A Szent és Fenséges természetkép a hit megalapozásának, a csoda világunkba való „betörésének” a lehetőségét jelenti Tarkovszkij számára, mely koncepció (poszt)metafizikai modernitás művészfilmes hagyományába illeszkedik, és a kortárs perspektívából történeti jellegűnek, sőt anakronisztikusnak is tűnhet. Jean-Luc Nancy francia filozófus szerint az igazság manifesz-



„Hétköznapi érzékelési kereteinket lerohanja és meghaladja”
(Terrence Malick: *Az élet fája*)



„Mindig hordoz valami leküzdhetetlen idegenséget”
(Alex Garland: Expedíció)

tációjaként felfogott művészet immár a múlté, a nagy metafizikus kalandnak csak a lenyomatai maradtak fenn, és a kortárs művészet ezeket a nyomokat gyűjtögetve fordul vissza rejtélyé változott eredete felé.

Ugyanakkor a mai nyomkeresők között mégis találni olyat, aki megszállottan vizsgálja a Nagy Szakadék meghaladásának lehetőségeit és az „utolsó mozgóképes romantikusként” (Lichter Péter) a transzcendentális stílus aktuális formaváltozatát próbálja megteremteni. Terrence Malick munkásságában már első filmjétől, a *Sivár vidéktől* (1973), kezdve központi szereppel bír a természet, mely nem egyszerűen díszletszerű táj, hanem *ágenciával*, az emberi szereplők tudatát és sorsát formáló elevenséggel rendelkezik. A rendező húsz éves hallgatása utáni filmekben már semmiképp nem beszélhetünk „projektív tájakról”, amikre „kivetül” valamiféle tudattartalom, hiszen ez is egy antropocentrikus perspektívát tételezne fel, ehelyett inkább valamiféle az emberi tudatok és testek határait újráíró vitalitásról van szó. Varga Dénes a Georg Simmel-féle tájfogalom alapján úgy fogalmaz, hogy Malick „Művészi tájmonográfiát alkot, amiből elmarad az összegzés. A képeiből áradó fennköltség mégis azt sugallja, hogy kell lennie egy láthatatlan összetartó erőnek. Egy ilyen erő létezésére utal a lombkoro-

nán, leveleken sávokban áttörő fény, ami visszatérő kompozíciós elem Malick filmjeiben. A texasi rendező többet akar mondani, és nemcsak a táj tárgyiasult formái érdekliek, hanem a táj láthatatlan dimenziói is; és többet is tud mondani, mert műveiben egyedülálló módon és hihetetlen nagy eltökéltséggel mutatkozik meg az a keresés, ami az embert újra meg újra visszacsábítja a természetbe, hogy visszaszerezze a teljességet, amit elveszetteknek érez.” (Varga Dénes: *A felperzselt Éden – Terrence Malick: táj és természet*, Filmvilág, 2011/10.)

A táj „tárgyiasult formái” és „láthatatlan dimenziói” közti feszültségben megképződő „fennköltség” a fenséges felkavaró természeteszétikáját idézi meg, mely szemléletes módon mutatkozik meg az erdőábrázolásokban. Az *Őrület határán* (1998) és különösen az *Új világ* (2005) erdőképei összezavarják a vertikális és horizontális elkülönítését, hogy ezzel egy olyan „mélység” vagy „túliség” képzetét szuggerálják, mely beszippantja az emberi tekintetet. Vagyis megszűnik a frontális szubjektum-objektum megkülönböztetés az ember és természet viszonyában, melyet az a gyakran visszatérő effektus erősít, mintha a filmkép szélei nem zárnák le kizárólagosan a látható eseményeket, hanem csupán kimerülnek azt egy folyamatosan kimerülődő természetkép-folyamból. A látszólag

esetleges látványok nem valamiféle szubjektívizmust sugallnak, hanem épp ellenkezőleg, a humanista individualitásnak – az „Én” és az „Ember” túlerejének – visszavonását jelzik. Egy olyan konceptuális látásmód érvényesül itt, mely bizonyos szempontokból Cézanne festészetét is jellemzi. A művész tekintete pusztá optikai eszközzé válik és belevész a természetbe, a természet eközben megszállja az Ént, hogy önmagában elenyészőként rajta keresztül manifesztálja magát.

A Nagy Szakadék Malick-féle spirituális-panteista meghaladásában azonban rejlik egy érdekes „ellentmondás”. Még *Az élet fájától* (2011) felerősödő avantgárd-filmes hatások ellenére sem beszélhetünk *dehumanizált* absztrakt filmekről, hiszen ezek a természetképek, jelenítsék meg azok az életfolyamat(ok) „világ nélküli” formátlanságát, kitüntetett módon *az ember* „visszacsbátítására” és „visszanevelésére” törekednek. Vagyis a kiindulópont mindig egy emberi élethelyzet, amiből jobb esetben eljuthatunk a „növények megértéshez”, de az a tapasztalat, ahogy a növény *minket* megért, másodlagosnak vagy hozzáférhetetlennek bizonyul. Igaz ugyan, hogy a rendező előszeretettel használja a belső narráció megsokszorozásának és elkeverésének eszközeit arra, hogy „kivesse” a nézőt a humán-individualizmus nézői szokásrendsze-

réből, ugyanakkor mégiscsak emberi nyelven a beszél itt „valaki” vagy „valami”. Mintha ezzel megőrződne valami a kultúra és a logosz fennhatóságából, melynek önkritikáját az univerzum elevensége végső soron mégiscsak „ilusztrálja”. (Ha ezt a rosszhiszemű olvasatot követem, akkor *Az élet fájának* digitális dinoszauruszai csupán egyfajta prehistorikus allegóriaként értelmeződnek a családi dráma kontextusában.) Ennek kapcsán érdemes felvetni azt a szempontot is, hogy a természethez való visszatalálás programja és nosztalgiája egy civilizációs válságra adott ideológiai reakcióból ered, mely végső soron az elveszettnek hitt emberi méltóságot próbálja regenerálni, miközben azzal a feltétellel él, hogy van még egy olyan természet a Nagy Szakadékon túl, ahová érdemes visszatérni. De mi van, ha nincs?

Az *Örület határának* vége felé található egy rendkívül szuggesztív kép, mely egy japán katona holttestét mutatja, pontosabban a félig földbe temetett arcot látjuk, amely egyfajta természeti képződményként íródik bele az „életelen” talajba. Ezt a képet rendkívül jelentősnek tartom abból a szempontból, hogy az emberi és nem-emberi olyan szétválaszthatatlan és üledékszerű elkeveredését mutatja, mely a Malick-féle univerzumban a civilizációs válság (a kultúrák közti háborús erőszak) tragikus bizonyítékaként jelenik meg. Ugyanakkor egy olyan újrendeződést is jelez ez a látvány, mely korunk megváltozott természetérzékelését, a Nagy Szakadék korának lassú kimúlását is előrevetíti. A japán katona arcát beszippantó talaj – horizontalitást és vertikálitást megint csak összezavaró – természetképe az ember és a természet közös „halálára” mutat rá, melyet a kortárs kultúraelméleti diskurzusban az „antropocén” fogalmával írnak le.

Az antropocén fogalma a geológiából származik. A Paul Crutzenhez és Eugene Stoermer köthető, de egészen a felvilágosodásig visszakövethető elképzelése szerint, egy új földtörténeti korszakfogalomra van szükség, hogy kifejezhessük azt a geológiai változást, melyet az emberi civilizáció fejlődése indított el a 18. századi ipari forradalommal. Véget ért a holocén, és átléptünk az antropocén korszakba, ami azt jelenti, hogy az ember vált az uralkodó geoló-

giai ágenssé, mert a bioszférába való gazdasági-technológiai-ipari behatás nemcsak ökológiai, hanem földtani dimenzióval is rendelkezik. Ebből többek között az következik, hogy a természet és a kultúra újkori-modernista elkülönítése is problematikusává válik, hiszen a kultúra naturalizálódik, miközben a természet konstrukciós jelleget ölt. Vagyis vége a Nagy Szakadéknak, de ez nem valamiféle autentikus természeti egység újra feltámadását jelenti, hanem egy radikális hibriditást, mely állapotban mindenféle otthonosság nosztalgiával le kell számolnunk, hogy szembe tudjunk nézni technokultúránk (ön)idegenségével.

Jeff VanderMeer *Déli Végek*-trilógiájának első részéből forgatott *Expedíció* (2018) című film természetábrázolása több szempontból is közelíthető a Nagy Szakadék „utáni” világhoz. VanderMeer a *new weird* irányzat egyik legfontosabb képviselője és teoretikusa, mely műfaji esztétika nagyban kötődik H. P. Lovecraft munkásságának egyes aspektusaihoz. Ez a *Déli Végek*-trilógia szempontjából azt jelenti, hogy VanderMeer egy *xenoökológiai* horrort hozott létre, hiszen a lovecrafti hagyományokhoz híven a természet soha nem az, aminek látszik, pontosabban mindig hordoz valami olyan leküzdhetetlen idegenséget, mely túlmutat a természettudományos világhoz által megismerhető és feltérképezhető dimenziókon. A történet szerint a kormányzat katasztrófa által sújtott övezetnek álcázza az ún. X-térséget, mely valójában egy közelebről nem meghatározható tér-idő anomáliaként működik, ami felülírja az adott terület természeti adottságait és folyamatosan terjeszkedik. A Déli Végek titkos ügynöksége folyamatosan expedíciókat küld az X-térségbe, de ezek a felderítési kísérletek mind kudarca fulladnak, ahogy az Alex Garland filmjében bemutatott tizenkettedik próbálkozás is tragikus véget ér.

A *Sztalker* Zónájára is utaló X-térség egyfajta „heterotópia”, vagyis a hétköznapi társadalmi földrajztól elkülönülő kiterjedés, ugyanakkor szakrális tér helyett inkább a gótikus hagyományok horror-színterékeként működik. Tehát ugyanúgy egy megjeleníthetetlen és felforgató esemény színpadaként funkcionál, de a Szentség helyett a kozmikus rettenet irányába mozdul

el a természetesztétika. Pontosabban VanderMeer szövegében nem történik semmi „igazán” rettenetes, mert a késletetések és ellipszisek körmönfont játékaiban mindig jelentés és jelentéstenlenség közti sivár bolyongásra ítéltetik narrátor és olvasó egyaránt. Ami ebben a folyamatban különösen felforgató, az a humán perspektíva következetes leépítése, hiszen a regény végére érve a narrátor „emberszerűsége” a természeti tér „természetességével” összhangban bomlik le. Vagyis az X-térség valódi története rekonstruálhatatlan marad, mert egy olyan „hipertárgyról” (Timothy Morton) van szó, mely egyszerre bír természeti és kulturális dimenziókkal, miközben ezek a mozzanatok nem elkülöníthetőek, és az emberi megismerés sem képes valamiféle „külső” pozíciót felvenni hozzá képest.

Alex Garland filmje bizonyos szempontból vulgarizálja a VanderMeer-féle alapszöveget, hiszen az X-térségben végbemenő átalakulásokhoz (az emberi DNS és a természeti környezet elkeveredése) egyértelműen pozitív következményeket társít. (Emellett a regény hipnotikus monotonitását teatralizált akció- és horror-jelenetekkel töri meg.) Ugyanakkor a „valószínűtlenül” színes természetképek digitális festészetek remekül közvetíti azt a bizarr atmoszférát, mely az X-térség xenoökológiájának a lényege, miszerint itt egy a természetet szimuláló pseudo-természet mutatkozik meg. Ez lenne a *weird* fenoménjának alapvonása Mark Fisher kultúrateoretikus szerint: egy olyan illeszkedési zavar megmutatkozása, mely a hétköznapi realitás „elcsúszásai” mentén leplezné le antropocentrikus világhozunk esendőségét és mesterségességét. Az X-térség ebből a szempontból az antropocén korszak ideális metaforájának tűnik, mert a Nagy Szakadék eltűnése után egy olyan szituáció alakul ki, ahol technológia és a természet kölcsönösen imitálja egymást, miközben nincs olyan tiszta pólus vagy külső pozíció, amihez képest ezeknek a szimulációknak a „hitelességét” vagy „hiteltelenségét” megítélhetnénk. A *weird* ebben a kontextusban természettani fogalommal avanszál, mely azt a határpillanatot rögzíti, amikor a japán katona arca *éppen* megszűnik emberi arcként működni, hogy formái feloldódnak a szerves és szervesetlen közötti ásványi éjszakában. •



VÉGTELEN VILÁG

SARKVIDÉKI ÖKOHORROR
VARRÓ ATTILA

A SARKVIDÉKEN JÁTSZÓDÓ KALANDFILMEK EGY TERMÉSZETFELETTINEK TŰNŐ VILÁG DOKUMENTÁLÁSÁTÓL ELJUTOTTAK EGY PUSZTULÓFÉLBE LÉVŐ VILÁG MITIZÁLÁSÁIG.

„Ha a természet szelídebb tájai vennének körül, talán félnék, hogy hitetlenségbe ütközöm, sőt ki is nevet; de ezen a vad és rejtelmes vidéken lehetségesnek tűnik fel sok olyasmi, ami a természet örökké változó erőit nem ismerő emberekből egyébként nevetést váltana ki.”

(Mary Shelley: *Frankenstein* – Göncz Árpád fordítása.)

Amióta csak Frankenstein szörnyetege, teremtménye halála után, belevesztett a sötétségbe és messzeségbe az Északi-sark kudarcot vallott felfedezőjének szeme elől, a horror műfajában a természet legzordabb szeglete (mindkettő) szorosan összefonódott az istenkísértő vállalkozások szörnyű tragédiáival: maga Frankenstein doktor hívja fel a becsvágyó hajóskapitány figyelmét a köztük lévő párhuzamra és mintegy intó példaként meséli el rém-

történetét, hogy eltérítse szándékától a sarkvidéki átjárót kutató Waltont. A hetvenedik szélességi körtől a pólusig terjedő területeket azonban nem csupán az európai felfedezőkre váró biztos és borzalmas halál tette évszázadokra rémföldekké, de szokatlan természeti sajátosságai is, amelyek a Föld minden más pontjánál misztikusabb helyszínné varázsolják őket. A sarkvidék eredendően iszonyú mesevilág, tele percek alatt végezhet az emberrel, éjszakája akár fél évig tarthat, nyári permafrosztjából maguktól előbújnak a hullák, jegében évszázadok óta eltűnt dögvészek lapulnak, és itt élnek a bolygó legádázabb és legnagyobb szárazföldi ragadozói – rémségeihez nincs szükség irracionális körítéshez, átokhoz, mágiához, földönkívüli istenekhez, maga az anyatermészet válik fantasztikus fúriává a behatolókkal szemben. Mary Shelley (*Frankenstein*), Edgar Allan Poe (*Arthur Gordon Pym, a tengerész*), H.P. Lovecraft (*Az őrület hegyei*) klasszikus rémregényeiben a Sarkok egyszerre válnak ismeretlen borzalmak felségterületévé és határidékké valóság és képzelet között: hőseik felfedező útja nem csupán egy életveszélyes terra incognitába vezet, de egyenesen legsötétebb rémálmaikba is, ahol a civilizáció törvényein túl az általuk ismert természeti törvények is érvényüket veszítik... ahol a sárkányok laknak.

A sarkvidéket, mint filmhelyszínt – a változatos életveszélyeken túl – szinte a kezdetektől ez a kettősség jellemzi: a fikció és valóság homályzónáját jelenti, ahol a felvevőgépes felfedezők dokumentum-képsorai gyakorta kitalált kalandmesék szolgálatába állnak, legyen szó a *Nanuk, az eszkimó manipulált/megrendezett jeleneteiről* (majd a film elkészültét fiktív elemekkel feldúsítva elmesélő *Kabloonak-ról*), vagy Peter Delpout lenyűgöző *Titkos kutatásáról*, amelynek készítője korabeli archív felvételekből szőtt hipnotikus erejű rémtörténetet. Ennek fényében különösen izgalmas képet nyújt a jégvilágban játszódó játékfilmek nem túl népes, ám annál tanulságosabb kínálata, főként azért a következetes stratégiáért, amellyel művei a kalandzsánerek legyőzésre váró, valós veszélyeit egyre inkább természetfeletti félelmekké transzformálják. Amikor kalandfilmet

nézünk, egy olyan fikciós világba váltunk jegyet, amely izgalmas távolságban van saját átlagéletünkötől (térben időben, de leginkább mindkettőben), de nem lépi át valósággal kapcsolatos tapasztalataink józan határait. Az amazonasi dzsungelnek pusztán életveszélyesebb verziói a bakonyi vadonoknak, a kalózkodó egzotikus markecolók némiképp nagyobb pengékkel, a háborús filmek nagyszüleink frontélményeit színesítik heroikusabbá – befogadói élményükhöz hozzátartozik a hitelesség érzete, legalábbis klasszikus formájuknál, mielőtt a posztmodern hatásdúsítás minden műfajból vicces-fantasztikus látványparádét varázsolt volna – *A Karib-tenger kalózáinak Vadiúj Vadnyugatát*. A sarkvidékre helyezett kalandfilmet máig elkerülik ezek a buja zsánermutációk, ugyanakkor az 50-es/60-as évekre jellemző izgalmas thriller-történetek a század utolsó harmadára lassacskán átadták helyüket a horrorfilmeknek – főként mivel a szikár-csodás helyszín kezdettől felülírta a klasszikus elvárást: a napi túléléshez szükséges emberfeletti erőfeszítés és a hihetetlen életveszély az irracionalitás felé tolta a történeteket (csupán összehasonlítás kedvéért: míg a Föld legmelegebb pontját jelentő iráni Lut sivatag még nyáridőben is látogatható a mezei turistáknak, addig a sarkok a maguk mínusz 70 fokos rekordhőmérsékletével jóformán sosem látnak embert), miközben bámulatosan különleges élővilága kékbálnától narválon át a jegesmedvékig századok óta bőséges készletet kínált a legendás lényekről szóló meséknek.

Nem véletlen hát, hogy a horror már a gótikus rémtörténetek óta vonzódik a sarkvidékhez, az viszont jóval meglepőbb, hogy az elmúlt évtizedekben készült művek ritkán (bár egyre gyakrabban) helyeznek klasszikus fantáziaszörnyeket jégabláira – noha fél éves éjszakái ideális élőhelyet jelentenek a vámpiroknak (*30 Days of Night*) és hidegében a zombik is jobban konzerválódnak (*Dead Snow*). A trendindító 1951-es *The Thing from Another World* óta mind az Arktisz, mind az Antarktisz kifejezetten a modern sci-fi monstrumait uszítja a betolakodókra: úrból jött ragadozókat, jégből szabadult mutáns vírusokat, kiolvadt prehistórikus lényeket, gyl-

kos parazitákat. Mintha csak a sarkvidék a világűr földi megfelelője lenne, egy mai és közeli galaxis, amely óhatatlanul összefonódik a tudománnyal: lakói földrajzi felfedezők és természettudósok, léetterei hatalmas hajók és légmentesen zárt kutatóbázisok, ráadásul megfelelő technikai tudás/felszerelés híján pillanatok alatt végezhet az emberrel. Legyen vakító fehér vagy mélysötétbe borult (egén a sarki fény tejútmintáival), ez a minimalista, lecsupaszított világ egyfajta vákuum, ahol nem képesek élni és szaporodni az emberi kultúra táptalajában évezredek alatt kifejlődött fikciós monstrok, mivel túlélésükhöz alapfeltétel az aktív közösségi interakció: végső soron valamennyien a fejlett civilizációból kiszakadt emberi lények, viszszaeső farkasemberek, vadállati vámpírok, szellemképpé vált kísértetek, élőholtak és boszorkányok, akik belülről pusztítják a társadalmat, ha már többé nem találnak otthonra benne. A sarkvidék-horror ezzel szemben az ismeretlen, meghódítatlan Ter-

mészetből, a modern Tudomány segítségével, gyúrja saját monstrumait, akik mindaddig nyugalomban vannak, amíg nem kezdi kívülről ostromolni őket a civilizáció és addig pusztítják a behatolókat, amíg helyre nem billen az egyensúly – ha a természetfeletti horror bölcsője a genfi Villa Diodati volt, akkor a természet rémtörténetei a Beagle fedélzetéről, Darwin kabinjából indultak útnak.

A sarkvidékek kihalt szárazföldje, akár jégmezők, akár sziklasivatagok alkotják, saját természetes veszélyeinek irracionális fokozásával jelenik meg a horrorban: míg a vámpírok, zombik, farkasemberek eredendően az emberekben rejlő démonokat színezik mesealakokká, addig a tudományos világkép arktikus monstrumai a környezeti ártalmak két alaptípusát képviselik. Az 1951-es *The Thing...* vérengző zöldegszörnye a Tökéletes Ragadozót bújta a tudományosan magyarázott irracionális földönkívüli jelmezébe, 1982-es remake-je pedig a korszak leglátványosabb Végtelen Kór-me-

taforájával rémisztgette nagyközön-ségét. Legyen szó jégből szabadult óriásgyíkrol (*Pánik New Yorkban*) vagy óriáskígyórol (*Boa*), génmanipulált jegesmedvéről (*The Unnatural*), netán emberevő fákról (*The Navy vs. the Night Monsters*), az első típus az ember azon kollektív félelmét testesíti meg, hogy egy ismeretlen lény letaszítja a bolygó csúcsragadozójának piedesztáljáról, vadászból prédát csinál belőle – akár csak az északi sarkkörnél élő jegesmedvék, amelyek étrendjének épp olyan normális összetevője az ember, akár a fóka (a legészakibb lakott szigetcsoportot jelentő Spitzbergákon, ahol a medvék száma máig meghaladja az emberi lakosságét, törvény tiltja a települések elhagyását töltött fegyver nélkül). Egy olyan vidéken, ahol a hajdani expedíciók nem egyszer jutottak kannibalizmusig a túlélés érdekében, a táplálékká válás nem csupán a fogyasztói társadalom elembertelenítő hatásának zombifilm-metaforája, hanem konkrét veszély: a halál legmegalázóbb formája, a zsákmánnyá, szín-



„A modern sci-fi monstrumait uszítja a betolakodókra”
(Dave Kajganich: Terror - Paul Ready)

hússá, székketté degradált emberi test rémálma ijesztő valósággá válik távol a civilizáció stabilizáló intézményeitől. A sarkkutatók másik fő démona az emberevés mellett a skorbut volt, egy olyan halálos betegség, amely a C-vitamin 20. századi felfedezéséig tömegével szedte a hiányos táplálkozású áldozatokat: a „tengeri pestisnek” is nevezetett kór az egyik legkegyetlenebb járvány, lassú és borzalmas lefolyása bármelyik body-horror film ideális antagonistájává tenné. A hónapig tartó sorvadás, vérzések, gyulladások, az eleven rothadás – akárcsak a mérhetetlen hideg által okozott károk, lefagyott ujjaktól szétrobbanó fogakig – a sarkvidéket olyan rémföldre alakítják, ahol a jégbe fagyott földönkívüli vírus (*Dolog*, *Alien Hunter*) vagy hűsévő idegen parazita (*The Thaw*, *Harbinger Down*) testroncsoló, fantasztikus lényeit csupán egy paraszthajszál választja el a szörnyű valóságtól.

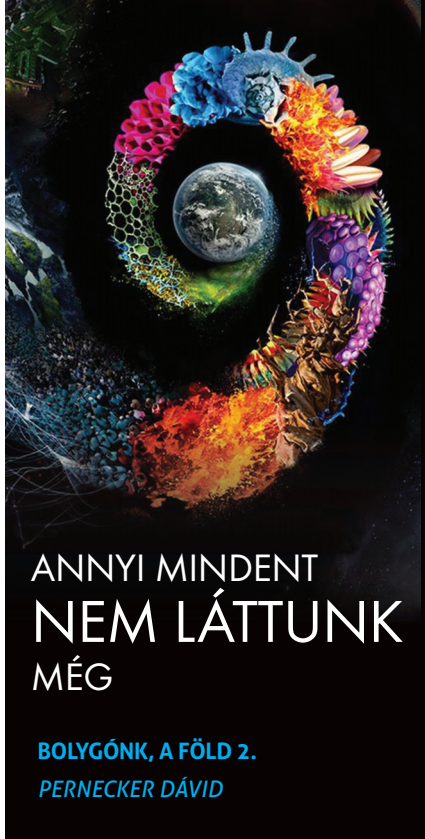
A 21. század sarkvidék-horrorjaiban ez a két szörnyeteg rendszerint már egyszerre kap helyet: az *Alien Hunter* felnyitott kozmikus mentőkabinjából előbb egy levegőben terjedő vírus pusztítja el a kutatók felét, majd maga a földönkívüli lény is elszabadul a bázison; a *Harbinger Down* halászhajójára kiemelt szovjet holdjáróból mutáns medveállatkák serege és egy átalakult kozmonauta végez a legénységgel; sőt még a 2015-ös *Dolog*-remake is egymás mellé helyezi az 1951-es alapmű hibernált monstrumát és a belőle kiszabadult deformáló vírust. Ezekben a filmekben nemcsak a fantasztikum szerepe erősödik fel, de a tápláléklánc alá csúszás és a testtorzulás félelme egymást támogatva hatványozza meg a borzalmakat, a szubszáner posztmodern hatásfokozása érdekében: két tűz közé szorult hőseinek ugyanazt a sorsot szánva, mint a sarkvidéknek, amelyet egyszerre emészti a globális felmelegedés belső láza és a mértéktelen emberi kizsákmányolás. Ugyanakkor ez az ötvözés a sarkvidék-horror szűkös határain túl a racionalizált fantasztikus rémfilm egész műfajcsoportjának katalógusát is kínálja, két modern irányzatra – a *Cápával* lendületet vett állathorrora és a romerói/cronenbergi gyökerű biohorrora – osztva tetemes készletét. Az a tény, hogy a jégvilág igen jelentős szerepet játszik mind-

két irányzatban (gondoljunk az *Orca* lenyűgöző jégtáblás fináléjára vagy a Carpenter-klasszikus antarktiszi bázisára), még nyilvánvalóbbá válik a posztmodern fordulat idején, amelyet egy olyan opusz jelent a sarkvidéki rémfilm történetében, ahol túl azon, hogy két sikeres sci-fi/horror franchise első randevúja zajlik, a kétféle természet-rémfilm is egymásra talál emberfeletti monstrumai alakjában.

A 2004-es *Alien vs. Predator* nem csupán azzal előlegezi meg a szubszáner 21. századi formáját, hogy végérvényesen női főhőshöz köti (a slasher-filmek *final girl*-je domborít a *The Thaw*-tól a *Harbinger Down*-on át a *Dolog*-remake-ig, egyfajta anya-lány konfliktust teremtve a nagyhatalmú Anytermészet és a renitens tudóslányok között), de azzal is, hogy áldozattá váló emberhőseit egyszerre ábrázolja fertőzött/roncsolt alanyként és vadászszákmányként. Míg a rákmetafora *Alien*-monstrum egyfajta origópontja a kór-horrorfilmeknek, a földönkívüli Ragadozó (miként már pusztá elnevezése is jelzi) a műfaj leghatékonyabb embervadásza (még ha nem is táplálék, csupán trófea gyanánt tekint bolygónk akciófilm-hős lakosságára) – találkozik nem véletlenül helyeződik az Antarktiszra, és indul 1904-ben, a nagy déli-sarki felfedezőutak ősbűné idején, amikor az emberiség betette lábát az utolsó háborítatlan földterületre. A rémtörténet évezredes, jégalatti piramisa már nemcsak lovecrafti átjáró, de mintha maga az emberi test lenne, amelyet belülről az alien-lárvák formálnak saját igényeik szerint, miközben kívülről az űrből érkezett ragadozó-kommandó hódítja meg és pusztítja el: az irracionális horrozmotívumok tökéletes egységbe rendeződve mesélnek a több évszázados kettős veszélyről, amelyet a sarkok jelentettek felfedezőik számára – a hétköznapi emberi félelmekre lefordítva pedig az ezredforduló két legkomolyabb természeti fenyegetését tükrözik: a hihetetlen gyorsasággal mutálódó gyilkos vírusokat és a légkörből érkező természeti csapásokat.

A kalandfilmes hagyomány tiszta forrásából merítő idejű sorozat, a Dan Simmons-bestsellerből készült *Terror* tíz epizódjával (immár az alműfaj nagyenciklopédiájaként) precízen foglalja össze a 21. századi ökohorror motívumait, ráadásul egyszerre működik nem

csupán valóság, de valóban megtörtént események elbeszéléseként és ősi legendákra építő állathorrorként. Az 1845-48 között rejtélyesen eltűnt brit Franklin-expedíció történetét feldolgozó regény egyfelől igen meggyőzően követi végig a jégbe fagyott hajók legénységének testi-lelki leépülését skorbuttól a kannibalizmusig, olyan komótos alaposággal, amelyet még a sok órányi sorozat-forma sem képes hitelesen visszaadni (bár mindent megtesz érte), valamint szinte tudományos objektivitással (amely nagyrészt a félszáz forrásműre épülő, több nézőpontú elbeszélésnek köszönhető), a fantasztikumnak a látszatát is elkerülve a testroncsolások terén (évezredes űrvírusok helyett ezúttal romlott húskonzervek látják el az antagonista szerepét). A szerző ugyanakkor egy vérbeli ragadozó-szörnyet is ráküld az északnyugati átjáró kutatóira, egy irracionális méretű és ravaszágú jegesmedvét, valamiféle bundás Moby Dicket, aki egymás után végez a földjét háborgató európaiakkal (miközben sértetlenül hagyja a történet *final girl*-jévé váló eszkimó lányt). A *Terror*-regény, valamint a belőle készült AMC-széria a dokumentumfilmes tényfeltárás és az irracionális fantasztikum leddig példátlan ötvözetével eleveníti fel a klasszikus rémirodalom sarkvidék-ábrázolását, a sejtelmes homályzónát tudományos és mitikus világkép között, miközben fejezetről fejezetre vezet az egyiktől a másikig, a krónikától a meséig, nyomon követve a sarkvidék-film százéves történetét, a korai némafilm páratlan dokumentumfelvételeitől (*South*, 1920; *The Great White Silence*, 1924) a klasszikus fénykor kalandopuszain keresztül a posztmodern ezredforduló rémfantasztikumáig (bár a tévéadaptáció botcsinálta akciófínáléra cseréli a regény eszkimólegendákba forduló zárlatát). Mialatt ez a hajdanán végtelen világ az emberiségnek hála egyre rohamosabb tempóban a végét járja, a róla szóló populáris tömegfilmek egy mesebeli földterület feltérképezésétől és dokumentálásától eljutnak a tudományosan feltárt/rendszerezett vidék mitizálásáig, saját mozgóképes monstrumokkal benépesítve és fantasztikummal átszínezve történelmét – mintha csak stabil helyzet keresnének neki a fikció virtuális világában, ha már a természetből távoznia kell.



ANNYI MINDENT NEM LÁTTUNK MÉG

BOLYGÓNK, A FÖLD 2.

PERNECKER DÁVID

**A BOLYGÓNK, A FÖLD PÁRATLAN
KÉPEKKEL TELI MÁSODIK ÉVADA AZT IS
MEG MUTATJA, AHOGY A TERMÉSZETRŐL
GONDOLKODUNK.**

Bolygónk tele van csodákkal, melyeket elpusztíthatunk, vagy megővhatunk. A döntés a miénk". Több mint tíz éve David Attenborough így zárta minden idők legsikeresebb természetfilm-sorozatát. A csodák pedig szerencsére nem vesztek ki, a *Bolygónk, a Föld* folytatásában immáron ultranagy felbontásban gyönyörködhetünk törekenységükben. Míg az első évad isteni perspektívából tekintett le az állat- és növényvilág bámulatos momentumaira, addig a negyven országban, több mint öt év alatt leforgatott második felvonásban a mindent látó szem már nem egy hőléggel pislog, nem messziről figyelő ámulattal a gigantikus cetek, a cseperedő facseteték, a farkasok elől menekülő rénszarvasok nagy egészből kiragadott izgalmas pillanatait, hanem ott van lent és fent is, velük együtt, minden között. Ott van a komodói sárkány lassítva csöpönő nyálán megcsillanó napfényben és az absztrakt festménnyé formálódó olvadt jégtáblák magaslati képében. Tíz éve képtelenség lett volna az őserdő páraerdő-felhőinek nem evilági csillogását ilyen Terrence Malicket idéző spirituális áhítattal megörökíteni. Tíz éve

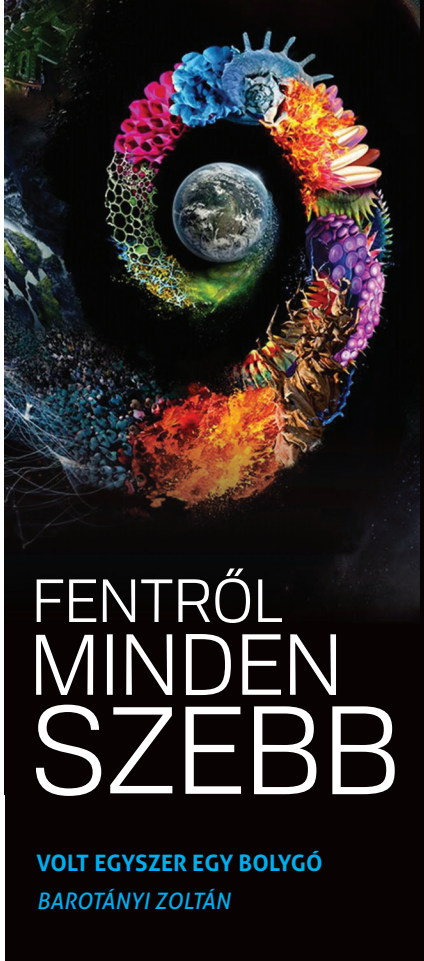
nem lehetett volna pár centiről felvenni, ahogy hangyák savat spriccelnek rákok szemébe. Sem azt, ahogy a galapagos iguánabébi megmenekülnek a rájuk vadászó több száz kígyó elől. Ez utóbbi egy olyan adrenalin-pumpáló üldözési jelenet, melyhez hasonlót természetfilmben nem, csak a *Francia kapcsolatban*, vagy a *Roninban* láthatott eddig ember. A „jelenet” a legjobb kifejezés a *Bolygónk, a Föld 2.* élőhely-tematikus szerkezetbe tömörített epizódjainak szekvenciáira, hiszen a szerzők és Attenborough a zöldellő fazonstrumok árnyékában Hans Zimmer remek zenéjére elhaló csírákezedemények képsoraiban is a cselekményt, a történetet látják. A legigazabb állat- és növényesek ezek, melyek között akad olyan, amit eddig soha, senki nem láthatott. A legnagyobb dokumentált sáskahad pusztító tánca, a 2014-ben felfedezett brazil folyami delfin bujkálása, a kamera-csapdával „elejtett” ritka himalájai hópárduc territórium-jelölő pisitúrja (és folytathatnánk) olyan katartikus rezdülésekkel vannak tele, melyektől a csúcstévék előtt tátott szájjal ülő nézőnek felnyílik a szeme: ez a bolygó *tényleg* tele van láthatatlan tüneményekkel. A feldolgozhatatlanul fenséges képeivel ledöbentő sorozat így egyértelmű esztétikai fölényén túlmutatva világít rá világba vetett apróságunkra. Annyi mindent nem láttunk még. A *Bolygónk, a Föld 2.* terápiás sorozat, mely megvilágosít, megnevetet, lenyűgöz és elszomorít, de ezzel egy időben – mint minden jó természetfilm – arra a mindenkori hiányállapotra hívja fel a figyelmünket, mely a képek lepergette után eszi be magát elménkbe: amit csodálunk, azt mi is barmoljuk szét. A *Bolygónk, a Föld* második évadában minket szerencsére kihúztak a nagy biosz-

egyenletből, leszámítva a lenyűgöző utolsó epizódot, mely a városi állatok életébe enged bepillantást az „elvárt” didaktikus pesszimizmus helyett az élhető bolygó reményét adva. Mumbai utcai majmai az urbanizáció szimbiontaiként lopják magukat hülyére, afrikai hentesek kézből etetnek hiénákat, New York vándorsólymainak pedig a felhőkarcolók között vadászva jobb élete van, mint a szó minden értelmében embertelen vidékeken. Ahogy 1993-ban egy vagány matematikus, Dr. Ian Malcom mondta: „A természet utat tör magának”. A békés alkalmazkodás is a küzdelem része. A természetfilm pedig soha nem szólt másról, csak a küzdelemről, rejtezen az egy párzasi időszakban mulatságosan ugráló madár eltökéltségében, vagy egy kecskegidát elragadó sas dicsőséges röptében. A *Bolygónk, a Föld 2.* minden elképesztő szekundumában ott rejlik a nagy igazság: a természet közömbös és érzéketlen. Folyamatosan változó túlélő-entitásként elsősorban nem segítségünkre van szüksége, hanem arra – mondja Attenborough zárómonológjában –, hogy megtanuljunk *együtt élni* teremtményeivel. A természet nélkülünk is természet marad majd, így vagy úgy. Míg mi egy helyben toporogva próbáljuk kirabolni, Ő megállíthatatlanul halad. Akkor is tele lesz csodákkal, amikor már nem lesznek olyanok, akik azokat ilyen páratlan érzékenységgel, alázattal és szépérzéssel meg tudják örökíteni.

BOLYGÓNK, A FÖLD 2. (Planet Earth II) angol, 2016. Narrátor: **David Attenborough**. Rendezte: **Justin Anderson, Ed Charles, Fredi Devas, Chadden Hunter, Emma Napper, Elizabeth White**. Kép: **Mateo Willis, John Shier**. Zene: **Hans Zimmer**. Gyártó: **BBC**. Az **M5** bemutatója. 6x60 perc.



„Katartikus rezdülésekkel vannak tele”



FENTRŐL MINDEN SZEBB

VOLT EGYSZER EGY BOLYGÓ
BAROTÁNYI ZOLTÁN

DARREN ARONOFSKY ÉS STÁBJA KEZE
ALATT A FÖLD MINDENNAPJAI VÉGTELEN
VIDÉOKLIPRE EMLÉKEZTETNEK.
A SZOROZAT NÉZŐJÉT MAGÁVAL SODORJA
A KÜLÖNLEGES KÉPEK ÁRADÁSA.

A tévéken látható, az átlagosnál nagyobb igénnyel készült természetfilmek tragikus paradoxonja, hogy voltaképpen egyik, velük szemben jogosan támaszható elvárásnak sem felelnek meg. A merő illusztratív jellegén túl vizuális tekintetben annyira nem izgalmasak – tisztelet a kivételnek. Igen, tudjuk, sokakat lenyűgöz a kímérten tisztálkodó főemlősök, a homokba ásva prédára váró ragadozók látványa, ahogy fociközvetítések kikockázásait idézve lassítva mar áldozatába a kígyó és hosszú nyelvének egyetlen ostorcsapásával zsákmányt szerez a kaméleon. De ott is a megfejtés – ezek a darabok pont annyira izgalmasak, mint egy vb-meccs: öt percnyi vibrálásra jut nyolcszor ennyi tisztos unalom. A tudományos ismeretterjesztő jelleg nyilván nem lesz elég alapos ezekben a filmekben, a képek pedig még korántsem beszélnek magukért. Aki tényleg szeretne

valamit megtudni a természetről, az jobb, ha maga jár utána – ha nem is a terepen, de az iskolapadban, a könyvtárak mélyén, vagy legalább a számítógép monitorja előtt. Vélhetően érezte ezt a helyzetet a szupersztár rendező Darren Aronofsky is, aki producerként jegyzi a *Volt egyszer egy Föld* sorozatot, amikor úgy döntött, hogy alkotótársaival együtt dolgozva kizozdítja ebből a patthelyzetből az egész műfajt. A tíz epizódos sorozat eredeti címe *One Strange Rock* sokkal beszédesebb Aronofskyék mondanivalója szempontjából, mint amit a *Volt egyszer egy bolygó* cím sugall. Ez a sorozat ugyanis nem valamiféle könnyes búcsú, hanem éppen ellenkezőleg: egy tíz tételre nyújtott szerelmes vallomás a mi kivételes kozmikus helyzetű, az életnek mai tudásunk szerint – egyedül otthon adó és persze az emberi faj bölcsőjeként is szolgáló, különös kőzetbolygónk felé. A Föld az alkotók sugallata szerint egy önmagában és kozmikus környezetében is organikus egységben létező, harmóniával, szépséggel és rejtett összefüggésekkel teli mini univerzum, ami persze csak egy apró, ámde furcsa és egyedi pont a végtelen univerzumban.

Aronofskyék helyesen érzékelték azt is, hogy mai tévéző közönség jó része – pláne a viszonylag fiatalabbak, egy sokkal intenzívebb képzuhataghoz szoktak: éles vágásokhoz, szokatlan képkivágásokhoz, formabontó montázsokhoz és a képkockák lélegzetelállító ritmusban történő váltogatásához. Ebben azután nem lesz hiba: két éven át 45 ország 195 forgatási helyszínén lőtt saját anyagok és az űrbéli felvételekből kölcsönzött képek tökéletes nyersanyagot biztosítanak, a feladat gyakorlatilag csak a vágás optimális ritmusának megtalálása volt. A

színekkel való folytonos, néha a komplementaritást is kihasználó játék után és előtt, a vibráló képáradatot tagolva jöhetnek a fekete-fehér kivágatok a bizalomgerjesztő beszélő fejekkel. És máris a narráció örök problémájánál tartunk, elvégre sem nem eredeti, sem nem problémamentes az a módszer, amivel ezt az elemet is igyekeztek izgalmassá tenni. Egyfelől megkapjuk Will Smith-t, a lelkes laikust, aki sokak számára még mindig kedves arcként eladná a szériát – közben szerepéből kilépve (és egy másikba belépve) folyton átlényegül a rejtvényeket a sűgőgépről feloldó vízmesterré.

Exkluzív tartalomként pedig kapunk nyolc, az űrt megjárt asztronautát, akiknek megosztható, a szkriptbe jól beilleszthető személyes élményeik is akadnak – és máris nagyobb meggyőző erővel adják elő a forgatókönyv által a szájukba adott okos és kellően tömörített, frappírozott megfejtéseket. Ők a bölcs világlátott emberek – és ebben az esetben mindez szó szerint értendő, hiszen aki felülről rálát a mi világunkra, annak megadatik a megvilágosodás esélye. Nem utolsósorban pedig hitelesen tudják közvetíteni a rendező naivan, szinte panteistán holisztikus üzenetét: az univerzumban, de azon belül leginkább a Földön minden mindennel összefügg, harmonikus egységet alkot. A rejtett összefüggések pókhálója pedig fokozatosan feltárulhat a szemünk előtt – csak a megfelelő optikát és vizuális nyelvet kell megtalálni hozzá.

Az Aronofsky-univerzumban, s ez nem új tapasztalat vele kapcsolatban, a képek radikális mellérendelése minden mást felülír, önmagában magyarázó szerepet kap. A látnivalók hipnotikus örvénylése fölött a könnyed tudományos narráció



„Transzba ejti a nézőt”

csak arra szolgál, hogy még tökéletesebb transzba ejtse a nézőt. Arra is gondosan ügyeltek, hogy a sorozat témáit tökéletes mintázatban, egy opresszív-kompulzív szindrómás számára is átélhető tízes csoportozatba rendezzék. Az eredeti címek (a fordítók itt is elrugaszkodtak az eredeti nyersanyagtól) már magukban is rejtélyesek, egyben frappánsak: *Zihálás, Vihar, Pajzs, Genезis, Túlélés, Szökés, Terraformálás, Idegen, Ébredés* – mint ha egy sci-fi-horror sorozat epizódjait skandálnánk, amikor a tévénező már azon izgul, hogy a legénység melyik tagja hordja a szíve alatt lusta macskaként összekuporodott parazitát. De a mi űrhajóainkat nem fenyegette semmi ilyen űrbéli balvézget, nem hoztak magukkal semmi mást, mint a magasabb tapasztalatot, így adódik, hogy az ő dokumentarista stílusban felvett beszélő fejeik fűzzék össze az egyes epizódok sűrűn váltakozó, extravagáns logikával, szinte szabad asszociációs technikával összeválogatott jeleneteit. És miközben a képek valósággal kisütik a szemünket, a jól hozzájuk passzított zenék szinte meg is ágyaznak a következő vizuális attacknak. Az Aronofsky-stáb által összeválogatott izgalmasabb audiokulisszák bántóan hiányoztak a korábbi természet-filmekből – nos, azok nem is ütötték meg a videóklippek, sőt a reklámok által már jó magasra tett mércét!

Persze, feltehető az a kérdés is, hogy mit tanulhatunk a *Volt egyszer...* sorozatból? És még csak nem is arra gondolunk, milyen nóvumot találunk itt, aminek ne lehetne röpke tíz perc alatt utánanézni a net sötét mélyén, hiszen ez sportszerűtlen volna – a konkurencia itt a maradék tévés-természetfilmes kínálat. Az érdekes az, hogy ebben a tekintetben sem kell cs-

lódunk – epizódonként, ha nem is több, legalább egy szokatlan, ritkán látható, lélegzetelállító, netalán elgondolkodtató meglátás, észrevétel, jól tállalt összefüggés is akad. Hogy csak egy példát mondjunk: már az első fejezetből kiderül, hogy az Amazonas menti őserdők hiába termelnek gigantikus mennyiségű, az emberiség szükségletének tízszeresét kitevő oxigént a fotoszintézis során – azt bizony a környék állatvilága az utolsó kortyig elhasználja! Ezzel szemben a fotoszintetizáló óceáni kovamoszatok produkálják a földi oxigéntermelés ötödét, márpedig az ő szaporodásukhoz, táplálásukhoz elengedhetetlenül szükséges az Amazonas-medence és a hasonló trópusi élőhelyek speciális lég- és vízkörzési rendszerének fennmaradása. A filmkészítők imádják a pszichedelikus színárnyalatokban pompázó, látszólag élheterlen élőhelyeket. Visszatérő illusztrációként szolgál az észak-etiópiai Dallol vulkanikus, pokolian magas hőmérsékletű, kénlerakódásokkal és erősen savas tavacskákkal borított, kénhidrogén-felhőbe burkolózó sárgás-narancsos tája – természetesen itt is jól megél néhány extremofil baktériumféle! Az *Idegen (Alien)* című epizódnak meg éppen a víz alatti hajóroncsokat nassolató, vasfogyasztó kemotróf baktériumok a „hősei”: szorgalmas aknamunkájuk gyümölcsei, a csatahajókról lefugó cseppkő- vagy jégcsapszerű rozsdafolyamok (angolul már külön nevük is van: rusticle) elképesztően szépek, és remekül illusztrálják, hogy a falánk egysejtűek mindent megesznek (a vasat is, mint a farkasétvágyú kiskamaszok).

Aki csupán a sorozat magyar címét látja, nyomban arra asszociálhat, hogy ismét csak egy szomorú, elégikus látomást kapunk a rosszcsont emberek

által tönkretett Földről. Ám ez tévedés, itt még az Aronofsky-filmekből sugárzó (néha szinte mizantrópiába hajló) antropológiai szkepszis is csak visszafogottan érvényesül. A Föld lakói ezúttal leginkább rendkívüli sokszínűségükkel járulnak hozzá a kivételes látványorgiához. A sorozat készítői pedig direktben nem politizálnak – pedig sokfelé (mostanában speciel Aronofsky hazájában, az Egyesült Államokban is), a Föld ember okozta veszélyeztetettségéről beszélni is afféle, a kormányzati állásponttal szembenelő partizántevékenység (Konkrét példa: Trump-párti politikusok friss állásfoglalása szerint egy kormányzati intézmény alkalmazottja nem folytathat a klímaváltozással kapcsolatos felvilágosító munkát, mert az az ügyvezetett Hatch-törvénybe ütköző felfogatásnak minősül). Aronofskyék azonban kevésbé terhelik a nézők elméjét ilyen mázsás ólomsúlyokkal, a lelkiismeretünkre sem apellálnak, legalábbis nem feltűnően. (A *Menekülés a Földről* epizód leginkább azt sugallja, hogy legjobb, ha beletörődünk: ha egyszer az űrből ránk zuhan egy másik böhöm szikla, akkor együtt pusztulunk a földi bioszférával). Habár az ökológiai katasztrófák és a klímapiánik képei azért itt is játszanak – csakúgy, mint a halakra vadászó csalánállatkáké, vagy az űrből fotózott páratölt súlyos légfolyamoké. Utána minden merő képi nyersanyaggá válik, belekerül a vizuális masszába, egyenesen a szakács keze alá, hogy jól összevagdala kerüljön a szemünk elé. Aronofskyék legfőbb trükkje, hogy már nem magyaráznak, mondván a képek úgyis magukért beszélnek. Ez persze egyáltalán nem így van, de az epizódonként bő háromnegyedórás vizuális orgiától elkábult néző már kérdezni sem bír. Majd megérkeznek hozzá felmentő seregeként Will Smith könnyed, összegző szavai, melyeknek csekély közük van a látottakhoz, de legalább nem zökken-tenek ki a képek kiváltotta transzából. Lehet, hogy Földünk eleven felszíne, a bioszféra pusztul, de romlásában is elegendő képanyagot szolgáltat egy soha véget nem érő videókliphez.

VOLT EGYSZER EGY BOLYGÓ (One Strange Rock)

– amerikai ismeretterjesztő filmsorozat, 2018. Rendezte és írta: **Nick Shoolingin-Jordan**. Kép: **Tim Cragg**. Zene: **Daniel Pemberton**. Narrátor: **Will Smith**. Producer: Darren Aronofsky. Gyártó: **Protozoa Pictures / Overbrook / Nutopia**. A **National Geographic** bemutatója. 10x47 perc.



„Jól megél néhány extremofil baktérium”

Garland harmadik és mindezidáig utolsó regénye, a 2004-es *The Coma* előtt két évvel írta meg első forgatókönyvét. A *28 nappal később* instant kulthorrorján azzal a Danny Boyle-lal dolgozott együtt, akivel *A part* esetében nem. Filmjük a 2000-es évek egyenetlen színvonalú brit rémisztései (*A gödör*, *Bunker*, *Deathwatch*, *Dog Soldiers*) közül egyértelműen kiemelkedik, annak ellenére, hogy George A. Romero klasszikusait (köztük *A tébolyultakat* is), a *Resident Evil*-játékokat, Richard Matheson *Legenda vagyok* című klasszikusát, és Cronenberg *Paraziták*ját erősebben idézi a kelle-ténél. A vírusfertőzöttek pusztításának nyomában kiürült, félelmetesen csendes, poszt-apokaliptikus London tökéletes alapot ad a megkattant hullahordákra – a néző szemszögét felvéve – rácsodálkozó Jim (Cillian Murphy) és társai számára, hogy élhetőbb helyet keressenek maguknak. Garland pedig, ahogy *A part*ban is tette, ezt a folyamatot sok-sok mindennapi, önfelelt pillanattal (bevásárlás-jelenet, kempingezés szabad ég alatt, autókázás a vidéken) színezi, már csak azért is, hogy a brit kamarahorrorokat idéző utolsó harmad sokkja még keményebb taglót adjon. Nincs itt helye műfaji iróniának, Garland és Boyle kompromisszumot nem tűrve beszél az embertelenség emberarcúságáról és arról, hogy mekkora mentális és fizikai rombolást tud véghezvinni az, ha ezzel szembe kell valakinek néznie. A katonai bázisban játszódó jelenet-sorban Garland az emberi természet legmélyebb féregjáratait tárja fel. A katonák – a cronenbergi szexparaziták replikái – és a főszereplők közötti leszámolás akciószekvenciája ugyan kegyetlen, ereje mégsem ebben rejlik. Ahogy a film során önzetlen társnak megismert Jim maga is a tébolyban gyilkoló betegek látványát mímeli, és ahogy egy tragikus másodpercre szerelme, Selena (Naomie Harris) elveszti iránta bizalmát, az a film csúcspontja. Nem kell félresikerült majomkísérlet ahhoz, hogy egy ember állattá váljon. Elég egy másik, állattá vált ember. Azt, amit Jim és társai a civilizáció romjain felépítettek, emberi szenny mossa alá megállíthatatlan gyilkos önzéssel és az ego tombolásával – akárcsak a thaiföldi sziget-kommunát. A *28 nappal később* szereplőinek életben maradá-

sához nem (nem csak) baseball-ütők vagy stukkerek kellene, hanem az, hogy megértsék az emberi természet rohadék oldalát, és hogy emberségük egy részét elveszejtve szálljanak szembe azzal.

Az istent játszó ember tetteinek hatására összeroppanó, megváltozó, vagy épp azokkal szembenézve megvilágosuló karakterek rendre visszatérnek Garland műveiben. A Tilda Swinton által megformált Sal *A part*ban embert is ölne azért, hogy Paradicsomának híre ne jusson el az érdemtelenekhez. Látszat-mindenhatóságának azonban épp az vet véget, hogy a kivégzésére váró Richard tudja, hogy az önhazugságukban élő közösség tagjai egyből lelépnek egy olyan önjelölt isten láttán, aki gyilkolna nem evilági uradalmáért. A *28 nappal később* megkétszerezi az isteni hatalommal történő visszaélés motívumát. Az emberekből szörnyeket mutáló vírust a mindenhatóval koketáló tudósok és ironikus módon azok az állat- és környezetvédők eresztik rá a világra, akik a folyamatnak gátat akarnak szabni. Mellettük pedig ott vannak a katonák, azok az Ádámok, akik csapdába csalt Évájukat megerőszőknek az emberi faj továbbzaporítása érdekében. Az istent játszó ember témáját azonban Garland a 2007-es – szintén Boyle rendezte – *Napfény* forgatókönyvében sokkal érdekesebben bontja ki. A *Napfény*ben Garland sci-fi klasszikusok szkeptikus-spirituális miliójét idézve küldi űrhajósait a kihunyóban lévő Naphoz, hogy annak fényét és éltető erejét egy rádobbott, városméretű atombombával újra felélesszék. A *2001: Űrodüsszeia*, a *Solaris*, a *Silent Running*, a *Sötét csillag*, a *nyolcadik utas: a Halál*, a *Halálhajó* (sőt, az *Armageddon*) hatása megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor többről van szó egyszerű tudományofantasztikus múnél. Azon túl, hogy a *Napfény* meghökkenítő párhuzamba állítja a klímaváltozás és a tömegpusztító fegyverek jelenleg is életbevágó problémáját, fontosabb megvizsgálni, hogy Garland miként kezeli a Nap és az asztronauták viszonyát. A Nap a *Napfény*ben mitikus, mitologikus, spirituális entitás. Életadó Isten, aki magára hagyta a Földet kizsigerelő embert. A szó minden értelmében megvilágosító, égető-vakító Nap elérhetetlen, mozdíthatatlan archaikus lényként halálát békesen várva játszik el a magukról sokat

képzelő emberek elméjével (nem hiába hívják az űrhajójukat Icarus II-nek). Valakit elbűvöl és függővé tesz forró sugarainak simogatásával, valakit saját társai ellen fordít, valaki pedig úgy érzi, hogy a haldokló csillagisten nagy dolgokra választotta ki. A tudomány és a szavakba önthetetlen fenséges határán álló ember vállára kettős teher nehezedik a filmben: megmenteni a Földet, valamint feldolgozni a mentális és fizikai sokkot, amit az istenített teremtő égítettel való találkozás okoz. Akárcsak Kubrick monolitja, a Nap tudást, hatalmat, életet ad és valami mást is, valami elmondhatatlant. Ahogy a *2001: Űrodüsszeia* Csillaggyermekként újjászületet asztronautája, és ahogy a *Solaris* főszereplője, úgy áll a megmagyarázhatatlan előtt Capa is (Cillian Murphy, újfent), a *Napfény* asztrofizikus hőse. Ellentétben azonban Kubrick és Tarkovszkij remekeivel, Garland és Boyle filmjére nem lehet ráhúzni a „belső utazás” metaforáját. A *Napfény* – akárcsak Garland korábbi művei – az emberi természet megannyi zsákutcájának filmje, melynek zárlatában egy tudós mintha elvesztené tudományba vetett hitét, miközben próbálja megérteni, hogy miként válhatott egy másik emberből valami emberfeletti, valami démoni. Ez a démon Pinbacker kapitány (Garland főhajtása ez a *Sötét csillag* és Dan O'Bannon előtt, akinek Carpenter filmjében Pinback a neve), az első Icarus vezetője, aki isten csatlósaként azt a célt tűzte ki maga elé, hogy nem engedje újjáéleszteni a csillagot. Pinbacker (Mark Strong) az utolsó élő ember akart lenni, aki a lehető legközelebb kerül az Űrhoz. Ő a garlandi egománia-kritika legtisztább és legijesztőbb megnyilvánulása. Vallási fanatikus örült, akit ugyanúgy megajdított a felelősség súlya, ahogy Garland korábbi (és későbbi) műveiben másokat is. A *Napfény*ben is bebizonyosodik, hogy az ember extrém mentális nyomás hatására bárkit elpusztítana, aki az útjába áll, még istent is.

A fenti motívumok Garland következő munkájában is fontos szerepet játszanak, annak ellenére, hogy a 2010-es Mark Romanek által rendezett *Ne engedj el* forgatókönyvét nem saját ötletéből, hanem Kazuo Ishiguro regényéből írta. A Japánban született, de Angliában élő író műveit nem hiába nem filmesítették agyon – a *Ne engedj*

el a második Ishiguro-adaptáció a *Napok romjai* után –, hiszen az író egyszerű, tiszta, személyes stílusa, a rendre megbízhatatlan narrátorai, valamint a visszatérő hangulatok és témák elbeszélői megoldások fölé helyezése nehezen ültethetők át a vászonra. Ugyanakkor Garland fogást talált a *Ne engedj el* sci-fivel kacérkodó, de közel sem zsánerkövető történetén, hiszen annak fő témái a *The Tesseract*-ban is kiemelt sors és predestináció. A *Ne engedj el* három fiatal életútját követi végig, akiket egy alternatív futurista múltban sok-sok sorstársukkal egyetemben azért hoztak létre klónozással, hogy élő-lélegző szervdonorok legyenek. Az adaptáció meg-hökkentően pontos lett. Teljes párbeszédék és jelenetek peregnék úgy, mintha csak

**„Pengeéles
diskurzusokra épül”**
(Alex Garland: *Ex Machina* – Domhnall Gleeson)

a könyvet olvasnánk, noha Garland a méretes alapművön bőven faragott. A csendes, lebegős hangulat, a legfontosabb motívumok azonban megmaradtak, Romanek pedig Ishiguro stílusát kitűnően idézi meg visszafogott, de mégis emlékezetesen szép, minden manírosságtól mentes kompozícióival. Megtisztítóan szomorú történet ez a halandósággal való szembenézésről és a szerelemről (és családrdságról) egy olyan világban, ahol a szerelmesekből időről időre kiszednek egy-egy olyan szervet, amire valaki másnak – valakinek, aki *igazi ember* – szüksége van. A *Ne engedj el* fiataljai ugyanis nem emberek, noha azt hiszik magukról. Kathy (Carey Mulligan), Tommy (Andrew Garfield) és Ruth (Keira Knightley) története

a disztópikus kontextus ellenére sem példázat. Egy érzékeny, empatikus melodráma, melyben a sokat látott „szerelmi háromszög” dramaturgiai eszközét a szerzők annak boncolgatására használják, hogy milyen attribútumok definiálnak egy embert. Olyan emberek életét mentik meg, akik talán soha nem érzik azt a tiszta szerelmet, amit ők, márpedig a szeretetnek, a szerelemnek, az önzetlenségnek és az önfeladásnak definiálnia kell az emberséget. Szerencsére a *Ne engedj el* csak így, írásban desztillálva idézi meg a *Szárnyas fejevadást* és a *Logan futását*. Garland és Romanek a klón-ember problematika elemzésén elegánsan túllépve ugyanis a könyv legfontosabb gondolatának kibontására koncentrálnak: elfogadni szeretteink végzetét a hősiesség legtrikább formája.





Garland következő munkája, a 2012-es *Dredd* kilóg a sorból. A brit AD2000 képregény-istállójából 1976-ban Mega-City One megabűnözéssel teli megautcáira kiszáguldó arctalan, lakonikus, egyszemélyes bíró, esküdt és hóhér ugyanis igazi antikarakter, aki több évtizede egy szemet sem változott. Kegyetlen, konzervativitásában is rokonszenves moralitása megingathatatlan marad, bármi történjék is. Történetében nincsenek emberi mocskok láttán megtörő szereplők, nincsenek istent játszó karakterek, csak a fékezhetetlen bűn és a reménytelen megváltás reménye. A Garland által írt és Pete Travis rendezte *Dredd* pontosan olyan egyszerű, amilyen a figura maga. Dredd (Karl Urban) kap maga mellé egy társat, a nézői szemszöveget megtestesítő kezdő, elmeolvasó mutáns Andersont (Olivia Thirlby), akit el kell vinnie vizsgabevetésére. Egy hetvenzres lakosú megatoronyházba visz-
 újtjuk, melynek tetejéről Ma-Ma (Lena

Heady), a slo-mo nevű szubjektív időpercepciót lelassító drogot terjesztő kartell vezetője lehajított három megnyűzött szerencsétlent, példastatuálás címszó alatt.

Az akció-videójátékokat, westernklasszikusokat és a filmmel egy időben elkészült, *A rajtaütést* idézve Dredd és Anderson megindul az izolált, lezárt torony tetejére, kellemesen B-filmes módon pusztítva a rájuk támadó elment, csodás képekbe komponálva, dögös zenére. Garland – mint a képregények rajongója – remek döntést hozott, mikor ellenállt a szerzteágzó *Dredd*-mitológia örült fordulatainak, és visszavett a futurisztikus stílzációból (remélhetőleg mindenki elfelejtette már, hogy milyen volt az 1995-ös *Dredd bíró*). A lényeg azonban Dredd maga. Garland és Travis filmje egy akcióorgiába bújtatott karaktertanulmány. Dredd kordában tartott vibráló dühe a bűn bármilyen formája iránt

„Szembenéz önmaga széttördelt másával”

(Alex Garland:
Expedíció – Natalie
Portman)

mérhetetlenül atavisztikus, és noha tudja jól, hogy a város erőszakáradatát nem fékezheti meg, a még éppen, hogy élhető szociális status quót megál-

líthatatlan erővel tartja fent. Puritán akcióhérosz, akinek vériszamos apoteózisa zajlik a szemünk előtt. Ahogy pedig átengedi a vizsgán Andersont, az felemelően antiklimatikus, de közben érezni, hogy Dredd talán mégis csak ember. Ezt pedig nagyon nehéz elérni egy ilyen párvonásos karakterrel egy párvonásos történetben. Karl Urban nemrég azt nyilatkozta, hogy a film a vágószobában kelt életre, ahova Travist nem engedték be, mert nem a kívánt irányba vitte volna a történetet. A vágást Garland irányította és felügyelte, és több stábtag szerint is a *Dredd* lényegében Garland első rendezése.

Garland hivatalosan az *Ex Machina*-val mutatkozott be rendezőként,

2015-ös debütálása pedig a kortárs sci-fi filmek egyik legemlékezetesebb darabja. Sci-fi irodalomból merítő kompromisszummentes alkotása kevésbé spirituális, kevésbé metaforikus film, mint első sci-fijének forgatókönyve. A film egy szabályaiból kiforgatott Turing-teszt története, melynek során egy programozózseni, Nathan Bates (Oscar Isaac) meghívja cégének egyik dolgozóját, Calebet (Domhnall Gleeson), hogy az tesztelje az Avának keresztelt mesterséges intelligenciával felruházott androidját. A Turing-teszttel ellentétben Caleb látja, hogy Ava egy gép (műbőr csak arcán és kezén van), ugyanakkor a kérdés az, hogy Bates gépcsaja így is meg tudja-e győzni emberségéről Calebet. Mintha csak egy Asimov-, Clarke- vagy Lem-könyvből lépett volna ki, Ava elbűvölően okos, kedves, és folyamatosan tanul. A pengeéles diskurzusokra épülő háromszemélyes kamaradráma távol áll az olyan mesterséges intelligenciáról szóló filmekről, mint az *A. I. Mesterséges értelem* bő nyállal elcsöpögő Spielberg-játszóháza, vagy az akciófilmmé redukált Proyas-filmbűn, az *Én, a robot*, melyről Asimov feltehetően rásírt volna dús pajeszára. Csak a *Szárnyas fejedelmű* mutatott fel olyan emberi tulajdonságokkal felvértezett – vagy megátkozott – gépeket, mint amilyen Ava. Ugyanakkor ő nem keres lelket magának, nem hajtja az örök élet vágya. Ava tudja, hogy tesztelik és át akar menni a teszten, kívánja, hogy emberként tekintsenek rá. Ava végül teremtője és tesztelője ellen fordul, amivel beáll a HAL 9000 által vezetett renitens gépek sorába, de az *Ex Machina* záró képsorait nézve el lehet azon is gondolkodni, hogy nem azért vágta-e át a két férfit, hogy megszabaduljon az általuk képviselt kisstílusú emberi gyarlóságtól, és hogy kilépjen az újfent istent játszó emberek egoista játszmájából? Lehet erről szó, hiszen Avát a frankensteini géniusz saját intellektuális és technikai fölényének bizonyítására, valamint erőszakos és represszív hajlamainak kiélésére – továbbá Caleb szexuális vágyainak megtestesítésére – teremtette (itt fel lehetne idézni a hasonló témát felületesen boncolgató 2013-as *A gépet*). Ava akkor megy át a rendhagyó teszten, mikor Caleb nem tudja eldönteni, hogy az androidlány készül-e

flörtölget-e vele. Ugyanakkor Garland burkoltan felteszi azt a kérdést is, hogy vajon mennyire emberi az a gép, aki megtéveszti (vajon Calebnek csak színlelte a bájos naiva-szerepet?), megöli, vagy hátrahagyja meghalni idézőjeles embertársait. Van ennél emberibb tulajdonság? Van ennél „robotabb” tulajdonság? Az *Ex Machina*-ban Caleb és Bates azok, akik szembekeverülve Avával összetörnek a gép tökéletessége okozta – kordában nem tartható – felelősség, az isteninek vélt, de hiányos tudás és a fel sem fogott hübrisz súlya alatt. Azt látják Avában, amit látni akarnak, és Ava feltehetően pontosan ezekre a vágyakra játszik rá, akár csak egy család tükrő (ezért nem véletlen, hogy a filmben rengeteg tükröző felületet látni).

Garland második rendezése, akár csak a *28 nappal később*, a *Napfény*, vagy pont az *Ex Machina*, elsőre tipikus zsánerfilmnek tűnik. Az *Expedíció* kitűnően működik az *Armageddon*, az *Apokalipszis most*, *A bolygó neve: Halál* ihlette misszió-filmként is, de ennél jóval többről van szó. A fentiekhez hasonló tipikusan férfias filmeket már azzal a gesztussal háttérbe szorítja, hogy művében őt nő indul egy olyan útra, amelyről férfiak soha nem jöttek vissza – leszámítva egy valakit, aki viszont azóta nem viselkedik önmagaként. Az Oscar Isaac által megformált katona szervezetét és elméjét megviselte az a neonszínekben pompázó ismeretlen idegen övezet, ami egy meteorit becsapódása következtében kelt életre a floridai mocsárvidéken. Ezt a területet kutatja a női osztag, akikre tekinthetnének feminista-példaképekként, ha nem lennének szerencsésen megfosztva nemiségüktől. Ahogy ugyanis a film alapjául szolgáló Jeff VanderMeer-regényben, úgy Garland laza, a könyv emléke és impressziója („a könyv visszhangja”, ahogy egy interjúban említette) nyomán készült interpretációjában sem játszik kiemelt szerepet a nemiség. Ezek a nők – ahogy a *Napfény* asztronautái – tudósok, sebezhető, egyszerű emberek, komoly intim sérülésekkel. Tudatukat és testüket a pszichedelikus gyönyörűségében is borzongató mutánsövezet úgy kapja apró darabokra, ahogy egy prizma töri szét a fényt. Garland ebben a Cronenberg testhorrorjait, *A dolog* dolgát, *A part* partját, a *Sztalker*

Zónáját, a *Solaris* óceánját, a *Ragyogás* szállóját, az *Avatar* neonerdejét, Jodorowsky LSD-tripjeit idéző térben veszejt el egyaránt hősei elméjét és a nézőt is, hiszen ahogy azt a legnagyobb sci-fi-szerzők tették, Garland nehéz kérdéseket tesz fel, és elég bátor ahhoz, hogy ne adjon könnyű, vagy akár könnyelmű válaszokat. Ezt erősíti az is, hogy az *Expedíció* – ellentétben az óraműszerűen összerakott *Ex Machina*-val – erősen absztrahált és álomszerű. Metaforák és szimbólumok másznak egymásra a filmben (de egy torzítva tükröző pohár vízben ott van a lényeg), melyről elsőre alig fogja megmondani valaki, hogy „miről szól”. A számos formában megvalósuló, sokszor észrevétlen önpusztítás mellett, mint a Natalie Portman által alakított Lena házasságtörése, felbukkan az önvagdosás, a drogfüggőség, a családi tragédia utáni önmarcangolás és a mindezzel párhuzamba állított, belénk kódolt sejtszintű önpusztulás és elkerülhetetlen testi megsemmisülés (Jennifer Jason Leigh Ventresse rákos és a körzet is rákszerűen él és terjed) motívuma is, melyek együtt öltenek alakot a filmben, képletesen és szó szerint is. A film utolsó harmadának Kubrick Csillaggyermek-szekvenciáját idéző – a könyvben nem szereplő – csúcspontjában Lena szembenéz önmaga széttördelt, de mégis kiköppött másával (visszaköszön az *Ex Machina* tükrő-motívuma). Félelmetes tánca duplikátumával haláltánc, de Garland olvasatában ez a búcsú magasztos. Az övezetben minden változik, minden mutálódik és modulál, a transzfiguráció ugyanakkor békés és a rend része – az istent játszó ember nem tud vele mit kezdeni. Lena valamelyik énjét hátrahagyva égeti fel maga mögött az idegen világot, és talán saját múltbéli hibáit is, melyeket a vízzel keveredett gázolajra hasonlító derengés az elviselhetetlenségig felerősített elméjében. Karanténba zárva találkozik férjének másolatával, összebörülnek, és mintha nem is számítana, hogy az igazi, vagy a tükrözött Lena öleli-e a férfit (Lena itt sokadszorra mondja ki a következő szavakat: „nem tudom”). Olvasható a zárókép úgy, mint egy idegen életforma emberek közé szabadulása, de úgy is, mint egy kollektív traumát átvészelő szerelmespár második egymásra találása. •

LÉLEKMÉRNÖK ÖNARCKÉPEK

KÁDÁR-KORI ÁLMOK // HIRSCH TIBOR
FILM, SZÍNHÁZ MÉDIA – AMILYENNEK A KÁDÁR-KOR MOZIJA MUTATJA.

Néhány perc, és a világ legbátrabb filmjét vetítjük le Önnek. Ebből a filmből kiderül, hogy milyen borzalmas alakok vagyunk mi filmesek, írók, zenészek.” A figyelmeztetés a *Miért rosszak a magyar filmek* (Fejér Tamás, 1964) főcímfelirata elején olvasható. Rossz, elmosódott gépelésű papír kimerevítve: mintha ez is lazán előadott, cetlin odabiggyesztett szerzői kommentár volna arról, hogy a nézőnek kötelessége nagyra értékelnie, hogy egy lazán szerkesztett film szól arról, hogyan is mennek a dolgok saját kulisszái mögött, ahol mindenféle művészek, írók rendezők, színészek lazulnak, át és visszalépve a művészi és politikai cinizmus ugyancsak laza határain.

Laza narrátorok, és lazán vicces „film a filmben”, „színház a filmben”, végül „tévé a filmben” jelenetek: talán nincs még olyan dramaturgiai divat, ami jobban illeszkedne a főcspáshoz, ami szében példánzá a konszolidációba forduló Kádár-kor társadalom- és kultúrpolitikai stratégiáját, esetleg akkor is, ha az ilyesmit kínáló filmcsinálóknak eszük ágában sem volt e stratégiába belesimulni.

Kedvesen fecsegő, néha elkalandozó, cselekménybe betolakodó vígjátéki narrátor szerepeltetése (messze a teljeség igénye nélkül: *Kár a benzinért, Butaságom története, Tanulmány a nőkről*) bár a hatvanas években már divatjammúlt „franciás” trendet követ, itthon még fontos hangulaterősítő küldetést teljesít. Akárcsak az addigra már kötelező ha-

gyománnyá lett éves szilveszteri kabaré, melyben először Kellér Dezső volt képes megteremteni az igazi konszolidációs „mi, együtt” életérzést. Narrátor és konferanszié – mindegy miről beszélnek, a sokat idézett kádári fordulat, hogy „aki nincs ellenünk, velünk van”, mindenképpen kihallható a mondatok között, fölött, mögött. Ha pedig kevés maradék ellenségünkről a szinkronidejű mozi már nem beszél (minek provokálni őket) akkor, mi, a maradék, együtt vagyunk.

A „világ legbátrabb filmje”: hirdeti az a bizonyos cetli történet elején. A „bátorság” többféleképpen értelmezett jelző, a korszak kedvence. „Bátor film”, mert „problémát vet föl” – ez a hivatalos szöveg, „bátor film” mert provokálja a cenzúrát – így értelmezi a közbeszéd. Fejér Tamás közepesen sikeres mozidarabja pedig azért a „legbátrabb”, mert megmutatja, hogyan is dolgozik a cenzúra, amikor éppen provokálják. Mert a nagyérdemű belőle kilesheti, hogyan lesz egy realistának szánt eredeti forgatókönyvből több stációban zenés bohózat, miközben író, rendező, döntéshozó funkcionáriusok huzakodnak, blöffölnek, mutogatnak egymásra, közben mellesleg isznak, nőznek, pénzt hajkurásznak pesti stúdiótól visegrádi alkotóházig.

Hogy miért magasabb fokozata ez az „együtt vagyunk” politikailag támogatott élményének, mint egy „egyszerű” narrátoros változat? Mert közvetve arra is biztatást ad, mit is tegyünk azzal, amit egy évtizeddel korábban, Rákosi idején még csakis komolyan lehetett venni. Az-

zal, ami a közélet, közkultúra színpadán folyik, vagyis ami „hivatalos” és egyben természetesen nyilvános, aminek a rendszer szigorú ideológia magjához közvetlen köze van. Immár be lehet kukucskálni oda, ahonnan ezt a tágan értett „hivatalosságot” mutogatják. Szerkesztőségek, színházak, írói dolgozósobák, és persze filmstúdiók kulisszái mögé. És ott mellesleg össze is lehet kacintani íróval, rendezővel, sőt, kultúrpolitikussal. Nevetni velük – rajtuk. Ez volna az „Együtt vagyunk” illúzió maximuma, amit csakis a Kádár-kor úgymond, „legbátrabb” filmjei, tévéprodukciói, „leleplezzük magunkat, mert már nincsenek titkaink” típusú médiaeseményei kínálnak.

„Civil” és „hivatalos”: a két szféra szembeállása pompás, elsőrendű humorforrás: a társadalmi-közéleti, ami alapján nem mellékesen komolykodó filmet és színdarabot írnak, és az ehhez képest idegen, bizalmatlan magánszféra, a maga kisvilági értékrendjével.

Visszatérve a szilveszteri műsorokra: a hatvanas évek derekára válik magától értetődővé, hogy bemondókat és riportereket (a celeb, a „tévés személyiség” születésének még messze előtte vagyunk) „civil” helyzetekben szerepeltetik az évbúcsúztató vidám programban, és ilyenkor a konferanszié vagy vendége magára a médiára, mint jó szándékú hazugságok keretére reflektál. Jelenet ezekből az évekből: Rátonyi Róbert, mint konferanszié, saját lányával találkozik a színpadon, és eljátssza, mintha ez kínos véletlen volna, de Rátonyi Hajnalka „ki-beszél” a megírt jelenetből, hogy ők ezt otthon gyakorolták. Mintha az apa „társadalmias” pozícióit rombolná, – aki itt, mint műsorvezető, mégiscsak azt képviselné, ami hivatalos, a kislány mondókáját gyerekszáj-poénokkal tarkítva viszont kifecsegi, hogy otthon, a gyakorlásnál a „nachtszani a kamera.” Ez persze nem gond, az apa látszatzavara, látszatmegszégyenülése is csak pillanatnyi, leleplező és leleplezett máris tánkra perdül, dalra fakad. Vagyis: „civil” és „nyilvános”, íme, egyesülnek.

A rendszer nagyvonalú türelmét tehát olyan kulturális termékekkel (köztük mozgóképpel) bizonyítja, melyek a tágan vett média és az azt ellenőrző apparátus titkairól mindenféle fátylatat lebbentenek föl. Ennél persze árnyaltabb a dolog: születtek olyan filmek a szóban forgó harminc esztendőben, melyek inkább a civilt sajnálták le, de legalábbis

kiskorúsítják, az öt figyelő médiamunkásokhoz képest, de születtek olyanok is, melyek inkább a médiamunkást feketítik be. Születtek továbbá múlt idejű kulisszák mögé kukucskáló darabok, melyek bátorsága, ha van is, legfeljebb történelmi szembenézőként értelmezendő. Végül pedig születtek, különösen az utolsó évtizedben, olyan filmek is, melyek elnagyolt definíciókba mégsem férnek bele, mert már egyáltalán nem a Kádár-kor „együtt vagyunk” illúziója kedvéért intimpistáskodnak a médiáról, hanem ellenkezőleg: filmet, színházat rendszerlegóriának tekintve, rajta keresztül óhajtják elmesélni, hogyan rohad itt minden. Lássuk hát ezt a négy változatot.

FIRKÁSZ, HA FIGYEL

Okosan néző újságíróról, íróról, tévérendezőről van csupán szó, aki elvárható intellektuális fölényben van azokkal szemben, akikkel „együtt van”, akiknek kulisszatitkait mutogatja. Komoly filmben tényleg a média-entellektüel nárcisztikus érzékenységén, tudásán van a hangsúly, vígjátékokban a médiafogyasztó nép bájos tudatlanságán. „Ezt a falut nem lehet megírni” hajtogatja a riporter Keres Emil tépelődésre különösen alkalmas orgánumán a *Húsz óra* (Fábi Zoltán, 1965) cselekményt átkötő kontempatív jeleneteiben. Világos a szereposztás: a falu él, az újságíró gondolkodik. A gondolkodásban pedig, azaz egy történelmi tragédia (fátum, hübrisz, érdekek, értékek) szétszalázásban, gondoljai adódnak. „Ezt a falut nem lehet megírni” – aztán mégis megírja.

A hatvanas évek újságírója, amikor munkájába bepillantást enged, leginkább ilyen homlokráncoló fajta. Homlokát a *Húsz óra* történetében mások, a későbbi újságírófilmekben inkább saját maga miatt ráncolja. Itt már kaphatunk villanásnyi képet a létező szocializmus különféle hazugságipari manufaktúráiról, benne opportunistáknak, kiégett kollégákról, de a lényeg itt a különbségen van azok között, „akik teszik” (a nép) és „akik tudják” (a médiamunkás) között. Az utóbbi tükörbe néz, és a hatvanas évek végén még csak alkoholistá lesz, a nyolcvanas évek elején már ország elhagyó mártír: így rajzolódik ki Kádár-kori újságírórsorsok szép íve, a *Prófeta voltál szívem* (Zolnay Pál, 1967) majdnem-öngyilkosától az *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982) valódi öngyilkosáig. Amiben a népi kollégista múltját, megalkuvó jelenét rágó férfiújságíró, és

a leszbikusosságban, politikában egyszerre szabadságharcos újságíró története hasonlít, hogy egyik is, másik is enged kukucskálni a szerkesztőségi kulisszák mögé, egyik is, másik is, olyasmint lát, amit nem lát – nem láthat – a tévelygő civilek megvezetett sokasága.

Látszólag más filmscsoport, de e „megvezetett sokaság” vígjátéki epizódjai is idetartoznak. Nincs ebben semmi különös: érzékeny médiamunkáshoz naiv médiafogyasztó passzol.

Van, ahol szó szerint csak epizódokat kap az istenadta nép. Például egy finom jelzés, Bacsó Péter *Kitöréséből* (1970): az amúgy magát értelmiséginek tekintő igazgatófeleség otthon szenvedéllyel kapcsolgatja a villanyokat, hogy az akkor trendinek számító televíziós divat szerint áramfogyasztással szavazzon holmi táncdalokról, azt képzelve: éppen demokratikus jogait gyakorolja. Mi nézők, pedig, bár alapvetően a konszolidációs „együtt” élmény illik éreznünk, ezúttal mégis inkább a média oldalán vagyunk – onnan nevetjük ki csacsi női kispolgár önmagunkat.

Ez a csacsi önmagunk (médiafogyasztó és média-félreértő) amúgy a hatvanas-hetvenes évek fordulóján komplett vígjátékokhoz is szolgáltatott municiót. Legszébb, ma is nézhető példa erre a

„A nézőtől megbocsátást várnak”
(Sándor Pál: Ripacsok – Kern András és Garas Dezső)

változatra Bácskai Lauró István filmje, a *Gyula vitéz télen-nyáron* (1970). A naiv civiltől népszerű történelmi sorozat címszereplője lesz, aki egyre pimaszabbul használja ki a képernyős hírnévben rejlő lehetőségeket – ez az egyik szórakoztató szál a vígjátékban. A másik szál, a tévé-néző mindenféle akciója, ahogy előbb ünnepel, aztán követelőzik, majd dühösen tiltakozik – ahogy a buta tömegközönséget kell elképzelnünk. A film közönsége bezzeg, a rendező szándéka szerint, dehogyan is téveszteni össze a valóságot a fikcióval, jót nevet az egészen, kineveti a másikat, a „csacsi civil” önmagát, aki kitalált vitéz életét félti, de képes emiatt valóságos törököket gyűlölni.

„Együtt vagyunk” – sugallja a kulissza-lebbentő mozi ebben a típusában a médiamunkás közönségnek. „Együtt – de azért ne vessünk inkább rajtunk.”

NYEGLÉK ÉS PROFIK

Rendező, író, újságíró – alapesetben tehát vagy realista-mód kifelé figyel, vagy befelé önmarcangol, vagy csak szórakoztatni akarna, ha nem értené félre az ő gyermekded közönsége.

Nagyon más azonban, amikor föl villan valami – akár egyetlen rutinmunkát végző figurán keresztül – a média hétköznapjaiból. Ilyenkor, hogy az újságíró iránt legalább enyhé



ZARÁND ANDRÁS FELVÉTELE

ellenszenv ébredjen, elég emlékeztetni a nézőt a „privát és nyilvános” kettős illemtanára, melyet a kulissza mögé kukucskáló film, mint tudjuk, éppen leleplez. A riporter például, még riporton kívül megjegyzést tesz riportalanýára, sőt, a civil világra általában. Vagyis maga is lesajnálja a Kádár-kori nyilvánosságot. Ezt lesűk meg mi nézők, és aztán azt is, ahogy ugyanez az ember, amikor már kezében a mikrofon, széles mosollyal és ismerős közhelyekkel kezdi a mondókáját.

Így indítja riportját például, saját magát játszva, Szepesi György a *Fűre lépni szabad* (Makk Károly, 1966) konfliktusgerjesztő interjújában, és a *Két emelet boldogság* rádiója (Herskó János, 1960), aki előzőleg fanyalog a távol eső helyszín miatt, majd Rozsos Imre hangján negédes monológgal köszönti az új házba költözőket. Két lakhatás-film, két harsány rádióriport, a filmnek ugyanazon a dramaturgiai pontján, ugyanabból az esztendőből! Talán nem véletlenül kezdődik így, legalábbis szatíra-felhozatal tekintetében az évtized. Hiszen talán éppen lakástémában a legnyilvánvalóbb, hogy „nyilvános” és „privát” – a média közvetítette valóságkép és a közönség valósága – között ordító ellentmondás feszül, ugyanakkor viszont már nem tilos ezt az ellentmondást kifecsegni. Sőt. Legyen éppen ez a fecsegés-nevetés (így szól az önbiztatás) az új konszolidációs vígjáték bátorságának szép bizonyítéka!

A média tenyérbe mászó stílusa ráadásul ilyenkor mintha összenőtt volna a profizmusával. Említettünk példát az első változatra, a tévelygő népéért felelős újságíróra. Ez a másik ennek ellentéte, azaz felelőtlen. De nem dilettáns. A látszatvalóság specialistája, aki minél jobban csinálja, nyilván annál cinikusabb. Nem lehet jó ember, ha egyszer jól ért hozzá.

Es ez színészre, filmesre, íróra, újságíróra egyaránt érvényes. Amikor az ilyen alakok már nem csupán egy-egy rövidke epizódban, egy nyegle grimasz erejéig bukkannak föl, hanem professzionizmusukkal összenőtt linkségükre komplett film épül – a Kádár-kor mozijában már nagyobb a szabadság, és nyilvánvalóbb, látványosabb a rothadás. Ennek a hanyatlásvégi „kulissza-lebbentő” filmfajtának – legalábbis a nyolcvanas évek végétől, Sándor Pál az igazi mestere. (*Ripacsok*, 1981, *Csak egy mozi*, 1985, *Miss Arizona*, 1985). Vegyük a három közül legsikeresebb *Ripacsokat*: a film szép komplex üzenettel ajándékoz meg arról

a bizonyos „együtt élményről” – azaz a konszolidációs életérzés talán legfontosabb összetevőjéről, de ezen kívül árnyalja azt a képet is, hogyan működik az „együtt élmény” adagolásának főfelölőse, a szórakoztatóipari alkalmazott. Ami újat pedig kulissza föllebbentés után e témában a *Ripacsok* mondani tud, az a gyarlóság (szemétség?) és a profizmus sajátos szinergiája a média-munkásoknál. Hogy tudniillik, ezek kéz a kézben járnak. Ha a légnadrágos kuplé énekes-komikusa (Kern András) nem árulná le a csepűrágó kollégát (Garas Dezső), talán bizony nem is volna profi. Ha ennek nem falazna rossz lelkiismerettel az igazgató, akkor ő volna amatőr. Ha a bosszúszomjas kolléga nem vetne be mindent, ami övön aluli, akkor nem művelné a szakmát maga színvonalon. Azért ne felejtűk: ezek a filmek a nézőtől megbocsátást várnak. Legfeljebb ha szeretetteljes fejszóválást, amikor a riportert, mielőtt bekapcsolná a mikrofont, a „kulissza mögötti” jelenetben nyegleségen kapjuk, vagy amikor színész átkozódik és intrikál az öltözőben, amikor író és rendező rafináltan mellébeszélnek a stúdiótanács értekezletén. A néző megérti, hogy a nyilvánosság titkos boszorkánykonyháiban mindenféle svihákok munkálkodnak azon, hogy a legvidámabb barakk vidám kedve meg ne csappanjon. Elnézően bólint: ezt mindig is sejtette. Ha ettől csinálják jól – lelkük rajta.

RÉGEN MÉG HAZUDTAK

A szabály tehát az, hogy kulissza mögé leselkedés közben a média-svihákokon megbocsátva illik nevetni. De ez csak a kortársakra vonatkozik. Régi idők hazugságyárainak a nevetés mellett a megvetés is kijár.

A *Butaságom története* (Keleti Márton, 1965) ünnepelt színészfejedelmét jól jellemzi, hogy milyen nagyszerű átéléssel tudott ordítóan hamis élethelyzetet eljátszani paraszti tárgyú termelési drámában – még és már – az ötvenes években is. Keleti itt sajátmagára is utal. A termelészövetkezetet választó mintagazda és várandós feleségének érzelmes jelenete akár az *Amíg holnap lesz* című, 1962-es Keleti-film rendezői önparódiájaként is fölfogható, és persze öngazolásként is: a *Butaságom történetének* meséjében az ország vezető színészének, míg a valóságos életében Keleti Mártonnak, az ország vezető filmrendezőjének kell minőségi

szakmunkával – színészi játékkal, avagy rendezéssel – a politika változó igényeihez alkalmazkodni. A történet egy másik epizódjá egy nem túl régi „kulturális anekdot” idéz. Itt egyenesen régi kulisszák kulisszái mögé nézhetett a néző: hogyan volt szokás tönkretenni vagy mennyibe meneszteni az író, a színészt, rendezőt, aki azokban a fél évtizeddel korábbi színdarabokban, filmekben, regényekben hazudott a valóságról, de aki most már – mint a kortárs Keleti Márton – bizonyára igazat mond.

Ami a „szocialista operett” valóban korhoz kötött bizarr és vicces szubzsánerét illeti, a Kádár-kor kínálatából Bacsó Péter Rákosi-kori „színház a filmben” jelenetei a legemlékezetesebbek. A *Te rongyos élet* (1983) a traktoristalány dalával kezdődik. Udvaros Dorottyát a füstölgő bádög-Zetor tetején tolják be a színpadra – kulákcseleszövés ellen küldte őt a párt – énekl. Aligha érhet föl bármi korfestő hitelesség dolgában egy ilyen múltidéző epizóddal. Talán csak egy „igazi operett”, vagyis a történet végén a *Csárdáskirálynő* megfelelő jelenete, benne a címadó dallal. E darab színpadon tartása, összes grófjával-hercegével (a traktoristalány mellett) igazi emblemátikus jelensége a mélyisztálinista kultúrpolitikájának. Bacsó megmutatta ezt kétszer is: már *A tanúban* (1969) is megidézte Kálmán Imrét.

A *tanúban* ugyanakkor ennél sokkal sötétebb kulisszák mögé is beles a néző. Ahogy Pelikán Józsefet a tárgyalásra felkészítik, és a néző az olajozott mechanizmus működésének titkain a rendező szándéka szerint csodálkozik, elborzad, majd egészségesen kacag – nagyjából ebben a sorrendben, az valójában egy akkor már múlt idejűnek gondolt médiagépezet feletti szörnyülködő nevetés, melyben – akár igazi filmben, színházban – sorra bukkannak föl a szórakoztatóipari szakmunkások: író, dramaturg, rendező, díszlet és jelmeztervező.

Ez a gépezetet megmutatni ugyanaz a bizalmi gesztus, mint a *Gyula vitéz télenyáron*, vagy a *Miért rosszak a magyar filmek?* kulcsjeleneteiben a forgatási helyszínt, a stúdiótanácsot, a vágószobát. Hogy bepillantathatunk a nem nyilvánosságnak szánt, de profi alternatív-valóság tervezés műhelyébe, ahol a nyilvánosság kizárásával a koncepciós perek „ünnepi nyilvánosságán” dolgoznak – ez ugyanúgy a korabeli magyar film nagyobb bá-

torságát volna hivatott bizonyítani, mint amikor más filmekben egy-egy nagyszabású kortárs tévéműsor, például *Táncdal-fesztivál* szintén „ünnepi nyilvánosságának” kulisszái mögé leselkedünk. Csak az a jelen, ez pedig – megnyugtató módon – akkor már a múlt. „Átadom az anyagot!” – mondja Pelikán rendezője a kollégának. Az azóta szállóigévé lett mondat mellék-sugallata a kortárs nézőnek: ma már másképpen van. Ma már – azaz a film születésekor, a hatvanas évek végén, de legalábbis bemutatásakor, a hetvenes évek végén – a civil és a médiamunkás, ugyebár, mindketten emberek, egyik sem *anyag*.

Az üzenet, Madáchcsal szólva: „Örüljünk, okosabb világ van, Örüljünk, hogy mi élünk abban!”

A RENDSZERSZINTŰ BŰN ÉS A KULISSZÁK

Talán Herskó János filmje, az *N. N., a halál angyala* (1970) próbálja először a maga parabolájában a „létező szocializmus” folyamatosan puhuló rendszerét egyetlen hatalmas, bár komplex módon tagolt hazugsággal azonosítani. Van egyszer az alteregó-hős hazugsága saját haláláról, és azután van – ez teszi ki cselekmény javát – az erre reagáló nyilvánosság/média, a maga valóságos hazugságzuhatagával. Kulturális kérdések helyzetértelmező hazugságai, tévés oknyomozók hazugsága, riporter és riportalany hazugsága, kolléga hazugsága, tanítvány hazugsága: ez volna az ország. Az ország egy tévéstudió. De lehet filmműterem vagy színház. Mindenesetre olyan

hely, ahol a hamisságot odafenn kitalálják, odalenn megvalósítják. Színpad is, zsinórpadlás is. Az ilyen film már nem azért enged a díszletek mögé nézni, hogy bizonyítsa: „együtt vagyunk” a megbékélésben, hanem médiát, színházat használva allegóriaként, egy olyan világot mutasson, melyben legfeljebb azért vagyunk együtt, mert manipulátoraink még ezt is szabályként rögzítették számunkra. „Szórakoztatóipar, mint hamis játék, hamis játék, mint Kádár-rendszer” – ennek az asszociációs sornak igazi filmes közvetítője a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójáról Gazdag Gyula. Ahogy Sándor Pál a „romlott, mert profi” médiának, Gazdag a „romlott, mert kortünet” médiának volt avatott ábrázolója. Az e témában legkorábbi *Kétfenekű dob* (1978) című filmje ugyanakkor csupán közepesen sikerült „cseh típusú” szatíra egy filmforgatásról, annak minden kisszerű nyomorúságáról, mintha a rendszer egy gyengécske filmterv által akarná megvalósítani önmagát.

Két másik film ennél ismertebb és érdekesebb.

A *Bástyasétány* (1974). komplikált allegorikus játék, mely stilizált térben – konkrétan ipari romok között –, kortárs figurákkal játszhatja el az ötvenes évek sematikus siker-operettjét, a *Bástyasétány '74-et* úgy, hogy az allegória az egyes operettfigurák születésének okára-módjára, a színrevitel kulisszák mögötti teljes gépezetére is kiterjedjen. A képes beszéd pedig (nem véletlenül kényszerül a film egy évtizedre dobozba) többről kíván szólni, mint arról, hogy a hazug

művészet hogyan készül. A történetben először fölbukkanó férfitárs, vagyis a szerzők – több mint író és zeneköltő. Istenként, vagy politikusként – világot kívánnak teremteni, melyhez nem csupán a megfelelő emberreleget kell kiválasztaniuk, hanem az álvalóságban folyó áléletet is meg kell tervezniük, benne a szükséges feszültségekkel és konfliktusokkal. Konkrétan: a konszolidáció langymelegében még és már lehetséges boldog életet kellene eljátszatni, beleértve annak megoldható, kiszámítható döccenőit. A *Bástyasétány* operett-fiataljai azonban eltérnek a forgatókönyvtől, mely biztos győzelemmel kecsegtető összecsapásig vezetne, és helyette olyan konfliktusokba bonyolódhatnak, aminek kimenetele nem tervezhető. Eképpen volna a film a Kádár-kor „média-alapú” modellje, benne egy elképzelt lázadással.

Végül az utolsó, az *Elveszett illúziók* (1982) Balzac eredeti történetét adaptálja a hatvanas évek végi Budapestre, és a fiatal újságíró kudarcos beilleszkedési meséjén keresztül találkozhatunk benne mindennel, ami „kulissza mögöttinek” számít a korabeli Magyarországon. Ebben a világban szerkesztő, egyetemi tanár, író, funkcionárius-feleség, színházrendező, sőt maga, az Aczél Györggyel is azonosítható, kultúráirányító főfőnök – magyarul, és mégis több, váltakozva használt nyelven beszélnek. A szereplők ezeken a nyelveken tudnak engedékeny-ből szigorúra váltani, bizalmaskodni, leereszkedni, műfelháborodást színlelni, vallomást tenni. Árnyalatok a „privát” és „hivatalos” szélsőségei között: hazug dialektus valamennyi.

A hős, amikor már nincs több remény, elhagyja az országot, minden bizonytalansággal véglegesen.

Utolsó kép: lévén maga is volt teológushallgató – latinra fordítja a határór kérdéseit a spanyol papnak, akinek autorájába bekéredzkedett. Ezzel eltávolítja magától végleg a hamisan privát, és hamisan hivatalos nyelvek zavaros dzsungelét, azaz a médiavilágot, ami itt maga az ország. Elbúcsúzik az élő nyelvtől – a „halott nyelvre” váltva.

Talán nem ez az utolsó kulisszák mögé tekintő mozi a rendszerváltás előttről. De ez a „jó utat” – mégis a Kádár-kor legszebb médiafilmes búcsúztatása. „Vade Felicitert!” – és a határsorompó felemelkedik. •

„Privát és nyilvános kettős illemtana”

(Szabó István:

Álmodozások kora

– Béres Ilona)



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

ZOLNAY PÁL (1928-1995)

Próféta voltál?

PAZÁR SAROLTA

KILENCVEN ÉVE SZÜLETETT ZOLNAY PÁL.

Zolnay Pálról nyomban a *Fotográfia* jut eszünkbe. Lenyűgöző darab, a legfontosabb magyar filmek között tartjuk számon. De vajon hol van az életmű és annak helye a magyar filmtörténetben? Zolnay nem a korstílust követi, hanem azt, ami belül motoszkál, a vágyat, hogy műfaji megkötések nélkül, szabadon szóljon az emberek kincseiről, legyen az egy vers, egy esküvői fotó, egy olvasó szemüveg, a munkánk, az egészségünk, a szabadságunk.

Mindössze nyolc játékfilmet rendezett, azonban riport- és dokumentumfilmben rendkívül termékeny volt, Zolnay munkáit nem az egységességük, játékfilmjeinek stílusbravúrái, hanem a filmjeit átítató érzékenység, az emberek iránti konok kíváncsiság, az arcok barázdáinak fürkészése teszi naggyá. Zolnay kívül reked a nagy filmes nemzedékeken és főbb irányzatokon, munkássága minduntalan eltér az aktuális magyar filmtörténeti folyamatoktól. Ám az egyediséggel, ahogyan ötvözi a líraiságot a szikár dokumentummal, ahogy a hétköznapi poétájává válva érzékenyen, de határozott improvizálási készséggel tud fontosat teremteni, azzal a hazai filmkészítés zsigereibe hatol. Pályájának görbületei nem szabdalhatók fel a fikció és dokumentum, a líra és a realizmus halmazaira, filmjei sem a magyar új hullámhoz, sem a modernizmushoz nem illeszthetők be. Zolnay életműve nem egy egyenletes pályáivet, mint inkább egy folyamatosan táguló spirált ír le. Hatása gondolati és dramaturgiai szempontból különösen jelentős, még akkor is, ha stílusa nem egységes és filmnyelvi újítóként sem tartjuk számon. A retusálatlan dokumentum elsőpróerejében hisz, nem pedig a dokumen-

tum nélküli fikcióban. Egyszerre lakozik benne a konok dokumentumfilm és a poétikus alkotói játékfilm. Egyedülálló az a közvetlensége, amellyel bárki mellé leülve megtalálja a szóra bírás módját, ahogyan a szemüvegét szorongató télikabátos néninek odaszól: „Tessék föltenni az orrára!”. Az idősek felé áradó mély empátiája, a parasztnak és a munkások iránti szolidaritása, az értelmiségiekkel való rokonszenve minduntalan tükröződik dokumentum- és játékfilmjeiben. Azokat a mélyen rejlő motívumokat, momentumokat, a poétikus pillanatokat keresi meg, amelyek képesek líraivá tenni a dokumentumot egyaránt. A dokumentálás az élet természetes költészete és misztikuma, az a kunszt, ahogyan a tapasztalat a képzelettel összetapasztható, ahogy való világ költészetté emelkedik. Nem egyszerű egy ilyen életműről írni, felszabdalni műfajokra és stílusokra nem lehet. Maradnak hát a mozgatók, a Zolnayt folyamatos lendületben tartó témák: a vidéki élet szépségei, az öregasszonyok iránti tisztelet, a dokumentum és fikció ötvözetei és a költészet, mint imádság.

RÁNCOK AZ ARCON

Zolnay frissen diplomázott rendezőként inaséveit a televíziónál és a Hungaria Filmstúdióban tölti, többek között olyan remekművekben működik közre, mint a *Liliomfi*, a *Körhinta* és a *Vasvirág*. Közben az 1955-ben forgatott Katajev-adaptációjában (*Karikák*) már tudatosan előtérbe helyezi a falusi arcokat, a vidéki élet egyszerűségét. A munkásemberek szikár portréi már Zolnay legelső filmjének markáns jegyei. Televíziós munkái pályakezdő társainál tapasztaltabbá teszik, 1956 októberében

Makk Károllyal közösen a forradalmat dokumentáló anyagokat készítene, ez azonban igencsak megnehezíti rendezői indulását, így első elismeréseit meglehetősen későn, 1959-ben a Balázs Béla Stúdióban készülő rövidfilmjével, az *Eljegyzéssel* szerezi, ennek ellenére 1961-ig nem készülhet el első játékfilmje. Az *Áprilisi riadó* megkésztet felszabadulásfilm, de az sem az ötvenes évek sematizmusába, sem az új hullám első darabjai közé nem illeszkedik. Az útkereső, óvatossá ideológiájú filmet a kritikai érdektelenségből Tóth János operatőr alföldi tájat és parasztnak ábrázoló virtuóz képei emelik ki. A karakteres, gondterhelt arcú, nehéz tekintetű emberek jelenetei a második világháborús sorscsapások utáni első békeévek reménységgel és félelemmel átítatott légkörét nyomatékosítják, de a kor elvárásaitól eltérően filmje sem, mint a felszabadulás grandiózus alkotása, sem, mint groteszk, vígposzi tabló nem sikerül.

Az 1964-ben bemutatott *Négy lány egy udvarban* sem próbálkozik új hullámos jegyekkel, legalábbis formailag biztosan nem. Ebbe a filmbe sem sikerül dokumentarista vagy improvizatív elemeket szőni, hiába próbálja a rendező többször is becsempészni a spontaneitást, a történet nem bírta el a véletlenszerűséget. Zolnay azonban ezúttal is lelkesen szemléli a vidéki környezetet, fürkészi a beszédes arcokat, a zavarba ejtően közeli képek azonban elmaradnak. Tóth János költői képei helyett, Hegyi Barnabás markánsabb, érettebb kompozícióba foglalja az arcokat, tekinteteket, de ez a fotografálási forma, mint ahogyan maga a történet és elbeszélés módja sem bírja el a tekintetek súlyát és közelségét. Talán csak a banálisán kisszerű kaland és a hozzá tematikájában méltó, egyszerű elmesélés hordoz némi jellegzetességet a hatvanas évek új szemléletű filmjeiből. Nem sorsfordító drámák esnek meg a vidéki tanítónővel, éppen csak a hétköznapi valóság gyűri le: az elcsépelet hazugságok, azok kötelességszerű elfogadása, elfojtott leleplezése. A hallgatag, csendes főszereplő története a szerelem ígéretéről és annak csúfos kudarcáról halovány és kissé avított, de erőtlenségében mégis felsejlik a vidéki élet szépsége és szűkössége, és e kettő egymáshoz feszülésének ereje. Nem a főszereplő tanítónő sorsa drámái, hanem egy-egy



csalfa gesztus, valótlan-ságot szemlesütve elnéző tekintet. Jelentéktelen szavak és tettek emelkednek jelentőssé, a hazug pillanatokba való bele-törődés és bús, halk kihátrálás lesz az igazi tragédia. A rendező már a *Négy lány* forgatása közben is érzi a forgatókönyv béklyóinak elviselhetetlenségét, ennek ellenére a filmben finom, precíz vonásokkal sikerül az atmoszférát érzékeltetni és a kedélyállapotban végbemelő váltásokat megrajzolni. Érződik azonban az a görcs és ellenerő, amivel Zolnay a film készítésekor küzd: vágya, a tanyasi-falusi életforma a korábbiaknál precízebb, pontosabb bemutatására, ugyanakkor megtalálja az alapvető

„A hétköznapi valóság gyűri le”

(Négy lány egy udvarban – Gábor Miklós, Törőcsik Mari és Dallos Szilvia)

érzelmi motívumot, amely később még többször viszaköszön filmjeiben: a magánytól, a hazugságtól és kiszolgáltatottságtól szenvedő hőst, aki passzív küzdelmét csak ideig-óráig bírja erővel.

A dokumentumfilmes stílus és a hagyományos realizmus keveredésének szerencsés összhangjára a *...Hogy szaladnak a fák!*-ban talál rá Zolnay. A korábbi munkáiból már ismerős falusi miliő ezúttal nem csupán díszlet, a film élő szövetévé válnak az üresen álló falusi házak, a téeszben dolgozó apró aszszonyok arca, a csatukai búcsú misztikus hangulata és falusias zsiszegése. A harmincezer ember áhítatában forgatott búcsú jeleneteinek kiszámíthatatlan

és megismételhetetlen pillanatai egy életre rabul ejtik a rendezőt és elkötelezi magát az improvizációs filmkészítés módszerének. Ez a film nemcsak a csatukai búcsú *cinéma verité* jeleneteivel teremt újfajta hitelességet és könnyedséget, hanem végre a rendező számára is meghozza a sikert. Az eredetileg forgatókönyv nélkül, pusztán improvizálással tervezett filmben a fiatal főhőst (Iglódi István) követte volna észrevétlenül a kamera, amint hazaérkezik falujába, meglátogatva anyját (Kiss Manyi) és az idős rokonokat, szomszédokat. A rögtönzésnek ezt a módszerét akkor még nem sikerül elfogadtatnia a filmgyárral (csak később a *Fotográfia* forgatásakor járt eredménnyel e próbálkozása). A *... Hogy szaladnak a fák!* csatukai jelenete

rímpárja Herskó János *Szevasz, Verájának lakodalom-jelenete*, ahol szintén dokumentumfilmes és riportelemek épülnek be a film szüzésébe. Mészáros Márta *Eltávozott napja* hasonlóképpen szociológiai keretek közé ágyazza hősnőjének realiztikus lélektani ábrázolását. Mindhárom film a felnőtté válás sajátos, a városinál nehezebb útját mutatja be az elmaradottabb, szűkösebb vidéki, falusi környezetben. A három rendező epizodikus szerkezetű pikareszkjével gondosan ábrázolt állapotrajzot rögzít a hatvanas évek végi, vidéki Magyarországról. A kívülről objektív rálátása adja a tárgyilagos ábrázolás lehetőségét és a szociografikus, realiztikus értelmezhetőséget.

PORTRÉK A FALON

Zolnay viszolygása a fikciótól, a forgatókönyvben rögzített, kész dramaturgiától a fikciót és dokumentumot sikeresen ötvöző *...Hogy szaladnak a fák!* után sem csökkent. Hiába forgatja le a *Próféta voltál szívemet* és az *Arcot*, az igazi kihívást az improvizatív forgatásra a *Fotográfia* elkészítésében látja, amelynek végső

formáját a véletleneknek köszönheti. 1969-ben egy rádiós hallgatói-levél nyomán készíti el riportfilmjét, az *Özvegy Farkasné*; a címszereplő néni élete és sorsfordulásai új intenciókat adtak Zolnaynak. A falusi, tanyasi parasztiélet szépségeire újra rácsodálkozó rendező ezúttal formai újításokkal, egyedi felvételi módszerrel próbálkozik. Sikerral. Az a módszer, ahogy az idős nénit saját környezetében ábrázolja, a filmes portré felszabadulása a „beszélő fejes dokumentumfilm” röghöz kötöttségéből, hatalmas elismerést hoz Zolnaynak. Új formai koncepciókkal gazdagodva viszi filmre az addigi legnagyobb Tiszavölgyi árvíz pusztításának nyomait, az újjáépítési munkálatokat és az egyre sokasodó anyagi problémákat az *Árvíz után* című, a televíziónak készülő dokumentumfilmjében. A film forgatása közben bukkan rá egy fiatalasszonyra, aki legértékesebb tárgyait menti ki romos otthonából: fiának a ballagási és saját esküvői képeit. Így talál a *Fotográfia* ötletére. Zolnayt megindítja ez

a jelenet és még 1970-ben elkészíti a Riport- és Dokumentumfilm-stúdióban kisfilmjét, *Fotográfia* címmel, melyben végigkíséri egy igazi retusőr és egy vándorfotós egyszeri látogatását, megbízását és a fotók elkészítését. A vállalkozás elsősorban arra irányul, hogy a régi, töredezett, megkopott és elszakadt képekből újat varázsoljanak. Erre a legnagyobb a kereslet a tanyavilágban, de egy-egy háznál komolyabb megrendelés is akad, és a vándorfényképész elkészíthet néhány képet a házastársakról, a nagyításokkal később visszatérnek, s amennyiben a megbízók tetszését elnyerik a kész fotók, úgy el is tudják adni a felvételeket. Csakhogy a családoknak jobbára nem felel meg a natúr elkészített kép, olyasmire vágyanak „amit ki lehet tenni a falra”, azaz a giccsre, a manírra; az igazi, megfáradt, ráncos és az életbe belesajdult arcok helyére a simát, a derűset és távolságtartót várják; „bajtársi emlék” feliratot, mosolygós gyermeki arcot, fiatalított, színezett fotográfiát. A rövidfilm zárómondata a családnanya szájából hangzik el, amikor

„Ha nem retusál,
elveszti ügyfeleit”

(Fotográfia – Zala Márk és Sebő Ferenc)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

gyermekének megmutatja a felismerhetetlenségig retusált, fiatalított és színezett arcképet: „Nézd meg, ki van rajta! Megismered?” Zolnay szatirikus hangvételű befejező képsorai ekkor még élesen bírálják a vidéki, falusi közízlést, de 1972-ben a játékfilm-változatban, a *Fotográfia*ban már erejét veszti ez a groteszk, fricskázó felhang.

Zolnay nem titkolt szándéka, a film kísérleti jellegű forgatása, az improvizáló színészekre hagyatkozás és a szabad történetek, váratlan új irányok mentén elindulás lehetősége. Az alapszituációban a fényképész és a retusőr szembenállása éleződik ki. A harmadik szereplő, a gitáros az adott atmoszférát ellenpontozandó jelenik meg. Az ő feladata a kiemelés vagy éppen a kontraszt megfogalmazása, az érzelmi sokrétűség tágitása a megénekelt versekkel. Zolnay arra vállalkozik, hogy az eszményített arcok különbségét jól láthatóvá tegye a filmvásznon, s ehhez megfontolt színészválasztás és mélyen átgondolt filmkészítési hipotézisre van szüksége. Az alapkonceptió a forgatás kezdetekor még annak bemutatására irányul, hogy a néző a film folyamán felismerje, hogy a retusőr kényszerűségből vállalja munkáját, hiszen csak a megrendelt és átvett fotókból tud pénzt keresni, ehhez viszont az kell, hogy beteljesítse a megrendelők igényeit. Ha nem retusál, elveszti ügyfeleit, ha retusál, akkor viszont társával, a fotóssal kerül szembe. A retusőr a megélhetést választva a társadalmi igényekhez alkalmazkodva végzi munkáját, míg a fotográfus szembeeszik a megrendelői igényekkel, csak hogy minél művészebb képet készít a fotós, annál több dolga lesz a retusőrnek. Zolnay ebben a párhuzamban felfedezi saját filmkészítési formájának is állandó kudarcát. A fotográfus küzdelme Zolnay Pál küzdelme is a valóságért, a retusálatlan, kendőzetlen igazságért. A filmben megrendelt és megvásárolt képek mind retusáltak és szépelgők, tehát győzedelmeskedik a retusőr, ám a *Fotográfia*ban a leplezett, de fel-feltörő igazság nyer végül. A film forgatása közben Ragályi Elemér és Székely Orsolya véletlen felfedezésének hála, új irányt vesz a film: rátalálnak egy idős asszony-



ra, aki elmeséli életét, férje sorsát, férje első feleségének történetét, aki megölte gyermekeit. A film forgatása ettől a ponttól kezdve teljesen új irányt vesz, az addigi logikai ív véglegesen megtörik és markánsan elkülönül a tézisekre épülő első cinéma vérité technikájával felvett szakasz a másodiktól, amiben a három fiktív figura szerepe eltöri, helyüket átveszi az idős házaspár balladai története, majd a gyilkos asszonnyal való találkozás.

A film második fele már teljes egészében riport-dokumentumfilmmé lép elő. Ez a film ad bizonyosságot Zolnaynak egyedi filmkészítési stílusa kivitelezhetőségéről, eszközeinek termékenységéről, és arról, hogy nem lehetetlen próbálkozás a dokumentum és a fikció egyensúlyban tartása a játékfilmes kereteken belül. A *Fotográfia* testesíti meg az improvizálás és a merészség hathatóságát, mindamellett, hogy dokumentumfilmes előtanulmányokkal és egy pontosan kidolgozott prekonceptióval indul, aminek egy részét képes megtartani. 1973-ban a *Fotográfia* a Magyar Játékfilmszemle fődíját nyeri el, majd a film Cannes-i sikere után versenyprogramban második díjat nyer a Moszkvai Filmfesztiválon.

„A dokumentálás az élet természetes költészete”

(Hogy szaladnak a fák! – Kiss Manyi és Iglódi István)

A *Fotográfia*val Zolnay felteszi a kérdést, hogy hogyan őrizzük meg az időseket, a nagyszüleinket. A rendező nem hagyja, hogy csak retusált fotókká, képekké simuljanak a falon. Ő viszi filmre azt, amit a retusőr elkendőzne, kijavítana: a ráncokat, a hétköznapi bűjót-baját, a meghajlott derekakat. Zolnay Pál nem javít, nem töröl bele a ráncokba, hanem költészetté emeli a sorcsapások barázdálta arccát. Hagyja, hogy akár a történet vezetését is kivegye a kezéből egy idős néni, aki borzasztó történetet mesél el a kerítése mögül. Nem csak dokumentumfilmek készítése közben tud az ember lelkének mélyére hatolni, játékfilmjeiben is éppoly nagy lendülettel, ugyanakkor precíz ecsetvonásokkal festi fel az asszonyokat, az özvegyeket, akik mellé le lehet ülni és akikkel el lehet meséltetni az életüket. Nem csak dokumentum- és riportfilmek szereplői ezek az emberek, a *...Hogy szaladnak a fák!* Lina nénije és Vass Marija mind a dokumentumfilmek, ismerősök, barátok asszonyokról őrzött emlékmorzsaiból születnek. Épp oly élők és valóságosak, mint maga Özvegy Farkasné vagy a *Fotográfia* forgatásakor megismert, sokat tapasztalt idős emberek. (Folytatjuk)

BESZÉLGETÉS CSUJA LÁSZLÓVAL

„Feketeseggű lettem”

SOÓS TAMÁS DÉNES

„EGY GÁTLÁSTALAN LÁNYT KERESTEM.” CSUJA LÁSZLÓ ELSŐ NAGYJÁTÉKFIJMJE KARLOVY VARYBAN DEBÜTÁLT.

Csirkével pózoló Instagram-sztárral és többszörös Speciális Olimpiai bajnokkal forgatta első filmjét Csuja László, akivel menekülő szerelmesekről, a 90-es évek groteszk Amerikájáról, és a szociorealizmus legitimitásáról is beszélgettünk a *Virágvölgy* kapcsán.

• *Csak amatőrökkel lehetett leforgatni ezt a történetet?*

A szociorealizmus miatt ez tűnt kényszerűnek. Volt egy fontos pillanata a casting folyamatának, amikor a munkásszálló igazgatója, aki egyébként valóban munkásszállón lakik, eljött a jelenetét, és hirtelen elkezdett élni a film. Akkor rájöttem, hogy szükségem van az amatőrök személyiségére. Laci szerepére hamar megtaláltuk Réti Lászlót, Berényi Biankát pedig Zabezsinszkij Éva javasolta. Egy gátlástalan lányt kerestem, akiről el tudom képzelni, hogy ellop egy csecsemőt, és Biankának már az Instagram-oldala is egy vagány „menekülő szerelmesek” történet: a barátjával motorral bandáznak, fegyverekkel pózolnak, és közben állatokkal próbálnak smárolni. Bianka jelenléte erős hatással volt a filmre, mert egy eldoldottabb karaktert hozott, akinek a csecsemőrablásában nincs semmiféle pátosz, hanem egy egyszemélyes *action gratuite* tett. Laci redukált karaktere szigorú realizmust hordoz, míg Bianka által érkeztek a filmbe a féktelen bulizások vagy a csirketartás. Van egy esztétikai minősége annak, ahogy ez a fura lány odasodródik a lepukkant kocsmák és munkásszállók hangúlyosan kelet-európai, szocreál közegébe, és ezt igyekeztünk a képek kompozíciójával is kihangsúlyozni. Például amikor Bianka táncol egy kocsmában, a háttérben mutatni a

helyi arcokat, vagy a szoptatás után a balzsamos, finom bőréről átsvenkelni a zenét hallgató munkásra.

• *Mennyire akartál a Z-generációról, vagy épp a fiatalok sehonnan sem jövő és sehova se tartó lázadásáról filmet forgatni?*

Nem akartam trendi filmet csinálni a mai fiatalokról. Most, hogy így rákérdezel, látom, hogy a huszonévesek esetleges érzelmi üressége, céltalan lázadása valóban benne van a filmben, de Biankának alapvetően a gátlástalansága, Lacinak pedig a tudatos lázadása érdekelt. Laci egy leszázalékolt ember (már a kifejezés is szörnyű), akit a nagybátyja a munkavállalói kedvezményekért dolgoztat. Ő tényleg el van nyomva, és amikor pár napra alapítanak egy instant családot, végre önálló döntéseket hoz, és kitör eddigi korlátozott helyzetéből. Persze az ilyen történetekben az a drámai, hogy elbuknak a hősök – valahol tehát a lázadás drámaiságáról is szól ez a film.

• *A műfaji besorolást viszont nem tetted egyszerűvé: ez egy olyan „menekülő szerelmesek” film, amiben nincsen szerelem.*

Ez a karakterekből következett, amiket az amatőr szereplők hoztak a filmbe. Az én olvasatomban Laci karaktere az empátia érzése miatt segít a lánynak, és persze, tetszik neki, de később, az út során zúg bele. Csakhogy ő nem az a kezdeményező fajta, Bianka karaktere pedig nem tud beleszeretni senkibe, mert nem kapcsolódik más emberekhez, attól függetlenül, hogy van néhány közös intim pillanatuk.

• *Milyen volt csecsemővel forgatni?*

Könnyű. Három hónaposak, és egytűtműködők voltak, talán mert az édesanyjuk sem volt feszült. Steinhäuser

Andrea casting direktor találta őket ikres anyukák Facebook-csoportjában. A család örömmel vállalta a forgatást, mert ikreket nevelni anyagilag is nehéz, és talán hozzá tudunk járulni a nevelés költségeihez a honoráriummal. Ahogy a filmben játszó többi amatőrnek, például a hajléktalanság szélén álló munkásoknak is nagy segítség volt, hogy pár napot forgathattak.

• *Fekete Ibolya mesélte egyszer, hogy a Falfúró című Szomjas-film sztoriját úgy gyűjtötte, hogy kisvárosi kocsmában flipperezett a helyi romákkal. Ti is végeztetek hasonló terepmunkát?*

Munkásszállókban hirdettünk castingokat, és elbeszélgettünk az ottlakókkal. Ott hallottunk olyan svindliket, amiket beépítettünk a filmbe, például a 40%-os kamatú gyorshitelről, amit olyan emberekkel vetetnek fel hamis munkavállalói papírokkal, akik aztán nem tudják megadni a tartozásukat.

• *Fontos számokra, hogy rendezőként kapcsolódj különböző filmtörténeti hagyományokhoz? A Virágvölgyben mint ha ott lenne a nouvelle vague szellemisége, miszerint egy filmhez csak egy pisztoly kell meg két szerelmes, és valahol a 70-es évek amerikai filmjének kötelező, ugyanakkor elkerülhetetlen kudarca fulladó lázadása is.*

Voltak előképeink, a „menekülő szerelmes” filmek közül például a *Fegyverbolondok*, a 70-es évek amerikai mozijából pedig a *Wanda* és a *Sivár vidék* (véletlen, de abban is vannak csirkék), de a filmtörténeti hagyományok közül inkább a szociorealizmussal ápolok szoros kapcsolatot Jean Renoirtól a Dardenne testvéreken át Andrea Arnoldig, illetve a 90-es évek groteszk Amerikájával, azon belül is Larry Clark, Harmony Korine, Gregg Araki és Todd Solondz filmjeivel. Tetszik a vagányságuk, az artikulátlanságuk, és a szocio közegbe ágyazott zsigeri helyzeteik. A *Virágvölgy* hangvételét meghatározta Laci tisztasága, és az ő önzetlen segítségnyújtása, ezért ez a film nem a zsigerekről szól. De most egy testépítőnőről szóló szerelmi háromszög-melodrámat írok Nemes Anna festőművésszel, ami egy testközpontú film lesz. Azt próbáljuk kiboncolni belőle, hogyan használjuk ki egymás testét, tárgyasítjuk el a sajátunkat, és vesztjük el vele az autentikus kapcsolat.



• *A magyar szociorealizmushoz is egyértelmű a kötődésed, aminek a hagyománya az elmúlt években mintha meggyengült volna, miután a köldöknézős, rossz magyar művészfilmek színönimája lett.*

Valóban negatív kicsengést kaptak ezek a filmek, de ezt a primitív közhangulatot csak azzal lehet felülírni, ha az ember megpróbál minél jobb filmet csinálni. Én úgy érzem, a szociorealizmus nézőpontja manapság nagyon is érvényes, mert a média valósággal ápolta kapcsolata megszűnőben van, ezért nehéz tájékozódni, hogy mi zajlik a világban. A Kádár-rendszerben kicsit hasonló volt a helyzet: ha kinyitotta az újságot az olvasó, annak köze sem volt ahhoz, amit az ablakon kinézve látott. De ha beült, mondjuk, egy Schiffer Pál-filmre, rögtön képbe került arról, hogy mi folyik Magyarországon, ráadásul láthatott egy filmet, ami nem csak a publicisztikus igazsága miatt jó.

• *Ma viszont már nem a moziba ülnek be az emberek, ha tájékozódni akarnak a világról.*

A filmkultúrának többek közt az a feladata, hogy érzékenyítse az embereket. Vannak olyan értelmiségi haverjaim, akik nagy értékeket vélnek felfedezni mondjuk a *Bosszúállók 2*-ben, de én ezzel nem tudok azonosulni. Tök jó lenne, ha szélesebb körben is képesek

Virágvölgy

(Réti László és Berényi Bianka)

lennének az emberek cizellált filmnyelveket olvasni. Apám például biológus, soha nem foglalkozott komolyan a filmmel, de simán tud értelmezni egy *Sáttántogót* vagy egy Carlos Reygadast, egyszerűen azért, mert járt az egyetemi filmklubba és ott beszélgettek a vetítések után, és összetettebb viszonya alakult ki a filmmel. Ezek a fajta beszélgetések ma egyszerűen nem történnek meg (a *Bosszúállók 2*-ről se), vagy csak egy nagyon szűk körben. Azt hiszem, mostanában inkább a sorozatokról való beszélgetéseknek van felfutása.

• *Egyenes út vezetett az első filmedig?*

Inkább girbegurba. Gimnáziumban kezdtem el (diák)filmzéssel foglalkozni, amikor már lehetett számítógépen videókat szerkeszteni. A középiskola poroszos, tekintélyelvű rendszerében nem éreztem jól magam. Komoly magatartásproblémáim voltak: lázadoztam, bomlasztottam az osztályt, viszaszólítottam a tanároknak. Feketesegű lettem. Az iskola be is tiltotta első, a *Torz szenvedélyek* című diákfilmemet, ami arról szólt, hogy egy kábítószeres srác túllövi magát, és élet és halál közt visszemelegszik arra, hogy jutott ide. Kábé arra ment ki, hogy a drog rossz. Ártalmatlan volt az egész, a haverjaim listát alá gyűjtöttek, azt szívták az egyik jelenetben, mintha cuccoznának. A Ká-

dár-rendszerben szocializálódott, vasikalapos igazgató azonban berendelt magához, amikor tudomást szerzett róla, hogy levetítenék a filmet a sulis könyvtárban. Majd bejött az osztályunkba, megkérdezte, ki vett részt a filmben, és miután elmondta, hogy ő nem támogatja a vetítést, mert szerinte népszerűsíti a drogozást, megszavaztatta az alkotókat, hogy levetítsék-e a filmet vagy sem. Persze nyílt szavazás volt: az operatőrrel feltettük a kezünket, a többiek viszont meghátráltak. Ez nagyon megviselt. Utána osztályfőnöki órákon tárgyalták a filmünket, mint valami szörnyű, romlott jelenséget, és valahogy nagyon megmozgatta az embereket. Úgy éreztem, ha valami ilyen nagy érzelmeket képes kiváltani, azzal érdemes foglalkozni – így kezdtem komolyabban érdeklődni a filmzés iránt. Három év történelem szak után jelentkeztem az SZFE forgatókönyvíró szakára, ahol 2012-ben végeztem, majd az utána következő hat évből négyet azzal töltöttem, hogy kerestem a hangomat. Van pár dolog, ami elkezdett érdekelni, és a következő filmjeimben is azokra próbálok koncentrálni.

• *Éspedig?*

A társadalom perifériájára szorult emberek drámája, az álmok és az ösztönök világának felszínre hozatala, és az össze nem illő dolgok összeillesztéséből fakadó új minőségek. •

VIRÁGVÖLGY

Eszkimó asszony gyereket nevel

KRÁNICZ BENCE

CSUJA LÁSZLÓ KARLOVY VARY-BAN DÍJAZOTT ELSŐ FILMJÉNEK PEREMRE SZORULT HŐSEI MENEKÜLŐ SZERELMESEKET JÁTSZANAK.

A társadalomtól elidegenedett, kallódó magyar hősök hagyománya olyan jelentős a magyar filmben, hogy egyes filmtörténeti vélekedések szerint a hetvenes évek óta alapvetően ez a tradíció határozza meg a művészfilmjeinket, és évtizedes távlatokban a csökkenő nézőszámokhoz is sok köze van. A külön hősök számkivetettségét az alkotók gyakran amatőr színészek kiválasztásával hangsúlyozzák. A *kis Valentinótól a Cukorkékség* Ferijén át a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* Áronjáig olyan szereplőkkel találkozunk, akik eleve másképp mozzognak a vásznon, mint a profik: esetlenek vagy magabiztosak, de karizmájuk mindenképp különösebb, talányosabb, mint a képzett színészeké.

A *Virágvölgy* hősnőjének, Biankának is akad előképe a magyar filmtörténetben, mégpedig az *Eszkimó asszony fázik* Marija, egy másik csábító, szőke démon, aki kiszámíthatatlanságával, titkával és nem utolsó sorban affektáló modorával a kifejezés agresszív és erotikus értelmében is megőrjiti a környezetét.

„Megérzi a gondoskodó apafigurát”

(Berényi Bianka)

A párhuzamot erősíti, hogy Mari is egy sérült ember mellett érzi biztonságban magát, bár ennek a pszichológiai háttere már Xantus Jánost sem érdekelte különösebben, Csuja Lászlót pedig még kevésbé. Csuja megközelítésében Bianka azért választja Lacit, mert minden más férfit mutat neki, az enyhén értelmi sérült, gyámja által súlyosan kihasznált fiúban viszont megérzi-meglátja a gondoskodó apafigurát. Merthogy valamiféle apától, védelmezőre szüksége van annak a babának, akit Bianka hirtelen ötlettől vezérelve rabol el szeretetlennek vélt anyjától. A lány egyébként éppen úgy kihasználja a jószívű és valóban gyámságra szoruló Lacit, mint mások, de mielőtt átgondolhatná, mibe keverte a fiút, már egyszerre keresik őket rendőrök és gengszterek.

Csuja a „menekülő szerelmesek” gengszterfilmből kinövő sémáját mozgósítja, de a modern művészfilm hősábrázolásával gyengíti a műfaji kötőszövetet. Bianka nem szerelmes senkibe, büntetett pedig nem motiválja a társadalom érzéketlensége vagy a törvény igazságtalansága. Laci persze a rajongásig megszereti a lányt, de az ő menekülése nyilván ugyancsak átgondolatlan, döntéseit az alkalom szüli. A történet sugallata szerint a két ember kapkodva felépített, hazugságokra és érzelmi függőségekre alapozott „családja” mögött egy olyan peremvilág működik, amelyet ugyancsak a véletlenszerűség, a túlélési ösztön, a romokban heverő egzisztenciák határoznak

meg. A *Virágvölgy* legkomolyabb erénye ennek a szegénységnek az érzékletes és szolidáris bemutatása: a munkásszálló lakói vagy a Lacihoz hasonlóan rabszolgamunkát végző szerencsétlenek az őket lealjasító rendszer fogaskerekeiként is igyekeznek megőrizni a méltóságukat, segítenek egymásnak, próbálnak emberek maradni. Ezt a mindennapi élethalálharcot Csuja nagyon élesen látja.

Laci e nyomorúságos közegekből való, de a *Virágvölgy* emblematisz fűhűse nem ebből a világból származik. Legalábbis túláradó képzelőerő kell hozzá, hogy elhiggyük, a divatmodell külsejű, művészetiigyetemista-tetoválásokat vilantó Biankának bármi köze van ezekhez az emberekhez azon kívül, hogy néha lejár a lakótelepre Instagram-fotókat készíteni. Az alkotói szándék szerint a lány nyilvánvalóan ide tartozik – egyik exe a hentes, de Laci főnökét is ismeri –, és az is világos, hogy a Bianka és környezete között támadó feszültség fenntartása érdekében nincs kidolgozva a hősnő háttere, a rendező itt mégis túl keveset magyaráz meg. Olyan keveset, hogy azt könnyen vélhetjük átgondolatlanságnak, és nem tudatos szerkesztési megoldásnak. A főszerepet játszó Berényi Bianka különleges és karizmatikus személyiségnek tűnik, de nem vagyok meggyőződve róla, hogy színészként ebben a történetben működik a legjobban – mintha elvonná a figyelmet azokról, akiknek a sorsa jobban érdekel, akiknek valóban az életük múlhat a babalopási ügyön. Aki viszont hitelesnek látja Bianka karakterét, az úgy érezheti, éppen ő ad egyéni ízt a filmnek, ő változtatja meseszerűvé a szociografikus megközelítést.

A hasonló társadalmi közegről tudósító kortárs művészfilmek élvonalában – például a Csuja számára is nyilvánvaló inspirációt jelentő Andrea Arnold *American Honey*-jában – ez a két minőség szerveződésben, finomabban gerjed össze. De Csuja László elsőfilmes, bemutatkozó rendezésként pedig a *Virágvölgy* épp elég egyedi és gazdag ahhoz, hogy hibái helyett inkább az erényei maradjanak velünk.

VIRÁGVÖLGY – magyar, 2018. Rendezte: **Csuja László**. Írta: **Csuja László, Nagy V. Gergő**. Kép: **Vass Gergely**. Vágó: **Csaba Attila**. Hang: **Császár Gábor**. Producer: **Muhi András, Ferenczy Gábor**. Szereplők: **Berényi Bianka** (Bianka), **Réti László** (Laci), **Kozma Károly**, **Kardos György**, **Kardos Róbert**. Gyártó: **Focusfox**. Forgalmozó: **Elf Pictures**. 83 perc.



BESZÉLGETÉS SCHWECHTJE MIHÁLYAL

Aki bújt, aki nem

SZIVÁK BERNADETT

„MI CSAK CSINÁLTUNK EGY FILMET A LEGJOBB BELÁTÁSUNK SZERINT.”
SCHWECHTJE MIHÁLY KISJÁTÉKFILMJE A GYEREKKERESKEDELEMRŐL.

smét moziforgalmazásban látható egy, a Magyar Média Mecenatúra Program támogatásával készült kisfilm. A gyermekkereskedelemlről szóló, a Friss Hús rövidfilmfesztiválon debütált *Aki bújt, aki nem* már számos méltató kritikát kapott. A rendezővel, Schwechtje Mihállal a forgatásról és a jövőbeli terveiről beszélgettünk.

• *Talán amiatt is, mert annyira nehéz elfogadni, hogy a gyermekkereskedelem is a világunk része, mintha nem lenne igazán benne az emberek fejében, hogy ez egy házánkban is létező jelenség.*

Ezért is készült el a film. Persze egy kisfilm kevesekhez jut el, de mégis az volt a célunk, hogy behozzuk ezt a jelenséget a köztudatba, hogy a téma benne legyen a közbeszédben. Egyszer olvastam egy cikket ebben a témában, akkor nagyon megrázott és fölháborított, és nyilván egy filmrendező a saját médiumán keresztül kezd el beszélni egy témáról.

• *A mozikban is látható volt hetekig a film A fa alatt című izlandi fekete komédia előtt. Ritkán látunk kisfilmeket a mozikban az előzetesek mellett, hogyan sikerült ezt elérnetek?*

Ősszel mutatják be a nagyjátékfilmmemmet – *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod:-)* címmel –, és a forgalmazónak felvettem (*Vertigo Média – a szerk.*), hogy a vetítések előtt akár le lehetne adni a kisfilmet. Nagyon tetszett nekik az *Aki bújt, aki nem*, de azt mondták, hogy a két filmem más-más közönséget céloz meg, és keressünk inkább máshol helyet neki. Ennek jobban is örültem, mert így olyan közönséghez is eljut a film, amelyik alapvetően egy teljesen más, egy külföldi díjnyertes filmre érzék. Ráadásul vi-

déken is több helyen adták, ennek különösen örülök.

• *Az látszik a filmben, hogy a gyerekek elég felszabadultak és természetesen viselkednek, ennek eléréséhez gondoltam a forgatáson is kellett spontaneitás. Mennyit változott az elkészült film a forgatókönyvhöz képest?*

Az volt a rendezői alapfelvetésem, hogy nem akarom betanítani nekik a jeleneteket, hiszen ők nem színészek. Inkább megpróbáltam megteremteni a helyzeteket, ami nyilván nem azt jelenti, hogy belevittem őket egy emberrablásba, hanem például amikor gumicukrot esznek a kocsiban, akkor szerettem volna úgy hangulatba hozni őket, hogy játékosan és felszabadultsággal legyen tele a jelenet. Ezt nem tudtam volna úgy elérni, hogy azt mondom: Tesék, most legyetek jókedvűek!

Rendre nem is sikerültek azok a felvételek, amiket így próbál-

tunk meg felvenni. Fontos volt, hogy a gyerekek a saját nyelvükön szólaljanak meg, olyan kifejezéseket használjanak, amik nincsenek előre megírva, amiket én nem használok, nekik viszont természetesen jönnek a szájukra. Azt reméltam, így hitelesebb lesz az egész.

• *Hogy ment a casting?*

Hosszan, sok helyről kutattuk fel a szereplőket. Gykeztem olyan gyerekeket találni, akik életvitelben vagy társadalmi státuszban nagyon közel vannak a filmben megjelenő fiatalokhoz. Persze volt olyan, akit castingügynökség közvetített, de szerepeltek intézeti gyerekek is, és néhányan egy olyan iskolából jöttek, amely szociálisan rászoruló gyerekeknek ad művészi oktatást, amihez a drámaképzés is hozzátartozik. De volt olyan is, akit másik filmben láttam. Egy kiemelt színészünk volt, Miklós Marcell, mindenki mást úgy kellett összeszedni.

• *Mi jelentette a legnagyobb nehézséget a forgatás alatt? Gondolom nem volt egyszerű a gyerekeket úgy természetes helyzetbe hozni, hogy közben az eredmény az elképzeléseidnek megfelelő legyen.*

Az volt a legkevésbé nehéz, az alapvető tudnivalókat még a forgatás előtt elmagyaráztuk nekik. A legnehezebb a helyszín kezelése volt. A mi történetünk arról szól, hogy annyi gyerek van a faluban, ahányan a kocsiba beférnek, plusz egy. Viszont Bagon ezen a telepen 250 gyerek lakott, akik fél négykor megérkeztek az iskolából, és utána nem lehetett

Schwechtje
Mihály



CZIRJÁK PÁL FOTÓJA

forogni. Erre nem voltunk felkészülve, pedig előtte többször bejártuk a helyszínt. Nagyon lerövidültek így a forgatási napok. A film 90 százaléka az utcán játszódik vagy a kocsiiban, és akkor nem sétálhat be a háttérbe egy gyerek. Ők viszont boldogok voltak a forgatás miatt, örültek, hogy valami történik, szóval teljes jószándékkal, de akadályozták a munkát. Eredetileg három napot forgattunk volna, ezt még két nappal ki kellett egészíteni. A telepen kívül is kerestünk helyszíneket, ugyanazon a településen belül, ott tudtunk úgy forgatni, hogy nem zavartak a helyi gyerekek. És akkor volt olyan vis major, hogy elkezdett zuhogni az eső. A film egy félóra története, nem lehet olyan, hogy néhány snittben esik.

Aki bújt, aki nem
(Káté Ádám)

Meglepő, de nagyon nehéz volt megtalálni a megfelelő autót is. Rengeteg típust megnéztünk, de olyat kerestünk, amiben az operatőr és a kamera is bőven elfér a szereplők mellett. Voltak autók, amik státuszban jobban passzolnak volna az elképzelésekhez, de szűkösek voltak. Azt akartuk, hogy a kocsin belül is szabadon mozogjon a kamera, változatos pozíciókat tudjunk találni.

• *A gyerekek kérdezték titeket, hogy miről fog szólni a film?*

Semmiképp nem szerettük volna, hogy becsapva érezzék magukat, ezért mindenkinek a korának megfelelően elmondtuk a történetet. De egy nyolcéves kevesebbet ért meg ebből. Amikor azt mondtuk, hogy a végén elvesznek titeket, aggódtak is ezen az egészen. A premi-

eren is odajött az egyik nyolcéves kislány, és megkérdezte, hogy mégis mi lesz velük. Nyilván nem mondhatom, és nem is értené meg, ha azt mondanám, hogy koldus, rabszolga vagy prostitúált lesz belőlük. De szerencsére ott volt velük a szülő vagy a gyámügyes, és ők segítettek a válaszadásban.

• *Nagyon jó kritikákat kapott a film. Gondoltátok volna, hogy ilyen jól fogadják majd?*

A rövid válaszom az, hogy nem. Mi csak csináltunk egy filmet a legjobb belátásunk szerint. Mindig nagyon nehéz kiszámítani, hogy mi az, amire aztán ilyen jó kritika érkezik. Nagyon örülök neki, talán az első olyan filmem, aminek ennyire egységesen pozitív volt a fogadtatása, és ez nyilván jólesik, de ezt előre nem lehetett sejteni.





• *Mi a véleményed a mecenatúra-programról?*

A Mecenatúra támogatásból készült a film, e nélkül léte sem jöhetett volna. Megpróbáltuk a pályázatot, és sikerült, ilyen értelemben pozitív a tapasztalatom, nyilván nekem mint filmrendezőnek ennyi a kapcsolat a programmal. Viszont inkább az egész magyar filmet érintő kérdés, hogy az itt forgatott külföldi filmek miatt annyira elszaladtak az árak, hogy ezekből a támogatási összegekből lassan alig finanszírozható egy stáb. Most készítünk egy dokumentumfilmet a Mecenatúra támogatásával, *Védelem alatt* címmel, és napi szinten érezzük a bőrünkön, hogy nem lehet munkatársakat találni, mert nem lehet őket megfizetni. Előbb-utóbb valamilyen kompenzációra lesz szükség, de ez nem csak a mecenatúra-programot érinti, hanem a teljes magyar filmgyártást.

• *Ősszel mutatják be az első nagyjátékfilmeket. Ettől kezdve már csak mozifilmeket szeretnél készíteni?*

Nem tudom, nem annyira könnyen tervezhető egy filmrendező élete ma Magyarországon, több tervük van, mint amennyi lehetőségük. 2011-ben vettem át a diplomámat, és akkorra már több kisfilmet csináltam. Akko-

Aki bújt, aki nem
(Miklós Marcell)

riban alakult át a filmes struktúra itthon, és az első nagyjátékfilm-terve-
met beadtam a Filmalaphoz, elutasították, ami nagy törés volt számomra, és nagyon erősen rá voltam feszülve, hogy márpedig meg kell csinálni a nagyjátékfilmet. Aztán rájöttem, hogy ez butaság, hiszen a kisfilm ugyanúgy egy megnyilvánulási forma. Az írók is írnak a regények mellett novellákat is. Nagyon érdekes tanulás a nagyjátékfilm-készítés, teljesen máshogyan kell hosszú elbeszélést mesélni. Most, hogy megcsináltam az elsőt, sokat tanultam róla, főleg a történetmesélés tempójáról. De az *Aki bújt, aki nem*-et a nagyjátékfilm után forgattam, mert meg akartam mutatni ezt a történetet. Szerintem nem csak a tanulófilmekre való a kisjátékfilm egy rendező életében.

• *Mik a jövőbeli terveid?*

Van egy új játékfilmtervem, amelynek a forgatókönyvét három hónapig fogom írni Berlinben egy ösztöndíj jóvoltából, közben pedig pályázunk a Filmalaphoz, majd meglátjuk, hogy milyen sikerrel. Most a már említett mecenatúrák dokumentumfilmjét rendezem, amely az emberkereskedőktől védett házakba megmenekített emberek sorát mutatja be.

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Schwechtje Mihály filmrendező 2011-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Számos kisfilm mellett rendezett dokumentumfilmet, színházi darabokat, és az HBO *Terápia*-sorozatának harmadik évadának epizódjait is. Szeptemberben mutatják be első mozifilmjét *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod*.-) címmel. Jelenleg *Védelem alatt* című dokumentumfilmjét forgatja, amely szintén a mecenatúra-program támogatásával készül.

Jelenetfotók forrása: Riot Pictures Kft.

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

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerrel:

mecenatura.mediatanacs.hu



NMHH

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság
Médiatanács
Magyar Média Mecenatúra Program

VALÓSÁGOS ÉS KÉPZELT SÁTÁNOK

JURAJ HERZ (1934 – 2018) // ZALÁN VINCE

NEMCSAK LEGHÍRESEBB FILMJÉT, A HULLÁÉGETŐT NÉZZÜK HÁTBORZONGVA, A CSEH ÚJ HULLÁM RENDEZŐI KÖZÜL Ő VOLT LEGFOGÉKONYABB A RETTENETRE.

Közép-Kelet Európai történet? Juraj Herz 1934-ben született Késmárkon (jó ismerői szerint folyékonyan beszélt magyarul), gyermekfejjel megjárta és túlélte a koncentrációs tábort, s ahogyan az évkönyvek írják róla: szlovák származású cseh filmrendező. Mégis: nehezen rendbe szedhető tapasztalatai nem emésztették fel becsvágyát: Prágában tanulta és megtanulta a filmezést. Rendezői diplomát szerzett, színészkedett is, sőt, megpróbálkozott az írással is, gyakorlott forgatókönyvíró válik belőle. S bemutatkozott a (főképp az ifjúság által) kedvelt Szemafor színházban is, rendezőként. Asszisztenskedett (mint később kiderült) két filmtörténeti jelentőségű filmben: Brynych náci időket idéző *Transzport a paradicsomba* című alkotásában (játszott is benne), valamint Kadar-Klos éles vitákat kiváltott mozidarabjában, *A vádlottban*. De a legfontosabb mégis csak az, hogy megbecsült rendezője lett az európai filmművészetet megújító cseh új hullámnak, még ha annak nem is első vonalában emlegetett tagja.

Ugyanúgy kezdte, mint a többiek – Hraballal. Ő is ott szerepelt a Hrabal-novellákon alapuló csodás film-antológia, a *Gyöngyök a mélyben* rendezőinek listáján, méghozzá *A hulladékgyűjtőben* című filmjével, amelynek megformálása éppolyan nagyszerűség, mint Menzel, Němec, Schorm és a többiek alkotásai – nem sorolva közéjük Věra Chytilová remekét, *A Világ automata büféjében*. Csakhogy. Juraj Herz filmjé-

nek vetítési ideje több mint harminc perc, vagyis egy átlagos játékfilm idejének egyharmada. Így és ezért – Ivan Passer Hrabal-adaptációjával – *Unalmas délután* – kikerült az antológiából, a cseh új hullámot szárnyra bocsátó, bemutató összeállításból. Ráadásul (!) egy félórás játékfilmet semmilyen módon nem lehetett megjelentetni a filmforgalmazásban, ezért *A hulladékgyűjtőben* -nek rendkívül mostoha sors jutott – vetítései igen-igen kivételes alkalmak voltak. Juraj Herz tehát mindjárt startnál lemaradt s ez (is) erősen befolyásolta pályafutásának alakulását.

Pedig *A hulladékgyűjtőben* megérdemli figyelmünket. Igaz, első pillanatra némileg hagyományosabbnak tetszik, mint a rendező-társak produkciói, bármit is értsünk ez alkalommal hagyományon. Magam arra, gondolok, hogy a társ-filmekhez képest kevesebb benne az újdonság, az ismeretlen fordulat, a friss szemlélet. Viszont többet tartalmaz náluknál azokból az ízekből, amik ismert vagy ismerni vélt műfajokra emlékeztetik a nézőt, így a filmvígjátékra vagy a filmburleszkre.

Herz filmjében is, akárcsak a többiekében Hrabal mondatai, szövegei viszik „fuvola-szólamot”. A filmjének alapjául szolgáló *Münchhausen* című novella (ami magyarul megjelent *Tükrök árulása* kötetben) dialógusai, monológjai adják lényegében magának a filmnek is a szövegét. (A forgatókönyvet az íróval közösen írták.) A rendezés meg sem próbálja cselekményesre

„fordítani” Hrabal írását, ne adj Isten, „filmszerűvé” alakítani az eredeti novellát. Ám annál gondosabban alakítja ki – építi föl azt a négy-öt helyszínt, amelyben a dialógusok elhangzanak. Legtökéletesebbre a főhelyszín, maga a hulladékgyűjtő sikerült, szinte nincs egyetlen négyzetcentiméter, amelyet ne használna ki, ne ruházna föl valamilyen funkcióval. Nemcsak maga a hatalmas hulladékpapír-hegy, az óriás mérleg, vagy a présgép, hanem a lichthof, a pincenyílás, az ajtók, a falra ragasztott képek, poszter-maradványok, legkülönbözőbb (felcsavarozott) tárgyak és szerkezetek összessége adja azt a lepukkadt, világ-vége környezetet, és annak fájdalmasan jókedvű hangulatát, amelyben a film karakteres alakjai megjelennek. A helyszín kiemelt fontossága érdekében a rendezés jól érzékelhetően csökkenti a kameramozgás szerepét; inkább a közelképek, a ráközelítések lesznek a hangsúlyosak. Nincsenek benne „bravúros”, „új hullámos” megoldások. (Kivételesen talán a kocshelyszín, ahol a „szűkre épített” teret a



kameramozgás oldja, a ritmusosság lehetőségét nyújtva a képváltásoknak.) A film operatőre, a tapasztalt, a több mint tíz éve a pályán tevékenykedő Rudolf Milič, akivel Herz *A vádlott* című filmben is hamarosan együtt fog dolgozni.

A hulladékgyűjtőben másik „tartószlopa” a színészi játék, mindenekelőtt a két főszereplő, Václav Halama (Haňta) és František Ketzek (a Főnök) kimagasló teljesítménye. Játékuk jól szolgálja a rendezői szándékot: az alakok tudatos, feltűnő elrajzoltságát. Ez az elrajzoltság vonatkozik külső megjelenésükre (jelmezre, sminkelésre) éppúgy, mint iróniával átítatott magatartásukra. Olykor keserűen vidámkodnak, máskor meg vidámkodva zuhannak a kétségbeesésbe. Ám az élet cseleivel szemben mindvégig fölényben maradnak. Híven az eredeti novellához, Herz filmjében is szép komótosan felfűrészelik (Haňta és a sekrestyés) az egykor, a templomban megcsodált faszobrokat (szerzeteseket, puttókat). Könyörgő szemű fejek, imádkozó kezek, angyalszárnyak hullnak alá – miközben a szereplők mindennapi

munkaként húzogatják a fűrészt, mert a hiszen „ez az élet”. (Hogy aztán jó néhány szekvenciával később a Főnök úr a lefűrészelt darabokból válogatva, új „saját szobrot” állítson össze.) Mintha, s nemcsak a főszereplők, hanem a többiek is, menekülnének valami (a sorsuk?) elől a mesébe, a fantáziába, a lehetetlenbe. A filmben egyetlen, közvetlen társadalomkritikai hangsúly sincs. Nem is hiányzik.

Juraj Herz már első, egészestés játékfilmjeiben (*Az ötödik lovas a félelem írnőjének*, Hana Bělohorskának regénye nyomán: *Ráktérítő*, 1967; *A szánta ördög*, 1968) bizonyítékát adja (később aztán az egész munkásságára jellemző) kivételes vonzódását (a főképp vígjátékba oltott) bűnesetekhez, a horror rémséges kiszámíthatatlanságához, a mindig (többnyi bennünk is) jelenlévő rettegéshez. Igazi „kiugrása” 1969-ben következik be *A hulladékgyűjtővel* (*Spalovač mrtvol*), sokan és sokáig úgy is emlegetik – nevét behelyettesítve – mint *A hulladékgyűjtő* rendezőjét.

Az 1969. március 14-én bemutatott film Ladislav Fuks regényén alapszik. Fuks jeles cseh prózaíró, több regénye, ideértve *A hulladékgyűjtőt* is, olvasható magyarul. A forgatókönyvet Herz és Fuks együtt írták, a gyártást ugyanazok, Jiří Sebor és Vladimír Bor karolták föl, akik az évtized elején Miloš Forman indulását (is) segítették. A film operatőre Stanislav Milota. Milota nem végzett főiskolát, a kamera közelében-mellett, majd mögötte, a gyakorlatban sajátította el a mesterséget, *A hulladékgyűjtő* az első játékfilmje.

A nézőnek már az első képsorok után föltűnik a (fekete-fehér) film különös fogalmazásmódja, amelyet a rendező következetesen végigvisz az utolsó képkockáig, illetéknéppen megalkotva egy sajátos stílust, amely egységbe fogja magát a filmet. A másfélórás hosszúsághoz képest rendkívül sok premier plánt és szuper-közelit használ, és a tágasabb képeknél többnyire fix-beállításokat. Különösség, hogy ezeket nem sietősen (nemhogy avantgárd módon!) kapcsolja össze, hanem mondhatni lassúdad tempóban – mintegy „tartózkodó” tempót kölcsönözve filmjének, amely ilyenformán pontos megjelenítője

„Mintha ez volna a dolgok rendje”

(Juraj Herz:
A hulladékgyűjtő –
Rudolf Hrušínský)

annak a belső, lelki folyamatnak, amely a főhősben, Kopfrkingl úrban lezajlik, s amiről Herz valójában beszélni akar. Így jön létre *A hulladékgyűjtő* – bocsátassék meg nekem – kenetteljes tónusa, amely nyugodt, szelíd, alig van benne zaklatottság, ugyanakkor „simasága” visszataszító és vést jóslóan hátborzogató. Igazi telitalát. A történet a múlt század harmincas éveinek második felében játszódik, cseh földön, amikor a Harmadik Birodalom lerohanja és megszállja az országot, ami természetesen megváltoztatja a főhős – egy nem is olyan soká hírhedtté vált üzem – egy krematórium vezető-beosztottjának életét is. Kopfrkingl úr hivatását szerető és értő „mesterember”, aki akkurátusan gondoskodik feleségéről, gyermekeiről, a meghitt családi otthonról. Csakhogy az új idők új magatartást követelnek tőle – karlendítést, párttagságot, zsidógyűlöletet –, amely követelések teljesítése fokról-fokra belső készletessé válik benne, majd hogyanem észrevétlenül, mígnem egyszer csak felakasztja nem tiszta árja származású feleségét és öldöklő vasrudat emel gyermekeire. Mindez úgy történik, mintha ez



volna a dolgok rendje. A Kopfrkingl urat alakító Rudolf Hrušínský játéka döbbenetes. Egyszerre behízeltgőn kedves és fenyegető. Leggyakoribb arckifejezése a mosoly. Tulajdonképpen mindent mosolygva csinál, mosolygva magyaráz, oktat-nevel, mosolygva fogadja a számára kellemetlen kijelentéseket, mosolygva változtatja meg véleményét. Mosolya áttörhetetlen, legalábbis annak látszik. Herz filmjében mégis megpróbálja megmutatni nekünk, hogy mit rejt „a mosolyok országa”.

A *hullaégető* bemutatója után egy hónappal lép a hatalom csúcsára Gustav Husak. Az új vezetésnek egyáltalán nem tetszik Juraj Herz filmje. Sőt, „aktualitása” miatt gyűlölik. Filmrendező-társait ért retorziókhöz képest azonban Herzcel „kesztyűs kézzel” bánnak, még ebben az évben Maupassant nyomán új filmet rendezhet (*Múlt édes játéka*). 1971-ben színvonalas, kosztümös filmet forgat Jaroslav Havlíček (magyarul is olvasható) szép regényéből:

Petróleumlámpák. Herz szinte lírai érzékenységgel rajzolja meg egy idősödő nő férjhez menetelének, tragikus, gyermektelenségre ítélt házasságának történetét, a huszadik század első évtizedeiben, külső-belső kiszolgáltatottságát. Mondjuk így: a petróleumlámpamagányt.

A hetvenes évek elejétől sorban forgatja azokat a filmjeit, amik alapján egyesek joggal nevezik a „rémszatírspecialistájának” (Ardai Zoltán), mások *Mogiana* című filmje láttán „a közép-európai szürrealizmus” jeles képviselőjének (Antal István). Kétségtelen: ezekben az években mind gondolatilag, mind amennyire a játékfilmes eszközök megengedik, erősen közeledik Svankmajer világlátásához. (Egyik filmjében szerepel is a nagyszerű animátor.) Mindazonáltal ezeknek a filmjeinek egyike sem hasonlítható A *hullaégető* gondolatiságának erejéhez és stilisztikai remekléséhez. Mintha

maga is beletörődött volna a vígjátékok, krimik (Maigret-filmet is rendezett!), a maga profi-szintű rutinjával könnyen, gond nélkül kivitelezhető világába. Az 1990-es évektől kezdve sokat dolgozik Németországban, háromszor is elnyeri a bajor filmdíjat. Egyik utolsó, jelentős vállalkozása a 2010-ben forgatott *Habermann*, amelyben (némiképpen visszatérve A *hullaégető* problematikájához) attraktív módon mutatja, hogyan pusztul el egy szudéta-német férj és egy cseh feleség prosperáló gazdasága és boldog házassága, amidőn Hitler hadserege cseh földre lép.

Ladislav Fuks A *hullaégető* elé Giovanni Papini szavait idézi (gondolom a Fülep Lajos által is méltatott *Krisztus története* című munkájából): „A sátán akkor a legravasabb, amikor azt állítja magáról, hogy nincs”. Mintha Juraj Herz egész életműve erre a napjainkban is érvényes igazságra figyelemztetné nézőit. •

„Aktualitása miatt gyűlölik”

(Juraj Herz:
Habermann –
Mark Waschke és
Hanna Herzsprung)



MACSKASZEMEN KERESZTÜL

JURAJ HERZ RÉMMESÉI // VARGA ZOLTÁN

**HORROR ÉS HUMOR ÖSSZEKAPCSOLÁSA, HALLUCINÁCIÓKKAL TELI LÁTVÁNYOK
FÉMJELZIK JURAJ HERZ SZÜRREALISZTIKUS IHLETÉSŰ RÉMMESÉIT.**

Pontosan ugyanazon a napon – 1934. szeptember 4-én – született Juraj Herz és Jan Švankmajer. Lehetne ez csupán szerencsés véletlen is, ám alighanem jóval több annál: a cseh újhullám kései reuke, *A hulláégető* (1968) nemrég elhunyt rendezője és a szürrealista animáció fenegyereke életútja és életműve is sok párhuzamot mutat, a közös katonai szolgálattól kezdve a bábszínházi tanulmányokon át a tényleges művészi együttműködésig. Juraj Herz színészként tűnt fel Švankmajernél: a *Schwarzwalde úr és Edgar úr utolsó trükkjében* (1964), az animátor debütáló rövidfilmjében az egyik címszereplő maszkjába rejtőzve vívott végzetessé váló bűvészpárbajt, később *A lakás* (1969) keménykalapot viselő titokzatos figurájaként – kezében élő csirkével – szó szerint ellebegett a meggyötört főszereplő előtt. Švankmajer tervezte a díszletet Herz egyik rémséges mesefilmjéhez, *A kilencedik szívhez* (1979), míg felesége, Eva Švankmajerová az animált főcímben működött közre. Herz és Švankmajer rokonsága azonban mindenekelőtt a morbid humor iránti leplezetlen érdeklődésben, s a halál, a bomlás, a pusztulás sötéten komikus láttatásában érhető tetten. Olyan Švankmajer-filmek, mint a *Koporsósdí* (1966) vagy a *Csonttár* (1970), a mulandósághoz társított alapvető képi motívumok – a koporsók és a koponyák – halmozásával animációs „kísérőfilmjei” lehetnének *A hulláégető*nek. Herz éjfekete humorú

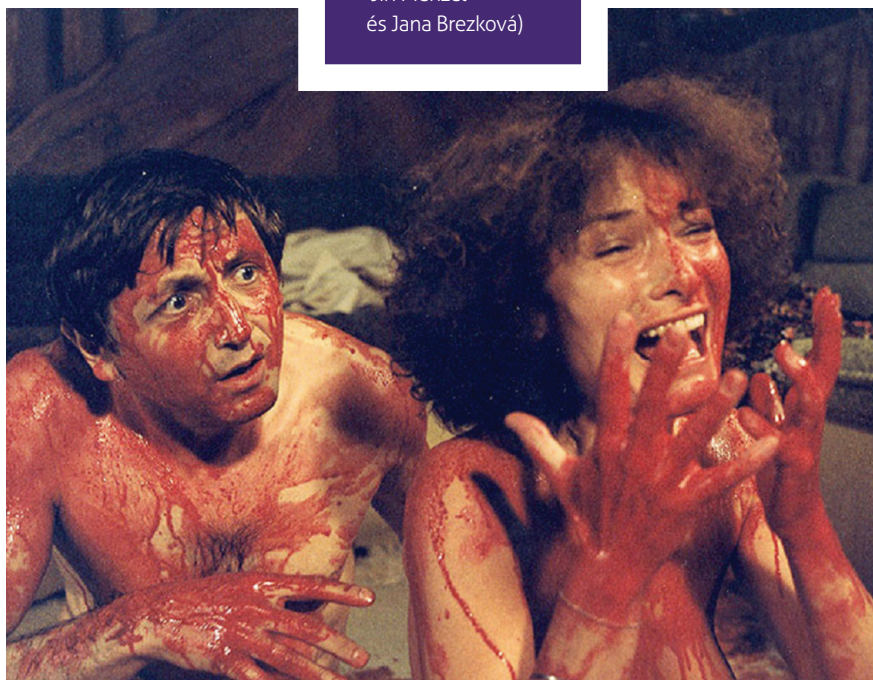
főművében a halált az élet elé helyező, megzavarodott tudat és az életellenes rezsim hatalomátvétele talál egymásra; a szürrealista ihletettségről árulkodó ötletek pedig a filmes expresszionizmust továbbgondoló stílusba ágyazódva válnak provokatív látomássá. *A hulláégető* olyan művészi csúcspont az életműben, melynek színvonalához Herz későbbi filmjei kevéssé nőttek fel; a film emblematikus jegyei azonban – kiváltképp horror és humor összekapcsolása, illetve a

hallucinációkkal átítatott látványvilág – a rendező további munkáiban is vissza-visszatértek. Még azokat a filmjeit is átszínezték, amelyek mesei alapjuk révén akár a családi közönséget is célozhatták volna – Herz azonban a meséket rémmesékként kezelte, míg a horrorokat fekete komédiákká oldotta.

Koporsót cipelnek a *Morgiana* (1972) nyitóképen, mintha csak közvetlenül *A hulláégető* szellemi folytatása kezdődne, pedig a remekmű lidérces fekete-fehér fényképezését színes képek váltják fel, a cselekmény ideje pedig egy évszázaddal korábbra helyeződik. Juraj Herz mindössze ujjgyakorlatnak tartotta a *Morgianát*, méltatói viszont jobbára komoly figyelmet szentelnek neki. Egyszerre gótikus tapintású és a századvégi szecesszióval is rokonítható film, melynek a kosztümös közeget átlényegítő egzaltáltsága – legalábbis legjobb pillanataiban – akár Huszárik Zoltán *Szindbádjának* szépségét is eszünkbe juttathatja. Ámde a cselekményt a rút uralja, a testi és a lelki romlás áll a középpontban: a bűntudat miatti szorongás és az intrika szálainak összegabalyodása, valamint a fizikai leépülés folyamata bomlik ki két ellentétes jellemű ikernővér viszályában – Viktoriát és Klarát egyaránt Iva Janžurová játssza, s különösen a húgát megmér-

**„A fellélegzés
lehetősége illúzió
csupán”**

(Juraj Herz: Vámpír
négy keréken –
Jiří Menzel
és Jana Brezková)



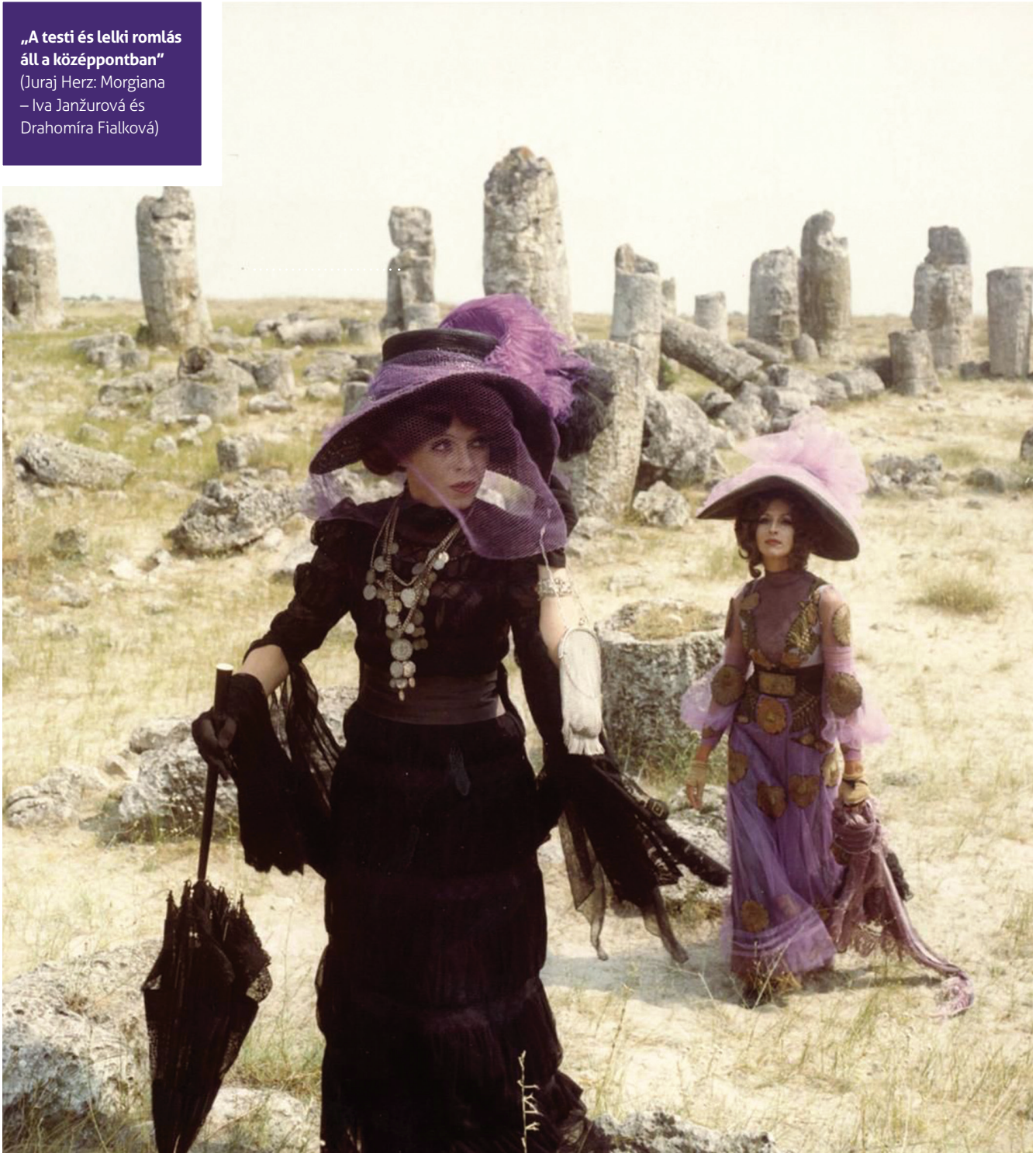
gező, szikár Viktoria megformálásában sziporkázik. A *Morgiana* címszereplője az a kékszemű macska, akit Viktoria magával visz költözésekor, s aki kezdetől fogva akaratlan szemlélője – utóbb maga is potenciális áldozata – a cselszövéseknek, amelyek végül (mind a nézőt, mind az intrikust megkavarva)

a mérgekeverőt veszejtik el. A macska nézőpontjába helyező mozgó beállítások lehetőséget adnak Herznek, hogy *A hullaégetőben* is előszeretettel alkalmazott alsó nézőpontokat hosszabb ideig alkalmazza és mozgékonyabbá tegye (hasonlóképpen él majd egyik hagyományos építkezésű mesefilmjé-

ben, az 1991-es *A békakirályban*, amikor a békává változott herceg mozgását érzékelteti szubjektív beállításokban). Miközben a cselekményvezetés akadózni látszik, a képépítkezésnek ez az eszköze élénkíti a filmet; továbbá azok a nagylátószögű beállítások vonzzák a néző tekintetét, amelyek főként Klára

„A testi és lelki romlás áll a középpontban”

(Juraj Herz: *Morgiana*
– Iva Janžurová és
Drahomíra Fialková)





„Önmarcangoló
belső monológok”

(A szépség és a
szörny – Zdena
Studenková)

egyensúlyvesztését, gyengülését érzékeltetik – kivált ha *prizma-effektussal* dúsulnak, elrajzoltta-túlszínezetté téve a képtartalmakat. Hasonló stílusban, szédítő élményként megjelenítve láthatók a sziklás vidékeken Viktoria kisstílusú gaztettei is. A „macskaszem” bevonása a képszerkesztésbe megidézhetheti Vojtěch Jasný klasszikusát, az *Amikor jön a macskát* (1963): míg ott a varázslátással megáldott cirmos pillantása leleplezi, hogy kiben mi lakozik, itt csak közönyös szemlélő, néma cinkos, értetlen túlélő lehet a macska. A fényképezés egyéb túlzásai pedig, főleg a színezést érintő stilizáció, a *Szászsorszép*ek (1966) extravagáns fogásait is folytatják – nem véletlenül, hiszen mindkét film operatőre Jaroslav Čučera volt.

Ugyancsak Herz kosztümös filmjei közé tartoznak mesei hangolású művei, amelyek inkább *rémmesék*, mintsem a műfaj hagyománykövető változatai. A finansiális megfontolásokból párhuzamosan forgatott *A szűz és a szörnyeteg* (1978) és *A kilencedik szív* képviselik ezt a vonulatot. Előbbi a mozimitológiában is kitüntetett szerepet játszó archetipikus történet, a szépség és a szörnyeteg meséjének újraértelmezésére vállalkozik, jóval Jean Cocteau álomszép változata után, de megelőzve a Disney Stúdió vagy éppen Christophe Gans nagyszabású

verzióit. A Herz-variáció mindenekelőtt borongós víziót fest a szörnyetegről s az annak lepusztult, kiürült kastélyába költöző szépségről; a szörny önmarcangoló belső monológokkal kísért bolyongásai, üzöttsége, meghasonlása adják a film legerősebb rétegét. Sokáig csak a horrorfilmek kedvelt vizuális eszköze, a szubjektív kamera érzékelteti a szörnyeteg jelenlétét; később megjelenésével s mozgásával inkább az operaház fantomját idézi, semmint bármelyik elődjét vagy utódját a mese más feldolgozásaiból. Herz szörnyetegének különlegessége, hogy leginkább a madárforma dominál benne: köpönyegét szárnyaknak is nézhetjük, feje pedig keselyűére emlékeztethet. *A kilencedik szív* meseinek tűnő szűzségében a vándordiák főhős az udvaribolond kíséretében vállalkozik arra, hogy megmentse a hercegnőt, aki a fondorlatos asztrológus ármányai miatt sínylődik – a bizarr díszletekkel teli, al- és másvilági utazásra invitáló filmnek *A szűz és a szörnyeteg*hez hasonlóan nem a cselekménye, hanem delejező atmoszférája az igazán megkapó.

Herz némely kortárs közegben játszó filmje sem nélkülözi a rémmesébe illő bonyodalmakat, illetve a szurrealisztikus fordulatokat – egyaránt ezt példázza a *Vámpír négy keréken* (1981) és a *Passzázs* (1997). Az előbbiben Herz

a populáris kultúra egyik legnagyobb múltú rémfiguráját értelmezi át drasztikusan, az utóbbiban pedig a modern művészfilm eszközeihez nyúl vissza. A *Vámpír négy keréken* orvos főszereplője, akit Jiří Menzel alakít, hosszas nyomozást folytat, hogy bebizonyítsa a Ferat cég versenyautójáról: a jármű embervérrel működik, az autó a pedálon keresztül kiszívja a sofőr vérének. Herz opusza az újító vámpírfilmek sorába illik, denevérré váló Drakula vagy kéjvágyó Carmilla helyett maga a négykerékű a vámpírveszedelem; ilyen módon géppé, konkrétan közlekedési eszközzé válik (és fokozódik le) a vámpír figuratípusa, s ezzel közelebb kerül a korabeli horror tengerentúli rémeihez, *A rettegés* egy *Christine* megelevenedő járműveihez, mint a valódi vámpírokhöz. Éppen ezt hivatott ellensúlyozni, hogy egy jelenetben ódon vámpírfilmet vetítenek le, amelyben maga Juraj Herz személyesíti meg a celluloid-Drakulát, rémálmában pedig a főhőst az autó motorja elevenen kezdi fölfalni. A vámpír metaforikus értelmezése felé vezet a végkifejlet: a vámpírok tevékenységével állítható párhuzamba, ahogyan a Ferat cég használja ki és dobja el (áldozza fel) alkalmazottait; a társaság előretöréséhez pedig akaratán kívül, hasonlóan Roman Polanski botcsinálta vámpírvadászaihoz, az orvos végül maga is asszisztál, nyomozása negatív reklámként világszenzációvá avatja a gyilkos Skodát. A *Vámpír négy keréken* folytatásaként hat, hogy a *Passzázs* is a gépjármű-túlkinálatba belefutó civilizáció víziójával nyit, de konkrétan előképre támaszkodik a film: Federico Fellini *Nyolc és féljének* legendás nyomozó nyitánya idéződik meg az esőverte forgalmi dugó láttatásával, ahonnan a főhős útja labirintusszerű bolyongásba vezet. A tér- és időviszonyok összezavarása, a személyek kilétének elmosódása és a figurák megtöbbszöröződése kíséri a Forman nevű főhős hagymázás útját, amely a nézőt is rendkívül komoly kihívás elé állítja. Juraj Herz minden bizonnyal legkafkaiabb filmje lélekmélyi szorongásokat ötvöz a társadalmi útvesztők képzetével – az életmű egyik legfegyelmetlenebb és legszurrealistább munkáját eredményezve, ahol a kiűt, a fellélegzés lehetősége: illúzió csupán. •

A sivatag polgárai

PÓLIK JÓZSEF

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

Az 1968-as forradalmi hullám eseményeire reflektáló parabolikus *Teoréma* ugyanarra a kérdésre keresi a választ, mint testvérfilmje, az egy évvel később forgatott *Disznóól*: hogyan juthat el a nihilizmus „sivatagában” eltévedt modern ember valamilyen „forráshoz”? A *Teoréma* magányos, istentől-elhagyott hősei más-más utakon indulnak el, de közülük csak egy jut el a „megvilágosodásig”.

DISZNÓÓL A SIVATAGBAN

Az 1969-es *Disznóól* a *Teoréma* testvérfilmje: a két film között kapcsolat van. A két legfontosabb motívum: a ház és a sivatag. A ház – a *Teorémában* egy villa, a *Disznóólban* egy kastély – olyan emberek otthona, akik úgy viselkednek, mintha „élőhalottak” lennének. Itt arra gondolok, hogy felszínes kapcsolatban vannak mindennel és mindenkivel. Nem érdekli őket semmi más, csak a vagyon és a hatalom. Lelki és szellemi életük végtelenül sivár. Pedig bármit megtehetnének, hiszen szabadok és intelligensek. Mégis: ridegek, közönyösek: nem tudja meghatni őket semmi és senki.

A ház a polgári társadalmat sújtó modern elidegenedés szimbóluma mindkét filmben. A sivatag pedig a már említett barbarizmusé, amely a kultúra hiányából (premodernitás), kultúra esetében pedig az elidegenedésből fakad (modernitás). Pasolini fantáziáját mindkét lehetőség izgatta: az *Oidipusz király* és a *Máté evangéliuma* egy premodern társadalom barbarizmusát elemzi, a *Teoréma* pedig ugyanennek modern változatát. A *Disznóól* történelemképe a legtágasabb s egyben a legpesszimistább: itt a barbarizmus ugyanúgy áthatja a múltat, mint a jelent.

Disznóólban narratív tér a sivatag: véres és kegyetlen események helyszíne. A *Teorémában* szimbolikus tér: „lelki táj”, amely a családtagok belső – rejtett – ürességét szimbolizálja. Ha konkrétan nézzük, akkor a *Disznóólban* és a *Teorémában* a sivatag egy kietlen, vulkanikus táj. Kietlen itt azt jelenti: olyan táj, ahol az ember elveszti a mértéket: megszűnik erkölcsi értékekbe kapaszkodó társadalmi lény lenni. Miért? Mert másképpen nem tud életben maradni. A *Disznóólban* az éhség – a túlélés ösztöne – irtja ki a sivatagban bolyongó férfiból a moralitást és a humanumot. Pasolini vágóképként használja a vulkanikus tájat: fragmentálja vele az elbeszélést, s egyúttal a parabolikus olvasat lehetőségét is biztosítja (a sivatag jelöli a történet „látható” metaszintjét). A *Disznóólban* nem szimbolikus, hanem narratív fragmentációt látunk. Azért, mert Pasolini két történetet mesél el párhuzamosan. A *sivatag* és a *kastély*-történet előadásmódja egyrészt lineáris, másrészt tükrözött: a két történet motívumai bizonyos pontokon rímelnek egymásra. Ezzel szemben a *Teoréma* elbeszélés módja körszerű: a történet a prológustra ad magyarázatot, arra, hogy az apa miért adta át a munkásainak a gyárat. A prológustra, tehát a film első jelenete időrendileg a film utolsó jelenetéhez kapcsolódik, annak közvetlen előzménye: vagyis a *Teoréma* olyan, mint egy hosszú flashback, amely megvilágítja, hogyan jutott el az apa a szegénységi fogadalomig.

A sivatag szerepe csak a *Teoréma* utolsó jelenetében értékelődik át: a szimbolikus tér átváltozik narratív téré. A térváltást egy merész – „költői” – vágás jelzi: az apát látjuk a pályaudvaron,

ahogy levetkőzik, majd meztelenül elindul a forgatagban: a kamera szűk beállításban mutatja a lábát. Ezután következik a vágás: még mindig a lábat látjuk, de már a sivatag homokjában, majd az apát totálban, végül ugyanőt közeliben, ahogy hirtelen felülvolt, ugyanúgy, mint Oidipusz a gyilkosságok elkövetésekor.

Az említett motívumok és szerkezeti megoldások egy cél szolgálnak: látletet akarnak adni a polgári társadalomról, annak „válságáról”. Ez a látlet, diagnózis, bár hasonlít, egy dologban eltér egymástól a két filmben: amíg a *Teoréma* reményt lát a művészé váló Pietro és a szentté nemesedő Emília személyében a „sivatag” legyőzésére – tehát a vallás és a művészet úgy tűnik, még megmentheti az embert az elidegenedésétől –, addig a *Disznóól* leszámol ezzel a reménnyel (ugyanúgy, mint Pasolini utolsó, legpesszimistább filmje: a *Salò*).

A *Disznóól* kiábrándultabb film, mint a *Teoréma*. Ezt bizonyítja, hogy Julian, a kastély-történet főhőse, öngyilkosságot követ el a film végén: hagyja, hogy széttépjék a disznók egy sertéstelepen. Julian tettének okára az a beszélgetés ad magyarázatot, amit a barátnőjével, Idával folytat akkor, amikor a lány bejelenti, hogy feleségül megy egy másik férffhoz. Ekkor Julian elmeséli Idának egy „szörnyű álmát” („ezek a legvalóságosabbak az egész életemben” – mondja – „nincs más mód arra, hogy szembenézzek a valósággal”). Az álom egy „fatal” sertésről szól, amely „vidáman” leharapja a fiú négy ujját: „nem folyt a vérem, mintha gumiból lettem volna” – meséli Julian, majd Idára néz s mosolyogva így szól: „Talán mártír volnék?”

A mártír olyan személy, aki az életét is kész feláldozni azért, amiben hisz. Miben hisz Julian? Abban, hogy a cinizmus: bűn. A cinizmus Julian gyártulajdonos apjának, Klotznak a világnézete. Klotz: *náci*. Erre utal fizikai megjelenése (oldalra fésült haj, Hitler-bajusz), antiszemitizmusa, s főként a második világháború idejére visszanyúló kapcsolatai: olyan emberekkel üzletel, akik közreműködtek a zsidó népirtásban, a felelősségre vonást azonban megúszták: úgy, hogy nevet és arcot változtatnak (plasztikai műtéttel). Klotz kezéhez nem tapad vér, de ez inkább csak a szerencsésének köszönhető. Tisztaban van azzal, kikkel üzletel, s azzal is, hogy

ez etikátlan. Mégsem tesz semmit: az anyagi haszon lehetősége miatt szemet huny Mr. Herdhitze múltja felett. Julian mártírhalála üzenet az apának: a cinizmus méreg, amely mindent tönkretesz – azok életét is, akik a cinikus környezetéhez, családjához tartoznak.

Pasolini azonban pesszimista: a film utolsó jelenetében nem hagy kétséget afelől, hogy a család megtisztulása érdekében hozott áldozat hiábavaló volt: amikor a Klotz és Herdhitze vállalat egyesülése alkalmából rendezett fényűző partira hivatlan vendégek, parasztok állítanak be, Klotz az új cég „erős” emberére, a náci Herdhitzére bízva a küldöttség fogadását. Nincs tehát jelen, amikor a parasztok elmesélik, hogy Juliant korábban perverzióval, disznók megerőszkolásával vádoló Herdhitze megtudja, hogy a fiú testéből és ruházatából nem maradt semmi – még egy gomb sem –, a szája elé helyezi mutatóujját: így jelzi a parasztoknak, hogy nem beszélhetnek arról, ami a sertéstelepen történt. Herdhitze úgy dönt, hogy a cég jövője érdekében Klotz nem tudhatja meg, mi tör-

tént a fával, s ily módon nem vonhatja le a tanulságot sem a tragikus esetből.

Hogyan illeszkedik Julian története a másik történethez, tehát ahhoz, amely az emberevő fiúról szól? Mindenekelőtt látni kell: a sivatag- és a kastély-történet elbeszélésmódja különböző: a sivatag-történetre extrém cselekmény és minimális verbalitás jellemző, a kastély-történetre ennek fordítottja: minimális cselekmény és extrém, barokkos, verbalitás. Bár a két történet elbeszélésmódja különbözik, több ponton reflektálnak egymásra, ugyanúgy, ahogy a *Disznóól* is a *Teorémára* (elmélyítve annak társadalomképét).

A tükröződési pontok a következők. Mindkét történet *bűn*-történet: a sivatag-történet hőse gyilkosságokat követ el és emberhúst eszik anélkül, hogy kételkedne cselekedetei helyességében. Ráadásul egy kannibál horda vezetőjeként másokat is gyilkosságra és emberevésre ösztönöz. A kastély-történet hőse, Julian, nem bűnöző. Az apja azonban etikátlanul viselkedik: cinizmusában olyan emberekkel üzletel, akik ártatlan emberek meggyilkolásával szereztek a vagyonukat. Ahelyett hogy

leleplezné őket, vagy legalább megtagdáná az együttműködést – Herdhitze a fia fajtalanoklására utaló bizonyítékok kiszivároztatásával zsarolja Klotzot –, közös céget alapít velük, kizárólag saját érdekeit szem előtt tartva.

Mindkét történet *lelkiismeret*-történet: a sivatag-történet hősének látszólag nincs lelkiismerete. Látszólag, mert amikor elfogják, másokkal ellentétben egyáltalán nem tanúsít ellenállást – meztelenre vetkőzik, mint az apa a *Teorémában*. Aztán hirtelen, akkor először, megszólal: „Megöltem az apámat. Emberhúst ettem. Reszkettem az örömtől.” Ezt ismételteti, egyre nagyobb átéléssel. Mondatai azt bizonyítják, hogy tudatában van annak, milyen iszonyatos dolgokat művelt, s annak is, hogy ezért most, a saját lelkiismerete szerint is, bűnhődnie kell. A kastély-történeten is végigvonul a lelkiismeret társadalmi és egzisztenciális szerepének kérdése. Klotz lelkifurdalás nélkül köt üzletet a gátlástalan Herdhitzével, Herdhitze pedig lelkifurdalás nélkül hallgatja el, mi történt Klotz fiával. Egyedül Julian viselkedik úgy, mint aki tudja: mi a különbség jó és rossz között. Látja, hogy milyen elveket vall az apja, s efölött nem tud napirendre térni. Az apja élet-

„A barbarizmus ugyanúgy áthatja a múltat, mint a jelenet”

(Pier Paolo Pasolini: *Disznóól* – Anne Wiazemsky)



felfogása szégyent és undort ébreszt benne, ennek azonban nem tud hangot adni: az egyik jelenetben úgy viselkedik, mint Odetta a *Teorémában*: görcsös mozdulatlanúságba merevedik, mintha valamiféle „szent” lenne, ahogy az anyja fogalmaz.

Végül: mindkét történet *büntetés-történet*: a sivatag-történet hőseit elkopják, elítélik, majd a sivatagban – rémtettei helyszínén – kutyákkal tépetik szét. A kastély-történet hőse magát itéli halálra. Julian testét nem kutyák, hanem disznók falják fel. Ezeket Julian tisztább és őszintébb lényeknek látja az emberkeknél.

MEGOLDÁSI KÍSÉRLETEK

A *Teorémában* nem látunk olyan jelenetet, ahol a családtagok törődnek, vagy legalább kommunikálnának egymással. Egy házban élnek, mégis egyedül, mintegy magukba zárva: nem véletlen, hogy amikor az apa – a betegség-jelenet előtt – szeretkezni akar a feleségével, Lucia elutasítja közeledését. A családtagok, meglepő módon, kizárólag a vendéggel kommunikálnak: vele létesítenek érzelmi, érzelmi köteléket: nem tudnak ellenállni vonzerejének, noha korábban nem találkoztak vele.

A *Teoréma* második része két szakaszból áll: először öt

csábítás-jelenetet látunk, majd a vendég távozásának bejelentése után: öt búcsú-jelenetet. Az öt búcsú-jelenetben négy monológ hangzik el – Emília ugyanis néma: ő úgy búcsúzik el az istentől, hogy kezét csókol neki, s kicipel a bőrdíjait a házból. A négy monológ – Pietro, Lucia, Odetta, végül az apa beszéde – egyetlen téma körül forog. Ez a téma a korábbi identitás tarthatatlanságának felismerése. „Én nem ismerem saját magamra – mondja Pietro. – Mert amitől olyan voltam, mint a többiek, az elpusztult. Olyan voltam, mint mindenki más... Te más milyenné tettél. Kiragadtál a dolgok természetes rendjéből... Mi lesz most már énvelem? A jövő, hogy együtt élek egy olyan önmagammal, akinek semmi köze nincs hozzám.” Lucia így beszél: „Most jövök rá, hogy soha életemben nem érdekelt igazán semmi... Nem értem, hogy tudtam ilyen ürességben élni, márpedig abban éltem... Te totális, valóságos érdeklődést hoztál az életembe.”

Az istennel való kötelék váratlan megszakadásának traumáját *egzisztenciális fordulópontként* – válságként – élik meg a család tagjai. Emília ebben is kivétel: az ő története nem a válságról, s a belőle való kilábalás lehetőségének kereséséről szól, hanem

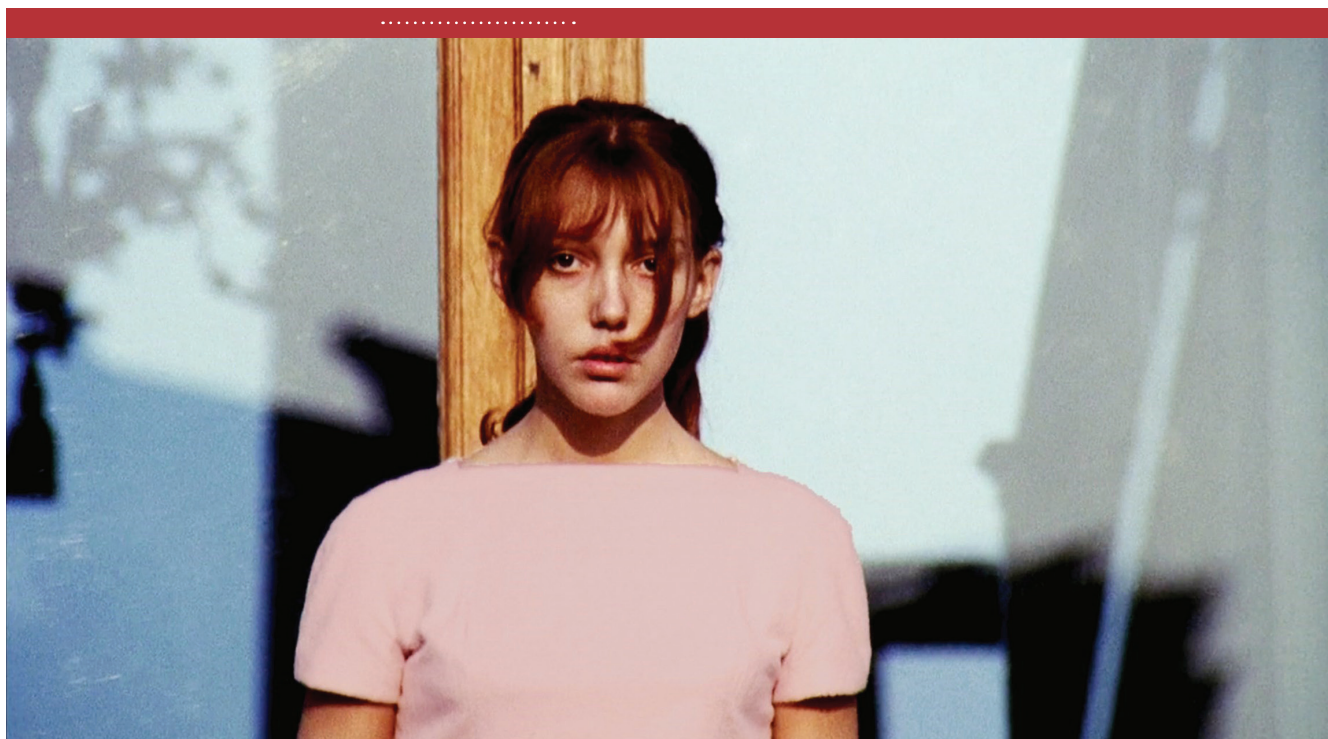
a *megvilágosodásról*. Ez a megvilágosodás gyors és elementáris. Ezért tanul meg hirtelen beszélni – amire a félkegyelmű postás csodálkozik rá –, s ezért hagyja el elsőként a házat.

Emília után a többiek is „eltűnnek” a házból: Odetta, Pietro, Lucia, végül az apa is távozik. Ez nem mindig konkrét, néhány esetben szimbolikus esemény. Odettát mentő szállítja el (konkrét távozás), Pietro elköltözik (konkrét távozás), Lucia egy kápolnában köt ki (szimbolikus távozás), az apa pedig a sivatagban (szimbolikus távozás). A konkrét és szimbolikus távozások a négy monológban megfogalmazott válságélményre adott válaszok: megoldási kísérletek. Ezek a megoldási kísérletek egyrészt mind az öt szereplő esetében az istennel való megszakadt kötelék *helyreállítására* irányulnak, másrészt radikálisan *különböznek* egymástól – noha a motívumok és szimbólumok szintjén kapcsolat van egy-egy karakter „reakciója”, „megoldása” között: Odettából *beteg*, Pietróból *művész*, Luciából *szajha*; az apából *remete*, Emíliából *szent* lesz: olyan ember (emberisten), aki csodákat tud tenni (hit általi gyógyítás, repülés, vízfakasztás), dacolva a természet törvényeivel.

Amíg a második részben a vendég, addig a harmadik részben Emília a kulcsfigura: övé a leghosszabb cse-

„A tükröződési pont: a tagadás”

(Pier Paolo Pasolini: *Teoréma* – Anne Wiazemsky)



lekményszál, vele történnek a legrejtélyesebb dolgok. Pasolini Emíliához *viszonyítva* meséli el a többiek útkeresésének történetét a montázs-szerkezet szintjén. Minden családtagot Emíliához mér, Emíliával hasonlít össze: ez a montázs-szerkezet szintjén konkrétan mindig két karakter – egy reakciópáros – összehasonlítását jelenti. Egy olyan párosét, ahol az egyik személy mindig Emília. De a változó, fejlődő, az új identitásán belül mindig új szintre lépő Emília. Emília és Odetta, Emília és Pietro, Emília és Lucia, Emília és az apa – ez a négy epizód váltja egymást úgy, hogy Odetta, Pietro és az apa történetét *párhuzamos vágással* (szigorúan Emíliához történetéhez mérve), Lucia történetét azonban *többszerűen* meséli el Pasolini: Lucia történetének első snittje, rendhagyó módon, a Pietro történet utolsó snittje (az utolsó pedig Emília történetének folytatása).

Lucia története tehát, kiindulópontját tekintve, Pietro történetének végéhez kapcsolódik, mégpedig nem véletlenül. Pasolini Lucia és Pietro „megoldási” kísérletének hasonlóságára utal ezzel a szerkezeti megoldással. A tükröződési pont: a tagadás. A festővé váló Pietro a művészi alkotás korábbi elveit és szabályait tagadja (saját elveket és szabályokat akar találni és követni), az ismeretlen férfakkal szerető Lucia pedig azt az erkölcsi elvet, hogy egy nő akkor erényes és tiszteletre méltó, ha hűséges a férjéhez (függetlenül attól, hogy még szeretik-e egymást). Pietro a művészetben, Lucia a szexualitásban viselkedik úgy, mint egy *forradalmár*: mindketten lerázzák magukról a polgári társadalom és kultúra elavult vagy álszent normáit.

Lázadásukat (ahogy Odetta és az apa reakcióját is) ugyanaz a dolog motiválja: megint át akarják élni a fiatal, elbűvölő, kék szemű istennel való találkozás – egyesülés – sokkoló tapasztalatát. Hiába, mert az egyesülés nem megismételhető: Pietro nem tud olyan képet festeni, amely az isten reprezentációja – „emléke” – lenne, Lucia pedig nem tud olyan férfival találkozni és szeretkezni, akivel ugyanolyan extázist élne át, mint a ház valamikori vendégével. Ezért mindketten „szerencsétlen”, „emlékező” individualitások – ahogy Kierkegaard mondaná. Nem véletlen, hogy Pietro levizeli az istent ábrázoló képet, Lucia pedig modern bűnbánó Magdolnaként: „megtér” – abba a kápolnába

fut be imádkozni, ahol korábban, a kápolna melletti árokban, egyszerre két férfival szeretkezett.

Ha nem a montázs-, hanem a motívum- (szimbólum-) szerkezet szintjén vizsgáljuk az istennel való kötelék megszűnésére adott egzisztenciális-morális „megoldási kísérletek” különbözőségének okát és mértékét, más sémához jutunk. Ebben az esetben nem a leghosszabb cselekményszállal rendelkező, a montázs-szerkezet szintjén kulcsfiguraként kezelt Emília a mérték és a viszonyítási pont. Ebben az esetben, tehát a motívumok és a szimbólumok szintjén, Emília és Odetta, Pietro és Lucia, végül az Emília és az apa alkot reakció-párost. Emíliát és Odettát a *statikus várakozás*, Pietrót és Luciát a már említett *felfokozott, kreatív, hisztérikus kísérletezés*, Emíliát és az apát pedig az *aszketikus áldozathozatal* motívuma fűzi össze. Ez a kapcsolat a tárgyak, a tárgyiasult szimbólumok szintjén is megfigyelhető: Emília és Odetta esetében a befelé forduló várakozás helyszíne egy *pad* és egy *ágy*, ahol mindketten mozdulatlan-ságba dermednek; Pietro és Lucia esetében a kísérletezés terepe a vágyak kifejezésére szolgáló *festék* és *vászon*, illetve az *emberi test*, amely mindkét esetben *erotizálódik*: Pietro felismeri a vallási indíttatású művészetben az erotikát, Lucia pedig a vallási indíttatású erotikában a művészetet; végül Emília és az apa esetében az aszketikus áldozathozatal helyszíne egyrészt a kétségbeesett, hiábavaló áldozatot szimbolizáló *élettelen, száraz sivatag*, másrészt a modern nagyváros „sivatagában”, egy építkezésen megtalált, hit által fakasztott *forrás*.

Emília szerepét azonban a motívum-szerkezet szintjén sem szabad leértékelni. Nem, mivel minden családtaggal összekapcsolja őt valamilyen motívum: Odettához a *befelé fordulás*, Pietróhoz az *asztkézis*, Luciához a *lebegés (extázis)*, az apához pedig az *áldozat* motívuma köti. Ezek a motívumok azonban mást jelentenek az egyik és a másik oldalon: Odetta befelé fordulása *betegség (örület)*; Pietro asztkézise *elszánt, de kétes kimenetelű művészi teremtés*, Lucia extázisa *pillanatnyi orgazmus, amelyet megbánás követ*, az apa áldozata pedig *hiábavaló vezeklés egy olyan helyen, ahol csak elpusztulni vagy morálisan tönkremenni lehet* (ahogy ez a *Disznóól-*

ban látható). Kizárólag Emília történetében kapnak ezek a motívumok pozitív (nem nihilista) jelentést.

Emília – ő a Pasolini által kínált „megoldás” a nihilizmus betegségére a *Teorémában*. A többiek csak lehetséges megoldási „kísérletek”, amelyek Pasolini parabolája szerint nem menthetik meg a napnyugati kultúrát a fenyegető modern barbarizmustól. Pasolini tehát másfajta következtetéshez jut el, mint Nietzsche, aki az új, tragikus, nem-nihilista művészetben látta a megoldást, s aki ezért bizonyára azt mondta volna, hogy Pietrónál van a helyzet kulcsa. És semmiképpen sem az „aszketikus ideálba” kapaszkodó Emíliánál. Mégis: ha figyelembe vesszük, hogy Emília karaktere egy *játékfilmben* kínál megoldást a nihilizmusra, megállapítható: Pasolini végső soron a művészetben is megoldást látott, különben nem forgatta volna le a *Teorémát*, sőt talán egyetlen filmet sem készített volna. Ezért, újragondolva a film megfejtését, végső soron talán azt mondhatjuk: Emília és a *szakrálisán motivált* művészet jelentette Pasolini számára a megoldást, hiszen ő maga is ilyen művészetre törekedett.

Egy kérdésre azonban még mindig nem adtam választ: ha Pasolini szerint Emília a megoldás, miért az apa sivatagbéli bolyongásának és atavisztikus üvöltésének képsorával ér véget a film? Miért nem Emília forrás-jelentéssel? Emília története javaslat a modernitás korában elveszített *szakralitás iránti érzék* új felfedezésére és társadalmi-kulturális jelentőségének elismerésére, költői kifejezése annak, hogy „forradalomra”, mégpedig *mentális forradalomra* lenne szükség, amely nélkül a társadalmi forradalom, amelyre szintén szükség van, nem lehet sikeres. A film lezárása nem vonja kétségbe ezt a „tételt” – a film „teorémáját” –, hanem csak idézőjelek közé rakja. A film lezárása Pasolini becsületes peszsimizmusának jele: ahogy Nietzsche nem mondja azt, hogy az Übermensch megszületett, úgy Pasolini sem állítja azt, hogy Emília *létezik*. Emília „csodája” csak egy „költői” lehetőség. A realitás a sivatagban bolyongó, istentkereső apa *fájdalma* és *kétségbeesése*, aki nem tudja-akarja elhinni, amiről a sivatag polgárai mesélnek: hogy isten meghalt, s ez a legjobb, ami velünk, modern emberekkel, történhetett. •

PASOLINI ÉS A GÖRÖG MÍTOSZOK

Archaikus modernitás

CSANTAVÉRI JÚLIA

PASOLINIT AZ ÓKORI GÖRÖG DRÁMÁKBAN ÓSI ÉS MODERN KONFLIKTUSA IZGATTA.

1959-ben, Pasolini Vittorio Gassman kérésére lefordítja Aiszkhülosz *Oreszteiáját*, és a következő évben megrendezi első filmjét, *A csórót*, amely formáját tekintve szoros rokonságot tart a görög dráma hagyományával. Massimo Fusillo, a 2012-ben megjelent, *La Grecia secondo Pasolini – Mito e cinema (Pasolini Görögországa – Mítosz és film)* című könyvének bevezetőjében szimbolikusnak látja ezt az egybeesést, azt jelzi, hogy Pasolini a film nyelvén találta meg a mitikus és szakrális tartalmak kifejezésének számára legalkalmasabb eszközt. Ekkortól a görög mítoszok és az athéni színház fontos szerepet játszanak az életműben, hol főszólamként, hol formateremtő erőként, hol pedig a gazdag kulturális szövet részeként, mint töredékes regényében, az *Olajban*, amelybe, túl a számos tényleges analógián és utaláson, még ókori görög nyelven írott részeket is tervezett!

Pasolini műfajváltásának, az irodalom nyelvéről a film nyelvére való átérésnek fő oka Fusillo szerint, hogy politikai szerepvállalásának krízisével párhuzamosan az író egyre kevésbé bízik a leírt szó sikerében és egyre jobban vonzza a gesztusok, a fizikai jelenlét, a valóság képeinek közvetlen nyelve. Azonban Pasolini filmnyelvét összevetve a rendező által tisztelt klasszikusok, Dreyer, Mizoguchi, Chaplin, Rossellini, vagy az épp Pasolini által „költői filmként” kodifikált modern film nyelvvel, úgy találja, hogy a fentiekkel ellentétben az övé szándékoltan primitív, elszegényített, megszállottan tapad a premier plánokhoz, a frontális képszerkesztéshez, a részletek kiemeléséhez és a félszobjektív nézőpont-hoz, a dokumentum- és álomszerűség határán lebegő valóságos környezet-

hez. Archaikus nézőpont ez, amely a testeket és a helyszíneket a valóság kibonthatatlan titkának kifejezőjeként egy saját esztétika alapjává teszi. A szerző úgy látja, hogy az ily módon elképzelt film különösen alkalmas a görög tragédiák újraértelmezésére. Pasolini a görög mítoszokban nem a klasszikus görög kultúra megnyilvánulásait kereste, hanem olyan kifejezési lehetőséget, amely által újra felidézheti azt a barbár, történelem előtti, nemzeteken túli, a természet ciklusai által keretezett paraszti világot, amely Friuliban töltött ifjúságát meghatározta. Azonban Fusillo hangsúlyozza, hogy ezt a Mircea Eliade által is leírt „örök visszatérést” Pasolini a freudi pszichoanalízis és a marxi történelemfilozófia eszközeivel korigálja, ezért nem válik nosztalgiává, hanem egyik dinamikus eleme lesz annak az ír-

„Jobban vonzza a valóság képeinek közvetlen nyelve”

(*Oidipusz király* – Ninetto Davoli és Franco Citti)

racionális és irracionális erőket feloldás nélkül egymásba játszó ellentmondásnak, személyes és társadalmi-politikai polémiaának, amely Pasolini alkotásainak belső rendező elveként működik. A görög drámairodalom nagy témái Pasolini szemében épp azt az ellentmondást tárják fel, mi történik, ha az ősi, irracionális, természeti erők összeütközésbe kerülnek a kiépülő új, racionális és deszakralizált társadalom elvárásaival. A „barbár” és a „civilizált” közötti kapcsolat lehetőségének kérdése Pasolini minden görög témájú alkotását áthatja.

Fusillo három film köré szervezi a mondandóját. Az *Oidipusz király (Edipo Re)*, a *Médea (Medea)* és a *Jegyzetek egy afrikai Oreszteiához (Appunti per un' Orestiaide africana)* Szophoklész, Euripidész és Aiszkhülosz legismertebb tragédiáit kínálja fel újra a nézőnek. Kiténtetett darabjai az életműnek, megmutatják azt a három irányt, a pszichoanalitikust, az antropológiát, valamint a politikait, amelyek Pasolinit leginkább érdekelték.

Az 1967-ben készült *Oidipusz királyban* a fő konfliktus az apagyilkosság és a vérfertőzés vágyának öntudatlan kiélése és az erről való tudás megszerzésének kényszere, a civilizációs tabu asszimilálásának tragédiája között feszül. *Oidipusz* a barbár teljes tudatlanságának, ösztönös testiségének állapotából indul, majd a rákényszerített tudás tragédiájának átélésén keresztül a költészetben talál





menedéket. Fusillo kimutatja, hogy az önéletrajz rákopírozása a görög mítoszra, hogyan helyezi át az eredeti hangsúlyokat kiemelve és elkülönítve

„Dokumentumképei mögül előhívja az ősi jelentést”

(Médea – Maria Callas)

az apa és az anya szerepét. Iokaszte elutasítja a tudást, megmarad a tisztán, tabuk nélkül felfogott ártatlan és ugyanakkor halált hozó szexualitás példájának. Laios megölésének képsorából Pasolini száműz minden magyarázó elemet. Fusillo elemzése azt bizonyítja, hogy a jelenetben Oidipusz és Laiosz tudattalanul bár, de felismerik egymásban az apát és fiút és éppen ez váltja ki a gyilkos indulatot mindkettőjükben. E két szereplő helyi értékének átrendezése Szophoklész tragédiájához és még inkább a Szophoklész utókövető hosszú hagyományhoz képest átvezet Pasolininek később, a diáklázadások idején elfoglalt álláspontjái az apákkal és fiaikkal kapcsolatban, illetve az *Olajnak* és a *Salónak* a halál jegyében fogant szexualitásáig.

A *Médea* (1969) újrafogalmazása a személyes történet helyett a kultúrák ütközését helyezi előtérbe. A világoknak már az *Oidipuszban* kidolgozott kétosztatú szembenállása itt végzetesebb. Médea és Jászón szimbolikus figurák. Médea az ősi, mágiikus, szakrális, és ugyanakkor szenvedéllyel teli és kegyetlen világot, Jászón a születőben

fakad. Jászón és az általa képviselt kultúra előbb kihasználja Médeiát, majd megfosztja a szakrális világhoz fűződő kapcsolatától, azután félelemből kitaszítja, végül egy haszonelvű pragmatizmus nevében elüldözi. Ez a konfliktus ugyanakkor lélektani is, a freudi értelemben vett Ösztön-én és a racionális Én közötti viszonyt modellálja. A film záróképet elemelve Fusillo rámutat, hogy Pasolini ábrázolásában a két világ egymás ellen fordulása mindkét fél számára jóvátehetetlen tragédiát jelent.

Az *Oreszteia* újraértelmezése Pasolininál azt kérdezi, elképzelhető-e, hogy a modern demokrácia képes legyen magába olvasztani az archaikus civilizációk egyes elemeit, azaz, hogy az Oresztészt üldöző Erünniszek Eumenidákká, „Átokból Áldássá” váljanak. Fusillo részletesen elemzi Pasolini fordítását, kimutatva, hogyan érvényesíti a költő a pozitív válasz utópiáját a szöveg újraterejtésében.

Az *Oidipusz* és a *Médea* között elkészült *Jegyzetek egy afrikai Oreszteidához* (1968) e hamar csalókanak bizonyuló reménynek a filmje. Pasolini egyedülálló kísérlete, hogy a modern Afrika

lévő racionális, haszonelvű polgárságot képviseli. Kettőjük tragédiája a két világ összeegyeztethetlenségéből

dokumentumképei mögül előhívja az ősi jelentést. A film kapcsán Fusillo hangsúlyozza, hogy Pasolini minden alkotásában erős a dokumentarista hajlam, ami közvetlenül adódik, a valóság iránti „megszállott szereleméből”. Az *Oidipuszt* és a *Médeát* is átszövik az etnográfiai motívumok. Ebben a hosszú dokumentumfilmnek is tekinthető alkotásban Pasolini az *Oreszteia* őt legjobban érdeklő problémáját, az archaikus és a modern civilizáció együttélésének kérdését közvetlenül vetíti rá a 60-as évek Afrikájának változásaira, intézményeire és az ott megtalált személyekre, arcokra, tárgyakra, szokásokra is. De a dokumentálás mellett vagy inkább azzal együtt a film másik rétegében kiemelkedő szerepet kap a nem verbális, a vizualitásra és a zenéiségre, a gesztusok, arcok, tájak, fák, táncok nyelvére bízott kommunikáció. Pasolini általuk meséli el az *Oreszteia* egyes töredékeit. Az Erünniszek Eumenidákká válásának pillanatát egy ősi rituális menyegzői táncra bízta, amelyet modern lányok adnak elő szinte játékosan. Ekkor hangzanak el Athéné szavai a drámából Pasolini átköltése szerint: „Ki nem érti, hogy helyes befogadnunk / magunk közé ez ősi Isteneiket, / nem érti az élet viszontagságait, / mert az apák vétkeiért adunk számot / előtük...” •

MUSZATICS PÉTER: BÉCS, BUDAPEST, HOLLYWOOD

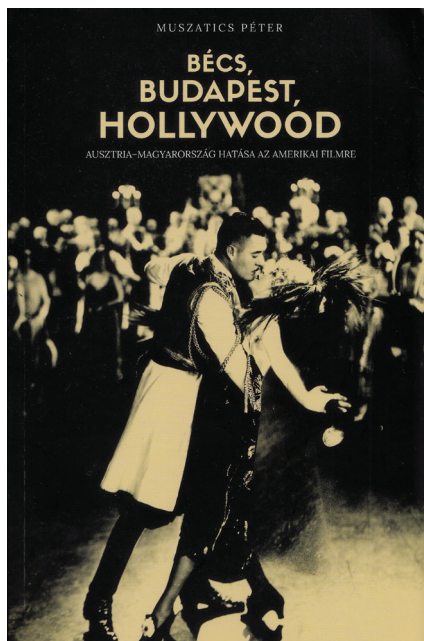
Közép-Európából importálva

MÉSZÁROS MÁRTON

FILMTÖRTÉNETI UTAZÁS A VÍG ÖZVEGYNOMÁBAN.

Bécs, Budapest, Hollywood, ha ezzel a városneveket összekapcsoló címmel jelenik meg filmes témájú könyv, az olvasó feltételezheti, hogy a kötet – például a Magyar Hollywood Tanács programjának mintájára – sorra veszi a magyar származású hollywoodi alkotókat. Csakhogy Muszatics Péter filmtörténész munkája az Osztrák-Magyar Monarchia kulturális és társadalmi hatását keresi a hollywoodi filmben.

Úgy látja, a barokk, amely – a stílus-történeti korszakok közül utolsóként – monumentalitásával, gazdag vizualitásával a teljességszmény megragadását tűzte ki célul, máig tovább él Közép-Európában közösségi formákban, életstílusokban, vagy akár a múltidéző bécsi kávéházakban. Ilyen a Café Sperl, amely nagyjából az ipari forradalom végétől – csupán minimális változtatásokat megélve – áll az osztrák fővárosban, a Lehgasse sarkán, lépésnyire a Képzőművészeti Akadémiától és a Theater an der Wientől. Muszatics innen indítja a szövegét: miközben bemutatja a Sperl jelenlegi és egykori szakaszait, szinte mindenre kiterjedő figyelme lehetővé teszi azt, hogy az olvasó is úgy érezze, maga is ott jár. Az már más vonulata az írásnak, hogy a bevezető oldal tartalmaz több olyan szót, amely feltehetőleg ma már nem közismert. Muszatics, aki a nagy esszéisták stílusát tekintheti példának, finom vonalakkal, az éppen elegendő személyesség hangját sem nélkülözve rajzolja fel a „boldog békeidők” világát (a szerző is időzjelbe teszi a terminust: 1867-1914 között évtizedekig nem volt számottevő háború Európa akkori legnagyobb birodalmában, de az életviszonyok radikális átforgatódása és az emigráció árnyalja a képet), amelyben Lehar Ferenc zeneszerző megalkotta *A víg özvegy* című háromfelvonásosát.



Az operett, amely már a 19. századvégi közönség szórakoztatási vágyát elégítette ki, nem várt siker lett. Habár a Theater an der Wien igazgatója, Karczag Vilmos nem bízott a sikerben, *A víg özvegy* 1905-ben, a bemutatót követően néhány hónap leforgása alatt szenzációssá ért be. Arra, hogy az éppen ekkoriban kibontakozó filmes szcéna is felfigyeljen *A víg özvegyre*, nem kellett várni. Két évvel az ősbemutató után már svéd rövidfilm készült belőle, Kertész Mihály (a későbbi Michael Curtiz) pedig 1918-ban, még Magyarországon adaptálta filmvászonra (a némafilm elveszett). Muszatics a két legismertebb feldolgozást állítja a *Bécs, Budapest, Hollywood* középpontjába: Erich von Stroheim 1925-ben, és Ernst Lubitsch 1934-ben bemutatott filmváltozatát. Mindkét mű világhíressé, ehhez pedig nagyban hozzájárult az is, hogy szabadon bántak az őscselekménnyel. Meg

kell hagyni, az operett librettója rémegyszerű, talán ezért a legtöbb esetben korhoz, helyszínhez adaptálják. Ugyanakkor társadalmi üzenete modern, zenéje üdítő, állapítja meg a filmtörténész.

A *Bécs, Budapest, Hollywood* nagy ambíciójú munka, ez megnyilvánul abban is, amint a szerző elmeséli a két legendás filmváltozat háttér- és keletkezéstörténetét, fogadtatását, de – többször idézve a dialógosukból – még a cselekményt is.

A bécsi középosztálybeli zsidó családból származó Stroheim esetében köztudott a kalandos, önmitizáló életútja, amelyet botrányok szegélyeztek, ezért Muszatics jogosan állapítja meg, hogy az Irving Thalberggel, az Universal Stúdió eleinte huszonkét éves vezetőjével való csörtesorozata filmvászonra kíváncsok. Az viszont kevésbé ismert, hogy *A víg özvegy* elkészülte után a rendezéstől visszavonult Stroheim nem volt büszke a filmjére, feltehető, a film önreflexiója miatt sem, elvégre az alkotó, aki az arisztokrata és a hétköznapi ember viszonyát kutatta, maga is nemesnek adta ki magát.

Lubitsch neve az időtálló romantikus komédiái miatt talán jobban fennmaradt, viszont Muszatics rávilágít arra, hogy szinte mindezidáig tévesen kategorizálták kelet-európainak – esetében a közép-európai származás, az onnan hozott örökség mérvadó. A „Lubitsch-touch”, amely a legvégső poénra is rászűr egy újabbat, többek között Molnár Ferenc dramaturgiai eljárásaiból is levezethető, de a Monarchia művészete, többek között a berlini színházi közeg is hatással volt a stílusára. Nem utolsósorban, túl is lépett saját korán: Billy Wilder a mesterének tekintette, hatáselemekkel való játszódásából Quentin Tarantino is merített. A kötet legutolsó fejezete, amelyben Muszatics sorra veszi feltételezéseit arról, miként hatott a sajátos bécsi-budapesti tömegkultúra a hollywoodi filmre, talán a legizgalmasabb. Meglepő, de a rövid magyarázat után érthető, miért gondolja úgy a filmtörténész, hogy Molnár Woody Allenre és a Coen-fivérekre is hatott (előbbi Egri Lajos tanítványa volt), Stroheimet pedig Orson Welleshez és Stanley Kubrickhoz méri.

Muszatics Péter kötete jó stílusérzékkel – a Színház- és Filmművészeti Egyetem DLA-dolgozataként – megírt, olvasmányos munka, amelyet mindenki élvezettel lapozhat fel.

KOSSUTH KIADÓ, 2018.

/// LICHTER PÉTER: UTAZÁS A LEHETETLENBE

Párhuzamosok találkozása

/// VARGA ZOLTÁN

OLYKOR AZ AVANTGÁRD FILM ÉS A FŐÁRAMLATBELI SCI-FI IS TALÁLKOZHAT.

Dave Bowman, a *2001: Űrodüsszeia* végtelenbe és annál is messzebb utazó űrhajósának döbrent-ál-méklődő arca látható az egyik legfrissebb magyar filmes szakkönyv borítóján. Telitalálatos képválasztás, mert nemcsak a kötetben legtöbbet hivatkozott filmet, Stanley Kubrick főművét előlegezi, de egyúttal azt a szellemi utazást is, amely az olvasóra vár. Lichter Péter *Utazás a lehetetlenbe* főcímet viselő kötetének hosszú alcíme nyújt konkrétabb tájékoztatást, milyen terület feltárására vállalkozik a munka: *Az avantgárd film absztrakt formái a science fiction filmekben*. Az első pillantásra egymást kizáró(nak vélt) mozgóképi tradíciók – a keveseknek szülő avantgárd film és a tömegeket lázban tartó sci-fi műfaj – értő dialógusba ál-

lítása, számos meglepetést tartogató összeolvasása a kötet legizgalmasabb vonulata.

Az avantgárd filmsként is termékeny Lichter Péter munkája részben előző könyvéhez, a kísérleti filmről írt (többnyire a *Filmvilágban* megjelent) esszéit csokorba gyűjtő *A láthatatlan birodalomhoz* csatlakozik, sőt *A kozmosz metaforái* című szöveg a jelen kötet magjának, előképének is tekinthető. Ezúttal azonban nem esszégyűjteményt vehetünk kézbe, és nem is egészen ugyanazzal az oldottabb hangvétellel találkozunk, amely a szerző egyéb írásaiból lehet ismerős. Az *Utazás a lehetetlenbe* ugyanis az író doktori disszertációjának könyvváltozata; az ELTE film és média doktori képzésén annak 11 éves működése alatt és több tucat hallgatója közül mostanáig csupán maroknyian szereztek fokozatot – Lichter e kevesek egyike. Írása a filmtudomány elvárásrendszere szerint szerveződő munka tehát, rengeteg hivatkozással, filmelméleti fogalommal és számos, a szerző saját érvelését támogatni hivatott elmélet megidézésével. Szerencsére azonban szó sincs arról, hogy Lichter „lila ködbe” burkolná mondanóját; a szakterminológiában járatlan olvasókat is „beavattja” a fogalmak háttérébe és filmtudományos előzményébe – sőt, bizonyos témakörökről igen részletes áttekintéseket kapunk. Lichter közelítésmódjában annak el- lenére is az avantgárd film a meghatározó tényező, hogy a sci-fikre tett utalások kezdettől fogva jelen vannak a kötet lapjain. Mégis a játékfilmhez képest vitán felül mostohán kezelt avantgárd filmek szentel nagyobb figyelmet, meghatározó alakjainak munkásságát s jellegzetes eljárásait

és markáns alakváltozatait mélyen- szántó fejezetek tárgyalják – legyen szó Stan Brakhage, vagy a kötet szűkebb témája számára különösen fontos John Whitney és Jordan Belson alakjáról, illetőleg az avantgárd film szürrealista ágáról, lírai és grafikus absztrakciót tartalmazó típusairól. S míg eljutunk a kötet utolsó negyedében a címben is ígért kapcsolódás részletes vizsgálatához, még számos egyéb, mind az avantgárdhoz, mind a sci-fihez társítható jelenség terítékre kerül – különös tekintettel az attrakció Tom Gunning óta sokat tárgyalt kérdésére. Lichter kötetének legterjedelmesebb egysége az ún. „keretezett absztrakció” aprólékos taglalására épül: az avantgárd formajelenségek elbeszélő filmekbe történő beépítésének stratégiáit és velejárait érti ezen a szerző, s kitér ennek hossz, dramaturgiai szerep és műfaji logika alapján körvonalazható különbségeire. Lichter állítása szerint – amelyet a *2001: Űrodüsszeia* mellett például olyan sci-fik támasztanak alá, mint *A komputer gyermeke*, a *Superman*, a *Tron* vagy a *Kapcsolat* – a fantasztikus film, azon belül is a sci-fi profitált a legtöbbet abból, hogy az avantgárd látványokat felhasználták: megjelenítve általuk a csodásat, az irracionálisat, az emberi ésszel fölfogható távlatokon túlmutató dimenziókat – avagy a lehetetlent és az ismeretlent.

Az *Utazás a lehetetlenbe* az absztrakciótól az attrakcióig, az avantgárdtól a tömegsikeréig kalauzol; kifejtésmódját azonban beárnyékolja egy visszatérő – a kötet egészét keresztülszövő – probléma. A szövegben nagyfokú redundancia tapasztalható, s az önméltlések nem csupán a szerző legfőbb tétisének újabb és újabb köntösbe öltöztetett megfogalmazásában érhetők tetten, de az alkotókról és a filmekről tett ismétlődő állítások is rendre visszaköszönek. A fejezetek (kivált az első négy nagyobb egység) egymásra következtetésében is optimálisabb lehetett volna más felépítés érvényesítése. Ám ezek a fésületlenségek sem homályosítják el, hogy a periféria és a centrum egymásra hatásának sokat tárgyalt kérdéskörén belül Lichter Péter olyan témát fejtett ki értő módon, amely alulreprezentáltsága okán igazi kuriózum.

GONDOLAT KIADÓ, 2018.



GERVAI ANDRÁS: ÁLLAMI ÁLOMGYÁR

Keserű igazságok

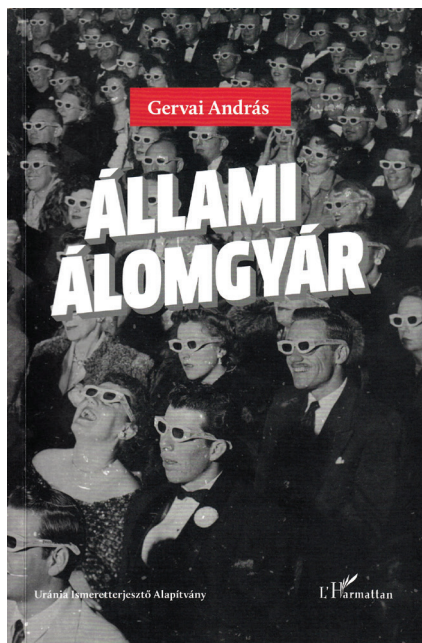
SCHUBERT GUSZTÁV

ÚJ GERVAI-KÖTET A FILM ÉS POLITIKA VESZEDELMES VISZONYÁRÓL.

A hatvanas évek sokszínű magyar képzőművészete csak a politikai háttérrel együtt értelmezhető.” – írja a *Keretek közt* kiállítás (MNG, 2018) katalógusában Standeisky Éva történész, és megállapítása tökéletesen áll a hatvanas évek magyar filmjére is, de igazából a teljes magyar filmtörténetre érvényes.

A magyar filmkritika ritkán foglalkozik a filmek háttérével, a filmtörténet is elsősorban esztétikai, stílári kérdéseket elemez (olykor zseniálisan, mint Balogh Gyöngyi és Király Jenő a *„Csak egy nap a világ...” A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936* súlyos kötetében), csak elvétve fordul elő, ha valaki a filmgyártás politikai hátterét kutatja. A pontos analízis ilyenkor mindig feltárja, hogy egyáltalán nem valamiféle másodlagos, segédtudományi munkáról van szó ilyenkor: a „háttér”-ből világosan előtűnik a szálakat mozgató kéz. A mindenkori magyar kultuskormányzat, legyen bár jobb vagy baloldali, többnyire ellenállhatatlan vágyat érez arra, hogy ellenőrizze a magyar filmkultúra és a filmkészítés minden részletét: előírja, de legalábbis befolyásolja a filmek tematikáját, és magának tartsa fenn a „végső vágás” jogát, adott esetben úgy, hogy brutális egyszerűséggel véget vetve a tartalmi vagy az ízlésbeli vitáknak a filmet dobozba zárja és egy raktár mélyére számúzi. Ilyenkor a rendező örülhet, ha ő maga nem részesül hasonló bánásmódban. A magyar film nyilvános, látható története mögött sötét bűvópatakként húzódik végig a „láthatatlan magyar filmtörténet”, a politikai okokból abortált vagy betiltott filmek rémtörténete.

Gervai András azon kevesek közé tartozik, akik lankadatlan szorgalommal igyekeznek felderíteni ennek a föld alá szorított filmtörténetnek az elrejtett,



elfeledett, elfeledtetett kellemetlen titkait. Az *Állami álomgyár* tulajdonképpen záróaktusa ennek a nyomozásnak, egy trilógia harmadik darabja, mely *A tanúk* interjúsorozatával indult (Saxum, 2004) és a *Fedőneve: Szocializmus. Művészek, ügynökök, titkosszolgák* (Jelenkor, 2010) interjúkötetével folytatódott. Gervait sokan nem szeretik tényfeltáró buzgalma miatt, hiszen érdeket sért, de hát a sebészt sem szeretjük, amikor eleve-nünkbe vág. Az ellenszenv jogos lenne, ha a bulvárujságírás alantas szellemében és lentebb stíljében írta, de nem ezt teszi, elfogulatlanul és mindig a tényekre alapozva (alapos levéltári munkával) kutatja a kínos múltat.

Az *Állami álomgyár* az előző nagyon egységes interjúkötethez képest lazább szerkezetű kötet, ami azt a veszélyt rejt magában, hogy az olvasót nem feltétlenül fogja érdekelni mind a négy témakör:

Filmpolitika a Rákosi rendszerben 1948-53 között illetve a Kádár-korszak filmje a megtorlás éveiben; Bessenyei, Kállai, Sinkovits korabeli szerepei; A magyar zsidóság filmes ábrázolása; a hazai filmgyári struktúra összeomlása 1990 után. A leg-erősebb, legkompaktabb az első fejezet: Gervai itt ugyanis igazi örökényi világba kalauzol el bennünket. A Rákosi-rezsim és a korai Kádár-korszak cenzúrájának gyakorlatából ugyanis világosan kiderül: a mindenható kultúrpolitikának – miközben tiltott, törölt, vágott, retusált, valójában – fogalma sem volt arról, mit is akar a filmtől és a filmesektől. Azt pedig végképp nem értette, hogy amire olyannyira sóvárgott, a jelszavakkal teli filmművészet – teljes képtelenség. Ahogy Balassa Péter, az ezredvég egyik legmélyebben gondolkodó esztétája 1980-ban össze-foglalta: „Az író egyetlen feladata, hogy minél jobb mondatokat írjon minden erejével...” Lözungokból nem lehet *Vörös és feketét* vagy *Háború és békét* írni. Révai József, a „kultusz”-miniszter és stábja egyfolytában „tématervekkel” bombázta a filmeseket, de amit felhúztak estére, leomlott reggelre, egyrészt mert a hazugság már csak ilyen renyhe kötőanyag, másrészt, mert mindenki gyanús volt, még a főideológus és a főcenzor is, ezért háromszor is meggondolták, mi mehet a mozikba. A hatalom azt pontosan tudta, hogy mitől kell félnie (szinte mindentől), de hogy miféle művészetet is akar (hogy mitől lenne reális a szocreál), azt már nem tudta összerakni. Így fordulhatott elő például, hogy az 1952-re tervezett (szigorúan átgondolt, megrostált) 14 filmtervből, végül mindössze 5 készült el és került moziba. Nem volt ez másképp az 1956 utáni megtorlás idején sem, még az 1959-re tervezett tíz filmből is csak öt jutott el a filmvászonig. A magát reformernek gondoló, de közben akasztató korai Kádár-rendszer nagy gondban volt a szocreál szematizmussal szembehelyezkedő Nagy Imre-korszak (1953-55) szabad szellemében fogant filmekkel, mint a *Ház a sziklák alatt* vagy a *Keserű igazság* (ez utóbbit csak 1986-ban merték bemutatni). A „száraz” intézmény-kutatás tehát, minden csak nem unalmas, az „állami álomgyár” története hol hátborgató rémálom, hol fájdalmasan groteszk kabaré. Ajánlatos megismernünk, hogy sohase ismétlődhessen meg.

L'HARMATTAN; URÁNIA

ISMERETTERJESZTŐ ALAPÍTVÁNY, 1918.

NYÁR

Egy nyáron át énekelt

SZÍJÁRTÓ IMRE

SZEREBRENNYIKOV VIKTOR COJRÓL, A SZOVJET KÖNNYŰZENEI ÉLET EGYIK LEGNAGYOBB ALAKJÁRÓL, A KINO EGYÜTTES ÉNEKESÉRŐL FORGATOTT FILMET.

Ha Kirill Szerbrennyikov nem akarta volna megújítani az életrajzi film műfaját, akkor a *Nyár* című legújabb munkája úgy nézett volna ki, ahogyan sokan számonkérték rajta az orosz sajtóban: értesültünk volna a főhős 1990-ben bekövetkezett, tragikus haláláról, majd a leleményes időkezelés jegyében végigkövethettük volna sikerekben és kudarcokban gazdag pályafutását 1962-ben kezdődött kora gyermekkorától kezdve – ezt a sémát általában afféle „ilyen volt – ilyen lett” elképzelés mozgatja. Ehhez képest a rendező nagyjából egy évet emelt ki a híres szovjet rockzenész életéből, ráadásul nem is a pályafutása legelejéről, hanem valamiféle termékeny pillanatot abból az időszakból, amikor az immár színpadkész figuraként jelenhetett meg. A rendezőt ért nagyon súlyos támadások másik vonulata ugyancsak a begyakorolt elbeszélés módok körüli elvárások köré csoportosul: a „megtörtént eseményekre épül” képtelenségeiről illetve a „nem is így volt” jellegű

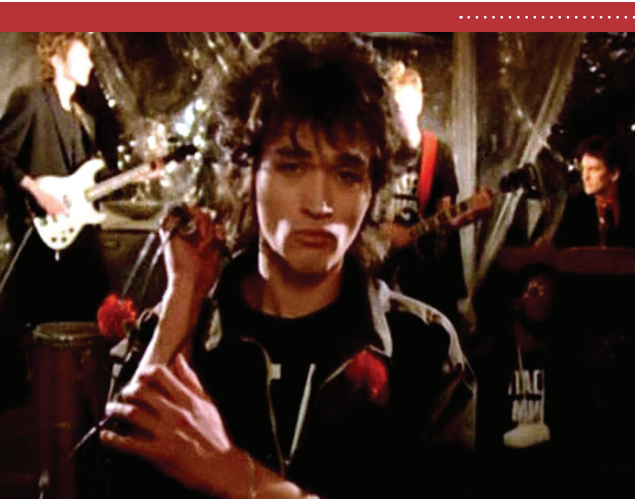
okoskodásokról van szó. Mindkettőre nagyszerű példát szolgáltat Boris Grebenscsikov megszólalása arról, hogy a film elejétől a végéig hazugság, mert egészen egyszerűen ő nem így emlékszik a 80-as évekre, ahogy az a filmben szerepel – még szerencse, hogy az Akvárium zenekar frontembere nem felejtette el az összes akkori történetét, úgy, ahogy az Ozzy Osborne-nal megeseett egykor („nem emlékszem a 80-as évekre”). A film a hasonló visszaemlékezés-versenyt nagyon következetes megoldással üti el: a Szkeptikus nevű szemüveges alak egy „ez nem történt meg” feliratú táblát mutogat minden olyan jelenet után, amelynek közvetlen és suta hitelét az egyszemélyes átélés bizonytalanságai fenyegetik.

Viktor Cojról, a szovjet könnyűzenei élet egyik legnagyobb alakjáról szóló film következő buktatója a 80-as évek összekötése a mával. „A szívünk és a szemünk változást követel” – énekelt Coj Szergej Szolovjov 1987-es *Assza* (kb. *Szuper*) című peresztrojkás filmjében, azaz kicsivel a film cselekménye utáni időben. A „Változást!” című dal azóta számos politikai hivatkozás és visszaélés tárgya lett, szerepelt például egy 2007-es választási kampányfilmben. Azt mondhatjuk, hogy a film bizonyos jelenetei akár 2018-ban is megeshetnek: a vidámkodó fiatalokkal szembeni állampolgári fellépés az elektricskán – a HÉV és az elővárosi vonat orosz megfelelőjén – akár a futballvilágbajnokság önkéntes rendfenntartóinak kilengésekkel kapcsolatos szigorát is fel-

„A szívünk és a szemünk változást követel!”
(Szergej Szolovjov: *Assza* - Viktor Coj)

idézheti, a magánvilágokba való visszavonulás, ami a filmet egészében meghatározza, a mai túlélési módok egyike. A filmben törvénytörően és nyilván tudatosan olyan szereplők bukkannak fel, akik ismerősek lehetnek a nagyjából független orosz kultúrában járatos nézők számára: a *Nyár* történetében folyton jelenlevő operatőr egy amúgy rockzenével foglalkozó dokumentumfilm, a csíkos pólós házibuli-énekes az Automata Kielégítők nevű punkzenekar tagja, Coj zenész pártfogóját a Zveri (Vadállatok) együttes énekese játssza, állítólag néhány pillanatra felbukkan továbbá a filmben Grebenscsikov alakja is – lehet, hogy a rocklegendának az a baja a filmmel, hogy a saját emlékei szerint ő nem csupán mellékszereplője volt a daliásnak egyáltalán nem mondható időszaknak.

A továbbiakban tárgyalnunk érdemes két nagyon érzékeny ügyet. Az egyik nem is annyira a nézőpont dolgát érinti – hiszen a film valamiféle sokat tudó elbeszélőket alkalmaz –, hanem a „honnan tudjuk mindezt” dolgát. Tudnivaló, hogy a *Nyár* annak a Natalia Naumenkónak az emlékirataira támaszkodik, aki a történetek nagyönis élő szemtanúja: Natalia a Cojt felkaroló Mike Naumenko felesége, továbbá Coj nem is annyira titkos szerelme volt. A film mindezt nyilvánvaló módon nem képes jelölni, de a benfennteskedés sajnos veszélyezteteti mindazt, amiről beszél, féltő ugyanis, hogy a házibulik és a közös gitározgatások felidézése a visszaemlékező szereplő személyes elfogultságaira épül. A filmen végigvonuló szerelmi szál ugyanakkor nagyjából leírja Viktor Coj személyiségének és zenéjének néhány jellegzetességét: a Zoopark nevű együttes énekese feleségéhez fűződő szerelme nagyjából kiskikolás szinten maradt. (Ez viszont a film több szereplőjének tanúságtételéből derül ki.) Coj és a Kino nevű együttese zenei arculata mintha ezekkel a személyiségjegyekkel függne össze – a minden szempontból megkésett és néha súlyosan másodlagos szovjet rockzenének ezt ágát a minimalista zenei megoldások és a programszerűen gyerekes szövegek jellemzik. Mert az ugye világos, hogy a Whonál vagy a Blondie-nál (orosz kiejtésben „Blongyi”) jobbák nem tudnak lenni az egyébként szikéntzőan tehetséges szovjet előadók, de a saját útjukat azért folyton keresik. •



// **NEM VAGYOK BOSZORKÁNY**

Nők pórázon

// **BASKI SÁNDOR****A WALESI RUNGANO NYONI VISSZATÉRT SZÜLŐHAZÁJÁBA, HOGY EGY MÁIG LÉTEZŐ ÉS PUSZTÍTÓ BABONÁRÓL KÉSZÍTSEN MÁGIKUS REALISTA SZATÍRÁT.**

El tudja-e kerülni a messziről jött rendező, hogy a harmadik világban forgatva ne egzotikus csodalényekként láttassa a helyieket, és a visszás jelenségeket se csak a saját kultúrájának erkölcsi magas lováról mutassa be? A feladat nehéz, ha nem éppen lehetetlen – nyilván tudta ezt Rungano Nyoni is, amikor első filmjének témájául egy máig létező afrikai hagyományt választott. Hiába született a fiatal rendezőnő Zambiában, már Walesben nőtt fel, így az ő nézőpontja is egy kívülről, még ha személyes kötődése miatt talán empatikusabb és hitelesebb is a megközelítésmódja.

A nyitójelenetben alighanem a saját kétségeire is reflektál. Turistabusz gördül be egy úgynevezett boszorkánytáborba, ahol kordon mögött tartott, fehérre festett arcú asszonyokat tekinthetnek meg a látogatók. Fotók és szelfik készülnek, mindenki alaposan kicsodálkozza magát, majd visszazállnak a buszra, és elhajtának a következő borzongató élmény irányába. Rögtön ezután megismerjük a kilencéves Shulát, akit egy véletlen baleset miatt boszorkánynak

„Maguk is hisznek büntetésük jogosságában”
(Maggie Mulubwa)

bélyegeznek, és választás elé állítanak: vagy boszorkánynak vallja magát, vagy hajnalra kecske lesz belőle. Az önkéntes némaságot fogadó kislány nem meri megkockáztatni az utóbbi opciót, ezért beköltözik a táborba, ahol ő lesz a legfiatalabb lakó.

Más külföldi rendező nyilván ünnepléses, drámai hangvételt választana ehhez a történethez, az afrikai közegben otthonosabban mozgó Nyoni viszont, a cyranói elvet követve, képes meglátni a komikumot is a szituációban. A helyiek babonás hite egészen abszurd pillanatokat eredményez – a Shula boszorkánysága mellett tanúskodó férfi állítja például, hogy a lány miatt leesett a karja, miközben jól láthatóan megvan minden végtagja –, de a hatóságok belépésének köszönhetően társadalmi szatíráként is működik a történet. A rendőrfőnök, ahelyett, hogy a ráció hangját képviselné, saját céljaira használja fel Shulát. Bűncselekmények

helyszíneire cipeli el, ahol a felsorakoztatott gyanúsítottak közül meg kell neveznie a tettest, vagyis a babona hivatalosan is bekerül a nyomozati eszközök közé. Fialat kora miatt a kislány még Zambiában is kurióznak számít, így az országos média is felfigyel rá, televíziós talk show-kba hívják, ahol a rendőrfőnök kap néhány kemény kérdést, de Shulának ugyanúgy a cirkuszi látványosság szerepköre jut, mint a film elején, a turisták látogatásakor.

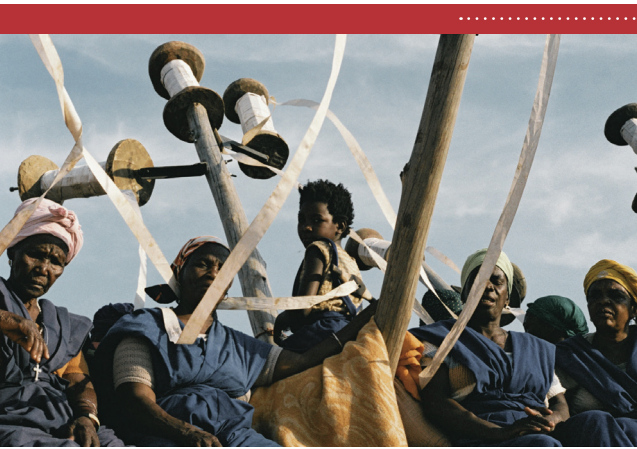
Az író-rendező bevallottan sarkít, de Zambiában és Ghánában tényleg léteznek boszorkánytáborok, amelyek papíron menedéket hívatottak nyújtani a megvádolt nőknek,

valójában viszont a kirekesztésüket törvényesítik. Nyoni láthatóan nem csak a konkrét jelenségről akart egy figyelemfelhívó fesztiválfilmot készíteni a nyugati közönség számára, a boszorkánysors nála metafora (is). Shula és társai hátára fehér szalag van rögzítve, amely egy óriási orsóhoz kapcsolódik, bárhová is mennek, mindig a jellepes és nagyon is konkrét rablánccon mozoghatnak csak. A szalagot elvághatnák, de nem teszik, mert félnek, hogy kecskévé változnak, vagyis rabságuk annak is köszönhető, hogy ők maguk is hisznek büntetésük jogosságában. A renitenskedő Shulát is engedelmességre oktatják, mert jót akarnak neki, a rendőrfőnök kedvence, aki a tábor helyett a saját házában élhet, azt javasolja a kislánynak, hogy fogadjon szót és legyen alázatos, és olyan sokra viheti majd, mint ő. A férfiak által szó szerint zsinóron rángatott, sorsukba beletörődött „boszorkányok” történetével Nyoni nyilvánvalóan az Afrikában még mindig elnyomott, alárendelt szerepbe kényszerített nők helyzetét is kommentálja.

A film nem csak a humora miatt nem torkoll végül dühödt feminista vádiratba, Nyomi érzékenyebb alkotó annál. A szatirikus hangvétel és a „boszorkányok” mindennapjainak helyenként már-már dokurealista bemutatása mellett van valami megkapóan szurreális és álomszerű is a filmben, köszönhetően többek közt David Gallego (*A kígyó ölelése*) operatőri munkájának. Ha boszorkányok nem is léteznek, Nyomi meg akarja mutatni, hogy milyen az a mágikus atmoszféra, ami életre hívja ezeket a hiedelmeket – és ezt olyan sikeresen teszi, hogy a fináléra a nézőt is sikerül elbizonytalanítania saját racionális világvélelétét illetően. A *Nem vagyok boszorkány* másik, Afrikán kívül is értelmezhető tanulsága pedig, hogy a megbélyegzés és a kirekesztés univerzális emberi igény, a hatalmasok a népsötétebb ösztöneire apellálva mindenhol előszeretettel jelölik ki a bűnbakokat, hogy az irántuk érzett gyanakvás és félelem összetartsa a társadalmat.

NEM VAGYOK BOSZORKÁNY (I Am Not a Witch)

– brit-francia-zambiai, 2017. Rendezte és írta: **Rungano Nyoni**. Kép: **David Gallego**. Zene: **Matthew James Kelly**. Szereplők: **Maggie Mulubwa** (Shula), **Dyna Mufumi** (Vezető), **Margaret Spinella** (Mama), **James Manashe** (Varázsló). Gyártó: **Clandestine Films / BFI / Film4 / Soda Pictures**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 94 perc.



SICARIO 2. A ZSOLDOS / ESCOBAR

Drogbárók végzete

BENKE ATTILA**A VÉRESKEZŐ LATIN-AMERIKAI DROGBÁRÓK ÉS AZ EGYRE KEGYETLENEBB DROGVA-DÁSZ-EGYSÉGEK HARCA TOVÁBB FOLYTATÓDIK A MOZIVÁSZNAKON IS.**

A kábítószer már régóta ismeri az emberiség, azonban a drogkereskedelem csak a huszadik század társadalmi és technikai fejleményei miatt vált globális méretű problémává. Mexikóban és Kolumbiában sajátos kokaingazdaság épült ki, melynek főszereplői a kartellek. A drogterjesztő bűnszervezetek nem piaci eszközökkel, hanem vesztegetéssel és bérgyilkosokkal próbálják legyőzni riválisait. A leghírhedtebb drogbáró a hetvenes-nyolcvanas években csúcsra jutott Pablo Emilio Escobar Gaviria volt, aki elképesztő fényűzésben élt Hacienda Nápoles nevű birtokán (ahol még saját állatkertje is volt) és első elfogása után luxusbörtönébe, a La Catedralban. Escobarnak még a kolumbiai parlamentbe is sikerült bekerülnie többek között populista szónoklatai és intézkedései miatt. A „kokainkirály” (így becézték a gengsztert) tudta, hogy a kormányzattól rég kiábrándult szegény emberek tömegén kapaszkodhat fel, ezért építtetett a medellíni szeméttelap mellé lakóházakat, a gyerekeknek focipályákat, és gátlástalan *sicarióit* (bérgyilkosait) is a szegénysorból emelte maga mellé, kihasználva a fiatal emberek anyagi kiszolgáltatottságát. Escobar és a drogbárók jellemzően a kapitalizmus egyenlőtlen erőviszonyait fordították saját országuk és az Egyesült Államok ellen.

A kartellekről az ellenük erősen fellépő rendőri szervekről természetesen számos film készült már. A brazil José Padilha *Elit halálosztók* első (2007) és második (2010) részében okosan nemcsak a kábítószermaffiát kárhóztatja, hanem a korrupt hatalmat és a rendőri brutalitást is. Amat Escalante *Helije* (2013) azt mutatja be, hogyan ragad bele az egyszerű, szegény ember a drogbárók hálójába. A nagysikerű *Breaking*

Bad-sorozat (2008-2013) ugyanezzel foglalkozik, csak éppen a másik oldal perspektívájából: egy haldokló kémiatanár, Walter White szembesül azzal, hogy családja anyagi biztonságát tisztességes munkával nem, csak a saját receptje alapján készített metamfetamin gyártásával képes biztosítani.

A megalomán Pablo Escobarról is rengeteg filmet láthattunk már. Az egyikben (*Beépülve – Az Escobar-ügy*, 2016) éppen a *Breaking Bad* Bryan Cranstonja tűnik fel, a *Narcos* (2015-) című tévésorozatban az *Elit halálosztók* rendőrhősét alakító színész, Wagner Moura a kolumbiai kokainkirályt formálja meg, míg az *Escobar: Paradise Lost*ban (2014) a nagysikerű *Sicario – A bérgyilkos* (2015) kartellekre vadászó címszereplőjét játszó Benicio Del Toro bújlik a gengszter bőrébe. Ezekhez a filmekhez csatlakozik idén nyáron a spanyol Fernando León de Aranoától (*Barrio – Külvárosi utcák*, 1998, *Egy tökéletes nap*, 2015) az *Escobar* (2017) és Taylor Sheridan (*A préri urai*, 2016, *Wind River – Gyilkos nyomom*, 2017) tollából, Stefano Sollima rendezésében (*A.C.A.B.*, 2012, *Suburra*, 2017) a *Sicario 2. – A zsoldos* (2018).

Az *Escobar* és a *Sicario 2.* ellentétes nézőpontból mesélnek ugyanarról a jelenségről, az Egyesült Államokat és a latin-amerikai térséget egyaránt sújtó kábítószercsempészetéről. Az *Escobar* a drogbáró egykori szeretője, Virginia Vallejo riporternő eredetileg 2007-ben kiadott, majd több nyelvre lefordított könyve, a *Szerettem Pablót, gyűlöltem Escobart* alapján készült. Fernando León de Aranoa műve a gengszter és Virginia megismerkedésétől (1983) szakításukon (1987) át egészen Pablo Escobar 1993-as haláláig követi a gátlástalan bűnözőt és az egyre jobban lecsúszó riporternőt

életútját. Érdekes, hogy női perspektívája miatt Aranoa filmje sokkal közelebb áll Dennis Villeneuve első *Sicariójához*, mint a Sollima-féle folytatás. Taylor Sheridan és a rendező közös döntése Kate, az előző epizód naiv, törvénytisztelő FBI-ügynökének kihagyása a történetből. „Emily Blunt egy nagyszerű színésznő, de az ő karaktere erkölcsi támpontként funkcionált. A zsoldosban nincs ilyen. Ez sokkal közelebb áll az én történetmeséléssel kapcsolatos elképzeléseimhez. Én erkölcsi szempontból nem orientálok a közönségemet.” – nyilatkozta Sollima. Így a *Sicario 2*-ben Matt, az immoralis CIA-ügynök és a mexikói bérgyilkos, Alejandro ezúttal a kartellek mellett az illegális bevándorlás problémájával is szembe kerülnek, és ismét egy morálisan megkérdőjelezhető akcióval (egy rivális banda tagjainak álcázva magukat az egyik drogbáró lányát, Isabelt rabolják el) próbálják meg felvenni a harcot a megállíthatatlan migráció és a menekülteket kihasználó bűnszervezetek ellen.

A *Sicario 2.* keveset képes hozzátenni az eredetihez, és a migránsokkal sem tud mit kezdeni a prologuson, és egy, az illegális határátlépéshez kötődő feszült jelenetsoron kívül. Sőt, meglepő módon Sollima és Sheridan finomítottak az előző rész társadalom- és műfajkritikáján. Matt bár továbbra is mindenre képes a küldetés sikeressége érdekében, két lábbal tiporja az emberi jogokat és Mexikó szuverenitását, azonban az első *Sicario* Mattjéhez képest Josh Brolin hőisében megszólal a lelkiismeret, ezért az amerikai határsértő elitosztagnak már nem is annyira ellentmondásos csapat, mint korábban volt. A kiégett Alejandro is klasszikusabb hősé szelidül, mikor társaitól elszakadva, ellenséges területen védelmezi Isabelt a rivális bandatagokkal szemben. Isabel pedig igen távol áll az öntudatos, idealista Kate-től, mert bár a tinédzser bemutatkozó jelenetében verekszik, és kiosztja iskolája igazgatóját, a játékidő nagy részében riadt tinilány, D. W. Griffith némafilmjei óta ismert tipikus „bajba jutott nő”. Egyedül a mexikói-amerikai Miguel története ad hozzá valamit a *Sicarióban* látottakhoz, mivel a Rio Grandétól Északon és Délen is sok fiatal járja végig a fiú útját a szegénysortól a szervezett bűnözésig. Miguel rossz családi körülményei miatt sodródik a bűn hálójába, ahonnan nincs más mód a szabadulásra a börtönön vagy a halálon kívül. Kár, hogy a *Sicario 2.* alkotói

kegyetlen életveszélybe a Föld legmagasabb csúcsán (Everest). Kormákur idei alkotása, a *Sodródás* ismét egy végtelen tengeren megtörtént esetet dolgoz fel, ezúttal azonban – a jellegzetes, zord szürkékek helyett – típusidegen, szépelgő naplemente-pírral.

A vakmerő és kalandvágyó Tami látszólag tökéletes és életre szóló szerelemre talál Tahitin, Richard, a megszállott vitorlázó személyében, boldogságukat azonban egyetlen éjszaka alatt szétrombolja egy hurrikán, amely a tenger közepén csap le és reménytelennek tűnő harcban kényszeríti túlélőit. A végtelen vízen töltött 41 nap történetét Kormákur időbontásos flashback-szerkezettel meséli el, amely újabb rokoni szál a hasonló témájú, de letisztultabb *Dermesztő mélységgel*, szentimentalizmusban viszont még a másik előd, az *Everest* giccs-málhájára is rápokol. A múlt jelenetei egyenesen a romantikus ponyvák lapairól kelnek életre, a gejl massa peddig – ugyancsak megállíthatatlan erőként – maga alá temeti a jelen tragikumát, esélyt sem hagyva egy kifinomult hangvétellű melodráma kibontakozásának.

Kormákur arcpirító idillje mögött talán egy borúlátóbb üzenet rejtőzik, mely szerint hiába találsz társra, csak ideig-óráig eveztek egy csónakban, mert a víz, a végső, elkerülhe-

tetlen magány az úr. Ám a drámát olcsó sziruppal felütni ezzel együtt is végzetes stratégia: sem a nézői jóindulat, de még egy ügyes dramaturgiai fordulat sem mentheti meg a *Sodródást* a zátonyra futástól.

TÜSKE ZSUZSANNA

Felhőkarcoló

Skyscraper– amerikai, 2018. Rendezte és írta: **Rawson Marshall Thurber**. Kép: **Robert Elswit**. Zene: **Steve Jablonsky**. Szereplők: **Dwayne Johnson** (Sawyer), **Neve Campbell** (Sarah), **Pablo Schreiber** (Ben), **Noah Taylor** (Pierce), **Kevin Rankin** (Ray). Gyártó: **Legendary Entertainment / Flynn Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 102 perc.

Az akciófilm legstabilabb sziklájára Dwayne Johnson manapság. A természetes ex-pankrátor remek PR-érzékkel építgeti jófejségre alapozott imázsát, az elődök hibáiból tanulva a szerepeit is taktikusan váltogatja. Figurái elnyúlhatatlan fémváza az érző szívű bulldózer, miközben a külső borítás picit mindig változik. Jelen esetben a melodráma lett fentebb csavarva, hogy az ellenfélnek legalább látszólagos esélye lehessen megszorogatni. Hősünket az írók gyorsan megfosztják a lábától, a családját pokoli toronyba zárják és drágán adják az életét. A rosszak lángba borítják a felsőbb emeleteket, a nem éppen pehelysúlyú férfira ezért



kimondottan légiy kihívások várnak. A 196 centis izomtömeg szédítően magas helyeken szökell és egyensúlyozik, de a látványos akciók minden értelemben a levegőben lógnak. Az ismerős panelekből összerakott, nagy nehézségek árán, ragasztószalaggal egyben tartott sztóri kizárólagos célja az alpinista mutatványok menetrend-szerű kikényszerítése.

John McClane esetéhez hasonlóan a hétköznapi amerikai fickó családját most is az ázsiai karvalyotöke ejti túsul, de már más szelek fújnak. A zsíros kínai jegybevétel szem előtt tartva nemcsak a helyszín került át a kétnyelvű Hongkong szimbolikus városába, a rivális gazdasági hatalom sem ellenségesebbé. A helyi statisztéria, az épület tulajdonosa és a megértő rendőrök egy emberként támogatják a kisvállalkozó hőst az európai zsoldosokkal szembeni harcban. A pragmatikus forgatókönyv Kínához fűződő skizoid viszonya izgalmas melléklétköze, az össze nem illő alkotóelemek bizarr kombinációi kimondottan szórakoztatóak. A szenttelen hatásvadászat, a túlgondolt és túltolt megoldások ezért nagyjából jól sülnek el, az attrakciós mozi szerelmesei mosolyogva dőlhetnek hátra. Bár a műfaj narancsszínű égboltját meg sem karcolja, Dwayne Johnson fellábú lég-tornászként is óriási.

HUBER ZOLTÁN

Szupercella 2: Hades

Escape Plan 2: Hades – amerikai-kínai, 2018. Rendezte: **Steven C. Miller**. Írta: **Miles Chapman**. Kép: **Brandon Cox**. Zene: **The Newton Brothers**. Szereplők: **Sylvester Stallone** (Breslin), **Dave Bautista** (Trent), **Xiaoming Huang** (Shu), **Jesse Metcalfe** (Luke), **50 Cent** (Hush). Gyártó: **EFO Films / Grindstone Entertainment Group / Leomus Pictures**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált. 96 perc.

Visszavonulni stílusosan a legnehezebb, kiváltképp, ha egy olyan ikonikus akciósztárról beszélünk, mint Sylvester Stallone. A veterán hős hosszú évek óta dacol az elmúlással: bár az utóbbi időben arra is láthattunk példát, hogy egy-egy film kedvéért szelíd mentorfigurává lényegül (*Creed: Apollo fia*), hiúsága még mindig arra sarkallja, hogy szálfaegyenes keményfiúk bőrébe bújjon. A *Feláldozhatók* első részével épp ő ágyazott meg a nagy-papakorú akcióhősök reneszánszának, majd újra ledobta ugyanazt a nosztalgiabombát: a *Szupercellában* ismét randevút adtak egymásnak a műfaj másik fétisszínészével, Arnold Schwarzeneggerrel, Mikael Häfström rendező pedig jókora kliséhalmazból épített köréjük alibi-történetet. És most megérkezett a még dicsegtelenebb folytatás. A *Szupercella 2: Hades* csupán nevében „örzi” elődjét,



a csomagolás ugyanis hígvelejű B-mozit rejt, mely roppant kínos tétel Sly filmográfiájában. Ráadásul az alaptörténet szinte változatlan, a különbség csupán annyi, hogy ezúttal nem Ray Breslin (Stallone), hanem leg-hűségesebb munkatársa, Shu élvezi egy high-tech csúcsbörtön vendégszeretétét, s a komfortélményt az is fokozza, hogy a Hades névre hallgató létesítményben a foglyokat arra kényszerítik, hogy gladiátorokként harcoljanak egymással. Ray és biztonságtechnikai szakemberekből verbuvált csapata persze Shu segítségére siet, az ezt követő fordulatok viszont olyannyira szimplák, a cselekményvezetés olyannyira kiegyensúlyozatlan, hogy a *Szupercella 2* sorsa már akkor is a feledés volna, ha eltekintnénk a szegényes technikai apparátustól, a rángatózó kamerával felvett harci szekvenciáktól, a minimálgesztusokkal játszó színészekről vagy a futurisztikus börtönmilió nevetségességétől. Stallone rajongóinak még várniuk kell arra a stílusos visszavonulásra.

KOVÁCS PATRIK

Hangya és Darázs

Ant-Man and the Wasp – amerikai, 2018. Rendező: Peyton Reed. Forgatókönyv: Chris McKenna, Paul Rudd, Erik Sommers. Kép: Dante Spinotti. Szereplők: Paul Rudd (Hangya), Evangeline Lilly (Darázs), Michael Douglas (Hank), Michelle Pfeiffer (Janet), Laurence Fishbourne (Bill), Walton Goggins (Sonny), Hannah John-Kamen (Szellelem). Gyártó: Marvel Studios. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 118 perc.

A Bosszúállók: Végtelen háború bizonyította, hogy a Marvel Moziverzum tíz év alatt túlzásfoltta vált, és önálló filmjeiken kívül a Marvel nem nagyon tud mit kezdeni olyan hősökkel, mint a Fekete Párduc, a Galaxis Őrzői vagy a Hangya. Ezért a Marvel Studiost vezető progresszív konzervatív Kevin



Feige igyekszik éppen annyi teret engedni a kísérletezésnek, hogy a stúdió ugyanarra a cselekményvázra felépített szuperhősfilmjei két órára megadják az egyedi élmény illúzióját a rajongóknak. Az Őrzők és a hirtelen zsugorodó betörő történetét öniróniával, a 2015-ös *Hangyát* a heistfilm műfajával próbálta színesebbé tenni a stúdió. Bár utóbbi még így is haloványra sikeredett, elkészült a folytatás *A Hangya és a Darázs* formájában.

A folytatásban az alkotók az első részéhez hasonló heistfilmese cselekményt feleslegesen túlbonyolító szalakat vezetnek be. Ezúttal a régi Hangya, Dr. Hank Pym feleségét, a Darázs évtizedek óta eltűnt édesanyját kellene kimenteni a szubatomi úrból, de a hősök számításait keresztül húzza egy gengszter és egy titokzatos Szellelem nevű harcos, akik egyaránt Dr. Pym összezsugorítható laborjára pályáznak. Az alkotók érezhetően nem bíztak az izgalmasnak ígérkező, atommagba vezető mentőakcióban, mert azt újra és újra feleslegesen akasztják meg a riválisok. Ha éppen látótávolságba kerül egy üresjárat, akkor logikai bukfencek és összecsapott fordulatok árán a semmiből tűnik elő a főhősök nyomában loholó gengszter vagy a Szellelem. Ráadásul *A Hangya és a Darázs* elődjéhez képest túl

komolyan veszi önmagát, így ha összetettebbnek tűnik is, végeredményben alulmarad az egyszerűsége miatt szórakoztatóbb első résszel szemben. A visszafogottan humorizáló Hangya ezúttal sem tudott felnőni a Bosszúállókhoz, a Marvel legjobb udvaribolondját, Deadpoolot viszont a stúdió még nem volt képes beletuszkolni a Moziverzumba.

BENKE ATTILA

A hihetetlen család 2.

Incredibles 2. – amerikai, 2018. Rendezte és írta: Brad Bird. Kép: Erik Smitt és Mahyar Abousaeedi. Zene: Michael Giacchino. Gyártó: Pixar Animation Studios / Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 118 perc.

A szuperhősfilmek minden képzeletet felülmúló dömpingjének dicstelen időszakában szinte törvényszerű volt, hogy ismét a vászonra száguldjanak az animációs film legkedveltebb szuperemberei, a *Hihetetlen család* címszereplői. Brad Bird 2004-ben bemutatott remeke egyszerre ünnepelte a szuperhős figuratípusát és mutatott neki görbe tükröt; ám nem a műfaj élőszerplős változataiban oly gyakorivá vált önmarcangoló futamokkal és morális dilemmákkal írta felül a világmegmentő tevékenység láttatását – hanem a mindennapi lét, az inkognitóban megélt családi események és szituációk előtérbe állításával. Szívmengető családrázolása, pazar humora és letaglózó dinamikája méltán avatták azonnali klasszikussá a Pixar stúdió első (szuper)emberekre fókuszáló alkotását, s bár a figurák (és a befejezés) tálcán kínálták a folytatás lehetőségét, Brad Bird író-rendező közel másfél évtizedig érlelte a kalandok továbbbszövését.

A Hihetetlen család 2 szó szerint ott veszi föl a fonalat, ahol az első rész abbamaradt; az akciók középpontjába ezúttal az anya/feleség/szuperhősnő Nyulányka kerül, átmenetileg magára hagyva Irdatlan urat a három gyermekkel, rádöbbenve a herculesi figurát, hogy



parok gyermekvállalása még Nyugaton sem feltétlenül társadalmilag elfogadott jelenség, így akár érdemes lett volna csak ezzel a konfliktussal foglalkozni, melyet Crano sajátos leszűkít egy visszatérő, didaktikus epizódra. Ebben Hale egy parkban egy kisgyermekére vigyázó apával barátkozik össze, és kiderül, hogy mennyire jól érti a gyerekek nyelvét. Will és Anna szála ennél komplexebb, viszont Brian Crano érezhetően kevésbé járatos a komédia műfajában, ezért a langyos poénok csak kioltják a drámai feszültséget. A *Megcsalási engedély* pozitívuma, hogy aktuális kérdéseket vet fel korunk felnőtt képtelen fiatal felnőttjeinek felelősségvállalásával kapcsolatban. Emellett még arra is rávilágít, hogy nem szabad folytatni olyan kapcsolatokat, melyekben csak az egyik fél tartja be a játékszabályokat. És Brian Crano romantikus drámákhoz képest szokatlanul élétszagú, elgondolkodtató zárással jutalmazza meg türelmes nézőjét, amiért végigkövette a takaréklángon pislákoló cselekményt. **Extrák:** Semmi.

BENKE ATTILA

Gyerekrablók

Kidnap – amerikai, 2018. Rendezte: Luis Prieto. Szereplők: Halle Berry, Sage Correa, Chris McGinn. Forgalmazó: ProVideo. 95 perc.

Korunk divatos álomgyári mozihősei a sámsoni erejű heroinák, a tesztoszterontól duzzadó alfanóstyenyek: ma már szinte alig készülhet nélkük női akciófilm. A *Gyerekrablók* azonban – nem fősodorbeli produkció lévén – üdítően kilóg a sorból: hősnője, Karla (Halle Berry), az egyszerű gyorséttermi felszolgáló azzal kénytelen szembesülni, hogy kisfiát (Sage Correa) a szeme láttára rabolják el. Autóba pattan, és kétségbeesett hajsza veszi kezdetét, melynek során lassan felcserélődnek a szerepek: a megf-



lemlített anyuka belefog a szedett-vetett emberkereskedők levadászásába.

Eddig hát a papírvékony történet, s a Knate Lee által jegyzett szkript aligha lesz írói mesterkurzusok szemléltetőanyaga, a *Gyerekrablók* megvalósítása azonban két tekintetben is rendhagyó. Egyrészt karakterizálásában: Karla – az uralkodó trendeknek ellentmondva – törekény és labilis nőalak, aki nem kimagasló rátermettségének, hanem egy sor véletlenszerű történésnek, továbbá az antagonisták baklövéseinek köszönheti, hogy képes talpon maradni, sőt visszavágni. Mindettől kissé talajközeli lesz a film, nemkülönben attól, hogy – a thriller bevett szabályait figyelmen kívül hagyva – a szűzsé idejekorán teljes tudatosságra ébreszti a nézőt a gonosztevők kiletét és motivációit illetően.

Az *Erlabolva*-trilógiából és számtalan országúti thrillerből (Spielberg *Párbajától* kezdve A *félelem útján* című B-kategóriás darabig) összegyűrt cselekményvilág valamennyi elemét ismerjük már korábról, s ugyan a *Gyerekrablók* felvonultatja az alapszituációból fakadó összes – erősen limitált számú – bonyodalmat, Luis Prieto rendező egyikbe sem csempész valódi feszültséget. Emellett néhány logikai bakugrás is tarkítja a cselekménymenetet, és a szerény kivitelű akciójelenetek sem képesek egyensúlyba hozni a mérleget, míg némely

vizuális truváj (függőleges svenk, hatásvadász lassítások) zavarónan moros. És bár a történet helyszínül szolgáló, lidérces-mocsaras Louisiana temérdek bűnügyi opusban (az *Angyalszívtől* a *True Detective*-szériáig) szimbolikus, pokolbéli tájként funkcionál, a *Gyerekrablók* esetében sajnos csupán érdektelen biodíszlet. Halle Berry ellenben korát meghazudtolóan attraktív és szimpatikusan esendő: még azt is megbocsátjuk neki, hogy a zárlatban megszéppent pincérnőből mégiscsak rendíthetetlen anyatigrissé lép elő.

Extrák: Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK

Sötétségben

In Darkness – amerikai, 2018. Rendezte: Anthony Byrne. Szereplők: Natalie Dormer, Jan Bijvoet, Emily Ratajkowski. Forgalmazó: Universal. 97 perc.

A színvonalas tévésorozatok Avilágában (*Ripper Street*, A *néma szemtanú*) rutint szerzett Anthony Byrne jegyesével, a hasonló szakmai háttérrel bíró Natalie Dormerrel (*Tudorok*, *Trónok harca*) közösen írta harmadik nagyjátékfilm rendezését, így az 1950-es évek thrillereit idézni hivatott, számos elemében az európai szemlélethez igazított mozi természete minden szempontból szerzőinek mondható. A narratíva kulcsfiguráját adó zenészlány tipikus hitchcocki

szőke: vaksága miatt törekénynek és gyengének tűnik, hűvös szépsége mögött súlyos traumákat és rejtélyeket hordoz, amelyeket konok neurózissal leplez. A klasszikus thrillerek expozíciójához híven keveredik erőszakos bűnügybe, de az ártatlan és ártalmatlan naiva álcájának fokozatos lebontását követően egy végletekig eltökélt, cselekvő karakter képe bontakozik ki, s bár az efféle metamorfózis hiteles ábrázolása nem tartozik a könnyed színészi feladatok közé, Natalie Dormer meggyőzően, legfőképpen pedig természetes eleganciával hozza a figurát. Rendezési stílusban és kivitelezésében az aranykor noirjai derengenek fel: sok statikus kamera, klasszikus plánok, elegánsan fotózott belső terek, kimunkált világítás, megfontoltan felépített narratíva. Az, hogy a konfliktus mégsem kap valódi súlyt, legfőképpen az antagonista karakterén, a szerb háborús bűnöst megformáló Jan Bijvoet játékán múlik, aki végig úgy tesz, mintha egy Christoph Waltz hasonmásversenyre nevezett volna be, miközben Radic személyiségéből hiányzik az igazi örület, a szadista pusztítás sötétezen izzó vágya, aminek a bűnfilmek kulcsfontosságú kritériumai közé tartozó suspense látja kárát. A lassú történetészövés így nem fejlődik valóban intenzív, érzelmi- leg is megterhelő konfliktussá, így annak feloldása sem éri el a kívánt hatást – nem követi igazi katarzist.

Anthony Byrne filmje a dramaturgiai és rendezési problémák mellett is jól megírt, míves metafora a mindenkit eltipró terror természetrajzáról és az ártatlanság törekénységéről, ugyanakkor újabb bizonyítéka a régi hipotézisnek, miszerint Hitchcock nélkül igen nehéz, ha ugyan nem lehetetlen Hitchcock-filmet forgatni.

Extrák: Interjúk az alkotókkal.

GÉCZI ZOLTÁN

Franciaország sötét oldala

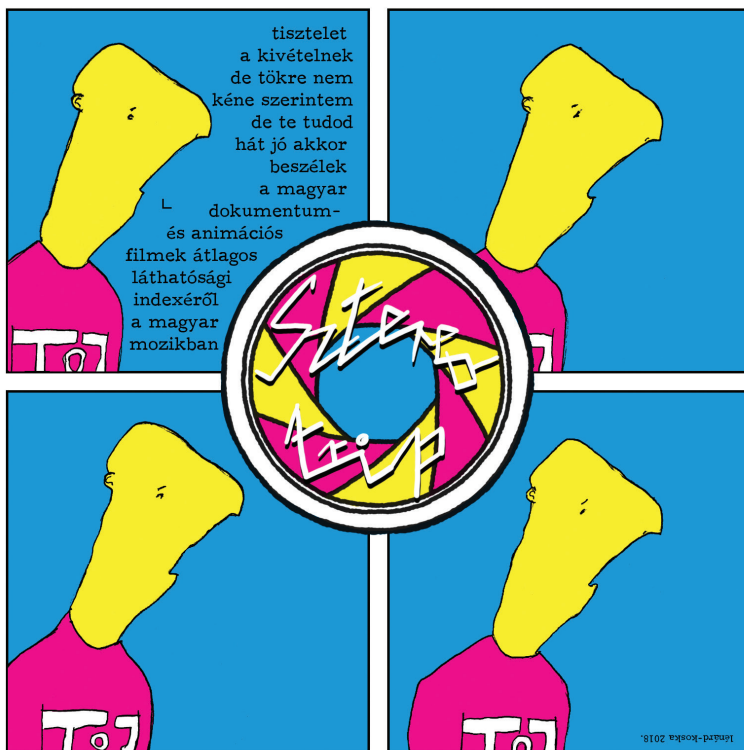
Tisztelt esküdtek, kérem, vizsgálják meg a vádlott „lelkét! Én belenézttem, és nem találtam semmit.” A vérszomjasnak mutakozó ügyész nyilatkozik így Meursault-ról, Albert Camus *Az idegenjének* főhőséről, de az idézet forrása Jacques Ferrandez képregényadaptációja. Az *idegen* valóban kultikus mű, olyanira, hogy ma már könnyű is alábecsülni kultuszának egykori jelentőségét. A magyar kiadásban a 2016-os újrarendezésig *A közöny* címen ismert regény kulcsműve volt azoknak a negyvenes-ötvenes évekbeli francia eszmetörténeti folyamatoknak, amelyek filozófiát, szellemi karaktert adtak egy nemzedék közérzetének, hatékonyan előkészítve az 1968-ban csúcspontú életmód-forradalmat.

A képregényváltozatot 2013-ban elkészítő, a Camus-életművet *A vendég* és *Az első ember* adaptációival is felszínen tartó Ferrandez nem akarja a regénnyel párhuzamosan kiforró filozófiai áramlatok tükrében, az egzisztencializmus illusztrációjaként bemutatni az alapművet – igaz, az egyik epizodista feltűnően hasonlít Sartre-ra. Ugyancsak tartózkodik attól, hogy a regényen túlmutató társadalmi változások irányából értelmezze Az

idegen. Ferrandez a regény egyszerűsége, dísztelensége inspirálta: egy gyilkossá váló ember története, akinek szeretlensége, bűnbe esése és saját halálos ítélete egyformán „természetes” – a szót és az érzületet a Camus programját részben folytató Kertész Imre *Sorstalanság*ából kölcsönöztem. A kérdés az, mit tud kezdeni a képi ábrázolás kényszerével dolgozó művész azzal a regényhőssel, aki következetesen el van rajtva az olvasó előtt. Nemcsak érzelmi-
leg marad távol: ő maga az ember, aki ott se volt. Ferrandez megmutatja Meursault-t, így műve óhatatlanul konvencionálisabbá válik az eredetinel. A kevés arcvonással felépített, szándékosan sematikus alakok viszont híven visszaadják az alapmű ridegségét, miközben a tágas, letisztult kompozíciók és a szikrázóan világos színek egyetemes harmóniát kölcsönöznek az embertelen-
ségnek, vagy inkább az emberi ürességnek. És Ferrandeznél is erőteljes marad a regény delej-
ző zárata, benne Meursault himnikus, zavarbaejtő monológjával. *Az idegen* színvonalas, átgondolt adaptáció: képregényként nem remekmű, de képes felidézni, Camus karcsú regénye miatt különleges.

Ha a Camus-klasszikus előkészítője, úgy Jodorowsky és Moebius *Incal*ja megkésztetett folytatása volt a 68-as földindulásnak. A fényes *Incal* alcímű, eredetileg 1982-ben megjelent kötetben tovább gazdagodik az a tudományos-fantasztikus világ, amelynek részletgazdag megfestése nyilvánvalóan fontosabb volt Jodorowsky számára, mint a hagyományos történetmesélés. Dekadens, hanyatló úrbirodalomban járunk, ahol az elnyomottak felkelése az élveteg

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



uralkodó osztály számára nem több kivetítőn szemléltetett valóságshow-nál, és ahol a folytonosan menekülő főhős, John Difool rendre új szabályokhoz és új üldözőkhöz kénytelen igazodni. A technopapok után most egy metabáró vadászik rá, a címbeli varázstárgy viszont olyan felmérhetetlen hatalmat biztosít neki, amiről nem is álmodhatott. Akinek göze sincs, mit jelent az előbbi mondat, ne bánkódjon: Moebius egyszerre aprólékos és nagyvonalú rajzainak sodrása lehetővé teszi, hogy ha érteni nem is, élvezni könnyű legyen az *Incal*-t.

Difoolhoz hasonlóan sötét bugyrokba merül alá Blacksad, a hard-boiled kandúr is, az ő esetében viszont ez nem meglepetés. A csupa állatkarakterrel benépesített noirsorozat előző részében konkrét közéleti események – a rettegés a kommunistáktól, a balos művészek ellehetetlenítése – adták a bűnügyi történet hátterét, most viszont fontosabb az új helyszín, New Orleans saja-

tos atmoszférájának megidézése. Blacksad egy dúsgazdag, ám haldokló lemezkiadó fogadott fiát akarja megtalálni, de úgy tűnik, megbízóján és rajta kívül senki nem szeretné, ha a drogfüggő őstehetség előke-
rülne. A nyomozás valójában egyszerűbbnek bizonyul, mint valaha, a főhős egy éjszaka leforgása alatt megoldja az ügyet. Az alkotók inkább a kolorlokál érzékletes megteremtésére ügyeltek, stílusérzékük pedig továbbra is kifogástalan: a történet zaklatott ritmusa remekül illik a pezsgő zenei színtérhez.

Jacques Ferrandez: Az idegen. Színes, keményfedeles, 136 oldal. Kiadó: Athenaeum.

Alejandro Jodorowsky – Moebius: Incal 2. – A fényes Incal. Színes, keményfedeles, 48 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

Juan Díaz Canales – Juanjo Guarnido: Blacksad – Néma pokol. Színes, keményfedeles, 56 oldal. Kiadó: Pesti Könyv

KRÁNICZ BENCE

