

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 12. SZÁM

2018. december

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Álomlabirintus

DAVID LYNCH // ŠVANKMAJER
TORDAI TERI-INTERJÚ
AMERIKAI ŰRHAJÓSFILMEK



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Reisz Gábor: **Rossz versek** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY
50%

ÁLOMLABIRINTUS

„Minden hatalmat a képzeletnek!” – Jan Švankmajer ezzel a jelígyével foglalta össze művészi hitvallását, s ugyanezt a mondatot írta ki az erkélyére helyezett transzparensre a „báronyos forradalom” napjaiban. Az élettelen dolgokat megmozgató, az élőket bábbá változtató zseniális cseh animátor szerint „az álom a meghosszabbított gyermekkor”.

Jan Švankmajer: Alice (Kristyna Kohoutová) – 4. oldal



TORDAI TERI

A 60-as egyik legszebb magyar színésznője volt, egyszermind a Nemzeti Színház megbecsült tagja, majd világsztár lett a vasfüggönyön túl. A ma is aktív színésznő filmvászonon az *Esős vasárnap*gal debütált, hatvanál több színházi főszerepet és száznál is több film és tévéfilm szerepet játszott el.

Makk Károly: Utolsó előtti ember (Tordai Teri és Psota Irén) – 14. oldal



ÜRHAJÓS-FILMEK

Egy felmérés szerint az amerikai társadalom nagy része bízik a NA-SA-ban és a világűr „új vadnyugat”-ként (*new frontier*) definiáló elnökökben, a lakosságnak alig 6%-a kételkedik a Holdra-szállásban. A tényirodalom a mindent relativizáló post-truth korszakban is népszerű maradt a filmvászonon és a képregényekben is, legyen a téma az amerikai űrprogram, a palesztin intifáda, az olasz politikát show-műsorrá változtató Berlusconi, vagy a saját mítoszát önironikusan dokumentáló Orson Welles film.

Damien Chazelle: Az első ember – 30. oldal



2018 december FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM

ÁLOMLABIRINTUS

Varga Zoltán: A nyelvöltögető prágai szürrealista

(Jan Švankmajer -portré – 1. rész)

4

Bereczki Zoltán: A ciklon szeme (Lynch, Hofstadter, Escher)

8

MAGYAR MŰHELY

Pataki Éva: „Mindenki Liv Ullmann akart lenni” (Beszélgetés Tordai Terivel) 14

Kránicz Bence: „Iszonyú sok hülyeséget csinállok”

(Beszélgetés Reisz Gáborral)

20

Huber Zoltán: Van tovább (Reisz Gábor: Rossz versek)

22

Hegyi Zoltán: A személyesség hitele

(Beszélgetés Oláh Katával és Csukás Sándorral)

24

Pető Szabolcs: Kézműves film (Beszélgetés Papp Károly Kásával)

26

Baski Sándor: Baljós Budapest

(Ujj Mészáros Károly: X – A rendszerből törölve)

29

TÉNYKÉPEK

Benke Attila: Rakétával az Új Vadnyugatra

(Az amerikai űrprogramok filmje)

30

Barkóczi Janka: Teaidő (Joe Sacco: Palesztina)

34

Kránicz Bence: „Már ünnepünknek vége”

(Orson Welles: The Other Side of the Wind)

38

Kovács Patrik: Kész cirkusz (Paolo Sorrentino: Silvio és a többiek)

40

FESZTIVÁL

Benke Attila: Reflektorfényben a látványtervező

(Alexandre Trauner Art/film fesztivál – Szolnok)

42

Schubert Gusztáv: Selyem és vér (Velenec)

44

KÖNYV

Fekete Tamás: Övezzé kultusz! (Lichter Péter: 52 kultfilm)

49

KRITIKA

Nemes Z. Márió: Pokolgiccs (Lars von Trier: A ház, amit Jack épített)

50

Barkóczi Janka: Metamorfózis (Lucas Dhont: Lány)

52

Soós Tamás Dénes: Az empátia határai (Wolfgang Fischer: Hamis szelek)

53

TELEVÍZIO

Varró Attila: Ahol a bölény dübörg (Taylor Sheridan: Yellowstone)

54

MOZI

DVD

PAPÍRMOZI

55

61

64

A címlapon: Reisz Gábor: Rossz versek (Nagy Katika és Reisz Gábor) –

A Cirko Film decemberi bemutatója

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeagy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Dísz 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:
TPR18-0096
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 Szerzőifilmes 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 filmbarátot!

képekvideóklinkek hírek kritikák
elemzésekvideóklinkek hírek kritikák
elemzésekvideóklinkek hírek kritikák
elemzésekvideóklinkek hírek kritikák
elemzésekvideóklinkek hírek kritikák
elemzésekvideóklinkek hírek kritikák
elemzésekvideóklinkek hírek kritikák

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

A **postai előfizetés** olcsóbb, mint a vásárlás, egy évre csak **4740 ft.**
Megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), **e-mailen** a hirlapelofizetes@posta.hu címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.
Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

És akinek többre telik, többet is segíthet: FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

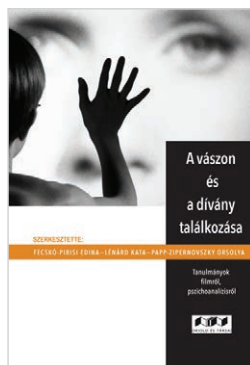
Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

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

A VÁSZON ÉS A DÍVÁNY TALÁLKOZÁSA

A kötet a pszichoanalízis és a film(tudomány) kapcsolataiba 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: Fecskó Pirisi Edina – Lénárd Kata – Papp Zsuzsanna 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 decemberi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

DREAM MAZES

A Tongue Sticking Surrealist from Prague (The Art of Jan Švankmajer – Part One) by Zoltán Varga, p. 4. **The Eye of the Storm** (Lynch, Hofstadter, Escher) by Zoltán Bereczki, p. 8.

'All Power to the Imagination' – this was the world famous surrealist artist's credo: Jan Švankmajer has revolutionized the Bohemian animation film.

HUNGARIAN WORKSHOP

Everybody Wanted to Be a Liv Ullmann (A Talk with Teri Tordai) by Éva Pataki, p. 14. **I Make a Lot of Stupid Mistakes** (A Talk to Gábor Reisz) by Bence Kránicz, p. 20. **Next Verse** (Bad Poems by Gábor Reisz) by Zoltán Huber, p. 22. **The Authenticity of Personality** (A Talk to Kata Oláh and Sándor Csukás) by Zoltán Hegyi, p. 24. **Handcrafted Film** (A Talk to Károly Kása Papp) by Szabolcs Pető, p. 26. **Bodeful Budapest** (X – The eXploited by Károly Ujj Mészáros) by Sándor Baski, p. 29.

Teri Tordai, one of the most beautiful Hungarian actress and honoured member of National Theater became a German film star in the 70's.

FACTS AND FILMS

Rockets to the New West (The American Space Program on Film) by Attila Benke, p. 30. **Tea Time** (Palestine by Joe Sacco) by Janka Barkóczi, p. 34. **Our Revels Now Are Ended** (The Other Side of the Wind by Orson Welles) by Bence Kránicz, p. 38. **Circus and Politics** (Loro by Paolo Sorrentino) by Patrik Kovács, p. 40.

Despite all reality of contemporary post-truth, the fact based films and comics have proved to be more popular than ever.

FESTIVAL

Art Directors In the Spotlight (Alexander Trauner Art/Film Festival) by Attila Benke, p. 42. **Silk and Blood** (Venice Film Festival 2018) by Gusztáv Schubert, p. 44. *Exceptionally, the Alexander Trauner Art/Film Festival focuses on art directors.*

BOOK

Let the Cult Begin! (52 Cult Movies by Péter Lichter) by Tamás Fekete, p. 49.

REVIEWS

Hell Kitsch (The House That Jack Built by Lars von Trier) by Mária Z. Nemes, p. 50. **Metamorphosis** (Girl by Lucas Dhont) by Janka Barkóczi, p. 52. **The Limits of Empathy** (Styx by Wolfgang Fischer) by Tamás Dénes Soós, p. 53. **Where the Buffalo Roam** (Yellowstone by Taylor Sheridan) by Attila Varró, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Nagy Katica and Gábor Reisz in *Bad Poems* by Gábor Reisz – A Cirko Film release

A nyelvöltögető prágai szürrealista



JAN ŠVANKMAJER ÉLETMŰVÉT A KÉPZELET, AZ ÁLOM ÉS A GYERMEKKOR SZABADSÁGÁNAK FANTOMJAI FORMÁLTÁK.

Szoboszlay Péternek ajánlom, aki megismertetett Švankmajer filmjeivel

„Minden hatalmat a képzeletnek!” – Jan Švankmajer ezzel a jelíggel foglalta össze művészi hitvallását, s ugyanezt a mondatot írta ki az erkélyére helyezett transzparszra a „bársonyos forradalom” napjaiban. Jan Poš, a művész értő elemzője szintúgy ezt a címet adta a rendezőről írt portréjának (lásd *Filmvilág* 1990/6), amelyben a szerző az egyetemes animációs filmművészetben korszakalkotó jelentőségűnek látja Švankmajer munkásságát. Ezt a megítélést az időközben eltelt mintegy három évtized csak még inkább megerősítheti; ám a Švankmajer-életmű nemcsak az animációs film egyik legragyogóbb fejezetét jelenti, hanem az európai (különösen a közép-kelet-európai) film-történetben is megkülönböztetett hely illeti. Annál is inkább, mert Švankmajer túllépett az animációs rövidfilmnek az élőszereplős játékfilmekre alapozó film-történeti gondolkodás számára sokszor sajnós láthatatlan vagy kevésbé észlelhető keretein, s az elmúlt évtizedekben az animációt integráló, küllemükben a szabványosabb élőszereplős filmekhez közelítő, terjedelmükben pedig az egészestés játékidőt kitöltő filmek sorát alkotta. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a Švankmajer-életmű a legkevésbé sem határolódik le a mozgóképekre, hanem számos más – elsősorban képzőművészeti – területet is felölel, akkor Jan Švankmajer a 20-21. századi kelet-európai művészetek tágabb összefüggéseiben is a megkerülhetetlen alkotók kö-

zött emlegethető. A portréban az életmű mozgóképes oldalára fókuszálok, a filmes Švankmajer álmait és rémlátomásait, bábjait és tárgyait kísérem megidézni – ámde nem árt emlékeztetni a mester intelmére, miszerint poézis csak egy van, csak a megjelenési formái különböznek.

A MEGHOSSZABBÍTOTT GYERMEKKOR

Jan Švankmajer 1934-ben született Prágában; abban a városban, amely meghatározó módon inspirálta művészetét: legyen szó az alkímia örökségéről, a II. Rudolf uralkodása (1576-1611) alatt kibontakozó manierista művészet emlékiratáról s különösen a szürrealista mozgalomról. Képzőművészeti iskolaéveit követően színpadi díszlettervezőnek s bábosnak tanult – Švankmajer később olyan színházaknak dolgozott, mint például a Semafor, a Laterna Magika vagy a Činoherní klub. 1964-ben készítette első filmjét, a *Scharzwalde úr és Edgar úr utolsó trükkjét* (*Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara*), amely megalapozta mozgóképes munkásságát: 1992-ig 27 rövidfilm került ki a keze alól (beleszámítva antológiába szánt 20 másodperces önportréját is); az 1988-ban a *Valami Alice* (*Něco z Alenky*) bemutatásával kezdett egészestés filmcsokor pedig a 2018-as búcsúfilmmel, a *Rovarral* (*Hmyz*) bezárólag hét tételt számlál. Filmjein kívül Švankmajer aktív képzőművész is; festményei, grafikái, kerámiai, kollázsai mellett ún. „taktilis objektumok” kiállításai fűződik a nevéhez, amelyek segítségével a tapintás, az érintés és a látás, illetve képzelet rejtelseinek felfedezésére invitálta a befogadókat.

Švankmajer számára döntőnek bizonyult a szürrealista elkötelezettség megerősítése. Bár a korai filmeket sem nehéz a szürrealista ihletés felől megközelíteni, Švankmajer valójában az 1960-as évek legvégén csatlakozott a Cseh Szürrealista Csoporthoz, nem utolsósorban a társaság teoretikusa, Vratislav Effenberger hatására, s ez az elköteleződés életre

szóló programmá vált. A prágai szürrealisták közös tevékenysége nem kevésbé befolyásolta a Švankmajer-filmek világát, mint a rendező saját álmait és tudattalanjának mélyéről feltörő egyéb ötletei; különösen a művész felesége, a festőként, keramikusként és költőként is alkotó Eva Švankmajerová (1945–2005) volt az, aki – főként mint társtervező – rajta hagyta fantáziáját és keze nyomát Jan Švankmajer számos rövidfilmjén és első öt egészestés művén.

Švankmajer a szürrealizmust nem lezárult művészeti irányzatnak, sőt nem is bizonyos eszközhasználatot előíró esztétikának tekinti; mint fogalmaz: „A szürrealizmus nem művészet, hanem (...) a lélek mélységeibe vezető út, hasonlóan az alkímiához vagy a pszichoanalízishez. Ezekkel ellentétben azonban nem egyéni út, hanem kollektív kaland.” Ez a „kollektív kalandként” megélt meggyőződéses szürrealizmus adja az összetéveszthetetlen szerzői kelléktár kereteit. Švankmajer filmjeit akár néhány másodperc alapján föl lehet ismerni; erről a képtartalmak, a plánozás, az események egyaránt gondoskodnak. Ezúttal csak a legfeltűnőbb (meghökkenítő ellentétekbe rendeződő) jellegzetességekre utalva, Švankmajer filmjeiben minden megmozdul, életre kel, ami élettelennek látszik, holt tárgynak hinnénk csupán – legyen szó játékfigurákról, hétköznapi eszközökről, ósdi bútordarabokról vagy akár sárról és fagyókerekről –, ám mindeközben, ezt ellentételező folyamatként is, a Švankmajer-animációk legmarkánsabb jegyét a pusztulásvíziók adják. Filmjeiben a bomlás, a mállás, a szétesés, a darabokra hullás – és ezek megannyi változata, különösen az elfogyasztás, sőt a felzabálás rémségei – úgyszólván önálló életet élnek: képsoraiban a pusztulás és a rombolás a legelevenebb jelenségek. A másik meghatározó ellentét, hogy az enyészetnek kitett tárgyak konkrétumai, részletei – roncsolt felületeik, kopott-tépázott tex-

túrájuk – szinte tapintható közelséggel ruházzák föl Švankmajer filmképeinek alakjait, miközben az események irracionálisítása és a szakadozó meseszöveg teljesen álomszerűvé változtatja a mégoly ismerősnek, de legalábbis első látásra reálisnak ható közeget is. Švankmajer rögeszméi – a szürrealizmus szellemében – az álmok egyszerre titokzatos, ijesztő és mégis vonzó világának feltérképezésében gyökereznek. A rendező az álmot és a gyermekkort összekapcsolva vallja, hogy „az álom a meghosszabbított gyermekkor”. S miként az álmok világa – vagy a csapongó gyermeki képzelet –, úgy a švankmajeri fantázia sem ismeri (el) a fellettes-én – azaz a cenzor hatalmát.

Ilyen alkotói habitussal Švankmajer nem kerülhette el a konfliktusokat a kultúrpolitika alantas „fellettes-énjeivel”; több filmje is kiprovokálta a Prágai Tavaszra felelő „normalizáció” évtizedeiben a kommunista hatalom haragját. A hiátusok, amelyek helyenként megmegettörik filmográfiáját, ezzel a retorzióval magyarázhatók: a *Leonardo naplója* (*Leonardův deník*, 1972) után hat évig nem készíthetett filmet, az 1973-ban kezdett *Az otrantói várkastélyt* (*Otrantský zámek*) csak 1979-ben fejez-

hette be. Ezek alapján beszélhetünk a Švankmajer-filmográfiában az 1964–72 közé eső első, illetve az 1979–92 között kibontakozó második rövidfilmes periódusról. A 80-as évek, ha ekkora törést nem is hoztak, ugyancsak nem bizonyultak problémamentesnek: A *párbeszéd lehetőségeit* (*Možnosti dialogu*, 1982) betiltották, s a *Le a pincébe* (*Do pivnice*, 1983) és az *Inga, gödör, reménység* (*Kyvadlo, jáma a naděje*, 1983) elkészítését követően is fél évtized telik el a következő rövidfilmekig. Igaz, Švankmajer időközben külföldi finanszírozásban (angol, svájci és nyugatnémet támogatással) leforgatta első egészestés filmjét.

Švankmajer nem tartozott a filmstúdiók alkalmazásában álló művészek közé; külsősként nyújtott be megvalósítandó terveket, s a jóváhagyott ötletekből filmek születtek (bizonyos forgatókönyveinek azonban évtizedeket kellett várnia, míg vászonra vihette őket, mások örökre a fiókban maradtak). Švankmajer eközben nem csak képzőművészként tevékenykedett, tervezőként s animátorként dolgozott be mások filmjeibe. Különösen Oldřich Lipský meseelemeket és kalandokat keverő komédiáiban kapott

ínyére való feladatokat: a *Nick Carter, a szuperdetektív*ben Adéle-t, a húsevő növényt – főként annak falánk nyelvét – mozgatta; a *Várkastély a Kárpátokban* bizzarr tárgyainak tervezésén túl a flúgos professzor kézfejét helyettesítő tárgyak animálásában sem nehéz felismerni a hamisítatlan švankmajeri ötleteket; A *három obsitos*ban pedig a hazug hercegnő orrának megnyújtása és a varjak animálása dicséri a művész keze munkáját. A legkülönösebb közreműködés azonban a horvát Dušan Vukotić – a legendás rajzfilmes, a Zágrábi Iskola meghatározó alakja – által rendezett sci-fi szatírában látható: Švankmajer tervezte a *Látogatók az Arkania galaxisból* játékfigurából szörnyyé váló Mumuját, aki az előkelő estélyt olyan rombolással teszi tönkre, amely a cseh művész rövidfilmjeibe is beleillene.

A *Valami Alice*-t követően a Švankmajer-rövidfilmek stáblistáján egyre gyakrabban lehet találkozni nyugati – főleg angol vagy német – támogatókkal, megrendelőkkel; ekkorra, az 1980-as évek második felére kezdett világszerre terjedni Švankmajer hírneve. Nemzetközi (el)ismertségében fordulópontot hozott A *párbeszéd lehetőségeinek* Annecy-ban nyert nagydíja s az animá-

„Az álom meghosszabbított gyermekkor”
(Faust-Lecke – Petr Čepek)





ciós fesztiválon tartott retrospektív vetítéssorozata; továbbá lelkes nyugat-európai hívek is segítettek a csehszlovákiai művész munkásságát. Az angliai producer, Keith Griffith és a Quay fivérek közel egyórás dokumentumfilmben, az 1984-es *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben mutatták be az addigi életművet, s egy évtizeddel később jelent meg a cseh film avatott szakértője, Peter Hames szerkesztésében a Švankmajer-életmű szakirodalmának máig meghatározó tanulmánygyűjteménye, a 2008-ban bővített kiadásban is publikált *Dark Alchemy (Sötét alkímia)*.

A rendszerváltás után Švankmajer még két rövidfilmet készített, a 90-es évek derekától azonban, a *Faust-leckétől (Lekce Faust, 1994)* kezdve végleg áttért az egészestés filmekre. A *Faust*-filmet követő bő évtized során három egészestés Švankmajer-film került bemutatásra, amelyek az életmű kései szakaszának talán legkiválóbb – s legkihívóbb – filmsokrát kínálják: A *gyönyör összeesküvéi (Spiklenci slasti, 1996)*, *Ottóka (Otesánek, 2000)*, *Holdkór (Šilení, 2005)*. A 2010-ben bemutatott *Túlélni az életet (elméletben és gyakorlatban) (Přežít svůj život (teorie a praxe))* az akkor jelzett szándékkal ellentétben mégsem lett az utolsó Švankmajer-film, nyolc év elteltével ugyanis a 85. életévében járó rendező újabb – utolsóként beharango-

„Disney-hez végképp nincs semmi köze”

(Scharzwalde úr és Edgar úr utolsó trükkje)

zott – egészestés alkotással jelentkezett, a részben közösségi finanszírozásból készült *Rovarral*. Annak ellenére, hogy Švankmajer az elmúlt negyedszázadban búcsút intett a rövidfilmeknek, s az animációt kiegészítette és részben felváltotta filmjeiben az élőszereplős képalkotással, valójában nincs éles cezúra az életműben, még kisebb „döccenőről” sem beszélhetünk. A hús-vér szereplőket sokszor mellőző animációs rövidfilmek és az animáció szerepét mérséklő egészestés filmek ugyanazokat a dilemmákat tematizálják, mindegyikük a jellegzetes švankmajeri stílusesszközöket alkalmazza, s valamilyen gondolatébresztő – ámbár nyugtalanító utazásra invitáló – provokatív alkotások.

A BARIKÁD OLDALAI

Miloš Forman sokat idézett „egyenlete” szerint „Walt Disney + Luis Buñuel = Jan Švankmajer”. Ez frappánsan hangzik ugyan, ám az első fele óriási tévedés. Ha valakihez, akkor Disney-hez Švankmajernek végképp nincs semmi köze – leszámítva persze azt a tényt, hogy mindketten filmre vitték Lewis Carroll klasszikus mesekönyvét, az *Alice Csodaszágbant*; a két változat azonban teljesen nyilvánvalóvá teszi, hogy áthidalhatatlan a szakadék Disney és Švankmajer között. Forman félrecsú-

szott képlete arra viszont rámutat, hogy Švankmajer megértéséhez az animációs és az élőszereplős film világát egyaránt figyelembe kell vennünk. Azzal a megkötéssel, hogy a színházi – kivált a bábszínházi – tapasztalat és a képzőművészeti kötődés legalább annyira, ha nem jobban befolyásolta a jellegzetes Švankmajer-jegyeket (különösen árulkodó ebből a szempontból a frontális beállítások kiemelt szerepe), mint amennyire a mozgóképes előzmények és párhuzamok formálták azokat.

Kevéssé meglepő, hogy Švankmajer komoly vonzalmat érez a korai mozi, az „ősfilm”, kiváltképpen Georges Méliès munkássága iránt, ám a számára inspirációt jelentő némafilm-alkotók közül Charles Bowers már igazi meglepetést jelent. Bowerst, az élőszereplős burleszk és a stop-motion animáció ötvözésének hosszú időkre elfeledett, máig alig ismert pionírját legfeljebb az 1910-es években induló rajzfilmszéria, a *Mutt és Jeff* kapcsán jegyzik a krónikák, pedig az 1920-as évek második felében majdnem 20 rövid burleszksfilmet rendezett, amelyben saját csetlés-botlásait tárgyanimációs gegekkel egészítette ki. Bowersnél használati tárgyakat és akár eleven macskákat termő faággal (!) éppúgy lehet találkozni, mint tyuktojásokból kikelő kisautókkal; a tárgyak nála nemcsak mozognak, átváltozásokon is keresztülmennek, s így már világos, hogy szürrealista tárgyanimációjának elődjét Švankmajer miért a Bowers-burleszkekben véli fölfedezni. Kis túlzással ez az előzmény közelebb is áll Švankmajer stílusához, mint saját szűkebb pátriája amúgy igen gazdag animációs művészete, amely éppen az ő színre lépésekor élte virágkorát. A cseh bábanimációval, különösen annak vezéregyénisége, Jiří Trnka művészetével összevetve döntő különbség, hogy Švankmajer bábokhoz kötődő filmjei (szándékosan kerülve a bábanimáció kifejezést) konkrétan láthatóvá teszik a bábszínházi eszközöket – a zsinórokat, a bábmászkok mögé rejtőző színészeket, a bábokat magukra öltő kezeket –, sőt egyenesen a színpadon játszódnak. Ezzel szemben a hagyományosabb bábfilmek, beleértve Trnka legtöbb művét is, a bábszínházat és a bábanimációt abban az értelemben elválasztják egymástól, hogy a bábszínházi praxist nem teszik (legalábbis ilyen direkt módon) láthatóvá. Ez alól némiképp éppen a

Trnka főművének tartott *A kéz* jelenti a kivételt, amely többszörösen reflektál a bábszínházra – a valódi kézzel, illetve a marionettként rángatott figurával –, ezért is állhat a Trnka-életműből ez a film a legközelebb Švankmajer poétikájához. Hasonló „törés” figyelhető meg az élőszereplős felvételeket animációval kombináló alkotásmód cseh úttörője, Karel Zeman és Švankmajer viszonyában is. Míg Zeman filmjei – a Méliès-féle mozimágia örököseként – meglevenedett metszetekként, könyvvillusztrációként hatnak, ahol élesen elválík animált tárgy/díszlet és valódi ember (lásd az *Ördögi találmány* vagy a *Münchhausen báró* képsorait), addig Švankmajer hajlik arra (idővel egyre erősebben), hogy hús-vér szereplőit is animálja, s folyamatosan elmosza az animált tárgyak és a valódi személyek „határvonalait”.

Švankmajer filmjeiben a stop-motion animáció különböző formáit szokás azonosítani: a báb-, tárgy- és gyurmaanimáció, valamint az embereket animáló pixilláció eljárásait, de eszközeinek palettája ennél is szélesebb. Néhány alkalommal papírkivágásos animációt is fölfedezhetünk nála, s egyszer (a *Leonardo naplójában*) a rajzanimációval is eljátszott. Időnként archív felvételekkel, dokumentum-jelenetekkel is váltakoznak animációs képsorai. Bár a Švankmajer-animációk szigorúbb értelemben nem mondhatók tényleges, azaz fotó- és újságkivágások kavalkádjaként realizált kollázsanimációnak, nem kis hányaduk mégis határozottan kollázshatású. Az imént elősorolt animációs eszközök is

kínálnak megfontolandó párhuzamokat: a tárgyanimáció etalonjait korábban Walerian Borowczyk alkotta (*Reneszánsz*), a tárgyanimációt már Norman McLaren is összekapcsolta a pixillációval (*Székme-se*), a gyurma formálhatóságát bravúrosan használta ki Will Vinton (*Hétfőként zárva*) – Jan Švankmajer első pillantásra talán mindegyikükhöz kapcsolódik kicsit, de mégis egészen más, egyikükhöz sem fogható, amit az ő filmjei kínálnak. Az említett alkotók közül az animációs formák sokfélesége, az álomszerű tárgyanimáció és természetesen a szürrealista elkötelezettség okán Švankmajer Borowczykhoz áll legközelebb (lásd *Filmvilág* 2015/8), s ezt a rövidfilmekkel kezdődő, egészestés alkotásokkal folytatódó pályáiv is aláhúzza. Borowczyknál azonban sokkal merevebb a határ tárgy és ember között, mint cseh kollégájánál, s egészestés filmjeiben a lengyel-francia alkotó maga mögött hagyta az animációt. Švankmajer soha.

Az élőszereplős filmművészetből Dziga Vertov, Szergej Eisenstein, Federico Fellini és Luis Buñuel munkásságát érzi magához Švankmajer a legközelebb állónak. Eisenstein montázselméletének hatását lehet a legdirektebben fölfedezni, a legmarkánsabb stílusjegyek eredeztethetők belőle: az attrakciós montázs Švankmajer majd’ valamennyi filmjében tetten érhető, a gyorsmontázs pedig – különösen a szemeket és ajkakát láttató szuperközelik sorjázása – nála abszolút elsőbbséget élvez a klasszikus film kép-

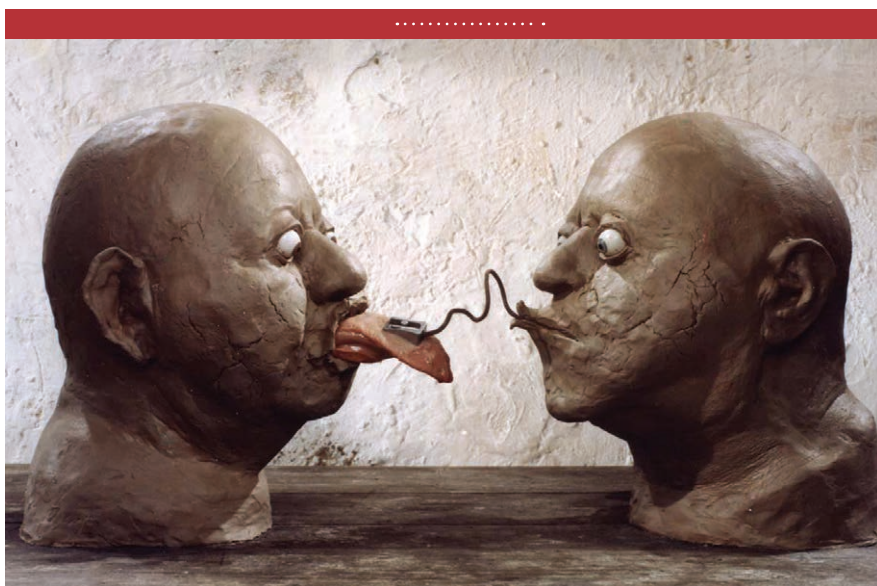
alkotásában meghonosodott analitikus vágással szemben. Forman „egyenletéből” a Buñuel-párhuzam valóban helytálló: mint Švankmajer fogalmazott egyszer, mindketten „ugyanannak az oldalán állnak a barikádnak”. A szabadság fantomjait és a vágy titokzatos tárgyait a cseh mester rebellis hősei – főként az egészestés alkotásokban – éppúgy keresik-hajszolják, mint Buñuel figurái. A rendező szerint olyan filmjei, mint *A gyönyör összeesküvése* és a *Holdkór*, az „abszolút szabadság” keresésére épülnek.

Az időben és térben is messzebbre vezető inspirációk felől válik még érdekesebbé, hogy akárcsak hazája animációs filmművészetétől, úgy Švankmajer az élőszereplős film legendás megújulását hozó cseh új hullámtól is valamelyest eloldódik, noha filmes pályakezdése egybeesik az új hullám kibontakozásával. Švankmajert természetesen nem szokás a cseh új hullámhoz sorolni, korai animációival azonban maga is hozzájárult a periódus művészi eredményeihez, s néhány csatlakozási pontot sem lehetetlen találni, sőt. Švankmajer egész pályájának egyetlen kizárólag élőszereplős képeket tartalmazó filmje, *A kert* (*Zahrada*, 1968) távolabbról a buñueli *Öldöklő angyallal* érintkezik, közelebbről viszont Jan Němec *Az ünnepségről és a vendégekről* című hiteles remekével. Věra Chytilová *Százsorszápeke*je számos szempontból emlékeztet Švankmajer munkáira – bábszerű hősnőitől kezdve a kollázshatású képi stíluson keresztül az étel- és zabálásmotívum kidomborításáig. Juraj Herz háttorzongató „halálkomédiája” pedig, *A hulláégető* olyan témákat és vizuális jegyeket vonultat föl, amelyek Švankmajer művészetével rokonulnak (Herz és Švankmajer kapcsolatához lásd *Filmvilág* 2018/8). A jóval később keletkezett munkák is tartogatnak párhuzamokat: a cseh új hullám ún. modellalkotó – a szereplők és az események jelképiségét kihangsúlyozó – filmjeinek örököseként is megközelíthető a *Holdkór*, míg az *Ottóka* a modellalkotást és a realista fogalmazásmódot összekapcsoló filmek ezredfordulós rokonaként méltatható.

Az élőszereplős film felől érkező hatásokat nem(csak) azért lehet fontos regisztrálni, mert később Jan Švankmajer maga is hús-vér színészeket főszerepbe delegáló filmeket készített, hanem mert már korai animációin is mély nyomot hagytak ezek a hatások.

(Folytatjuk)

„Ugyanannak az oldalán állnak a barikádnak”
(A párbeszéd lehetőségei)





A ciklon szeme

DAVID LYNCH SZÖVEVÉNYES, ÉRZÉKCSALÓDÁSOKKAL, LABIRINTUSOKKAL TELI FILMJEI ROKONSÁGBAN ÁLLNAK ESCHER KÉPEIVEL. HOFSTADTER BRILIÁNS ESCHER-ELEMZÉSE LYNCHÉZ IS KULCSOT ADHAT.

1979-ben, négy évvel az eredetileg festőművésznek készülő David Lynch (1946) első nagyjátékfilmje után jelent meg az amerikai matematikus-fizikus, Douglas Hofstadter (1945) *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* című, nagy hatású könyve. (*Gödel, Escher, Bach: Egybefont Gondolatok Birodalma*. Typotex Kiadó, 2005). Hofstadter az 1990-es években így beszélt egy interjúban a kötetről: „A *Gödel, Escher, Bach* az „Én”-ről szól. A tudatról. Arról, hogyan alakul ki jól elrejtett, alig ismert mechanizmusokból a gondolkodás.”

David Lynch világának sokféle magyarázata létezik. Az biztos, hogy a direkt megfélemléseknek a nem lineáris narratívát követő filmjei ellenállnak (ahogy maga a rendező is következetesen elutasítja ezek megmagyarázását). A megértésben, vagy legalábbis egyfajta interpretációban viszont nagyban segíthet Hofstadter könyve.

A közel nyolcszáz oldalas mű szikrázik az eredeti gondolatoktól. Egyik fontos megállapítása, hogy az emberi gondolkodás, az emberi öntudat nagyon sokszintű rekurziók és önrekurziók igen kusza szövedéke.

A rekurzió fogalmát Hofstadter tömören így foglalja össze: „egymásba skatulyázás és változatok egymásra skatulyázásra”. Az alábbi szemléletes példákat hozza: „történeteken belüli történetek, filmekben belüli filmek, festményeken belüli festmények, Martijoska babákon belüli Matrijoska

babák.” Rekurzió egy klasszikus értelemben vett irodalmi epizód, például Arany János *Toldijának* farkas-kalandja is: egy önálló kis történet, ami megszakítja a fő történetet, és amikor véget ér, a fő történet szál ott folytatódik, ahol abbamaradt. Ennél bonyolultabb, többszintű irodalmi rekurzió Mary Shelley *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* című regénye: Walton kapitány elmesél egy történetet, amiben Dr. Frankenstein elmesél neki egy történetet, amiben Dr. Frankenstein teremtménye elmesél Dr. Frankensteinnek egy történetet. Ezek egyszerű példák. A zenei rekurzió már egy fokkal bonyolultabb, ráadásul nem is feltétlenül tudatosul a hallgatóban, hogy rekurziót hall. Ennek megértéséhez először a számítástechnika rekurzióval kapcsolatos fogalmait kell megismerni: ezek a *belépés* (*push*), a *kilépés* (*pop*) és a *verem* (*stack*). Hofstadter megfogalmazásában „a *belépés* azt jelenti, hogy felfüggesztjük annak a feladatnak a végrehajtását, amelyen dolgozunk, anélkül, hogy elfelejtenénk, hol tartotunk – és nekilátunk egy új feladatnak. Az új feladat általában ’alacsonyabb’ szinten van, mint a korábbi feladat. A *kilépés* ennek a fordítottja – azt jelenti, hogy az adott szinten befejezzük a műveleteket, és egy szinttel feljebb pontosan ott folytatjuk őket, ahol korábban abbahagytuk.” A *verem* pedig a kapcsolódó legfontosabb információk tárolására szolgál: hogy hol voltunk a *belépés* előtt, és hogy mit csináltunk (hogy a *kilépéskor* ugyanott tudjuk folytatni).

Zenehallgatás közben „a hangnemeket egy mentális veremben tároljuk, és mindegyik moduláció új kulcsot tesz a verembe”. Ez a folyamat önfeledt zenehallgatás közben nyilván semennyire sem tudatos, azt azonban érzékeljük, ha nem történik meg a feloldás, tehát az alaphanghoz való visszatérés; vagy nem ott történik meg, ahol (tudat alatt) vártuk: ilyenkor feszültséget érzünk. Ha-

sonló történik akkor is, ha egy filmben elindul egy rekurzió (belépünk egy másik történet szálba, másik jelenetbe, másik idősíkbba – például egy flashbackbe –, egy másik világba), és nem ott lépünk ki, ahol vártuk (vagy ki sem lépünk). Ilyen trükkök már Lynch első nagyjátékfilmjében, az *Eraserhead*-ben is vannak. A „Gyönyörű Szomszéd Lánnyal” lefolytatott aktus után egy álomjelenet-szerűség következik, amiből ébredve azonban úgy tűnik (számunkra és Henry számára is), hogy már az aktus se volt valóságos; és innentől kezdve egyáltalán nem világos, hogy hol kezdődött az álom, ha álom volt egyáltalán. Ez azonban még viszonylag egyszerű a kései művek zavarba ejtő rekurzióihoz képest. A *Twin Peaks: The Return* utol-



só epizódjának vége tipikusan ilyen: érzékeljük, hogy beléptünk egy másik világba, de benne rekedünk, és Laura Palmer (vagy Carrie Page?) sikolya után csak a meghökkenés marad: ez meg mi volt? Hasonló az Audrey-féle szál, csak ott a belépés nem történik meg: bár van az Audrey-féle jelenetekben valami nyugtalanító, alapvetően mégis azt gondoljuk, hogy ugyanabban a világban vagyunk, mint a sorozat többi részében, egészen addig, amíg meg nem történik a (meglehetősen brutális) kilépés. Ekkor felmerül bennünk, hogy az Audrey-szál egy másik világban játszódik, de ekkor eszünkbe jut, hogy Billyről és Tináról a „rendes” világban is beszélgettek a szereplők. Marad ismét a tanácstalanság. Hasonló trükköket már Johann Sebastian Bach (1685–1750) is használt. Hofstadter ezt írja Bach *Kis Harmóniai Labirintus* címen ismert művéről (BWV 591): „A *Kis Harmóniai Labirintus* egy olyan Bach-mű, amelyben Bach a gyors hangnembváltások útvesztőjébe próbálja becsalni a hallgatót. Hamarosan annyira elveszítjük a tájékozódó képességünket, hogy semmilyen támpontunk sem marad.”

„Új világok nyílnak és zárulnak le folyamatosan”
(Radírfej
– Laurel Near)

Akár az *Inland Empire*-ről is írhatta volna. A művészetben tehát legalább a barokk kortól (valójában még régebbtől) előfordulnak Lynch filmjeihez hasonló szintkeveredések. De vajon csak ott? A szintekre tagolódás nemcsak a rekurzív rendszerek sajátossága. Szinte bármi felosztható szintekre, és ennek megfelelően több szinten értelmezhető. Hofstadter ezt ezzel a példával mutatja be:

„Mindannyian tudjuk, hogy egy emberi lény irdatlanul sok sejtből áll, emiatt bármely cselekedetünk elvileg a sejtek szintjén is leírható. Vagy akár még a molekulák szintjén is. Többségünk elég tárgyilagos módon elfogadja ezt; elmegyünk az orvoshoz, aki mélyebben lévő szinteken vizsgál minket, mint ahogy magunkra gondolunk. [...] Nagyon ritkán van szükség arra, hogy a saját magunkról alkotott különböző fogalmak között oda-vissza kapcsoljunk.”

Ehhez hasonlóan az elménk működése is szintekre tagolható: a legfelső szint a tudatos énünk, az (egyik) legalsó pedig az idegsejtjeink szigorúan de-

terminált, „hardwired” hálózata. (És persze még ez alatt van a molekuláris, az atomi, majd a szubatomi szint.) A kettő között természetesen számos szint, réteg van; hogy pontosan mennyi, az a mesterségesintelligencia-kutatás egyik fő kérdése.

Chris Rodley interjúkötetében van Lynchnek néhány mondata, amik nagyban rímelnék a fentiekre: „Megtanultam, hogy közvetlenül a felszín alatt van egy másik világ és további különböző világok, ahogy egyre mélyebbre és az ember. Már gyerekként tudtam ezt, csak nem találtam rá bizonyítékot. Pusztán egy érzés maradt. [...] Pont így van a tudósokkal is: elkezdik a dolgok felszínén, aztán egyre jobban a mélyére hatolnak. Eljutnak a szubatomi részecskéig, egy roppant elvont univerzumig. Bizonyos értelemben az absztrakt festőkhöz hasonlíthatnak. Nehéz szót érteni velük, mert túlságosan mélyen vannak benne saját világukban.” (David Lynch – Chris Rodley: *Beszélgetések*, Osiris, 2003.)

A dolog szépsége, hogy ezek a szintek keveredni is tudnak, és nemcsak Lynch filmjeiben. Hofstadter számos példát hoz a matematika, a számítás-



A cikk szerzője építészmérnök-építészettörténész.



technika, a természet, a művészet világából. Talán a legérdekesebb, hogy a saját tudatunk is tele van színtkeveredéssel.

Hofstadter megfogalmazásában: „A lényeg egyszerűen az, hogy egy szimbólumkezelő rendszerben a jelentés két vagy több szinten egyszerre létezhet, a jelentés mellett pedig minden egyes szinten külön-külön létezhet a helyes vagy a helytelen fogalma.”

Lynch filmjeiben a képzeletbeli, álom-beli világok szintjei legalább olyan fontosak, mint a valóságos világ; sőt kérdéses, hogy van-e egyáltalán értelme annak a kifejezésnek, hogy „valóságos világ”. A narratív művészetekben egy álomjelenet tulajdonképpen egy rekurzió, de természetesen ezek Lynchnél egész máshogy működnek, mint mondjuk a *Dallas*-ban Bobby álma. Lynchnél a (véltetően) képzeletbeli világok kihatnak a (jobb híján nevezzük így) valós világra, és fordítva. Amikor a *Lost Highway*-ben Pete meghallja a rádióból Fred szaxofonszólóját, nem bírja elviselni: a „felső” világ áttüremkedik. Különösen az *Inland Empire*-ben és a *Twin Peaks: The Return*-ben új világok nyílnak és zárulnak le folyamato-

„Ha egyben nézzük a képet, teljesen megzavarodunk”

(Mulholland Drive – A sötét átjáró – Laura Harring)

san, de nem feltétlenül teljesen; hatással vannak egymásra és a fölöttük lévő szintekre is. A racionális gondolkodás az álmokat, képzeletbeli világokat nem tartja fontosnak, pedig gyakran egy képzeletbeli esemény ugyanolyan hatással van a tudatunkra (és így a valódi világra), mint egy valódi. Hofstadter a vizuális képzelet kapcsán ezt a példát hozza:

„Tegyük fel, hogy egy barátnőnk, aki kölcsönkérte az autónkat, felhív minket, és elmondja, hogy a kocsit megcsúszott egy nedves hegyi úton, nekivágódott a korlátnak, felborult, és ő is kis híján meghalt. Ez képek sorozatát idézi fel bennünk, ami a részletek közlése során fokozatosan egyre élőbbé válik, és végül ‘az egészet látjuk a lelki szemeinkkel’. Azután a barátnőnk azt mondja, hogy az egész csupán egy április elseji tréfa volt, és sem neki, sem az autónak nincs semmi baja! Sok szempontból ez lényegtelen. A történet és a képek semmit sem veszítenek az élő voltuktól, és még nagyon-nagyon sokáig megmaradnak az emlékezetünkben. Utóbb még az is lehet, hogy rossz sofőrnek gondoljuk majd a barátnőnket erőteljes első benyomá-

saink alapján. [...] A képzelet és a tények nagyon szorosan összekapcsolódnak a tudatunkban, ez pedig azért van így, mert a gondolkodás során bonyolult leírásokat készítünk és kezelünk, amelyek nem szükségszerűen kötődnek valós eseményekhez vagy dolgokhoz.”

Az *Inland Empire* kapcsán Lynch a *Brihadáranjaka-upanisad*ot idézi: „Olyanok vagyunk, mint a pók. Szőjük az életünket és a hálónk mentén mozdulunk. Olyanok vagyunk, mint az álmodó, aki álmait szövi, majd benne él. Ez az egész világegyetemre igaz.” (David Lynch: *Hogyan fogjunk nagy halat? – Meditáció, tudat és kreativitás*, Pesti Kalligram, 2007.) Ez amellet, hogy a fenti gondolatokra rá-mel, tulajdonképpen a procedurális és a deklaratív tudástípus definícióját is adja. A *deklaratív* tudás közvetlenül van tárolva, míg a *procedurális* ismeret (nagyon leegyszerűsítve) azt a módot jelenti, ahogyan egy ismeretet (adatot, bármit) elő tudunk állítani. A fenti idézet pókja procedurális tudására támaszkodva elkészíti a hálóját, majd a kész hálóról alkotott deklaratív tudása alapján mozog rajta. Hofstadter példája alapján az, hogy az Egyesült Államok népessége mekkora, deklaratív tudás (nem kell megszámo-

lunk, egyszerűen megtanultuk); míg az, hogy hány szék van a nappalinkban, procedurális: minden bizonytalansággal (valóságosan vagy képzeletben) meg kell számolnunk, hogy meg tudjuk mondani. A két tudástípus a valóságban persze nem különíthető el egymástól vegytiszta, ahogy az idézet álmodója is egyszerre álmodik és él az álomban. A *Twin Peaks: The Return* 14. részében Monica Bellucci ugyanezt mondja, mégpedig egy álomban (Gordonéban, akit maga Lynch alakít): „Olyanok vagyunk, mint az álmodó, aki álmodik, aztán az álomban él.” Miután Gordon azt mondja, hogy érti, Monica így folytatja: „De ki az álmodó?” Ne feledjük, hogy mindez egy álomjelenetben zajlik.

Ami az álmokat, a különböző világokat és az ezek közötti átjárást illeti, bizonyos szempontból Lynch egész művészetének tételmondatát egy inkább komikus mellékszereplő (Freddy) mondja ki az *Inland Empire*-ben: „Hát... egy hatalmas hálózat ez, nem? Tengernyi lehetőséggel.” Esterházy Péter hasonló szavakat ad a matematikus Gödel szájába *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című „dramolettjében” (2006): „a gondolkodás / a fogalmak / Az ember a semmiből / képes új világot teremteni.”

Vajon mi történik akkor, ha teljesen túllépünk a rendszeren? Sokak szerint éppen ez történik meg a *Twin Peaks: The Return* fináléjában: az a világ, amiben Cooper felébred a motelben, valójában a mi világunk, ahol nem létezik Twin Peaks városa, és a Palmer család házába becsöngetve nem Sarah Palmer nyit ajtót, hanem a ház valódi tulajdonosa. Hasonló jelenség az is, hogy a fent említett jelenetben Monica Bellucci önmagát játssza, tehát azt is lehet gondolni, hogy Gordon álma a „valódi” világban zajlik. Ettől persze ezek a világok ugyanúgy a film világában maradnak, de mindig nagyon érdekes, amikor a műalkotások szereplői megpróbálnak kilépni a valódi világba. M.C. Escher (1898–1972) művészetében példa erre, amikor a rajzolt gyíkok kimásznak az íróasztalra (*Hüllők*, 1943), vagy amikor a rajzolt sárkány megpróbál kitörni a harmadik dimenzióba (*Sárkány*, 1952). www.mcescher.com

Számomra úgy tűnik, hogy Lynch „szürreális” filmjei éppen azért ilyen megragadóak, mert valami olyasmit próbálnak elmondani, ami az elme racionális rétege alatt van (ezért sem lehet őket a hagyományos módon megfejteni,

megmagyarázni). Ez a szavakkal elmondhatatlan világ, a nyelvi elégtelenség a fentebb már idézett interjúkötetben is többször előkerül:

„Ez a film egy nem verbális természetű ember pokoli kinyitójáról szól.” Lynch első valódi filmes alkotásáról, az *Alphabetről* mondja ezt Rodley-interjúkötetében Peggy Lynch, a rendező akkori felesége.

„Az életben mindannyian rálelünk a magunk rejtvénygyűjteményére. És még meg is tudjuk benne fejteni a feladványokat. A gond csak az, hogy magunkban belül jövünk rá a nyitjukra, ezért hiába mondjuk el a megfejtést másoknak, nem hisznek nekünk vagy nem ugyanúgy értik a szavakat, ahogy mi... Az intuíció egyfajta belső tudást ad az embernek, de a belső tudásnak van egy furcsa tulajdonsága: nagyon nehéz mások felé kommunikálni.”

Egy hagyományos, lineáris narratívájú film történetét könnyű szavakban összefoglalni. A fentiekől nyilván nem függetlenül Lynch legtöbb alkotását szinte lehetetlen (ahogy a *Twin Peaks: The Return* nyolcadik epizódjáról írta valaki, ez a recap-írók rémálma). Lynch erről így beszél egy interjúban (www.origo.hu/filmklub/blog/interju/20071115-david-lynch):

„A film, azaz a kép és a hang együttes előrehaladása az időben közvetíthet konkrét üzeneteket, illetve absztrakt üzeneteket. Gyönyörű absztrakciókat közvetíthet, melyeket nehéz szavakba önteni, az élet is ilyen, valóban. Ez a szépsége az egésznek. És amikor befejezek egy filmet és minden klappol a legapróbb részletekig, akkor végül sikerült egy ötletet a film nyelvén átadnom. No, és ebben a stádiumban ha valaki arra kér, hogy fordítsam vissza a szavak nyelvére, az szívfájdító. És felesleges.”

Lynch szövevényes történetvezetése nagy hasonlóságokat mutat a holland festőművész, M.C. Escher illuzionisztikus képeivel. Ahogy Eschernél, úgy Lynchnél is van egy belső rend, az egész viszont mégis „lehetetlen”. Az a megmagyarázhatatlan, az agyunk mélyén ható nyugtalanító hatás, amit ezek a filmek okoznak, nagyrészt ennek a (szándékos) ellentmondásnak köszönhető, ami most már tudjuk, hogy a szintkeveredésekre vezethető vissza. Lynch és Escher világában egészen meghökkenítő párhuzamokat lehet felfedezni. A *Lost Highway* leginkább Escher egy különösen kedvelt, több változatban

megfestett témájára, a Möbius-szalagra hasonlít. Elindul a történet, átfordul, majd visszaér oda, ahonnan elindult. („Dick Laurent meghalt.”) A *Mulholland Drive* narratívája szinte egy az egyben megfelel a *Rajzoló* kezének. (www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/drawing-hands). Ahogy Chris Rodley megállapította, a film mindkét része értelmezhető úgy, mint a másik rész „valósága”, tehát mintha Betty fejében játszódna Diane sztorija és viszont: „A *Mulholland Drive* első kétharmadában – Diane feltételezhető, vágyakat beteljesítő 'álmban' – a narratíva átlátható és gördülékeny; egyik se jellemzően álomszerű tulajdonság. [...] Ezzel szemben Diane feltételezhető keserű 'valósága' – a film utolsó egyharmada – álom- (vagy rémálom-)szerűen van bemutatva: összefüggéstelen, absztrakt és lázas.” Az *Inland Empire* és a *Twin Peaks: The Return* pedig már annyira összekuszált és kicsavarodott, hogy vissza se lehet fejteni, hasonlóan Escher lehetetlen világokat ábrázoló képeihez. Mindkét filmben (én is osztom azon véleményeket, amik szerint a *Twin Peaks: The Return* nem sorozat, hanem egy tizen-nyolc órás film) vannak olyan történet-szálak, amik teljesen logikusnak tűnnek, aztán történik valami olyan, ami ha nem is borítja fel a dolgokat, de furcsán átalakítja, úgy, hogy lehetetlenné válik az egész, de közben mintha lenne valamilyen belső rend. Ehhez hasonlóan ha Escher „lehetetlen” képeinek külön-külön nézzük az egyes részeit (például letakarjuk a *Konvex és konkáv* középső sávját), teljesen valós geometriákat fogunk látni, de ha felemeljük a kezünket és egyben nézzük a képet, teljesen megzavarodunk. Itt érdemes még megemlíteni az egyik leghíresebb képet, a *Vízest* is: ha lépésről lépésre végigkövetjük a víz útját lefelé, nem látunk semmilyen irracionális ugrást; de aztán mégis ugyanoda jutunk, ahol voltunk, ami persze lehetetlen.

Mind a *Lost Highway*-ben, mint a *Mulholland Drive*-ban van egy olyan elem, ami kritikus fontosságúnak tűnik, mégsem kapunk rá magyarázatot. Ez a *Lost Highway*-ben a Pete-tel történt, sosem megnevezett esemény; a *Mulholland Drive*-ban pedig a kék doboz a kulccsal. Lynch a saját könyvében ugyan egész fejezetet szentel nekik, de ez a fejezet egyetlen mondatból áll: „Fogalmam sincs, mik ezek.”

Én ezt készséggel el is hiszem neki, az Escher-hasonlat azonban segíthet ezek értelmezésében. A *Képtár*című rajzán van egy rész a kép közepén, ahol az összes szint találkozódik. Hofstadter megfogalmazásában ez a rész úgy működik, mint egy örvény közepe, vagy mint a ciklon szeme, ami szükségszerűen nem teljes. Escher ezt a részt a saját monogramjával takarta ki, hiszen „a képnek ezt a részét csak úgy tudta volna befejezni, ha következtelen lett volna azokkal a szabályokkal szemben, amelyekkel a képet rajzolta.” Hasonló a funkciója a *Lost Highway* meg nem nevezett eseményének és a *Mulholland Drive* kulcsának-dobozának: a szintek találkozásánál olyan besűrűsödés van, hogy kell valami, ami ezt elfedi; még ha Lynch esetében ez a funkció nem is biztos, hogy tudatos.

„Csak a felszínen racionális”

(Twin Peaks: The Return
– Kyle MacLachlan)

Hofstadtert idézve: „Gondoljanak például egy íróra, aki bizonyos gondolatokat próbál továbbadni, amelyek számára gondolati képek formájában léteznek. Nem teljesen biztos benne, hogy ezek a képek hogyan kapcsolódnak egymással a tudatában, ezért kísérleteket végez, és a dolgokat először egyféleképpen, majd egy másik módon fejezi ki, és végül megállapodik valamelyik változatnál. De tudja-e, hogy mindez honnan származott? Csak homályosan. A dolgok eredetének többsége egy jéghegyhez hasonlóan mélyen a víz alatt van és nem látható – az író pedig tudja ezt.”

Erre ímél, hogy Lynch több helyen kifejti, hogy az ötletek tőlünk függetlenül létező dolgok, és a mi dolgunk az, hogy „befogjuk” őket, majd ragaszkodva hozzájuk vég-

hezvigyük őket. Itt fontos megemlíteni, hogy az angol „idea” szó nem teljesen azt jelenti, mint a magyar „ötlet”. Lynch így beszél erről: „Az ötlet gondolat. Olyan gondolat, ami tartalmasabb, mint először gondolnád.”

Az Escher-párhuzamon továbblépve, az *Inland Empire* már a szintváltások, rekurziók és önrekurziók olyan kusza szövedéke, hogy síkgrafikában bajos lenne tiszta párhuzamot találni hozzá. Annál inkább hasonlít egy összetett barokk fűgához. Hofstadter mondandója szempontjából olyan fontosnak tartotta a barokk zenét, hogy Bach nevét könyve címében is szerepelteti. A fűga az egyik legjellemzőbb barokk műfaj. Fő jellemzője – ami megkülönbözteti a klasszicizmus és a romantika zenéjétől –, hogy miközben erősen polifón, nem tagozódik fő- és alszólamokra: mindegyik szólam



egyformán fontos, hol az egyik, hol a másik kerül előtérbe. A befogadás pedig több szinten is lehetséges: a fűgát hallgathatjuk mint egészt, de koncentrálnunk az egyes szólamokra is; hogy csak a két szélsőértéket említsem.

Gérard Denizeau meghatározásában: „A fűga valamennyi műfaj közül a legintellektuálisabbnak számít: a zene a fűgában csak magára van utalva, hiszen a hangzó elemek hierarchiájának elve itt teljesen eredeti módon érvényesül. A fűga legfőbb törvénye a dinamikai egyensúly: minden elem szigorúan analóg alkalmazása egy tételben. [...] Ebben az – azonos és variált, kiegészítő és elkülönülő jellegű, független és alárendelt, dűr és párhuzamos moll hangnemű – szólamok között zajló folyamatban mutatkozik meg a műfaj szelleme, és lesz a feljebb említett különleges élvezet forrá-

sa.” (A zenei műfajok képes enciklopédiája: Újszerű zenetörténet. Rózsavölgyi, 2009.)

Lynch a fűga műfajáról elég elítélően nyilatkozik: „A fűgák egyébként is megőrzik. Mindig csak egy bizonyos mennyiséget tudok meghallgatni belőlük, aztán úgy érzem, rögtön szétrobbannak.” Főleg az utolsó félmondat érdekes: Lynch filmjei sokakra éppen ilyen hatással vannak, és ez nem véletlen. Ez a jelenség ahhoz hasonló, amit a számítástechnika „stack overflow”-nak, azaz a verem túlcserélésének nevez.

Lynch maga is elismeri az interjúkötetben, hogy a *Lost Highway* szerkezete egy fűgához hasonlít. Chris Rodleynak erre a kérdésére: „Elindul az egyik téma, amit aztán válaszképpen a második téma folytat. Ám az első is továbbszól, hogy kísératként vagy ellenpontként szolgáljon. Vajon lehetne-e ennél tökéletesebben jellemezni a Fred és Pete közti összetett kapcsolatot?” Lynch így válaszol: „Nem, ez pontosan így van. [...] A film elindul az egyik témával, aztán átvált a másikra, és aztán, szerintem, újra visszatér az első.” A fűgára emlékeztet az is, amit a zenéről mond a rejtélyek és a megfejtésüket szolgáló nyomok kapcsán: „Az emberi elme indikációk segítségével őrzi meg a dolgokat és alkot következtetéseket. Ez olyan, mint a zene. A zene elindul. Egy téma belép, majd kilép; és amikor újra belép, akkor már sokkal jelentősebb mindazon dolgok miatt, amik korábban történtek.”

Szintén a fűga műfaja jut az ember eszébe arról, amit a többszólamúságról vagy a színek használatáról mond: „Képesek vagyunk egyidejűleg sírni és nevetni vagy rettegni és elégedettnek lenni. Egy filmnek tudnia kell ilyen ellentéteket egyesíteni magában. Az egyszólamú film kicsit abszurd vállalkozás. Az életben is minden pillanatban bejárjuk a teljes skálát.”

„Számomra a színeknek ugyanolyan szerepük van, mint a hangszereknek egy szimfóniában. Ugyanazokat a kérdéseket vetik fel: melyik pillanatban kell belépünk? Mennyi időre? Milyen intenzitással? Van valami titokzatos ebben az egészben. Megjelenik egy motívum, eljátssza a szerepét, majd eltűnik, azután később újra feltűnik, s eközben az agy, ami emlékszik a korábban történetekre, újra hallani véli a dallamot, melyhez immár különféle járulékos elemek tapadnak. Ettől a mű új dimenzióval gazdagodik, s ez sehogy másképpen nem következhetett volna be. Varázslatos.”

A szólamok keveredése, folyamatos egymás alá- és fölérendelődése mellett az *Inland Empire* időkonceptiója is egészen sajátos: ismét szintkeveredésekkel és rekurziókkal találkozunk. Ezt a főszereplő egy helyen meg is fogalmazza: „Az a helyzet, hogy fogalmam sincs... mi volt előtte, vagy utána. Nem tudom, mi történt először. Szóval rendesen összezavart ez az egész.” Az önrekurzióra egy egyértelmű példát a film vége felé látunk, amikor Nikki bemegy a „lost girl”-höz és ugyanazt a szobát látjuk a tévén. Ezután Lynch elvarr néhány szálát, de korántsem mindegyiket.

Ahogy azt azóta a mesterséges intelligencia kutatásának fejlődése is alátámasztotta, a Hofstadter művében megfogalmazottak elég jól használhatók az emberi elme, emberi tudat modellezésére. Ennek megfelelően Lynch sokszor szürreálisnak nevezett világa valójában elég jól modellezi az emberi gondolkodást, ami csak a felszínen racionális. Egy interjújában ezt mondja: „Egyesek minden szó szerint vesznek, és rettegnék az absztrakcióktól. Elveszetteknek érzik magukat. Szerintük 2 meg 2 csak 4 lehet. És vannak mások, ösztönösebb alkotók, akiknek minden vágyuk, hogy elveszzenek. Ők belemennek a kalandba és más úton jutnak el a 4-hez.”

Egy barokk fűga bonyolult matematikai szabályokon alapul. Escher alkotásai szintén erőteljesen támaszkodnak a matematikára. Mégsem ebben rejlik a lényegük, hanem abban, hogy egy-egy művészeti alkotásként tudnak hatni. Ugyanez igaz Lynch filmjeire. Megkísérelhetnénk felrajzolni a legbonyolultabb alkotás, az *Inland Empire* térképét, szerkezetét az összes szinttel, szintváltással, rekurzióval és önrekurzióval, de ez nem sokkal vinne közelebb a mű lényegéhez. Az egyik legfontosabb (sőt, talán a legfontosabb) tényező, ami a matematikát (és a matematikai alapokon nyugvó alkotásokat) művészeté lényegíti, az arányérzék. Ez (is) az, amiben Lynch különösen tehetséges. Ő maga így nyilatkozik erről a *Straight Story* és az érzelmek kapcsán:

„Az érzelmeket a mozi valóban nagyon jól tudja közvetíteni, de a dolog ravasz. Az összetevők egyensúlya kritikus. Egy kicsit túl sok valamiből és megölöd az érzelmet, túl kevés valami másból, és a dolog meg se történik.”

Ezt a gondolatot nyugodtan általánosíthatjuk is. •



BESZÉLGETÉS TORDAI TERIVEL

„Mindenki Liv Ullmann akart lenni”

PATAKI ÉVA

A 60-AS ÉVEK EGYIK LEGSZEBB MAGYAR SZÍNÉSZNŐJE VOLT, EGYSZERSMIND A NEMZETI SZÍNHÁZ MEGBECSÜLT TAGJA, MAJD VILÁGSZTÁR LETT A VASFÜGGÖNYÖN TÚL.

Tordai Teri, Kossuth-és Jászai Mari díjas színésznő, érdemes és kiváló művész, bár a közönség számára ő a mai napig nem annyira a díjakkal kitüntetett művész, inkább egyfajta díva, szex-szimbólum. Való igaz, az egyik legszebb magyar színésznő, aki hatvannál több színházi főszerepet és száznál is több film és tévéfilm szerepet játszott el. Egy időben európai hírsztár volt Terry Tordai néven. Hosszú pályafutása alatt sok országban forgatott, több művészeti és kulturális korszakot is átél, rengeteg mesterrel dolgozott, volt miről beszélgetni vele.

• *Igen emlékezetes, emblemikus filmmel debütáltál. Az Esős vasárnap a maga idejében kultuszfilm lett, ugyanakkor egy legendás színész-osztály sikeres startja is. A gyártás éve 1962. Hogyan filmeztetek akkor? Volt például casting? Én úgy emlékszem, a casting akkor jött divatba, amikor a rendszerváltás után a magyar filmgyártás is kezdte átvenni az amerikai mintákat. A régi MAFILM-ben nem is ismertük ezt a kifejezést. Dolgoztak csodálatos, tapasztalt színészegyzetők, akikhez bementek a rendezők, hogy ajánlj valakit erre vagy arra a szerepre, de hivatalos casting nem létezett.*

Casting mindig is volt, csak talán nem így hívták. Emlékszem, például, amikor Hintsch György forgatta az *Iszonyt* Németh László regényéből, engem is kihívtak castingra, de az egész korosztályomat megnézték. Próba-felvétel, így hívták, Kállai Feri volt a partnerem. Németh László, az író is megnézte az anyagot, és azt mondta, hogy azt szeretné, ha az a szóke lány

– ez voltam én – lenne Kárász Nelli. De a rendező nagyon okosan úgy gondolta, hogy „a Teri túl szép ehhez”, végül Drahotá Andreát választották, és ő is-teni volt a filmben. De Németh László rám gondolt, mert meglátott valami sebezhetőséget a külsőmben, a lényemben, és ez sokat jelentett nekem. Ő előtte nem ismert, nem húzta rám a sablont, hogy Tordai Teri a rossz lány, ő nagyon másképp látott engem, mint a szakma általában. Mondok egy másik példát: Várkonyi Zoltán rendezte az *Egy magyar nábob* című Jókai-filmet, és volt benne egy szerep, Chataquela, a táncosnő. Már mindenkit kipróbáltak, az összes fekete hajú színésznőt, de végül én kaptam meg a szerepet, mert én tudtam a legjobban táncolni. És ezt a próbafelvétel döntötte el. Én Berczik Sári néni növendékeként művészi torna bajnok voltam. Hívtak Weimarba is táncolni, az is lehetett volna egyfajta karrier, de végül is a színészetet választottam. De a tanult mozgást később mindig fel tudtam használni a szerepeimben. Két filmbe szerettem volna nagyon bekerülni, az egyik épp az *Iszony* volt, a másik a *Bizalom*. Akkor jöttem vissza Magyarországra, amikor Szabó Pista készült a filmre, azt a szerepet borzasztóan akartam. Persze, Bánsági Ildikó nagyszerű és csodálatos volt a filmben, hozzányúlhatatlanul jó. De engem ezek a sebezhető, érzékeny karakterek mindig vonzottak.

• *Térjünk vissza az Esős vasárnaphoz! Ahhoz a filmhez is készült próbafelvétel? Milyen hangulata volt a forgatásnak? Éreztétek, hogy a kor kultuszfilmjében dolgoztok?*

A rendező Keleti Márton volt, én velük, az idősebb generációval kezdtem: Keleti Márton, Várkonyi Zoltán, Fábri Zoli bácsi, Révész György és a Makk Károly, aki ugyan fiatal volt, de az előző generációtól tanult, akik még a régi iskolát képviselték. Ők a háború előtt kerültek a filmszakmába, akkor voltak fiatalok, még a háború előtti filmgyártásban nevelődtek. Nekik az volt a kötelező lecke, hogy megtalálják, ki és mi kell a közönségnek. Ez alapvető elvárás volt. Az *Esős vasárnap*nál is ki kellett menni próbafelvételre a Hunniába. Utána a Keleti Marci bácsi levetítette nekünk az anyagot: Halász Judit, Béres Ilona meg én ültünk a nagyvetítőben. És hát rémes volt, színpadiasan játszottunk, mert előtte nem filmeztünk. Borzasztóan sírtunk, kiabáltunk, aztán majd elsüllyedtünk szégyenünkben a nagyvetítőben. Akkor fejeztük be a másodévet a Főiskolán, addig nem adtak ki dolgozni, nem volt semmilyen tapasztalatunk. De végül Marci bácsi mégis minket választott. Nála két éceszgéber volt, Szász Péter és a Bacsó Péter. Sosem felejttem el, két igazi profi mászkált körülöttünk, és csak úgy dobták az ötleteket, dialógokat: te ezt mondd, neked ez a mondat való, neked meg az. Keleti Márton a '45 előtti filmgyártásban azt tanulta meg, hogy csak akkor kap pénzt a következő filmjére, ha sikert csinál. Ilyen egyszerű.

• *A Főiskolán tanultatok filmszínészetet vagy filmtörténetet? Kikkel jártál együtt, hogyan emlékszel vissza a Főiskolára?*

Béres Ica, Halász Jutka, Polónyi Gyöngyi, Szegedi Erika voltak az osztálytársaim, nagy lánycsapat gyűlt ott össze. Akkoriban háromezren jelentkeztek a Főiskolára, és abból vettek fel hat-nyolc lányt és négy fiút, nagyon kemény rostan mentünk keresztül. És az osztályfőnökünk Pártos Géza. Hát ő abszolút színházi mester volt, a film nem nagyon érdekelte. Filmezést egyáltalán nem tanítottak. Ma már máshogy működik, a lányom, Horváth Lili, már kapott filmszínészi képzést is, az ő korosztálya már tanulta, nekik volt filmszakmai órájuk. De tudod, mit mondok én: a filmben nem kell játszani, ott csak lenni kell. Minden színjáték a filmben, amikor hozol egy figurát – amit színpadon lehet – ha nem éled, az hamis. Épp ezért csodálatos a filmezés. Én azért szeretek ilyen zárt térben játszani, mert ott minden kiderül rólad, az izzadságod, a lelked,

a gondolatod – minden. A lányokkal az *Esős vasárnap* alatt közeli barátok lettünk. Együtt öltöztünk: Halász Jutka, Béres Ili meg én. A pasaréti filmgyárban forgattunk, közös öltöztetőnőnk volt. A harmadik nap azt mondta ez a néni: kisművésznők, én öltöztettem Mezey Mária-t, Tolnay Klárit, Dajka Margitot, akik bejöttek reggel és köszöntek. Nagyon elszégyellünk magunkat, mert mi oda csak berobbantunk, vihogtunk, mint a gyerekek. Az első asszisztens Kovács András volt, az egyik dramaturg pedig Huszárik Zoltán, és mi ott vagyunk húszévesen, minden szakmai tapasztalat nélkül. Kovács Andrist bízták meg avval, hogy felvétel előtt átvegye velünk a szöveget,

és mi eljátszottuk, hogy egy kukkot sem tudunk, pedig otthon bevágtuk. Szegényről már folyt a víz, mi meg röhögünk. Kölykök voltunk, na.

• Szerintem ez csak jót tett a filmnek, mert lejön a naiv fiatalság, a báj, ettől hiteles.

Öröletes közönségsiker volt. Ennek a filmnek a gázsijából vettem az első télikabátomat, egy teddy bear bundát. Háromezer forintot kaptunk a filmért. De akkor még senkit nem érdekelt a pénz, mindenki szegény volt. Mi arra mentünk rá, hogy műveltek legyünk.

Franz Antel:
A fogadósnénak is van egy grófja
(1968)

• Ha már említet a kort, beszéljünk erről! 1962-ben készült a film, ez az úgynevezett „olvadás” korszakának

a kezdete. Hogyan éltétek át, mi történt veletek, mibe csöppentetek a sikeres bemutatkozás után?

Az egy fantasztikus időszak volt. Épp a napokban adták valamelyik csatornán Fellini *Nyolc és fél* című filmjét, és ahogy néztem, visszajött az egész korszak, amikor a *Jules és Jim*et megnéztük számtalanszor, és Jeanne Moreau volt az ideálunk. A kor sztárjai Brigitte Bardot meg Sophia Loren voltak, de számunkra nem, mi Jeanne Moreau-ért voltunk oda. A Főiskolán semmit nem tanultunk a filmjátszásról, de vetítések voltak. Akkor robbant a Nouvelle Vague, a Francia Újhullám, mi azért rajongunk. Ugyanakkor egyáltalán nem hatott ránk Amerika, leginkább azért, mert nem nagyon jöttek be amerikai filmek. Csak a franciák és Bergman. Mindenki Liv Ullmann akart lenni. Nekünk ők voltak az ideáljaink. A rendezők közül Fellini, Visconti, Bergman, Truffaut. A Gorkij fasorban működött a Filmművész klub, ahol olyan filmeket is bemutattak, amik nem kerültek rendes forgalmazásba, oda jártunk, de oda járt mindenki. A másik fontos hely a Fialat Művészek Klubja – az volt mindennek az alfája és az ómegája. Ezeken a helyeken mindenki ott volt, zenészek, képzőművészek, írók, filmesek. Mindenki együtt volt, megismertük az egész szakmát. Ott voltak Szabó Pistáék, Rózsa Jancsi, Kardos Feri. Az írók közül Mándy, aki akkor még nagyon jó karban volt, azután Thurzó Gábor, Ungvári Tamás, Örkény István, Csurka. Az *Esős vasárnap* sikere után Örkény valahogy kiválasztott engem meg a Bérest. Halász Jutka akkor már Szabó Pistáék társaságához tartozott. Örkény még le volt tiltva '56 miatt. A Júlia utcában laktak Radnóti Zsuzsával egy garzonlakásban, minket oda befogadtak, és mi majdnem minden este náluk ültünk. Ott ismertem meg Déry Tibort, Tamási Áront, ott volt mindig Ungvári, Makk Károly, Karinthy Cini. Mi nem fogtuk fel, milyen nagy emberekkel vagyunk együtt, úgy közlekedtünk köztük, mint a gyerekek, és rengeteget olvastunk. Ott voltunk, amikor Makk készült a *Macskajáték* megfilmesítésére, folyton vitakoztak Örkénnyel. Mi ott sok mindent megtudtunk történelemről, politikáról, eléggé képben voltunk, és megkérdeztük Örkénytől, hogy lehet, hogy az írók vallottak Déryre. Mire azt mondta, kislányok, azért nagyon nagy dolog ám a félelem. De mi azt hittük – mondta Örkény



–, hogy Déry már kint van Franciaországban, és nem lehet semmi baja. Ő előttünk ült egy fotelben, mi a földön, úgy hallgattuk. Irodalomról, filmről, politikáról ment a duma, mindenre ez a társaság nevelt. És ebben a garzonlakásban ünnepeltük, amikor Istvánnak a letiltás után először jelenhetett meg egy írása az Élet és Irodalomban, a *Niagara Nagy-kávéház*. Ő olvasta fel. Olyan boldogság volt, hogy végre megjelenhetett az Örkeny. És mindehhez húszéves vagy. Közben ott voltunk minden színházi premieren. Ebben az időben forgattam Makkal a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?* című filmet. Azután jött egy tévéfilm, az *Utak*. Mihályfi Imre rendezte, Kállai Feri volt a partnerem, Várady Hédi és Lőte Attila játszott még benne, és Mainzban megkapta a legjobb tévéfilm díját. Azzal a filmmel voltam először külföldön.

• *Érdekes, hogy az a filmes és kulturális élet, amibe te pályakezdőként belesöp-pentél, egyszerre hordozta a háború előtti tudást és tradíciót, ugyanakkor mindez keveredett a modernizmussal és a hatvanas évek oldódó közhangulatával. Ez elég ritka együttállás.*

Ez egy történelmi helyzet volt. Én '56-ban kerültem fel Pestre Egerből tizennégy évesen. Együtt lakhattam kollégiumban a nővéremmel, aki a képzőművészetre járt. Ők művészek voltak, nekem köpenyben kellett járnom. Október 23.-án megyek haza, és mondják a lányok: szaladj a menzára, mert palacsinta van, de mi megyünk fölvonulni. Beletettem a zsebembe a palacsintát, rohantam, és bekapcsolódtunk a műszaki egyetemisták felvonulásába. Én mindenhol ott voltam aznap, a Rádiónál és a Sztálin szobor ledöntésénél is. Az a legviccesebb, hogy Mészáros Márta filmjében, a *Napló szerelmeimnek*-ben volt a jelenet, amikor ledöntjük a Sztálin-szobrot, és én a filmben épp ott álltam, ahol annak idején, tizennégy évesen.

• *Abból a szoborból nagy botrány lett. Amikor felépült a díszlet-Sztálin a Felvonulási téren, mindenki halálra rémült, hogy megint Sztálin a hős, mi lesz ebből? Ki kellett írni, hogy filmforgatás, az emberek csak akkor nyugodtak meg.*

Az a forgatás nekem azért volt érdekes, mert amikor tizennégy évesen ott álltam a tömegben, csak az izgalom hajtott, a kaland, de nem értettem, mi történik. Hiszen előtte gyerekként boldogan énekeltem, hogy éljen Rákosi elvtárs!



Amikor a Mártával forgattuk a szobordöntést, akkor értettem meg, mi is történt azon a napon, és mit jelentett ez az embereknek.

• *Ha már Mártát emlited, beszéljünk kicsit a rendezőidről! Keleti Márton, Várkonyi Zoltán, Szabó István, Makk Károly – ki hatott rád a legerősebben?*

Kezdjük az *Esős vasárnap*pal! Keleti Marci olyan légkört teremtett, hogy mi nem éreztük magunkat színésznőnek, inkább egy családnak, akik együtt létrehozna valamit. Ez a tapasztalat – miután már túl voltam a külföldi karrieren is – egyedül Mészáros Mártánál jött vissza. És ez lejön a vászonról is, hogy mindenki magától értetődő módon éli a filmbeli karakterét. Mindenki odafigyel a másikra. Amit Márta mond, az nem instrukció. Ő olyan hangulatba hozza a színészeit, hogy az ember egyszer csak benne van abban a szituációban, ami a filmhez kell. Hozzájuk még Zsurzs Éva hasonlítható, a történelmi tévéfilmjeiben ő elérte, hogy nagyon természetesen tudtuk hordani azokat a korabeli ruhákat, parókat. Egyszer megkérdeztem a Mártát, hogy mi hogyan is kerültünk össze? Én dolgoztam Jancsóval, de vele színházban. Nála együtt játszhattam Madaras Jósikával, Jobba Gabival. Lent próbáltuk a gyulai Várszínházban a *Vitéz Nagyboldogasszony Miklóst* – Hernádi Gyula írta a darabot – és akkor lejött Mészáros Márta.

Keleti Márton:
Esős vasárnap
(Vass Éva, Béres Ilona, Tordai Teri)

A szakmából, persze, ismertük egymást. Lent ült a nézőtérén egy francia producerrel, akkor forgatták az *Annát* Marie-José Nattal. A francia producernő azt

mondta, az a szőke nő kell nekünk. Ez volt az első filmem Mártával. Ez egy jó találkozás volt, nagyon megértettük egymást. Utána belekerültem az első *Naplóba*, ami elég furcsa volt, mert rám, a szőke szexbombának elkönyvelt színésznőre egy elvtársnőt bízott, egy olyan igazi pártnőt. És az a jelenet az nagyon él. Aztán a *Mefisztóban* is egy náci pártfunkcionárius nő szerepét kaptam, mert a Szabó Pista látott a *Naplóban*. Márta akkor is bátor volt, amikor a *Piroska és a farkas* filmben odaadta nekem a Nagymama szerepét. Egy kanadai nő volt a mama, én a nagymama és Makay Margit a dédmama. A Márta bátran mer szerepet osztani, ehhez van egy különleges érzékenysége. Ő mesélte, hogy amikor megmutatta a fényképemet a kanadai producernek, hogy én leszek a Nagymama, a producer elájult, hogy ez lehetetlen. Azután meglett a szerep. Ehhez mérhetetlen bizalom kell a színész iránt. És Márta volt az, aki rögtön hívott, amikor bajban voltam, anyagilag nullára kerültem a lányommal, minden filmjében adott szerepet. Nem is kellett kérni őt, magától szólt.

• *Az Esős vasárnap robbant, és utána te folyamatosan filmeztél. Akkoriban in-*

kább filmszínésznőnek érezted magad vagy színházi színésznőnek? Kérdés volt ez egyáltalán?

Nem volt kérdés, mert a kötelező vidéki év után, amit Szegeden töltöttem, Marton Endre és Major Tamás egyből szerződtetett a Nemzeti Színházba, és ott a *Bűnbeesés* után kezdtem. Közben folyamatosan forgattam. De Béres Ili meg Halász Jutka is, egyik filmből vagy tévéfilmből mentünk a másikba. Csináltam a *Bob herceget*, a Várkonyi-filmeket, a *Jó estét nyár...*-t, és ami gyönyörűség volt: Mándynak az első filmjét, a címe *Ketten haltak meg*. Palásthy György rendezte, Tordy Géza volt a partnerem, és Görbe János a másik főszereplő. És közben jött a Sarkadi-regény, *A gyáva*. Azt hittem, hogy ezek a drámai szerepek folytatódnak majd.

• De vett egy éles kanyart a pályád. Kikerültél Ausztriába, híres lettél Nyugaton, igazi sztár, mint Terry Torday. Két kérdés adódik: ha a Nemzeti Színházban főszerepeket játszottál és folyamatosan filmeztél, miért mentél el, illetve ha kint befutottál, miért jöttél haza?

Kezdjük a végén. Amit arról meséltem neked, hogy

micsoda szellemi és művészi pezsgésbe kerültünk mi húszévesen, annak később az lett a jelentősége, hogy amikor már – nevezzük nevén – európai sztár lettem, miért is jöttem haza. Hiányzott az a szellemi közeg, amiben nevelődtem. Itthon én olyan színészeket láttam színpadon és filmen, akiknek a nyomába sem ért az akkori német és osztrák színészet. Pedig az elittel dolgoztam, de azt mondtam, amíg itthon láthatom a Darvast meg Ruttkai Évát a Vígszínházban, és láthatom a Töröcsik Marit, akivel együtt öltöztünk a Nemzetiben, ezt nekem nem pótolja sem a hírnév, sem a pénz. Én itthon olyan minőségi szakmával voltam elkábítva, hogy ahhoz képest nulla volt az, amit kint láttam. Egyszerűen vágytam vissza a magyar kollégák, művészbárátok közé.

• Akkor most idézzük fel azt is, hogyan kezdődött! Még javában szocializmus van, egyszerű halandó útlevelhez sem jut, csak háromévente, ha egyáltalán.

Hogyan jött a megkeresés, hogy ment akkoriban a szerződtetés?

Franz Antel, a Neue Delta Film osztrák producere és rendezője – az övé volt

a leghíresebb filmes cég Ausztriában – volt az első, aki a Hungarofilmén keresztül bémunkát hozott Magyarországra. Ma ez már bevett gyakorlat, ebből él a szakma, de akkor, a hatvanas években ez teljesen új volt. Még a szegedi színházban játszottam, amikor kaptam egy hívást a Hungarofilmtől, hogy a *Gránit* című filmhez engem akarnak. Elküldték a könyvet, anyukával otthon megtanultam a szöveget, a partnerem Armin Mueller-Stahl volt, aki már akkor fogalomnak számított. Ez egy hatrészes tévésorozat volt, amiben én egy magyar származású énekesnőt játszottam, tehát belefért az akcentus. Az NDK-ban forgattuk. Engem úgy kotortak elő, hogy magyar filmekben láttak. Ez után bukkant fel Herr Antel. Egy nap behívták Latinovits Zoltánt meg engem, hogy jön ez a Herr Antel, és meg akar nézni minket. Én semmilyen nyelven nem tudtam, még a legjobban oroszul, mert azt tanultuk az iskolában. Ültünk a Zolival, őt úgy kezelték, mint egy óriási sztárt, én meg gondoltam, legalább keresek egy kis pénzt. Kiderült, hogy ez a *Die Wirtin von der Lahn* (*Suzanne, a vendégfogadósnő*) című film, ami a napóleoni háborúk idején játszódott, amikor a vándorszí-

Makk Károly:

Mit csinált felséged

3-tól 5-ig?

(Szendrői József, Tordai Teri, Pap Éva, Pécsi Ildikó)



INKÉY ALICE FELVÉTELE

nészek echós szekéren jártak, és mindig valami veszélybe kerültek, ebbe a csapatba kellett egy vezető művész, ez lett volna Zoli, én meg az egyik komédiás. Egyszer csak kapok a Hungarofilmtől egy üzenetet, hogy ruhapróbára kell mennem Bécsbe. Én addig még nem jártam Bécsben. Természetesen jött velem a tolmács, meg a Hungarofilmből egy elvtárs. Bementünk a műterembe, kifestettek, rám tettek egy parókát, mondták, hogy jön egy olasz sztár, neki lesz próbafelvétele, én leszek a partnere. Mondtam, hogy én nem beszélek olaszul, mit csináljak. Nem baj, itt a szöveg, ő majd mondja olaszul, én meg mondjam magyarul. Megvolt a próbafelvétel, levették a méretemet a ruhához, jövők hazá. Éppen az akkori szerelmemmel, glódi Istvánnal nyaraltunk Siófokon a Nemzeti Színház üdülőjében, amikor megjelent egy Chevrolet Impala kocsi, kiszáll Jutasi Dezső, a Filmgyár nemzetközi részlegének a gyártásvezetője, Dócsai István, a Hungarofilm igazgatója és Herr Antel, engem kerestek. Kivágtattam egy ócska bikiniben. Azt mondták, Terikém, megkaptad a női főszerepet. De milyen főszerepet? – én a forgatókönyvet sem olvastam. Te leszel a Fogadósnő. Kérdezem tőlük, de hogy? Kiderült, hogy a bécsi próbafelvételt megnevezte a francia, a német és az olasz producer is, akik összeadták a filmre a pénzt, és azt mondták, hogy az olasz pasi nem kell, de ez a kislány maradjon. Így lettem én a főszereplő. Elkezdtünk forgatni, és kaptam egy tanárt, hogy majd megtanítsa németre, de hát rettenetes akcentusom volt. A harmadik nap után azt mondták, nem baj, majd szinkronizálnak, játsszak magyarul. Egy híres német színész nő sokszoros gázsiért leszinkronizált. Itthon forgattunk a Balaton mellett, a stáb magyar volt, Jutasi Dezső volt a gyártásvezető. Latinovits végül visszaadta a szerepet, de benne volt Harald Leipnitz, aki akkoriban Münchennek a legnagyobb színésze volt, Pascale Petit francia színész, és még rengeteg akkor menő német és osztrák színész. A film romantikus, kosztümös vígjáték, pikáns mozi volt.

• *A szerződést ki kötötte?*

A nevemben a Hungarofilm tárgyalta, a szerződést a Koncert Iroda kötötte, a gázsimat forintban kaptam. Semmibe nem szólhattam bele, de mivel a háromszorosát kaptam, mint itthon egy magyar filmért, nagyon örültem a lehetőségnek.

Később kiderült, hogy a magyarok szépen lenyúltak tőlem egy csomó pénzt, és a legutolsó bécsi statiszta is többet kapott, mint én. Ez a magyaroknak és Antelnek óriási üzlet volt. Azt is megtudtam, hogy a szerepre eredetileg Ursula Andresst akarták, de ő túl sokat kért, és a producerek rájöttek, hogy a szerepet ez a magyar csaj is meg tudja csinálni fillérekkért, új arc, a közönség szeretni fogja. Lement a forgatás, visszamentem játszani a Nemzetibe, és akkor megint keresett a Hungarofilm, hogy este, előadás után jön értem a kocsí, mert Bécsben megkaptuk az Aranymedált. Abban az évben *A vendégfogadósnő* lett Európa legnézettebb filmje Franciaországban, Németországban, Ausztriában – mindenütt szinkronnal ment. Ez akkor nekem nem jelentett semmit. Huszonöt éves voltam. Kivittek egy szép kocsival, rám adtak egy elegáns ruhát, a Sacher-nél volt a fogadás, egy bűdös fillért nem kaptam, tudtam, jövők vissza, mert másnap *Az ifjúság édes madara* megy a színházban. Ekkor történt a fordulat: ide jött megint Herr Antel, hogy készül egy másik filmet forgatni Dietmar Schönherrerrel, azt is itthon forgatjuk. Ez után a film után Herr Antel találkozott anyukámmal, aki beszélt németül. Antel elmondta, hogy szeretnének velem egy szerződést kötni, hogy a Neue Delta film leköti engem három évre. Tudták, hogy nincs lakásom. Egy hat négyzetméteres udvari szobában laktam albérletben. Amikor a külföldi sajtó idejött velem interjúzni, elmentünk a nővéremék lakásába a tolmáccsal, mert az enyémet nem lehetett mutogatni. Anyuka akkor azt mondta, hogy ha kapnék egy kis lakást, akkor vállalom. Belekerültem ebbe a kettős helyzetbe, egyrészt ott voltak Örkényék, Szabó Pisták, a művészbarátok, másfelől a Nyugat, a biznissz, a pénz. És a kaland. Vállaltam. Jöttem zsinórba a filmek, és egy nap arra ébredtem, hogy „Terry Torday” fogalom lett kint. Velem a Koncert Iroda kötötte a szerződést, de senki nem látott bele a kártyákba, tehát engem ott csaphattak be, ahol akartak. Aláírtam a hároméves szerződést. Mentem egyik hivatalból a másikba, meg kellett ígérnem, hogy nem fogok disszidálni. A Nemzeti Színház kért egy elég komoly összeget Herr Anteltől, mert a futó darabokban pótolniuk kellett engem, és elengedtek fizetés nélküli szabadságra, de érvényes szerződésemm volt. A külsőket sokszor itthon forgattuk,

de rengeteget forgattam Olaszországban is. A sminkes magyar volt, a fodrász magyar volt, Bánhidi Laci bácsi minden filmben benne volt, szóval nem szenvedtem a honvágytól. Ez a *Suzanne, a fogadósnő* óriási siker lett, Antel beírta a labdá, ő ebből milliárdos lett. Még vagy hat Suzanne-filmet csináltunk, ezekben lovagoltam, fiúruhában jártam, vívtam, óriási sztár lettem. Én nem lettem milliárdos, pedig én voltam Suzanne. És utána is még elég sok kinti filmben játszottam, az egyikben például Rómában, a Cinecittában gyűjtöttem föl magam. Ott voltam az európai film szívében. Ha akkor megkeres Antonioni vagy Fellini, felkér akár csak egy epizód szerepre, én biztos kint maradok, de legalább még ráteszek tíz évet. Az egyik filmet Heinz Rühmann-nal forgattam, aki akkor már legenda volt. Három hétig egy hajón forgattunk, bejártuk a görög szigeteket. Utolsó nap, amikor végeztünk már Münchenben, visszamentem az öltözőbe, mert otthagytam valamit. Az ajtón már egy másik név volt: Liza Minelli. Fogalmam sem volt, ki ő. Azután itthon megnéztem a *Kabarét*-t, és sírtam. De éreztem, hogy ez nem az én utam, a szexi vígjátékok, romantikus történelmi filmek, a kommersz. Az embernek észre kell venni, hogy nem azon az úton jár, amin szeretne. Meglett a lakásom és egy Volvo kocsim, elég volt. Soha nem bántam meg, hogy hazajöttem. Nem akartam egy báróhoz férjhez menni, nem akartam nagyobb autót, vissza akartam kerülni a hazai művészeti életbe. Bár nem várt nehézségekbe ütköztem, ez volt az életem legjobb döntése. És hogy megszülettem a Lilit.

• *Milyen nehézségekről beszélsz? Európai híró lettél, sok tapasztattal, egy Volvóval. Mi történt? Arra célsz, hogy elterjedt rólad, hogy pornófilmekben játszol?*

A filmjeimből itthon egy kockát sem engedtek bemutatni. Nem voltak ezek pornók, sosem látszottam meztelenül, ezek kosztümös, erotikus vígjátékok voltak. De ezeket a mendemondákat nem véletlenül terjesztették. A történet azzal kezdődött – ezt akkor nem tudtam, csak később raktam össze magamnak –, hogy engem valamiféle kémkedésre akartak beszervezni. Azóta már tudom, hogy mindenkit, aki rendszeresen járt Nyugatra, megkerestek. Egy férfival találkoztam a Dérnyé kávéházban. Azt kérte, hogy segítsék a hazámnak, ha majd erre meg arra megkérnek, jelen-



teni valakiről, vagy kivinni egy levelet. Ez ma viccnek tűnik, de komoly következménye lett. Mikor én az elvtárssal beszéltem a Dérynében, és ő elmondta, mit akar, én azt válaszoltam: Elvtárs, ha én a Nemzeti Színház tagja vagyok, játszottam tizenöt magyar film-ben, és lakom egy szűk, társbérleti szobában, ennyit értem el, akkor én miért segítek maguknak? Meg azt is mondtam, hogy egyébként büszke vagyok arra, hogy engem méltónak találnak ilyen feladatra, de én pletykás vagyok, és iszom is, olyankor nem tudom tartani a számat, tehát én nem vagyok ilyesmire alkalmas. Nem tudtak beszervezni. Utólag jöttem rá, hogy ez akár veszélyes is lehetett volna, hiszen szabadon járkáltam ki-be, találkoztam sok fontos emberrel Nyugaton, és nyilván ott is megfigyeltek, hogy mit csinál itt ez a szocialista bébi. A férfi a Dérynében csak annyit mondott, hogy felejtsem el, hogy találkoztunk, és majd nagyon meg fogom bánni, hogy nem vállaltam. Azután három évig nem történt semmi, majd amikor visszajöttem, és jelentkeztem a Nemzetiben, ahol tag voltam, kidobtak. Pedig értem pénzt kaptak, és érvényes szerződésünk volt. Amikor később együtt dolgoztam Majorral, ő elmondta, hogy ne gondoljam, hogy az Aczél elvtárs miatt küldött el. Nem, egészen más helyről kaptak egy telefont, ahogy minden pesti színház is kapott,

Bacsó Péter:
Hamvadó
cigarettavég
(Nagy-Kálóczy
Eszter, Kállai
Ferenc, Tordai Teri)

hogy engem nem szabad alkalmazni. Tudod, mi fáj? Hogy azok az emberek, a hungarofilmesek, Dósai, Jutasi, akik engem lényegében üzletileg eladtak, és jól kerestek rajtam, nem álltak ki mellettem. Ők gyártották a filmeket, ők olvasták a forgatókönyvet – szó szerint ők adtak el. És mindannyian pozícióban voltak, amikor engem nem vettek vissza a Nemzetibe, nem játszhattam sehol Pesten. Megértettem, hogy a hálózat működik. De lementem Pécsre, elkezdtem előlről. A filmből nem estem ki, mert öt év volt a nyugati kaland, huszonötötől harmincéves koromig, de az alatt az idő alatt is forgattam fontos filmeket, *A gyávát*, a *Jó estét nyár*, *jó estét szerelem* című filmet, azután a Révész Gyurival *A Pendragon legendát*. A színháznál volt rögzös a visszatérés. A filmnél inkább az történt, hogy jött egy új generáció, aki úgy könyvelt el, hogy én pornográf színész vagyok. Mivel az Antel-filmeket itthon nem játszották, a rágalom ellen nem tudtam védekezni. Bárhol jártam az országban, összesűgtek a hátam mögött. Szóval a hálózat működött, még a rendszerváltás után is éreztem ezt. Azt hiszem, a maiaknak sokkal könnyebb, ha kint próbálkoznak, hiszen nincs két részre osztva a világ. És örülök annak is, hogy engem nem nyelt el a rendszer csapdája. Mert sok nagy tehetség ráment, mint például Bódy

Gábor. De itt volt néhány világviszonylatban nagy tehetség. Ezeknek az embereknek nagyon nehéz volt elviselni azt a bezártságot, ami itt volt. És igen, van olyan ember, aki ezt nem viselte el, mint például a Latinovits. Ő mindig azzal jött, hogy hamarosan színházat csinál, a társulat is megvolt a fejében, én is benne voltam, de nem hagyták neki.

• *A végén játszottunk egy kicsit! Kit mondanál, ha csak egyet szabad megnevezni, a számodra legkedvesebb rendeződnek, írónak, színész partnernek, operatőrnek?*

Tévéfilm rendező: Mihályfi Imre, játékfilm: Mészáros Márta. Azért a Márta, mert ő volt az, aki a legkülönbözőbb karaktereket bízta rám. Író: Fejes Endre, aki haláláig jó barátom volt. Vele úgy ismerkedtem meg, hogy egyszer előadás után beültünk valahova, ott volt Kálmán Gyuri, Töröcsik Mari és egy ismeretlen ember – ez volt a Fejes Endre. Rám nézett, és azt mondta: Tordai, magának el fogják nyisszantani a nyakát. Odasúgtam Marinak, te, ne haragudj, ki ez, aki itt ül, ez normális? Aztán kiderült, hogy Fejes akkor írta a *Jó estét nyár*-t, és ahogy engem nézett, nem tudott hova tenni, szőke, sikeres, de tudta, hogy ezzel a nővel valami lesz. Ilyennek írta meg a Karácsony Zsuzsát, aki mindenáron útlevelet akar, ki akar menni Nyugatra, ezért vágják el a nyakát. A legkedvesebb partnerem Darvas Iván. Vele sokat dolgoztunk együtt, ezek közül a *Próféta voltál, szívem* a legfontosabb. Kezdjük azzal, hogy gyönyörű férfi volt. Nagyon fölneéztem rá, művelt volt, és szeretett velem beszélgetni. Ő úgy beszélt nekem a jelenetünkről, mint az írók, a művészek, akik között nevelkedtem. És hát mellette nagyon nőnek érezte magát az ember. Operatőr pedig a Koltai Sutyi. Mert olyan szép és olyan furcsa soha nem voltam, mint a *Mefisztóban*. Amikor a film megnyerte az Oscart, sokan megnézték. Nem sokkal ezután fölhívott egy amerikai producer – akkor már évek óta itthon éltem – és felkért egy szerepre. Kérdeztem tőle, honnan ismer? Azt mondta, hogy a *Mefisztó* vetítésén látott. Készültek az *Artúr király* filmre, és az egyik szerepre én kellettem nekik. Dubrovnikban forgattuk Candice Bergerrel, Malcolm McDowell-lel, nagy szereposztással. Én akkor annyira örültem, hogy visszafogadott a szakma, itthon lehetek, dolgozhatok, a Lili is megszületett. Elég volt a vándorlásból. •

BESZÉLGETÉS REISZ GÁBORRAL

„Iszonyú sok hülyeséget csinálok”

KRÁNICZ BENCE

A VAN UTÁN TUDTA, HOGY BELE FOG DÖGLENI A KÖVETKEZŐ FILMBE, ÉS AKKOR SEM FELELHET MEG MINDENKINEK. A ROSSZ VERSEK MENEKÜLÉS A GYEREKKORBA.

• *A magyar filmszakmában az első film leforgatásánál talán csak a második elkészítése nagyobb kihívás. A VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan vagy a Rossz versek készítését élted meg nagyobb feladatként?*

Egyértelműen a *Rossz versek*-ét. Mikor visszajöttem Párizsból és már írtam a filmet, egy buliban összefutottam Török Ferencel. Meglátott, és elkezdett röhögni. Aztán azt mondta, bele fogok dögleni a következő filmbe, annyit dolgozom majd rajta, és úgy sem lesz elég jó. Bele is dögöltünk. Az elvárás az, hogy mindenki kicsit azt akarja átélni, amit a VAN-tól kapott. Ez érthető nézői igény, de innen csak csalódní lehet.

• *Miért döntöttél úgy, hogy kifejezetten hasonló filmet akarsz csinálni?*

Nem akartam, hogy hasonló legyen, egyszerűen csak azt döntöttem el, hogy nem befolyásolhat a VAN sikere. Sokáig teljesen más típusú zsánerfilmben gondolkodtam, de rájöttem, hogy nem akarhatok az elvárásoknak megfelelni, nem lehet racionálisan kitalálni egy stratégiát arra, milyen legyen a második film. Ennél egyébként is szentimentálisabb, érzékenyebb alkat vagyok, az befolyásol, ami éppen történik velem.

• *Milyen lépésekben forrott ki a Rossz versek koncepciója?*

Az említett zsánerfilmből indultam ki, amit aztán eluralt a személyesség. Az emlékek, amelyek átszövik és kicsit asszociatívva teszik a *Rossz versek*-et, fontosabbak lettek nekem, mint az, hogy recepteskönyvből írjak filmet. A zsánerfilmeknek vannak szabályai, sajátos formavilága, amiből folyamatosan ki akartam törni.

• *Nem tudnád zsánerfilmben megfogalmazni a személyes problémáidat?*

Eleinte ezt szerettem volna, a VAN előtti kisfilmjeim sem nyíltan személyesek. A *Rossz versek*-nél a film noir volt a kiindulópont, aminek nagy rajongója vagyok. Sok tervem van, nem tudom, legközelebb mit csinálnék. Nehéz megtalálni, mi az, ami tényleg érdekel, ami érzelmileg meghatároz. Most jobban érdekelt a személyesség.

• *Volt olyasmi, amit rendezőként a Rossz verseknél tanultál meg vagy próbáltál ki először?*

Nincs olyan területe a filmkészítésnek, ahol ne lett volna valami újdonság a *Rossz versek* esetében. Megírtam életem első nagyjátékfilm-forgatókönyvét, a VAN-nál ugyanis rendes, összefüggő, fejlesztett könyvünk sem volt. Egy teljes csapattal fél évig kőkeményen készítettük elő a filmet, nagy stábbal forgattunk, két operatőrrel, öt különböző nyersanyag-
ra, VFX-trükkökkel. A zenét három alkotóval közösen írtuk. Ezek mind újdonságok voltak. Számomra az volt a legfontosabb, hogy eklektikus filmet csináljunk, amiben látszólag nincs rendszer, ami még a kronológiát is felborítja, de van egy biztos, összetartó pontja: a főhős személye.

• *Nem emlitted nehézségként, hogy te játszod a főszerepet.*

Azt kifejejtettem, teljesen extrém helyzet volt. Játszani nagyon élvezetes, remek színészekkel dolgozhattam, profikkal és amatőrökkel is. A filmbeli legjobb barátom a valóságban is a lakótársam, vele még este tizkor, otthon, egy sör mellett is folytattuk a próbákat.

Engem is meglepett, hogy nem zavart, ahogy játszom. Néhány helyzetben éreztem csak úgy, hogy feszélyez, ha sokan néznek a monitoron keresztül, ennél nagyobb intimitásra van szükségem.

• *Instruált valaki a forgatáson?*

Szóltak, ha technikailag valami nem stimmelt, vagy béna volt egy-két mondat. Leginkább három emberre hallgattam: Berkes Juli producerre, Bacsikai Brigitta szkriptesre és Fignár Annára, aki dramaturgként és asszisztensként is, a rendező munkatársaként dolgozott mellettem, és végigcsinálta az egész próbafolyamatot. A színészeknek biztosan frusztráló volt, hogy őket instruálok, magamat nem, mintha én olyan jó lennék. De ha te vagy a rendező és a színész is egyszerre, nincs külső hang, aki azt mondja neked, hogy rendben volt egy jelenet. Ez nagyon nyomasztó volt, bizonytalanságban tartott. Először egy beállításban vettük fel a jeleneteimet, ezeket akartuk változtatni a feszesebbre vágott emlékképekkel. Ez papíron nagyon jó ötletnek tűnt, de rá kellett jönnünk, hogy nem működik: eklektikus stílusú film van, de eklektikus ritmusú nincs, vagy legalábbis mi nem tudjuk megcsinálni. Szerencsénk volt, hogy kísérletezhettünk, így ezt a koncepciót is félre tudtuk tenni.

• *Van kedvenc színész-rendeződ?*

Nyilván Woody Allen, de közben ő nem olyan jó színész – ő Woody Allen. Soha nem tudnám elképzelni az *Annie Hall*-t Danny DeVítóval vagy Gene Hackmannel. Amúgy nem volt még olyan filmem, ahol a forgatáson ne került volna szóba az *Annie Hall*.

• *A főhős szüleit ugyanazok játsszák, akik a VAN-ban is, míg a báty karakterét például más színészre bízad. Hogyan döntötted el, hogy milyen szerepekre válassz új színészt, és hol tartsd meg az összeszedett gárdát?*

Nekem ők nem a megszokott gárda. Nem az volt a szempont, hogy a VAN-ból hozzák át színészeket, hanem az, hogy Kovács Zsolttal és Takács Kátival vagyok annyira jóban, hogy tudtam, hamarabb létrejön a bizalmi háló, és gyorsabban fogunk haladni a forgatáson. A többi stábtagnál is szükségem van arra, hogy a barátaimnak tartsam őket, így tudunk nyugodtan, kölcsönös bizalommal dolgozni. A főhős szüleit játszó színészek nyilván hasonlóan is valamennyire a saját szüleimre, de

ezzel persze vállaltam az összehasonlítást a VAN-nal. A *Rossz versek* apafigurája viszont drámaibb, kidolgozottabb, kevésbé komikus karakter.

• *Alkotótársaidtól idézek néhány megállapítást rólad: „nagyon maximalista”, „nem lát lehetetlent”, „iszonyú bátran és erősen átvitte az akaratát”. Te is ilyennek látod magad?*

Nem vagyok maximalista. Igaz, hogy igyekszem végigvinni, amit kitaláltam. De próbálok alkalmazkodni, ami szerintem a filmkészítés lényege: születik egy terv a fejedben, amiért lelkesedsz, és onnantól, hogy meg akarod valósítani, minden pillanat a kompromisszumokról szól. Arról, hogy meg tudj szeretni valamit, ami már rég nem az, amit eredetileg kitaláltál. Szerintem én képes vagyok erre, annak ellenére, hogy iszonyú sok hülyeséget csinálok, és gyakran ragaszkodom olyasmihez, aminek semmi értelme. Például az eredeti helyszínnek energiáját akarom érezni a forgatáson akkor is, ha aztán a képen semmi nem látszik a helyszínből.

• *Nemcsak a stábodból, hanem a filmjeid közönségéből is igyekszel közösséget építeni, például a filmzenekoncertekkel. A közösségépítéshez személyes filmekre van szükség?*

Rossz versek
(középen:
Reisz Gábor)

Mindegyik film személyes valamennyire, csak több szűrő kerül a személyességre, ez lehet a választott műfaj vagy egy határozott formavilág is. A nagy kékség köré is szerveznek koncerteket, és az is nagyon személyes film. Rendezői szempontból a *Trainspotting* kevésbé személyes, de annak is kultikussá vált a zenéje. Nem hiszem, hogy ha a noirt csinálom meg, amiről beszéltem, akkor lennének ahhoz kapcsolódó koncertek. Ez teljesen kiszámíthatatlan: emlékszem, amikor a VAN filmzenekoncertjén meghallottam, hogy a közönség azokat a dalokat énekli, amelyek benne sem voltak a filmben, fel sem fogtam, mi történik. Nem tudtam, hogy az embereknek ekkora szükségük van valamiféle érzelmi bombára.

• *A Rossz versekben fontos helyen hallható a Gyöngyhajú lány. Ideges letél, mikor megtudtad, hogy Jonah Hill is beletette ugyanezt a dalt az első rendezésébe?*

Igen, bár ott nem halljuk Kóbor János hangját. Túltettem magam rajta.

• *Ma is elégedett vagy a VAN-nal? Mikor láttad utoljára?*

Nyár közepén volt egy gimnáziumi vetítés. Előtte szerveztek egy beszélgetést, aztán elindult a film, és páran ottragadtunk.

Megértettem egy csomó negatív kritikát a filmmel kapcsolatban, például azt, mennyire érthető, ha zavarja a nézőket Áron, a főhős passzivitása. Volt, aki azt mondta, soha nem volt ilyen ideges egy filmen – most ezt is megértettem. De nem néztem végig a filmet.

• *A VAN után milyen munkalehetőségeket kaptál? Milyen kapukat nyitott meg előtте a film?*

Pár hónappal később már Franciaországban voltam, amit főleg a VAN sikerének köszönhettem. Fél évig nem voltam benne a körforgásban, és mikor visszajöttem, nem nagyon jöttek össze a dolgok. Indultam reklámtendereken, de négyből egyet sem nyertem meg, és rájöttem, hogy az ötödiknek neki sem akarok menni: semmi közöm ahhoz a szakmához, távol áll tőlem az értékrendje. Volt egy filmtervünk, ami sokáig úgy nézett ki, hogy megvalósulhat, már castingoltunk is hozzá, de a tévétársaság, amely támogatta volna, végül nem tudta vállalni a költségeket. Közben már a *Rossz versekkel* foglalkoztam, és végül nem is csináltam semmit azon kívül. A VAN után mélypont következett az életemben: sorban gratuláltak az emberek, nekem pedig fogalmam sem volt, hogyan lépjek tovább. Bemenekültem a gyerekkorba, próbáltam megválaszolni, hogy ki vagyok, hogyan jutottam ide – szerintem ezeket a kérdéseket két-három évente mindenki felteszi magának. Ekkor próbálkoztam a reklámokkal, ami nem sokat javított a helyzetemen. Nem azért nem csinálok reklámokat, mert megtehetem, hogy ne csináljak, hanem mert nem akarok a saját filmjeim mellett olyasmit csinálni, amivel hülyíték másokat. Inkább nevelni szeretném az embereket, jó dolgokra rámutatni, kihozzani őket a hétköznapiokból, olyan értéket képviselni vizuálisan, aminek van köze a filmművészethez.

• *A Rossz versek főhősének gyerekkori alteregóiban csalódást kelt, hogy milyen felnőtt lett belőlük. A te kamasz éned elégedett lenne azzal, ahogy most élsz?*

Nagyon meglepődne, és az anyagi körülményeimnek biztosan nem örülne. Viszont nagyon szerencsés vagyok, hogy olyasmit csinálhatok, amiben mind benne van az a sok önkifejezési forma, amivel gyerekkoromban próbálkoztam. Nagyon boldog vagyok, hogy filmmel foglalkozom. •



SZEMEREY BENCE FELVÉTELE

ROSSZ VERSEK

Van tovább

HUBER ZOLTÁN

MÁSODIK FILMJÉVEL REISZ GÁBOR MAGABIZTOSAN ÉPÍTI TOVÁBB ÖSSZETÉVESZTHETETLENÜL SZEMÉLYES SZERZŐI VILÁGÁT.

Furcsának és megmagyarázhatatlannak tűnhet, de négy hosszú év telt már el a VAN nagy diadalmenete óta. Az imponáló nézőszámok és szép fesztiválszereplések mellett a film sikerének fontos hozadékaként Reisz Gábor öt hónapig Párizsban dolgozhatott a következő forgatókönyvén. A *Rossz versek* számos komoly átalakulásokon átmenve végül pontosan onnan veszi fel a piros fonalat, ahol az előző elhagyta. Nem folytatásról vagy újrázásról van szó, egy szimpla VAN 2 helyett az ott megismert szerzői világ továbbgondolása, variálása és bővítése történik. A második film egyszerre kísérletezőbb és magabiztosabb, miközben jótékonyan megtartja a VAN improvizatív kreativitását és az író-rendező személyes nézőpontját.

„Le tudják győzni a felnőttéket”
(Nagy Katika és Reisz Gábor)

A *Rossz versek* főhőse, Merthner Tamás szintén a maga útját kereső filmrendező és a szüleit is ugyanazok a színészek alakítják (ismét kiválóan). Az önéletrajzi vonatkozásain túl az efféle hangsúlyos egyezésekkel a film mintha pimaszul rájátszana a manapság divatos univerzumépítésre, de a látványos eltérésekkel ellene is megy annak. Akár tudatos, akaratlan vagy kényszerű döntés eredményei, a felbukkanó párhuzamok és differenciák játéka gyorsan egy fesztelen, családias alaphangulatot teremtet. Szentesi Áron és Merthner Tamás között a nevükön kívül a legszembe-
tűnőbb különbség nyilvánvalóan az, hogy az új főszereplő bőrébe ezúttal maga a rendező bújik. A két srác magánéleti és szakmai problémái szintén eltérőek, ahogyan most az apa-

fiú kapcsolat mélysége és a támogató nagymama is fontossá válik.

Az eseményeket most is egy szerelmi csalódás lendíti mozgásba és a történet mozaikszerűen terül szét, de nagyobb cselekményíveket fog át. Ennek elsőleges oka, hogy a VAN emblematisztikus térbeli átkötéseit a *Rossz versek* az időre is kiterjeszti, így nemcsak távolabbi földrajzi helyek, de a főszereplő jellegzetes életszakaszai között is szabadon közlekedhetünk. A meglepő, gyakran egészen látványos átvezetések és ugrások nemcsak a filmnyelvi kreativitás számára teremtenek kiváló lehetőségeket, de a hasonlóságok ellenére más filmet eredményeznek.

Míg a VAN hőse körbe-körbe járva végül sehonnan nem jutott sehova, a *Rossz versek* főszereplője kénytelen döntéseket hozni. Neki már van valamiféle jövőképe, céljai a gyerekkori álmaiból fakadnak. Saját történeteink és aktuális életünk organikus, elválaszthatatlan összefonódása központi motívum. A múlt megismerésének fontosságát és a jelennel való kapcsolatát a film egy leleményes húzással magával Antall Józseffel mondatja ki. Merthner Tamás útkeresése, a jellemvonásai és családi viszonyai azért árnyaltabbak és összetettebbek, mert a gyermek, a kis-kamasz és a tinédzser szemszögéből is feltárlanak előttünk.

A *Rossz versek* az emlékezés szubjektív folyamatát szervesen beépíti a jelen időben zajló lineáris cselekménybe, a könnyedén egymásba folyó stílusok és hangulatok így a szabadon áramló, a valóság és a fantázia határán táncoló, gyakran öntudatlanul feltörő emlékképek eszményi mozgóképes illusztrációi. Az egymáshoz hol lazán, hol szorosabban kapcsolódó epizódok a mindenkorinénkép törekény, mégis nélkülözhetetlen illúzióját a film nyelvére fordítják át.

Keményvonalas filmrajongókkal bizonyára gyakran megesisik, hogy életük fontos vagy kevésbé lényeges eseményeit filmként képzelik maguk elé. Reisz Gábor abban a szerencsés helyzetben van, hogy ténylegesen meg is rendezheti az efféle belső fantáziáit. Így lehet az első csókból szegénysori szörnyhorror, a lány utáni vágyakozásból karcos film noir. Az egyéni emlékek nemcsak a legkülönbözőbb műfajokat idézik meg, de konkrét filmeket is a *Harmadik embertől* a *Megáll az időn* át egészen a *Fargóig*. Akár jellegzetes stílusjegyről, akár egy



VALUSKA GÁBOR FELVÉTELE



bevillanó moziplakátról van szó, a *Rossz versek* tömve van a legkülönfélébb filmes utalásokkal és poénokkal (a *Sátántangó* randifilmként való exponálása például telitalálat). A hivatkozott rendezők és jelenetek felderítése már önmagában garantálja a többszöri újranézést.

A főhős élénk táruló emlékei nemcsak az egyes kulcsműveket, de az adott korszak jellemző vizuális világát is hűen visszatükrözik. A skála a szupernyolcastól a VHS-en át egészen a korai netes pornóvideókig terjed, de a különféle nyersanyagok és kamerák használata mellett a szobabelsők és a ruhák is stimmelnek. A film olyan ikonikus, több nemzedék mozgóképes látásmódját és esztétikai ízlését alapjaiban formáló műveket is konkrétan megidéz, mint a *Vers mindenkinek* vagy a *Szomszédok*. A legendás teleregény meglepő rekonstrukciója azért is fogja sokak szívét megdobogtatni, mert Taki bácsi és Lenke néni videómegosztókon is népszerű karácsonyi civódását sikerült a kizuhanó kőműves hírhedt képsoraival egybegyűjteni.

A *Rossz versek* eklektikus kalandozásai azért működnek, mert erős sorsközösséget teremtenek a rendező, a fiktív alteregója és a néző között. A versmondás televízióban és szavalóversenyeken propagált súlyos formája legalább annyira hagyott mély nyomokat,

„Megrendezheti belső fantáziáit”
(Seres Donát)

zés első próbálkozásai, nagy álmodozások) egyszerre tűnjenek bensőségesen egyedinek és mindenki számára átélethető, univerzális érvényűnek. Az író-rendező a szubjektív emlékei segítségével úgy beszél az aktuális élethelyzetéről, hogy arra könnyű rákapcsolódni. Bizonyára még akkor is, ha netalán másik országban, másik évtizedben voltunk kiskamaszok.

Bár a *VAN* annak idején törvényszerűen megkapta a kötelező klisés címkéket (meglepetésfilm, nemzedéki közérzetfilm, generációs kultfilm), a leginkább mégis azért lehetett örülni neki, mert egy aktív rajongótábort tudott maga köré gyűjteni. A közönség nemcsak rátalált és sokáig műsoron tartotta a filmet, de olyanokat is bevonzott, akik csak elvétve járnak moziba (és akkor sem ilyesmit néznek). Hiába szólt konkrétan egy fővárosi huszonéves bölcsészfiúról, Reisz Gábor úgy tudott mesélni a saját közérzetéről és a közvetlenebb környezetéről, hogy azt nagyon sokan a magukénak érezhették. A *Rossz versek* esetében hasonló a helyzet, az a bizonyos valóság nem tolatkodóan, mégis erőteljesen itatja át a filmet. A jellegze-

tes családi beszélgetések, a plakátokon is nyomot hagyó évéskultusz vagy az instant anyázások esszenciájában ragadják meg az „itt és most” hangulatát.

A film hitelességét és frissességét a látható jelenlétén kívül Reisz Gábor most is azzal szavatolja, hogy a választott formát az ábrázolandó szolgálatába állítja. A *Rossz versek* érezhetően személyesebb, intimebb darab, mégsem lesz öncélú vagy érzelgős. Hősünk komplex kapcsolatokkal és súlyosabb dilemmákkal birkózik ugyan, egészséges önironiája végig humoros fénytörésben láttatja a dolgokat. Reiszt a kreativitása, stílusérzéke és pozitív szemlélete többek között olyan alkotókkal rokonítja, mint Linklater, Gondry vagy Baumbach, de a markáns alteregó most már két filmen átívelő jelenléte François Truffaut, Szabó István és Woody Allen vonatkozó munkáit is eszünkbe juttathatja. Szabó példája különösen azért érdekes, mert a két pályakezdés között izgalmas párhuzamok fedezhetők fel. Bár nyilván más alaplából és szándékkal, de az *Álmodozások korát* követő *Apa* hasonló irányba indult tovább, mint a *VAN* után a *Rossz versek*.

Gyerekek, akik le tudják győzni a felnőttéket – hivatkozik saját magukra a hős barátja tömören megragadva a filmet mozgásban tartó sajátos kettősséget. Merthner Tamás számára már nem az a kérdés, mihez kezdjen az életével, hanem hogy miként válhat azzá, aki azonos az egykori önmagával. A felnőtté válás és a sodródás kihívásai ezzel új perspektívát kapnak, a gyermekkor jellemformáló ideái és vágyai határozottan helyet követelnek maguknak. A *Rossz versek* egy jellegzetes állapotot jár körbe és folyamatosan kipillant, rámosolyog a közönségére. A film szerencsére nem akar sem nagy tanulságokkal, sem bölcs megoldási javaslatokkal szolgálni, csak be akar vonni az emlékezés furcsa játékába. A második filmjével Reisz Gábor az egyik lábán biztosan állva lépett egyet előre. A meglepetés erejére most ugyan nem számíthat, de az örök gyerekekre igen.

ROSSZ VERSEK – magyar, 2018. Rendezte és írta: **Reisz Gábor**. Kép: **Becsey Kristóf** és **Bálint Dániel**. Vágó: **Tálas Zsófia**. Producer: **Berkes Júlia**. Szereplők: **Reisz Gábor** (Tamás), **Nagy Katka** (Anna), **Kovács Zsolt** (Apa), **Takács Katalin** (Any), **Zayzon Zsolt** (Krisztián), **Monori Lili** (Vali), **Niels Schneider** (Henri), **Seres Donát** (kamasz Tamás). Gyártó: **Proton Cinema / Films du Balinari**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** 100 perc.

BESZÉLGETÉS OLÁH KATÁVAL ÉS CSUKÁS SÁNDORRAL

A személyesség hitele

HEGYI ZOLTÁN

DOKUFILMJEIK A TÖRTÉNELEM BORZALMAIBAN IS MEGŐRZÖTT EMBERI MÉLTÓSÁGRÓL SZÓLNAK. A BÁRMICVÓ FIÚK A PRIX EUROPA-DÍJRA JELÖLTEK KÖZÉ IS BEKERÜLT.

• Legutóbbi közös dokumentumfilmetek, A bármicvó fiúk egy egészen elképesztő történetet mesél el. Hogyan bukkantatok a sztorira és miként lett belőle film?

Oláh Kata: A Facebookon olvastam egy bejegyzést, ami arról szólt, hogy egy bácsi a 70 évvel ezelőtti félbemaradt bármicvóját – előtte hurcolták el Auschwitzba – szeretné most befejezni. Nem ismertem se a rabbit, aki a posztot kitette, se a bácsit, de éreztem, hogy ennek utána kell járnom. Azonnal tudtam, hogy ez a történet sokkal többről szólhat, mint egy valamikor elmaradt szertartás bepótlásáról. A filmkészítés eleje meglehetősen küzdelmes időszak volt, nem tudtuk egészen pontosan milyen irányba is induljunk el. Inkább éreztük, minthogy szavakba tudtuk volna önteni, hogy mit is akarunk elmondani ezzel a történettel. El is utasítottak minket mindenhol, mondván, mi újat is tudna egy újabb Holokauszt-film mondani. Mindezek ellenére mi mentünk előre, forgattunk, amikor csak tudtunk, amikor csak történt valami, beszippantott bennünket, a történet részeseivé váltunk, és mindent megtettünk annak érdekében, hogy ez a film megszülessen.

• A szereplőket láthatóan szereti a vászon. Volt valamiféle színészvezetés, vagy elengedték a gyeplőt?

Csukás Sándor: Nem, dehogy, inkább hagytuk, hogy Gyuri bácsi élje az életét, az történt vele, ami egyébként is megessett volna, csak elég gyakran ott volt egy kamera is, ami rögzítette az eseményeket. Részünkről tulajdonképpen csak Gyuri bácsi és Salomke sorsának összekötése volt az a dramaturgiai ötlet, ami végül is ezt a filmet eredményezte.

O.K.: Nagy szerencsénk volt, hogy a bácsi és a fiú is elfogadta, érezte a kamerát és így ugyanolyan természetesen

viselkedtek, mint a kamera nélküli találkozásainkon. Meggyőződése, hogy egy dokumentumfilm hatása alapján azon múlik, hogy természetesek tudnak-e maradni a szereplői, megteremtve azt az érzetet, mintha a néző személyesen találkozna a hősökkel, közel engedni magához és nem kívülről szemléli őket. Hiába adott egy érdekes élethelyzet, vagy történet, ha a szereplő valamilyen okból érdektelen, vagy játszik a kamerának, a film eleve kudarcra van ítélve.

• Milyen a film magyarországi sorsa? Eléri a politika?

O.K.: A film premierje a miskolci Cinefest Fesztiválon volt. A budapesti bemutatót követően maratoni vetítés sorozatot tartott az Art+Cinema mozi. A következő hetekben közönségtalálkozóval egybekötött vetítéseket szervezünk. A közönség a budapesti Zsidó és Izraeli Filmfesztivál keretében nem csak Budapesten, de Szegeden, Debrecenben is találkozhat a filmmel.

CS.S.: Sajnálatos módon jelen pillanatban az MTVA egy csatornáján sincs egy rendszeres műsorsáv, ahol magyar dokumentumfilmek normális időpontban elérhetőek lennének. Pedig lenne rá igény, van egy réteg, akit érdekelne, de a moziig azért nem menne el érte. Mi amúgy messze elkerüljük a politikát. És szeretnénk, ha ez kölcsönösen így maradna. Minket az emberi sorsok érdekelnek. Természetesen tisztában vagyunk Köves Slomó megosztó személyével, aki a harmadik szereplője a filmnek, de ha történetesen Gyuri bácsi egy másik zsinagógába tér be és egy ottani rabbit kér meg a bármicvójának a befejezésére, akkor mi ott forgattuk volna le ezt a filmet. Persze nagyon örülünk, hogy így alakult, mert Slomó humorérzéke és bizonyos helyzetek könnyed kezelése

nagyon fontos volt számunkra, hiszen a súlyos, komor pillanatokat fel kellett oldanunk némi humorral vagy önjóniával, és ezt ő ösztönösen nagyon jól tudja. Azzal persze számoltunk, hogy vannak, akik pont az ő személye miatt nem nézik meg, vagy nem írnak róla, vagy nem vetítik a filmünket. Szomorú, hogy bármilyen alkotás minőségét felülírhatja a politikai hovatartozás, oldaltól függetlenül, de sajnos tudomásul kell vennünk, hogy ilyen világban élünk.

• Mit jelent számotokra az, hogy „kreatív dokumentumfilm”?

CS.S.: Viszonylag sok dokumentumfilmet fényképeztem az elmúlt években. Legalábbis azt hittem, hogy azokat így hívják. Épp ezért köszönhetek sokat ennek a filmnek, mert ezáltal döbbentem rá arra, hogy igazából ez az a fajta dokumentumfilm az, amit szeretnék csinálni. Ahol fontosak a képek, ahol a film egészével foglalkozhatom, a főcímtől a zenén át az animációig. Persze ezek a filmek majd három évig készülnek, nagyon sok energiával, nagyon sok türelemmel. Közben aztán az idők során Katival tényleg egy igazi alkotói párossá csiszolódtunk.

O.K.: Ez egy olyan kérdés, ami sokat foglalkoztat mostanában. Mert mi is a dokumentumfilm? Elvileg a valóság bemutatása, dokumentálása. De valójában nincs is olyan, hogy objektív valóság, hiszen az elkészült film, a valóságnak azon szeletét mutatja be, ami engem érdekel. Tehát már a téma megközelítésekor, a kérdésfeltevésekor is az alkotó szubjektív kíváncsiságán szűrődik át a történet. És ugyanez zajlik le a nézőben, amikor a filmet nézi. A saját élményein, érzelmi kötődésén, szimpátiáján vagy éppen ellenszenvén keresztül éli meg a látottakat. Mióta erre rájöttem már nem görcsölök azon, hogy olyan filmet akarjak készíteni, ami mindenkinek tetszik. A másik fontos eleme a dokumentumfilmnek, hogy mennyire van joga a dokumentumfilm készítőjének belenyúlania a valóságba. Hazugság lenne azt állítani, hogy mi csak a valóságot filmezzük le, hiszen már pusztán az a tény, hogy jelen vagyunk befolyásolja az eseményeket. De – és ez számomra nagyon fontos – sosem mondjuk meg a szereplőinknek, hogy hogyan viselkedjenek, mit mondjanak. Mi maximum helyzeteket teremtünk, ha úgy érezzük dramaturgiai szempontból szükség van rá, de aztán hagyjuk őket, hogy abban

önmaguk legyenek. Így volt ez ennek a filmnek az esetében is, amikor összehoztuk a kamasz fiút a bácsival.

• *Mi a különbség egy játék-és egy dokumentumfilm fényképezése között? Azért kérdezem, mert a néző néha úgy érzi magát A bármicvó fiúkkal, mintha egy játékfilmbe csöppent volna.*

CS.S.: Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy az elmúlt időben sorozatosan fényképezhetek játék- vagy tévéfilmeket, tehát az operatőri énem kiválóan működik. Valóban talán nem szándék nélküli, hogy filmjeinkben jelen van egyfajta játékfilmes dramaturgia. Gondolom, ennél a műfajnál sem baj, ha a nézők valamilyen képet, képeket visznek magukkal, ha véget ér a vetítés. Mondom ezt annak dacára, hogy ennek a filmnek a fényképezése inkább talán a Budapesti Iskola némely darabjára emlékeztet, világítást alig használtam, és az egész filmet kézből forgattam. Külön problémát jelentett kezdetben, hogy a fikciós filmekkel ellentétben, ahol egy komoly kameracsapat áll mögöttem itt mindent magunknak kellett csinálnunk. Tulajdonképpen leszámítva a hangkeverést és a fényelést, a forgatás kettőnk munkája. Az igazi tanulság mégis csak az, hogy elmélyült, figyelmes, érzékeny alkotói munkát ebben a műfajban csak így lehet létrehozni.

O.K.: Mi ugye mindig együtt dolgozunk Sanyival, és pár éve egyszer azt mondtam, légszki hogy csaljalak meg, szeretném kipróbálni más operatőrrel is a munkát. Kicsit talán azt akartam bizonyítani, hogy tudok én működni nélküle is. Aztán kiderült, hogy nem. Viszsa kellett könyörögnöm magam. Nemcsak azért, mert tényleg úgy

értjük és ismerjük egymást, hogy ha akarjuk észrevétlenül tudunk jelen lenni helyzetekben, ha arra van szükség, úgy, hogy közben mégis kommunikálunk egymással szavak nélkül, de a lényegesebb része, hogy egyszerűen nem tudom, hogyan csinálja, hogy egyedül, egy kamerával úgy tudja felvenni a helyzeteket, hogy megvan a fontos drámai pillanat közéről, de mégis száz másik irány és képkivágás áll rendelkezésemre a film vágása során. És olyan képeket alkot, amelyek önmagukban is sok mindent elmondanak, és nem kellene szavak mögéjük.

• *Szívesen használtok animációt, nem is akármilyet. Ennek mi az oka? Még egy csavar?*

CS.S.: Igen úgy gondoljuk, hogy az animáció, és főleg az a fajta izgalmas, rebbenékeny, fekete-fehér világ, amit – Egely Kati kézzel festett meg és képkockaként fotózott be a filmhez – egy új réteget nyit meg az értelmezésben. Dokumentumfilmben ritkán használnak ilyet. Mi megpróbáltuk azokat az elemeket animációként ábrázolni, amelyek fontos pontok Gyuri bácsi életében és nem akartuk, hogy ezek interjúként szólaljanak meg a filmben.

• *A Bármicvó fiúk „Holocaust-film”, de az élet száz más dolgáról is szól. Éppen a különösége és az, hogy könnyű azonosulni vele, megérinthei a fiatalokat is. Szépen illeszkedne egy rendes, XXI.-ik századi nemzeti tantervbe. Van erre lehetőség?*

O.K.: Már dolgozunk azon, hogy hogyan kerülhetne el iskolákba. Mert szerintem egy közös filmnézés után sokkal könnyebb beszélgetést kezdeményezni a fiatalokkal az élet nagy kérdéseiről, mint a szertartások, a

közösség fontossága vagy a család és az anyai szeretet hatása életünkre. És persze a történelem is sokkal könnyebben átékelhető, ha azt egy konkrét emberi sorson keresztül mutatjuk meg.

• *Sokat utaznak mostanában a filmjeitek. A Beágyazott emlékeink című valódi „családi filmek” New Yorkban járt, a Rotschild Klári legendáit a Los Angeles-i Magyar Fesztiválon vetítették. Milyen a fogadtatás?*

O.K.: Hálás vagyok ezeknek a meghívásoknak, mert mint mondtam, mi nem nagyon teszünk értük. Nagyon jók és fontosak ezek az élmények, szerintem nem csak nekem, hanem a nézőknek is. Több szempontból is sokkal jobb együtt megnézni egy filmet, és aztán beszélgetni róla, feldolgozni a látottakat, kérdéseket feltenni, tovább gondolkodni, együtt. Főleg a mai elmagányosodott, begubózott életünkben kincs egy-egy ilyen alkalom. Szóval nem is a fogadtatása a lényeg, hanem hogy van!

Nem csak a filmkészítésben, de az életben is társak vagytok. Nyilván hazaviszitek a munkát. Hogy kell ezt elképzelni? A hálósobában is vágtok?

CS.S.: Gyakorlatilag igen. Ugyan kis-sé furcsa érzés arra ébredni, hogy tőled 2.5 méterre a tegnapi forgatott anyagot illesztik be éppen egy filmbe, de meg lehet szokni. Mi valójában a gyerekeink rosszallása dacára 0-24-ben filmekről, tervekről, verziókról, ötletekről beszélgetünk, vagy egy már befejezett projekt utóéletéről vagy plakátterveket nézünk, vagy éppen egy forgatás alatt lévő anyag lehetséges megoldásaival foglalkozunk, esetleg egy trailer 17-ik változatán vitatkozunk.

O.K.: Megvannak az előnyei és a hátrányai is az otthondolgozásnak. Nálam például az a hátránya, hogy szinte nincs eleje és vége a munkanapoknak, de a legjobb az, hogy szinte egész nap azzal foglalkozhatok, amit szeretek. És nem a siker vagy a pénzszerzés hajt. Ha híres és gazdag akarnék lenni, akkor biztos nem a dokumentumfilmkészítést választanám, mert pont ez a kettő az, ami elkerüli a dokumentumfilmest. Állandó zsonglőr-kodás, hogy egyáltalán kijöjjünk a támogatási pénzekből és aztán ott van a másik nehézség, hogyan juttassuk el a filmjeinket potenciális nézőinkhez. De nem panaszkodhatom, mert a szenvedélyemnek élhetek és úgy tűnik a sok éves intenzív munka lassan meghozza a gyümölcsét. •



BESZÉLGETÉS PAPP KÁROLY KÁSÁVAL

Kézműves film

PETŐ SZABOLCS

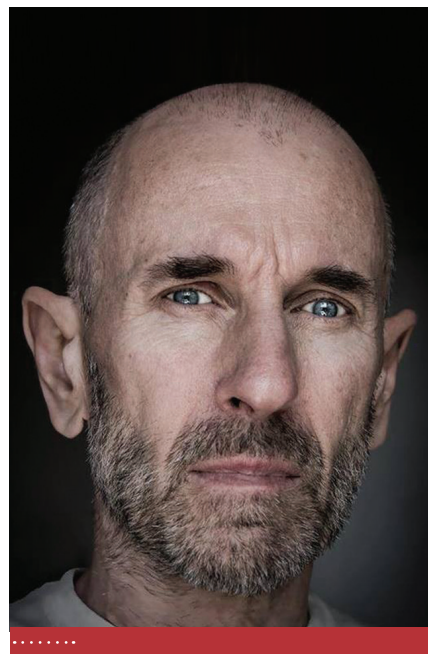
A HELIX KÍSÉRLETI FILMES RENDEZŐJE STOP MOTION TECHNIKÁVAL KELTI ÉLETRE KELLE ANTAL KÜLÖNLEGES, MOZGATHATÓ SZOBRAIT.

A *Helix* című új, magyar gyártású animációs rövidfilm is szerepelt az idei, október 12. és 21. között zajló A kategóriás Varsói Nemzetközi Filmfesztivál versenyprogramjában. A Magyar Média Mecenatúra Program támogatásával készült, valamivel több mint ötperces alkotás látvány- és díszlettervezőjével, forgatókönyvírójával és nem utolsósorban rendezőjével, Papp Károly Kásával beszélgettünk a filmről, de néhányszor elkalandoztunk.

A *helix* görög eredettel csigát, a szanszkrit nyelvben spirált jelent – ezt a nevet kapták Kelle Antal különleges, mozgatható szobrai vagy inkább medi-

tációs játéka, melyek gyökerei a tibeti mandalákban keresendők. A film ötlete már 2011-ben, egy művészeti előadáson megfogalmazódott. Aztán eltelt néhány év, és a Médiatanács Dargay Attila-pályázatán nyert támogatásból vágott bele a rendező. A Hír TV nézői a nyáron már láthatták az – Umbrella Kreatív Műhely gyártásában készült – alkotást, most egy ideig fesztiválokon szerepel majd, de további tervei is vannak vele. Spáh Dávid volt a dramaturg, Vajda Péter az operatőr, a zenét Tornyai Péter szerezte, a filmet Czákó Judit vágta, a produceri feladatokat Kázmér Miklós, Hidvégi Zoltán és Csornay Péter látták el.

Helix



Papp Károly Kása

• A *Helix* nem egy könnyen emészthető film. Milyenek az eddigi visszajelzések?

Én magam ezt a filmet már meg sem tudom ítélni... Kétéves folyamat volt a készítés aktív része, közben sokszor meg is néztem, de visszajelzésből egyelőre nagyon kevés van, hiszen kevés helyen szerepelt eddig a film. A szomszéd hatéves kislány végig-





nevette, egy terapeuta ismerősöm elsírta magát a végén, hogy csak két korosztályt említsek. Ha érzelmeiket tudok kiváltani egy filmmel, már boldog vagyok.

• *Elég kalandosan alakult eddig is a Helix útja. Pontosan hogyan is?*

A dolog úgy kezdődött, hogy ott voltam az egyik első budapesti TEDx-előadáson, melyen Kelle Antal bemutatott két különös, kúp alakú forgatható szobrocskát. Azonnal megfogott az egyszerűségük, és az, hogy ebből az egyszerűségből szinte végtelenségig bonyolítható formákat lehet kihozni, ahogy mozgatja őket az ember. A szünetben odamentem hozzá, összebarátkoztunk és mondtam, hogy egy másfél, maximum kétperces „filmeckét” csinálnék a szobrokkal, amiket aztán meg is kaptam tőle. Majd telt-múlt az idő, hosszan érelődött ez a dolog. Néhány év elteltével az Umbrella Kreatív Műhely pályázott a filmötlettel, és el is nyerte a Médiatanács támogatását.

• *A mandala mint motívum a körforgásra, a lét forgatagára utal, aminek van egy centruma. Ez számomra egyértelműen visszaköszön a film szerkezetében, felépítésében. Mennyire volt ez tudatos?*

Szeretem azokat a dolgokat, amelyek nagyon egyszerűek, de sok olvasatuk lehetséges. Én is arra törekedtem, hogy egyszerű struktúrája legyen a filmnek, de több rétege. Nekem benne van az emberi kapcsolatok dinamikája, de van benne egy kis mitológia is Nárciszon,

Helix a visszatükröződés motívumán keresztül. Ezt a gondolatot folytatva ugyanúgy benne van az önmagunk keresése, annak kutatása az egyén szemszögéből, hogy „ki vagyok én?” Ezek mind nagy kérdések. Ez a világ – ahogy én látom, és ahogy tapasztaltam – a kettősségek világa. Azt érezni, hogy a létezés valahol kerek egész, de a dualizmus világában ez a kerekesség folyamatosan megbomlik, elcsúszik.

• *Stop motion technikát használtál, azaz képkockáinként dolgoztál, pontosabban másodpercenként huszonöt-ször fotóztátok le a szobrot és az egész kompozíciót. Mennyi ideig készült „fizikailag” a film?*

Miután az ötlet bekerült a „szülőcsatornába”, maga a forgatás – azt nem mondom, hogy éjjel-nappal, de – közel egy éven át zajlott. Az előkészítő időszak is nagyjából ennyi időt vett igénybe, miközben kialakult a történet és megterveztem a film képi világát.

• *Bár a filmben végtelennek tűnő, de valójában egy meglehetősen szűk térben történik minden. Ez is a koncepció része volt?*

Jól látod. Ebben a térben van egy tükröződő felület, ami az egyik pillanatban teljesen lefagy, tükröként működik, a másikban hullámszik és lélegzik. Bizonyos értelemben a tér is szinte különálló lény. Úgy fogtam fel ezt a teret, mint egy makrokozmoszt, melyben Helix a mikrokozmosz. Mintha minden e műtárgy egy hatalmas vál-

tozatának belsejében történne. Helix ezért is közlekedik a gravitációnak elmentmondva. Igyekeztem a dombokat, tájrészeket is úgy felépíteni, hogy azok sugallják a szereplő tárgy milyenségét.

• *Kísérleti filmesnek vallod magad. Miben volt új ez a mostani film?*

A kísérletezés az, ami a filmezésben a leginkább izgat. Tudniillik az, hogy van az emberben valamiféle cél, amit el szeretne elérni, de pontosan nem tudja, hogy mi lesz az eredmény vagy hogy hogyan ér el oda. Ehhez kell egy olyasfajta alázat, hogy hagyja az ember megszólalni azt, amivel dolgozik éppen, az eszköztárat. Nagyon sokszor „visszafeleltem” a tárgy, ami nagyon sok mindenre megtanított. Például arra, hogy nem kell feltétlenül hibának felfogni azt, ami esetleg keresztbe tesz az eredeti elhatározásainknak. Ezzel a tárggyal nagyon nehéz volt dolgozni. Az, hogy a csúcsa lehajoljon a földre – mert tud ilyet is –, nem abból áll, hogy elkezdem lépcsőzetesen hajlítani és fotóztatom fázisonként; hanem az elemeit kell jobbra vagy balra, mértékkel forgatni, hogy ez a mozgás létrejöjjön, különben eltörne. Azt is mondhatnám, hogy ez kettőnk filmje: a tárgyé – amiben benne van persze Kelle Antal gondolkodásmódja – és az enyém.

• *Ez az első olyan film, ami a Magyar Média Mecenatúra Program támogatásával készült. Milyen benyomásaid vannak a programról?*



Én elfogadom ezt a mostani „kütyüvilágot”, kikerülhetetlen, sőt, én magam is élvezője vagyok, de rendkívüli módon szeretem az analóg technikákat. Van ma már kézműves kávé, kézműves sör, a *Helix* meg egy kézműves film. Külön örülök annak, hogy a Médiatanács ebben a high-tech világban helyet szorít ennek a műfajnak is, a stop motion technikának, a tárgyanimációnak, melynek gyökerei egészen a némafilmig nyúlnak vissza. Amikor találkoztam a mecenatúra program munkatársaival, annak az alapos körbejárása, az a „kutakodó” hozzáállás fogott meg a legjobban, hogy ebből milyen érték fog születni. A támogatás nélkül maximum egy költségvetés nélküli, nagyon rövid kis változat készült volna, így viszont arra kaptam lehetőséget, hogy hónapokon át tudtam a filmmel reggeltől estig foglalkozni. Időt kaptam. A szabadon alkotás öröme pedig megfizethetetlen.

• *Min dolgozol most?*

Egyelőre a *Helix* kapcsán töröm még a fejem, hogy jó lenne szervezni pár kisebb vetítést. Esetleg Kelle Antal is elhozná néhány szobrát, a zeneszerző, Tornyai Péter előadna valamit, te-

hát egy olyan estét kerekíteni ebből a vetítésből, amiről aztán lehetne beszélgetni. Amellett, hogy csöndes magányban, egy lámpastúdióból kialakított műteremben forgattam le ezt a filmet, nagyon hálás vagyok valamenyny közreműködőnek, mindenki nagyon sokat segített. Remek közös munka volt, több szakma képviselőjével, csak így jöhetett létre ez a színvonal, Kelle Antalnak pedig külön köszönöm, hogy „játszhattam” a szobraival.

Most fejleszték egy sorozatot is, egyelőre abszolút pénz nélkül. Ha minden jól alakul, 108 részes lesz és minden epizód 108 másodperces. Most fejeztünk be egy reklámfilm egy ismert, nagy joghurtgyártónak stop motion technikával, már látható a televíziós csatornákon. Örülök, hogy egy ilyen cég fel meri vállalni ezt a fajta technikát.

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Papp Károly Kása animátor, rendező. 1954-ben született Szekszárdon, díszlet- és jelmeztervező szakra járt, majd bábanimátor lett. Függetlennek tartja magát, a filmezésben leginkább a kísérletezés érdekli. Számos reklám-

filmes produkcióban vett részt többek között a Pannónia, az Aladin, a Varga és a Baestart Stúdióban, illetve több európai országban. Egyetlen magyar animátorként 2006-ban részt vett a később Oscar-díjjal jutalmazott, lengyel, norvég és brit koprodukcióban készült *Péter és a farkas* című bábfilm elkészítésében. Oktat a MOME-n. Idei, forgatókönyvíróként és rendezőként is jegyzett alkotása, a *Helix* szerepelt a varsói filmfesztivál animációs rövidfilmjeinek hivatalos versenyprogramjában.

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

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerről:
mecenatura.mediatanacs.hu



X – A RENDSZERBŐL TÖRÖLVE

Baljós Budapest

BASKI SÁNDOR

UJJ MÉSZÁROS KÁROLY SÖTÉT TÓNUSÚ KORTÁRS BÚNFILMJE ARÁNYTÉVESZTÉSEI ELLENÉRE IS HIÁNPÓTLÓ, BÁTOR VÁLLALÁS.

Hogy következik a szürreális-romantikus fantasyból a komor hangulatú sorozatgyilkosos thriller? Ujj Mészáros Károly látszólag előzmény nélkül váltott műfajt, sem rövidfilmjei, sem a *Liza, a rókatündér* nem előlegezte meg ezt a folytatást. Az *X – A rendszerből törölve* annyira valójában mégsem lóg ki az életműből – az összekötő kapocs a stilizációra való hajlam. A *Liza* retrokapitalista Csudapestje rokona az *X* koszos noirnagyvárosának, mindkettő tükrözi a valóságot, előbbi egy émelyítően színes, viccesen groteszk prizmán, utóbbi egy komor, sötét szűrőn keresztül. A rendező politikai-közéleti affinitása sem új keletű, a rókatündér meséjének háttérben is felsejlik a korrupció, és miközben a férfi főszereplő a Mekk Burgerben a kétes ügyleteiről dicsekszik Lizának, a rádióban egy Kádár-hangú politikus a „kapitalizmus építésének útjáról” szónokol. Közös nevezőt jelentenek a cselekményt tagoló változatos halálnevek is – ami a rókatündér meséjében morbid humorforrás, az itt bizarr látványosság.

„Elemeli a történetet a rögválótól”
(Balsai Móni)

Ujj Mészáros kiváló ütemérzéssel nyúlt a skandináv krimik eszköztárhoz és tematikai elemeihez. A könyves sikerlistákból ítélve a műfaj népszerűsége idehaza is töretlen, a társadalmi anomáliákkal és az elit korrupciójával szembesülő nyomozók helyzetével a hazai olvasók talán még jobban, zsigeribb szinten tudnak azonosulni, mint az eredeti célközönség. A közéleti áthallásoktól sem visszariadó kortárs bűnfilmekből ehhez képest nincs túlkínálat, az *Aranyélet* című sorozat mellett csak a *Kojot* említhető az elmúlt évekből, az *X – A rendszerből törölve* tehát mindenképpen hiánypótló, bátor vállalás.

A rendező Hegedűs Bálinttal közösen jegyzett forgatókönyve imponáló precizitással húzza fel a zsáner alapvető pilléreit. A nyitó képsorokon látható, szó szerint feje tetejére állított, baljós aurájú Budapest ideális kulissza, ahogy a Balsai Móni által alakított Éva is megfelel a

traumáktól gyötört, de zseniális nyomozó profiljának. A legtöbb skandináv krimihez hasonlóan a főhős ezúttal sem magányosan, hanem egy rendőrszolgálat tagjaként próbálja felgöngyölíteni a korábban már lezárt ügyek szárait, amelyek végül a saját múltjába, feldolgozatlan családi tragédiájához vezetnek, de egyúttal érintik az ország közelmúltjának egy máig kibeszéletlen fejezetét is. Kifejezetten szellemes megoldás a személyes és a kollektív múlttal való szembenézés elmaradását párhuzamba hozni, ahogy a klasszikus paranoiathrillerek motívumainak beemelése is

jó döntésnek bizonyul. Hegedűsék felismerték, hogy amíg a megidézett skandináv krimikben a kapitalizmus emblematikus képviselői az ideális mumusok, addig nálunk hitelesebbek ebben a szerepben a politikai hatalom birtokosai.

Noha a *Liza* sajátos műfajmixtúrája is előzmény nélküli volt a magyar filmben, az *X*-szel még nagyobb kockázatot vállalt Ujj Mészáros. Egy beazonosítható műfaj keretei közt játszódó, de a realizmus minimumát megcélzó thrillerben vékonyabb az a határ, ahol az ismert sémák hazai környezetre adaptálása még organikusnak hat. A fejesek által szorongatott, a statisztikák miatt aggódó rendőrfőnök figuráját túl sok hollywoodi filmben láttuk már ahhoz, hogy életszagúnak tűnjön, a vágóképnek használt, sötéten morajló hangfüggőnnyel megtámogatott drónfelvételek pedig ilyen mennyiségben még egy *Szárnyas fejvadász*-filmben is túlkapásnak minősülnének. Mintha a rendező nem bízott volna benne, hogy a kulcsmetafora súlykolása nélkül is képes nyomasztó atmoszférát teremteni. Ugyanígy aránytévésztesnek tűnik Éva pánikbetegségének érzékeltetése is, olyan sokáig és olyan intenzíven szenved a főszereplő – a helyszíneléseknél a minden más hangot elnyomó zihálása metronómként funkcionál –, hogy azzal a műfaji izgalmak is háttérbe szorulnak.

Az *X – A rendszerből törölve* egyik tanulsága, hogy a stilizációnak az a szintje, ami egy szürreális felnőtt mesének jól áll, egy skandináv típusú krimiben ellene dolgozik a kívánt hatásnak – a túlságosan ismerős dramaturgiai megoldásokkal és a típuskarakterekkel együtt elemeli a történetet a rögválótól. Deprimáló hangulata és a felemás happy end miatt Ujj Mészáros filmjét talán nem is krimiként, hanem elsősorban társadalmi metaforaként érdemes nézni. Mint nemzeti közérzetfilm kétségkívül hatásos és pontos – nem is lesz tőle jobb kedvünk.

X – A RENDSZERBŐL TÖRÖLVE – magyar, 2018. Rendezte: **Ujj Mészáros Károly**. Írta: **Hegedűs Bálint** és **Ujj Mészáros Károly**. Kép: **Szecsánov Martin**. Zene: **Csengery Dániel**. Vágó: **Mózes Gyula István**. Producer: **Ferenczy Gábor** és **Muhi András**. Szereplők: **Balsai Móni** (Éva), **Schmied Zoltán** (Zoltán), **Kulka János** (Horváth), **Bede-Fazekas Szabolcs** (Feri), **Schneider Zoltán** (Rendőrfőnök), **Fekete Ernő** (Gábor), **Bujáki Zsófi** (Kati), **Molnár Áron** (Balázs). Gyártó: **FocusFox Stúdió**. Forgalmazó: **InterCom**. 114 perc.





AZ AMERIKAI ŰRPROGRAMOK FILMEN // BENKE ATTILA

A VILÁGŰR MEGHÓDÍTÁSÁNAK AMERIKAI ÁLMA A VADNYUGAT MÍTOSZÁT LEVÁLTÓ KÖZÖSSÉGFORMÁLÓ ERŐ, MELYET HOLLYWOOD IS NÉPSZERŰSÍT.

A moziban az ember már a huszadik század elején a Holdra lépett Georges Méliès Jules Verne és H. G. Wells sci-fijeit (*Utazás a Holdba*, *Emberek a Holdban*) alapján készült *Utazás a Holdba* (1902) című klasszikusában és Fritz Lang *Thea von Harbou* azonos című regényének adaptációjában, *A Hold asszonyában* (1929). Technológiai áttörésekre (például a sci-fikhez a filmtrükkök és speciális effektusok, az űrutazáshoz a folyékony hajtóanyagú rakéták és a kozmikus veszélyek ellen védő űrruhák kifejlesztésére) volt szükség, hogy a filmes stábok és a NASA űrprogramjainak szakemberei megvalósítsák Verne és Wells vízióit. Persze a játék- és dokumentumfilmek is ideológiai konstrukciók, ezért a Holdra-szállás szkeptikusai a nagy eseményt bemutató *Lábnymok a Holdon: az Apollo 11* (1969) felvételeit máig fikcióknak tartják. Stanley Kubrick *Ragyogásának* (1980) rejtett jelentéseiről szól *A 237-es szoba* (2012), melyben megjelenik a népszerű összeesküvés-elmélet, miszerint Neil Armstrong, Buzz Aldrin és Mike Collins nem a Földet kísérő égitesten jártak, hanem egy Kubrick által berendezett filmstúdió díszletei között hangzott el Armstrong híres, Amerika számára az űrverseny aranyérmét jelentő mondata, a „Kis lépés egy embernek, hatalmas ugrás az emberiségnek”.

„Amerika sem nem álom, sem nem realitás, hanem hiperrealitás. Hiperrealitás, mert utópia, ami a kezdetektől úgy működött, mintha már megvalósult volna.” – jellemezte Jean Baudrillard a kozmosz bővületében élő „űrhideg Ameriká”-t. Egy felmérés szerint az amerikai társadalom nagy része bízik a NASA-ban és a világűrrel „új vadnyugat”-ként (*new frontier*) definiáló elnökökben, a lakosságnak 6%-a kételkedik a Holdra-szállásban. Bár Frederick Jackson Turner történész már az 1890-es évek végén a nyugati határvidék (*frontier*) eltűnéséről beszélt, a hatvanas évekig többek között a hódítási és szabadságvágyat szimbolizáló régi vadnyugat mítosza volt az amerikai nemzeti identitás alapja. „Akár keressük, akár nem, az új határvidék már felbukkant a horizonton. Itt várnak ránk a tudomány és az űr feltérképezetlen területei, a háború és a béke megoldatlan problémái, a közöny és az előítélet ismeretlen bugyrai, a szegénység és a túltermelés kínzó kérdései.” – foglalta össze az új vadnyugat-ideológia lényegét John F. Kennedy elnök 1960-as beszédében. Ám a hatvanas évek külföldi és belföldi történései (a dicstelen vietnami háború, merényletek, tüntetések, politikai hazugságok) a *frontier* mítoszt, az erre épülő retorikát, így a nemzeti identitást is meggyengítették. Amerika a Földön

megbukott, ezért szükség volt a társadalmat a földi problémáktól eltávolító, felfedezésre váró végtelen űrré. Többek között emiatt váltotta le a hetvenes években a westernt a sci-fi, melynek űrutazós alműfajában az Egyesült Államok és a Szovjetunió által felfedezett új határvidék rejtélyeit kutatják. Az űrprogramokkal foglalkozó amerikai játék- és dokumentumfilmek pedig sokszor alig különböznek a témába vágó sci-fiktől (2001: *Űrodüsszeia*, 1968, *Űrkaland*, 1969, *Az Európa-rejtély*, 2013, *Mentőexpedíció*, 2015), mert ugyanúgy az amerikai nemzet egységét szimbolizáló új vadnyugat megvalósuló utópiáját mutatják be.

VERNE ÉS WERNHER

Az űrsiklókról szóló 1985-ös rövidfilm, a *Megvalósult álom* címében hordozza Baudrillard az amerikai és az orosz űrprogramokat egyaránt jellemző fogalmát. Mint arról Walt Disney híres ismeretterjesztő tévésorozatának, a *Disneyland*-nek több epizódja is tudósít, Robert H. Goddard amerikai, Konsztantyin Ciolkovszkij orosz és Hermann Oberth német rakétatudósok az ötvenes-hatvanas évek amerikai-szovjet űrversenyét döntő módon befolyásoló tudományos kutatásait Jules Verne és H. G. Wells már említett regényei inspirálták. Az 1955-ös *Ember az űrben* és *Az ember és a Hold* című epizódok sztárvendége Oberth tanítványa, az űrprogramok kulcsfigurája, hadifogolyból a NASA egyik elsőszámú kutatójává előléptetett német rakétatudós, Wernher von Braun az „űr határvidék” (*space frontier*) fogalmának bevezetésével és a technika csodáinak (űrrakéták, űrállomások) bemutatásával igyekszik az embereket a westernfilmek rég eltűnt prérije helyett a végtelen űrre kondicionálni. Emellett humoros animációs és élőszereplős filmbetétek elevenítik fel a múlt világűrrel kapcsolatos babonáit, komikus találmányait, és megálmodják a Holdra-szállást is. Az ismeretterjesztő részek és a fikciós betétek azt hangsúlyozzák, hogy a múlt meséi a közeljövőben a tudomány segítségével valósággá válhatnak, és nem mellel Amerika legyőzheti a szovjeteket, ha az új vadnyugat vakmerő szakemberei a westernnek honfoglalóihoz hasonlóan az ellentéteket (például von Braun náci múltját) félretéve összefognak a közös cél elérése érdekében.

Az űrversenyben 1969-ig a szovjetek vezettek. Éppen ezért alakult ki az amerikaiak kollektív félelme, hogy az Egyesült Államok asztronautáit megelőzik a Holdon a szovjet kozmonauták. Az oroszok már 1957-ben fellőtték az első műholdat (Szputnyik-1), melyet egy évvel később követett az amerikai Explorer-1. 1961-ben Jurij Gagarin első emberként jutott ki az űrbe, az amerikai Alan Shepard második lett. German Tyitov ugyanebben az évben 25 óra alatt többször megkerülte a Földet. John Glenn 1962-ben technikai problémák miatt nem tudta megdönteni Tyitov rekordját. A személy-

„Izzó pusztából lovagol be a repülőtérré”

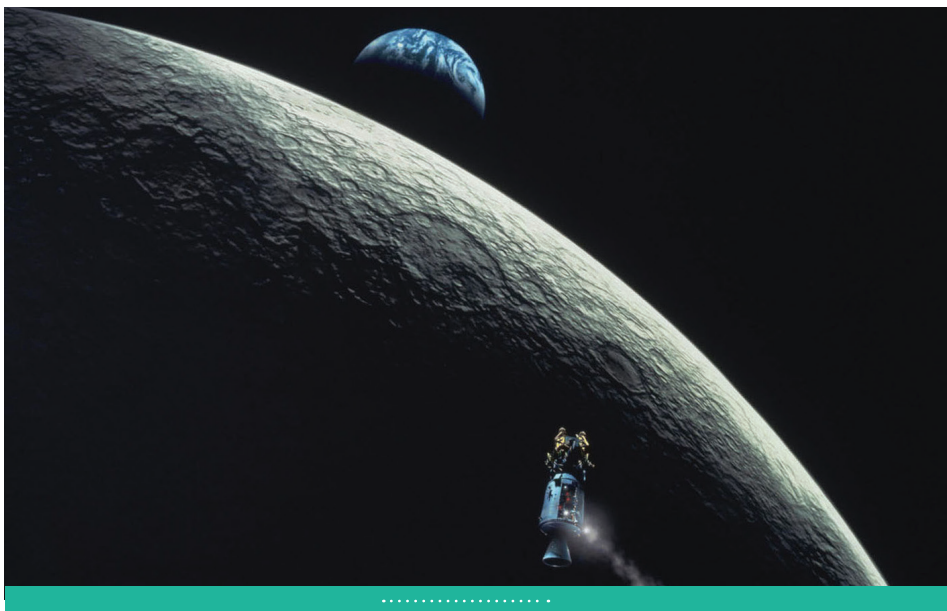
(Phillip Kaufman: Az igazak – Sam Shepard)

zet nélküli szovjet Luna-9 1966-ban landolt a Holdon, az amerikai Apollo-8 1968-ban három fővel már holdkörüli pályára állt. Az Apollo-11 sikeres misszióját megelőlegező *Irány a Hold!*-ban (1950), a von Braun életútját feldolgozó *Wernher von Braun*-ban (1960) és az űr-Föld határt, a Kármán-vonalat ostromló tesztpilóták fontos kísérleteit bemutató *X-15*-ben (1961) is az űrversenyyel kapcsolatos kollektív félelem a legfontosabb felhajtóerő a rakéták üzemanyaga mellett.

A *Wernher von Braun* különösen érdekes az új határvidék-mítosz szempontjából. A német-ame-

rikai koprodukcióban a német tudós kezdettől szemben áll a náciakkal (valójában a náci párt tagja volt), és mint arra a film alternatív címe (*A csillagokra célzok*) is utal, a politikát megvető fikatív von Braunnak gyerekkori álma, hogy később megépített rakétáival (a Londonra is kilőtt V-2 és utóda, az Apollo-11-et meghajtó Saturn V) meghódítsa a világűr. A tudós pályafutásában az elrendelt sors (*manifest destiny*) amerikai eszménye tükröződik. Miként Amerika sorsa meghódítani a préri után a végtelent is, úgy Wernher von Braun és peenemündei kutatócsapata számára az amerikaivá válás egyet jelent a csillagok elérésével. Turner sze-





rint vadnyugati utazásuk során az európai pioníroknak lassan kialakult amerikai identitása. A hontalanná vált von Braun is új önazonosságra és hazára lel, ahogy rakétái egyre közelebb kerülnek az új határvidékhez.

MIUTÁN A SAS LESZÁLLT

„A Sas leszállt” – jelentette Neil Armstrong a houstoni központnak 1969. július 20-án, mikor az Apollo-11 Sas nevű holdkompja sikeresen landolt a Holdon. És bár Armstrong és Richard Nixon elnök kozmikus telefonbeszélgetésükben az emberiség nagy ugrásaként értékelték a történelmi pillanatot, mindketten hangsúlyozták, hogy Amerika számára hatalmas dicsőség a nemzeti zászló Holdba tűzése. Mint azt a *Hold-séta egy* (1970) című dokumentumfilm is bemutatja, az Apollo-11 visszatérő legénységét az egész világ ünnepelte, és az egykori Apollo-asztronauták egy későbbi dokuban, *A Hold árnyékában* (2007) úgy emlékeznek vissza küldetéseikre, mint amelyek reményt és új önbizalmat adtak az amerikai társadalomnak Vietnam, a politikai gyilkosságok és a radikalizálódó polgárjogi mozgalmak korában. Az *Apollo-13* (1995), a nagysikerű HBO-sorozat, *A végtelen szerelmesei* – Az Apolló-program (1998) 1968 című epizódja és Damien Chazelle legújabb filmje, *Az első ember* (2018) is párhuzamba állítják a hatvanas évek nemzeti identitást megrendítő eseményeit az Egyesült Államokat fellelkesí-

„Amerikai új dicsőségét zengik”

(Ron Howard: Apollo 13)

tő űrutazásokkal. Tombol a vietnami háború, zajlanak az utcai tüntetések, a társadalom egyre elégedetlenebb a NASA-val, ám ezek a földi problémák mind jelentéktelenné válnak az Apollo-8 holdkörüli útjához, Armstrong történelmi lépéséhez vagy az űrben balesetet szenvedett Apollo-13 „sikeres kudarc”-ához (a NASA így értékelte a csapat szerencsés hazatérését) képest. Az *Apollo-13*-ban a Tom Hanks által eljátszott Jim Lovell kamaszlánya, Barbara éppen lázadó hippikorszakát éli, így édesapja küldetése sem érdekli. Miközben Lovell és civakodó társai a katasztrófát követően megtanulnak egy csapatként működni, az űrhajós lánya az űrközvetítéseket nézve megért valamit szülője a hatvanas évek „bomlasztó” nézeteinél magasabb rendű küldetéséből. A kezdetben kirívó ruhákat viselő, duzzogó Barbara a film végén már visszafogott öltözetben, örömkönnyekkel üdvözlő a Földre visszatérő édesapját.

Az 1969-es Holdra-szállás után készült játékfilmekben (*Az igazak*, 1983, *Apollo-13*, *Októberi égbolt*, 1999, *Holdrakéta* – *Az Apollo 11 repülése*, 2009, *A számolás joga*, 2016) és dokumentumfilmekben (*Hold-séta egy*, *Az űrfilm*, 1979, *Az egész emberiségért*, 1989, *A Hold árnyékában*, *Harc az űrért*, 2016) a világűr még erősebb identitásformáló és közösségteremtő erő, mivel az új határvidéken elért sikerek Amerikát ismét az emberiség úttörőjévé avatták. Az *igazak-*

ban a cowboyokra emlékeztető tesztpilóta, Chuck Yeager a nap-sütötte, izzó pusztából lovagol be a repülőtérre, ahol az „új hátság”, a rakétameghajtású X-1 gépmadár várja a férfit, hogy együtt lépjenek át a hangsebességet, és ériék el a *new frontier* határát, a Kármán-vonalat. Az *Októberi égbolt*-ban a leendő NASA-mérnök, Homer Hickam kamaszkorában egy isten háta mögötti bányavárosban álmodozik az ég meghódításáról, és a szovjetek riasztó sikerei sarkallják a fiút az első rakéta-kísérletekre. A film szimbolikus alapkonfliktusa az űr felé törekvő fiatal tudósjelölt és a nap mint nap a sötét szénbányába alászálló édesapja között feszül. Habár a bánya és az űr is sötét és barátságtalan hely, a haladást már

nem a vadnyugat mítosza szerint akár aranyat is rejtő tárna, hanem a rakétával elérhető, az embernek új hazát ígérő világűr szimbolizálja.

A filmek mellett az elnöki beszédek (Kennedy, Nixon, Ronald Reagan, George W. Bush, Barack Obama és Donald Trump űrretorikája) is bizonyítják, hogy a tudományos megalapozottság ellenére az űrprogram máig hatalom és identitás kérdése, ami miatt a NASA vezetősége sok kritikát kap. Az Apollo-1 1967-es, az Apollo-13 1970-es, a Challenger űrsikló 1986-os és a Columbia űrrepülő 2003-as katasztrófái miatt a bírálók az űr meghódítását sürgető vezetőket teszik felelőssé. Kevés amerikai film dolgozza fel ezeket a tragédiákat, és jellemzően azok is inkább részterületekre koncentrálnak (*Houston, van egy problémánk*, 1974, *Challenger*, 1990, *A Challenger*, 2013), nem az ideológia által befolyásolt űrprogram rendszerszerű problémáját elemzik. Ezt jellemzően inkább a Holdra-szállás valódiságát megkérdőjelező dokumentumfilmek (*Csak egy papírhald volt?* 1997, *Egy furcsa dolog történt a holdút közben*, 2001, *A 237-es szoba*), vagy társadalomkritikus sci-fik (a technikai hibáktól hemzseggő, embertelen fiktív Holdra-szállást bemutató *Visszaszámlálás*, 1969, vagy az elképzelt marsi küldetés meghamisítását elmesélő *Földi űrutazás*, 1978) teszik meg. Az *igazak* a perifériára szorított tehetséges Chuckkal szemben komikus és inkompetens pilótaként ábrázolja a Mercury-program hét hőstét

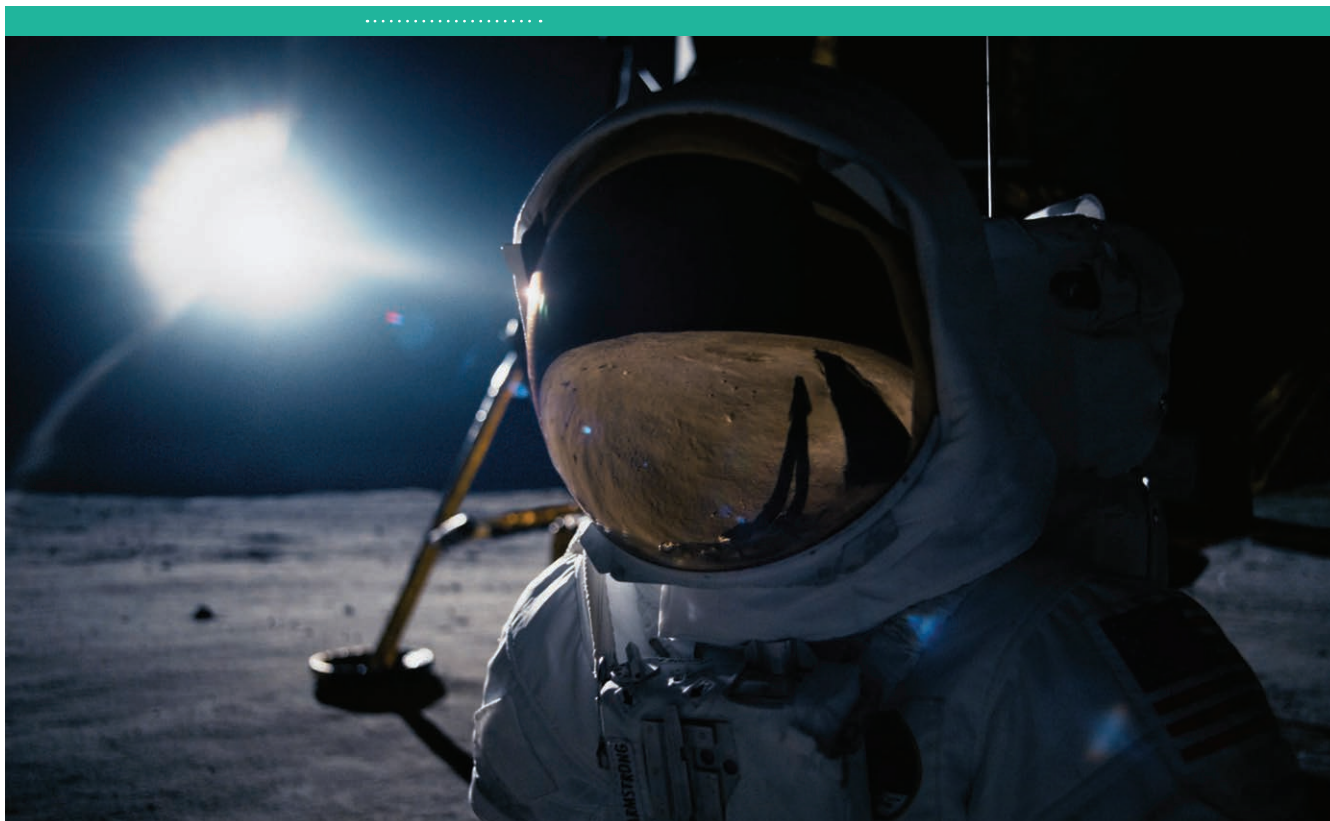
(köztük Alan Shepardot és John Glennt), akik öntörvényűségük miatt konfliktusba kerülnek a NASA fejeiseivel. Ám ez a krízisektől nem mentes, de sikeres űrutazások dicsőségét nem kisebbíti. A *számolás joga* rámutat az ötvenes-hatvanas évek szegregációjának abszurdítására: az űrprogramban kulcsszerepet játszó színes bőrű női matematikusok (Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson) az afro-amerikaiak elkülönítését legitimáló szabályok (például a feketék számára kialakított, az irodájuktól irreálisan messzire helyezett mosdók) miatt alacsonyabb rendűnek számítanak az űrközpontban. Azonban Theodore Melfi történelmi drámájában a végkifejletre a széttagolt csapat összekovácsolódik a közös cél eléréseért, és a fekete tudósokat végül ugyanúgy nemzeti hősként ünneplik, mint fehér, férfi társaikat (Shepard, Glenn, Armstrong). Az *első emberben* pedig Neil Armstrongot kislánya halála mellett társai végzetes balesetei és a hatvanas évek belföldi és külföldi konfliktusai is nyomasztják. Bár Damien Chazelle az asztronauta családi életének és történelmi küldetésének feszültségére alapozza az ismert történetet, a higgadt, kiváló pi-

lóta és mérnök Armstrongot ezek a krízisek csak motiválják, hogy tipikus jég hátán is megélő pionírként beteljesítse az új amerikai álmot. Akár *Az igazakban* a Mercury-pilóták űrutazásait követően, *Az első emberben* a Holdra-szállás után megidézt archív felvételeken és fiktív jelenetekben a világ összes népe Amerika új dicsőségét zengi. De a holdséta gyógyír az űrhajós családi válságára is, hiszen a férfi rákban meghalt kislányának karkötőjét a túlvilágot szimbolizáló égitest egyik kráterébe dobja.

„Az amerikai karakter lényege, hogy új horizontokat fedezzen fel, és meghódítson új határvidékeket. [...] Ezúttal többet fogunk tenni annál, hogy elhelyezünk egy zászlót, és lábnyomokat hagyunk hátra. Hosszútávú jelenlét a célunk, így kiterjesztjük a gazdaságot, és felépítjük a Mars-misszió alapjait” – hirdette meg Barack Obama után Donald Trump is 2018 nyarán a Hold-kolónia tervét, a Mars-küldetést és az űrvédelmi programot. Ugyanakkor az elnök mintegy önmagának ellentmondva kritizálta *Az első embert*, amiért annak holdi szekvenciájában az Armstrongék által kitűzött amerikai zászló

csupán a háttérben látható, annak elhelyezése, vagyis a tulajdonképpeni hódítás pillanata nincs benne a filmben. „Úgy tűnik, mintha szégyellnének Amerikának ezt az érdemét, ami szerintem borzalmas. Ha Neil Armstrongra és a Holdra-szállásra gondolunk, akkor az amerikai zászló is eszünkbe jut.” – vélekedett Trump *Az első ember* „hibájáról”. Pedig Chazelle történelmi drámája nem Amerika-ellenes, hanem ugyanolyan patrióta űrhajós film mint a *Lábnyomok a Holdon*, *Az egész emberiségért*, *Az igazak* vagy az *Apollo-13*. Bár *Az első ember* óvatosságot utal arra, hogy Armstrong Hold-sétájának kudarca esetén fia apa nélkül nőnek fel, nem foglalkozik a Gemini- és Apollo-küldetések politikai okokból elkövetett hibáival, ezeket elnézi a fontos közös cél, a szovjetek legyőzése érdekében. Így Donald Trump nyilatkozata is bizonyítja, hogy az Egyesült Államok vezetői számára Amerika Holdra vagy Marsra jutása leginkább azért fontos, mert a szimbolikus közös küldetés, a végtelen űr meghódításának bővületében a társadalomnak erős marad a hite az összetartozás és az amerikai kivételesség eszményében, főleg ha a nemzetiszín zászlót ott tudhatja az új határvidék valamelyik égitestén. •

„Hosszútávú jelenlét a célunk”
(Damien Chazelle:
Az első ember –
Ryan Gosling)





KÉPREGÉNY-ÚJSÁGÍRÁS // BARKÓCZI JANKA

SACCO ÚJSÁGÍRÁST TANULT, MÉGSEM KÜLPOLITIKAI TUDÓSÍTÓKÉNT, HANEM KÉPREGÉNYRAJZOLÓKÉNT DOLGOZTA FEL TAPASZTALATAIT.

Ha van valami, ami az újságírói munka elengedhetetlen része Palesztinában, az minden bizonnyal a teázás. Alig ült le a társaság, már érkeznek is egy hatalmas tálcán a gőzölgő, karsú poharak, melyekről sosem lehet előre tudni, hogy teából vagy cukorból van-e bennük több. A melengető ital kötelező elfogyasztása az egyetlen út, ami megindítja a beszélgetést, ezért különösen nagy szerencse, hogy Sacco, a képregényrajzoló-újságíró kifejezetten kedveli ezt a típusú vendéglátást. A teázás nyugodt, otthonosan intim hangulata feloldja a feszültséget és az idegeneket is közel hozza egymáshoz, egészen addig a pontig, amikor a többség képes elfeledkezni arról, hogy a jelenlevők egyike éppen a munkáját végzi. Az alkotó ugyanis anyagot gyűjt, érdeklődik, megpróbálja rábírní interjúalanyait arra, hogy két korty között meséljenek neki a börtönéveikről, elvesztett családtagjaikról, életükről és vágyaikról. A barátságosan induló tárgyalás során sokszor drámai élmények emléke szakad fel, soha be nem gyógyuló sebek nyílnak meg, valamint súlyos félreértések és kiirthatatlan előítéletek is megfogalmazódnak. A teázás gesztusa később a hallottak alapján készülő képregény, a *Palestine* egyik kulcsmotívuma lesz, ami mind grafikusan, mind jelképesen meghatározza a történet rit-

musát. Talán azért is tűnik annyira természetesen ez a megoldás, mert a tea körül zajló kedves-rettenetes találkozások legalább olyan ellentmondásosak és lebilincselők, mint a képregény-zsurnalizmus, vagyis a belőlük merítő kötet különös műfaja.

Joe Sacco 1960-ban született Máltán, de gyerekkora már az ausztráliai Melbourne-ben, majd az Egyesült Államokban telt. Az oregoni egyetemen hallgatott újságírást, ahol masszív tudást szerzett a nyugati sajtó működéséről és a kommunikáció elméletéről. Ezzel a háttérrel indult a terepre, de végül nem klasszikus külpolitikai tudósítóként, hanem képregényrajzolóként dolgozta fel a tapasztalatait.

A Közel-Keletre több ízben is vizsgázott, 1991-1992-ben két hónapot töltött a palesztin területeken, és az itteni élményei alapján 1993 és 1995 között sorozatot jelentetett meg. Ebből a füzérből állította össze nem sokkal később az első intifáda történetét kilenc részben bemutató *Palestine*-t, melyet számos rangos irodalmi elismeréssel tüntettek ki. A kötet mérföldkő lett a nem fikciós témákat feldolgozó képregények történetében, a szerző sokan a médiához közvetlenül is kapcsolódó irányzat pionírjának tekintik. Sacco ezek után elnyerte a Guggenheim-ösztöndíjat, melynek segítségével

vel ellátogathatott a boszniai háború sújtotta Szarajevóba és Gorazsdéba, ami alapján a 2000-es évek elején elkészült a *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995*, a *The Fixer and Other Stories*, és a két történetet feldolgozó *War's End*. A következő nagyobb lélegzetű munkában ismét a palesztin kérdést boncolgatta, de ezúttal tágabb történeti perspektívába helyezte azt. Inspirációja Noam Chomsky az USA, Izrael és Palesztina kapcsolatát elemző kötetének egyik félmondata volt, melynek nyomán elindult, hogy megtudja, mi történt 1956-ban a gázai Rafah menekülttáborban és Khan Yunis-ban, ahol az alig dokumentált atrocitások során többszáz palesztint öltek meg az izraeli erők. A 2009-ben megjelent, monumentális hosszúságban hömpölygő *Footnotes in Gaza* már a valódi tényfeltáró újságírás eszközeivel dolgozik, és eltéríthetetlen makacssággal próbálja összerakni a konfliktus mozaikdarabkáit, amihez elsősorban ismét a szemtanúk emlékeit hívja segítségül. A rajzoló ezek után visszatért az Egyesült Államokba, hogy Chris Hedges újságíróval közösen egy kevésbé nyilvánvaló, de annál súlyosabb problémát, a szegénység okait és következményeit vizsgálja a *Days of Destruction, Days of Revolt* című 2012-es kötetben. Sacco képregényeiben a sajtó morális dilemmái keverednek a grafika szabad, kritikus, ironikus hangvételével, miközben kíméletlen közvetlenséggel mutatják be azt, amit talán egyetlen riporter sem tudna ilyen koncentráltan megjeleníteni.

RAJZOLT SAJTÓ

A grafika illusztratív funkciója már a fénykép elterjedése előtt megteremtette a kapcsolatot a nyomtatott sajtó híreivel. A 19. század első felében rendszeresen közöltek olyan anyagokat a lapok, melyek egy-egy eseményről teljes egészében rajzolt formában tudósítottak. A sűrített üzenetet tartalmazó politikai karikatúrák és a hosszabb elbeszélésre összpontosító beszámolók előkészítették a terepet a későbbi formátum megjelenéséhez. A képregény-újságírás valódi népszerűségét valójában két különböző területen felerősödő irányzat összekapcsolódása hozta meg az 1990-es évek elején. Ezek egyike a sokszor életrajzi ihletésű, nem-fikciós képregények sikere, melyek legismer-

„Két világ közötti
összekötő személy”
(Joe Sacco: Palestine)



tebb példája a holokauszttal foglalkozó Art Spiegelman *Maus* című munkája, a másik pedig az 1960-70-es évekre jellemző új-zsurnalizmus, ami az újságírói szakma követelményeit betartva, de a korábban elvártól sokkal személyesebb hangvételben, irodalmi igényességgel dolgozza fel az egyes témákat. A többek között Tom Wolfe, Truman Capote, Hunter S. Thompson és Norman Mailer neveivel fémjelzett hullám nem csak a sztorira, de az újságírói munkára is reflektál, hangsúlyozva annak feltétlen szubjektivitását. Joe Sacco művei ugyanezt a riporter-élményt villantják fel az izgalmat kereső olvasó előtt, miközben olyan problémákat vázolnak fel, melyek hűsbavágóan aktuálisak.

A *Palestine* széles körben megismertette és népszerűvé tette a módszert, így a 2000-es évekre, különösen a szeptember 11-i terrortámadások után, látványosan megszorodtak a hasonló vállalkozások. Ilyen például Josh Neufeld munkája, aki öt túlélő történetén keresztül mutatta be a Katrina hurrikán

2005-ös pusztítását az *A. D.: New Orleans After the Deluge* című kötetben, de rajzolt képregényt közvetlenül a média működéséről és a különböző médiaelméletekről is *The Influencing Machine* címmel. Guy Delisle a Doktorok Határok Nélkül kötetében dolgozó feleségét kísérve publikált képregényt burmai élményei alapján 2010-ben, míg ugyanennek a szervezetnek a tevékenységét követi egy másik ikonikus mű, a *The Photographer: Into War-Torn Afghanistan with Doctors Without Borders*. Ez Didier Lefèvre 1986-os afganisztáni útján készített fényképeiből kiinduló, Emmanuel Guibert és Frédéric Lemercier közreműködésével alkotott hibrid, fotóesszé és képregény egyszerre.

A képregények az alkotói folyamat természetéből miatti lassabban készülnek el, lassabban válnak publikálhatóvá, mint a hagyományos sajtóanyagok, ezért elsősorban az elmélyült, több megfigyelést igénylő történetek feldolgozására alkalmasak. Orbán Katalin egyik,

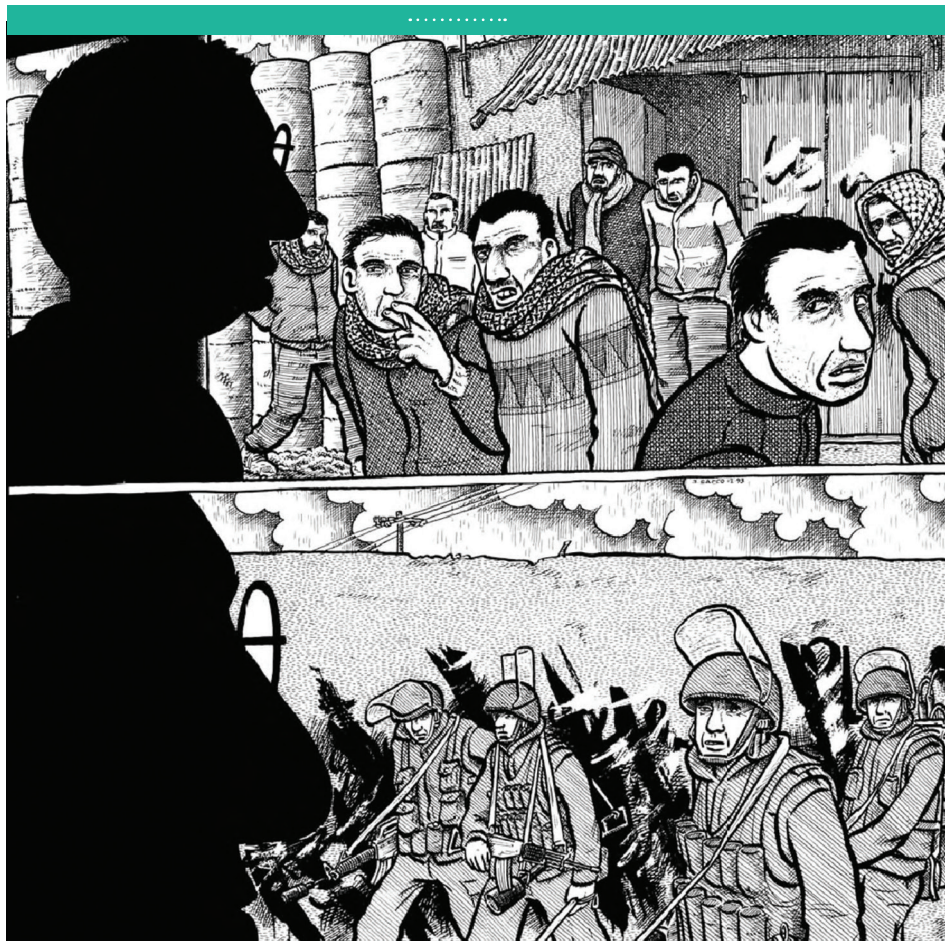
Saccóval is foglalkozó, tanulmányában (*Mediating Distant Violence*) felhívja a figyelmet arra, hogy a fényképektől túltelített korban a grafikus ábrázolás presztízse ismét megnő, a képregényhez ráadásul még mindig asszociálható a könyvkultúra komolysága. Orbán kiemeli, hogy ezek a munkák előszeretettel választanak interkulturális témákat, melyekbe egy kívülről jött idegen, a két világ közötti összekötő személy vezeti be az olvasót. Ez a személy a *Palestine* esetében Joe Sacco saját figurája, aki szinte minden olyan képen megjelenik, ami nem a múltból megidézett emlék. A görnyedt, szemüveges, sapkás alak egy személyben látja el a fotóriporter és az újságíró feladatát, hiszen tapasztalatait vizuális formában és szövegben is megfogalmazza. A feldolgozás módját talán azért is hasonlítják gyakran a ma széles körben nagy népszerűségnek örvendő infografikákhoz, mert azokhoz hasonlóan, kifejezetten hatásosan egyesíti a képeket és az adatokat, a tájékoztató és szórakoztató funkciót.

**„A legjobb
szándékok
vezérlik”**

(Joe Sacco:
Palestine)

KÉPREGÉNY ÉS ORIENTALIZMUS

A *Palestine* előszavát a posztkolonializmus gondolatának egyik első megfogalmazója, Edward Said jegyzi. Egy ízben őt magát is emlegetik a regényben, amikor a fizikailag és mentálisan kimerült Sacco-karakter kijelenti, hogy egyszerűbb lenne otthon maradni és nyugalomban olvasni Said lebilincselő munkáit, mint az írottakat a saját bőrén megtapasztalni. Said szerint a *Palestine*-hoz hasonló művek megszületése azért fontos, mert olyan elfelejtett, marginalizált helyeket és embereket mutatnak be, melyek a hírvetény és egyéb válogatási szempontok miatt, egyébként soha nem jutnak el a televízió képernyőjére vagy a nyomtatott sajtóba. Ezzel együtt azt is hangsúlyozza, hogy a történetek mélyebb feldolgozása azért lehetséges, mert egy olyan kívülről érkező, ifjú nyugati gondolja végig őket, aki szinte mindenhez hozzáfér, és pontosan tudja, hogyan kell megszerezni a rengeteg kikutatott információt és háttéranyagot. A képregény mint publikáció nem független más médiumoktól, alátámaszt-



ja többek között olyan újságíró tanúk beszámolóit, mint Amira Hass, Sarah Roy vagy Gloria Emerson. Az egymást erősítő narratívák között azonban mindig többségben vannak a kívülről, elsősorban nyugati szempontból készített anyagok, ezeknél pedig különösen óvatosan kell bánni az ítéletek megfogalmazásával. Sacco, épp ezért, inkább csak pillanatszerűt ad az általa megtapasztalt helyzetről, rákérdez az okokra, de kínosan ügyel arra, hogy ne adjon ötleteket arra nézve, hogy mi lenne a jó megoldás.

A *Palestine* egy folyamat vége felé született, az 1987 és 1993 között zajló első intifáda, vagyis az izraeli megszállás ellen indított ciszjordániai és gázai palesztin felkelés idején. Sacco látogatása arra az időre esik, amikor a konfliktust lezáró oszlói egyezményt előkészítő tárgyalások már zajlottak, és az érintettek megszámlálhatatlanul sok, viszonylag friss traumatikus emléket őriztek az előző évekből. A töredezett, inkább benyomásokra és heurisztikus felfedezésekre, mint szisztematikus vizsgálatra épülő elbeszélés során többek között a Balata és Jabalia menekülttáborokba, Hebronba, Nablusba, Jeninbe, Tel-Avivba és Jeruzsálembe kísérik el a szerzőt. Az út egyes állomásain elsősorban otthonokban, privát terekben zajlanak a beszélgetések, sokszor a kijárási tilalom által meghatározott időkeretbe illesztve. Gyermeküket és korábbi házaikat elvesztő anyák, sebesülésből lábadozó lázadók, kissé zavarosan fogalmazó kamaszok mesélik el élményeiket, de meghallgatjuk a nőjogi szervezetek és a konfliktus-zónától szerencsés távolságban élő, decens tel-avivi építészlányok véleményét is. A kontrasztos, fekete-fehér esztétika inkább nyomasztó, mint szép, az arcok riadtak, fáradtak, és szinte soha nem kedvesek, a környezet általában koszos, saras, lehangoló. A szenvedés ábrázolása alapos, maga is szinte kizsákmányoló, a karakterek sztereotípek, sőt, jól felismerhető rasszjegyeket hordoznak. Sacco képregénye nem mentes a saidi orientalizmustól, még akkor sem, ha a munka során a legjobb szándékok vezetnek. A tengernyi adat felsorolása, a bonyolult politikai játszmák leírása kiemerítő, de érdekes olvasmány. A hektikus, elmosódó vagy éppen sokkolóan éles emlékekre, politikai hitvallásokra és ismeretterjesztő tájékoztatásra épü-

ló dramaturgia a legváratlanabb pillanatokban megakad egy vicc, vagy egy több oldalon át tartó, magyarázó szöveg erejéig, hogy aztán ismét a korábbi lendületben áradjon tovább.

NÉZŐPONTOK

A *Palestine* egyik legfontosabb jellemzője a folyamatos szerzői önreflexió. Sacco, az új-zsurnalizmus szellemében, tudatosan elhatárolja magát a távolságtartó, nézőpontját objektívnek valló, „légy a falon” típusú megfigyeléstől. Adatokat és tényeket közöl, de nem győzi hangsúlyozni, hogy ezeket ő maga is sokszor közvetítő segítségével ismeri meg, ezt követően pedig a saját szubjektív képi és szöveges megfogalmazásában adja tovább. Minden képregényében erősen reflektál az újságírói munka fizikai és morális kihívásaira, de a *Palestine* esetében ugyanezt sokszor a képregény-alkotó feladatai kapcsán is megteszi. A menekülttáborban poroszkáló szakadt számárkordé láttán megjegyzi, hogy milyen jól fog mutatni majd a készülő kötet egyik teljes oldalán, interjúalanyaitól nem csak valódi történeteket, hanem „élénk leírásokat, részleteket” vár, hangsúlyozva, hogy a képregény olyan vizuális médium, ami csak ezekkel működik. Önmagát egy ízben képregény-kalandornak nevezi, aki a munkája során napokig nem vált ruhát, dögölt patkányokon tapos, olykor remeg a hidegtől, szövegel a srácokkal és mindentudóan bólogat, amikor a borzasztó történeteket hallgatja. Jelenléte azért is fontos, mert az olvasó így vele azonosul az erőszakot tevők vagy elszenvetők helyett, ami egyben azt is jelenti, hogy olykor unja már a hegeket és az ismétlődő történeteket, és kicsit mindig megkönnyebbül, amikor egy-egy epizódban vége a feszélyező helyzeteknek.

A szerző mellett mindenképpen meg kell említeni azokat a közvetítő személyeket is, akik különböző funkciókban segítik a találkozásokat. Sacco később a *The Fixer*-ben alaposabban is kidolgozta ezt a témát, azonban jelenlétük már a *Palestine*-ban is meghatározó. Ők a tolmácsok, a spontán adódó és előre egyeztetett idegenvezetők, akik küldetésüknek tartják, hogy segítsék az érdeklődő és talán segítő kezet nyújtó idegennel való kommunikációt. Privát történetük gyakran beszűrődik a többi közé, és egy láthatatlan, de annál fon-

tosabb dimenzióval járulnak hozzá a végeredményhez. Sacco a mások által elmesélt emlékek feldolgozása során ugyanis olyan eseményekről készít fotóriporthoz hasonló, de rajzolt tudósítást, melyeknél ő maga valójában nem volt jelen. Azonban az ezekhez szükséges impressziókat sem közvetlenül az emlékezőktől, hanem az emlékezőkkel helyette kommunikáló közvetítőktől kapja, akiknek szavai, hangulata, hozzáállása alapvetően meghatározhatja a tartalmat. A képregény így a beszélgetések résztvevőinek bonyolult kommunikációs helyzete nyomán formálódik, az újságírói sztenderdek ismeretében, de számos szubjektív és fiktív rétegtől alakítva. A felszínre kerülő narratívák között végső soron minden esetben az alkotó válogat, aki ebből a szempontból a kapuőr funkcióját tölti be. Azonban míg a sajtó kapuőre tartalmi megfontolások alapján dönt, Sacco nem csak tartalmi, hanem esztétikai szempontból is megítéli az elé kerülő témákat, ami szintén erősen befolyásolja a végső anyag természetét. A kultúrák és műfajok között lebegő képregény így sok szempontból pengeélen tancol, és nem kevés ízlés és szakmai tudatosság kell ahhoz, hogy elkerülje a zsánerben rejlő buktatókat.

A *Palestine* egyik legmeggrázóbb és legegységesebb epizódja Ghassan története, akit egy éjjel biztonsági okokból letartóztatnak, majd heteken át fémrudakhoz kötözve kínoznak a rendőrök. A részletes alapossággal bemutatott tortúra, a nevetségesen abszurd bírósági jelenetek, melyek újabb és újabb napokra hosszabbítják meg a fogságot, egy olyan hermetikusan elzárt közegben zajlanak, aminek látszólag alig van kapcsolata a megszokott mindennapjai élő társadalommal. Mikor Ghassam visszatér a családjához, csak a sebek és a nyomasztó emlékek maradnak, amikről szinte képtelenségnek, szurreálisnak tűnik ezen a másikon, normálisnak tűnő helyen bárkivel beszélni. A részlet bevezetőjében Sacco hangsúlyozza, hogy párhuzamos univerzumok mindenhol léteznek, nem csak a Marvel-képregényekben, de akár a valóságos Közel-Keleten is. A *Palestine*, ahogy a szerző többi munkája, különböző világok között keresi a kapcsolódási pontokat és az átjárókat, melyek akár, és meglepően nagy valószínűséggel, téadás közben is felbukkanhatnak. •



ORSON WELLES: THE OTHER SIDE OF THE WIND // KRÁNICZ BENCE

MOST ZÁRULT LE AZ ÉLETMŰ: TÖBB MINT NEGYVEN ÉVVEL A FORGATÁS UTÁN BEMUTATTÁK ORSON WELLES LEGENDÁS BEFEJEZETLEN FILMJÉT.

A mikor 1970. június 3-án Gary Graver a Los Angeles-i Schwab's drogéria parkolójából ismeretlenül felhívta Orson Wellest azzal, hogy minden vágya a közös munka, még nem sejtette, hogy a lelkes telefonhívás az egész életének irányt szab majd. Kezdetét vette egy történet, amely idén novemberben ért véget, de sem Welles, sem Graver, sem a *The Other Side of the Wind* (A szél túlsó oldalán) stábjának legtöbb tagja nem érte meg a finálét, vagyis a film bemutatóját. A *The Other Side of the Wind* több mint negyven éven át egyike volt a filmtörténet legendás befejezetlen filmjeinek, rangban Stroheim *Kelly királynőjének* ötórás változata és Eisenstein *¡Que viva México!*-ja mellett. Welles híres soha el nem készült filmjeiről: az *It's All True*, a *The Deep* vagy a *Don Quijote* olyan címek, amelyekhez nem tartozik kész film. A *The Other Side of the Wind* viszont híresebb és elátkozottabb mindegyiknél, mert alkotói és producerei évtizedeken át okkal reménykedhettek benne, hogy végre valóban bemutatatható. Úgy tetszett, a kálvária végét jelentő premier mindig csak karnyújtásnyira van.

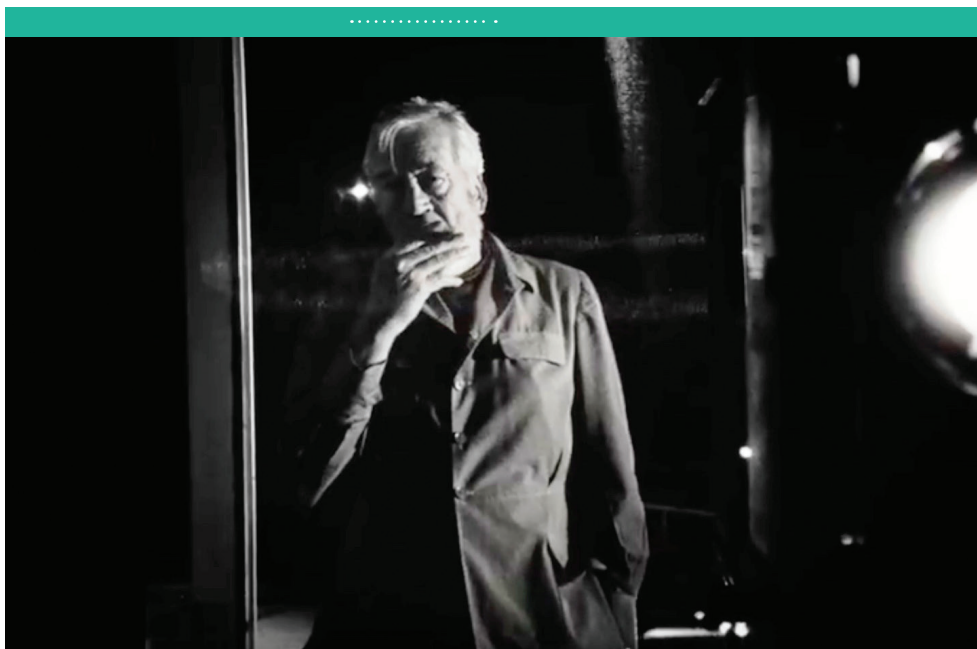
Noha Welles soha nem hallott Graverről, azon a júniusi napon meghívta magához a fiatal operatőrt, és megbízta, hogy fényképezze ő terve-

zett filmjét. Elképzelései szerint Welles a *The Other Side of the Wind*-del diadalmasan tért volna vissza Hollywoodba *A gonosz érintése* után tizenkét évvel. A veterán, félve tisztelt rendezőseni egy veterán, félve tisztelt rendezőseniről akart forgatni, aki éppen forgat valamit, talán éppen egy veterán, félve tisztelt rendezőseniről. A történet egyetlen éjszaka leforgása alatt ját-

„A legvégén azért megszólal”
(John Huston)

szódik, a rendező, Jake Hannaford hetvenedik születésnapján. A forma dokumentumfilmeket idéz: Hannafordról két stáb is portréfilmet forgat („én könyvet írok róla”, mondja valaki a filmben, mire azt a választ kapja, „én meg ismerek valakit, aki nem”), miközben jeleneteket látunk Hannaford készülő filmjéből. Szinte fel sem tűnik, hogy a 35mm-es, 16mm-es és 8mm-es nyersanyagra forgatott snitteket változtató szerkezetben van olyan kép, amelyhez nem tartozik fiktív szerző – azok Welles, illetve Graver képei.

Orson Wellest pályája eleje óta izgatták a dokumentumfilm formai lehetőségei. Az *Aranypolgár* bemutatója után a diplomáciai feladatokat is ellátó rendező Latin-Amerikába utazott, hogy három történeten keresztül ragadja meg Mexikó és Brazília forró és forrongó hétköznapiját. A dokumentumfelvételeket megrendezett jelenetekkel vegyítette volna. Már akkor egyértelműen látszott, hogy Wellestől alkatilag idegen a „tisztá dokumentumfilm” ideája – mivel ilyesmi nem létezhet, valóság és fikció jelöletlen és szétszálazhatatlan összefonódásából kell megszületnie a hiteles, és éppen fiktív elemei által hitelesített formának. Ám *Az Ambersonok tündöklése* utómunkálatai során megromlott a rendező és az RKO stúdió viszonya, így az *It's All True* (Mindен igaz) terve is süllyesztőbe került. Szó szerint: a nyersanyag





élettársa, aki jobbára meztelenül mászkál az artisztikusan bevilágított terekben, és elcsábít egy szótlan fiút. A férfi szereplő fiktív színész, John Dale (Bob Random játssza), aki a forgatás befejezése előtt megszakította a kapcsolatot Hannaforddal, sejtetően azért, mert a rendező beleszeretett. Hannaford homoszexualitása végül mégsem válik igazán jelentős motívummá a filmben, pedig a Pauline Kaelről mintázott riporter és a John Milius ihlette macsó író is célozgatnak rá.

A kifejtetlenül hagyott motívumok és elvarratlan szálak elkerülhetetlenek, sőt szükségszerűek Welles nagyszabású kísérleti filmjében. Ki tudná megmondani, mi maradt ki a több mint tizenegy órányi digitalizált nyersanyagból? Azt sem könnyű nyomon követni, hogyan jutott el számtalan személyes, jogi és anyagi természetű

egy részét a hatvanas évek végén a Csendes-óceánba temették.

A rendezőnek végül két olyan filmje készült el életében, amelyet legalábbis részben dokumentumfilmnek lehet tekinteni. Lehet, de nem érdemes. Az *Othello* keletkezéstörténetét bemutató *Filming Othello* és a hármass művészportrét közlő *H mint hamisítás (F for Fake)* egyaránt olyan esszéfilmek, amelyeket keresztbe-kasul sző a fikció, sőt a fikció lehetőségeiről szóló elmélkedés. Voltaképpen mindkét film Orson Wellesről szól, a nagy mágusról, aki mindenkit lenyűgöz, de senkivel nem tud együtt dolgozni; aki egyszerre áldozata a hollywoodi stúdiók és más befektetők művészetellenes ideológiájának és saját hatalmas egójának; és akit ugyanaz hajt, akár komoly költségvetésből, akár aprópénzből dolgozik: hogy új utakat nyisson a mozgóképfarmanyelvi lehetőségeiben.

Ez persze Welles saját alkotói önképe, amellyel nyíltan felruházta a *The Other Side of the Wind* Jake Hannafordját is. A filmbeli rendező szerepét John Hustonra bízta, aki Wellesszel ellentétben mindig tudott alkalmazkodni a stúdiók elvárásaihoz, és tíz nagyjátékfilmet rendezett, mialatt Welles a *The Other Side of the Wind*-del birkózott. Hannaford a főhős, de inkább azért, mert mindenki róla beszél, mintsem a történet alakulásában játszott szerepe

„Keresztbe-kasul szövi a fikciót”

(Oja Kodar)

vagy a vásznon töltött ideje miatt. Rajta kívül Brooks Otterlake, Hannaford pártfogoltja kap fontos szerepet, aki azzal hízeleg magának, hogy senki nem áll nála közelebb a mesterhez, miközben ödipális irigység is fűti. Otterlake-et, akit Welles nyilvánvalóan mentoráltjáról, Peter Bogdanovichról mintázott, maga Peter Bogdanovich játssza, mai szemmel úgy tűnik, példamutató alázattal: a több évig tartó forgatás részben Bogdanovich házában zajlott, miközben a hetvenes évek elején még Hollywood egyik legnagyobb reménységének tartott rendező szakmailag és magánéletében is a csőd szélére jutott. A *The Other Side of the Wind* véglegesnek tekinthető változata első sorban Hannaford és Otterlake bonyolult kapcsolatát térképezi fel, másrészt a körülrajongott, mégis folyton a kudarcától rettegő rendező udvartartásának kaotikus viszonyait ütközteti Hannaford filmjének markánsan stilizált képeivel.

A születésnap parti kézikamerával vett, *cinema verité* hatású jeleneteivel ellentétben a fiktív *The Other Side of the Wind* snittjei hosszúak, álomszerűek, élénk színekben pompáznak, a minimalista, kiüresített városi enteriőrök pedig meglehetősen egyértelmű letenioni-paródiának mutatják a részleteiben látható erotikus művészfilmet. A főszereplő Oja Kodar, Welles utolsó

vita lezárása után odáig a film, hogy a Netflix bemutathasson belőle egy kétórás, „kész” verziót – a *The Other Side of the Wind* hányatott sorsát legalapossabban Josh Karp 2015-ös monográfiája tárgyalja. Mindez már nem számít. Ahogy Bogdanovich karaktere idézi *A vihar* Prosperóját a filmben: „már ünnepünknek vége”. A *The Other Side of the Wind* bemutatott változata zaklatott tempójú, lázalszerű, sűrű szövetű, ezernyi izgalmas részletet tartogató, bonyolult formájú, játékos film. De nem remekmű, mert csak addig lehetett az, amíg nem készült el. A *The Other Side of the Wind*-ben a befejezetlenség, a tökéletes műalkotás ígérete volt rendkívüli, a „végtelen film” eszménye. Erre tette fel az életét Gary Graver, aki részben azért kényszerült pornófilmekkel pénzt keresni és vált el két feleségtől, hogy Orson Wellesszel dolgozhasson. Tizenöt év alatt, 1970-től haláláig Wellesnek valószínűleg lett volna lehetősége befejezni a filmet, és soha nem fogjuk megtudni, hogy szándékosan hagyta-e torzóban utolsó fontos munkáját. Tolakodó a párhuzam a halálos ágyán rózsabimbót rebegő Charles Foster Kane-nel. A színész-rendező, aki imádkozta előtérbe tolni saját személyiségét, éppen a *The Other Side of the Wind*-ben nem állt a kamerák elé. De a legvégén azért megszólal.

A NETFLIX BEMUTATÓJA.



SILVIO ÉS A TÖBBIEK // KOVÁCS PATRIK

PAOLO SORRENTINO MÁSODIK POLITIKUSPORTRÉJA ÉPPOLY SZERTELEN, MINT A POLITIKAI CIRKUSZMŰVÉSZETET MEGTEREMTŐ CÍMSZEREPLŐJE.

Híánypótló mű született az elmúlt évtizedek olasz nagypolitikájának emblemikus alakjáról, Silvio Berlusconiéről. Nem csupán azért fontos ezt megállapítani, mert a hírhedt „polihisztor” (aki hajdani talján kormányfőként, mohó médiacézárként és gátlástalan botrányhősként is beivódott a nemzetközi köztudatba) tündöklését és bukását, politikai gaztetteit és kalandos magánéletét eddig egyetlen olasz játékfilm sem énekelte meg, hanem azért is, mert a végrehajtó hatalmat, valamint gazdasági- és médiatölkéjét önös céloknak alárendelő politikai *showman* a mai korszellemre is rezonál, hiszen a fél világon átviharzó (Donald Trumptól Jair Bolsonaroig számos névvel illusztrálható) jobboldali populizmus előhírnöke. Mindennek tükrében talán meglepő, hogy a *Silvio és a többiek* nem klasszikus értelemben vett élettrajz: Paolo Sorrentino nyolcadik nagyjátékfilmje tudatosan elmosza a fikció és a történelmi tények közti határvonalat (erre egyébként a főcím elé illesztett inzert is felhívja a figyelmet), és egyáltalán nem törekszik Berlusconi életeseeményeinek kimerítő leltározására. A történet csak a 2006-tól 2009-ig terjedő időszakot, s az utolsó miniszterelnöki ciklus néhány mozzanatát öleli fel, továbbá középpontjában a

hetvenes éveit taposó Silvio öregedési pánikja és privát vétkei állnak, tehát Sorrentino ezúttal adós marad a politikai háttérrel. (Ekként a *Silvio és a többiek* izgalmasan ellenpontozza a rendező korábbi, *A megfoghatatlan* című politikusportréját: a Giulio Andreotti miniszterelnökről szóló história szinte dokumentumszerű emlékművet állított néhány fontos fejezetnek a múlt század olasz közéletéből.)

Aki tehát „létösszegző” élettrajzi darabra számít, mely a bölcsőtől jelenkorig kíséri hőse életét, szükségszerűen csalódnai fog. A *Silvio és a többiek* inkább távlati, impresszionisztikus képet vázol Berlusconiéről és szűkebb-tágabb ismeretségi köréről: a dúsgazdag észak-olasz elit tagjai, hatalomra sóvárgó vagy épp a pikszisből kiesett politikusok, félvilági kóklerek, becsvágyó kéjnlők és dörzsölt médiamogulok népes tábora lakja be a történetet, és Sorrentino nem restell időt áldozni e típusfigurák kibontakoztatására; olyannyira nem, hogy a címszereplő felbukkanására is sokat kell várnia a nézőnek. A film kezdetben a kisstílus szélhámos, Sergio Morra és cinkos felesége, Tamara frivol kalandjait beszéli el: a sikerhajhász páros prostituáltak szolgálatát befolyásos politikusoknak és üzletembereknek, hogy aztán – pénzért, stallumért cserébe – meg-

zsarolhassák ügyfeleiket. Sergio úgy érzi, végre megtalálta az aranytojást tyúk, amikor összeismerkedik a veszedelmes szépségű Kirával, hiszen a luxusprostituált közvetlen összekötetésben áll Berlusconiával. A házaspár rögvést kiveti hálóját a nagy halra, mégpedig mestertervvel rukkolnak elő: kibérelnek egy apartmant az ex-kormányfő szardíniai luxurvillájának szomszédságában, megtöltik lenge öltözetű fiatal szexmunkásokkal, aztán csupán ki kell várniuk, míg a szebbik nem iránti rajongásáról elhíresült Berlusconi horogra akad.

Az éppen nyugdíjas éveit töltő Silvio kisvártatva elő is bújik rejtekből, ám épp kínos kötelességének hódol: ki kell engesztelnie elhidegült feleségét, Veronicát, aki megelégette férje folyamatos hűtlenkedéseit. Mikor azonban az asszony elutazik, hősünk nemcsak a nevezetes „unga-bunga partik” rituáléját támasztja fel, de a politikai porondra is visszatér. Mindközben Sergio és hölgykoszorúja is Silvio mágneses terébe kerül, ám a törtető strici kénytelen belátni, hogy nem képes csőbe húzni az örökifjú életművészt, aki időközben ráadásul ötödszörre is elfoglalja a miniszterelnöki bársonyszéket. A *Silvio és a többiek* lassan, de biztosan szűkíti fókuszát címszereplőjére, és eredményesen teremti meg a titokzatosság érzetét, ám a cselekmény szerkezete az életmű eddigi tételeihez képest is töredezett, hangsúlyosan epizódokra épül; ráadásul eredeti, csaknem kétszáz perces játékideje komoly próbatétel elé állítja még az elszánt moztistákat is. A nemzetközi forgalmazásra szánt verziót már a szélesebb közönségigényekhez idomították, szűk egyórányi anyagtól szabadulva meg (annak érdekében, hogy a mű jövőre ringbe szállhasson az Oscar-díjért folyó versenyben), ám a *Silvio és a többiek* ebben a nézőbaráttá szelídített formájában is monstrozus munka, a gördülékeny befogadást pedig több tényező is nehezíti. Problémás például, hogy Sorrentino szinte a teljes filmet meztelen női testekkel, leplezetlen erotikával telíti. És bár ezáltal nem csatlakozik a kortárs európai artfilmes sztenderdhez – hiszen nála a pőreség sosem öncélú készítetéseket szolgál, a szexualitás szinte mindig sikerül ironikus-metaforikus összefüggésbe helyeznie –, a

modern bacchanáliák, szexpartik, énekes-táncos vacsorák végláthatatlan sora egy idő után csömörrel fenyegeti a nézőt. Mindazonáltal a *Silvio és a többiek* nemcsak témája miatt jelentékeny alkotás, de vizuális világában, stilisztikájában és karakterizálásában is képes felzárkózni Sorrentino előző munkáihoz, még akkor is, ha formailag nem oly fegyelmezett, mint az *Ifjúság*, és nem növi ki magát oly lenyűgöző modernista kommentárrá, mint *A nagy szépség*. Sorrentino munkásságában *A nagy szépség* óta Fellinit tartják az egyik legfontosabb igazodási pontnak. Egyesek úgy vélik, a két alkotót csupán bizonyos lelki rokonság kapcsolja össze, míg mások szerint Sorrentino következetesen kiforgatja-megrabolja nagy elődje életművét. Az igazság az első állásponthoz áll közelebb, és tagadhatatlan, hogy a *Silvio és a többiek* sem teljesen érintetlen a Fellini-hatástól: főként az oeuvre *Az édes élet*, a *Satyricon* és a *Casanova* által fémjelzett vonulatához csatlakozik (sőt a neotelevízióra tett utalások okán az olasz mester kései remekét, a *Ginger és Fredet* is idézi), vagyis arról mesél, miként idegenedik el az egyén egy súlyosan elzúllott, végstádiumban vegetáló társadalom tagjaként. Ám míg a felsorolt Fellini-opusokban léteztek olyan hősök, akik – ha részlegesen is, de – érintetlenek maradtak a közösség erkölcsi fertőjétől, korrumpá-

ló mētelyétől, addig a *Silvio és a többiek* címszereplője maga is szerves résztvevője, sőt alakítója a körülötte zajló morális és szellemi rothadásnak.

Dicséretet érdemel Berlusconi semleges nézőpontú ábrázolása: Sorrentino nem fűroszti a sokak által sejtelmesen csak „doktorként” emlegetett ex-kormányfőt a nosztalgia aranykódében, de nem is demonizálja, inkább társadalmi válságtünetként tekint rá, és bár politikai umbuldáit szemérmesen elhallgatja, sikerül egyszerre modern „gengszterhősként” és szeretnivaló, elbűvölő karizmájú pojkaként felmutatnia. Ezt a kétarcúságot számos kiváló jelenet cizellálja. Ezek közül is talán a legragyogóbb és legjellegzetesebb, amikor a saját sikerétől megrészegült, újra a miniszterelnöki szerepre készülő Silvio azáltal teszti szunnyadó „értékesítői” képességeit, hogy találomra felhív egy idős nőt, s megpróbál rászólni egy olyan házat, melyet még el sem kezdtek – és soha nem is fognak – építeni. Szintén parádés mozzanat, amikor riválisa, Recchia segítségért kilincsel Berlusconinál; a „doktor” eleinte nyájasan fogadja, majd minden átmenet nélkül, kiabálva korholja jellemtelenségéért a cselszö-

„Társadalmi válságtünetként tekint rá”

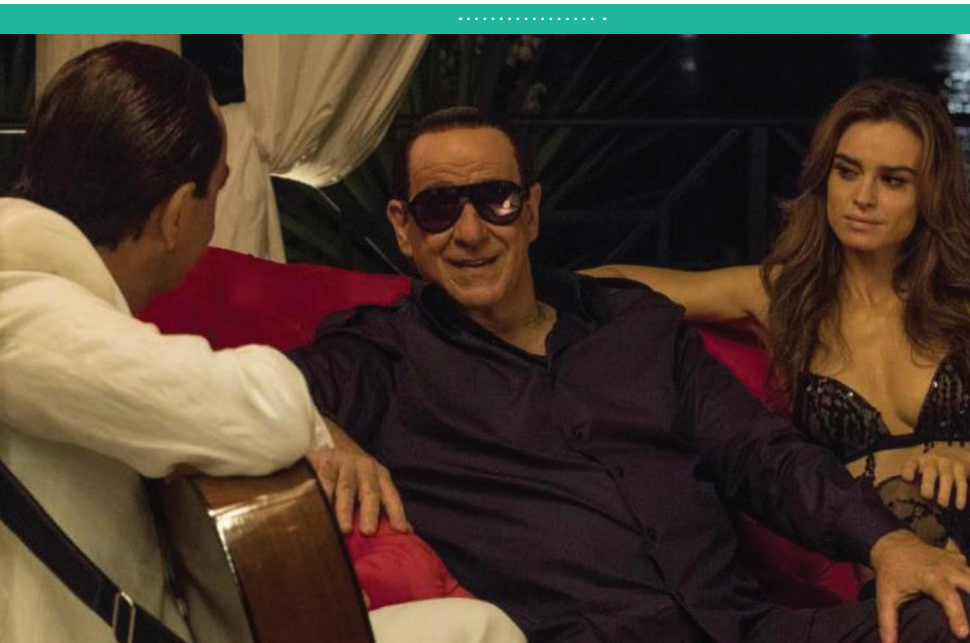
(Toni Servillo és Kasia Smutniak)

vő politikustársat. Sorrentino hőse már megízlette a hatalom valamennyi áldását és ódiúmat, és az idő is eljárt felette, ám mégis szomjúhozza a befolyást, akár ketrecbe zárt

vadállat a dzsungel zöldjét. E jelenség szintén nem csupán lokális érvényű: gondoljunk csak a magyar közéletre, melyben a rendszerváltás óta csak gyarapodnak a megalomániás politikai túlélők, akik az örökkévalóságra rendezkedtek be.

Sorrentino kaméleontermészetű házi színésze, Toni Servillo pompás Berlusconi: tökéletesen mímeli a miniszterelnök használatot-kereskedőket idéző, művi vigyorát, felfokozott, színpadias gesztusait, de éles hangulatváltásai – szangvinikus dévajkodásai, szertelen dühkitörései és méla hallgatásai – is szenzációsak. Színészi mesterkurzus ez a javából. Mellette a Sergiót alakító Riccardo Scamarcio méltó a figyelemre: egy némely külföldi kritika joggal emelte ki, hogy játéka az ifjú Tony Curtisre emlékeztet *A siker édes illatából*. Vizuálisan is kifogástalan munka a *Silvio és a többiek*: Luca Bigazzi operatőr kompozíciói egyszerre tetszenek festményszerűnek és talányosan bizarnak, az asszociatív montázstól az osztott képmezőig terjedő bravúrok, a gyönyörű fahrtok és méltóságteljes svenek pedig nagyszerűen illeszkednek a mozi szilaj, bohó stílusához. A groteszk toldalékfigurák egyszerre idézik Lynch, Jodorowsky, Leos Carax világát, némely szimbólumértékű, a cselekmény fősodrához nem kapcsolódó jelenet pedig a bőrünk alá kúszik (kiváltképpen a földrengésben összeomlott templom romjai közül kiemelt Jézus-szobor a zárlatban, melynek örven Sorrentino újfent tiszteletét rója le *Az édes élet* előtt). Hogy Berlusconi kigyónyelvű akarnok-e vagy karizmatikus nagyvilági kalandor? A *Silvio és a többiek*nek ezt nem tisztje megválaszolni. Sorrentino filmje nem kimért tanmese arról, hogy a politika piszkos játék, hanem többretegű korkép, a romlottság, a szenvedély és a nárcizmus kacagtató természetrajza. Modern commedia dell'arte.

Silvio és a többiek (Loro) – francia-olasz, 2018. Rendezte: **Paolo Sorrentino**. Írta: **Paolo Sorrentino** és **Umberto Contrarello**. Kép: **Luca Bigazzi**. Zene: **Lele Marchitelli**. Szereplők: **Toni Servillo** (Silvio Berlusconi), **Elena Sofia Ricci** (Veronica), **Kasia Smutniak** (Kira), **Riccardo Scamarcio** (Sergio Morra), **Euridice Axen** (Tamarara), **Fabrizio Bentivoglio** (Recchia). Gyártó: **Indigo Film / Pathé / France 2 Cinéma**. Forgalmazó: **Mozinet**. Feliratos. 150 perc.



ALEXANDRE TRAUNER ART/FILM FESZTIVÁL – SZOLNOK

Reflektorfényben a látványtervező

BENKE ATTILA

A SZOLNOKI ALEXANDRE TRAUNER ART/FILM FESZTIVÁL KIVÉTELES A FILMES MUSTRÁK KÖZÖTT, ITT A LÁTÁNYTERVEZŐKÉ A FŐSZEREP.

Balázs Béla *A látható emberben* és Bíró Yvette *A hetedik művészetben* hangsúlyozzák a film „háttérének” (a díszlet, a környezet, a tárgyak) fontosságát, mely a szereplők háborgó lelkének kivételése lehet (*Dr. Caligari*, 1919), vagy mint Jancsó Miklós paraboláiban, a karaktert foglyul ejtő táj formálja saját képére a hőst. Ezt a forgatókönyv lapjain létező fiktív világot varázsolja láthatóvá a korábban *art directorként*, manapság az *Elfújta a szél* (1939) látványtervezőjének, William Cameron Menzies kifejezése nyomán *production designerként* ismert szakember. Mikor a kamera forog, a látványtervező és csapata (díszlettervező, díszletfestő, berendező, jelmeztervező stb.) már nem lehetnek a színen, gyakorlatilag láthatatlanok a közönség számára. Ráadásul Hollywood színészekkel vagy sztárrendezőkkal reklámozza portékáit, és a szerzői filmek esetében is jellemzően a rendezőt tartják a mozgókép művészeknek. Ritkán kerülnek reflektorfénybe operatőrök, forgatókönyvírók, zeneszerzők, és még ritkábban látványtervezők. Ez utóbbiak közül a magyar származású Oscar-díjas Alexandre Trauner (Trauner Sándor) vált közismertté. Ettől az évtől az ő nevét viseli a szolnoki Alexandre Trauner Art/Film Fesztivál (korábban, páros években Nemzetközi Képzőművészeti Filmfesztivál), mely október 16. és 21. között került megrendezésre új, nagyjátékfilmekre és látványtervezőikre fókuszáló versenyprogrammal.

LÁTÁNY-FILMEK

A megújult fesztiválon egyelőre a nagy múltú képzőművészeti szekcióban volt erősebb a filmfelhozatal (lásd a kalli-

gráfia modern mestereiről szóló fődíjas *A lélek nyomait*, 2018, és a további díjazott alkotásokat: Traub Viktória *Sellők és Rinocéroszok*, 2017, Horváth Mária *Cigánymesék: Hogyan lett az ember*, 2017 című animációs filmjeit és Jarosław Migoń művészportréját, az *Egy néző naplóját*, 2017). A nagyjátékfilmes versenyprogram történelmi drámáinak ugyan látványosak a díszletei, ám ezek többsége valóban csupán háttérdíszletként funkcionált, nem hordozott lényeges többletjelentést a tárgyi környezet (ilyen volt például az udvari intrikákra kihegyezett harmadik helyezett, a *Királyi játzmák*, 2017, vagy a papírizű életrajzi film, *Az ifjú Karl Marx*, 2017). A fődíjat elnyerő, egy kosztümös film forgatását elmesélő *Spanyolország királynője* (2016) „díszlet a díszletben” önreflexiója miatt potenciálisan izgalmas alkotás, ám Juan Pedro de Gaspar látványtervező vizuális koncepciójáról elvonja a figyelmet a történet hangnemének és műfajának bizonytalansága, a melankolikus dráma és az önironikus komédia feszültsége.

Sokkal erősebb a szintén díjazott, az észt Rainer Sarnet rendező és Matis Mäestu látványtervező *Novembre* (2017), melyben a fagyos-saras erdő, a nyirkos faházak, a hó és sár keverékét idéző fekete-fehér képi világ a démonokkal szövetkező és osztályellentéktől megmérgezett tizenkilencedik századi vidéki közösség romlott kollektív pszichéjének kivetülései. Megérdemelten kaptak különdíjat Nánássy Zsolt és Horváth Viktória az *Örök télért* (2018, rendező: Vászár Attila), a valódi szovjet munkatáborok reménytelenségét sugárzó fagyos barakkok és a fojtogató

hatású bányajelenetek megvalósításáért. Említésre méltó még Radu Jude és Christian Niculescu műve, a *Sebheyles szívek* (2016), melyben a harmincas évek román kórházának rideg falai, kényelmetlen vaságyai, mozgást gátló gipszei, zsúfolt folyosói, illetve a szenvedtlen totálképek és a hosszú beállítások vizuális értelemben is felemésztik a gyógyulásra hiába váró fekvőbetegeket.

A FESTŐK MOZIJA

A fesztivál fénypontjai a látványtervezőknek szentelt élő események voltak. Marcel Carné *Külvárosi szálloda* (1938) című klasszikusának levetítése után zajlott az Alexandre Trauner emlékkonferencia, illetve kerekasztal-beszélgetés. Az anekdotákban bővelkedő beszélgetés résztvevői, Trauner fogadott fia, Didier Naert látványtervező, Báron György filmesztéta, Molnár György író-rendező, Kepes András újságíró és Muszatics Péter filmtörténész egyetértettek abban, hogy a „filmfestő” egyfelől azért vált széles körben ismertté, mert képes volt adaptálódni a francia „lírai realizmus” (Marcel Carné és Jacques Prévert filmjei) után a hollywoodi stúdiórendszerhez (például Billy Wilderrel dolgozott együtt az Oscar-díjjal jutalmazott *Legénylakáson*, 1960) és élete utolsó szakaszában a francia posztmodern irányzathoz, a *cinéma du look*hoz (Luc Besson 1985-ös *Metró*-jának kazamatáit is Trauner tervezte). Másfelől „Trau” (kollégái így becézték) teremtette meg azt a modern Párizsképet a *Külvárosi szállodán* kívül az *Irma, te édesben* (1963), ami a francia főváros reprezentációjaként rögzült a populáris kultúrában. Didier Naert szerint a legendás látványtervezőnek az a titka, hogy a díszleteket nem a kamera, hanem az emberi szem számára tervezte. Ezért is kelt olyan hatást a *Külvárosi szálloda* és az *Irma, te édes*, mintha eredeti helyszíneken forgatták volna őket.

Ahogy korábbi interjúkban Alexandre Trauner, illetve a rendezvény mesterkurzusain Rajk László (*A londoni férfi*, 2007, *Saul fia*, 2015, *1945*, 2017, *Napszállta*, 2018) és Allan Starski (*A márványember*, 1976, *Schindler listája*, 1993, *A zongorista*, 2002) is hangsúlyozták, a látványtervezők fontos feladata az anyaggyűjtés. Trauner fényképezőgéppel járta a valódi Párizst, és Allan Starski tanulmányozta a II. világháború előtti Varsót *A zongoris-*



tárhoz. Starski werkfotók és storyboardok („képes forgatókönyv”: a tulajdonképpeni látványterv a cselekmény beállításaival) segítségével mutatta be a fiktív nagyváros felépítésének folyamatát. A látványtervező előadásából kiderült, hogy történelmi drámát azért is nehéz készíteni, mert az ilyen történetekben központi szerepet kap az idő múlása. A *zongoristához* külön fel kellett építeni egy régi szovjet laktanyából a lerombolt Varsót, más stúdiókban és valódi városrészek átalakításával pedig a német megszállás előtti és alatti lengyel fővárost reprodukálták. Allan Starski azt is kiemelte, hogy kosztümös filmek esetében a színválasztás nemcsak a hitelesség miatt fontos, hiszen a jelmezek és a tárgyi környezet színeinek harmóniája vagy kontrasztja vizuális többletjelentést hordozhat. Ezért Starski sok időt fordít a történet hangulatát és értelmezését meghatározó színpaletta összeállítására.

Rajk László a fesztiválon vetített *A londoni férfiről* szóló izgalmas prezentációját már kifejezetten arra hegyezte ki, hogy a filmbeli tér mint vizuális szimbólum (sőt: allegória) milyen módon járul hozzá a mű jelentéséhez. Rajk Allan Starskival ellentétben nem a valós tér reprodukálásáról, hanem a megfelelő eredeti helyszín kiválasztásáról mesélt. Hogy Georges Simenon azonos című regényének történetét Tarr Béla apokaliptikus víziójához igazítsák, olyan

Marcel Carné:
**Külvárosi
szálloda**

tengerparti kisvárost kerestek az alkotók, melynek alaprajzára ráilleszthető Botticelli Dante *Isteni színjátékához* készített rézkarca a Pokol térképéről. Így végül a Korzika szigetén található Bastia szinte kör alakú kikötője lett a „földi Pokol”, melyen Rajk László bemutatója szerint keveset kellett módosítani (a főszereplő váltóőr, Maloin tornyát és a vasúti síneket volt szükséges felépíteni). A viszonylag keskeny bejáráttal rendelkező bastiai öböl a töltéseken felhúzott falak miatt egy ideig még napkelte után is sötétségbe vagy legalábbis félhomályba borul, és az éjjel dolgozó, nappal alvó Maloin tulajdonképpen soha nem láthatja a fényt. De az említett falak nappal is elzárják a horizontot, a nyílt tenger látványát a szereplők előtt, így *A londoni férfin* valóban olyan a kikötő, mint a Pokol, ahová a film hősei bűneikért és gyalogságukért lettek bezárva. Persze a legbelső kör itt a kikötő szerkezete miatt a sötét tengerben helyezkedik el, ahová a gyilkos Brown belöki áldozatát, és ahonnan Maloin a bűnös pénzt kihalássza. A *londoni férfi* főhőse tehát még csak közel sem kerül a Pokol kútjához, melyben *A torinói lóban* (2011) apa és lánya élnek.

Méltó módon zárta az Alexandre Trauner Art/Film Fesztivál mesterkurzus-sorozatát Peter Greenaway „Művész a tükörben” című provokatív előadása. Mint arra a cím is utal, a brit rendező egyfelől saját képzőművész-

filmjeiről, másfelől a mozgóképi médiumnak veleszületett alapproblémájáról beszélt, amit már az első filmtéoretikusok (köztük Balázs Béla) is felvetettek. Greenaway szerint a film nem önálló vizuális művészet, hanem a történetmesélés terhe miatt csupán létező szövegek illusztrációja. Kivételek persze vannak, a brit rendező friss példája a *Szárnyas fejvadász 2049* (2017), melyben a történetmesélés helyett fontosabbak a hangulatteremtő képek és a zene. Habár Peter Greenaway úgy tartja, hogy a mozi menthetetlen válságban van, a megoldás egy paradigmaváltás lenne az „írók mozija” és a sztori kényszerítő erejétől szabad „festők mozija” között. Ezért forgatott Greenaway képzőművész-filmeket (*A rajzoló szerződése*, 1982, *Az építész hasa*, 1987, *Éjjeli őrjárat*, 2007, *Gyalog Párizsba*, 2019), ezért kedvenc filmrendezője a képi metaforákkal dolgozó Szergej Eisenstein, és az egykori festőművész emiatt készíti mostanában híres festményeket életre keltő audiovizuális installációkat. A lenyűgöző alkotások közül kettőt mutatott be Greenaway: az egyiket Leonardo Da Vinci *Az utolsó vacsorájának* apostolai, a másikon Paolo Veronese *A kánai menyegzőjének* alakjai keltek élte digitális maszkolási, fényelési és színezési technikáknak köszönhetően, zenei aláfestéssel (Peter Greenaway félig humoros megjegyzésnek szánta, hogy azért lett filmrendező, mert a festmények alá nem lehet zenét bevágni). Ezért is tartja nagyon izgalmasnak a brit rendező a digitális technikát, mert szerinte a mai képrögzítő és lejátszásra alkalmas eszközök minden korábbinál szabadabbá teszik a korunkat uraló vizuális tartalmak létrehozását. Viszont Greenaway szerint a valódi látványalapú kultúra kialakulását az segítené elő, ha a szövegalapú oktatásban nagyobb helyet szorítanának az emberek vizuális képzésének.

Izgalmas tehát a megújult szolnoki Alexandre Trauner Art/Film Fesztivál, mely a látványtervezői nyomvonalon haladva egy igen egyedi magyar- és nemzetközi filmes rendezvénné válhat. Remélhetőleg jövőre szorosabb lesz a kapcsolat a versenyprogram nagyjátékfilmjei és a mesterkurzusok között (egyik előadás sem érintette a versenyfilmeket), és még több, egyedi látványvilágú alkotással találkozhatunk.

VELENCE

Selyem és vér

SCHUBERT GUSZTÁV

RUHA TESZI A FILMET? AZ IDEI VELENCEI MOSTRA SZERINT IGEN. A VERSENYFILMEK MEZŐNYÉT A KOSZTÜMÖS FILMES URALTÁK.

Egy kép valamiképp mélyebb jelentőséget nyer, ha olyasmit ábrázol, ami már nem létezik” – írja Kosztolányi. Festményénél, fotónál, vagy archív filmfelvételnél nyilván így van, a kosztümös filmnél ez az idő-aura nem eleve adott, keményen meg kell dolgozni érte, rendezőnek, operatőrnek, és különösen a díszlet- és kosztümtervezőnek. Ez a horroribis mennyiségű munkát és különleges precizitást igénylő megelevenítése a rég letűnt koroknak általában már nem hagy helyet a rendezői kreativitásnak. Kivételek mindig is voltak, egykoron Eisenstein (*A jégmezők lovagja*, *Retteggett Iván*), a XX. század második feléből Tarkovszkij (*Andrej Rubljov*) vagy Greenaway (*A rajzoló szerződése*, *Prospero könyvei*, *A maconi gyermek*, *Éjszakai őrjárat*). A tehetség a kosztümös film részletgazdag akadémizmusát is felforgatja, és a maga képére szabva, közelebb is hozza, elevebbé is teszi a messzi múltat, mintha megelégedne a történelmi lecke pedáns felmondásával és a korhű díszletek varázsával. Szerencsénkre a jubileumi 75. velencei fesztiválon nem egy zabolázhatatlan tehetség is akad, akit a kosztümös filmhez nem a biztonsági játék lehetősége, hanem a kihívás vonzott. Közülük is kitűnt Jorgosz Lanthimosz és Nemes Jeles László.

KOSZTÜMÖS AVANTGÁRD

A görög rendező ugyan nem plántálta át egy az egyben a XVIII. század eleji Angliába abszurd világának minden jellegzetes elemét (a szürreálisan groteszk cselekményt, a rideg közeget, a gépies dialógusokat, a lobotomizált hősöket), de a romantika és a pátosz kerülését, a szenvtelen klinikai távol-

ságtartást és a mizantróp kíméletlenül éles tekintetét eszébe sem volt mellőzni.

A közhiedelem szerint „a régi jobb volt”, egyszerűbb és tisztességesebb. Lanthimosz, aligha hitte, hogy amikor Anna királynő udvarába indul időutazásra, a bűnöktől és nyomorúságtól mentes Árkádiába érkezik. A *kedvenc* (*The Favourite*) vitriolos cáfolata az aranykor-mítoszoknak, a régi ugyanolyan rossz volt, mint a jelenkor. A királynői udvar az intrikák, az irigység, az önzés, a kéjvágy, a falánkság televényre, a filmben alighanem a hét főbűn mindegyike megtalálható. A blenheimi királyi kastély kékvérű semmirekellői, ha épp nem áskálódnak, libafuttatással mulatják az időt, vagy épp rothadt narancssal dobálnak célba egymásra, miközben a falakon túl, dúl a háború. Az udvar élén egy beteges, hisztérikus, döntésképtelen királynő áll, akit magas posztjára sem éles ész, sem nemes és erős jellem nem érdemesít, akinek a trón inkább teher, mint vágyalom. Az ő vezetése alatt (1702-14 között uralkodott) hamar összeomlott volna az ország, hogy mégsem ez történt, sőt Anglia épp ekkor – a spanyol örökösödési háborúban – alapozta meg nagyhatalmi státuszát és óriási birodalmát, jelzi, hogy valaki mégiscsak kormányzott, méghozzá jól. A szálakat Lady Marlborough (Rachel Weisz) a győzedelmes hadvezér felesége mozgatta, ő a „favourite”, a kegyencnő, aki tökéletesen ismeri Anna királynő gyengeségeit (butaságát, léhaságát, bujaságát, ingatagságát, falánkságát, önteltségét), ezért magabiztosan képes irányítani őt. Mindaddig, míg meg nem jelenik a színén egy elszegényedett unokahúg (Emma Stone),

aki páriasorban, szolgálóként kezdi a blenheimi palotában, de nem törődik bele megalázó helyzetébe, felmérve az erőviszonyokat ráébred, nyomorúságából csak egy kiút van, harcba kell szállnia a kegyenc pozíciójáért. Egy könnyen megvezethető királynő és két okos, körmönfont és elszánt „favorita”: szofisztikáltan gonosz játszma kezdődik, olyasmi, aminek levezésnyléshez Lanthimosz mindig is mesterien értett. Ez alkalommal három, a szerepét tökéletesen kidolgozó színésznő is segítette (Anna királynőként Olivia Colman a Mostra legjobb színésznője díját is kiérdemelte.)

A *kedvenc* nem csak szikrázóan intelligens dráma, de hitelesen és mikroszkopikus pontossággal megrajzolt karakterekkel dolgozik, ezért akár nagy közönségsiker is lehet. Nemes Jeles László filmje biztosan nem lesz az, ő ugyanis Lanthimosznál is merészebben kezdi ki a kosztümös film konvencióit. Pedig a *Napszállta*ban, Leiter Írisz személyében éppenséggel a pozitív hős is adott, ellentétben a *kedvenc*-cel, ahol a három főhősnő egyikével sem tudunk azonosulni, merthogy mindhárman fölöttébb kellemetlen perszónák. A *Napszállta* egy velejéig romlott, dekadens, és látványosan üres világ összeomlásának története, amelynek egyetlen ártatlan, büntetlen szereplője mégiscsak van, az elárvult kalaposlány. Ebből a melodramatikus alaphelyzetből akár szörnyű giccs is kisülhetne, de Nemes természetesen messzire elkerüli ezt a veszélyt. Méghozzá úgy, hogy szakít a pszichológiai realizmussal. Írisz nem hús-vér karakter, hanem idea, a szeplőtelen tisztaság allegóriája. Csakhogy egy allegóriával praktikus világszemléletünk nem tud mit kezdeni, a mindennapokban aligha találkozzunk a Fösvénységgel vagy a Bujasággal, a pontos emberismeret viszont nagyon szükséges és hasznos. Mindez nem Hollywood miatt van így, a hollywoodi dramaturgia csak követi a nézők egészséges lélektani realizmusát. A rendezőnek e ponton újabb korrekciót kell végrehajtania, ha nem egyszerűen egy-egy sorsot akar megidézni, hanem az emberiség (vagy legalábbis az első világháborúba sodródó Monarchia) végítéletét akarja filmre vinni, mégis hogyan tud érzéki (vagyis a mozinéző számára átélhető) lenni egy ennyire megfoghatatlanul, anyag-

talanul elvont történelmi sorsforduló megjelenítésében. Nemes esetében kéznél volt a megoldás, a *Saul fiában* alkalmazott dramaturgia: ha lélekben nem forrunk össze a főhőssel, forrjunk össze vele zsigerileg. Lássunk mindent az ő szemével, halljunk mindent az ő fülével, tapintsunk mindent az ő kezével. Ha egy test vagyunk, akkor egy lélek is leszünk. Hollywood is ismeri és használja ezt a metódust, csak épp nem a kosztümös történelmi filmben, hanem a thrillerben és a horrorban. Írís – *final girl*, csak őt nem egy sorozatgyilkos vagy egy rémséges szörny tartja rettegésben, hanem az emberi sors iránt érzéketlen, mindenén átgázoló történelem.

Egyes kritikusok szerint (ők vannak a kisebbségben) Nemes tovább lépett a *Saul fiához* képest, ami annyiban nem igaz, hogy Saullal nem csak a szubjektív nézőpont forrasztott össze bennünket, hanem egy ősi – a világ bármely pontján érvényes – alaphelyzet és erkölcsi parancsolat: a halottaknak meg kell adnunk a végtisztességet. Ilyen erős „ösmesét” a *Napszálltában* nem találunk. A „történelem botrányát”, minden egyes ember, minden egyes nemzeték végtelen kiszolgáltatottságát a politika cinikus

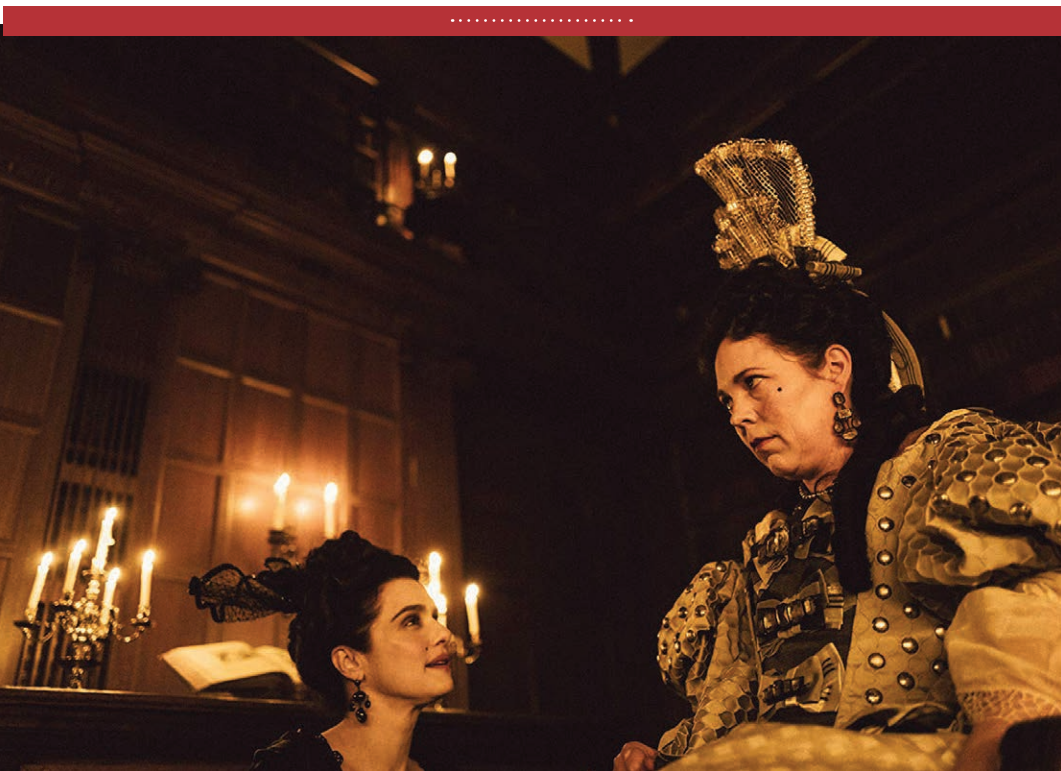
erőinek, azonban ugyanúgy átéljük, ahogy a *Saul fiában*.

Ugyanez az alapélmény hatja át az Arany Oroszlánnal díjazott mexikói filmet, a *Rómát*. A hanyatlásvégi Rómához semmi köze Alfonso Cuarón bravúrának, a cím Mexikóváros egyik, ha nem is előkelő, de jobb módú kerületét jelöli, ahol történetesen az erősen önéletrajzi ihletű film rendezője felnőtt. A hanyatláshoz annál inkább. 1970-be repülünk vissza, majd félszáz évet, számszakilag már ez is kosztümös film, sőt a díszlet és jelmeztervezők szerint a közelmúltat furcsa mód nehezebb rekonstruálni, mint a régmúlt időket, mert a pontatlanság hamarabb kitűnik, hiszen élnek még a szemtanúk. Cuarón ekkor kilenc éves volt; a gyerekszem éles képeket rögzít. Nehéz tetten érni, mi az a rendezői metódus, operatőri módszer, dramaturgiai megoldás, amitől a film tényleg visszarepíti nézőjét a 70-es évek elejére. A fekete-fehér nyersanyag, a lassú snittek, a szélesvásznú, nagy mélységélességű részletgazdag képek, amelyekben a szereplők gyak-

ran mellékfigurákká válnak, a történet középpontjába helyezett személy passzívítása, a sallangmentes szinte dokumentarista stílus,

a vásznon zajló élet félálomszerűen lassú múlása, amelybe időről-időre – váratlan és extatikus fordulatok robannak be. A film egy középosztálybeli család nem különösebben izgalmas mindennapjait követi. Látszatra megnyugtatóan biztos a kamera által lassan végigpásztázott otthon, a nagy ház és a nagycsalád, a négy kisgyerek, a jól szituált szülők. És persze a cselédek is, köztük egy mizték szolgálólány, Cleo. Ő a film középpontja, nem mint ha ő mesélné el a történet (a *Rómában* nincs narrátor, sem szubjektív kamera), hanem mert ő az egyetlen szilárd pont ebben a mikroszkopikusan valószínű, olykor mégis szürreális családi krónikában. A megpróbáltatásait szótlanul, sztoikus nyugalommal viseli, miközben sugárzik belőle a jóindulat. Tulajdonképpen nem is az erélytelen anya tartja egybe a családot, hanem a szolgálólány. A két nőt a közösen átélt megpróbáltatások hozzák közelebb egymáshoz. A tisztas családapáról kiderül, hogy szolgálati útjait valójában a szeretőjével töltötte. Cleo pedig beleszeret egy fiúba, Ferminbe, aki egy titokzatos (valójában a hadsereg szervezte) paramilitáris csoport (A Sasok, Los Halcones) tagja, a harcművészet megszállottja. Igazi macho, de

amikor megtudja, hogy Cleo teherbe esett, gyáván cserbenhagyja. Señora Safia kiáll a szolgálója mellett, megígéri, hogy nem fogja elbocsátani a lányt, ha megszüli a gyermekét. A kisfiú azonban halva születik. Amiben nagy szerepe van egy brutális élménynek. A két nő épp bölcsőt keres egy elegáns bútorszalomban, amikor az utcán egy békés diáktüntetés véres összecsapásba torkollik. A botokkal felszerelt félkatonai szervezet tagjai agyba-főbe verik a tüntetőket, egy csoportjuk (köztük Cleo volt fiúja) betör az üzletbe, és vásárlók szeme láttára agyonlő egy odamenekült diákot. A szörnyű jelenetet nem a képzelet szülte, a mexikói történelem egy sötét pillanatát látjuk, az 1971. június 10.-i „Corpus Christi mézslárlást”. 120 fegyvertelen tüntető halt meg azon a napon. Mindez így



Jorgosz Lanthimosz:
A kedvenc
(Rachel Weisz és
Olivia Colman)

elmesélve úgy hat, mintha Cuarón véres történelmi képeskönyvet és mexikói szappanoperát mixelt volna egybe. Szó sincs róla, a film Flaubert szenvedésszerűségével meséli el a történelmi és a szerelmi traumákat. És a privát lét és nagytörténelem épp ettől lesz testközel, hihető és átélhető. De vár még egy fordulat a nézőre, egy félelmetes pillanat, amikor a szenvedésszerű szilárd pajzsán mégiscsak áttörnek a szenvedélyek: két gyereket, a kislányt és az egyik fiút, akik boldogan lubizkolnak a vízben, elsodor a tengerár. Rendezői következetlenség? Szó se róla: tökéletes lélektani realizmus. A rezzenéstelenül viselt, visszafojtott tragédia harmadnapján, egy hét múltán: megreped a szív.

A *Róma* a hosszú éveken át zokszó nélkül elviselt szörnyű és megalázó történelem (mexikói? magyar? – alig akad hely e földön, ahol ne történt volna meg), a rossz, gyalázatos kormányzás kritikája. Cuarón nem balról vagy jobbról kritizál, hanem a vétnelnek, ártatlanok, a történelmet folyton elszenvedők szemszögéből. Van, aki ezt a politikán kívülállást túl artisztikusnak látta. Igen, a *Róma* szép, mint egy gyémánt: tiszta fényű és kemény film.

VAN-E MÉG VADNYUGAT?

A Coen testvérek színpompás vadnyugati antológiáját – *Buster Scruggs legendája* – lapozgatva a válasz nemleges. Ha az emberiség nevére szokott búcsúzni a múltjától – akkor a Coen fivérek épp elköszönnek a vadnyugattól. Cseppet sem könnyes búcsú ez, röhögés és halál mindvégig párban jár a Coenek hatlövétű szkeccsfilmjében. A karikírozott western-legendák sorát egy rég elfeledett zsánerfigura, az éneklő cowboy nyitja. Buster Scruggs (Tim Blake Nelson) igazi vadnyugati minden, nemcsak pisztolyhős, de szenvedélyes krónikás is, aki rögvést meg is zenésíti és eldalolja önnön hőstetteit, nem kis ingerültséget keltve a vadnyugati szalonok és zugkocsmák nehézlelt publikumában, aminek nyomán újabb pisztolylövések és balladák következnek. Csakhogy a párhuzamosok nem mindig a vég-

telenben találkoznak, a tüchtig „fehér” cowboynak méltó ellenfele akad egy feketébe öltözött coltforgató személyében. A legyőzhetetlen Buster hitetlenkedve szemléli meg zsebtükrében a homlokán ütött lyukat, majd búcsúdalt pönögtetve, apró angyalszárnnyakon a mennybe megy. A második történet hőse a szerencse fogadott fia, minden főbenjáró vadnyugati bűnt büntetlenül elkövethet, minden veszedelmet megúszhat. Ámde a szerencse forogdó, végül olyasmiért küldik a bitófa alá, amit el sem követett. Humorérzékét azonban a végítélet harsonáit hallva sem veszti el (de ne spoilerezzünk). A harmadik epizód humora még feketébb: egy vándormutatványos ékesszavú se keze-se lába embertorzóval járja a vadnyugatot. Amikor ráébred, hogy az egyre tudatlanabb és tisztetlenebb publikum már nem vevő a bibliai történetekre, az Ozymandiás király bukását felidéző veretes verssorokra, az amerikai alkotmány nemes mondataira, szomorú tekintetű ifjú színészét hasznosabb üzlettársra, egy fejszámoló tyúkra cseréli le. Nincs új a nap alatt. A következő epizódokban a vadnyugat további jellegzetes figurái is megjelennek. A nyugatra tartó szekérkaraván telepesei és a veszedelmes indiánok (a Coen testvérek ezért a politikai inkorrekttségért rögtön meg is kapták a kritikát – hi-

hetetlen, hogy a tények már senkit nem érdekelnek, a PC és az anti-PC egyaránt át akarja írni a történelmet), a megszállott aranyásó (a cserzett arcú Tom Waits apó képében). A vadnyugati utazás hol is végződhetne, mint egy postakocsin, amelyen többek közt egy hamiskártyás, egy trapper, két fejdáms és egy puritán matróna érkezik a titokzatos végállomásra.

Az előbb említett két epizód történetesen már át is vezet minket egy másik, az Ezüst Oroszlánnal jutalmazott western főhősei közé. (A *Buster Scruggs* a legjobb forgatókönyv díját kapta.) Jacques Audiard-ról mindegyik eszünkbe nem jutott volna a western, habár a párizsi banlieu magányos bosszúállója (*Dheepan*), akár Charles Bronson is beleképzelhetők volna. Tucatwesternt látni a *Sisters Brothers*-ben, jókora felületesség. Már a filmet nyitó éjszakai tűzpárbaj szuggesztív és eredeti képsora sem a fénymásolóból érkezett. A film egyáltalán nem a poros óhollywoodi vonalat követi, amelyben a vadnyugatot éles határvonal szeli ketté, aminek egyik oldalán a jók, a másik oldalán a rosszak állnak. Ellenkezőleg, a *Sisters Brothers* a műfajt megújítóinak szemléletmódját osztja, Audiard sem hisz a régi, kiglancolt vadnyugati mozi idealizált emberképében. A realista westernben a jók sohasem százszáz-

Francesca
Mannocchi – Alessio
Romenzi: **Moszul
elveszett lelkei**





lékosan tökéletesek, a törvényenkívüliek pedig nem feltétlenül koromfekete lelkülettel bírnak. A Sisters fivérek történetesen mindenre elszánt bérgyilkosok, könyörtelenül bevégezik a rájuk bízott piszkos munkát, és mégis maradt bennük valamennyi emberi vonás, például az egymás iránti testvéri szeretet. Audiard westernjében ugyan sűrűn dörognék a fegyverek, de nem ez az igazán lényeges benne, hanem az a folyamat, ahogy az értelem és érzelem lassan a gyilkos ösztönök fölé kerekedik, előbb a lomha észjárású, de megfontoltabb Eli (John C. Reilly), majd a harciasabb Charlie (Joaquim Phoenix) ébred rá, hogy vakvágányra futott az élete. A *Sisters Brothers* a bűn rutinjából tart a bűnhődés kételyekkel teli szabadsága felé: Eli története fejlődésregény, A film alapját adó kötet (Patrick de Witt: *Testvérlövészek*) ezt teljesen egyértelművé teszi, egyes szám első személyben elbeszélve jóval finomabban lehet érzékeltetni ezt a lassú lelki-szellemi átváltozást, a civilizációs folyamatot, ami a fogkefe használatával indul és a pályaelhagyással végződik, heppiend ugyan nincs, a rablóból nem lesz pandúr, de ne legyünk telhetetlenek, ha Eli fejében soha többé nem borul ki a sűrű fekete tinta, az nem lebecsülendő változás. Különösen nem egy gyűlöletre hangolt korban. A Vadnyugat velünk maradt.

Florian Henckel von Donnersmarck:
Műszerző nélkül
(Oliver Masucci)

A Mostra programjából tanúság rá Francesca Mannocchi és Alessio Romenzi dokumentumfilmje, a *Moszul elveszett lelkei* (*Isis, Tomorrow: The Lost Souls of Mosul*) vagy az Orrizonti szekció legjobb elsőfilmje, *A nap, amikor elvesztettem az árnyékomat*. (A 2012-ben ki-robbant polgárháború óta nem készült szír játékfilm, Soudade Kaadan rendezése az első.) Sana, a damaszkuszi gyógyszerésznő elindul a város határára túlra, teli gázpalackot akar szerezni, hogy kisfiának főtt ételt adhasson. Egy hamar a polgárháború poklában találja magát, ahol már senkinek sincs árnyéka. A metafora forrása Hiroshima, ahol az atomrobbanás vakuja a betonfalakra fényképezte az elpárolgó testek árnyékát, a szír polgárháborút túlélőinek már nincs árnyékuk, ami megmaradhatna belőlük. A western alapmájára a civilizáció felépítése a barbárság ellenében. A tét ma sem kevesebb.

VESZÉLYES ZSENIK

Az idei Mostra harmadik erős vonulatát a művész-portrék adták. Julian Schnabel Van Gogh-filmje (*Az örök-kévalóság küszöbén*). Florian Henckel von Donnersmarck filmje, a *Werk ohne Autor* (*Műszerző nélkül*) egy NDK-ban felnőtt, majd a 60-as években a Nyugat-Németországba disszidált fiktív német festő-portréja. A film fontos eleme a náci múlt továbbélésének

bemutatása: a drezdai festőnövendék szépséges, de skizofrén nagynénjét a náciok sok ezer másik beteggel együtt elpusztították. A fiú évek múltán épp annak a főorvosnak a lányába szeret bele, aki e gatzettért nagyban felelős volt. Nehezen hihető, csak hogy pontosan így történt a valóságban. (Donnersmarck egy valódi festőről mintázta hőstét.) Nem kevésbé furcsa történet a NDK szocreáljának és a düsseldorfi művészeti akadémia felszínes modernitásának párhuzamos kritikája. A festő megszabadul az egyik ízlésdiktatúrából és egy másikba kerül. A Dogma, bármilyen színezetű is legyen, kasztrálja a művészi szabadságot és eredetiséget.

A művészi önreflexiók között láthattuk Orson Welles hat évnnyi forgatás (1970-76) után torzóban maradt filmrendezői állapotrajzát, *Nyolc és fél-jét* (*The Other Side of the Wind*), Olivier Assayas egy kortárs regényíró, színésznő, könyvkiadó nehézségeit feltérképező esszéfilmjét (*Doubles vies*). Sőt a balett szál miatt a *Suspiria* horrorja is beleillett a sorba. A játékfilmek mellett izgalmas dokumentum-portrékat is vetítettek a filmművészet klasszikusairól: Peter Bogdanovich: *The Great Buster*, Bruce Weber: *Nice Girls Don't Stay For Breakfast* (Robert Mitchum), Peter Medak: *The Ghost of Peter Sellers*, Francesco Zippel: *Friedkin Uncut*, Claire Pijman: *Living the Light-Robby Muller*.

A western, a sci-fi vagy a krimi zsánerének meglehetősen világos funkciója van, de mire való a művész-portré? Mire kíváncsiak a nézők? A művész magánéletére? A festő, zeneszerző, író tehetségére, bombasztikusabban: „zsenijére”? A kétfajta izgalom ritkán jár párban. A zseni esetet, toll vagy kamera nélkül többnyire szürke átlagember, a bohém vagy kalandos életű író, festő, zenész pedig nem feltétlenül gényusza művészetének. Van Gogh a kivételek közé tartozik, nem volt ugyan világcsavargó, kalandor vagy hősszelmes, épp ellenkezőleg, nyomorúságos és magányos életet élt, de örölete és titokzatos halála igencsak kíváncsi-vá tette a nagyközönséget, meg persze az is, hogy a festő, aki életében mindössze egyetlen képét tudta eladni, hogyan lett halála után az aukciós házak dollármilliókra becsült sztárja. Fennáll tehát a veszély, hogy egy róla



szóló film óhatatlanul a felszí-
nesség, a közhelyek felé moz-
dul. Szerencsére nem így lett,
a Van Gogh-filmeket érdemes

újranézni, még ha az egész életpályát
összefoglaló és lehető legmélyebben
megidéző portré még mindig nem kés-
szült el. Ezt az elvárást ugyan Julian
Schnabel filmje, *Az örökkévalóság kü-
szöbén* (*At Eternity's Gate*) sem telje-
síti, amiben viszont a klasszikus Van
Gogh-filmekhez (Minnelli, Altman,
Pialat rendezéseihez) képest többet
ad: a festészet sokkal fontosabb ben-
ne, mint a festő életének bonyodalmai.
(A *Loving Vincent* animációja mellett
ez a legérzékibben festői Van Gogh-
biopic.) Ami egyébként Van Gogh ese-
tében fölöttébb bölcs választás, mert
jellemének, életének rejtélyeit, bot-
rányait is megvilágítja. Többnyire az
alkotók élete magyarázza a művésze-
tüket, ezért írónak, forognak művész-
életrajzok, Van Goghnál viszont épp a
festői elhivatottság felől lehet és kell
értelmezni a szenvedésekkel teli élet-
pályát. Van Gogh nem azért festett úgy,
ahogy festett, mert „bolond” volt, azért
tartották bolondnak (ezt a címkét élete
során Borinage-tól Arles-ig újra és újra
ráragasztották), mert festett. Abban a
viszolygásban, ami festészetét egész
életében fogadta, három tényező ösz-
szegződött.

A „szépre”, a művészetekre egyál-
talan nem éhező többség (máig viru-
lens) érzéketlensége, amit jól mutat
egy jellemző anekdota, Van Gogh

Alfonso Cuarón:
Roma
(Yalitza Aparacio)

esete a favágóval, aki közli
vele, hogy csak a bolondok
festenek. Az „őrült festő” hi-
ába bizonyítja be, hogy ezen

az alapon a faültetést, vagy a favágást
is a bolondságnak kellene tartanunk,
a favágó nem hisz az efféle bölcsel-
kedésnek. Az ellenkezés másik oka a
szakmai értetlenség és féltékenység:
idővel bármely forradalmárként érke-
ző stílus képes felszínessé, üressé és
önteltté válni, szereti kőbe vésni az
elveit és bebetonozni a hatalmát, a
klasszicizmus éppúgy, mint a roman-
tika, a realizmus éppúgy, mint a ha-
talomra jutott avantgárd, a „zsarnok
akadémia” nem szereti a biztonságot
fenyegető új tehetségeket. A tökélete-
sen üres korabeli francia akadémikus
festőket ezért háborítja fel az impres-
zionizmus. Van Gogh és Gauguin pe-
dig még a „visszaautasított festőknél” is
tovább megy, mert úgy érzik, minden
szabályozás gúzsba köti őket, még
a lázadó impresszionisták elvei is. A
konzervatív kortárs kritika számára
tehát még idegenebbek, még elfogad-
hatatlanabbak. A harmadik ok a polgár
ellenkezése: Van Gogh-nak nem csak
az a bűne, hogy festő, hogy másképp
fest, mint a kánon diktálja, hanem az
is, hogy a festésze miatt tökéletesen
elhanyagolta az életét. Mindaz, ami
a polgár számára – egyébként telje-
sen érthetően – lényeges és fontos,
a hasznosság, az anyagi biztonság
a rendszeret, a jólétöttség, az
etikett betartása, Van Gogh számára

lényegtelené válik, a festé-
szet az első, a polgári életvitel
pedig nem második, vagy har-
madik a sorban, mint egy „nor-
mális” festő esetében, hanem
huszadlagos. A polgár el tudja
fogadni, ha a festő számára a
festészet foglalkozás, olykor
még azt is meg tudja bocsátani,
ha hivatás, de hogy a festészet
legyen a festő élete, azt már
őrületnek, a polgári rend meg-
vetésének, sőt veszedelmes
felforgatásának látja. Van Gogh
a festészen át értette meg a
természetet és az embereket,
és csakis a festészen át tudta
átadni magát az embereknek.
Festői pályafutásának rövid
nyolc éve alatt 800 festményt
készít. Nem a munkamánia hajt-
ja, beszélni tanul, el akarja mon-
dani, mit lát a félreismert, a mihaszna,
félkegyelműnek nézett „fou-roux”, a
vörös hajú bolond. És ez a festői nyelv
egyre világosabb és kifejezőbb. Nem
jelképeket festett, mint a szimbolisták,
nem a felszínes látáson túli egzaktul
pontos látványt akarta visszacni, mint
az impresszionisták, hanem „az isteni
természet csodáját”. A film csúcsele-
nete a Saint-Paul elmegyógyintézetbe
látogató plébános (Mad Mikkelsen) és
Van Gogh (Willem Dafoe) beszélgeté-
se. (Dafoe – aki az idei Mostra legjobb
férfiszínésze lett –, az eddigi leghite-
lesebb Van Gogh, Kirk Douglas bivaly-
erős, akár Spartacus, Jacques Dutronc
spleenes mizantrop). A magabiztos
pap alulmarad a hitvitában, nem azért,
mert a festő egykor a belga bányavi-
dék lelkésze volt, hanem mert a hite a
festészetben élt tovább. Igaz, eretnek
hívó, mert a napistennek hódol, nem
az egyház szigorú istenének: „A sárga
színbén ragyog a legtisztább fénnel
a szeretet.”

Van Gogh, a festő végül megváltotta
a lúszert, aki egyetlen képét sem tudta
eladni, és nem azért, mert halála után
minden festménye aranyáron kelt el,
hanem mert olyasmit látott, amit rajta
kívül még senki sem. Roulin levélhor-
dó, Van Gogh legegyszerűbb és ezért
leghitelesebb apostola mondta a Mes-
ternek: „Monsieur, amikor ön leír egy
tájat, úgy érzem, vak voltam egész éle-
temben.”

Hát ez az. Ezért nézünk festménye-
ket, ezért érdemes moziba menni. •

■ LICHTER PÉTER: 52 KULTFILM

Övezzé kultusz!

■ FEKETE TAMÁS

LICHTER KÖTETE A MAINÁL ELFOGADÓBB NÉZŐI-ÉRTELMEZŐI ATTITÚDRA ÉPÜL.

A különböző számnevekkel (88 és fél, 100, 303, 1001) és attribútumokkal (híres, legjobb, fontos, látnod kell) ellátott „enciklopédiák” után újabb összegző munka jelent meg: a kötet mögött azonban kivételes módon nem egy kollektíva, hanem egyetlen személy áll, Lichter Péter. Az immár filmrendezőként is munkálkodó Lichter eddig elsősorban a kísérleti filmek iránt volt elkötelezett, ám új könyvével egy szinte teljesen ellentétes megközelítést választ: a beavattak szűk körének szóló alkotások helyett ezúttal olyan darabokat vizsgál, amelyek általában jóval szélesebb közönséget céloznak meg, és kisebb vagy nagyobb, de mindenképp figyelemreméltó nagyságrendű rajongótáborral bírnak.

A mind terjedelmében (263 oldal), mind kivitelezésében igazán felhasználóbarát kötet saját 52 kultfilmet vizsgál. Első pillantásra már a címbéli

szám is kissé kérdésesnek tűnik, nem világos ugyanis, miért éppen ennyit választott ki magának a szerző, a naptári év heteit leszámítva nem találni más indokot a döntésre. Még problémásabbnak tűnik azonban a „kultfilm” kifejezés használata. A szinte közhelyként használt, ám pontosan nem mindig körülhatárolható terminus értelmezése ugyanis fájó módon hiányzik a könyvből; és ez nem csak a bevezetőben nem tisztázódik, de később, az egyes filmeknél sem. Lichter adós marad ugyanis azzal, mi számít egyáltalán kultfilmnek. Van-e bármiféle, akár egyenes, akár fordítottan arányos összefüggés a kult-státusz és a kritikai recepció, a nézői fogadtatás, a bevételi eredmények között? Övezhet-e kultusz egy közönségfilmet, esetleg egy kifejezetten nagy költségvetésű darabot, vagy az elsősorban a kisebb büdsszű alkotások kiváltsága lehet? Szükséges-e bizonyos, a kultusz megteremtésére szolgáló időnek eltelténie, hogy jogos legyen ennek a címnek az elnyerése, vagy az vajon már közvetlenül a bemutató idején nyilvánvaló-e?

A fogalom tisztázatlansága mellett a névsort összeállításánál is kérdésekre ötközhetünk: bár egy ilyen lista – a valamiféle kanonizációs szándék ellenére is – nyilvánvalóan mind az alkotók, mind a tőlük választott munkák szempontjából szubjektív, de kissé érthetetlen, miért 1968-os a legelső, ide felvettelt nyert cím (*Kubrick 2001: Űrodüsszeiája*). Ahogy az is, ha a szerző Lynch *Radirfeje* és az éjfél vetítések kapcsán nevesít több más, mindennél egyértelműbben kultikus jellegűnek tekinthető címet – a *Rocky Horror Picture Show*-t, a *Rózsaszín flamingókat* és a *vakondot* – ezek végül miért maradtak ki a kötetből, méghozzá úgy,

hogy sem John Waters, sem Alejandro Jodorowsky neve nem kerül említésre a kötetben.

Ezzel együtt más hiányosság talán nem is róható fel: Lichter munkája egyszerre információgazdag és olvasmányos, ráadásul egyszerre célozza meg a filmértőket és a laikusokat. Közben szigorúan tartja magát az egy rendező – egy film felosztáshoz, igyekszik az 52 darabot arányosan elosztani a vizsgált 50 évnyi időtartamban is. A rövid, átlagosan három oldalas ismertetőkből a vizsgált darab mellett alkotójának pályaképét is felvázolja, és ha a kontextus úgy kívánja, filmtörténeti, filmipari, társadalmi vonatkozásokkal is hozzájárul a film kivételes pozíciójának megértéséhez. A rövidke terjedelmű ismertető legfontosabb aspektusa pedig minden esetben annak kiemelése, miben és hogyan jelentett újat, egyedít és különleges az ominózus darab bemutatásának idején, és mitől értékálló most is, akár évtizedekkel készítése után. Külön kiemelendő az egyszerű és közérthető nyelvezet. Ha a szerző mégis elengedhetetlennek érzi egy-egy fogalom beemelését, azt azonnal és röviden meg is magyarázza. Dicséret illeti a merész válogatást is: ahogy az időrend helyett a spektrum szélességét kiemelő alcím (*A Szárnyas fejvadásztól a Feltörő színekig*) is jelzi, minden szerepelhet itt, ami a szerző szerint bármilyen mértékben kultikusnak minősül. Bár a középpontban az amerikai filmek állnak, bőségesen szerepel európai, ázsiai, sőt, még ausztrál darab is. (Ezzel együtt talán pár magyar alkotásnak is helye lett volna itt.) Teljesen természetesnek tűnik, hogy az elsőként elemzett *2001: Űrodüsszeiát* a *Bloody Mama* követi, az Arany Palma-díjas *Hollywoodi lidércnymphához* pedig a *Nulladik órán*, a *Gonosz halott 2.-n* és E. Elias Merhige nehezen befogadható debütálásán, a *Begottenen* keresztül jutunk el. És ahogy az ebből is látszik, Lichter számára nincs nemkívánatos művész: nála az olyan, bizonyos körökben páriaként kezelt alkotóknak is stabil helye van, mint Corman, Tobe Hooper, Luc Besson vagy éppen Joel Schumacher. Ezzel együtt pedig előtűnik a könyv talán ki nem mondott célja is: akár egy új, jóval nyitottabb és befogadóbb nézői metódus megalkotása.

SCOLAR KIADÓ, 2018.



Pokolgiccs

**„A nemes
rothadás érdeklő”
(Matt Dillon)**

Az epilógus CGI-pokolvíziója kaputáltja a filmet a zsánerkódok fennhatósága alól, hiszen Trier belasztott filmfestményei (többek között Géricault és Gustav Doré parafrázisok) már egy alternatív művészet-történetet építenek ki. Mintha Jack személyes katedrálisának imaginárius freskóit szemlélnék, illetve azokba léptünk volna „bele”. Ez valóban minden Művészet túlvilága: a pokol-giccs digitális hiperrealizmusa. Hermann Broch klasszikus esszéjében antikrisztusi jellemzőket tulajdonít a giccsnek, mint démoni hasonmásnak, és Trier filmjében az elkárhozás valóban a művész önnön művészetében foglyul esésének a revelációjaként mutatkozik meg. Jack két órán keresztül hallgatott banális művészetelméleti fejtegetései és a transzcendenciát kutató gyilkosságművészet pseudo-radikalizmusa, vagyis a didaxis és ideológia, ezekben a képsorokban szaturálja önmagát és ironikusan „befelé” robban. Jacknak saját, személyes poklában fel kell adnia a grand villain-t megillető kitüntetettséget, hiszen a világ Művészetté alakításának eredménye, hogy megszűnik a művész és a Mű közti különbségtétel is. A pokolgiccsben való elkárhozás tehát nem csupán a világ bevégződése, hanem a Művészet önkiontlása is, mely lenyűgöző látványossággént viszi színre önmagát, de hát épp a lenyűgözöttség iránti vágy az, ami az elkárhozás narkotikumaként a sötét fény területére csábította a művészt. Mindez felforgatja a klasszikus esztétikai minőségeket, hiszen egyszerre érezzük tragikusnak, komikusnak, banálisnak és titánnak ezt az önfelszámoló és önmaga ellen ágáló hübriszt, de talán John Wayne Gacy, a sorozatgyilkos és hobbifestő gondolatai fejezik ki legjobban Trier ambivalens esztétikáját, miszerint a fő feladat az életben a nevetés visszacsempészése a temetésbe, vagyis: „Putting the fun back into funeral!”

A HÁZ, AMIT JACK ÉPÍTETT (The House That Jack Built) – dán-svéd, 2018. Rendezte és írta: **Lars von Trier**. Kép: **Manuel Alberto Claro**. Szereplők: **Matt Dillon** (Jack), **Bruno Ganz** (Verge), **Uma Thurman**, **Sofie Gråbol**, **Riley Keough**, **Jeremy Davies**. Gyártó: **Zentropa / Copenhagen Film Funds / Film i Väst**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos.* 155 perc.



LÁNY

Metamorfózis

BARKÓCZI JANKA

LUKAS DHONT KAMASZHŐSÉNEK KETTŐS KIHÍVÁSSAL KELL SZEMBENÉZNIE.

Letaglózó ereje van annak, amikor egy kamasz a felnőtteket megszegyenítő magabiztossággal fogalmazza meg, hogy mi akar lenni, ha felnőtt. Az pedig talán még ennél is súlyosabb, amikor ugyanilyen biztos abban, hogy mi nem. A transznműséggel foglalkozó filmek ezredforduló utáni új hullámában jelent meg a belga Lukas Dhont cannes-i Arany Kamera-díjas első rendezése, a kérdést kamaszkori fejlődéstörténetként bemutató *Lány*.

Dhont filmjének hőse a tizenöt éves Lara, akit valaha Victornak hívtak, de erre, ha lehet, soha nem akar emlékezni. Apjával és kisöccsével nemrég költöztek egy új lakásba, abban a városban, ahol az ország legjobb balettintézete működik. Bár a családból hiányzik az édesanya, a szülő és a gyerekek kapcsolata látszólag így is teljes és harmonikus. Lara balerina szeretne lenni, amiért megszállottan és kitartóan dolgozik. Nyilvánvalóan tehetséges, de tisztában van vele, hogy ez még nem elég, így semmilyen téren sem kí-

méli magát. Különórákra jár, bármely napszakban képes a végkimerülésig edzeni, és minden helyzetben jól leplezi a fájdalmat és a kétségbeesést. A legnagyobb gondja, hogy minden erőfeszítés ellenére sincs jóban a testével, noha éppen a teste az az eszköz, amivel alkothat és kifejezheti az érzéseit. Fiúnak született, de lánynak érzi magát, a pubertás miatt viszont még várnia kell a nemátalakító műtéttel. Noha már megkezdhetette az ehhez szükséges hormonkezelést, a tükör elé állva nap mint nap a poklot éli át, mert nem látja elég gyorsnak, elég meggyőzőnek a változást. A tizenöt éves kamasz, aki határozott döntést hoz arról, hogy megváltoztatja a nemét, még ha ez a karrierjébe kerül is, nemcsak önmagára, de apjára, az őt szerencsés módon támogató és féltő, felelős szülőre is hatalmas terhet ró.

A film dramaturgiája a test működésének ritmusára, a testtel való kilátástalan és mégis édes küzdelemre épül. Repetitív, és olykor rendkívül tárgyilagos harc ez, messze a balerinafilmek költőiségétől. A valódi személy által inspirált Larát Victor Polster alakítja, akinek ez az első filmszerepe. Finom, de zárkózott arca minden pillanatban érdekes, gesztusai komoly regisztereket járnak be. Ha nem volna olyan angyalian szép és tiszta, akár fassbinderi figurává is kinőhetné magát, így azonban inkább csak egy remek színész marad egy érdekes helyzetben, ami nagyon nehezen fejlődik történetté. Polster, a másik

„Nap mint nap a poklot éli át”

mostanában sok elismerést begyűjtő, témába vágó film, az *Egy fantasztikus nő* főszereplőjével ellentétben, nem transznmű. Bevallása szerint nem is nézett kapcsolódó filmeket a felkészülés során, nehogy azok befolyása alá kerüljön. A saját benyomásai, elképzelése alapján szeretne volna megalkotni a karaktert, amelybe sok improvizatív elemet szőtt. Ő is, ahogy a film többi alkotója, elsősorban a rendkívül összetett szituáció felépítésére koncentrált, aminek egyenes folyománya, hogy sem a történet igazi fejlődési irányát, sem a megfelelő lezárást nem sikerül megtalálni.

Édesapja egy alkalommal azzal viaszta Larát, hogy bátorsága jó példa lehet bárki számára, mire ő azt válaszolja, hogy nem példakép akar lenni, egyszerűen csak lány. Ha Lara nem is, de a film mégis erősen érvel egy minta mellett, mely sok kritikát kapott a bemutatása óta. Többek között azzal támadták, hogy a realitástól távol, éppen az érintettek által lerombolni kívánt klisék mentén ábrázolja a transznműséget. A vádak szerint a nemi diszfóriát, azaz a személyben a saját biológiai nemét illetően feléledő rossz érzést, elborzasztó pszichológiai kórképként mutatja be, a nemi szerveket fetisizálja, és mindezt pont egy olyan témával összefüggésben teszi, amely a transzfóbia malmára hajtja a vizet. A transzgyerekek ügye ugyanis pont az egyik legbonyolultabb probléma a csomagban, melynek lélektani, morális és jogi vonatkozásai együtt és külön is nagy kihívást jelentenek, és komoly körültekintéssel kell őket kezelni. A *Lány* azért működhet mégis, mert a látszat ellenére, sokkal több és érvényesebb kérdést tesz fel a kamaszkor és az ezzel járó felelősség kapcsán, mint a transznműség terén. Ezek a kérdések végső soron az átváltozás, az elengedés és a szabad döntés egyetemes problémáit feszegetik, és nemtől függetlenül érdemes velük foglalkozni.

LÁNY (Girl) – belga, 2018. Rendezte: **Lucas Dhont**. Írta: **Lucas Dhont** és **Angelo Tijssens**. Kép: **Frank van den Eeden**. Zene: **Valentin Hadjadj**. Szereplők: **Victor Polster** (Lara), **Arieh Worthalter** (Mathias), **Oliver Bodart** (Milo), **Tijman Govaerts** (Lewis), **Valentijn Dhaenens** (Dr. Pascal). Gyártó: **Menuet Producties / Frakas / Topkapi Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 109 perc.



HAMIS SZELEK

Az empátia határai

SOÓS TAMÁS DÉNES

A STYX A MENEKÜLTVÁLSÁG LEGÉGETŐBB KÉRDÉSEIT SZEGEZI NEKÜNK.

Nyugati filmrendezők, ha a menekültválságról forgatnak, hajlamosak az európai mitológiához nyúlni, hogy nagy horderejű metaforákba csomagolják a migránsorsot. Mintha a politikához hasonlóan a művészet is megpróbálná integrálni a távolról érkezőket, és elhelyezni őket a számunkra oly ismerős koordinátarendszerben. Az *Eldorádó*nak már a címválasztása is szimbolikus volt, de a svájci Markus Imhoof személyes hangvételű dokumentumfilmjében Dante allegóriája is előkerült, mely szerint a bevándorlók az afrikai pokolból szöktek el, hogy aztán megrekedjenek az őket kitoloncoló bevándorlási hivatalok purgatóriumában, és sose nyerjenek bebocsátást az európai paradicsomba. A *Hamis szelek* eredeti címválasztása, a *Styx* pedig egészen a görög mitológiáig ás vissza, a földi életből az alvilágba vezető folyóhoz, melyen Kharón, az alvilág révészének megfizetésével lehetett átkelni – a halott, akinek a nyelvére a rokonai nem helyezték el egy érmét, nem léphetett be a holtak birodalmába, és megrekedt a két világ között. Csakúgy, mint azok az

**„Beboc
európai
paradics
(Susan**

afrikai migránsok, akiknek a *Hamis szelek*ben léket kap a hajója az Atlanti-óceánon, de segítségükre se az arra járó szállítóhajók, se az európai parti őrség nem siet. A párhuzam persze végső soron sántít, hiszen az afrikaiak nem az alvilágba, hanem egy feltételezett paradicsomba akarnak eljutni, de a metaforának ebben a félrecsúszásában épp a megértésnek és a segítségnyújtásnak az a kudarca fejeződik ki, amelyről a *Hamis szelek* szól. Ahogy a menekültválság eddig nem tapasztalt erkölcsi, gazdasági és politikai kihívás elé állítja Európát, amelyre egyelőre nem találja a választ a kontinens, úgy az európai kultúrhagyományba sem lehet hézagmentesen integrálni az egyelőre felfoghatatlannak tűnő sorstragédiákat, a migránskrizis humanitárius katasztrófáit.

Erről a tehetetlenségről beszél nagy drámai erővel Wolfgang Fisher Európai Filmdíjra jelölt alkotása, amelyben egy német orvosnő (Susanne Wolff) Ascension szigetére, a Darwin teremtette mesterséges dzsungelbe indul nyaralni egy személyes vitorlásán, ám

„Bebocsátás az európai paradicsomba”
(Susanne Wolff)



félúton találkozik egy léket kapott afrikai halászhajóval, amelynek fedélzetén száz menekült sínylődik. Megmenteni mindegyiküket nem tudná, ahhoz nem elég nagy a hajója, a lelkiismerete és a hippokratészi esküje viszont arra kötelezné, hogy megpróbálja a lehetetlent. De a hajó megközelítésével nemcsak a saját életét veszélyezteti, hanem a menekültekét is, akik a remélt megmentő láttán elkezdenek beugrálni az óceánba – hogy ott aztán megfulladjanak. Mi az egyén felelőssége, amíg a rendszerszintű megoldás várat magára? Érhet el változást egyetlen ember? Nem lehet, hogy épp azzal árt a menekülteknek, amit ő segítségnek szán? A helyzet egy feloldhatatlan halálcspada, amelyre Fishernek nincsenek kész válaszai, de a kérdéseket úgy teszi fel, hogy azok ólomsúlyát a bőrünk alatt is megérezzük. Helyes megoldást tehát nem kínál, de a hamis illúziókkal kéméletlenül számol le a film, amely az életeket szakszerűen mentő, és a vitorlását is hasonló precizitással kezelő orvosnő utazása során a tömegfilm egyik sarokkövét, a cselekvésbe vetett hitet mozdíttja ki a helyéből. Miközben azt figyeljük, hogy a doktornő magányos küzd a természettel, mint Robert Redford a *Minden odavan*-ban, és egy elsőprős erejű vihart is képes egyedül kezelni a szaktudásával, a műszerek, csavarok, árbocok és kötelek precíz összehangolásával, a menekültválsággal szemben már tehetetlen: őrlődik s szétszakad az erkölcsi felelősség súlya alatt.

A rendező magabiztosan kormányozza el filmjét a rá leselkedő veszélyek, a didaxis és a művészi unalom árnyékából. A minimális párbeszédet használó, kamerakezelésében metaforikus film igazi stílbravúr, amelyet a nyílt tengeren forgatott a nyolcfős stáb egy alig tízméteres vitorláson. Az eleinte használt, isteni nézőpontot sugalló, extrém felső gépállások nem Isten hallgatását, hanem az arra cirkáló szállítóhajók, nemzetközi cégek és az egzisztenciájukat féltő hajóskapitányok, ha úgy tetszik, Európa közönyét mutatja fel.

HAMIS SZELEK (Styx) – német, 2018. Rendezte: **Wolfgang Fischer**. Írta: **Wolfgang Fischer** és **Ika Künzel**. Kép: **Benedict Neuenfels**. Szereplők: **Susanne Wolff** (Rieke), **Gedion Odour Wekesa** (Kingsley), **Alexander Beyer** (Paul), **Inga Birkenfeld** (Marie). Gyártó: **Schiwago Films** / **Twenty13 Productions**. Forgalmazó: **magvarhangva**. *Feliratos*, 94. perc.

YELLOWSTONE

Ahol a bölény dübörg

VARRÓ ATTILA

A KIES MONTANAI FELSZÍN ALATT A KERESZTAPA GENGSZTERVILÁGA ROMBOL.

Tekintve, hogy az amerikai televíziózás aranykorában a western jelentette a filmszériák gerincét és az ezredfordulós sorozat-hype is nagyjából a *Deadwood*-dal indult, roppant fájdalmas, hogy manapság szinte hírhedt sem maradt a képernyőn a vadnyugatról (legfeljebb android-páncélban) – így aztán érthető a kísértés, hogy a Kevin Costner és Taylor Sheridan nevével fémjelzett idej *Yellowstone*-ban a kortárs környezet ellenére is a western tévés feltámadását ünnepeljük. De ne tévesszen meg senkit a Paramount szériájának epikus főcíme, a dübörgő bölényhordákkal, havas hegycsúcsokkal és lóhátról lasszózó tehenészlegényeivel: a kies montanai felszín alatt hamisítatlan *Keresztapa*-genszterfilm bonyolódik, egy zsarolástól, megfélemlítéstől, sőt gyilkosságoktól sem visszariadó földbirtokos pátriárkával és három fiával: a hűséges, ámbátor gyenge Jamie-vel, az ítéletvégrehajtót jelentő kőkemény, hiperagresszív Beth-szel (aki lány létére a legtökösebb a testvérek között) és a közel-keleti frontról hazatért, tisztaszívű legkisebb fiúval, Kayce-vel, aki mindhiába próbál a körön kívülről válasz-

tott ifjú neje segítségével elmenekülni az atyai örökségtől, a klánra támadó még sötétebb ellenfelek (aljas ingatlan-miliárdostól rókaelkű varjú-törzsfőnökhöz) visszarántják a családi vállalkozásba. Ugyanakkor a 21. századi kovboj-világ mégsem csak biodíszlet: két szempontból is létfontosságú és igen elgondolkodtató kérdés, vajon a *Keresztapa* 70-es évekbeli társadalomkritikája miért is fogalmazódik újra a modern alvilági kontextus helyett immár a Hollywood *heartland*-jét jelentő vadnyugat-mítoszban.

Az egyszerű magyarázat mögött ezúttal is Trump, vagy inkább népes középnyugati szavazótábora áll, amelyet Sheridan alkotása látványosan kiszolgál. A *Yellowstone* sosemvolt határvidék-világa a vereskező, ám egyenes lelkű férfihőseivel, akik még kalapot sem vesznek néhány country-slágerbe illő *bon mot* nélkül, a hagyományos nemzeti értékeket xenofób izolációs politikába fordító eszméivel (eredendő és – jogosnak bizonyuló – el-

„Régóta vár a maga Dallasára”
(Kevin Costner)

lenszenvet tanúsítva mindenféle idegen iránt, legyen nagyvárosi tahó, keleti parti hipszter vagy ferdeszemű turista) és a manapság mindinkább védelemre szoruló Természetet töretlenül legyőzendő/kihasználható őssellenségnek tekintő pionír-szemléletével (ebben a Montanában nem csak emberi prédára éhes grizzly, farkas vagy csörgőkígyó les minden bokorban/részben, de még egy bögöly is életveszélyt jelent a kívüllálóknak), aligha a nagyvárosi polgárság és liberális értelmiség körét tekinti célközönségének – egy olyan, igen népes tábort szólít meg, amely évtizedek óta vár a maga *Dallas*-ra a bedőlt mezőgazdasági településeken és vidéki la-

kókocsipark-gettókban. A *Breaking Bad* óta felívelő kisvárosi *mobfilm*-sorozatok (*Better Call Saul*, *Ozark*) a bűnözést a kilátástalanság, nyomor egyetlen ellen-szerének mutatják (miként Sheridan *A préri urai*), a *Yellowstone* csupán megteszi az utolsó logikus lépést ezen az úton: a Dutton család volt és leendő kovbojdonjai számára már nem a társadalmi elnyomás, de a kíméletlen természet jelenti a végső igazolást a határtalan erőszakra és öntörvényűségre: a Gonosz Vadon, amely „nem akarja, hogy itt legyünk”, így aztán századok óta minden eszközt meg kell ragadnunk, hogy életben maradjunk benne és megőrizzük hegemoniánkat – folyókat terelünk el, vadlovakat fogunk be, szögesdrót-kerítéseket húzunk (amit az őslakók tolvaj szándékkal lebontanak).

Ám Sheridan számára a westernfilm nem csupán a vadnyugat illúzióvilágának kapudrogiát jelenti egy sosemvolt „szép régi világ” konzervatív ideológiájába, de egy olyan mélysötét erkölcsi paradigma szemléltető ábrája, ahol a cél minden eszközt szentesít – és éppen itt szorítja ki a John Ford-filmek individualizmusát a Don Corleone-filmek despotizmusa, jelezve a propagandába burkolt társadalomkritikai élt. A főhősnek tekinthető Kacey süllyedés-története pontosan lekéveti, hogyan válik az erőszakos gyilkosságokra csupán rákényszerülő veterán végül megkeseredett, dühödtt pribékké – míg a rezervátumi környezet eredendő veszélyei még igazolták az erőszakot, a hidegvérű lincselés mögött már a családi érdekek érvényesítése és a bosszúvágy lapul... végső bukást ígérve. Ha a *Yellowstone* a mai Amerika párezer hektárnyi metaforája, amely az agresszív elzárkózás és konzerválódás túlélési stratégiájára szavaz (szemben a *Keresztapa*-modell konstans terjeszkedési politikájával), akkor a Dutton-család tagjai épp olyan kihálásra ítéltetett fajnak számítanak, mint a teraszablakaik előtt legelésző maroknyi bölénycsorda – népes családi asztaluk (amely csak a családfeje képzeletében létezik) hamarosan nem lesz jó másra, csupán halotti torra.

YELLOWSTONE – amerikai, 2018. Rendezte és írta: **Taylor Sheridan**. Zene: **Brian Tyler**. Szereplők: **Kevin Costner** (John), **Luke Grimes** (Kacey), **Wes Bentley** (Jamie), **Kelly Reilly** (Beth), **Cole Hauser** (Rip), **Gil Birmingham** (Rainwater), **Danny Huston** (Jenkins). Gyártó: **Paramount Network**. 9 epizód, 42-92 perc.





Lucia látomásai

Troppa grazia – olasz, 2018. Rendezte és írta: **Gianni Zanasi**. Kép: **Vladan Radovic**. Szereplők: **Alba Rohrwacher** (Lucia), **Elio Germano** (Arturo), **Giuseppe Battison** (Paolo), **Carlotta Natoli** (Claudia). Gyártó: **Pupkin Production / IBC Movie**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos.* 110 perc.

Korrupció, környezetkárosítás, életközépi válság – ebben az összeállításban nem feltétlenül kiáltanak a vígjátéki forma után, és a *Lucia látomásai* nem is igazán vígjáték, bár nagyon sok valóban mulatságos jelenet van benne. Az alaphelyzet mindenesetre nagyon szórakoztató: egy szakmai és magánéleti válságokkal küzdő, egyáltalán nem vallásos nő számára megjelenik a Szűzanya és felszólítja, menjen és intézze el, hogy az első jelenés helyszínén templom épüljön.

Luciának történetesen van köze az építkezési bizniszhez, mivel földmérő és éppen a jelenés helyének felmérésén dolgozik, ahová azonban

korántsem templomot, hanem valamiféle látványos presztízisprojektet terveznek a közeli település vezetői és befektetői. A hősnő nem kifejezetten karrierista alkat, a túlélésért és egy kis extra pénzért némi stíklire is hajlandó, de arra büszke, hogy a munkájában precíz. Így akad meg a szeme a gyanúsan nem stimmelő térképeken és felméréseken, amelyek valamiféle telekspekulációt és korrupciót sejtetnek a látványprojekt háttérben. Lucia számára – aki éppen összevesszett élettársával és így egyedül neveli kamasz lányát, sőt még egy heroin függőségéből felépülőben lévő apja is van – nem élvez különösebb prioritást az intézményes korrupció elleni küzdelem. Ráadásul nem is hívó, így a Szűzanyának sincs éppen könnyű dolga – csodálkozik is nagyon, hogy ha eddig minden megjelenésének helyén probléma nélkül ment a templomépítés, ezúttal miért nem működik a dolog.

Világos, hogy a Szűzanya megjelenése Lucia lelkiis-

mereti válságának kivetülése a filmben, ami végső soron cselekvésre készíti a szereplőket a természetkárosító és korrupt projekttel szemben. Az egész filmben van némi narratív, dramaturgiai és stilisztikai káosz is, de minden fésületlenségével és váratlanságával együtt nagyon magával ragadó az egész. Különösen lenyűgözőek a látványosra fényképezett olasz tájak, az *Arkade Fire*től a *Radiohead*ig terjedő, izgalmasan használt filmzenék, és az ígész hasonlóság Lucia kamasz lánya (Rosa Vannucci)

és a 15. századi olasz reneszánsz mesterek (Piero della Francesca, Giovanni Antonio Boltraffio) Máriát és a szenteket ábrázoló festményei között.

VINCZE TERÉZ

McQueen

McQueen – brit, 2018. Rendezte: Ian Bonhote. Írta: **Peter Ettedgui**. Kép: **Will Pugh**. Zene: **Michael Nyman**. Szereplők: **Alexander McQueen**, **Joyce McQueen**, **Kate Moss**, **Bernard Arnault**, **Jodie Kidd**. Gyártó: **Misfits Entertainment / Salon Pictures**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos.* 111 perc.

Aművészemberekről szóló dokumentumfilmek kiemelkedő figyelemnek örvendenek, hiszen élményteli tárlatvezetést ígérnek a kulisszák mögött, titkokba avatják be a nézőt, aki így elcsíphet egy kis morzsácskát a tehetség misztikumából, bepillanthat egy zárt, rejtelmes ám csillogó világba, átérezheti, hogy az alkotó zseni is csak egy esendő ember. Az Ian Bonhote és Peter Ettedgui alkotópárosnak azonban nincs szüksége hókuszpókuszra vagy leleplező narratívára ahhoz, hogy felkavaró doksit készítsenek, hiszen vizsgálatuk tárgya, Alexander McQueen talentuma tulajdonképpen a vágóasztalon hevert, csupán össze kellett öltetni a durva részleteket.

A „divathuligán” jelzővel illetett, „enfant terrible”-ként



és nagyjából a *Vadászat a Vörös Októberre*, az *Atomcsapda* és *Az utolsó esély* fontosabb momentumait ötvözi, a menetrendszerű akciójeleneteket egyben tartja. A szűkebb célközönség megkapja a maga lóporos adagját, a film viszont nem annyira jó és nem annyira rossz, hogy másokat lázba hozzon. Az egyetlen igazán bűnös élvezetet a kortárs mezőny egyik legvalószerűtlenebb figurája, Gerald Butler garantálja. A skót színész úgy tud takarékoskodni, hogy közben mintha egészen máshol járna fejben. A nosztalgia mellett a film az ő különös aurája miatt nem merül el teljesen a mélyben.

HUBER ZOLTÁN

Még mindig itt vagyunk

We're Still Here – amerikai, 2015. Rendezte és írta: Ted Geoghegan. Kép: Karim Hussain. Zene: Wojciech Golczewski. Szereplők: Barbara Crampton (Anne), Andrew Sensenig (Paul), Lisa Marie (May), Larry Fessenden (Jacob), Susan Gibney (Maddie). Gyártó: Snowfort Pictures. Forgalmazó: Wolf Films. Feliratos. 84 perc.

Az utóbbi évtized során a tengerentúli horrorfilmek előszeretettel fordultak a műfaj dicső múltjához inspirációért: nem csupán a klasszikusokat kizsákmányoló remake-ek, de a fősodorbeli és a függetlenfilm-szcénát egyaránt magával ragadó retró-hullám terén is. Az elmúlt években az amerikai horror utolsó aranykorai, a 70-es/80-as évek iránt érzett nosztalgia hatotta át a műfaj legjelentősebb pénzügyi és kritikai sikereit, legyen szó akár a Hollywoodon kívülről érkező meglepetéssikerekről (*Valami követ*), akár a mainstreamet meghatározó stúdióhorrorokról (*Démonok között*-sorozat).

Ted Geoghegan író-rendező bemutatkozó munkája, a *Még mindig itt vagyunk* sem csinál titkot belőle, hogy jó harminc-negyven évvel ezelőtti



zsánerklasszikusok sugallatára született. Lucio Fulci *A temetőre épült ház* (1981) című splatter-opusához például olyan erős szálakkal kötődik, hogy a film első blikkre egy Fulcihoz írt szerelmeslevélnek is beillene: nemcsak a helyszín (egy New England-i kísértetház), az idő (1979-ben járunk) és a fenyegető erők (rémek a pincében) egyeznek ugyanis, de még a főbb figurák is Fulci filmjének szereplői és alkotói után kapták nevüket.

A *Még mindig itt vagyunk* mégis több mint szimpla Fulci-pastiche: a történetet átszövő filmes és irodalmi utalások jócskán túlmutatnak a forrásművön (felsejlenek Carpenter, Roeg és mindenekfelett Lovecraft munkái is), a finom humor és a hosszú felvezetést követő, vérontásban már-már Fulcira licitáló zárófelvonás pedig inkább a kortárs hatást erősítik, a függetlenfilm-mes *mumblecore*-irányzatot, azon belül is elsősorban Ti West (*House of the Devil*) munkásságát idézik. Westhez hasonlóan Geoghegan is megrögzött horrorista, aki a műfaj keményvonalas rajongóihoz szeretne szólni. A műfajtudatos játékoság és a nyílt rémületkeltés között egyensúlyozó *Még mindig itt vagyunk* így leginkább azoknak okozhat majd maradandó élményt, akik a rendezőhöz hasonlóan szintén az aranykor bűvöletében élnek.

HEGEDŰS MÁRK SEBESTYÉN

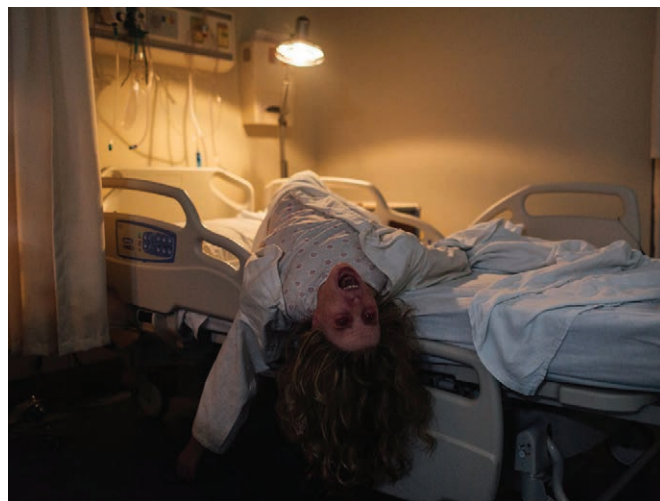
Mara

Mara – amerikai, 2018. Rendezte: Clive Tonge. Írta: Jonathan Frank. Kép: Emil Topuzov. Zene: James Edward Barker. Szereplők: Olga Kurylenko (Kate), Craig Conway (Doug), Rosie Fellner (Helena), Mackenzie Imsand (Sophie), Lance E. Nichols (McCarthy). Gyártó: Moon River Studios / Synchronicity Entertainment. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 98 perc.

Semmi meglepő nincs abban, hogy a horrorfilmet régóta meghitt viszony fűzi a rémálom jelenségéhez, hiszen a műfajt akár a rémálomok föltérképezésének kísérleteként is elgondolhatjuk, amely közelebb vihet a kimondhatatlan szorongások artikulálásához s a félelmekkel történő szembenézéshez. Goya rézkarcának híres figyelmeztetése a horror poklainak kapujá-

ra kívánczik: „Az értelem álma szörnyetegeket szül.” Álmokban kísértő fantomoktól rettegő karakterek, sikoltva ébredő áldozatjelöltek s lidércnyomás és ébrenlét labirintusaiban bolyongó elveszettek népesítik be például a *Lelkek karneválja*, az *Iszonyat* vagy *Az örület tor-kában* képsorait, sőt minden idők legnagyobb karriert befutott horrorfiguráinak egyike, Freddy Krueger is rémálombokból érkezett.

Az ő babérjaira tör most az *Amikor lehunyod a szemed* szörnyalakja, Mara (rá utal a film eredeti címe). Az Elm utca fiataljait tizedelő borotvakesztyűs monstrumnak azonban nem kell tartania a trónkövetelőtől, ahogyan a film nézőinek sem az álmatlan éjszakáktól a moziprojektor után. A kudarcokban magyarázható a márkás atmoszféra hiánya és a



vánszorgó tempó mellett azzal, hogy a rém az áldozatjelölteket az alvási bénulás állapotában cserkészi be, a hősök önvédelmi aktivizálódásának érdemi lehetősége nélkül pedig csődöt mond a feszültségépítés. Mindennek tetejébe a szörny kevéssé kiaknázott, homályos árnyalak marad csupán, aki küllemében bár emlékeztet a kortárs horror olyan nyúlánk figuráira, mint amilyen a Slender Man szörnye, mégis leginkább a 30 éves Pumpkinhead boszszúdémonára hajaz – annak mitologikus-misztikus háttere és mélysége nélkül. Szándékolatlan önreflektív ironiát eredményezhet továbbá, hogy míg a szereplők az elalvástól rettegnek, a film nézőinek is komoly kihívást jelenthet ébren maradni, amit az előre sejtető sokk-effektusok sem kifejezetten segítenek elő.

VARGA ZOLTÁN

Ami nem öl meg

The Girl in the Spider's Web – angol-német-kanadai-svéd-amerikai, 2018. **David Lagercrantz** regénye alapján a forgatókönyvet írta és rendezte: **Fede Álvarez**. Kép: **Pedro Luque**. Szereplők: **Claire Foy** (Lisbeth Salander), **Sylvia Hoeks** (Camilla Salander), **Sverrir Gudnason** (Mikael Blomkvist), **LaKeith Stanfield** (Edwin Needham), **Stephen Merchant** (Frans Balder), **Christopher Convery** (August Balder). Gyártó: **Columbia, MGM**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 117 perc.



A kortárs skandináv bűnügyi filmek klasszikusává vált a tragikus hirtelenséggel elhunyt svéd író, Stieg Larsson best-seller regényeinek (*Millenium-trilógia*) első részéből készült *A tetovált lány*, melynek 2011-ben David Fincher rendezte meg amerikai változatát. Fincher filmjének folytatása, egyben újragondolása Fede Álvarez (*Vaksötét*) műve, az *Ami nem öl meg* – főként a különböző színészek (Rooney Mara és Daniel Craig helyett ezúttal Claire Foy és Sverrir Gudnason a főszereplő páros) és a műfajváltás miatt.

A David Lagercrantz regényéből készült *Ami nem öl meg* radikálisan szakít a Larsson-féle nyomasztó, éjszotét pszichothriller-vonulattal, és inkább a *Mission: Impossible*-filmek rajongóinak kedvez nagyszabású összeesküvésről szóló történetével. A hacker, Lisbeth Salander és a korábbi epizódokban aktívabb újságíró, Mikael Blomkvist egyfelől a nukleáris töltetek élesítéséhez szükséges programra vadászó amerikai titkosszolgálattal és egy rejtélyes szervezettel kerülnek konfliktusba. Másfelől feltűnik a színen Lisbeth örült testvére, Camilla is, aki bosszút akar állni a hackernőn, amiért az nem szöktette meg gyerekkorukban pedofil édesapjuktól.

A műfajváltás nem tett jót az új tetovált lány-történetnek, mivel a korábbi filmekkel



és a regénnyel ellentétben kidolgozott karakterek és felkavaró cselekmény helyett folyamatos, sok esetben irreális, de élvezetes akciót kap a néző. A legizgalmasabb egyértelműen Lisbeth és Camilla konfliktusa lenne, ami sajnálatos módon csak az utolsó jelenetek egyikében kezd elmélyülni, ezért Camilla nem válik sablononoszból átélhető antagonistává. És azért is kár, hogy Fede Álvarez műve alig közepesre vizsgázott, mert Claire Foynak amúgy jól állna Lisbeth szerepe. Stieg Larsson komplex hősnője és a méltatlan módon háttérbe szorított Blomkvist azonban divatos akciófilmeknél sokkal többet érdemelnének.

BENKE ATTILA

Bérgyilkost fogadtam

Dead in a Week: Or Your Money Back – brit, 2018. Rendezte és írta: **Tom Edmunds**. Kép: **Luke Bryant**. Zene: **Guy Garvey**. Szereplők: **Aneurin Barnard** (William), **Tom Wilkinson** (Leslie), **Freya Mavor** (Ellie), **Christopher Eccleston** (Harvey). Gyártó: **Guild of Assassins, Rather Good Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. Szinkronizált. 90 perc.

Nem csoda, hogy Aki Kaurismäki negyedszázada készült fekete komédiája, a *Bérgyilkost fogadtam* meghívta a fiatal rendezőgenerációt, hiszen már az eredeti darab is különböző eredetű inspirációkra épül:

Bresson és Melville hűvös, egzisztencialista tapintású munkái, de még inkább Irving Lerner *Murder by Contract* című, méltatlanul elfeledett – sok tekintetben pionír szellemiségű – film noirja tekinthető közvetlen elődjének. Hőse, a munkahelyéről frissen elbocsátott fiatalember öngyilkosságra szánja el magát, ám mivel kísérletei sorra csődöt mondanak, úgy dönt, sokat próbált hivatásosra bízva a feladatot. A kiszemelt bérgyilkos azonban tipikus balfácánnak bizonyul, de ha mindez nem volna elég, az ifjú áldozatjelölt időközben meggondolja magát, ugyanis belehabarodik egy virágárusnőbe. Kaurismäki minimalista, angolosan rideg vígjátéka felforgatja a bérgyilkos-tematika ok-okozati rendjét és gúnyt úz megcementesedett kliséiből is. Ugyanerre vállalkozik az elsőfilmes Tom Edmunds azonos címen futó remake-je is, ám egész más stílusesszközökkel. Edmunds ugyan a nyitányban jóval nagyobb teret szentel az egzisztencialista szorongásélmény és a halálkultusz kifejtésének, mint Kaurismäki (még Camus-re is nyílt utalást tesz), és az öngyilkossági kísérletek kivitelezése is színes ötletkavalkád, ám a debütáns rendező hosszú távon mégis kevesebbet profitál az alaphelyzetből: miután a konfliktus tetőfokára hág, s a főhős, William megütözik a bérgyilkossal, Edmunds az abszurd

bűnkomédiát hollywoodiánus akcióthrillerre cseréli. Ennél is problémásabb, hogy a *Bérgyilkost fogadtam* végül tragikus hőssé emeli az eredeti mozi átkos sorsú, de szálamomra méltó, a véletlen hálójában vergődő figuráit; nem is rugaszkodhatna tehát messzebb Kaurismäki elképzeléseitől, valamint a játékidő első – minden tekintetben kiváló – háromnegyed órájától.

KOVÁCS PATRIK

Hozzám jössz, haver!

Épouse-moi mon pote – francia, 2017. Rendezte és írta: Tarek Boudali. Kép: Antoine Marteau. Zene: Maxime Desprez. Szereplők: Tarek Boudali (Yassine), Philippe Lacheau (Fred), Charlotte Gabris (Lisa), David Marsais (Stan). Gyártó: Axel Films. Forgalmazó: Big Bang Media Kft. Szinkronizált. 92 perc.

Saládjá támogatásának köszönhetően a marokkói Yassine felköltözhet Párizsba, hogy megvalósítsa az álmait, hogy megvalósítsa az álmait, építésznek tanuljon és feleséget szerezzen magának, az érzékeny fiatalember azonban elszúrja élete nagy lehetőségét: kockára teszi, hogy visszaküldik szülőhazájába, ráadásul kialakulófélben lévő párkapcsolatából is kiugrik. Csak letelepedési engedéllyel kerülheti el a hazatoloncolást, és új feleségjelölt híján azt teszi, amit nyilván mindenki tenne az ő helyzetében: megkéri legjobb barátját, hogy tettesse magát melegnek, és rövid időre házasodjanak össze – ám egy vaskalapos hivatalnoknak hála ennyire könnyen azért nem ússza meg.

A komikusként dolgozó Tarek Boudali (*Babysitting*) féltucat szerep után máris elérkezettnek látta az időt, hogy megrendezze karrierje első filmjét, és három társával írt produkciója alapján nem voltak különösebben nagy ambíciói. Bármilyen elvárásokkal is ülünk be egy alig ismert színészeket felvultató francia vígjátékra, a *Hozzám jössz, haver?* szinop-

szisa nem árul zsákbanacsát: a film humora tényleg kizárólag abból táplálkozik, hogy a férfpáros melegnek adja ki magát, és ebből mindenféle válogatott konfliktusok adódnak. Ez nem az a fajta film, amelynél érdemes fennakadni az egészet átható homofóbián (hiába reflektál a problémára a női kulcsszereplő a játékidő felénél, ez sem segít), sem a szemkidüllesztésre és pofavágásra alapozó színjátászon, ha egyszer olyan egzotikumokat is láthatunk, mint a francia Owen Wilson, egy Eiffel-torony formájú dildó és egy farmerszetes-cowboykendős kiskutyá.

ROBOZ GÁBOR

Pizzarománc

Little Italy – amerikai, 2018. Rendezte: Donald Petrie. Írta: Steve Galluccio és Vinay Virmani. Kép: Thom Best. Zene: Mateo Messina. Szereplők: Emma Roberts (Nikki), Hayden Christensen (Leo), Danny Aiello (Carlo), Andrea Martin (Franca), Alyssa Milano (Dora), Adam Ferrara (Sal). Gyártó: Firsttake Entertainment. Forgalmazó: Freeman Films. Szinkronizált. 102 perc.

Amintegy három évtizede Anagyrszt emlékezetes közepesekkel komédiázó rendező, Donald Petrie (*A szomszéd nője mindig zöldobb, Hogyan veszítsünk el egy pasit 10 nap alatt*) idei gasztro-romkomja akár némi kiadós szívmengetést is hozhatna az idei

télkezdetbe, a *Pizzarománc* hőfokánál és minőségénél azonban talán csak élettartama ígérkezik alacsonyabbnak. A rendező 1988-as, hamar kultikussá vált és máig szeretnivaló nosztalgia-gyermekével, a hasonló tematikai alapokra épülő *Pizzavarázssal* szemben, a 2018-as fogás legfeljebb egy megengedőbb Valentin-napi szívecskés menübe férne bele.

A Toronto olasz negyedében játszódó *Rómeó és Júlia*-romkoman családot és éttermek csapnak össze: sok évnnyi távollét és egy óceánnyi távolság után Leo és Nikki újra találkozik, majd fellobban a gyermekkori szerelem, ám harsány pereputtyaik és a régóta dúló konyhacsata keresztüzében semmi nem megy egyszerűen – ráadásként a versengés bugyuta hevében maguk a séf-jelölt szerelmesek is megmakacsolják magukat és

leragadnak, mint az egyszeri pizzatészta, ami nem látott elég olajat. A *Pizzarománc* harsogó multi-kulti fiesztáján a műfaji báj bárgyúsággá, a sokszínűség hirdetése olcsó és kirívó piaci fogássá alakul: az alkotók fő célja az volt, hogy a lehető legszélesebb nézőtáborra céllozzák meg romantikus kavalkádjukkal, ahol minden korosztály, nem és etnikum megtalálja a szájízához szánt csemegét a feltétben (különös tekintettel a legfontosabb globális piacot jelentő kínai és indiai közönségre, akik saját mellékszereplőikén keresztül gond nélkül belesimulnak a bazi nagy olasz hakniba). A filmet záró bakiparádé tanúbizonyossága szerint legalább a résztvevők szívesen ették a saját főztjüket – a közönségnek pedig szerény főfogásként marad a *popcorn al dente*.

TÜSKÉ ZSUZSANNA





Legendás állatok -

Grindelwald bűntettei

Fantastic Beasts: The Crimes Of Grindelwald – brit, 2018. Rendezte: David Yates. Írta: J.K. Rowling. Kép: Philippe Rousselot. Zene: James Newton Howard. Szereplők: Eddie Redmayne (Göthe), Ezra Miller (Credence), Jude Law (Dumbledore), Johnny Depp (Grindelwald), Zoe Kravitz (Leta). Gyártó: Heyday Films / Warner Bros. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 134 perc.

Rowling mesevilága több történettel a *Harry Potter* után is működőképes tudott maradni, amit eredetiségének köszönhetett - mostanáig. A *Legendás állatok és megfigyelésük* két évvel ezelőtt nem összekacsintó ismétlődésekből és nosztalgizálásból épült fel (szemben például az új *Star Wars* epizódokkal), érződött rajta, hogy az írónőnek volt ötlete egy újabb történet megalkotásához: új karaktereket emelt be a már létező varázsvilágba és köréjük saját kalandokat épített. A *Grindelwald bűntettei* azonban nem tesz mást, mint hogy rácsatlakozik erre az új franchise-ra: a legendás állatok most még nagyobbak, mint legutóbb, ám sem a szerelmi szálak, sem a varázslóvilág erőviszonyai terén nem sokat változik a status quo.

Grindelwald fél évvel a korábbi történet lezárása után most egy grandiózus nyitóakció keretében megszökik a fogságból, és elkezd híveket gyűjteni. Célja, hogy egységbe szervezze mágus társait, mivel szerinte a muglik, az egyszerű emberek veszélyt jelentenek a varázslóvilágra. A mese ezúttal visszaköltözik Európába, Párizsban járunk, ahol a szökevény rejtőzködik. Göthe Salmander vezetésével összegyűlik a korábbi négy fős csapat, és gyakorlatilag ugyanazt a kutatást és nyomozást folytatják, amit legutóbb abbahagytak, de legalább most sem jutnak vele előrébb.

Így tehát kapunk egy több, mint két órás játékidővel rendelkező filmet, amelynek a cselekménye mindössze annyi, hogy az előző epizódban megismert főgonosz felvázolja az eljövendő varázsló-holokausz képet, amivel szerez egy számára jelentős szövetségest, és valószínűleg (de nem biztos) meggyőző néhány varázslót, hogy majd később álljanak mögé. Közben azonban az az érzésünk, hogy ugyanazokat a jeleneteket látjuk ismétlődni, mint a két évvel korábbi film esetében. Most nagyobbak a sóhajok, a durranások, ám eltűnt a báj, a kaland, mindaz, ami érdekessé és élettelivé tette ezt a mágikus világot.

PETHŐ RÉKA

A belleville-i zsarú

Le flic de Belleville – francia, 2018. Rendezte: Rachid Bouchareb. Írta: Marion Doussot, Larry Gross és Rachid Bouchareb. Kép: Alain Duplantier. Zene: Éric Neveux. Szereplők: Omar Sy (Baaba), Luis Guzman (Garcia), Biyouna (Zohra), Ériq Ebouaney (Ladji), Diem Nguyen (Lin). Gyártó: Tesselit Productions / Davis Films. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 110 perc.

Az A belleville-i zsarú megaszokottól ellenkező irányú újrafilmje, amely (látszólag) Eddie Murphy sztárcsináló kultuszfilmjét igazítja francia szájízhoz, az *A belleville-i zsarú halálos fegyvere 2. - avagy állj, mert a mamám arab* címmel nem csupán közelebb állna a valósághoz és megspórolná a műsorúságoknak a rövid szinopszist (alapszituáció, főhős, antagonisták, humoros mellékszál kipipálva), de még a megcélzott műfajra is egyértelműen utalna. Omar Sy idej multikulturális *buddy movie*-ja – a bőséges hazai készlet helyett *Bajkeverőtől Balfácánig* – a hollywoodi zsaruverzióval próbálta tovább egyengetni a legnagyobb nemzeti sztár nemzetközi karrierjét. A floridai helyszín, a *hispano* színész-társ, a kínai barátnő és az orosz hússaláta találkozása a svédasztalnál azonban nem szól másról, mint a sok évtizedes

hazai komédia-hagyományok ráerőszakolásáról a *Beverly Hills-i zsarura*, amely annak idején nem csak Murphy géppuskaszájának és eleven dialógusainak köszönhetette időtálló sikerét, de annak az ellenállhatatlan pofátlanságnak is, amelyel kifigurázta az „osztályok nélküli társadalom” amerikai önámítását.

A veterán író-rendező Rachid Bouchareb éppen előző filmjében, a *Két férfi a városban* José Giovanni-börtönballada kiváló amerikanizálásában (*Two Men in Town*) bizonyította, milyen pontosan és gazdagon átlüthet egy félévszázados *banlieue*-bűndráma minden társadalmi zöngéjével együtt a kortárs Egyesült Államokba. A fordított kísérlet tökéletes kudarca nem az alkotói tehetségtelenség példája, inkább azt jelzi, hogy a gall filmipar szerint a nagyvilág kizárólag a jellemkomikum-központú vígjátékaikra vevő, méghozzá minél sokszínűbb, epizódikusabb és öntörvényűbb formában, hogy még a félánalfabéta pekingsi szakmunkástanulót is lekösse. Pedig a franciák mindig is lelkes mesterei voltak az amerikai bűnmeséknek, az első James M. Cain adaptációtól (*Az utolsó forduló*) a sorra filmesített Goodis-regényeken át a *Halálos szívdobbanásig* – úgy tűnik, manapság Melville helyett csak Belleville-re futja.

VARRÓ ATTILA



Forgalmazó: Etalon Film.

Az 1990-es *A Hold hangja* a három évvel később elhunyt

elfogadni, hogy testét lassan felemészti a rák. A színésznő végzet a magára erőltetett amerikai optimizmus, mely egyet jelent a biztos halállal. Mivel Gloria fél, hogy a kemoterápia miatt kihullik a haja, besárgul a bőre, nem lesz már vonzó a fiatal Peter számára, ezért önmagát is becsapja a „minden rendben lesz” ideológiával, és nem jár kezelésekre. Gloria kapcsolata így olyan, mint szerepei, melyek 2-3 órára ismét elhithetik vele, hogy örökké fiatal és szép marad, ám saját teste elől nem menekülhet az illúzióvilágban sem.

Ezt az átmeneti, „csak egy nap a világ” állapotot érzékletesen mutatja be Paul McGuigan a kreatív időkezeléssel. McGuigan merészen vág el egy heves csókolózást vagy könnyes búcsúzkodást, és ugrik az időben, mintha az egész csak Gloria vagy Peter fejében történt volna meg, erősítve ezzel a megpecsételt sorsú kapcsolat átmeneti mivoltát. De ezzel a módszerrel a rendező azt is elkerüli, hogy az érzelmi kitörések megrontsák a csendes drámát.

A sztárok nem Liverpoolban halnak meg tehát könnycsatornáink mellett agyunkra is képes hatni színészi alakításaival (bár a Petert megformáló Jamie Bell haloványabb a veterán színésznők között), izgalmas témaválasztásával, kreatív for-

manyelvével és remek zenéivel (például a California Dreamin’ melankolikus feldolgozásával). **Extrák:** Videoklip a film betétdalával (Elvis Costello: You Shouldn’t Look at Me That Way), beszélgetés az alkotókkal, werkfilmek, audiokommentár Paul McGuigan rendezővel, előzetes.

BENKE ATTILA

Őrült idő

The Keeping Hours – amerikai, 2017. Rendezte: Karen Moncrieff. Szereplők: Lee Pace, Carrie Coon, Sander Thomas. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 91 perc.

A kortárs függetlenfilmes szcé-
nában mostanában kifize-
tődő stratégiának bizonyul a
Ghost alapötletét kevésbé fő-
sodorbeli stílusban újrashas-
nosítani. A 2016-os cannes-i
filmsztyíval nagy esélyesé-
nek számító A stylistban a
tragikus hirtelenséggel eltá-
vozott ikertestvérével csetelt
a főhős. A tavalyi év indie-
üdvöskéje, a Kísértettörténet
pedig úgy mutatta be a szere-
tett személy elvesztése utáni
gyászt, hogy az özvegy folya-
matosan érezte közösen meg-
vett házukban az elhunyt férje
jelenlétét. Ráadásul most a
jórészt alacsony költségveté-
sű horrorfilmekkel foglalkozó
Blumhouse-stúdió is kedvet
kapott transzcendens riogatás



helyett fájdalmasan melanko-
likus családi kísértethistóriát
mesélni. Így a horror-címével
tévesen ellátott Őrült időben
néhány ajtócsapkodástól és
villanykörte-robbanástól ke-
letkező jump scare-pillanatot
leszámítva semmi ijesztő nem
történik.

A tragédiát egy kisfiú halá-
la okozza, ami először szét-
szakítja a film prologusában
megismert, szimpatikus csa-
ládát, majd hét évvel később
– amikor a szomorú emlékek
miatt eladásra szánt házban
váratlanul megjelenik Jacob
szelleme – újra összehozza. A
rendezőnő, Karen Moncrieff
több filmjében is foglalkozott
már a klasszikus családkép
összeomlása utáni alternatív
familiaformák létrejöttével, ám
míg A halott lányban és A Cate

McCall-perben női nézőpont-
ból közelített a témához, az
Őrült idő a fia halálával önma-
gát vádoló családfő lelki folya-
matait helyezi előtérbe. Sajnos
azonban Moncrieff korántsem
akkora műgonddal formálja
meg férfi főhősét, mint másik
két filmje női karaktereit. A ha-
lott lány és A Cate McCall-per
nőalakjai a talán túlságosan is
démonizált férfitársadalomban
a boldogulásért harcoló erős,
vagy erőssé edződő, lélektan-
ilag valahonnan valahová el-
jutó karakterek, az Őrült idő
Lee Pace alakította Markjáról
viszont azon kívül, hogy egy jól
menő vállalatnak dolgozik, és
hogy az alkoholhoz menekült
a fia halála után, nem tudunk
meg semmit. A vele történő
tragédiasorozat súlyát érezzük
ugyan, de az elég hamar kita-
lálható, az egykori feleséggel
kapcsolatos zárócsavar után
már soknak és hatásvadász-
nak találhatjuk. Nem beszélve
arról, hogy a női főszereplő és
a szellemként visszatérő kisfiú
figurája is vázlatos maradt. Így
hiába is érzékenyülnénk el a
tengerparti naplemente fényé-
ben úszó, szívszaggató zenére
vágott zárómontázs alatt, igá-
zán megindító, férfi nézőpont-
ból bemutatott mozgóképes
gyászterápiaként továbbra is a
Csodás álmok jönnek című fil-
met fogjuk alkalmazni.

Extrák: Nincsenek.

TÓTH MENYHÉRT



A halál angyalai

Dampyr, Dylan Dog és Dragonero után újabb és talán a legfontosabb débetus olasz képregényhős jutott el a magyar olvasókhöz. Ezzel a műfaji választék is kiszélesedett: az Olaszországban 1962 óta futó, itthon válogatott epizódokkal bemutatkozó *Diabolik*ban nem fantasy vagy bűnügyi horrontörténetek jelennek meg, hanem egy mesterbűnöző kalandjai. Önbíráskodó antihőse révén a sorozat meghonosította a *fumetti neri* alzsánerét: a címszereplő nemcsak gátlástalan tolvaj – nagyvonalú stílusa és csavaros terve miatt Arsène Lupin rokona –, hanem magánnyomozó és hóhér is, aki rendre leszámol a nála nagyobb gazemberekkel.

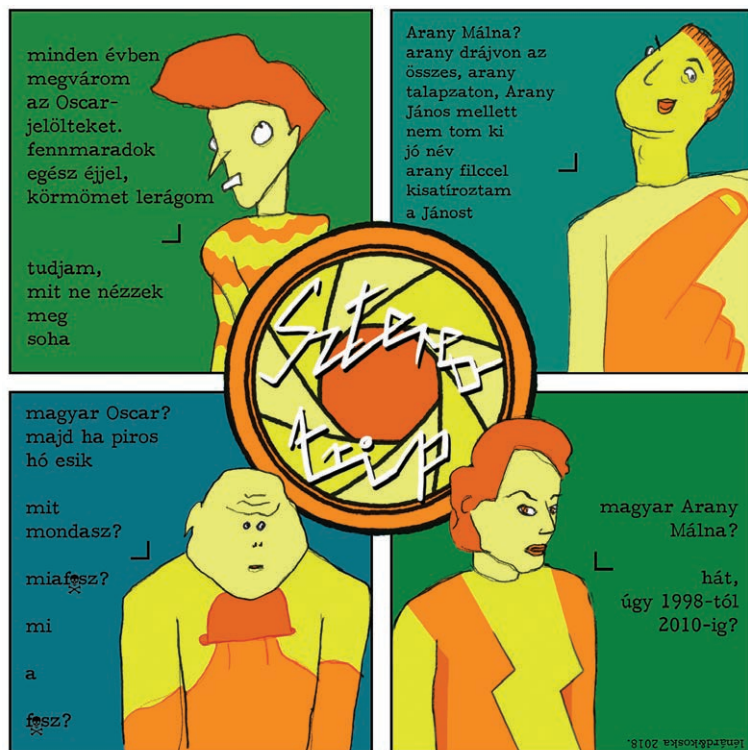
Diabolikot két milánói nővér, a könyvkiadóként, szerkesztőként dolgozó Angela és Luciana Giussani találta ki, az első írók üzleti megközelítése pedig meg is látszik a szérián. Teremtőményük a tökéletes plebejus hős: a *Mission: Impossible* sorozatban visszaköszönő, élet-hű maszkjai miatt Diaboliknak bejárása van az arisztokrácia köreibbe, és folyton leleplezi sötét üzelmeiket. A gazdagok megérdemlik, hogy kirabolják őket, olykor pedig az életükkel kell fizetniük bűneikért, a környezetszennyezéssel (a *Mérgek szigete* című epizódban) vagy gyerekpornó terjesztésével (a

Szörnyek rejtékhelye fejezetben) együtt elkövetett gyilkosságokért. Az oldalanként két-három képpanelből álló, gyorsan olvasható történetek lendületesek, egyszerűek és kegyetlenek – az olasz tömegkultúra jellegzetes darabjaként a *Diabolik* minden értelemben olcsó, de voltaképpen ellenállhatatlan.

Ahogy Európában Diabolik, úgy Amerikában a Fenegyerek kalandjaiban is eljött a pont, amikor a főhős akut társadalmi problémákkal szembesült. Daredevil karakterét a szuperhősképregényekbe csempészett közéleti reflexiók alapvetően átformálták a nyolcvanas években. Ebben Frank Millernek jutott úttörő szerep, aki előbb rajzolóként, majd íróként is átvette a sorozatot, címszereplőjét pedig a felhőkarcolók tetejéről talajközelsébe hozta. Az *Újjászületés* című, 1986-ban – vagyis Miller korszakos jelentőségű Batman-képregényével, a *Sötét lovag visszatérrel* egy évben – megjelent Fenegyerek-történetben voltaképpen a zord világ gyűri maga alá a főhőst, amikor volt szerelme, a drogfüggővé vált Karen Page egy adag heroinért cserébe árulja el a szuperhős valódi nevét. Ellensége, a Vezér ezek után módszeresen tönkreteszi és kis híján az örületbe taszítja Matt Murdockot, aki szó szerint és jelképesen is mélyre merül, hogy aztán bosszút állhasson.

A történet színhelye, a New York-i Hell's Kitchen Miller megközelítésében szinte semmiben nem különbözik későbbi sorozata, a *Sin City* címadó városától: a bűn, a korrupció és a szenvedés minden háztömböt megmételvez. Noha ez a *hard-boiled* szemlélet a paródia határán billeg, Miller dramaturgiai érzéke ma is lenyűgöző. Rajzolóként pedig saját

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



tökéletes helyettesét, David Mazzuchellit instruálhatta, aki a panelkezelés, a testek dinamikus mozgatása és a fényárnyék hatások tekintetében is híven alkalmazkodott Miller stílusához, hogy aztán az egy évvel később, ugyancsak közösen készített *Batman: Első évet* már határozottabban a saját képére formálja. Bár a szuperhősműfajtól az *Újjászületés* után nem sokkal mindkét alkotó elbúcsúzott, itt még erejük teljében készítették el azt a Fenegyerek-történetet, amely a mai napig a legfontosabb referenciapontot jelent a sorozat alkotói számára.

Miller Fenegyerekéhez hasonlóan Neil Gaiman Sandmanje is a nyolcvanas évek jellegzetes figurája: az álmok ura, akinek posztmodern történetekben antik és kortárs mítoszok, pop- és elitkultúra keveredik. A sikerrel az író lehetőséget kapott rá, hogy kibővítsa a *Sandman* világát, így jelenhet meg saját füzetei a széria egyik legnépszerűbb karakterének, Halálnak is. A véletlenül

sem kaszásként, inkább kedves, kissé elvarázsolt fiatal nőként ábrázolt figura végső feladata egyértelmű, ezért saját történeteiben is a háttérbe húzódik, és elnézően figyeli a halandók gyarlóságait. A magyarul megjelent album tartalmazza Gaiman összes *Halál-képregényét*, köztük két háromrészes sorozatot: az egyikben egy halálvágyas kamaszfiú, a másikban egy elhidegülőben lévő leszbikus pár tagjai az igazi főszereplők. Az író szokása szerint részvétellel és szeretettel kezeli esendő karaktereit, emiatt érezhetjük úgy, hogy újraolvasni is érdemes ezeket a gazdag és okos történeteket.

Mario Gomboli és mások: *Diabolik* 1-3. Fekete-fehér, puhafedeles, részenként 124 oldal. Kiadó: Anagram. Frank Miller – David Mazzuchelli: *Fenegyerek – Újjászületés*. Színes, keményfedeles, 192 oldal. Kiadó: Hachette. Neil Gaiman – Chris Bachalo és mások: *Death – Halál*. Színes, keményfedeles, 312 oldal. Kiadó: Fumax.

KRÁNICZ BENCE

