

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM

2018. november

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

HOLLYWOOD CENZORAI

NEIL GAIMAN • WARMERDAM • UJJ MÉSZÁROS • SZILÁGYI • KRSTIĆ



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Alice Rohrwacher: **A szent és a farkas** – Cirko Film

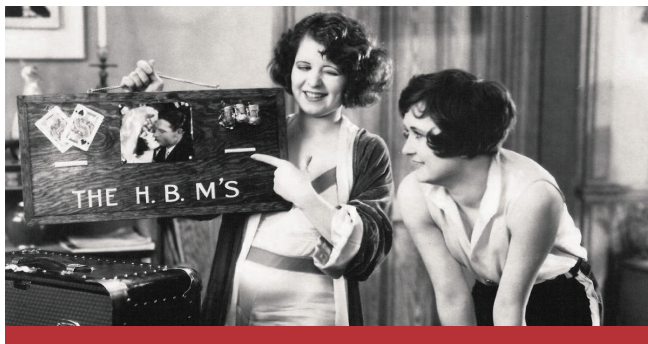
CIRKO
MOZI-JEGY

50%

HOLLYWOOD CENZORAI

1934 fordulópontot jelent a hollywoodi film történetében. Ez év júniusában jött létre a Joseph Breen által vezetett Production Code Administration, amely július 1-től kezdve kíméletlenül betartatta az amerikai Mozgóképgyártók és Forgalmazók Szövetsége (MPPDA) által létrehozott (ön)cenzurális szabályrendszert, a konzervatív Gyártási kódexet (vagy ismertebb nevén – szülőatyja, Will Hays után – a Hays-kódexet), több mint három évtizedre meghatározva ezzel az amerikai mozi arculatát.

Dorothy Arzner: A vad buli (Clara Bow és Marcellina Day) – 4. oldal



MAGYAR MŰHELY

A Cannes-ban FIPRESCI-díjat elnyert *Egy nap*, túl azon, hogy egzisztencialista dráma, az úgynevezett láthatatlan munkáról is szól: a nők által végzett, sem anyagilag, sem máshogyan meg nem becsült teendők elvégzéséről, amely nélkül a legtöbb család egyszerűen összeomlana, és amit valamiféle természetes, önmagától jelen lévő adottságnak tartanak azok, akik maguk nem csinálják.

Szilágyi Zsófia: Egy nap (Szamosi Zsófia) – 22. oldal



EURÓPAI RÉMMESEK

Immár a német expresszionizmus óta az európai szerzői rendezők tekintélyes része erőteljes vonzalmat tanúsít a rémtörténetek iránt: a sajátos vizuális stílus és az egyéni értelmezéseket kívánó nyitott szüzsék előszeretettel társulnak olyan nyomasztó, fenyegető vagy akár borzalmas világokkal, amelyek megtagadják nézőiktől a műfaji kódok biztos talaját kínáló álmogyári örömeket.

Luca Guadagnino: Söhajok (Dakota Johnson és Tilda Swinton) – 34. oldal



2018 november FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 11. SZÁM

HOLLYWOOD CENZORAI

Pápai Zsolt: Bűn és büntetlenség (<i>Óhollywood–Budapest</i>)	4
Hegedüs Márk Sebestyén: Amerikai lázadó (<i>Preston Sturges és a Hays-kódex</i>)	9
Varró Attila: Doktor Dorothy és Ms. Arzner (<i>Dorothy Arzner</i>)	12
Vincze Teréz: A csillagszületés mítosza (<i>A Csillag születik remake-jei</i>)	15

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Apák a fiúkról (<i>Kádár-kori álmok – 2. rész</i>)	18
Szalkai Réka: Egy nehéz nap (<i>Beszélgetés Szilágyi Zsófiával</i>)	22
Kovács Bálint: A nő huszonnégyszer (<i>Szilágyi Zsófia: Egy nap</i>)	24
Pető Szabolcs: Curtiz Kanadában (<i>Beszélgetés Topolánszky Tamás Yvannal</i>)	27
Kovács Gellért: „Picassót sem lehet átdolgozni” (<i>Beszélgetés Milorad Krstić-csel</i>)	30
Benke Attila: Fesztményablós terápia (<i>Milorad Krstić: Ruben Brandt, a gyűjtő</i>)	31
Klacsán Csaba: Jó lenne, ha lennének hősök (<i>Beszélgetés Ujj Mészáros Károllyal</i>)	32

EURÓPAI RÉMMESEK

Varga Zoltán: A gyötrellem összeesküvői (<i>Alex van Warmerdam enigmái</i>)	34
Dunai Tamás: Intertextuális olvasztótégely (<i>Neil Gaiman: Sandman</i>)	38
Varró Attila: Haláltáncok (<i>Luca Guadagnino: Söhajok</i>)	42

FESZTIVÁL

Baski Sándor: Kísérletből intézmény (<i>Miskolc – CineFest</i>)	44
--	----

ÚJ RAJ

Soós Tamás Dénes: A határátlépő (<i>Ziad Doueiri</i>)	46
--	----

KRITIKA

Huber Zoltán: A betöltendő űr (<i>Damien Chazelle: Az első ember</i>)	49
Vágvölgyi B. András: Az igazság kiüresítéséről (<i>Szergej Loznycica: Donyeci történetek</i>)	50
Kovács Patrik: Mint űzött vad (<i>Alice Rohrwacher: A szent és a farkas</i>)	52
Teszár Dávid: Gangnam ballada (<i>Lee Chang-dong: Gyűjtogatók</i>)	53
Kolozsi László: Ledarált Paradicsom (<i>Kasvinszky Attila: Paraziták a Paradicsomban</i>)	54

MOZI

DVD	61
------------	----

PAPÍRMOZI

	64
--	----

A címlapon: Alice Rohrwacher: *A szent és a farkas* (Adriano Tardiolo) – A Circo Film novemberi bemutatója

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Kránicz Bence
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:
18203332-06000412-40010084
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

ELŐFIZETÉSI DÍJ
¼ évre 1.185.- Ft
½ évre 2.370.- Ft
1 évre 4.740.- Ft

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR18-0089
ISSN-0428-3872

KÖSZÖNET AZ OLVASÓKNAK

Köszönjük azoknak a nagylelkű és szolidáris olvasóinknak a segítségét, akik 2018-ban adójuk **1 %-át** lapunk támogatására ajánlották fel!

A 958.374 forintot a Filmvilág megjelentetésének költségeire fordítjuk.



GODARD KÖNYVBEMUTATÓ

Jean-Luc Godard: Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe I. utazás: A remény birtokában

Ez egy szabad ember könyve. „A francia nyelvű filmtörténetek legérdekesebbike egy merőben szabálytalan munka, Jean-Luc Godard *Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe* című előadásgyűjteménye.” – írta róla Bikácsy Gergely. A hét utazásból álló vállalkozás bevezető kötete kerül most az olvasók kezébe.

A Francia Új Hullám Kiadó Szerzőfilmes Könyvtára 5. kötetének bemutatójára **2018. december 3-án** – Jean-Luc Godard 88. születésnapján – **19.00 órai kezdettel** kerül sor a **Nyitott Műhelyben** (XII. ker., Ráth György u. 4.), amelyre várunk minden filmlabarót!



képekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák elem
zések képekvideóklínkek hírek
kritikák elemzésekvideóklínkek hírek
képekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzések képekvideóklínkek hírek

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. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az 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!

A VÁSZON ÉS A DÍVÁNY TALÁLKOZÁSA

A kötet a pszichoanalízis és a film(tudomány) kapcsolatába nyújt betekintést, elsősorban hazai, a mélylélektan iránt érdeklődő filmalkotók, filmelméleti szakemberek és a filmművészetben jártas pszichoanalitikusok tanulmányai révén. A szerkesztők nagyrészt a 2006 óta két évente megrendezett Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián elhangzott előadásokból válogattak. Szerkesztette: Feckő Pirisi Edina – Lénárd Kata – Papp Zípernovszky Orsolya

Oriold és társai



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 novemberi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

PRE-CODE HOLLYWOOD

Crime and Unpunishment (Old Hollywood – Budapest) by Zsolt Pápai, p. 4. **American Rebel** (Preston Sturges and the Hays Code) by Márk Sebestyén Hegedűs, p. 9. **Dr. Dorothy and Ms. Arzner** (Dorothy Arzner) by Attila Varró, p. 12. **The Myth of Star-Making** (A Star is Born Through the Decades) by Teréz Vincze, p. 15.

Before the moral code that governed Hollywood for three decades radically redrew the genre map, the very first years of talking pictures had offered unprecedented subversion in the mainstream American cinema with rebel directors bursting the studio limits.

HUNGARIAN WORKSHOP

Fathers on Sons (The Dreams of Kádár Era – Part Two) by Tibor Hirsch, p. 18. **One Hard Day** (A Talk to Zsófia Szilágyi) by Réka Szalkai, p. 22. **Twenty-Four Faces of a Woman** (One Day by Zsófia Szilágyi) by Bálint Kovács, p. 24. **Curutz on Canada** (A Talk with Tamás Topolánszky) by Szabolcs Pető, p. 27. **You Can Not Redraw a Picasso** (A Talk to Milorad Krstić) by Gellért Kovács, p. 30. **Therapy with Art Robbery** (Ruben Brandt the Collector) by Attila Benke, p. 31. **We Need Heroes** (A Talk with Károly Ujj Mészáros) by Csaba Klacsán, p. 32.

The FIPRESCI-awarded One Day is an existentialist drama about the 'invisible work' that women do in contemporary Hungary to support their family without any financial or moral recognition.

EUROPEAN NIGHTMARES

The Conspirators of Agony (Alex van Warmerdam) by Zoltán Varga, p. 34. **Intertextual Melting Pot** (Sandman by Neil Gaiman) by Tamás Dunai, p. 38. **Danse Macabre** (Two Suspirias) by Attila Varró, p. 42.

Since the era of German Expressionism most European film auteurs have intimate relationship with the nightmares and inner demons from intellectual art film directors to experimenting horror filmmakers.

FESTIVAL

From Experiment To Institution (CineFest in Miskolc) by Sándor Baski, p. 44.

NEW BREED

The Transgressor (Ziad Doueiri) by Tamás Dénes Soós, p. 46.

REVIEWS

To Fill the Void (First Man by Damien Chazelle) by Zoltán Huber, p. 49. **Empty Truth** (Donbass by Sergei Loznitsa) by András Vágvolgyi, p. 50. **Like a Hunted Beast** (Lazzaro Felice by Alice Rohrwacher) by Patrik Kovács, p. 52. **Gangnam Ballad** (Burning by Lee Chang-dong) by Dávid Teszár, p. 53. **Smashed Paradise** (Parasites in Paradise by Attila Kasvinszky) by László Kolozsi, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Adriano Tardiolo in *Lazzaro Felice* by Alice Rohrwacher – A Cirko Film release

ÓHOLLYWOOD - BUDAPEST | PÁPAI ZSOLT

BŰN ÉS BÜNTETLENSÉG

A HOLLYWOODI PRE-CODE FILM FRIVOL ETIKÁJA BUDAPESTEN IS HATOTT.
JÓ PÉLDA RÁ ALFRED E. GREEN 1933-AS FILMJE, A BABAARCÚ HAZAI KARRIERJE.

Már a filmelmélet legkorábbi szakírói nyomtatékosították, hogy a filmműfajok a folklór és a régi korok legendáinak, mítoszainak örököséként segítik az elemi erkölcsi értékeket. A hollywoodi film egyik alapszabálya szerint például a bűnelkövetőnek – legyen szó a gengszterfilm vagy a vampfilm antihőséről, a thriller, a krimi, a horror negatív hőséről stb. – bűnhődnie kell. Éspedig nem feltétlenül azért, mert a cenzurális parancsolatok gyűjteménye, a Hays-kódex ezt írja elő, sokkal inkább mert a néző így akarja, igazságérzete ezt követeli.

A korai vampfilmek némelyikéből (például az 1914-es *A veszedelmes asszonyból*) hiányzott ugyan a gyilkos bestia megbüntetése, később azonban ez konvencióvá vált, és a hősnő felelősségére vonása már a pre-code filmekben is jobbra megtörtént, akkor is, ha az időközben a megbánás jeleit mutatta (*A máltai sólyom*, 1931). Ezt a konvenciót rúgta fel néhány pre-code vampfilm rendezője – Jack Conway *A vöröshajú asszonyban* (1932), Wesley Ruggles a *Nem vagyok angyalban* (1933) –, mindenképp azonban Alfred E. Green, akinek *Babaarcújában* (1933) a férfiak tucatjait romlásba döntő, sőt: halálba küldő gold-digger nőstény nem vezekel bűneiért, mi több: a happy end révébe ér.

A *Babaarcú* izgalmas film, önértékén és hatásában is, ráadásul a vizsgálata a korabeli magyar filmek némelyikének értelmezéséhez is új szempontokat adhat.

PRE-CODE ETIKA

A *Babaarcú* a pre-code korszak egyik legprovokatívabb darabja a szedukció ábrázolását tekintve, ugyanakkor oportunistának tűnik a fináléban. Mű-

fajilag különleges film, emellett intézménytörténetileg is kuriózum, hiszen elkészültének körülményei, valamint az utóélete izgalmas adalékokkal szolgál a korabeli rendezők és cenzorok csatározásaival kapcsolatban. A *Babaarcú* a magyar filmtörténet számára azért is érdekes, mert a bűn és bűnhődés – illetve bűn és büntetlenség – témájához hasonlóképpen rendhagyóan viszonyul, mint néhány magyar rendező a negyvenes években, ekképpen (vélt) ellentmondásainak feltárása segíthet a magyar filmek vizsgálatában.

A filmnek két verziója ismert. Az eredeti (nevezük „rendezői változatnak”) annyira provokatív volt, hogy jöllehet a pre-code korszakban készült, cenzurális nyomásra át kellett szerkeszteniük az alkotóknak. 2004-ig ezt a cenzúrázott verziót ismerte a publikum, amikor is előkerült az elveszettnek hitt „rendezői” kópia. Azóta a kortárs szakírók jobbra az utóbbit vizsgálják, és a moziváltozat a feledés homályába merült. Kiindulásként az előbbi, a „rendezői” változatot érdemes megvizsgálni: összehasonlítása a moziverzióval számos tanulsággal szolgál.

A *Babaarcú* középpontjában a mostoha sorsú Lily (Barbara Stanwyck) áll, akit az illegális szeszfőzdét és lerohadt speakeasyt (zugkocsmát) üzemeltető apja rendre áruba bocsát vendégei számára. Miután az apa balesetben meghal (felrobban összebarkácsolt szeszfőzdéjében), Lily azt a tanácsot kapja idős pártfogójától, hogy használja fel előnyös külsejét a boldogulásához. A mentor a mindenkori mozivamp életfilozófiáját summázza, a „hatalom akarásáról” beszél a nietzsche-i ihletettséggel, sőt: Nietzsche-t effektíve megidéző gondolatmenetben: „Az olyan szép és fiatal nő, mint te, mindent megkaphat a világban, mert hatalmas van a férfiak fe-

lett. Neked kell használnod a férfiakat, és nem hagynod, hogy ők használjanak téged. Mesternek kell lenned, nem rabszolgának. Figyelj csak, mint mond Nietzsche: »A teljes élet, függetlenül attól, hogy mennyire idealizáljuk, nem több, nem kevesebb, mint a lehetőségek kiaknázása.« Erről beszélek. Aknázd ki az adottságaidat! Menj el egy nagyvárosba, ahol lehetőségeket találsz! Használd a férfiakat! Légy erős! Kihívó! Használd a férfiakat, hogy megszerezd, amit akarsz!”

Lily komolyan veszi a tanácsokat. Pennsylvaniából New Yorkba költözik, ahol a Gotham Trust bankházban egyre feljebb jut azáltal, hogy mind magasabb pozíciójú vezetőket babonáz meg és vesz le a lábáról. A film következetesen gátlástalannak mutatja a hősnőt, aki – még Pennsylvániában – először egy vasutasnak ajánlja fel a bájait a potyautazásért cserébe, hogy aztán a Gotham kishivatalnokait, majd pedig vezérkarának prominenseit is természetbeni juttatásokkal kábítsa. Az események tragédiába torkollnak, ugyanis Lily egyik kidobott hódolója féltékenységi rohamában lelövi a nő legfrissebb szeretőjét, és ezután végez magával. Egy klasszikus tragikus románc nagyjából itt véget is érne, esetleg még néhány jelenet tudósítana arról, hogy a promiszkuus nő megkapta, ami neki dukál – elpusztította magát vagy elpusztították –, a közönség pedig elégedetten távozhatna a moziból, hiszen a világ rendje helyreállt.

A *Babaarcú* azonban nem a nőstényördög megbűnhődését regisztráló jelenetekkel ér véget, hanem még jó darabig folytatódik. A műfaji határsértései tekintve hasonlít a harmincas-negyvenes évek rendhagyóbb magyar melodrámaíhoz és tragikus románcához (Kalmár László: *Egy szív megáll,*

Bán Frigyes: *Az utolsó dal*): következetesen végigvitt (az érzelmi konfliktusokat kiélező és halállal, ráadásul duplikált halállal végződő) románcnak tűnik a játékidő kétharmadában, hogy aztán az utolsó harmadban új vágányra álljon, és a zárlatban egyszerű boldogságfilmi fordulatot vegyen a cselekmény. Lily ugyanis a kettős haláleset után a bank új vezetőjét, Courtland Trenholmot is elcsábítja, és ugyan eleinte a haszonszerzés vágya mozgatja ebben a kapcsolatában is, idővel átalakulnak az érzelmei. Jóllehet előbb reflexből visszautasítja az időközben csödközelbe jutó Trenholm kérését, hogy adja vissza neki azt a kisebb vagyont, amit tőle kapott, viszont a férfi öngyilkossági kísérlete után pálfordul, megmondolja magát. Az utolsó jelenet a sebesült Trenholmot kórházba szállító, szirénázó mentőautóban játszódik, ahol a sokkos Lily is jelen van. Az orvos megjegyzi, hogy a Trenholm jó eséllyel túléli a sebesülést, mire Lily teátrálisan

lemond ékszeréről, pénzről, az anyagi boldogság minden talmi kellékéről, és ezzel mintegy megvallja a szerelmét az addig ájultan fekvő, de hirtelen magához térő a férfinak, aki rámosolyog. A mosoly után a „The End” felirat következik.

A happy end a felszínen opportunista megoldásnak tűnik (a problémák megoldódnak, a hősnő megtér, a pár kölcsönös mosolyváltással egymásra talál), a mélyben azonban szubverzív, nem utolsó sorban azért, mert szembe megy a tragikus románc (azon belül a vampfilm) szabályaival. Lily ugyanis nemhogy nem bűnhődik meg, de az igaz szerelem elnyerésével még meg is jutalmaztatik.

A problémát a cenzorok is észlelték, és a Lily hódításait bemutató jelenetek mellett éppen a zárattal kapcsolatban emeltek kifogást. Beavatkozásuk nyomán alaposan átalakult hát a

film: Lily vasúti kalandja és a legtöbb csábítás-jelenet, továbbá a pikáns mondatok zöme – mindenekelőtt természetesen Nietzsche gondolatai – eltűntek, miközben Lily idősebb mentorának Nietzschei ihletettséggel életvezetési tanácsai szimpla bölcselmekké silányultak a jó és a rossz közötti helyes választás szükségességéről. (A moviediva.com precíz listát készített a különbségekről.)

Megváltozott a film vége is. A mentőautó-jelenet kurtább lett (kikerült belőle az orvos közlése, miszerint Trenholm valószínűleg túléli a sérülését), illetve ezután nem a végefőcím következett, hanem egy kurta epizód, amelyben Trenholm egykori bankjának fejesei a hősök sorsáról beszélgetnek. Eszerint

Trenholm és Lily immáron házastársakként boldogan élnek Pittsburgh-ben, elszegényedve ugyan, de lelkükben mégis gazdagon – a film az iparváros füstölgő gyár-

„Egyszerű boldogság nem jár neki”

(Alfred E. Green: *Babaarcú* – Barbara Stanwyck és Nat Pendleton)



kéményeinek panorámafelvételével zárult. A moziverzió zárata tehát számos ponton eltért az eredetitől. Egyrészt mérséklődött az egymásra találás katarzisa, ezt célozta a mentőautó-jelenet hurróoptimizmusának tompítása (azáltal, hogy kivágták az orvos közlését, illetve Trenholm mosolyát), továbbá az is, hogy egy korántsem idilli közeget – az, ekkoriban még, valamennyi államokbeli település közül az egyik legkevesbé élhető Pittsburgh-öt, az acélvárost – jelölték ki a házaspár boldogságának színteréül. A film kódja mindemellett arról is biztosította a nézőt, hogy a főhősnő immáron semmiben sem hasonlít egykori önmagára. Annak, hogy a bankemberek Mrs. Trenholmként, nem pedig Lily Powersként emlegették őt a jelenetben, kettős jelentése volt: azt üzenté, hogy Lily tökéletesen megváltozott (hiszen elhagyta beszélő nevét), továbbá azt, hogy – úgymond – domesztikálódott, és a házasságban megszabadult a vampcsápjaitól. Ráadásul elszegényedett, az a sok bűnös praktika tehát, amit a férfiak ellen elkövetett, végeredményben felesleges volt.

A zárlaton esett változtatások láthatóan jelentősek voltak, a dramaturgiai fazonigazítás összességében mégsem járt sikerrel. A rendezői koncepció leglényege

„Megúszhatja a bűnhődést”

(Jack Conway:
A vöröshajú asszony
– Chester Morris és
Jean Harlow)

ugyanis nem változott meg, csupán csonkult némiképp. Mindennek oka az, hogy végeredményben a happy endtől nem fosztották meg a cenzorok a hősnőt.

MINDÖRÖKKÉ HAPPY END

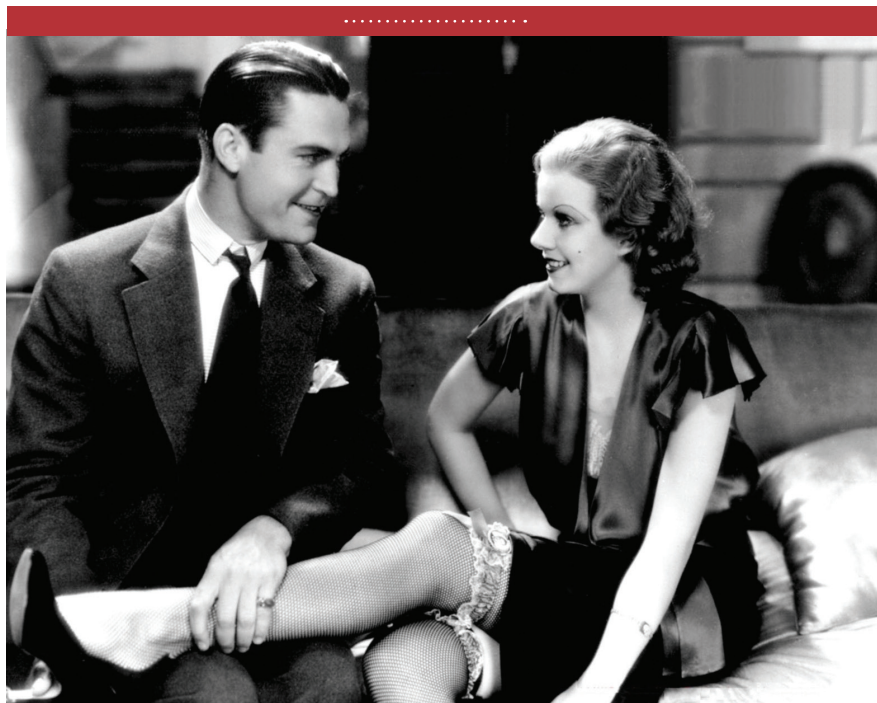
A hollywoodi filmmel kapcsolatos egyik vaskos közhely szerint a happy end elkeni a konfliktusokat, megoldhatónak láttatja a problémákat, és mivel a hamis boldogság illúzióját nyújtja, az uralkodó ideológia szolgálatában áll. A *Babaarcú* rendezői verziója ezzel szemben annak példája, amikor a happy end ideológiakritikát hordoz. Alfred E. Green a mentőautó-jelenettel ugyanis nem elsimította vagy felületkezelt, hanem kiélezte a konfliktusokat. Mégpedig azáltal, hogy ezzel a feltűnően konfliktusmentes zárlattal hősnőjét ebül szerzett boldogsághoz juttatta, illetve bűneit megtorlatlanul hagyta. Bűnei alatt nem a puritán erkölcsi kódex (ha tetszik: a WASP-ideológia) szerint minimum problematikus életvitelét, azaz feslettségét értve, hanem hogy két férfi halála szárad a lelkén. A rendezői válto-

zat a halálesetekben játszott közvetett szerepe miatt nem szabott ki Lilyre semmiféle penitenciát, márpedig amikor a vamp nem bűnhődik, akkor – ideológiai értelemben – semmiben sem különbözik a

helyzete a megfegyelmezetlen gengszterétől. A happy end efféle – reflexív és ideológiakritikus – alkalmazásával Alfred E. Green megelőzte a korát, más kérdés, hogy bátorságát és úttörőszerepét a Hays Office kevésbé méltányolta. (A mai néző annál inkább méltányolja, hiszen az ennyire reflexív és ideológiakritikus happy end alkalmazása csak a nyolcvanas–kilencvenes évek posztmodern filmjében – *Kék bársony*, *Forró nyomon*, *A játékos* – lett divat. Korábban csak szórványosan lehetett találkozni vele, a harmincas évek Hollywoodjában esetleg egy-egy pre-code filmben, mint a *Nem vagyok angyal*, vagy Sternberg post-code „vampfilmjében”, a Buñuel-féle *A vágy titokzatos tárgya* előképeként is számba vehető *Az asszony öröggben* van rá példa, utóbbiban azonban a komikum csorbítja a kritika életét. Az ötvenes években Douglas Sirk alkalmazott reflexív és ideológiakritikus boldog befejezést, a *Főnséges megszállottság* vagy a *Minden, amit az ég megenged* happy endje legalábbis kétértelmű: a szerelmesek egymásra találása az egyszerű boldogság ünnep-léseként éppúgy olvasható, mint bírálatként.)

Lily ugyan nem minden ízében el-lenszenves figura, és kiépül vele kapcsolatban egyfajta nézői azonosulás (ennek fő forrása a sanyarú gyermek-kora, illetve az a szeretet, vagy inkább bajtársnői kapcsolat, amely a még az atyai házban megismert és őt az útján végigkísérő fekete szolgálólányhoz, Chicóhoz fűzi), mindazonáltal a komplikációmentes egyszerű boldogság nem jár neki. Mégpedig a bűnei nagysága, valamint a bűnbánatának elmaradása, pontosabban a dramaturgiai előkészítetlen, kurta és fellelémás bűnbánata miatt, amely ráadásul inkább csak az anyagi boldogság kellékeiről való lemondást jelenti, és nem a vezeklést amiatt, mert züllött életmódja halálos áldozatokat is követelt. A *Babaarcú*ban a boldogsághoz vezető út rossz szándékkal van kikövezve, és ez a melodramaműfaj durva revízióját jelenti.

Nem csak a rendezői változat, hanem a megcsonkított és átalakított moziverzió is ideológiakritikus. Hiszen Lily, igaz, elszegényedve és Pittsburgh acélvárosába száműzve, a boldogság révén ér abba is. Lea Jacobs a kilencvenes évek derekán megjelent könyvé-



ben (*The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*) ragyogóan veszi észre, hogy a *Babaarcú* ideológiai kritikájának egész egyszerűen lehetetlen életet venni, alakíthatnak rajta bármennyit, a film ellenáll a változtatásoknak. Nem csak a cselekménye és a dialógusai, de a plánozása, a hangsvája is úgy épül fel, hogy hiábavaló vállalkozás megpróbálni WASP-kompatibilissé tenni. A kameramunka például rendre Lily felfelé vezető útjára reflektál (gyakori a felfelé svenk, már attól kezdve, hogy Lily első ízben megérkezik a Gotham Trusthoz, következképpen a néző a tekintetével ugyanúgy folyvást „megmássza” a végtelen magas épületet, mint a hősnő a cselekmény során), a zenehasználat pedig sokszor megidézi a film fő témáit. Green konzekvensen ugyanazt a dalt használja kísérőzenének végig, nevezetesen a *Saint Louis Bluest*, és ennek – írja Jacobs – „kocsmai átértelmezése” „a prostitúcióval asszociálódik” (például a Lily és a lány apja által kiközvetített gazdag politikai afférját elbeszélő nyitányban). Mindennek tetejébe a dal – részben átköltött – szövege is felhangzik a filmben, Chico, Lily hűségese társa éneklé előbb a nyitányban, majd pedig a zárathoz közeledve: „*St. Louis-i asszony / gyémántgyűrűvel / pórázra fogja a férfit / köténykéje pertlijével.*”

A *Babaarcú*ban minden akciót a nő-karakter felemelkedése motivál, és valamennyi jelenet a férfiak nők általi kihasználásáról szól, igaz, e nemben nem egyedüli a film a korszakban, a férfiak eltárgyasításának motívuma ugyanis más nevezetes pre-code darabokban is – például a Mae Westtel készült *Nem vagyok angyalban* – megvan. Utóbbi, csakúgy, mint a *Babaarcú*, már pusztán azzal nagyon lehangoló képet fest az amerikai társadalomról, hogy valamennyi képviselőjét – a kétkezi munkásemberektől a milliárdos bankvezéreikig – szexszel megvehető ösztönlényként mutatja be. „A *Babaarcú* nem egyszerűen lefesti a bűnt; feredőzik benne” – írja a pre-code korszak egyik legavatottabb szakértője, Thomas Doherty, aki pedig az igazán szókimondó változatot még nem is láthatta, hiszen azt könyve (*Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*) 1999-es megjelenése után néhány évvel találták meg. A *Babaarcú* azonban nem csak a témájánál fogva,

hanem a szerkezete miatt is rendhagyó: a kritika (mindkét változatban) a pikáns téma mellett a melodramai és románci elemek egymással szembeni kijátszásába kódolt.

A *Babaarcú*t sokan az egy évvel korábban készült, Jean Harlow főszereplésével készült *A vöröshajú asszony* párdarabjának tekintik, jóllehet ez vígjáték, míg Green munkája nyilvánvalóan nem az. Inkább gyártástörténeti összefüggések vannak a két film között, nem műfajiak: a Warner az MGM által gyártott *A vöröshajú asszony* sikerének hatására próbált egy hasonló filmmel előrukkolni (csak hogy a végeredmény egy drámai produkció lett). A *vöröshajú asszony* annak bizonyítéka, hogy ha a vamp vígjátékokban tűnik fel, akkor megsúszhatja a bűnhődést. Elkerülheti, hogy a sors, a gondviselés számon kérje a tettei miatt, mivel ebben a műfajban a néző nem érzi ellentmondásosnak a penitencia elmaradását, hasonlóan a gengsztervígjátékhoz (lásd a büntetlen – ha tetszik: „győztes” – gengsztert az olyan pre-code filmekben, mint a *Lady egy napra* vagy *A kis óriás*, sőt az olyan post-code darabokban, mint például a *Nincs többé alvilág*). Dokumentált, hogy a cenzorok a Mea West főszereplésével készült *Roszat tett vele* című filmmel egyetemben csak azért engedélyezték a *vöröshajú asszony* vetítését, mert úgy vélték, hogy „a komikus hangvétel ellensúlyozza a gold-digger főhősnők jellemének potenciálisan visszataszító mivoltát”. A *vöröshajú asszony*t számos elemző a pre-code korszak legszubverzívebb filmjei között tartja számon (nem is a hősnő erkölcsatlensége, vagy a büntetlenségét garantáló zárlat miatt, hanem mert még a film végén sem mutatja annak jelét, hogy esetleg megbánta tetteit), pedig hasonlóra a post-code érában is van példa. Mégpedig a szintén komikus jelenetekkel teli *Az asszony ördög*, amelyben a Marlene Dietrich által alakított vamp végül szintén a boldogság révébe ér (igaz, itt a Hays Office javasolta, hogy a Dietrich-karaktert löjje le a rászédett szerető, Josef von Sternberg rendezőnek azonban sikerült életben tartani hősnőjét).

A vampvígjáték főhősnője nem teljes értékű, hanem egyfajta „moderált” vamp (csakúgy, mint a gengsztervígjátékok gengsztere is csökkentett üzemmódú gengszter). A vampvígjátékban vagy a gengszterkomédiában bár-

mennyire is távol kerülnek a főhősök a társadalmilag konform attitűdöktől, működés módjuk sokkal inkább egzotikusnak, mint antiszociálisnak hat. A *vöröshajú asszony* és *Az asszony ördög* vampfigurájának ideológiai kritikái pozíciója ezért tekinthető ártalmatlannak, vagy legalábbis kevésbé kártékonyak, a *Babaarcú* Stanwyck-figurája viszont kifejezetten veszélyesnek.

PRE-CODE BUDAPEST

A *Babaarcú*t több országban – Svájcban, Ausztráliában – betiltották, sőt néhány amerikai államban sem lehetett vetíteni, Magyarországon azonban bemutatták. Néhány hónappal az Egyesült Államok-beli premier után került a hazai mozikba, *Egy asszony útja* címmel, és közel egy évig (!) volt látható. Ma már kinyomozhatatlan, hogy hozzányúltak-e a kópiához a magyar cenzorok, kivágtak-e, átszerkesztettek-e jeleneteket, ha igen, akkor melyeket. A *Budapesti Közlöny* leírása szerint a film 1886 méter hosszú volt, ami hozzávetőleg 68–69 perces játékidőt jelent, márpedig az amerikai mozi verzió alig volt ennél hosszabb (70 perces). Ez nem jelentős eltérés, igaz, adott esetben egy-két perc kiemelésével is kasztrálni lehet egy filmet, ennyi is elég ahhoz, hogy a túlzottan erotikus, erőszakos (pontosabban annak vélt) jelenetek, képek, netán néhány inkriminált mondat kikerüljön a produkcióból. Mindenesetre a *Babaarcú* dramaturgiáján feltehetően nem változtattak a magyarok, a *Magyar Kultúrában* (1934/1.) megjelent rövid „ajánló” is ezt húzza alá: „*Egy asszony útja*. Szintén amerikai film, nem nagy sztárokkal, de szintén sok hűséggel és igazsággal. Egy vidéki lány szülei tönkremennek; ő maga egy nagybank fiókjának alkalmazottja lesz. A cégvezetővel kerül barátságba, majd az igazgatóval, végül a vezérigazgatóval; romlás mindenütt mögötte, míg rá nem jön, hogy az utolsó férfit mégis csak szereti, és vele el tud menni a szegénységbe is. Az amerikai irodai élet sok érdekes színét látjuk a vásznon, hogy mennyiben torzítva, az innét nem ellenőrizhető.” A rövid szöveg alapján egyértelmű, hogy Lily a magyar mozikban vetített verzióban is az örök szerelmet kapta „jutalmul” csalfaságért, azaz a film románcból melodrámmá váltó szerkezete érintetlen maradt.

A bűn és büntetlenség témája *A vöröshajú asszony*, a *Babaarcú*, a *Nem vagyok angyal* mellett számos más hollywoodi pre-code filmben, és számos műfajban megvan. A kínai szindikátust szolgáló bérgyilkos főnökei utasítására lefejezi (!) legjobb barátját (!), majd felneveli, aztán feleségül veszi (!) annak lányát, de a zárlatban nem bűnhődik bűnös múltja miatt, mi több, miután az időközben őt elhagyó és lezüllő nevelt lányát/feleségét megmenti a prostitúciótól, megdicsőülve távozik a filmből (*A baltás ember*, 1932). A jóakarátú és az ország építésére kész fiatalembert büntetővé süllyeszti a hazug igazságszolgáltatás (*Szőkevény vagyok*, 1932). Az anya bűnei miatt a lánya bűnhődik (*Szeleburdi kisasszony*, 1932), a gold-digger nő révbe ér, a gyilkos nagynéni pedig megússza (*A Norton-szálló rejtélye – Love is a Racket*, 1932). Hütlenségével végletes elkeseredésbe – sőt: hütlenségbe – taszítja asszonyát a férj, de a zárlatban kurtán-furcsán mégis kibékülnek (*Ex-feleség*, 1930), máskor a férj az őt megcsaló feleség ellen ördögi konspirációt tervez, de hirtelen meggondolja magát és a végjelenetben egyszerűen kibékül az immáron ismét hűségessé vált nővel (*Csók a tükör előtt*, 1933).

A pre-code érában tehát korántsem ritka a bűnt követő büntetlenség vagy legalábbis a bűn mértékével nem arányos bűnhődés. A bűn büntetlen marad, az erény pedig nem honoráltatik. A pre-code filmek egy zavaros, ellentmondásokkal és indulatokkal, bizonytalanságokkal, depresszióval teli kor termékei; nem véletlenül esik egybe a pre-code éra a nagy gazdasági világválsággal. (Égészen pontosan: egy év csúszással esnek egybe: a pre-code korszak egy évvel a válság kitörését követően – azaz 1930-ban – kezdődik, és egy évvel annak befejeződése után – 1934-ben – ér véget. Ha figyelembe vesszük, hogy a filmipar – mivel igen bonyolult szisztémáról van szó – mindig némi késéssel reagál a történelmi-társadalmi fejleményekre, kijelenthető, hogy a nagy gazdasági depresszió és a hollywoodi pre-code korszak lényegében egybeesik.)

Ahogy a pre-code szakasz egybevág egy súlyos politikai-társadalmi következményekkel is bíró kataklizmával, úgy esik egybe a magyar film 1939 végén kezdődő paradigmaváltó korszaka egy hasonlóan nagy és milliók életére hatással bíró eseménysorozattal, a világ-

háborúval. Jóllehet számos pre-code film fennakadt a cenzúra szűrőjén (jellemző például, hogy a gengszterfilmklasszikusok egyike sem jutott be a honi mozikba), a fent felsorolt filmek mind egyikét – tehát *A vöröshajú asszonyt*, a *Nem vagyok angyalt*, *A baltás embert*, a *Szőkevény vagyokot*, *A Norton-szálló rejtélyét*, az *Ex-feleséget*, a *Csók a tükör előttet* és a *Szeleburdi kisasszonyokat* is – már elkészülésük után röviddel bemutatták Magyarországon. Ugyancsak eljutott a hazai mozikba az öngyilkosságot tematizáló *Christopher Strong*, illetve *A képviselő úr barátnője*, ami a kitartott nőt és a házasságon kívüli szexuális életet helyezi középpontba, vagy a *Szőke Vénusz*, melyben ugyancsak megjelenik a házasságon kívüli szex, megfejelve a házastárs megcsalásával.

Azok a magyar filmrendezők, akik a zsidótörvények érvényesítése után léptek színre, csak részben követték a post-code-logikát, és nem egyszer a pre-code filmekből merítettek, azok bizonytalan értékrendszerét is átvéve-megidézve. Természetesen nem állítható, hogy minden rendező így tett, még csak az sem, hogy a rendezők zöme hasonlóképpen járt el, az viszont bizonyos, hogy a pre-code értékrendszer hatott egyes magyar filmekre. Legjobban ez Radványi Géza munkáin látszik, kivált a *Zárt tárgyalás*-on, aminek az előzménye nagy valószínűséggel egy konkrét pre-code film, James Whale *Csók a tükör előttje* volt. A *Zárt tárgyalás* ügyvéd hőse magában gyilkos féltékenységi tébolyt növeszt, ami ellen nem küzd, nem harcol, a zárlatban mégis boldogsághoz jut. Ebül szerzett csoda ez: a hős nem szenved meg a happy endért, sőt indulatainak parttalanná tételével éppenséggel a happy end ellen dolgozik, ön- és közvesztélyes gondolatbűnét – a korszellem?, a dramaturg hanyagsága? – mégis harmóniával jutalmazza. A kiérdemeletlen boldogság a jussa Kalmár László *Egy szív megállja* vagy Bán Frigyes *Az utolsó dala* hőseinek is, ráadásul mindkét filmben a szerelmespár boldogságához egy harmadik fél tragédiája szükséges. Nem is az a fő gond ezekkel a filmekkel, hogy valakinek meg kell halnia a szerelmesek vágyainak beteljesüléséhez, hanem az az örömtias és eksztatikus reflektálatlanság, amellyel a felek a maguk javára fordítják a harmadik fél tragédiáját.

Amikor a hazai filmtörténeteszek annak okait keresték, hogy miért változott

meg a harmincas évek végén a magyar filmek hangja, világhépe, tónusa, akkor jobbra két okot említettek. Az egyik a világháború kitörésével elkomoruló korhangulat volt, a másik, hogy úgy vélték, a zsidótörvények nyomán a gyártásból kizárt alkotói gárdát leváltó debütánsok némelyike egyúttal dilettáns is volt, vagy legalábbis nem ismerete olyan mélyen és alaposan a hollywoodi szemléletet, mint a *Hyppolit*, a *Lakáj* Székely Istvánja, a *Meseautó* Gaál Bélája, a *Döntő pillanat* Vajda Lászlója. Ezekben az érvekben van némi igazság, mindazonáltal nem elégségesek. A magyar filmek megváltozó hangját azal is lehet magyarázni, hogy rendezőik mások mellett egy olyan hollywoodi korszakból merítettek inspirációt, amit a harmincas évek hazai rendezői megszirelkerültek.

Míg a harmincas évek magyar hangosfilmje gyakran hollywoodiabb a hollywoodinál (legalábbis hollywoodiabb a pre-code éra számos produkciójánál), a negyvenes évek magyar filmje közül némelyik eltávolodik a glamúrromantikától. Azok a magyar filmek, amik a hollywoodi pre-code éra darabjaival szinkronban – azaz 1931 és 1934 között – készültek, a későbbi, 1939–1944 között forgatott műveknél következetesebbek a boldogságtematikájukat tekintve, és ez mindennél jobban látszik azon, hogy olyan személyeket nem érhet bennük boldog vég, akik morálisan diszkvalifikálták magukat. A harmincas évek magyar filmjét láthatóan egyáltalán nem érinti meg a pre-code filmek szellemisége, míg a negyvenes évek jó néhány műve éppen abból táplálkozik, annak ellentmondásos értékperspektíváit veszi át, zavarosnak tűnő értékszéméjét követi. A magyar film a harmincas évek végén megváltozó hangjához nem egyszerűen Hollywood minden korban rendhagyónak számító műfajában, a „tisztá” tragikus románcban, hanem emellett a pre-code éra sajátos antihollywoodiánus alakzataiban, azaz a románci elemekkel teli szerelmi melodramáiban, ha tetszik: a románcként induló, de szerelmi melodramaként végződő filmekben találta meg az inspirációt.

Az írás az Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

★ A MERIKAI LÁZAD Ó ★

PRESTON STURGES GENERÁCIÓJA ELSŐ ÍRÓ-RENDEZŐJEKÉNT VITRIOLOS SZATÍRÁIVAL
MÓDSZERESEN KIKEZDTE AZ AMERIKAI ÁLOM ALAPÉRTÉKEIT.

1934 fontos fordulópontra jelent a klasszikus hollywoodi film történetében. Ez év júniusában jött létre a Joseph Breen által vezetett Production Code Administration, amely július 1-től kezdve kíméletlenül betartatta az amerikai Mozgóképgyártók és Forgalmazók Szövetsége (MPPDA) által létrehozott (ön)cenzurális szabályrendszert, a konzervatív Gyártási kódexet (vagy ismertebb nevén – szülőatyja, Will Hays után – a Hays-kódexet), több mint három évtizedre meghatározva ezzel az amerikai mozi arculatát. A Hays-kódexet egyfelől a hollywoodi sztárok körüli sorozatos botrányok hívták életre, másfelől pedig az egyre erőszakosabbá és egyre pikánsabbá váló filmtermés, élen az 1930-as évek elejének egyik meghatározó műfajával, a gengszter-filmmel, és az olyan nyíltan szexuális témájú mozikkal, mint például a fiatal Barbara Stanwyck főszereplésével készült *Baby Face*. Ezek az alkotások – amelyeket a Gyártási kódex bevezetése után kollektíven *pre-code*-filmeknek keresztelt el a szakma – a maguk idejében óriási botrányokat kavartak. Hatásukra az olyan szervezetek, mint például a katolikus liga (Catholic Legion of Decency) egyre vehemensebben tiltakoztak a hollywoodi „erkölcsi fertő” ellen. Félő volt, hogy a hangulatkeltés hatására előbb vagy utóbb országos cenzúrabizottságot hoznak majd létre a filmek ellenőrzésére.

Ez a légkör vezetett végül az MPPDA határozottabb fellépéséhez. Breen és társai azt akarták elérni, hogy a gyártók

saját maguk gyomlálják ki filmjeikből a megbotránkozató(nak vélt) elemeket. Korrigálni akarták a Hollywoodról kialakult előnytelen képet, hogy erkölcsös, tanulságos, *tiszta* amerikai filmek váltsák a *pre-code*-filmeket a moziban. A kódex nagyon aprólékosan leírta, hogyan lehet ábrázolni az erőszakot (lehetőleg minél kevésbé részletesen) és a szexualitást (lehetőleg sehogy), ennél is pontosabban meghatározta azonban, milyen ideológiai kitételeknek kell ezentúl megfelelnie a filmeknek. A Hays-kódex alapelve az volt, hogy a mozinak nem szabad „lealacsonyítania” a nézők értékrendjét, ami lényegében azt jelentette, hogy az

olyan alapvető amerikai értékeket, mint a család, a házasság, az egyház, a törvény és a hazafiasság, feltétlen tiszteletben kellett tartani, azoknak pedig, akik a vásznon „erkölcstelen” vagy „bűnös” életmódot folytattak, a történet végén el kellett nyerjék méltó büntetésüket.

A kódex bevezetése értelemszerűen a műfaji palettát is radikálisan átszervezte. Egyes műfajok eljelentéktelenedtek vagy átalakultak, mint a gengszterfilm, mások pedig megerősödtek, profitáltak a kódex bevezetéséből, mint az 1930-as és az 1940-es évek egyik legmeghatározóbb amerikai műfaja, az alapvetően konzervatív értékrendet hirdető, de

„Skizofrén módon kétarcú”

(Sullivan utazása – Veronica Lake és Joel McCrea)



merész kikacsintásokkal teletűzdelt *screwball comedy*, amelynek legelső alapművei (Frank Capra: *Ez történt egy éjszaka*, Howard Hawks: *Huszedik század*) éppen ebben az évben kerültek bemutatásra.

„MI A BAJ CAPRÁVAL?”

Ha a *screwball comedy* aranykorát a közmegegyezésnek megfelelően 1934 és 1942 közé datáljuk, Preston Sturges lehet a műfaj egyik utolsó, egyben talán legegységesebb hangú nagy szerzője. Sturges íróként érkezett Hollywoodba, miután *Szigorúan erkölcstelen* (*Strictly Dishonorable*) című színdarabja bombasikert aratott a Broadway-en, sziporkázó tehetségének köszönhetően azonban már bértollnokként csillagászati összegeket keresett. Hamarosan Orson Welles és Billy Wildert maga mögé utasítva vált a hangosfilmkorszak első igazán jelentős író-rendező-jévé, miután a Paramountnál 1939-ben sikerült kiharcolnia, hogy saját maga rendezhesse meg forgatókönyveit. Sturges sokszorosan is meghálálta a stúdiómogulok bizalmát: elképesztően rövid idő, alig négy év alatt nem kevesebb, mint hét (!) remekművet írt és rendezett. A *botcsinálta kormányzó* (*The Great McGinty*, 1940), a *Karácsony júliusban* (*Christmas in July*, 1940), a *The Lady Eve* (1941), a *Palm Beach-i történet* (*Palm Beach Story*, 1942), a *Sullivan utazásai* (*Sullivan's Travels*, 1942), a *Csoda a Morgan-pataknál* (*The Miracle at Morgan's Creek*, 1944) és az *Üdv a győztesnek* (*Hail the Conquering Hero*, 1944) című filmek olyan sikeresziériát jelölnek, amelynek a mai napig aligha akad párja a hollywoodi filmtörténetben.

Sturges hamar kivívta a kritikusok elismerését, szatirikus látásmódja ugyanis magasan kiemelte munkáit a kortárs hollywoodi komédiák élvonalából. Merész hangvételű, vitriolos vígjátékai módszeresen kikezdték a tradicionális amerikai értékeket, élesen bírálták az amerikai álm mítoszát, és egy olyan világot tártak fel a nézők előtt, ahol az őszinteség és a kitartás helyett leginkább csak a vakszerencsével lehet felülkerekedni a kihívásokon. Sturges Amerikája tökéletlen, kaotikus, vad és komikusan elnagyolt, akárcsak filmjeinek hősei – kiszámíthatatlansága miatt mégis valóságosabb, mint amit a korabeli nézők megszokhattak

Hollywoodtól. Nem véletlenül nevezte a rendezőt értő kritikusa, André Bazin az „anti-Caprának”: a szarkasztikus Sturges-filmek szöges ellentétben állnak ugyanis az olasz-amerikai rendező reménykeltő, hagyományos amerikai értékrendet éltető populista vígjátékaival („Mi a baj Caprával?” – kérdezi a *Sullivan utazásai* nyitányában a rendező, Sturges alteregója, hogy a játékidő maradék részében nagyon szemléletes választ adjon erre a kérdésre).

Egy másik nagy méltató, Manny Farber olyan szatíraírónak nevezte Sturges-t, aki bárkit és bármit képes támadni – még azokat az értékeket is, amelyeket az előző percben még a védelmébe vett. Valóban, Sturges munkáiban senki és semmi nem volt biztonságban, bárki a célkeresztjébe kerülhetett: a teljesség igénye nélkül egyaránt megkapta a magáét a korrupt politikai elit (*A botcsinálta kormányzó*), a felfuvalkodott felső tízezer (*The Lady Eve*), az elvtelen kapitalizmust képviselő nagyvállalati világ (*Harold Diddlebock bűne* [*The Sin of Harold Diddlebock*, 1947]), az önelégült Hollywood (*Sullivan utazásai*) és a képmutató kertváros (*Csoda a Morgan-pataknál*), de Sturges neveltségessé tette a házasság intézményét (*Palm Beach-i történet*), a naiv optimizmust (*Karácsony júliusban*), a kritikátlan patriotizmust (*Csoda a Morgan-pataknál*) és az amerikai nép háborús rajongását (*Üdv a győztesnek*) is. Sturges világképe ugyanakkor már-már skizofrén módon kétarcú: filmjeit az egyik pillanatban maró cinizmus hatja át, csak hogy a következőben – rendszerint egy mesébe illő, csodálatos fordulattal – figyelmeztetés nélkül térjünk vissza a hollywoodi mozi fantáziavilágába, és ez csak részben tudható be a Hays-iroda megkötéseinek.

A fent említett kétarcúság az író-rendező humorán is tetten érhető, Sturges egyszerre hódolt ugyanis az intellektuális szórakozást és a humor legalantasabb formáit favorizáló nézőknek. Fergeteges, géppuskaszerű dialógusait máig az amerikai komédia csúcsteljesítményeként tartják számon, ám minden második frappáns mondatra jutott egy kiadós hasraesés is, ezzel pedig olykor a legnagyobb méltatóit is elidegenítette. Voltak, akik egyenesen azzal vádolták Sturges-t, hogy pusztá nyereségvágyból lealacsonyodik a kevésbé kifinomult nézők szintjére, s ezzel eltékozolja a tehetségét (ma már persze

nyilvánvaló, hogy Sturges őszintén rajongott a burleszkért: *Harold Diddlebock bűne* című filmjét például kifejezetten a visszavonult Harold Lloydnak írta). Legismertebb filmje, a *Sullivan utazásai* is merész hangnemműveltségekkel váltotta ki sok kritikus ellenszenvét: a korabeli ítések nem igazán tudtak mit kezdeni azzal, hogy Sturges az emelkedett és a vulgáris humor kettősét ezúttal tragikummal vegyítette. Nem véletlen azonban, hogy az utókor éppen ezt a filmet ünnepli a Sturges-életmű *magnum opus*aként, filmjei vonzerejét ugyanis éppen ez a zabolátlan megközelítésmód adja: olyan fékezhetetlen energia és kreativitás a sajátjuk, amely tényleg csak a legnagyobbakat jellemzi.

CSODA A HAYS-IRODÁBAN

Bár az MPPDA bírait sokan a mai napig kíméletlen cenzoroknak képzelik, akik már a legapróbb határsértések láttán a vágóolló után nyúltak, a valóságban szívesen hagyták, hogy az alkotók a lehető legközelebb merészkedjenek a szabályok megsértéséhez. A stúdiók így hamar megtanulták, hogy sejtetéssel és jól kidolgozott, kétértelmű párbeszéddekkel gyakorlatilag bármilyen történetet el tudnak mesélni. Ez a felismerés vitathatatlanul peszditő hatással volt a romantikus vígjáték műfajára, az alkotók ugyanis a szó szoros értelmében rá voltak kényszerítve, hogy a nyílt szexuális utalásokat kifinomultabb, egyben sokkal szellemesebb megoldásokkal pótolják.

Ahhoz már persze egy Preston Sturges kaliberű forgatókönyvíró kellett, hogy egy olyan film, mint a *Csoda a Morgan-pataknál* egyáltalán elkészülhessen, talán egyetlen korabeli hollywoodi film sem sértette ugyanis ilyen látványosan a Gyártási kódex alapelveit. Kíválgató szemlélteti Sturges könyvének rebellis szellemét, hogy a kész film a cenzorokkal, a katolikus ligával és a háborús osztállyal (*War Department Pictorial Board*) folytatott tárgyalások során kötött jelentős kompromisszumok ellenére is döbbenetes hatást váltott ki a korabeli közönségből. A kritikusok sem győztek ámuldozni rajta, hogy a film megkapta a cenzorok pecsétjét: „Álmában erőszakolták meg a Hays-irodát.” – írta róla James Agee. Persze ennél azért sokkal többről volt szó.

Sturges pimasz mesterműve tőmondatokban összefoglalva egy fiatal lány-

ról szól, aki „hazafias kötelességének” érzi, hogy megfelelő módon vegyen búcsút a háborúba küldött helyi fiúktól. A bonyodalmak akkor kezdődnek, amikor a lány, Trudy Kockenlocker (ez beszélő név!) egy átmulatott éjszaka során túl sokat iszik, és az egyik katonára teherbe ejti őt – az ilyesmit hívnánk ma *date rape*-nek. Mivel Trudy arra sem emlékszik, kivel töltötte az éjszakát, elhátározza, hozzámegy az utána epekedő Norvalhez, hogy elkerülje a botrányt.

Házasságon kívüli szex, törvénytelen gyermekek, szüzeket megrontó katonák és bigámia egy kedélyes vígjátékban, mindezt a „jó háború” idején, Krisztus születésének párhuzamaival megspékelve. „Mindössze azt szerettem volna megmutatni, hogy mi történik az olyan fiatal lányokkal, akik semmibe veszik a szülői tanácsot, és összekeverik a patriotizmust a promiszkuitással” – mentegetőzik Sturges visszaemlékezésében. Sokkal valószínűbb – ahogyan arra életrajzírója, James Curtis is utal –, hogy Sturges kifejezetten azzal a céllal ült neki a forgatókönyvnek, hogy borsot törjön producere, Buddy DeSylva orra alá, akivel szakmai vitáik egyre súlyosabb hatalmi játszmákká fajultak (az író-rendező 1943-ban emiatt hagyta ott a Paramountot – a „szakításban” tönkrement a karrierje). Sturges tudta,

„Hitler újraszámolást kér”

(Csoda a Morgan-pataknál – Betty Hutton és William Demarest)

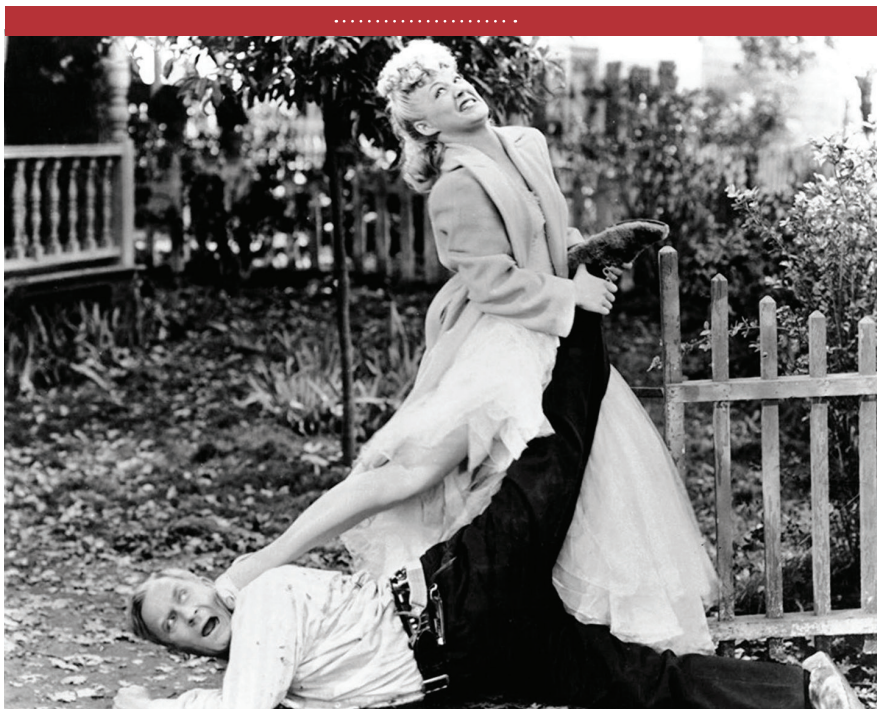
hogy a *Csoda a Morgan-pataknál* forgatókönyvével gondok lesznek, ám érdekes módon a Paramount részéről nem ütközött komolyabb ellenállásba. A Hays-iroda azonban – ahogyan arra számítani lehetett – nem volt humoránál: a cenzorok hét teljes oldalon keresztül sorolták, melyek azok a változtatások, amelyek feltétlenül szükségesek lesznek ahhoz, hogy a könyvből film készülhessen.

Sturges, Breen és a Paramount házi cenzora, Luigi Luraschi végül személyesen is összeültek, hogy megbeszéljék, mennyi a reális esélye annak, hogy a *Csoda a Morgan-pataknál* megkapja a Hays-iroda pecsétjét. A beszélgetés során kiderült, hogy a hírhedten merev Breennek kifejezetten tetszett a forgatókönyv, több cselekményelemet azonban elfogadhatatlannak talált. És nemcsak a Gyártási kódex, de a politikai helyzet, a háború szempontjából is, hiszen a film – szerinte – azt sugallta, hogy a promiszkus katonák potenciális veszélyforrást jelentenek az amerikai családokra nézve. Ennek ellenére Breen közölte, hogy ha Sturges hajlandó változtatni néhány lényeges ponton és jó ízléssel nyúl a témához, biztosan meg fognak tudni egyezni.

A Hays-iroda persze csupán olyan kikötést tett, amire tapasztalt hollywoodi forgató-

könyvíróként Sturges jó előre felkészülhetett. Többek között megsabták, hogy Trudy-nak össze kell házasodnia az ismeretlen katonával, mielőtt az teherbe ejti őt, megtiltották, hogy akárcsak utalásszinten elhangozzon, hogy a lány alkoholt fogyasztott a pásztoróra előtt, és megkérték, hogy minimalizálják a tinédzserkori terhességet ábrázoló jelene- teket, valamint a Megváltó születésével kapcsolatos blaszfémikus párhuzamokat. Sturges pedig szót fogadott: a kész filmben Trudy valóban megházasodik – jegygyűrűvel az ujján ébred –, kizárólag limonádét iszik, és csak azért nem emlékszik a titokzatos „Ratzkiwatzki” közlegényre, mert tánc közben lefejeli a diszkógömböt. Mondanunk sem kell, hogy a végeredmény szempontjából ez aligha számított – a korabeli néző így is pontosan értette, miről van szó.

A Hays-iroda, a katolikus liga és a háborús osztály ráadásul csak a felszín kapargatta, az amerikai kertváros álszentségét pellengérré állító szatíra erejéből semmit sem vettek el a megkötések. Ahogyan arra Robert L. McLaughlin és Sally E. Parry is felhívják a figyelmet a világháborús Hollywoodról szóló könyvükben (*We'll Always Have the Movies. American Cinema During World War II*), a *Csoda a Morgan-pataknál* a II. világháború alatt népszerűvé vált „háborús románc” mítoszát vette revízió alá, amely több korabeli sikerfilmben is központi cselekményelemként jelent meg (két későbbi, de jól ismert példa: *Mióta távol vagy*, 1944; *Az óra*, 1945). A háborús románcok tézise szerint azok a férfiak, akik az életüket kockáztatják a tengerentúlon, megérdemlik, hogy bevonulásuk előtt – talán utoljára – belekóstolhassanak a szerelembe, a hátszágban maradt nők pedig még szolgálatot is tesznek a hazának azzal, hogy ha hozzámennek egy katonához. A *Csoda a Morgan-pataknál* élesen kritizálja ezt az elképzelést: Sturges Amerikájában a fiatal lányoktól elvárják, hogy azonosuljanak a háborús románc eszméjével, de képmutató módon kiközösítik azokat, akik Trudy-hoz hasonlóan túl buzgó módon vetik alá magukat „hazafias kötelességüknek”. Ez a gondolatmenet az ironikus befejezésben kulminál: amikor Trudy a Szentestén (!) hatosikreknek ad életet (innen a címadó csoda), már az egész város, sőt az egész Egyesült Államok háborús hősként ünnepli őt – Hitler pedig újraszámolást kér. •



DOROTHY ARZNER | VARRÓ ATTILA

★ DOKTOR DOROTHY ÉS MS. ARZNER ★

HOLLYWOOD ELSŐ NŐI RENDEZŐJE TÖBB MINT A FEMINISTA FILMELMÉLET POSZTERLÁNYA,
SŐTÉT ÖNVALLOMÁSAI JÓVAL ELLENTMONDÁSOSABB KÉPET MUTATNAK.

Kévs filmrendező szerzői megítélése problémásabb a viharos 30-as évek Hollywoodjából, mint Dorothy Arzneré, aki az Álomgyár első női rendezőjeként vonult be az amerikai film-történetbe, két évtizeddel megelőzve a második helyezett Ida Lupinót, és fél évszázaddal a Kathryn Bigelow, Amy Heckerling, Penelope Spheeris, Martha Coolidge nevével fémjelzett amazon-át-törést a stúdióvilágban. Eltekintve attól a tényről, hogy a 20-as évek közepén némafilmekkel debütáló, majd 1930 és 1940 között 11 hangos nagyjátékfilm készítő Arzner inkább utolsó, mint első női rendező volt Ó-Hollywoodban – a némafilm idején számos elődje dolgozott kisebb-nagyobb filmgyáraknak a világ első narratív játékfilmjét jegyző Alice Guy Blaché-tól (*Káposztatündér*, 1896), a kiemelkedően innovatív Lois Weberen át (*Suspense*, 1914) a tucatnyi sikeres melodramát jegyző Ida May Parkig (*Flashlight*, 1917) –, ez a híres-neves „elsőség” mind korabeli pályafutása, mind pedig 70-es évekbeli újrafelfedezése idején olyasfajta extrafigyelmet irányított rá, amely minden áron próbálta kiemelni a ritka fehér holló kirívó sajátságait a hollywoodi kakasok között. A 30-as évek nyitányán készült, korai filmsikereit a kritikások versengve dicsérték „női érzékenysé-
gük”, „rendhagyó szemléletük”, „kiemelkedő színésznő-vezetésük” miatt, majd pedig a feminista filmelmélet állította (jogosan) piederstálra, műveiben és hősnőiben lelkesen kutatva a patriarchális hierarchia és a férfitekintet elleni lázadás egységes jegyeit. Ezek után a kérdés nem csupán az, hogy vajon gender-közömbös szemmel végignézve a hajdani *oeuvre*-et, ezek a kétségtelenül átlagon felüli alkotások mennyire állnak össze egységes szerzői életművé, de az is, hogy szerzőiségük túlmutat-e azon a távolról sem mellékes állításon, miszerint „női” (értsd:

rendezőnői) filmek – mint ahogy Howard Hawks remekművei sem csupán márkánsan „férfilmek” vagy James Whale életműve sem elsősorban a rendező filmekbe kódolt homoszexualitása miatt korszakos jelentőségű.

Stúdió-pályafutását tekintve – amely 1927-1933 között a Paramounnál zajlott, majd pedig egy-két film erejéig szinte az összes nagycéget érintette – Dorothy Arzner több szempontból is kiemelkedett férfikollégái közül. Egyetlen rendezőnként a korai hangosfilm többnyire tapasztalt színházi direktorokból verbuválódott friss férfitársaságában szinte azonnal ráragadt a „nőstár-csináló” címkeje, mivel szinte minden filmje egy pályakezdő vagy korábban ismeretlen színésznő áttörését jelentette: többek között Arznerhez kötődik Katherine Hepburn (*Christopher Strong*), Ruth Chatterton (*Sarah and Son*), Anna Stern (*Nana*) vagy épp Lucille Ball (*Dance, Girl, Dance*) első sikere, de jelentős filmmel gazdagította Clara Bow (*The Wild Party*), Sylvia Sidney (*Merrily We Go to Hell*), Rosalind Russell (*Craig's Wife*) vagy Joan Crawford (*The Bride Wore Red*) pályáját is. Visszatérő színésznőin túl (mint Billie Burke) különös hangsúlyt fektetett arra, hogy női munkatársakkal vegye körülmagát: legyen szó forgatókönyvírókról (élen a négy közös filmet jegyző Zoe Akinszal), akiket akkortájt rendhagyó módon a forgatási döntésekbe is bevont, vagy az egyenrangú alkotótársaknak tekintett vágókról (lévén ő is a vágóasztalnál kezdte karrierjét) – mintha csak a filmjeiben felbukkanó női közösségek (a *The Wild Party* leánykollégiuma, a *Working Girls* munkásszállója, Nana prostituált-csapata vagy a *Dance, Girl, Dance* tánckara) szakmai összetartásukkal és lojalitásukkal egyfajta szerzői metaforái lettek volna stáb-kollektívájának. Kiemelt figyelmet

szentelt az öltözékeknek és díszleteknek, gyakorta szimbolikus többletjelentéssel felruházva vagy szubverzív szerzői kommentárra használva őket (a *Christopher Strong* csillogó rovarjelmezétől a *The Bride Wore Red* címadó ruháján át a *Craig's Wife* archaisztikus enteriőrjeiig), évtizedekkel Vincent Minnelli és Douglas Sirk duplafedelű melodramái előtt. Lelkes híve volt az innovációnak (számos kísérletező-újító szakemberrel dolgozott együtt Gregg Tolandtól Robert Wise-on át Slavko Vorkapichig), kezdeti Paramount-korszakában ritkaságszámba menő hatékonysággal alkalmazkodott a hangosfilm követelményeihez (ő használta először rúdon belőgatott mikrofont, hogy Clara Bow szabadon mozoghasson a forgatás során), ráadásul valamilyen filmjét határidőn és költségvetésen belül készítette el, amelyek komoly közönségsikert és kritikai elismerést hoztak – mindezzel folyamatosan bizonyítva környezetének, hogy nem csupán életképes, de élvonalbeli filmkészítőnek számít a férfiak között. A Hays-kódex bevezetése idején indult független karrierje végül épp azért fulladt kudarcba, mert alkalmi vendégként az MGM-nél vagy az RKO-nál már nem tudta biztosítani magának a szükséges alkotói szabadságot; filmjei ettől kezdve (a *Craig's Wife* kivételével) sorra megbuktak a mozikban és minden egyes bukással egyre szűkebbre zártult körülötte a stúdiókorlátok – míg nem az 1943-as *First Come Courage* forgatása alatt a Columbia végül lecserélte Charles Vidorra, és a 45 éves Arzner örökre háttal fordított a filmrendezésnek.

A szerzői pályakép műfaji egysége és központi tematikája elsősorban ezt a szüntelen bizonyítási vágyat és tragikus csapdáit tükrözi. Arzner 30-as években készült nagyjátékfilmjei nagyrészt a női melodramák csoportjába sorolhatók, jobbra olyan nőhősöket mozgatnak,

akiket fájdalmas érzelmi konfliktusok állítanak lélekpróbaló kihívások elé, legyen szó boldog házasságban élő szeretőről (*Christopher Strong*), súlyosan alkoholista férjről (*Merrily We Go to Hell*), örökbe adott gyerekről (*Sarah and Son*) vagy akár a művészi karrier megvalósításáról (*Dance, Girl, Dance*). Noha rendezői pályafutása előtt Arzner fővágóként, majd filmíróként főként mozgalmas kalandtörténetekkel szerzett nevet a szakmában, miután a Paramount vezetőinél kiharcolta magának első önálló rendezését, szinte kizárólag könnyfacsaró érzelmi drámákat forgatott, amelyek legfőbb vonását a hősnők elszánt, akár megszállott ragaszkodása jelenti kitűzött céljukhoz. Miként a *Working Girls* már címével is jelzi, Arzner központi nőalakjai tevékeny, céltudatos személyiségek, sőt akár karrieristának is nevezhetők, bár ez a karrier nem kizárólag szakmai természetű (lásd a *Christopher Strong* magassági világrekordig szárnyaló pilótanőjét, a *Sarah and Son* operadívájának feltörekvés-történetét vagy a *Dance, Girl, Dance* varietéből balettszínpadig jutó táncoslányának *Flashdance*-ből ismerős meséjét): a kötelező szerelmi szál mellett, vagy azzal szorosan összefonódva többnyire szerepel egy Küldetés az életükben, amelyet min-

den áron, akár reménytelensége ellenére is végre akarnak hajtani. Míg a *Nana* és a *The Bride Wore Red* esetében vérbeli *gold diggerek* sorsát követjük nyomon, akik a szegénységből, megalázottságból, prostitúcióból egy tehetőس férj révén akarnak kijutni, a *Craig's Wife* címszereplőnöje számára már az érdekházassággal megszerzett pompás otthon és társadalmi rang mániákus óvása-ápolása az elsődleges cél (amelyért akár a férj meghurcoltatása sem lenne túl nagy ár), a *Merrily We Go to Hell* ifjú neje pedig elszánt és hiábavaló küzdelmet folytat művészférfje alkoholizmusával (lásd a 30-as években indult *Csillag születik*-tematikát), amelybe kis híján belepusztul.

A „feljutás” motívuma következetesen végigvonul Arzner életművén (akár a repülés konkrét tevékenységében, akár a társadalmi feltörekvés vonatkozásában, akár képletesen, mint az alkohalmámorra vonatkozó „getting high” esetében), ám – bármennyire is nőkhöz kötődik – jobbára semmi köze a gender-mivolthoz: a pilótanő Lady Darrington nem első nőként, hanem első emberként repül körbe pár nap alatt a Földet, majd jut rekordmagasságba (sőt utóbbi esetben épp

szerelmes nőként szenved kudarcot, amikor a csúcsra érve az öngyilkosságot választja és leveszi az oxigénmaszkját, hogy államférfi-szerelme tisztességes férj és mintaapa maradhasson). A *Dance Girl, Dance* táncosnője részben azért lázad fel varietékarrierje ellen, mert ott csak a női testet értékelik, nem a tánctehetségét (árulkodó módon a feminista elemzésekben rendre előkerülő színpad-i vádbeszéd a férfitekintet ellen épp annyira szól a közönség soraiban ülő nőknek is), és a *The Bride Wore Red* kocsmái énekesnője/konzumnője sem azért kényszerül hazugságok sorozatán keresztül „aranyásásra” a tiroli luxusszállodában, mert alacsony sorból származó nőként nincs más eszköze az emberi életre (lásd a hajdani kolléganő példáját, aki tisztességes dolgozó lányként is megtalálta a boldogságát), inkább tündöklő vágyálma a fényűző arisztokrataéletről csábítja csalásra – hogy aztán, nem túl feminista végkifejletként, a nemeslelkű postatiszt takaros nejeként

érjen révbe. Arzner személyes nyilatkozataiban rendre kitért a „női rendező” megnevezés elől, hangsúlyozva, hogy szakmai téren egyszerűen „hollywoodi rendezőnek” tarja magát, a

„Csak a női testet értékelik”

(Táncolj, lány, táncolj – Maureen O'Hara és Lucille Ball)





nemi hovatartozásnál fontosabbnak tartva a (rangos) szakmai kategóriát: filmjében többször is felbukkan ugyan a fojtogató férfivilág (akár még a szerelmi kapcsolatokban is, mint ezt a *Merrily We Go to Hell*

kocsmacimborákat választó férje vagy a *Christopher Strong* címszereplője bizonyítja, aki az égi karrier feladására kényszerítve a hősnőt, egyfajta röghöz kötőként jelenik meg), de ezek a férfiak nem agresszor kizsákmányolók, mivel a nők saját álmaik, tévképzeteik miatt, önként rendelik alá magukat a nemi elnyomásnak – akár végzetes áldozatokat hozva személyes ambícióik miatt. Mindössze az életmű egyetlen vérbeli antihősnőjénél, a *Craig's Wife* velejéig manipulatív és ridegszívű háziasszonyánál fogalmazódik meg konkrét társadalmi mondanivaló a nők egyenlőtlen helyzetéről és kiszolgáltatottságáról, egyfajta magyarázatként szolgálva a közönségnek, hogy jobban megértsék a hősnőt és átérezzék a jogos büntetesként ráért magány tragédiáját (végül álomotthona minden lakója ellene fordul és elhagyja, a kiábrándult férjtől a felháborodott unokahúgon át egészen a hűséges házvezetőnőig): Mrs. Craig saját bevallása szerint az elnyomott, kijátszott, megalázott anyjának példáját látván döntött úgy, hogy nőként csupán egy érzelemmentes érdekházasság révén élhet független életet.

„Szerelmi szenvedélyüknek kiszolgáltatott bábok”

(Christopher Strong – Katherine Hepburn és Colin Clive)

Miközben kétségtelenül igaz, hogy az Arzner-életműben a központi férfialakok többnyire jellemgyenge, tehetetlen vagy akár kimondottan gyermeges fickók, a rendezőnő általában legalább annyi figyelmet és empátiát tanúsít irántuk, mint

mindenre elszánt hősnőinek. Elítélendő viselkedésük nem csupán komoly lelki vívódással és romantikus indítékokkal társul (a *Merrily We Go to Hell* szálnamas férjének alkoholizmusa szó szerint „szenvedély”-betegség, amely az előző szerelmét jelentő léha színésznőhöz láncolja, a *Dance, Girl, Dance* dühöngő hősszerelmese képtelen elszakadni rajongásig imádott exnejétől, Craig gyengeségét zsarnok nejével szemben elvakult szerelme okozza), de Arzner esendő áldozatként ábrázolja őket, mintha csak saját személyiségének egy másik aspektusát vetítené ki rájuk (jellemző módon az ő nézőpontjukból indítja a filmet és a későbbiekben is több szubjektív beállítást kapnak a nőalakoknál). Ha hősnőiben személyes karriertörekvéseinek veszélyeit és áldozatait mutatja be, a melléjük rendelt férfialakok a magánéleti oldalának árnyképeit jelentik – tekintve, hogy Arzner nem csupán az első női rendező volt Hollywoodban, de mindjárt az első leszbikus rendező is: előszeretettel hordott férfiruhái, nyilvános viselkedése és négy évtizedes együttélése Marion Morgan koreográfnéval már saját korában is nyílt ti-

tokká tette homoszexualitását (amelyet Whale-nek vagy Cukornak lepleznie kellett).

Ez az életrajzi tény újabb kétségeket vet fel a szerző „feminista” hozzáállása kapcsán az elnyomott férfitekintethez, főként mivel Arzner-től cseppet sem álltak távol az álomgyári férfiurolom legesötétebb megnyilvánulásai, legyen szó a forgatásokon bevetett szadizmusról (lásd Hitchcock példáját), a sztárszínésznők ellenállását megtörő hatalmi erő-demonstrációkról vagy akár a szexuális zaklatásról – a 20-as évek végén Esther Ralston színésznő például kénytelen volt a stúdióvezetőkhöz fordulni segítségért, majd önéletrajzában nyíltan beszámolt Arzner atrocitásairól az állandó fogdosásoktól a fojtogatósi jelenet számtalan újrafelvételéig. *A Nana*, a *Working Girls*, a *Merrily We Go to Hell*, a *Craig's Wife*, a *The Bride Wore Red* és a *Dance, Girl, Dance* gazdag, felső osztálybeli férfihősei a lehenyerlő, domináns álca alatt szerelmi szenvedélyüknek kiszolgáltatott bábok – amolyan túlkoros, hepciás kamaszfúúk (a *Dance, Girl, Dance* gazdag playboyát volt neje „buta, gyenge sihedernek” nevezi, a *Merrily We Go to Hell* záróképében pedig a halott újszülöttét sirató hősnő könnyes szemmel öleli keblére a bűnbánó férjét, a kétértelmű „my baby, my baby” zárószavakkal), akik lelkük mélyén egy vaskezü és vajszívű anyára vágyanak. Így aztán a leszbikus kapcsolatokra jellemző *femme/butch* felállás – amelyet az elemzők előszeretettel próbálnak rávetíteni a jellegzetes Arzner-motívumot jelentő női párokra, élen a *Working Girls* May-June nővérduójával – inkább a történetek központi heteroszexuális kapcsolatában jelenik meg (Judith Mayne a *Directed by Dorothy Arzner* kötetben teljes joggal nevezi „furcsa pároknak” őket): ezeknél a pároknak azonban cseppet sem a nemi hovatartozás határozza meg a hatalmi viszonyt, nem erős nő és gyenge férfi között pattannak a végzetes szikrák – az éjszótét konfliktus a Szakmai Ambíciók *butch*-a és a Szerelmi Szenvedély *femme*-je között zajlik. Arzner méltán dicsért, sajátos életművében nem csupán a férfivilágban hatalmat szerző művésznő tükörképe dereng fel lassan egy évszázad távolából, filmjei legalább annyira egy különös tudathasadás önvallomásai egy olyan szerzői rendezőről, aki egyszerre tekinti magát a sikerért keményen dolgozó lánynak és folytonosan frusztrált, örökszerelmes fiúnak. •

★ A CSILLAGSZÜLETÉS MÍTOSZ A ★

HOLLYWOOD IDŐRŐL-IDŐRE ÚJRA MESÉLI A MÍTOSZAIT. A CSILLAG SZÜLETIK MÁR A NEGYEDIK VÁLTOZATÁNÁL TART.

Az alapsztori már elmúlt 85 éves, s ami az első három változatban a filmipar és Hollywood sajátbejárátú Pygmalion-történeteként elevenedett meg a filmvásznon, Bradley Cooper rendezésében immár másodszor (Barbara Streisand és Kris Kristofferson 1976-os változata után) reinkarnálódik a könnyűzene világában. Érthető a történet népszerűsége és képessége az állandó újjászületésre, hiszen a mítoszok mítosza ez, a szórakoztatóipar önmagáról alkotott legendáinak alapváltozata. Mi is érdekelhetné jobban a nézőt, minthogy betekinthesse a kulisszák mögé, a boszorkánykonyhába, ahol a szegény pincérlányokból csillogó sztárok lesznek.

Ez érdekelte a nézőket már Hollywood hőskorában is, s a csodás siker- és meggazdagodás-történe-

„A mítosz megerősítését szolgálják”

(William A. Wellman: Csillag születik – Janet Gaynor)

tekre különös kereslet mutatkozott a nagy gazdasági világválság idején az 1920-as és 30-as évek fordulóján, amikor mindenki arról álmodott, hogy némi rátermettséggel, kemény munkával és a megérdemelt szerencsével egy-kettőre boldog lehet. Nem is meglepő, hogy a csillag születésének első változata ekkor készült George Cukor rendezésében (*What Price Hollywood?*, 1932). A generációk általában nem tüntetik fel ezt a művet mint a sztori eredetijét, pedig valóban kísértetiesen hasonlít az 1937-ben már *Csillag születik* (*A Star is Born*) címen megjelent, William Wellman rendezte darabra. Némi jogviták is kialakultak ezügyben, s úgy hírlik, az 1937-es változat rendezését George Cukor még éppen azért nem vállalta el, mert túlzottan is hasonlóknak vélte a történetet korábbi

munkájához (igaz, 1954-ben aztán musical változatban mégis megrendezte az új feldolgozást Judy Garlanddal a főszerepben).

Az 1932-es változat a korszak Hollywood-képének, illetve az álomgyár önmagáról közvetíteni kívánt imázsának jellegzetes példája. A vendéglőben, ahol főhősnőnk pincérkedik, minden vendég producer, impresszárió vagy rendező, folyamatosan telefonálnak, filmterveket vitatnak meg. A pincérlányok pedig mind színésznők akarnak lenni, várják a nagy lehetőséget, a rátermettebbek pedig tesznek is a lehetőség megszerzéséért. Ebben a változatban a könnyed, vígjátéki hangvétel uralkodik: az excentrikus és részeges rendező, aki felfedezi a főhősnőt, csakúgy, mint az idegen akcentussal beszélő stúdióvezető kedves, szerethető apafigurák, akikhez a hősnő mindvégig lojális marad. A történet tragikumát ebben a változatban még az oldja fel, hogy a főhősnő nem az alkoholista rendezőhöz megy feleségül, hanem a sikere folytán elérhetővé vált gazdag arisztokratához. S bár a férje elválik tőle, mert nem tudja elviselni, hogy a nő mindenáron lojális a „községes és alantas” filmesekhez, a végén a rendező tragikus öngyilkossága után is lehetőség van a váratlan happy endre, melyben férj és feleség újra boldogan egyesül.

A korszak Hollywood-imázsát felfestő jellegzetes epizódok, melyekben a csillag megszületik a gazdasági válságkorszak csodaváró ábrándjait szolgálják ki: az első sikertelen próbafelvétel után – hisz sosem játszott előtte kamera előtt – hősnőnk egész éjszaka otthon a lépcsőn gyakorol, hogyan kell sikkesen vonulni, s csodák csodája, a kemény munka meghozza gyümölcsét: másnapra profivá válik. Az átalakítás pedig, ahogyan a stúdió „tipikus amerikai lányt” farag belőle, amibe természetesen az eladható név kitalálása is



beletartozik, a korszak sokszor tényleg szürreális történéseinek nem is túlzó megjelenítése.

Alig fél évtizeddel később, 1937-ben William Wellman már Technicolor-ban készíti el azt a változatot, mely az ismétlések hivatalos alapjává válik. Ebben a változatban már több szempontból felerősödik a melodramai hangvétel. Miközben képeken csillogónak mutatja, a film egy inzertje Hollywoodot a „szemfényvesztés fővárosának” nevezi. A vidékről érkező naiv hősnő alaposan megtapasztalja a csillogás árnyoldalát, a lepukkant motelek világát, ahol mindenki színésznő akar lenni, de a végén telefonközpontos vagy pincérnő lesz belőle. Itt a Hollywoodot megtestesítő színész, akinek azután karrierjét köszönheti, nem annyira mókás figura, komoly alkoholproblémával küzd, és veszélyes nőcsábásznak mutatkozik. Ebben a változatban eltűnik az a motívum, hogy kemény munkával érdemelné ki a nő a lehetőséget, egyszerűen a férfi romantikus vonzalma juttatja be a stúdióhoz. Jellemző módon nem látunk próbafelvételeket, már csak a szerződések aláírásának vagyunk tanúi. Ezután kezdődik a színésznővé képzés, a név és karakter kitalálása. A tehetség és a kemény munka már jelzésszerűen sem marad meg a történetben, szerepét

átveszi a romantikus vonzalom teremtette kapcsolati előny.

A „csillag születik” történetéséma szempontjából fontos a Pygmalion-formula, vagyis hogy egy nő teremtését látjuk, miközben az az érzésünk támad, ez csak egy trükk, mely a férfi teremtképességének, éleslátásának, nagyságának és áldozatkészségének bemutatására és ünneplésére ad lehetőséget. Ebből a szempontból is érdekes, hogy csak az 1937-es változat ábrázolja a főhősnőt éppen a felnőttkorba lépő gyerekként – az első jelenetben még családja körében látjuk vidéken, ahol a nagymama mond hosszú lelkesítő beszédet, hogy merje felvállalni karriervágyát szülei rosszállása ellenére. Az összes többi változatban felnőtt, bizonyos önálló élettörténettel már rendelkező karaktereként találkozunk a női hősökkel. Talán ezért is kell, hogy itt a nagymama megerősítő figurája mintegy keretezze a filmet, s már-már sikerrel tegye a film zárlatát a nők összetartásának és erejének ünneplésévé – hisz a végén a nagymama beszél rá a hősnőt, hogy férje halálát követően se hagyjon

fel karrierjével. Amikor azonban azt hihetnénk, hogy egy korai feminista gyöngyszemre bukkantunk, és a nők győzelme ez a befejezés, jön az ikonikus utolsó jelenet, melyet az azóta készült valamennyi vál-

tozat megőrzött valamilyen formában az adott kor társadalmi és nemi viszonyaira is reflektálva, melyben a hősnő a férfi feleségéként/teremtményeként erősíti meg saját identitását. Az 1937-es verzióban Esther/Vicki utolsó mondata így hangzik: „Mrs. Norman Maine vagyok.” Az 1954-es változatban Judy Garland figurája ugyanígy búcsúzik. A feminizmus második hullámának tetőpontján Barbara Streisand figuráját a végén korábbi és férjezett nevét is megtartva, Esther Hoffmann Howard néven mutatja be a konferanszié. A legújabb változatban pedig a férjezett név kevésbé konzervatív változatát használva – a Streisand változathoz képest mégis visszalépésnek érezhetően, a saját nevét elhagyva, a férj vezeték nevét felvéve – Ally Main-ként mutatkozik be az utolsó jelenetben.

Mindmáig a történet legsikeresebb és legikonikusabb változata a Judy Garland főszereplésével George Cukor rendezésében készült 1954-es musical változat volt. Az elkészülés ideje szimbolikusnak tekinthető Hollywood történetjének szempontjából. Klasszikus Hollywood világa épp leáldozóban az 1948-as Paramount-döntés után. A musical műfaja szempontjából is átalakulás zajlik, a klasszikus filmmusical legfontosabb hatyúdalaival készülnek ekkoriban, minden megvan bennük a legmagasabb szintre emelve: fantasztikus

„Végzetes függőséghez vezet”

(Bradley Cooper: Csillag születik – Bradley Cooper és Lady Gaga)



díszletek, gigantikus sztárok, az örökzöld sláger státuszára predesztinált zenék, a film- és musicaltörténetet zenés-táncos szekvenciákban összegző látványos koreográfiák. Ezek a filmek a klasszikus Hollywood-mítosz utolsó nagy összegzői, melyek miközben kritikusnak tűnnek, végeredményben mégiscsak a mítosz megerősítését szolgálják – így van ez az 1954-es *Csillag születik*ben is.

A film tele van a klasszikus Hollywoodot humorosan, reflexíven kigúnyoló epizódokkal. A stúdió reklámrészlege, mint egy elvarázsolt kastélyon át vezető labirintus tárul fel előttünk, ahol futószalagon készül a varázslat, mely a színészekből sztárokat csinál, de aminek a forgóajtájába könnyű beszorulni. A forgatáson még a műhő sem igazai, és egy zsebkendő melegengetésének lefotografálása ötven fős stábot igényel. Minden automatizálva van, még az új nevét is egy személytelen papíron kapja meg a megfelelő ablaknál a sztárjelölt. A nagy sorozatgyártásban nincs esély észrevenni a valódi talentumot, az értéket. Ezért van szükség a férfira, aki megtalálja a kincset érő nőt, és trükköket bevetve bírja rá a merev rendszert, hogy utat engedjen a valódi tehetségnek. Azonban a filmgyártást kifigurázó jelenetek sorában aztán jön egy érdekes szcéná, melyben Garland a férjének eljártassa a nappaliban, mi történt aznap a forgatáson. Ez is Hollywood és a filmkészítés kliséinek kifigurázása, ugyanakkor a hollywoodi varázslat direkt megerősítése is – a *Csillag születik* című film nagyhatású, varázslatos jelenete.

A *Csillag születik* mindig jutalomjáték egy női sztár számára, s e tekintetben a filmváltozatok sohasem kockáztattak. Az 1937-es film sztárja, Janet Gaynor is Oscar-díjas színésznő volt már, amikor eljátszotta Esther/Vicki szerepét, majd Garland és Streisand után Lady Gaga folytatja a sort, hogy egy jelentős sztárt láthassunk sztárként újra megszületni a vásznon.

Garland esetében klasszikus Hollywood és a nagy musicalek tradíciója szerint kifejezetten és többszörösen is a sztár personájára van írva a szerep. Garland elmúlt már harminc Vicki Lester megformálásakor, nem adhatta a friss naivát a film elején, tehát a történet szerint már van elég sikeres szórakoztatóipari karrierje; amikor a férfi „felfedezi”, már csak szintet kell lépnie a legnagyobbak közé. A Garland karrier-

je során már sikerrel eljátszott formula, miszerint „csináljunk az egyszerű vidéki lányból csillogó dívát majd lássuk be, hogy a természetes bája az igazi” újra felhasználásra kerül ebben a filmben is, így sokszorozva meg a sztár csináló effektust. Külön extra, hogy amikor a filmbeli filmben Vicki csavargó jelmezben elénekli a történetét, az akár Judy Garland saját, a show businessben töltött élettörténetének képeskönyveként is felfogható. Színész és szerep sokrétegű összhangja, valamint a korszak melodramáinak leglátványosabb fogásait pompásan alkalmazó Cukor kezében az alapanyag igen hatásos produkciót eredményezett, melynek végén a nőt megteremtő és annak sikeréért önmagát feláldozó férfi apoteózisa is ennek megfelelően hatásos.

Talán a legkevésbé sikerült feldolgozás az 1976-os változat, mely először helyezi át a történetet a filmiparból a könnyűzene világába Barbara Streisanddal a főszerepben. A részegen és bedrogozva motoron és sportkocsin száguldozó rocksztár és az idegesítő, maníros túlzásokkal játszó Streisand kettőse már-már karikatúraszerűen testesíti meg a legtöbb sztereotípiát, mely a bedrogozott hippikről és a korszak showbusiness-éről a populáris képzetben él. Ami azonban érdekes, hogy a túlzások következtében sokkal negatívabb, kritikusabb képet fest a korszakról, mint akár az előtte, akár az utána következő változatok a magukéről. Minden estere összehasonlítva az 1954-es feldolgozással, igen szembeötlő, hogy a nem igazán sikerült művekben életkorukhoz viszonyítva aránytalanul nagy pusztítást végez az idő.

Persze az idő vasfoga végeredményben semmit és senkit nem kímél, így aztán nem is kérdés, hogy a legalapvetőbb mítoszokat mindig újra kell mesélni korszerű formában. A kor technikai és stilsztikai elvárásainak megfelelően időnként újra kell szülni a legendát, lehetőséget kell teremteni egy sztárnak, hogy csillagként újra szülessen a filmvásznon, s a nézőknek, hogy átéljék a megnyugtató érzést, miszerint a siker legalább néha rátalál azokra, akik megérdemlik.

Így aztán, negyvenkét év elteltével, éppen ideje volt egy új feldolgozásnak. Úgy tűnik, sikerült a megfelelő zenei találmányokat megtalálni egy újabb, a zeneiparba helyezett történetváltozat-

hoz. Olyannyira, hogy az új Lady Gaga és Bradley Cooper jegyzete film erőteljesen elmozdult a koncertfilm irányába, benne döntő hangsúlyt kap a sztár és a zeneszámok csillogtatása. Ez a stratégia valószínűleg megfelel a kor kihívásainak, a sztár rajongóinak lehet legnagyobb biztonsággal eladni a filmet, akkor pedig a sztár rajongóinak igényeit kell kielégíteni. Ahhoz azonban, hogy mindez filmként is működőképes legyen, kétségtelenül fontos összetevő, hogy Lady Gaga valóban remek színésznő is, nem „csak” a zeneipar megasztárja. Hihetően és átélhetően játssza el a pincérlányt, aki váratlanul a világ színpadán találja magát.

Amit azonban a legérdekesebbnek és némiképp meglepőnek is találtam az új filmben, az különösen az előzménydarabok fényében vált feltűnővé. Az új film erősen konzervatív, lényegét tekintve nem kritikus a showbusinesszel kapcsolatban. Ahol csak lehet, mintha felmentéseket keresne a szórakoztatóipar számára. A korábbi sztorikban az alkoholista hősöket legfőképpen is Hollywood vagy a könnyűzenei ipar gépezete, a túlzott siker, illetve az annak elvesztésétől való rettegés kergette függőségbe, tette menthetetlen emberi ronccsá. A mostani filmben a rossz családi minta, az eleve meglévő betegség és az abból adódó frusztráció van kinevezve elsődleges oknak, ami végzetes függőséghez vezet, s mindezzel részben felmenti a szórakoztatóipart a felelősség alól. A sztár átalakításában is inkább az válik döntő elemmé, hogyan sikerül a formálódó sztárnak visszavernie az olyan átalakításokat, melyek ellenére vannak. Az új változat, a korábbiakban nem tapasztalt módon, a nőben valóban a szórakoztató iparral szemben csatákat is nyerő sztárt mutatja fel, ugyanakkor a férfit nem elsősorban a szórakoztatóipar áldozatának állítja be. A siker csak azt teszi tönkre, aki eleve beteg – talán ez lehet Hollywood és a showbusiness új, konzervatív, önmagát felmentő mítosza.

CSILLAG SZÜLETIK (A Star is Born) – amerikai, 2018. Rendezte: **Bradley Cooper**. Írta: **Eric Roth, Bradley Cooper** és **Bill Fethers**. Kép: **Matthey Libatique**. Szereplők: **Bradley Cooper** (Maine), **Lady Gaga** (Ally), **Sam Elliott** (Bobby), **Rafi Gavron** (Rez), **Andrew Dice Clay** (Lorenzo). Gyártó: **MGM / Warner Bros Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 135 perc.

APÁK A FIÚKRÓL

KÁDÁR-KORI ÁLMOK // HIRSCH TIBOR
IFJÚSÁGKÉP A 60-AS ÉVEK MAGYAR FILMJEIBEN – 2. RÉSZ

A HATVANAS ÉVEK PROBLÉMÁS IFJÚSÁGÁRÓL ELŐSZÖR SAJÁT FILMC SINÁLÓ SZÜLEIK ADTAK HÍRT. ÁLMUKBAN SEM GONDOLTÁK RÓLUK, HOGY EGYSZER ŐK LESZNEK A HÍRES-NEVES NAGY GENERÁCIÓ.

FIATALSÁG: SZABADSÁG

Magyarországon Jack Kerouac 1957-es *Útonját*, a beat-nemzedék, és egyben a cél nélküli útkeresés bibliáját szűk évtizeddel később adta ki a *Magvető* kiadó. Egyáltalán, a hatvanas évek végére a „hobó” figurája több forrásból ismert, mégpedig a dekadens nyugat olyan delegáltjaként, akit életkora is meghatároz: szabadsága (vagy vágya a szabadságra) egyértelműen generációs ismertetőjegy.

Ami a helyváltoztatás szabadságát illeti, ennek fordulatairól, és persze megjelenítésének vizuális kliséiről minden filmcsináló érezte, hogy anakronizmus egy olyan országban, melyben a „hobó” átlagosan kétszáz kilométer után országhatárba ütközik, és ott fordulhat is vissza, hiszen még a baráti országok felé sem szabad az út, a „több ablakos” piros útlevél korszakának bőven előtte vagyunk. A mozgás szabadsága és az új generáció összekapcsolása ennek ellenére megjelenik a filmekben, elsősorban olyan keretekkel helyettesítve az eredeti amerikaiakat, melyek Magyarországon is valószerűek.

Bacsó Péter *Szerelmes biciklistájának* – talán legértékesebb, képekkel, zenével, montázzsal igazi „szabadságkultuszossá” tett jelenetsora rögtön a film elején látható: a készülődés, indulás,

a város elhagyásának – a szabadulásnak – képei. A szabadságról van szó: nem érezzük, vagy legalábbis nem illik éreznünk a különbséget: hogy mindez kevesebb, mintha a barátok hatalmas motorokkal, és nem biciklivel, ha számolatlan ezer mérföldekre, és nem a félnapos kerekezéssel elérhető Balatonhoz igyekeznének. A Herskó János rendezte *Szevasz Vera* hősnője a maga vándorlásaihoz nem kap hasonló hangulati keretet, de ami az övét a mintával egyenértékűvé teszi, az maga vándorlás célja és ritmusa: a „figyelő” hős dolga itthon is, ahogy akármely régi- vagy új pikareszk mesében, hogy tanulságos életpizódokba keveredjen, és az epizódok tanulságait megélje. Bacsónál a *Nyár a hegyen* végén, mintegy nemzedéki referenciaként, igazi vándorló fiatalok bukkannak fel az idősebb hős hegyi remetelakja közelében: mintegy jelezve, van ilyen: létezhetnek semmi-ből érkező, egyetlen éjszakára szállást kérő hobó-szerű fiatalok a Balaton-felvidék magyar valóságában, a hatvanas évek derekán: olyanok, akikről nem tudni, honnan jönnek, hová mennek. Általában azonban mégis érvényes, hogy pusztán a pikareszk cselekmény kedvéért, csupán a fiatalokhoz kapcsolódó szabadság-képzetek felkeltése érdekében nincs magyar film, ami durva

erőszakot tenne a hazai földrajzi, vagy politikai realitásokon. Sőt. Ha óvatosan is, de dönthetett a rendező ezekben az években már úgy is, hogy erre a helyzetre fölhívja a figyelmet, azaz a nemzedékhez társított hobó-klisé, a vándorlás szabadságát, mint hiányt mutatja meg.

Megint két Bacsó-film kínál példát: az 1968-as *Fejlövés* és az 1970-es *Kitörés*. Az utóbbi a korszak egyetlen olyan filmje, melyben a hős – a kor erre kitálalt, illetve átértelmezett kifejezésével – „disszidálni” próbál, és emiatt börtönbe is kerül. Ami a *Kitörés*ben a disszidálás-epizódot sajátos kontextusba helyezi: maga a film címe. A hős „kitörni” próbál, és a kitörés első formája volna csupán a helyváltoztatás szabadság kiélése, vagyis az ország elhagyása. Amikor ez nem sikerül, másféle szabadság kerül sorra: a problémás „amerikai” helyett, az „európai minta”: a nonkonformizmus helyben megélt szabadsága. Mintha bizony az író-rendező maga terelné a hőst abban az irányba, ahol a nemzedéki ethosz kiteljesedésének esélye van, amennyiben legalább valódi, konfliktusos történet kanyarítható a fiatalember most már itthoni próbálkozásai köré. A *Fejlövés*ben nem csupán epizódként jelenik meg a disszidálási kísérlet, hanem a film szinte teljes idejét kitöltő csavargás-narratíva csúcspontjaként. A történet, mely valóságos bűnesetet dolgoz fel, három fiatal története, akik egy ideig célt keresve lopott autóval utazgatnak, majd közös öngyilkosságra határozzák el magukat, de csupán egyikük hal meg. A másik kettő – fiú és lány – nekivágnak a határnak, de végül meg sem próbálnak átszökni rajta. A film a klasszikus *road-movie* dramaturgia szerint építkezik, amennyiben a vándorlókat sehol sem fogadják jól, vagy fogadják be – még a Kovács Kati alakította hősnő anyja sem –, és ezért az utazás célja egyre homályosabb, míg teljesen el nem vész. A helyváltoztatás szabadságában, ha a cél végleg eltűnik, akkor a halálnak kell jönnie. Ez akár Denis Hopper három évvel későbbi, globális kultuszfilmjének üzenetével is egybevághat – ami viszont nem vág egybe, az a folytatás: a *Szelíd motorosok* világában aligha volna értelmezhető, hogy a halállal egyenértékű, sőt, csak utána következő „kitörés” nem más, mint az ország elhagyásának kétségbeesett kísérlete.

A *Fejlövés* mindenesetre a meghíúsult disszidálással, mint csúcsponttal, a nemzedéki ethoszt fejtegető korabeli filmek közül a legkomorabb, sőt mondhatni, a generáció esélyeit illetően egyedülállóan borúlátó darab. A nemzedék értékrendjén belül – a film első negyedében – a nonkonformizmus, a „másképpen élni” szabadságáról mesél, és miután ezt megélni nem sikerül, hiszen a hősök a maguk értékrendjéhez ragaszkodva nem kaphatnak helyet ebben a világban, csak ezután következik a másik szabadság-forma, a vándorlás szabadsága. Erről viszont a film, az évtizedben egyedülként, mégiscsak kimondja, hogy megélni nem másért lehetetlen, mint éppen a zárt országhatárok miatt. A *Kítörésben* ez (mint a megélhetetlen szabadság illúziója) csupán az első zsákutca, amiből a hősnek vissza lehet fordulni, bekerülni a generáció konfliktus-gazdag játéktérébe, a *Fejlövésben* a végső zsákutca, és a halállal egyenértékű, ahová hiába való kitorési kísérletek sokasága után jutnak el a hősök. És bár e korábbi kitorési kísérletekből csupán a legutolsók kapnak valóságos jeleneteket a filmben, azért mindhárom fiatal munkásszállásos, állami gondozott előéletét éppen ilyen reménytelen próbálkozások sorozataként kell a nézőnek elképzelnie, ahol a szabadság növekvő hiánya éppen a történet idejére csap át mennyiségből minőségbe, benne az öngyilkosság vagy legalább disszidálás gondolatával. Hogy ne lehessen félreértés, Bacsó nyugati fiatalokat is mutat, akik az akkor egzotikusnak számító francia kisaútjokkal, izgalmas hajviseletükkel hirtelen fölbukkannak az országúton, ugyanott, ahol a magyar generációs ethosz-örzők is haladnak, lopott járművel a valóságos és a képletes halál felé, de még a száguldás pillanatokra hangulatot teremtő szabadság-illúziójával. Ez a rövidke epizód a kor lehetőségeihez képest súlyosan rendszerkritikus allegória. Egy nemzedék, de két világ találkozását látjuk: a szabadság – a mozgás szabadsága is – mindkét

világban a nemzedéki ethosz része. Az egyikben valóság, a másikon illúzió, sőt, halálba vezető önbecsapás.

FIATALSÁG: ÉLETMÓD

Ezt pontosítanunk kell: nem egyszerűen „fiatalos életmódról”, hanem öregeket provokáló életmód választásról van szó, az életmód szabadságáról, aminek irodalmi, filmes, zenei híradásait végképp nem képes a Vasfüggöny elzárni az érintettektől.

Mészáros Márta zenés filmjében, a *Szép lányok, ne sírjatok*ban (1970) sejlik föl először, hogy e tekintetben miféle szabadságot élhetnek már meg a hatvanas évek végén az új generáció tagjai. Ezek azonban a privátélet – életmód és stílus – töredékét fedik le: konkrétan új zenét, új nőszményt, új szexuális szabályokat. Ez jóval kevesebb, mint amit az idehaza is köztudatba szivárgó tengerentúli minták kínálnak, Krisna-tudattól ruha- és hajviseletig, kommuna-életformától kábítószer fogyasztásig. Magyar produkció ezekben az

években nyilván csak úgy és csak ott kapcsolódhatott ehhez, ahol nem korlátozta sem a cenzúra az egyik oldalon, sem a valóság a másik oldalon. A *Szép lányok, ne sírjatok* éppen ilyen film, melynek becsületére válik, hogy az életmód-radikalizmus efféle képei – például a kommunaszerű együttlakás sejtetése – a hazai realitásokhoz igazodva szürkébb és szerényebb annál, mint amilyen egy ilyen zenés darabban akár lehetne is. „Bosszantó, ha sehol egy kégli” – éneklék Illésék a háttérben, és nem csupán a dalban szereplő házmester, de egyenruhás rendőrök zavarták meg a filmbéli házfoglalókat. Ez volna az engedmény a valóságnak. A rendőrök szépen kérnek, és nem veszik elő a gumibotot: ez volna az engedmény a cenzúrának.

Mészáros Márta filmjének témája a felszínen: a hős nő szabadon párt választ. Mészáros Márta filmjének témája a mélyben: mindenki más életmódot választ, olyat, ami az apák anyák nemzedéke számára provokáció.

„Elit-ellenes demonstráció is”

(Banovich Tamás:
Ezek a fiatalok –
Koncz Zsuzsa
és az Illés-együttes)



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

Amúgy finom, de fontos különbség van a provokatív életmód választás és a provokatív életút-választás között. Az elsősben a szülők nemzedékének ízlését teszi csupán próbára a fiatal, a másodikban a vágyait. Az elsőhöz Mészáros Márta akár bátorítást kínálhat, a másikkhoz – az útválasztásban tetet öltő lázadáshoz – egy másik, Banovich Tamás rendezte film, az *Ezek a fiatalok* (1967), legfeljebb ha óvatos kompromisszumot. Miről is van szó? Egy korábbi, akkor már itthon is fontos nyugati példa: a messzi Albionban másfél évtizeddel korábban mozgalmat indított el John Osborne drámájának, és Tony Richardson filmjének, a *Dühöngő ifjúságnak* hőse, bizonyos Jimmy Porter, aki nem akar értelmiség lenni, bár megtehetné.

Ez volna az a bizonyos „provokatív életút-választás”. Nem lehetett könnyű hasonlót honi viszonyok közt mutatni, de a probléma élét közben el is venni.

A generáció „atyáskodó” filmes leírásai közül már címadásával is kitűnő, mivel célját naiv nyíltsággal megfogalmazó mozarabban, Banovich filmjében az a főkonfliktus, hogy az ifjú hős érettségi után szülei szándéka szerint inkább egyetemre menjen, vagy inkább kétkezi munkásnak álljon. Laci – ha csupán a középosztály-létet elutasító Osborne-hős távoli rokona is – ez utóbbit választja. Elsősorban azért, mert a gyárban vezetheti azt a beatzenekart, amit maga vitt sikerre, a gimnáziumi osztálytárs, Koncz Zsuzsa, és az Illésék baráti támogatásával, és mert a gyárban talán a szerelem is várja. A türelmes szülők, különösen az apa – valószínűleg maga is a „fényes szelek” korszak kádernemzedékének tagja – pedig végül, ha nehezen is, elfogadja fia döntését. E döntésnek amúgy több egymást kioltó üzenete van. Nonkonform, lázadó döntés, egyrészt, mert azért mégiscsak a szülők kívánsága ellenében történik, és, mert ha az egyetem – még a létező szocializmusban is – az elithez-tartozás útját kínálja, akkor ennek megtagadása nyilván elit-ellenes demonstráció is. Másrészt viszont az elit-ellenes demonstráció még mindig megfelel a hivatalos állam-ideológia kínálta régi értékrendnek. Vezető értelmiségi család gyermekeként a munkásosztályhoz csatlakozni, vagyis a „polgári utat” megtagadni: ez nyugati mintájú generációs lázadásként is, de az

apai nemzedék, a „kádergeneráció” régi értékrendjének újrafelfedezéseként is értelmezhető. Mi több, furcsa módon még a polgárpukkasztó zene is ide, a gyárhoz, a gyári zenekarhoz, tehát a részben nagyon is konform nonkonformizmushoz kapcsolódik.

Laci tehát mindezt szelíden levényli – minden „free cinema – dühöngő ifjúság” allúzió nélkül –, szüleivel könnyen egyezsége jutva. Ennyi volna az életút-választás szabadságával – nevéen nevezve: az igazi lázadással – való kacérkodás ritka példája a hatvanas évek termésében. Kompromisszum: mégis szép. Szép, hogy megszűlhetetett.

FIATALSÁG: FORRADALOM

Forradalomról beszélünk, de valójában, tágan érte, csak a radikális cselekvés kultuszára gondolunk, vagyis gondolhatunk azok, akik a dolgot annak idején szóba hozták, válaszolva a maguk kérdésére, hogy

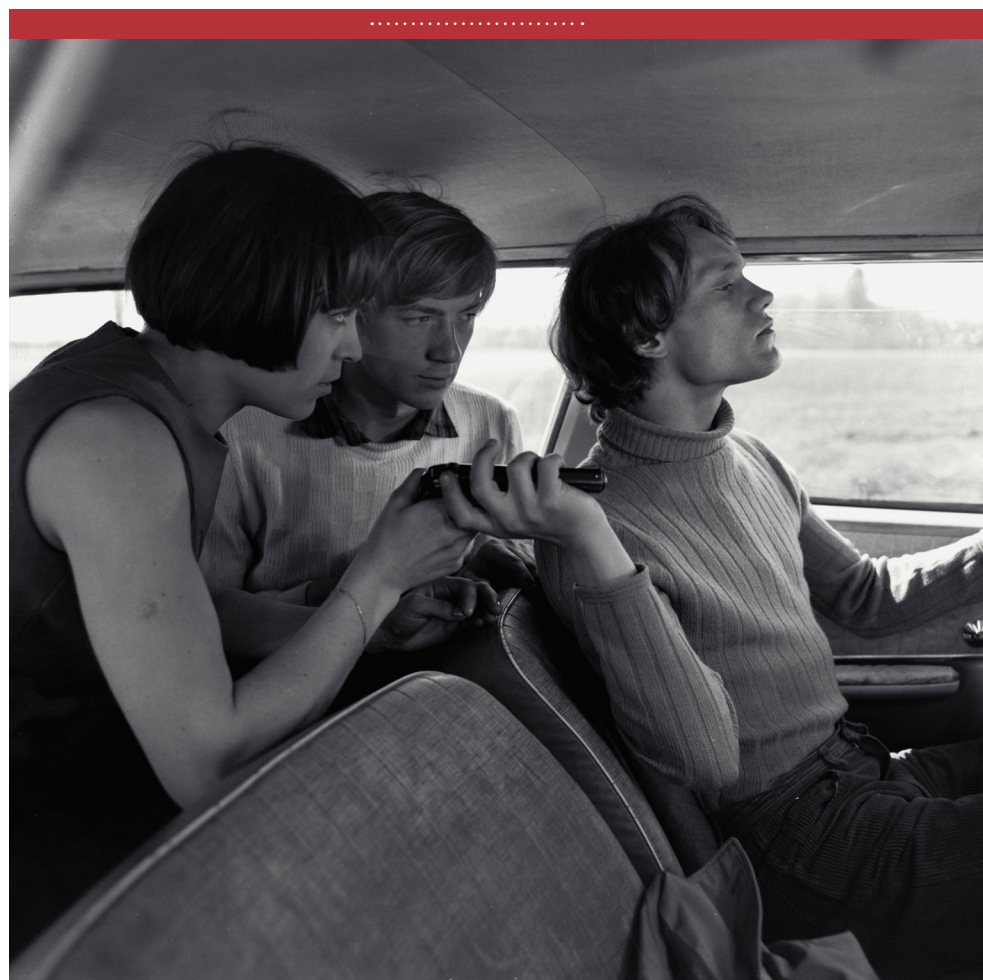
„Kétszáz kilométer után országhatárba ütközik”

(Bacsó Péter: Fejlődés – Kovács Kati, Miller József, Horváth Károly)

ugyan miféle Lajtán túli importcikk is hiányozna még a létező szocializmus ifjúságának.

„Elnézést főnök, agyamra megy ez a nagykövet!... És a spenótot megette?” – így indul egy, a korszak filmes ábrázolásai között igen ritka, jelenben játszódó, mégis forradalomidéző párbeszéd. Amúgy csak egy vicc. Bacsó Péter *Kitörése* kínálja az évtized egyetlen olyan jelenetét, melyben a pesti bölcsészkar hallgatói eljártsszák a film munkáshőse előtt, hogy ők egy túszejtő – nagykövetrabló – balos gerillacsapat volnának.

Az epizód bizonyítja, hogy a forradalom-közeli fiatalság hiteles megmutatása érdekében a jól értesült rendező 1970-ben már nem csupán a két évvel korábbi párizsi eseményekre, hanem az éppen ekkor aktivizálódó németországi Vörös Hadsereg Frakció legfrissebb akcióira is odafigyelt. A dialógus amúgy,



ENDRÉNYI EGON FELVÉTELE

azon kívül, hogy a hősnő ellenszenves diáktársait kívánja jellemezni, fontosabb dramaturgiai funkcióval is bír. A lány maga is egzotikus mintát keres a radikális cselekvéshez – konkrétan Che Guevarát. Az ő képét viszi magával, amikor szerelmével összeköltözik, azzal a munkásfiattal, aki másképpen értelmezve a radikalizmust, disznót hizlal egy városszéli putriban. Amikor pedig mindehhez szíve hölgye gyengének bizonyul, és innen visszatér kényelmes leányszobájába, a Che Guevara képet már nem viszi tovább: nyilván megérti, hogy a generációnak, ahová amúgy tartozna, lényeges jegye belőle hiányzik, tehát annak balos jelképéhez sincs joga. A rendezői sugallat azért persze nem ennyire egyértelmű. Bacsó, a Budapestem nagykövetrablást játszó egyetemisták tenyérbe mászó figuráival egyrészt nyilván kritikát fogalmaz meg az ekkor már több éve, a hatalom részleges védelme mellett spontán tüntetésekkel nyugati demokráciák proteszt-közegét imitáló KISZ-fiatalokról. Másrészt, talán vallomás is tesz saját nemzedéktársairól, akiknek nagyon is rokonszenves az a világ, ahol a diáklázadók, balos nagykövetrablók, vagy maga Che Guevara kínálja a radikális cselekvés hiteles mintáit. Csakhogy – minden titkos rokonszenve mellett – mindezekkel a magyar valóságra vetítve mégsem kezdhet mást, minthogy ábrándként, játékként ellenszenves alakokhoz társítja.

Pedig éppen Bacsó Péter filmjeiből sűt legjobban a vágyakozás: a filmcsináló apáknak olyan ifjú örökösökre volt szükségük, kik a megromlott „kádernemzedéknek” tükröt tartva, visszavezetik őket a maguk szép, harcias, ethoszához. Vagyis gyermekeikre-uno-káikra pillantva az ifjúsági témákba bonyolódó időződő filmrendezők szívesen láttak volna forradalmárokat.

Éppen – csak, biztos, ami biztos – az épülő szocializmussal azért mégis kettőtálló, „érted haragszom” forradalmárokat.

Összegyűjtöttük tehát – két részre osztva a „hozzávalók” listáját –, hogy mi mindenből gondolták kikeverni a modern fiatal személyiségét, értékrendjét a kor felelős kultúraformálói, köztük filmrendezők a hatvanas években, egy olyan recept alapján, amit a vasfüggönyön túl írtak, és nem csupán a pontos

másolat volt tilos, de az említett hozzávalókhöz sem lehetett itthon mind hozzáférni, és főleg nem egyszerre.

Vagyis az egyes összetevők egyenként, évről évre, bukkannak föl a filmvászonon. A nonkonform zene és tánc már az évtized fordulóján megérkezik, a szexuális forradalom az évtized elején, öltözködés és hajviselet az évtized közepén. A „forradalomról”, radikális cselekvésről szóló, és közben generációhoz kötött jelzések – immár a politika világából – inkább az évtized végén futnak be, igaz, akkor halmozottan, egymásra licitálva. A „fiatal forradalmár” képe persze már korábban, 1959-től, a kubai gerillák hatalomátvételétől számítva formálódik az európai köztudatban, ugyanakkor Che Guevara mítosza mégiscsak 1967-ben, halála után születik meg. Afroamerikai megmozdulások híreivel ugyan tele van a hatvanas évek hazai sajtója, de a „fiatal polgárjogi tüntető” mégiscsak Malcolm X 1965-ös meggyilkolása után, és a fekete radikálisok képileg is jól azonosítható imázsának terjedésével válik a nemzedéki ethosz összetevőjévé. A kínai kulturális forradalom hírei részben közvetlenül, részben a vietnami háború híreirez kapcsolódva érik el a szélesebb hazai nyilvánosságot. Még 1965-ben születik meg egyetemi hallgatók KISZ-en belüli, mégis külön úton járó csoportosulása, a Vietnámi Szolidaritási Bizottság, mely hamar maoisták gyűjtőhelye lesz. A fiatal vörös gárdista – részben már nemzedéki – képe ugyanakkor csak két esztendővel később kezd el terjedni, amikor a vörös gárdisták és a hadsereg összecsapásáról is érkeznek a hírek, ezzel a Mao manipulálta Vörös Gárdának hirtelen „forradalmi jellege” lesz, amikor a nyugati diáklázadások résztvevői itt is, ebben is értékrend-mintát keresnek maguknak.

Ugyanakkor bármelyik, egymástól igen különböző korabeli mozgalom hasonlít abban, hogy ugyanazt a hősi narratívát sugallja annak, aki szimpatizál velük. Eszerint volt valaha egy tiszta, balos érték, majd ez besározódott: az új nemzedék dolga, hogy újra megtisztítsa. Eszerint a „fényes szelek” ethosz és a hatvanas évek eszmélőinek vélt értékrendje közti viszony – vagyis apák és fiúk viszonya, úgy, ahogy az apák filmjeiben megjelenik – hasonló Mao és a Vörös Brigádok viszonyához. Kell

egy idős kommunista, aki örömmel nyugtázza, hogy fiatalok a mozgalom népi gyökereinél keresik az igazságot, hogy leleplezzék, esetleg átneveljék a burzsoává silányuló középkorúakat, akik talán ugyaninnen, vagyis jó helyről indultak, de azóta rossz, langyos, megalkuvó útra tévedtek. Innentől kezdve a dramaturgia ismerős: a hatvanas évek „ifjúsági problémás” magyar filmjei több példát is kínálnak a régi mozgalmár és fiatal radikális olyan dialógusaira, ahol párhuzamokról, esetleg régi-új értékekről, és persze értékátadásról van szó. Akad ilyen dialógus a *Nyár a hegyenben*, akad a *Kitörésben*, de már a *Szerelmes biciklistákban* is.

A 68-as nyugati szintér ugyanakkor hiába kínálta a nem is túl távoli forradalmi példákat, hiába lelkesedett értük „magánemberként” a filmcsináló is, nem volt módja Magyarországon játszódó, szinkron idejű filmek meséjébe emelni. A cenzúrából és a hazai viszonyok egyszerű realitásából következő kombinált akadályt egyedül Jancsó Miklósnak sikerült elhárítania azzal, hogy a *Fényes szelekben* (1968) egymásra kopírozott két korszakot. Ezek közül az egyik volna a politikai jelen, diáklázadásaival, polgárjogi tüntetéseivel, a terror pekingi tombolásával, a másik a múlt, a 40-es évek, a „fényes szelek” tényleges időszaka – amikor a baloldali hivatalos és baloldali nem hivatalos hatalom, a 60-as évek végi kínai valóságához hasonló viszonyban rövid ideig együtt létezhetett egymás mellett.

Ami viszont „hatvannyolc” valóságos, politizáló jelenét illeti, annak – bármennyire is fontos volt az apák értékrendjében és a kép kialakításában, amit fiaikról formáltak –, szinte nyoma sincs azokban a filmekben, melyeket az apák fiaikról, vagy a róluk alkotott ábrándképről csináltak, csinálhattak ebben az amúgy mozgalmas évtizedben.

A szigorú munkásfiú (Oszter Sándor alakítja) értetlen kívülállóként hallgatja az egyetemisták fecsegését, aztán barátjánéhoz fordul. „Te, mi van azzal a nagykövettel?” – „Oh, te hólyag... ezek csak nosztalgiaik!” Hát igen. Nosztalgiaik azunk.

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

BESZÉLGETÉS SZILÁGYI ZSÓFIÁVAL

Egy nehéz nap

SZALKAI RÉKA

ÉLETÜNK KELET-EURÓPÁBAN MÉG MINDIG NEM OLYAN, MINT AMILYENNEK EGYKOR REMÉLTÜK. A CSALÁDANYÁKRA KÜLÖNÖSEN NAGY TEHER NEHEZEDIK.

Szilágyi Zsófia mintegy tíz évvel a főiskolai diplomája után megrendezte első egész estés játékfilmjét, mely egy három gyerekes család, legfőképpen az édesanya, egy napját követi nyomon napjaink Magyarorszá-gában – egy olyan pillanatban, amikor előző este a sors egy igencsak nehéz helyzettel szembesíti a nőt. Az *Egy nap* világpremierje idén Cannes-ban, a Kritikusok Hetén volt, ahol a kritikusok díját nyerte el. A film november 8-tól látható a magyar mozikban.

• *Az első, amit az Egy nappal kapcsolatban olvasni lehetett, hogy egy barát-nője igaz története alapján készült el a film forgatókönyve. Az ön saját életéből mennyit látunk a filmben?*

Nem tudom, hogy fontos-e a film megítélése szempontjából, hogy mennyi belőle a „saját”. Ha sok, jó, ha kevés, nem jó? Nekem nincs családom, másfajta malomban örök és örökdöm. Viszont, noha nincsenek gyerekeim, az az érzés ismerős számomra is, amikor kevés az idő, és sok az akadály. Az anyagi szorongást is jól ismerem, ami nem jellemző a világ minden táján, vannak ebből a szempontból boldogabb vidékek. A helyzetek, amiket a főhős végigcsinál, szinte mindenhol ismerősek, az a része azonban, hogy milyen mindezt úgy csinálni, hogy közben végig azon szorong, hogy kifogy-e a benzin, főleg mivelénk könnyen felismerhető.

• *Ezekben az élethelyzetekben a szolidaritás igencsak fontos lehet, melynek hiányáért folytonos kritika éri mai magyar társadalmat.*

Ez biztosan így van egyes területeken, de én nem vagyok társadalom-

kutató, nem tudnék most erre konkrét példával szolgálni. A filmben működik a nők közötti összetartás: Anna anyósa segít, lehet rá számítani, jön, részt vesz, vigyáz a gyerekekre; amikor Annát hívja Sári (filmbeli kislánya) egyik óvodás társának az anyukája, hogy segítsen a balett óra kérdésében, vigye el az ő lányát is, mert a kisebbik gyereke beteg, természetes, hogy Anna segít, és világos, hogy ő is számíthatna segítségére fordított esetben.

• *Említette, hogy önnek nincsenek gyerekei. Nem volt így nehéz megírni, rendezni egy filmet, melynek erős*

Egy nap

(Szamosi Zsófia és Gárdos Márkó)

alapja az anya és a gyermekek közötti kapcsolat?

Aggódtam, hogy hiteltelen lesz az egész. De ha nem hagyatkozhat az saját tapasztalatodra, akkor munkát kell végezni. Anyagot kell gyűjteni, meg kell ismerni, meg kell érteni az adott helyzetet, amennyire csak lehetséges. Sok anyával beszélgettem, hosszú órákat töltöttem el az unokatestvéreméknél, ahol három gyerek van, a szomszédasszonyomnak most született meg a harmadik gyereke, vele is nagyon jóban vagyok, sok történetet ismerek. Másrészt a saját tapasztalat önmagában nem elég. Egy filmet kellett csinálni, amihez a tapasztalat lehet kiindulópont, de nem old meg mindent.

Nekem inkább az szúr szemet, hogy ha egy nő csinál egy filmet, vagy ír regényt, verset...stb, akkor szinte lehetetlen az önéletrajzi értelmezések elől kitérni. Nem tudom, hogy Nemes Jeles Lászlónak felteszik-e a kérdést, hogyan mert egy nőről filmet készíteni, hiszen ő nem is nő. Úgy látom, hogy ott nem merül fel ilyesmi. Ráadásul nagyon pontos állításokat tesz a *Napszálltában* arról, hogy milyen nőként szemlesütve közlekedni a világban, és sajnos nem csak a XX. század elején.

• *Akkor gyakorlatilag a valóságból kell elvenni, azt egyszerűsíteni, amikor filmet készítünk?*



Elvenni, meg hozzátenni, meg öszszegyúrni, meg kettévágni, meg sorrendet cserélni. Számptalan művetet lehet és kell végezni. Sőt, néha az is elfordul, hogy valaki kitalál valamit, ami addig nem volt...

Nekünk egyensúlyoznunk kellett a „sok” és a „túl sok” között. Arra próbáltunk Mán-Várhegyi Rékával, író-társammal nagyon figyelni, hogy az események sűrűségi foka ne billenjen meg. Valószínű maradjon. Ne veszítsük el a nézőt azért, mert úgy érzi: „Na, ilyen nincs! Ez túlzás!”

• Már többször is említette a főszereplőt, Annát, akit a filmben Szamosi Zsófia játszik. Nehezen találta meg őt?

Igen, hosszan zajlott a szereplőkeresés, nem volt könnyű rájönni, ki játssza Anna karakterét. Szamosi Zsófi Enyedi Ildikó ötlete volt, ő javasolta. Nekem, be kell valljam, nem jutott eszembe, mivel Zsófi jellemzően inkább hidegebb szerepeket játszott, nem tudtam őt Annaként elképzelni. Aztán elkészült a próbafeleltetés, és az bizakodásra adott okot. Az volt az érzésem, hogy sokat kell dolgozunk, de meg lehet csinálni, és érdekes munka lesz.

• A gyerekszereplők instruálásában mi jelentette a legnagyobb kihívást?

A teljes felelősség. Jól érzik-e magukat, mennyit bírnak, mikor fáradnak el, mikor és mit lehet kérni, mikor muszáj szünetet tartani. Ki kellett ismerni, hogy kinek hol vannak a határai. Lehet, hogy most még ugrál, szeret a forgatáson lenni, de három nap múlva egyszer csak nem jön többet, mert akkor jön ki a fáradtság. Nyilván az is fontos, hogyan kér valaki valamit. Nem akartam senkit manipulálni. Ehhez nem volt kedvem. Ahhoz, hogy megbeszéljük, megállapodjunk és együtt csináljuk, volt. És van még valami, amitől nem nehezebb, hanem könnyebb lett. Az volt az érzésem, hogy a gyerekek érezték, hogy nekem ez mennyire fontos. Hogy a bőrömet viszem a vásárra, nem félig, hanem egészen, és emiatt a szövetségeseim lettek.

• Sokan a mai román újhullámos filmekhez hasonlítják az Egy napot.

Ez nagyon megtisztelő. Jó lenne, ha így lenne. Lenyűgöz, ahogy az újhullámos román alkotók a valóságot létrehozzák, amilyennek a valóságot mutatják a filmjeikben, a 4 hónap, 3 hét, 2



nap-ban (rendezte Cristian Mungiu – Sz. R.), vagy az Anyai szívben (Calin Peter Netzer filmje).

• Tíz évet várt arra, hogy a főiskolai diploma után elkészíthessen egy sikeres nagyjátékfilmet. Női rendezőként nehezebb eljutni idáig?

Talán nem is belekezdeni, pályázni a legnehezebb, hanem a forgatás, ami egy erősen hierarchizált helyzet. Nőként elfogadtatni a vezető szerepet nehezebb, mint férfiként. Sokszor egyértelműen férfi-női hatalmi játszmák indulnak be szakmai köntösbe bújtatva. Könnyebben találd magad nőként az „inkompetens rendező” szerepében, vagy abban a helyzetben, hogy bizonyos stábtagnak nem a dolgukat végzik, hanem „segítenek” neked. Egy férfi filmrendező kompetenciáját nehezebb megkérdőjelezni. Egy nőét szinte lehetetlen megkérdőjelezni. Egyszer csak azon kapod magad, hogy nem filmet rendezel, hanem azt bizonygatod, hogy alkalmas vagy, hogy jogod van eldönteni azt, ami rendezői kérdés. Ezek a nem is feltétlenül tudatosuló játszmák szörnyűségessé tudnak válni.

• Akkor mi indokolta leginkább ezt a mondhatni egy évtizedes várakozást?

Nagyrészt személyes okai voltak, de a strukturális körülményeknek is volt szerepe. 2007-2009 környékén, amikor az osztályunk végzett a Főiskolán, még nem volt igazán jellemző a vizsgafilmek fesztiváloztatása. Az alkotást megnézte az a tizenkét ember, akiknek azt látnia kellett, és akár a legnagyobb dicsőretekkel is illethették a filmet, azokat utána soha, senki nem látta. A Magyar Nemzeti Filmalap Inkubátor programja nagyot lökött rajtam, nem biztos, hogy tíz évet vártam volna, ha korábban adódik ilyen lehetőség.

Egy nap

(Barcza Ambrus és Varga-Blaskó Zorka)

Áttekinthetővé tették a film létrehozásának körülményeit, leegyszerűsítették az időbeli és az anyagi fel-

tételeket is. Nem egy labirintusba kellett belépünk, hanem könnyített pályán közlekedhettünk. Nem feltétlen és nem mindenkinek ez az ideális. Nem lenne jó, ha az Inkubátor program „visszaütne”: ha csak ilyen feltételekkel lehetne első filmet készíteni. De nekem nagy segítség volt, egy jól kijelölt csapás.

• S mivel töltötte ezt a tíz évet?

Küzdöttem, mint malac a jégen és ez most sincs másképp. A Kerekasztal Színházi Nevelési Központnak például végtelenül hálás vagyok: sokáig én csináltam az előadásait és a foglalkozásait videó dokumentációját, különben felkopott volna az állam. Ismerősök révén dolgoztam filmes produkciókban is. Enyedi Ildikó révén, aki tanított az egyetemen és jellemzően szíven viseli a diákjai sorsát, vagy Horváth Lili révén, aki osztálytársam volt, és szokott hívni dolgozni a filmjeibe. De mostam ablakot, voltam bébiszitter, pincér és youth hostel recepciósja is két napig.

• Reklámfilmekben nem gondolkodik?

Nem hívnak, az egy nagyon zárt világ. Az Egy nap után megkerestek egy reklámfilmre. De nem tudtam, hogy milyen treatmentet várnak tőlem. Nem tudok úgy fogalmazni, nem tudom elég színessé és szagossá tenni azt, amit leírok. Elég lassú is vagyok. Ez habitus kérdése is. Ahhoz sem vagyok hozzáedződve, hogy azt, hogy egy beállítás jó-e, egyeztetni kelljen mindenkivel: az ügyféllel, a megrendelővel. Reklámfilm rendezőjének lenni más felelősséget és döntési kompetenciát jelent, amihez hozzá kell szokni. Mint a másféle légköri viszonyokhoz. •

EGY NAP

A nő huszonnégyezer

KOVÁCS BÁLINT

SZILÁGYI ZSÓFIA ELSŐ FILMJE, AZ EGY NAP AZ UTÓBBI ÉVTIZED EGYIK LEGINKÁBB FIGYELEMREMÉLTÓ DEBÜTÁLÁSA, TARTALOMBAN ÉS FORMÁBAN EGYARÁNT.

„Figyelj...” Ez az egy szó az *Egy nap* legfontosabb mondata. Ez a reakció a film vége felé mindarra, amiről addig szó volt egy válságot átélő házaspár két tagja között; a problémák kezelésére, a megcsalásra, az új és talán visszonzott szerelemre. Ennyi a reakció, mert ebben a világban ennyi fér bele, ennyire van idő, lehetőség és szusz. Ez az a titokzatos világ, amit a legtöbben a „többgyerekes párok” néven ismernek. Szilágyi Zsófia Cannesban is díjazott első nagyjátékfilmje attól olyan nagyszerű, hogy tökéletesen megmutatja, milyen ez a milliók, milliárdok által belülről jól ismert világ, amelynek működésével a magyar filmtörténetben eddig talán senki sem foglalkozott igazán komolyan.

És Szilágyi Zsófia filmje mindezt úgy teszi meg, hogy a cselekménye egy bővített mondatban leírható, ami pedig máskor inkább szemrehányás szokott lenni, de az *Egy nap* ettől is csak még inkább lenyűgöző. A film egy háromgyerekes anyuka másfél napját követi végig, óvodával, különórákkal, elvesztett tornaszákkal, lázas kisgyerekekkel, mindenféle ügyintézésessel, miközben a háttérben épp eldől a férj és egy közös barátnő közötti, tisztázatlan státuszú viszony sorsa is (plátói marad vagy sem, esetleg nyom nélkül véget ér). Ebben az átlagos napba, ebbe a rengeteg átlagos – amennyiben rengeteg emberrel hasonlóképpen megtörténő – eseménybe fért bele ezer meg ezer olyan apróságnak tűnő jelentős részlet, amely végeredményben messze az átlag fölött emeli a filmet.

Már a film exozicciója is beránt ebbe az ismerős-különös, átlagos-hihetetlen világba: két ember próbál beszélgetni,

de közben három gyerek hangjaira, közbevetéseire kell figyelni, így hol jut idő válaszra egy-egy kérdésre, hol fel sem tűnik, hogy a levegőben marad lógva egy mondat. És ahogyan a filmben végig, úgy Szilágyi rendezői elgondolásait már itt is aláhúzza Domokos Balázs kamerája és a hangkulissza is: a férj és a háromszög harmadik tagja közötti beszélgetés képen kívül zajlik, a néző az épp a fürdőszobában készülődő feleséget látja, a kinti hangok csak a falon át szűrődnek be. Máskor Domokos csak a buszon utazók lábai-kezei-csomagjai között mutatja a főszereplőt, de a belsőben is szinte esztétikus szintre emeli a lakás zsúfoltságát, a folyamatos zaj pedig úgy visszhangzik a néző fejében, mint a főszereplőében az elvégezni való feladatok folyamatos zsongása.

A rendezés, a kép, a hang és a színészi játék kvartettjének ez a polifón harmóniája az, ami végig meghatározza a filmet: a legfontosabb történések vagy eleve képen-filmen kívül történnek, vagy legalábbis a mindenféle értelembe vett hangzavar megpróbálja beszippantani őket, így legelső sorban a főszerepet játszó Szamosi Zsófiának kell megjelenítenie mindent, ami igazán fontos. A legszebb példa erre az, amikor az olasztanárként dolgozó feleség egy nyelvóra kellős közepén kap egy sms-t a férjétől azzal, hogy még egyszer találkozná a „szeretővel”. Miközben a diákok rákérdeznek egy olasz szóra, miközben zajlik az élet, és nincs helye megélni a fontos eseményeket, addig kell Szamosinak mégis kifejeznie, hogy mit, miért és hogyan érez. Gyönyörű és megrázó az a néhány másodperc alatt megtett sok-sok kilométeres gondolati út, amelyet Sza-

mosi végigjár a telefon képernyőjéről való, könnyek nélkül is könnyes szemű felpillantás és a nyelvóra valóságába való visszatérés között; abban a pár pillanatban tükröződik az arcán minden, értetlenségtől félelmen és csalódottságon át az elkeseredésig, majd az erőfeszítés, hogy mégiscsak megfelelően a felé támasztott követelményeknek. De nemcsak a színésznő arcjátéka ennyire kifejező, még a testtartásával és a hangjával is pontosan érzékeltetni tudja pillanatnyi állapotait, ahogyan megpróbál hétköznapi hangszínt és lazaságot felvenni, leengedve a telefont.

És Szamosi Zsófia játéka bő másfél óráig ugyanilyen bravúrokból áll. Olyan, mintha nem színészként játszana, „csak” szabadon engedné megjeleníteni az érzéseit (vagy az érzései elfojtására tett kísérleteit); de hogy egy színész ilyen pontosan, beszédesen, magával ragadóan tudja apró jelekkel vezetni a néző érzelmeit, az világviszonylatban is kiemelkedő tehetségről árulkodik. Márpedig Szamosi esetében ilyen apró jelek a film tartalmi kérdéseit is eldöntik: az egyik jelenetben egy másik olasztanár azt mondja a nőnek, gyakorlatilag ő adott zöld utat a férjének a megcsaláshoz. Egy másikban viszont látható – megint csak Szamosi arcán –, ahogyan a nő összegyűjti minden bátorságát és megtépázott önbizalmát, és megkéri a férjét, hogy ne találkozzon újra a „szeretővel”. Szamosi remegni nem engedett, de azért finoman megváltozott hangján, a kétségbeesés előtti utolsó ereje összegyűjtéséről árulkodó arcán látszik, hogy mennyire nem arról szól ez a történet, amit a kolléga mondott: egy nőről, aki passzív szereplőként ne tudná befolyásolni, hogy mi történik vele. Nem: az *Egy nap* egy renkívül erős nőről szól, akivel kapcsolatban így még súlyosabb tragédiának érződik, hogy ezt az erőt is meg tudja ropantani a rengeteg zavaró körülmény.

A női passzivitás ilyen egyértelmű rendezői elutasítása önmagában is fontos jellemzője a filmnek. Egyrészt még mindig abszolút kuriózumnak számít a filmművészetben, ha van fontos női szereplő, aki ráadásul még aktív cselekvő is, és az élete nem egy férfitől függ valamilyen módon; másrészt az is rendkívülinek számít, ha nők életét érintő problémák kerülnek fókuszba. Mert az *Egy nap* túl azon,

hogy egzisztencialista dráma, az úgynevezett láthatatlan munkáról is szól: a sok százmilliónyi nő által végzett, sem anyagilag, sem máshogyan meg nem becsült teendők elvégzéséről, amely nélkül a legtöbb család egyszerűen összeomlana, és amelyet mégis csak valamiféle természetes, önmagától jelen lévő adottságnak tartanak azok, akik maguk nem csinálják. Az *Egy nap* egészen pontosan tudja érzékeltetni és átélhetővé tenni ezt a láthatatlan munka alatt roskadozó, láthatatlan életet, hogy az a világon mindenki számára hatásos legyen, és ne csak a bármilyen formában érintettek számára.

Szilágyi Zsófia és forgatókönyvíró-társa, Mán-Várhegyi Réka remekül értenek ahhoz, hogyan kerüljék el a sablonos helyzeteket, és hogyan meséljenek el összetett helyzeteket csak utalásokkal. Az *Egy nap* minden helyzeten teker egyet, hogy dramaturgiai érdekesebb legyen. Ilyen az is, hogy nem egyszerű nyomorpornóról van szó, amelyben a szegény, szerencsétlen család elköltötte az utolsó forintját is, és ha fel is törik a gyerek malacperselyét, már akkor is csak a legkisebb, legártatlanabb gyerekek jutnának annivaló, mint valami Andersén-Móricz Zsigmond-hibridben. Nem, itt a problémás bankhitelről kiderül, hogy valójában a bank hibázott, és csak a hibát kell helyrehozni; a

kelleténél gyorsabban elfolyó pénzt pedig ki tudja pótolni az anyós. Nem megváltoztathatatlan, lezárt helyzeteket kell elfogadni, sőt: pont az az érdekes, hogy a szereplőknek aktívaknak kell maradniuk – döntéseket hozniuk, és ezt összeegyeztetni az önérzetükkel, lehetőségeikkel –, nem passzívan beletörődni a sorsukba. Ugyanez igaz a szerelmi háromszöges alapra is: érzelmileg sokkal összetettebb helyzet, hogy nem egyszerűen megcsalásról van szó, hanem egy határhelyzetről, amelyben a múltfeldolgozás helyett a jelennel kell szembenézni.

A film legvége is erre a folyamatosan – az élet által – megkövetelt aktivitásra utal egy, a korábbi nyers realizmushoz képest meglepően metaforikus jelenettel, amelyben a főszereplő a kisgyereke abban a korban még természetes viselkedését másolva bemászik az asztal alá, ahelyett, hogy megküzdene az elmúlt 36 órában rászakadt ezer feladat, probléma és teendő után az ezeregyedikkel is. Ráadásul ezt életszemlélettől függően lehet optimistábban és pesszimistábban is értelmezni: akár úgy, hogy a főszereplő végre rájött, nem nézhet szembe a világon minden feladattal egymaga, és muszáj, hogy kijelölje a saját komfortzónájának határait ahelyett, hogy minden nap belehaljon az életbe; akár úgy, mint egy gyere-

kes vágyképet. Mert ha egy gyerek még meg is teheti, egy felnőtt esetében már nem működhet, hogy elbújjon a feladatai elől, mert azok akkor is a nyakába zuhannak, akár akarja, akár nem.

Amennyire nem közhelyes helyzetekből épül fel a film, annyira jól használja a finom utalásokat is a rendező Szilágyi és az operatőr Domokos. A film címe miatt szinte kötelező, hogy megjelenjen az óra motívuma, de ahogy ezt itt megoldják, az példaszzerű: soha nincs a kép fókuszpontjában, de az egyszerű digitális rádiós óra piros számlapja folyamatosan szigorúan, sőt szinte agresszíven pislog a főszereplőre, mint amiről tudni lehet, hogy soha nem fogja békén hagyni, mindennel kész kell lenni időre, és minden nap szűkséggéppen véget ér. Hasonló utalással derül ki az is, hogy milyen hatása van a gyerekekre a szülők közti feszültség: a kislány semleges hangon elmondja, mit álmódott. Az ő szemében nem is rémálom talán, de a néző érti, miért álmodhat ilyesmit. Az első jelenet is úgy ér véget, hogy egyetlen mozdulatból, még a szövegszerű expozíció előtt derül ki, hogy valami gond van: a feleség elmentében nem búcsúzik el a férjétől, aki kedvesen a keze után nyúl, de a nő erre sem reagál. Ilyen finom, elegáns, mégis sokat mondó és sorsfestő jelzésekkel tele van a forgatókönyv: amikor az anyuka visszarokk a bolti polcra a kenőmájast, mert észreveszi, hogy van

„Múltfeldolgozás helyett a jellel kell szembenézni”
(Szamosi Zsófia és Füredi Leó)



A PARTNERSFILM FELVÉTELEI



ahogyan látszik egy rövid, csendes-összebújós jelenetből is a másik kislival. És ez fontos, mert ezzel válik a film lelkiileg is még mélyebb drámává: a problémák halma mögül is kilátszik a szeretet, ami miatt az egésznek értelme lehet. Egyébként is árnyalt a kép mindig, mert a film egy „jó” családot mutat meg: nincsenek pofonok, nincs üvöltözés, az apa is kiveszi a részét az otthonlétből, a nevelésből (még ha a folyamatos fegyelmezés jó magyar szokása szerint is: gyere már enni, ne úgy egyél, tedd le azt a kanalat, ne csináld ezt, és így tovább). Sokkal nagyobb bravúr ilyen körülmények között mutatni meg kisebb-nagyobb fájdalmakat, és ha sikerül – mert sikerül – a bravúr, az még hatásosabb.

Ezzel együtt is felvet a film olyan kérdéseket, amelyeket nem szokás bolygatni. Biztos-e, hogy egy közép-osztálybeli családban jó, ha három gyerek születik? És ha igen, biztosan igent kell-e mondani minden egyes balettra, vívásra, csellóra? Ha egyszer így nem marad idő semmire, még élni se. A forgatókönyv ezt is szépen érzékelteti: miután megvolt a film elején a nagy beszélgetés a harmadik nő és a feleség között, otthon egyszerűen képzelenség kivágni az óra számlapjából egy kis szeletet arra, hogy az igazán fontos dolgok miatt megálljon kicsit az idő, még ehelyett is a pénzügyek, tartozások és befizetések kerülnek csak szóba eleinte. Ebből pedig nem csoda, hogy a film végére, túl jön és még rosszabbon, csak arra a „Figyelj”-re futja a közös dolgok megbeszélése helyett. De ez a figyelem elúszott ezernyi más dolog hátán. Hogy mi ez az ezernyi más dolog, és hogy úszik el az élet megélése úgy, ahogyan az sok millió ember napi tapasztalata, azt film talán még soha nem mutatta meg. De az *Egy nap*-nál pontosabban, hatásosabban, szívszorítóbban, érthetőbben és átélhetőbben biztosan nem.

EGY NAP – magyar, 2018. Rendezte: **Szilágyi Zsófia**. Írta: **Szilágyi Zsófia** és **Mán-Várhegyi Réka**. Kép: **Domokos Balázs**. Zene: **Balogh Máté**. Vágó: **Szórád Máté**. Producer: **Pataki Ági** és **Kenesei Edina**. Szereplők: **Szamosi Zsófia** (Anna), **Füredi Leó** (Szabolcs), **Barcza Ambrus** (Simon), **Varga-Blaskó Zorka** (Sári), **Gárdos Márk** (Márkó), **Láng Annamária** (Gabi), **Vándor Éva** (Mari), **Hajduk Károly** (Csaba). Gyártó: **Partnersfilm**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 99 perc.

belőle leárazott is, vagy amikor a gyerek csak annyit mond arra, hogy az anyja szerint még nem kell tankolásra költeni, mert van még elég benzin a tankban, hogy „A múltkor is ezt mondtad”.

De tulajdonképpen kár is kiemelni egy-egy ilyen apróságot, mert a film maga pontosan ezekből épül fel: az ilyen pár grammos kicsiségekből nő végül a mellkasra nehezedő mázsás súlyúvá. Hiszen épp ez adja az *Egy nap* erejét: megmutatja, mennyi minden nyomja a főszereplője vállát, és minden egyes összetevőt sikerül olyan érzékletessé tennie, hogy végül a mi vállunk is meggörnyedjen a mozivásznon súlya alatt. Ahogy intézni kell a háztartás dolgait: mint egy tánc vagy teljesítménytúra, folyamatosan mozgásban; ahogyan Szamosi odébb tesz valamit az asztalról, biztos, hogy máshonnan leesik valami más, vagy alóla bukkan ki megint más. Ahogyan menedzselni kell, hogy minden gyerek időben eljusson a megfelelő helyre, és kilogisztikázni, hogy utána is megoldott legyen a szállítás a különféle különórákra. Fenntartani egy párhuzamos, boldogabb valóságot a nyilvánosság, azaz főleg a kotnyeles anyós számára, amelyben minden jobb, mint valójában, ahol van elég pénz, és semmiképp sincs egy plusz nő a házasok mellett, miközben még azt is faarccal kell tűrni, hogy a mama beledumál mindenbe, bírálja a csöpögő csapat és a szerinte hiperaktív gyereket. Egy

„Nincsenek pofonok, nincs üvöltözés”

(Varga-Blaskó Zorka)

pillanat alatt dönteni arról, hogy ha a nyelviskolában a főnök újracsztja az órákat, akkor elvállalja-e az időpontban nem megfelelő opció is, vagy munka és pénz nélkül marad – ami megint csak túlmutat a lélektani drámán, mert azzal együtt szól a nő munkavállalók nehezebb munkaerőpiaci helyzetéről is, amelyben szinte büntetik az anyaságot.

És meg kell birkóznia a gyerekek problémáival is, például a legnagyobb fiú szekálásával, ami újra csak behoz egy szélesebb értelemben is fontos momentumot a filmbe. Szilágyi és Mán-Várhegyi ezt a benső folyamatot is nagyon szépen ábrázolják, ami még feltűnőbb a fiút játszó Barcza Ambrus lenyűgözően természetes játéka miatt. A fiú eleinte még azt mondja, meg tudja oldani egyedül is a problémát, miszerint régi legjobb barátja az osztály falkavezére hatására már nem áll vele szóba, aztán jóval később csoszog csak oda az anyukájához, és kérdezi meg, mi van, ha többet már nem is fog vele szóba állni? Barcza játékában látszik, hogy a gyerek folyamatosan ezen gondolkodik, és nem hagyja nyugodni a dolog, amitől az egész szívszorítóbbá válik. De az igazán megindító az, ahogyan az anyuka erre megismétli a fia egy korábbi mondatát, amiről nem is tudtuk, hogy a nagy zűrzavarban egyáltalán eljutott hozzá. De így mégis látszik az odafigyelés,

BESZÉLGETÉS TOPOLÁNSZKY TAMÁS YVANNAL

Curtiz Kanadában

PETŐ SZABOLCS

„ITT VAGYUNK A NIAGARA-VÍZESÉSÉNÉL ÉS IDE A CURTIZ HOZOTT EL.” – INTERJÚ A MONTREALI FILMFESZTIVÁL FŐDÍJAS FILMJÉNEK RENDEZŐJÉVEL.

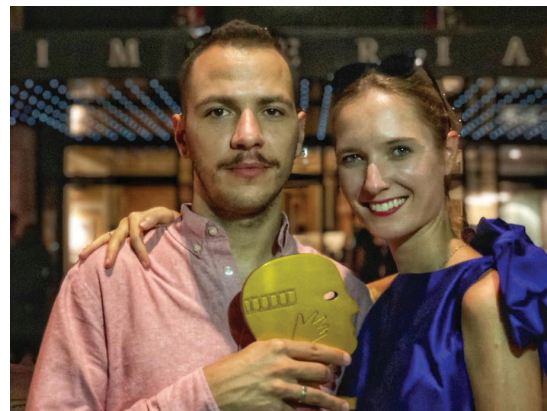
A Curtizcímű – a Médiatanács támogatásával készült – magyar alkotás nyerte a 42. Montreali Filmfesztivál fődíját, amelynek főszereplője a *Casablancát* rendező, magánéleti gondokkal küzdő, budapesti születésű Michael Curtiz, azaz Kertész Mihály. A díj fontosságáról, a hollywoodi aranykorról, a forma meghatározó szerepéről és a jövőbeli tervekről a film rendezőjével, Topolánszky Tamás Yvannal beszélgettünk egy kicsit, akit még a díjátadó után, Kanadában sikerült utolérnünk.

Kertész Mihály volt az első magyar származású rendező, aki megkapta az amerikai filmakadémia legrangosabb díját. 1886-ban született Budapesten, tizenhét éves korában elszökött otthonról egy cirkusszal, majd színésznak tanult, végül diplomát is szerzett a Színiakadémián. Dolgozott itthon, Dániában, Ausztriában, majd Németországban is, végül 1926-ban az Amerikai Egyesült Államokba emigrált. Michael Curtiz néven több mint száz filmet készített Hollywoodban, köztük élete fő művét, az 1942-ben bemutatott, a később három, köztük a legjobb rendezőnek járó Oscar-díjjal kitüntetett *Casablancát*. Magánéletéről kevés információ maradt fent, azt azonban tudni lehet, hogy nagyon összetett és megosztó személyiség volt, nyers, cinikus, kemény stílusa sokak „gyomrárt megfeküdte”, de az angol nyelvhez való viszonya is sajátos volt. Karakterét a filmben Lengyel Ferenc játssza, a női főszereplőt, Curtiz felbukkanó lányát, Dobos Evelin, feleségét Barabás Nikolett formálja meg, de számos külföldi színészt is láthatunk a produkcióban, hogy csak Declan Hannigan, Yan és Rafael Feldmant, Scott Alexander

Youngot vagy Caroline Boultont említsük. Sümeghy Claudia volt a producer, Hutlassa Barnabás társproducerként Nemes Jeles László új filmje, a *Napszállta* mellett ezt a munkát is segítette, szintén társproducerként működött közre Romwalter Judit (Sparks Camera and Lighting), a forgatókönyv elsősorban Bak Zsuzsanna érdeme, az operatőri feladatokat Dévényi Zoltán látta el, a vágó Bodoky Eszter volt, míg a zenét Subicz Gábor jegyzi. A Médiatanács Fehér György-pályázatán támogatott filmet várhatóan jövő februárban láthatja majd először a nagyközönség a Duna TV műsorán.

• *Az augusztus 23. és szeptember 3. között megrendezett kanadai filmfesztivált a világ legjobb, A-kategóriás fesztiváljainak egyikeként tartják számon. Mindenekelőtt gratulálunk, lenyűgöző lett a végeredmény. Lehetett valamit előre sejtteni?*

Én nem voltam a zsűri közelében, így nem igazán hallottam, milyenek látják a *Curtizt*, de menet közben összebarátkoztunk filmes kollégákkal, egy lengyel producerrel például vagy izraeli filmekkel, és ők mesélték, hogy nagyon szereti a zsűri és folyamatosan kiemelik. Emiatt azért bizakodóak voltunk. Amikor kimondták a nevünket, az azért lett nagyon felemelő, mert egy A-kategóriás fesztiválon ugye egy film általában csak egy díjat kap, és a legjobb rendezőnél már kimondták az *Örök tél* rendezőjének, Szász Attilának a nevét, így nagyon „rizikós” lett a vége. Én egyébként is rövid távon – ahogy fogalmazni szoktam – abszolút pesszimista vagyok, a hosszú távú terveimet tekintve pedig javíthatatlanul optimista. A díjátadókon általában mindenről előre lemondok, de most va-



Topolánszky Tamás Yvan és Sümeghy Claudia

lahogy nem ez volt az érzésem, sokkal inkább az, hogy nem vagyunk teljesen esélytelenek. Életemben először talán.

• *Milyen visszajelzéseket kaptál a többi filmestől kint a helyszínen?*

Szerencsére nagyon szerették a filmet. Most átjöttünk Torontóba forgalmazókkal tárgyalni, de előtte, Montrealban is találkoztunk sok szakmabelivel, akik nagyon komoly képviselői a filmiparnak az államokban, Los Angelesben és nagyon pozitív visszajelzéseket kapunk. A legnagyobb disztribútorokkal sodor bennünket össze az élet, persze ilyenkor a részletekbe még nagyon nem megyünk bele, de mindenki kiemel valamit a filmből. A nehézség az az, hogy „mindent vagy semmit” alapon megy minden ennél a filmnél, hiszen nagyrészt angol nyelvű – csak a legszemélyesebb dolgok hangzanak el magyarul –, ezért jó esélye van a világtérjesztésre. Mi most csak olyanokkal tárgyalunk, akik egész világon terjeszthető filmbé vágnak csak bele, de nyilván ők azok is, akik a legtöbbet rágódnak egy-egy filmen.

• *Még a forgatás idején azt nyilatkoztad, hogy ahogy haladtok előre, egyre biztosabb, hogy a film kamaradráma lesz. Az lett?*

Én azt hiszem, hogy igen. Nagyon praktikus, hálás döntésnek bizonyult, hogy kamaradráma legyen belőle. A játékfilm műfajához nagyon alacsony, a mi életünkben azonban hatalmas összeg, amit kaptunk a Médiatanácstól a film elkészítéséhez. Ezt úgy kellett használnunk, hogy a film gyártható legyen, de a minőségében se kelljen kompromisszumokat kötnünk. Éppen ezért elhagytunk olyan részeket pél-

dául, amelyekben megmutattuk volna Curtiz otthonát, ahogy szórakozik különböző hollywoodi éttermekben, vagy azt, hogy hogyan nézett ki a Sunset Boulevard abban az időben. A műfajválasztás segített gyártástechnikailag is, azaz, hogy minél kevesebb költséssel, minél költséghatékonyabban meg tudjuk oldani a forgatást. A sztori szempontjából is fontos volt, egyfajta „karám”, ami ugyan leszűkítette a lehetőségeinket, de közben nagyon izgalmassá is tette az egészet.

• *Egy korábbi interjúban azt is említetted, hogy a filmkészítés állandó kísérletezés és felfedezés ezért is vonz annyira Hollywood aranykorszaka, az 1930-as, 40-es évek világa. Kísérletezés szempontjából mi volt ebben a munkában a legizgalmasabb?*

Rengeteg dolog, de talán a világítást emelném ki. Tudtuk ugye előre, hogy fekete-fehér lesz a film – de persze színesben veszi fel az ember –, de meleg fényű lámpákkal világítottunk, ami színesben katasztrófálisan néz ki, de fekete-fehérben meg olyan lesz, mint Hollywood aranykorában volt, amikor „dézsból öntötték” a fényt, nem nagyon volt lágyítás. Megpróbáltuk ezt visszahozni. Bizonyos szempontból a kutatómunka is kísérletezés volt. Rengeteg formai, színbeli, stílusbeli attribútum van, ebbe kellett fejest ugrani, megnézni, hogy mi az, ami a lehető legjobban áll a filmnek, és hát a saját kameramozgás is egy folyamatos kísérletezés.

• *Például a vacsorajelenet esetében az elején.*

Pontosan. Bár körülbelül 180 oldalban lefektettünk előre mindent, a beállításokat, a kameramozgásokat, mindent lefotóztunk előre, minden megvolt photoboardban, épp a vacsorajelenet volt az, aminél fogtuk a fejünket, hogy vajon kibírja-e ennyi időn keresztül a forgómozgást a néző. Ráadásul három-négy óránk volt az egészre, pedig talán kellett volna három-négy nap is, előre lepróbálni például, de erre nem volt lehetőségünk. Végül kitarítottunk mellette. Tizenkilenc nap alatt vettük fel az egészet, illetve egy nap pótforgatásunk volt, a főcím alatti lassított felvételekhez.

• *Csak magyar helyszíneken forgattatok, mégis idehoztátok Hollywoodot. Hogy tudtatok ennyire amerikai hangulatot adni minden apró részletnek?*

A legfontosabb itt is a kutatómunka volt, már az íráshoz is – Bak Zsuzsannával írtuk ugye együtt a forgatókönyvet, aztán csatlakozott hozzánk Ward Parry amerikai forgatókönyvíró. Azt hiszem, hogy mindennek a kulcsa az előkészítés, az adott világ megismerése a lehetőségekhez mérten, hiszen háromnegyed évszázad eltelt azóta. Rendezőként fontos volt, hogy ösztönözsem a stáb többi tagját is, hogy a saját szakmájában elkezdje ezt. A látványtervező, Kiss Dorka, illetve az ő mentora, Rajk László voltak a megálmodói a díszletnek, de nagyon nagy szerencsénk volt abban, hogy rengeteg

fotó állt rendelkezésünkre, nem csak a Casablancából, de a film díszleteiről is. Az egyik jelenetben a budaörsi reptérre látunk ki, ahol van egy nagy rét, ott nagyon szépen fel lehetett építeni Hollywoodot.

• *Média design szakon végeztél, már az első képkockákon látszik, hogy a forma itt is nagyon fontos volt a számodra. Mi volt meg előbb: az, hogy az aranykorról fogsz filmet forgatni, a sajátos képi világ ötlete, azaz a forma, vagy a sztori, az abban rejlő lehetőség?*

Ha mondjuk ezt az interjút négy éve csináljuk – merthogy akkor döntöttem el, hogy Curtizről szeretnék filmet készíteni – és megkérdezed, hogy fogok-e valaha fekete-fehér filmet csinálni, akkor egyértelműen azt mondtam volna, hogy biztosan nem. Nemhogy első nagyjátékfilmként, de életemben soha. A személy volt meg legelőször, hallottam róla mindenféle anekdotákat, de hogy ebből egy egészestés nagyjátékfilm is lehet, arra csak később jöttem rá. Aztán ezek a „kedves” anekdoták – hogy hogyan beszélt a stábja tagjaival, hogy menetközben gyakran átváltott Angoloról magyar káromkodásra egy mondaton belül – összeálltak történetté, majd ahhoz kerestem formát, általában ez így van. Nagyon szeretem azt az interjút, amiben Spielberg beszél Curtizről – méltatva őt –, hogy nem volt saját stílusa, hanem mindig a kerethez igazodott. Nagyon fontosnak tartom, hogy a rendező ne nyomja rá az egóját egy történetre, hanem alkalmazkodjon hozzá.

Lengyel Ferenc





• *Hogyan tovább fesztiválok tekintetében? Ez most egy hatalmas siker, de nem lepődnék meg azon, ha a forgatókönyv, az operatőri munka, a vágás vagy akár a filmzene is díjakat nyer-ne majd valahol.*

Minden díj fantasztikus elismerés, de az is nagyon izgalmas, hogy az ember el tud kezdeni világot látni és nem nyaralásképp megy el valahova, hanem a film viszi. Tegnap például a Niagara-vízesés-nél voltunk a feleségemmel – aki ugye a film producere –, a forgatókönyvíróval és az operatőrrel, és mondogattuk magunknak: milyen fantasztikus, hogy itt vagyunk a Niagara-vízesésnél, itt ülünk egy hajón, és a Curtiz hozott ide bennünket. Ez a győzelem, a film sikere most feltett valamennyire bennünket a térképre, kapjuk a különböző meghívókat fesztiválokra, de ami talán ennél is fontosabb lenne, megállapodni terjesztőkkel, hogy a film a lehető legtöbb emberhez eljuthasson. Elsősorban ezért csinálunk filmet, nem önmagunknak. Illetve ha már azt fogjuk érezni, hogy elindult a Curtiz a saját útján, a saját ösvényén, szeretnénk „elengedni a kezét”, hogy ne üldögéljünk sokáig a babérjainkon, hanem az új tervekkel kezdjünk el foglalkozni.

• *A mecenatúra program támogatásával készül Merülés címmel egy kisfilm is. Azzal hol tartasz, és mik ezek az új tervek?*

A Merülés elkészült, most fesztiváloztatjuk és reméljük, hogy minél hamarabb meghívják valamelyik nívós fesztiválra, aztán a nagyközönség is láthatja majd – ez egy kisjátékfilm Bán-

Dobos Evelin és Declan Hannigan

sági Ildikó és Halmos Fatime főszereplésével, nagyon szeretjük ezt a projektet is.

Van még két új nagyjátékfilm-ötletünk. Az egyik a – nem titkolt módon – DVNA című, amihez már készült egy teaser. Nálam nagyon bevált, hogy az ötlethez forgatunk egy egyperces hangulatfilmet, hogy mi magunk is tisztábban lássunk, meg persze azért is, hogy meg tudjuk mutatni: nagyjából így nézne ki majd a film. Van egy másik is, de ott még csak a „gondolati csíránál” tartunk, arról egyelőre nem árulnék el többet.

• *A Levél Istenhez és A lehetetlen határ című filmjeid is a Magyar Média Mecenatúra Program támogatásával készültek korábban. Mondhatjuk, hogy ez mára egy bevált együttműködés?*

Nagyon szeretem ezt a programot, azt gondolom, hogy a lehető legjobb platform arra, hogy az ember minőségi munkát tudjon az asztalra letenni, nagyon jól biztosított háttérrel. Ez egyfajta „hűség” is a részünkről. A Curtiz kapcsán is menetközben dönt el, hogy tévéfilm helyett hosszabb nagyjátékfilm lehet belőle, amiben a mecenatúra munkatársak maximálisan támogattak bennünket. Most nagyon boldogok vagyunk. A stábból mindenki egy emberként volt benne a filmben, mindenki abszolút a sajátjának érzi, ami azért egy nagyjátékfilm esetében, amin 150-200 ember dolgozik, ritka. Nem csak munkaként tekintettek rá, ahogy a sikert is mindenki sajátjának érzi, és ez nagyon fontos.

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Topolánszky Tamás Yvan filmrendező. A Halluci-Nation produkciós cég alapítója és tulajdonosa. Diplomáját a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) média design szakán szerezte. Sz szenvedélyesen rajong a klasszikus Hollywood és annak minden vívmánya iránt. Munkáit egyedi, konceptuális látásmód és a finoman hangolt történetmesélés jellemzi. 2014-es *Levél Istenhez* című kisjátékfilmje számos magyar és külföldi fesztiválon szerepelt, A *lehetetlen határán* (2016) című, magyar parasportolóról készített alkotásával pedig a dokumúfajban is kipróbálta magát. Az idén befejezett Curtiz az első nagyjátékfilmje, amellyel az idei, 42. Montreal World Film Festival legnívósabb, World Competition kategóriának nagydíját hozta el. Felesége és állandó alkotótársa Sümeghy Claudia producer, brand-manager.

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

További interjűk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerről:

mecenatura.mediatanacs.hu



NMHH

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság
Médiatanács
Magyar Média Mecenatúra Program

BESZÉLGETÉS MILORAD KRSTIĆ-CSEL

„Picassót sem lehet átdolgozni”

KOVÁCS GELLÉRT

„NEM ÚGY MESÉLEK, MINT EGY FESTŐ.”

Milorad Krstić képző- és multimedialis művész egész estés animációs mozija utalásokkal teli, heist-moziba csomagolt, lázálmosan szellemes szerelmi vallomás a művészetek felé. A *Ruben Brandt, a gyűjtő* nek világszerte a csodájára járnak, legutóbb a bukaresti Anim’est nemzetközi filmfesztiválon nyert díjat.

• *Amint megjelentek a Ruben Brandt első előzetesei, rögtön a Macskafogóhoz kezdték hasonlítani – láttad Ternovszkyék filmjét?*

Csak részleteket. De azt tudom, hogy legendás rajzfilm.

• *A te filmed sokkal inkább, jóval koncentráltabban a felnőtteknek, ha úgy tetszik, a művelt felnőtteknek szól.*

Amikor a film ötlete megszületett, nem a korhatárral foglalkoztam, hogy a

felnőttekhez, vagy gyerekekhez szeretnék szólni, hanem az járt a fejemben, hogy egy olyan egészestés animációs filmet szeretnék, ami nem lesz unalmas. Mivel egész életemben a képzőművészettel foglalkozom, e téma köré szerettem volna kitalálni egy történetet. A leghatásosabbnak az tűnt, hogy a történetet egy krimibe csomagoljam, mert a művészetről nem, mint művészetkritikus, vagy festő szerettem volna beszélni. Úgy gondoltam a nézőknek így érdekesebb lesz a mondanivalóm.

• *Nem lehetett egyszerű megszerezni a filmes jogokat ahhoz a rengeteg utaláshoz, tisztelgéshez, amelyek szerepet kapnak a Ruben Brandt-ben. Egyáltalán, honnan lehet tudni, hogy mihez kell, s mihez nem?*

A projekt elejétől tudtam, hogy ebbe a filmbe szeretném beépí-

teni azt a sok művészeti inspirációt, asszociációt, referenciát, ami az évek során hatott rám, vagy foglalkoztatott. Ugyanúgy az elejétől tudtam mely zenei számokat szerettem volna a filmben megszólaltatni (Arthur Honegger, The Tremeloes, Krzysztof Penderecki, Haley Reinhart...) Valójában a filmben szereplő összes referenciát át is dolgoztam, pár mű kivételével. A producerek nagyon körültekintően jártak el minden egyes zenei-, képzőművészeti- vagy filmreferencia kapcsán. Szakértői véleményezésre küldték az általam összegyűjtött anyagot, így a szakértői vélemény szolgált iránytűként abban a döntésben, mit kell jogosítani és mi az, amihez nem szükséges a jogosítás.

• *Mindenhez megkaptátok az engedélyt, amihez akartátok?*

Nem mindenhez. Például a Joan Miró alapítvány nem engedélyezte, hogy egy tányérban, szójaszószként jelenjen meg Miró egyik általam nagyon szeretett képe. Ha még élne, szerintem neki tetszett volna az ötletem és biztos vagyok benne, hogy értette volna a poént. Egy másik példa, ami érdekes lehet: Picassót nem lehetett átdolgozni, csak eredeti formájában tudtuk a filmben szerepeltetni. Persze, Picasso véleményét sem tudhatjuk meg soha erről.

• *Fájdalmas kompromisszumokat azért nem kellett kötni? Mindenki belekerült a filmbe, akit nagyon szeretnél volna?*

Nagyjából. A legfontosabb az volt, hogy Andy Warhol Dupla Elviséhez megkapjuk az engedélyt, valamint az Elvishez kötött személyes jogokat is be kellett szerezni. Mindenképp nagyon sajnálom, aki nem kerülhetett be.

• *Hitchcockból miért csináltál jégkockát?*

Mert mindenképp szerettem volna, hogy benne legyen a filmben, miután ő az egyik kedvenc filmrendezőm. Hogy miért éppen jégkockaként, az egy interjúkötetben elolvasott kis jelenetnek köszönhető, amelyet Truffaut készített Hitchcockkal. Ajánlom ezt a kötetet elolvasásra mindenkinek, aki kíváncsi az ötletem eredetére.

Ruben Brandt, a gyűjtő



A MOZINET NOVEMBER 15.-I BEMUTATÓJA

RUBEN BRANDT, A GYŰJTŐ

Festményrablós terápia

BENKE ATTILA

MILORAD KRISTIĆ MAGYAR GYÁRTÁSÚ ANIMÁCIÓS PSZICHOTRILLERE.

A „kilencedik művészet”-ként is emlegetett animációs film kiváltképp alkalmas a fantasztikus jelenségek mellett a lelki folyamatok ábrázolására. A szubjektivitásnak pedig fontos dramaturgiai funkciója van nemcsak Bucsi Réka rövidfilmjeiben (*Symphony 42*, 2013, *Love*, 2015) vagy Michael Dudok de Wit *A vörös teknőseben* (2016), hanem a Magyar Nemzeti Filmalap által támogatott szlovén származású képzőművész, Milorad Kristić animációs thrillerjében, a *Ruben Brandt, a gyűjtő*ben is.

A képrablós film címszereplője pszichológusként dolgozik magánklinikáján, és műalkotásokkal próbálja kezelni jellemzően nagyformátumú tolvajként tevékenykedő pácienseit. Azonban Ruben Brandt maga is démonokkal küzd, mert a főhőst képzeletében a művészettörténet híres festményeinek alakjai (például Édouard Manet *Olympiájának macskája* vagy Andy Warhol *Elvis 1,11-éről* a híres rock sztár) támadják meg. A saját realitásának széthullását megtapasztaló férfin kezelőorvosa a skizofrénia tüneteit észleli, így a betegségtől rettegő Ruben, a frissen hozzá

került kleptomániás Mimi és a többi tolvaj azt találják ki, hogy a pszichológus szenvedését a képzeletében megelevenedő képek elrablása enyhítheti. A képrablókat azonban üldözőbe veszik a Mimi által megkárosított gengszterek és a mániákus filmrajongó detektív, Kowalski is.

Milorad Kristić bevallása szerint művét többek között Fritz Lang, Alfred Hitchcock vagy Akira Kurosawa munkássága ihlette, de a rendező sokat merített az emberi pszichét a fizikai valóságba lázálomszerű díszleteken keresztül kivetítő német expresszionista klasszikusokból is (Paul Wegener: *A prágai diák*, 1913, Robert Wiene: *Dr. Caligari*, 1919). A *Ruben Brandt* így roskadozik a képzőművészeti, filmes és zenei utalásoktól. Amellett, hogy Rubent Botticelli, Tiziano, Manet, van Gogh, Renoir, Picasso vagy Warhol képei üldözik, Kowalski privát vetítőtermében Hitchcock alakú jéggel issza viszkijét, és egy bárban a sokszemű énekesnő Nina Simone-stílusban adja elő Britney Spears *Oops, I Did It Again*jét.

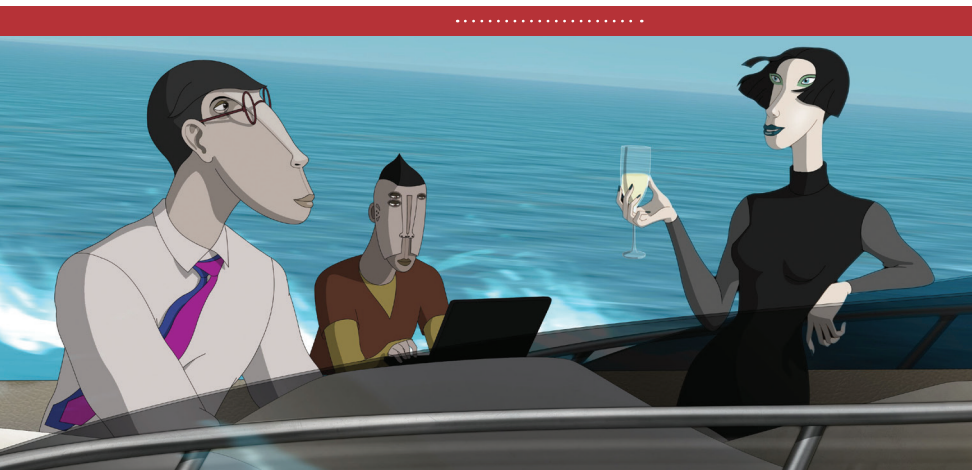
„Valóságpercepciója megváltozik”

És természetesen Kristić a saját, Dalí- és Picasso-hatású szürrealista stílusában

alkotta meg a *Ruben Brandt* képi világát, így szó szerint lapos betörők vagy négy szemű, elnyújtott arcú emberek tűnnek fel a cselekmény során. Ez az ábrázolásmód csak eleinte hat öncélúnak, később azonban világgossá válik, hogy az ismerős, de torzult valóság (a történet többek között Párizsban, Rómában, Tokióban és Budapesten játszódik) a címszereplő eltorzult elméjének kivetülése. Pszichológiai esettanulmányok számolnak be arról, hogy a skizofréniával küzdő betegek valóságpercepciója megváltozik, olykor addig ismerős emberarcokat idegennek, szörnyszerűnek látnak. Ha mindez paranoiával társul, akkor a skizofrének mintegy thrillerként érzékelik saját életüket, melynek során valaki végig figyel és lehallgatja őket akár a tévén, a mozivászonon vagy állóképeken keresztül. Tehát a *Ruben Brandt*, a *gyűjtő* formai szempontból és alapkoncepcióját tekintve rendkívül okosan összerakott, pszichológiailag hiteles kollázs.

„Először elkezdtem képeket készíteni, nem szoktam írni, legalábbis nem a hagyományos módon írok, én képekből rakom ki a történeteimet. Most is így volt, képek, ötletek jöttek egymás után.” – vallotta meg Milorad Kristić *ars poeticáját*, és tulajdonképpen körvonalazta filmje legfőbb problémáját is. A *Ruben Brandt* képileg tökéletes, a forgatókönyv viszont több sebből vérzik. Nem lehet a skizofréniával magyarázni az olykor egymásra halmozott, illogikus fordulatokat, az összezsapott karakterfejlődést vagy a levegőben lógó, hatásvadász konklúziót. Egy darabig úgy érezheti a néző, hogy Mimi és Ruben egyaránt fajsúlyos szereplők, ám a cselekmény közepétől sajnos a nő karaktere dramaturgiai értelemben válik lapossá. Továbbá a képbe bezavar Kowalski családi drámája is, melyhez Kristić erőltetett módon kapcsolja hozzá a *Ruben A mandzsúriai jelölt-sztorit* idéző múltját. Így Milorad Kristić filmje utalásokban és pastiche-okban gazdag posztmodern képzőművészeti alkotásként működőképes, ám betörős pszichotriller-drámaként már nem annyira.

RUBEN BRANDT, A GYŰJTŐ (Ruben Brandt, Collector) – magyar, 2018. Írta és rendezte: Milorad Kristić. Kép: Milorad Kristić, László Marcell, Sipos Levente. Zene: Cári Tibor. Szereplők: Ruben Brandt (Kamarás Iván), Kowalski (Makranczi Zalán), Mimi (Hámori Gabriella). Gyártó: Ruben Brandt Kft. Forgalmazó: Mozinet. 96 perc.



BESZÉLGETÉS UJJ MÉSZÁROS KÁROLLYAL

Jó lenne, ha lennének hősök

KLACSÁN CSABA

MINDKÉT FILMBEN SOKAN MEGHALNAK, UJJ MÉSZÁROS KÁROLY MÁSODIK NAGYJÁTÉKFILMJE, AZ X – A RENDSZERBŐL TÖRÖLVE MÉGIS LEGALÁBB ANNYIRA KÜLÖNBÖZIK A LIZA, A RÓKATÜNDÉRTŐL, MINT CSUDAPEST BUDAPESTTŐL.

• *Hogyan jutottál el egy lépésben a felnőtteknek szóló bájos mesétől a szigorúan felnőttek által megtekinthető feszült bűnfilmig?*

A *Liza, a rókatündér* után az volt a kiindulópontom, hogy most legyen valami teljesen más. Egy második, harmadik *Lizához* nem fűlött volna a fogam. Korábban a kisfilmjeim egy része is fantáziavilágban játszódott, mint *A gumiberber* vagy a *Palika leviszi a szemetet*, viszont az *Alena utazása* és a *3 (történet a szerelemről)* két epizódjánál már inkább realista világokban gondolkodtam. Ez a két fajta világ tehát már korábban is megvolt nálam, idővel pedig egyre jobban megszerettem a valóság megfogalmazásának az energiáját és a frissességét. A *Liza* egy nagyon stilizált és nyu-

galmas vágásokkal operáló, mai szemmel már számomra is kissé furcsa film, ezért az *X*-nél az volt a kiindulópont, hogy energiájában, dinamizmusában és hatásmechanizmusában is valami egészen mást csináljuk. Egyébként az intenzitás, amit az új filmtől vártam, már az elkészítésére is jellemző volt. Szönyű rohammal tudtuk felvenni és a *Lizához* képest sokkal több a beállítás is. Nagyon körbejárjuk a jeleneteket, fontos volt nekem, hogy az *X*-ben több szögből is feldolgozhassuk a teret. Azt is tudtam, hogy nem akarok újabb kosztümös filmet, már az 1970-es éveket is nagyon nehéz volt leforgatni Budapesten. Így adott volt az is, hogy az új film a mában játszódjon.

X – A rendszerből törölve
(Balsai Móni)

• *Tehát a forma előbb volt meg, mint a tartalom?*

A szándék a formára mindenképpen megvolt, mert nagyon akartam ezt a frissességet és lendületet. De ezt követően szinte azonnal meglett a téma is. Legalábbis az, hogy jó lenne, ha lennének hősök. Elég sok krimit olvastam és néztem, és mivel nagyon tetszett egykettőnek a szerkezete, viszonylag hamar körvonalazódott a zsáner is.

• *A társadalmi és politikai elemek, mint a rendszerváltás, az olaj-ügyek vagy a rendszer igazságtalanságának beemelése már a műfajból következett?*

Igen. Az elmúlt közel harminc évnek, ami a rendszerváltás óta eltelt, noha nagyon gazdag téma, bizonyos tekintetben még mindig hiányzik a magyar filmből. Így egy picit cél volt ez is. Olyan témák kerültek be, amik újságolvasó emberként jöttek szembe velem és érdekesnek, utána olvasásra érdemesnek tűntek. Sok ilyen részletet érint a film.

• *A Liza, a rókatündér sikere után magától értetődő volt, hogy ezt a történetet is Hegedűs Bálinttal közösen írjátok majd?*

Tulajdonképpen igen. Nagyon jól ment a közös munka már a *Liza* kapcsán is, ráadásul Bálint nagyon profi a három felvonásos műfaji szerkezetben, pontosan tudja, hogyan legyen eleje, közepe és vége egy filmnek.

• *Amitől, ahogy azt egy korábbi interjúban mesélted, te egy időben kifejezetten ódzkodtál.*

Valóban így volt, de aztán az előző film fogadtatása és Bálint tudása nagyon meggyőzött ennek a szerkezetnek az érvényességéről. Azért is tartottam ettől azelőtt, mert nem voltam vele teljesen tisztában. Szerintem, ha az ember valamit elsajátít, megtanul, akkor lehet, hogy egy második vagy harmadik lépcső már, amikor úgy megy ellene a szabályoknak, hogy mégis érdekes legyen a végkimenetel, és ne pedig – tagadva a szabályokat – inkább unalmas. Az összes jól működő drámánál borzasztóan fontos a szerkezet. Hogy mikor mi és hogyan reflektál a már látottakra, majd az hogyan épül tovább, és ez vezethet végül valamiféle katarzishoz vagy érzelmi kísérletekhez. Amikor olyan filmet nézek, ami hat rám, mindig felfedezem, milyen pontosan és okosan ki van találva, hogy mi miután következik és hogyan. Különösen a műfaji filmek esetén.

• *Mennyire kellett kimozdulnod ezáltal az eddig felépített alkotói komfortzónádból?*

Nagyon. Az akciójelenetek kitalálása és leforgatása és az akusztikai hatások



ilyen használata is új terep volt nekem. Utóbbinál az volt a fő kérdés, miként tudjuk betenni a nézőt hangilag a főszereplő perspektívájába, aki fél meglátni azt, amit mindenképpen látnia kell ahhoz, hogy felgöngyölítsen egy ügyet. De már a beállítások szintjén is bőven akadt komfortzóna-elhagyás. Sokat játszottunk a mélységélességgel és nagyon sok alsó és felső kameraállást, valamit szokatlan szögeket is használtunk az X-nél. Fontos volt, hogy belemenjünk a főhős aurájába és nagyon vele legyünk. Egy négyfős stábbal forgatott kisfilmet használtunk kamera-tesztként Szecsanov Martin operatőrrel, ott próbáltuk ki ezeket a technikákat.

• *Az miért volt fontos, hogy az egyébként nagyon jól felismerhető és nagyon mai Budapestet ennyire a feje tetejére állítsátok?*

Ez mutatja, hogy picit kizökkent a világ. A főhős lelkivilága tükröződik a városban. Volt egy olyan terv, hogy ezt a végére visszabillentsük, és minden kerüljön újra egyensúlyba, de aztán annyira didaktikusnak tűnt, hogy végül elvettem. Ráadásul nem is lett volna igaz, mert itt a happy end nagyon-nagyon relatív. Nekem ez így erősebb.

• *A film hangulata leginkább az olyan sötétebb angol és skandináv krimik világát idézi, mint a Rellik, A tetovált lány vagy az általa is több helyen említett Jo Nesbø művei. Mely alkotások voltak viszonyítási pontok számodra az X – A rendszerből törölve elkészítése során?*

Nesbø hatása egyértelmű. Nála is mindig relatív a lezárás, az ő krimije sem arról szól, hogy

X – A rendszerből törölve
(Molnár Áron)

megoldódik az ügy, letartóztatják a bűnöst és szépen helyreáll a világ rendje. Ha érvényesül is az igazság, az nála mindig valahogy furcsán tökéletesen történik. Az ő prózájához köthető az is, hogy ennyire bele akartuk helyezni a nézőt a főhős világába, hogy vele együtt élhesük át az eseményeket. A *hid* is nagyon fontos volt nekem, főleg, mert számomra ez a sorozat bőven túlmutat önmagán. Minden évad mást szimbolizál, és a harmadik évadban már szinte mindegy is, ki a gyilkos, a társadalmi és az egzisztenciális rétegek számítanak.

• *Eleve ebben a nem teljesen lineáris történetmesélésben gondolkodtatok?*

Igen. Komoly jelentősége van annak, hogy nem egyben mutatunk meg mindent és így a főhősben is érezhetően ott van a feldolgozatlan veszteség. Fontos volt az is, hogy csak egy adott ponton túl legyen érthető a nézők számára, miként szól ez bele a mindennapi munkájába, létezésébe.

• *Változott menetközben a történet azáltal, hogy ennyire új terepen mozogtál?*

Egyáltalán nem. Ezúttal is egy előre megrajzolt részletes storyboard alapján forgattunk. Összesen talán egy jelenet maradt ki az eredetileg tervezetből.

• *A szerepeket eleve a Liza, a rókatündér főszereplő gárdájára írtátok?*

Részben igen, de volt casting is. Azt tudtam, hogy Balsai Móni akarom a főszerepre és nagyjából Bede Fazekas Szabolcs és Szirtes Ági karakterei is adottak voltak, de a Schmier Zoltán által

eljátszott rendőr szerepére például komoly casting volt.

• *Ezzel a filmmel tér vissza az agyvérzése után felépülő Kulka János. Az ő szerepválalása mikor dőlt el?*

Az a durva, hogy szerepe jóval az agyvérzése előtt megvolt, eleve rá írtuk. És ebben az a dráma, hogy így, szinte szöveg nélkül. Noha a forgatás után János megköszönte nekem, hogy leegyszerűsítettük a karakterét, neki is elmondtam utólag, hogy ez eleve így lett kitalálva. Nagyjából egy hónappal az agyvérzése előtt beszéltük meg, hogy játszik majd a filmben, de a könyvet akkor még nem olvasta.

• *Milyen közönséget céloztatok meg a filmmel?*

Furcsa, hogy rengeteg krimisorozat fut jó nézettséggel, és nem csak azokra gondolok, amik szakmában készülnek a különböző kereskedelmi csatornákra, hanem a minőségibb, kábeltévék vagy streaming szolgáltatók által gyártott szériákra is. Ugyanakkor a moziban viszonylag kevés a krimi, miközben szerintem van erre nézői igény. Ráadásul a magyar krimikkel szinte mindig van valami baj, mindig van valami, amiért nem sikerülnek nagyon átütőre. A *nyomozó* volt az, ami referenciaponttá tudott válni az utóbbi évek során, bár ahogy az *X*, úgy az sem volt vegytiszta zsánerfilm. Míg a romantikus komédia megtalálta itthon is a közönségét és az alkotóit is, akik szeretik ezt csinálni, addig a kriminek ez hosszabb távon valahogy nem jött össze. Az volt a küldetésünk, hogy sikerül-e összehozni egy olyan krimit, amire azt lehet mondani, hogy nem csak, hogy nem rossz, de tényleg jó.

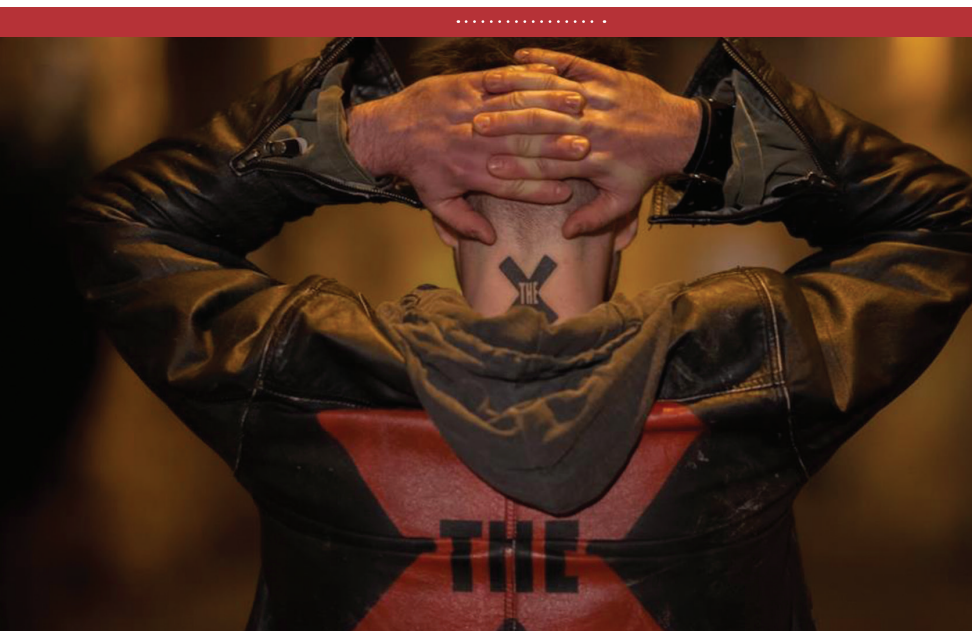
• *Teszteltétek közönség előtt a filmet?*

Igen, két tesztvetítésünk is volt. Az elsónél az volt a legfontosabb visszajelzés, hogy egy picivel talán lehetne rövidebb. Így rövidebb és kicsit sűrűbb is lett a film. A másik tesztvetítésen már azt néztük, mennyivel működik jobban ez a feszebb verzió az eredetinel.

• *A következő filmed is ilyen mértékben eltér majd az előzőektől?*

Van három-négy, csíránál azért már jobban kibontott filmötletem. Mind-egyikből lehetne írni olyan szinopszist, ami már elég erős lehet, de ezek inkább még csak ötletek. Nincs még kész forgatókönyv. Szívesen csinálnék például egy sci-fit.

Az InterCom bemutatója: november 1.





ALEX VAN WARMERDAM FEKETE HUMORÚ FILMJEIBEN GYÖTRŐDŐ FIGURÁK KEVEREDNEK ABSZURD ÉS SZÜRREÁLIS HELYZETEKBE.

Hollandia legismertebb filmrendezője hollywoodi sikereinek (és bukásainak) köszönheti világhírnevét; Paul Verhoeven mellett azonban más hollandusok is beírták magukat a filmtörténetbe, legyen szó olyan animációs művészekről, mint Paul Driessen és Michael Dudok de Wit – vagy éppen a beskatulyázhatatlan élszereplős filmjeiről ismert Alex van Warmerdam. Az 1952-ben született alkotó már elmúlt 30, amikor rövidfilmek és tévés munkák után szerzői filmek készítésére adta a fejét – filmrendezői aktivitása színpadi tevékenysége és festészeti munkássága mellé társult. Warmerdam nem tartozik a különösebben termékeny filmrendezők közé: 1986-ban bemutatott debütálása, az *Abel* óta nyolc nagyjátékfilmre jegyez. Valamennyi munkája, a kevésbé sikerült művek éppúgy, mint a remeklések, szuverén művészi pálya állomásai: Warmerdam sem a kommersznek, sem a művészfilmes divatoknak nem tett engedményeket. A direktor jól összeszokott csapattal dolgozik, melynek tagjai jórészt közvetlen hozzátartozóiból verbuválódnak: fivérei közül Marc társproduceri feladatokat lát el, Vincent zeneszerzőként közreműködik – felesége, Annet Malherbe pedig kisebb-nagyobb szerepekben valamennyi filmjében feltűnik. Rajtuk kívül elsősorban Ariane Schluter és Henri Garcin nevét jegyezheti meg a néző a korai alkotói periódustól máig felbukkanó Warmerdam-veteránokként. Maga Warmerdam sem csupán a rendezői székben foglal helyet: fő- és mellékszerepekben egy-

aránt látható a filmjeiben, melyeknek nemcsak forgatókönyvét jegyzi, de a *storyboardok* kidolgozásában (azaz a filmek vizuális megtervezésében) is aktívan kiveszi a részét, sőt alkalmanként zeneszerzőként is. A kortárs európai szerzői film különleges fejezete a Warmerdam-filmográfia: az *Abel* után készült az *Északiak* (*De Noorderlingen*, 1992), *A ruha* (*De jurk*, 1996), a *Kicsi Teun* (*Kleine Teun*, 1998), a *Grimm* (2003), a *Pincér* (*Ober*, 2006), az *Emma Blank utolsó napjai* (*De laatste dagen van Emma Blank*, 2009), a *Borgman* (2013) és a *Schneider vs. Bax* (2015). E filmcsokorból a legfontosabb holland filmek közé 2007-ben beválogatott *Északiak* és a Cannes-i Filmfesztiválon feltűnést keltett, Arany Pálma-díjra jelölt *Borgman* mondható a leg(él)ismertebbnek, jóllehet a Warmerdam-életmű egésze számos kellemes meglepetést tartogat.

KIHÚLT KAPCSOLATOK

Alex van Warmerdam művei bármennyire öntörvényűek is, nem rokonságtalanok; ha van valaki, aki bizonyos értelemben Aki Kaurismäki és Luis Buñuel művészetét köti össze, akkor kétségkívül a holland rendező az. A Warmerdam-életmű legfőbb gyúanyaga a fekete humor, amely sokszor épp olyan száraznak és szenttelennek – s mindezzel együtt abszurdnak – mutatkozik, mint a finn mester remekléseiben, s kettejük minimalizmusa sem áll távol egymástól; igaz, Warmerdam még a puritánabb filmjeiben sem használja

olyan visszafogottan a formai eszközöket, mint Kaurismäki oly gyakran. A Buñuel-párhuzam részben konkrét filmek rimelését jelenti: *A ruha* egyértelműen *A szabadság fantomja* adósa, míg a *Borgman* számos előképe között az *Öldöklő angyal* is fölfedezhető; továbbá Buñuel és Warmerdam egyaránt jeges humorú szürrealista ötlettár segítségével mutatja be, hogyan mond csődöt a józan ész logikája, ha a mindennapi lét racionálisnak hitt felszíne „felfeszlik”.

„Ami Antonionit vagy Fellinit még feszélyezi, abban Ferreri, Greenaway vagy Jarman már örömét is tudja lelni” – fogalmazott Király Jenő a posztmodern film által favorizált emberképről és élményekről (*Filmvilág* 2000/3.), s felsorolásában Alex van Warmerdam is helyet kaphatna. A Warmerdam-filmek párkapcsolatban vagy házasságban is magányos, frusztrált, boldogtalan



figurákat léptetnek föl, akik önmagukkal ugyanúgy nem tudnak mit kezdeni, mint a másikkal. A működésképtelen, széthullóban lévő család motívuma már az *Abel*ben megalapozódik. Az Ódipusz-komplexus fergeteges szatírjaként is értelmezhető film 31 éves főhőse – akit maga Warmerdam játszik – tíz éve nem hagyta el a szülői házat, s anyja végtelen szeretetén élőködve, az apjával folytat gyermekes háborúsdit; komolyra akkor fordul a viszály, amikor a családi fészekből ki-ebrudalva Abel – a tudtán kívül – apja exszeretőjével kezd viszonyt, s ez sem a mama, sem a papa előtt nem marad titok. A gyerekszobából szabaduló Abel olyan évtizedes lakásfogságra ítélt karakterek sorát gyarapítja, mint a *Roszcson* *Bubby* vagy a *Csapás a múltból* főhősei, ám

náluk öntudatosabb figura; Abel alakja egyúttal az első fecske Warmerdam bizarr szerepválasztásainak hosszú sorában. A rendezőt láthatjuk még leveleket felbontó-elolvasó postásként (*Északiak*), vadidegen nők után kajtató kalauzként (*A ruha*), analfabéta gazdálkodóként (*Kicsi Teun*), a *Pincér* életunt, meggyötört főhőseként, kutyaszerepbe kényszerített rokonként (*Emma Blank...*), a *Borgman* egyik rejtélyes jövevényeként, valamint írónak álcázott bérgyilkosként (*Schneider vs. Bax*).

Makacsul visszatér az életműben (hasonlóan Abel szüleinek megtépázott kapcsolatához) a tönkrement házasságok motívuma, rejtőzzék akár örömtelen – sőt örömképtelen – szexualitás vagy a férj sterilizációja a háttérben: az *Északiak-*

ban ez az egyik legfőbb konfliktusforrás, de a *Kicsi Teun*ban vagy *Grimmben* is efféle problémák metelyezik a viszonyokat. Egymást eltaszító partnerek, a másiktól elhidegülő szeretők népesítik be *A ruha*, a *Pincér*, az *Emma Blank...* vagy a *Borgman* képsorait. Árulkodó, hogy az egyetlen örömtelnek mutatkozó családi élet, a bérgyilkos Schneideré, csupán háttérelém: a *Schneider vs. Bax* a másik címszereplő működésképtelen családjának szentel figyelmet, a zakkant lánytól a magát „speeddel” felturbózó apafigurán át a kéjenc nagypapáig.

Aligha meglepő, hogy ebben az életunt és örömtelen, érzelmileg kihűlt közegben a Warmerdam-filmek előszeretettel társítanak figuráikhoz olyan szexuális tevékenységeket és praktikákat, amelyek meglehetősen kevésbé igazodnak a „jó ízlés” és jólneveltség normáihoz, sőt akár a törvény előírásaihoz. A kukkolás az

„Legfőbb gyűnyaga a fekete humor”
(Északiak – Dary Some)





„Csődöt mond a józan ész logikája”
(A ruha – Annet Malherbe)

egyik leggyakoribb tevékenysége a Warmerdam-hősöknek, Abeltől és az *Északiak* valamennyi főbb szereplőjétől kezdve a *Borgman* vagy a *Schneider*

vs. *Bax* rosszban sántikáló karaktereiig; az *Északiak* kielégületlen hentese a női alkalmazottait molesztálja (kit több, kit kevesebb sikerrel); az *Abel*ben lebegtetett incestuózus képzetek térnek vissza a *Grimm* és az *Emma Blank...* részleteiben; a *Borgman* dermesztő álomjeleneteiben pedig szadomazochisztikus felhangokat kap férj és feleség viszonya. A *ruha* valóságos tablója a szexuális inzultusoknak, az erőszakkísérletektől kezdve a kifejezés legperverzebb változatát kínáló „disznólkodáson” át a prostituáldásig – s hogy ebben a filmben mindezek nemcsak taszítóak (amilyennek a papírforma szerint lenniük is kell), de egyúttal borzongatóan mulatságosak is, az Warmerdam különös tehetségének egyik legékezebb bizonyítéka.

SZEREPLÁTSZÓK

Nincs éles határvonal Warmerdam színházi, festői és filmes praxisa között; mozgóképein a színház és a festészet egyaránt rajta hagyta a nyomát – szerencsére anélkül, hogy bármikor is eszünkbe jutna a „lefilmezett színház” rosszalló címkéje, de mozgásba hozott festményeknek sem mondhatjuk a rendező filmjeit. A Warmerdam-produkciók elsősorban azáltal kötőd-

nek a színházhoz, hogy a direktor szívesen szűkíti le mind a szereplőkészletet, mind pedig a helyszíneket. Néhányszor szinte valóban kamaradarabként játszódik a cselekmény, mint az *Abel* négy fontosabb szereplőt – többnyire két lakásban – mozgató meséjében, a szerelmi háromszögre komponált *Kicsi Teunban* vagy az *Emma Blank...*-ban a ház úrnője körül seregülő szolgálkával-rokonokkal. S ahogy egyre sűrűsödik a misztikum a *Borgman*ban, úgy válik a film a szemünk láttára egyfajta abszurd drámává. A színjáték, illetve a színlelés, a szerepjátszás motívuma ugyancsak a világot jelentő deszkákat idézi a Warmerdam-filmekben, legyen szó a magát testvérpárnak kiadó férjről és feleségről a *Kicsi Teunban*, az *Emma Blank utolsó napjaiban* a szolgál- és páriaszerepet magukra öltő rokonságról vagy a *Borgman* titokzatos, emberi identitással talán nem is rendelkező kompániájáról.

A díszletvilág legalább olyan fontos Warmerdamnál, mint a hús-vér szereplők, különösen azokban a filmekben, amelyek cselekménytere jórészt egyetlen házra szűkül, mint a *Kicsi Teun*, az *Emma Blank...* vagy a *Borgman* esetében. Az *Északiak*ban voltaképpen a tér is a főhősök egyike: az egyetlen utcából álló (!) mikrotelepülés házai és azok üveglakói – belső keretek a filmkép keretében, amelyek mögött rendre kukkolók tűnnek föl –, valamint a szom-

szédos erdő nem kevésbé meghatározó tényezők a filmben, mint a vadász, a hentes vagy a vallásos révületbe eső feleség karaktere. A figurák térbeli elhelyezésében, a képkompozíciók kialakításában, illetve az első három film színeiben viszonylag dús enteriőrjeinek kidolgozásában Warmerdam festői oldalát is kamatoztathatta; némely filmjéhez pedig kulcsokat adhatnak bizonyos festmények, ha nem is „fejthetők meg” általuk. Az *Északiak* erdejében legalábbis nem nehéz felismerni René Magritte *Le Blanc Seing* (*Korlátlan felhatalmazás*) című festményének „lehetetlen” terét, míg Borgman úgy guggol meztelenül az alvó háziasszonyon *incubusként*, ahogyan Henry Fuseli *A rémálom* című festményén a lidérc. Olykor a hősök is a festészetnek hódolnak: A *ruha* egyik epizódszereplője festő, Emma Blank és a *Borgman*beli feleség passzióból festegetnek.

Warmerdam persze nem mindig ragaszkodik a szereplők és a tér színpadiasnak tűnő – de valójában mégsem teátrális – lehatárolásához: a *Pincér* vagy a *Schneider vs. Bax* éppoly szabadon változtatják jeleneteik helyszíneit, mint a játékfilmek többsége. A *Pincér* ezt a szabad mozgást kiterjeszti a fikció, a történetmesélés különböző szintjeire is: főszereplőjéről kiderül, hogy kitaláció csupán, s személyesen ő maga kopog be az életét kiöltő-irányító íróhoz rendszeresen, hogy más sorsot szánjon neki, sújtsa kevesebb gyötrellemmel s ajándékozza több örömmel (az önreflexív témát konvencionálisabb módon vitte sikerre ugyanabban az évben az amerikai *Felforgatókönyv*). A *Schneider vs. Bax* egymás ellen eresztett bérnyilkosainak thriller-szituációja – melynek minimuma megidézi a korai Coen-filmek, főként a *Véresen egyszerű* legjobb pillanatait – kezdetben ugyan leszűkíti a teret Bax tóparti vityillójára, de hamarosan a házat körülvevő mocsári közeg is a bonyodalmak fontos részévé válik, hadszíntérré lényegül.

Határozottan a szűkre szabott mozgástér ellenkezőjével él A *ruha* és a *Grimm*, mindkettő a pikareszkek és *road movie*-k hagyományához nyúl – meglehetősen ironikusan. A *ruha* ugyanis a címszereplő textilдарab „útját” követi nyomon, véletlenszerű stációkon átívelő „vándorlását” újabb és újabb tulajdonosig, egészen a megsemmisülésig; a *Grimm* pedig a *Jancsi és Juliska* szinte a

felismerhetetlenségig torzított parafrázisaként indítja útnak a fiatal testvérpárt – tényszerűen a holland erdőből egy spanyol „Kékszakáll” rezidenciájába, jelképesen az ártatlanságból a bűnbe. A *Grimm*, Warmerdam minden bizonyonyal legkevésbé egységes filmje végül a western-zsáner emlékeinél köt ki: hősei az egykor italowesternek forgatásához használt, elhagyatott szellemvárosbandíszletegyüttesben bujkálnak, s itt kerül sor a végső összecsapásra a rájuk törő veszedelemmel. Nem pisztollyal, ami a westernhez dukálna – ijjal és nyíllal, ahogyan Warmerdamnál máshol is, a *Pincérben* láthatjuk.

„NORMÁLIS VAGYOK!”

A *Senses of Cinema* oldalán megjelent rendezőportréjában Peter Verstraten azt állítja, hogy Warmerdam a konvenciók megidézése és összezavarásuk, kioltásuk által ellehetetleníti, hogy filmjei egyértelműen „megfejthetők” legyenek, s azzal, hogy filmjeiben banális szituációk fordulnak észveszejtő abszurdba, folyamatosan figyelmeztet arra is, hogy a normális és az abnormális határai mennyire bizonytalanok. Ezeknek a jellegzetességeknek alighanem *A ruha* és

a *Borgman* a leghletettebb – egyúttal a legprovokatívabb – foglalatai az életműben. *A ruha* az egyik leginkább buñueli hangvételű Warmerdam-film, melynek cselekményépítése *A szabadság fantomja* füzérszerű elbeszélsmódjának változataként is értelmezhető: ezúttal azonban nem mellékalakok vezetnek egyik jelenetből a másikba, hanem a címadó levélmintás nyári ruhadarab, amely romlást és balszerencsét hoz arra, aki viseli, vagy kapcsolatba kerül a ruha éppen aktuális tulajdonosával. „Egy ámokfutás hattal besorozva az már nem tragédia, hanem hideglelős burleszk, Hollandia ámokfutóbajnoksága” – jegyezte meg róla találóan Schubert Gusztáv (*Filmvilág* 1996/11). A Buñuel-filmhez képest *A ruhában* nagyobb a cselekmény során visszatérő szereplők súlya – egyiküket, az élete szerelmét kereső, de rendre idegen nők ágya körül ólálkodó kalauzt maga a rendező játssza: még akkor is kalauzként mutatkozik be, ha éppen alsónadrágra vetkőzik, s potenciális áldozatait arról győzködi, nem bolond ő, nem beteg. „Normális vagyok!” – üvölti a zárójelenetben is, miután egy múzeumban festményt csonkít

meg, kivágja belőle a fétiszált ruhát ábrázoló részt. Ha *A ruha* a fekete komédia netovábbja, akkor a *Borgman* látszólag a thrillerhez, sőt a horrorhoz áll közel – ám mindkét műfaj elemeit lebontja, hogy abszurd összefüggésekben értelmezze újra: az angyali-ördögi látogatókra épülő misztikus horror lehetősége ugyanúgy elhalványodik, mint az otthon ellen intézett támadás, invázió elhárítására alapozott thrilleré. A *Borgman* már-már szemérmetlenül halmozza a megválaszolatlanul hagyott kérdéseket (különösképp *Borgman* és társai kilétét illetően), bár ennek ellenére – ettől is bravúros a film – mégsem válik túlzásúfolttá (köszönhetően letisztult képi világának is). Az újjgazdag férjnek és feleségnek vesnie kell, míg a gyermekek csatlakoznak a jövővényekhez, s valamennyien visszatérnek az erdőbe. Oda, ahol a cselekmény indult, s ahonnan az „öldöklő angyalok”

előbújtak rejtekükből – a kör bezárul, a néző pedig magára marad az utóbbi évek egyik legdelejezőbb filmjének nyitott befejezésével. Kíváncsisággal vegyes borzongással várjuk Warmerdam tizedik filmjét. •

„Az öldöklő angyalok előbújtak rejtekükből”
(*Borgman* – Elve Lijbaart)



NEIL GAIMAN: SANDMAN// DUNAI TAMÁS

INTERTEXTUÁLIS OLVASZTÓTÉGELY

Képregény-
legendák

A LEGÖSSZETETTEBB KORTÁRS KÉPREGÉNY, A TÍZKÖTETES SANDMAN ELSŐ NÉGY KÖNYVE MAGYARUL IS OLVASHATÓ.

A Sandmanról nem egyszerű feladat írni. Egyrészt azért, mert képregénytörténeti mérföldkő. Sokan méltatták és boncolgatták az elmúlt évtizedekben: újságírók, írók, tudósok, rajongók, sőt maga a szerző is. Másrészt a Sandman a legtöbb hasonló kultuszt élvező képregényhez képest valódi saga, amelynek a brit szerző, Neil Gaiman által írt részei tíz fő- és négy kiegészítő kötetet tesznek ki. Bár számos más szerző által jegyzett *spin-off* burjánzott belőle, a gaimani korpusz önmagában is úgy háromezer oldal. Harmadrészt a történetet gazdagon átszövik a mitológiai, irodalmi, kulturális és történelmi utalások, amelyek rendkívül sűrű, ám felejthetetlen felfedezni valóvá teszik a végeredményt. A Sandman átfogó bemutatása terjedelme és intertextuális gazdagsága miatt szinte lehetetlen.

Szintetizált álmok

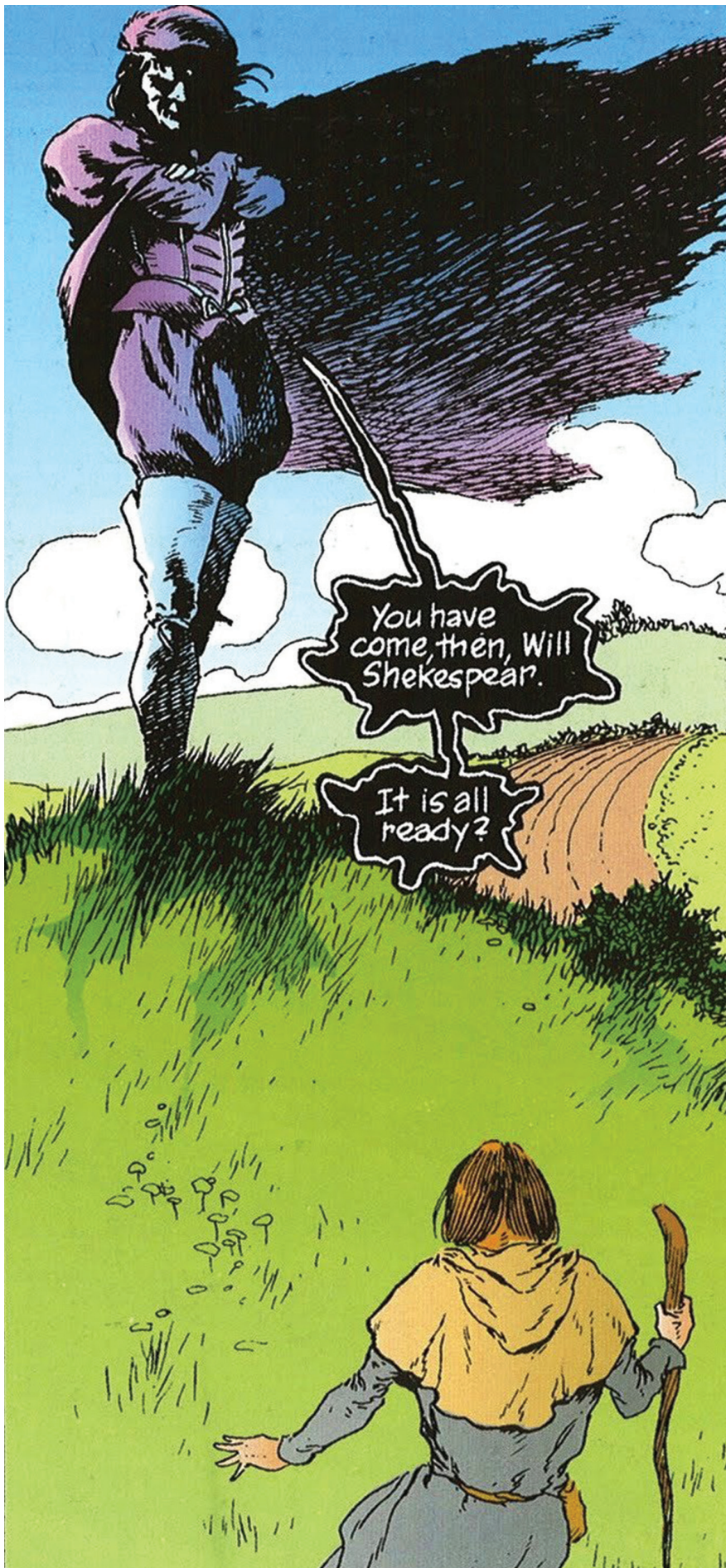
1987-ben járunk a rendkívül olvasott huszoneves kulturális újságíró, aki már belekóstolt a képregények írásába, korábbi munkái alapján lehetőséget kap a DC-től egy havi sorozat készítésére. Ír valamit, amivel nem különösebben elégedett, de aztán fokozatosan megtalálja a saját hangját, majd elkezdik díjjal elhalmozni. Végül egy rendkívül komplex szöveget alkot, amely 1996-ban a 75. füzetrel zárul, és ezt tíz gyűjteményes kötetben rendszeresen újra- és újranyomják (magyarul az első négy jelent meg). Gaiman nevéhez azonban további négy album is kapcsolódik. A Sandman-saga már a havi sorozat mellett elkezd

hízni (az első Halál-minisorozattal indul útjára 1993-ban a DC Vertigo alkiaadója), és lezárulása után is tovább bővül (ezek a plusz történetek a magyarul szintén megjelent *Death – Halál*, valamint az *Endless Nights*, *The Dream Hunters*, illetve a 2015-ös *Overture* kiadványokban olvashatók).

Ezekben a történetekben Gaiman saját mitológiát teremt (ahogy azt később egyebek mellett az *Amerikai istenekben* is teszi), amelynek középpontjában a hét Végtelen áll, akik előbb léteztek és tovább élnek, mint bármi más az univerzumban. Ezek egyike Morpheusz, vagyis Sandman, akit Gaiman a sorozat központi alakjának tesz meg. Számos néven illetik: Álom, Álomúr, az Álmok fejedelme, a Történetek hercege. Morpheusz minden nem létező, az álmok, a hiedelmek és a fikció ura. Bár ő a sorozat motorja, időnként testvérei – a bájós Halál, a mindig intrikus kétnemű Vágy, a folyton gyötrődő Kétségbeesés, a vak és komor Végzet, a feladatainak hátat fordító, meghasznult Pusztítás, illetve a teljesen elvarázsolt Delírium (korábbi nevén Öröm) – is reflektorfénybe kerülnek. Gaiman világában azonban nem csak ők aktív szereplők, hiszen minden valaha létező vallás, mitológia, mese, irodalmi alkotás szereplői és lényei együtt élnek a sorozat hétköznapi világát benépesítő emberekkel. Az istenek Álom birodalmában születnek, és oda is térnek vissza meghalni, ha elfelejtik őket. Gaiman koncepciója annyira nagyszabású, és annyira jól átgondolt, hogy szinte bármit megtehet, így számos történetet szintetizál, parafrazál, ír újra,

forogat ki vagy alkot szabadon. A Sandman cselekménye ugyan a megjelenése idején játszódik, ám egyes történetek bepillantást engednek a karakterek múltjába, és ez lehetőséget biztosít Gaimannek, hogy ne csak kitalált, hanem korábban élt valós személyek köré is történeteket kanyarítson, Augustus császártól Robespierre-ig, Harún ar-Rasídtól Marco Polón át Shakespeare-ig rengeteg alak tűnik fel a képregény lapjain. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy végig a DC kiadó univerzumában járunk, ahol John Constantine, Batman vagy a Marsbéli Vadász is bármikor felbukkanhat Lucifer, Éva, Káin és Ábel, netán egy hippogriff, Pukk, Kalliope, Orpheusz, esetleg Odin, Thor vagy Loki mellett, nem nehéz belátni, micsoda szintetizáló munkát végzett a szerző. A Sandman – éppen sorozatjellege miatt – Gaiman legnagyobb szabású alkotása, amelyben (igaz, nagyobb kihagyásokkal) közel harminc év munkája fekszik. Ennek eredményeként a mű egy olyan léptékű intertextuális olvasztótégely, amihez fogható nehezen találhnánk a kortárs irodalomban. A sorozat egy gazdagon rétegzett posztmodern szöveg, ahol olykor nem is a cselekmény, inkább a történetmesélés kerül a középpontba. Számos történetet olvashatunk a mesemondásról, a történetekről és azok természetéről. Gaiman tökéletesen tisztában van az operatív esztétika működésével, olyan metaszöveget hoz létre, amely esetében amellet, hogy a cselekményt élvezzük, az elbeszélés eszköztárát is megcsodálhatjuk működés közben.

Gaiman sokszorosan összetett narratívát alkot. Egyrészt egy rendkívül komplex történetvilágot teremt, másrészt a cselekmény is összetett, számos szereplőt, mellékkaraktert és cselekményszálát mozgat, amelyek túlnyomó többsége valamilyen módon később újra feltűnik, szerepet játszik a sorozatban. Az összetettség azonban magát a történetmondást is érinti. Gaiman változatos módon mesél, folyvást kísérletezik, számos narratív speciális effektust használ, előre- és visszautalásokkal dolgozik, olykor átlépi a negyedik falat, variálja az elbeszélésmódokat, sokféle történet szerkezetet használ. Gyakran más kerül a sztorik középpontjába, ilyenkor Álom mellékszereplővé vagy *deus ex machinává* válik, de olykor fel sem tűnik a képregény lapjain. Vannak kötetek, amelyek regényszerűek, összefüggő epikus történeteket mesélnek el,



„Batman is bármikor felbukkanhat” (Álomország – Szentivánéji álom)

mások inkább novellisztikus rövid elbeszéléseket tartalmaznak, amelyek (még ha ez nem is mindig nyilvánvaló) tovább építik a központi cselekményszálát.

Noha a *Sandman* képregény, eddig többnyire Gaiman írói tehetségét méltattam, nem sokat törődve a sorozat képregény mivoltával. Ez annak köszönhető, hogy a sorozat kizárólag Gaiman írói munkája, rajzolói viszont gyakran váltották egymást. A rajzolók fluktuációja miatt Gaiman, illetve a borítókat készítő Dave McKean tartotta egyben a vizuálisan szerfelett eklektikus sorozatot. A szemképrázatától (Michael Zulli, P. Craig Russell, J. H. Williams III) a funkcionális rajzokig a skála minden pontján találhatunk *Sandman*-füzeteket. Ha azonban a grafika esztétikai minőségétől eltekintünk, ki kell emelni, hogy a legtöbb rajzoló, aki a sorozaton dolgozott, erős vizuális elbeszélő, így a sorozat mindig is tele volt remek vizuális ötletekkel, izgalmas panelelrendezéssel, és ritka az olyan eset, hogy valaki nem tudta tartani a lépést Gaiman zsenijével.

A végtelenbe...

A *Sandman* újszerűségével kapcsolatban még egy dolgot ki kell emelni, ez pedig a központi karakter. Morpheusz semmiképpen sem hős, közelebb áll az antihőshöz. A főszereplő pozitív tulajdonságai többnyire homályban maradnak, a negatív tulajdonságait azonban kifejezetten kidomborítja a szerző. Távolágtartó, titokzatos, idegen, rideg, büszke (sőt arrogáns), lekezelő, kicsinyes, sértődékeny, bosszúálló, önelégült, narcisztikus, aki képtelen elviselni, ha nem körülötte forognak a dolgok, vagy ha nem az ő akarata érvényesül. A történet fő mozgatórugója éppen az, hogy Morpheusz fokozatosan felismeri saját hibáit, egyre emberibbé válik, de ahogy szembesül azzal, hogy változik (miközben képtelennek érzi magát a változásra), bátyjához, Pusztításhoz hasonlóan meg is hasonul. Felismeri, hogy vagy megváltozik, vagy meghal...

A *Prelüdök és Noktürnök* nyitó kötetének lapjain a legyengült, és közel nyolcvan évig a Földön fogságban senyedő Álom visszatér a birodalmába, hogy helyreállítsa azt, illetve útra indul, hogy visszaszerezze elveszett erekljéit. Gaiman itt még erős szálakkal kapcsolódik a DC-



univerzumhoz, számos alakot kölcsönöz onnan, és érdekes módon elsősorban a horror eszközeivel dolgozik, ami fokozatosan kikopik majd a sorozatból. A szerző a kötet nyolcadik füzetét, ahol Álom találkozik Halállal (*Szárnyainak suhogása*), tartja az első olyan történetnek, ahol megtalálta a saját hangját, és innentől kezdve egyre egyenletesebbé válik a történetmesélés. A második kötet, a *Babaház* már mozgásba hozza a képregény több fontos szereplőjét; továbbra is a horror határmezsgyéjén egyensúlyoz, de a kötet két novellisztikus története (*Mesék a homokban*, „Egyszer fenn, egyszer lenn”) szintén bemutat két olyan karaktert, akik később fontos szerepet játszanak Morpheusz emberivé válásában (Nadát, egyik régi szerelmét, és Hob Gadlingot, az első embert, akit a barátjának tekint, illetve az utóbbi történetben költ alku a tehetségtelen Shakespeare-rel: ihletet nyújt neki, amennyiben megír számára két darabot). Az *Álomország* egy rövid novellagyűjtemény, négy egyfűzetes történetet tartalmaz, amelyek önma-

„Vagy megváltozik, vagy meghal”

(Overture)

gukban is megállják a helyüket, de közülük három később nagy jelentőségre tesz szert. A *Kallipópe* egy múzsa története, akit csapdába ejtettek és szexrabszolgaként tartanak fogva, míg Morpheusz meg nem menti, mivel ő a gyermeke, Orpheusz anyja. Az *Ezer macska álmából* megtudjuk, hogy Morpheusz minden lény álmainak ura, így a macskáké is, akik régen uralták a Földet (ehhez a történethez az *Overture*-ben tér vissza). Az utolsó fontosabb sztori a *Szentivánéji álmom*, amelyben Shakespeare az adósága első felét törlesztve előadja társulatával Oberonnak, a tündérkirálynak és udvartartásának a róluk írt darabot (ezért a füzetért Gaiman megkapta a World Fantasy-díjat). A *Párák évszakában* Morpheusz az általa tízezer éve Pokolba száműzött szerelme, Nada kiszabadítására indul, ahol Lucifer a kiűrtett Pokol kulcsával várja. Itt indul Lucifer útja, aki ezután először Ausztrália tengerpartján napozva, majd Los Angeles-i Lux nevű bárjában zongorázva tölti mindennapjait (ahogy azt Tom Kapinos showrunner

Lucifer tévésorozatában láthatjuk). Álomhoz pedig bejelentkeznek szinte valamennyi panteon istenei a kulcsért.

Az ötödik kötet, a *Game of You*, már nem jelent meg magyarul. A történet több szempontból is egyedi a Sandman-albumok sorában. Egyrészt ez az első olyan hosszabb történet, ami Álmot mellékszereplővé fokozza le. Másrészt ez az első nyílt Alice-parafraíz Gaiman életművében (amit számos regénye – *Sosehol*, *Csillagpor*, *Coraline* – követ). Főhőse, a *Babaház* oldalain felbukkanó Barbie az évek során egy álmokkirályság hercegnőjévé vált, ám már nem álmodik. Az álmovilág lakói azonban kapcsolatba lépnek vele, mert mindannyiuk sorsa tőle függ, és Barbie az álmokba visszatérve kalandos utazásra indul. Harmadrészt ez a rész tematikailag is erősen kilóg a sorozatból: a női fantáziák, szerepek, identitások és sorsok kerülnek a történet középpontjába, ami bátor lépés egy férfi szerzőtől, Gaiman érzékenységeinek köszönhetően mégis működik a sztori. A férfiak legfeljebb mellékalakok lehetnek a női karakterek mellett, és

egyiküknek sem alakul túl jól a sorsa. A leszbikus pár, Foxglove és Hazel útja is itt indul (az ő történetük a *Halál* kötetben található két minisorozatban teljesedik ki). A hatodik album (*Fables and Reflections*) egy újabb novelláskötet, amelyben kilenc sztori olvasható, többek között Orpheusz tragikus története is, akit az apja nem hajlandó megölni, így levágott fejként éli évszázadokon keresztül az életét.

A hatodik kötetig többnyire mozaik-szerűen alapoz Gaiman, a *Brief Lives* lapjain azonban felpörgeti a cselekményt. Ez az epizód egy *road trip*, amelyben Delírium és Álom rég elveszett bátyjuk, Pusztítás keresésére indul. Orpheusz segítségével meg is találják, ám a fiú a segítségnyújtásért cserébe azt kéri apjától, hogy végezzen vele. Hiába találnak rá, Pusztítás végül nem tér vissza a feladataihoz, hiszen az alkotást választotta a pusztítás helyett. Viszont érzékeli, hogy Álom is változik, amit ő ekkor még tagad. Gaiman már korábban is számos utalást tett a konklúzióra, ám itt erősen belengeti a sorozat végét. Ehhez képest picit befékez, ugyanis a következő album, a *World's End* egy *Dekameron*-típusú novellafüzér. Minden dimenzióban és időben egy valóságvihar tombol, ami egymásba csúsztatja az idősíkokat és a párhuzamos valóságokat. Az úton lévők a vihar elől a *World's End* fogadóban húzzák meg magukat, ahova nem érhet el a vihar, és annak elültéig történetekkel mulattatják egy-

mást. A grafomán szerző itt érzi igazán elemében magát, ez talán a leginkább szövegközpontú rész. Gaiman néha odáig merészkedik, hogy megjelennek a „történet a történetben a történetben” típusú sztorik is. Az album egy erős *cliffhangerrel*, Álom temetésével zárul.

A *Brief Lives*-től kezdve feltartóztatlanul zakatolunk a konklúzió felé (még ha a *World's End* ad is egy kis lélegzetvételnél is időt, és áthelyezi a fókusz a mellékalakokra): a leghosszabb, közel négyszáz oldalas kilencedik kötet, a *Kindly Ones* Morpheusz bukásának és újjászületésének története, ahol az eddig lehelyezett mozaikdarabkákból végül szépen kirajzolódik az a kép, amit Gaiman elénk szeretett volna tárni. A korábbi képregények játékos csapongása eltűnik, sokkal fókuszáltabb történetmesélést kapunk. Gaiman megmutatja, mennyire tudatos és kiváló mesélő, ahogy az újabb és újabb puzzledarabok a helyükre kerülnek. A kötet fő témája egyébként a női bosszú, ahogy a Kedveseknek nevezett Fúriák Orpheusz meggyilkolása miatt porig rombolják Álom birodalmát, és csaknem őt magát is elpusztítják. Végül azonban a főhős maga dönthet a sorsáról. Rájön, hogy nem léphet Pusztítás útjára (nem fordíthat hátat a birodalmának), mert túl sokakat haragított magára, így a múltja mindenképpen utolérné. A tizedik kötet, *The Wake*, lényegében epilógus, amely bemutatja, hogyan köszönnek el a sorozat fontosabb szereplői Morpheusztól

(és lényegében az olvasótól), illetve tanúi lehetünk annak, miként keresi a helyét az új Álom. Miután érzékeny búcsút veszünk a karakterektől, a 75. számra visszatérünk Shakespeare-hez, aki épp az Álom által rendelt második darabot, a *Vihart* írja. Ez a darab áttételesen magáról Morpheuszról szól, amivel Gaiman arra utal, hogy főszereplője hosszabb ideje fontolgatta, hogy feladja szerepét.

... és tovább!

Gaiman az 1996-os lezárást követően többször is visszatért az általa teremtett karakterhez. Az első alkalom az *Endless Nights* volt, amely hét történetet tartalmazott, egyet-egyét a Végtelenek mindegyikével. Ezt követte *The Dream Hunters*, amely eredetileg illusztrált próza formájában született, és egy róka és egy japán szerzetes történetét mesélte el. Ezt később P. Craig Russell dolgozta át képregénnyé. A tematikusan legerősebben kapcsolódó darab az *Overture*, amely egyszerre lezárja és elkezd a Sandman történetét. Érdemes utólag olvasni, hiszen számos elemet újraértelmez, korábban elvarratlannak tűnő szálakat magyaráz meg, egységesebbé téve ezáltal a fősorozatot, ám a cselekmény jelentős része a *Sandman* első része előtt játszódik, és azt mutatja be, mi az a kozmikus léptékű esemény, amely annyira legyengítette Morpheuszt, hogy egy egyszerű halandó bebörtönözhesse. Az *Overture* cím nem véletlen: „nyitány”, amely egy darab összes fontosabb témáját tartalmazza, előrevetíti. Így működik ez a hatrészes minisorozat is. Persze legalább annyi kérdést nyitva hagy, mint amennyit megválaszol, ráadásul tovább bővíti a kozmikus entitások körét, megjelennek egyebek mellett a Végtelenek szülei is: Éjszaka és Idő. Hiába nyit azonban új lehetőségeket, a Neil Gaiman-féle *Sandman* 2015-ben az *Overture*-rel talán végleg lezárult. Befejeződött és elkezdődött, mint egy saját farkába harapó kígyó. Ilyen a gaimani Végtelen történet. Szóval adott a kérdés: hol is kezdjem?

„Visszatérünk Shakespeare-hez”
(Sandman: The Dream Hunters)



SANDMAN – Az álmok fejedelme 1-4, Cartaphilus, 2009-2011. Fordította: Tóth Benedek.
Death – Halál (Teljes gyűjtemény), Fumax, 2018.



DARIO ARGENTO KLASSZIKUS RÉMFILMJÉNEK REMAKE-JE NEM CSUPÁN ÚJRA-FELDOLGOZÁS, DE TELJES KÖRŰ ÚJRAÉRTTELMEZÉS IS.

„Gyönyörűségüket sem nem szer-
tefoszló hangzatokban, elhaló
szavakban fejezik ki, hanem égi
jelekkel, földi változásokkal, rejtélyes
folyamok áramlásával, a sötétségre
festett címerábrákkal és az elme lap-
jaira vésett hieroglifákkal... övék volt
minden jelkép, enyém a szó.”

(Thomas de Quincey: *Levana és a Fájdalom Asszonyai*)

Legkésőbb a Powell-Pressburger páros *Vörös cipellője* óta a balett igen bensőséges viszonyt ápol a női megszálottság és az erőszakos halál inkább rémfilmbe, mint musicalbe illő motívumaival. A legnépszerűbb olyan előadóművészet, amelyből teljesen hiányzik a verbális kommunikáció és kizárólag a látványon, mozgáson, kompozíción keresztül fejezi ki magát (ráadásul minden társánál szorosabban kötődik a műértő elitkultúrához), nemcsak többnyire női hősökhez kapcsolódik a filmművészetben, de jó ideje összefonódott a szerzőiség fogalmával és a forma diadalával a tartalom felett. Szavak nélkül, mégis expresszív módon közvetíteni az érzéseket egyszerre jelent a tömegfilmben valamiféle eredendő női dolgot, ugyanakkor homályos fenyegetést a mainstream filmtermés pszichológiai realizmusával, józan kauzalitásával és egyértelmű nyelvi kódjaival szemben: amint a kommunikáció formája kaput nyit a (végtelen számú) egyéni interpretáció felé, az utak végén felderengnek a kaosz, téboly és pusztulás démonai. Nem vé-

letlen, hogy a balett világában játszódó legnépszerűbb zsánerfilmek egyszerre híresek stiláris gazdagságukról és formabontó alkotóikról, valamint halál-esztétikájukról: a *Vörös cipellők* fináléjának lenyűgöző haláltánc, a *Fekete hattyú* pusztító víziói és mindenek előtt Dario Argento remekműve, a *Suspiria* (*Sóhajok*) gyilkosságszekvenciái egyszerre művészi manifesztumokkal felérő szerzői megnyilvánulások, egyben a hagyományos értelmezési stratégiá, az „ebből-és-ebből-ez-következik”, látványos tagadásai.

Így aztán a kortárs olasz film egyik legpiacképesebb rendezőstárja, Luca Guadagnino komoly kihívással került szembe az 1977-es horrorklasszikus remake-jével. Argento műve filmművészeti rangját elsősorban annak köszönheti, hogy a 70-es években *gore*-ba forduló horrort közös nevezőre hozta a modernista művészfilm ornamentális-onirikus trendjének alkotásaival – mintha csak Fellini a *Casanova* helyett a *Dr. Caligari* női verzióját rendezte volna meg Roger Corman számára. A rendezői pálya kezdeti *giallo*-periódusa után (a *Kristálytollú madártól* a *Mélyvörösig*), Argento nemcsak az okkult rémfilm természetfeletti tematikájával tett első kísérletet, de a csavaros, rafináltan bonyolított (és kivétel nélkül férfiközpontú!) thriller-cselekményeket is sutba dobta egy logikai bakugrásokkal és értelmetlen, öncélú eseményekkel zsúfolt mese kedvéért, amelynek párszavas története („fiatal balerina szembeszáll egy titkos bo-

szorkányszinnal, majd leszámol ezeréves vezetőjükkel”) önmagában teljesen szokványos és érdektelen. Rangos kortársainak hasonló rémfilmjeivel szemben (*Farkasok órája*, *Ne nézz most*, *Radírfej*) ez a túlstilizált, álomszerű elbeszélés a *Sóhajok*ban nem kap szubjektív nézőpontot, amely szentesítené a nézők számára – inkább a német expresszionizmus mintájára egyfajta kollektív rémálomba vezet minket, ahol csak és kizárólag az okkult központi motívum, a boszorkánymágia kínál magyarázatot enigmatikus gyilkosságra, narratív ellipszisre, vagy akár a szereplők értelmetlen tetteire. Ezúttal nem egy zavarodott belga manikűrös-lány vagy hegyi szállóban megtébo-lyodó író fejében, hanem a rendező elmjében járunk, személyes vízióját minden kibúvó nélkül kínálja fel nekünk, fősodorbeli horrorfilmeiktől merőben szokatlan módon. Márpedig egy markáns szerzői vízió újrafilmesítése még akkor is lehetetlen és értelmetlen küldetés, ha világosan követhető, netán eredeti történetbe kódolt (lásd *Psycho*) – a *Sóhajok* Argento-álmánál pedig legalább olyan reménytelen feladatot jelent, mint mondjuk a *Tavaly Marienbadban*-nál lenne.

Guadagnino minden jel szerint tökéletesen tisztában volt ezzel, miként 1998-ban Gus van Sant is, ám homlokegyenest ellenkező stratégiára szavazott, mint a *Psycho*-remake: ahelyett, hogy ironikus posztmodern gesztussal snittről snittre újraforgatta volna a nagy klasszikust, inkább – az alapsztori megtartása mellett – a *Sóhajok* összes sajátos szerzői vonását következetesen az inverzére fordítja (miközben beilleszt mutatóba egy-egy Argento-t idéző gesztust, lásd az egyik ismert kézfogást jelentő „gyilkosság művészeti alkotással”-motívumot Olga halálba táncoltatásával). Tekintve az erőteljes szerzőváltást – felettébb merész ötletnek tűnhet a *Szóltis a neveden* szépelgő művészfilm-románcának készítőjére bízni egy *gore*-remek újrafilmesítését –, az alapfilm ezúttal a kortárs art-horrorban divatos entrópia-narratívát követi, azaz egy teljesen átgondolt, logikusan működő cselekményvilágból kiindulva fokról fokra jut el a belső képsorok (emlékek, álmok) lépcsőfokain át a finálé öntörvényű, értelmezhetetlen borzalom-tetőpontjáiig, ahol a film legvéresebb esemé-

nyei találkozhatnak a minden előkészítés és racionális logika nélküli sokk-fordulattal (lásd Aronofsky konkrétan megidézett *Anyám!*-ját) – az 1977-es film épp ellenkező módon a legdurvább és legréjtélyesebb mézárástól jut el a vérszegény és világos antiklimaxig. A 2018-as *Sóhajok* majdnem egy órával hosszabb újrafilmje nem éri be a balettiskola szürreális borzalmainak katalógusával, rendezője mélyen rétegzett és többszálú történetet írat belőle: mintha valami ötszáz oldalas fejlődésregényy sűrített adaptációját követnék az ohio-i *amish*-lányról Berlin fertőjében, aki miközben kialakítja egyedi stílusát, beleszöppen egy művészeti akadémia kegyetlen beharcaiba – sőt külön nyomozószálat kap egyik társnője, valamint egy idős pszichiáter, akinek saját múltjával is meg kell küzdenie. Míg Argentónál kevésbé politikus rendező nem igen akadt a 70-es évek olasz filmművészei között, Guadagnino az első kockától konok elszántsággal reflektál az 1977-es Némethon legfőbb nemzeti konfliktusaira, a kettészakított Berlin traumájától a náciizmus sötét örökségén keresztül a szélsőbaloldali terrorizmus kudarcba-vérebe fulladt generációs lázadásáig (a párhetes cselekmény egybeesik a Landshut-géprablással, majd Baaderék (ön)gyil-

„Kivirít az irracionalitás mélyvöröse”
(Dakota Johnson és Mia Goth)

kosságával a stammheimi börtönben) – egy olyan kiközített világba helyezve természetfeletti meséjét, ahol épp a totális társadalmi káosz teremti a játékkeret a fekete mágia borzalmainak. Mint ez a *Vakító napfényben* alaposan átírt *Medence*-remake-jéből is kiderült, Guadagnino kimondottan a szavak embere: néma énekesnője és bőbeszédű producere precízen jelzi a hűvös, enigmatikus francia thriller és az agyonszövegelt, túlbonyolított euro-puding feldolgozás viszonyát, némileg megjósolva, mi lesz Argento rettentő sóhajából: rengeteg művészi többletjelentés és extrasík és bónuszgondolat.

A leglátványosabb bizonyíték azonban kétségkívül az alapfilm híres színvilágának módosítása: az alaptörténet meseszerűségét kiválóan érzékeltető Technicolor pompa (Argento a *Hőféherke és a hét törpe* Disney-rajzfilm hársány árnyalatait kérte operatőrétől), átadta helyét a berlini rögválósághoz illő pszichoszürkéknek és sárbarnáknak – amelyek szikár palettájáról kivirít az időnként berobbanó irracionalitás mélyvöröse. Persze itt is többről van szó, mint az Argento fantáziafilm történelmi-társadalmi kontextusba helyezésének szükségszerű realizmusáról – Guadagnino, e téren is a gyökeres átértelmezést választva, az alapfilm tűz-víz szimbolikájáról átvált a föld-levegő pólusokra.

Míg Argentónál a Három Anya világa a „rejtélyes folyamatoké”, amelyek mélyére közösen merül el főhős és néző, szembekerül ősi rémálmaival, majd végül tüzzel pusztítja el, addig Guadagnino boszorkánysága a Föld-anjához kötődik: Mater Suspiriorum egyfajta teremtő istennő, aki táplálja hűséges lánygyermekét és megbüntet azokat, akik el akarnak rugaszkodni, szakadni tőle (erről a dichotómiáról szól a modern táncokoreográfiának szentelt próbajelenet, majd a finálé rituáléja során a *Sóhajok Anyja* váratlan belépője). 1977-ben a *Suspiria* egyfajta borzalmas tündérmese volt, amelyben a világos, racionális férfivilág sötét zugaiban ott rejtőzik egy irracionális női birodalom a maga kiismerhetetlen rejtélyeivel – lenyűgöző ereje éppen megfoghatatlanságában rejlett. 2018-ban ez a női birodalom már konkrét, hivalkodó és egyeduralgó (jellemző módon az egyetlen, végig jelenlévő férfiszereplőt sem férfi játssza), saját hatalmi konfliktusokkal, politikai célkitűzésekkel, feminista ideológiával; párbeszédével simán megbukna egy fordított Bechdel-teszten („akad-e két női szereplő, aki akár egyszer is a pasikról beszélget”); boszorkányait a „német ősz” radikális filmkiáltványainak emblematiszta színésznői (Angela Winkler, Ingrid Caven) alakítják. Guadagnino remake-je minden tekintetben a hatalomátvitel filmje, nem csak boszorkány-anyáit motiválja a fiatal test *Lebensraum*-jába történő beköltözés, de a kortárs alkotó is megpróbálja maradéktalanul saját egyéniségével kitölteni a minden alapvető szerzői vonásától megfosztott alapszöveget – totálisan és tragikus eredménnyel rácafolva eszményített Művészalakja (a balettiskolát vezető Madame Blanc) nemes *ars poeticájára*: „ha más táncát táncolod, válj a teremtő képmásává, ürítsd ki magad, hogy életre keljen benned”.

SÓHAJOK (Suspiria) – amerikai, 2015. Rendezte: Luca Guadagnino. Írta: David Kajganich. Kép: Sayombhu Mukdeeprom. Zene: Thom Yorke. Szereplők: Dakota Johnson (Susie), Tilda Swinton (Madame Blanc), Mia Goth (Sara), Angela Winkler (Tanner), Chloë Grace Moretz (Patricia). Gyártó: K Period Media / Mythology Entertainment / Frebesy Film Company. Forgalmazó: Cinetel. Feliratos. 152 perc.



/// **MISKOLC – CINEFEST**

Kísérletből intézmény

/// **BASKI SÁNDOR**

A JUBILÁLÓ MISKOLCI CINEFEST FILMFESZTIVÁL MÁRA MEGKÉRDŐJELEZHETETLENÜL VONZÓ ÉS IZGALMAS KULTURÁLIS ESEMÉNYÉ FEJLŐDÖTT.

Ritkán fordul elő, hogy egy magyar film sokadik ismétlése előtt már fél órával telt ház várja a vetítés kezdetét, miközben a teremből kimaradtak hangosan méltatlankodnak. A 15. CineFesten több hasonló jele- nettel lehetett találkozni, a közönség nem csak Nemes Jeles László új film- jéért állt sorba, de Szilágyi Zsófia *Egy napjára* sem volt könnyű bejutni. Nem valószínű, hogy a felfokozott érdeklődés egyedül a vetítések ingyenes- ségének szólt, a *Napszálltát* ráadásul egy héttel később hivatalosan is be- mutatatták a mozik – a CineFest mint kulturális esemény lett mára meg- kérdőjelezhetetlenül vonzó és izgal- mas. A fesztivál 15. szüle- tésnapja kapcsán tartott baráti beszélgetésen még az a gondolat is felmerült,

Darko Štante:
Ok-okozat
(Matej Zemljič)

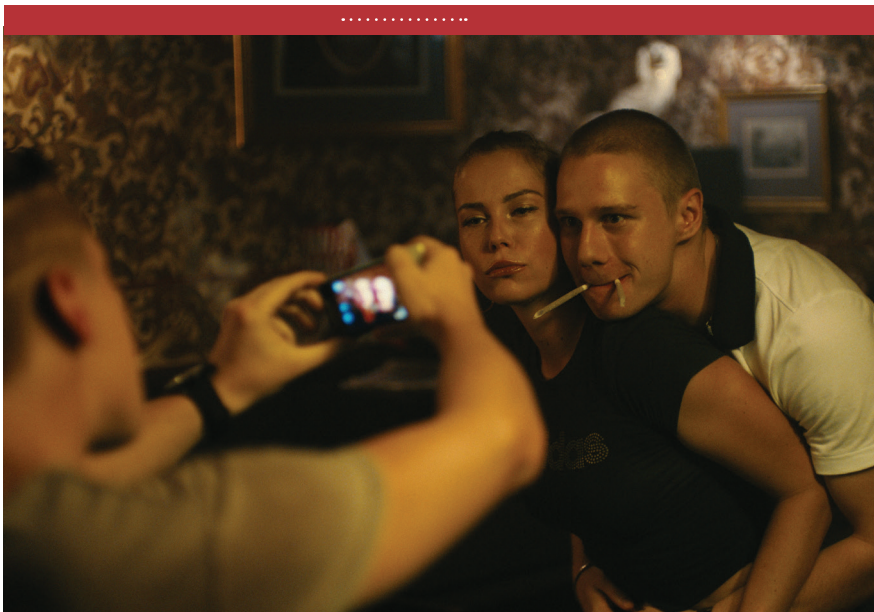
hogy Miskolc imázsának javulásában, a belváros fejlődésében a CineFest is kulcsszerepet játszhatott. Ha merész- nek is tűnhet a következtetés, az ma már magától értetődő, hogy Oscar-dí- jas rendezőnk itt tartja új filmje hazai premierjét.

Bármennyire is csábító a fesztivál sajátos hangulata, nincs könnyű dol- gok a szervezőknek, ha hiánypótló programot akarnak összeállítani. A versenyfilmek és a kitekintő szek- ció felét idén olyan filmek alkot- ták, amelyek egy-két hónapon belül moziforgalmazásba is eljutnak, ex- kluzivitásról tehát nem beszélhetünk, a kínálat másik felében, ahol a nagy felfedezéseket kellett volna talál- nunk, pedig kevés volt a kiemel- kedő alkotás. A Pressburger Im- re-díjat is az előbbi kategóriába

tartozó, tipikus fesztiválfilmnek alig- ha nevezhető *A bűnös* kapta.

A svéd Gustav Möller dán gyártás- ban készített kameradrámája drama- turgiai leleményével tűnik ki: egyet- len helyszínen egyetlen főszereplőt látunk, az izgalomszint mégis egy pszichothrillerével vetekszik. A nyo- mozóból rendőrségi diszpécserre le- fokozott Asger a hatáskörét túllépve maga kezdi felgöngyölíteni egy élő- ben zajló emberrablás szálait, majd ahogyan az a forgatókönyv-bibliák- ban meg van írva, saját, személyes története is előtérbe kerül. Ha *A bű- nös*ből hollywoodi adaptáció készül- ne, nem kellene új szkriptet írni, elég lenne a neveket és a színészeket ki- cserélni – hogy ez dicséretes vagy sajnálatos körülmény, egyéni megíté- lés és ízlés kérdése.

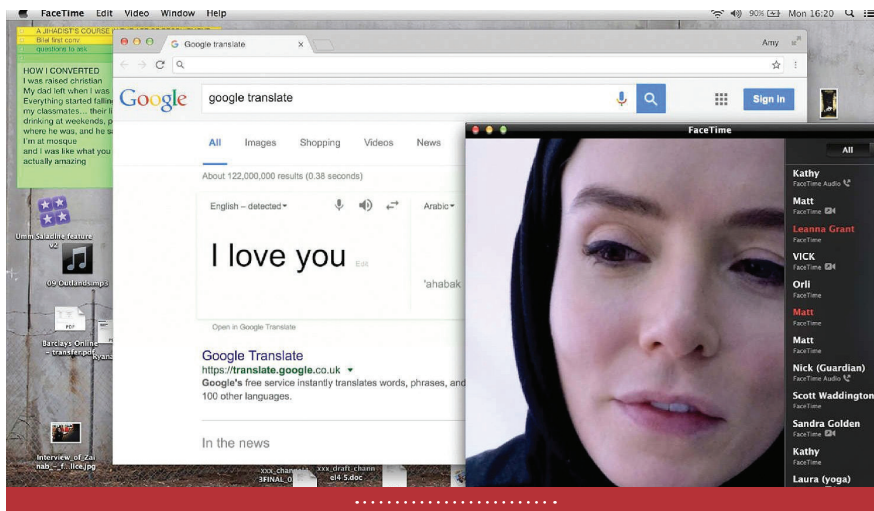
A CineFest közönsége egy másik költségghatékony trenddel is megis- merkedhetett a kitekintő szekcióban vetített *Keresésnek* és a versenyfil- mek közt induló *Profil*nak köszönhe- tően. Mindkettő úgy nevezett *desktop dráma* vagyis az események a fősz- ereplők számítógépeinek monitorja- in játszódnak a chatablakokban, az internetes keresőkben és a Skype- videóokban. Meglepően komplex tör- téneteket mesélnek el, de amíg az eltűnt lánya után nyomozó apa kál- váriáját dokumentáló *Keresés* egyéb objektív szemszöveget (híradóbejät- zásokat, biztonsági kamera felvéte- leit) is beemel az elbeszélésbe, addig Timur Bekmambetov filmje jobban ra- gaszkodik saját alapkoncepciójához. Az igaz történeten alapuló *Profil*ban egy brit újságíró magát muszlim hitre áttért nőnek kiadva próbál közel ke- rülni az Iszlám Állam egyik toborzásért felelős katonájához. A minimalista eszközök ellenére, vagy éppen azért, mert magunk is a képernyők bűvköré- ben, hasonló módszerekkel kommu- nikálunk, meglepően könnyű átérezni a határidők és a megnyitott ablakok szorításában fuldokló nő helyzetét, akinek a magán- és a szakmai élete is elkerülhetetlenül összefonódik. Noha a desktop drámákról szóló kritikák rendre felvetik, hogy ezeket a filmeket stílszerűen egy laptop képernyőjén kellene fogyasztani, a CineFest vetí- tésein uralkodó feszült, néma csend tanúsította, hogy a moziteremben is működik ez a formátum – pláne, hogy



a túlzásfolt képernyők minden részletét egy 14 colos kijelzőn nem is feltétlenül tudnánk elolvasni.

A szervezők bátorságát dicséri, hogy beválogattak egy olyan filmet is a versenyprogramba, amely nem csak a hagyományos formanyelvet, hanem minden más mozgóképes konvenciót kikezd. A *Madeline a mélyben* története leírva csak mérsékelten izgalmas: a címszereplő, a mentálisan kissé instabil 16 éves lány (Helena Howard döbbenetesen erős alakítása) egy mozgásszínházi közösségben próbálja megtalálni önmagát, miközben a társulat vezetőjének (Molly Parker) és az őt egyedül nevelő anyja (a függetlenfilm rendezőként is ismert Miranda July) elvárásainak is meg akar felelni. Josephine Decker rendező a felnövéstörténetek bevett eszköztárát már az első másodpercekben zárójelbe teszi, amikor kamaszfőhősének egzaltált világát belső szövegéből igyekszik feltárni. A *Madeline a mélyben* érzékekre ható, szürreális tudatfilm, amely az első félórán mintha szándékosan akarná elidegeníteni, meghökkenteni és provokálni a nézőt – ebből a szempontból maga is egy avantgárd mozgásszínházas produkcióra hasonlít –, a széttörözött elbeszélésmód azonban idővel legitimitást nyer, és a tudatszilánkokból összeáll végül Madeline portréja. Hogy a film kezdetéhez képest így sem kerülünk hozzá sokkal közelebb, az inkább az emberi psziché kiismerhetetlenségének szándékolt illusztrációja, mintsem az alkotók kudarca.

A fényképezőgépet kamerára cserélő Richard Billingham sem a könnyebb utat választotta. A *Ray & Liz* már hűsbavágó személyességével meghökkentést kelt: a rendező saját, a birminghami panelrengetegben eltöltött gyerekkoráról és szüleiéről, az alkoholista Rayről és a lánzdohányos Lizről anekdotázik. Már fényképészként is ők voltak a fő témái, külön albumban adta ki a róluk, otthoni környezetben készített, kegyetlenül őszinte szociofotókat. A film is sajátos memoárként szolgál, szituációkat, tragikomikus sztorikat villant fel a család múltjából, miközben a kerettörténetet a már idős, reggeltől estig vedelő Ray magányos vegetálása adja. Billingham maximális hitelességre törekedett:



ugyanabban a házban forgatott, ahol felnőtt, a bútorokat és a tapétákat a fényképei alapján rekonstruáltatta, és a színészek kiválasztásánál is ügyelt a külső hasonlóságra.

A *Ray & Liz* tökéletlensége, szabálytalansága miatt izgalmas, rendezője le sem tagadhatná, hogy nem egy filmes dramaturg agyával gondolkozik, a történetet nem szándékozik A-ból B-be eljuttatni, ahogy egységes hangnem kialakítására sem törekszik. Valójában eldönthetetlen, hová sorolható be a film a depresszív *kitchen sink*-dráma, a beckett-i abszurd és a sötét humorú szocioburleszk között húzódo skálán, ahogy az sem, volt-e egyéb célja a rendezőnek saját családi örökségének nyilvános feldolgozásán túl.

A CineFest zsűrije kevésbé értékelte a kísérletező hajlamot, helyette különdíjjal jutalmazta a tévéjáték-szerű *A néma forradalmat*, a Zukor Adolf-nagydíj pedig egy olyan fesztiválfilmhez került, amelyből minden kelet-európai országban készül évente legalább egy. A szlovén *Ok-okozat* ezzel együtt nem méltatlanul kapott elismerést, legnagyobb erénye, hogy Darko Štante író-rendező nem fedi fel azonnal a kártyáit. A néző számára csak fokozatosan derül ki, hogy a javítóintézetbe küldött, 18 éves Andrej számára nem csak az a tét, hogy be tud-e illeszkedni az új közösségbe, vagy, hogy a társadalomba való visszatérés helyett a bűnt választja-e, hanem, hogy képes-e elfogadni saját másságát. A némiképp váratlan fordulat után már ismerősebb, csendesebb mederben halad a cselekmény, hogy

Timur Bekmambetov:
Profil
(Valene Kane)

végül a finálé brutalitása újra felkészületlenül érhesse a nézőt.

A versenyprogramból a magyar filmeknél kiemelkedett még Debra Granik (*A hallgatás törvénye*) társadalomból való kivonulást taglaló, érzékeny apa-lánya története (*Ne hagyj nyomot!*), a Haruki Murakami novelláját meditatív thrillerként újraíró koreai *Gyűjtogatók*, és a formailag bravúros, lelkiileg megterhelő *Utoya, július 22.*, a közönségdíjat mégis a szekció egyetlen vígjátéka, a hosszú ovációval fogadott finn *Heavy túra* kapta.

Juuso Laatio és Jukka Vidgren filmje kiválóan demonstrálja, hogyan lehet univerzális, milliószor elmesélt történeteket helyi ízekkel felütni. Első lépésben bemutatják az isten háta mögötti kisvárosban élő főhőst és a bandáját, a másodikban kijelölik a célt (eljutni egy híres norvég zenei fesztiválra), és onnantól viszonylag egyenes út vezet a kezdeti buktatóktól (ihlet- és furgonhiány, féltékenység, kishitűség) a road movie-ba torkolló utolsó harmadig. A *Heavy túra* annyiban más, mint angolszász megfelelői, amennyiben több időt szentel a kisközösség bemutatásának, és amennyiben a főszereplői is jóval extrémebb figurák a műfajban megszokottnál. A metálnagyhatalomnak számító Finnországban az egyén önkifejezési lehetőségeit illetően is jóval magasabban van a tolerancia- és az ingerküszöb, így a film leírva banálisnak ható üzenete – az álmaid eléréséhez nem kell beállnod a sorba, legyél nyugodtan önmagad – egyáltalán nem cseng hamisan. •

ZIAD DOUEIRI

A határátlépő

SOÓS TAMÁS DÉNES

A LIBANONI ZIAD DOUEIRI PÁLYÁJA GONDOSAN KALKULÁLT HATÁRÁTLÉPÉSEK SZOROZATA, FILMJEIT A KÖZEL-KELETI GYŰLÖLKÖDÉS ELLENÉBEN KÉSZÍTI.

2017. szeptember 9-én Ziad Doueiri boldogan repült vissza szülőhazájába, Libanonba. A velencei filmfesztiválon színésze, Kamel El Basha a legjobb alakítás díját kapta A sértésért, a libanoni cenzúrabizottság pedig engedélyezte a film hazai bemutatóját. A bejrúti reptéren mégis letartóztatták Doueirit, és másnap katonai bíróságon kellett tisztáznia magát a hazaárulás vádjá alól. Miután az Izrael kulturális és gazdasági bojkottjájért lobbizó szervezet, a BDS nem tudta elérni, hogy A sértést betiltsák, a rendező régi ügyét vették elő, és feljelentették a libanoni hadseregnél, amiért Izraelben forgatta *A merényletet* (*The Attack*, 2012). A szomszédjával háborúban álló Libanon ugyanis tiltja az állampolgárainak, hogy Izraelbe utazzanak, vagy ott munkát vállaljanak, a törvényszegőkre pedig akár 3 év börtön várhat.

A bíróság pár óra után szabadon engedte Doueirit arra hivatkozva, hogy büntette elévült, de ez az incidens jól jellemzi Doueiri ellentmondásos pozícióját, aki országának legnépszerűbb és egyben legmegosztóbb rendezője. Filmjei a nemzeti büszkeséget növelő, sikeres kulturális exportcikk, Libanonban mégis a betiltás fenyegeti őket. *A merényletet*, pusztán azért, mert Izraelben forgott, Marokkó és az Egyesült Arab Emírségek kivételével az összes arab ország tiltólistára helyezte. A sértést vetítették a libanoni mozik, de az ország muszlim populációja bojkottálta, hiába jutott első libanoni filmként Oscar-jelölésig (Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* című filmjével versenyzett a legjobb külföldi filmnek járó díjért, amit végül az *Egy fantasztikus nő* kapott).

A megosztottság oka az lehet, hogy Ziad Doueiri pályája életveszélyes fizikai

és provokatív művészi határátlépések sorozata. Életére az állandó költözés, a folyamatos otthonkeresés a jellemző. Húszévesen, a muszlim és keresztény frakciók között kitört libanoni polgárháború (1975-1990) alatt hagyta el Bejrútot. A '80-as években a San Diego-i Egyetemen tanult operatőrnek, de a szakmát Roger Corman és Donald G. Jackson trashfilmjeiben sajátította el. *A Kutyasorítóban* és a *Jackie Brown* között Tarantino segédoperatőréként dolgozott, emiatt sokáig „az arab Tarantinóként” emlegették – tévesen. (Ő maga Ron Fricke-t és Sidney Lumet-et említi fő hatásaiként.) Első játékfilmjét Bejrútban forgatta a libanoni polgárháborúról (*Nyugat-Bejrút*), majd hosszabb időre Párizsba tette át a székhelyét, ahol egy frivol felnővősfilm (*Játék a tűzzel*) és a francia *Kártyavárként* emlegett, *Baron Noir* című politikai thrillersorozatot rendezte.

A Bejrút, Párizs és Los Angeles között ingázó Doueiri amerikai stílusban fogalmazza meg filmjeit, de mélyen beleágyazza őket a közel-keleti lét tragédiájába. Határhelyzetéből fakadóan egyszerre nyújt elfogulatlan, külső rálátást a libanoni konfliktushelyzetekre, és mesél már-már szentimentális hangvétellel személyes érintettségéből kifolyólag. Nem politikus rendező, a konfliktusok kiegyensúlyozott ábrázolására törekszik, de az összetett geopolitikai helyzet, amelyben filmjeit készíti, provokatívá élezi alkotásait. A *Nyugat-Bejrút* (*West Beirut*, 1998) az egyetlen Közel-Keleten forgatott filmje, amely nem robbantott ki botrányt, sőt: a legnépszerűbb libanoni alkotások között tartják számon, és az első arab filmként, amely világszerte moziforgalmazásba került. A muszlim-keresztény és az izraeli-palesztin ellen-

tétek elsímítására törekvő Doueiri a debütáló játékfilmjében érte el célját, mert olyan élményanyagot mozgatott, amelyhez politikai és vallási hovatartozástól függetlenül minden libanoni kapcsolódni tud. Mint a *Remény és dicsőség* vagy a *Szamárköhögés*, a *Nyugat-Bejrút* is gyerekek beavatás-történeteként, és ekképp az ártatlanság elvesztéseként fogalmazza meg a libanoni polgárháborús tapasztalatot. Doueiri francia hullámos tempóban suhanó kamerája két muszlim srácot követ, akik egy keresztény lánnyal együtt róják a szétbombázott Bejrút utcáit. Rock and rollt hallgatnak, lányokról fantáziálnak, és Super 8-as kamerájukkal a nagybácsi új, bögyös barátját kukkolják. A szex érdekli őket, nem a háború, amiből csak annyit értenek, hogy végre nem kell iskolába menniük. Valószínűleg azt vallják, mint a következő játékfilm, a *Játék a tűzzel* főhőse: „A punci és a szabad Palesztina közül én a puncit választanám”.

Doueiri emlékezetében a 70-es évek liberális és a nyugati kultúrára nyitott Libanonja elveszett aranykorként jelenik meg, amelyet a polgárháború visszavonhatatlanul eltüntetett. *A Nyugat-Bejrút* azt követi nyomon, ahogy a gyerekek szemében melegszívű, összetartó bejrúti társadalom darabokra hullik és fanatizálódik. A vallási felekezetek mentén nyugati és keleti részre osztják a várost, a muszlim srácokat több helyről kiközösítik a velük tartó keresztény lány miatt, és rájuk kényszerítik a vallást, a Korán-olvasást, a mecsetbe járást. Mint Doueiri későbbi filmjeiben, a felnőttek a büszkeség és a félelem között öröklődnek: Tarek anyja elhagyta Libanont, apja viszont nem akar új életet kezdeni olyan országban, ahol „sivatagi niggernek” nézik. A háború végül betör Tarek életébe, lassan belécsomósodik a háború mindennapi félelme, és a film végén elveszti édesanyját (a lezárás enigmátikus: a képről egyszerűen eltűnő asszonyról nem derül ki, hogy meghalt-e vagy emigrált a családjá nélkül).

Doueiri hősei gyakran ezt az önáltatástól a kiábrándulásig tartó utat járják be, amikor rájönnek, hogy nem vonhatják ki magukat a vallási és politikai konfliktusok alól. Ha az amerikai álom azt sugallja, hogy az lehetsz, aki szeretnél, Doueiri szemében a közel-keleti álom úgy nézne ki, hogy az lehetsz, aki vagy – anélkül, hogy alárendelnéd magad egy radikális csoportidentitásnak. Filmjei ennek az álomnak, azaz a kívülállásnak a lehetet-

lenségéről tudósítanak. A *Nyugat-Bejrút* felelőtlen kiskamaszai még figyelmen kívül hagyhatják a körülöttük dúló háborút, de *A merénylet* főhősének már egyenesen hübrisze, hogy úgy érzi, felülhelyezkedett az izraeli-palesztin konfliktuson. Arab orvosként jólétben, elismerésben dolgozik Tel-Avivban, de pillanatok alatt összeroppan az élete, amikor kiderül, hogy felesége terrortámadást követett el. Az orvos visszautazik Palesztinába, hogy kiderítse, mi vihette erre jómódú, keresztény feleségét, *A merénylet* pedig intim gyász- és szerelmesfilmből lélektani krimivé fejlődik át, amelyet a rendező a terrorizmus motivációinak megismerhetetlenségére futtat ki. Elméleteket gyártunk (a feleség otthonra vágyott, nem gazdagságra, amit palesztinként nem kapott meg Izraelben, és a jeleni menekülttáborban történt tömegmészárlás láttán eltört benne valami), de biztos válasz nincs, így a fókusz lassan átkerül az orvos tragédiájára, akit a merénylet után margóra szorít mindkét társadalom. Az izraeli titkosszolgálat terroristaként, alvámegvonással és metálfémmel kínozza, a palesztinok potenciális veszélyforrásként hajtják el, akit megfigyelhet a Mossad. Az értelmiségi doktor, aki azt hitte, gond nélkül beilleszkedett, otthonatlanná válik: ráébred, hogy bár az izraeli társadalom terrorizmusgyűlöletét, és

a palesztinok elkeseredett támadásait is megéri, egyik csoporthoz sem tud csatlakozni. tel-avivi kolléganője szembesíti vele, hogy lehetetlen így élni a Közel-Keleten: egy országnak sem maradhat állampolgára, ha nem hajlandó megvédeni azt, és a hatóságoknak feladni a terrorizmusba keveredett rokonait. A kelet és nyugat között közlekedő, az izraeli forgatás miatt Libanonban megbélyegzett Doueiri az adaptált regénynek (Yasmina Kadra azonos című bestsellerének) még a befejezését is megváltoztatta (a főhős a könyvben meghal Palesztinában), hogy a magányos túlélővel a saját életében is tapasztalt kívülrekedtség tragikumát hangsúlyozza.

A libanoni, francia és amerikai állampolgárságú rendező nemcsak az országok határait lépi át, hanem a szerzői és zsánerfilmekét is. Műfajokban gondolkodik, de a történetei gyakran önéletrajzi ihletésűek (a *Nyugat-Bejrút* a gyerekkoráról, *A sértés* egy vele megesett incidensről szól), hőseit visszatérő dilemmák gyötrik (hogyan lehet megőrizni a személység épségét a közel-keleti háborús övezetben), és filmjei valahol mind az eltérő kultúrák együttélésének lehetőségeit kutatják. A műfajok használata és a Közel-kelet drámái ráadásul szorosan összefonódnak. Doueiri nem írja úgy a saját képére a zsánereket, mint mond-

juk Tarantino, de a helyszín és a tematika akaratlanul is máshova helyezi a hangsúlyokat, és a Közel-Keleten végigfutó kulturális és vallási repedéseket leplezile. *A merénylet* egy sikertelen nyomozás története, amely a terrorizmus mögötti egzisztenciális ürre mutat rá az egyén (a boldogtalan házasságban élő nő) és a nemzet (a palesztinok ellen elkövetett tömegmészárlások) életében. Korai filmjeiben pedig a geopolitikai konfliktusokra magáról tevő kamaszok önáltatására, realitásérzékének totális hiányára irányítja a figyelmet a zsánerkontó. A felnövéstörténet toposzai a *Nyugat-Bejrút*ban a háború brutalitásáról, a *Játék a tűzzel*-ben pedig a franciaországi arabok és fehérek közti párkapcsolat buktatóiról terelik el a figyelmet, hogy aztán annál nagyobb erővel csapja tarkón Doueiri hőseit a valóság. *A Játék a tűzzel* (*Lila dit ça*, 2004) Doueiri kevésbé jelentős, ám felettebb erotikus francia filmje, amelyben a marseille-i arab gettóba költöző árva lány az írónak készül arab jófiút ejti szerelembe szókimondó, szexuális fantáziáival. Arról mesél, hogyan pajzánkodott amerikai pajtáiban, vagy keveredett szexpartiba a sátánnal (!), de a perverznek tűnő történetek ártalmatlanok: nyilvánvaló, hogy a megjátszott szexuális éhség mögött szeretetvágy lapul. *A Játék a tűzzel* csak a felszínen foglalkozik az arab fiú és a keresztény lány kapcsolatának társadalmi megítélésével,

„A kívülállás lehetetlenségéről tudósít”
(A merénylet – Ali Suliman)





mert a fiataloknak eszébe sem jut, hogy titkos találkozásai problémát jelenthetnek. A kulturális és szexuális identitást teremtő szerepjáték egy ideális világban a kamaszok meghitt egymásra találásának eszköze lehetne, de ebben a faji és vallási feszültségektől terhelt univerzumban tragédiába torkollik az arab srác barátainak macsó agressziója és szexuális irigysége miatt. Az erőszak akkor robban ki, ha az ellentétes oldalon szocializálódott emberek tényleg csak a felszíni szerepet (és sztereotípiát) látják a Másikban, legyen az munkanélküli arab suhanc, vagy magát a vágy tárgyává stilizáló, szőke szűzlány.

Ezt a problémát bontja ki jóval nyíltabban és hatékonyabban Doueiri Oscar-jelölt filmje, *A sértés*, amely szintén nem véletlenszerűen választ magának zsánert. A történet egy bagatell incidens körül forog: az építésvezetőként dolgozó palesztin menekült beszél a szélsőjobboldali, keresztény autószerelőnek, Toninak, amikor az nem engedi megjavítani a szabálytalan erejét. Toni bocsánatkérést követel, de amikor Yasser fejéhez vágja, bárcsak Ariel Sharon, a korábbi izraeli miniszterelnök az összes palesztint kiirtotta volna, a a vendégmunkás feje eldurran, és egy jól irányzott ütéssel eltöri Toni két bordáját. A spirálnarratíva azt követi végig, ahogy egy banális szóváltásból országos botrány kerekedik, mert a felek bíróságra viszik az ügyüket, ahol a különböző politikai érdekcsoportok meglovagolják a szenzációt.

Doueiri a történetet tárgyalótermi drámaként bontja ki, mert ez az egyetlen módja, hogy egy terembe ültesse a feleket és átbeszéltesse az őket ért tra-

„Elmosódnak a határok bűnös és áldozat között”

(A sértés – Camille Salameh és Adel Karam)

gédiákat. A *Nyugat-Bejrút*-hoz hasonlóan *A sértés* is az őstraumához, a libanoni polgárháborúhoz nyúl vissza, és azt sejteti, Közel-Keleten csődöt mond az igazságszolgáltatás, mert mindkét felet annyi sérelem érte már, hogy elmosódnak a határok bűnös és áldozat között. Egyikük verbális, másikuk fizikai agressziót követett el, de a felháborodásuk is jogos: egyszerre bűnösök és áldozatok. Miközben a rendező a tárgyalótermi drámáktól elvárt hangzatos nagymonológokban tárgyalja ki a nemzeti traumákat (a palesztin menekültekre irányuló, szisztematikus rasszizmust, vagy a palesztin milíciák által elkövetett népiirtást a polgárháború alatt), szinte észrevétlenül bontja le a zsáner hatásmechanizmusát. Ha ugyanis nem lehet igazságot tenni a felek között, akkor nem is a bírósági döntés hozza el a katarzist, hanem az, ha az egymásban csak a gyűlölt ellenséget látó felek meglátják a másikban az embert, és felfedezik a közös vonásaikat (gőgös büszkeség, a kínai termékek gyűlölete stb.).

Doueiri filmjei szinte mindig visszatükrözik aktuális élethelyzetét. A liberális muszlim családba született rendező egy keresztény libanoni nőt vett el feleségül, vele írta négykezesben *A sértés* forgatókönyvét. Mindketten a sokáig ellenségként kezelt oldal perspektívájába helyezkedtek, és Doueiri a szélsőjobboldali keresztény, Joelle Touma pedig a palesztin védőügyvéd szövegét írta. *A sértés* kifejezetten törekszik a kiegyensúlyozott érvelésre, mert amellet foglalt állást, hogy a Közel-Keleten senki sem birtokolja a szenvedés monopóliumát. A

konfliktusok abból fakadnak, hogy mindenki az áldozat szerepébe helyezkedik, és sértettségből áll bosszút valamilyen atrocitásért – ez hozza létre a háború megszakíthatatlan láncolatát. Ebben a puszkaporos helyzetben pedig épp az egyensúlyra törekvő ábrázolásmód okoz botrányokat. A sértésben például az, hogy a palesztin menekültek ellehetetlenített helyzete mellett a polgárháborúban elkövetett atrocitásaira is ráterelte a figyelmet, amit az Izrael-ellenes arab világban nem szokás emlegetni.

Doueiri azt éli meg a szakmai karrierjében, amiről a filmjei szólnak: hogy a Közel-Keleten még filmet készíteni sem lehet anélkül, hogy ne tenné le valamelyik oldalra a garast. Alkotásaiban ezért is válik hangsúlyossá a határátlépés motívuma, és az igény, hogy szabadon közlekedjen különböző vallások, országok és nézőpontok között. Ez gyakran konkrét, fizikai határátlépést jelent, mint *A merénylet*ben, amelyben Doueiri Libanonból Izraelbe, főhőse pedig Izraelből Palesztinába utazott. De legalább ennyire szimbolikus az áthaladás, mint a *Nyugat-Bejrút*ban a kamaszoké, akik a keleti, keresztény blokkba szeretnének átjutni, hogy ott előhívassák a Super 8-as tekerceiket. A határok lebontásának és a szétszakított ország egyesítésének gondolata már ebben az elsőfilmben szorosan összekapcsolódik tehát a filmkészítéssel (és a szexuális szabadsággal, hiszen az áthaladást a feltartott melltartó egyezményes jele szavatolja). Doueiri a filmjeit övező botrányok ellenére egyre optimistább álláspontra helyezkedik: míg a *Nyugat-Bejrút* és *A merénylet* a főhős otthon- és identitásvesztésével zárult, addig *A sértés* már reményteli hangot üt meg. Annak ígéretével kecsegtet, hogy ha a háborúban álló frakciók nem is, az egyes emberek megtalálhatják a közös hangot, és lassan, alulról építkezve talán lehetséges a kibékülés. Lehet, hogy ízig-vérig amerikai ez a gondolat, a közel-keleti kontextusban mégis felemelő. Éppúgy, mint Ziad Doueiri nemzetterápiás zsánerfilmjei.

A SÉRTÉS (L'insulte) – francia-libanoni, 2017. Rendezte: **Ziad Doueiri**. Írta: **Joelle Touma** és **Ziad Doueiri**. Kép: **Tommaso Fiorilli**. Zene: **Éric Neveux**. Szereplők: **Adel Karam** (Hanna), **Kamel El Basha** (Salameh), **Rita Hayek** (Shirine), **Camille Salameh** (Wajdi). Gyártó: **Ezekiel Films / Tessalit Productions / Rouge International**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos. 112 perc.**

AZ ELSŐ EMBER

A beföltendő űr

HUBER ZOLTÁN

A HOLDRA-SZÁLLÁS NEIL ARMSTRONG TÁRGYILAGOS ÉLETRAJZÁN ÁTSZÜRVE IS LENYŰGŐZŐ TELJESÍTMÉNY.

Damien Chazelle harmadik filmjével egyenesen a csillagokig jutott, így akár logikusnak is tűnhet, hogy ezúttal a Holdon landol. Az egykor jazzdobosnak készülő rendező önéletrajzi motívumokból és saját mániákból gyúrt forgatókönyvei után most először dolgozik kész anyagból. Bár *Az első ember* Neil Armstrong hivatalos életrajzából készült és a Holdra-szállás előtti évekre fókuszál, a negyedik film hézagmentesen illeszkedik az eddigi életműbe. Chazelle csak látszólag kanyarodik el zenész hőseitől, a gigászi feladatra vállalkozó űrhajósok valójában alig különböznek a *Whiplash* vagy a *La La Land* szereplőitől. A saját határaitat fessegető, a tökéletes küldetésre készülő figurákkal ugyanúgy a művész-lét örök dilemmáit boncolgatja, csak épp a csomagolás és a tét változott.

Az *első ember* merész filmes vállalkozás, több szempontból is. Igaz történetet izgalmasan újrameséli még úgy sem egyszerű, ha nem egy jól ismert eseményről beszélünk. Josh Singer forgatókönyvírónak szerencsére van jártassága az efféle adap-

tációkban, ő írta filmre többek között Assange történetét (*A WikiLeaks-botrány*) és a Boston Globe katolikus egyházzal kapcsolatos oknyomozását (*Spotlight*). Singer az emberiség legnagyobb utazását úgy tudja izgalmassá tenni, hogy a végkifejletet mindenki ismeri. Az egyszerű, ám annál nagyszerűbb trükkje annyi, hogy a felfedező ősi archetipusát Armstrong személyes drámájával vegyíti. A szakmai karrier és a magánélet fordulópontjai elválaszthatatlanok egymástól: a kislányát gyászoló apa csak a Holdat útba ejtve találhat vissza a földi életéhez.

Armstrong szubjektív nézőpontja nemcsak intim közelségbe hozza a Hold meghódítását, de a vele párhuzamosan kibomló karakterdráma szimbolikus jelentőségűvé emeli azt. A megnyíló értelmezési lehetőséggel együtt azonban óhatatlanul be is szűkül a fókusz, amit

„Messzire kerüli a kliséket”

(Lukas Haas, Ryan Gosling, Corey Stoll)

a film sem tud mindig megfelelően el-
lensúlyozni. A személyes perspektíva törvényszerűen háttérbe szorítja az orbitális csapatmunkát és a kulcsfontosságú mellékszereplőket, amit a kiváló színészgárda próbál korrigálni, többnyire sikerrel. Hiába kiváló azonban a rideg Ryan Gosling és a feleséget alakító Claire Foy kettőse, a férjét maximálisan támogató, érte aggódó női karakter kissé elavultnak tűnhet.

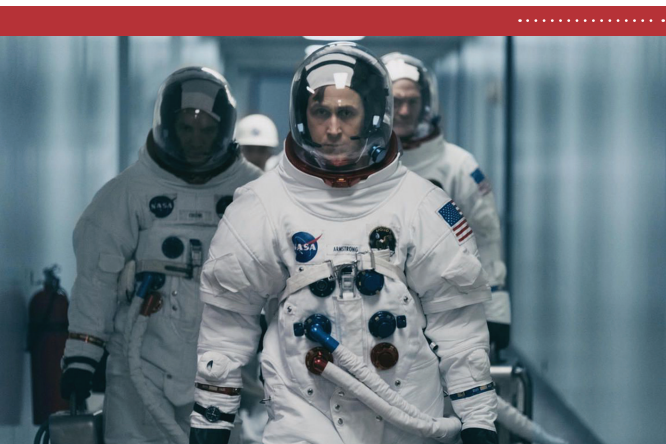
Az űrhajózás mítoszához mindenféle dramaturgia és vizuális klisék tapadnak, amiket *Az első ember* tudatosan messzire elkerüli. Armstrong egy világtól elidegenedő, tö-

kéletességet hajszólo karakterként jelenik meg, aki öntudatlanul is terápiás céllal kíséri az űrt. Chazelle szinte csak közelképeket használ és időről-időre hangsúlyosan felveszi a címszereplő nézőpontját. A kézikamerás, szemcsés felvételek a korabeli mozgóképes dokumentumok vizuális világát idézik, mint ha egy eddig ismeretlen szupernyolcas házi videó peregne előttünk. A családi életképeknél mindez nem is lenne formabontó, ám Chazelle pontosan így mutatja az egyre messzebbre merészkedő űrrepüléseket is.

A klasszikus hollywoodi musical technicolor csillogása után Chazelle egy másik meghatározó amerikai vizuális esztétikumot porol le a digitális korszak közönsége számára. A magasba törő űrhajót itt nem távolról csodáljuk, hanem fizikailag érezzük magunk körül. Az űr tökéletes csendjébe berobbanó hangorkán, a recsegő fémfelületek tapintható anyagszerűsége és a fényfoltokká rázott képek fantasztikus élményt kínálnak. Az űrutazás földöntúli élményét Kubrickhoz hasonlóan Chazelle is az experimentális filmeket idéző megoldásokkal ragadja meg. Az erőteljes kontrasztokra építő alkotói módszer a fősodor steril fotórealizmusa helyett a szenzuális hitelességre törekszik és e célját maximálisan eléri. Ha nem a harmincas évei elejét taposná, a konteó-hívők Chazelle nevét is felvehetnék a kamu Holdra-szállás potenciális leveleznylői közé.

Chazelle egy-egy frappáns bevágással próbálja érzékeltetni az iszonyú összegekbe kerülő űrkutatási projekt elmentmondásait, abban mégis az emberi nem nagyszerűségének bizonyítékát látja. Így lesz jellegzetes kortűnet a filmet övező groteszk felháborodás is, az amerikai zászló kitűzését ugyanis nem mutatja a kamera. Armstrongék heroikus kalandját pontosan ezért időszerű elővenni, a mindenféle árkokon és falakon felülemelkedő nagy álmokból ugyanis krónikus hiány mutatkozik manapság.

AZ ELSŐ EMBER (First Man) - amerikai, 2018.
Rendezte: **Damien Chazelle**. Írta: **James R. Hansen**. Kép: **Linus Sandgren**. Zene: **Justin Hurwitz**. Szereplők: **Ryan Gosling** (Armstrong), **Claire Foy** (Janet), **Kyle Chandler** (Slayton), **Pablo Schreiber** (Lovell), **Jason Clarke** (White). Gyártó: **Dreamworks / Universal Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált: 138 perc.



DONYECI TÖRTÉNETEK**Az igazság kiüresítéséről****VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS****SZERGEJ LOZNYICA FILMJE A DONYECI OROSZ-UKRÁN HÁBORÚRÓL CANNES-BAN AZ UN CERTAIN REGARD-SZEKCIÓ RENDEZŐI DÍJÁT KAPTA.**

A Donyeck-i-medence (oroszul, ukránul: Donbász) Ukrajnának az a keleti része, mely a nehéziparra épült a sztálini erőltetett iparosítás korában, jórészt büntetésből munkatáborba odacipeltek emberekkel, nem is véletlen, hogy a rendező a filmjét bemutató kis írásában Varlam Salamovot, a GULAG hidegtelelős novellistáját idézi. Salamov szerint nem igaz, hogy a történelem nevetve ismétli önmagát, szerinte ott a harmadik lehetőség: mintha egy görbe, vásott foncsorú tükörben látnánk a múltat a jelenben, és akár a jövőben is. A Putyin-barát volt ukrán elnök, Janukovics őshazája ez a vidék, az ukrán „krimináldemokrácia” (saját szavuk) idején az ország többi részéhez képest is bűnözésben gazdagabb e vidék, ahol egy borkan joghurtért elvágják a torkodat, a háborút hívják békének, a gyűlöletet szeretetnek, az orwelli „igazságon túli világ” valódi és korszerű laboratóriuma. Ismerős? Sokáig nem gondoltam, hogy lesz magyar forgalmazója a filmnek, lett: a Cirko Film, köszönet érte. Új értelmet nyerhetett volna hazánkban a „filmszamazdat” szó, hiszen északkeleti szomszédunknál játszódó dokumentarista játékfilm szembemegy mindennel, amit a mai magyar kormány idevonatkozó külpolitikája helyesel. (1. Vovka Putyin ukrán szemmel kicsit sem jófej. 2. Ukrajna legfőbb problémája mégsem a kárpátaljai magyar kisebbség körmönfont és furtonfurt, oktatásrendszer-reformnak álcázott elnyomása. 3. A háború az háború, ha hibridháború, akkor is. Ahogy a hidegháború is az volt.)

A Kreml-közelbi média által Norvorszijának, Újoroszországnak nevezett földdarabon mintha mindig tél

lenne. Lapos sztyeppe, jeges sár, málló szovjetdizájn, az út mellett lerobbant Kamaz, fagyott kutya, rozsdás fémszerkezetek simulnak a tájba, hisz az alkotó és dolgozó ember legyőzi a természetet. A *Donyeci történetek* (*Donbass*) úgy kezdődik, hogy egy stábuszban embereket sminkelnek, akik minden napjaik témáiról (születés, erőszak, halál etc.) beszélgetnek egymás közt. Mintha egy játékfilm statisztaöltözőjében lennénk, kis púder még az orrodra, ne csillogjon, pofacsontra „hegyi levegő”, ilyesmi. Aztán viszik a donyeci tömbházak garázsai között a *runner*ek a képernyőképessé tett embereket távoli ágyúzásban, néha közelebről felugató gépfegyverhang mellett. Épp robbanás. A buszban a legtöbbet szereplő testes, kisugárzásában a pangás éveit idéző, bundás-mackónadrágoshócsizmás hölgyet látjuk (szerepében: Tamara Jacenko); immár tévéadásban. A hölgy illúziót keltőn felháborodott, kicsit sem fénylik sehol, nyomdakészen fogalmazza véleményét a „banderovciról”, az ukrán fasisztákról, akik nyilvánvalóan e gyilkos merénylet értelmi szerzői és végrehajtói voltak.

Az ukrán rendező a négy éve zajló orosz–ukrán háborút antológiafilmbe rendezte, és a *fake newst* tette meg vézermotívumnak.

A szarral leöntött médiakáder a helyi tanács értekezletéről távozik épp, mikor kap egy vödörrel. A vödör kezelője középkorú asszony, a helyi újság igaztalanul vádolta. A kékeszürke bádögöltönyön megállíthatatlanul folyik a szennyes lé, a kopasz médiakáder tudja miért kapta. Tovább lépünk: egy sajtó zsebre dolgozó orvos és a baljós egészségügy. A doki seftel a gyógy-

szerral, a vizsgálatot folytató hivatalos ember bemutatja a „fehérköpenyes kártevő” tevékenységének nyomait egy egészségügyi különítménynek, nem győznek szörnyülködni. Távoztuk után a hivatalos ember és a doki risztel a seften. Katonai ellenőrzőpont a havas sztyeppén, autóbusz ellenőrzés. A komisszárnök karakülkucsmaja az ég szürkéjébe olvad, a busz teljes férfi utazóközönségét leszállítja, levetkőzteteti. Katonaszökevényeket, honárulókat, diverzánsokat, szabotőröket, fedett ügynököket keres. Félméztelen áll egy busznyai húszas-harmincas férfi, de a középkorú komisszárnök száraz, kimért brutalitásának semmilyen erotikus felhangja nincs, nem SM domina, hanem pártbizalmi Brezsnyev korából. Leckéztet. A komisszárnöknek vannak férfi segítői, az egyik szól neki, külföldi riporter kicsit odébb, német. Persze előkerül Sztálingrád és a Nagy Honvédő Háború. A német újságíró ugyan évtizedekkel később született, de a történelemfilozófiai fejtegetést és a konzekvenciák levonását nem ússza meg. Az ukránok akkor is *fasisztyicseszki* és ma is *fasisztyicseszki*. A nagyapád biztos fasiszta volt, ha magad már nem is vagy az! Nem az ukrán szélsőjobb létezését tagadja a rendező – remélem egyszer a magyar ajkú kárpátaljai romák elleni, a magyarországi 2008-09-es roma-gyilkosságokhoz hasonló mai ukrán Ku-Klux-Klan akcióról is csinál filmet –, hanem az orosz propagandát (RT, SputnikTV, és a milliion weboldal, troll, hacker) ábrázolja.

Aztán utcai pellengér, köpés, ütleget: középkor. A férfi hatvanasnak néz ki, eurázsiai arc, lehetne kozák hetman egy hetvenes évekbeli lengyel Sienkiewicz-átiratban, de a szovjet emberrel az első helyszíni megfigyelésem a nyolcvanas évek közepén az volt, hogy a „szovjet ember” könnyedén tűnhet akár húsz évvel is idősebbnek a saját koránál. A hatvanas, vagy annak tűnő ukrán harcost viseletes hadiöltözetben, nyakába tett kék-sárga zászlóval, hátrakötözött kézzel viszik a kelet-ukrán-újorosz város utcáján, napközben. Ami ezután következik, az csöcselékológiai tankönyvek oktatóvideója a pogromok kialakulásáról és szárbá szökkenéséről. A foglyot kísérik, de nem védik. Először egy buszra váró nő látja meg, fogja fel, hogy mi

is a helyzet, odamegy hozzá, és azt mondja: „szégyellje magát!”. A következő, cekkerrel közlekedő kisnyugdíjas, már leköpi. A fogoly kísérői kikötik a férfit egy kandeláberhez, mikor egy tuningolt verda satufékez mellette, fiatal gengszterek pattannak ki belőle, előbb csak szelfiznek a hadifogollyal, aztán köpködik, ütik. Egyre gyűlik a tömeg, egyre erőszakosabbak, egyre nehezebb nézni. Észbe jutnak más cári vagy szovjet birodalombeli pogromok képei: Kisinyov (1882), a kijevi Babij Jar, Lemberg (Lviv), a magyar részvételű Kamenyec-Podolszkij (1941). Elég nyugtalanító képek. Az is nyugtalanító, hogy ezeknek az embereknek az atyáistene, Putyin mondja mindig az ukránok tetteire, hogy „pogrom”, viszont ezek itt az övéi, akik agyonvernek az utcán egy elfogott ukránt.

A következő szín egy nevetséges esküvő, fogatlan majom és peroxidszőke báriosnya esztrádszínpadon pópával. Furcsa küllemű, furcsán öltözködő embereket esküvői körülmények között viccesen ábrázolni nem nagy kunszt, ezt minden esküvői videós, fotós elmondja. Ám a mi újorosz házassalóink túllépnek ezen, viccességben a hidegjelés: a férfi vendégei büszkélkedve mutogatják a telefonjukon az előző jelenet képeit. Jót derülnek. Aztán: az oli-

garchafeleségnek jó lábai vannak és megtanult parancsolni. Testőrsofőr utaztatja márkás SUV-val, talán páncélozott. Az anyját akarja kihozni az óvóhelyen élő lakókommunából, utat tör magának a pince bugyraiban, kalandok, végre eljut hozzá. Újságon sprotni, mellette fekete kenyér, bicska, sós uborka, talán vodka is kerülne, de az anyukát nem úgy nézzük, mint aki szerény ebédje mellé elkezdene sztogrammozni. Az anya már nem szereti a lányát. Hogy miért, rejtve marad. Illetve biztos ott van a SUV-ban, csak nem látjuk. Ki lehet a férj? Mi történhetett a két nő, anya és lánya között? Mi történhetett ebben az országban 1991 óta, a „krimináldemokrácia”, Kucsma, a „narancsfuradalom”, a dioxinnal mérgezett Juscsenko, a fonottkalácshajú Tyimosenkó, az orosz befolyásolás és a Maidan óta? (Loznicának utóbbiról finomkezdű doksija van 2014-ből.)

„Dühös film”, mondta a rendező a Film Comment kérdezőjének. „Talán a leggonoszabb.” Sötét hallucinációk, még sötétebb manipulációk világa, hihetetlen, hogy ez a való világ volna, pedig benne élünk, csak, szerencsénkre, jó 1500 kilométerrel nyugatabbra. „Az orosz kultúrát megbűvöli a pokol, Dosztojevszkijnél érezhető a sátáni inspiráció.” Loznyica dokus hosszúsnittjei bevisznek

a sztoriba, résztvevővé tesznek, megéreződik és -idéződik a román újhullám, nem véletlenül: Oleg Mutu operatőr Románia Rév Marcellja momentán, fínom, érzékeny kézikamera kezelése nagy illúziógerjesztője a filmnek. Dühös rendező, mondhatjuk, kreativitásba fojtott dühvel. '17 májusában a *Gentle Creation* mutatva be Cannes-ban, februárban a *Győzelem napját* a Berlinalén, most májusban a *Donyeci történetek* az Un certain regard nyitóestjén. Peter Bradshaw a Guardian tudósítója szerint Kusturica *Underground*-jának másik oldala ez a film: ha úgy értette, hogy Kusturica a nagy balkáni hazugságért kapta 1995-ben az Arany Pálmát, míg Loznyica a hazugságról mondja el az igazságot, akkor OK. Nekem Pawel Pawlikowski *Szerb epika* című remek filmje jut eszembe a *Donyeci történetek*ről, és az, hogy hazánk szépre éhes közönségét mennyire nem érdekelte akkor sem, hogy mi zajlik a szomszédban. Csak ez most még rosszabb.

DONYECI TÖRTÉNETEK (Donbass) – ukrán-német-francia-holland-román, 2018. Rendezte és írta: **Szergej Loznyica**. Kép: **Oleg Mutu**. Szereplők: **Valerij Andrjuta, Natalja Buzko, Jevgenyij Csiztjakov, Georgij Delijev, Vagyim Dubovszkij**. Gyártó: **Arthouse Traffic / Atoms and Void / Graniet Film**. Forgalmazó: **Cirko Film**. Feliratos. 110 per.

„Utcai pellengér, köpés, ütleg: középkor”



/// **A SZENT ÉS A FARKAS**

Mint űzött vad

/// **KOVÁCS PATRIK**

ALICE ROHRWACHER MODERN MESÉJE RABUL EJT ÉTERI TISZTASÁGÁVAL ÉS KIMAGASLÓ FORMAÉRZÉKENYSÉGÉVEL.

Cannes-ban a legjobb forgatókönyvnek járó elismeréssel tüntették ki *A szent és a farkas*, Alice Rohrwacher harmadik nagyjátékfilmjét. A fesztiválsiker nem is lehetne indokoltabb. Pedig a film történet- és szüzséépítésével is bőszen lázad a kortárs trendek ellen, teszi mindezt modernista szellemben, olykor nézőit is próbatétel elé állítja. Hősét, az ifjú és jóhiszeműségre miatt mások által bolondnak titulált Lazzarót (Adriano Tardiolo) és társait rabszolgaként dolgoztatják egy közép-olaszországi dohányültetvényen. A rendőrség azonban felfigyel rá, hogy a birtok úrnője (Nicoletta Braschi) feudális módszerekkel zsákmányolja ki a napszámosokat, s véget vet az illegális üzelmeknek. A helybéli parasztok és az uradalmat vezető arisztokraták kirajzanak a nagyvárosok felé, Lazzaro azonban nem tarthat velük, mert balesetet szenved a hegyekben. Mikor csodával határos módon felésmél, kitágulnak tér és idő határai: néhány napos bolyongása alatt évtizedek peregnek le, s a fiú, aki mindeközben

„Lázad a kortárs trendek ellen” (Adriano Tardiolo)

egy percet sem öregedett, végül rálel az egykor mellette robotoló parasztoakra, ám természetesen már semmi sem lehet ugyanolyan, mint régen.

Az olasz rendező előző – Cannes-ban szintén díjat elhódító – opusza, a *Csodák* (2014) alkalmával is az álomszerűség, a folklór és a neorealista indíttatású társadalomrajz vegyítésére törekedett, tehát ennyiben már eddig is a Taviani-fivérek és Ermanno Olmi örökösének számított. *A szent és a farkassal* viszont emeli a tétet: nemcsak bibliai-mitológiai utalásokkal bátyázza körül a történetet, stílusában nem pusztán a népmesei fantasztkum, a rögrealizmus és a szatirikus humor nő szervesen egybe, de Rohrwacher olyan modern mestereket is citál, mint Vittorio de Sica (*Csoda Milánóban*), Bresson (*Vétlen Balthazár*), Fellini (*Csalók*) vagy Pasolini (*Máté evangéliuma*, *Teoréma*). Ugyanakkor a film tematikailag is korszerű, hovatovább provokatív. A főhős, Lazzaro kivételes embertípus, a középkori szentek huszonegyedik századi reinkarnációja, s a direktor azt kutatja, vajon az általa képviselt időtlen tisztaság megnevesítheti-e korunk egyre cinikusabb és érzéketlenebb tömegtársadalmát. Rohrwacher az allegorikus történetnek ezt az általános érvényét nyomatékosítja a tér- és időviszonyok összekuszálásával és az elliptikus szerkesztésmóddal, továbbá az is jelzésértékű, hogy nem világos, pontosan milyen korban is játszódik az első néhány szekvencia (a tárgyi miliő csak később ad erre nézvést támogatásokat).

A szent és a farkas első felét még a neorealista közelítésmód uralja (vidéki táj, népi figurák, jellegzetes társadalmi téma), majd középtájon fordul a kocka: az addig is jelentékeny népmesei rétegből kinő Lazzaro, a „szent” példázatszerű históriája, és a cselekmény is áthelyeződik a napfényes Lazio tartományból egy hófödte – földi pokolként tétélezhető – északi nagyvárosba. Mindez szerkezetváltással is jár: a második játék rész sokkal epizodikusabb, szinte már mozaikszerű, a ritmus pedig szaggatottá válik, sőt Rohrwacher olykor érezhetően leülteti a filmet. Mindazonáltal a Lazzaro karakterét elmélyítő jelképek ragyogóak: sokrétegűek, közérthető archetípusokban gyökereznek és hézagmentesen illeszkednek a cselekményvilágba. Ilyen szimbólum például a főhős életét végigkísérő farkas, mely nem csupán Assisi Szent Ferenc és a gubbioi farkas legendájának állít emléket, de megágyaz egy sokatmondó párhuzamnak is: Lazzaro oly hontalan embertársai között, mint az űzött vadállat (e nyilvánvaló lelki rokonságot a zárójelenet domborítja ki igazán). Képi világát tekintve is bátor és izgalmas *A szent és a farkas*. Az első játék rész szociográfiai láttelet a mélyszegénységbe süppedt vidéki Itáliáról, s e táj arculatát sokoldalúan térképezi fel a kamera: hol körbetancolja a kiszáradt folyómedreket és kopár sziklaszirteket, hol tárgyilagosan merül el a paraszthősök napi robotjában, s a második felidő nedveskődös nagyvárosi képei is pazarok. A páratlanul gazdag film- és kultúrtörténeti referenciákon túl Rohrwacher műve azért is a hagyománytisztelet szép példája, mert 16 mm-es nyersanyagra forgott. Lehetséges tehát, hogy *A szent és a farkas* felforgató formai megoldásaival tüntet a kortárs történetmesélés sztenderdjei ellen, de világnézetében-gondolkodásmódjában konzervatív mozi, méghozzá – és ez szintén komoly fegyvertény manapság – szimpatikusan konzervatív.

A SZENT ÉS A FARKAS (Lazzaro Felice) – olasz-svájci-francia-német, 2018. Rendezte és írta: **Alice Rohrwacher**. Kép: **Hélène Louvart**. Zene: **Piero Crucitti**. Szereplők: **Adriano Tardiolo** (Lazzaro), **Alba Rohrwacher** (Antonia), **Tomasso Ragno** (Tancredi), **Sergi López** (Ultimo), **Natalino Balasso** (Nicola), **Nicoletta Braschi** (Alfonsina De Luna). Gyártó: **Tempesta / Amka Films Productions / Ad Vitam Production**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 125 perc.



GYÚJTOGATÓK

Gangnam ballada

TESZÁR DÁVID

LEE CHANG-DONG LASSÚ FOLYÁSÚ, MELANKOLIKUS ÉS MISZTERIÓZ DRÁMÁJA.

A színházi direktorként és íróként indult, 64 esztendőes Lee Chang-dong a kortárs dél-koreai film egyik legjelentősebb és legnagyobb tiszteletnek örvendő szerzőegyénisége. Az egykor kulturális miniszteri posztot is betöltő Lee ritkán rendez, filmes életműve a *Gyűjtogatókkal* együtt mindössze hat tételt számlál, alkotásait azonban minden esetben kiemelt figyelem övezi. A *Zöld hal* (*Green Fish*, 1997) és a *Mentolos cukorka* (*Peppermint Candy*, 1999) az új koreai mozi mérföldkövei: mindkét film Dél-Korea szélesebb modernizációjának az emberi költségeit mutatja be egy-egy személyes sorson keresztül (szokatlan, a *Mementót* idéző időkezelése miatt a *Mentolos cukorka* vált nemzetközileg ismertebbé, a *Titanic* filmfesztiválnak köszönhetően anno Magyarországra is eljutott). Az *Oázis* (*Oasis*, 2002) két fogaatékkal élő ember megrendítő erejű szerelmi története, míg a *Rejtett napfény* (*Secret Sunshine*, 2007) a gyász és a hit kapcsolatát vizsgálja egy hasonlóképp drámai erejű mozgókép keretében. A *Rej-*

tett napfény óta Lee alkotásai rendre a cannes-i szemle versenyszekciójában mutatkoznak be: az itthon moziforgalmazásba is bekerült *Poézis – Mégis szép az élet* (*Poetry*, 2010) például az emlékezést és a felejtést állítja középpontba egy Alzheimer-kóros, lírakedvelő nagymama alakján keresztül.

A dél-koreai rendező legfrissebb munkája, a nyolcéves hiátust megtörő *Gyűjtogatók* a *Rejtett napfény*hez hasonlóan hozott anyagból dolgozik: a *Köddé vált elefánt* című Murakami-kötetben megjelent egyik novellát (*Gyűjtogató*) veszi alapul és azt adaptálja a lokális viszonyokhoz. A legfőbb különbség a helyszín áthelyezésén (Tokióból Szöulba és az észak-koreai határhoz közeli Pajuba) és a gyűjtogató tárgyán túl (pajta helyett fóliasátor) a szerelmi háromszög beemelése és a pénzügyi helyzet különbségének hangsúlyozása. Az ifjú, írónak készülő Jong-su részmunkaidős állásban tengődik Pajuban, amikor össze-
találkozik egy régi iskolatársával, a hostess Hae-mivel, akibe azonnal beleszeret. Hae-mi

„Torzó marad thrillernek is”
(Yoo Ah-in)

nem sokkal később elutazik Afrikába, de onnan Jong-su meglepetésére már nem egyedül, hanem egy jóképű, fiatal és gazdag koreai férfival (Ben) tér haza. A *Gyűjtogatók* ettől a ponttól kezdve a kontrasztok mozija: vidék (Paju) és város (a dúsgazdag szülői Gangnam-negyed), pénztelenség (Jong-su) és jólét (Ben), kilátástalanság és döntési szabadság feszül egymásnak és mutat rá az egyes életek közt tátongó szakadékra. Jong-su a szerelmi háromszöghelyzet hoppon maradt szereplője, aki a megfigyelő pozíciójába helyezkedik: érzékeny, de frusztrált karaktere elfojtja mind a féltékenységet, mind pedig az irigységgel vegyes dühét. A vágy titokzatos tárgya, az álmodozó, elvarázsolt nőalak a két és félórás játékidő derekán nyomtalanul eltűnik, Jong-su pedig megszállottan keresni kezdi őt.

Lee Chang-dong lassú folyású, misztérióz, thriller-elemekkel átszótt drámájában semmi sem egyértelmű: a rendező homályban hagyja mind a szereplők múltját és motivációját, mind a gyűjtogatókkal kapcsolatos kérdéseket, mind pedig a lány eltűnésének körülményeit, ehelyett inkább a három magányos főszereplő egymás közti dinamikájára és a hangulatfeszítésre koncentrált. Lee mindig is ügyvelt arra, hogy a legkiválóbb színészekkel dolgozzon együtt, és ez most sincs másként: a belső feszültségek közt vívódó Jong-sut generációja nagy tehetsége, Yoo Ah-in (*Veterán*, *A trón*) formálja meg, míg a gangnami playboy figuráját a koreai-amerikai Steven Yeun (*The Walking Dead*, *Okja*) hozza nagyszerűen. A *Gyűjtogatók* mindezek ellenére hiányérzetet kelt: nehéz azonosulni a karakterekkel és híján van annak a melegszerű humanizmusnak, amely a direktor korábbi munkáit jellemezte. Lee balladisztikus alkotása torzó marad thrillernek, romantikus drámának és kapitalizmus-kritikának is. Részletmegoldásaiban kiemelkedő (lásd az eltűnést megelőző extatikus táncjelenetet), drámai ereje azonban elmarad a rendező többi művétől.

GYÚJTOGATÓK (Beoning) – dél-koreai, 2018.
Rendezte: **Lee Chang-dong**. Írta: **Haruki Murakami** novellájából **Lee Chang-dong** és **Oh Jung-mi**.
Kép: **Hong Kyung-po**. Zene: **Mowg**. Szereplők: **Yoo Ah-in** (Lee), **Steven Yeun** (Ben), **Jeon Jong-seo** (Shin). Gyártó: **Pinehouse Films / NHK / Now Film**.
Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 148 perc.



PARAZITÁK A PARADICSOMBAN

Ledarált Paradicsom

KOLOZSI LÁSZLÓ

KASVINSZKI ATTILA FILMRE VITTE MAYENBURG FEKETE KOMÉDIÁJÁT.

A kortárs dráma egyik legnagyobb alakja a negyvenes évei elején járó Marius von Mayenburg. *Mártírok* című darabja öt éve fut Dömötör András rendezésben a Katonában. Ebből a kegyetlen színműből rendezte meg a *Téli utazás* és az *Áldozatkaszkadőr* rendezője, a kortárs orosz színház és film fenegyereke, Kirill Szerebnjikov minden idők egyik legnyomasztóbb filmjét. A *Mártírok* nem a vallási fanatizmusról vagy a kamaszkor kegyetlenségéről, annak legsötétebb oldaláról szól (bár arról is), hanem arról az állapotról, amiben Mayenburg szerint élünk: nevezük ezt hipnotikus állapotnak. Mayenburg darabjainak hősei – nem csak a főhősök, de a mellékszereplők is – mintha el lennének varázsolva. E varázslatnak alapvetően a társadalmi környezet az oka: és ez jelenthet lehúzó, meg nem értő, a kommunikáció hiányától szenvedő társadalmat is, ahogy jelentheti a jóléti társadalmat is. Aminek a következményei hasonlóak a nyomasztó, irritáló, minden erényt eltíró nyomorúsághoz. A tehetségesek – azok, akik próbálják megőrizni józan eszüket, higgadtságukat – légüres térben ta-

lálják magukat, kommunikációra semmi esélyük sincs. Az a rettenetes végkövetkeztetése a müncheni egyetemen tanult, magát Tankred Dorst tanítványnak valló Mayenburgnak, hogy ugyanúgy nem érdemes már keresni a létezés értelmét e mai világban, ahogy nem érdemes lefuttatni a helyesírás-ellenőrző programon a szövegünket. Mert, ahogy jelen korunk olvasóinak többségét már hidegen hagyja, hogy vannak a helyesírási hibák egy szövegben, hasonlóképpen nem érdekli, hogy található e cselekvéseiben bármilyen értelem. Bármilyen, ami a jövő felé mutat. Ami hasznos.

E társadalom tipikus figurája Ringo, az egész napját tolokocsiban töltő férfi, a *Paraziták* című színdarab főszereplője. A darabot Thomas Ostermeier, majd a filmadaptáció rendezőjének, Kasvinszki Attilának a rendezésében is láthatta a magyar közönség. Kasvinszki Attila mintha nem venné figyelembe, hogy ez a hipnotikus állapot, ami Marius von Mayenburg drámáiban megjelenik, csak úgy közvetíthető filmen, ha a film a talaj, a realitás közelében marad. Ha földszagú és természetes marad. Minden stilizálás árt Marius von Mayenburg művének. Mert bár szereplői egzaltáltak, idegesítőek, és nem is mindegyikük hiteles figura, nála is a legfontosabb kiindulópont az azonosulás megteremtése: együtt lehet érezni még a legelszántabban önromboló, legszélsőségesebben negatív alakjával is. Az a mikro és makrokörnyezet, amit

„Szétfolyik az ujjak között”
(Marozsán Erika és Pető Kata)

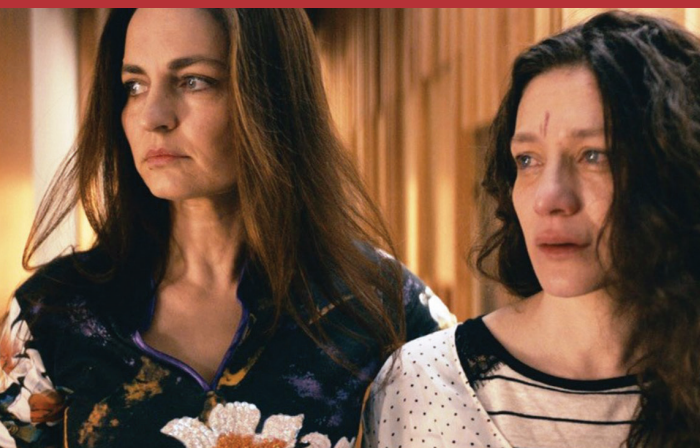
hipnotikus állapot, ami Marius von Mayenburg drámáiban megjelenik, csak úgy közvetíthető filmen, ha a film a talaj, a realitás közelében marad. Ha földszagú és természetes marad. Minden stilizálás árt Marius von Mayenburg művének. Mert bár szereplői egzaltáltak, idegesítőek, és nem is mindegyikük hiteles figura, nála is a legfontosabb kiindulópont az azonosulás megteremtése: együtt lehet érezni még a legelszántabban önromboló, legszélsőségesebben negatív alakjával is. Az a mikro és makrokörnyezet, amit

Kasvinszki Attila teremt, annyira stilizált, hogy a néző szinte rögtön eltolja magát a szereplőket, és nem csak hogy azonosulni nem tud velük, de egyenesen bosszantja a viselkedésük. Emiatt maga a film kezd irritálni a nézőt, és nem az az érzés, amit a rendező kiváltani akart. A filmben ennek következtében az éppen – a többnyire Mátyááss Áronnal dolgozó – Győri Márkot nagy képalkotó tehetséggel megáldott operatőrnek mutató képek azok, melyek ezt az irritáló hatást erősítik. A jóléti társadalom, mint Paradicsom itt az olasz tájat, a tengerpartot, a mediterrán macskaöves utcácskákat, a mólókat jelenti. A nyikorgó bőr ülőgarnitúrát, a trendi cuccokat, a trendi vegán vacsorát.

A szereplők kiválasztásánál is mintha ez lett volna szempont: minél trendibbek legyenek. És nem Marozsán Erika vagy Rába Roland tehet arról igazából, hogy életművük egyik mélypontja ez a film. Talán egyedül Pető Kata tud hiteles maradni, a hálátlan, csupa ideg, a figyelmet őrlő cselekvésekkel kiváltani igyekvő terhes Friderika szerepében.

A film a zsánerjelenetekben (mivel ezekben a jelenetekben közelebb is áll a színházhoz), a lepartmentabb tájékon játszódó jelenetekben működik csak: az a szekvencia, melyben a zord szakállú, idegbeteg Charlie meg akarja erőszakolni a pincéernőt, fojtogató, elég bizarr ahhoz, hogy érdekes legyen. Ahogy az a diszkóban lefolytatott MMA verseny jelenete is. Ilyen szeretne lenni az egész film, ilyen nyers, nyersessége miatt nyomasztó, a szétrohadt társadalomról pontos és élénk képet festő. Ez a paradicsom szétfolyik az ujjak között. Ez a verbális bántalmazással felérő dráma olyan, mintha Marius von Mayenburg az arcunkba nyomná. Ma már ahhoz, hogy megismerjünk valakit, el kell ütününk, mondja Mulcser (Rába Roland), Ringó nyomorúságának okozója. Ez a film át akar gázolni rajtunk. De csak el-süvít mellettünk.

PARAZITÁK A PARADICSOMBAN – magyar, 2018. Rendezte: **Kasvinszki Attila**. Írta: **Marius von Mayenburg** színdarabjából **Kasvinszki Attila** és **Rácz Erzsébet**. Kép: **Győri Márk**. Zene: **Krajczár Péter**. Vágó: **Knapp Dávid**. Hang: **Hörömpöli Márk**. Producer: **Juhász József**. Szereplők: **Marozsán Erika** (Betti), **Kovács Krisztián** (Ringó), **Rába Roland** (Mulcser), **Pető Kata** (Friderika), **Porogi Ádám** (Patрик). Gyártó: **Positive Communication**. Forgalmazó: **SaltCave Entertainment**.





A Meztelen Juliet

Juliet, Naked – brit, 2018. Rendezte: Jesse Peretz. Írta: Nick Hornby regényéből Tamara Jenkins, Jim Taylor és Evgenia Peretz. Kép: Remi Aderfarasin. Zene: Nathan Larson. Szereplők: Rose Byrne (Annie), Chris O'Dowd (Duncan), Ethan Hawke (Tucker), Lily Newmark (Carly). Gyártó: Bona Fide Productions / Apatow Company. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 105 perc.

Ugyanabban az évben, amikor elkezdett női regényeket vászonra adaptálni (*Egy lányról, Vadon, Brooklyn*), Nick Hornby saját írói munkásságában is a női szemszög felé fordult, és kiadott egy olyan könyvet, amiben egy női hőssel a középpontban tapasztalhattuk meg ugyanazt az élettérzést, mint korábban a *Pop, csajok satöbbiben* vagy az *Egy fiúrólban*: az eltűnt idő feletti kesergést és a keserédes szerelem élményét. *A Meztelen Juliet* a negyvenes Annie története, aki ráébred: hiba volt az elmúlt 15 évet egy posványos kapcsolatban töltenie egy olyan férfi oldalán, aki

jobban rajong egy elfeledett rocksztárért, mint érte, és akivel vágy és szenvedély helyett csak a közös kulturális érdeklődés köti össze. Amikor a főhősnő pasijához eljut rajongása tárgya ikonikus lemezének nyers, hangszerelés nélküli változata, *A Meztelen Juliet*, a páros élete örökre megváltozik – miután az albumról írt sommás véleményének köszönhetően Annie magával a rocklegendával kezd el emailezni.

A Hornby könyve alapján, a sorozatrendező Jesse Peretz által dirigált filmverzió legnagyobb erénye a szereposztása: Ethan Hawke a kiöregedett rocksztár, Rose Byrne a kiábrándult, de még vonzó Annie és Chris O'Dowd a lúzer barát szerepében mind remekelnek. Maga a film ugyanakkor csak annyiban tud kiemelkedni az átlag romkomok közül, amennyire egy hollywoodi adaptáció engedi. *A Meztelen Juliet* szerethető emberi meséje így is igen sokat adhat annak, aki nem ismeri a regényeredetit,

megfelelni, sokkal jobban jártunk volna. Ilyenkor jönne jól egy olyan törvény, hogy Nick Hornby műveit kizárólag Nick Hornby adaptálhatja.

VAJDA JUDIT

Bohém rapszódia

Bohemian Rhapsody – brit-amerikai, 2018. Rendező: Bryan Singer és Dexter Fletcher. Írta: Peter Morgan és Anthony McCarten. Kép: Newton Thomas Sigel. Zene: John Ottman. Szereplők: Rami Malek (Freddie), Joseph Mazzello (John), Lucy Boynton (Mary), Mike Myers (Foster), Gwilym Lee (Brian). Gyártó: GK Films / New Regency Pictures / Tribeca Productions. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 134 perc.

Azenészekről (vagy más művészekről) forgatott életrajzi filmek legkomolyabb kihívása, hogy túl tudnak-e lépni a tankönyvízü leckefelmondáson. Elvégre piaci szempontból maguk a zenészek rajongótáborai adhatják egy ilyen biopic közönségének tetemes részét: ezért is lehet nagy a kísértés, hogy a komolyabb pszichológiai mélyfúrás (és eredeti megközelítés) helyett inkább a biztonsági játékot válasszák. Az új Freddie Mercury-film esetében legalábbis ez a helyzet.

Az utóbbi időben felerősödő „nyolcvanas évek”-nosztalgját érzékenyen meglovagló *Bohém rapszódia* leginkább egy korhatar-kompatibilis, jól fésült családi mozira emlékeztet. Akinek

de egyáltalán nem lett az a maradandó feldolgozás, mint a *Pop, csajok...* vagy az *Egy fiúról*. Talán az volt a baj, hogy az alkotók megpróbálták a lehető legszélesebb közönség számára fogyaszthatóvá tenni a filmet, így a regénytől eltérően nem hagyták magyarázat nélkül például, miért nem vállal gyereket egy nő, és elfogadható indokot kerestek Annie számára. Ennél sokkal zavaróbb a könnyben feltárt legnagyobb élethuzugság megváltoztatása blikkfangos, de átgondolatlan és értelmetlen fordulattá. Ha nem akartak volna ennyire



akár csak felületes képe van a legendás Queen frontemberének finoman szólva is viharos életéről (gyors siker, botrányok sorozata, AIDS) annak ez a feldolgozás egy túlcukrozott matiné előadásnak tűnhet. A cselekmény meglehetősen kiszámíthatóan lépdel egyik fontos fordulattól a másikig: az áramvonalas karrierfilmek kötelező dramaturgiai állomásai (ismeretlenség, első siker, kudarc, majd még nagyobb siker) követik egymást, a fináléra pedig a hős démonaival is megküzd – azaz egy Disney-katarzisa emlékeztető jelenetben sikerül az elidegenedett apa csodálatát is elnyernie végre. Ráadásul a film érezhetően magán viseli a kényszerű rendezőváltás traumáját is: a forgatás egyharmadánál kirúgott Brian Singert a nem túl tapasztalt Dexter Fletcher váltotta. A *Bohém rapszódia* minden ötletet és invenciót nélkülöz, de egy jó akusztikájú moziban a látványosabb koncertjelenetek azért hatásosak lehetnek. A főszereplő Rami Malek pedig összességében remekül megoldja a nem kimondottan könnyű színészfeladványt: sikerül Freddie Mercury karizmatikus fellépését megidéznie.

LICHTER PÉTER

A fakír, aki egy **IKEA-szekrényben ragadt**

The Extraordinary Journey of the Fakir – svéd, 2018. Rendezte: Ken Scott. Írta: Romain Puértolas regényéből Luc Bossi és Jon Goldman. Kép: Vincent Mathias. Zene: Nicolas Errera. Szereplők: Dhanush (Ajatashatru), Berenice Bejo (Nelly), Erin Moriarty (Marie), Barkhad Abdi (Wiraj), Gérard Jugnot (Gustave). Gyártó: Brio Films. Forgalmazó: Vertigo Média. Szinkronizált. 92 perc.

A nyugati filmekben India szinte minden alkalommal összekapcsolódik az utazás motívumával is (az egyetlen üditő kivétel Danny Boyle *Gettómilliomosa*), ahol a készítőik



jellemzően az odaútra váltanak jegyet. Az *Ízek, imák, szerelmek* vagy a *Marigold Hotel* szereplői mellett jellemző módon még az *Oroszlán ausztrál* nevelőszülőkhöz került, indiai születésű főhősének történetében is a hazafelé vezető út megtalálása jelenik meg az igazi kihívásként. A *Fakír, aki egy IKEA szekrényben ragadt* nem csupán megtartja az utazás motívumát, de hősiének egész Európát átszelő, kényszerű bolyongásával azt a történet legfőbb elemévé is teszi – miközben az irányt jelölő váltót az ellentétes irányba állítja át, és immár a mi kontinensünk lesz az utazás célpontja. A Romain Puértolas azonos című, magyarul is megjelent regényéből készült filmben hősiünk, Ajatashatru csak egy rövid párizsi kiroccanást tervez, ám végül London, Barcelona és Róma is állomás lesz, ezek után pedig természetesen nem csak kalandban és tapasztalatban, de bölcsességben is gyarapodik.

Ken Scott 2013-as önr remake-je, a két évvel korábbi *Starbuck* alapján újraforgatott *Elpuskázva* után némiképp újból saját előző rendezéséből készít új variációt; ám az *Úzet bármi áron* Amerikából Berlinbe érkező befektetőinek történetével ellentétben a több helyszín és a nagyobb kulturális különbség jóval több lehetőséget kínál. Azonban hiába a téma és az irodalmi alapanyag – amely egyébként kifejezetten jópofiskodó és erőltetett –, ha a rendezőt magával ragadja

a cselekmény száguldása, az eredetileg színes karaktereket pedigjockskán leegyszerűsíti, és szerethető szélhámos főhősének változatos svindlijeiről is jótékonyan megfedeledzik a könnyebb azonosulás érdekében. És ahogy Scott egyre szívesebben használja a humor helyett az érzelmeket, úgy lesz egyre nyilvánvalóbb, hogy a szórakoztatás helyett a keretként szolgáló, leegyszerűsített tanmese-jelleg a fontosabb: sorsról, lehetőségekről, sőt, menekültkérdésről.

FEKETE TAMÁS

Legénybúcsú Bf.

Budapest – francia, 2018. Rendezte: Xavier Gens. Írta: Simon Moutairou és Manu Payet. Kép: Gilles Porte. Zene: Jeane-Pierre Taieb. Szereplők: Manu Payet (Vincent), Jonathan Cohen (Arnaud), Aude Legastelois (Hedi), Monsieur Poulpe (Georgio), Alice Belaidi (Cécile). Gyártó: Labyrinth Films / Maje Productions. Forgalmazó: ADS Service. Szinkronizált. 102 perc.

A franciák legfrissebb *Másnaposolja* szerint Budapest nem csak a brit, hanem a párizsi legénybúcsúzókat szemében is tökéletes úticél, mert míg tőlünk nyugatabbra a klubok és éttermek vendég- és várolistát vezetnek, a nyugati félteke Thaiföldjeként feltüntetett Magyarországon nem hogy várakozni nem kell, de bagóért adják a munkaerőt, a masszázst, a piát és a prostituáltak. Hőseink, Vincent és Arnaud azonban nem egyetlen eszeveszett hétvégére érkeznek ide, ugyanis egy legénybúcsúztatásra szakosodó *startup* hozza őket fővárosunkba.

Természetes, hogy ez az egyébként nem különösebben pörgő és szellemes komédia minket leginkább az országimázs szempontjából érdekel, de ez a Budapest-kép csak olcsó sztereotípiáktól kong, néhány drón-felvételén és – kizárólag termékelhelyezésként értelmezhető – szállodai epizódon túl a díszletek közt forgatott jelenetekben nem hogy a Kazinczy utca környékét, de még egy rendes gangos házat sem találunk. Amikor pedig hőseink egy ponton az igazán *különlegesen magyar* kaland felkutatására vállalkoznak, amit majd leendő klienseiknek is megmutathatnak, törekvésük zagyva, vulgáris epizódok és figurák felvonultatását eredményezi, élen egy orosz tankkal és Gáborral, a perverz, antiszemita magyar fegyvergyűjtővel



(valamint Osama bin Laden jóbarátjával). A francia komédia egyébként sem bánik kesztyűs kézzel az Európa keletebbi régióiban élőkkel, akiket előszeretettel ábrázol sáros bennszülöttekként (lásd a tavaly bemutatott *Romazuri* cigánykaravánját), bár nem jár sokkal jobban a nyugati felső-középosztály sem. Nehéz eldönteni, hogy a pink parókás, pocsolyarészegen és pelenkában gyarmatosító nyugatiak, vagy a foghíjas, beszélni is alig tudó őslakosok a kevésbé civilizáltak, mindenesetre a film állítása szerint egy dologban biztosan megegyeznek: egyformán áhítoznak a pálinkába csobbanó szabadesés mámorára.

KOVÁCS KATA

A végzet órája

The House with a Clock in its Walls – amerikai, 2018. Rendezte: Eli Roth. Írta: John Bellairs regényéből Eric Kripke. Kép: Rogier Stoffers. Zene: Nathan Barr. Szereplők: Jack Black (Jonathan), Cate Blanchett (Florence), Owen Vaccaro (Lewis), Kyle MacLachlan (Izard), Renée Elise Goldsberry (Selena). Gyártó: Amblin Entertainment / Mythology Entertainment. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 105 perc.

A Harry Potter nélküli Harry Potter-filmeket sorjázó inséges időkben, a Tim Burton-féle *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei* és Lev Grossman pszichés problémákkal küzdő mágusgyerekekről szóló regényének (*A varázslók*) elkerülhetetlen sorozatadaptációja után előkerült a fiók mélyéről John Bellairs hetvenes években megjelent meséje is. A képzeletbeli középanyagati kisvárosba, New Zebedee-be helyezett, 1948-ban játszódó történet eredetileg is erőteljesen épített a nosztalgiára: hősei a második világháború szörnyű emlékétől szabadulnának, varázslattal gyógyítva a nagyon is valós sebeket.



Az idei filmváltozatból éppen a világháborús traumafeldolgozás témáját lúgozták ki a családbarát megközelítés kedvéért. A férjét és gyermekét gyászoló boszorkány, Mrs. Zimmermann és az idő kerékét akár egy Fekete-erdei démónnal kötött paktum árán is visszafordító Isaac Izard háttere is vázlatos marad, ahogy a főhős, a kis Lewis Barnavelt árvasága sem különösebben érdekli Eli Roth rendezőt. Nem meglepő, hogy a vérben tapicskoló horrorfilmek (*Motel, Green Inferno*) lelkes kismesterét alacsonyabb korhatár mellett is a szörnypark megelevenítése izgatta. Ezen a téren *A végzet órája* nem is okoz csalódást: változatos és szórakoztató rémségeket kínál életre kelő játékbaba-seregen át egy William Shakespeare nevű óriáskígyóig. Mégsem a monstrumok, hanem a remek formában bohóckodó Jack Black és Cate Blanchett lelkesítik át a szinte végig ugyanabban az ódon, gótikus házban játszódó kamarafantasyt, új család esélyét kínálva a kevésbé emlékezetes gyerekhősnek. Roth végül Bellairshez vagy éppen a *Wonderstruckot* jegyző Todd Hayneshez hasonlóan a háború előtti Amerika olcsó, de apró csodákkal teli cirkuszi világa előtt rója le tiszteletét, ez a szeretetteljes viszony pedig *A végzet órájának* is kölcsönöz némi bájta.

KRÁNICZ BENCE

Venom

Venom – amerikai, 2018. Rendezte: Ruben Fleischer. Írta: Scott Rosenberg, Jeff Pinker és Kelly Marcel. Kép: Matthew Libatique. Zene: Ludwig Göransson. Szereplők: Tom Hardy (Eddie), Michelle Williams (Anne), Riz Ahmed (Drake), Reid Scott (Dan), Jenny Slate (Skirth). Gyártó: Marvel Entertainment / Columbia Pictures / Avi Arad Productions / Tencent Pictures. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 112 perc.

A pattanások, mutáló olvasóknak fejlesztett Pókember legizgalmasabb nemezise a fekete parazita uralta Eddie Brock alakja. A nyáladzó *Venom* töretlen népszerűségének titka, hogy a fehér ragacsot lövöldöző Peter Parkernél is erőteljesebben reflektál a kamaszkor sötét rettenetére.

A jó és rossz oldalon is randalírozó lény a brutális hangulatváltások, a destruktív vágyak és a nagybetűs éhség karaktere, morbid vagánysággal és irigylésre méltó magabizottsággal vonzóvá téve.

Az izgalmas figura a kézenfekvő tinifilmről a testrablás horroron át a vérbő szatíráig sokféle feldolgozást elbírna, ám a Marvel felbukkozó logója nem hagy kétséget a csapásirányt illetően. Igaz, a mainstream képregényfilmek kremlinológusai feljegyezhetnek néhány fontos apróságot. Kevesebb a rajongósímozgató és elmarad a romboláspornó, a jogokat birtokló Sony pedig egyelőre nem csatornázza be a karaktert a piros testvér központi univerzumába.

A film sok időt szán a szereplők előtörténeteire és minden ízében a régi vágású hibrid akciókat idézi, csak épp nem a jó értelemben. A B-filmes hangulatokat a vad szertelenség helyett a következtelen cselekmény- és karakterépítés szavatolja. A sztori ide-oda ugrál a légből kapott fordulatok között és erővel próbál érdekes lenni, kevés sikerrel. A *Zombieland* sikerreceptjét újrázni most is képtelen Ruben Fleischer a második felidőben talál csak rá a poénokra, a legtöbb ziccerét sorra kihagyja. A messiás-komplexusos gonosz Elon Musk alteregójaként működne,



a bukott újságíróba bújó szu- pererő pedig a sajtó jelenlegi helyzetére reflektálna, de egy képregény-licenz ma túl értékes nyersanyag a merészebb kilengésekhez. A gyártó parazitaként szívna ki a stábból az invenciót, az elvárt óvatosság azonban bénító. Egyedül Tom Hardy hozza a leghengerlő intenzitását és túlnyomórészt rajta múlik, hogy a film többé-kevésbé szórakoztató.

HUBER ZOLTÁN

A bűnös

Den skyldige – dán, 2018. Rendezte és írta: **Gustav Möller**. Kép: **Jasper Spanning**. Zene: **Carl Coleman** és **Caspar Hesselager**. Szereplők: **Jakob Cedergren** (Asger Holm). Gyártó: **Nordisk Film Productions / Spring**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. Szinkronizált. 85 perc.

A klauszrofób, egy helyszínes thriller sikerének az a kulcsa, hogy fenn tudja-e tartani az érdeklődésünket a játékidő teljes hosszára kizárólag a szereplők közti párbeszéddel. Ezt a tematikát jellemzően párkapcsolati témákat feszegető drámák (*Blue Jay*, *A nő másik arca*, *Tegnap éjjel*) és thrillerek alkalmazzák sikerrel. A *Locke*-ot idéző *A bűnös* mindössze egyetlen (látható) szereplővel és két erős, bár kiszámítható fordulattal is feszültséggel teli, izgalmas thrillert teremt. A film másfél óra alatt mindössze

egy rendőrségi segélyhívó vonal végén ülő tiszt, Asger Holm látható. A férfihez befut egy hívás, amelyből néhány kérdés után kiderül, a telefonáló nő elrabolták, és miközben hívását azzal álcázza elrablójának, hogy a gyermekét nyugtatja meg, igyekszik jelezni a rendőrségnek a vészhelyzetet. A főhős igen-nem kérdésekkel próbál minél több információhoz jutni a nő helyzetéről, majd a telefonban található GPS segítségével szerez pár támpontot, ám a környéken járőröző rendőrök így sem tudják megtalálni a mozgásban lévő járművet. Asger mégsem hagyja annyiban a dolgot, mátkacsul mindent megtesz, hogy előrébb lépjen az ügyben – és mint fokról-fokra kiderül, erre hivatástudatán túl személyes oka is van.

A dán Gustav Möller első nagyjátékfilmje talán azért működik jól, mert a rendező kiválóan eltalálta az arányokat a közeg megteremtésekor. Rögtön a film elején ízelítőt kapunk belőle, milyen sajátos gondolkodást követel kizárólag hallás alapján megítélni a vonal másik végén zajló helyzet súlyosságát: mint például a sürgősen mentőt követelő lány hívásakor, akivel mindössze annyi történt, hogy félrészezen elesett a biciklivel. Ahogy haladunk előre a történetben, a szorongató érzés egyre erősebb lesz, és mind jobban várunk rá, hadd



pillantsuk meg végre, mi törté- nik a telefon másik végén. De ahogy Asgernek, úgy nekünk sem lesz erre lehetőségünk, ám így sem vesszük le a szemünket egy pillanatra sem a vásznonról.

PETHŐ RÉKA

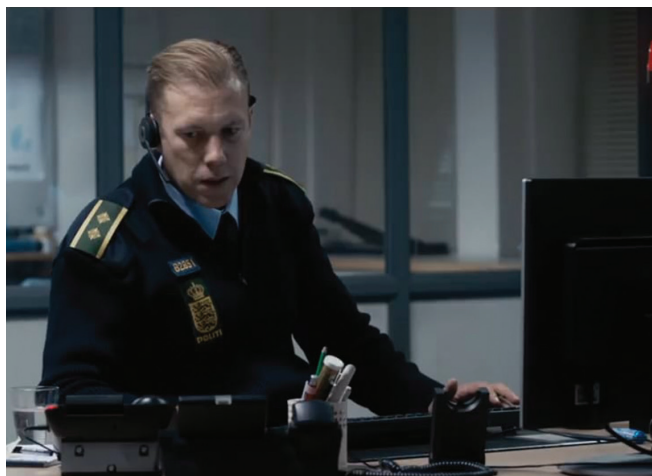
Húzos éjszaka az El Royale-ban

Bad Times at the El Royale – amerikai, 2018. Rendezte és írta: **Drew Goddard**. Kép: **Seamus McGarvey**. Zene: **Michael Giacchino**. Szereplők: **Jeff Bridges** (Daniel Flynn atya / Dock O'Kelly), **Cynthia Erivo** (Dartlene Sweet), **Dakota Johnson** (Emily Summerspring), **Jon Hamm** (Laramie Seymour Sullivan / Dwight Broadbeck), **Chris Hemsworth** (Billy Lee). Gyártó: **Twentieth Century Fox**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 141 perc.

Míg rendezői bemutatko- zása (*Ház az erdő mélyén*) horrorrliséből gyúrt, meg- lehetősen hígvelejű *pastiche* volt, Drew Goddard második nagyjátékfilmje már cél- és küldetésstudatos mozi. A *Húzos éjszaka az El Royale-ban* zárt térre komponált thriller; a címbe szál szimbolikus helyszín (épületét még Kanada és Nevada közös államhatára is kettészeli), ugyanis az itt ösz- szeseregglő, sötét múltú idege- nek – egy lecsúszott énekesnő, egy rámenős porszívóügynök, egy fiatal hippilány, egy Alzhei- mer-kóros pap – hamar leleple- ződnek, és kiderül róluk, hogy vállukat a hatvanas-hetvenes

évek Amerikájának kollektív traumái és bűnei nyomják. Az *El Royale* tehát társadalmi rönt- genkép, ám sem Vietnamról, sem a faji előítéletekről, sem az elharapódzó erkölcsi válság- ról nem tesz újszerű vagy el- gondolkodtató állításokat, ka- raktervezérelt bűndrámaként viszont ragyogóan működik. A szkriptet is jegyző Goddard hősei sokrétű és azonosu- lásra készítő figurák, jórészt nekik köszönhető, hogy a túl- méretezett játékidő ellenére alig lankad a nézői figyelem. Goddard a kusza cselekmény- szálakat is furfangosan gaba- lyítja össze, az utolsó szekven- cia a mives feszültségépítés iskolapéldája, a korhú tárgyi miliő pedig roppant impozáns. Az *El Royale* egyébiránt csep- pet sem originális darab. A ren- dező nemcsak Tarantino kul- tuszműveit (*Kutyaszorítóban*, *Ponyvaregény*) idézi meg (ru- galmas időkezelés, fejezetekre osztott cselekmény, blikkfan- gos párbeszéd), de a Coen- fivérekre (*Nem vénnek való ví- dék*), továbbá a klasszikus film noirra és a *Lost-tévé*-szériára is kikacsint. Goddard azonban nem pozörködik, hanem tuda- tosan szintetizálja a hatásokat, stílári remeklései (az egybe- állításos nyitójelenettől az in- fernális hangulatú végkifejle- tig) pedig ígéretes tehetséget sejtetnek. Olyasvalakit, akinek egy szintisztán eredeti film levezenyléséhez is lenne elég puvoárja.

KOVÁCS PATRIK



22 mérföld

Mile 22 – amerikai, 2018. Rendező: Peter Berg. Forgatókönyv: Lea Carpenter, Graham Roland. Kép: Jacques Jouffret. Szereplők: Mark Wahlberg (James Silva), Lauren Cohan (Alice), Iko Uwais (Li Noor), Ronda Rousey (Sam Snow), John Malkovich (Bishop). Gyártó: STX-films. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 94 perc.

A globális politikai fejlemények (az orosz-ukrán konfliktus, a szíriai háború, Donald Trump úrvédelmi programja) és a titkosszolgálatokkal foglalkozó akció-thrillerek új hulláma (*Barry Seal: A beszállító*, *Vörös veréb*, *Mission: Impossible – Utóhatás*) egy új hidegháborús korszakot vetítenek előre. A legfrissebb példa a jellemzően nemzetközi konfliktusokat akciófilmekké desztilláló Peter Berg (*A túlélő*, *A hazafiak napja*) másfél órás kaotikus vágója, a *22 mérföld*.

James Silva, az Overwatch nevű CIA-csapat ügynöke megöl egy fiatal fiút, hogy ártatlanságát mentse meg az oroszokhoz köthető céziumszennyezéstől. Pár hónappal később az Overwatch egy indonéziai küldetés során ismét egy eltűnt céziumtöltet után kutat, amiről a Li Noor nevű rejtélyes helyi rendőrtisztnek fontos információi vannak. Viszont ezeket Li csak akkor hajlandó megosztani Silváékkal, ha segítenek neki kijutni Indonéziából. Az idő szorításában az Overwatch kénytelen elvállalni a kockázatos küldetést, amelynek során feltűnik a korábban likvidált orosz fiú bosszúszomjas édesanyja is.

Minden adott volt egy hidegháborús kémthrillerhez (rivális titkosszolgálatok és a csataterükké változó fejlődő ország), az alapanyagból Peter Berg mégis akciófilmet forgatott, amely a szinte folyamatos harc, a zaklatott vágás és kameramunka miatt igen fárasztó. A



monoton vágatást feldobják az Iko Uwais által megformált Li parádés verekedős jelenetei, amelyek a *rajtaütés*-filmek remek harcait idézik, de jól állnak Lauren Cohannek (*The Walking Dead*) és a pankrátor Ronda Rousey-nak is a keménykötésű ügynökök szerepei. Ám a *22 mérföld* éppen akkor válna igazán érdekessé, mikor hirtelen véget ér. Peter Bergnek az egész filmet a hatásvadász, de valóban meglepő végső fordulónál kellett volna elkezdenie – bár ebből a sztoriból valószínűleg csak egy színvonalasabb rendező tudott volna jobb filmet készíteni.

BENKE ATTILA

Gyémánthajsza

Siberia – amerikai, 2018. Rendezte: Matthew Ross. Írta: Scott B. Smith. Kép: Eric Koretz. Zene: Danny Bensi és Saundra Jurriaans. Szereplők: Keanu Reeves (Lucas Hill), Ana Ularu (Katja), Pasha D. Lychnikoff (Borisz), Boris Gulyarin (Pjotr). Gyártó: Company Films. Forgalmazó: ADS Service Kft. Szinkronizált. 104 perc.

Hollywoodi sztárszínészt kelet-európai helyszíneken látni különleges mozinézői örömforrás, Keanu Reevest legújabb produkciójában ráadásul még oroszul beszélni is halljuk, akít azonban ezek az összetevők nem csigáznak fel, annak ezúttal be kell érnie a filmka-

tasztrófa-turisták kárörömével. A *Gyémánthajsza* hivatalos egy-mondatos színopszisa mintha akaratlanul is leleplezné, hogy a száz hosszú percen át tartó produkció mögött gyakorlatilag semmilyen épkezláb koncepció nem volt: miután egy amerikai gyémántkereskedő orosz társa eltűnik, a férfi Szibériába utazik, hogy megkeresse, de inkább szerelmi viszonyba kezd egy nővel.

Amikor saját regényeinek filmmé adaptálásáról volt szó, Scott B. Smith húsz éve kimagasló munkát végzett (*Szimpla ügy*), tíz éve erős középest (*A romok*), a forrásmű nélküli idejégesztés írásakor azonban mintha mindent elfelejtett volna a szakmáról. Pályakezdők forgatókönyveire jellemző információadagolási problémák keverednek hol papírízű, hol bárgyú párbeszéd-

dekkel, miközben tényleg nem túlzás annyival összefoglalni a cselekményt, hogy különböző bűnözők vadásznak benne valamilyen gyémántra, és ezzel párhuzamosan kialakul egy jóindulattal is elnagyolt románc. A filmkritikusból lett rendező Matthew Ross magabiztos noirdebütje (*Frank and Lola*) után ezúttal nem vállalt szerepet a forgatókönyvírásban, és Scott alapanyagából talán még sokfilmes rutinnal sem tudott volna várat építeni. Romantikus thrillerében még a műfajhibridek szenvedélyes rajongóinak is nehéz bármi valóban értékelhetőt találni, így nézőként vagy a fent említett örömök maradnak, vagy a filmnézés halálát jelentő találgatás arról, hogy vajon mi történhetett a forgatáson.

ROBOZ GÁBOR





Halloween

Halloween – amerikai, 2018.
Rendezte: **David Gordon Green**. Írta: **David Gordon Green, Jeff Fradley** és **Danny McBride**. Kép: **Michael Simmonds**. Zene: **Daniel Davies**. Szereplők: **Jamie Lee Curtis** (Laurie), **Judy Greer** (Karen), **Andi Matichak** (Allyson), **Will Patton** (Hawkins), **Nick Castle** (Myers). Gyártó: **Blumhouse Productions / Miramax**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 105 perc.

Areboot, a remake, a prequel és a spin-off után újabb fogalommal kell a mozikközönségnek megismerkednie: a képregényuniverzumokban évtizedek óta használatos *retcon* („retroactive continuity”) lényege a nem kívánatos történetszálak és idővonalak zárójelbe tétele. A *Superman visszatér*hez vagy a *Hegylakó 3*-hoz hasonlóan az új, sorban a tizenegyedik *Halloween* sem vesz tudomást a folytatásokról, és közvetlenül az 1978-as kultklasszikushoz kapcsolódik. David Gordon Green rendező vállalása nem csak anynyi volt, hogy negyven évvel később veszi fel a történet fonalát, de az eredeti hangulatát, szellemiségét is igyekezett megőrizni, helyreállítva Michael Myers jelentősen megtépzott mumusrenoméját is. John Carpenter a maszok gyilkos tetteit még nem racionalizálta, az elmeegőgy-

intézetből megszökő férfi nála a kérlelhetetlen gonosz megtestesülése volt. A folytatások árnyalni próbálták a figurát, kinevezték a női főszereplő, Laurie testvérének, és egy ponton még a maszok is levették vele.

A Carpenter áldásával, és produceri, illetve zeneszerzői közreműködésével készült folytatás sikeresen tér vissza a gyökerekhez, és bár a történet gerincét érintetlenül hagyja (Michael újra megszökik, és újra szülővárosában kezd ámokfutásba), de közben kommentálja, és helyenként ki is fordítja a *slasher* műfaji konvencióit. Az eredetiben jórészt menekülésre kárhözott *final girl*ről kiderül, hogy soha nem tette túl magát annak a bizonyos éjszakának az emlékéen, és nem csak hogy várja, de kívánja is Michael szabadulását, hogy bosszút állhasson végre rajta. Green és íróársai szisztematikusan fordítják ki az eredeti ikonikus beállításait, jelezve, hogy a szerepek felcserélődtek, az üldözöböl üldözött lett. Az új *Halloween* akarva-akaratlanul is kapcsolódik a tudat mélyére száműzött traumák feldolgozását sürgető feminista újhullámhoz (#metoo), ezért több mint szimbolikus, hogy a tehetetlen férfiak helyett három generációt képviselő nő, a nagymama, a lánya és az unokája közösen száműzött szörnyel.

BASKI SÁNDOR

Látlak

I Still See You – amerikai, 2018.
Rendezte: **Scott Speer**. Írta: **Daniel Waters** regényéből **Jason Fuchs**. Kép: **Simon Dennis**. Zene: **Bear McCreary**. Szereplők: **Bella Thorne** (Veronica), **Richard Harmon** (Kirk), **Dermot Mulroney** (Bittner), **Amy Price-Francis** (Mrs. Calder). Gyártó: **Gold Circle Films**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. Szinkronizált. 98 perc.

Amennyiben minden film-adaptáció az alapmű kísérletének tekinthető, amely a legfontosabb vonásokra redukált képmásként jelenik meg a vásznonakon/képernyőkön, Daniel Waters *Break My Heart a 1000 Times* című *young adult* regényének ideai filmverziója pontosan olyan, mint a történet sajátos szellemalakjai. A közeljövőben játszódó disztópia-thriller, amelyben egy Esemény nevű rejtélyes katasztrófa több millió amerikai halálát okozta, majd a halottak szellemeit folytonosan ismétlődő, kurta képsorok formájában rászabadította a túlélőkre, a YA-műfajoktól szokatlanul költői és gondolatgazdag alkotás 16 éves hősnője nyomozásáról a fürdőszobájában kísértő, ismeretlen kamaszfiú után – az eddigi játékfilmes pályáját kizárólag durván aszimmetrikus tinirománcoknak szentelő Scott Speer (lásd a *Step Up: Revolution* dúsgazdag lány-szegény fiú tánc-musicaljét

vagy a *Midnight Sun* szerelmi melodramáját egy halálos napfény-allergiában szenvedő kamaszlányról) azonban csak az alapszituációt és néhány ütős mémjét tartotta meg a forrásműnek, pársoros videoklip-sztorivá kurtítva a komplex cselekményt.

A *Látlak* nem több egy kortárs kísértetfilm-klišéhez igazított és ezerszer látott tizenéves szerelmi háromszög-történetnél, amelynek végkifejletre hagyott egyetlen fordulata már a regény expozíciójában kiderült: így hát az odáig vezető másfél óra főként azzal telik, hogy Speer összehozza *goth*-hősnőjét az osztály anti-szociális szépfőjével, erősza-kolt sokk-jelenetekkel próbálja kihangsúlyozni a nyalka szellemlegény fenyegető mivoltát, valamint esetlen sci-fi magyarázatot kerekít a regényben homályban hagyott Eseményre, amely egy füst alatt takaros és teljesen felesleges kapcsolatháló is teremt valamennyi fontos szereplő között. Az egyetlen érdekesség, amit a rendező hozzáad az alapműhöz, az a „hiányzó apa”-motívum felerősítése és megsokszorozása – ám a regény ismerete híján ez a szerzői üzenet is észrevétlenül elvész a rémisztgetések és szenvelgések áradatában, akárcsak maguk a félpernyi, halovány szellemapak gyermekeik mozgalmos-érezlemdús kamaszéletében.

VARRÓ ATTILA





A hitehagyott

First Reformed – amerikai, 2017.
Írta és rendezte: **Paul Schrader**.
Szereplők: **Ethan Hawke, Amanda Seyfried, Cedric Kyles**. Forgalmazó: **Universal**. 109 perc.

A hitében megrendülő ember lelki vívódását nagy kihívás ábrázolni, a filmtörténet során ez csupán néhánynak sikerült (Bresson: *Egy falusi plébános naplója*, Bergman: *Úrvacsora*, Friedkin: *Az ördögűző*, Scorsese: *Krisztus utolsó megkísértése*, Pawlikowski: *Ida*, Larraín: *A klub*). Új-Hollywood író-rendező veteránja, Paul Schrader (*Taxisofőr*, *Kölkemény pornóvilág*) tavaly Velencében díjazott legújabb filmjében, *A hitehagyott*ban szubjektív és minimalista formában bontja ki a zsákutcába jutott lelkész drámáját, mely Ethan Hawke játéka mellett Schrader személyes érintettsége miatt emelkedik kicsivel az átlag fölé.

Mint Paul Schrader több interjúbán is megvallotta, *A hitehagyott*at többek között Bresson és Bergman művei inspirálták. Ernst Toller református lelkész hite és hivatása is formálissá válik egy személyes tragédia miatt (fia az iraki háborúban esett el). Toller atya

lelki válsága tovább mélyül, mikor egyik híve, a várandós Mary megkéri a lelkészt, hogy beszéljen természetvédelmi aktivista férjével, a környezet megállíthatatlan pusztulását látva öngyilkosságon gondolkodó Michaellel. Toller képtelen az egyház tanításaival meggyőzni a kiégett férjet, így az hamarosan szétlövi saját fejét. Ennek hatására a rejtélyes betegséggel is küzdő Ernst radikális lépésre szánja el magát.

A hitehagyotton túlságosan is erősen érződik az *Egy falusi plébános naplója* és az *Úrvacsora* hatása többek között a naplót író Toller atya belső monológjai és lelki küzdelmét szimbolizáló gyomorbetegsége miatt. Schrader művének a Michael-féle aktivizmus és a Toller gyülekezetét támogató modern egyház, az Abundant Life adják egyedi ívét. Schrader kálvinista hite is ellentmondásos. A rendező egyfelől hisz a transzcendentálisban, másfelől elutasítja a zárt gondolkodású dogmatizmust, mely szerint lehetetlenné teszi a vallási felekezetek érvényesülését a XXI. században. A filmbeli Toller atya is azzal szembesül, hogy az emberek egyre kevésbé fogékonyak a kereszténységre, mely nem képes valódi

megoldásokat kínálni aktuális problémákra, például a környezetpusztításra. Ugyanakkor *A hitehagyott* Michael tragédiáján keresztül felteszi azt a kérdést is, hogy a fanatikus politikai aktivizmusnak több értelme van-e az egyházak elavultnak tartott tanításainál, hiszen a férfi éppen azért lett öngyilkos, mert a tüntetések és közösségi akciók ellenére haszontalannak érezte a küzdelmet. Az arany középutat Michael nyilvánvalóan a bibliai konnotációk miatt Marynek nevezett felesége képviseli, aki egy új életet hord a szíve alatt, és aki a világ borzalmai ellenére is meg akarja szülni gyermekét. A pusztításnak, a politikai erőszaknak és az élet kioltásának nincs, életet adni viszont van értelme a nő szerint.

Toller felettese, Joel, valamint Mary és Michael a három erőcentrum, melyek felé a lelkész orientálódhat a cselekmény során. Néhány jelenetet leszámítva, Toller betegsége ellenére sajnos kiszámítható, melyik irányba mozdul el a férfi. Így bár jól összerakott, komplex film *A hitehagyott*, kérdéses a létjogosultsága, mert egyfelől Schrader nem tud többet mutatni Bressonnál és Bergmannál, másfelől erősnak ígérkező befejezésében ott lappang az a bizonyos plusz, csak éppen Paul Schrader bátoratlan módon, a film ideológiai egységét megbontva enged a hollywoodi happy end csábításának.

Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

Egy magányos tinédzser

The Edge of Seventeen – amerikai, 2016. Rendezte: **Kelly Fremon Craig**. Szereplők: **Hailee Steinfeld, Woody Harrelson, Hayden Szeto**. Forgalmazó: **Sony**. 101 perc.

„Mi a gond velem?” – tette fel magyarázó címében a kérdést nemrég egy másik független szellemű nevelődési mozi. Az *Egy magányos tinédzser* Nadine-je ugyanazt kérdezi magától, mint Ethan Hawke remek filmjének főhőse. Okos, józan, reflektált lány, mégis folyamatosak a vitái mind az anyjával, mind mintadiák bátyjával – sőt, mivel legjobb barátjánője a történet elején túl közel kerül a fiútestvérhez, Nadine úgy érzi, az utolsó szövetségését is elve-



szítette. Hollywoodban ugyanakkor a cinikus romantikus vígjátékok után a *Gimiboszíhoz* vagy a *Nevetséges Napóleon*hoz hasonló cinikus kamaszfilmek is meggyökeresedtek, így aztán – legalábbis eleinte – Nadine sem fuldoklik az önsajnálataban. Lezser történelemtanára is tesz róla, nehogy a lány túl komolyan vegye a problémáit: mikor az emlékezetes nyitójelenetben Nadine drámaian az öngyilkossággal fenyegetőzik, Bruner tanár úr bevallja, őt is foglalkoztatja a gondolat, hogy itt hagyja a földi siralomvölgyet, ahol diákjai ebédszűnetben sem hagyják őt békén.

Az *Egy magányos tinédzser* egyik erősségét a találó és jól egyénített karakterek jelentik. Woody Harrelson Mr. Brunerje a *Három óriásplakát* *Ebbing határában* seriffjét előlegezi: tüskésnek mutatkozó, de megbízható, derék ember. Az ötvenes, egyedülálló anya a társkeresés nyűgeivel birkózik, fiát a „férfi a háznál” kéréstlen szerepe nyomasztja, a Nadine kegyeit lesó osztálytárs pedig rendre túlzigulja és túlbeszéli a helyzeteket, mikor egyedül marad a lánnyal – mindenkinek megvan a maga baja. Mint ha az író-rendező Kelly Fremon Craig sokkal többet tudna figuráiról, mint amennyit megmutat belőlük, viszont a színészek egy-egy mondatnál sejtetni tudják a gazdag háttértörténeteket. Nadine-ként a Coen testvérek *A félszeműjében* felfedezett Hailee Steinfeld a felütésben magától értetődő egyszerűséggel nyeri el a bizalmunkat, hogy aztán a folytatásban jócskán vesztítsen belőle. Fremon Craig magabiztos elsőfilmjének másik rokonszenves vonása ugyanis az, hogy alkotója bátran meri ellenszenvenessé formálni a főhóst: a történet utolsó harmadában már nemcsak környezet, hanem nézőként mi sem értjük, mi baja ennek a lánynak. A rendező vékony jégen táncol, mert ha



Nadine minden együttérzésünket eljártssza, úgy az sem fog érdekelni senkit, ha végre benő a feje lágya. Bonyolult feladatát Fremon Craig nem is tudja hiba nélkül megoldani, a hősnő pálfordulása a végjátékban nincs megfelelően előkészítve, nem szervesül az addig tanítanivalóan épített – illetve következetesen *leépített* – tiniportréhoz.

Ha az undok hősnő ballépéseit nem is tudja hihetően elsimítani, Kelly Fremon Craige nyilvánvalóan érdemes lesz figyelni később is. *A tinilány naplóját* jegyző Marielle Hellerhez hasonlóan ő is a szokásos *coming-of-age* sémánál komplexebb és ellentmondásosabb hősnőt mozgat, így pedig mindkét film képes új energiával feltölteni a számtalanszor látott tinifilmes konfliktusokat. **Extrák:** Kimaradt és rontott jelenetek.

KRÁNICZ BENCE

Fedőneve: **Donnie Brasco**

Donnie Brasco – amerikai, 1997. Rendezte: Mike Newell. Szereplők: Johnny Depp, Al Pacino, Michael Madsen. Forgalmazó: Sony Pictures Home Entertainment. 121 perc.

Azoknak, akik netán azt hitték, ahogy a *Ponyvaregény* után már nem lehet gengszterfilmet forgatni, illetve csak olyat lehet, ami szellemtelenül és szolgaian újrajátssza Tarantino

(*Leszámolás* *Denverben*), netán természetlenül klasszicizál és ötletlenül a múltba réved (*Amerikai gengszter*), Mike Newell rendező adott, ha nem is sistergős, de hatásos választ, 1997-ben. Newell és forgatókönyvírója, Paul Attanasio meggyőzően bizonyította a gengszterműfaj életképességét és vitalitását az ezredfordulóhoz közeledve, kapcsolódva is Tarantinohoz, de el is oldódva tőle.

A *Fedőneve: Donnie Brasco* megtörtént eseményeket dolgoz fel, a hetvenes években New Yorkot uraló egyik maffiacsalád, a Bonannók közé beépült FBI-ügynök, Joseph D. Pistone (Johnny Depp) öngyilkos küldetéséről, és a család B-ligás tagjával, Leftyvel (Al Pacino) kötött barátságáról mesél. A film leleménye, hogy ügyesen keveri a nosztalgikusabb (klasszikus-modern) megközelítést a Tarantino-tapintású posztmodern gengsztermesék elemeivel: hatásosan egyesíti a hetvenes évek lúzer-bűnözőket felléptető alvilági történeteinek (*Aljas utcák*, *Eddie Coyle barátai*, *Ujjak*) bumfordi báját a mélységet, komplexitást imitáló posztmodern filmek „felületesztétikájával” (Gelencsér Gábor kifejezése). A *Donnie Brasco*ban a felületesztétika nem csak azt jelenti, hogy a sokszor természetlenségűn tűnő fecsegés uralja a filmet, hanem azt is, hogy Newell következetesen kiiktatja a gengszter-

műfajban kezdetektől – tehát a harmincas évektől – hangsúlyos verbális és vizuális metaforákat. Hogy mennyire, azt Lefty vadállatokról szóló természetfilmek iránti rajongása ragyogóan szemlélteti. A motívum ugyanis kínálja magát a klasszikus gengszterethoz kortársi – illetve posztmodernkori – kommentárjához, kritikájához, a rendező azonban mintegy dokumentumelemként, rétegzett jelentések nélkül használja, egyszerűen csak Lefty szellemi-lelki igénytelenségének bemutatása végett.

A *Donnie Brasco* izgalmaságát azonban végső soron nem a klasszikus-modern és a posztmodern gengsztermozik jellegzetes megoldásainak az összeturmixelése adja. Hanem a posztmodern gesztusok vizuálklasszicizálása: a felületesztétika szép lassan – legkésőbb a játékidő utolsó negyedére – mégis csak mélységet nyer, és a film megrendítő drámává alakul arulásról és hűségéről, önazonosságról és meghasonlásról.

Extrák: Audiokommentár a rendező közreműködésével, dokumentumfilm Pistone missziójáról, werkfilm, kimaradt jelenetek (akár audiokommentárral), filmográfiák, képgaléria.

PÁPAI ZSOLT

A gyilkosság filozófiája

Spinning Man – amerikai-ír-svéd, 2018. Rendezte: Simon Kaijser. Szereplők: Guy Pearce, Pierce Brosnan, Minnie Driver. Forgalmazó: Bontonfilm. 100 perc.

Nincs a thrillernek ősbibb topozsa, mint a gyilkosság gyanújába keveredett hős, kinek a bűnyűghöz való viszonya csupán a cselekmény zárlatában tisztázódik. Hozzáadott érték nélkül is lehet e karaktertípus köré történetet szőni, csak nem érdemes. Minden bizonynyal tudta ezt *A gyilkosság filozófiája* alkotógárdája is, mégis

Régi és új gyerekképregények

A képregény gyermekműfaj – szól a médiummal kapcsolatos legmakacsabb és legkártyékonyabb félreértés. Nem csak az vele a baj, hogy a képregény nem műfaj, hanem az is, hogy éppen úgy minden korosztálynak kínál műveket, mint a film vagy a zene. Mindez evidencia, de érthető, miért társítják ma is sokan a gyerekközönséghez a képregényeket: Magyarországon évtizedeken át szinte kizárólag az ifjúságnak szóló munkákat lehetett olvasni. Mára némiképp fordult a kocka, a szülők gyakran panaszkodnak arra, hogy nem találnak megfelelő képregényeket a kisebb gyerekeknek, akik fiatalok még a szuperhősös történetekhez. A jó hír, hogy a választék fokozatosan bővül: miközben az Egyesült Államokban éppen reneszánszukat élik a gyerekképregények, az utóbbi hónapokban itthon is volt miből válogatniuk a kisgyerekes családoknak.

Önálló kötetben jelentek meg Rusz Lívia, a legjelentősebb romániai magyar képregényrajzoló művei, amelyeket két erdélyi gyereklapba, a *Napsugár*ba és *A haza sólyma*iba készített 1959 és 1981 között. „Rusz Lívia aranyhíd, aki összeköti a magyar és a

román képregényrajongókat” – írja róla a gyűjtemény szerkesztője, Kiss Ferenc, és nem túloz. A Rusz által megrajzolt történetek a kelet-európai mesekincs keresztmetszetét adják, gazdagon merítenek Ilylyés Gyula, Fodor Sándor és Móra Ferenc műveiből, Ion Creangă moldvai gyűjtéseiből. A lusta gazdagokat és fortélyos szegénylegényeket bemutató, kommunista direktívákat követő képnovellák egy része kordokumentum, a teljesség kedvéért kerültek a kötetbe, és persze a rajzok miatt. Rusz igazi tehetsége a figuraalkotásban rejlik: Csipike vagy Csilicsali Csalavári Csalavér ugyanolyan könnyen belophatják magukat a gyerekek szívébe, mint *A turbános titka* Kempelenje a kicsit idősebb olvasókéba. Az állatmesék alapján pedig Rusz Lívia méltó párja volt Macskássy Gyulának a Disney-stílusú antropomorfizáció honosításában.

Régi mesék helyett kortárs ifjúsági regényt adaptált a Somogyi György – Tebeli Szabolcs alkotópáros, Nyulász Péter *Helka*-sorozatának első részét. A Balaton-parti fantasy figurái – a tűzrólpattant királykisasszony, a bibircsókos boszorkány – a magyar népmesékből is ismerősek lehetnek, az eleinte nehezen átlátható mitológiai háttér viszont *A Gyűrűk Urát* idézi. A képregény szerzőinek dramaturgiai érzékét dicséri, hogy viszonylag hamar letisztult, kicsoda a hősnő és mi a feladata. A felütést néhány jól egyénített mellékalak (főleg a két szeleburdi kobold) és a hosszan kitartott *crossdressing*-motívumhoz hasonló geg teszi szórakoztatóvá. Tebeli ritmusérzéke, panelkezelése pedig talán egyik korábbi munkájában, még az Alfabéta-

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



díjas *Kittenbergerben* sem volt ennyire magabiztos – már csak az olykor erősen sematikus arcábrázolásával nem vagyok kibékülve. Ezzel együtt *A Burok-völgy árnyait* nyugodt szívvel adnám tíz év körüli gyerekek kezébe, de a számtalan elrejtett vizuális poén miatt a szülővel közös lapozgatásra is kiválóan alkalmas.

A gőzerővel dolgozó Tebeli Szabolcs egy Vonnegut-adaptációval járult hozzá egy másik újdonsághoz, a kutyás történetekből összefűzött *Tya* antológiához. A kötet a képregények iránt nem érdeklődő, viszont kutyabarát olvasókat is megszólíthatja, a gyerekeken kívül egy-két komorabb vagy erőszakosabb történettel már nyilvánvalóan a felnőtteket célozva. Az antológiába felelhető, félamatőr darabok is belefértek, egyes alkotók viszont briliroznak. Kiss Judit két novelláját a mangahagyományokból táplálkozó, letisztult képi világ, a könnyen megjegyezhető és szerethető kutyakarakterek te-

szik a válogatás legbiztosabb pontjává, míg Nagy Marci *Elsie* című, első világháborús története rövidke remekmű: rezignált narrációja és karikatúra-szerű figurái szatírát ígérnek, a hadszíntéri kaland drámai ereje viszont megrendítő. A hatást elsősorban a képregényes formanyelv kínálta lehetőségek kiaknázásával – ezúttal a visszszámamlálás feszültségének fokozásával – éri el a szerző. Az antológia alapján a 5Panels alkotói csoport folyamatosan képes új tehetségeket bevonni és publikációs lehetőségeket biztosítani nekik, munkájuk értékét pedig az *Elsie*-hez hasonló képregények igazolják vissza.

Rusz Lívia: Napsugár. Színes, keményfedeles, 120 oldal. Kiadó: **Képregénykedvelők Klubja.**
Somogyi György – Tebeli Szabolcs: Helka I. – A Burok-völgy árnyai. Színes, keményfedeles, 80 oldal. Kiadó: **Betűtészta.**
Tya. Fekete-fehér, puhafedeles, 136 oldal. Kiadó: **5Panels.**

KRÁNICZ BENCE

