

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM • 2019. január • 490 FT / 8,60 RON

[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)

ANIMÁLT VILÁG  
SÁRA SÁNDOR / PÁLFI GYÖRGY

## FRANCIA ÁRNYAK



Ciro Guerra – Cristina Gallego: **Az átkelés madarai** – Mozinet



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## FRANCIA ÁRNYAK

Az 1946-ban kezdődő indokínai háború, amelynek félmillióan estek áldozatul, és amely a franciák Diên Biên Phu-i vereségével, illetve az 1954. július 24-i genfi egyezményrel ért véget, az algériai konfliktus mellett egyik legszégyenletesebb fegyveres konfliktusa a IV. Köztársaságnak. Francia árnyak Vidocq alvilági Párizsától az indokínai gyarmati háborúig.

**Jean-François Richet: Párizs császára (Vincent Cassel) – 4. oldal**



## ANIMÁLT VILÁG

Mamoru Hosoda szerint minden ember egyszerre két világban él, és e kettő együtt ad ki egy teljes igazságot. Ez a másik világ *Az idő fölött járó lány*ban az időutazás képessége; a *Nyári háborúk*ban egy digitális közösség, az *OZ*, melyhez hasonlót legutóbb a *Ready Player One*-ben láthattunk; a *Farkasgyermek*ekben a farkasok természetközeli, spirituálisabb életfelfogása; *A fiú és a szörnyeteg*ben egy szörnyekkel benépesített párhuzamos világ.

**Mamoru Hosoda: Mirai, a jövőből jött lány – 14. oldal**



## RADU JUDE

Cigányt kasztráló bojár, ex-feleségét gúzsba kötő apa, széplelkű nyomorék, népiértésben jeleskedő tábormok – Radu Jude hősei korok történelmi kényszerei, saját előítéleteik és pszichés traumáik szorításában őrlődnek valahol Európa peremén. Az utóbbi tíz-tizenöt évben nagyot futott román filmművészet jelen pillanatban legizgalmasabb alkotója Radu Jude.

**Radu Jude: „Bánom is én, ha elítél az utókor” (Iona Iacob) – 30. oldal**



2019 január

# FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

## FRANCIA ÁRNYAK

<b>Ádám Péter:</b> A dicsőség páriái ( <i>Francia indokínai háború</i> )	4
<b>Bayer Antal:</b> Balmorál nyugaton, keleten ( <i>Pierre Christin – Enki Bilal: Fekete Rend; Vadászkaland</i> )	8
<b>Fekete Tamás:</b> Férfiak a Purgatóriumban ( <i>Francia börtönfilmek</i> )	11
<b>Varró Attila:</b> Vidocq visszatér ( <i>Jean-François Richet: Párizs császára</i> )	13

## ANIMÁLT VILÁG

<b>Varga Zoltán:</b> Szétnállott babaházak ( <i>Jan Švankmajer-portré – 2. rész</i> )	14
<b>Herczeg Zsófia:</b> Történetek az elrajzolt világból ( <i>Anilogue</i> )	18
<b>Lovas Anna:</b> Két világ ( <i>Mamoru Hosoda: Mirai – Lány a jövőből</i> )	21

## MAGYAR MŰHELY

<b>Kovács Ágnes:</b> A gammagörbe alja ( <i>Beszélgetés Sára Sándorral</i> )	22
<b>Morsányi Bernadett:</b> Álmodok múlt időben ( <i>Sára Sándor: Dear India; Transzibériai álmok</i> )	25
<b>Soós Tamás Dénes:</b> „Néha úgy érzem, átok ül rajtam” ( <i>Beszélgetés Pálfi Györggyel</i> )	26
<b>Szűjártó Imre:</b> Kisebbségek találkozásai ( <i>Györi Zoltán – Kalmár György: Nemek és etnikumok terei a magyar filmben</i> )	29

## ÚJ RAJ

<b>Gyenge Zsolt:</b> Megrendezett történelem ( <i>Radu Jude-portré</i> )	30
--	----

## FILM/TÉVÉ/REMAKE

<b>Varró Attila:</b> Vérfrissítés ( <i>Brit sorozat, amerikai film</i> )	34
<b>Huber Zoltán:</b> Az illúzió mesterei ( <i>Park Chan-wook: Kettős szerepben</i> )	37
<b>Pethő Réka:</b> Formálódó kísértetek ( <i>Mike Flanagan: A Hill House szelleme</i> )	38

## FESZTIVÁL

<b>Pörös Géza:</b> Érzelmek, szenvedélyek, történelem ( <i>Gdynia</i> )	40
<b>Klacsán Csaba:</b> A dolgok állása ( <i>Verzió</i> )	44
<b>Baski Sándor:</b> Csontzene vastappsal ( <i>Sitges</i> )	46

## KRITIKA

<b>Baski Sándor:</b> Vérré válik ( <i>Hirokazu Koreeda: Bolti tolvajok</i> )	48
<b>Teszár Dávid:</b> Drogfolklor ( <i>Ciro Guerra – Cristina Gallego: Az átkelés madarai</i> )	49
<b>Barkóczy Janka:</b> Válaszúton ( <i>Ashgar Farhadi: Mindenki tudja</i> )	50
<b>Vajda Judit:</b> Megcsalás meg ámtás ( <i>Goda Krisztina: BÚÉK</i> )	51
<b>Varró Attila:</b> Minden mozog ( <i>Christian Rivers: Ragadozó városok</i> )	52

## STREAMLINE MOZI

<b>Benke Attila:</b> Nem éneklő cowboyoknak való vidék ( <i>Ethan és Joel Coen: Buster Scruggs balladája</i> )	53
---	----

## MOZI

<b>DVD</b>	61
<b>PAPÍRMOZI</b>	64

**A címlapon:** *Ciro Guerra – Cristina Gallego: Az átkelés madarai* (Natalie Reyes) – A Mozinet januári 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**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
E-mail: filmvilag@chello.hu  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto: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](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR18-0105  
ISSN-0428-3872

## /// ■ OZORAI ANDRÁS (1945–2018)

Lehet-e egy gyártásvezető-producernak életműve? Ozorai András munkássága a példa rá, hogy igen. Még hozzá annak ellenére, hogy filmográfiája 50 évet fog át, s a legkülönbözőbb rendezők igen eltérő munkáit öleli fel. Van ugyanis egy közös eleme ennek a sokszínű pályafutásnak: a kihívások szinte megszállott keresése. S ehhez tegyük hozzá, hogy a gyártásvezető és a producer ab ovo „válságmenedzser”, akinek a lelehetetlenebb helyzetben kell gyorsan és hatékonyan úrrá lenni. Ozorai András mintha nem elégedett volna meg munkakörének „alapjáratú” természetével, s még nagyobb kihívásokat keresett. Ilyen lehetett számára még pályakezdőként a másfél évig, számos egzotikus helyszínen forgó *Csontváry* (Huszárik Zoltán), később a New York-i dzsungelben kalandozó *Tiszta Amerika* (Gothár Péter), a keletitől a nyugati partra taxizó *Mr. Universe* (Szomjas György) zökkenőmentes gyártási irányítása. Megilletődöttségre adhatott okot olyan rendezőiások mellett dolgozni, mint a Magyarországra visszatérő Radványi Géza (*Circus Maximus*), miközben magabiztosságot kellett sugározni a pályakezdők számára, mint amilyen *A tanítványokat*, az *Eldorádót* és *A turnét* rendező Bereményi Géza, vagy az elsőfilmes Vajda Péter (*Itt a szabadság!*) és Salamon András (*Zsötem*) volt. Ha alkalmanként dokumentumfilmekben dolgozott, akkor sem kerülte el a kihívásokat, így a betiltott *Bebukottakét* (Monory M. András). S mindezzel olyan rutinos alkotók bizalmát érdemelte ki, mint Makk, Szabó, Szomjas vagy Grunwalsky. Abban pedig, hogy Jancsó még utolsó korszakában is annyi filmet készíthetett, immár producerként volt elévülhetetlen érdeme (*Anyád! A szűnyogok; Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél; Kelj fel, komám, ne aludjál!*). Nevét méltán őrzi több mint félszáz film főcíme előkelő helyen, a rendező társaságában.



**Ozorai András**

GELENCSÉR GÁBOR

## FILMVILÁG FEKETE-FEHÉRBEN

### Kedves Olvasóink!

A pénzüke miatt kénytelen voltunk visszatérni – reményeink szerint csak ideiglenesen – a színes Filmvilágról a fekete-fehér nyomtatásra. Elvben meglesz rá az idej fedezet, csak hogy az „egyablakos rendszerben” sohasem az év elején érkezik pályázati támogatás, hanem hosszú hónapokkal később. Ez az abszurdum az egyablakos rendszer alapvető strukturális hibája: ha több helyre lehetne pályázni, a különböző időpontokban beérkező pályázati támogatások lefednék a teljes pénzügyi évet, és nem kellene a Filmvilágnak túlélő üzemmódban működni minden egyes év kezdetén. Kérjük hű olvasóinkat és főleg a magyar filmszakma képviselőit, hogy segítsenek ebben a nehéz periódusban. Egy filmesnek sem lehet közömbös az *egyetlen* magyar művészeti havilap sorsa.

## /// ■ 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](mailto: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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenítéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.

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

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságnál a Filmvilágot –mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

### És akinek többre telik, többet is segíthet: 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!**

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

# 1%

Köszönjük a támogatást!

**CIRKO  
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 januári előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### FRENCH SHADOWS

**The Pariahs of Glory** (French War in Indochina) by Péter Ádám, p. 4. **Leftist Moral in East and West** (Comics by Pierre Christin and Enki Bilal) by Antal Bayer, p. 8. **Men in Purgatory** (French Prison Films and *The Emperor of Paris*) by Tamás Fekete, p. 11.

*No wonder the French adventure films traditionally get closer to dark fate dramas than their Hollywood equivalents: they have more lost and inglorious wars for pessimistic war movies and in their prison films there is little chance to escape from the Hell of other people.*

### ANIMATED WORLD

**Dollhouse Falling Apart** (Portrait of Jan Švankmajer – Part Two) by Zoltán Varga, p. 14. **Stories from a Misshapen World** (Anilogue Animation Film Festival) by Zsófi Herczeg, p. 18. **Two Universes** (*Mirai* by Mamoru Hosoda) by Anna Lovas, p. 21.

*From Švankmajer to Japanese anime director Hosoda, in the world of animation all characters live in two different universes at the same time: they are sketches of a few lines and full-dimensional people filled with dreams and nightmares.*

### HUNGARIAN WORKSHOP

**The Bottom of Gamma Curve** (A Talk to Sándor Sára) by Ágnes Kovács, p. 22. **Dreams in Past Tense** (*Dear India* by Sándor Sára) by Bernadett Morsányi, 25. **Sometimes it Feels Like Being Cursed** (A Talk to György Pálfi) by Tamás Dénes Soós, p. 26. **Meetings of Minorities** (*Spaces of Gender and Ethnicity in Hungarian Films* by Zsolt Györi and György Kálmán) by Imre Sziájtó, p. 29.

### NEW BREED

**Orchestrated History** (Radu Jude) by Zsolt Gyenge, p. 30.

*The heroes of Rumanian filmmaker Radu Jude constantly write in the parallel traps of historical necessities, social prejudices and psychological traumas, somewhere on the fringes of Eastern Europe.*

### FILM/TV/REMAKE

**Fresh Blood** (Hollywood Remakes of British Crime Series) by Attila Varró, p. 34. **Masters of Illusion** (*Little Drummer Girl* by Park Chang-wook) by Zoltán Huber, p. 37. **Shapeshifting Spirits** (*The Haunting of Hill House*) by Réka Pethő, p. 38.

*If „medium is the message”, the same stories can have very different meanings when they change form from novel to film or film to television series – they are elusive shapeshifters not unlike ghosts, spies or criminals.*

### FESTIVAL

**Emotions, Passions, History** (Gdynia 2018) by Géza Pörös, p. 40. **The State of Things** (Verzión Documentary Film Festival) by Csaba Klacsán, p. 44. **Bone Music with Three Cheers** (Sitges Film Festival) by Sándor Baski, p. 46.

### REVIEWS

**Thicker Than Blood** (*Shoplifters* by Hirokazu Koreeda) by Sándor Baski, p. 48. **Drog Folklore** (*Birds of Passage* by Ciro Guerra and Cristina Gallego) by Dávid Tészár, p. 49. **Crossing Roads** (*Everybody Knows* by Ashgar Farhadi) by Janka Barkóczy, p. 50. **Tricks of Sculdudery** (*Happy New Year* by Krisztina Goda) by Judit Vajda, p. 51. **Panta Rhei** (*Mortal Engines* by Christian Rivers) by Attila Varró, p. 52.

### STREAMLINE CINEMA

**No Country for Singing Cowboys** (*The Ballad of Buster Scruggs* by Ethan and Joel Coen) by Attila Benke, p. 53.

CINEMA p. 54.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Natalie Reyes in *Birds of Passage* by Ciro Guerra and Cristina Gallego (A Mozinet release)



# A DICSŐSÉG PÁRIÁI

FRANCIA INDOKÍNAI HÁBORÚ // ÁDÁM PÉTER

**A FRANCIÁK INDOKÍNAI AKCIÓJA UGYANOLYAN „MOCSKOS HÁBORÚ” VOLT, MINT AMIT PÁR ÉVVEL KÉSŐBB AZ ALGÉRIAI FÜGGETLENSÉG HÍVEI ELLEN VÍVTAK. A FILMŰVÉSZET MINDKÉT ESETBEN SZEMBESÍTETTE A NÉZŐT A BORZALOMMAL.**

**A** francia gyarmatbirodalomba betagozódó Francia Indokínához, amelynek főbb részeit 1858 és 1907 között foglalta el Franciaország, olyan – azóta független – országok tartoztak, mint Vietnam, Laosz és Kambodzsa. Az 1946-ban kezdődő indokínai háború, amelynek félmillióan estek áldozatul, és amely a franciák Diên Biên Phu-i vereségével, illetve az 1954. július 24-i genfi egyezményvel ért véget, az algériai konfliktus mellett egyik legszörnyetesebb fegyveres konfliktusa a IV. Köztársaságnak: nemhiába nevezték még az egykori résztvevők is *sale guerre*-nek (a háborúban – Algériával ellentétben – nem sor-katonák, hanem hivatásos katonák és önkéntesek harcoltak).

A franciák, 1945 és 1954 között, nem nagyon akarnak tudomást venni az indokínai térségben folyó harci cselekményekről, ebben az időszakban még nagyon lefoglalja őket a II. Világháború meg a német megszállás ütötte sebek gyógyítása. 1954 után pedig, jó két évtizeden át, a katonai konfliktust a korabeli események (például az algériai meg a vietnami háború) szorítják háttérbe. Végül 1975 után már olyan érzése van az embernek, mintha a francia mozi – kevés kivétellel – teljesen megfeledezett volna az indokínai háborúról. Mindezt az eseményhez szorosan vagy lazán kapcsolódó filmek „korpusza” is bizonyítja. Ha igaz is, hogy 1945-től 2010-ig ötvenegy francia film foglalkozik (még ha egyik-másik csak érintőlegesen is) a témával

– az adatok Delphine Robic-Diaznak „Az indokínai háború a francia filmművészetben” című könyvéből valók (*La guerre d'Indochine dans le cinéma français*, Presses Universitaires de Rennes, 2015) -, ez az ötvenegy film semmi a vietnami háborút feldolgozó több száz amerikai mozihoz képest (a 2010-ben lezáró Delphine Robic-Diaz-féle filmográfia azóta legalább öt filmmel gyarapodott).

A játékfilmek túlnyomó többsége csak lazán kapcsolódik az eseményhez, legtöbbször úgy, hogy az egyik szereplő indokínai veterán, vagyis *ancien d'Indo*, ahogyan akkoriban mondták. Maurice Pialat 1985-ös *Police* című filmjében például, alig egyperces jelenetben (egy nyugdíjba készülő idős rendőr búcsúztatásáról van szó), egy fiatalabb meg egy idősebb zsarú beszélget egymással poharazgatás közben a rendőrségen, és egyik futólag megemlíti, hogy „az indokínai rizsföldeken” szokott rá az alkohorra. Ha az idetartozó filmekben egy-egy szereplő kapcsán nagyritkán szóba kerül az indokínai múlt, biztosak lehetünk benne, hogy mindig valamilyen erőszakos cselekedet, vagy valamilyen deviancia magyarázataképpen. Szó, ami szó, ebből a „mocskos” háborúból nem nagyon lehetett ép lélekkel hazatérni (arról nem beszélve, hogy az ilyen esemény amúgy is vonzza a pszichológiai sérült személyiségeket).

A fenti jelenet akár jelképe is lehetne az indokínai háború filmi ábrázolásának. Aligha ötletlen, hogy általában *mellék-*

szereplők beszélnek róla: utóvégre maga az esemény is *mellékes* ténye a játékfilmi fikciónak, olyan tény, amire maguk a szereplők is csak hézagosan, homályosan emlékeznek, és amiről már csak kevesen tudják, hogy mi is volt. Az indokínai háború itt arra szolgál, hogy hitelesítse a történetet, és lélektani háttérrel adjon egyik-másik sötét gondolatokkal küzdő letargikus karakternek. Az indokínai veteránok méltán érezhették, nem bátor katonái, hanem szánalmas balekjai ennek a már a kezdet kezdetén vesztesre álló dicstelen háborúnak. És azt is, hogy a katonai vezetés valójában ejtette őket. Nem csoda, hogy lelkiileg belerokkantak a történetbe, és hogy a háború után beilleszkedésre képtelen figurák lettek, kitalizáltak, pszichopaták, páriák. Akik ugyanúgy kirekesztődnek a társadalomból, mint amennyire ki van rekesztve kollektív emlékezetből az az esemény is, aminek eleven jelképei. Ennek a múltnak a fantomfájdalma azonban – hol lüktetően, hol alig észrevétlenül – változatlanul ott kísért a francia filmekben, olyan tragikus esemény kései visszhangjaként, amelynek gyász munkáját még hosszú évtizedekig nem volt hajlandó elvégezni a franciák kollektív emlékezete.

Igazi háborús mozi alig nyolc-tíz akad az ötvenegyben. Ezek közül érdemes kiemelni Claude Bernard-Aubert két filmjét, a *Patrouille de choc*-ot (1957) meg az 1980-as *Charlie Bravót*, Léo Joannon 1963-as *Fort de Fou*-ját, továbbá Pierre Schoendoerffer két munkáját, az 1965-ös *La 317<sup>ème</sup> Section* (A 317-es szakasz), valamint az 1992-ben forgatott *Diên Biên Phut*. Már maga az is sokatmondó, hogy az indokínai háborút játékfilmen ábrázoló rendezők közül a két legjelentősebb – a 2012-ben elhunyt Pierre Schoendoerffer meg az idén elhunyt Claude Bernard-Aubert – mintha filmjeivel saját traumáját próbálná „kibeszélni”. Közös bennük, hogy mindketten hiába álmodoztak kameráról, akkortájt – a negyvenes évek végén, ötvenes évek elején – a leghalványabb reményük sem lehetett rá, hogy bejussanak a francia filmesek hermetikusan zárt világába. Egyetlen lehetőség: ha jelentkeznek operatőrnek a hadseregbe.

Jóllehet Schoendoerffer az alapfogalmakkal sincs tisztában (egy kereskedő magyarázza el neki, hogyan kell a kamerát elindítani, és hogyan kell tekeracet cserélni), szerencséjére

azonnal felveszik. Így jut el 1952-ben Indokínába, és lesz egész életre szóló negatív élménye két hosszú éven át a „mocskos” háború. Claude Bernard-Aubert is ugyanezt az utat járja. Ő 1948-ban lép be önkéntesként – alig tizenkilenc évesen – a francia gyarmati hadseregbe, majd amikor 1952-ben lejár a szerződése, csak azzal a feltétellel zupál be újra, ha a híradó-filmesekhez vezényelik operatőrnek. Így sajátítja el a filmes szakma alapjait, és lesz 1954-es leszerelése után három évvel, hála egyik volt bajtársa anyagi támogatásának, a konfliktussal foglalkozó első francia háborús mozi elsőfilmes rendezője.

Bármennyire visszafogott alkotás is a *Patrouille de choc* (Rohamosztag), a katonai cenzúra így is belekötött: Claude Bernard-Aubert-nek a címet is, a befejezést is meg kellett változtatnia. A filmről lerí, hogy gyakorlatlan rendező munkája. De az is látszik rajta, hogy olyan kezdő rendező, akinek nagyon is határozottak az esztétikai elképzelései. Claude Bernard-Aubert, egy kivétellel, csupa amatőr színésszel dolgozott, abban a reményben, hogy a figurák ugyanolyan mesterkélt és szögletesen mozognak majd a mozivásznon, mint amikor még a háború idején, operatőrként kameravégre kapta őket. Azt a hosszú irodalmias monológot is a rendezői tapasztalatlanság számlájára írnám, amivel a film kezdődik (képen kívül Perrin hadnagy hangját halljuk, miután

aknára hajtott a teherautó-karaván első kocsija). A film egyik utolsó jelenetében néhány katona elindul, hogy találkozzék egy vietnami falu előljáróival. A megbeszélte találkozó azonban csapda, a franciákat a dús növényzet mögé rejtőzött ellenség golyózáppal fogadja. Mindössze ketten maradnak életben, és amikor az egyik vietnami partizán őket is le akarja löni, társa ezzel fogja le a kezét: „Hagyd, kell valaki, hogy mindezt elmesélje”. Bármennyire világos, hogy itt az életben maradt rendezőről, illetve a túlélő kötelességéről van szó, a film, egyelőre, csak a banális hétköznapiakat próbálja felidézni, éreztetve az ellenséges környezetben magukra hagyott katonák állandó szorongását.

Claude Bernard-Aubert szemléletmódját óvakodik minden regényességtől, fordulatosságtól: neki a film inkább tanúságtétel. Csakis azt akarja elmondani, amit látott, azt viszont őszintén, tisztességesen, már amennyire ez cenzurálisan lehetséges. De a háború óta eltelt pár év mégis csak kevés a kíméletlen önvizsgálathoz, illetve ahhoz, hogy a rendező teljesen megszabaduljon a gyarmattartók általa is osztott idealizmusától. A cselekménynek egy előretolt helyőrség a helyszíne; a katonák, kihasználva a fegyverszűnetet, próbálnak baráti kapcsolatot kialakítani a szomszédos falu lakóival. Iskolát építenek, még tanítót is küldenek egy fekete bőrű katona személyében. A Viêt-minh, persze, nem nézi jó

szemmel a dolgot, megszaporodnak partizán-akciók, a katonák pedig, erődjükbe visszahúzódva, készülnek az utolsó nagy összecsapásra, amelynek kimenetele egyikük előtt sem kétséges. A film egyik jelenetében az afrikai származású katonatanító ezt írja fel a táblára, és ismételteti többször is a vietnami kisiskolásokkal: „Őseink, a gallok...” Mintha a rendező itt összekacsintana a nézővel. Jóllehet a dolog lényegét tekintve eszébe se jut megkérdőjelezni a gyarmati hadsereg „civilizációs szerepét”, azért látni valóan vannak kétségei...

Léo Joannon 1963-as *Fort du Fou*-ját korántsem az időrendiség miatt említem közvetlenül a *Patrouille de choc* után, hanem azért, mert nagyon is tanulságosnak tartom a kettő összehasonlítását. Hozzá tartozik a történelhez, hogy az előbbi forgatókönyvét a producer kilenc évvel korábban – pár héttel a Diên Biên Phu-i vereség után – 1954 májusában nyújtotta be először a cenzúrahathoz, de akkor udvarias elutasítás volt a válasz; a forgatási engedélyt csak 1956-ban sikerült megszerezni. (Más szóval: bár a *Fort du Fou*-t, hat évvel a *Patrouille de choc* után, 1963-ban mutatták be, nagyjából két azonos időben tervezett filmről van szó.)

Az indokínai háború vége felé katolikus vietnamiaknak egy üldözött kis csoportja a franciák védelme alá helyezte magát, és velük együtt bezárkózik a vietnami partizánok által nem sokkal később körülvárt Fort du Fou erődbe. A felvillanított emberi tragédiák hitelesek, a partizánok által több helyen elhelyezett hangszórók „háborúja” is hiteles. Csakhogy a rendező, vesztére, féltékenységi szállal is fűszerezi a cselekményt. Míg a *Patrouille de choc*-nak előnyére vált a narratív lecupaszítottság, a *Fort du Fou*-t épp a cselekmény regényessége teszi tönkre (az erőd parancsnoka, aki vietnami nőt vett feleségül, azzal gyanúsítja helyettesét, hogy szabadsága alatt elcsábította az asszonyt). Mire a film végén kiderül, hogy alaptalan a gyanú, már késő: a parancsnokot az ellenség megöli, a jól induló háborús film pedig beleeragad a szirupos melodrámba.

Nemcsak az erődparancsnoknak, Prétot főtörzsőrmes-

**„Fantomfájdalma változatlanul kísért”**  
(Pierre Schoendoerffer: Diên Biên Phu)



ternek is vietnami a felesége. A házaspár már jó két évtizede él az erődben, és a hírre, hogy mindent ott kell hagynia, úgy érzi, egész élete omlik össze. A távozás az ő szemükben azonos a társadalmi lesüllyedéssel, a rangvesztéssel. A film végén, de még az erőd felrobbantása előtt, futólágtalán látjuk a vietnami feleséget, ahogyan ott áll megtörtén és kétségbeesetten az elesett férj sírja előtt, majd kis batyuval a hátán felszáll a helyőrség katonáit és személyzetét biztonságos helyre szállító teherautóra. Ennyi maradt – vagyis jószerivel semmi – húsz év házasságból, ahogyan ennyi maradt Franciaországnak is a francia gyarmatbirodalom legértékesebb területéből. Mintha – sugallja a film – a gyarmatosítás is afféle boldog házasság lett volna, amelynek csakis tragikus haláleset vethet véget. És akárcsak a vietnami feleség, mintha a gyarmattartó Franciaország is hosszú és szomorú „özvegységnek” nézne elébe...

A fenti két filmből az is jól kirajzolódik, hogyan látják a franciák önmagukat, és hogyan a vietnamiakat. A franciák soha nem kezdeményeznek támadást, csak válaszolnak az ellenség agressziójára. A *Patrouille de choc*-ban a franciák orvosi rendelőt, hidat, iskolát ígérnek a szomszédos falunak, az irigy és féltékeny *Viêt-minh* azonban minden módon akadályozza a franciák civilizációs tevékenységét, sőt, a falunak a franciákkal együttműködő vezetőjét is meggyilkolják. Ez a *vendetta* a filmben olyan terrorista akcióként van tálalva, amely erősen megkérdőjelezi a vietnamiak által védelmezett ügy legitimitását. Az ellenség legtöbbször láthatatlan,

**„Feláldozták az öncélú dicsőség oltárán”**

(Claude Bernard-Aubert: *Charlie Bravo*)

mintha teljesen eltűnne a tájban, és annál félelmetesebb, mivel sohasem nyíltan, szemtől szembe, hanem az esetek többségében rejtkehelyéből előbújva orvul, alattomosan tör rá a franciákra. És csakis azért sikerül legyőznie a franciákat, mert gond nélkül túlteszi magát a háború lovagias szabályain. Szintén a *Patrouille de choc*-ban három egyforma fekete ruhát viselő, egyformán mozgó partizán oszon be a faluba, mintegy jelezve, hogy itt – ellentétben a franciákkal – nem egyetlen példányban létező és egyéni tulajdonság-jegyekkel rendelkező karakterekről, hanem egymással fecserelelhető bábfigurákról van szó.

Mint akit nem hagynak nyugodni az emlékei, Claude Bernard-Aubert a *Patrouille de choc* után, az 1980-as *Charlie Bravo*val, még egyszer visszatért az indokínai háború témájához. Ebben a rendező immár minden fenyezés nélkül és a lehető legnyersebb kifejezési eszközökkel idézi fel a háború borzalmait a mozivásznon (a cím valójában a hadművelet fedőneve). A film a következő információval kezdődik: „(...) 1950. május 25-én (...) a francia hadsereg egyik egysége utolsó szálig lemészárolta egy észak-vietnami falu lakosságát. Mindezt saját szememmel láttam. Húsz éves voltam.” Bár a *Charlie Bravo* a kíméletlen szembenézés filmje, a rendező – emberiségellenes büntett ide vagy oda – a civileket is minden gond nélkül legyilkoló francia katonáktól sem tudja megtagadni rokonszenvét, már csak azért sem, mert az életüket is készek voltak feláldozni az öncélú

„dicsőség” – azaz, ahogyan a francia mondja –, a *panache* oltárán.

A film úgy mutatja be, hidegen és tárgyilagosan, a francia Oradour-sur-Glaine-i tömegmészárláshoz fogható és a cselekmény kedvéért négy évvel későbbre datált tragédiát, mint olyan eseményt, ami egyáltalán nem ment ritkaságszámba az indokínai háborúban. A filmben tizenhárom ejtőernyős azt a feladatot kapja, hogy szabadítsa ki egy francia ápolónót a vietnamiak fogságából. A tizenhárom légideszantos azonban, a feladat végrehajtása után, lemészárolja az egész falut, majd igyekszik visszatérni a támaszpontra. Mindössze az a baj, hogy időközben meghirdetik a genfi fegyverszünetet, a katonai vezetés pedig sorsukra hagyja a katonákat. A láthatatlan ellenség viszont állandóan sarkukban van, és próbálja egyenként levadászni őket. Amennyire hiteles a film első fele, úgy csúszik át a film második része valamiféle westernbe, amelyben a vietnamiak a legvadabb képzeletet felülmúló találékonysággal állnak bosszút az ellenségen...

Bár kétségtelenül vannak hiteles, sőt, gyomorszorító pillanatai, a *Charlie Bravo* minden érdeme ellenére sem halványíthatja el a Pierre Schoendoerffer 1963-as *La 317<sup>ème</sup> Section*-jét, amely Claude Bernard-Aubert filmjéhez hasonlóan szintén egy szakasz katonáinak sorsát mutatja be a katonai összeomlás pillanatában. Egy negyvenvalahány fős – főleg vietnami kisegítőkből álló – egység rádión azt a parancsot kapja, hogy az általa őrzött előretolt helyőrségből húzódjon vissza egy hátsózági táborba. Még úton vannak, amikor eljut hozzájuk a Diên Biên Phu-i vereség híre. Mire megfogyatkozva nagy nehezen elvergődnek a tábor közelébe, az egykori tábor helyén már csak gomolygó távoli füstoszlop adja tudtukra, hogy a védők ott se tudtak ellenállni a túl erőnek. Torrens alhadnagy és Willsdorf főtörzs ekkor sem adja fel, megpróbál a hegyekbe eljutni...

Schoendoerffer *cinéma-véritéjének* két katona, a Saint-Cyr-i tisztiiskolából frissen kikerült idealista Torrens meg a II. Világháborút (elzászi származása miatt a németek oldalán végigharcoló) veterán





Willisdorf kettőse áll a középpontjában. Ők eleinte többször is konfliktusba kerülnek, de a film végére kölcsönös megbecsülés, ha ugyan nem barátság szövődik közöttük.

Mintha a sorsa beteljesülése felé menetelő csapat a háború „igazságát” is keresné a dzsungel ösvényein. Semmi moralizálás, semmi tanulság, semmi erőltetett mondanivaló, csak maga az „undorító” háború, a dokumentumfilmek nyers hitelességével és lecsupaszított tárgyilagosságával. A hitelességet ebben a fekete-fehér filmben a képkeret, a sok szuggesztív nagyközele meg a fényképezés formai tökélye is erősíti. Raoul Coutard embermagasságban filmező vállra helyezett kamerája mindig a szakasszal marad (és – ellentétben sok más háborús filmmel – sohase „szökik át” az ellenséghez), szándékosan elutasítva a soványka cselekmény „regényesebb”, fordulatossabb ábrázolását. A *La 317<sup>e</sup> Section* modernségével a francia Új Hullám méltatlanul elfelejtett alkotása, sőt, mindmáig a legjobb háborús francia film: nemhiába kapta meg az 1965-ös Cannes-i Filmfesztiválon a legjobb rendezés díját.

Schoendoerffer 1992-ben még egyszer visszatér az indokínai háborúhoz, ezúttal a sorsdöntő csata utolsó ötvenhat napját állítva reflektorfénybe. Míg a *La 317<sup>e</sup> Section* egyszerű alapképletű játékfilm volt, a *Diên Biên Phu* a II. világ-

**„A tisztiskolából frissen kikerült idealista”**

(Pierre Schoendoerffer:  
A 317-es szakasz – Bruno Cremer és Jacques Perrin)

Diên Biên Phu-i hadszíntér. A két helyszínt azonban a rendezőnek már csak a kettő színvonalkülönbsége miatt sem sikerült egyetlen filmmé összerakni. A Hanoiban játszódó jelenetek – a katonai vezérkarral, az amerikai és francia újságíróval, a katonák látogatta bárral, a Ludmila Mikaël alakította hegedűművésszel meg a repülőtérral stb. – konvencionálisak, ügyetlenek, zavaróak, semmivel sem adnak többet a hasonló témájú amerikai mozik által már többször elsütött közhelyeknél.

Ezzel szemben a Diên Biên Phu-i hadszíntéren játszódó jelenetek sokkolóan hatásosak és megrendítőek. A néző a gyomrában érzi a lövésszárokban lapuló, a láthatatlan ellenséget fürkésző és az agyagos sárba belesüppedő önkéntesek félelmét, idegölő szorongását. Mégis, mintha a rendező idealizálná ezeket a végsőig kitartó önkénteseket: Schoendoerffer egyszerre akarja megmutatni a háború kegyetlenségét, abszurditását meg a francia katona bátorságát, mintha úgy érezné, tartozik ezzel egykori bajtársainak. De ha látványban tud is újat mondani, a színesben forgatott Diên Biên Phu művészi hitelesség dolgában alatta marad a fekete-fehér

háborús amerikai mozik történelmi tablóihoz áll közelebb. A film két szálon fut, két helyszín váltakozik egymással: egyik a békés Hanoi, másik a

*La 317<sup>e</sup> Section*nak. A földalatti szűk-ségházban játszódó jelenetben egy női arc is felvillan (utalásként a legendás ápolónőre, a „Diên Biên Phu-i angyalnak” is nevezett Geneviève de Galard-ra), az ápolónőt a rendező lánya, a filmbeli operatőr szerepét pedig, akinek alakjában Schoendoerffer fiatalkori önmagát idézi fel a mozivásznon, a rendező fia alakítja. Mintha Pierre Schoendoerffernek az indokínai háború a lehető legszemélyesebb magánügye volna, olyan ügy, amit túlélőként már csak ő intézhet el Franciaországgal, a háborúval, ha ugyan nem önmagával...

A *Diên Biên Phu* vége felé, amikor már Hanoi is eljut az összeomlás híre, az AFP Jean-François Balmer alakította újságírója Victor Hugo *Expiation* (*Bűnhődés*) című 1852-es verséből Napóleon monológjának néhány sorát idézi amerikai újságíró-kollegájának: „birodalmam akár a szétfúzott cseréptál, / legyőztek: Zord Atya, megvolt a büntetés már? – / S túl jajon, morajon, távoli dőrejen / hangot hallott megint s az azt felelte: nem!” (Illyés Gyula fordítása)

És csakugyan, a Diên Biên Phu-i vereség távolról sem az utolsó nagy megaláztatás, nem a francia gyarmatbirodalom szétesésének utolsó felvonása. Egy másik „mocskos” háború, az algériai konfliktus még hátravan. Ennek forgószelle pedig a IV. Köztársaságot is magával sodorta. •



# BALMORÁL NYUGATON, KELETEN

**PIERRE CHRISTIN – ENKI BILAL: FEKETE REND;  
VADÁSZKALAND // BAYER ANTAL**

**PIERRE CHRISTIN ÍRÓ ÉS ENKI BILAL RAJZOLÓ A 70/80-AS ÉVEK  
FORDULÓJÁN KÉSZÍTETT POLITIKAI KÉPREGÉNYEI HOZZÁJÁRULTAK  
A „FELNÖTT KÉPREGÉNY” MEGERŐSÖDÉSÉHEZ.**

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján nyugtalan és feszült volt Európa. Nyugaton szélsőségesek terrortámadásainak sorozata rázta meg a demokráciát, Keleten autoriter rendszerek korlátozták az alapvető szabadságjogokat.

A francia képregény fejlődésének fontos állomását jelentette 1968, amikor a diáklázadás ihletésére a *Pilote* című hetilap munkatársainak egy része elérte René Goscinny főszerkesztőnél, hogy a kalandos történetek mellett minden számban néhány oldalban reagáljanak a hírekre. Ez a fordulat jelentősen hozzájárult ahhoz a felnötté válási folyamathoz, amelynek következtében kitágultak a képregény keretei mind témaválasztásban, mind terjedelemben, és amelynek köszönhetően a francia fiatalok a gyermekkor elhagyása után is találtak megváltozott érdeklődésüknek megfelelő olvasnivalót.

A bölcsész és politológus diplomával rendelkező Pierre Christin számára ideális közeget biztosított a *Pilote*. Noha a párodalás hírpárodáikban ritkán vett részt, már első és legismertebb képregénye, a Jean-Claude Mézières-rel közösen készített, a lapban 1967-től folytatásokban közölt *Valérian* is számos politikai motívumot tartalmazott. 1972-ben egy olyan sorozatba kezdett bele, amely

aktuális témákhoz kapcsolódva foglalt állást, az első részét még Jacques Tardi, a továbbiakat Enki Bilal rajzolta. A „Mai legendák” köteteiben egyetlen állandó szereplő volt, egy titokzatos, aktívan idealista férfi, akit a különböző rendőri és titkosszolgálati szervek bizalmas aktái csak 50/22/B-ként említenek.

Ennek a laza sorozatnak utolsó két része a *Les Phalanges de l'ordre noir* (*A Fekete rend falangéi*, 1978) és a *Partie de chasse* (*Vadászkaland*, 1981), amelyekkel Christin és Bilal újabb szintet lépett, és valóságos képregénylegendákat teremtett. A későbbi kiadásokban *Századvégek* címen egyetlen kötetben kiadott, az addig szabványnak tekintett 44 oldalas album terjedelmét a maguk 80-80 oldalával bőségesen meghaladó történetek az európai baloldaliság reményeit és kudarcait vizsgálják egyszerre szenvedélyesen és kegyetlenül tárgyilagos őszinteséggel.

A *Phalanges* Nyugat-Európában játszódik, az ólomévek végén. A Franco-diktatúra utáni Spanyolországban János Károly király nemzeti megbékélést hirdetett, az új kormány feloszlatta a gyakorlatilag állampártként működő fasiszta Falangét. A szélsőjobb nem nyugodott bele a helyzetbe, és országszerte terrorakciókat hajtott végre. Christinék képregényének alaphelyzete szerint az

egyik legvéresebb támadást a harmincas évek polgárháborújának falangista veteránjai követték el. A merényletről a történet narrátora, Jefferson Pritchard angol újságíró Londonban értesül, és felháborodásában azonnal megkeresi régi barátait, akikkel együtt szolgált a 15. Nemzetközi Brigádban.

A legalább hatvanas éveikben járó egykori bajtársak szinte kivétel nélkül vállalják, hogy titokban, a behavazott Pireneusokon átkelve Spanyolországba mennek. A dán szociáldemokrata minisztert, az amerikai szakszervezeti vezetőt, a pacifistává vált francia gaullista katonatisztet, a német anarchista egyetemi professzort, a lengyel írónőt, az olasz bírót, a koncentrációs tábor túlélő izraeli titkos ügynököt, a prágai tavasz óta svájci száműztetésben élő cseh kommunista mérnököt és magát Pritchardot az ezúttal meg sem nevezett 50/22/B viszi át a határon, amelynek túloldalán harcias baszk katolikus pap barátjuk várja őket.

Az ismét összeálló különleges népfőnt tagjai negyven év alatt megöregedtek és megkeseredtek, sok tekintetben eltávolodtak egymástól, de abban egyetértenek, hogy az újraeledő ordas eszmék nevében elkövetett provokációknak megálljt kell parancsolni. Még meg sem érkeztek Barcelonába, máris két embert elvesztettek, ám miután ki nyomozzák ellenségeik hollétét, azonnal akcióba lépnek és felrobbantják néhányukat egy csónakban. Christin és Bilal értékválasztása egyértelmű, amit az is igazol, hogy hőseink vívódó személyiségét részletesen megismerjük, míg az öreg fasisztákat csak akció közben és haláluk pillanatában látjuk. Az erőszakos cselekmények egymást követik, és a hatóságok hamar felfigyelnek mindkét csoportra, aminek következtében kezdetét veszi egy őrijítő hajszja Olaszországon, Svájcra és Németországon át egészen egy Párizs közeli elhagyott házhoz, ahol bekövetkezik az előre kódolt végkifejlet, a véres leszámolás.

Mire azonban idáig elerünk, a folyamatosan fogyatkozó csapat számos próbatételre megy keresztül, és egyre többen kérdőjelezik meg küldetésük értelmét és moralitását. Rádöbbennek, hogy a külvilág számára ők is ugyanolyan szárnalmas és nevetséges vénemberek, mint azok, akiktől meg akarják védeni a múltat már régen elfelejtő vagy nem is ismerő ifjabb polgártársaikat. Van, aki kiszáll, van, aki

kitart, és van, aki meggyőződése ellenére vállalja, hogy végigcsinálja. A vég-sőkig elmenő férfiak egyetlen túlélője, a Hebridákra visszavonuló Pritchard így fogalmaz: „megölettem valamennyi barátomat egy olyan ügyért, amelyre már alig emlékszem”.

Christin története komplex, de könnyen követhető, és bár kevés kétségünk van afelől, hogy hová fut ki, annyira közel kerülünk a közös bátorság dacára nagyon is egyéni indítékok által hajtott főszereplőkhöz, hogy a Bilal által elképesztő precizitással ábrázolt mézszárlás láttán lehetetlen nem megrendülni.

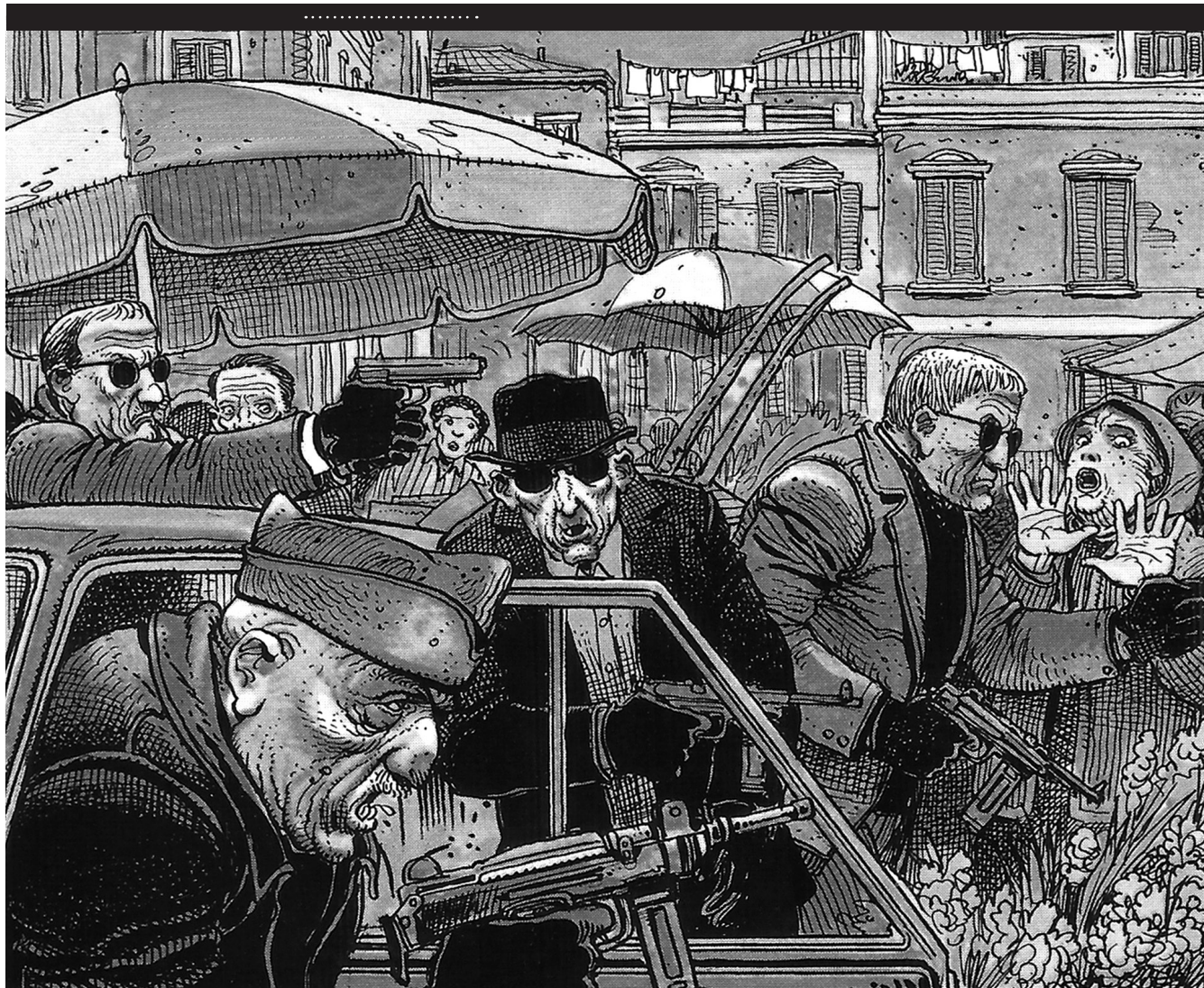
A mű 1979-ben felkerült a *Lire* magazin 20-as listájára, a vezető francia irodalmi havilap az év 11. legjobb könyvének választotta meg, ami hatalmas áttörés volt egy képregény esetében.

### „Aktuális témákhoz kapcsolódtak”

(Pierre Christin – Enki Bilal: Fekete Rend – 1978)

Míg a *Fekete Rend* a nyugat-európai baloldal dilemmáit, az erőszak alkalmazásának morális következményeit járta körbe az antifasiszta koalíció résztvevőinek szemszögéből, a néhány ével később megjelent *Partie de chasse* Kelet-Európát vizsgálta, méghozzá egy nyugati értelmiségitől meglepően alapos tájékozottsággal. Christinnek 2018-ban megjelent önéletrajzi képregényéből (amelyet már nem Bilal, hanem Philippe Aymond rajzolt) kiderül, hogy az író a hidegháborús évek alatt több ízben járt a vasfüggöny mögött, ami akkoriban ritka dolog volt. Nem véletlen, hogy ő volt a szerkesztője a berlini fal ledöntése után készített nemzetközi, nyugati és keleti alkotókat is felsorakoztató antológiának, az 1990-ben magyarul is megjelent *Falomlásnak*.

„Maga megszokta a hatalmat, mint a véres húst.” – ezzel a Konrád György-idézzel kezdődik a történet. A mondat Konrádnak *A cinkos* című regényéből származik, amely franciául hamarabb jelent meg hivatalosan (*Le complice*, Seuil, 1980), mint magyarul szamizdatban. A képregényben Christin és Bilal a szovjet blokk széthullása előtti feszült évek egyik lehetséges forgatókönyvét vázolja fel. A súlyosan beteg Csevcsenko elvtárs a szovjet kommunista párton belül a testvérpártokkal való kapcsolatok felelőse. Kijelölt utóda, az ambiciózus Savanidze szorosabbra fogná a gyeplőt, meggyőződése, hogy a kelet-európai országoknak mindenben az oroszok útmutatását kell követnie, nincs helye semmilyen, a nyugattal kokettáló különútnak. A lengyelországi vadászatra meghívottak valamennyien Csevcsenko emberei, többnyire a szétzilált Komintern egyko-





ron lelkes tagjai, akiket egykoron ő emelt magas rangra saját országukban.

A *Vadászkaland*nak nincs belső narrátora, az eseményeket a közös lengyelországi vadászatra induló káderek tolmácsainak folyamatos párbeszéde alapján követhetjük. Egyikük a sokat látott ukrán Jevgenyij Golozov, a nagy honvédi háború veteránja, Csevcsenko bizalmi embere, társa egy fiatal francia kommunista, akit nyugdíjba készülő idősebb kollégája éppen betanít.

A *Fekete Rend*hez hasonlóan a *Vadászkaland* is számos olyan karaktert sorakoztat fel, aki élete egy adott pillanatában elkötelezte magát egy eszme mellett. A nyugati antifasisztákkal ellentétben azonban ezek a keleti elvtársak hatalmi pozícióba kerültek, ahonnan módjukban és kötelességükben áll a gyakorlatba átültetni ezt az eszmét. Életük különböző szakaszaiban és nem teljesen azonos okokból rádöbbennek azokra az iszonyatos és embertelen csapdákra, amelyekbe a tökéletlen eszme akár következetes, akár következetlen alkalmazása miatt kerülhetnek. Bár valamennyien lojális pártkatonák maradtak, mindegyiküknek kijutott a morálisan vállalhatatlan, mégis vállalt kegyetlenkedésből, majd a bukásból, a börtönből, a kínzásból, a hosszú mellőzésből és a csendes rehabilitációból. Maga Csevcsenko, aki jelképes módon már képtelen beszélni, és gondolataiból is olvasni tudó hűséges tolmácsa révén kommunikál, minden éj-

„Mindent szétmarcangoló szörnyeteg”  
(Pierre Christin – Enki Bilal: *Vadászkaland* – 1981)

jel álmában újra átéli fiatalkori szerelme és harcostársa, Vera Tretyakova meghurcoltatását és kivégzését. A vadászat előtti szertartásos ivászaton a bolgár résztvevő roppant plasztikusan

idézi meg a rémálmaiban kísértő alakatlan, mindent és mindenkit szétmarcangoló hatalmas szörnyeteket, akinek csak éles foga és karmai vannak, és aki aligha lehet más, mint maga a Párt.

Bár az egyes nemzeti kommunista pártok vezetőit nem egy-egy konkrét személyről mintázta Christin, egyéniségeik megegyeznek azzal, amit akkoriban gondolni lehetett róluk, a létező kommunizmus „puhább” változatát képviselő magyar és lengyel elvtársától a keményvonalas kelet-németig. Molnár János magyar belügyminiszter-helyettesnek semmi köze Kádár Jánoshoz, elődjének, Illyés Tibornak pedig még annyi sem Rákosihoz, ám a budapesti termálfürdőben lezajló szimbolikus őrségváltás, a forrón pezsgő víz és bugyogó vörös vér keveredése rettenetesen szépen idézi fel a brilirozó Bilal keze alatt az egymásra épülő, egymásból következő bűnöket, amelyek átvezettek a nyers sztálinizmusból a lagymatagon épülő „népi demokráciához”.

Christin nem bizonyult jó jósnak, hiszen Csevcsenko nem volt Andropov, a vadászaton sajnálatos baleset áldozattá váló Savanidze pedig kifejezetten anti-Gorbacsov. Azt azonban remekül megragadta, hogy az 1981-ben már düledező építménnyel valaminek történnie kell. Az utókor számára tanulságos lehet, hogy

még egy igazi outsidernek is feltűnt, mennyire nem egyformák a „testvérpártok”, és hogy az egyre inkább kiüresedő internacionalizmus mögött mindannyian igyekeztek saját nemzeti érdekeiket is érvényesíteni, talán korábbi vétkeiket valamennyire jóvátenni.

Ellentétben a több országot bejáró és számos mellékszereplőt felvillantó *Fekete Rend*del, a *Vadászkaland* hermetikusan zárt környezetben játszódik, ami megint csak a keleti blokkra jellemző titkolózást mintázza. A sorozat eredeti központi figurája, 50/22/B, egyetlen jelenetben látható, amint éppen kitoloncolják az elzárt területről, neki itt nem juthat semmilyen aktív szerep.

Érdemes még kitérni a két történet női figuráira, mivel sorsuk és szerepük szintén kulcsfontosságú jelképeket hordoz. A *Fekete Rend* lengyel írója, aki iránt valamennyi társa gyengéd érzelmeket táplál még negyven év múltán is, elsőként és egyedülként képes kilépni az ördögi körből, és a bizonytalan, de reményteli életet választani a reménytelenül biztos halál helyett. A lelkes mozgalmár Tretyakova ellenben már 1937-ben a terror áldozatává vált, a létező kommunizmus nem tűrt meg nőket vezetői szerepben. A *Vadászkaland*ban csak fájdalom emlékként idézik fel arcát, az utolsó képen a halál angyalaként öleli át a dolga végeztével öngyilkosságot elkövető Csevcsenko fejét.

Ahogy elődje, a *Vadászkaland* is számos kritikai elismerésben részesült, valamennyi francia vezető napi- és hetilap az égis magasztalta, irányultságától függetlenül.

Sajnos ez volt a józanul idealista író és a szürreális-fantasztikus rajzoló utolsó közös munkája, mivel Enki Bilal innentől már saját ötleteit akarta megvalósítani a Nikopol-trilógiával és a magyarul is megjelent Szörny-tetralógiával, amelyekben szintén rengeteget foglalkozott kelet-európai témákkal és a hatalom torzulásaival. Christin még jó sokáig folytatta a *Valérian*t, és sok más rajzóval dolgozott együtt, továbbra is gyakran érintve a politikát – az idén 80 éves író már említett önéletrajzi műve a 99. albuma volt.

A két kötet valódi mérföldkönek tekinthető a képregény érési folyamatában, és hatása túllépett a francia kultúrkörön, hamar lefordították angolra és számos más nyugati nyelvre, néhány évvel ezelőtt lengyelre is. Aktuális lenne egy magyar kiadás – még mindig. •



# FÉRFIAK A PURGATÓRIUMBAN

FRANCIA BÖRTÖNFILMEK // FEKETE TAMÁS

**A FRANCIA BÖRTÖNÖKBŐL A GYÖTRELMEK ELSZENVEDÉSE HELYETT AZ EGYMÁS KÖZTI BIZALOM MEGTEREMTÉSÉN ÁT VEZET AZ ÚT A SZABADSÁGHOZ.**

A francia bűnfilmek igen népes, sokfelé kalandozó és mai napig töretlenül virágzó sorában külön blokk van fenntartva a börtönfilmeknek. Noha az alműfaj képviselői akár egy szűkebb cellában is békésen megférnek egymással, a francia filmművészet nagymesterei kerülnek itt össze egymással, ha pedig közelebbről is megvizsgáljuk aktáikat, kiderül, hogy bár gondolkodásuk és célorientáltságuk nagyon is hasonló, az ottmaradt ujjlenyomataik minden esetben elárulják elkövetőik személyét.

## EGYENLŐSÉG

A rangos szériát indító 1937-es *A nagy ábránd*ban francia hadifoglyok kicsiny csoportja próbál megszökni előbb egy első világháborús német hadi-

fogolytáborból, majd, amikor közvetlenül a cél elérése előtt átszállítják őket, egy erődítményből. A francia lírai realizmus, sőt az egész filmtörténet egyik legnagyobb és legszebb, de szinte megmosolyogtatóan idealista darabja már kijelölte azt a mentalitást, amit később a tematikában megjelent későbbi alkotások is magukban hordoztak. A szökés maga szinte csak ürügyként szolgál a rendező számára, hogy e motívumon keresztül fejtsse ki véleményét

a háborúról, a bajtársiaságról és a pacifizmusról; jellemző, hogy ahány vállalkozó, annyi különböző, ám egyáltalán nem élet és halál sorsát eldöntő ok hangzik el a menekülésre. „Azért akarok mindenáron

„Az égre emeli tekintetét”

(Jacques Becker:  
Az odút – Raymond Meunier, Marc Michel, Jean Keraudy és Phillippe Leroy)

megszökni, mert itt nagyon unalmas.” – mondja egyikük, majd érkezik rá a válasz a többiekől: „Én pedig azért, hogy ellentmondjak.” „Én azért, mert mindenki szökik.” „A hadifogolytábor szökésre való.” Olyan cselekedet tehát, ami jócskán túlmutat önmagán és a kaland megjelenítésén: általa elősorban a rabok és az örök világának kellene szembekerülnie – ám ez már itt elmarad.

A látért, illetve a várbörtönt vezető németek, élükön mindenekelőtt von Rauffensteinnel, jóformán tetőtől talpig úriemberek, akik már-már egyenrangú partnernek tekintik a rájuk bízott foglyokat, és akikre csupán a háború természete róta feladatul szomorú kötelezettségüket – pontosan úgy, ahogy hogy a foglyok számára is, hogy a szökéssel kísérletezzenek. A szökés éppen olyan kötelező feladat, mint az ellenséges haderő őrzése, ám ezt szinte elképzelhetetlen emberséggel és szolidaritással végzi mindenki. Ha van is bármilyen ellentét, az a társadalmi és a származási különbségekben mutatkozik meg, semmint a németek és a franciák között – ráadásul ezek is feloldódnak (még ha alkalmanként mégoly tragikusán is) a közös sorsban és helyzetben.

## TESTVÉRISÉG

Mintegy 20 évvel később, egymástól mindössze négy év különbséggel mutatták be Robert Bresson *Egy halálraítélt megszökött* című szerzői filmjét (1956) és a kiváló szakiparos, Jacques Becker utolsó munkáját, *Az odút* (1960), akik a megdöbbentően hasonló tervhez egymástól gyökeresen eltérő végrehajtási módot választanak. Mindkettejük filmje valós eseményt dolgoz fel, amire a film elején egyik esetben egy felirat, másik esetben pedig maga az egyik valódi résztvevő hívja fel a néző figyelmét (Bresson története 1943-ban, míg Beckeré 1947-ben zajlott le, a forgatókönyvet jegyző José Giovanni személyes élményeként), mindketten alapos részletességgel mutatják be a szökés előkészületeit, majd magát az akciót, jórészt amatőr szereplőkkel dolgoznak (Bresson ekkor használta először ezt a módszert, Beckernél pedig az egyik hajdani elítélt alakítja saját magát), és mindketten az árulás, a becsület és a bizalom kérdését járják körül. Ám míg Bresson a zárkából az üdvösséget ke-





resve az égre emeli tekintetét, addig Becker inkább a földre szegezi azt – ahogy ennek megfelelően a nációk által bebörtönzött ellenálló a falakon és a tetőn átmászva próbálna menekülni, az öttagú csoport inkább a cella padlóját töri fel, hogy aztán alagutat ásson és a csatornából jusson a felszínre.

Bresson filmjének halálraítélte ugyanazzal a problémával kénytelen szembesülni, mint *Az odú* lakói: mennyire lehet megbízni valakiben, akit nem ismerünk, akiről semmit nem tudunk, és aki éppúgy segíthet a menekülésben, mint ahogy az örök kezére is adhat. A pozíció azonban éppen a felállás miatt teljesen ellentétes: előbbi filmben a főhőssel együtt szorong a néző is, utóbbiban pedig épp a cella új lakójának jellemét és valódi szándékát kellene felderíteni, különösen az igazgatóval folytatott beszélgetésének tartalmát illetően. Míg Bressonnál a felfelé törő hős jutalma végül a szabadság és a megváltás, addig *Az odú* lényegében bukástörténet, melyben a négy régi bajtársra a földi szenvedés vár, míg a jövevényre a lelki kárhozat.

A dramaturgia mellett az ábrázolásmód is élesen eltér: Bresson Mozart klasszikus kompozícióit használja, Becker azonban mindenféle zenéről lemond, és kizárólag diegetikus hangszávot, zajokat és zörejeket hallunk. A

**„Az igazi nehézség szabadságban maradni”**

(Michael Noer:

Pillangó – Charlie

Hunnam)

szakadozott, töredékes forma szöges ellentéte annak a gyakran valós idejű ábrázolásnak, amelyben csaknem négy percen át nézzük egy betonpadló megbontását, és még az amatőr szereplők alkalmazása is éppen ellentétes célzatú: míg Bresson elidegeníteni akar vele, addig Becker pontosan a leginkább valószínű hatást szeretné vele elérni.

### SZABADSÁG

Az utóbbi egy évtizedben két jelentős börtönfilm készült Frankhonban: Fred Cavayé 2008-as, *Büntelenül* című rendezéséből már két évvel később amerikai remake készült, míg Jacques Audiard *A próféta* című munkája 2009-ben a cannes-i zsűri nagydíját nyerte el, és ott volt az Oscar-díjra jelölt öt idegen nyelvű film között is. Mindkettjük munkája posztmodern módon áll a szubzsánerhez: Cavayé rendhagyó módon a markánsan férfiközegben játszódó darabokkal ellentétben egy ártatlanul megvádolt nőt küld a börtön falai közé (lásd a 2015-ös *Rabságban* megrendező Sophie Marceau börtöndrámáját), ezzel egy időben pedig a cselekményt az intézményen kívülre helyezi – sőt a végül megvalósuló szökésre egy kórházból kerül sor. Főhőse a tisztos, kispolgári életet élő tanárember, aki kívülről intézi felesége megmentését, aki nemhogy nem tud férje akciójáról, de

nem is szándékozik abban részt venni. Audiard valódi gengsztermozit helyez a rácsok mögé, ahol a fiatalon bekerült, írástudatlan Malik végül büntetése leltöltése után igazi kiskirályként, a szervezett bűnözés egyik vezéréként lép ki a kapun, miközben nem csupán soha el nem játszott a szökés gondolatával, de többek között épp a teljesen jogosan, jutalmul kapott kimenőit használta fel pozíciójának megteremtésére, hogy aztán a 24 órás eltávozások végén újra és újra ott csöngessen a fegyintézet bejáratánál. Ráadásul mindketten a megszokottnál is nyitottabbra komponálják filmjük befejezését: a *Büntelenül* végén a sikeresen elmenekült és külföldre szökött család feje fölött ott lebeg a kérdés, mennyire lehetnek biztonságban – a számos sikeres szökést megvalósító segítő szavai visszhangoznak a film végén egzisztencialista tanulságként: „Mészöknö könnyű, az igazi nehézség szabadságban maradni.” A komoly bűnözővé lett Maliknak pedig döntenie kellene a két család között: a gondjaira bízott, férfi nélkül maradt nővel és gyerekekkel tartson-e a buszmegállóba, vagy inkább szálljon be a szintén erőskezű *pater familias*-t igénylő maffia konvojának valamelyik autójába.

### A FILMTEST BÖRTÖNE

Bár filmnyelvileg és gondolkodásában nagyon más, a francia börtönfilmek mindegyikében közös, ahogy magát a közeget ábrázolja: szinte egyáltalán nyoma sincs benne a főhőst ért céltalan erőszaknak, a testi-lelki megaláztatásoknak, a beavatási rítusoknak, a „csicskáztatásnak”, nem csak a rabok, de a felettesek részéről sem – a legmesszebbre ebben *A próféta* merészkedik, amelyben Malikot megverik, miután önszántából nem adja oda lehasznált és lyukas sportcipőjét. A fegyőrök szinte mindig visszafogott, munkájukat végző emberek, akik bármit tesznek, abban csakis a szabályokat és felette-seik utasításait követik, *A Nagy ábránd*-ban pedig még ennél is megengedőbb az ábrázolásuk, Renoirnál szinte teljesen egyenrangú félként kezelik a rájuk bízottakat. A börtön minden esetben társadalmi, sőt filmnyelvi értelemben is magában áll, lezárt területként jelenik meg: szinte nem létezik a külvilág, vagy ha igen, az ismeretlen és láthatatlan (lásd *Az odú* esetét), vagy maga is a börtön kiterjesztése, csak magabb

eszközökkel (mint *A nagy ábrándban* az erdei házikó, ahol bármikor lecsaphatnak a járőrök, vagy *A prófétában*, ahol nem csupán ugyanazok a bűnözői csoportok jelentik az egyetlen kapcsolatot, akik bent is működtek, de még a repülőtéren átvilágítást is ugyanolyan eljárás mentén értelmezi hősünk, mint amivel bent találkozott). A cselekmény szinte kizárólag erre a börtönhelyszínre korlátozódik: a szereplőkkel szinte egyáltalán nem találkozunk civilként, a bűncselekmény elkövetésekor, letartóztatásukkor, majd elítélésükkor – belépésük a rácsok közé és a film kezdete szinte teljességgel egybeesik, ahogy sikeres kijutásuk után is rögtön magukra hagyjuk őket a szabadságban megtett első lépéseik után.

### PILLANGÓSZÁRNYAKON

A francia Henri Charrière *Pillangó* című regénye valószínűleg a legjobb és legélvezetesebb olvasmány a büntetőintézmények világról. A Franklin J. Schaffner által rendezett 1973-as, Steve McQueen és Dustin Hoffman főszereplésével készült adaptáció után mintegy 45 évvel készült új verzió pont a fenti finom megközelítések hiányától szenved. A dán Michael Noer immár kezesen alkalmazkodik a Hollywood által megkövetelt ábrázolás szabályaihoz és nem akar sokkal többet, mint a jó magaviseletű előd nyomába lépni. Hiába a hihetetlen kaland és a könyv fordulata, a főhős ismétlődő kísérletei immár alig jelentenek többet újabb és újabb próbálkozásnál a lehetetlennel. A meneküléshez minden esetben a szenvedés, az eleve meglévő bizalmatlanság és árulás kapcsolódik – hiába *Pillangó* és a piti pénzhamisító Dega kapcsolatának megnevesedése (és az utóbbit alakító Rami Malek játéka), az ideai pillangó csak fáradtan csapkod szárnyaival. Noer kalandfilmje pontosan azt mutatja meg, mi a legfontosabb különbség a börtönfilmek amerikai és francia képviselői között. Míg az előbbiben a helyszín tényleg maga a Pokol („Ördögziget”), ahol hősünkre a testi-lelki szenvedés, folyamatos kínzás és árulás vár, ahonnan csakis magányosan szabadulhat (és ahol legfeljebb emlékéllítés jut egy igazi társnak); addig utóbbiaknál a fegyintézet inkább a Purgatóriumot idézi – ahonnan a bizalom, a barátság és a szolidaritás révén végül együtt lehet elmenekülni. •

# VIDOCQ VISSZATÉR

PÁRIZS CSÁSZÁRA // VARRÓ ATTILA

A BŰNÖZŐBŐL LETT RENDŐRNYSZERES KALANDOS TÖRTÉNETE A FRANCIA PITAVAL ÖRÖKZÖLD LEGENDÁJA.

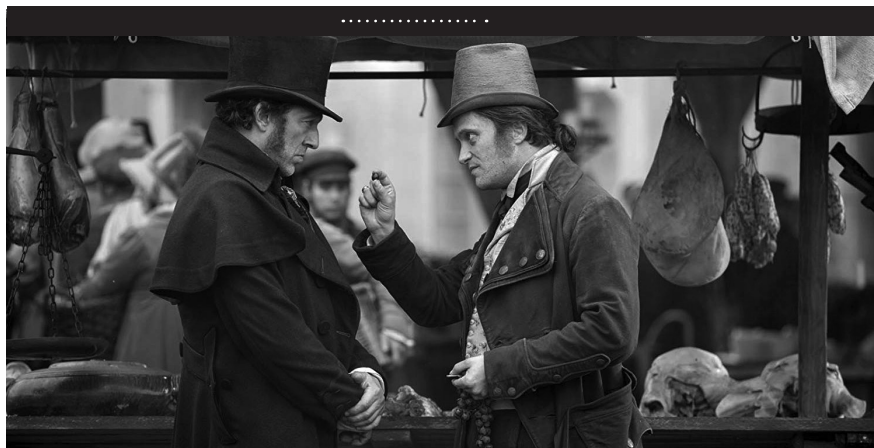
Tekintve, hogy Eugène-François Vidocq (1775-1857) legendás alakja egyfajta mitokondriális ősatyának tekinthető a bűnügyi műfajok evolúciójában, mivel egyaránt ihlető alakja volt a Jean Valjean reformált gengszterének, Poe Dupin felügyelőjének és Sherlock Holmes-nak, nem meglepő, hogy a francia film szinte születése óta szívesen nyúl alakjához. A hamisítóból, fegyencből, gályarabból rendőrségi besúgóvá, magádetektívvé, majd a *Sûreté National* első vezetőjévé vált kalandor minden filmes korszaknak megadta, amit követelt tőle – legutóbb egy kínos digitális látványparádékban, agyonvágott *savate*-akrobatikában és irracionális elemekben bővelkedő akció-krimittel az ezredfordulón Depardieuvé. Jean-François Richet eddigi karrierje megelőlegezte, hogy idén inkább a klasszikus bűnfilm-hagyományok kerüljenek majd előtérbe, ahogy ez a *Halálos közellenségben* történt, ugyanakkor az erőszakjelenetek sem nélkülözik majd a kortárs kalandfilmtől várt karcos hitelességet (lásd *Az utolsó emberig*).

A *Párizs császára* Vidocq-ját akár a középkorú Alain Delon is játszhatná két Melville-opusz között, a *Pat Garrett és Billy a kőlyök* gall gengszter-remake-jében: Richet művében a hosszú snittes és precízen koreografált akció-szekvenciák között viharos sorsdráma bontakozik ki, a főhős életének azon kis

szakaszára fókuszálva, amikor rablóból pandúrrá lett, átélve a határhelyzet minden testi-lelki terhét. Hiába a szép szerelmi szál, a felbukkanó kurtizán *femme fatale*, a politikai háttérrel Fouché rendőrminiszterrel, a kicsiny bűnvadász-kommandó válogatott hőstettei, a történet újra és újra visszatér a konszolidáció drámai alapkérdéshez – a főhős legkomolyabb ellenfele saját sötét múltja, amely könyörtelenül szedi áldozatait közvetlen környezetéből, elsősorban egy feltörekvő hajdani barát és elszánt bandita jelképes fiatalkori alteregójának köszönhetően. Ráadásul, akárcsak Peckinpah, Richet sem hagyja ki a kínáló ziccet, hogy hőse keserves párfordulatát párhuzamba állítsa nemzete történelmének talán legnagyobb fordulópontjával – Napóleon császári uralkodásával, amely a nagy forradalom véres kamaszévei után átvezette Franciaországot a demokrácia keserű felnőttkorába.

**PÁRIZS CSÁSZÁRA (L'empereur de Paris)** – francia, 2018. Rendezte: **Jean-François Richet**. Írta: **Éric Besnard** és **Jean-François Richet**. Kép: **Manuel Dacosse**. Zene: **Marco Beltrami** és **Marcus Trumpp**. Szereplők: **Vincent Cassel** (Vidocq), **Olga Kurylenko** (Bárónő), **Freya Mavor** (Annette), **August Diehl** (Nathanael), **Denis Ménochet** (Dubillard), **Denis Lavant** (Maillard), **Fabrice Luchini** (Fouché). Gyártó: **Mandarin Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Szinkronizált. 110 perc.

„Rablóból pandúr lett” (Vincent Cassel és August Diehl)



# Szétmállott babaházak



A ŠVANKMAJER-RÖVIDFILMEKBEN MINDEN ÉLETRE KEL ÉS ELPUSZTUL, A HORRORT AZONBAN FEKETE HUMOR ELLENPONTOZZA.

„A szabadság témája – lényegében az egyetlen téma, amely miatt még van értelme ecsetet, tollat vagy kamerát kézbe venni” – Jan Švankmajer ugyan *A gyönyör összeesküvői* bemutatásakor fogalmazott így (lásd *Filmvilág* 1997/5), de ez az alkotói eszmény az egész életműre kiterjeszhető, s különös nyomatékot kap akkor, ha a diktatórikus államberendezkedéssel szegezzük szembe. Švankmajer animációs rövidfilmjeinek döntő többsége ugyanis – mint utaltam rá, kisebb-nagyobb megszakításokkal – a kommunista rezsim alatt készült, s nem nehéz úgy értelmezni őket, hogy bennük a képzelet szabadsága és az álmok zabolázatlansága nyújt menedéket a mindennapi valóság béklyói és a történelem csapásai elől. Ám bármennyire is csábító a Švankmajer-rövidfilmeket kapcsolatba hozni a közép-kelet-európai animáció „áthallásosságával”, ezopuszi beszédmódjával (lásd *Filmvilág* 2014/6), a sztálinizmust ostromozó burkolt kritika mégsem meghatározó jelenség Švankmajer munkáiban.

Mint az alkotó is fogalmazott, filmjeiben az emberi lélek és a civilizáció sokkal mélyebben gyökerező problémái fejeződnek ki. Švankmajer közel három évtizedet átfogó rövidfilmes mozgóképtermése a kezdetektől fogva kiélezi az ellentétet a mindent mozgásba hozó játékosság és a mindent fölemészítő romlás között. Szétcincált testek és tárgyak, kilapított játékbabák, csapból ki-csorduló szemgolyók, ledarált nyelvek – csak néhány rémképet felidézve – tolonganak a Švankmajer-animációk kép-

soraiban. A bukásra ítélt, végül önmagát is fölfaló civilizáció horrorja azonban szinte mindig – a szürrealista ihlet számára alapvető fontosságú – fekete humorral telítődik Švankmajernél, s ennek köszönhetően filmjei legalább annyira felvillanyozóak, mint dermesztőek.

A Švankmajer-rövidfilmek terjedelmi skálája a 20 másodperctől a fél óráig ível, leginkább 10-15 percesek; általában nem történetmesélő jellegűek, s többnyire az emberi beszédet is mellőzik. Néhány filmet persze – különösen a figurák összezsapására építő alapszituáció esetében – a hagyományosabb dramaturgiai építkezés felől is meg lehet közelíteni. De sokkal jellemzőbb rájuk a részegységekre tagolódó szerkesztésmód, amely rendezett blokkokban, fejezetekre bontva, tételekbe sorolva kínálja a hajmeresztő, olykor szédülétesen gyors, szinte kaleidoszkópként kavargó látványokat. (A kollekciók halmozása a manierizmus ihletésére is visszavezethető, de Švankmajer legalább annyira magyarázza gyerekkorától kezdődő gyűjtőszünetével.) A logikus elrendezésnek és a látvány burjánzásának ellentéte a *szerialis* (azaz sorozatelvű) elbeszélésmódot alkalmazó Švankmajer-animációk egyik legerősebb paradoxona. Nem kevésbé kihívó jellegzetesség, hogy Švankmajer miközben tapintható közelségbe hozza tárgyait, kihangsúlyozza anyagi tulajdonságaikat (felszínüket, formájukat), velük-általuk eközben olykor filozófiai mélységű gondolatokat is artikulál – legyen szó a természet rendszerezéséről vagy a párbeszéd, a megértés kérdéseiről.

Az alkotó első rövidfilmes periódusában (1964–72) domináló báb- és tárgymozgatás a második korszakban (1979–92) egészül ki a gyurma egyre invenciózusabb alkalmazásával, s általa Švankmajer mintegy szó szerint tapintható formát ad magának a lebomlásnak, a szétmállásnak, új megjelenésmód-

dal gazdagítva a korábbi filmjeiben is olyannyira jellegzetes vonulatot. S bár Švankmajer rövidfilmjei rendkívül sokarcúak, lenyűgöző és zavarba ejtő formai változatosság fémjelzi őket, mégis ezer szállal kapcsolódnak egymáshoz: mélyükben ugyanazt a képzelőerőt és ugyanazokat a szorongásokat fedezhetjük föl. A Švankmajer-rövidfilmek szoros kapcsolathálója a rendező számos vizuális alkotótársának is köszönhető: a társtervező Eva Švankmajerová mellett kiemelendő a zeneszerző Zdeněk Liška, az animátor Bedřich Glaser vagy éppen az operatőr Svatopluk Malý neve.

## BÁBOK BŰVÖLETE, TÁRGYAK MÁGIÁJA

A Semafornál és a Laterna Magikánál töltött évek Švankmajer filmes debütálását s első rövidfilmjeinek világát is alapvetően befolyásolták; nevével először Emil Radok 1958-as *Johanes doktor Faust* című bábfilmjének stáblistáján lehet találkozni. Faust mitikus figurája és a hús-vér színészeket bábokkal együtt felléptető színpadi gyakorlat még sokáig „kísérti” a rendezőt, a *Faust-leckéig* egészen biztosan. A bábok olyan Gólemek, fogalmazott Švankmajer, amelyek a valóság pogromjai ellen hivatottak védelmezni őt. Az 1964-es *Schwarzwaldé úr és Edgar úr utolsó trükkje*, a *Koporsódsdi (Rakvičkárna)*, 1966) és a félórás *Don Juan (Don Šajn)*, 1969) aktivizálják a leg-tisztábban Švankmajer bábszínház tapasztalatait: a bábok maszkját magukra öltő színészekről kezdve a kesztyűbáboként ugrabugráló Paprikajancsi és Pojáca kettősén át az életnagyságú – valójában emberekkel „eljátszatott” – marionettfigurákat hívják színpadra ezek a művek. A debütáló filmben két bűvész próbál – egyre nagyobb dühvel, egyre kevésbé leplezhető irigységgel – a másik fölébe kerekedni, s ádáz küzdelmük mindkettejüket elveszejtí. Švankmajer itt nemcsak a rá olyannyira jellemző attrakciós montázst és közelkép-használatot alkalmazza olyan

magától értetődően, mintha már sokadik filmjét komponálta volna, de egyúttal felavatja a műveiben visszatérő, más-más formát öltő párbaj-szituációt is. Az egymás legyőzésének, stílszerűen szólva, legyőzhetetlen kényszere nem csupán a *Koporsósdi* csak veszteseket eredményező bábharcában tér vissza, de később *A párbeszéd lehetőségeinek* is egyik vezérmotívuma lesz, nem beszélve a sportolókat egymásnak eresztő vérgőzös meccsről a *Férfias játékokban* (*Mužne hry*, 1988) vagy a kannibálakomává fajuló zabálásversenyéről az *Ételben* (*Jidlo*, 1992). A népi bábjátékot megidéző *Don Juan* főhőse többszörös gyilkossá válik, s lehasított bábarcok, összeszurkált bábtetek kísérik útját. Švankmajer a *Don Juanban* kilép a bábszínház keretei közül; a montázs révén a kint és a bent, a színpadtér és a valódi park közege rendszeresen váltakozik a filmben, megelőlegezve a *Faust-leckét*.

A legkorábbi Švankmajer-filmek közül ujjgyakorlatnak hat a *J. S. Bach: Fantázia G-mollban* (*J. S. Bach: Fantasie g-moll*, 1965), de szikár fekete-fehér képein már jól kivehető a művész vonzalma a kopott felületek, az elnyűtt bútorok vagy éppen rozoga ablakkeretek

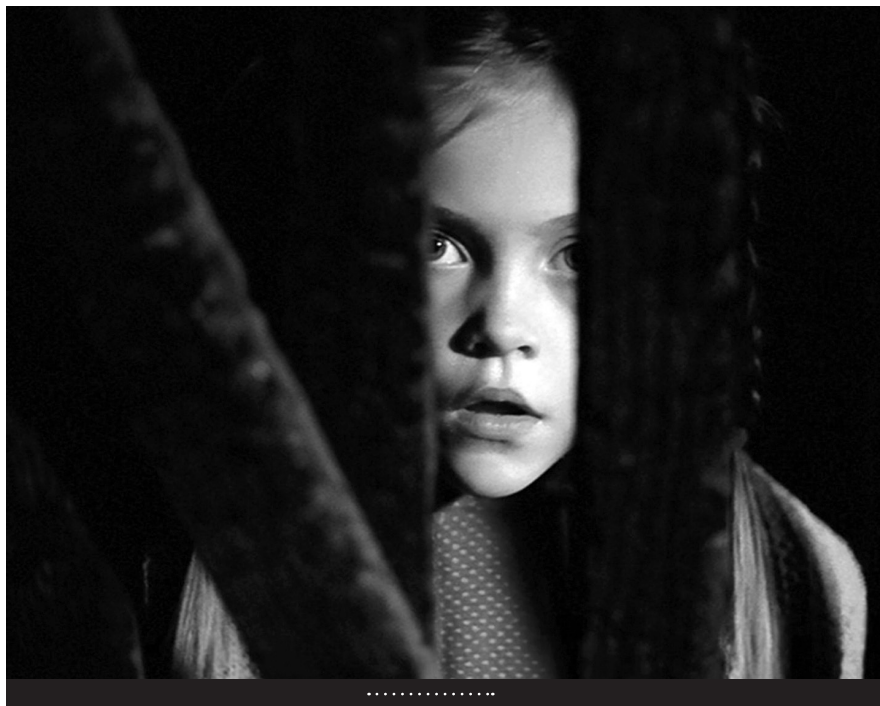
„Tapintható formát ad a lebomlásnak”  
(Koporsósdi)

íránt. Az ugyancsak 1965-ös, osztrák támogatással készült *Játék kövekkel* (*Spiel mit Steinen*) a rendező tárgyanimációs kreativitásának ragyogó bizonyítéka, egyúttal az első opusz, ahol megidéződik a manierista festészet különös génusza, Giuseppe Arcimboldo munkássága. A faliórához erősített csapból kövek folynak ki, amelyek számtalan alakzatba rendeződnek, többek között emberi figurákra és cselekvésekre (például a csók és az erőszak képeire) egyaránt ráismerhetünk általuk. Az egész életműben az egyik legbizarrabb s a Švankmajerrel foglalkozó tanulmányokban a legszívesebben emlegetett rövidfilmek közé tartozó alkotás a *Historia naturae* (1967), melynek főcíme a természettudományos háttérrel, alcíme pedig (*Szvit*) a zenei szerkesztésmód jegyében alkalmazott tételes tagolódást előlegezi (minden egységben különböző zenei műfaj hallható). Tárgyanimációja szakkönyvek ábráival, anatómiai rajzaival váltakozik, fő attrakciója pedig csontvázak és preparátumok mozgatása: alig 10 perces, ámde rendkívül sűrű „gyorstalpaló” rendszertanból és egy kis ízelítő a tápláléklánc farkastörvényeiből – a fil-

met tagoló visszatérő képen egy ember emeli ajkaihoz a villára tűzött húst, míg nem maga is csontvázként végzi.

Meglepő, hogy első szürrealista filmjének Švankmajer az 1968-as *A kert*et tartja, azt a művét, amelyben csakis élőszereplős képsorok láthatók, nem tartalmaz animációt. *A kert* nem a látványalkotás, hanem alapszituációja miatt szürrealista: két régi barát találkozásakor kiderül, az egyikük otthonát körülvevő kerítés emberekből, élő, lélegző, hús-vér nőkből és férfiakból áll – mintha mi sem lenne természetesebb. A vendég végül beáll a sorba, ő is a kerítés részévé válik. Hasonlóan kevés eszközzel dolgozó, végig szabadban játszódó fekete-fehér film *A kert*, mint Némettől *Az ünnepegről és a vendégekről*: mindkettő parabolikus talány szabadság és alávetettség, lázadás és megalkuvás lehetőségeiről. Ha *A kert* a tárgyszerepet magára vállaló ember filmje, Švankmajer következő munkáiban tárgyak és emberek bonyolult viszonyát helyezi fókuszba. Az ismét osztrák finanszírozással létrejött *Piknik Weissmann-nal* (*Picknick mit Weissmann*, 1968) a Švankmajer-animációktól szokatlan módon nem pár belső terekbe vezet, hanem réten, virágok közt láttatja a tárgyak szabad-





amelyben Švankmajer a reneszánsz mester rajzainak animálását a mindennapi életet megjelenítő dokumentumfelvételekkel váltogatta – magát a rendezőt tiltották el több mint fél évtizedre a filmkészítéstől. Az 1979-ben befejezett *Az otrantói várkastély* alapozta meg a soron következő Švankmajer-filmek gótikus vonulatát, amely hamarosan a romantikus rémirodalom zsenije, Edgar Allan Poe novelláinak švankmajeri értelmezéseivel folytatódott, 1980-ban *Az Usher-ház végével* (*Zánik domu Usherů*) és három év múlva az *Inga, gödör, reménység* (mindkettő fekete-fehér). Természetesen egyik film sem hagyományos adaptáció – az irodalmi háttér mindenestre a filmtervek hivatalos elfogadtatását is segítette. A Horace Walpole-könyvből merítkező *Az otrantói várkastély* színes könyvillusztrációk figuráit mozgatja papírkivágásos animációval – s ennek ellenpontjaként fekete-fehér képsorokon vitatkozik arról a riporter és a régész, hogy Walpole regénye vajon Itáliában vagy cseh földön játszódik-e valójában. *Az Usher-ház végének* borongós képsoraiban tárgyak (székek, koporsók) és természeti elemek (fagyökerek, sár) animálása helyettesíti az emberszereplőket, míg az *Inga, gödör, reménység* az inkvizíció (vagy akár a sztálinista hatalom...) kínzókamrájába, halált hozó masinák közé zárja főhősét, kinek mindvégig szubjektív pozíciójába kényszeríti a nézőt.

E gótikus ihletésű Švankmajer-filmekhez csatlakozik a talán mindannyiuknál érdekesebb 1983-as *Le a pincébe*, amelyben a rendező a legszemélyesebb félelmeire, sőt a gyerekkori emlékeire hagyatkozik (kivételes módon a film nem Prágában, hanem Pozsonyban készült). A bérház pincéjébe krumpliért lemerészkedő kislányt a sötétség, az ólálkodó macska és a lépcsőfordulóban látott emberek (a cukrosbácsi, a takarítónő) baljós alteregói kísértik „odalent”. A tárgyanimáció a kosárból elillanó krumplikat hozza mozgásba; menekülésük miatt a kislány arra kárhoztatik, hogy újra lemerészkedjen félelmei birodalmába. A sötétség költészete éppolyan delejező a *Le a pincébe* képsoraiban, mint Werner Herzog *Nosferatu*jának múmiákon pásztázó döbbenetes nyitányában vagy Jacques Tourneur *Leopárdemberének* azon jeleneteiben, amelyek a fiatal lány rettegéssel teli éjszakai útját mutatják meg.

idős játszadozását, hogy aztán a súlytalannak hitt délutáni móka annál morbidabb végkifejletbe torkolljon: a címszereplőnek már csak a holtteste tűnik fel, a tárgyak vették át a hatalmat. Szintén az ember ellen szegülő tárgyvilág dominálja *A lakást* (*Byt*, 1969), Švankmajer egyszerre legkafkaibb és leginkább burleszkyszerű (kifejezetten a némafilmeket idéző) alkotását. Sötéten humoros fekete-fehér lidércnyomásának majdnem végig névtelen főhőse lepusztult lakásban vergődik, ahol ha eszik, kanalából kiesik az étel, pohára összetöpörödik, mikor inna belőle, ágya szétforgácsolódik, ha belefekszik – és így tovább. A *Csendes hét a házban* (*Tichý týden v domě*, 1969) az előbbi film antiteziséként elkülöníti az embert és a tárgyat: a kémkedni küldött látogató csak külső megfigyelője, nem kárvalottja a szobákban zajló eseményeknek; Švankmajer hagymázás ötletei teljesen hang nélküli, áttűnésekkel szaggatottá tett szekvenciákban jelennek meg. Itt debütál a szerzői védjeggyé váló animált nyelv, amely ezúttal igen szerencsétlen véget ér (darálóba mászik bele), s itt jelenik meg első ízben a gyurma is – ekkor még fiókból kiáramló masszaként.

Ember és tárgy viszonyának talán még az előzőeknél is zavarba ejtőbb vízióit kínálja a *Csonttár* (*Kostnice*, 1970) és a *Jabberwocky* (*Žvahlav aneb šatičky*

**„A sötétség költészete delejező”**

(Le a pincébe)

*Slaměného Huberta*, 1971). A kerthez hasonlóan a *Csonttár* sem tartalmaz animációt – de élőszerű replős képsorokat sem: fekete-fehér képein a sedleci osszarium több ezer csonttal, koponyával berendezett belső terei láthatók. Eredetileg az idegenvezető bornírt szövege adta a hangsáv anyagát, ezt a változatot azonban nem engedték bemutatni, így sokáig csak az a verzió volt elérhető, amely egy Jacques Prévert-verset és zenekíséretet társított a képekhez. A *Jabberwocky* Švankmajer első kalandozása Lewis Carroll nyomán, az *Alice Tükkörországban* nonszensz versikéje nyitja a filmet, amely a gyerekjátékok (babák, játékkatonák) módfelett fantáziadús széttrancsírozásának lajstromává válik, ahol egyebek között játékbabák főzik meg és fogyasztják el egymást a kellemes teadélután során. A gyerekfantáziához visszanyúló, a romboló képzetek kiélését fölerősítő virgonc látomás a *Jabberwocky*, amely Švankmajer egyik frappáns aforizmáját is kétségkívül igazolja: „A szurrealizmus olyan forradalom, amely az élet és a tárgyak »mágikus funkcióihoz« kíván visszatérni.”

**ÚT A SÖTÉTSÉGBE**

*A kert*, *A lakás* és a *Csonttár* egyaránt irritálta az „illetékes elvtársakat”, a *Jabberwocky*t betiltották, az 1972-es *Leonardo naplóját* követően pedig –

**HAMM, BEKAPLAK!**

Jan Švankmajer rövidfilmes főműve, a tárgy- és gyurmaanimációt alkalmazó 1982-es *A párbeszéd lehetőségei* a valaha készült legjelentősebb animációs filmek egyike. Három tételből álló film (*triptichon*), mint korábban a papírkivágásokat és rajzokat mozgató, a rendező halványabb művei közé tartozó *Et cetera* (1966), később pedig az *Étel*. A „tényszerű”, a „szenvedélyes” és a „kimerítő” dialógus koncepcióira kínál variációkat a film, amely az emberi kapcsolatokat, egymás megértésének törekvéseit (és ennek kudarcait) kifogyhatatlan fantáziával, s nem utolsó sorban páratlan érzékiséggel eleveníti meg. A második egységben például a vonzalom és a tisztás vizuális metaforái – a szeretők kéjes összeolvadásától a gyűlölet vehemenciájának testet szétszaggató extázisáig – egyszerre univerzálisan érthetőek és sokértelműek. *A párbeszéd lehetőségei* a lauréamonti szürrealista szépségeszmény („a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon”) csúcra futtatása, csak itt kulcsok fúródhatnak káposztába, fogkrémet nyomnak cipőkre, ollókkal hasogatnak almákat s még hosszasan sorolhatnánk: a film első és harmadik egysége sziporkázó – s nem melleleg matematikai (kombinatorikai) precizitással kalkulált – katalógusa a tárgyak „véletlen találkozásainak”. A tárgyak konstellációja a Giuseppe Arcimboldo előtti főhajtásokat is betetőzi: a „tényszerű” dialógusban ételekből, háztartási eszközökből és irodaszerekből összeállított emberfigurák ajka nyílik szólásra – hogy

**„Végül saját magukat falják fel”**  
(*Sötétség, világosság, sötétség*)

aztán felfalják, majd kiköpjék egymást, az „eszmecseré” jegyében. Az 1980-as évek középső harmada ismét hiátust jelent Švankmajer rövidfilmes munkásságában, a *Valami Alice*-t követően azonban folytatódik a sor, s 1988–92 között nem akármilyen filmcsokrot eredményezett a művész kreativitása. Ezek a filmek továbbvizik a gyurma formálásának és amortizációjának látványosságait *A párbeszéd lehetőségeiből*, s néhány esetben az animációs formák keverése a korábbiaknál is vegyesebb látványvilágot eredményez. A Hugh Cornwell dalához készített zenés klip, az 1988-as *Másfajta szerelem* (*Another Kind of Love*) a hús-vér énekest, pixillációját és gyurmából felépített alteregóját kombinálja tárgyanimációval s egy gyurmaelőny megelevenedésével; míg az ugyanezen évből származó *Férfiak játékok* a hasonló keveredést kiegészíti a tévénező-karakter papírkivágások másolatainak mozgatásával és valódi meccseken készült dokumentum-felvételek beiktatásával. A *Férfiak játékok* a švankmajeri pusztításfantáziák egyik legtalálékonyabb darabja, itt tűnik föl az életmű egyik legszürrealisabb képe is, a csapból csorgó szemgolyóval. Talán ez a rövidfilmje áll a legközelebb a hagyományos értelemben vett horrorhoz, bár helyesebb volna horrorkomédiaként méltatni inkább. Sportszatírájában a futballisták számának csökkentése helyettesíti a gólokat, s a gyurmafejű játékosok a lehető legbizarrabb módokon roncsolják szét egymást – a foci pályán és a tévéne-

ző otthonában egyaránt. A mindössze 20 másodperces *Flora* (1989) az Arcimboldo-rajongást és a szétmállás megjelenítésének fixációját súríti: gyümölcsből-zöldségből kirakott, ágyhoz kötözött gyurmaarcú embere a szemünk láttára porlad szét pillanatok alatt. Hasonlóan tömör, de derűsebb az egyetlen percnyi *Szerelmes hús* (*Zamilované maso*, 1989), amelyben Švankmajer két hússzelet táncaként és szeretkezéseként koreografálja meg az egymásra találás eufóriáját, míg a forró olaj el nem választ. *A Sötétség, világosság, sötétség* (*Tma, světlo, tma*, 1989) a címevel ellentétben nem triptichon, egyetlen célirányos folyamat lekövetését kínálja az esemény-sor: hogyan állnak össze a gyurmafigura különálló testrészei „értelmes”, működőképes egészzé – emberré. A testi fejlődés nyilvánvaló modellezését az teszi igazán szürrealissá, hogy az óhatatlanul az anyaméhet is jelképező zárt tér voltaképpen babaház, akár a *Valami Alice* egyik helyszíne is lehetne – e szűkös térben játszódik le a belső szervek és a testrészek fekete humorban bővelkedő, jellegzetesen švankmajeri képzettársításokkal operáló randevúja.

A rendszerváltást követően Švankmajer csupán két rövidfilmet készített, s egyikben sem engedett radikalizmusából. Bár a rendező szerint valamilyen műve politikailag elkötelezett, csak az 1990-es *A sztálinizmus vége Csehországban* (*Konec stalinismu v Čechách*) mondható az egyetlen explicit módon politikai hangolású művének, amelyben hazája megelőző fél évszázadát foglalja össze, fotómontázsok, gyurma- és tárgyanimáció közreműködésével. A két évvel későbbi *Étel* immár önálló filmet szentel Švankmajer evéssel és ételekkel kapcsolatos obszesszióinak, háromfogásos menüként szervírozva a csípős gondolatokat és keserű állításokat. Az *Étel* a kedvelt párbaj-szituációt is újraértelmezi a kapitalista versenytársadalom metaforájaként: akinek több adatott, az legyőzi (illetve bekebelezi, elfogyasztja) a nála kevésbé rátermetteket, míg a legtehetősebbek végül saját magukat falják föl. Negyedszázad múltán a švankmajeri vízió „a nagy zabálásról” még háborgozatóbban aktuális, mint keltezésekor. Időközben azonban a cseh művész már nem a rövidfilmekben, hanem egészestés alkotásokban találta meg önkifejezésének új közegét.

(Folytatjuk)



# Történetek az elrajzolt világból



AZ ÖTNAPOS ANIMÁCIÓS VÍRUS, AMIT ANILOGUE-NAK HÍVNAK, ISMÉT LÁZBA HOZTA A MŰFAJ HAZAI RAJONGÓIT.

**A**z animáció szerelmesei nem igazán dúskálhatnak a hazai animációs fesztiválokban: a két évente megrendezett, első sorban a magyar animációra fókuszáló Kecskeméti Animációs Filmfesztivál, valamint a fiatal alkotók munkáit bemutató Primanima mellett harmadikként az Anilogue szolgál az éves animációs tápanyagbevétel forrásaként. Ám az idén tizenhatodszorra megrendezett Anilogue bőségesen feltöltött mindenkit, aki kicsit is kreatívabbat és szokatlanabbat szeretett volna látni, mint a mozikban futó egész estés animációk.

A fesztivál nyitófilmje, a Kirikou-történetekkel híressé vált francia rendező, Michel Ocelot *Dilili Párizsban (Dilili à Paris)* című alkotása egyből a mélyvízbe dobta a nézőket: mesei köntösben, az ipari fejlődés egyik legmozgalmasabb időszakába, a 19. század fordulójának Párizsába kalauzolva mutat be egy olyan problémát, amelyet a rendező még ma is kiemelten fontosnak tart: a nők elnyomását. Dilili, a kanak kislány mutatványosként játssza el saját népének mindennapjait egy francia parkban, mígnem megismerkedik egy riksás fiúval, akivel hamar összebarátkoznak és nyomozásba kezdenek a Párizst rettegésben tartó lányrabló banda után. Kalandjaik során megannyi különös figurával találkozhatnak – többek közt a kor kiemelkedő alakjaival Marcel Proust-tól kezdve Toulouse-Lautrecen át egészen Marie Curie-ig –, akik újabb szeletét adják a párizsi századfordulónak és a kor szellemi irányainak. A film gyermeki nézőpontja korántsem jelenti azt, hogy szemérmeskedne

a rendező, a nők ellehetetlenítését, a magukról való gondolkodás elnyomását valóban drasztikus alternatívával ábrázolja egy fiktív bűncselekmény-sorozat keretében.

Szintén egy kislány áll a *Trópusi vírus* középpontjában, mely Santiago Caicedo első egész estés animációja és amely a kolumbiai-ecuadori Powerpaola nevű művész önéletrajzi képregényét adaptálja. Egy papi hivatástól visszavonult apa és egy jóstehetséggel megáldott anya harmadik lányaként születik meg Paola (akiről azt hitték, hogy sterilizált anyja csak egy trópusi vírust kapott el), és az ő felnőtté válását követhetjük nyomon, miközben a család nőtagjainak sorsát is megismerjük. Az apa elhanyagolható jelenléte mellett Paola anyjának és a három lánynak egyedül kell megteremnie a hétköznapihoz szükséges feltételeket, miközben saját vágyaikat is szeretnék megvalósítani, és egyáltalán megismerni és kiteljesíteni önmagukat, legyen szó divattervezésről, pszichológiáról vagy nyugati női mintákról. Paola és családjának története nem egyedülálló, viszont olyan aprólékosan és érzékenyen mutatja be egy család mindennapos problémáit, hogy nagyon könnyen azonosulhatunk velük és felidézhetnek személyes emlékeket. Hiszen drokartellek és fegyveres támadások ide, származási és vallási különbségek oda, a kortársak csúfolódásaival, a szerelmi csalódással és a felnőtté válással járó kompromisszumokkal való küzdelem ugyanolyan nehéz mindenhol a világon.

## TÖKÉLETES VILÁGOK

A fesztiválon látható volt egy nemrég elkészült kortárs magyar animációs széria is, a *Candide*, mely viszont kompromisszumoktól mentesen beszél a jelenlegi politikai és társadalmi helyzetről. Kovásznai György nyolcvanas évekbeli terve volt megrajzfilmsíteni Voltaire művét a korabeli viszonyokra adaptálva, ám korai halála miatt nem valósulhatott

meg ötlete. Ezt vitte tovább egy csapat fiatal magyar animációs Kreif Zsuzsanna rendezésében, Bera Nándor és Turai Balázs forgatókönyvírók és társrendezők segítségével, mellyel egyaránt tisztelgének Kovásznai és Voltaire előtt. A 21. századi viszonyokra átültetett, sodró lendületű és pimasz szatírában a naiv Candide szeretett Kunigundája szívét próbálja meghódítani, miközben egy észak-optimisztáni felvonulást néz végig, egy amerikai start-up cég robotemberét mutatja be, véletlenül kamu szektába csöppen, vagy épp tehetségkutató műsorban szerepel. Kalandjait Pangloss mester már-már követhetetlen eszmefuttatásai kísérik, aki minden reménytelen helyzetben próbálja ráébreszteni a széplelkű Candide-ot a világ tökéletességére.

A világ tökéletlenségét egy francia-belga rendezőpáros, Emma De Swaef és Marc James Roels illusztrálja keserűdes antológiájában, a *Micsoda pompás torta!*-ban (*Ce magnifique gâteau!*). A humor és a tragédia közt ingázó, gyapjúból készült bábfilm a 19. század végén játszódik, nagyrészt a gyarmatosított Afrikában és öt karakter személyes sorsát mutatja be: egy rémálmodtól gyötrődő királyét, egy luxusszállodában dolgozó pigmeusét, egy csődbe ment üzletemberét, egy bennszülött hordarét és egy fiatal dezertőr katonát, akik sorsa mind alakítja egymást. Az olykor szürreális jelenetek kevésbé eseménydúsak, de elég információt adnak a szereplőkről ahhoz, hogy megtudjuk milyen emberek és milyen életük van. Éppen ez az egyik legnagyobb erőssége a *Micsoda pompás torta!*-nak: szívettépő nézni ezeket a sorsokat, mert az egzotikus és reménytelen afrikai környezet tele van banális véletlenekből, az emberi közönyből és önzőségből eredő tragédiával. Nemcsak Afrikát gyarmatosítják a szereplők, hanem embertársaikat is kolonizálják.

A 16. Anilogue egész estés nagydíját elnyerő *Még egy nap élet (Another Day*

of Life) története a kolonizáció után kezdődik és jóval nagyobb embertelenséget mutat be. A Ryszard Kapuściński lengyel riporter azonos című regénye alapján készült animáció az 1975 és 2002 között zajló angolai polgárháború nyitányakor játszódik, Angola függetlenségének kikiáltása után, a korábban Portugália által gyarmatosított Dél-Afrikában. Emberi szinten a háborúk egyformák: a nyughatatlan és eszeveszett küzdelem egymás testilelki kiirtásához vezet, miközben a legtöbb elesett harcosról a világ nem tud semmit. Akárcsak Kapuściński regénye, a film is dokumentarista pontossággal, de az emberi tényezőt legalább annyira szem előtt tartva állít emléket azoknak, akik formálták a háború kimenetelét és nem utolsó sorban a riporter személyiségét. Haditudósítóként Kapuścińskinek óriási hatalom volt a kezében, hiszen társaival együtt olyan dolgokról tudtak, amik befolyásolhatták a háború eseményeit. Riporterként ennek szentelte életét, de mégis meddig terjed a mozgáster? Meddig lehet nem belefolyni érzelmileg a háborúba, főleg, ha valaki olyan tettere kész és annyira keresi az igazságot, mint Kapuściński? Az olykor noir-os hangulatú film visszadja ezt a kettősséget és keverednek benne a háború valós borzalmi és a riporter szürreális álmokképei, a múlt, a jelen és a jövő egyszerre formálja egymást.

Michel Ocelot:  
**Dilili Párizsban**

### HANGDIZÁJNEREK JÁTSZÓTERE

Az idei Anilogue tizennégy egész estét filmje mellett közel 300 rövidfilmet is láthatott a közönség. A rövidfilmes versenyprogram fődíjas alkotása a francia-dán produkcióban készült *Tojás (Egg)* az olasz Martina Scarpelli rendezésében, aki fekete-fehér alkotásaiban kendőzetlenül mesél személyes gondolatairól és problémáiról. Míg *Cosmoetico* című filmjében a női szépitkezést a kozmoszba emelte, addig a *Tojás*ban egy egyre szűkülő kocka alakú szobában küzd meg étkezési zavarával, az anorexiával. Az idei közönségkedvenc a francia Lucrèce Andreae filmje, a *Rozmár nagypapa (Pépé le morse)* volt, mely egy szeles tengerparton játszódik, ahol a nagypapa családtagjai a maguk groteszk, önző, kétségbeesett vagy épp humoros módján próbálják feldolgozni a papa elvesztését.

A versenyprogram filmjei között volt pár olyan kiemelkedő alkotás, melyek a hangsávjuk miatt voltak leginkább emlékeztetésekként. Ilyen Hegyi Olivér MOME Anim diplomafilmje, a *Take Me Please*, mely egy párkapcsolat széthullásának utórezgéseit mutatja be egyszerre humoros és maróan fájó módon. Ez még önmagában nem olyan egyedül, viszont a rendező egyfajta low-budget vagy trash módon a saját, magasan eltorzított hangját és pattogós beszédstílusát használta szinte az összes szereplő szinkronjaként, így a keserű pillanatok is felszabadítóan hatottak.

A svájci Loïc Kreyden *Itt (Hier)* című stop motion kisfilmjében egy fekete fal előtt látunk egy férfit, aki különböző mozdulatokat tesz, mindenféle érzelem nélkül. Kell egy kis idő, mire a néző rájön, hogy itt bizony a hangsávból kell kitalálnia az egyes mozdulatokból hiányzó kellékeket, hiszen az ismerős hangokhoz már könnyebben társítjuk az ismerős cselekedeteket. A cseh Vojtěch Domlátil pixillációja, a *Hullámok (Vlněni)* kevésbé izgalmas, de az *Itt*-hez képest fordítva használja ki a hangokhoz társított képeket: a zöldellő cseh mezőket dinamikába hozva látjuk, miközben a hús hullámok és a tengeri szél moráját halljuk. Sander Joon *Jól hangzik (Sounds Good)* című kisfilmjéről egyből kitaláljuk, hogy észtek produkcióról van szó, hiszen az észtekre jellemző jellegzetes humorral mutatja be egy hangdizájner napját, amint gombák hangjait próbálja meg rögzíteni, amik csilingelő kozmikus zajokkal nőnek ki a legváratlanabb helyekről írógépropogás hangú lábdobogások közepette.

### MAGYAR SELLŐK

Az utóbbi években sikert sikerre halmoznak a fiatal magyar animációsok és már nemcsak Bucsi Réka vagy Vác Péter neve cseng ismerősen a szakmán kívülieknek, éppen ezért egy teljes blokkot szenteltek a szervezők a legújabb magyar animációknak.

A *We Love Budapest* és a MOME Anim együttműködésében hét kisfilm készült a főváros népszerűsítéséért, melyek egy-egy budapesti legendát dolgoznak fel az alkotók saját értelmezésében és stílusában. A hét animált legenda közül kettőt lehetett látni az Anilogue-on. Molnár Eszter Csillebérc rejtelmeit kutatja, mely nevet az 1800-as évek végén Döbrentei Gábor adta a Csille nevű mondabeli tündér után: miután lemegy a nap és elalszanak az erdő lakói, a legenda szerint éjjelente tündérek lepik el a budai hegyeket, akik napfelkeltéig időznek az erdőben. Molnár Eszter varázslatosan kedves formában dolgozta fel a játékos tündérek meséjét, melynek Buttinger Gergely csilingelő zenéje ad bájost





könnyedséget. Ivády Tamás Ady Endre és a szfinx szerelmét örököltette meg, felhasználva Krúdy Gyula *Ady Endre éjszakai novelláját*, valamint Ady *Meg akarlak tartani* című versét. A legenda szerint egy jókedvű borozás után sétálva Ady Lédát látta meg az Operaház mellett álló szfinx szoborban, melyet nyomban meglovagolt, majd leesett róla. A korabeli budapesti városképekkel teli kisfilmben ezt az abszurd helyzetet sok kis geggel szórta tele a rendező, például a költő Ond vezérnek képzelet magát, miközben egy kutyát lovagol meg, akit ő lónak képzel. Ady nem marad szótlán, a rövid animációt Papp János narrálja, míg a háttérben Karányi Dániel verkliszólamai hangzanak.

A programban friss MOME Anim diplomafilmek is bemutatkoztak: Szénási Marcell *Zűrös környék* című kisfilmje nem a történetre, hanem a közérzetre épít, teszi mindezt a rendező színes, szabad, a klasszikus rajzfilmsztétikával szembenálló stílusban. Egy fiút követünk nyomon, aki céltalanul bolyong, csavargása során pedig spontán kerül interakcióba utcai bandákkal, kocsmából kilógó részekkel, aluljáróban rendetlenkedőkkel és gördeszkás fiatalokkal. Szintén atmoszférateremtő Láng Orsolya firkás diplomafilmje, a *Szezon után*, melyben egy halászfalu lakói inkább csak rutinos résztvevői a mindennapoknak addig, amíg az egy-

Creif Zsuzsanna: **Candide** hangú cselekedeteiket megtörri egy képeslap. Varga Tímea *Még nem* című érzékeny hangvételű filmje a nézőre hagyja a döntést, hogy vajon valóban megtörtént vagy képzelt mesét látott. Főszereplője egy kisfiú, akiért nem jönnek a játszóházba, és egy nő, akiről csupa rosszat pletykál a környezete.

Traub Viktória egy szürreális családtörténetet mesél el a *Sellők és Rincéroszokban*, melyben egy nyolcéves kislány családi emlékei elevenednek meg. A fakó, sötét színeket a vibráló narancssárgával és rózsaszínnel keverő animáció olykor groteszk, erotikus, baljós vagy éppen vidám, de a valóság és képzelet, a múlt és a jelen folyamatosan váltakozik. Szintén egy család áll a középpontjában Turai Balázs *Róma bukása* című elsőfilmjének, akik disztópikus környezetben, egy üveg-búra alól lesznek tanúi a Föld pusztulásának. Turai a rá jellemző határozott kritikával, aktuálpolitikai utalásokkal és erős szimbólumokkal festi le a nem túl távoli jövőképét (vagy vágyát), mely tele van bizarr figurával, szöveggel és cselekedettel.

#### ADRIAI HULLÁM

Mint minden évben, idén is volt egy kiemelt térség, amelynek animációs terméséből láthatunk válogatást. Az Anilogue szervezői idén „Adriai hullám” néven hozták el Horvátország, Szlovénia

és Olaszország legjellegzetesebb animációt, melyek közt frissek és filmtörténeti darabok is voltak. Az észt származású, de évek óta Horvátországban alkotó Chintis Lundgren *Élet Hermannal (Elu Herman H. Rott'iga)* és *Manivald* című kisfilmjeiben egy szokatlan párkapcsolat kialakulását mutatja be, melyben a helyzetkomikum, a vibráló alakok, a szereplők eltérő mentalitásából adódó feszültség és kedves humor kerekíti ki a rendező közönségkedvenc stílusát. Eva Cvijanović bábanimációs költeménye, *A sündisznó otthona (Ježeva kuća)* gyerekkorunk rímbe szedett meséit, a hetvenes évek kelet-európai animációit és a westernfilmek zenéjét idézi, melyben a bátor

sündisznó mindene a szerény otthona, de három furmányos vadtársa kincset sejt a féltve őrzött lakhely mögött. A realista ábrázolásmódot egy kis álom szülte szürrealizmussal keveri Špela Čadež szlovén filmrendező bábfilmje (*Boles*), melyben egy magányos íróhoz állít be prostituált szomszédja, hogy írjon szerelmesleveleket férjének. Szintén az álmok, vagy inkább emlékképek okozzák Leon Vidmar *Búcsújában (Slovo)* a főhős időutazását, aki egy kádban ülve éli újra nagyapjával való kapcsolatát. Zenés-táncos párharcot mutat be az olasz Magda Guidi, gyerekrajzokat idéző animációja (*San Laszlo vs. Santa Maria Egiziaca*), melyben istenek és punk rockerek küzdenek meg egymással a táncparketten. Daniele Galliano fekete-fehér firkafilmje (*The Man Who Managed To Get Pussy Off His Mind*) pont azt adja, amit a címe sugall: lefekvés után egy férfi minden lehetséges módon megpróbál nem gondolni a szexre; sikertelenül.

Öt nap és közel 300 animációs film után nehéz bármi másra gondolni, mint arra a széles és intenzív vizuális élményre, amit a megszokott módon hozott idén is az Anilogue – különösen a négy órás „Animált éjen” az erotikus, kísérleti és horrorisztikus darabokkal, ahol a szervezők a legelszántabb animációjongókra gondolva éjszakába nyúlóan szórakoztattak minket a legelvetemültebb rövidfilmekkel. •

MIRAI – LÁNY A JÖVŐBŐL

# Két világ

LOVAS ANNA

MAMORU HOSODA SZERINT MINDEN EMBER KÉT VILÁGBAN ÉL.

**K**evés szerzőibb animációs rendező dolgozik jelenleg Japánban Mamoru Hosodánál. Satoshi Kon 2010-ben bekövetkezett tragikus halála után két fiatalabb rendező életművét követi figyelemmel egyre nagyobb érdeklődéssel a nemzetközi közönség: az egészstés *A neved-del tavalay hatalmas kasszasikert arató Makoto Shinkai-ét, és Hosodáét. Míg Shinkai a giccsesen nagyszerű látványvilágban, és az egymástól elszakított szerelmesek örökké érvényes témájában találta meg magát és a közönségét, Hosoda jóval közelebről gyűjti az ihletet filmjeihez. A figyelmes néző könnyen végig tudja követni a döntéseiért felelősséget vállalni kénytelen fiatalból (*Az idő fölött járó lány*) felnövő, a szerelmének családjától leblokkoló (*Nyári háborúk*), majd a szülői szerepen elmélkedő (*Farkasgyermek*) és az apa-fiú viszonyokat fejtegető (*A fiú és a szörnyeteg*) Hosoda magánéletét.*

A *Mirai* a korábbiaknál is személyesebb mű, melynek ötlete Hosoda második gyermekének születésekor fogant. A film főszereplője a négyéves Kun,

„Találják meg négyéves kori önmagukat”

akinek újszülött kishúga érkezésével és az anyja munkába állásával meg kell tapasztalnia, ahogy szülei korábban osztatlan szeretete megcsappan, és mivel képtelen kezelni a féltékenységi rohamait, a fantáziavilágához fordul. Így találkozik a húga jövőből érkező, tinédzser énjével, aki a jelenlegi hidegháború helyett egy testvéri szövetség képét festi fel; a család kutyájával embertestben; a jelenleg mindenhatónak tűnő anyukájával hisztis kislányként; és a saját apjánál is apaszerűbb dédnagyapjával. A korábban nem tapasztalt érzelmek: a féltékenység, irigység, harag, magány érzése a felnőtt megoldási módszerek nélkül dühkitörésekbe torkoltnak, ám az álmok, fantáziaképek mesét varázsolnak a drámákból, hogy a kis Kun fel tudja dolgozni ezeket.

Hosoda szerint minden ember egyszerre két világban él, és ezt akarja filmjeivel megmutatni. Egyik világ sem igaz vagy hamis, mindkettő egy-egy fél világ, és a kettő együtt ad ki egy teljes igazságot. Ez a másik világ *Az idő fölött járó lányban* egy természetfeletti képesség, melynek segítségével vissza-visszaugorhatunk az időben, hogy megváltoztassuk a döntéseinket; a *Nyári háborúkban* egy digitális közösség, az *OZ*, melyhez hasonlót legutóbb a *Ready Player One*-ben vagy a *Ron-tó Ralph 2*-ben láthattunk; a *Farkasgyermek*ben a farkasok természetközeli, spirituálisabb életfelfogása; a *Fiú és a szörnyeteg*ben egy szörnyekkel benépesített párhuzamos világ. Ám Hosoda egyik filmjében sincs ennyi-

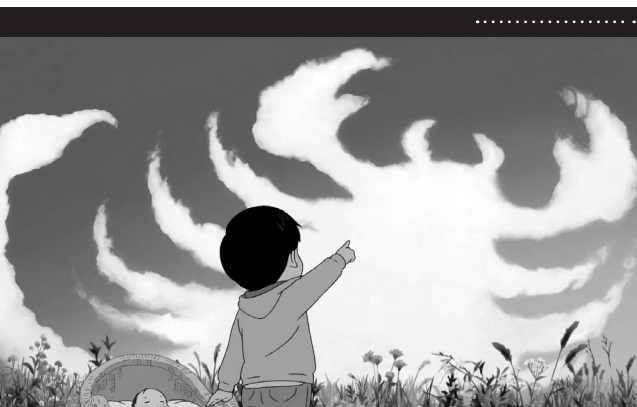
re közel ez a másik világ a valósághoz – és talán ez a legnagyobb gyengéje is a filmnek.

Miközben Apa és Anya erőltetett magabiztossággal bukdácsolva igyekezik megfelelni a fordított szülői szerepeknek, Kun tőlük függetlenül talál megoldást a kisgyermeki lét hatalmasnak tűnő problémáira: a fantáziavilága szereplői mesélik el neki a történeteket, melyeket hallania kell a szüleiről, a dédszüleiről, a hűgáról, magáról – a családjáról. Ezek az álmok képek szinte rendszeresen helyhez és szituációhoz kötve jelennek meg, ami meg is köti a rendező kezét, mivel kénytelen éles határvonallal szétválasztani a valóságot és a képzeletet, és nagy animációs bravúrait szinte csak utóbbira korlátozni. A film nagy ívű kaland helyett epizódok szoros egymásutánban vetített sorozata lesz, amelyek nem mutatnak fejlődést és hamar monotonná válnak.

Mamoru Hosoda, mint sok más fiatal japán animációs rendező, ösztönművészeti alkotásként értelmezi filmjeit, és egyszerre vegyíti benne a varázslatos részletes kézi rajzokat a mindig megújulni képes számítógépes animációval, és hozzáteszi a tradicionális és modern japán művészek alkotásait. Így válhat a film egyik központi elemévé Kunék háza is, melyet a történet szerint Apa, valójában pedig a zseniális építész, Makoto Tanijiri tervezett. Élőszereplős filmekben is ritka, hogy ennyire központi elemmé váljon egy épület, de a makettként a való életben is felépített családi ház a különböző emeleteivel, tereivel, és a közepén álló „családfával” többet mond a benne lakókról, mint elsőre gondolnánk.

A bájos, sokszor mulattató film valószínűleg jobban eltalálja azokat, akik maguk is napi szinten állnak értetlenül egy gyerek dühkitörései előtt, nekik talán segít megérteni, mi zajlik a kisemberben, illetve segíthet megtalálni azt a nyelvet, amivel ő kifejezheti az érzéseit. A többieknek pedig azt üzeni Hosoda, hogy találják meg négyéves kori önmagukat, és csak élvezzék a filmet.

**MIRAI – LÁNY A JÖVŐBŐL** (*Mirai no Mirai*) – japán, 2018. Rendezte és írta: **Mamoru Hosoda**. Zene: **Masakatsu Takagi**. Gyártó: **Studio Chizu**. Forgalmazó: **Mozinet**. Szinkronizált. 98 perc.



BESZÉLGETÉS SÁRA SÁNDORRAL

# A gammagörbe alja

KOVÁCS ÁGNES

## „MINDENT AZ ARC SZÍNÉHEZ KELL HANGOLNI.” BESZÉLGETÉS A SZÍNES FILMRŐL.

• Mikor találkozott először a színes filmmel?

Visszanyúlnék egészen odáig, amikor a főiskolán először hallottunk a színes filmről: az úgynevezett laboratóriumi ismeretek kurzus kapcsán beszéltünk erről, de hát gyakorlatilag még fényképezés formájában sem tudtunk foglalkozni vele. Egyrészt mert nem volt színes filmünk, megvenni drága volt, pénzünk meg nem volt.

• Mik lehetnek így az első lépések a színes film felé?

Az első lépéseket úgy tudtam megtenni, hogy az akkoriban forgatott színes filmeknél, mint például a *Hintón járó szerelem* vagy a *Rákóczi hadnagya*, sameszként voltam jelen. Ilyenkor, ha jóban voltunk a segédoperatőrökkel, kaptunk másfél méteres úgynevezett „restrittert”. Ami megmaradt egy 60 méteres bobby végén, azt kazettába raktuk, és arra végre fényképeztünk, sőt elő is hívták, sőt még pozitív is készült belőle. Tehát az első tétova lépések a fotográfián keresztül történtek meg.

• Ez a gyakorlatban mit jelent?

A fekete-fehér filmnél már megtanultuk, hogy másképpen lát az emberi szem, és másképpen lát a nyersanyag, tehát mi már tudtunk úgy nézni, mint a film. Ez gyakorlással egy idő után megy, beépül ez a tudás, de közben itt volt az új technika, a színes film, amivel megint csak kezdeni kellett valamit. Magyarán szólva itt is meg kellett tanulni úgy látni, ahogyan a színes film lát, mert ez aztán teljesen másképpen lát, mint ahogy mi, vagy főleg, mint ahogy a valóságban van. Nem volt egyszerű lecke. Sőt, mindez még variálódott azzal, hogy akkoriban kétféle színes nyersanyagot használtunk, az ORWO-t és a Kodakot. A kettő között

pedig megint óriási a különbség, mert másra érzékenyek.

• Hogyan lát másképpen az emberi szem, mint a színes nyersanyag?

Amit a szem lát, és amit a nyersanyag, az nem pontosan olyan, mint a valóság. Ezeken a tényezőkön kell úrrá lenni, és ezekből kell kikeverni valami egységet, valami elvonatkoztatott képet, ami korántsem egyszerű. Ebben az is közrejátszik, hogy valakinek van-e színlátása, vagy nincs. Nekem, megmondom őszintén, nem túl erős. Fekete-fehérben álmodok, általában a világot is fekete-fehérben nézem. Úgyhogy amikor színes filmet forgattam, kiszínesedett körülöttem a világ, mert elkezdtem odafigyelni a színekre.

• Mire kellett másképp odafigyelnie?

A főiskolán foglalkoztunk festéssel is. Volt egy tanárunk, Szentiványi Lulu, azaz Szentiványi Lajos, aki kiváló festő volt, előadásokat tartott nekünk, és hát ő kezdett minket bevezetni abba, amit úgy hívnak, hogy színdramaturgia. Addig nem igazán figyeltünk erre, ezért lépésről lépésre kezdtük megtanulni és megismerni, s próbáltuk azt a különbséget áthidalni, hogy másképpen lát a színes film egyik fajtája, másik fajtája, és másképpen látunk mi. Az csak a következő lépés, hogy aztán a színdramaturgiát tudja-e az ember használni.

• Az első színes film, amiben operatőrként dolgozott, a *Tisza – Őszi vázlatok*, ahol egyértelműen látszik a színes film tudatos használata.

Elhatároztuk Gaál Pistával, hogy csak azt vesszük föl, ami tisztán a színekben jelentkezik, jelentkezhet, és megpróbáltunk a színek egymásutánosságával is játszani, tehát a különböző snittekben látható színek egymásra gyakorolt

hatásával. Egy konkrét példa, amire még emlékszem, amikor azt figyeltük, mi történik akkor, ha egy hajó belsejében forgatunk, ami teljesen vörös, és utána egyszerűen váltunk egyet, és kimegyünk a hajó belsejéből a természetbe, ami már más lesz. Minket az érdekelt, hogy mi a kettőnek a hatása, hogyan hat az egyik a másikra. A *Tisza – Őszi vázlatok*nál ezt kísérgetjük vagy próbálgattuk, és csak olyasmiket vetünk föl, aminek a színi hatásában biztosak voltunk. Ez egy ilyen laza filmnél megtehető, egy játékfilmmel viszont már sokkal bonyolultabb, de majd arra is rátérünk.

• A színdramaturgia mellett még mire kellett odafigyelni? A filmkészítésnek mely részeit bolygatta meg a színes nyersanyag megjelenése?

Nem csak a látásmódunkat kellett megváltoztatni, hanem a fényhez való viszonyunkat is, ami színes filmnél megint más. A színes film sokkal keményebb, ezért hogyha lágyabb hatást akarok elérni, akkor a világításomnak is lágyan kell lennie. Sajnos ehhez nem voltak megfelelő lámpáink, mert a mieink fekete-fehérre készültek. Sokféleképpen próbáltuk lágyabbá tenni ezeket a lámpákat és molinókat, vásznat tettünk elé, valamire ráverettük, és onnan derítettünk vissza. A megoldást nyilván a lámpapark lecserélése jelentette volna, ami nyugaton valószínűleg előbb megtörtént, de mivel nálunk erre sem volt pénz, ez sokkal később és lassan történt meg. Az úgynevezett primitív körülmények között, a hátrányból próbáltunk előnyt kovácsolni. Felismertük a színes nyersanyag sajátosságait, de ezt kezelni egy külön feladat volt, főleg játékfilmmel.

• Beszéltünk a *Tisza – Őszi vázlatok tudatos színhasználatáról*. Hogyan történt ez egy játékfilmmel?

Itt vissza kell kanyarodni a színdramaturgiához. Mert milyen volt a legtöbb film? Először is mindenki örült, ha színes filmhez jutott. Aztán lassan rájöttünk, és ez egy tanulási folyamat volt, hogyan lehet ezt a túlzott színességet visszaszorítani. Elkezdődtek azok a kísérletek, hogy miképp lehet a monochrom felé elvinni a film látványvilágát. Ez mind időbe telt, és az operatőrök egymást figyelve, kölcsönösen tanultak bele az új technikába, ami az öregeket ugyanolyan váratlanul érte, mint minket, fiatalokat.



• *Meg tudna nevezni olyan alkotásokat, amikben a színdramaturgia igazán érvényes tudott lenni?*

Kevés filmre tudom azt mondani, hogy valóban színes film volt, a színes film lehetőségeit, jelentésrétegeit ki is használta. Ide tartoznak Huszárik Zoli *Elégiájától* kezdve a rövidfilmjei, ide tartozik Bódy Gábor *Psychéje*, ahol tudatosan nagyon figyeltek a szín egy másik vonatkozására, hatására, és tán ide tartozik a *Szindbád* is. De ami igazán színes filmként maradt meg bennem, az a Bódy filmje. Ő ezt biztos tovább tudta volna fejleszteni, ha nem az történik vele, ami történt.

• *Azt állítja, hogy a színlátása gyenge, miközben az Ön által fotográfált Szindbádot az igazi színes filmekhez sorolja. Nem kiváló színlátása miatt választotta ki Huszárik Zoltán?*

Biztos, hogy nem. A választás más miatt történt. Viszont mivel együtt készítettük elő a filmet, nagyon tudatosan odafigyeltünk, hogy milyenek legyenek a díszletek és a ruhák. És ezt itt valóban meg lehe-

**Huszárik Zoltán:**  
**Szindbád**

(Latinovits Zoltán  
és Dajka Margit)

tett tenni. Ha a főszereplő pirosban van, a szobában hozzá hangolunk mindent. De mindig járt összetettebb a dolog, ha ez a szereplő átmegy egy másik,

és főleg egy harmadik szobába. Ezt mind össze kellett hangolni, és a *Szindbádnál* erre oda tudtunk figyelni, mert sok, kicsi, egymástól független rész volt, amit utána összepasszítottunk. Szerintem csak akkor születik igazán színes film, ha ilyen szoros összefüggés és szoros munkakapcsolat van rendező, operatőr, díszlettervező és jelmeztervező között.

A színes filmnél támpontot adhat még – és amit az operatőr nem léphet át – az az arcok színe. Hogy milyen egy arc színe, az árnyalatoktól eltekintve többé-kevésbé azonos, és ezt az ember, a néző kívánja. Tehát az arc legyen a helyén, legyen olyan színű, mint amilyenek általában elképzeljük vagy látjuk. És minden egyebet az arc színéhez kell hangolni, akkor talán létre jön valamiféle harmónia.

• *Tehát ha jól értem az arcokat kellett nagyon pontosan világitani.*

Igen, és hozzászabni ruhát, díszletet, minden egyebet. Az a kiindulópont.

• *A Gyerekbetegségekben, az első egészsztes színes játékfilmjében, ez a gondolat igen játékos formában jelenik meg.*

A *Gyerekbetegségek*nél már próbálkoztunk ezzel. A két festőnek van egy jelenete, ahol kergetőznek meg szaladgálnak, és az egyik pirosban van, vagy legalábbis meleg színben, a másik meg hideg színben. A trükk az volt, hogy amikor a kék ruhában lévő színész bekerül a kék fal elé, akkor elvész benne, mint ahogy a másik is, ha a másikba kerül.

• *A Gyerekbetegségek és a Szindbád is Kodak nyersanyagra forgott.*

Az volt a legjobb, messzemenőkig. Az ORWO-val össze sem lehet hasonlítani, arra is forgattak, forgattunk rövidfilmet vagy népszerű tudományos filmet, de játékfilmet kizárólag Kodakra. A gond inkább a nyersanyag magas ára volt, ráadásul csak valutáért lehetett beszerezni, tehát keményen meg volt szabva, hogy 18000 méterből meg kell csinálni a filmet. Azt hiszem, hogy alig van olyan rendező vagy stáb, aki 18000 méterből összehoz egy játékfilmet. Nagyon drága volt a többi kiadáshoz képest, és ráadásul a színészektől kezdve a munkásokig bezárólag mindenkit forintban lehetett fizetni, de a nyersanyagot kizárólag keményvalutában.

• *Voltak a technikából fakadó hátráltató körülmények?*

Nem voltak. Például amikor a külföldi filmkészítők áttértek a cinemascope-ra, mi rögtön követtük őket. Abban az időben a magyar film nemzetközileg is, technikailag is, művészileg is a legfelsőbb szintet ütötte meg. Akkor jó volt magyar filmesnek lenni.

• *A Szindbád után operatőrként főleg színes filmeket fényképezett.*

Akkor már szinte kötelező volt, mert nem tudták sem a nézők, sem a filmkészítők kivonni magukat a szín hatása alól. Ugyanúgy, mint a televízió: át lehetne kapcsolni fekete-fehérre, mégsem kapcsolja át senki, mert azt várja el a televíziótól, hogy színes legyen, miközben persze a tévének semmi köze sincs egy olyan filmhez, ami a színeket is végig gondolja. A televízió azért szörnyű, mert nem a valóság, de nem is a természet, nem hasonlít a valóságra, hanem egy teljesen más



elvonatkoztatott világot mutat, ami félreneveli az embereket, a látásukkal együtt.

• *A Feldobott kő utáni filmjeinél miért döntött a szín mellett? Például a Holnap lesz fácsán, vagy a 80 huszár esetében?*

Az színes volt?

• *Igen.*

(nevet) Gondolkoztam rajta, és nem tudtam eldönteni, hogy színes volt-e vagy sem, ezek szerint igyekeztem minél kevésbé színesre fotografálni. Ahogy próbálom végiggondolni a filmeket, érdekes módon arra is, amit színesben készítettem, fekete-fehéreként emlékszem vissza. A *Szindbád* után, a hetvenes években már közbe szólt a televízió, amely akkor vette át szívesen a filmet, ha színes volt, de mozik is szívesebben vetítették. Akkor már ezt el kellett fogadni, és azon kellett gondolkodni, hogy minél kevésbé legyen színes, illetve minél átgondoltabban legyen az, minél kevesebb színt használjon, a színeknek legyen dramaturgiája, legyen funkciója. A redukált színhasználat már egy lépés az elvonatkoztatásban.

• *A saját filmjeinél, ahol egyszerre volt rendező és operatőr, volt olyan ember, akivel konzultált erről? Vagy állandó önkontrollról van szó?*

Az utóbbi. Úgy fogalmaztam meg magamnak, miért nincs egy másik operatőr a kamera mögött, hogy mire elmagyarázom, mit kívánok pontosan, ötször megcsinálom. Ez persze némi túlzás, de van benne valami igazság. Vannak olyan filmjeim, amiknél úgy gondolom, jobb, hogy színesben készültek, mintha fekete-fehérben készültek volna. De

**Sára Sándor:** például a legutolsó filmemet, a *Mementót* (2006) sokkal jobb lett volna fekete-fehérben elő-

vezetni, csak az említett okok miatt az ember ezt már nem igazán teheti meg, vagy külön harcot kell érte folytatnia. Az első a harcok közül, hogy egyáltalán megvalósuljon a film, a második, hogy esetleg fekete-fehér legyen. Erre jönnek a befektetők, és azt mondják, a fekete-fehér nem jó.

• *Amikor bekerült egy produkcióba, akkor kész tények fogadták, hogy az adott film színes, vagy fekete-fehér lesz, vagy ez közös konzultációk során dönt el?*

Külön erről nem beszéltünk, jött magától. A film változékony hangulatát, meg az érzelmeket színekkel alá lehet támasztani, ki lehet fejezni. Amint említettem, arra figyeltünk, hogy a színek össze legyenek hangolva, az arctól mint kiindulóponttól kezdve a díszlettel, ruhával, minden egyébbel.

• *Gondolom, ebben az utómunkálatok is segítettek.*

Miután kész van az anyag, a következő fontos dolog az utómunka. A fényelés során számtalan módon el lehet tolni valamilyen szín irányába a kész filmet. Ott még lehet az anyaggal dolgozni, szűrővel manipulálni a hidegségét, melegségét, vagy erősíteni a színhatást.

• *A Szindbádnál használtak ilyen szűrőket?*

Nem. A *Szindbádnál* megválogattuk a helyszíneket, a ruhákat, a kettőnek együttes hatását. A szűrőket nem szeretem, legalábbis felvételnél nem. De az úgynevezett fénymegadásnál azért ezzel lehetett játszani. Ez pedig úgy

ment, hogy az ember kapott három féle variációt, és akkor abból kiindulva vagy kikeverve lehetett, többszöri próbálkozásra, a végső formát létrehozni. Azután nyilván jönnek az illesztési problémák, hogy az adott jelenet a következővel hogyan passzol össze. Ez megint nagyon fontos a fekete-fehér filmnél és a színesnél egyaránt. Mert az nem lehet, hogy valamelyik momentum vagy szekvencia szinte tökéletes, a másik pedig alig üti meg a mértéket. Ilyet egymás mellé nem szabad tenni. Egyrészt azon kell dolgozni, hogyan tudom a kevésbé sikerültet felhozni, vagy ha ez nem megy, akkor a másikat kell lerontanom, hogy meglegyen a folyamatosság és a hullámlás.

• *Az eltérő minőségek a fekete-fehér vagy a színes filmnél feltűnőbbek?*

A színes film érzékenyebb. Meg a színesnél elvesz az, amit a fekete-fehérben nagyon szerettem, hogy az expozíció során mit exponálok az anyagra, vagy hogyan teszem rá. A fekete-fehérenél van egy úgynevezett gammagörbe. A görbe egy bizonyos pontjáig rendben van a kép, az alsó résznél viszont nincs rendben, de valami egészen különleges hatás jön létre. Ez életveszélyes, mert ha az ember egy kicsit lejjebb megy, akkor bebukik, akkor már rosszul exponált a dolog, és nem működik. Na, én ezt a köztes tartományt nagyon szerettem.

• *A gammagörbe alját?*

Igen. Csakhogy ez színes filmnél nem igazán oldható meg, legalábbis ilyen mértékben nem, mert hogyha nem exponálok a megfelelő helyre, akkor teljesen elvesz a szín helyessége, vagy összekeveredik. Kicsit másképpen kell megoldani, vagy nem is tudja az ember megoldani.

• *A Feldobott kőnél fel se merült, hogy színes legyen?*

Föl se merült. Tudniillik azért, mert szeretem a fekete-fehéret. A fekete-fehér film már elemelés a valóságtól. Mert ami olyan mint a valóság, az egy igazán jó film számára érdektelen. Mindig azon túlmutatva, azon fölül emelkedve kell megfogalmazni a filmet. Most is azt gondolom, hogy vannak olyan témák, amelyeket csak fekete-fehérben tudnék elképzelni. Most már nem fogom megvalósítani őket, de igen, az egy más műfaj, másféle gondolkodásmód, másféle filmek következnek belőle. Én kedvelem őket. •

SÁRA SÁNDOR: DEAR INDIA; TRANSZSZIBÉRIAI ÁLOM

# Álmok múlt időben

MORSÁNYI BERNADETT

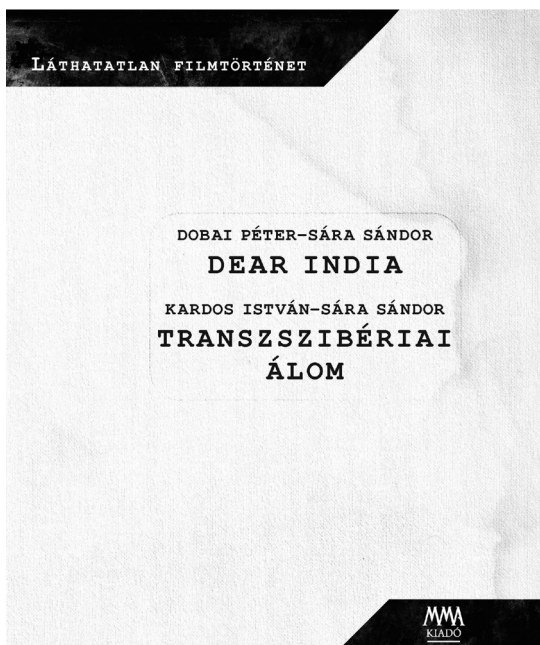
## KÉT EL NEM KÉSZÜLT SÁRA-JÁTÉKFILM FORGATÓKÖNYVE.

Sára Sándor „múlt idejű álmai”, az Amrita Sher-Gil életéről szóló *Dear India*, s egy Gulágon játszódó történet, a *Transzszibériai álom* forgatókönyve kapott helyet az MMA Kiadó *Láthatatlan filmtörténet* című új sorozatának második kötetében. A rendező előszava szerint 2000-ben – miután elnöki tisztsége lejárt a Duna Televíziónál – vágyat érzett arra, hogy játékfilmeket készítsen. Ám ezeket a filmeket végül csak „magában for-gathatta le”, az álomtöredékeket az előtanulmányoknak szánt Amrita Sher-Gilről szóló háromrészes összeállítás (*Amrita Sher-Gil I-III.*, 2001), egy Indiáról készült ötrészes dokumentumfilm (*Indiai képsorok I-V.*, 1997) örökíti meg, a *Transzszibériai álom* című Gulág-játékművet pedig – mely négy szökött rab történetét meséli el – Sára e témából készített dokumentumfilm-

jei (például a málenkij robotra elvitt, kényszermunkára ítélt nőkről készített *Magyar nők a Gulágon I-III.*, 1992) pótol(hat)ják. A Gulág-történet megírásához a rendező Kardos Istvánt választotta partnernek. A félig indiai, félig magyar származású, provokatív szexuális életével és újszerű látásmódjával feltűnést keltő, indiai Frida Kahloként emlegetett Amrita Sher-Gil portréját Dobai Péterrel rajzoltatta meg; a 277 oldalas könyv háromnegyedét a festőművész története teszi ki. Kardos szikár mondatokkal, 54 rövid képbe sűríti a szökevényben lévő férfiak mindennapjait, Dobai lendületesen sodródó képzuhatagokkal, versprózába forduló, nyelvi- vleg szuggesztív leírásokkal dolgozik. Forgatókönyvíróként a hetvenes évek végétől egy-egy karizmatikus egyéniség (pl. Hendrik Höfgen, Alfred Redl, Rembrandt) kidolgozására kap felkérést, költészetében pedig az elmúlás, az emlékezés és az idő kérdése válik dominánssá. A *Dear Indiában* ez a két írói tapasztalat ötvöződik. Amrita élete háromnapos haláltusája (katonarvos férje abortuszt végez el rajta, aminek következtében vérmérgezésben meghal) alatt elevenedik meg, az emlékezés aktusának természetéből adódóan az emlékek koncentrikusak, a történet körkörösén halad, Dobai bizonyos időközönként tér vissza a főhős egy-egy életrészeihez (gyermekkor, kamaszkor, utazások, a főhős jelené), partnereihez (Malcolm Muggeridge, Helen Rodney, Karl Khandalava, Marie-Louise Chassany, Egan Viktor), hely-

színeihez (Lahore, London, Zebegény, Dunaharaszti, Párizs, Firenze, dél-indiai utazások, Kiskunhalas). Amrita szülei, Umrao Singh Sher-Gil szikh herceg és Gottesmann Mária Antónia operaénekes 1911-ben ismerkedtek meg Pandzsábban, ahol rögtön egymásba szerettek. Mária Antónia európai körutazása során figyelt fel Londonban egy hirdetésre, melyben Bamba indiai hercegnő zeneileg művelt társalkodónőt keresett magának Indiába való hazautjára. Amrita 1913-ban született Budapesten, az I. világháború kitörése után brit állampolgárságú családjával nem hagyhatta el Magyarországot, Dunaharaszti-ban és Zebegényben éltek. A gyerekkorból a forgatókönyvbe Dobai a zebegényi éveket emeli be, Amrita itt tanult meg hűgával, Indiával magyarul, megismerkedtek a magyar irodalommal, Ady Endre és Babits Mihály költészetével. Amrita rajzoló tehetségére anyai nagybátyja Baktay Ervin orientalista, festőművész figyelt fel, neki köszönhető, hogy a család indiai hazatérése után, 16 évesen beiratkozhatott a párizsi École des Beaux-Artsba. Itt kezdett szenvedélyes viszonyba a szintén festő Marie-Louise Chassanyval. 1934-ben tért vissza Indiába, 1938-ban házason-dott össze – szüleit is megdöbbenve – unokatestvérével, Egan Viktorral. Az esküvő után Kiskunhalason telepedtek le, ahol a férj katonarvosként dolgozott. 1939-ben költöztek vissza Indiába, Sher-Gil 1941-ben halt meg Lahore-ban, ekkoriban egy kiállítására készült. Amrita köztudottan nem férjétől, hanem feltehetően Malcolm Muggeridge kapitánytól várt gyereket, ezért él a gyanú – Dobai és Sára is egyértelműen ezt sugallja –, hogy Egan féltékenységből követett el műhibát. Amrita Sher-Gilt Salman Rushdie *A Mór utolsó sóhaja* (1995) című regényében örökítette meg. Dobai Péter és Sára Sándor a festő műveltsége mellett leginkább extrém szexuális szokásaira fókuszál, pedig Sher-Gil sokat tett a nők emancipációjáért – festményeivel rámutatott az indiai nők kiszolgáltatott helyzetére, a társadalmi életből való kirekesztettségükre –, hatására egyre többen mertek az önmegvalósítás útjára lépni. Jövőidejű álmomban egy férfiak által írt forgatókönyvben ez a mozzanat is szerepelne.

MAGYAR MŰVÉSZETI AKADEMIA, 2018.



## BESZÉLGETÉS PÁLFI GYÖRGGYEL

# „Néha úgy érzem, átok ül rajtam”

## SOÓS TAMÁS DÉNES

## AZ ÚR HANGJA-ADAPTÁCIÓ ALAPTÉMÁJA A KOMMUNIKÁCIÓKÉPTELENSÉG.

Már a moziban a *Taxidermia* rendezőjének Stanislaw Lem-adaptációja, de *Az Úr hangja* kanadai forgatása annyira keserves élmény volt számára, hogy majdnem ez lett az utolsó filmje. Operatőr Pohárnok Gergely, forgatókönyvíró Ruttkay Zsófia, Nagy V. Gergő és Pálfi György, vágó Lemhényi Réka, látványtervező Asztalos Adrienn, a főbb szerepekben: Polgár Csaba, Eric Peterson, Fekete Ádám, Kiss Diána Magdolna, Kate Vernon, Jenna Warren. Producer Puzstai Ferenc. A filmet a Magyar Nemzeti Filmalap támogatta.

• *Két éve forgattátok Az Úr hangját, miért csak most decemberben került mozikba?*

Mert nem tudtuk leforgatni, amit terveztünk, és újra kellett gondolni a filmet.

*Mi volt a probléma?*

• A kanadai producer és a stábja. Egy hét után világhossá vált, hogy nagy a baj a forgatáson. A producer sok mindenben hazudott. Kiderült, hogy a kiválasztott helyszínek fotóit az internetről töltötték le, vagy az utcán készítették képet a házról, de a tulajjal már nem beszéltek, hogy forgathatunk-e benne. A filmszakmában alapvető, hogy nem ajánlunk ki olyan helyszínt, amit nem tudunk megszerezni, de ők megtették. Vagy olyan sivatagról küldtek képet, ami 8000 km-re van Torontótól, de a távolságot elfelejtették megemlíteni. A felvételek egy részét pedig ki kellett dobni, mert a focus puller egyszerűen homályosra húzta az anyagot.

• *Hol találtátok a producereket?*

Egy angol producerklubban, ahol produkciós partnereket hoznak össze egymással. Megbízunk benne, mert ott a munkáik alapján szűrjük a producereket. A Filmalap jelezte ugyan, hogy az illető nem rendelkezik akkora volumenű játékfilmmel, mint *Az Úr hangja*, de kisebb filmeket már forgatott. Mi pedig nem találtunk más kanadai producereket, aki vállalta volna, hogy leforgasson egy amúgy sem könnyen kivitelezhető magyar filmet. A kanadai producerek a francia és amerikai filmekért állnak sorba, amik a nagy pénzt viszik az országba. A *Csapnivaló* című vígjáték, amelyben minden elromlik egy forgatáson, ami csak elromolhat, eltöri a mi forgatási mizériánk mellett. Ezt a filmet nem elkészíteni kellett, hanem százszor megmenteni.

• *Hogyan?*

Azokat a jeleneteket, amikben nem szerepelt kanadai színész, hazahoztuk és újravettük. De azt leszögezném, hogy minden, amit a kanadai stábról mondok, nem vonatkozik a színészekre. Ez a film azért létezik, mert ők felkészülve érkeztek a forgatásra. Kanadában szakszervezet képviseli a színészek érdekeit, ami garantálja, hogy teljesítik az alapvető szakmai kritériumokat, például megjelennek a forgatáson. És mivel a színészek ott voltak, a stábnak muszáj volt leszerveznie a helyszíneket. Nem tőlem félték, hanem a szakszervezettől. Kanadában a rendező csak egy megbízott kivitelező. Szava a gyártásvezetőnek és a producereknek van. A gyártásvezetőnk viszont lelépett az első héten. Nem azokat a

kameramozgató eszközöket hozta a forgatásra, amiket megrendeltünk, és amikor számon kértük, megsértődött és elment.

• *Nem kötöttetek szerződést?*

A kanadai producer kötött, de mivel a rokona volt, hagyta lelépni. Az volt a probléma, hogy a producer szakszervezeten kívüli embereket vett fel, hogy spóroljon. A nem szakszervezetis dolgozók munkája pedig nem volt megfelelő minőségű. Ráadásul azonnal otthagyták a forgatást, ha csak pár dollárral jobban fizető munkát találtak. Naponta 2-3 ember lépett le, akiket menetközben kellett pótolni egy számmunkra idegen országban, ahol nem volt egy telefonszámunk se más filmekhez. Beperelethetők volna őket, de annak sokára lett volna foganatja, és a kanadai törvény amúgy is túlságosan védi a munkavállalókat a munkaadóktól. A kellékest, aki egyetlen használható kelléket se szállított le nekünk, nem tudtam kirúgni. Ő meg nem akart elmenni, azt mondta, ezt a hetet még ledolgozza. És addig a stáb költségén élt. A máskor mindig kellemes forgatás Kanadában így hamar túlélőtáborra változott. Pohárnok Gergővel, az operatőrrel egymásba kapaszkodtunk, és a szívrogamok és agyvérzések ellenére végigcsináltuk. Azt éreztem, hogy muszáj befejeznünk, mert ha abbahagyom, soha többé nem csinálom filmet.

• *Miért Kanadában forgattatok?*

Eredetileg Amerikában akartunk, de azt nem tudtuk volna megfizetni. Kanadában viszont 40 %-os adó-visszatérítést kapnak az európai filmek, ami azt jelenti, hogy utazással, szállással és a helyi szakemberek magasabb gázsijával együtt is olcsóbban jöttünk ki, mintha itthon forgattuk volna. Ráadásul az utcák, az autók és a házak olyanok ott, mint Amerikában. Magyarországon nem lehetne hitelesen reprodukálni egy amerikai kisvárost.

• *Ezek után mennyiben sikerült megvalósítani az elképzeléseiteket?*

Megközelíteni sikerült. Az a filmnyelv és gondolatiság, amit kitaláltunk, ott van a filmben, de nem olyan intenzíven, mint szerettük volna. Ez óriási fájdalom. Nem gondoltam volna, hogy egy rosszul sikerült forgatás ennyire befolyásolja a film minőségét. Hittem abban, hogy egy filmet addig kell csinálni, amíg kész nincs. Úgy gondoltam, a rossz filmek azért rosszak, mert idő



előtt abbahagyták a gyártásukat. Pedig valószínűleg az alapanyag volt hibás. A forgatás során hozod létre a levesbe valót, amit aztán a vágás során megfőzöl. De ha férges a krumpli, hiába vagy jó szakács, az behatárolja a lehetőségeidet. Azért is tartott két évig az utómunka, mert fel kellett javítanunk az alapanyagot. Hozzátettünk egy kis sót, egy kis borsot, hogy finomabb legyen. Szerintem élvezetes és gondolatébresztő filmet készítettünk, de hiányzik belőle az, amitől igazán jó lehetne.

• **Mi volt az a gondolat, ami foglalkoztatott?**

Stanislaw Lem regényei rendkívül széttartóak, de egy gondolati egység köré szerveződnek. Irodalmilag sokféle materiálval dolgozik, filozófiai eszmefutatót sző a költői cselekménybe, aztán áttér naplórásra, majd leír egy tudományos kísérletet. Ennek megfelelően a filmben is különböző esztétikai rétegeket helyeztünk egymásra: (ál)dokumentumfilmet, víziókat, híradókat, Youtubevideót, Super 8-as, archív családi felvételeket. Egyrészt, hogy visszatérjünk azt a képáradatot, ami körbevesz minket, másrészt hogy megjelenítsük a digitális korból a kvantummechanikaiba való átmenetet, ami úgy érzem, jelenleg zajlik. Ez egy másfajta gondolkodási struktúra, amelyben minden probléma egyszerre van jelen. A digitális számítás egymás után következő egyesekkel és

**Az Úr hangja**  
(Polgár Csaba)

nullákkal dolgozik, a kvantummechanikai viszont egyszerre vesz figyelembe minden értéket.

Ez esetünkben azt jelenti, hogy a film látszólag széttartó és különböző műfajú elemei ugyanarról a problémahalmazról beszélnek, csak más analógiák mentén. Mindegyik az alapvető kommunikációs problémánkra vezethető vissza. Arra, hogy két ember univerzuma soha nem fog összeolvadni. Ez a film arról szól, mennyire egyedül vagyunk a világban. Mi, egyéni univerzumok úgy viselkedünk, mint ez a szegény Föld, amit némaság vesz körül, és arra vár, hogy valaki üzenjen neki. De ha üzen, mint a regényben, azt nem tudjuk megfejteni. Ahogy az emberek is találnak maguknak egy partnert, akivel együtt élnek, talán még gyereket is nemzenek, vagyis létrehoznak egy új univerzumot, amivel megint csak bajos lesz a kommunikáció. Érti az ember, ahogy kinyílik az értelem a gyerekében, de azt is, milyen sok felderíthetetlen dolog lapul benne. Ami néha szórakoztató, mert olyat mond, amire nem számít, és akkor nevetnek. Ez a megértés és eggyé válás lehetetlenségének leggyönyörűbb pillanata.

• **Érdekes, hogy a feleségeddel, Ruttkay Zsófi-val olyan filmet írtok alkotói és magánéleti szövetségben, amely a másik megértésének lehetetlenségéről szól.**

Hát nem gyönyörű? De vannak a kommunikációknak szintjei. Mi Zsófi-val jól megértjük egymást, könnyen dol-

gozunk együtt. Éppen ezért tud annyira élesen kirajzolódni a magány határa.

• **A regényben az űrből sugárzott csillaglevél egy Rorschach-teszt, amelybe a tudósok képzettségüktől és személyiségüktől függően mást és mást látnak bele. Rölad mit mond, hogy egy apa-fiú történetet láttál bele Lem sci-fi-jébe?**

Ezen sokat gondolkodom én is. De általában 2-3 évvel később tudom csak megfejtetni, mi ihlette a filmjeimet. Az apámmal soha nem volt problémám. Támogatott abban is, hogy filmrendező legyek. Az apasággal viszont már több a gondom. Hatéves volt a fiam, amikor *Az Úr hangjával* kezdtünk foglalkozni, és azt vettem észre, sok mintát megismétlek a nevelésében, ami az apámmal való kapcsolatomból származik. Próbáltam máshogy csinálni, de egyszerűen nem ment, és emiatt néha rosszul érzem magam. Ezt az érzést erősítettük fel *Az Úr hangjában*, amely lelkifurdalásfilm is egyben. Mindenkinek lelkifurdalása van, de leginkább annak az apának a filmben, aki otthagya a hathónapos és kétéves gyereket Magyarországon. Jó oka volt rá, de egy ilyen törést nem lehet feldolgozni.

• **És te hogyan dolgozod fel azt, hogy ezek a peches történetek, a forgatási nehézségek és elkaszált filmtervek végigkísérik a pályádat?**

Néha úgy érzem, átok ül rajtam. Máskor viszont azon gondolkodom, milyen szerencsés vagyok, hogy legalább ezt a hat filmet el tudtam készíteni. Nincs lelkifurdalásom, mert a Filmalap fennállása óta minden évben beadtam egy filmtervet. És nem kamuprojektet, hanem kidolgozott, megvalósítható filmötleteket. Mégsem kellene nekik. A *Toldi* mellett a *Szöke ciklont* is kidobták, pedig egy Rejtő Jenő-film biztosan érdekelné a nézőket. Miért dobták ki? Mert drága? És a *Kincsem* talán nem volt az? Már nem lehet a költségvetéssel takarózni, hiszen a Filmalap folyamatosan gyártja a milliárdos filmeket. Ha a pénz jelenti a problémát, akkor segítsen Andy Vajna leszerződteni a két sztárt, akit kinézek a főszerepre, és szerezzünk hozzá koproduktív pénzt. Cara Delevingne-nel például szívesen leforgatnám a *Szöke ciklont*. Okos, szép lány. Amikor a forgatókönyvet írtuk, Scarlett Johanssonnak szántuk a szerepet. A hollywoodi sztárokat is meg lehet győzni egy jó forgatókönyvvel és a megfelelő üzleti konst-



rukcióval. Enyedi Ildikó most például Léa Seydoux-val forgatja *A feleségem történetét*.

• Az Úr hangját viszont 636 millió forinttal támogatta a Filmalap.

Szeretném megköszönni a Filmalpnak, hogy hét év után támogatta egy filmemet, miután a *Toldi*nak megítélt 900 milliós támogatást visszavették. Tényleg hálás vagyok, de nem mind-egy, honnan nézzük a dolgokat. Pályáz- tam olyan forgatókönyvvel is, amit nem én írtam, csak rendeztem volna. Arról is leszdedtek. A projekt megy tovább, de nélkülem. Ezek után nem tudok másra gondolni, mint hogy a személyemmel van problémájuk.

• Nem halványult el a Toldi kapcsán kialakult konfliktus közted és a Filmalap között?

Ez a konfliktus sajnos továbbra is él, de úgy érzem, nem miattam. A Filmalap a finanszírozó, náluk a pénz, a lehetőség, a döntés joga. Valóban nem okos dolog bűnözőnek nevezni a Filmalap vezetőjét, de akkor pereljen be, vagy üljünk le és beszéljük meg a helyzetet, mert ez senkinek se jó.

• Nem gondoltál rá, hogy a Filmalaptól függetlenül forgass, ahogy Hajdu Szabolcs tette az Ernellák Farkaséknál című filmjével?

Nálam több mozi költségvetés nélkül nem nagyon csináltak Magyarországon. Ott van a *Nem vagyok a barátod* vagy a *Final Cut*, ami egy dolgozósobából repült a cannes-i filmfesztiválra. Legutóbb pedig a *Mindörökké* című Tar Sándor- adaptációba kezdtünk bele Galambos Zoltán gyártásvezető és Pusztai Ferenc

#### Az Úr hangja

(Polgár Csaba, Jennifer Vallance, Eric Peterson, Kate Vernon)

producer finanszírozásával, de félre kellett raknunk *Az Úr hangja* miatt. Szeretnék folytatni, de nehéz hozzányúl- ni egy hároméves anyaghoz. Közben pedig meg is

kéne élni valamiből és a szívésségpatronok is hamar besülnék.

• Lemondtál a megvalósulatlan filmterveidről?

Nem. Szívesen megcsinálnám a *Toldi*, most úgyis mindenki történelmi filmet akar forgatni. Ha megfinanszírozták volna, most nem kérhetnék számon a Filmalapon a hiányukat. A legújabb filmtervem pedig a *Sömmi*, amit Cserna-Szabó András kisrománjából írtunk. A forgatókönyvét elfogadták, kérdés, hogy a gyártást támogatják-e majd.

• A történelmi filmes pályázaton is indultál?

Hogyne. Wass Albert novellájából szeretnék egy horrorfilmet forgatni Trianon traumájáról, 1919 címmel.

• Dacból választottad Wass Albertet?

Nem. Filmet akarok csinálni, és azt Magyarországon csak közpénzből lehet. A közpénzt jelenleg a kormány osztja szét, úgyhogy egy filmesnek, ha dolgozni akar, muszáj együttműködnie velük. Én, ha nem is ezt a kormányt, de az országomat mindenképp szeretném szolgálni, és azt a tudást, kultúrát, amit gyerekkorom óta magamba szív- tam, itt hasznosítani, hogy jó hírért vigyem az országnak és a magyar kultúrának. Ennek ellenére folyamatos visszautasításban van részem, és nem értem, hogy miért. Fontos lenne, hogy a Filmalap legalább a filmtervek kidolgozásában támogasson. Hogy ne azt érzem, micsoda

nyűg nekik, ha beadok valamit. Elképesztően rossz érzés úgy megírni egy forgatókönyvet, hogy tudom, úgyse fog megvalósulni. Ha csak a szikráját látnám a lehetőségnek, hogy leforgathatom, szárnyalnék. De tudom, hogy a gyártási pályázaton úgyis elkaszálnak. Ezért próbálok visszautasíthatatlan filmterveket beadni. Például Rejtő Jenőt. Például *Toldi*. Például *Sömmi*. És ha ezek a nagy filmtervek nem mennek át, akkor egy alacsony költségvetésű, 300 millió forintos horrorfilmet Trianon traumájáról, a jobboldali pártok kedvenc írójától, a sok faluban szobrot kapó Wass Alberttől. Ha ezt sem támogatják, akkor nem tudok másra gondolni, mint hogy nincs szükségük a munkára, amit rendezőként el szeretnék végezni.

• Wass Albert személye körül éles politikai viták zajlanak.

Nekem nem a politikai vitákkal kell foglalkoznom, hanem azzal, hogy jó filmet csináljak az amúgy jó történetből. Nem kell begyömöszölni Wass Albertet a magyar irodalom panteonjában a legmagasabb helyre, Kosztolányi vagy Móricz mellé, mert nem oda tartozik, de azt el lehet ismerni, hogy jó történetmesélő volt. Leggyakrabban az antiszemitizmusát hozzák fel ellene, de a *Vukot* meg az a Fekete István írta, aki kollaborált a nációkkal és a mai napig betiltott *Kovács István* című film forgatókönyvét írta Páger Antallal a főszerepben, róla és a *Vukról* mégis le tudják választani ezt a vádat. Szerintem Wass Albert műveiről is le lehet.

• Meddig bírod ötlettel, hogy évente beadj egy filmet?

Rengeteg ötletem van.

• Nem égtél ki?

Sokszor a határán voltam annak, hogy feladom, de mindig megszólalt bennem egy hang, hogy folytassam. Hogy a halálos ágyamon tiszta lelkiismerettel tudjam mondani, hogy mindent megtettem azért, hogy filmezzek. Meg hát nem is érzem azt, hogy abba kéne hagynom. Nem rosszak a filmjeim, informatikusnak vagy vállalkozónak viszont tényleg rossz lennék. A filmrendezésben megvan a lehetőség, hogy az egyik legjobb legyek, de ezt egyedül, támogatás nélkül nem tudom megvalósítani. A film technikai sport, amit valakinek finanszíroznia kell. És csak remélni tudom, hogy a megfogalmazott észrevételek ellenére is fogják finanszírozni a filmjeimet. •

NEMEK ÉS ETNIKUMOK TEREI A MAGYAR FILMBEN

# Kisebbségek találkozásai

SZÍJÁRTÓ IMRE

## TANULMÁNYKÖTET A „ROMAKÉPKÉSZÍTÉSTŐL” A SAUL FIÁIG.

Egy sokszerzős, kötet- és fejezet-címekkel ugyan egységbe foglalt, de mégiscsak többféle megközelítést alkalmazó kötet könnyen elszüljed a könyvespolcokon, főleg, ha konferenciakiadványról van szó. A feledést ezek a kiadványok úgy kerülhetik el, illetve az egyes olvasók csupán alkalmi és korlátozott érdeklődését úgy tartják fenn és terjeszthetik ki nagyobb eséllyel, ha az adott kötet valamiféle sorozatba illeszkedik, és a szerkesztői (Győri Zsolt és Kalmár György) gondoskodnak az egységes megjelenésről valamint a koncepcióbeli folytonosságról. Ilyen szépen gondozott, ugyanakkor átgondolt vállalkozás a *Zoom – A kortárs filmtudomány kulcskérdései* című sorozat. A *Zoom* a filmről való gondolkodás debreceni műhelyének eredménye – a konferenciák és kötetek azt is megmutatják, hogy a műhelynek a regionálison túli, országos és nemzetközi kisugárzása van: a konferenciárésztvevők és a

szervezők belső köre debreceni és kolozsvári kötődésű, de képviselteti magát az ELTE, az SZFE, a szegedi és az egri egyetem valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem is.

Érdeemes felidézni az egyébként a debreceni anglistika kereteiből kinőtt műhely korábbi eredményeit. A *Zoom* 2012-ben indult Kalmár György *Testek a vásznon (Test, film, szubjektivitás)* című kötetével, Győri Zsolt *Szerzők, filmek, kritikái-klinikai olvasatok* című önálló munkája pedig 2014-ben jelent meg. Ők ketten szerkesztőként immár három kötetet jegyeznek: 2013-as a *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, 2015-ös a *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, újonnan pedig a *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben* című gyűjtemény jelent meg.

A szerkesztők bevezetőjükben az egyes tanulmányokat fejezeteknek hívják, érdemes tehát felhívni az olvasók figyelmét a kötetet egységben tartó fő szálakra. A tanulmányok tehát azt vizsgálják, hogy a bennük szóba hozott filmek miféle képet nyújtanak a nemi és etnikai kisebbségekről – a reprezentáció illetve a társadalom egyes csoportjairól és jelenségeiről szóló konstrukciók kérdése tudományközi megközelítéseket feltételez. A tanulmányok legerősebb vonulata a román-magyar kulturális érintkezések vizsgálata. Virginás Andrea, Bíró Emese, Botházi Mária és Kassay Réka írása többnyire magyar-román koprodukcióban készült játékfilmekben azt vizsgálja, hogy miként jelennek meg bennük traumákat megélt nők. Erdélyi helyszíneken játszódó filmekkel foglalkozik Király Hajnal tanulmánya (*A női és az etnikai identitás nyelvi performanciái a kortárs magyar filmben*) illetve Záhonyi-Ábel

Márk *A térhasználat nemi és etnikai vonatkozásai az 1940 és 1944 között készült Erdélyben játszódó magyar játékfilmekben* című munkája. Ugyancsak román vonatkozású Szabó Éva szövege az *Aglajáról*. Az írásokban alkalmazott módszertani sokszínűséget jelzi, hogy Virginás Andrea szerzőtársaival női alkotókkal készült interjúk anyagából dolgozik, míg Király Hajnal az etnikai identitás kérdéseit nyelvi és kulturális megnyilvánulásokban vizsgálja, azaz szövegeket elemez.

A további erős témakörök közül kiemelhetjük a romák ábrázolását, a kifinomult képelemzői módszerrel dolgozó Pócsik Andrea (tanulmánya *A romaképkészítés /an/archeológiája. Berlin 1932/2016*), Kalmár György és Bülgözdí Imola írásai képviselik ezt a vonalat (utóbbi tanulmánya *Csokonai Lili: a női hang és az egyéni autonómia kérdése Esterházy regényében és filmadaptációjában* címet viseli) és a Budapest-tematikát (Margitházy Beja és O. Réti Zsófia munkái). A filmek közül a szerzők kiemelt figyelmet szentelnek a *Szenvedélynek* (Benke Attila) *A Falusi románoknak* (Feldmann Fanni) és a *Saul fiának* (Zemlényi-Kovács Barnabás), míg Stóhr Lóránt a határ filmes megjelenítéséről, Tóth Zoltán János a magyar vígjátékokról beszél *Reflexiók a férfiszerepekről és a szerelem gazdaságtanáról a magyar romantikus komédia kapcsán* című tanulmányában.

A fentiekben említettük Deák Krisztina, Bódis Kriszta és Sólyom András egy-egy filmjét, mert az ő tevékenységüknek egész tanulmányt szentel a kötet. Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascalja*, Cristian Mungiu filmjei, Bollók Csaba *Iszka utazása* című filmje vagy a *Varga Katalin balladája* (Peter Strickland) ugyancsak többször felbukkan – ezek a filmek jelzik azt a kapcsolatrendszert, amelyet a kötet magyar-román, anyaországi-erdélyi viszonylatokban elemez nem csak a kortárs filmekben, hanem a második világháború időszakában készült alkotásokban is. A Budapest-tematikát a *Nekem Budapest*, a *Pizzás*, a *Jött egy busz*, a *Papírrepülők* és a *Couch surf* jeleníti meg, illetve alapos elemzést kapnak Dobray György *K*-filmjei. A dokumentumfilmesekek közül Papp Gábor Zsigmond, Szalay Péter, Almási Tamás, Litauszki János munkái szerepelnek a kötetben.

DEBRECENI EGYETEMI KIADÓ, 2018.







legalábbis német utasításra, vagy ha elő is fordult saját kezdeményezésre, akkor csak lokális és elhanyagolható léptékben. Ugyan 2004-ben az EU csatlakozásra készülve három egykori román elnök is aláírta az Elie Wiesel Intézet jelentését, amely több százezer zsidó romániai kiirtását tárja fel, a román értelmiség mértékadó része ezt inkább kényszerű beismerésnek, mint valódi elfogadásnak tekinti. Amint ez Jude filmjeiből és az ezekhez végzett rendkívül komoly archivális kutatómunkából (is) kiderül, a román Holokauszt a civil lakosság ideológiai és tetteges támogatásával, a román hadsereg és egyéb állami szervek (lásd vasút) által szervezett részvételével valamint Antonescu marsall (az egyszerűsítés kedvéért nevezhetjük őt a román Horthynak) kifejezett utasítására történt. Az ő írásos parancsából, amelyben az Ogyesszába menekült-űzött zsidók teljes kiirtását rendeli el, származik Jude utolsó, idén nyáron Karlovy Varyban fődíjat nyert filmjének a címe: „Nem érdekel, ha barbárként vonulunk be a történelembe”.

**„Nem hisz a megszólalás társadalmi hatásában”**  
(„Bánom is én, ha elítél az utókor” – Alex Bogdan)

### INTERMEDIÁLIS KOLLÁZS

2015-tel kezdődően Radu Jude filmjei leginkább – Andreea Mironescu kifejezésével élve – „intermediális kollázsoknak” tekinthetők, amelyekben a különböző forrásokból származó írott, hangzó vagy vizuális anyagok kerülnek egy többé-kevésbé fikatív történet szövetébe, ezáltal egy fura, valóság és annak reprezentációja között lebegő identitásra szert téve. A már többször emlegetett *Aferim!* végeredményben egy „oláh western”, hiszen a tizenkilencedik századi vidéki Havasalföldön játszódik, ahol porkolábok és fizetett fejedelmek lóháton próbálják a környék nagyhatalmú bojárjának parancsára felkutatni azt a cigány férfit, akivel az urat annak felesége a hírek szerint rendszeresen megcsalta. A film esztétikája egy ellentmondáson alapul: egyrészt meglehetősen naturalista – és arrafele provokatívnak számító – módon teszi tapinthatóvá Havasalföld elmaradottságát a tizenkilencedik század ellenére kora középkorinak tekinthető viszonyait, másrészt a szinte teljes egészében

korabeli (irodalmi és történelmi) forrásokból átvett és össze-vissza montírozott dialógusai nyakatekert mesterkéltséget sugároznak. Ezzel a feszültséggel a rendező elsősorban azt célozza, hogy a társadalom minden rétegében és szegletében fellelhető, szinte kirihatatlanul mélyen gyökerező rasszizmust, ez esetben konkrétan cigánygyűlöletet, illetve az ott és akkor meglehetősen elterjedt cigány-rabszolgaság intézményét feltárja, mintegy prologusként a következő három film konkrétan a Holokauszttal foglalkozó filmjeihez. (Bővebben: Christian Ferencz-Flatz: *Aferim! - un film istoric bine stricat.*)

2016-ban mutatták be a Max Blecher önéletrajzi ihletésű munkáiból adaptált *Sebhelyes szíveket*. Az 1937-ben egy elit kórházban/szanatóriumban játszódó sztori középpontjában a gerincet megtámadó Pott-szindrómában szenvedő, zsidó származású író áll, aki a betegségtől illetve a kor gyógymódjaitól szenvedve meséli el kezelésének mélabús, helyenként frivol, máskor pedig fenyegető történetét. A *Sebhelyes szívek* igazából egy cronenbergi *Varázshegy*, ahol a betegség és az érzelmek megélésének magasztos-



ságát a primitív protézisek és csikorgó szerkezetek által gyötört testek katto-gása rántja le a földre. A fémmel-fával toldozott-foltozott vétagok egyértelműen a kiborgok korai manifesztációiként értelmezhetőek, a különböző me-revítőkből és gipszekbe és szíjakba szorított alakok többször, hosszasan mutatott, nyikorgásokkal és koppanásokkal kísért ormótlan szeretkezései egyértelműen a korai Cronenbergert idézik. A tetralógia központi, történelmi fókusza szempont-jából leginkább a jómódú kórház abla-kain kívülről beszivárgó, de odabent is teljes természetességgel kezelt, a főhős többiek számára közismert zsidó mivolta ellenére zajló, szinte jóindulatú zsidózás bír jelentőséggel.

Egy kosztümös történelmi film, majd egy két világháború közötti irodalmi adaptáció után Jude újra műfajt vált: A *halott ország* (*Țara moartă*, 2017) dokumentarista esszéfilm, amelynek címe különösen provokatívnak tekinthető abban a Romániában, amely a bemuta-tó időpontjában már gőzerővel készült a nagy egyesülés 2018-ban esedékes méltó megünneplésére. A film egy har-mincas években dolgozó vidéki fotós archívumát és egy bukaresti zsidó orvos naplórészleteit montírozza egymásra, kiegészítve korabeli politikai beszédekkel és a korszakot reprezentáló zenei részletekkel. Az így létrejövő feszültség többrétegű: mivel az auditív rétegtől tel-jesen függetlenül létrejött vizuális réteg semmiképpen nem tekinthető a napló il-lusztrációjának, megkettőzött figyelemre van szükség a képek fixírozása és a szö-vegek egyidejű hallgatása érdekében. Továbbá a szövegek mellett „elhangzó” képek, amint arra Dánél Móna tavalyi kolozsvári konferenciaelőadásában rá-mutatott, mindennél világosabbá teszik a Holokauszt-reprezentációk egyik nagy toposzát, a zsidóság (és a népiértés) teljes vizuális hiányát. A valódi film így való-jában egy pillanatra sem jelenik meg a vásznon, hanem az orvos konkrét ese-ményeket, utcajeleneteket elbeszélő naplója és a képek egybejátszása révén az elménkben, a hiteles archív dokumen-tumok által generált képzeletünkben, fikcionalizált történelemszemléletünkben születik meg.

Karlovy Varyban nyert fődíjat Jude idei filmje, amely a történelmi valóság kollektív tudatban való jelenlétének fikcionalizáltságát újabb formában dol-gozza fel. A „*Bánom is én, ha elítél az utó-*

*kor*” (*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, 2018) a re-enactement, az újrajátszás műfaját választja, és legin-kább Peter Watkins munkáira emlékez-tető módon azt viszi vásznonra, ahogyan egy fiatal rendezőnk Bukarestben egy szabadtéri előadást viz „színpadra” el-sősorban helyi, civil résztvevők segítsé-gével. A fikcionalizáltság problémája több szinten kerül itt előtérbe: egyrészt a film legelején a főszerepet játszó színésznő (Kiarostami *Az olajfák között* című filmjé-nek gesztusát megismételve) elmondja, hogy ő fogja a tőle személyiségében né-miképp eltérő rendezőnköt játszani, más-részt pedig a stilizált előadás nem pusztán megismétli a történelmi eseményt (az 1941-es ogyesszai mérszárlást), hanem elrajzolt módon illeszti egymás mellé a konkrét jeleneteket és az ahhoz kap-csolódó történelmi dokumentumokat (A magyarhangya január 24.-i bemutatója). Amint arra Veronica Lazăr és Andrei Gorzo rávilágít cikkében (*Un modernism politic updatat: Radu Jude și „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari”*), mindez a hatvanas-hetvenes évekbeli, el-sősorban godard-i politikai modernizmus felfrissített verziójának tekinthető: bár at-titűdjében egyértelműen elődeit követi, tőlük leginkább abban különbözik, hogy az előadás recepciójának részleges ku-darcának ábrázolása révén egyértelművé teszi, hogy már nem hisz az ilyen megszó-lalás (pozitív) társadalmi hatásában.

### VIZUALITÁS – HOL MARAD A MOZI?

A filmkép megteremtésének tekintetében egy olyan ellentmondást vélek felfe-dezni, ami az egész életműben nyomon követhető: Radu Jude talán az egész új román mozi legnagyobb formaművésze, de nem feltétlenül tekinthető a filmmű-vészet nagy formalistájának. Főleg élet-műve második korszakában kortársainál sokkal nagyobb figyelem érzékelhető az ábrázolás gesztusának és módjának megtervezése iránt, vagyis mintha Jude nem tekintené adottnak a filmes forma-nyelvet, mint kifejezőeszközt, hanem minden esetben új, az adott probléma-körhöz illeszkedő ábrázolási rendszert konstruál. Az *Aferim!* fekete-fehér képei azért zavarba ejtötek, mert a kosztümös történelmi filmek a színes film megje-lenése óta a színes mozi egyik kedvenc műfajának számítanak, hiszen ezáltal lehet maivá és átélhetővé tenni elmúlt korok régi problémáit. Ugyanakkor a Jude által választott képvilág egyszerre

van összhangban a cselekmény saját korával, amely nagyjából a (fekete-fehér) fotográfia feltalálásával esik egybe, és a műfaji párhuzam, a western (h)őskorával. A *Sebhelyes szívek* 4:3-as (akadémiai) formátuma és enyhén szepia pírba vont képei leginkább régi képeslapok statikus világát idézik, a *Halott ország* pedig egye-nesen fotóesszé, vagyis egyetlen mozgó kép sem látható benne.

A mozira jellemző, leginkább a meg-mutatás-elrejtés, a hiány feszültségéből építkező fogalmazás minden formai ki-munkáltság ellenére szinte az egész élet-műből hiányzik. Egyetlen állandóként talán a hosszú snitteket említhetnénk, de az első két film kézikamerás közvet-lensége után a kamera egyre inkább tá-volodik a szereplőtől, és egyre tágabb plánokban fogalmaz, amelyekbe egyre nehezebb belehelyezkedni, inkább ösz-szehúzott szemmel kell vizslatnunk a lényegre rejtő apró részleteket. Az utó-bbi filmjeit domináló totálok helyenként (leginkább talán a *Sebhelyes szívek* végig fix kamerával felvett jeleneteiben) szín-házias hatást hoznak létre, ahol a kamera által feltárt térben a szereplők és a tár-gyak önmagukra vannak utalva abban az értelemben, hogy nem segíti őket a látványossá válásban a változó kompozí-ciójú, mozgásban lévő filmkép. E teatralitás pedig végül az utolsó film színházi előadása révén teljes jogú főszereplővé válik, minden ábrázolás és történelmi narratíva megrendezettséggel, valamint az ezeken alapuló kollektív öntudat ma-nipuláltságát sugallva.

A fentebb említett filmszerűtlenség bizonyára nem függetlenül attól, hogy nem a film az egyetlen műforma, amelyben Jude dolgozik, Romániában színházi rendezőként is rendkívül elis-mert. Fiktív dokumentarizmusba hajló filmes pályáján jelenleg a mozi határa-it feszegető, komplex jel- és kifejezés-rendszerrel operáló, utalások bonyo-lult hálózatát létrehozó, mindezekből napjaink bizonytalan mentális térképét sejtető mozgóképek létrehozásánál jár. Ezen a ponton azonban egyre inkább elképzelhetőnek tartom, hogy a mozi intézményének és ábrázolási korláta-inak szükségessége más formátumok és helyszínek, például a videóművészet formájában mozgóképeket már évek óta magába fogadó kiállítótérek irányá-ba fordítja hamarosan érdeklődését és fogalmazásmódját. •

BRIT SOROZAT, AMERIKAI FILM

# Vérfrissítések



VARRÓ ATTILA

**A BRIT MINISOROZATOK NEM CSAK HÁLÁS ALAPANYAGOT KÍNÁLNAK A HOLLYWOODI BÚNFILMEKNEK, DE A MŰFAJT IS MEGÚJÍTJÁK.**

Elnézve a kortárs tévésorozat-dömpinget, nehéz ideálisabb játékfilm-terjedelmet elképzelni manapság a határozatos minisorozatnál. Pompásan ötvözi az egészestés mozifilmek dramaturgiai sűrítettségét (mentesen a sokévasos szériák többségére jellemző felesleges kitérőktől, töltelékepeződoktól) és a hosszabb terjedelem kínálta előnyöket karakterépítéstől az összefüggés-teremtésig, miközben alatta marad a függőség-kialakuláshoz szükséges orvosi dózisnak és lemond az ipari mennyiségű cliffhanger-túladolástól. Nem véletlen, hogy a formátum úttörőit és klaszszikusait (*The Quatermass Experiment*től a *Názáreti Jézusig*) éppen a britek jegyzik: hatásorientált hatékonyság és józan visszafogottság, drámai mélység és koncentrált sűrűség – csupa ésszerű, fegyelmzett kompromisszum. Az viszont inkább a mozgalmas politikai háttérnek, nem a szigorú nemzeti karakternek tudható be, hogy a minisorozatok krónikájának leginkább jelentős, sőt példaértékű darabjai abból a 80-as évekből kerültek ki, amelyet első pillanatától az utolsóig Margaret Thatcher konzervatív diktatúrája határozott meg Nagy-Britanniában, és közelebbről a nemzeti médiában. Utóbbi esetben éppen az ellenálláson keresztül: soha nem készült annyi tartalmilag és formailag radikális sorozat a BBC-nél (*The Boys from the Blackstuff*, *Tinker, Sailer, Soldier, Spy*, *The Singing Detective*, *Edge of Darkness*), Channel Fournál (*Traffic*, *A Very British Coup*) vagy az ITV-nél (*The Jewel of the Crown*, *Widows*), mint a Vaslady miniszterelnöksége idején – aligha meglepő módon szinte kizárólag a merészen kritikus bűnügyi drámák műfajából, kortárs kém-történetektől politikai krimiken át az összeesküvés thrillerekig.

Mi sem bizonyítja ékebben ezt a példaértékűséget annál a maroknyi, kivétel nélkül átlagfeletti és határozatos feszegető hollywoodi remake-nél, amelyek forrásműveket a fent említett sorozatokból válogatták: 2000 és 2018 között legalább négy olyan nagyköltségvetésből, látványos sztárgárdával és rangos rendező által készített amerikai stúdióprodukció került mozikba, amely valamelyik rendszerkritikus felhangtól sem mentes brit minisorozatból adaptálódott multiplex szélesvászonra. Soderbergh *Traffic*-je, Martin Campbell *A sötétség határán* című önremake-je, a Kevin McDonald-féle *A dolgok állása* és az idei *Nyughatatlan özvegyek* Steve McQueentől egyfajta mini-inváziót jelent a politikai bűndrámák kortárs műfajában, azokban az időkben, amikor a műfaj népszerűsége erősen megcsappant a multiplexekben. Sőt többet jelentenek ennél, afféle vérfrissítést (lásd a *Traffic* díjesőjét): ezek az álomgyári adaptációk sok tekintetben megőrizték az alaplakmúvek radikalitását, ezáltal rendhagyó vonásokat vittek az álomgyári zsánerklisékbe, megteremtve a mutáció nyújtotta esélyt a túléléshez. Ellentmondásos viszonyuk a bűnzsánerek hagyományosan polarizált „jórossz” szemléletmódjával, a happy end illúziójával vagy akár a racionalitás műfaji alaplakvetelményével, jórészt nem szerzői truváj, új-hollywoodi invenció eredménye – inkább a 80-as évek brit médiahumuszában gyökerezik.

## TRAFFIK

Szemben a kevésbé formatudatos *A dolgok állása*val (amely egy későbbi sorozat, a 2003-as *State of Play* feldolgozása), Soderbergh, Campbell és McQueen filmjét nagyrészt a vizuális és narratív

formanyelvük emeli ki a hollywoodi bűnügyi filmek fősodrából. Ám a modellértékű *Traffic* drogdrámája esetében nem csupán a merészen stilizált színpalotta (Soderbergh egyfajta színkóddal differenciálja a fő szálalak, a délvidéki Mexikó kiégett sárgától az acélkékre szűrt Ohio/Washington tengelyig), de a kézikamerás keresetlenség is helyet kapott Alastair Reid 1989-es szériájában (nála a pakisztáni herointermelő sztória kapja a melegsárgát és a hamburgi drogmafia szála a hidegkéket), amely egyéb stílusesszűközökben sem szűkölködik: többek között szívesen eljátszik a hangkulisszával vagy a belső montázssal (például egy közelképtől óriástól tartó pompás hosszú beállításal varázsolja grandiózus fináléba a drogüggyekkel megbízott politikushős záróbeszédét). A formacentrikus látványvilágnál markánsabb sajátosságot jelentenek a remake-ek narratív bravúrai: ezen a téren szintén a *Traffic* viszi a prímet, lenyűgözően kombinált három cselekményszálalával, ahol a három főhős (mexikói drogrendő, washingtoni politikus, kaliforniai gengszterfeleség) noha csak pillanatokra találkozik, de önálló történetük egyforma ívet követ: egyszerre jut el egy-egy sorsdöntő fordulathoz vagy egészíti ki friss információkkal egymást. Figyelembe véve, hogy Soderbergh filmjét a három dramaturgiai tetőpont (ahol összefutnak a fordulatok), pont egyenlő intervallumokra osztja (nagyjából négyszer 35 percre), akár az alaplakmú megtekintése nélkül borítékolható, hogy ezúttal is a tévésorozat-stratégia precíz lekövetéséről van szó. Reid *Traffic*-ja ugyanezt a bravúrt hajtja végre, csak nagyobb volumenben: cselekményszálai az epizódhatárokon rendre közös csúcspontokra kerülnek, ráadásul valamennyi fejezetben kiemel egy-egy karaktert (Futár, Farmer, Függő) és a személyén keresztül tovább árnyalja az összefüggéseket.

Habár Soderbergh filmjének reneget mivolta elsősorban a formai elemekben feltűnő, igazi sikerét annak a szokatlan hozzáállásnak köszönhetette, amellyel a droggkérdéshez közelített: egyetlen játékfilm terjedelmében olyan komplex rendszert épített az ezredfordulós amerikai-mexikói drogháborúról, amelyre korábban nem volt példa Hollywoodban, górcső alá véve a velejéig korrupt mexikói kábítószervilágot, az amerikai terjesztőhálózatot, a

hivatalos állami defenzívát és a végcél jelentő fogyasztói piacot. A 2000-es remake talán minden utódjánál jobban használta ki a brit minisorozat által kínált dramaturgiai előnyöket, élen ezzel a komplex megközelítéssel – ugyanakkor a 160 perccel rövidebb terjedelm miatt számos fontos összetevőt ki kellett hagynia belőle (amit különösen a politikai szál sínylett meg, lásd a vámos szakszervezet sztrájkját vagy a két nemzet problematikus viszonyát, amelyek fontos összefüggésekre világítanak rá). Ennél fontosabb, és terjedelmi okokkal nem magyarázható módosítás, hogy Soderbergh-ék lecserélték a brit előd leginkább méltatott sajtóságát: a *Traffik* saját szálát szentelt a drogtermelőnek, megmutatva azt a kényszerpályát, amelyen egy átlagos pakisztáni földművelő fokozatosan a szörnyű bűntényekig süllyed, pusztán azért, hogy megélhetést biztosítson családjának. Nyomozóhúszárt választani főhősnek az egyszerű drogparaszt helyett nem csupán közönségnek tett engedmény, de olyan szempontot hagy ki a teljes történetből, amely legalább annyira fontos, mint a többször is hangsúlyozott fogyasztói oldal drogprevenciója: amíg nem sikerült egy máktermelő ország nyomorgó lakossága számára megélhetési alternatívát biztosítani (ezt próbálják a britek mezőgazdasági segélyekkel elérni), a bűnözők számára mindig bő-

ven lesz beszállító. Soderbergh három happy endje éppen a mexikói szalon válik bántóan ostobává (a rendőr-terjesztő macskaegérharc és a drogbíró apa családi története jobbára megőrzi a brit verzió ellentmondásosságát): a vidáman baseballozó gyerekekben gyönyörködő nyomozó optimista végki-csengéséhez képest a családját elvesztő, gyilkossá váló pakisztáni kisember tragédiája jóval közelebb áll a harmadik világ kívülről orvosolhatatlan gondjainak hiteles bemutatásához.

### A SÖTÉTSÉG HATÁRÁN

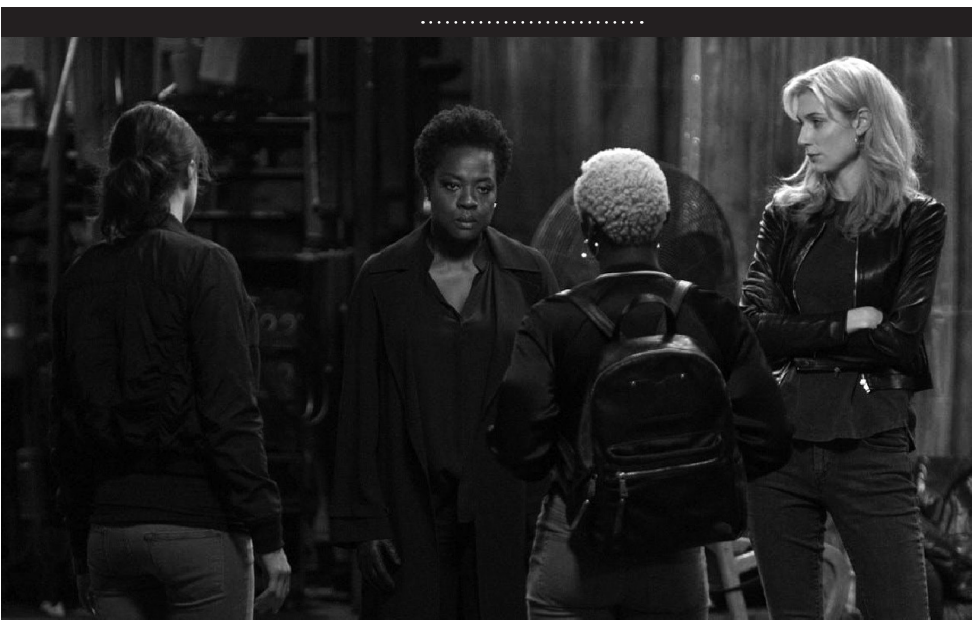
Az 1985-ös *Edge of Darkness* narratív truvája a brit televíziózás egyik leg-híresebb produkciójává tette Martin Campbell eredeti sorozatát: a politikai összeesküvés áldozatává vált öko-aktivista lányát megbosszuló nyomozóapa feszült krimitörténete jóformán az első epizódtól kiegészül egy ismétlődő epizóddal, amelyet részről-részre kevésbé lehet beilleszteni a műfajhoz alapfeltételt jelentő valóságos világba. Az agyonlőtt Emma egy-egy döntő ponton megjelenik apjának, aki megbeszéli vele a fejleményeket, sőt újabb ötleteket kínál a nyomozáshoz – végig nyitott kérdés marad azonban, vajon egyfajta ravasz szubjektív szárlól van-e szó (Craven elképzeli a lányt és csupán inspirálják a beszélgetések a megoldáshoz vezető úton) vagy konkrétan Emma szelle-

me kísérti, szakmai és lelki támogatást nyújtva a legfelsőbb körökig érő bosszúhadjáratához. A BBC-sorozat eredeti forgatókönyve az utolsó rész végén egyértelműen letette a garast a durván műfajidegen természetfeletti mellett (főhősünk a leszámolás végén *fávé vált* tozott volna a skót felföldön, öt évvel a *Twin Peaks* előtt), de a csatorna vezetése végül ezt egy szelídebb – szintén nyitottnak tekinthető – befejezésre cserélte (a hegytetőn álló Craven helyén egy röpke vágókép után csupán a sorozat központi motívumát jelenő fekete virágok látszanak). Ezzel szemben az ugyancsak Campbell által rendezett Mel Gibson-remake (*A sötétség határán*, 2010) szokatlan Emma-közjátékai végig a szubjektív értelmezést támogatják, majd az utolsó jelenetben derült égből villámcsapásként egy túlvilági képsorral ér véget a film: apa és lánya szellemének fényglóriás sétájával a kórházi folyosókon át a mennyország kapujáig. Többről van itt szó, mint egy szokásos kökemény Mel Gibson-féle leszámolásfilmet a pergő akciójelenségek után a főhős lassú, kórházi halálával lezárni, ennél is nagyobb műfaji sokk – Campbell sorozatához hasonlóan – egy politikai összeesküvés-thrillert (és a rejtélyét jelentő atomtitkot) egy olyan világba helyezni, amely a szellemeket és túlvilágot nem gyökeresen eltérő, cáfolandó világgéppnek tekinti, hanem egységet teremt közöttük.

Noha Campbell számos ponton komoly engedményeket tesz a hollywoodi követelményeknek, például teljesen megfosztja az alapsorozat hőseit a gyásza mögött lappangó incesztuózus rajongás motívumától (nem csak az inkább házasságot, mint apa-lány kapcsolatot idéző intim pillanatok hiányoznak, de nem látunk halott lánya vibrátorát csokolgató Mel Gibson sem), valamint Emma leleplező DVD-je révén nyilvánosságra hozza teljes kormányzati konspirációt, a politikai helyzetről kínált képe legalább olyan kilátástalan, mint a brit alapfilmmé, és jóval sötétebb A-kategóriás álomgyári társai (köztük akár *A dolgok állása*) végki-csengésénél. Már maga az átírt központi rejtély is keményebb vádat jelent, mint a BBC-történetben: míg 1985-ben a skóciai atomtemető leplezni próbált környezetszennyezését titkos plutónium gyártás okozza, addig 2010-ben az Egyesült Államok piszkos bombák

### „Európai ősök elfeledett árnnyai”

(Steve McQueen: Nyughatatlan özvegyek – Michelle Rodriguez, Viola Davis, Cynthia Erivo, Elizabeth Debicki)



készítésével próbál külföldi országokat kompromittálni. Ráadásul a brit sorozat antagonistája egy amerikai milliárdos üzletember, aki politikai céllal szeretné megkaparintani a titkos laboratóriumot, így a főhős a két nagyhatalom közötti hatalmi játszma áldozatává válik, a remake azonban az amerikai kormány belső válságáról, a politikai hatalom és a nagyvállalatok korrupt összefonódásáról mesél, amelyben az ország törvényes felépítményének valamennyi oszlopa bemocskolódik, legyen szó Craven rendőri feletteséről (egyben barátjáról) vagy egy nagyhatalmú szenátorról. Gibson Cravenje a történet végére valóban magányos farkasként pusztul el, hiányoznak mellőle a brit verzióban még fontos szerepet játszó pozitív kormányügynökök, valamint a legfőbb támogatóját jelentő titkos ügynök (a BBC-verzióban renegát CIA-veterán, itt brit „külső tanácsadó”, értsd politikai bérgyilkos) sem fordul saját kenyéradói ellen: pusztán az eltussolás miatt végez a korrupt szenátorral.

## ÖZVEGYEK

Az ITV-nél sugárzott 1983-as *Widows* minisorozat utódaihoz képest homlokegyenest más irányból közelített a politikai kritikai műfajához, ugyanakkor precízen illeszkedett kora legfontosabb brit bűnügyi trendjéhez. A Lynda La Plante író és Verity Lambert producernő nevéhez kötődő széria – hasonlóan olyan rendszerkritikus gengszterfilmekhez, mint a *Hosszú nagypéntek* vagy a *Mona Lisa* – a privatizációkra és deregularizációra épülő Thatcher-gazdaságpolitika zsánermetaforáját a szabadkereskedelem csúcspontját jelentő gengszterizmusban látta. Ennek fényében a sorozat legnagyobb műfaji formabontása is egészen más fényben jelenik meg: mai szemmel nézve örömteli forradalmi érdemnek számít, hogy a brit heist-filmek első jelentős darabja, amelyben a törvénytelen tett (egy pénzszállító kirablása) jutalmat kap, méltó büntetés helyett – az alkotók annak idején két verzióban írták meg, számítva a cenzúrabizottság tiltakozására –, szintén rendhagyó módon női elkövetőkhöz kötődik (három bűnöző-özvegyhez, akik maguk hajtják végre a férjeik életébe kerülő akciót). Ám elég egyetlen pillantást vetni a brit széria főhősnőjére, a bandafőnök nevére, aki vasmarokkal vezeti csapatát, hogy fel-

tűnjön a jóval kíméletlenebb politikai párhuzam: a már külsejében is Margaret Thatchert idéző Dolly Rawlins csupán nemében tér el a férfiaktól, akiktől átveszi a hatalmat (a pontos programmal, kapcsolathálóval, anyagi háttérrel együtt) – kíméletlen vaslédi, akit a pénzszerezésnél és bizonyítási vágyánál nem vezetnek nemesebb szándékok. Miközben a *metoo*-hullámot meglovagoló idejű remake minden lehetővé teszi, hogy bűnözőhősnőit pozitív fényben, egyszerre áldozatként, sorsársként és Robin Hoodként tüntesse fel (halálos férfifyegetés miatt kell előteremteni pár hét alatt a dollármilliókat; mindegyikük a maga módján elnyomott, kihasznál, ráadásul etnikai kisebbséghez tartozó nő, akik fokozatosan összekovácsolódnak a közös megpróbáltatások során; ráadásul a pénzt a gonosz fehér férjpolitikuskától veszik el), az alapsorozat sivárabb képet fest erről a női kisközösségről és inkább arra világít rá, hogy a gengszterizmus cseppet sem lesz szalonképebb attól, hogy nőkhöz kötődik – az a hatalom, amelyet elnyernek az erőszakkal, zsarolással és rablással, nemtől függetlenül rothaszt és felszínre hozza a sötét vonásokat. McQueen filmjében ez a kritikai célkereszt – nem meglepő módon – a genderről átkerül a rasszra: filmjének legmeglepőbb tartalmi vonása, hogy miközben női hőseivel különösen elnéző, a fekete férfiak immár fehér társaikhoz hasonlóan korrumpálódtak, kizsákmányoló hatalmi figurák, legyen szó képviselőjelöltől, Malcolm X-követő gettó-harcosról vagy közkedvelt prédikátorról.

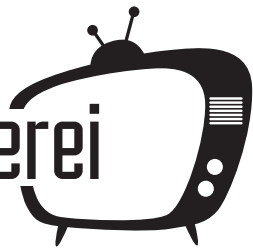
A *Nyughatatlan özvegyek* nem a manapság piaci követelménnyé váló *girl power*-ének köszönheti rendhagyó mivoltát, sőt nem is csupán saját alapsorozatának, de egyszerre mindhárom szóban forgó brit miniszériának. Egyfelől ismét egy olyan hatrészes történet sűrít 130 percnyi időbe, ahol az ábrázolt mikrovilág szinte valamennyi aspektusa szerepet kap a piramis aljától a tetejéig – a *Traffic* drogháborúja és a *Sötétség határán* politikai konspirációs világa után ezúttal a szervezett bűnözés –, két központi történetet (amelyből az egyik, a két politikai maffia harca, az eredetiben még egy rendőrnymozó küzdelméről szólt felettesével és a bűnözőkkel) és féltucatnyi melléksztorit ötvözve kivételes ügyességgel. A komplex, több

rétégű ábrázolásmód mellett, amely módot ad a nézőnek, hogy ne az egyszerű zsánersémák mentén tekintsen egy *heist*-történetre (lásd még Melville vagy Mann munkáit), a művészfilmes háttérű McQueen a műfaj eredendően tárgyyszerű látásmódját is kikezdi a főhősnő szálában, aki – *A sötétség határán* nyomozójához hasonlóan – folyamatosan újraéli múltját halott szerelmével, sőt nem csupán visszaemlékezik rá, de jelen idejű párbeszédet folytat vele, amely gengszterfilmekről szokatlan mély érzelmi azonosulással ajándékozza meg nézőit, plusz nagyban erősíti a végkifejlet drámai fordulatát. Emellett már csak hab a tortán a rendező markáns vizuális világa, ahol szintén tetten érhető a *Traffic*-forradalom hatása. A kifejezően használt, elegáns hosszú beállítások (lásd a fehér szenátorjelölt egy snittes autótűtjét gettó-választóközetéből elővárosi főhadiszálláshoz, szembesítve a nézőt a két világ közötti távolsággal) és a kaotikus, kézikamerás akciópillanatok mellett különösen szembetűnő a színdramaturgia használata: McQueen nem csupán feketére színezte a széftőrő nőbanda vezetőjét, de belehelyezte egy patyolatfehér lakásba, az ír gengszterférj luxusotthonába, amely már színével is jelzi az asszony (elnyomott? önáltató?) pozícióját a *white power* világában – ebből a fehérségből kerül át fokozatosan a rablás éjsötét környezetébe, ahol végül önálló sikert arat, felülkerekedve magán a férjen is. A *Nyughatatlan özvegyek* – akárcsak Soderbergh *Traffic*-ja vagy az *A sötétség határán* – egyfajta örömteli visszatérés a bűnügyi filmek újhollywoodi modernizmusához: formai és társadalmi tudatosságukkal ezek a művek egyszerre üde és árnyalt színfoltot jelentenek a thriller-akciófilmes hatáselemek által uralt mai zsánerekben – ám akárcsak fél évszázaddal korábban, érdemeik mögött ismét csak ott rejtőznek az európai ősök (ezúttal elfeledett) árnyai.

**NYUGHATATLAN ÖZVEGYEK (Widows)** – amerikai, 2018. Rendezte: **Steve McQueen**. Írta: **Gillian Flynn** és **Steve McQueen**: Kép: **Sean Bobbitt**. Zene: **Hans Zimmer**. Szereplők: **Viola Davis** (Dolly), **Michelle Rodriguez** (Linda), **Elizabeth Debicki** (Alice), **Cynthia Erivo** (Belle), **Colin Farrell** (Mulligan), **Brian Tyree Henry** (Jamal), **Liam Neeson** (Rawlings). Gyártó: **Regency Enterprises / See-Saw Films**. Forgalmazó: **Fórum Film**. *Feliratos*. 130 perc.

KETTŐS SZEREPBEN

# Az illúzió mesterei



HUBER ZOLTÁN

## LE CARRÉ ÉS PARK CHAN-WOOK VILÁGA HIBÁTLANUL EGÉSZÍTI KI EGYMÁST.

A mozgóképes adaptációkat tekintve John le Carré kimondottan szerencsés szerzőnek mondhatja magát. Kiváló kémtörténeteit olyan alkotók vitték vászonra, mint Martin Ritt, Sidney Lumet, John Boorman vagy Fernando Meirelles, de nemrég Tomas Alfredson, Anton Corbijn és Susanne Bier is izgalmas feldolgozásokat készítettek. Az impozáns névsorhoz most kortárs dél-koreai film egyik legismertebb alakja, Park Chan-wook csatlakozott. A *The Little Drummer Girl* (Kettős szerepben) hat részes minisorozata hasonlóan markánsra sikerült, mint a fentebb sorolt alkotók adaptációi.

A még le Carré mércéjével mérve is különösen szövevényes *Kettős szerepben* nem először keltette fel a filmesek érdeklődését. Az izraeli mesterkém és a rejtőzködő palesztin terrorista, illetve a frontvonalba kerülő brit színésznő macska-egér játszmából 1984-ben George Roy Hill rendezett filmet, mérsékelt sikerrel. A számos karaktert mozgató sztorit még a bő két órás játékidő

**„Folyamatosan manipulálja a valóságot”**

(Florence Plough és Alexander Skarsgård)

ellenére is alaposan fel kellett pörgetni, az alkotók legnagyobb melléfogása mégis az, hogy a huszonéves lány központi figuráját egy harmincas amerikai nőre cserélték. Diane Keaton elhibázott alakításában Charlie egy kissé naiv karakternek tűnik, ami teljesen aláássa a könyv gondosan kimunkált szerkezetét.

Park Chan-wook friss feldolgozása messzire kerüli az efféle buktatókat, sőt, bőségesen jut ideje a karakterek összetett viszonyrendszerével foglalkozni. A dél-koreai rendezőt ráadásul a legkevésbé sem a kémkedés felszíne, az operatív akciók vagy átverések érdeklik. Park már csak azért is ideális tolmácsa le Carré szövegének, mert a két alkotót tulajdonképp igen hasonló problémák foglalkoztatják. Bár alapvetően más irányokból, de a valóság és az illúzió játéka, az álarcok és a szerepek mögött megbújó karakterek mindkét alkotónál központi jelentőségűek.

A sorozat a regény azon motívumait helyezi fókuszba, melyek Park eddigi filmjeiben is rendre felbukkantak. A *The Little Drummer Girl* néha szinte teljesen zárójelzi a kémjátszmát és inkább a fikció természetével, a színlelés lélektani vonatkozásaival foglalkozik. Az izraeli hírszerző csapat mintha csak a tökéletes filmet hajszoló stáb lenne, élükön a látnok zsarnoki rendezővel, aki a nagy műért mindenre hajlandó. Kurtz folyamatosan úgy manipulálja a valóságot, hogy minél szorosabb kontroll alatt tarthassa az ügy szereplőit. A sorozat pontosan azt teszi a nézővel, amit Kurtzék a célszemélyekkel, folyamatosan megtéveszt és összemossa a látszatot a tényleges eseményekkel.

Charlie, a huszonéves színésznő a kémekhez és terroristákhoz hasonló megszállott, a beépülés veszélyes feladatát azért vállalja, mert abban végre a képességeihez méltó szerepet pillantja meg. A rejtélyes tartóisztjéhez fűződő különös szerelmi viszonya is hasonló vágyakból fakad. A lány szinte mániákusan szeretné megpillantani az őt beszerző Gadi valódi személyiségét, a szenvedélyét épp az tüzezi fel, hogy képtelen átlátni a férfin. Az életteli, vad és impulzív Charlie ellentmondásos figurája igazi telitalálat, az őt alakító Florence Pugh nevét érdemes megjegyeznünk.

A *The Little Drummer Girl* a folyamatos ingerzőnhöz szoktatott nézőtől koncentráltabb figyelmet kér, ám épp azért lesz több egy fordulatos kémsorozatnál, mert az aprólékosan árnyalt figurák végig kiismerhetetlenek maradnak. Park lassan építkezve, nagyon takarékosan adagolja az információkat és szinte észrevétlenül növeli a feszültséget. A rá jellemző intenzív színhasználat, az aprólékosan kimért kompozíciók és az ötletes kameramozgások mellett gyakran meglepő megoldásokat választ. Fontos párbeszédeknel rántja el a kamerát vagy egészen messziről közelítve mutatja a szereplőket, azt a különös érzetet keltve, mintha mi magunk is rejtőzködő megfigyelők lennénk.

Már a producerek előző, Susanne Bier levezényelte szériája, a *The Night Manager* (Éjszakai szolgálat) is fényesen bizonyította, le Carré művei a megfelelő kezekben ideális sorozatalapanyagok. A brit író pókhálószerűen szétterülő, az olvasót folyamatosan elbizonytalanító majd végül fejbe kólintó történetei a kisebb képernyőn máshogyan működhetnek, mint a nagyobb költségvetésű, ám törvényszerűen rövidebb játékidejű filmek esetében. Park Chan-wook tökéletesen ráértett a formában rejlő lehetőségekre és a rendelkezésére álló hat órában képes visszaadni a le Carré-regények izgalmas komplexitását.

**KETTŐS SZEREPBEN** (*The Little Drummer Girl*) – angol-amerikai tévésorozat, 2018. Rendezte: **Park Chan-wook**. Írta: **John le Carré** regényéből **Michaël Lesslie** és **Claire Wilsson**. Kép: **Kim Woo-hyung**. Zene: **Jo Yeong-wook**. Szereplők: **Florence Plough** (Charlie), **Alexander Skarsgård** (Becker), **Michael Shannon** (Kurtz), **Michael Moshonow** (Litvak), **Simona Brown** (Rachel). Gyártó: **The Ink Factory / AMC / BBC**. 6x55 perc.



## A HILL HOUSE SZELLEME

## Formálódó kísértetek



## PETHŐ RÉKA

FLANAGAN ADAPTÁCIÓJA CSAK A SZELLEMÉBEN HŰ SHIRLEY JACKSON REGÉNYÉHEZ, MINDKÉT MŰ MÁS, MINT A SZOKVÁNYOS KÍSÉRTETHISTÓRIÁK.

Mennyiben tekinthető egy alkotás egy másik adaptációjának, ha a történetükben mindössze annyi a közös, hogy középpontjukban egy Hill House nevű kísértetjárta ház áll? Mike Flanagan tíz részes horrorsorozata, a *Hill House szelleme* címében ugyan egyezik az alapműként megnevezett, magyarul idén megjelent 1959-es Shirley Jackson regénnyel, ám cselekménye teljes mértékben különbözik tőle. Nem csak a konkrét események szintjén, de dinamikájában is: amíg az alapmű rendhagyó központi motívuma a valódi szellem hiánya, a ház egyfajta élő organizmusként képes hatni a benne tartózkodók elméjére, addig a sorozat manifesztálódó, kommunikálni, az embereket akár bezárni is képes szellemlényekkel dolgozik.

A sorozat egy hét tagú család történetét mutatja be: a szülők és az öt gyerekek azért költöznek be a hatalmas Hill House-ba, hogy felújítsák, majd drágábban eladják azt. A ház azonban nem csak ódon mivolta okán ad ki különös hangokat, szellemek lakják, akik éhesek az új lakókra. A cselekmény jelenidejében az öt gyermek már felnőtt, flashbackek sorozatán keresztül ismerjük meg gyerekkorukat. Azt a gyerekkort, amely mindegyikjük számára maradandó mentális sérüléseket okozott. A visszaemlékezéseket az indítja el, amikor a legfiatalabb lány, Nell visszamegy Hill House-ba és öngyilkos lesz.

Amíg a sorozat a záró epizódban világossá teszi, hogy a ház szellemei valóban léteznek, addig a könyv épp ennek ellenkezőjét állítja. Az egyik legkiemelkedőbb gótikus horror-regénynek tartott Jackson-mű arról szól, hogy négy ember: egy szellemeket kutató antropológus, Dr. Montague, két ismeretlenül kiválasztott segítője, Theo és Nell, vala-

mint a ház egyik jelenlegi tulajdonosa, Luke beköltöznek az üresen álló Hill House-ba, hogy a tudós empirikus bizonyítékokat (vagy cáfolatokat) szerezzon a természetfeletti jelenségekről. Ahogy Stephen King a *Danse Macabre* című könyvében is kiemeli, a regénynek pont az a legfontosabb motívuma, hogy az a bizonyos ajtó soha nem nyílik ki: nem látunk szellemeket, míg a természetfölötti jelenléte egyértelmű (például a Nellt hívogató felirat a falon).

A kísértet a klasszikus hagyomány szerint egy halott élőlény lelke, amely képes megjelenni vagy kapcsolatba lépni az élőkkel. A szellemekről szóló történetek nagy részében a kísértet megjelenésének az a magyarázata, hogy az illető lelke nincs nyugalomban, ezért nem tud a másvilágra menni. Ezek a kísértetek általában házakhoz, fizikai helyekhez kötődnek, és addig kísértének ott, amíg problémájukat meg nem oldják (lásd az 1944-es *A hivatlant*, ahol az anya a gyermeke meggyilkolását igyekszik megakadályozni a túlvilágról is, vagy a Spielberg-Hoope páros inkább gusztustalan, mint féltelmetes horrorját, az 1982-es *Poltergeist*-et, amely szintén ezzel játszik el: a holtak azért jönnek vissza, mert sírhelyeikre lakóparkot építettek). Más esetekben maguk a lelkek gonoszak és szándékosan maradnak az élők között (mint az 1961-es *Az ártatlanok*, ahol a gyerekeket szállja meg a gonosz halott, vagy *Az ördög házána legendája* (1973), ahol a ház megalománura kísért, mert halála után is egyedül magának akarja az épületet). Ezekben a történetekben valóban meg is jelenik, alakot ölt valamilyen formában a sértett, nyugtalan szellem, látja a néző és a történet szereplői is. Ezzel a tradícióval áll

szemben a Jackson-féle *Hill House szelleme*, ahol a ház jelenik meg önálló létezőként, már akkor gonosz volt, amikor megépítették: megálmódójának feleségét „be sem engedi” az épületbe, a nő a behajtón hal meg rejtélyesen. (Ebből a szempontból Jackson regényének kortárs párdarabja Sarah Waters 2009-es regénye, a társadalomkritikával átitott *A kis idegen*, amelyből szintén idén készült filmes adaptáció.) Robert Wise 1963-as filmfeldolgozása, *A ház hideg szíve* még hűen tükrözi vissza Jackson világát: olyan kísértetház-horror, amelyben nincs kísértet (a hasonló példákban inkább az derül ki, hogy szellem helyett egyszerűen ember áll a dolog mögött, mint az 1959-es *Ház a Kísértet-hegyen* esetében is). Ezzel ellentétben az idej Flanagan-adaptációban a szellemek már megjelennek, ám egészen mást akarnak, mint az megszokott.

Mike Flanagan egy interjúban elmondta, hogy olyan sorozatot szeretett volna készíteni, ami akkor kezdődik, amikor a többi kísértetház film véget ér: miután a lakók megszabadulnak a szellemektől és új életet próbálnak kezdeni, bár az emlékek még kísértik őket. A rendező a tények szintjén kizárólag apró utalásokkal, tisztelegésekkel kapcsolódik az eredeti műhöz. Szereplőit a regény hőseiről nevezi el, sőt beemeli egy Shirley nevű karaktert is, ő az, aki demisztifikálja a szellemvilágot (ahogy Jackson is tette a saját alkotásában): gyerekkori sokkos találkozását a halállal úgy dolgozza fel, hogy temetkezési vállalkozó lesz, halottakat készít elő a temetési szertartásra, a holtak testi mivoltát hangsúlyozva ezáltal a szellemmel szemben. A regény kapcsán többen felvetették, hogy a Jackson által ábrázolt Theo esetleg lesbikus, Flaganannál a karakter nyíltan az (akárcsak a regény másik moziadaptációjában, az 1998-as *Az átokban*), és az alapműben meglévő telepatikus képessége egyfajta kézzér-tételes szupertudásként jelenik meg. Megidézi az alapmű ikonikus „de akkor kinek fogtam a kezét a sötétben” jelenetét, sőt Dr. Montague is hasonló szerepet kap a sorozatban, mint a regényben: utóbbiban ő az, aki kutatásához ismeretlenül elhívja Nell, míg előbbiben ő Nell pszichológusa, aki terápiaként javasolja a lánynak, hogy térjen vissza Hill House-ba. A lány meg is teszi, ekkor lesz öngyilkos – így közvetetten mindkét esetben a doktor a „felelős” a lány

öngyilkosságáért. Ám az utalásokon kívül valódi párhuzamot a regény és a sorozat szereplői között nem találunk.

A Jackson-regény ugyanazokkal a sorokkal kezdődik és zárul: „Hill House továbbra sem a józan ész territóriumán állt, de a dombok között magasodva magába zárta a sötétséget, ahogy azt már idestova nyolcvan éve tette, és akár újabb nyolcvan évig tehetné. Odabent a falak továbbra is kitartanak, a téglák pontosan illeszkednek, a padlózat masszív, az ajtók ésszerűen be vannak csukva; Hill House fa- és kőszerkezetein megült a csend, és akármi is járkált odabent, egymagában járkált.” Ezt Flanagan adaptációja is átveszi, azzal a különbséggel, hogy a mondatok nála a történet végére megváltoznak. A központi motívum mind Jacksonnál, mind Flanagannál ugyanaz: világunkban nem minden racionális, ezért tőlünk is függ, hogyan értelmezzük azt, ami körülvesz bennünket, és hogyan hat az elménkre mindaz, ami irracionális. Amíg a regényben ez utóbbi egy pusztító erő, amely összezavarja Nell elméjét, és a lányt öngyilkosságba kergeti, addig Flanagan továbbgondolja a szerepét. Nála a természetfelettitől való félelmünk ugyan a logika visszautasítása, de, mint azt egyik

karakterével kimondatja, ugyanez igaz a szeretetre is: az is egy „természetfeletti” erő, ami irracionális dolgokra vesz rá minket. Sérült karakterein keresztül azt mutatja meg, hogy hiába zárkózunk el ettől, hiába építünk falat magunk köré, akkor sem tudjuk kizárni a külvilág nem egzakt jelenségeit. Ez pedig reflektál mindarra, amit Jackson mutat meg a regényben: az ő történetében egyedül Nell az, aki védtelenül áll a természetfeletti elmebolygató hatása előtt, a lány, aki teljes szeretetnélküliségben és magányosan él.

Flanagan tehát egyfajta közönségbarát pszichologizáló üzenettel dolgozta fel mindazt, amiről számára Jackson regénye szól, nem csak továbbgondolva a mű karaktereit, de megmagyarázva annak pszichológiai olvasatát is. Így adaptációjában megváltoznak az ismert sorok, nála a történet végén már nem egyedül, hanem együtt járkálnak mindazok, akik Hill House falain belül járnak. Flanagan szellemei pusztán azért veszik rá az élőket, hogy öljék meg a házban tartózkodókat, mert nem szeretnék magányosok lenni. A rendező számára pedig mindez azt jelenti, a kísértetek nem rossz szándékból gonoszak: a szellem megnyugszik, ha már nincs egyedül.

**„Hiába építünk falat magunk köré”**  
(Violet McGraw és Carla Gugino)

Az alapműként megjelölt regényt és idei sorozatot tehát legerősebben az köti össze, hogy mindkettő máshogy viszonyul a kísértet-jelenséghez, mint az a hagyományos rémtörténeteknek megszokott. Míg Shirley Jackson egy házat tett élő organizmussá, ami képes hatni a benne tartózkodók elméjére, addig Flanagan metaforaként használja a szellemeket, szó szerint értelmezve, hogy kísérteti nem csak a természetfeletti, hanem emlékeink, múltbeli tetteink, kapcsolataink is képesek. Szellemei ugyan testet öltenek, de nem önmagukban van jelentőségük, hanem azon keresztül, amit jelképeznek. Bár ez az erőltetetten moralizáló konklúzió nem a legerősebb pontja a sorozatnak, szerencsére nem is dominálja a tíz epizódot: a Hill House szelleme izgalmas, feszültséggel teli horrosorozat, de nem tekinthető a Shirley Jackson-klaszikus adaptációjának.

**A HILL HOUSE SZELLEME (The Haunting of Hill House)** – amerikai, 2018. Rendezte: **Mike Flanagan**. Írta: **Shirley Jackson** regényének felhasználásával **Mike Flanagan, Meredith Averill, Scott Kosar, Jeff Howard**. Zene: **The Newton Brothers**. Szereplők: **Michiel Huisman** (Steven Crain), **Carla Gugino** (Olivia), **Timothy Hutton** (Hugh), **Elizabeth Reaser** (Shirley), **Oliver Jackson-Cohen** (Luke), **Kate Siegel** (Theo). Gyártó: **Paramount Television / Flanagan Films**. Bemutató: **Netflix**. 10x42-71 perc.



■ GDYNIA

# Érzelmek, szenvedélyek, történelem

■ PÖRÖS GÉZA

**A FÜGGETLENSÉG 100 ÉVES JUBILEUMÁN A FESZTIVÁLFILMEKBEN A TÚLÁRADÓ SZENVEDÉLYEK NEM A TÖRTÉNELMI, INKÁBB A MAGÁNÉLETI SZFÉRÁBAN JELENTEK MEG.**

**A** mint azt várhattuk, a 43. Lengyel Játékfilmfesztivál szerves része volt annak az össztársadalmi megemlékezés-sorozatnak, amelyben a mai lengyelek fejet hajtának az ország függetlenségét kivívó és azt vérvizataros időkben is megtartó nemzedékek előtt, számba veszik az elmúlt száz esztendő legfontosabb pillanatait, hogy pontosan tudják milyen tanulságokat kínál az ősök hősi és büszkeségre okot adó sorozat keretében ismét láthattuk a lengyel történelem drámai eseményeit felidéző műveket Jerzy Kawalerowicz *Az elnök halála* című alkotásától Andrzej Wajda ismert remeklésein (*Hamu és gyémánt*, *Márványember*) keresztül Wojciech Smarzewski *Volhíniájáig*. A fesztiválon levetítették a régi lengyel film kincseit is, köztük a magyar Illés Jenő által német produkcióban 1918-ban rendezett *Mania* című filmet, amelynek Pola Negri volt a főszereplője. (A filmet a Lengyel Filmtavaszeretében néhány hónapja a budapesti Lengyel Intézet is bemutatta.) A program lenyűgöző gazdagságát bizonyítja, hogy tizenkét párhuzamosan futó szekcióban peregetek a filmek, amit könyvbemutatók, kiállítások, szakmai eszmecserek és koncertek kísértek. Szokás szerint idén is Platina Oroszlánok-díjjal tüntették ki a kortárs film egyik élő klasszikusát. A választás ezúttal Jerzy Skolimowskira esett. Ami a legfrissebb termést illeti, kifejezetten „évfordulós” alkotás nem volt a szemlén, de azért az elmúlt száz esztendő történelmének néhány eseménye természetesen

megjelent a vásznon. A versenyprogramba bevásárolt 16 film legfőbb szemléleti sajátossága az volt, hogy a múlt és a jelen léthelyzeit az alkotók az emberi érzelmek és szenvedélyek terepeként ábrázolták. A legtraumatikusabb élmények többnyire felkorbácsolt, túlradó vagy deformált szenvedélyek rajzolatában jelentek meg.

Ebből a szempontból visszaigazoló gesztusként is értelmezhető a Waldemar Krzystek vezette zsűri – sokak szerint amúgy erősen vitatható – döntése, amikor különdíjjal emelte ki Marek Koterski parádés szereposztással elkészített *7 érzelm (7 uczuć)* című munkáját, amelynek főalakja, Adaś Miauczyński azért tér vissza elhibázottnak ítélt életének fordulópontjaihoz, hogy számba vegye és megnevezze a sorsát alapvetően meghatározó érzelmeket. Azt végzi el érett fővel önmaga terapeutájaként, amit korábban megtenni elmulasztott. Koterski szerint, ha az érzelmek ennyire döntő szerepet játszanak életünkben, akkor jobb, ha tudatos viszonyunk hozzájuk, hátha így energiájukat a javunkra tudjuk fordítani.

Az érzelmek vezették Jan Jakub Kolskit is, amikor elhatározta, hogy visszatér hajdani sikeres filmje, a mozi centenáriumára készített *A popielawach-i mozi történetének* (1996) színhelyére, azaz gyermekkorának ligetes vidékére, s folytatva a családi legendáriumot, elmeséli nagyszüleinek nevezetes tétét. A legjobb forgatókönyv és a legjobb női alakítás díjával kitüntetett *Megkegyelmezés (Utaskawienie)* 1946-ban játszódik, amikor az állambiztonsági

szolgálat tagjai megölik Janek nagyszüleinek, Annának (Grażyna Błęcka-Kolska) és Jakubnak (Jan Jankowski) egyik fiát, Odrowazt. A családban apáról fiúra szállt a légiók és Piłsudski marsall hazafias cselekedeteinek ethosza, Odrowaz maga is a kommunistákkal szemben álló Honi Hadsereg tagja volt, ezért az állambiztonságiak végeztek vele. De ez még nem volt elég, hogy megbizonyosodjanak a nép ellenségének haláláról, a holttestet eltemették, aztán kiásták és mindezt még rituálészerűen háromszor megismételték. A mama nem bírta elviselni e mérhetetlen megaláztatást, ezért férjével a koporsót kiásták, kocsi-ra tették, és elindultak vele hegyenvölgyön keresztül a Pactawska Kálvária felé, hogy ott legyen végső nyughelye gyermeküknek. Kolski balladisztikus tömörséggel fogalmaz, az emberi nyomorúságot a dél-lengyel tájak melankolikus képeivel ellenpontozza. A mély és erős érzelmek, a makacsság, a szenvedés, a bátorság és a szeretet által táplált erőfeszítés felemeli és megtisztítja az egyes jellemeket, a tisztítóúton Anna még a tegnapi ellenség iránti jogos gyűlöletét is legyőzi, s felfedezi a fogolytáborból szökött, s útjukon nekik hősieken segítő német katonában az emberarcot.

Amíg Kolski hőseinek szemében a méltóság védelmének elszántsága tükröződik, Małgorzata Szumowska főalakjának tekintetében viszont a megverték vigasztalhatatlan keserősége. A rendező *Arc (Twarz)* című filmje – amely a Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon már Ezüst Medvét nyert –, egy súlyos baleset következményeit ábrázolja. Amíg az alkotó előző filmjeiben a lélek deformálta a testet, itt a deformált test kezdi ki a lélek épségét.

A cselekmény színhelye Świebodzin és környéke, ahol éppen egy olyan monumentális Krisztus szobor épül – a valóságban is létezik ilyen –, amely még a Rio de Janeiro-inál is magasabb lesz. Szumowska ezúttal is azt hangsúlyozza, hogy a mindennapok családi összejövetelekkel, folyton változó rokon és ellenszenvekkel, konfliktusokkal átítatott valósága mennyire nincs összhangban a kereszténység magasztos, külsődleges és hivalkodó kulisszáival. Azazhogy éppen ezzel van összhangban s nem a hit bensőséges és póztalan gyakorlásával. Történik pedig, hogy az építkezésen dolgozó fiatalember,

Jacek (Mateusz Kościukiewicz) lezuhan egy állványról, minek következtében fél szemét elveszti, arcát pedig plasztikai műtéttel kell átoperálni. Az arc megváltozása a személyiség megváltozását okozza, a hős elveszti identitását, szerelmét, az iskolásgyerekek kinevetik, a kocsmatöltelékéki gúnyolódnak rajta. Egyre több segítségre szorulna, ám fokozódó elmagányosodását csak nővére odaadó szeretete tudja valamelyest enyhíteni.

Szumowska – aki művészként tudatosan törekszik a társadalmi fősodorral vitázó szemléleti „kánonszegésre” –, biztos kézzel vezeti a történetet, a tragédiát iróniával és humorral ellensúlyozza, s ezúttal is csípős hangon beszél a nagyzó és vodkázó Lengyelország álszent közállapotairól. Némely kritikus nem is mulasztotta el szóvá tenni, hogy az alkotó a vitathatatlan művészi talentumát újabban felszínes publicisztikára váltja.

A lengyel katolicizmus, pontosabban a lengyel katolikus egyház, amely Szumowskánál még csak jámbor csipkelődés tárgya volt, Wojciech Smarzowskinál abszolút főtémává, és súlyos állítások céltáblájává válik. Nem kétséges, a zsűri különdíjával, valamint az újságírók és a közönség díjával is kitüntetett *Klérus* (*Kler*) a fesztivál legnagyobb sikerű filmje volt, a vetítések előtt hosszú sorok kanyarogtak, egy nap még éjjel fél 12-kor is kellett rendkívüli vetítést beiktatni. A film iránti érdeklődés azóta is óriási szerte Polóniában, szeptember végétől november végéig már több mint öt millióan váltottak rá jegyet. A film szenvedélyes viták pergőtűzében áll, sokan merész és erőteljes társadalomkritikájáért dicsérik, mások szerint viszont nem jut mélyebbre a zsurnalizmus közhelyeinél. Az egyház szent, még ha annak némi szolgálói vétkeznek is – mondják az intézmény védelmezői.

Amint azt a rendező számos interjúban elmondta, nem kifejezetten a katolikus egyház ellen csinált filmet, nem is a korrupcióról vagy a pedofiliáról, hanem néhány esendő lélekről, akik történetesen papok. A történet középpontjában három lelkész – Kukula (Arkadiusz Jakubik), Trybus (Robert Wiczekiewicz), Lisowski (Jacek Braciak) és egy főrangú méltóság, Mordowicz érsek (Janusz Gajos) egymásba fonódó sorsának eseményei peregnének. Az első három egy régi baleset szerencsés megúszása



okán rendszeresen találkozik egymással, ilyenkor falatoznak, énekelnek és a berúgásig leisszák magukat. Smarzowski a tőle már megszokott erős hatáselemekkel dolgozik, hősei közönségesek, energikusak, sőt durvák és gátlástalanok. A falusi plébániát vezető Trybus például pap létére úgy önti magába a vodkát, mint előképe *Az erős angyalhoz* (2014) című opuszban, káromkodik, akár egy kocsis, ráadásul egy asszonnyal él együtt. Még gyóntatáskor sem józan. Kollégáját, Kukulát gyermekként – ahogyan manapság mondják – szexuálisan kihasználta, most pedig a rendező jövőtáblából az a látszat alakul ki róla, mintha felnőttként ő is visszaélne egy vak fiú helyzetével. Pedig nincs így, hármójuk közül épp Kukula a legártatlanabb. Az előző kettőnél valamivel finomabb, amolyan „jölfésült” úrigyerekek tűnik Lisowski, aki társaiénál előkelőbb és elegánsabb nagyvárosi környezetben szolgál. Ambíciói is nagyratörőek, szeretne a Vatikánba kerülni, csakhogy hivatali előjárója, Murdowicz érsek – aki ez idő szerint maga is egy nagy szabású projekt megvalósításán dolgozik – nem támogatja a nagyravágó lelkész terveit. Amúgy Lisowski egyáltalán nem holmi idealista széplélek, aki-

**Krzysztof Zanussi: Éter**  
(Jacek Poniedziatek és Andrzej Chyra)

nek szájában megalszik a tej. Ha kell, meggyőzően színleli az alázatosat, ám eközben úgy figyel, mint egy kobra, hogy mikor lendüljön támadásba. Smarzowski műve egy következő zetes művészi út újabb állomása, noha állításaiban kemény, ám kompozíciója arányos és tiszta, üzenete pedig hiteles és becsületes.

Smarzowskihoz hasonlóan a 80. életében járó Krzysztof Zanussi is saját világlátásából táplálkozó, erősen gondolati fundamentumokra épülő, fausti művel hozakodott elő. A *Védőszínek*, A *gonosz érintése* és a *Fekete nap* alkotója, aki felváltva csinált filmeket a bennünk lévő jóról és rosszról, ezúttal is az emberben lévő démon, az önámítással és csalással palástolt rögeszme működésének koreográfiáját elemzi. A lengyel-olasz-ukrán-magyar közreműködéssel forgatott mű címe az *Éter* (*Eter*). Ez utóbbi, mint tudjuk, olyan gáz, amely évtizedeken keresztül fontos szerepet játszott az orvoslásban. A film egy hosszabb „ismert” történetre és egy ezt követő „titkos” záradékre tagozódik.

A film cselekménye az Osztrák – Magyar Monarchia utolsó évtizedében, egy a galíciai – orosz határ közelében fekvő katonai erődben játszódik. Mint

tudjuk a rendezőt a múltbéli témák feldolgozásakor sohasem a történelem vonzotta, hanem – hogy legújabb könyvének címét idézzük – mindig az egyes karakterek életstratégiái és az ebből fakadó léthelyzetek érdekelték. Főalakja az orvos (Jacek Poniedzialek), aki rejtélyes körülmények között került Ferenc József hadigépezetébe. Hősünk a történet elején még a cár szolgálatában állott, ám egy ízben erőszakoskodott egy Małgosia nevű fiatal hölgygel, aki azonban nem állt kötélnek, mire az orvos étterrel elkábította, s a lány a túladagolás következtében meghalt. A doktor menekülni próbált, végül elfogták, halálra ítélték, de az ítéletet az uralkodó a kivégzés előtt szibériai száműzetésre változtatta. Vajon miért? Honnan ez a nagylelkű kegy? Milyen erőknél köszönheti a doktor, hogy ezt követően csaknem minden tisztátalan cselekedete megtorlatlan marad?

A rendező a főhőst mindvégig olyan rejtélyes lényként ábrázolja, akinek neve nincs, identitása bizonytalan, és ugyan a személyi okmányaiiban említés történik szibériai száműzetéséről meg a nagy szökésről Mandzsúrián keresztül, ám ezt még az

erőparancsnok (Andrzej Chyra) is kelendő fenntartással konstatálja. Mindenestre tény, hogy a prologus után az orvos immár a Monarchia uralkodójának alattvalójaként szolgál az erődben. Feladata közé tartozik a vallatásokban, kivégzésekben való közreműködés és a bordély szakfelügyelete, csakhogy az ő legfőbb ambíciója az éter használatával kapcsolatos kutatás, mely passzióját a parancsnok ugyan nem támogatja, de elnézi neki. Miből fakad az orvos ilyen erős ragaszkodása a kutatáshoz? Tudományos szenvedély hevítene? De hisz arra van alkalmasabb hely is egy kaszárnyánál. A magyarázatot a főcselekmény után található titkos történet adja meg. Eszerint az orvos még a cári vesztőhelyen, a kivégzési procedúra előtt egyezséget kötött egy magas státusú, sehova sem tartozó, de mindenhova bejáratos, úrral, a kerületi elöljáróval – ezt a szerepet formálja meg remekül László Zsolt -, aki alkut kínál neki. A titokzatos idegen voltaképpen a sátán, aki abban leli

**Jan Jakub Kolski:**  
**Megkegyelmezés**  
(Grażyna Błęcka-Kolska és Jan Jankowski)

örömét, ha valamilyen módon megfoszthat bennünket lelkiismeretünkől. S bizony az emberben lévő hatalmi vágy minden fizetésre kész. Amikor az elöljáró azt a kérdést te-

szi fel a kivégzés előtt álló fogvatartottnak, hogy „mi az utolsó kívánsága? Mit tenne, ha a cár megváltoztatná az ítéletet?“, az orvos nyíltan megvallja, hogy hatalmat szeretne, legalább egy ember feletti hatalmat. Az egyezségnek persze ára van, ez pedig nem más, mint a lelkiismeret. A tudomány képviselője nem tud a lelkiismeretről, nem hisz benne. Éppen emiatt dörzsöli elégedetten tenyerét a sötétség fejedelme. „Milliók osztják manapság a maga nézetét, mely szerint én nem létezem. Ez az én nagy sikerem” – magyarázza az orvosnak.

Zanussihoz hasonlóan a lengyel film másik érett mestere, az ugyancsak tekintélyes életművel rendelkező Filip Bajon is gyakran fordul a történelemhez gyűanyagért (*A mágnás, Poznan'56*). Ezt tette legújabb munkája, az Ezüst Oroszlánokkal és még két szakmai díjjal kitüntetett *Főalakj (Kamerdyner)* esetében is, amelynek története a múlt század elejétől a szovjet megszállás kezdetéig terjed. Egy interjúban a rendező elmondta, hogy mintaként olyan filmepika megalkotása lebegett a szeme előtt, mint Bertolucci *1900* című műve vagy Bille August *Hódító Pelléje*. A gondosan kivitelezett, sok szereplőt felvonultató,





VERZIÓ

# A dolgok állása

KLACSÁN CSABA

## A 15. VERZIÓ FONTOS ÉS NAGY ÍVŰ EMBERI JOGI DOKUMENTUMFILMEKEL MUTATTA MEG A VILÁG LEGFRISSEBB LENYOMATÁT.

**E**rős kínálattal és teltházias vetítésekkel érkezett 2018-as jubileumához a Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál. A Magyar panorámában, az Emberi jogi- valamint a Diák- és elsőfilmes versenyprogramban látható filmek mellett ezúttal három központi téma került a fesztivál fókuszába: bolygónk állapota, a munkavállalók világa és az emlékezet relativitása. A jó és gondosan szelektált felhozatal jelentős részében a látszólag kissé széttartó tematikák ellenére is erős egység körvonalazódott. A legtöbb dokumentumfilmben a múlttal való szembenézés és a remény motívumai domináltak. Nem ritkán a kettő egyszerre.

A hol az *ÉN, Tonya* abszurd szatírját, hol a modern mulatók videóklipkei letisztultságában is giccses esztétikáját idéző *Orosz meló*, noha a munka világának mélyreható változásait vizsgálni hivatott szekcióban került bemutatásra, a fesztivál több darabjához hasonlóan a múlttal való leszámolásról szól. Pontosabban annak nehézségeiről. Az egykor a legendás Ladákat és a szovjet jólét jól díszletezett látszatát prezentáló orosz AvtoVAZ gyár hatalmas veszteségekkel ugyan, de mind a mai napig működik. Az illetékes elvtársak egyetlen reménye a korábban több nagy nyugati autógyárat is sikerre vivő új svéd vezérigazgató, aki bár nagy tervekkel érkezik, a „régén minden jobb volt” hitébe kövesedett-kényelmesegett, minden változást nehezen fogadó jó munkásemberek végül ugyanúgy kikészítik és leterítik, mint elődei a nappalijában szőnyegként használt medvebőrt. A cseh Petr Horký emlékezetesen megkomponált képek, egyes montázsok, interjúrészletek és jó ér-

zékkel elkapott pillanatok különleges elegyítésével meséli el a svéd topmenedzser groteszk oroszországi kalandját, mely során a komoly gyártási problémák és a több tízezres nagyságrendű leépítés mellett még a vállalati sportegyesület tagjainak nonszensz igényével is kénytelen volt megküzdeni.

Az orosz dolgozók „Forradalmat akarunk, de semmi se változzon!” hozzáállásával ellentétben a Legjobb Emberi Jogi Film díjával jutalmazott horvát *Srbenka* és a spanyol *Mások csendje* szereplői éppen hogy komoly változást várnak attól, hogy szembenéznek, s így bizonyos értelemben leszámolnak végre forrongó múltjuk egy-egy sötét fejezetével. Nebojša Slijepčević filmje az *Aleksandra Zec* című színházi előadás próbafolyamatát dokumentálja a kezdetektől egészen a bemutatóig. A cím annak a 12 éves szerb kislánynak a neve, akit a szüleivel együtt néhány horvát tartalékos a délszláv háború kezdetén kivégzett. Bűnük az volt, hogy szerb létükre Zágrábban éltek – s noha gyilkosaik kiléte közismert, valójában soha senkit sem ítélték el ezért a bűncselekményért. Oliver Frljić, a kemény, tabudöntőgető előadásairól híres horvát színházi rendező azt próbálta színpadi (és a gyerekszereplők okán színházi nevelési-) eszközökkel megvizsgálni, hogy a horvát társadalom közel három évtizeddel a történet után mennyire képes szembenézni mindazzal, amit a 12 éves kislány meggyilkolása – a szó szoros és szimbolikus értelmében – jelent. Miközben a védett, intim közegben zajló színházi próbák egyfajta kollektív terápiává alakulnak a színészek és a gyerekszereplők feldolgozási-alkotási folyamata által, Slijepčević érzékeny és megrázó

megközelítése és az előadást és alkotóit övező népharag dokumentálása révén a *Srbenka* tulajdonképpen még magasabb szintre emeli az eredetileg színházi vállalat. Különösen azzal, hogy szinte le sem veszi a szemét az egyik gyerekszereplőről, Nináról, aki az egész próbafolyamat alatt sokkal gondterheltebb, mint a többiek. Befelé harapja ajkait, tördeli az ujjait, feszülten réved, arcán csak elvétve lehet felfedezni egy-egy félmosolyt. A kislány 2001-ben született, Horvátországban él, s amint azt végül az előadásban is kimondja: nemzetiségét tekintve szerb.

Aleksandra Zec gyilkosaihoz hasonlóan Franco mintegy négy évtizedes uralmának haszonélvezői és bűnösei is büntetés nélkül léphettek tovább a diktátor halála után. Hiába volt idővel köztudott az újszülöttek módszeres elrablásában (majd jobboldali családokhoz történő kiutalásában) résztvevő orvosok és tisztviselők, a kínzásokat vezető rendőrök vagy a diktatúra utáni kormányzatban is befolyásos szerephez jutó politikusok személye, az érintettek az 1979-es amnesztia törvény jóvoltából büntetlenséget élveztek. A *Mások csendje* Emmy-díjas rendezőpárosa, Almudena Carracedo és Robert Bahar hat éven át, két kontinensen rögzítette a túlélők ezzel szembenő törekvéseit. Jó érzékkel és komoly kitartással álltak a témához, így végigkövethették, amint a kis helyi küzdelemléki induló ügy előbb országos, majd egy emberi jogokkal foglalkozó argentin bíró közbenjárásával nemzetközi méreteket öltött, míg végül megkezdődtek a letartóztatások is. Kameráik ott vannak a meghallgatásuk politikai nyomásra történő törlése miatt kétségbeesett áldozatok találkozásán, a kínzásokat és gyerekrablásokat részletező vallomástételeiken, az egykori helyszíneken, a tárgyalásokon, az új törvényhozás pillanatában és a tömegsírok feltárásain is. Az alapvetően archív felvételekre és interjúkra épülő film akkor sem veszít erejéből, amikor a két rendező bátran, hosszan kitarva mutatja Francisco Cedenilla Carrasco a forradalom és a diktatúra áldozatainak emlékére emelt szobraikat vagy a nem beszélő fejeket, s a monumentális látványra, az arcokra írt történetekre, az ideges, várakozással teli kéztördelésekre, a megkönnyebbülés néma könynyeire fókuszál.



SITGES 2018

# Csontzene vastapssal

BASKI SÁNDOR

**A LEGNAGYOBB MŰFAJI MISTRÁN IS BEBIZONYOSODOTT, HIÁBA A STREAMSZOLGÁLTATÓK TÉRNYERÉSE, MA JOBBAN MEGÉRI FESZTIVÁLRA JÁRNI, MINT VALAHA.**

A színvonalas fesztiváloknek eddig sem volt szükségük cégérre, a közösségi élmény ígérete és a premier előtti vetítések exkluzivitása önmagában is elég vonzerőt jelent. Amióta a Netflix, az Amazon és a többi streamszolgáltató már nem csak a sorozatpiac trónjára tör, de A-kategóriás mozifilmeken is viszont akarja látni a logóját, még inkább felértékelődtek a különféle mustrák. Aki az alapvetően nagyvásznas fogyasztásra gyártott filmeket valóban nagy vásznon szeretné látni, annak sokszor egy fesztiválvetítés az egyetlen esélye; az Amazon egyelőre még hajlandó a saját producióit limitált időre mozikba küldeni, de a Netflix már a gondolattól is elzárkózik, a vörösszőnyeges felvonulásról viszont ők sem akarnak lemondani.

Míg Cannes tavaly nyíltan számúzte a streamelésre szánt filmeket a programjából, a többi fesztiválszervező nem ennyire finnyás. A világ legpatinásabb műfaji mustráján, Sitgesben több olyan filmet is bemutattak, amely pár nappal a fesztivál vége után otthonról is egy kattintással elérhető lett, de a Hotel Melia 1400 férőhelyes Auditorijában egészen más az élmény, mint odahaza a fotelben. Pláne, ha az egyik szóban forgó produkció olyan sokkolóan gátlástalan akciópornó, hogy talán még egy, a katalánál visszafogottabb közönség sem tudná megállni tömeges felhördülések, hitetlenkedő nevetések és spontán tapsviharak nélkül.

Az indonéz Timo Tjahjanto alighanem a világrekordok könyvébe szerepelt volna bekerülni, amikor megrendezte *Az éjszaka eljön értünk* (*The Night Comes for Us*), ennyi csonttörést, inszakadást, csonkolást, szúrt és lőtt sebet ugyanis aligha sikerült másnak

szűk kétórába belezsúfolnia a mozi eddigi története során. Nem előzmény nélküli a mutatvány, a szintúgy indonéz *A rajtaütés* és a folytatása magasra helyezték a lécezt, de Tjahjanto és stábja helyből megugrotta. A történet természetesen szóra sem érdemes, a pornóesztétika jegyében a szándékosan túljátszott drámai jelenetek csak pár percre szakítják meg az összefüggő akcióorgiát, miközben az író-rendező magától értetődő természetességgel teszi zárójelbe a fizika törvényeit, és mindazt, amit az emberi test tűrőképességéről eddig tudtunk. Könnyedén paródiába fulladhatna a film, sőt látványos szöveg ez is történik, a túlzás esztétikájából mégis egy új minőség születik, hasonlóan ahhoz, ahogy annak idején John Woo a hagyományos pisztolypárbajokból *heroic bloodshedet* varázsolt.

A *rajtaütés* walesi rendezője, Gareth Evans is örömmel bólintott rá a Netflix ajánlatára, egy újabb kortárs harcművészeti film helyett azonban kosztümös horrort rendezett. Az *Apostol* (*Apostle*) a 20. század fordulóján játszódik, főszereplője egy hitéből kiábrándult misszionárius, aki elrabolt hűgát akarja kimenteni egy rejtélyes szekta karmái közül. Thomas (Dan Stevens) maga is beépül a Wales partjai mellett, egy kis szigeten berendezkedett közösségbe, amely első pillantásra szabályos, a legfőbb vallási vezető által irányított autoriter rendszernek tűnik. Evans lassan fedi fel a kártyáit, fokozatosan derül csak ki, hogy a szekta egy helyi pogány kultusznak hódol, és Jacknek nem csak az egymással is vetélkedő vezetőséggel kellene szembenéznie, de saját világnézete is megkérdőjeleződik. Az *Apostol* legizgalmasabb aspektusa – *A vesszőből font ember*éhez hasonló vidéki horrormilió megteremtés

se mellett – a főszereplőhöz kapcsolódó elvárások kiforgatása. Thomast mint domináns, fizikailag is fenyegető karaktert vezeti be a történet, joggal számíthat rá a néző – elvégre egy Garth Evans-filmet néz –, hogy egy ponton kezébe veszi az irányítást, és véres bosszút áll. A férfi ehhez képest a játékidő jelentős részében a tehetetlen megfigyelő szerepére van kárhóztatva, majd maga is áldozattá válik, mielőtt a végén értelmet nem nyernek szenvedései.

Úgyesen zsonglórködik a műfaji konvenciókkal a kanadai Adam B. Stein és Zach Lipovsky író-rendező párosa is. Annak ellenére, hogy a *Freaks* az első mozifilmjük, dramaturgiai megoldásait nyugodtan tanítani lehetne a helyes expozíció szabályait tárgyaló kurzusokon. Az a szerencsés néző, aki a címén kívül semmit nem tud a filmről, az első pár perc alapján aligha képes a műfaját megtippelni. A kislányát egy hermetikusan elzárt lakásban egyedül nevelő apa (Emile Hirsch) története lehetne akár pszichológiai dráma is *A szoba* után szabadon, de egy élehetetlenül toxikus Földön játszódo poszt-apokaliptikus rémmese is. Később, amikor a kislány az apai tiltás ellenére mégis utcára merészkedik, és találkozik a gyanúsan kedves fagyiarussal (Bruce Dern), a klasszikus emberrabló thriller vagy a slasher irányába is elágazhatna a történet – és akkor a lakásban időnként megjelenő, kísértetszerű nőt még nem is említettük.

A *Freaks* világának mitológiája apránként tárul csak fel, és ha a puzzle darabjai ismerősek is lehetnek a különleges képességekkel megáldott és/vagy megátkozott mutánsokról szóló filmekből, illetve sorozatokból, az információk kreatív adagolásának és a szokatlan nézőpontválasztásnak köszönhetően az izgalomszint akkor sem csökken, amikor már sejtethetjük, hova fut ki a cselekmény. A viszonylag alacsony költségvetés, a független filmeket idéző karakterközpontú forgatókönyv és a kiváló színészi játék is szavatolja, hogy a *Freaks*re akkor is emlékezünk majd, amikor a legtöbb egyszer használatos szuperhősfilm már a feledés jótékony homályába veszett.

Noha a sitgesi közönség leginkább a vegyítzta műfaji filmekre vevő, a programban természetesen akadnak olyan produciók, amelyek önmagukon túlmutatva alaposan kilógnak ebből a keretből. Ilyen az Oscar-díjas forgatókönyvíró,

Armando Bó (*Birdman, Biutiful*), *Animalja* is, amely flörtöl ugyan a thriller és a horror műfajával, de leginkább szatíráként működik. A főszereplő, az ötvenes éveit taposó Antonio a kispolgári boldogság mintaképe, van jól fizető állása (egy vágópálya vezető), és poszterre kíváncsian idilli családjá. Magánmennyországa akkor kezd repedezni, amikor hirtelen megbetegszik, és új vesére lenne szüksége. Fia az ideális donorjelölt, de az utolsó pillanatban meggondolja magát. Antonio biztosítja róla, hogy nem neheztesse rá ezért, de egyre jobban frusztrálja, hogy hiába tartja a társadalom hasznos tagjának magát, a vesevárólistán elfoglalt pozícióját ez a legkevésbé sem befolyásolja, ráadásul úgy érzi, a felesége sem támogatja őt eléggé. A konzervatív, törvénytisztelő férfi kétségbeesésében illegális módszerekhez is hajlandó nyúl. Megismerkedik egy fiatal, munkanélküli férfivel, Gabriellel, aki jelentős összegért kész megválni a veséjétől, de látva, hogy milyen körülmények közt él Antonio, egyre többet és többet követel tőle.

Az író-rendező érzékletesen illusztrálja, hogy a halálfélelem árnyékában hogyan lép ki társadalmi és családi szerepeiből az az ember, aki a krízis bekezdése előtt valójában

nem volt önazonos, és a boldogságot is csak hazudta magának. Hogy a bőrét mentse, mindössze családját, felső-középosztálybeli státuszát és legvégül az identitását kell feladnia, míg a helyzetét kihasználó Gabriel ugyanezért a veséjével fizet. Az *Animalban* mindkét fél bűnös, Antonio vétke a kevélység, az ingyenevő, napról napra vegetáló fiatal pár pedig a jóra való restségük és az irigységük miatt nem méltóak a szimpátiánkra.

A *Piercing* főszereplője is egy álarcától megszabaduló családapa (Christopher Abbott), aki méltó ellenfélre talál. Reed üzletember, szerető férj és egy újszülött édesapja, de titokban sötét vágyak kínozzák. Bejelentkezik egy hotelbe, hogy kiélje ezeket. Prostitúáltat rendel, gyilkosságra készül, de a szobájába becsöngető nőről (Mia Wasikowska) rövid úton kiderül, hogy maga is mentális problémáktól szenved. A szerepek felcserélődnek, az áldozatjelölt átveszi az irányítást, és végül az agresszor szerepét is. Nicolas Pesce filmje sokkoló, provokatív és szürreális, vagyis méltó a forrásműhöz, a tematikailag rokon *Meghallgatás* (Takashi Miike, 1999) sztoriját is jegyző Ryū Murakami regényéhez.

**Gareth Evans:  
Apostol**

(Dan Stevens és Michael Sheen)

Sajátos női bosszúfilm a fesztivál legaktuálisabb, leghűsbavágóbb filmje, az *Assassination*

*Nation* is, amely *A salemi boszorkányok* alaphelyzetét igazítja hozzá a digitális világhoz. Salem városának nyugalma egy hackertámadás bolygatja fel, előbb csak a polgármester és az iskolaigazgató legfeljebb titkai kerülnek napvilágra, végül a város szinte minden lakosának kitergetik a szennyesét; szabadon lehet a privát levelezésekben és a fotókban böngészni. A gyanú néhány gimnazista lányra terelődik, és a magukból kivetkőzött átlagpolgárok – élükön természetesen a középiskola teszteszterontól fűtött focistáival – elindulnak megfellemleni a bűnbakokat a hatóságok asszisztálásával.

Sam Levinson filmje egyszerre szatíra, tanmese és 21. századi gimifilm a *Bajos csajok* és a *Spring Breakers* közös metaszatírjában, amely bátran kommentálja az online világban felerősödött csordaszellemet, a képmutatást mint az on- és az offline közösségek alapvető kötőanyagát, a rasszizmust, szexizmust, illetve a legnagyobb *amerikumot* mind közül, a fegyverkultuszt. Teszi mindezt a lehető legtrendibb formában, klipszerű stílusban, exploitation filmekbe illő vizuális megoldásokkal. Ha az vitatható is, hogy a hangnemkeverés mikor, mennyire működik, a film technikai kivitelezése makulátlan – az elismerés ezért jelentős részben Rév Marcell operatőrt illeti. •



BOLTI TOLVAJOK

# Vérré válik

BASKI SÁNDOR

**A HUMANIZMUS JAPÁN NAGYMESTERE AZ ÉLETMŰVÉT BETETŐZŐ DRÁMÁBAN IS A CSALÁD INTÉZMÉNYÉT VIZSGÁLJA.**

Nem a vérségi kötelékektől lesz család egy család – ezzel az egyetlen félmondattal összegezhető Hirokazu Koreeda eddigi munkássága. A monomániás japán rendező filmográfiájában találunk ugyan néhány kakukktójást, de a fő csapásirány az unortodox családi viszonyok feltérképezése és a mélységesen humanista megközelítés. Filmjei azokat a triviális, hétköznapi pillanatoakat ragadják ki a szereplők életéből, amikor megpróbálnak családként létezni, dacára a helyzetüket bonyolító körülményeknek. A 24 óra leforgása alatt játszódó *Still Walking* (2008) egy családi összejövetel krónikája; a legfőbb feszültséget itt még csak az okozza, hogy az idős apa fia választását – egy özvegyasszonnyal él együtt, akinek ráadásul már van egy gyereke – nehezen tudja feldolgozni. A *Kis húgunkban* (*Our Little Sister*, 2015) három lánytestvér alkot családot, a hosszú évek óta nem látott apjuk halálát követően pedig befogadják féltestvérüket, akivel a temetésen találkozhatnak

először. A nemzetközi sikert meghozó, megtörtént eseten alapuló *Anyátlanak* (2004) is egy szokatlan familiáról szól: négy kiskorú féltestvér él együtt egy tokiói lakásban saját szabályait követve, míg a család mibenlétével kapcsolatban a 2013-as *A fiam családja* teszi fel a legdrámaibb kérdéseket. Mihez kezdjen az a két házaspár, akik hat évvel fiaik születése után tudják meg, hogy gyerekeiket elcserélték? Melyik az erősebb kötelék, az együtt töltött idő vagy a vér?

A rendező új filmje látszólag ugyanerre a dilemmára keresi a választ, de nyitott kérdések valójában nincsenek. Koreeda már rég kinyilvánította, hogy szerinte az együtt töltött idő, a közös rituálék és az egymásra utaltság fontosabb, mint a biológia. Amiben nagyon más a *Bolti tolvajok*, az a szereplők társadalmi pozíciója. Koreeda eddig sem a szupergazdagok világáról tudósított, de figurái szinte kivétel nélkül tisztességesen próbáltak boldogulni. A Tokió alsón, egy lerobbant bungalóban élő család tagjai is dolgoznak, a férj építkezéssel vállal alkalmi munkákat, a feleség mosodában gürizik, a fiatal lány éjszakai bárban vetkőzik, a nagymama pedig a nyugdíját dobja be a közösbe, de még így sem jönnek ki, az apa ezért a kisleányával közösen a környékbeli boltokat fosztogatja. A család többi tagja nem lát ebben semmi kivetnivalót, és akkor sem támadnak erkölcsi aggályaik, amikor úgy döntenek, hogy nem jüt-

**„Fontosabb, mint a vérségi kötelék”**  
(Lily Frankie, Jyo Kairi, Sakura Ando)



tatják vissza szüleikhez az utcán talált, elhanyagolt kislányt.

Koreeda ugyanolyan szeretetteljes érzékenységgel dokumentálja a zárt mikroközösség mindennapjait – az evés és a fürdés közös rituáléja nála mindig nagy súlyt kap –, mint korábbi filmjeiben a jóval kevésbé deviáns szereplőket, azt sugallva ezzel, hogy nincs lényegi különbség. Ahogy *A fiam családjában* egyértelműen a szegényebb família jelentette az egészségesebb, ingergazdagabb, szeretőbb közeget mindkét kisfiú számára, úgy itt sem kétséges, hogy a vérségi viszonyoktól függetlenül igazi, funkcionáló családot látunk.

Koreeda ugyanakkor nem hallgatja el a kétségeit sem, miközben másik kedvenc témájára is reflektál. A *Still Walking*tól *A fiam családján* át a *Vihar utáni* (*After the Storm*, 2016) minden filmjében akad egy apa, aki szeretné viszontlátni magát a gyerekeiben – legyen az vér szerinti vagy fogadott –, míg a fiú vagy görcsösen meg akar felelni ennek az örökségnek, vagy menekülne tőle. A *Bolti tolvajok* fő konfliktusa, amely árnyalja némiképp a szegényházi idillt, hogy az apa itt a rossz mintákat, a tolvajmesterséget is átadja a fiának, és később a kislánynak is. A sokszor joggal De Sicával és Ozuval rokonított Koreeda világszemléletére és idealizmusára persze jellemző, hogy a kisfiú ösztönösen érzi, helytelen, amit tesznek, és végül fellázad apja ellen, nem hagyja magát korrumpálni. És az is a rendezőre vall, hogy még az erkölcsi bukás után sem vonja meg szimpátiáját a szülőktől.

Nem véletlen, hogy az Arany Pálmás *Bolti tolvajok* lett Koreeda eddigi legsikeresebb filmje. Kiszolgáltatottabb szereplőkkel, kilátástalanabb körülmények között, nagyobb tét mellett demonstrálja ugyanazt, mint korábbi filmjei, a fináléban bedobott csavarral ráadásul bevisz egy extra gyomrost is a nézőnek, aki – és talán ez a legnagyobb bravúr – mégsem reményvesztetten áll fel a mozsizékból.

**BOLTI TOLVAJOK (Manbiki kazoku)** – japán, 2018. Rendezte és írta: **Hirokazu Koreeda**. Kép: **Kondo Ryuko**. Zene: **Haruomi Hosono**. Szereplők: **Lily Franky** (Osamu), **Sakura Ando** (Nobuyo), **Mayu Matsuoka** (Aki), **Sosuke Ikematsu** (4 ban san), **Kairi Jo** (Shota). Gyártó: **Aoi Pro**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos.* 121 perc.



/// **MINDENKI TUDJA**

# Válaszúton

/// **BARKÓCZI JANKA**

**ASGHAR FARHADI A TÖBBSZEREPLŐS, MÉGIS INTIM TÖRTÉNETEK MESTERE.**

**A**kis spanyol faluban nagy a sürgés-forgás, mert lagzira készül az egyik régi család. Rokonok, barátok és üzletfelek találják egymásra a nagy napon, és még a menyasszony rég nem látott nővére is megérkezik Argentínából. Az óceánon túli életéből pár napra hazalátogató Laurát nem kíséri el a férje, de vele tart zabolátlan kamaszlánya, Irene, akinek üde lény az egész társaságot beragyogja. A szertartást követő multság remekül indul és emlékezetes is marad, bár nem éppen úgy, ahogy azt az ifjú pár tervezi. Amikor az este folyamán tetőfokára hág a hangulat, valaki elvágja a települést árammal ellátó villanyvezetékét, majd a kavarodás közepette Irene nyomtalanul eltűnik. A kétségbeesett anya először megpróbálja megérteni a helyzetet, majd miután kiderül, hogy emberrablókkal van dolga, mindet megtesz azért, hogy valamilyen módon kiegyezzenek. A családtagok a maguk módján próbálnak segíteni, de az idő múlásával a lehetőségek száma egyre csökken, az idegeik állapota pedig gyorsan romlik. Régi sérelmek szakadnak fel, olyan titkok buk-

kannak felszínre, melyekről mindenki tudott, de senki nem beszélt eddig, ki nem mondott gyanúkat és nyíltan hangoztatott vádak kezdik mérgezni a kapcsolatokat. Az egymást követő újabb és újabb meglepetések miatt lassan világossá válik, hogy a helyzetet kizárólag úgy lehet megoldani, ha – akár csak egyetlen pillanatra is – mindenki őszinte lesz.

Farhadi nyolcadik nagyjátékfilmje ugyanolyan magabiztos és színvonalas munka, mint a korábbiak. A *Mindenki tudja* egy rejtélyes eltűnés körül bonyolódó pszichológiai thriller, mint az *Elly története* (2009), egyben pedig feszült családi dráma, akárcsak a *Nader és Simin* (2011). A rendező-forgatókönyvíró hihetetlen rutinnal rakja fel ezeket a kifejezetten rá jellemző, sokszereplős, mégis intim történeteket, melyek mára kétségtelenül a védjegyévé váltak. Sikerei révén az unikális iráni flmkultúrából a nemzetközi porondra lépett, így első külföldön forgatott filmje, *A múlt* (2013) után most spanyol közegben dolgozott, olyan sztárokkal, mint Penélope Cruz és Javier Bardem. A *Mindenki tudja* az előző filmekhez képest kevésbé lett mély és cizellált lélektani tabló, a varázslatos helyszín és a kissé kommersz irányba mutató akciók mégis szépen kitöltik a keretet. Farhadi egyik legnagyobb kincse kétségtelenül a jóízűség. Amit és ahogyan előad, az egy pillanatra sem tolnakodó vagy közönséges, de soha nem is kevés.

**„Szépen kitöltik a keretet”**

(Penélope Cruz és Javier Bardem)



Az iráni színészekkel, akikkel szó szerint és átvitt értelemben is egy nyelvet beszélt, talán könnyebben járta be a finom regisztereket, de a nem-irániaknak is sikerül – ha nem is minden küzdelem nélkül – követni őt ebben.

A Farhadi-filmek alaptétele, hogy minden emberi cselekedetnek oka van. Az okokkal lehet azonosulni, lehet őket kritizálni, lehet, hogy nem nyilvánvalók, de a létezésüket senki sem tagadhatja. Meséi a karakterek motivációiból fejlődnek, de az a különlegességük, hogy nem csak a személyes motivációkat, hanem a kultúrára jellemző törvényszerűségeket és sajátosságokat is figyelembe veszik. Ahogy a rendező egy interjúban mondta, a „helyi” soha nem lehet az „egyetemes” ellentéte, de nem is egyezik meg azzal, épp ezért fontosnak tartja mindkét szintet alaposan tanulmányozni ahhoz, hogy valóban hiteles elbeszélőként lépjen fel. Filmjeit nézve azt érezzük, hogy amit elmesél bárhol megtörténhetne, mégis csak ott és csak annak a világnak a szövetében történhet meg éppen úgy. A kultúra hat az egyének döntéseire, így hiába vándorolnak egyes motívumok a filmek és földrészek között (például az egyik szereplő eltűnése, fiatal fiú és lány motorozása, a háztartási alkalmazottak világa), mégis mindenhol frissen érezzük őket.

A rendező rendszeresen hangoztatja, hogy Abbas Kiarostami munkáit fontos előképnek tekinti. Kiarostamiért szintén rajongott a világ, a *Hiteles másolat* (2010) Juliette Binoche főszereplésével Olaszországban forgatta. Bár az ő történetei is mindig univerzális érvényűek voltak, végül nem vált európai rendezővé, mert nem tudott, és talán nem is akart gyökeret verni egy idegen kultúrában. Farhadi pályája ebben a tekintetben most válik igazán izgalmassá, mert óvatossá kell lennie, milyen úton indul tovább.

**MINDENKI TUDJA (Todos lo saben)** – spanyol, 2018. Rendezte és írta: **Asghar Farhadi**. Kép: **José Luis Alcaine**. Zene: **Javier Limón**. Szereplők: **Penélope Cruz** (Laura), **Javier Bardem** (Paco), **Ricardo Darín** (Alejandro), **Bárbara Lennie** (Bea), **Inma Cuesta** (Ana), **Eduard Fernández** (Fernando). Gyártó: **Memento Films / Morena Films / Lucky Red**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 132 perc.



■ RAGADOZÓ VÁROSOK

# Minden mozog

■ VARRÓ ATTILA

**PETER JACKSON ADAPTÁCIÓJA AZ ERŐSEBB TÚLÉLÉSÉT HIRDETI.**

Rút ágyúk, harci gépek – honi fordítástól függően így hívja Othello hadihajóit, midőn búcsút vesz tőlük és elindul saját önsorsrontó útjára: ezt a „mortal engines” kifejezést választotta a brit Philip Reeve *steampunk* regény-folyama címéül (amely az elmúlt 18 évben egy tetralógiát és egy előzmény-trilógiát eredményezett) – két szóban összefoglalva a túlgépesített, kizsákmányoló és immár elkerülhetetlen pusztulásba rohanó modern civilizáció lényegét. Ha van valami, ami ezt a fenntartható fejlődés mellett érvelő, silány fikciós oktatási anyagot érdemesse teszi a megfilmesítésre, az bizonyosan nem papírvékony szereplőgárdája vagy dobókockával írt cselekménye – csak és kizárólag *high concept*jének méregerős metaforája. A szóban forgó „halálos gépezetek” egy 31. századi, posztapokaliptikus újközépkor lánckerekeken guruló városállamai, amelyek a két részre szakadt emberiség gátlástalan, mindent felzabáló hányadának (földrajzilag: Európának) utolsó diaszpóráit jelentik. Ezek a többszintes tanktelepülések közös ideológiájuk, a „metropol-darwinizmus” szellemében csupán egyetlen vezérelvet

követnek: a nagy falu megeszi a kis falut – mire egyetlen csúcsváros marad a földön, a technológia úgyis elér arra a szintre, hogy más bolygókon folytathassa harcát a túlélésért. Reeve nem véletlenül választotta központi színhelyül London (első) mozgó városát, ahonnan hajdanán az ipari forradalom mótelye is útnak indult, és műveiben több ponton világossá teszi, kiket tart felelősnek az ezredfordulóra elért helyzetért (a metropol-darwinizmus főistennőjét például Thatchernek hívják): regényének minden alakja, összes fordulata és kegyetlen végkifejlete azt a nemes célt szolgálja, hogy szemléltesse tizenéves olvasótáborának a radikális szemléletváltás elkerülhetetlen szükségességét.

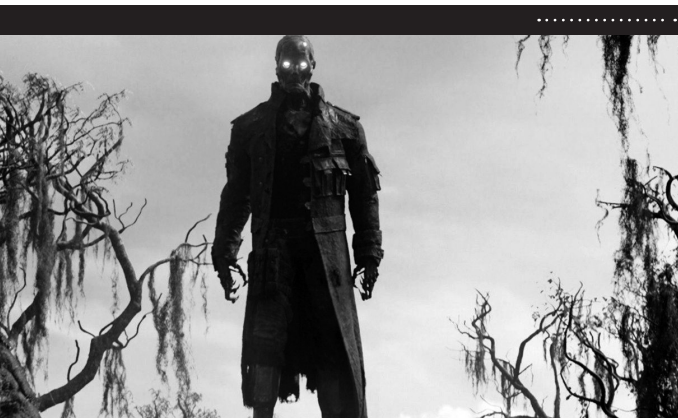
Az ideai filmverziót jegyző Peter Jackson előtt tehát egyszerű feladat állt. Ha már az alapregénynek ennyi is elég volt a sikerhez, nem kell mást tennie, csak megőrizni az egyszerű koncepció két érdemét: látványos *steampunk* cukormázzal fogyaszthatóvá tenni a létfontosságú ökotudatosság keserű piruláját az ifjúságnak. A végeredmény kínos kettős kudarcnak bizonyul – mintha csak a Jackson-Walsh írópáros afféle párhuzamos hobbiprojektnek tekintette volna az adaptációt két *Hobbit*-projekt között, majd a rendezés feladatát rálőcsölték az épp arra járó veterán díszlettervezőjükre, aki bizonyára csuklóból összehoz majd kedvenc Miyazaki-animéi alapján vándorló palotát, égi kastélyt, pedálos léghajókat. A *Ragadozó városok* legnagyobb

„Csupán hasznosítható prédát jelent”

baja nem a közepesen megírt regényből elégségesre rontott forgatókönyv, nem is a mindenféle eredeti ötletet vagy ihletett megoldást nélkülöző sci-fi látványvilág (ebbe az alpműbe talán a Jeunet-Caro páros gőzbicskája is beletört volna). Az ideai karácsony nagy durranásának szánt szuperprodukció kipukkanásáért leginkább Jacksont terheli a felelősség, aki éppen a fő erényt jelentő morális üzenettől fosztotta meg a történetet, nehogy véletlenül elidegenítse magától a nagyközönséget.

A *Ragadozó városok* olyan, mintha az 50-es évek derekán a Disney-stúdió készített volna (rajz)filmeoszt Szodoma és Gomorra történetéből, ahol a két város szörnyű bűneiért csupán maroknyi gonosz előljáró lakol meg és a csinoska Lót hercegnő páholyból nézi végig pusztulásukat kezében egy sós-pereccel. Reeve történetének legfontosabb tanulsága szerint nem csak a természet elleni bűnök kötelező zsoldja a halál, de még a nemes lelkű, tette kész hősök önfeláldozására is szükség van a fenntartható jövőhöz – megfosztani a hősnőt csúfságától és az antagonistát szépségétől, álnok, áruló Smith ügynökökre kenni a kollektív felelősséget és szerelmi happy enddel jutalmazni az áldozathozatalt csupa olyan olcsó írói fogás volt Jacksontól, ami teljesen megfosztotta az alaptörténetet üzenetétől. Míg Reeve regényében a „minden mozog”-alapelv a hataloméhes városi elit számára egyfajta erkölcsi igazolást jelentett arra, hogy a haladás érdekében el kell pusztítaniuk a gyengébbeket (ezzel szemben a Haladásellenes Liga ősi településekbe tömörült állótábor a stabil egyensúly társadalmi-környezeti alapelvét hirdeti), addig a filmverzió rút gépezeténél a folytonos mozgás a siker kulcsa, nem csupán a sebesen pergő akció-sztori terén, de szociáldarwinista tekintetben is: az alpmű feldolgozása öncélú pusztítás, csupán hasznosítható prédát jelent, amely javaival az Álomgyár nagyobb faluját szolgálja.

● **RAGADOZÓ VÁROSOK (Mortal Engines)** – amerikai-új-zélandi, 2018. Rendezte: **Christian Rivers**. Írta: **Philip Reeve** regényéből **Peter Jackson** és **Fran Walsh**. Kép: **Simon Raby**. Zene: **Junkie XL**. Szereplők: **Hera Hilmar** (Hester), **Robert Sheehan** (Tom), **Hugo Weaving** (Valentine), **Leila George** (Katherine), **Jihae** (Anna Fang). Gyártó: **WingNut Films / Universal Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 128 perc.







Sara Colangelo filmje egy azonos című izraeli produkció feldolgozása, melyet 2014-ben mutattak be. A történet okosan és kíméletlenül megy neki olyan témáknak, mint a dilettantizmus és a lánghelme, az alkotó és a rajongó viszonya, valamint a szépség és a másik ember szeretetének határai. Merészen tárja fel az abúzus sokféle arcát, megmutatja, hogy milyen képlekenyek annak körvonalai, és hogy olykor mennyire nehéz elválasztani a lelkes tehetségfejlesztést a veszélyes mániától. Maggie Gyllenhaal rémálmaink óvónője, aki tökéletesen alakítja a profi szakembert és az eskelős megszállottat. Eszköztára sokrétű, minden rezdülése ezernyi kérdést vet fel. A film ezekben a kérdésekben valójában nem megy el a falig, de erősen játszik a néző szimpátiájával. Még a rendező is beleesik a saját csapdájába, mert érezhetően sajnálja Lisa karakterét, így a feszült cselekményt nem alakítja valódi thrillerré. Amit azonban végig megtart, az azzal kapcsolatos kellemetlen érzés, hogy az átlagos viszonyok milyen könnyedén alakulhatnak csupa jószándékból lidércnyomássá.

BARKÓCZI JANKA

## Kezdedben a sorsod ▲

**Au bout des doigts** – francia, 2018. Rendezte: **Ludovic Bernard**. Írta: **Johanne Bernard** és **Ludovic Bernard**. Kép: **Thomas Hardmeier**. Zene: **Harry Allouche**. Szereplők: **Kristin Scott Thomas** (Grófnő), **Lambert Wilson** (Pierre), **Karidja Touré** (Anna), **Jules Benchetrit** (Mathieu). Gyártó: **Récifilms / Umedia**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 105 perc.

Ritkaságszámba megy, amikor az alvilági élet összekapcsolásra kerül a zongorajátékkal: Új Hollywoodban ezt tette meg témájául például a Harvey Keitel főszereplésével készült *Ujjak* (1978), amelyből Jacques Audiard készített remake-et 2005-ben (*Halálos szívdobba-*



nás). Ezt a vonalat folytatja az ugyancsak francia **Ludovic Bernard**, aki egy ifjú, huszonéves zongorista östehetséget tesz meg főszereplőnek (Mathieu), aki csonka családban, egy párizsi külvárosban nőtt fel. Kitérés lehetőség nélkül a bűnözést választja a kerületi cimboráival egyetemben, de a főváros zenei konzervatóriumának egyik tanszékvezetője felfigyel rá, amint Bachot játszik az egyik vasútállomás szabadon használható zongoráján. Az önféjű, impulzív fiatalember le akarja rázni a tanszékvezetőt, de végül ő lesz az, aki megmenti a fiút a börtöntől, és közmunkalehetőséget ajánl neki a patinás zenei intézményben az ingyenes zongoraórák mellett. A tanszékvezető mentor-mecénás személyes okokból megszállottan támogatja Mathieu-t, és egy nagy lehetőséget ajánl neki, de a két erőter közl nem egyértelmű, végül melyik győzedelmeskedik: az alvilágba vezető, szuburbániánus pusztulat-rögváló, vagy pedig a komolyzene sikeres karriert ígérő, elit univerzuma.

Az ellentéteket a fénykezeléssel is nyomatékosító munka a nagy döntés megkönnyítése érdekében egy szerelmi szálal is beemel, Mathieu azonban a játékidő végéig vívódik a lehúzó közeg, a berögzült családi minták és az önbizalomhiány miatt. A *Kezdedben a sorsod* egyszerű vonalvezetésű, konzervatív, tisztelességgel levezényelt alkotás, amely csupán a finálé

alkalmával bicsaklik meg a drámai csúcspontok halmaza okán. **Bernard** műve érzékeny, szerfelett optimista személyes portré, amelyben vékony határvonal választja el a tehetség eltérő közlését annak beteljesítésétől.

TESZÁR DÁVID

## Én vagyok a vihar ▲

**Io sono Tempesta** – olasz, 2018. Rendezte: **Daniele Luchetti**. Írta: **Giulia Calenda**, **Sandro Petraglia** és **Daniele Luchetti**. Kép: **Luca Bigazzi**. Szereplők: **Marco Giallini** (Tempesta), **Elio Germano** (Bruno), **Eleonora Danco** (Angela), **Jo Sung** (Dimitrij). Gyártó: **Cattleya / Rai Cinema**. Forgalmazó: **Cinenuovo**. *Feliratos*. 97 perc.

Még 2013-ban történt, hogy **Silvio Berlusconi** ex-miniszterelnököt adócsalás miatt közmunkára ítélték. **Daniele Luchetti**nek, az olasz midcult kismesterének ez adta az ihletet ahhoz, hogy eljuttasson a

gondolattal: mi történne, ha egy, a köznapi valóságtól elszakadt, kiöregedő félben lévő playboy kénytelen lenne a hajléktalanok világában élni egy ideig. Az alaphelyzet és a jellegzetes olasz ízek ellenére az *Én vagyok a vihar* játszódhatna tulajdonképpen bárhol, ahol a szupergazdagok és a társadalom számkivetettjei közt áthatolhatatlan szakadék tátong. A főszereplő, **Numa Tempesta** is típusfigurája a vadkapitalizmusnak, a politikai felvilággal összefonódva intézi kétes befektetéseit, miközben odahaza (vagyis saját luxusszállodájában) két luxusprostitutót osztja meg az ágyát. Érthető, hogy nem különösebben lelkes, amikor a bíróság egy hajléktalanszállóra küldi dolgozni, ahonnan csak akkor szabadulhat, ha kivívja a lakók elismerését.

Az *Én vagyok a vihar* részben oda fut ki, ahová a morális indíttatású nevelődéstörténetek szoktak, kiderül, hogy a cinikus pénzhajhász még nem vetkőzte le teljesen emberi mivoltát, és hogy az *Aranypolgár* elmagányosodott címszereplőjéhez hasonlóan ő is egy gyerekkori traumát hordoz, a megváltás lehetőségét pedig nem a még több pénz, hanem a szeretet hozhatja csak el. **Luchetti** ugyanakkor valós kölcsönhatásként mutatja be a rinocéroszbőrű pénzember és a hajléktalanszálló lakói közti kapcsolatot – megidézve közben a *Biciklitolvajok* apa-fiú párosát –, a nincstelének először















## Ne hagyj nyomot!

**Leave No Trace** – amerikai-kanadai, 2018. Rendezte: **Debra Granik**. Szereplők: **Ben Foster, Thomasin McKenzie, Dale Dickey**. Forgalmazó: **GHE**. 104 perc.

A poszttraumás stressz szindróma a mozitörténet olyan csúcsműveit ihlette, mint az *Életünk legszebb éve*i, a Frankheimer-féle *A mandzsúriai jelölt*, a *Jákob lajtorjája*, a *taxi-szofőr*, a *Szarvasvadász*, de talán soha nem ábrázolták annyira diszkrétan, már-már szemérmesen, mint Debra Granik legújabb filmjében. A nyolc éve második direktori munkájával, *A hallgatás törvényével* a világhírnévbe dobantó Granik úgy beszél a háború pokláról, hogy egyetlen akciót nem mutat, nem sokkol és primer hatásokat sem vadászik, filmje mégis delejez és megrendít.

A Peter Rock szűk tíz éve publikált regényét adaptáló mozi középpontjában az Irakot megjárt veterán, Will (Ben Foster – *A harcmező hírnöke*i, *A préri urai*) és bakfis lánya, Tom áll (az első szerepét Peter Jackson

második *Hobbijában* megkapó Thomasin McKenzie), akik egy sűrű erdőben tengetik akár még felhőtlennek is nevezhető mindennapjaikat. Gondosan számolnak rá, hogy önkéntes száműzetésükről senki ne tudjon, egy nap mégis felfedezik és kényszercivilizálják őket. Lakást, munkát is kapnak, ám hiába a szociális munkások őszinte törődése, szöknüik kell: az apát a traumái, a kislányt az apja iránti szeretete hajtja vissza a vadonba.

A rendező klassziczálóbb vizuális stílust választott, mívesen kivitelezett kompozíciókban mesél, jobbára kötött gépmozgásokkal operálva, cizellált jelképekkel dolgozva, és néhol intelligensen eljátszva az amerikai ikonográfiával (lásd például a jelenetet, amelyben lebontják a hajléktalanok táborát, egyúttal az egyik roncsátorra applikált zászlót is széthasítva, vagy rögtön utána a pályaudvaron játszódó jelenetet, ahol hőseink mellett-mögött elhalad egy vonat, rajta a csillagos-sávos lobogóval). A *Ne hagyj nyomot!* formája azonban minden

tradicionalisabb jellege mellett is igen szubverzív. Különlegessége, hogy hiányoznak belőle a hasonló témájú filmekből ismert kezemfeje-megoldások: a háborús traumát a néző számára arcközelbe hozó flashbackek, a hagymázás rémálmok és a lidérces-lázás víziók. Csupán néhány apró utalás jelzi, hogy honnan jön, mit élhetett át Will, de a szörnyűségek részletezése elmarad. Debra Granik többek között azzal teszi jelenvalóvá a múltat, hogy utóbbiból semmit sem mutat. Hiszen a flashback óhatatlanul is múltbeliként ábrázolja a tragédiát, meghaladottnak, vagy legalábbis hatásában megkopottnak mutatja a szörnyűségeket, Granik munkájának a fő tétje azonban éppenséggel annak érzékelte-tése, hogy miként terheli meg a jelen minden pillanatát a múlt ólomsúlya. Szörnyű végzetként nehezedik rá, ezért Will életének egyetlen célja, hogy minél hatékonyabban *ne legyen jelen* a világban. Hogy kiradírozza magát abból, de – már csak a gyermeke miatt is – anélkül, hogy kiugorjon belőle, azaz az öngyilkosságot választaná.

Különös, de a *Ne hagyj nyomot!* mindennek ellenére nem a létundorról szól. Részben azért, mert a Will sorsa hor-doza perspektívátlanság el-lentétezőségeként a játékidő teltével egyre nagyobb szerep jut az életenergiákkal csordul-tig lévő Tomnak: a rendezőnő ragyogó tempó- és arányér-zékét bizonyítja az, ahogyan a kislány figurája fokozatosan átveszi az irányítást az ese-mények felett. Hogy aztán a zárókép főszólamája már a re-mény legyen, mégpedig – szo-lid rendezői-forgatókönyv-írói bravúr ez – mindenféle művészi kompromisszum és az alapgondolat csonkolása nélkül, a happy endnek nem engedve, az ábrázolás követ-kezetességének megtartása mellett.

*Extrák:* Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT

## Legbelső félelem

**Primal Fear** – amerikai, 1996. Ren-dez-te: **Gregory Hoblit**. Szereplők: **Richard Gere, Edward Norton, Laura Linney**. Forgalmazó: **GHE**. 125 perc.

Gregory Hoblit 1996-os re-meklése, a *Legbelső félelem* leginkább a kölyökké-pű Edward Norton áttörést hozó színészi játéka kapcsán ma-radt meg a kollektív emléke-zetben. Pedig Hoblit filmje jóval több egy meghatározó alakításnál: az 1990-es évek egyik leghatásosabb thrille-ről van szó, amely ma, hu-szronköt év elteltével is meg-érdemli a figyelmet.

Bár a cselekménye a hagyományos tárgyalótermi bűn-ügyi filmek nyomvonalán ha-lad, a film sok szempontból ki is kezdi a műfaj konvencióit, kezdve rögtön hőse jellem-zésével. A történet főszereplője, a simulékony Martin Vail (Richard Gere) ugyanis sok szempontból éppen hogy el-lentétes a *courtroom*-filmek feddhetetlen protagonistáival, akik bármi áron győzelemre



## Az atya ▾

**The Padre** – kanadai, 2018. Rendezte: Jonathan Sobol. Szereplők: Tim Roth, Valeria Henríquez, Nick Nolte. Forgalmazó: Bontonfilm. 98 perc.

**H**a valaki manapság hadat akar üzeni a bosszúfilm unalomig ismert zsánerközhegyeinek, rendelkezék legalább annyi szellemi munícióval, mint a török származású Fatih Akin, aki *Sötétben* című friss mozijában nemcsak tárgyyszerű precizitással elemzi az indítékokat és következményeket, de árnyalatokban gazdag társadalom- és korrajzot is fest. Hollywood tájékán viszont gyászosabb a helyzet: a közelmúltbéli kísérletek (a *Bosszúvágó* remake-jétől *A védelmező* második felvonásáig) inkább akcióorientált nagyvárosi mesék, melyek adások maradnak a bosszú anatómiájával. Az álomgyári irányvonalat követi a kanadai Jonathan Sobol is: harmadik direktori munkája, *Az atya* road movie-ba oltott, de klaszikus szabású thriller, melyben az amerikai rendőrbíró (Nick Nolte) Kolumbiába utazik, ahol helyi partnere (Luis Guzmán) segítségével igyekszik feltérképezni egy papi reverendába bújt szélhámos (Tim Roth) holletét, hogy aztán lánya halála miatt elégtételt vegyen a férfin. A család persze menekülőre fogja, és közben szövetségesre lel egy árva tinédzserlány (Valeria Henríquez) személyében, akit

még kétes mestersege fortélyába is beavat. Kalandjaik azonban nem tarthatnak örökké, hiszen közeleg a leszámolás órája. Sobol nem bíbelődik sokat a felvezetéssel, szinte azonnal berántja nézőjét az események fősodrába, ezáltal pedig nemcsak a rendőrbíró motivációja marad kifejtetlen, de a feszere komponált cselekményben tornyosuló fordulatok is hamar önismétlővé lapsodnak (Roth hőse többször is ugyanazzal a módszerrel cselezi ki üldözőit, és mestertolvajként is csak utolsó, templomos-koporsós trükkjével okoz meglepetést). A rendező a bosszú természetéről, a bűn ördögi köréről sem igazán kíván regélni, ám amikor mégis ezzel próbálkozik, akkor csupán falvédőbölcsességekre telik tőle. A helyszínrajz viszont elsőrangú – az egzotikus Kolumbia ragacsos forróságával a földi pokol jelképe –, és a színészek is remekelnek, sőt mintha régi, ikonikus szerepeiket játszanák újra: Nolte a 48 óra keményöklű zsaruját, Roth pedig kilencvenes évekbeli gengszter- és tolvajhőseit. Őket is árnyékba borítja azonban az újonc Henríquez: éteri tisztaságával, dévaj humorával magabiztosan uralja a vásznat. *Az atya* viszont nem magaslik ki a bosszúthriller mezőnyéből: inkább csak azokat képes megszólítani, akik egy megnyugtatóan kiszámítható, nosztalgiával kibélelt átlagfilmre vágnak. *Extrák:* Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK



## Örömjárgány ▾

**The Leisure Seeker** – olasz-francia, 2017. Rendezte: Paolo Virzì. Szereplők: Helen Mirren, Donald Sutherland, Christian McKay. Forgalmazó: GHE. 108 perc.

**E**gy karakterközpontú drámákban edződött szerzői filmes (Paolo Virzì), két veterán színészióriás (Helen Mirren, Donald Sutherland), egy öreg Winnebago Indian lakóautó, valamint az Út, ez a metafizikai jelentőségű, All-American fogalom, a beatgeneráció szerzőinek felül nem múltható tematikai hozzájárulása adja a savát-borsát ennek a 2017-ben bemutatott független mozinak. Amelyben egy idős házaspár, a rég nyugalmazott irodalomtanár és felesége indulnak el Bostonból, hogy a keleti parton délnek vezetve látogassák meg a Key Westben álló Hemingway-házat, megtéve két és félezer kilométert, miközben történetük a road movie műfajának hagyományaihoz méltón legfőképpen nem a fizikai távolság leküzdéséről, hanem az időről, az úton levésről és a sorsszerű megérkezésről szól. Az olasz forgatókönyvíró-rendező hatalmas teret biztosít a főszereplők számára, mert ebben az egyszerre ragyogóan szép és szörnyen szomorú filmben a mellékszereplőknek alig-alig jut egy-egy odavetett sor, a kamera sosem távolodik el a házaspárról, akik elegáns könnyedséggel vonják irányí-

tásuk alá a vásznat. Sutherland nyolcvan fölött is jó svádájú, kaján csibész, imádnivaló gazfickó, Mirren pedig egyszerre csökkönyösségig céltudatos, érzékeny és odaadó; több erő és több szenvedély rejlik bennük, mint a kortárs popcornfilmek ifjú hősszerelmeseiben.

Nyilvánvaló, hogy ez a film nem a kirobbanó kereskedelmi siker reményében, hanem személyes és művészi elkötelezettség okán készülhetett el: méltó módon búcsúztatja a Woodstock-generációt, az ezerszer elgyászolt Amerikai Álom nagy nemzedékét, akik meghatározó hatást gyakoroltak a 20. század globális popkultúrájára. Az irodalmi utalásokban bővelkedő forgatókönyv könyörtelen kérdésekkel szembesíti a főszereplőket, ezáltal a nézőt, ugyanakkor telis-tele van életörömmel és finom humorral, megfelelően ellensúlyozva a dramaturgia komor vezérfonalát. Mindeközben Paolo Virzì, Helen Mirren és Donald Sutherland fantasztikus hármasa arra emlékezteti a szuperhősfilmek korának nézőit, hogy egy életen át szeretni valakit, megtanulni törődni és megbocsátani, mindeközben pedig méltósággal viselni a balsors csapásait, mégiscsak a legragyogóbb szuperképesség, amelyet ember valaha is eljáráthat.

*Extrák:* Werkfilm és beszélgetés Helen Mirrennel és Donald Sutherlanddal.

GÉCZI ZOLTÁN



