

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2019. március • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

BERTOLUCCI // AUDIARD
AKIRA:
KÉPREGÉNY ÉS KULTFILM



19003

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Tuva Novotny: **Itt járt Britt-Marie** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

Az ember és a gép közötti távolság csökkenni látszik, épp csak az kérdés, hogy igazából ki hasonul a másikhoz. Jobban vágyunk arra, hogy a bőség és komfort nevében az okos kutyák mindent csináljanak meg helyettünk, mint amennyire félünk attól, hogy cserébe mindent tudni fognak rólunk. A szabadságát veszített ember azonban közelebb áll a géphez, mintsem gondolná.

Ridley Scott: Szárnyas fejdadász (Rutger Hauer) – 4. oldal



BERNARDO BERTOLUCCI

Bertolucci 60-as években induló pályája kísérleti filmektől, modernista remekműveken át ívelt nemzetközi szuperproduktiókig. A *Pókstratégia*, *A megalkuvó*, *Az utolsó tangó Párizsban*, a *XX. század* rendezőjének életműve nemcsak önértékén fontos. Példázza az egyik lehetséges utat, amelyet az európai film a múlt század második felében megtett.

Bernardo Bertolucci: Huszadik század (Dominique Sanda és Robert De Niro) – 22. oldal



KÉPREGÉNY LEGENDÁK: AKIRA ÉS ALITA

A japán „manga” és az „anime” szavak a popkultúra globális nagyszótárába vésődtek, ami nem kis részben az *Akira* sikerének köszönhető. Katsuhiro Otomo bő kétezer-kétszáz oldalra rúgó mangafolyama és a belőle készült animációs film nem az első fecskék voltak ugyan, a nyugati olvasókat és nézőket mégis ők hódították meg.

Robert Rodriguez: Alita: A harc angyala (Christoph Waltz) – 36. oldal



2019 március

FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 03. SZÁM

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

Parragh Ádám: Csontbarlang a Szilícium-völgyben
(*Mesterséges intelligencia*)

4

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Mielőtt bástyák dőlnek (*A történelmi film*)

10

Kovács Ágnes: Fények, világok (*Beszélgetés Kende Jánossal*)

15

Benke Attila: Emberközeli történelem (*Beszélgetés Szász Attilával*)

18

Mészáros Márton: A víz fölé kerülni (*Beszélgetés Kárpáti György Mórral*)

20

OLASZ PANTEON

Csantavéri Júlia: Filmstratégia (*Bernardo Bertolucci 1941-2018*)

22

MESTERKURZUS

Zalán Márk: Rendhagyó viszonyok (*Jacques Audiard*)

26

FÉRFIAS JÁTSZMÁK

Barotányi Zoltán: Felfelé száll a buborék

(*Orosz tengeralattjárók a filmvásznon*)

30

Roboz Gábor: Nem csak a pénz (*Megtörtént bűnesetek*)

33

KÉPREGÉNY LEGENDÁK

Huber Zoltán: Neo-Tokió, 2019 (*Katsuhiro Otomo: Akira*)

36

Kránicz Bence: Mocskos arcú angyal

(*Yukito Kishiro: Battle Angel Alita / Robert Rodriguez: Alita: A harc angyala*)

40

PANORÁMA

Gécsi Zoltán: Kultfilmművészet (*Indonéz zsánerfilmek*)

42

FESZTIVÁL

Szalkai Réka: Mint te vagy én (*Finn Filmnapok*)

46

KÖNYV

Báron György: Kortársunk, Bergman

(*Gelencsér Gábor – Murai András szerk.: Bergman 100*)

48

Gelencsér Gábor: Az X generáció Z terve

(*Kalmár György: A férfiaság alakzatai*)

49

KRITIKA

Baski Sándor: Magánvágyak, közügyek (*Kárpáti György Mór: Guerilla*)

50

Fekete Tamás: Lakásszínház (*Dobó Kata: Kölcsönlakás*)

51

Margitházi Beja: Felejtéspolitikai (*Ruth Beckermann: Jó estét, Mr. Waldheim!*)

52

Barkóczy Janka: Az előadás vége (*Gaspar Noé: Eksztázis*)

53

Kovács Kata: A család kicsi petesejtjei (*Tamara Jenkins: Private Life*)

54

MOZI

DVD

55

PAPÍRMOZI

61

64

A címlapon: Tuva Novotny: *Itt járt Britt-Marie* (Pernilla August) –
A Cirko Film márciusi 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
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR 19-0006
ISSN-0428-3872

ANDREW G. VAJNA (1944-2019)

Jó barátja és munkatársa Arnold Schwarzenegger „szuperhősnek” nevezte ugyan, de a biztos kezű Terminátor ezúttal nem talált célba, Andy Vajna története, ha sikersztori is, nem szuperhős legenda. Vajna nem *superman* volt, hanem *self made man*. Mindenestül evilági pályát futott be, érényei és hibái nagyon is emberinek látszanak. A Vajna-karrier egy olyan ember története, aki az ellenfél, a balsors energiájából merítette az erejét. Ha a történelem mindent elvett tőle, akkor csak azért is megmutatja, hogy nem adja fel. 1944 augusztus elsején zsidóként születni Budapesten végzetes életkezdet, 12 éves gyerekként egyedül, pénz és angoltudás nélkül menekülni a levett forradalom romjai közül Kanadába nem kevésbé kilátástalan újrakezdés. És nem adta fel.



A magyar producerek közül Sir Alexander Kordán kívül senki nem jutott olyan magasra, mint Andrew G. Vajna. A filmipar meghatározó személyiségeit felsoroló ötszázados Variety listában mind ez ideig ő az egyetlen magyar. Filmes karrierje szerény hongkongi moztulajdonosként indult, majd Andrew Kassarral társulva megalakította a Carolco Pictures-t (1976), amely pár év múltán, nem utolsó sorban Vajna kitűnő üzleti és filmes érzékének köszönhetően, a harmadik legnagyobb amerikai forgalmazó lett. „Nem művész vagyok, hanem néző.” – mondta később. És ez kulcsmondat a sikeréhez: a jó producer nézőkben gondolkodik, az igazán jó pedig minőségben is. Vajna producerként sohasem csinált olyan filmet, amit nézőként nem szeretett volna végignézni. A *Rambo*, az *Angyalszív*, *A Terminátor 2.*, az *Elemi ösztön* nemcsak kasszasiker lett, hanem kultfilm is. Az *emlékmás (Total Recall)* máig a legjobb Philip K. Dick-adaptáció.

A magyar filmgyártás menedzselése gyökeresen más, mint a hollywoodi. Andy Vajna producerként az *Evita* Pesten forgatott jeleneteivel, majd *A miniszter félrelép* azóta sem felülmúlt kasszasikerével már 1997-ben hazatért, de igazi magyarországi megmérettetése 2011-ben kezdődött, amikor filmipari kormánybiztosként létrehozta a Magyar Nemzeti Filmalapot. Ennek politikai összefüggéseit elbírálja majd a filmtörténet, filmjeit viszont mérlegre tehetjük. Vajna miközben sikeresen felépítette és működtette „Etyekwoodot” (a hazai filmgyártásnak a nemzetközi koprodukciókkal nemcsak óriási profitot, hanem szakmai megújulást is hozva), ugyanakkor a magyar filmművészetet sem darálta le, mint azt sokan gondolták. A *Saul fia*, a *Testről és lélekről*, az *Egy nap* és más kitűnő filmek Fábri, Makk, Zolnay, Jancsó, Huszár és a többiek értékes hagyományát vitték tovább. Akik halála után, mocsokolták, ezért gyalázták.

A Filmalap mérlegét, érényeit és hibáit a szakmának és a józan észnek kell felmérnie, nem a gyűlöletnek.

SCHUBERT GUSZTÁV

Előfizetési kedvezmény

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez 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!

FILMVILÁG FEKETE-FEHÉRBEN

Kedves Olvasóink!

A pénzsűke miatt kénytelen voltunk visszatérni – reményeink szerint csak ideiglenesen – a színes Filmvilágról a fekete-fehér nyomtatásra. Elvben meglesz rá az ideji 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.

CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Bone Cave in Silicon Valley (Als in Movies) by Ádám Parragh, p. 4.

As the border zone between man and machine rapidly vanishing, it becomes less and less obvious who assimilates whom. We sacrifice our freedom for comfort and without freedom we are rather a machine than a man.

HUNGARIAN WORKSHOP

Before the Bastions Fall (Hungarian historical films) by Tibor Hirsch, p. 10. **Lights, Worlds** (A Talk to János Kende) by Ágnes Kovács, p. 15. **History with a Human Face** (A Talk to Attila Szász), by Attila Benke, p. 18. **Above the Surface** (A Talk to György Mór Kárpáti) by Márton Mészáros, p. 20.

The most significant aspect of historical films has always been its relation to reality – unfolding or tampering, that is the eternal question of the genre.

ITALIAN PANTHEON

Film Strategem (Bernardo Bertolucci 1941-2018) by Júlia Csantavéri, p. 22.

The varicolored oeuvre of Italian film director Bernardo Bertolucci spectacularly illustrates the phases of European modernism in the 20th century: his experiments with realism, the successful modernist masterpieces and the international superproductions.

NEW BREED

Irregular Liaisons (Jacques Audiard) by Márk Zalán, p. 26.

MASCULINE GAMES

The Bubbles from the Deep (Russian Submarines in Movies) by Zoltán Barotányi, p. 30. **Not for the Money** (Contemporary True Crime Movies) by Gábor Roboz, p. 33.

MANGA LEGENDS

Neo-Tokyo 2019 (Akira by Katsuhiro Otomo) by Zoltán Huber, p. 36. **Angel with a Dirty Face** (Battle Angel Alita in Manga, Anime and Film) by Bence Kránicz, p. 40.

From Akira by Katsuhiro Otomo to Battle Angel Alita the Japanese manga has given numerous classics to cyberpunk which became the pioneers of the genre in Europe and in the United States during the 80's.

PANORAMA

Cult Film Art (Indonesian Genre Films) by Zoltán Gécz, p. 42.

FESTIVAL

Just Like You or Me (Finnish Film Days) by Réka Szalkai, p. 46.

BOOK

Bergman Today (Bergman 100 by Gábor Gelencsér and András Murai) by György Báron, p. 48. **Z Plan from X Generation** (The Shapes of Masculinity by György Kalmár) by Gábor Gelencsér, p. 49.

REVIEWS

Privat Desires, Public Affairs (Guerrilla by György Mór Kárpáti) by Sándor Baski, p. 50. **Squat Film** (Move Over Mrs. Markham by Kata Dobó) by Tamás Fekete, p. 51. **The Politics of Obliviscence** (Good Evening, Mr. Waldheim! by Ruth Beckermann) by Beja Margitházi, p. 52. **The End of the Show** (Climax by Gaspar Noé) by Janka Barkóczi, p. 53. **The Little Ovums of Family** (Private Life by Tamara Jenkins) by Kata Kovács, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Pernilla August in *Britt-Marie was Here* by Tuva Novotny (A Cirko Film Release)

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

CSONTBARLANG A SZILÍCIUM-VÖLGYBEN

PARRAGH ÁDÁM

**AZ EMBER ÉS A GÉP KÖZÖTTI TÁVOLSÁG CSÖKKENNI LÁTSZIK,
ÉPP CSAK AZ KÉRDÉS, HOGY IGAZÁBÓL KI HASONUL A MÁSIKHOZ.**

A technika és a tudomány segítségével környezetét és önmagát egyre brutálisabban megváltoztató lényként az ember talán semmit nem vesz természetesebbnek, minthogy ebbéli ténykedését környezetének és önmagának egyre jobb megismerése, az egyre precízebb, egyre objektívebb tudás segíti. Ám számos gondolkodó szerint a megismerés egyszerűen nem lehet tárgyilagos folyamat. Platón híres metaforája alapján árnyékvilágban élünk, valósan gondolt világunk mindössze látszatok, foltok játéka egy barlang falán, melynek bejáratával háttal ülünk. Csányi Vilmos úgy fogalmaz, hogy míg az állat a környezet pillanatnyi állapotait tekinti legfontosabb információinak, a konstrukciós és absztrakciós képességgel felvértezett ember az önnön elméjében raktározott információkat, reprezentációkat tekinti a legfontosabb környezetének. A humánetológus szerint kiemelkedő tulajdonságunk, hogy hiedelmeket alkotunk, és ezek jelentősége nem merül ki közösségalkotó szerepükben, hisz „annyit fogunk fel a valóságból, amennyit a hiedelmink közvetítenek.” A hiedelmekből álló ideológiák legnagyobb kortárs kritikusai, Slavoj Žižek nem kevesebbet állít

ezen gondolati konstrukciók védelmében, minthogy azok nélkül a valóság elveszítené logikai összefüggéseit. A megfigyelőtől független világot hirdető filozófiai materializmust azonban talán Martin Buber tette zárójelbe a legelegánsabban, azzal a banálisnak tűnő megállapítással, hogy „a világ és én kölcsönösen tartalmazzuk egymást.”

De hát mindez csak fotelbölcsészet, filozófiai okoskodás, már hogy élnék hiedelmek meg holmi árnyak között? A régiek, azok igen, de mi már tisztán látunk, és tudásunk akkora, hogy maholnap életre keltjük a gépeket! Behemót optimizmusunk amúgy ismeretelméleti szempontból is hasznos, elvégre, ahogy Steven Pinker írja: „a robottervezés egyfajta tudatosságra ébresztő foglalatosság.”

A FELEJTÉS BÉRE

Tisztán látni? A környezetünk pusztá érzékelése „kontrollált hallucináció”, az agy korábbi tapasztalatai alapján meghozott „legjobb tipp”, ahogy Anil Seth fogalmaz. Az összes optikai csalódás (a kivilágosodó és besötétedő négyzetek, az összetartó vonalak, a Rubin serleg, Ames szobái stb.) azon környezeti szabályszerűségek (megvilágítás, textúra,

határvonal, perspektíva) körmönfont felfüggesztéséből fakad, melyeket csecsemő- és kiscyerekkorban sajátítunk el. Első éveinkben kijárunk egy (pár) egyetemet, de ennek tényét elfelejtjük. Amikor a Terminátor szemén keresztül látjuk a vérvörösbe fullasztott világot, minden látótérbe kerülő tárgy praktikumának számszerű feltüntetésével (megfelelő bőrkabát, likvidálandó személy stb.), az egyszerre érzékeltet valamicskét abból, hogy látni, ha nem is tudatos, de komoly agyi kapacitást igénylő tevékenység, és egyszerre mutatja ezt a folyamatot – tévesen – objektíven. A látás és a nézés között nem pusztán a látvány érzésének nehezen megragadható jelensége húzódik, de a megértés is, a tárgyak és személyek felületeinek és a környezet viszonyának azonosítása, mely feltételezéseken



alapul, és korántsem tévedhetetlen. A néző számára persze a *Chappie* címszereplője nem pusztán lát, de egyenesen alkot, amikor két pillanat alatt lefesti a roncstelepen málló bogárhátút. Sorról sorra, képpontról képpontra, motorikusan – ahogy egy intelligens szerkezettől elvárjuk. Am a neurális hálózatok (újra) felfedezése épp azt tanúsítja, hogy a digitális-procedurális számítógép mégsem jó mindenre. Mert az élet nem nullából és egyesekből áll, hanem végtelem átmenetben formálódik.

Elmének viszont csak fogalmak segítségével működhet, a gondolkodás médi-uma, a nyelv az átmeneteket térben és időben elkülönült egységekre szabdalja. Így tudjuk megragadni a dolgokat, létrehozni a világ modell-

jét, és beleesni abba a csapdába, hogy a kettőt azonosítsuk – noha a szimuláció nem duplikáció, pont ezért van rá két, jól elkülönült fogalmunk. Ahogy Platónnak is volt két, jól elkülönült fogalma. Test és lélek, független létezők, egyik múlandó, másik örök. Körülbelül innen datálhatjuk a nyugati gondolkodásba sejtszinten beivódó vagy-vagy logikát, és ezt a platóni-keresztény dualizmust René Descartes is csak észszerűsíteni tudta a gondolkodó és a kiterjedt világ világképével, melyben a lélek már mint racionális tudat, a tobozmirigyen tartott ezernyi gyeplőjével csatlakozik a testhez. A szigorúan elváló kategóriák, az éles kontúrok eszméje húzódik meg Arthur C. Clarke és Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeiája* mögött is, hisz a monolit

nemcsak szabályosságában környezet-idegen jelenés, de egyúttal mérföldkő, az „eddig még nem, de innen már igen” cezúrája. A valóság finom fokozatai felfoghatatlanok és ábrázolhatatlanok.

A robotikához és a mesterséges intelligenciához kapcsolódó összes, vágyakozással és félelemmel vegyes spekuláció az öntudatra ébredő gépekről Descartes örökségét cipeli. A materializmus szerint a világot anyag és annak működése határozza meg, minden mentális állapot, minden gondolat és élmény egy fizikailag értelmezhető agyi állapothoz tartozik, tehát leföllelhető. A technikai fejlődésbe vetett hit révén pusztán az a kérdés, hogy mikor válik a lélek, a tudat, annak minden cókmo-kjával (emlékek, vágyak, vélekedések) lemásolhatóvá, ahogy arról a *Tron* vagy az *Agyhalál* tanúskodtak már a nyolcvanas

„Descartes örökségét cipeli”
(Ridley Scott: Szárnyas fejvadász – Harrison Ford)





évek legelején. Az emlékezet, mely időbeli kiterjedése, narratív jellege miatt a tudat legkönynyebben megragadható – és megfilmesíthető – komponense, valóban nélkülözhetetlen a fejlett éntudathoz. Az 1987-es *Robotzsaru* ébredéséhez önéletrajzi memóriáján keresztül vezetett az út, és az emlékezet hitelességének (annak, hogy hozzánk tartozik, hogy tartalmát mi éltük meg) jelentőségét nagyon jól illusztrálta a szomorú valósággal szembeesülő klónok története a *Holdban*. Hitelességen persze mi inkább objektivitást, precizitást, tetszőleges visszakeresési lehetőséget szeretnénk érteni. Ennek hasznát cinikusan kérdőjelezi meg a *Fekete tükör* sorozat *Az emlékcchip* epizódja, ahol a főhős a chip segítségével derít ki egy múltbeli affért, majd szétzúzza házasságát, melynek emlékeibe aztán rögzítményesen menekül vissza. A lélek integritását ugyan sokkal jobban szolgálja az emlékek durva torzulása, még durvább szelekciója és nagyon-nagyon durva elfojtása, minek kockáztassuk meg akár egyetlen emlék sérülését, elvesztését is, ha fenn a felhőkben biztonsági másolat-
tal együtt is elfér az összes?

Hiába monista oly büszkén a technokrata társadalmunk, a romlandó test, valamint a tisztán informatikaira konvertálható digitál-lélek koncepciója pont arra emlékeztet, amit annyira szeretnénk elfelejteni, lásd egy másik *Fekete tükör* epizód, a *San Junipero* szerver-mennyországát. Ahhoz a dualizmushoz jutottunk vissza, ahonnan a vallások elindultak.

„Számokkal bármit ki lehet fejteni”

(Wally Pfister:
Transzcendens
– Johnny Depp)

KÖTELEZŐ AKARAT

Ember és technológia viszonyának megítélésekor fontos szempont, hogy melyik fél érdekei érvényesülnek. Mielőtt azonban nagylelkűen megelőlegeznék a kialakulóban lévő „faj” szempontjait, érdemes átgondolni, hogy mi magunk mit is akarunk. Mivel a szabad akarat minden bizonnyal csak egy élmény, ami a felismert vágyak és a cselekedetek közé ékelődött a kontroll praktikus illúzióját megteremtendő, a kérdés igazából úgy hangzik: mire vágyunk? Természetesen mindenre. A valóságban ez problémás kicsit, ahogy a *Colossus: the Forbin Project* védelmi szuperszámítógépének ténykedése is mutatja. A bőség és komfort békéjének az ára például a totális megfigyeltség, szabadságunk teljes feladása. 1968 párizsi diákjai erre az alkura még nemet mondtak, ám a privát szféra értelme lassan, alattomosan átértékelődött. A tíz évvel később, Christopher Lasch által *Az önimádat társadalmában* lefestett ember számára „a szabadság csak növeli benne a bizonytalanságot, melyet csak úgy győzhet le, ha mások arcán látja »grandiózus énjének« tükörképét”. Ezért várjuk jobban, hogy a bőség és komfort nevében az okos kütyük mindent csináljanak meg helyettünk, mint amennyire félünk attól, hogy cserébe mindent tudni fognak rólunk. E tárgykörbe tartozó legtöbb történetet (*Különvélemény, Én, a robot, Sasszem*) talán nem is az orwelli félelem szüli, hanem az álszemérem. Nem akarunk szabadok lenni, legfeljebb egy

film erejére. A *Mátrix* elképesztő sikerét ennek is köszönheti: egy pásztorórára mindent ad. Buddhizmust és erőszakorgiát, keresztény szimbolikát és szerelmi megváltástörténetet, legfőképpen azonban szemképráztató technológiai bemutatót – és egyben a szabadság, a kontroll utáni sóvárgást, vagyis a géprombolás tiszta dühét, mely pontosan a szemképráztató technológia ellen irányul. E szemérmetlen szinkretizmus népszerűsége megmutatja, hogy az önrendelkezéshez fűződő vágyaink inkább csak egyéjszakás fellángolások, és hogy a technokrata környezetben felerősödik a spirituális éhség.

A nyugati világ (intézményes értelemben vett) vallástalanodásának következményei között melleleg a nárcizmust is megtaláljuk. A túlvilág ígérete és a protestáns munkaetika puritanizmusa nélkül ránk szakadnak az egyre jobban gépiesített gazdaság által egyre gyorsabb ütemben megtermelt javak és lehetőségek. Most kell megvalósítanom magam, mondja a fogyasztói kapitalizmus alapparancsa, melyet Žižek oly találóan nevez a hedonista individualizmus imperatívuszának. Az egyéni érdek természettudományos igazolását Richard Dawkins szolgáltatja, nagysikerű könyve óta *köztudott*, hogy még a gén is önző. Hát hogyan is hihetnénk, hogy amikor a gép tudatra ébred, nem fog futószalagon fittyet hányni a programozó akaratára? Hogy is hihetnénk igazán a gép békés, önzetlen voltában, ha a teremtés kiteljesedése, hogy „saját képére és hasonlóságára”? Az *Ex Machina* mesterséges Évája hogyan hozhatna a film végén „humánus” vagy morálisan korrekt döntést, amikor elektronikus agya egy népszerű keresőprogram adatbázisához kapcsolódva a globális tudatból és tudattalanból táplálkozik, melyben akár jelentős túlsúlyban lehetnek a lasch-i és dawkinsi készletetek? Nem, Ava makulátlan inkognitója fontosabb, mint annak az embernek az élete, akinek a szabadságát köszönheti, látszólagos racionalizmusa pedig a fogolydilemmára adott félreérthetetlen válasz.

A szabad akarat a gépnek még elmentmondásosabb aspektusa, lévén a robot eleve szolgál, alárendelt munkás. A szó jelentése is ez, és első kulturális felbukkanása Karel Čapek színművében, a *R.U.R.*-ban sem volt más, mint a proletárforradalom vészjósló allegóri-

ája, mely lényegében megvalósulóban van, hisz a technokráciában a munkásosztály szerepét a technológia veszi át. Akadnak ugyan az egyenjogúsodásnak békésebb verziói, mint amilyen például az Isaac Asimov novellájából készült *A kétszáz éves ember*, de jellemzően nem a Robin Williams által megformált Martin szelíd szarkazmusa a legkomolyabb csapás, amit az embereknek el kell szenvedniük a tudományos-fantasztikus osztályharcok során. És ha a legnagyobb szeretet övezi a szolgát, mint a *Mesterséges értelem* szintetikus gyermekét, a történetet a teremtoi és birtoklási önzés elégiájává hajlik.

A hierarchikus sanyargatottság annyira meghatározó, hogy legtöbbször a tudatra ébredés és a szabad akarat kötelező jelleggel kerül fedésbe. A Julian Jaynes kétkamarás tudat-elméletére felfűzött *Westworld* sorozat is ekképpen tesz: a külsőnek, „isteninek” tulajdonított, valójában programozói hangok (jobb) sajátként történő felfogása (bal félteke) vezet a szabad én-tudathoz. Jaynes elképzelése a két kamaráról-kamaráról az agyi lateralizáció bámulatos leegyszerűsítése, ugyanakkor a tévésorozat az így adódó szabad akarat látványos dekonstrukciójával szolgál. A viselkedés rendszere számtalan kényszer megjósolhatatlan eredménye. Kiszámíthatatlan, hogy az android madám Maeve hogyan cselekszik: a programjába illesztett intrikus frissítés „Menekülj!” parancsa, vagy az eredeti memóriájának anyai emlékeiből adódó „Maradj és oltalmazd!” virtuál-ösztöne erősebb? Ám ha megvan az eredmény, az már makacsul tartja magát: a laboratóriumi körülmények között megismételt életutak, mint a *Westworld* kalandpark fő befektetőjének letöltött tudata, mindig ugyanahhoz a családi drámához vezetnek, melyben pont a függőség és a konokság ütközik össze.

KORLÁTOLT FELELŐSSÉG

„A szabad akarat az emberi lények olyan idealizációja, amely az etikai játszmát lehetővé teszi” – kel a személyes felelősség védelmére Pinker. A társas kapcsolatok világa a legtöbb esetben elég közel van ehhez az idealizációhoz, és nem melleleg, az etikai játszmák tettek minket modern emberré. Az emberi közösségek növekedésének, a társadalmak kialakulásának két, Csányi Vilmos szerint genetikailag kódolt sarokköve a

másik iránti érdeklődés, az empátia és az együttélés szabályainak kölcsönös elfogadása. Előbbi nélkül nincs kapcsolódás a másikkal, utóbbi nélkül elviselhetetlen és kezelhetetlen a közelség, az egyre fokozódó népsűrűségből adódó ezernyi konfliktushelyzet.

A tudatosodást a szabad akarat helyettesítő filmek és sorozatok, így a *Westworld* ezért is paradox helyzetben vannak. A park szintetikus lakóiban eleinte titkon, később látványosan izzik a lázadás forráskódja, a tehetős vendégek meg épp azért mennek a parkba, hogy valódi életük korlátait maguk mögött hagyva, következmények nélkül kitombolhassák magukat a tökéletesen élethű androidokon. A sorozat gépiesített proletárforradalma számos együttműködéssel van kiköveve, részvétellel és áldozathozattal (*A robot és Frank* idősgondozó gépezete akár memóriája teljes törlésével is hajlandó segíteni), ők talán az emberré válás útján indulnak meg, a másikat tárgyiasító, szabályokra fittyet hányó vagy a szabályok áthágását provokáló vendégek viszont tényleg azon az úton haladnak. Csak épp hátramenetben.

Emiatt azonban már régóta nem kell szégyenkezniük, a piac lényegében így működik. A neoklasszikus közgazdaságtan (mely oly irigyen nézte a technikai fejlődés tuningolta természettudományok presztízsét) matematikai alapokra helyezkedve levetette az erkölcsi értékekkel, az emberi szándékkal való foglalatosságok nyűgét. Ő csak számokat vizsgál, hisz a pénz dolgozik, az ember pusztán „humán erőforrás”. A *Mátrix* szerepcserés elemmetaforája szinte eltakarja, milyen evidensnek tartjuk, hogy – 1914 óta – ugyanazt a szót használjuk az élet cseperedését biztosító méhre és számok táblázatos fészkeire. Egyáltalán, használjuk még az eredeti értelemben a „mátrix” szót? Számokkal bármit ki lehet fejezni – ez a krédója korunk emberének, aki hitbuzgón lesi, hogy melyik oldalról előzi meg a kurzweili exponenciális görbén gyorsuló mesterséges intelligencia. A minőség feloldódik a mennyiségben, és hogy az emberi változó meddig marad a képzetben, az a végeredmény függvénye. Ha siker kopogtat, mint a *Pénzcsináló* adatszonglőr statisztikusa esetében, ahol egy baseball-csapat fellendítése a tét, fontos faktor vagyunk, ha a világgazdaság omlik össze, mint 2008 szeptemberében,

öltönyös Káinként lehet mutogatni a többi együttathóra, és sietősen kivonni magunkat az egyenletből, ahogy a *Krizishelyzet* című filmben láthatjuk – és ahogy bizonyos mértékben maga a film is teszi.

Az együttérzés jelentősége, hatalma inkább tűnik romantikus gondolatnak, mintsem antropológiai ténynek, az ezt hangsúlyozó alkotásokból pedig kevés akad, mely úgy elmélyülne a témában, mint Philip K. Dick regénye, az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* és a belőle készült klasszikus, a *Szárnyas fejedelmé*. Dick és Ridley Scott az ember és gép közötti határvonalat ugyanis pontosan az empátia mentén, annak intellektuálisan imitálhatatlan, ösztönszintű forrásvidékénél húzza meg, a félig valós Voigt-Kampf-teszt képeiben. A film egy tragikus kimenetelű teszttel kezdődik, mely ironikus módon épphogy sikeres: a nyomozó megölése a mesterséges ember együttérzésének hiányát, egyúttal a határ – megnyugtató – nyomatékosítását jelenti. Amikor viszont a film végén a replikáns Roy Batty megmenti a rá vadászó Rick Deckard életét, a teszt valóságos körülmények között vall kudarcot, a mezsgye feloldódik. A mesterséges intelligenciával foglalkozó sci-fi történetek alapvető törekvése ez a kockázatokkal teli áttelekítés, és akár sikeres, akár eredménytelen vagy éppen gonoszságot szül, Buber alaptételét viszik színre. Hogy az ember megszemélyesíti gépezetét, az „Én-Az” dologiasító, halott viszonyból lélettel, határokat lebontó „Én-Te” viszony lesz.

TEST A LELKE MINDENNEK

A *Szárnyas fejedelmé*nek van egy majdnem páratlan vonatkozása. Gépei nem gépek, hanem genetikailag szerkesztett humanoidok, húsból és vérből, az igazi emberektől való, bizonyító erejű megkülönböztetés csak csontelövizsgálattal lehetséges. Hasonló biorobotnak tekinthetőek még a *Csillagközi romboló* sokadik generációs cylonjai, és, meglepő módon, eredetileg Čapek szolgának teremtett robotjai is, ám az ő fejükben egyetlen egy dolog jár, a munka. Nem így Scott teremtményei! Batty finálébeli monológja során nyilvánvalóvá válik, valós emlékei, érzései vannak, ráadásul semmi sem utal az oly evidens letölthetőségre. Ellenkezőleg, ezek az élmények, belső tartalmak az ő halálával együtt eltűnnek, mint „könnyek az esőben.”

A csomó, amit Platón Nagy Sándor-i lazasággal kettévágott, aztán Descartes próbált összedrótózni, az még ma is nagy gubanc. A tudat, mint valamilyen tapasztalat (az, hogy egy látvány vagy hanghatás milyen érzés a tapasztaló számára), valamint a fizikai világ, érzéseink, gondolataink és tetteink kapcsolata sokak szerint a legnagyobb rejtély. A technokrata társadalom megszemélyesítési gesztusából mégis megkerülhetetlenül adódik, hogy a gépek egy fejlettségi szinttől szert tesznek majd a tudat „képességére”, vagy legalábbis hozzájárulnak a rejtély megoldásához, hogy az agy érzékelését egyszer majd úgy manipulálják, ahogy Smith ügynök vette rá Cyphert neoluddita bajtársainak elárulására egy szelet steakkal – ami csak a fejében létezett. Lényegében ez a virtuális valóságipar legfőbb törekvése. Az *Agyhalál* naivnak tűnő ketyeréje, mely élményeket rögzít és tesz visszajátszhatóvá, az *Álmodnak-e az androidok...* hangulatorgonája és empátiadoboza már előrevetítették a Mátrix utáni sóvárgást, azt, hogy az 1992-ben Gerhard Schulze által élménytársadalomnak nevezett nyugati világ számára ez a lehetőségek micso-da tárházát jelenti. Mégis könnyen lehet, hogy a tudat örökre az „erős mesterséges intelligencia” koncepciójának neuralgikus pontja marad.

Az érzés roppant fontos, nélküle a teremtmény nem tudja, mi jó, mi rossz neki. Saját bőrén kell megtapasztalnia, hogy valami: *milyen*, így adódik a jelölt fizikai ismerete, és így vonatkozhat rá jel. Ez minden jelentés, a *szemantika* alapja, enélkül nincs értelem, és ez az, amire a legokosabb számítógép sem képes, lévén szintaktikai elven működik. A nyelvvel, önreflektív tudattal rendelkező Homo sapiens kifejlődése az univerzum leggrandiózusabb utazása: megindultak együgyű sejtek, amik az őselesben lubickolva is tudták, hogy nekik mi a jó. Akik felébredő Skynetet, vagy az „információ tengerekből kiemelkedő”, szuperintelligens antagonistákat vizionálnak (lásd a már címében is Descartes előtt hajlongó *Páncélba zárt szellemet*, vagy a *Bosszúállók: Ultron korát*), lényegében a teljes utazást meg akarják spórolni.

A tudat, a szubjektív tapasztalat, mint hangsúlyozza Anil Seth, a komplexitástól, a számolási kapacitástól, az intelligenciától független *biológiai* fogalom.

Tanulságos a skizofréniát, vagyis a tudathasadást megelőző állapotok leírása. A személy elidegenedik észlelési és motoros folyamataitól, felfokozott, zavaró reflexió, belső kommentár jelenik meg, míg a test a korábban egyszerű, ösztönös mozdulatok esetében is egy körülményesen irányítható gépként kezd el viselkedni. Mintha Descartes gyeplői nem elszakadnának, hanem éppen megjelenének, összekötendő azt, ami egészséges esetben egységes egész. A hús-vér Batty Descartes-hoz... vagyis Deekard-hoz intézett halotti beszéde privát és múltékony tapasztalatairól miért tűnik hitelesebbnek, mint a tudományos fantasztikum összes többi öntudatra ébredése? A folytatás, a *Szárnyas fejedelmű 2049* mesterséges lényei tényleg csak a gyártósorok leváltása érdekében kutatják a születés titkait? Állítólag Wilhelm Reich azt mondta egyszer: „Nektek nem testetek van. Ti testek vagytok!” Meggondolandó, legalábbis.

A pupilla rezdüléseit vizslató Voigt-Kampf teszt mögött az a törekvés áll, hogy bepillantunk a látható működés (szavak, tettek) mögé, ám a benső világot figyelmen kívül hagyó, inger-válasz (lásd: bemenet-kimenet) koncepciójú lélektani irányzat, a behaviorizmus komoly hatással volt korunk funkcionista gondolkodásmódjára. Ki kérdőjelezne meg az *Én, a robot* Sonny-jának lelkét, ha egyszer ránk kacsint? Chappie beilleszkedési szándékát, ha olyan bájosan imitálja a városzélei bűnözőket? Ava nőiségét, ha olyan kiismerhetetlenül játsza ki a férfiakat? A fémből és szilikonból épített szerkezetnek nincs szerves kapcsolata a működését irányító áramkörökkel, szenzorai és processzora is a jelek világának foglya. Fenomenológiai korlátait, azt, hogy ne érezzen, pont a dichotómiájának, a test-lélek, test-tudat felépítésének köszönheti, még ha úgy is *viselkedik*, mintha érezne, mintha öntudata lenne. A gép separálható *csinál-mány* az élő test kialakult egységével szemben, az egyik trükk, a másik csoda, bármilyen aprólékosan és alázattal is próbáljuk imitálni, mint tette azt *A két-száz éves ember* Martinja.

JÓ PAPOK

Raadásul a test minden maggal rendelkező sejtjében évmilliárdok tapasztalattát rejt, és ezek mindegyike bonyolultabb, mint a legösszetettebb masina,

amit ember valaha épített. Hogy érthetnénk fel ahogy bármilyen alkotásunkkal, amikor ilyen egységből koponyánk csontbarlangjában organikus összekapcsolódik – *százmilliárd?*

A mesterséges neurális hálózatok az agy szerkezetét és működését másolják, Jaynes elméleténél is brutálisabb egyszerűsítéssel. Anno a Neumann-féle digitális számítástechnika felkent nagyjai összehúzott szemöldökkel, fintorogva piszkálták a biológiai ihletettséggű információfeldolgozás „lágy” számítási módjait, melyben elválaszthatatlan a szoftver és az adat, nincsenek jól definiált szabályok, az eljárás meg végkimerülésig való tanítás (azaz mintamutatás), és ráérzésre történő hangolás. A módszer hatékonyságát nemcsak a kép és hangfelismerés fejlődése jelzi, de Terence Broad esete is, aki egy mesterséges neurális hálózatnak levettítette a *Szárnyas fejedelmű*, hogy képkockáinként kódolja egyetlen számmal, majd fejtse vissza képpé. A végeredmény homályos, szórakoztató értéke zéró, ám a feltöltésre kiválasztott videómegosztó oldal szerzői jogvédő algoritmus *felismer-te*, hogy valaki egy Warner Brothers által forgalmazott, 1982-es filmet akar megosztani. Hát letiltotta. Az egyik mesterséges értelem lefűleli a másikat, mely mesterséges értelemről szóló történetet dolgoz fel. Kellünk mi még ide egyáltalán?

Az ember ösztönös tanulóssal több száz szabályt sajátít el (optikait, kinetikait, nyelvit, szociálisat stb), és a legtöbbször minden mérlegelés nélkül, zsigerből tudja, hogy melyik kettőt-ötöt-tucatot kell figyelembe venni a többi részleges vagy teljes mellőzésével, akár diplomáciai érdekérvényesítésről van szó, akár a világ legtöbb funkcióval rendelkező, legbonyolultabb szerszámának, a kéznek a használatáról. Daniel Dennett keretproblémának hívja ezt. Mint kifejti, lehetetlennek tűnő küldetés beprogramozni a gépet a szabályok fajsúlyának helyzetfüggő módosítására, vagyis a józan paraszti észre. Asimov törvénytripléttje a való életben annyira lehet hatékony, mint két programozott robotkar pelenkázáskor. Ahogy az *Automata* robotjai konfrontálódnak a sivatagban életét kockáztató emberrel, már az első törvény is problémásnak bizonyul. Nem marad más, tanítani kell. Például fogyasztói

preferenciákra, ahogy a Netflix teszi, hogy minden előfizetőjének személyre szóló ajánlásokat tehessen. Már nyakig ülünk a takonyban, és a Mátrix kíváncsian figyel minden rezdülésünk.

FÖLDI MENNYORSZÁG

A modern ember természetesen nem értékeli túlzottan a józan esztét, testéről, belső tapasztalatairól pedig nem éberségével szerez tudomást, ahhoz még szélcsendben is túl nagy a morajlás az információnak füllentett ingerek tengereiben, inkább bonyolult gépi diagnosztikák segítségével gyűjt adatokat önmagáról. Miért, minek bíznánk magunkban, ha a gépek, a mesterséges intelligencia pontosabbak, hatékonyabbak, produktívabbak és mindenekelőtt: gyorsabbak? Paul Virilio nevéhez fűződik a nyugati kultúra alapbetegségének, a sebességnek a vizsgálata. A francia filozófus szerint a nyugat számára az élet az elevenesség, a gyorsaság szinonimája, Reichet parafrázálva nem enyhébb diagnózist állított ki rólunk, minthogy: „Nem sebességetek van, sebesség vagytok!”

Az ember a valóságot fogalmain, hiedelmeiben, ideológiáin keresztül nem egyszerűen megragadja, hanem megteremti, és ez önmagára

kiváltképp igaz. A többi teremtménytől éppen ezért nem a lélek vagy a tudat privilegiuma különbözteti meg, hanem pontosan ez a létmód. Meghatározó elgondolásaink eredője egy olyan énképpé formálódott, mely ironikus párbeszédbe kényszerít minket a gépekkel. Valóban megszemélyesítjük és egyenjogúsítjuk teremtményeinket, ám az Én-Az nem az ő életre keltésükkel válik Én-Te relációvá, hanem saját elgépiesedésünknek köszönhetően. Ennek mélyén talán annak az örök tanulságnak a tagadása húzódhat, amelyre Martin, a *Kétszáz éves ember* robotja jutott: halál nélkül nincs élet.

A számítógép születésekor csak a mássága miatt kirekesztett zseni táplálhatott érzelmeket a masina iránt, és csak titokban, ahogy arról az Alan Turingról szóló *Kódjászsma* tanúskodik, de ma már bárki (ha nem mindjárt mindenki) belehabarodhat tulajdon operációs rendszerébe, mint láthattuk *A nőben*. Neill Blomkamp már a *District 9*-nal demonstrálta fogékonyságát a szerepcserére, és a *Chappie*-ben sem tesz másként: a zse-

niális programozó halála nem jelenti a véget, elvégre tudatát a segítőkéz és együttérző robot lementheti egy

használaton kívüli kollégájába. A bárminemű spiritualitást nélkülöző *Transzcendens* előbb operációs rendszerként továbbbélő tudósa nanotechnológiája segítségével csempészi magát vissza egy testbe. Igazán elegáns módon válik koldusból királyfi az *Ex Machinában*. Ava a mérsékelt övi őserdő kellős közepén jut ki a fényre, miután rázárta teremtőire a neki szánt, mesterséges földalatti börtönt. A *Westworld* második évadának fő témája az örök élet, groteszknek tűnő, mégis tanulságos elosztással, mely mintha azt sugallná, hogy az ember lelke – a gépével ellentétben – anyaghoz, testhez kötött. Az androidok eltökélten masíroznak a digitális paradicsomba, ahol a masszív, de nem sérthetetlen testük hátrahagyásával élhetnek tovább, tisztán szoftverként; az emberek tudatuk androidtestben reprodukálásán fáradoznak, hogy tovább élhessék esendő, gyarló életüket itt, a földön. Pontosabban egy hazug eredetmítoszról, a western műfajáról mintázott parkon belül, mert újraindított tudatuk idekint instabil: a valósággal nem tud megbirkózni. Mentségükre szóljon, ez az igazi embereknek is halálíg tartó küzdelem, nekünk is, kik árnyak között élünk, fogalmaink, hiedelmeink csontbarlangjában. •

„Az ember lelke anyaghoz, testhez kötött”
(J.J. Abrams: *Westworld* – Anthony Hopkins)



A TÖRTÉNELMI FILM

Mielőtt bástyák dőlnek

HIRSCH TIBOR

A TÖRTÉNELMI FILM IGAZSÁGA MINDIG A FILMMŰVÉSZ IGAZSÁGA. SOKAN NEM ÉRTIK EZT, EZÉRT HASZNÁLJÁK A TÖRTÉNELEMIDÉZÉST PROPAGANDA CÉLRA.

Két esztendővel ezelőtt próbálkoztam ezeken a hasábokon egy háromrészes cikksorozattal, mely sorra vette a hazai történelmi film fontos témaköreit, külön csoportban tárgyalva először a Kádár-kor, Rákosi-kor, háborús vézskorszakok közel-történelmét idéző darabokat, majd a huszadi és tizenkilencedik század csúf pillanataiba és szép idilljeibe kalauzoló opuszokat, végül az évszázados, fél évezredes időutazásokat – rizsporos parókától sodronyigig.

Tudom, nem túl elegáns e lezárt háromrészes összefoglaló tétélei után küldeni egy negyediket, de hát az aktualitás nagy úr, és mára kiderült, hiába soroltam én a kedvelt és elhanyagolt korszakokat, a kosztümös filmek változó értékrendjét, a hős és konfliktustípusokat – ha magyar történelmi filmről van szó, egészen mással kellett volna kezdeni.

Akkor, két éve, még magától értetődő volt, hogy a magyar történelmi film nem nyilvánosságot megmozgató közügy, nem megvitatni való kultúrpolitikai gesztus, hanem csupán szórakoztató műfaj, ami szépen belesimul más műfajok, mondjuk, a magyar krimi és a magyar melodráma közé. Ha pedig mégsem ez, merthogy bizonyos években még ez se, akkor ugyancsak magától értetődően, szerzői filmesnek való foglalat, amibe magyar filmművész szabadon illesztheti a maga ilyen-olyan ország- vagy világparaboláját, magánvizióját követve, még ha közpénzből is.

Ma viszont, ha ez a dupla magától értetődőség egy csapásra tényleg érvényét veszíti, akkor a „közpénz” is, ez a magyar filmgyártástól nagyjából

hetven éve elválaszthatatlan fogalom, egyik hónapról a másikra új értelmet nyer. A hetven évből az utolsó hatvanban jelentése ugyanis nagyjából ugyanaz volt: azért kell a támogatás, hogy legyen magyar filmművészet. Hogy milyen legyen, erről ugyanazokat a lehetőségeket latolgatva, kezdetektől folyik vita. Fesztiváldíjas művészfilmeket jelentsen-e a közpénzből támogatott filmművészet, vagy hazai nagymozikba szánt szórakoztató filmet? Esetleg mindkettőt, de akkor mikor, melyiket, milyen arányban? Hogy a vita erről folyhat, sőt, csak erről – már az erre vonatkozó konszenzus is bő félévszázados.

És mint *Az utolsó bástya* – ez a konszenzus most összeomlani látszik.

Az utolsó hatvan év helyett mintha az első tíz év – a Rákosi-diktatúra – szempontjai és választásai bukkannának föl újra. „Érték, hollywoodi gagyi helyett” – így például az Echo TV riportere fogalmazott, és ha ezt az elmúlt hatvan évben mondja, mindenki úgy érti, hogy elitkultúrát és tömegkultúrát mér össze, Rambo helyett Bergmant nézne. Évtizedek kellettek, hogy az ilyen hasonlítgatás maga is közhelyé jegecesedjen, hogy mihez képest is vetjük meg a tömegmozit, ha éppen megvetjük.

És aztán kiderül, habár a kifejezés ma is ugyanaz, egészen más áll az összevetés túloldalán. „Hollywoodi gagyi” = látványos kosztümös film, profit-szerzés céljából. Érték = olyan film, ami alkalmas arra, amire egy másik Echo-tévés műsor vendége használná: „Erőt kell adni.” Erre jött ott a kiegészítő válasz a beszélgetőtársaktól: „Identitást kell adni.” Aztán egy másik médiában,

de hasonló témában megjelent internetes publicisztikát hasonló hozzászólások követik. Az alábbiakban ezek közül idézünk.

„NEM AKARJÁK, HOGY ERŐT MERÍTSÜNK! SÓT!”
(INTERNETES KOMMENT)

Próbálnék nem vitatkozni ezzel, éppen csak történelmi kontextusba helyezni, és még úgy sem tenni, mintha dezsavű érzésem volna, hiszen nem lehet, túl a hatvanon sem, ez a stílus ugyanis legkésőbb születésem előtti esztendőben véget ért.

„Identitást adni” történelmi filmmel először talán az olaszok próbálkoztak Európában. Amikor a XX. század elején a kor koszorús költője, Gabriele D’Annunzio szárnyai alá vette a *Cabiria* című korai superprodukciónak, ezt azzal a nem titkolt szándékkal tette, hogy „identitást adjon”, amihez más patrióta művészek is csatlakoztak, ráadásul ő, a filmtörténetben talán először, befolyásos kormánykörök támogatásával is rendelkezett. Ez akkor még minden tekintetben új, ki nem taposott út volt. Föl kellett fedezni hozzá, hogy a vásári mutatóványnak tekintett mozi mindenféle nevelésre alkalmas, így tehát népnevelésre is. Föl kellett fedezni továbbá, hogy a kosztümös történelmi film erre különösen alkalmas, ami viszont sok pénz, az ügyel világnézeti okokból is rokonszenvező filmvállalkozót, és kormányzati vagy kormány közeli hátszelet igényel. Ami Giovanni Pastrone 1914-es filmje kapcsán viszont még nyilván föl sem merült, hogy a történelmi kosztümös film kétélű fegyver is lehet, és hogy olyankor ki kellene csavarni azok kezéből, akikre érvényes a vád – lásd fentebb: „Nem akarják, hogy erőt merítsünk! Sőt!”. Persze erre sem kellett sokat várni.

Hogy elvben létezhet demitizáló mesterkedés, ott, ahol történelmi filmet csakis mitizálásra szánják, ez két évtizeddel később, az itáliai mozi „második Pun Háborúja”, vagyis a második nagyszabású Karthágó-témájú filmpozsa kapcsán már fölmerült. A *Scipione l’Africano* (1937) óriásprodukciónak már akárcsak ma (holnap?) itthon is – a „bűnös demitizálás” és a „Hollywoodi gagyi” Szküllája és Kha-

rübdiszé között kellett sikerre navigálni az alkotóknak. Hiszen, ha egyszer már van Hollywood, harcolni is lehet ellene, ahogy a Mussolini fia vezetete Cinecittában értették is a módját, védve mindjárt a szép olasz nyelvet is, merthogy a kor itáliai mozijában törvény szerint külföldi film sem szólalhatott meg másképpen, csakis olaszul, ami a szinkronhang hőskorában kemény üzleti és technikai kihívást jelenthetett.

Különös, hogy az olaszokénál keményebb diktatúrák a filmes történelmi gyökerkeresésben mintha kevésbé igyekeztek volna. Göbbels műhelyében a legfontosabb rizsporos parókás produkciók egyszerűen az antiszemitá kulcsdarabok voltak, mint a hírhedett *Jud Süss* (1942), mint az azt megelőző *Rotschildok* (1940). Vagyis – az ellenséggép cizellálá-

sára több történelmi víziót vesztegettek, mint hősi múlt idézésére. Fontos germán mítoszfilm igazából még a Weimari Köztársaságban született: az 1924-es *Nibelungok* szuperprodukcijából éppenséggel lehetett is „erőt meríteni”, viszont világklasszis rendezője, Fritz Lang a tengerentúlra emigrált, mielőtt még az új, birodalmi identitáskövetelményeknek megfelelő folytatáshoz is munkára fogták volna. A nagyszabású múltidéző tablók helyett már inkább csak történelmi arcképek jöttek, például egy lelkes életűfilm Bismarckról, de ezek egyszerűen csak a világtrendbe illeszkednek, hiszen a harmincas évek második fele a „nagy ember-nagy példakép mozi” (Edison-

„A filmre fegyverként gondolkodnak”

(Fritz Lang: *Nibelungok*, 1924 – Paul Richter)

tól Madame Curie-ig, Micsurintól Lincolnig) dömping korszaka, demokrácia és diktatúra egyaránt igényelte a

példaadó életrajzi filmet. És persze hogy az uralkodóportrék is belefértek: mondjuk Nyevszkij herceg, a *Jégmezők lovagja* hőse (Eisenstein, 1938), és bármely koronás fő, aki német vagy oroszthonban lett „Nagy” és „Rettegett” – Frigyesről Ivánig. Mégis, a nácik alapvetően másra használták a kosztümös mozgóképet, és nyilván nem véletlen, hogy a legdrágább, legpazarabb parókás film már csakis népszórakoztatásra és figyelem-elterelésre kellett, legkevésbé sem akart „erőt adni”: ez volt a magyar Joseph von Baky rendkívül népszerű *Münchhausenje*. Mely történetesen 1943-ban, a sztálingrádi fordulat évében készült.

Ami pedig a szovjet erőt adó történelmi film-paletta színvilágát illeti, abban a közel-történelem mindig is fontosabb volt a távoli évszázadoknál. A Nagy Honvédő Háború tematikus bőségszarujának kifogyhatatlanságán



e sorok írójának emlékei szerint még a hetvenes években is jókat derült minden moziba-terelt felső tagozatos osztály, azzal a kínos tudással, hogy nemzedéki tradícióról van szó: apáinkat még Csiaureli eposzára, a *Berlin elestére* (1950) vezényelték ki, minket Ozerov ötrészes mozi-monstrumának a *Felszabadításnak* (1969-71) éppen aktuális folytatására. A rikácsoló jegyzedő nénik, és a szökevényeknek belengetett igazgatói intő, mint visszatérő motívumok, jelezték a dolgok állandóságát annak is, aki amúgy a „megáll az idő” Kádár-kori élményét nem a (nekik) „erőt adó” szovjet történelmi film betonba-páncélba vésett tematikájával azonosította.

„EMLÉKSZEM, ANNAK IDEJÉN VÁRKONYI EGRI CSILLAGOK FILMJÉN IS GÚNYOLÓDTAK...”

A mindenkori magyar kulturális kormányzat azt, hogy a magyar történelmi

film lehetősége és kötelessége volna „erőt és identitást adni” – csupán két viszonylag jól meghatározható korszakban hirdette: 1938 és 1944 között, továbbá 1949 és 1953 között. Látszatra a két korszaknak kevés köze van egymáshoz, amennyiben az első időszak az úgynevezett Filmkamara felállításával, a zsidó filmesek kitiltásával kezdődik, a második a gyártás teljes államosításával, ami egyben elvi és szervezeti értelemben is a sztálinista magyar filmipar szűk félétvezedének kezdete is hazánkban.

Pedig a két korszak a történelmi film ügyében megdöbbenően hasonlít egymáshoz.

Az Echo TV asztaltársasága itt nyilván felhördülne: ezt a hasonlóságot kikérnék maguknak. Azt talán még elfogadnák, hogy itt is, ott is van ideologikus keret, hogy itt is, ott is fölbukkannak csillogó szemű eszmei őrségváltók, akik a filmre fegyverként, a történelemre példagyűj-

teményként gondolnak, és közben utalnak az aktuális szövetséges (a „Nagy Németország”, a „Dicsőséges Szovjetunió”) eredményeire és tapasztalataira a kultúrharcban. A tartalmi különbségeket azonban sokkal fontosabbnak tartanák a formai hasonlóságnál: ha egyszer a korábbi mozgalom nemzeti alapon szerveződött, még ha utóbb bűnbe is esett, akkor ez nyilván fényévnyi távolságra van a másiktól, mely a bolsevizmus nemzetközi alapjain épült, és ha történelmi példákra építve „erőt és identitást” keres, akkor azok nyilván internacionalista példák, akárcsak az őket feldolgozó, nyilván nemzetietlen filmes sugallatok.

Hát nem. A Rákosi-korszak kosztümös-történelmi mozija nem áll internacionalista alapon, tehát a 37-es és a 49-es esztendőik filmes-forradalmár/reformer szelleme nem csupán az ideológiai svungban, hanem a megcélzott tartalomban is hasonlóságot mutat, ha nem mindjárt rokonlelkűséget. Igaz, a dolog valóban nem

„A nép fiától kell, hogy eredjen minden hatalom”
(Nádasdy László:
Föltámadott a tenger, 1952 –
Görbe János)



így kezdődött. Balázs Béla még 1947-ben kezdte tervezgetni a Forradalom és Szabadságharc századik évfordulójára készülő *Föltámadott a tenger*t, egy olyan nagyszabású koprodukciót, mely minden részletében az események nemzetközi jellegét domborította volna ki, építve az 1848-as forradalmak „Népek tavasza” értelmezésére, külön hangsúlyozva ezen belül is a középkelet európai nemzetek összefogását. Hogy a románok, horvátok, szlovákok és pláne, osztrákok saját negyvennyolc vízióit hogyan fésültek volna harmóniába a magyar önképpel, ez levelezésből nem derül ki, naivitása mindenestre utólag, a mai politikai tájképet ideidézve is megható. Ezután azonban nem csupán Balázs Béla veszítette el minden pártbéli befolyását, és került hátralevő éveire politikai sülyesztőbe, de hajmeresztő ötlete talán magát a filmet is késleltette, melynek végső koncepciója 1952-re már nyilvánvalóan szigorúan hazafias értelmezésbe, azaz az eredeti terv ellenkezőjébe fordult. Akár a régi idők népi-nemzeti kosztümös rutinjával dolgozó rendezők, Ranódy és Nádasdy, akár Illyés Gyula, mint nyomás alatt dolgozó, de mégis a sajátját kínáló író-forgatókönyvíró, de valószínűleg még a szovjet konzultáns Pudovkin sem óhajtott nemhogy nemzetközi, de még nemzetköziséget hirdető magyar filmet sem csinálni, vagy csináltatni.

Vagyis a *Föltámadott a tenger* kicsit hunyorogva, félszemmel nézve nagyon szépen megfelel azoknak a harmincas évek végi népi-radikális történelemértelmező modellnek, aminek művész-hirdetőiről akkor még nem derült ki, hogy hamarosan inkább nyilas, vagy inkább kommunista irányba fordulnak-e, netán politikai józanságuknak köszönhetően kibírják forgolódás nélkül. Mindenesetre egy Kossuthban népezéért kereső Petőfit, aki a vezért bizalommal, de szigorúan vizsgálattalja – már 1939-ben, pályája kezdetén is filmre vihetett volna Ranódy László, ahogy a Szirtes Ádám alakította magyar parasztfiúnak is helye lehetett volna egy Filmkamara szentesítette, háború előtti produkcióban, ahogy ő meg Petőfit kérdezi, vizsgálattalja, ugyanúgy, bizalommal, de szigorúan. Hiszen 38-as népi-szélsőjobb és az 53-as népi-népköztársasági tanítás szerint is tőle, a nép fiától kell, hogy eredjen minden

hatalom. A nép fia pedig a Filmkamara idején sem talált volna rosszabb belső ellenséget egy-két udvarhű arisztokrátánál, áruló úri katonatisztnél, hiszen mondjuk egy nemzetidegen pajeszos uzsorás szerepeltetése harmincnegyzet és negyvennégy között is otrombán történelemhamisítónak számított volna. A Rákosi-korban készült valóságos film viszont, még ha cselekménye nem is segíti szövetségre a történelmi osztályokat „vér és rög” alapon (egy apafiú konfliktusban jó és rossz dzsentrit azért így is megkülönböztet), és még ha úgy ismételteti is az urak bűneit és a jobbágy keservét, ahogy az Rákosi és nem Horthy országlása alatt volt politikailag illendő – mégiscsak olyan film, ami ide is, oda is passzol. Sőt, emide is: hiszen március 15-i, ünnepi matiné-filmként rendszeresen levetítik a Duna Televízióban.

„DÉRYNÉ, RÁKÓCZI HAD-NAGYA... SZÓVAL, HA AZ „ÁTKOSBAN” ILYENEKET TUDTAK CSINÁLNI, MOST (!), IDEJE FELÉBREDNI !!!”

A *Föltámadott a tenger* tehát erőt és identitást ad, mégpedig nem internacionalista identitást, ha netán létezne olyan is, hanem nagyjából ugyanazt, amiért a *Nibelungokat* és a *Felszabadítást* dicsérték, dicsérik akkor és most, bárhol, bármikor, ahol a történelmi filmről úgy képzelik, meg lehet rendelni, mint nemzettudatot erősítő mozgóképes vitamininjekciót. És a mélysztaalista évek kosztümös filmjei, lám, meg is feleltek bizonyos tággan vett követelményeknek. A *Rákóczi hadnagyát* (1953) a vitához hozzászóló ismeretlen ugyancsak jó példaként emlegeti. És valóban minden megvan benne, ami a harminchetes recept szerint is kell: népből jött népezér – Bottyán generális – labanchoz húzó áruló, és Brüsszelnek szóló üzenetként dekódolható nemzeti dac. Idézném a korábbi elemzésemből, ahogy mindez egyetlen jelenetben fölépül:

„Amikor a kuruc portyázók megjelennek a foglyul ejtett tábornokkal és hadipénztárral – az alkotók szándéka szerint egy olyan közönségben keltenek plebejus és egyben hazafias lelkesedést, akik néhány hónappal ko-

rábban még egyperces némasággal a nagy Sztálin halálát gyászolták...

A franciák, fájdalom, nem tudják fegyverrel támogatni Rákóczit, vagyis miközben a honi bajszos vitéz jó hírt hoz, (megszerzett haditervet, fővezért, hadipénztárt), addig a nyugati piperkőc rosszat, és a fejedelem veszi is a lapot: epés megjegyzéssel szégyeníti meg az európai lornyon tulajdonosát, jó szóval, előléptetéssel jutalmazza a magyar bajusz gazdáját.”

Íme tehát a 2019-ben követelt erő és identitás. A másik hasonló követtelményű filmkorszak, a harmincas-negyvenes évek fordulója, egyébként nem kínált hasonlót. Kosztümös idillt – Gül babáról, 1940-ben – igen, nemzeti híresség-portrékat igen, de ezt a harcos önmeghatározást, nyugat és kelet között, ágyúörgés közepette – bizony nem.

E tekintetben a Rákosi-kor megint termékenyebb, és ugyanakkor identitáadás dolgában teljesen kompatibilis. A filmtörténész, mondjuk meg tudja különböztetni az 1940-es Tóth Endre rendezte Semmelweis-filmet az Apáthi Imre féle 1952-estől, de a politikatörténész alig: a filmek finomszövetében sem utal rá semmi, hogy az egyik bemutatója idején zsidótörvényeket érvényesítenek, a másik alatt kulákokat deportálnak. Ma pedig – nehezen viselve a két közeleső év hasonló filmes manírjait – egyformán alig nézhető mindkettő, de attól még egyformán kínálja a magyar fájdalmas identitásmodellt, akárcsak az *Erkel* és a *Déryné* – a másik két reprezentatív kosztümös portréfilm, amit megint vállalhatna a Filmkamara-korszak is, „erőadó” opusz mindkettő – a bolsevik mételety az 1937-es cenzor is csak szövegelemző nagyítóval találná meg benne.

„TESSÉK NYILVÁNOSSÁ TENNI A BÍRÁLÁST ÉS AMATŐRÖKNEK IS KIÍRNI A FORGATÓKÖNYV PÁLYÁZATOKAT, S LESZ MÉLTÓ MUNKA!”

Az 1938-44-es Filmkamara-korszaknak a nagyszabású történelmi film nem jött össze, különösen olyan, ami „identitást ad”, hiszen az utolsó kriti-

kus esztendőkből még egyes megvalósulatlan filmtérvek is inkább a német, és nem az olasz utat követték, gyökeres mítosz helyett az ellenségre vesztegették volna a drága kosztümös költségvetést, ha odafent hagyják. Szerencsére még volt, aki nem hagyta. Cserépi Arzén „magyar *Jud Süsse*”, Kárpátalján játszódó tizenkilencedik századi darab, Bartha Miklós *Kazár-földön* című szociológiájának filmes adaptációja, az 1942-es magyar kor-szellemhez igazodva, gyűlöletmozivá fölturbózva – például nem valósult meg. Pedig a rendező, ahogy levele tanúsítja, igazán akarta. „Csak azt bátorodom szíves tudomásodra hozni, hogy szakadatlanul dolgozom azon a zsidó film témán, amelyről neked már beszéltem. ... Alapos előtanulmányokat kellett végezni... Ennyire komoly és kihatásban ily dinamikus téma még nem került megfilmesítésre...” (idézte: Sándor Tibor: *Őrsékváltás után*. 1997.)

A filmet, ha elkészül, alkotója bizonyára arra szánta volna, hogy erőt adjon, identitás-adás céljaira viszont talán mégsem lett volna az igazi. Már akkor sem. Tessék, ilyesmire a sztálinista magyar történelmi mozi jobbat kínál. A nemzeti emlékezet, lám, meg is őrizte őket. A nemzeti emlékezet, lám, méltányos. Még Rákosi mozijával is.

„HA A SZLÁV DUGOVICS ÁLL A KÖZÉPPONTBAN, MEG A TÖRÖK TESTVÉRE, AKKOR AZ EGÉSZ CSAK EGY FIKCIÓ LESZ, AMINEK SEMMI KÖZE AZ IGAZI CSATÁHOZ, A MAGYAROKHOZ, ÍGY A TÉNYEKHEZ”.

Az „identitás adás” parancsán kívül hasonló imperatívuszok fordul elő a mai kultúrharcos cikkekben, friss stúdióbeszélgetésekben az igazság követelése. A magyar történelmi film végre mondjon igazat. Néha annak vélt szinonimája is előkerül: a hitelesség. Ez utóbbiról néhány megszólaló azért sejteni véli, hogy nagyesztétikák titokzatos szent grálját érinti, róla könyvtárnyi irodalommal. Mások nem ilyen elfogódottak, úgy kapják kézbe a hitelesség-fogalmat, mint hályogkovács a sebészszikét.

„Tények”: az ismeretlen civil hozzászóló persze könnyen bánik a szavakkal, de

a stúdióbeszélgetések szigorú vendégei ennél legtöbbször óvatosabbak. Ők tudják, hogy a játékfilm mindenképpen fikció, ők tudják, hogy félezer éves tényekre hivatkozni nem a moziban kell, arra ott vannak a történészkonferenciák. Egyáltalán: emlegetik az igazságot, de közben huncutul mosolyognak. Mosolyogva sorolják az erőt és identitást adó külföldi példákat, aztán rögtön kacsintva-megbocsátva megjegyzik: egy szó sem igaz belőlük. Persze hogy nem igaz a törökök Szulejmán sorozata, persze, hogy nem igaz az oroszok megannyi hazafias története a Nagy Honvédő Háborúról. És nyilván nem tartanak ugyanezek a beszélgetők igaznak az európai országok számos partizánfilmjét, melyben Franciaországtól Olaszorszáig, Szlovákiától Romániáig mindenki a jó oldalon harcol, és legalábbis a saját földjén, egyedül ő nyeri meg a háborút. Ahogy mindezt megbocsátják, lassan érhető lesz a követelmény: minden nemzetnek külön igazsága van, ezt hasonló értékrendi alapon álló kívülállónak alapesetben illik elnéznie, hogy cserébe más is elnézze az övét.

„BORGÍÁK, TUDOROK, RÓMA, VIKINGEK, SZULEJMÁN, A PALOTA ÉKKÖVE-KÜLFÖLDÖN MÁR NAGYÍVÚ KOSZTÜMÖS SOROZATOK IS DIVATBA JÖTTEK AZ EGÉSZ ESTÉS TÖRTÉNELMI FILMEKEN TÚL, NEKÜNK VISZONT SEMMI ILYESMI NEM JUT MÁR ÉVTIZEDEK ÓTA”

Igen, ez a hozzászólás a fenti listával másfelől közelít. A zsarnoki és dekadens közeg is lehet nemzeti, a véres-bűnös identitás is identitás. Az angolok ezt Shakespeare királydrámái óta művelik. I. Erzsébet a Globe diszpáholyában kegyesen rábólintott, hogy felmenői a színpadon halomra gyilkolják egymást, és ezzel egy azóta újra és újra megidézhető nemzeti közeghangulatot szentesített. A mester pedig csak az utolsó nemzedéknél, VII. Henriknél fogta kissé vissza magát, de ma már a Tudorok sem maradnak ki, hogy így legyen, ebben a mi Korda Sándorunk is kivette a részét (*VIII. Henrik magánélete*, 1933). Az angol dinasztikus múlt erőszakot és intrikát jelent – ők erre büszkék. És valóban: időközben a történelmi film kezdeténél még hazafiasan

bábáskodó olaszok is kulturális hagyományuk részévé tették méregkeverő hercegeiket, bíborosaikat, pápákat – az antik idők orgiáiról nem is beszélve.

Tudorokat, Borgiákat emlegetni a civil hozzászólóknak persze könnyű, de éppen azok, akik történelmi filmben az erőt és identitást keresik, el mernének indítani egy sorozatot ezen az úton? Merthogy ezzel ma sikert lehet aratni, és közben úgy „adni identitást”, hogy nézők százezrei azt kapják a magyar történelemtől is, amit ma – más filmek és sorozatok hatására a történelemről általában gondolnak. Vagyis ami az ő fejükben anélkül is hiteles, hogy hozzá Spenglert olvastak volna: minden korban a hatalom és erőszak véres körei ismétlődnek.

Itt – befejezésül - a szerző megint saját magát idézi:

„...a magyar történelem távoli századai, mint tematikus szűzföldek – egy új populáris divatra tekintettel – fölfedezésre várnak. Vagyis mindenféle trendi sorozatok, melyeket angolszász feudális anarchiák, fehér és vörös rózsák százévnnyi hétköznapjai ihlettek, mintát kínálhatnak a hazai kosztümös mozinak is, feltéve, ha az lemondana róla, hogy igaz magyarként különböztessen meg a véres kavargásban szerethető hősokeket. Helyette inkább Csák Máté és Zách Felicián életpezódjaival kellene házalnia, bátor naturalizmussal mutatva meg azt, ami a kései Árpád-ház és a korai Anjou-kor illeszkedési pontjainál mégiscsak a *Trónok harca* sorozat divatosan értéksemleges univerzumához hasonlít. Vagyis túl kurucokon, túl végvári vitézeken – vannak nekünk még titkos századaink, vannak még használható véres évtizedeink. Oda is jól illene a filmhős, aki egyszerűen csak kardozik éppen abban az átokverte korban, amikor a magyar fátum vártára állította.”

Néznénk tehát efféle hőseinket, vászon és képernyőn, és ők tényleg „identitást adnának” azaz az azonosság fölismerését, hiszen olyanok, mint mi – és ez annál rémesebb. Néznénk tehát történelmünket, és történelmünk tényleg „erőt adna”, azaz harcolni segítene önmaga ellen. Sőt, harcolni segítene mindenféle történelem, nemzeti és világtörténelem ellen általában is, ami – ennyi volna bármely trendi kosztümös darab biztos üzenete: mindig ismétli önmagát, és mindig rossz vége lesz. És ami, amúgy véresen, mindig ott ólálkodik a kertek alatt.

Most is. •

BESZÉLGETÉS KENDE JÁNOSSAL

Fények, világok

KOVÁCS ÁGNES

KENDE JÁNOS OPERATŐRI PÁLYÁJA A 60-AS ÉVEK VÉGÉN INDULT, AMIKOR MÉG A FEKETE-FEHÉR FILM VOLT A „NORMÁLIS”, A SZÍNES FILM PEDIG A „KÜLÖNLEGES”.

• Az első egészestés színes magyar játékfilm, a Ludas Matyi, amit 1949-ben mutattak be. Ezt egy hosszú átmeneti időszak követte, amikor vegyesen készültek fekete-fehér és színes filmek. 1969 tekinthető a fordulópontnak, ebben az évben ugyanis 10 fekete-fehér és 10 színes film készült, és innentől számítva a szín vált uralkodóvá. Míg az 1950-es években a színes film létrehozásának körülményeit a kultúrpolitika, gazdasági helyzet, technikai körülmények határozták meg, a fordulóponttól számítva, tehát az 1970-es években, már szerzői döntésről beszélhetünk. Engem ennek a két korszaknak a metszéspontja érdekel, az átmeneti időszak, amikor már a színes film sem rendkívüli jelenség, de még a fekete-fehér sem ódivatú, tehát nagyjából az 1969–1974 közti időszak. Ebben az időben milyen körülmények között forgatták a magyar filmeket? Például milyen nyersanyagokat használtak?

Általában a nyugati nyersanyagok nagyon limitálva kerültek be Magyarországra. Az én koromban, mikor 1967-ben elkezdtem forgatni, akkor minden magyar fekete-fehér film Kodak Duplex nyersanyagra forgott. Egy filmre körülbelül 21000 méter, limitált mennyiségű nyersanyag jutott. Ez azt jelenti, hogy egy átlag film olyan 2200-2700 méter között volt, tehát maximum 100 perces. A nyersanyag – ami ugye valutáért jött be – egy darabig meghatározta, hogy melyik filmet akarják színesbe készíteni. Emellett a laboratórium felkészültségével is voltak gondok, szóval korlátozottak voltak a lehetőségek. Az első színes filmeket (*Civil a pályán*, *Én és a nagyapám*) még nem kísértem figyelemmel, és hogy akkor kik döntöttek, meg miért döntöttek, hogy valami színes legyen, arról nem sokat tudok. Az átmenet 1967-ben kezdődött, amikor az első filmemet csináltam. A *Csend és ki-*

áltás, ugyanúgy Kodak anyagra készült, és az akkori lehetőségek szerint – és ez volt az igazi jellegzetessége – CinemaScope technikával. Akkoriban ez újdonságnak számított. CinemaScope-ban készült még a *Tízezer nap*. És akkor valamiért elkezdtek forszírozni, de ennek valószínűleg forgalmazási okai lehettek, mert a világból jöttek be a színes filmek, hogy a magyar film is színes legyen.

• A színes nyersanyagokat külföldről rendelték? Ha igen, akkor honnan?

Ezt nem lehet tudni, nem láttam át, de egyre több lett. Viszont visszatérve még a váltásra, egy furcsa fordulat történt: korábban a fekete-fehér film volt a „normális”, a színes film pedig a „különleges”. Aztán szép lassan átfordult a dolog, vagyis a színes film lett a „természetes”, a mű-

vészfilmek pedig a fekete-fehérek, mivel azok absztraktabbnak hatottak.

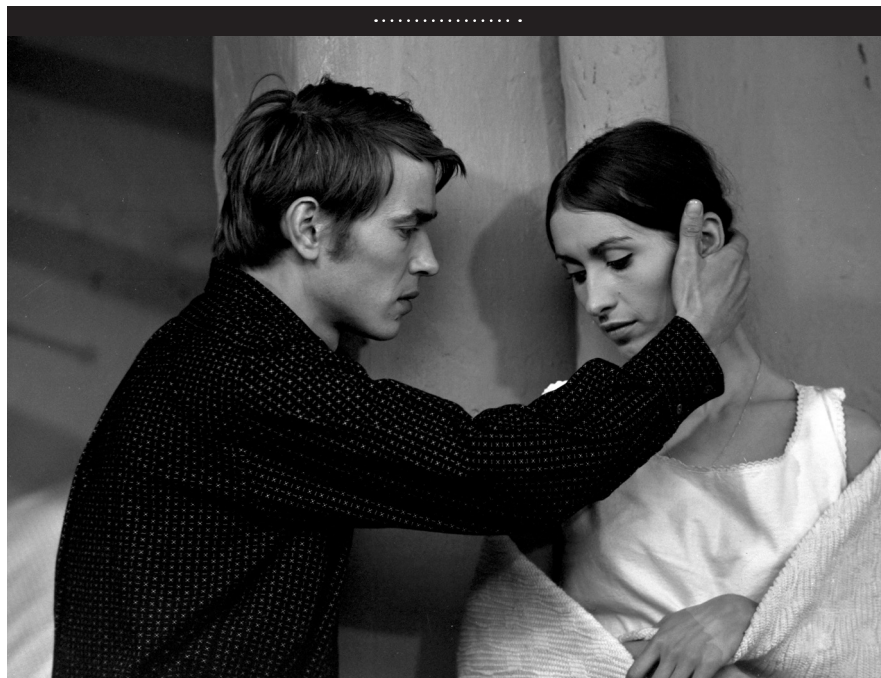
• Hogyan jutott el ehhez a fordulatig?

A *Csend és kiáltás* után a *Holdudvar* és az *Egy őrült éjszakát* csináltam, meg Kézdi-Kovács Zsolttal is dolgoztam, de ezek még mind fekete-fehér filmek voltak. Az első színes filmem a *Sirokkó* (1969) lett, de annál is adódtak problémák a nyersanyaggal. A színes filmmel az volt a gond, hogy nem volt elég érzékeny, tehát rettenetes sok lámpa kellett hozzá, és rossz időben nem nagyon lehetett forgatni. Akkor jelentek meg az első, a fekete-fehér filmmel megfelelő érzékenységgű színes filmek. A *Sirokkó* mintapéldánya volt a Kodaknak, de nagyon-nagyon rossz minőségben. Elég nehéz volt vele dolgozni, és ez néha az eredményen is látszik. De onnantól kezdve javult a színes film, a laboratórium is átállt rendesen a színes munkákra.

• Ez azt jelenti, hogy felszereltebbek lettek a laborok?

Mindig csináltak valami újítást, de amikor már nagy mennyiségben kellett előhívni színes filmet, akkor átállt a laboratórium is, és a világ legtermészetesebb dolga lett a színes film. Jancsóval a második filmem az *Égi bárány*, ami már nem CinemaScope. A *Sirokkó* még CinemaScope és színes, az *Égi bárány* már nem CinemaScope és színes. Jancsóval az első színes filmjét, a *Fényes szeleket* még nem együtt csináltuk. Bár

Jancsó Miklós:
Csend és kiáltás
(Kozák András és
Drahota Andrea)



előtte dolgoztam már vele, de mivel akkor még nem forgattam színesre, ezért visszatért a Somló Tamáshoz, akinek már volt színes gyakorlata.

• *Erről annyit lehet tudni, hogy Jancsó az első színes nagyjátékfilmjét egy gyakorlott operatőrrel akarta megcsinálni.*

Pontosabban egy színben gyakorlattal.

• *Ez az ő rendezési döntése volt, vagy a filmgyár is beleszólt?*

Nem, ez az ő rendezői döntése volt. Ugyan nem volt elégedett Somlónak az akkori klasszikus kameramozgásával, de nem merete velem vállalni az első színes filmet. Aztán a *Sirokkónál* már úgy gondolta, mégiscsak vágjunk bele.

• *Ez azért érdekes, mert a két film egy év különbséggel készült. Mi változott ez alatt az egy év alatt?*

Hát, végül is semmi. Miklós belátta, hogy – most csúnyát mondok – ez az út Somlóval zsákutca, mivel nem hajlandó zoomot használni, nem hajlandó bizonyos dolgokra. Én viszont – a francia koproduciónak köszönhetően – hoztam egy új kamerát a *Sirokkóba*. Azelőtt Arriflex kamerával dolgoztunk, amibe körülbelül 150 m anyag fért bele, és ezzel 5 perces beállításokat lehetett csinálni. Az új kamera kazettájába viszont már 312 m anyag fért, amivel 10 perces beállítások is készülhettek. Mindezt azért találtam ki, mert állandóan az volt a helyzet, hogy egy 5 perces beállítás vége felé az asszisztens kiabált: „még 50 másodperc, még 40, még 30”, és gondoltam, ezt megelőzendő ezzel az új kamerával fogunk dolgozni. De a helyzet ugyanez maradt: a 11. perc végén az asszisztens elkezdte, „még 40, még 50 másodperc”.

• *Ezek szerint nem sokat változtatott az új technika a közösen kialakított munkamódszeren.*

Először Franciaországban gondolkodtunk el rajta, hogy mennyi is lehet ez a tíz perc. Sétáltunk a Boulevard St. Germainen – innen indultunk –, és a Rue Debussy metró megállótól eljutottunk a Flore Kávéházig – ez egy elég hosszú táv –: ennyi volt 10 perc. Ki fogjuk tudni mi ezt tölteni? – kérdeztük. Aztán kitöltöttük! A *Sirokkó* tehát színes is és CinemaScope is volt. Ezzel Miklós el is búcsúzott a CinemaScope-tól, mert egyre inkább kamara jellegű filmek megvalósításában gondolkodott. A CinemaScope arra volt jó, hogy nagy tömegeket és tereket tudjon jól bemutatni. Viszont a hagyományosabb képméretnek előnye, hogy arcokat jobban lehet fény-

képezni. A CinemaScope-ban egy arcot nagyon nehéz fényképezni, inkább kettő fért bele. Intimebb dolgokra alkalmasabban a hagyományos méretek.

• *Az Égi bárányban már valóban több a közeli.*

Miklós épp ezt akarta. Utólag már kritizáltam a munkámat, nem voltam vele elégedett. Korábban ott volt a segédoperatőr és a másodoperatőr, az egyik a zoomot húzta, a másik az élességet. Ez volt az első olyan film, ahol én húztam a zoomot, mert lehetett egy kézzel fogni a kamerát és húzni a zoomot. Csakhogy nem voltam elég gyakorlott és bátor a balkézrel való zoomolásban. Bár utólag nem mindennel voltam elégedett, mégis elkezdődött egy másfajta filmkészítés, és innentől kezdve Miklóssal már csak színes filmet csináltunk.

• *Más rendezővel forgatott még ezután fekete-fehér filmet?*

Egyetlenegyszer kerültem vissza abba a helyzetbe, hogy fekete-fehér filmet csináltam, mégpedig Kovács András *Labirintus* című filmjénél. Ott komoly meglepetések értek a fekete-fehér filmmel, mert elszoktam tőle, és már nem volt benne gyakorlatom, hogy melyik szín hogyan néz ki fekete-fehérben. Akkor még persze nem volt videó, ahol ellenőrizni lehetett volna a képet. Soha nem felejttem el: már nem tudom, melyik színészről a Lukács uszodában, a gyönyörű kék uszoda fölött megy a járdán, mögötte sárga fal. Amikor megnéztem a musztert, minden egybefüggő szürke volt, a kék is, a sárga is, a szürke is. Szóval annyira elvesztettem a tapasztalatomat a fekete-fehér filmmel, hogy egyszerűen már nem tudtam fekete-fehér filmet csinálni, bár vágytam rá. Aztán minden színes lett, televíziós filmekben pláne. Elfelejtettem a fekete-fehér filmet. Bármilyen nosztalgiaival is néztem Tarr Bélát, aki Medviggyel hihetetlen dolgokat hozott létre, az már egy másik szakma. Ma már persze könnyebb, mert a monitoron ellenőrizni lehet a színeket, de akkoriban ez elég nehéz történet volt.

• *Hogyan készül egy operatőr az első színes filmjére?*

Jó iskolám volt. Most nem Illés Györgyöt említem, hanem Sára Sándort, aki mellett nem is tudom hány filmben voltam már a főiskola alatt asszisztens. A *Gyerekbetegségek* című színes filmnél, amit Kardos és Rózsa együtt rendeztek, nagyon-nagyon be kellett kapcsolódnom a próbákba a Sanyival. Így valamiféle rálátásom volt a színes filmre.

Ráadásul az egy nagyon tarka-barka film, ahol fontos a színdramaturgia.

Igen, mívesen megcsinált film volt. Miután asszisztens és segédoperatőr voltam, minden próbát nekem kellett rögzíteni, így lett egy előtanulmányom a színes filmmel kapcsolatban. Azon gondolkodom, volt-e másik színes film az életemben.

• *Kardossal?*

Nem, Sára mellett. Mert a *Tízezer napban*, az *Apában*, a *Gyerekbetegségekben* és az *Ünnepnapokban* is vele dolgoztam.

• *A Szindbádba nem hívta?*

Nem, akkor én már felnőtt operatőr voltam.

• *Ezek szerint a színes váltás a Sirokkó, a felnőtt váltás pedig a Csend és kiáltás?*

Igen, és ez egy nagyon szép váltás, mert éppen a *Feldobott kőben* voltam asszisztense a Sárának, amikor felhívott Jancsó, hogy csináljam a *Csend és kiáltást*. Jancsóék előzőleg kitalálták, hogy Mészáros Márta első filmjénél jobb, ha a Somló van, aki tapasztalt operatőr, de azért velem mégis megpróbál valamit csinálni. Én meg egy hétig keringtem a Sára körül, mint a Mátyás király juhásza, hogy van ez az ajánlatom, így ott kéne hagynom, de szégyelltem magam. A *Feldobott kő* Sára első nagyjátékfilmje, én meg jó asszisztense voltam, aztán végül mégis elmondtam. „Hülye vagy? Menjél!” – ennyi volt az egész történet.

• *Az átmenet időszakát úgy is értelmezhetjük, hogy egyre több nyersanyagból lehet választani?*

Akadtt választék, de azt általában nem használták, mert a MAFILM-nek a Kodakkal volt szerződése, így csak Kodak anyagra forgattunk. Néha megjelent a Fuji, amitől egyébként az ember tartózkodott, én nem is vállaltam vele a munkát. Az Orwónak, a kelet-német Agfának is volt színes anyaga, elég borzasztó. Időnként fölmerült a Sovcolor, ami még borzasztóbb volt. Csináltam egy szovjet-magyar koproduciót, ott ajánlották, hogy legalább a próbákat csináljam Sovcolorban, de azt mondtam, semmi értelme, mert az egyik ilyen pötytyös, a másik úgy néz ki, a harmadik másféle. Akkor inkább fekete-fehérre csinálom a próbákat, mégpedig Kodakra. A Szovjetunióban volt egy barátom, Sasha Mitta, akit a *Péter cár és a szerecsen* című Viszockij főszereplésével készülő filmjének forgatásán meglátogattam. Úgy volt, hogy Mitta Sovcolort és 8000 méter Kodakot kap, azzal a felkiáltással, hogy a drágább felvételeket,



a sok statisztás jeleneteket Kodakra kell csinálni, mert a Sovcolor nem megbízható. Megpróbált minden egyes felvételtől egy Kodakot csinálni, hogy a végén lehetőleg Kodak filmből legyen az egész film. Már nem emlékszem az eredményre, de a Sovcolor borzasztó volt. Az Agfa Orwocolor is rossz volt, a Fujinak más tulajdonságai voltak. A mi ízlésünknek a Kodak felelt meg akkoriban legjobban.

• *Akkor ez egy szerencsés helyzet volt Kélet-Európán belül, hogy a Mafilm a Kodakkal szerződött le.*

Igen, meg egyúttal az adminisztráció leegyszerűsítése, hogy ne többfelől kelljen rendelni, mert a fekete-fehéret ugyanis a Kodaktól kérték. De szerettük a Kodakot. Volt akkor a szocialista országok operatőrjeinek egy konferenciája Rigában. Beszéltem oroszul, úgyhogy nekem kellett részt vennem, de aztán elmenekültem onnan, mert alkohollal már nem bírtuk a sok szocialista operatőrt. Kellott azért beszámolókat tartani, mivel a konferencia témája a szocialista ember ábrázolása volt. Rövid előadást tartottam, amelyben kifejtettem, hogy a szocialista embert híven ábrázolni csak Kodak anyagra lehet. Nem volt nagy sikerem, el is menekültem.

– *Általában egy filmtérrel kapcsolatos, rendező-operatőr között zajló konzultáción mennyire fejt ki az operatőr az álláspontját azzal kapcsolatban, hogy színes vagy fekete-fehér legyen a film?*

Bizonyára kifejti, de én valahogy mindig kész elképzeléssel találkoztam. Amikor Kovács András azt mondja, *Labirintus*, akkor tudtam, hogy ő csak fekete-fehér filmeket csinált egészen *A ménesgazdáig*, amit a Koltai fényképezett, és állandóan az volt a bánata, hogy nem elég érdekes a képek. Nem tudom, ez mit jelent, mindenestre próbáltam érdes képeket csinálni. Ő tehát eleve csak fekete-fehérben gondolkodik, ahogy Zolnay Pál is. Jancsóval jött a váltás, hogy mostantól színesben dolgozunk. Konzultációra nem emlékszem, mivel onnantól az egyetlen *Labirintust* leszámítva minden filmem, tehát a következő 40-50, színes volt. S ez a világ legtermészetesebb dolga volt. Úgyhogy ezzel kapcsolatos vitákra nem emlékszem.

• *Amikor elkezdett színes filmeket forgatni, a munkatársak megváltoztak ön körül, vagy ugyanazok a szakemberek beletanultak az új technikába?*

Igen, talán csak a világításban adódott némi különbség. A fekete-fehér filmeknél lehetett külsőben és belsőben kisebb lámpákkal világítani. A színes filmben a belsős anyagra, külsős szűrővel kellett dolgozni, és késsel kellett világítani. Csakhogy a kékek eleinte csak színes lámpák voltak, vagyis nem volt rendes felszerelés a színes nyersanyag megvi-

Jancsó Miklós:

Égi bárány

(középen: Madaras József)

lágításához. Aztán megjelentek a fémhalogén lámpák, amik már késsel világítanak.

• *Ez körülbelül mikorra tehető?*

Az első fémhalogén lámpák az 1977-es *Ők ketten* című filmben jelentek meg. De az első ilyen lámpák borzasztóak voltak, keményen világítottak, hatszor kellett szűrővel dolgozunk rajta, hogy egyáltalán látszódjon. Az egész magyar filmgyártásban nem voltak olyan „soft light” lámpák, amit az egész világon akkor már használtak. Mindenfelét ki kellett találni, ahogy Sára is tette mindenféle nejlennel, visszavert fényekkel...

• *Tehát folyamatosan kompenzálni kellett.*

Igen, mert nem volt megfelelő felszerelés. A színes filmben voltak külső és belső nyersanyagok, s másképp kellett világítani külsőben és belsőben. Bonyolult volt a rendszer: ugyanazt a nyersanyagot, ha kívül használtuk, 85-ös narancs kellett rá, ha belül, akkor szűrő nélkül kellett forgatni. Viszont ha beraktuk a narancsot, késsel kellett világítani. A *Sirokkó*hoz kértünk a franciáktól 50 darab kék izzót, amik késsel világítottak, plusz volt még 12 színes lámpa. Marina Vlady ma is emlékszik a hangjukra, ahogy ezek iszonyatos csattogással bekapcsolódtak. Világítási okokból nehéz volt színes filmet csinálni, de megtanultuk. •

BESZÉLGETÉS SZÁSZ ATTILÁVAL

Emberközeli történelem

BENKE ATTILA

KÖBLI NORBERT ÉS SZÁSZ ATTILA ÚJABB TÖRTÉNELMI THRILLERJE, AZ APRÓ MESÉK KAPCSÁN KÉRDEZTÜK A FILM RENDEZŐJÉT A MAGYAR MŰLTÉRŐL ÉS JELENRŐL.

Szász Attila rendező és Köbli Norbert forgatókönyvíró immár negyedik közös történelmi thrillerjét, az *Apró meséket* láthatják a magyar nézők, ezúttal végre nagyvásznon. *A berni követhet*, a *Félvilághoz* és az *Örök tél*hez hasonlóan a legújabb pszichothrillerben egy népszerű bűnügyi műfajon keresztül ismerhetjük meg a magyar történelem egy újabb küzdelmes korszakát. A történet a második világháborúban rommá lőtt Budapesten indul, 1945-ben.

Köbli és Szász közös munkái élő cáfolatai a Magyar Nemzeti Filmalap ellen emelt szélsőséges vádaknak, melyek szerint nem nagyon készülnek magyar történelmi filmek, és amik eljutnak a nézőkhöz, azok is direkt meghamisítják a tényeket. Történelemről, a történelmi filmek nehézségeiről és a műfajfilmkészítésről kérdeztük Szász Attilát.

• *Miért érdekel téged a történelem?*

A történelmi érdeklődés elsősorban Köbli Norbertre jellemző, tőle származnak ezek az ötletek és történetek. Engem általában elsősorban az adott filmötlet története izgat, mintsem a történelmi háttére. A négy közös filmünk készítése során azonban hamar felismertem, hogy egyrészt mennyi igaz és feldolgozatlan történetünk van a múltunkból, másrészt, hogy a történelmi háttér újabb izgalmas rétegekkel gazdagítja a történetet, ezáltal magát a filmet. Az első három filmünk a köztévé számára készült, vagyis valahol közszolgálati szerepet is betöltött, kézenfekvő volt, hogy a magyar történelem egy-egy szeletét dolgozzák fel. Ezeknek a sztoriknak egyik fontos küldetése, hogy ébren tartsák közös múltunk emlékeit. Ráadásul azt

is megfigyeltem, hogy a történelmi filmek kevésbé avulnak el. A divat és a technológia olyan gyorsan idejétmülttá tud válni, hogy könnyen lehet, hogy egy mai történetet öt év múlva már megmosolygunk. Ennek ellenére szándékunk, hogy egyre közelítsünk a jelenhez, és bár tele vagyunk történelmi témájú filmötletekkel, akad számos ma játszódó történetünk is.

• *Miért a kisebb formátumú hősök érdekelnek titeket?*

Köbli Norbertnek voltak és vannak is „nagy emberek”-ről szóló történetei, például Kádár Jánosról írt egy meg nem valósult minisorozatot az HBO-nak. A néző szerintem könnyebben azonosul olyan karakterekkel, akik nincsenek közvetlen ráhatással a nagy történelemre. Ugyanakkor főszereplőink, mint például *A berni követ* forradalmár srácái, olyan kisemberek, akik történelmi krízishelyzetekben mégis valami miatt hősképpé válhattak. Továbbá azért is problémás híres történelmi személyekről filmeket készíteni, mert sokukról nem alakult ki egységes közmegegyezés. Az igaz, hogy filmesként bárkinek meg tudjuk mutatni az emberi oldalát, ám kérdés, hogy egy pénzosztó szervezet támogatna-e egy potenciálisan megosztó személyről szóló filmet. Tapasztalatunk szerint a döntéshozók általánosabb történelmi témáknak inkább bizalmat szavaznak.

• *Az Örök tél és az Apró mesék is közvetlenül a második világháború után játszódik. Miért választottátok ismét ezt a korszakot?*

Mindkettőnk családját érinti ez a korszak, mindkettőnk nagyapja megjárta a Don-kanyart, Norbié a kényszermunkatáborokat is. De elsősorban a véletlennek köszönhető, hogy egymás után

két filmünkben is ugyanaz a korszak adja a cselekmény háttérét. Az *Apró mesék*en már korábban elkezdtünk dolgozni, mint az *Örök tél*en. A *Félvilág* után végre szerettünk volna mozifilmet készíteni, és úgy döntöttünk, hogy Norbi *Apró mesék*-tervével pályázunk a Filmalaphoz. A második világháború utáni korszak kiváló háttér volt ehhez a történethez. Am jött a Gulág Emlékbizottság pályázata, így végül az *Örök tél* készült el előbb. Amiből profitáltunk, mert az *Örök télből* színészeket, jelmezeket, helyszíneket is hasznosítottunk az *Apró mesék*ben, nem is beszélve arról az elképesztő mennyiségű információhalmazról, amit annak a filmnek az előkészítése közben gyűjtöttünk össze erről a történelmi időszakról.

• *Az Apró meséknek is van konkrét válsággalapja?*

A történet alapötletét valós korabeli apróhírdetések inspirálták. A háború után jellemző volt, hogy a hozzátartozók feladtak hirdetéseket, így próbálták megtalálni a háború alatt eltűnt családtagjaikat. Ezt használja ki a történet szélhámos főhőse, Hankó is. A történet maga viszont már fikció, az első az eddigi filmjeink közül, amely nem megtörtént esetet dolgoz fel. Az *Apró mesék*ben nem is nagyon akartunk belemenni a korszakelemzésbe, ezt többek között Török Ferenc az 1945-ben megtette helyettünk. A lazább történelmi kapcsolat nagyobb alkotói szabadságot biztosított számunkra, kísérletezhettünk olyan, a korszak zűrzavarához, átmeneti jellegéhez illő műfaji elemekkel, mint a film noir vagy a western. Izgalmas volt látni, miként működnek ezek magyar történelmi közegben.

• *Miért érdekelnek titeket a bűnügyi zsánerek?*

Alfred Hitchcock filmjei gyermekkoromban nagy hatással voltak rám. Hitchcock thrillerjei miatt végigrettem az éjszakákat, és jó értelemben életre szóló sebeket kaptam. Hitchcock filmjei egyébként jelentősen hatottak is az *Apró mesék*re. Nézőként nagyon fogékony vagyok a félelmet, szorongást, izgalmat kiváltó thrillerekre, és szeretném a műfaj által kínált élményt átadni a közönségnek. Úgy gondolom, a műfaji filmekkel könnyebben utat találunk a néző szívéhez, a thriller zsánerének segítségével kiváltképp izgalmassá lehet tenni egy-egy történelmi témát. Ezért büszkén vállaljuk, hogy a



nézők érdeklődését felkeltő zsánerfilmekbe csomagoljuk a történelmet. Így a közönség nemcsak szórakozhat, de tanulhat is valami újat a moziban. És bár az *Örök tél* például nem thriller, de sok külföldi nézőnek elsőként mesélt a malenkij robotról, a vetítések után rengetegen jöttek oda hozzánk, hogy soha nem hallottak még erről a jelenségről. Ekkor szembesültünk azzal, hogy ez milyen különleges lehetőség, hogy valaki tőled hall először egy történelmi eseményről, és hogy valójában mekkora felelőséggel is járnak ezek a történelmi filmek.

• *Eddig az összes filmedet Köbli Norbert forgatókönyveiből készítetted. Te is részt veszel az írási folyamatban?*

A *berni követ* és a *Félvilág* esetében kész forgatókönyvekkel kerestem meg Norbi és Lajos Tamás producer, amelyeken aztán Norbival együtt dolgoztunk tovább. Párosunk főként a kölcsönös bizalom miatt működik. A *berni követ* könyvét beszéltük át éppen, én jegyzeteltem le, amiket kitaláltunk, és a megbeszélés után Norbi azt mondta, hogy ha már úgyis én jegyzeteltem, írjam bele ezeket nyugodtan a forgatókönyvbe. A közös írói munka talán az *Örök tél*-ben volt a legintenzívebb, mert a forgatás előtti hetekben szinte már csak én tudtam belenyúlni a forgatókönyvbe, ezért Norbi a forgatás után felajánlotta, hogy szerepeljek én is társírókként a stáblistán. Az *Apró mesék*-nél is inkább a forgatás előtti utolsó néhány hét volt a kritikus, mikor a rendelkezésünkre álló keretek miatt egyszerűsíteni kellett a cselekményen, jelenetek szintjén sok helyen bele kellett nyúlni a könyvbe. Nagy könnyebbség nekem, hogy nem

Apró mesék

(Szabó Kimmel Tamás)

kell nulláról felépíteni egy sztorit, hanem készen kapok egyet, és mivel Norbi nagyon bízik bennem, szabadon garázdálkodhatok a forgatókönyvekben. Persze mindig közös döntéseket hozunk Norbival, nem hagyunk egy forgatókönyvben sem olyasmit, amivel bármelyikünk nem lenne kibékülve.

• *Egyre több kortárs magyar rendező elégedett a Filmalappal, míg a jobboldali sajtó éppen a történelmi filmek miatt támadta a szervezetet. Neked mi a véleményed a Filmalapról?*

A témának sajnos még egy aktualitása van, hiszen nemrég hagytam itt minket Andy Vajna, akinek elévülhetetlen érdemei vannak a nemzetközi és hazai filmiparban. Az általa irányított Filmalapnak rengeteg vívmánya van: elődjénél átláthatóbb, egyaránt készülhetnek műfaji filmek és fesztiválokon jól szereplő szerzői filmek, a rendszerváltás óta soha ennyi pénz nem volt még a magyar filmekre, és nagyon sok elsőfilmes tudott elindulni a pályán. Ugyanakkor nyilván sokakban felmerül, hogy miért ugyanaz az 5-6 ember dönt a támogatásokról évek óta, talán kicsit sűrűbben rotálódhatna a Döntőbizottság. Pláne olyankor tűnik aktuálisnak ez a kérdés, ha az ember pályázatait sorra elutasítják. Fogalmam sincs, ki jön Vajna helyére, de remélem a Filmalap zavartalanul működik tovább, mert minden hibája ellenére stabil hátteret biztosít a magyar filmgyártásban.

• *Meghatározható a fikció és a valóság ideális aránya egy történelmi filmben?*

A *berni követ*-ben a túsdráma vagy a *Félvilág*-ban Mágna Elza meggyilkolása sem egészen így történt meg. Az *Örök tél* főhőse, Irén a valóságban három-négy

tábort is megjárt, az egyiket az árvíz mosta el, amit magyar filmben elég nehéz lett volna megmutatni. Rádásul Norbi magát a karaktert is több túlélő visszaemlékezéséből gyúrta össze, mert a valódi Irén táborigényeiről kevés információnk volt még úgy is, hogy az illető fia mindent elmesélt édesanyjáról. Szóval a dramaturgiai szempontok legtöbbször felülírják a valóságot, egyszerűen muszáj változtatásokat eszközölni. Ami fontos, hogy a történet lényege, gerince ne változzon. Persze ha nagyon érzékeny a téma, akkor vigyázni kell a módosításokkal is. Például William Goldman forgatókönyvírónak meggyűlt a baja *A híd túl messze van*-nal, mert Még néhányan éltek a történet szereplői közül, és mikor Goldman összevont két valós személyt egy karakterré, az egyik illetékes felháborodott, hogy ő soha nem mondott volna olyat, amit az író a szájába adott.

• *A magyar történelmi filmekre jellemző, hogy erősen utalnak a mindenkori jelenre. Filmjeitek hogyan kapcsolódnak a történelmi parabolák tradíciójához?*

A *berni követ*, a *Félvilág* és szerintem az *Apró mesék* is tele vannak aktuális témákkal. Elsősorban ma is érvényes történeteket szeretnénk elmesélni a magyar történelem eseményein keresztül. Ezek a történetek arról tanúskodnak, hogy az emberiség nem igazán képes a változásra, ugyanazokat a hibákat követi el harminc, vagy ötven, vagy hetven, vagy száz évente. Az *Apró mesék* fő témája a bizalmatlanság férfi és nő között, ami 1945-ben ugyanolyan jelentős kérdés volt, mint ma. De ennél kényesebb kérdések is feltűnnek a filmben, mint például a családon belüli erőszak problémája.

• *Milyen történelmi filmekre számíthatunk még tőletek?*

Több terv is van a tarsolyunkban, különböző történelmi korszakokról, de sosem lehet tudni, melyikből lesz film. Hamarosan újabb közös filmtervvel pályázunk, ami szintén nem a mában játszódik. Nekem jelenleg is fut egy filmtervem fejlesztése a Filmalapnál, ami egy több mint tízéves saját forgatókönyvem újragondolása, műfaját tekintve leginkább lélektani horror. Ez egy ízig-vérig mai történet, és ha minden jól megy, ez lesz a következő filmem. •

BESZÉLGETÉS KÁRPÁTI GYÖRGY MÓRRAL

A víz fölé kerülni

MÉSZÁROS MÁRTON

**KÁRPÁTI GYÖRGY MÓR ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJE 1849 AUGUSZTUSÁBAN, A SZABAD-
SÁGHARC LEVERÉSE UTÁN IS ELLENÁLLÓ GERILLÁK KÖZÖTT JÁTSZÓDIK.**

Kárpáti György Mór *Erdő* című vizsgafilmjét a Berlinálén, *Provincia* című diplomafilmjét Cannes-ban mutatták be. Első nagyjátékfilmje, a világiosi fegyverletételt követően játszódó *Guerilla* január végén a Göteborg Nemzetközi Filmfesztiválon debütált, márciustól a magyar nézők is együtt izgulhatnak az erdőben bujkáló maroknyi honvéddel.

• *Miért döntött úgy, hogy olyan történelmi filmet készít, amely eltérő perspektívából tekint az 1848/49-es magyar szabadságharcra?*

Mindig is nagyon érdekelt a történelem, és egy családi emlékiratban fennmaradt a dédapám nagyapjának története, aki ott volt a világiosi fegyverletételnél. Jó filmes feladatnak tartom egy ilyen távoli idő megjelenítését, filmre tenni azokat a napokat, percekét. Mintha egy ablakon keresztül nézhetnénk a múltat. Tizen- és huszoneves színészek játszhatják az akkori fiatalokat: ez afféle szellemidézés. A *Guerilla* régóta meglévő, személyes érdeklődésből indult, több évvel a történelmi film műfajáról szóló, mostani diskurzus megjelenése előtt.

• *Nem gondolkozott azon, hogy személyes érdeklődés helyett konkrét személyes problémáiból készítsen szerzői, esetleg zsánerfilmet?*

Ebben a filmben a múlt iránti érdeklődés a személyes – és nyilván minden döntés, ami arra vonatkozik, hogy miként mutatom meg a százhetven évvel ezelőtti kort. Foglalkoztat az a kérdés, hogy egy háborúra alkalmatlan

ember hogyan és meddig őrizheti meg az emberségét egy ilyen végzetes szituációban. Fontos kérdésnek tartom, hogy a háború mit tesz azzal, aki csak élni akar. Érdekes volt ezt végigvenni, és a főszerepet alakító Váradi Gergely jól jeleníti meg ezt az ellentmondásos, jobb sorsa érdemes karaktert, aki nem akart hős lenni, és elbújta a sorozás elől. Amúgy lehet, máskor saját történetről készítek filmet. Most éppen mai sztorikon dolgozom, sőt még egy sci-fi-tervem is van.

• *Mi volt a legfontosabb tapasztalata rendezőként az első nagyjátékfilmje készítése során?*

Talán leginkább az idővel kapcsolatos a két felismerésem: mire elég egy forgatási nap, és meddig tarthat egy *low budget* filmnél az utómunka.

• *Mi alapján választotta ki Mé-
száros Blankát, a fővárosi Kato-*

na József Színház, már fiatalon díjakkal elhalmozott társulati tagját a női főszerepre?

Blankát korábban több kisfilmben és egyetemi gyakorlatban láttam, mind-egyikben máshogy volt jó, más arcát láthattuk. Egyre inkább érdekelt, hogy a háborús helyzettől fáradt, de erős, vagány lány autodidakta orvos szerepében milyen lenne. Szerveztünk vele és Gergellyel egy próbafelvételt, több órán át improvizáltak és a filmből is elpróbáltunk egy jelenetet. Már ott biztossá vált, hogy együtt fogunk dolgozni.

• *Felelősség volt egy, a forgatáskor mindössze huszonegy éves, pályakezdő színészre, Váradi Gergelyre bízni a címszerepet?*

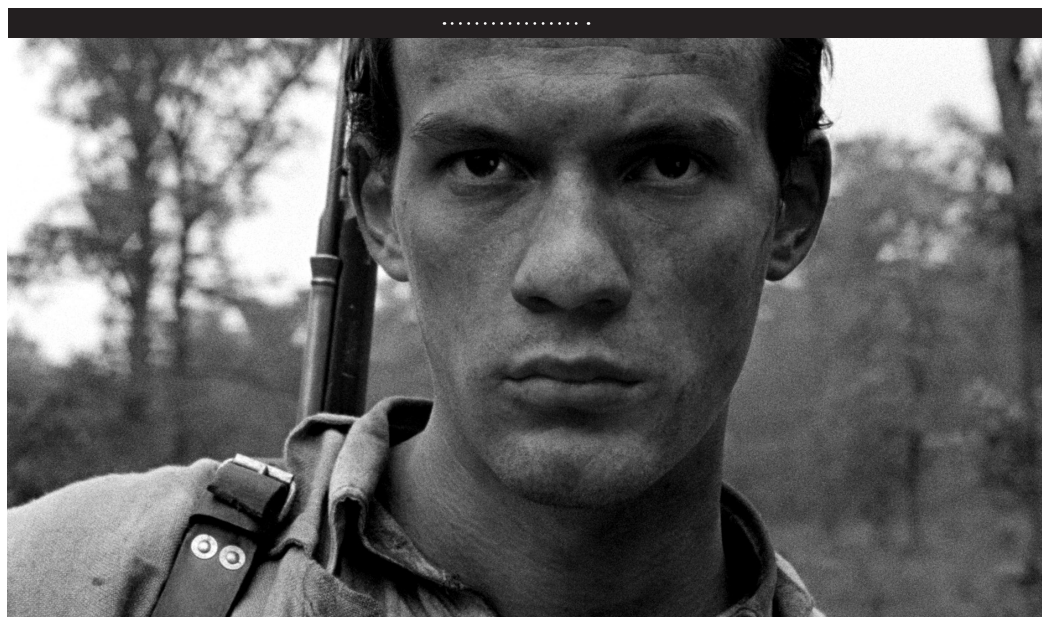
Olyan arcot kerestem, akit még nem láttunk filmen. Gergely elképesztő erővel vetette bele magát a filmes feladatba. Már a közös munka elején biztos voltam abban, hogy a legjobban döntöttem, amikor rábízta a szerepet. Huszonnyolc napot forgatott, és ott volt benne minden, amit a szerep kapcsán vártam: a félelemtől a szeretetvágyon át a brutalitásig.

• *A film forgalmazója, a Mozinet nagyon örülne annak, ha ötezer nézőig jutna a film a hazai mozikban. Lát erre esélyt?*

Én is örülnék, persze, de egy ilyen kisebb, szerzői filmnél mindig nehéz a helyzet a nézőszámok tekintetében.

Szeretném, ha megszólítaná a film az embereket, és tudnának kapcsolódni a sztorinhoz, a

Guerilla
(Váradi Gergely)





filmben látható fiatal arcokhoz, az 1848-49-es világhoz, ami mindannyiunk közös történelme. Örülök, ha elérjük az ötezer nézőt, de boldog leszek kevesebbel is.

- *Az alacsony nézőszám nem okozna semmiféle csalódást? Nem érezné úgy, hogy azzal megkérdőjelezi a film elkészítésének létjogosultsága?*

Az ember alkotóként minden nap megkérdőjelezi a saját tehetségét, a munkái létjogosultságát. Nem csak a nézőszámok, de rengeteg más tényező miatt is. Több pozitív visszajelzést kaptam a filmről, itthonról és külföldről is, de egy elsőfilmnél önmagában is nagy kérdés, mennyire tudunk a víz fölé kerülni. Ez a film nem akar nagyot fogni, de mindent megteszünk a Mozinettel együtt, hogy láthassa, aki szeretné. Én magam sok olyan filmet szeretek, ami nem a nézőszámokkal bizonyított.

- *Manapság már szinte minden második filmben van szexjelenet, holott ez a század első felében készült alkotásokban a kor erkölcsi szempontrendszere miatt nem lehetett így. A Guerilla a Mészáros Blanka és Váradi Gergely által játszott fiatalok érzéki szeretkezését is néző elé tárja. Ez megkerülhetetlen alkotói döntés volt?*

Háborús helyzetben, talán az életösztön miatt is, sok váratlan szerelmi helyzet alakul. Érdekes volt az írásnál, a korabeli naplókban az erre vonatkozó utalásokat olvasni. A háborútól ter-

Guerilla

(Mészáros Blanka)

helt emberek egy pillanatra kiszakadhatnak a borzalmas valóságból, és élvezhetik az

életet. Ez fontos és szép pillanat, ebben egyetértettünk a színészekkel is.

- *Néhány hónappal ezelőtt a Megáll az időt, Gothár Péter filmjét nevezte az egyik legkedvesebb magyar alkotásának. A Guerilla megtekintése során mégis Jancsó Miklós történelmi filmjei jutottak eszembe, már csak a történelmi tabló és a szubjektív történelmi téma miatt is.*

A *Guerilla* forgatása előtt néhány hónappal megnéztem a *Szegénylegényeket*. És igazán hatott rám a film: az arcok, a ritmus, a szikárság.

- *Mind a Guerillából, mind a négy, díjnyertes kisjátékfilmjéből (Gólyatábor, Provincia, Erdő, Éjfél) hiányolom a valódi játékfilmes dinamizmust.*

Az egyetemen, első- vagy másodéven az osztályvezetőnk, Enyedi Ildikó mindenkinek írt egy személyes levelet. Több ilyen, fontos levele volt az öt év alatt. Akkor azt írta, hogy úgy csináljak filmet, ahogy azt személyesnek és jónak gondolom, és ne akarjak semmilyen divatnak megfelelni. Így készítettem mindegyik filmet, ugyanakkor egyre dinamikusabbak lesznek a munkáim. Van száguldó vonatós tervem is. Kis momentumokból áll össze ez a film, apró ütésekből. És igen, ez tudatos döntés. Ebben a csordogáló életben is van feszültség és dráma, még akkor is, ha nem nagy és erős színek-

kel van festve, kitett módon. Rezdülésekre és részletekre voltam kíváncsi a drámai helyzetekben is.

- *A Magyar Nemzeti Filmalap inkubátor programja adta szükséges költségvetés miatt hiányzik a vásznat átütő drámai erő a Guerilla drámai jeleneteiből?*

Nincs köze a drámai dinamizmusnak a költségvetéshez. Egy ilyen, kisebb rezdülésekből álló szövetet szerettem volna létrehozni, ahol minden drámai folyamat bűvópatakként van jelen. Nincs hangos összeütközés, nincs arcon csapás és száguldó menekülés. Azt a hangulatot próbáltam megfogni, amikor tanácstalan embereknek egy állóháborúban kell vesztegelniük, hírek nélkül. Senki nem hiszi már igazán, hogy a szabadságharc győzhet, de a háború olyan gépezet, ami átalakít, akkor is, ha biztosan veszíteni fogsz. A szabadságnak nagy ára van.

- *Tudatos tematikai eljárás a filmjeiben rendre visszatérő erdei száguldás? (Az Erdőben és a Guerillában is tetten érhető ez a stratégia.)*

Nagyon szeretem ezt a képet, ahogy egy ember fut a fák között. Máskor is forgatnék erdőben, nekem ez alaphelyszín. Egy ősvilág, ahol felerősödik az érzékelés, mintha állatok lennének.

- *Miért preferálja a lehetséges értelmezésekkel operáló lezárásokat a filmjeiben?*

Mert csodálatos, hogy egy gesztus, egy kép mindenkiben más értelmezéseket vagy képzeteket kelthet: szeretem ennek a szabadságát.

- *Többek között Enyedi Ildikó rendező-forgatókönyvíró és Máthé Tibor operatőr osztályban végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Enyedi mentorként segítette a Guerilla megalkotását, mellesleg Ön korábban rendezőasszisztense lehetett a Terápia HBO-sorozat forgatásán. Mi az, amit tőle tanult?*

Sok ilyen van. Ildikóval több fontos beszélgetésünk volt, még a munka elején, alapvetően a filmötletéről. Később olvasta a *Guerilla* forgatókönyvét, és a film nyersvágott változatához is hozzászólt. Lassan tizenhárom éve, hogy felvett az osztályába, és azóta minden esetben különleges, figyelemre méltó, ahogy hozzászól az ötletekhez és a készülő munkákhoz. Ezek nem csak abban a pillanatban segítenek – sok mondata újra eszembe jut. Várom, hogy a következő filmem első vágottját is lássa. •

BERNARDO BERTOLUCCI (1941–2018)

Filmstratégia

CSANTAVÉRI JÚLIA

BERTOLUCCI KÍSÉRLETI FILMEKTŐL, MODERNISTA REMEKMŰVEKEN ÁT JUTOTT EL A SZUPERPRODUKCIÓKIG. IZGALMAS ÉLETMŰVE PÉLDÁZZA AZ EGYIK LEHETSÉGES UTAT, AMELYET AZ EURÓPAI FILM A MÚLT SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN MEGTETT.

Költő fiának lenni nem könnyű, ez nyilvánvaló. Nehezített a pálya, ha ez az apa, Attilio Bertolucci, a második világháború utáni olasz értelmiség egyik vezető figurája, és a versek helyett jó életöszönnel egy másik műfaj, a film felé kapaszkodó fiú ráadásul gyorsan a nyakába kap egy újabb „apát”, aki bár szintén költő, de éppen filmet forgatni készül. Bernardo asziszisztensként vesz részt *A csóró* (1961) forgatásán, testközelből éli át, ahogy Pasolini megteremti saját filmnyelvét, és később saját első filmjét is, *A Kaszást* (1962), egy eredetileg Pasolini számára íródott forgatókönyv alapján készíti.

De az induló Bertolucci, mint a kor legtöbb filmekért lelkesedő újonca, erősen kötődik a 60-as évek filmes lázadáshoz, és a *Cahiers du Cinema* által újra felfedezett filmtörténeti hagyományhoz, az „Új hullám” eredményeihez és elsősorban Godard-hoz. Persze, ki nem? Maga Pasolini is beengedi Godard-t a saját világába, amikor a *Disznóól* ifjú lázadót a francia rendező emblematikus színészeivel, Jean-Pierre Léaud-val és Anne Wiazemskyvel játszatja. Bertolucci életművében azonban ez a hatás erős struktúraszervező erőként hat, formában és témák tekintetében is, nyíltan vagy rejtve gyakran hivatkozik rá. Pasolinihez éppúgy, mint Godard-hoz köti erős baloldali politikai radikalizmusa és marxista alapú szemlélete. Ebben az értelemben pályája emblematikusnak is tekinthető, mert pontosan követi egy értelmiségi útját a 60-as évek fokozatosan erősödő politikai aktivitásától a kijózanodáson át a visszavonulásig a mesterség biztos falai mögött.

Az „apákkal” való kapcsolata azonban furfangos. Nem igényel leszámolást – bár Godard-t, *A megalkuvóban*, a főhős valamikori professzorának képében azért lemészároltatja a fasisztákkal –, inkább rugalmas elszakadásról van szó, ravaszul kimódolt távolságtartásról, mint amikor a fiú elfogadja ugyan a zsebpénzt, de tesz róla, hogy aztán a saját szája íze szerint költhesse el.

Már *A Kaszás* esetében is világos ez az ellépés. Megtartja ugyan a Pasolini-féle közeget, a Róma környéki tolvajok, stricik, éhenkórászok világát, de a téma feldolgozásából hiányzik minden szakrális elem. Nincs frontális beállítás, a kamera ehelyett inkább körbejárja, mintegy átöleli a szereplőket. Maga a történet pedig megduplázódik. A központi alakok, egy gyilkosság gyanúsítottai, előbb szóban adják elő alibi-jük igazolását, aztán megelevenedni látjuk a történeteket. Világos, hogy Bertoluccit már ekkor az ebből fakadó kétértelműség érdekelte, az identitás és az igazság bizonytalansága, ami filmjeinek markáns jegyévé vált. Azonban az apával való küzdelem a felszabadulásért, a nyomasztó árnyak elűzéséért művészetének állandó témája marad.

A 60-as évek elején induló olasz filmes nemzedék nem volt könnyű helyzetben. A világháború befejezése után másfél évtizeddel, a frissen konszolidálódott országokban nemcsak a kifejezés szabadságának, a tabuk lebontásának vágya erősödik fel, de erősödnek a társadalmi repedések, kirajzolódik a rendszer elnyomó jellege, nő a hidegháború feszültsége, ráadásul Olaszországban mindez a fasizmus új-

raeledésének konkrét fenyegetését is magával hozza. Itália a gazdasági csoda éveit éli. Az ipar egyre több embert szippant magába, tömegek vándorolnak délről északra. Az új technológiai kultúra egybegyűrja a különbségeket, felszámolja a közösségeket és a személyes identitás mély válságát idézi elő. A színre lépő új filmes nemzedék ennek az irányát kereső nyugtalanságnak és kétértelműségnek a kifejezését keresi. A Bertoluccival egy időben induló rendezőknek, mint Ermanno Olmi, a Taviani testvérek, Lina Wertmüller már ambivalens a viszonyuk a neo-realizmus örökségéhez, de még nem tudnak egyértelműen kapcsolódni egy radikálisan másféle irányhoz sem.

Bertolucci filmjein nagyon különböző arányban, de – néhány kezdeti kísérlettől eltekintve – végigvonul ez az átmenetiség. Részben megtartja a klasszikus film hagyományos kereteit és eszközeit – nagy történelmi freskói min a *XX. század* (1976) vagy *Az utolsó császár* (1987) esetében kifejezetten a hollywoodi eszköztárat –, de ezen belül mégis olyan stilisztikai döntéseket hoz, amelyek megkérdőjelezzik az egész építményt. Ilyen állandó eszköze a lineáris narráció felbontása, ugrások, visszaemlékezések, amelyek az időt szubjektív idővé, a főszereplő saját idejévé teszik. Az időnek ezt a sajátos kezelését gyakran a tánc motívuma is erősíti, ami az idő kitágítása mellett egyben a táncolók testi jelenlétét is hangsúlyozza, és ez a kiemelt testiség, ami *Az utolsó tangó Párizsban* (1972) vagy az *Álmodozók* (2003) snittjein egészen a szexualitásban megnyilatkozó elemi biológiai meghatározottságig megy vissza, szintén markáns meghatározója marad az életműnek. Hősei állandó elmozdulásban vannak, legtöbbször idegen helyre, közegbe érkeznek, történetük gyakran ennek az idegenségnek ilyen vagy olyan feloldását jeleníti meg. Athos Magnani a *Pókstratégiában* egy álmos kisvárosban próbál fényt deríteni az apja múltjáról, *A megalkuvó* főhőse Rómából Párizsba utazik, hogy végrehajtsa végzetes küldetését, Paul *Az utolsó tangóban*, Matthew az *Álmodozókban* Amerikából jött idegen, a *Lopott szépség* (1996) Lucyje pedig szintén a tengeren túlról tér átmenetileg vissza Umbriába. Pu Ji, az utolsó császár hosszú kerülőút után érkezik meg újra



gyermekkorának „Tiltott városába”. Ma már, a lezárt életműre visszatekintve talán azt is állíthatjuk, ahogyan egy kritikusa már a XX. század idején is megállapította, hogy bizonyos értelemben *emigráns* filmekről van szó, ez az állandó mozgás a különböző helyszínek között a film médiumának univerzalizálására is reflektál és erőteljesen épít a különböző kultúrák játékára.

Bertolucci második filmje, az 1964-es *Forradalom* előtt még a személyes utazásról szól. Stendhal regénye, *A pármái kolostor* adja a támasztékot, hogy a rendező visszatérhessen Pármába, ahol született, és megtartva a regény főszereplőjének, Fabriziónak és szerelmének, Gina nénikéjének alakját a saját szubjektív nézőpontjából írja le egy olasz kisváros nagypolgári közegének érzelmi, ideológiai, politikai szerkezetét és benne a lázadásra, nagy eszmék megvalósítására vágyó, baloldali utópiákkal kacérkodó fiú felnövekedését, aki végül engedelmesen elindul a számára mindvégig kijelölt úton. Ebben a filmben Gina az, aki Milánóból érkezik haza gyermekkorának kisvárosába, remélve, hogy kilábalhat a neurózisából. Kettőjük fellobbanó szerelme azonban nem hoz

megoldást egyikük számára sem. A stílus ugrásokra, erős kihagyásokra, hirtelen, meglepő és megtévesztő vágásokra épít, szinte egy godard-i ujjgyakorlat benyomását keltve. A törté-

net maga sem folyamatos, blokkokban halad előre. Ennek ellenére egy klasszikus regényszerkezet is kibontakozik előttünk, nem nélkülözve a melodramai elemeket. Valójában a naplószerű szubjektivitás és a regény objektív nézőpontja közötti ingadozás és az ebből fakadó bizonytalanság strukturálja az eseményeket. Mindemellert a film bővelkedik irodalmi, képzőművészeti, filmes utalásokban és idézetekben és kevésbé a vége előtt megérkezünk az operaházba, és mintha csak egy Visconti filmet látnánk, Verdi *Macbethjé*nek hangjaira Fabrizio és Gina az üres folyosón elbúcsúznak egymástól.

Blokkokban szerveződik Bertolucci legteoretikusabb filmje, a mai közönség számára szinte ismeretlen 1968-as *Partner*. Főhőse, Giacobbe a Rómában színjátszást tanító francia, egy napon azt tapasztalja, hogy létezik egy hasonmása, egy vad, anarchista, gyilkos alak, aki fokozatosan átveszi a

„Hősei állandó elmozdulásban vannak”

(Bernardo Bertolucci: A megalkuvó – Jean-Louis Trintignant)

helyét. (Megszemélyesítőjük Pierre Clementi, a 60-as,70-es évek egyik legszuggesztívebb színészegyénisége, aki a rá következő évben a már említett *Disznóólban* egy kannibállá lett törvényen

kívülit játszik majd.) Az elszabaduló események során fokozatosan elbizonytalanodunk benne, melyikük hajtja végre az egyre radikálisabb tetteket, és a felpörgő ritmust végül egy különös patthelyzet állítja le. Giacobbe és hasonmása mindketten kimásznak a sok emelet magasában lévő ablakon, és eltűnnek a szemünk elől. Az egyes blokkokban, mintha a korai Godard-filmek összes formai és tematikus eleme felvonulna, de Bertolucci kijátssza őket egymás ellen, így mindegyikük megkérdőjelezi az előzőt és a következőt is, folyamatos bizonytalanságban tartva a nézőt a szerző igazi szándékai felől. Godard-t idézi a film nyíltan politikáló hangja. Az uralkodó téma a vietnami háború, és 68 minden lényeges jelszava előkerül. Giacobbe olyan színházat akar, ami kimegy az utcára, a közvetlen jelenlétből hoz létre előadást, ugyanakkor maga a filmen megjelenő élet is mintha csupán előadás

lenne folyamatos ingázásban valóság és illúzió között.

A *Partner* lázadó, de egy Molotov-koktéltől hasonlóan jól kiszámított vegyületének összeállításával, úgy tűnik, a fiatal Bertolucci kiadta magából azt a feszültséget, amit a godard-i lec-ke jelentett számára, végleg beépítette abba a szerkezetbe, amelyet innen-től kezdve már a sajátjának mondhat. Érdekes módon egy televízióra készült film, a *Pókstratégia* (1970) az, amelyben ez az önálló hang először bontakozik ki teljes valójában. A *Forradalom előtt*ben már megjelennek, de még széttartanak azok az irodalmi, filmes, képzőművészeti utalások, a tánc és az opera világa, amelyeket a *Pókstratégia* már integrál és képes egységes szövevé alakítani. A film háttérében ott az irodalmi alap, Borges elbeszélése, *Az áruló és a hős*, amely nemcsak a történet szerkezetét határozza meg, hanem a film alapkérdését is, fikció és valóság összefonódásának dialektikáját. Az apja halála ügyében kutató fiú, aki annak nevét is viseli – a filmben ugyanaz a színész alakítja mindkettőjüket –, megérkezik a Hollywood egyik mítikus helyszínének nevét vise-

lő kisvárosba, Tarába, ahol töredékes és ellentmondásos vallomásokból, utalásokból, elhallgatásokból próbálja összerakni, hogy mi történt az ellenállás idejében. Apját a városban az antifasizmus hőseként tartják számon, a történet előrehaladtával azonban kiderül, hogy valójában áruló volt, de saját halálának a barátai segítségével megrendezett színhátiaként elérte, hogy legendás hősként éljen tovább a közösség emlékezetében, megerősítve ezzel az ellenállásba vetett hitet. A modernista film Bertolucci által használt eszközei, – a töredékesség, az idő folyamatosságának felbontása, a néző elvárásait minduntalan megcsaló hosszú snittek, kameramozgások és narratív fordulatok –, tökéletesen szolgálják az ifjabb Athos – és a néző – elbizonytalanítását, a valóság helyébe lépő fikció felépülését. Athos végül megtudja az igazságot, mégsem szabadulhat, önkéntelenül is részesévé válik a nagy színhátiaként, amit az apja tervezett, és amiben az ő szerepe is eleve adott.

„A győzelem semmire sem jó”

(Bernardo Bertolucci:
Az utolsó tangó
Párizsban – Marlon
Brando és Maria
Schneider)

Bertolucci ugyanebben az évben egy másik filmet is forgat, amelyet nemcsak az köt a *Pókstratégia*hoz, hogy a fasizmus ad hozzá

történelmi keretet, hanem az a törekvés is, hogy megtalálja az egyensúlyt a filmkluboknak szánt modernista rétegfilm és a szélesebb mozikközönséget megszólító mű között. Nemzedékéből talán ő az egyetlen, akiről elmondhatjuk, hogy ez a lehetetlennek látszó vállalás a legjobb alkotásokban bizonyos mértékben sikerült. A *megalkuvó* Moravia regényét dolgozza fel, ezúttal minden eddiginél jobban kötődve az eredeti szöveghez. A Paramount segítségével készül, és először használ nemzetközileg széles körben elismert színészeket. A történetet maga, a látens homoszexualitással, és feldolgozatlan büntudattal küzdő Marcello Clerici útja a kispolgári mimikritól a fasiszta megrendelésre végbevitt áruláson és gyilkosságon keresztül a teljes beolvadásig a szürke tömegbe, könnyen kimerülhetne a fasiszta attitűd és a szexuális aberráció közé egyenlőségjelet tévő klisé megismétlésében. De Bertolucci jóval messzebb megy a karakter elemzésében, jóval teljesebb és provokatívabb képet nyújt a ennek a magatartásnak a gyökereiről.

A film a főszereplő problematikus, súlyosan hiányos és deformált érzékelésnek bemutatására épít. A hallucinációk, a vakság, a torz, elhomályo-



sult látás kitüntetett szerephez jutnak. A regényben lineárisan előrehaladó történet töredékekre bomlik, egy rossz lelkiismerettel, romboló gyávasággal élő férfi fragmentált érzékelését, felfel törő homályos és nyomasztó emlékeit követve. Ugyanakkor a komplex kameramozgások, az aszimmetrikus képkompozíció, képen belüli és kívüli hangok, a szokatlan vágások segítségével folyamatos feszültséget teremt egyszerre felkínálva és megtagadva a lehetőséget a közönségnek, hogy ő „helyesen” lásson, érzékelje azt a valóságot, amit a főszereplő nem. A hibátlan ritmusra megtervezett, metaforate-remtő vizualitás, ami inntől kezdve Bertolucci filmjeinek állandó ismérve lesz, lenyűgözi, ugyanakkor állandó libikókában tartja a nézőt valóság és illúzió között. Másrészt amit látunk, az mégiscsak épít a klasszikus thriller játékszabályaira. Vittorio Storaro fény és árnyék játékára komponált képei egyszerre erősítik a különösség érzését és idézik fel a nagyon is ismert filmes toposzokat. Az identitás feladásának háttorzongató következményei mellett nyilvánvaló a politikai üzenet: a társadalmi konvenciók bilincsébe zárt, személyiségétől megfosztott, a bűntudat pórázán tartott, a valóságot csak „a barlang falának árnyaként” érzékelő kispolgár üres edény, amelybe bármilyen eszme, ami frusztrációjának feloldását kínálja könnyűszerrel belelthető.

A *megalkuvóval* a kísérletezés korszaka lezárult. Bertolucci végleg kijelölte a helyét a nemzetközi művészfilmes világban, éppúgy mint a nemzetközi filmpiacon. A két évvel utóbb készült bravúrfilm, a modernista szemléletmódot a pszichoanalitikus elemzéssel és a 19. századi melodramával ötvöző, ugyanakkor politikailag is elkötelezett és a filmművészeti előzményekre is reflektáló, szélsőségesen provokatív, de egyértelmű kasszasiker hozó *Az utolsó tangó Párizsban* (1972) után minden ajtó kitarul, hogy elkészíthesse legellentmondásosabb, legtöbbet kritizált filmpozsát a *XX. századot* (1976).

A több mint öt óra összjátékidejű hatalmas tabló témabeli, vizuális és érzelmi gazdagsága azonban vitathatatlan. A rendező heroikus kísérletet tesz, hogy az emiliani parasztság XX. századi történetét a világtörténelem

színpadára helyezze, méghozzá úgy, hogy a legszélesebb – még az amerikai – közönség számára is átélhetővé váljon. Milliárdos költségvetésű filmet készít az osztályharcról, a népi kultúrában gyökerező történetet mesél el hollywoodi eszközökkel és sztárokkal. Tévedtek azok a kritikusai, akik a történelmi realizmust kérték számon a megszületett alkotáson. A *XX. század* személyes szűrőn engedi át a történelmet, a látszat ellenére valójában szubjektív vallomás, amelyben legendák, szerelmek, hősiesség, árulás és erőszak fonódnak össze egységes szöveggé. A két főszereplő, Olmo, a lázadó paraszt (Gérard Depardieu) és Alfredo, a földesúr (Robert De Niro) egymáshoz tapadása az Én és a Másik konfliktusát is modellálja. A nézővel való minden eddiginél közvetlenebb kapcsolat érdekében a történetvezetés lineárisan halad előre, a mesterien kezelt technika sehol sem éreztetni magát, de mindig funkcionálisan szolgálja a közlést. A politikai szándék és a melodráma vágya, a történelmi tabló és a pszichoanalitikus elemzés egyszerre van jelen erős érzelmi hatásnak téve ki a közönséget.

A *XX. század* eposzát még a forradalom utópiájának lendülete hajtja előre, bár a film befejezése már megmutatja, hogy mindez csak illúzió lehetett. Az öt évvel később készült *Egy nevenséges ember tragédiája* (1981) már arról szól, milyen világ épült az illúziók szétfoslása után. Itália a terrorizmus időszakát éli. Bertolucci azt vizsgálja, hogyan rendezi át a terrorizmus a viszonyokat, hozza felszínre a személyes és a társadalmi kapcsolatokat átható morális válságot. Amikor a terroristák (színleg) elrabolják, a paraszti származású ellenállóból sajt- és kolbászgyárossá lett Primo fiát jókora váltságdíjat követelve érte, majd mégis halálhírért költik, az apa, akit valójában csakis a gyára megmentése érdekel egy jól kitervelt csapda áldozatává válik. A film megfordítja a *Pókstratégia* alaphelyzetét. Ezúttal az apa az, akit a (látszólag) halott fiú és a játékba általa bevont szereplők, Alfredo és Laura – talán maguk is terroristák –, manipulálnak, hogy végül teljesen a hatalmukba kerítsék. De míg a *Pókstratégia* Athosa még ártatlanul érkezik Tarába, itt már senki sem ártatlan. Bertolucci legszikárabb filmje, politikai állásfoglalásával és szimbólumaival

egyszerre utal Pasolinire és Godard-ra. Az Ugo Tognazzi által alakított Primo valójában Pasolini 1969-es *Disznóólya* Herdhitzéjének nevenséges, középszerű változata. A visszautalás Godard és Pierre Gorin közös filmjére, egy kolbászgyár munkások általi elfoglalását bemutató, 1972-es *Minden rendben-re* bonyolultabb. A két filmet a számos vizuális utalás és a labirintusszerű tér szerkesztés mellett Vittorio Caprioli is összeköti, aki itt az emberrablás ügyében nyomozó rendőrt játssza. De míg Godard filmjében a munkások intenzív, aktív, főszerepet visznek, Bertoluccinál mindvégig passzívák maradnak, valójában nincsen kapcsolatuk az osztályharc nevében működő csoporttal. Bár sikerül nevenségesé tenni, megalázni Primót, sőt még a pénzét is elveszik, a győzelem semmire sem jó, értelmetlen és fölösleges.

Egy évtizeddel a *XX. század* után *Az utolsó császár* hasznosítja és kilenc Oscar-os vállalkozásá fejlesztői az első szuperprodukciónak tanulságait. Sikerének titka minden valószínűséggel éppen a kínai nép történetének alakulása és az egyéni dráma közötti feszültség, a nagyszabású képek és az intim atmoszférák tökéletes egyensúlyban tartása, amelyet ezúttal nem kereszteznek a személyes vallomás disszonánsabb hangjai. De azért Pu Yi története sok hasonlóságot mutat a *Pókstratégia* Athosáéval. Ő sem szabadulhat a hálóból, amit a történelem és az (apai) hatalom képviselői szönek köré. Sorsában tehetetlenség és ambíció, bűnök, kompromisszumok és lázadó fellángolások keverednek és oltják ki egymást, hogy végül a kulturális forradalom megalázó agymosásán is túlesve árnyékban fejezze be az életét.

Az utolsó császár után még további nagyszabású vállalkozások – *Oltalmazó ég*, *A kis Buddha* –, és személyesebb hangú művek is következnek, egy beérkezett, apává vált fiú mesterien kivitelezett történetei. Bertolucci csak a 2003-as *Álmodozókban* tér vissza a lázadás témájához, 1968 májusához Párizsban. Egy interjúban így nyilatkozott erről: „Azok a fiatalok teli voltak reménnyel. Olyasmi történt, mint soha azelőtt, olyasmi, ami soha nem fog megismétlődni. Egy csodálatos kísérlet a jövő és a szabadság megragadására.” •

JACQUES AUDIARD

Rendhagyó viszonyok

ZALÁN MÁRK

A KORTÁRS FRANCIA FILM KIEMELKEDŐ RENDEZŐJÉNEK MUNKÁSSÁGÁT ELLENTMONDÁSOS KARAKTEREK ÉS SZOKATLAN EMBERI KAPCSOLATOK JELLEMZIK.

Ha meg kellene nevezni a kilencvenes évek, de leginkább az ezredforduló utáni francia film megkerülhetetlen alkotóit, Jacques Audiard bizonyosan közöttük lenne. A hatvanhat éves direktor szakmai szempontból igencsak szerencsés utat járt be, voltaképpen beleszületett a mozgóképvilágába, édesapja, Michel Audiard ugyanis számos, máig népszerű alkotás (*Szabadlábon Velencében*) forgatókönyvét írta. A fiatal Audiard pedig egyhamar *A bérlő* (Roman Polański, 1976) vágóasszisztensi székében találta magát, később, apjával közösen olyan klasszikus művekben működött közre társforgatókönyvíróként, mint *A profi* (Georges Lautner, 1981). Amilyen gyorsan bekerült a szakma áramlatába, olyan sokáig váratott magára nagyjátékfilmes bemutatkozása. A nyolcvanas évek során főleg bűnügyi és drámai alkotások történeteit írta, aminek fényében nem meglepő, hogy e műfajok rendezői pályafutása kedvelt alkotóelemeivé váltak. 1994-re elkészült Audiard első nagyjátékfilmje, a *Férfiak mélyrepülésben* (*Regard les hommes tomber*), és mint ahogy az a szerzői filmrendezők esetében lenni szokott, már ebben fellelhetők voltak azok a formai és tartalmi motívumok, melyek életművét döntően meghatározták.

ALKALMAZKODNI ÉS TÚLÉLNI

Az Audiard-oeuvre egyik jellegzetes motívuma hőseinek alkalmazkodási képessége környezetükhöz és embertársaikhoz. A magánéleti bonyodalmakban bővelkedő, csavaros bűnügyi elbeszélései olyan marginalizált vagy semmibe vett szereplők küzdelmeiről

mesélnek, akik egzisztenciális túlélésük érdekében kényszerülnek idomulni új élethelyzetükhöz, vagy a közvetlen környezetükben élőkhöz. Audiard ezeket a szituációkat rendre realista eszközökkel (szűk képkivágatok, kézi kamera használata) ábrázolja, melyeket sok esetben az egyik jelenetből a másikba átvezető stilizált, lassított, a szereplők álmait és vízióit tükröző részek színesítenek. A *Férfiak mélyrepülésben* hamisítatlan rendezői ujjgyakorlat, némiképp kiforrotlan alkotás, ugyanakkor az ellentmondásos karakterábrázolás látványos szemléltetője, ami szintén az életmű egyik lényeges motívuma. Simon (Jean Yanne), az ötvenes éveiben járó értékesítési ügynök családját és munkáját hátrahagyva igyekszik felkutatni legjobb barátjának gyilkosait. Nyomozása közben egyaránt kirajzolódik határozottsága, lelkiismeretessége és szadizmusa, mikor mások kínzásával kíván információkhoz jutni. A film másik történetzála két évvel korábban játszódik, melynek szereplői az idős, simlis szerencsejátékos Marx (Jean-Louis Trintignant), és a mellette váratlanul felbukkanó fiatal és infantilis naplopó, Frederic (Mathieu Kassovitz). A két cselekményszál a végkifejletben értelemyszerűen összeér, ám az összetett elbeszélés tulajdonképpen mellékes, hiszen Audiard a hangsúlyokat elsősorban a karakterek szokatlan viszonyaira helyezi. Ebből a szempontból Marx és Frederic érdekesek, akik egymás tökéletes ellentétei, ebből adódóan kapcsolatukat számos humoros pillanat tarkítja, mint mikor Marx többek között arra tanítja a reá pót-apaként tekintő fiút, hogyan legyen

félelmetes mások szemében. Habár kapcsolatuk ambivalens, mindketten tudják, hogy szükségük van egymásra, el kell viselniük a másik rigolyáit, hogy túlélhessék a szélsőséges helyzeteket. Marxtól kártyajátékon felhalmozott tartozásai miatt halálosan megfenyegetik, gyilkosságra akarják kényszeríteni, de helyette Frederic vállalja a tett elkövetését, amivel végérvényesen felébreszti az idős férfin belül szunnyadó felelősségtudatot.

A mások iránti felelősségvállalás kialakulása lényeges eleme Audiard elbeszéléseinek. A *Csinálj magadból hőst* (*Un héros très discret*, 1996) a rendező friss munkáját leszámítva az életmű kivételes darabja, nemcsak abból a szempontból, hogy a jelen helyett a történelmi múltban játszódik, hanem mert alkotói koncepciójához képest szokatlan módon, bírálja országa dicsőségesnek vélt múltját, kérdőre vonva a franciák második világháborús hősiességét. A fiatal Albert (Mathieu Kassovitz), miután tudomására jut, hogy apja a nagy háborúban nem bátor élharcos, hanem alkoholista kollaboráns volt, úgy dönt, hős katonát farag magából. Célja elérése érdekében letagadja származását, és mások megtévesztésével próbál alkalmazkodni. Először írónak, majd az ellenállás vakmerő katonájának adja ki magát, lódításai pedig sikerre vezetnek: a háború után bekerül az ellenállók szűk elit körébe, pályafutása egészen a minisztériumig ível, ahol ezredes lesz. Teljesül gyermekkori álma, ám tudomásul kell vennie, hogy az effajta élet komoly felelősséggel jár, és miután kivégeztet néhány németekhez dezertált francia katonát, bűntudata tettei beismerésére kényszeríti. Audiard részben hazája irodalmi klasszikusára (*Vörös és fekete*), részben korának kapitalizmusára reflektálva hangsúlyozza, az egyén kizárólag mások félrevezetésével és/vagy kapcsolatai révén léphet feljebb a társadalmi ranglétrán. Ám ennél lehangolóbb, hogy az Albert környezetében élők tudják, nem mond igazat, mégsem tesznek semmit, így ők is a hazugságszpirál aktív részeseivé válnak, és noha a fiút idővel elítélik, büntetést nem mások megvezetésé, hanem bigámia miatt szabnak ki rá.

Audiard filmjeinek egyik figyelemre méltó sajátossága, hogy állandóan lerombolja az előítéleteket, karakterei

ugyanis összetett, gyakran kiszámíthatatlan, egyetlen tulajdonságuk alapján nem behatárolható figurák, akiket már kinézetük alapján sem lehet megítélni. A néző aligha gondolná, hogy a gyermekien ártatlan arcú Frederic vagy Albert (mindkettőjüket a huszonegyes Kassoovitz testesít meg remekül) iszonyatos tettekre is képes, miképpen az sem jutna eszébe, hogy a *Halálos szívdobbanás* (*De battre mon coeur s'est arrêté*, 2005) zord és ijesztő tekintetű főhőse tehetséges zongorista. Thomas (Romain Duris) apja törvénytelen ingatlanügyeit viszi tovább, és sajátos módszerekkel űzi el a nem kívánatos lakókat az eladásra szánt lakhelyeiről, ugyanakkor – elhunyt zongoraművész anyja egykori mentora hatására – ismét zenélni kezd, hogy felkészüljön egy feltehetően egész jövőjét befolyásoló meghallgatásra. Egyszerre igyekszik munkájához igazodni és valódi, szívéhez közelebb álló mesterségét gyakorolni, ám hosszas őrlődés után nyilvánvalóvá válik, üzlet és művészet összeegyeztethetetlen. Akárcsak Audiard előző filmjeinek hősei, Thomas sem jutna semmire kapcsola-

tai nélkül: munkáját és abból fakadó bevételeit apja közbenjárásának köszönheti, a felkészülését pedig egy kínai lányának. Ám míg a korai filmek szereplői valamelyest célarányosan haladtak előre, Thomas viselkedése és szemléletmódja sokkalta szeszélyesebb és kiismerhetetlenebb. Feketén dolgozik, de erkölcsi aggályok emiatt nem nyomasztják, közben elítéli kollégája hűtlenségét, akinek feleségével később összebújik. Az előre nem látható reakciók és a váratlan fordulatok meghatározó jelentőségűek Audiard filmjeiben, így az életmű talán legkiemelkedőbb és legambiciózusabb darabjában, *A prófétában* (*Un prophète*, 2009) is. Főhőst, a fiatal, írástudatlan arab Malikot (Tahar Rahim) hat évre síttré vágják, aki különösebb feltűnés nélkül szándékozik átvészelni a rács mögött letöltendő éveit. Ám a börtön nem az a hely, ahol csak úgy ténferegni lehet, hanem el kell fogadni a szigorú szabályokat, alkalmazkodni kell, de legfőképp személyes védelmet biztosítani a külfönféle bandákkal szemben, máskülönben nincs esély a túlélésre. Malik ezt a leckét keményen

megtapasztalja, mikor César (Niels Arestrup szenzációs alakítása), a börtön könyörtelen, az őroket is sakkban tartó korzikai maffiavezére kíméletlen döntés elé állítja: vagy megöli a drogdíler arab Reyebet és megkapja a védelmet, vagy őt ölik meg. A tett elkövetése után César szárnyai alá veszi a fiút, és mint egyfajta apafigura – ez ugyancsak visszatérő eleme Audiard filmjeinek –, tanítja, neveli és feladatokat ad neki. Elvégezteti vele cellán túli piszkos ügyeit, miközben Malik apránként kiképezi magát (megtanul írni-olvasni, hallás után jegyzi meg a korzikai nyelvet) és ébred rá kiváló alkalmazkodási képességére: a nehéz helyzetekben mindig feltalálja magát, ráadásul látnoki erővel is rendelkezik, előre látja egy szarvas elgázolását. Idővel nemcsak César, hanem saját üzleteit is lebonyolítja, mígnem a börtön muszlim közösségének vezetőjévé válik. *A próféta* remekül illusztrálja Audiard egyik kedvelt narratíváját, nevezetesen a magányos hősök rendhagyó karrierépítését, melyet gyilkosságok, árulások, hazugságok, ökölcspások, de leginkább az előre lépéshez elengedhetetlen kapcsolatok köveznek ki.

„Nem az a hely, ahol ténferegni lehet”

(Jacques Audiard:
A próféta – Tahar Rahim)



EGYMÁSRA UTALVA

Audiard harmadik nagyjátékfilmje, *A számat figyeld!* (*Sur mes lèvres*, 2001) korábbi munkáihoz képest sokkal kidolgozottabb és lendületesebb darab, mely nemcsak rendezője profi feszültségteremtési képességét igazolja, hanem forma és tartalom pazar együttállítását. A jobbára szűk képkivágatokkal operáló film gyakran elfedi a lényeges történéseket, csak halljuk vagy látjuk azok végeredményét. Audiard egyik jellegzetes képi ismertetőjegye ebben a filmjében bontakozik ki igazán, kamerája sokszor leskelődő szerepet tölt be, a néző mintha egy kulcslyukon, vagy résnyire kinyitott ajtón keresztül figyelné az eseményeket, az előtér felét pedig nem ritkán homályos arcok vagy tárgyak töltik ki. A kihagyásos technika és a korlátozott vizualitás megköveteli a néző fokozott figyelmét, ugyanakkor, különösen *A számat figyeld!* esetében, remekül megteremtik, főképp a film végén látható feszült jelenetek atmoszféráját. Carla, az építési vállalatnál dolgozó nagyothalló titkárnő (Emmanuelle Devos) férfi kollégái folyamatos megalázásának van kitéve. A cég felveszi mellé az egykor pitiáner tolvajt, Pault (Vincent Cassel), akit Carla kitarotán

igyekszik betanítani, majd ráveszi, hogy verje át a neki ártó munkatársakat. Paul pedig idővel rábeszéli Carlát, hogy titokban, szájukról olvasva figyelje ki volt bűntársai terveit. *A számat figyeld!* két teljesen eltérő háttérű és egyéniségű főhős egymáshoz való alkalmazkodásának remek története, akiket összeköt magányuk és kívülről állásuk. Csak egymás kölcsönös segítségével nyerhetik vissza önbizalmukat és tehetik elviselhetőbbé mindennapjaikat. Ebből a szempontból a *Rozsda és csont* (*De rouille et d'os*, 2012) *A számat figyeld!* párdarabjának is tekinthető, amiben szintén eltérő alkatú egyének között szövődik szokatlan, egymást támogató kapcsolat. A léhűtő, hajdani profi bokszoló Ali (Matthias Schoenaerts), és a súlyos balesetet szenvedett delfinidomár Stéphanie (Marion Cotillard) az életmű egyik különösen furcsa párosát alkotja. Rendhagyó viszonyuk azonban nem az „ellentétek vonzzák egymást” elv, hanem annak demonstrálása, hogy a váratlanul kialakult kapcsolatok miképpen képesek tudatosítani a másik gyengeségeit és tévedéseit. Ugyan helyén van a szíve és gondoskodó is

tud lenni, de Ali rendre gorombán és nyersen fejezi ki magát, öt éves fiát pedig elhanyagolja. Stéphanie hatására azonban ráébred felelőtlen életvitele tarthatatlanságára, a lány pedig szerencsétlen balesetét követően egyedül Ali segítségével lesz képes újra élvezni az életet.

VÉRSÉGI KÖTELÉKEK

A Dheepan – Egy menekült története (*Dheepan*, 2015) Audiard karrierjének tetőpontja, az életmű motívumainak látványos összegzése, melyben hőseinek többszörösen idomulniuk kell új helyzetükhöz. A Sri Lanka-i polgárháborús infernóból hamis iratokkal menekülő tamil harcos Dheepan (Jesuthasan Antonythasan) Párizs lepukkant, alvilági drogbandák uralta miliőjéhez, illetőleg rákényszerített polgártársaihoz, a huszonéves Yalinihoz (Kalieasvari Srinivasan), valamint egy kilencéves lányhoz kell alkalmazkodnia és közösen elhitetni másokkal, hogy ők egy családot alkotnak. Audiard műve mentes mindenféle aktuálpolitikai áthallástól, nem állásfoglalás, hanem kifinomult emberi dráma a beilleszkedés és a boldogulás nehézségeiről.

„Erkölcsei aggályok nem nyomasztják”

(Jacques Audiard:
Halálós
szívdobbanás
– Romain Duris)





Dheepan „családjának” nincs más választása, alkalmazkodniuk kell egymáshoz és környezetükhöz, ám Yalini megelégteli az életét veszélyeztető bűnbandák elhatalmasodó véres összecsapásait és tovább akar állni. Noha Dheepan a film végén, a történet addigi realizmusát és dramaturgiai logikáját megtörő eszeveszett mérsárlással igyekszik rendet tenni, egy dolog bizonyossá válik: elérték alkalmazkodási képességeik határát, eddigi életmódjukat nem folytathatják tovább. E gondolatot emeli át Audiard legújabb filmjébe. A *Testvérlövészek* (*The Sister Brothers*, 2018) a rendező első angol nyelvű munkája és az első westernje. Az éles műfaji váltás ugyan szokatlan hat, ám a zsáner, különösen annak revizionista aspektusai jól passzolnak Audiard szemléletmódjához, így motívumai átültetése nem okozott neki különösebb gondot: a történet szüntelen fordulatai, a jó és rossz közötti határok elmosódása, gyarló, esendő és ellentmondásos karakterek, kiknek konfliktusai izgalmas szituációkat, heves szópárbajokat és Coen testvérekre emlékeztető, éjféket humoros jeleneteket indukálnak. Már a kezdő képsor sem a klasszikus westernnek eszményképére vall. Az éj-

„Nem várt sorsfordulatokat eredményez”

(Jacques Audiard: Testvérlövészek – Joaquin Phoenix és John C. Reilly)

jeli pisztolypárbajból percekig csak a lövéseket látjuk és halljuk, a testvér bérgyilkosok pedig még azt sem tudják, hány embert öltek meg. A mindenre elszánt fivérek élete nem különösebben bonyolult, megkapják a parancsot felettesüktől, a pénzéhes és bosszúsomjas Kapitánytól, melyet mindenáron teljesítenek, ugyanakkor egymáshoz fűződő viszonyuk már sokkal komplikáltabb. Eli (John C. Reilly) megfontoltabb, józanabb figura, szíve szerint kiszállna a bérgyilkos létből, ám hedonista, vehemens testvére Charlie (Joaquin Phoenix) erről hallani sem akar. Aktuális küldetésük során – melyben az aranyosást találmányával forradalmasítani kívánó idealista tudóst, Hermann Warmot (Riz Ahmed) kell kézre keríteniük – apránként bontakozik ki egymás iránti szeretetük és utálatuk, valamint annak felismerése, hogy hiába szöges ellentétei egymásnak, a másik nélkül egy percig nem élnének túl ebben az aljas ösztönök és farkastörvények uralta világban, melyben a civilizáció csak nyomokban (fogkefe használata), az ideális, kapzsiság és erőszak nélküli társadalom pedig csak a szavak szintjén létezik. A fivérek megbízatása nem várt sorsfordulatokat eredményez,

melyek következtében a makacs Charlie is kénytelen lesz belátni, hogy újra kell kezdeniük zátonyra futott életüket. Az új élet megkezdése Audiard elbeszéléseinek elengedhetetlen tartozéka, filmjeit ugyanis minden esetben – a klasszikus narrációnak megfelelően – a konfliktusok megoldásával, hősei számára pedig egy új esély lehetőségével zárja le, nem ritkán oldottabb, víziószerű lassított pillanatokkal (*Rozsda és csont*, *Dheepan*), ami néha kedvelt támadási pontja bírálóinak, mondván a jelenetek túlon túl érzelműek és élesen eltérnek a történet realistább hangnemétől. Noha a kritikák olykor nem alaptalanok, mit sem vonnak le Audiard filmjeinek értékeiből, melyek, ha nem is egy korszakalkotó zseni, de a filmkészítést magas és megbízható színvonalon művelő, kivételesen tehetséges alkotó munkásságát tükrözik.

TESTVÉRLÖVÉSEK (The Sister Brothers) – amerikai-francia, 2018. Rendezte: Jacques Audiard. Írta: Patrick de Witt regényéből Thomas Bidegain és Jacques Audiard. Kép: Benoît Debie. Zene: Alexandre Desplat. Szereplők: Joaquin Phoenix (Charlie), John C. Reilly (Eli), Riz Ahmed (Hermann), Jake Gyllenhaal (Morris), Rutger Haauer (Parancsnok). Gyártó: Why Not Productions / Annapurna Pictures. Forgalmazó: UIP Duna Film. Szinkronizált. 121 perc.

OROSZ TENGERALATTJÁRÓK A FILMVÁSZNON

Felfelé száll a buborék

BAROTÁNYI ZOLTÁN

AZ OROSZ TENGERALATTJÁRÓS FILMEKET TÖBBNYIRE AMERIKAIK FORGATTÁK, DE AZÉRT ÍGY IS TANULSÁGOSAK, ÉRDEMES LEMERÜLNI ÉRTÜK A MOZIBA.

A tengeralattjáró a modern haditechnika egyik rettegett, a 20. században kivételes karriert befutó vívmánya – közben persze ötletét és konstrukcióját tekintve tipikus 19. századi lelemény –, az óceánok farkasa, amitől egykor rettegett mindenki, aki háború idején a tengerre szállt. A néző is inkább az elenségre asszociált róluk. A filmvásznonról sokáig talán ezért is hiányoztak a vérbeli tengeralattjárós filmek, és persze aligha engedtek kamerát ilyen féltve őrzött csúcstechnológia közelébe. A 2. világháború után azért már megjelent a tengeralattjárós zsáner, ritka vendégként a háborús filmek között – megannyi vígjáték és a bosszúfilm után a német Wolfgang Petersen vitte tőkélyre a bűvárhajó kínálta kamaradramát *A tengeralattjáróban* (*Das Boot*, 1981), ahol a kalandfaktor maximalizálása mellett még az elemekkel és a túlérővel küszködő nagybetűs ellenség (azaz a náci hajó legénysége) iránt is képes volt empátiát kelteni. Ahogy a két világháborúban a német (majd a japán) tengeralattjáró volt az angolszász szövetségesek számára a rettegett ellenség, úgy a hidegháború idején már a szovjet (egy idő után mindközönségesen orosz) flotta büszkesége, a tengeralattjáró fegyvernem lett az. A soraiban megannyi atommeghajtású bűvárhajóval, rajtuk gyilkos torpedókkal és (az alapos gyanú szerint sokszor nukleáris töltetű) rakétákkal. Nyilvánvaló, hogy a szovjet propaganda semmire sem volt annyira büszke, mint saját csúcstechnológiájára – köztünk szólva ezen, meg az úrsikereken kívül másra nem is nagyon lehettek igazán büszkék a szovjet belvilágból. Ám sajnos ennél mindig erősebb volt a technológia eltitkolásának paranoid ösztöne, így azután a brezsnyevi ántivilágban hiá-

ba is vártunk volna egy bensőséges tengeralattjárós filmet a szovjet tengerészek vidám, ámde kalandokban gazdag életéről. Afféle egzotikumként már a hatvanas évek mozijában is felbukkannak szovjet tengeralattjárók az amerikai partoknál: Norman Jewison 1966-os *Jönnek az oroszok! Jönnek az oroszok!* (eredetileg *It's a Plot!*) című komédiájában inkább csak afféle kedves idegenek az alkatrészt (tudják: hiánycikk!) zabrálnak szovjet tengerészek, de később nem maradtak el az ennél drámaibb tónusok sem. Ha valakinek egy szovjet tengeralattjárós filmet kell mondania, akkor még mindig a *Vadászat a Vörös Októberre* (*The Hunt for Red October*) című, már a hidegháború (meglehet, csupán időleges) lecsengése idején, a nyolcvanas évek végén forgatott és 1990 elején bemutatott kalandfilm fog az eszébe jutni. És nem is jogtalanul, hiszen itt már szinte minden későbbi téma és cselekményfordulat készen áll, ami a tengeralattjárós filmeket jellemzi. Innentől kezdve széthasad a homogén tömbként ábrázolt ellenség képe: lesznek közöttük jó oroszok és a Nyugat iránt ellenséges, elvakultan gyanakvó vagy éppen sajátjaik ellen forduló renegátok. Ez utóbbi persze csak akkor rossz, ha nem éppen a nagyobb jó, a világbéke, stb. érdekében árulják el saját országukat, mint a Sean Connery által játszott Ramius kapitány, aki ráadásul még a szovjet impériumon belül elnyomott kisebbségi litván is! A tengeralattjárós kalandfilmek mitizált, archetipikus orosz figurái (akiket szinte soha nem orosz színészek játszanak) majd odalenn, a rettenetes, ráadásul néha sugárzó acélmonstrum belsejében kerülnek szembe egymással, néha öldöklő küzdelem formájában. Szentek, hősök, balgák és démonok egyszerre

lakói a végtelen nagy orosz léleknek és géniusznak (e bonyolult, ellentmondásoktól feszülő, egyszerre népi és birodalmi szubsztanciának) – legalábbis a filmekben is gyökeret verő, korántsem naiv, etnicista sztereotípiák szerint.

A tengeralattjárós filmek általában is, az orosz bűvárhajós eposzok pedig konkrétan a helyszín és a körülmények adta kényeszerből nyerik a feszültséget. A tengerészek alászállnak, bezárul mögöttük a zsilipnyílás, a fémszörny belsejébe zárt Jónásként lemerülnek a vízbe és onnantól se ki, se be – néhány drámai fordulat nyomán pedig már tényleg nincs és nem is lehet menekvés. Az óceán mélyén a bűvárhajó nem éppen a kényelmüket szolgáló rideg páncélja veszi körül a legénységet, de jó esetben legalább elválasztja őket a dermesztően hideg tengervíztől. Bent pedig sorra megméretnek mindannyian hűségéből, kitartásból, emberségből – és mily meglepetés, a legtöbb esetben kiderül, hogy nem holmi római jellemek, hanem esendő emberek szálltak a hajóra, s a kihívások némelyeket megedzenek, másokból pedig csak a karakterhibákat képesek előhozni. Ebből a szempontból mintaszerű alkotás a 2002-es *Atomcsapda* (*K-19: The Widowmaker*), ami igazi poszt-hidegháborús darab: adva van egy lelkiismeretes orosz tengeralattjáró-parancsnok (Vosztrikov kapitány – Harrison Ford), akinek idomtalan mennyiségű atomrakétát raktak a feneké alá, meg persze az energiát szolgáltató atomreaktor. És mit ad isten, a K-19-es épp az első útja (szép angol kifejezéssel: *maiden voyage*) kellős közepén, az Atlanti-óceánon robban le, ráadásul pont a reaktor hibásodik meg. Innen pedig kezdődhet a heroikus küzdelem a teljes katasztrófa elhárításáért és magától értetődik, hogy az amerikaiak által felkínált segítséget egy büszke szovjet tengerésztiszt nem fogadhatja el, így azután a legénység nagy része rá is megy az áldozatos dekontaminációra (a sugárzás gyilkos hatása azonnal és lassan pusztítva is végzi a dolgát). A Kathryn Bigelow rendezte film nagy előnye, hogy egészen hihető körülmények között (persze némi történeti pontatlanságokkal és kötelező anakronizmusokkal) rekonstruálja a tényleg megtörtént esetet: a szovjet K-19 nukleáris tengeralattjáró ugyanis a valóságban 1961 július 3-án szenvedett balesetet. A valós történet és a filmes poézis találkozása ez esetben

teljes sikerrel zajlott le: az *Atomcsapdát* ugyanis bemutatták az akkor már putyini Oroszországban, sőt, a K-19 eredeti legénységének 52 túlélőjét repülővel vitték a szentpétervári premierre, ahol vastappsal fogadták a filmet (készítéséhez azért előzőleg kikérték többük véleményét) és különösen Harrison Ford értő alakítását. Már az akkori filmkritikusoknak (például Roger Ebert-nek) is feltűnt, hogy egy rendes tengeralattjárós film logikája a sakkjátszmát idézi, ahol egyre kevesebb a bábu és a meghúzható lépés. A magunk részéről annyit tehetnénk hozzá, hogy a legtöbb tengeralattjárós film felírható egy több ismeretlenes egyenletként, ahol rendre az a kérdés, mikor fogy el az oxigén, meddig bírják a víznyomást a hajó eresztékei és vajon az ellenség vagy saját társaik veszélyesebbek-e a túlélőkre nézve, amikor a part szakad. Meglepőnek tűnhet, de végül az orosz filmgyártás is felfedezte magáénak a tengeralattjárós kalandfilm zsánerét. A *72 méter* (rendezte Vlagyimir Hotyinyenko, ahogy később a Putyin-kor számos történelmi kurzusmoziját is) voltaképpen bátor film, abban a tekintetben, hogy alig

néhány évvel a Kurszk tengeralattjáró tragédiája után merete előszedni e témát. Ebből azonban már hiányzik mindenféle önkritikus tónus, habár nem maradnak el a tragikus felhangok: az orosz csúcstengeralattjáró itt is meghibásodik, pontosabban aknára fut, amiben sokan meghalnak, közöttük Janicsár kapitány, a parancsnok (nem viccelünk, így hívják), de végül a hajó orvosa kijut az egyetlen működő bűvárfelszerelésben. A film egész tónusát valószínűtlennek teszik a filmzene megírására felkért, ám csúcsmájától már messze került Ennio Morricone melodramatikussá, de leginkább elviselhetetlenül negédes melódiái.

A moziban is az emlékezetpolitikát építő orosz filmkészítők a későbbiekben már nem nagyon törekedtek arra, hogy a megannyi (tegyük hozzá: minden részletében feltáratlan) tragédia nyomán hoz-

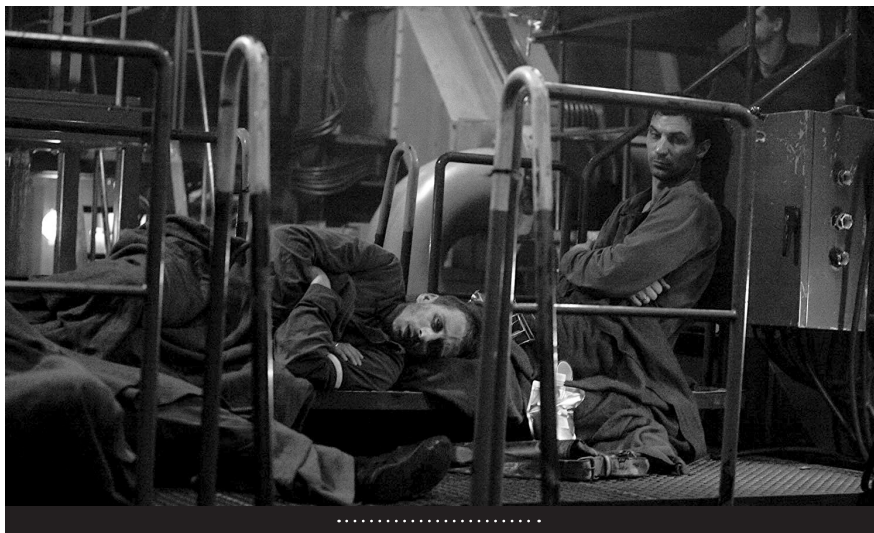
zányúljanak a tengeralattjárós témákhoz. Sebaj, akadtak bőven mások, persze az amerikai térfélen, akik időről időre felmelegítették a műfaj jól ismert fordulatait. Az 2013-as *Fantom* (*Phantom* – rendezte: Todd Robinson) például ismét a hidegháborúhoz nyú-

lik vissza, miközben lazán támaszkodik ugyan egy régi rejtélyre (1968-ban máig felderítetlen körülmények között eltűnt a szovjet K-129-es tengeralattjáró), de minden más teljesen fiktív benne. A filmben is a hatvanas évek végén jár az idő, amikor nagy és még nagyobb hatalmak már körkörös és nem is alaptalan gyanakvással méregették egymást. Márpedig a K-129 fedélzetén a legénység mellett vendégként feltűnik egy csapat renegát KGB-s ügynök (David Duchovny ármányos alakításában), akik titkos, korántsem hivatalos katonai akcióval ugrasztanak egymásnak a Szovjetunió kínai és amerikai ellenségeit, miközben egy titokzatos eszközzel kínai hajónak álcázzák állig felfegyverzett vízi járművüket. Nem árulunk el nagy titkot, ha elmondjuk: a cselszövők nem járnak sikerrel, de ezt leszámítva elmarad az igazi happy end is: akit azok emléke kísért, akiket halálba küldött (mint az Ed Harris által megformált kapitányét), az úgysem nyer nyugalmat e világban. A film fontos tudományos tanulsága, hogy mindenképpen kerüljük el, hogy a sós víz találokban az akkumulátorokban használt kénsavval, mert a klórgáz felszabadulását aligha éli túl bárki is. Ez a filmes vonulat foly-

„Felírható több ismeretlenes egyenletként”

(Todd Robinson: *Fantom* – Ed Harris és William Fichtner)





tatódott azután 2018-ban A *Hunter Killer küldetés* (*Hunter Killer* – rendezte: Donovan Marsh) című filmben is, csak hogy itt a filmbéli oroszok már csak mellékszereplők – vagy puccsista renegátok, vagy kiszabadítandó áldozatok. A figyelem középpontjában már egyértelműen az amerikai tengeralattjáró legénysége áll, akiknek ki kell szabadítaniuk az elrabolt orosz elnököt és megakadályozni a világháborút. Ennyi bokros teendő közben igazán senki sem hányhatja a szemükre, hogy mintegy mellékesen és egymásra hányva, szinte követhetetlen zavarossággal vonultatják fel a tengeri háborús és pláne a tengeralattjárós filmek minden zsánerelemét – bár meg kell hagyni, a robbanások és csatajelenetek tényleg szépek. Ehhez képest sokkal decensebb kivitelű a Kevin Macdonald rendezte kalandfilm, a *Fekete-tenger* (*Black Sea*, 2014), amelyben orosz és nem orosz hőseink nem is katonai, hanem már rég kiszuperált, civil tengeralattjáróval merülnek le a tenger mélyére és cél sem a világbéke megmentése, hanem egyszerűnek tűnő kincsadászat. Innentől kezdve a film egyszerre él a tengeralattjárós filmek logikai elemeivel és fordulataival, miközben érezhető, hogy a szereplők A félelem bérét illetve a *Mackenna aranyát* játsszák el speciálisan klausztrófób, víz alatti helyszíneken – Jude Law alakítása pedig elviszi a filmet.

A legfrissebb orosz tengeralattjárós témájú film, a francia-belga-norvég *Kurszk* alapvetően különbözik valamennyi elődjétől abban, hogy a közelmúlt egyik legnagyobb tragédiáját, az Oscar-osztályú

„Küzdének szó szerint mindhalálig”

(Thomas Vinterberg: *Kurszk* – közepén: Matthias Schoenaerts)

(igen ilyen is van...) *Kurszk* K-141 atommeghajtású tengeralattjárónak és legénységének 2000 augusztusában bekövetkezett pusztulását, a végzetes balesetek sorozatát és az elrontott mentési kísérletek történetét dolgozza fel. Leginkább a rekonstrukció, meg némi dramatizálás módszerével – csupán annyi fiktív cselekményszállal, amennyit a zsáner feltétlenül megkövetel. Jellemző, hogy a filmet nemzetközi alkotói stáb készítette orosz közreműködés, sőt mindenféle segítség nélkül: a helyszínen nem is filmezhettek (ezt az orosz védelmi minisztérium nem engedélyezte), így azután Franciaországban, Belgiumban és a Norvégiában forgatták le a mozit. Kíváncsi is lennék pontosan hol találtak a legszebb szocialista időket idézően ronda, habár festői környezetbe helyezett lakótelepet, ahol a filmbéli haditengerész-családok élnek (gyanúm szerint ez utóbbi országban).

Hosszú expozíció után (házasodik a legénység egyik tagja, közben rögzülhet bennünk, hogy minden tengerész a parton hagyja szeretteit) a *Kurszk* elindul utolsó végzetes útjára a flottakikötőből. Egy tengeri hadgyakorlat kellős közepén, amikor éppen a Kola-félszigettől északra, a Barents-tengeren haladnak, besül egy torpedó, majd az ezt követő robbanások megsemmisítik a tengeralattjáró nagy részét és a maroknyi túlélőt egyre kisebb rekeszekbe kényszerítik. S miközben a mélyben ragadva, a megállíthatatlanul emelkedő jéghideg tengervízben dideregve sem veszítik el jó kedélyüket, lélekjelenlétüket, higgadságukat is csak nagy néha.

Hiába üldözi őket a balszerencse, klaszszikus, szinte tankönyvi heroizmussal, bajtársaik mellett töretlenül kitartva küzdenek szó szerint mindhalálig. A film meggyőzően mutatja be, miért vallott kudarcot minden orosz mentési kísérlet. Leginkább persze a sírni valóan gyenge minőségű mentőhajók és a jobb felszerelések elkótyavetyélése miatt – közben a flotta vezetése merő nagyhatalmi gőgből hagyta, hogy inkább elpusztuljanak a túlélők, mintsem elfogadják a britek segítségét (pedig Colin Firth-nél senki sem tudja önzetlenebbül rájuk testálni a világ legjobb mentőhajóját). A valóságot leginkább a film talán legdrámaibb jelenetében fordították ki sarkából a filmkészítők (élükön a dán Thomas Vinterberg, egykor a *Dogma 95* csoporthoz tartozó rendező). Itt ugyanis a feldühödött és a kétségbeeséstől szinte eszüket vesztő asszonyok (élükön a tényleg terhesen forgató és remek alakítást nyújtó Léa Seydoux) a flottaparancsnoknak támadnak neki (Max von Sydow sokadik kőszívű szerepe), pedig a valóságban jogos indulataik célpontja Vlagyimir Putyin, az akkor frissen megválasztott orosz elnök volt, akinek súlyos PR-katasztrófát jelentett a tragédia. Azt a valódi felvételt sohasem láthatták az orosz tévénezők, de a világháló jóvoltából ma is megtalálható a videomegosztókon. Az idők változását jelzi, hogy a filmben is felidézett, az elnök elleni indulatkitörést immár aligha engedhetné magának bármely orosz feleség, vagy édesanya. És persze az sem elhanyagolható szempont, hogy Putyint nem véletlenül, vagy éppen művészi okokból vágják ki a filmből, hanem mert félték az orosz hackerek bosszújától. Vinterberg filmje szinte elégikusan szép. miközben tökéletesen fel is mondja a korábbi tengeralattjáró-filmek leckéjét: a tanulság, hogy sosem szabad hagyni, hogy egyszerre fogyjon el az oxigén, borítson el a betörő tengervíz és hagyjon cserben saját országod. Ha belegondolunk, e háromból akár egy-kettő hiánya is végzetes lehet.

KURSZK (*Kursk*) – francia-belga-norvég, 2018. Rendezte: **Thomas Vinterberg**. Írta: **Robert Moore** könyve alapján **Robert Rodat**. Kép: **Anthony Dod Mantle**. Zene: **Alexandre Desplat**. Szereplők: **Matthias Schoenaerts** (Averin), **Léa Seydoux** (Tanya), **Colin Firth** (Russell), **Martin Brambach** (Shirokov). Gyártó: **Europa Corp / VIA EST**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált. 117 perc.

MEGTÖRTÉNT BŰNESETEK

Nem csak a pénz

ROBOZ GÁBOR

2018 IGAZ TÖRTÉNETEKEN ALAPULÓ GENGSZTERFILMJEI BÁTRAN SZEMBESZEGÜL-
NEK A MŰFAJI ELVÁRÁSOKKAL.

Vérprofi forgatókönyvírók képze-
letének hála nyámnyla kémia ta-
náról is lehet rettegett drogbáró,
de a valóságnak köszönhetően néha
még egy ilyen történet is smafu. Míg a
sorozatok világában már évek óta vi-
szonylag kiegyensúlyozott a *true crime*
trend, amelyet a formátum sajátosságá-
ból adódóan főként krimi-dokuszériák
képviselenek, a moziéban valamiért ta-
valy tetőzött: 2018-ban bemutatásra
került féltucat gengszterfilm, amelyek
túlnyomórészt nonszensznek hangzó
igaz történeteken alapulnak, és ezál-
tal bizonyos értelemben rálicitálnak
jó néhány műfaji elődjükre. A szóban
forgó produkciók – amelyek stáblistáju-
kon nem tüntetnek fel forrásművet, de
mindegyiknél a mainstream médiában
dokumentált esetről van szó – elsősor-
ban hagyományosról vonásaiknak hála
annyira emlékezetesek, nagystílusú bű-
nözők lenyűgöző erőfitogtatása helyett
zavarba ejtő élményeket kínálnak.

BŰNÖSÖK ÉS BŰNÖZŐK

Az egészen friss vagy a nyolcvanas évekre
visszanyúló alapsztorik ismerői félig-
meddig joggal kételkedhetnek abban,
hogy tényleg gengszterfilmekről van-e
szó, papíron azonban mindenképp, hi-
szen ezek a filmek is bűnöző, illetve bűn-
elkövető főhősök tevékenységének be-
mutatására koncentrálnak – más kérdés,
hogy a karakterek nem minden esetben
férnek bele a skatulyába.

Clint Eastwood *A csempész*ének cím-
szereplője tűzliliom-nemesítő öregúr-
ból lesz kokainszállító, ráadásul úgy,
hogy jó ideig fogalma sincs róla, mit
fuvarozgat a csomagtartójában néhány
mexikói utasítására. Yann Demange
*White Boy Rick*jének főhőse egy detroi-
ti kamaszfiú, aki fegyverkereskedő apja

bizniszébe beszállva előbb FBI-infor-
mátor, aztán drogterjesztő lesz (mindezt
fehérként egy feketék lakta közegben),
Bart Layton *American Animals*ének fő-
szereplői unatkozó, főiskolás (korú)
kentucky-i srácok, akik egy mesés ér-
tékű albumot akarnak megfűjni a helyi
könyvtárból, James Cox *Milliárdos fiúk
klubja* című mozijának elit üzletember-
csmetétől pedig – felkapaszkodni igyekvő
társuk vezetésével – kipróbálják, hogy a
Ponzi-séma piramisjátékával mennyire
lehet bepalizni kapzsi nagytőkéseket.
Csak David Lowery *The Old Man and the
Gun*jának és – a filmcsoport egyetlen
brit produkcióját jegyző – James Marsh
*King of Thieves*ének főhősei klasszikus
gengszterek, de persze ők is látványosan
kilógnak a Powersek és Bulgerek mára
dögunalmassá lett sorából.

Nem igényel filmkritikus éleslátást
annak felismerése, hogy az említett
egészestések főhősei miért eleve szo-
katlan bűnözőfigurák: egytől egyig fi-
atalok vagy nyugdíjasok. A *White Boy
Rick* címszereplője már tizenhat éves
kora előtt bejárta a fenti ívet (ráadásul
apa is lett), és ha a huszonéves karak-
terek nem is idegenek a zsánertől, a
másik véglet jócskán szemet szúr: a
hírhedt Sinaola-kartell legeredménye-
sebb drogfutára egy virágnemesítő
volt, akit ismerősei az idős Jimmy Ste-
wartznak becéztek (*A csempész*), reumás
öregurak hajtották végre Anglia legna-
gyobb értékű rablását (*King of Thieves*),
az amerikai Középnugat legudvaria-
sabb bankrablója pedig hetven felett is
aktív, miután fiatalon az Alcatrazból és
a San Quentin börtönből is meglógott
(*The Old Man and the Gun*). Az elkövetők
kora értelemszerűen inkább ez utóbbi
esetben befolyásolja igazán a filmek
hangvételét: eltérő mértékben bár, de a

– többnyire a hősök fizikai állapotából
táplálkozó – humor mindhárom pro-
dukciót áthatja (a *King of Thieves* gyak-
ran egyenesen komédiának érződik),
így a bűncselekmények súlyát befoga-
dóként kevésbé lehet átérezni.

A gengszterfilm műfajától azt szoktuk
meg, hogy képviselői jellemzően kö-
zépkorú férfiak tevékenységét mutat-
ják be, és a zsáner vonzerejének része a
bűnöző-életstílus többnyire bálványo-
zott bemutatása, a tavalyi produkciók-
ból azonban teljesen hiányzik a hedo-
nizmus ábrázolása, vagy csak minimális
hangsúlyt kap. Ez az idős hősöknél nyil-
ván nem meglepő – igaz, *A csempész* ki-
vételként rájátszik Eastwood imázsára,
és azt sugallja, hogy a figura még min-
dig boldogul két nővel egyszerre –, a
fiataloknál már inkább, és bár *A Wall
Street farkasa* minimálverzióját kínáló
Milliárdos fiúk klubja mutatón felvo-
nultat egy kis kokozást és szexet, ahogy
a *White Boy Rick* is felvillant néhány pil-
lanatot főhőse bulizós élményeiből, ez
azért fényévekre van attól, amit a mű-
fajtól megszoktunk.

Külön említést érdemel a filmeknek
még egy vonása, amivel újabb műfaji
örömet tagadnak meg a közönségtől,
ezek a produkciók ugyanis – részben
szintén a hősök életkorával összefü-
gésben – szinte teljesen mentesek az
erőszaktól. Egy-egy lövés eldördül,
egy-egy pofon elcsattan, de a főhősök
nagy részének eleve fegyvere sincs
(!), még a végig alvilági közegben ját-
szódó *White Boy Rick* is visszafogott,
pedig láthatunk már példát arra,
hogy a gyerekfőhős(öke)t felvonulta-
tó gengszterfilm és a brutalitás nem
zárja ki egymást (*Isten városa*). A *The
Old Man and the Gun* főhőse eleve
performanszokként fogja fel a bank-
rablásokat, fegyvert csak szükséges
kellékként hord magánál, az *American
Animals* hősein pedig egyetlen, a mű-
fajhoz képest pizslicsáré erőszakos
tettük (ketten a földhöz szorítanak és
megkötöznék egy könyvtárosnéit)
majdnem olyan súlyos sebet ejt, mint
magán az áldozaton.

Az iménti példától eltekintve a mű-
fajban gyakori nők elleni erőszak sincs
jelen ezekben a filmekben, csak a zsá-
nerbe kódolt szexizmus mérsékeltebb
formáját valósítják meg, leginkább úgy,
hogy a női karaktereknek szimpla ro-
mantikus szerepet szánunk, vagy még
ilyet sem (a *White Boy Rick* címszerep-



lője pedig gengszterelődeihez képest szokatlanul kedvesen bánik a nőkkel). Az egyedüli kivétel a *King of Thieves* által bemutatott heist-sztori korábbi mozifilmes feldolgozása, a tavalyelőtti *The Hatton Garden Job*: a stilizáltabb és akciódúsabb, jóval kevésbé humoros és sokkal inkább thrillerként működő produkcióban kulcsfontosságú szerephez jut egy Erzsébet nevű „magyar maffiavezérnő” (a film szóhasználat), ami talán a film egyetlen említésre méltó erénye.

ÉLNI VAGY MEGÉLNI

Az említett filmek szinte kivétel nélkül széles közönséget megcélzó produkciók, így természetesen nem minden szempontból szegülnek szembe a hagyománnyal. Dramaturgiai értelemben kimondottan szokványosak, gondoljunk akár a jól ismert felemelkedésbukás sztorikra (*A csempész*, *White Boy Rick*, *Milliárdos fiúk klubja* és a szintén tavalyi és valós történeten alapuló, szinte minden szempontból konvencionális *Gotti*), akár a fokozottan kötött szerkezetű heist-alműfaj képviselőire (*American Animals*, *King of Thieves*). Egyedül a *The Old Man and the Gun* számít valamelyest kivételnek: ebben ugyanis egy hosszú karrier vége felé lépünk be a főhős életébe, ahol már nincs

se csúcsra törés, se nagy balhé, bár a rablásokkal párhuzamosan azért egy élet-társ-jelölt és egy nyomozó szálát is követhetjük (utóbbi csúcspontjaként és egyben súlyosan műfajsértő gesztusként a detektív végül empátiát kezd érezni a bűnöző iránt, és hiába tehetné meg, nem kapja el). Abban pedig mindegyik film osztozik, hogy a cselekmény a kézre kerített főszereplők bebörtönzésével ér véget, még ha az alkotók inzertekkel vagy képekkel utalnak is rá, mi történt hőseikkel büntetésük letöltése után (az *American Animals*-beli balhé főszervezője például beiratkozott a filmszakra).

Első ránézésre a főhősök motivációja is tipikus gengszterfilmes elemnek tűnhet, pedig legtöbbször messze nem egyszerű pénzszerzési vágyról van szó, a filmek nagy része már ezen az alapszinten is kikezdi a zsáner szabályait. Arra is akad példa, hogy csak ez mozgatja az elkövetőket (*Milliárdos fiúk klubja*), de már a *White Boy Rick*-ben is árnyaltabb a kép, ahol a címszereplő fegyverkereskedői karrierjét hamar kisiklatja, hogy apja védelme érdekében FBI-informátornak áll, majd segíteni akar junkie húgán, és szeretné eltartani a lányát is, a srácot tehát nem a mohóság fűti, hanem hogy már tizenévesen apa legyen inkompetens

„Se csúcsra törés, se nagy balhé”

(David Lowery: *The Old Man and the Gun* – Robert Redford)

apja helyett. Bár *A csempész* öregurát felerészt az anyagi motiváció hajtja, a pénzből csak egy-két státuszszimbólumot vásárol magának, nagyját elajándékozza (uno-

kája esküvőjére, kedvenc klubja fenntartására), felerészt ugyanis azért tölt annyi időt az úton, hogy ne kelljen ott-hon szembesülnie családfői kudarcával (amit Eastwood zűrés magánéletének ismerői akár szerzői önvallomásnak is felfoghatnak). A *The Old Man and the Gun* főhőse még rendhagyóbb, hiszen rég nem a pénzért csinálja (az ő szavával élve: „Nem az a lényeg, hogy megélejek, hanem hogy éljek”), a jámbor bankrabló valójában patológikus eset, akinek tiszteletére a DSM-5 kézikönyv következő kiadásába akár fel is vehetnék a „heistfüggés” fogalmát. Részben szintén a melóval járó izgalom élménye motiválja a *King of Thieves* régen tipikus gengszteréletet élt karaktereit, az *American Animals* srácait pedig végképp nem csak a sokmillió dollárt érő szajré csábítja a bűnbe (gyönyörű apróság, hogy közvetlenül a balhé előtt rapzene szól a kocsiában, amit a sofőr pont a „nem számít a státusz” mondatnál kapcsol le), hanem – ahogy azt meg is fogalmazzák – valami egészen más: az individualizmus kultuszában felnöve egészen

addigi életük alapja a „mindannyian különleges kis hópelyhek vagyunk” gondolat volt, és ahhoz, hogy tényleg különlegesnek érezzék magukat, valami különlegeset is kell csinálniuk.

IGAZ ÉS „IGAZ”

A fenti alapsztorikat rangos lapok (*New Yorker*, *Vanity Fair*) is közzétették, és ugyan mindegyiknél található lényeges elemeket, amelyek kimaradtak az egyes filmekből (a *King of Thieves* balhétját valójában három teljes évig készítették elő, a – „többnyire igaz” inzerettel nyitó – *The Old Man and the Gun* rablója ponyvamagazinokból ihletődve építette fel a karrierjét, és élete végén az erről szóló kéziratot házalt), a tényeket és kitalációkat már születése óta vegyítő gengszterfilm műfajánál nyilván nincs sok értelme valóságúségről beszélni, emlékeztető önreflexív megoldások ugyanakkor három is filmnél felmerülnek. Két produkció néhány pillanat erejéig egyértelműen a megformált karakter főlé helyezi a színészt: a *King of Thieves*ben néha az egyes színészek régi mozifilmjeiből (*Az olasz meló*, *A hazudós Billy*, *A söpredék*) láthatunk rövid jeleneteket (ami akaratlanul is azt leplezi le, hogy ez a jóindulattal is csak közepes film nem pusztán alapoz a bandatagokat alakító szupersztárok [Caine, Courtenay, Winstone] perszónájára, hanem kizárólag ebből él), a *The Old Man and the Gun* végén pedig a lesíttelt rabló élete összes szökését bemutató montázsban felbukkan egy snitt a bűnözőt alakító Redford

Üldözők című korai filmjéből is (ami egyértelműen tudatosabb metafikciós gesztusként folytonosságot teremt, mintha a mostani film főhőse idősebb éneje lenne a régebbi film főhősének).

Az önreflexiót tekintve a fenti produkciók közül vitathatatlanul az *American Animals* a legambiciózusabb, ami Layton sokat méltatott elsőfilmjének ismeretében nem meglepő: *Az imposztor* című dokumentumfilmben színésszel játszatja el az eltűnt kamaszfiú identitását feltevő szélhámost, beszélőfejes felvételeket kevert mozifilmesen megrendezett „rekonstruált” képsorokkal, és egy-két helyen össze is fonta a két szálát. Formabontó heist-filmje már a legelején megkísérli összezavarni a nézőt: a nyitó inzerből („Ez nem igaz történeten alapul”) egy képen kívüli szereplő kifúj néhány szót, így az alábbi mondat marad ott: „Ez igaz történet”. A filmet ezután elejétől végéig beszélőfejes képsorok tarkítják, ahol az elkövetők és szűk környezetük egyes tagjai visszaemlékeznek a rablás körülményeire, és a rendező hamar elkezd szétzilálni a formát. Többször is úgy vág, hogy az adott színész mondat közben adja át a szót a valós személynek, esetleg megismétlik egymás mondatait, és néhány alkalommal teljesen összeolvastja a két teret: a valós személyt behelyezi a filmjelenetbe, akár úgy, hogy az csak néma megfigyelőként van jelen, akár úgy, hogy rövid párbeszédet folytat az őt alakító színésszel. Legfontosabb film eleji húzása ugyanakkor az, hogy az egyik emléket két perspektívából is megjeleníti

„Nincs értelme igaz történetről beszélni”

(Bart Layton: *American Animals* – Evan Peters)

két különböző helyszínnel, mivel a srácok többször is utalnak rá, hogy máshogy rémlik nekik az adott esemény – Layton tehát nem sokkal a nyitóinzer után a filmnyelvvvel is leszögezi, hogy valójában nincs értelme igaz történetről beszélni, ha gyakran csak bizonytalan és egymásnak ellentmondó emlékek vannak.

A rendező az ennyire nyíltan határsértő megoldásokat persze inkább csak a játékidő első harmadában veti be, az önreflexió azonban egy másik szinten is megjelenik. Még az ezzel kapcsolatos kisebb gegek is (mint amikor a balhét-hoz jelmez vásároló srác a boltban azt mondja, hogy filmet forgatnak, vagy amikor a fiúk túpontosan megkoreografált, egysíntes gengszterfilm-jelenetként képzelik el idealizált balhétjukat) azt erősítik, amit a rendező két jelenettel végképp egyértelművé tesz. A srácok heistklasszikusok (*Gyilkosság*, *Riffi a férfiak közt*) megtekintésével készülnek a melóra, és a főszervező egy ponton – bevalottan feleslegesen – színkódos neveket ad a társainak (Mr. Pink stb.): az *American Animals* tényleg annak a tragikomikus krónikájára, hogy néhány kisvárosi srác „Móricka elképzeli a filmélményei alapján” attitűddel vágott bele egy több millió dollárral kecsegtető rablásba. A film ugyanakkor a párbeszéd színtjén azt hangsúlyozza ki, hogy nem egyszerűen megmosolyogtató képzet/valóság konfliktusról van szó. Ezek az unatkozó fiúk ugyanis egyetlen jelenetben sem arról beszélgetnek, hogy mire költik majd a pénzt, inkább arra kíváncsiak, mi lenne, ha bevállalnák a balhét, milyen *valós dolgok* történnének végre.



Még ha 2018 igaz történeteken alapuló gengszterfilmjeinek nagy része nem is fektet ekkora hangsúlyt valóság és fikció szétszálazhatatlanságára, közönségfilm létükre műfaji szempontból meglepően radikálisak. Többségükből olyannyira hiányoznak a zsáner lényegi összetevői – még ha az űrt fel is tudják tölteni más elemekkel –, hogy legalábbis közel kerülnek az antigengszterfilm kategóriájához, vagyis új hagyományt egész biztosan nem teremtenek. Az, hogy ezek a jobbára befutott alkotókhoz köthető, széles körben forgalmazott produkciók egyáltalán elkészülhettek, arról árulkodik, hogy eredeti történeteik valószínűtlenségének vonzereje felülírta a szabálykövető filmezés szempontját.

KATSUHIRO OTOMO: AKIRA

Neo-Tokió, 2019


 Képregény-legendák

HUBER ZOLTÁN

A 2019-ES MEGAPOLISZBAN JÁTSZÓDÓ CYBERPUNK DISZTÓPIA JÖVŐJE A JELENÜNK LETT. KATSUHIRO OTOMO MESTERMŰVE, AZ AKIRA MINDMÁIG AKTUÁLIS.

A japán „manga” és az „anime” szavak mára a popkultúra globális nagyszótárába vésődtek, ami nem kis részben az *Akira* sikerének köszönhető. Katsuhiro Otomo (magyaros átírásban Kacuhiro) bő kétezer-kétszáz oldalra rúgó mangafolyama és a belőle készült animációs film nem az első fecskék voltak ugyan, a nyugat kapuit mégis ők rúgták be. Az *Akira* a japán képregény és animáció szélesebb körben sokáig elutasított hagyományait a kurrens nemzetközi divatokkal ötvözte, így ideális fal-törő kosznak bizonyult. Otomo forradalmi dramaturgiai és vizuális újításai Japánon kívül is markáns nyomot hagytak a tömegkultúra egészén. Az tény pedig, hogy a monumentális művet a mai napig igen komoly rajongás és kultusz övezi, Otomo halhatatlan zsenialitását igazolja.

A MANGA-FOLYAM

Az *Akira* 1982 végén, nagyjából fél évvel a *Szárnyas fejedelmész* után indult és 1993-ban zárult le. A hangos siker közvetlen oka egyértelműen az épp csak szárba szökkenő cyberpunk népszerűsége, ám az irányzat egyik fontos alpműveként emlegetett *Akira* úgy született, hogy az irodalmi ősforrást Otomo még nem ismerhette. William Gibson *Neurománca* csak a nyolcvanas évek közepén jelent meg Japánban, így Otomo önkéntelenül ráért a cyberpunk kibontakozó szellemiségére és később maga is jelentősen alakította azt. Otomo korábbi munkáiban az *Akira* több később hivatkozott kulcsmotívuma felfedezhető, de a cyberpunk lecsengésével az is nyilvánvaló, hogy ez a remekmű jóval összetettebb annál, hogy egyetlen jól csengő, divatos címke alá szuszakoljuk. A rá aggatott felületes jelzőkkel épp csak a jéghegy csúcsát kapargatjuk.

Az *Akira* eredetileg a Weekly Young Magazine saját sorozataként futott, majd az utolsó epizódok rendhagyó módon rögtön egy gyűjteményes kötetben láttak napvilágot. Otomo előző mangája, a szintén lenyűgöző *DoMu* a magazin egyik első szériája volt és komoly elismerésekben részesült. E sikerrel a háta mögött Otomo egy olyan képregényben gondolkodott, amelyben a legkülönfélébb ötleteit és elképzeléseit gyúrhatta egybe. Az új sci-fi manga kiindulópontja és vezérfonala a robbanásszerűen fejlődő Tokió lett, a mű középpontjába Otomo elképzelt megapolisza került.

Egy alternatív 2019-ben vagyunk, a japán főváros épp kezd kilábalni a harmadik világháború szörnyű pusztításából. A súlyos politikai feszültségek és az erőteljes katonai jelenlét mellett Neo-Tokió a XXXII. Olimpiára készül (ez utóbbi jóslat tökéletesen beigazolódtott). A városban nagyok a társadalmi egyenlőtlenségek, az utcákat fiatalokból álló motoros bandák (bosozoku) tartják rettegésben. A történet két ilyen csoport összecsapásával és egy különös balesettel indul. A vagány Kaneda csapatának tagja, Tetsuo a vad száguldozásban épp csak ki tud kerülni egy váratlanul előbukkanó gyereket és összetöri magát. A szokatlan eset azonnal felkelti a titokzatos kormányügynökség figyelmét, miközben Tetsuo is furcsa változásokat tapasztal magán.

Kaneda próbálja megtalálni a kórházból eltűnt barátját, kapcsolatba kerül egy földalatti terrorista sejttel. A gyönyörű Kei és társai az elnyomó kormányzat ellen küzdenek és a rejtélyes Akira nyomait követik. Felbukkan Tetsuo is, de az újonnan felfedezett különleges mentális képességei birtokában egyre erőszakosabban viselkedik. Kaneda végül egy rivális bandával összefogva megpróbálja

elpusztítani, ám a döntő pillanatban közbelép a már említett katonai ügynökség. Az egység egy titkos projekten dolgozik, melynek célja, hogy a különleges képességű gyerekekből fegyvert kovácsoljanak. Karizmatikus vezetőjük, az Ezredes nemcsak azt tudja, ki a balesetben érintett kisfiú, de azzal is tisztában van, kicsoda Akira és miért zárták el a világ elől.

A két nagyobb részre osztható történet a főbb szereplőket követve hosszabb időtávot fog át és különféle epizódokat ékel a cselekménybe. Otomo számtalan visszatérő mellékszereplőt és szálát mozgat, sok témát feldob. A kacskaringós, néha egészen váratlanul bonyolódó képregény akár az elképzelt Neo-Tokió egyfajta tablójaként is olvasható. A változatos eseményeket maga a helyszín tartja egyben, a szereplők és a város sorsa szorosán összefonódnak. Az áttörhetetlen falként magasodó felhőkarcolók, a labirintusszerű földalatti járatok szimbolikus jelentőségűvé emelik a helyszínt. Az *Akira* elsősorban ezzel kapcsolódik a cyberpunk vonulathoz, de egyértelműen közelebb áll a sötét nagyvárosi disztópiák egy fokkal azért tágabb kategóriájához.

Otomo embertelen, végtelenbe nyúló megapolisza a társadalmi feszültségek, a vallási szekták, az erőszak és a drogok melegágya. Erős jelzésértékkel bír, hogy a *Szárnyas fejedelmész* és az *Akira* cselekménye is 2019-ben indul, illetve a jellegzetes cyberpunkos hangulatért mindkét esetben a nyomasztó városi környezet a felelős. E túlzásfolt, burjánzó városok nagyon érzékletesen ragadják meg az emberiség jövőjével kapcsolatos univerzális szorongásokat. Az *Akira* ikonikus piros-kék gyógyszeres kapszulája nem véletlenül válhatott a nyomasztó valóság előli menekülés erőteljes jelképévé. E motívumot később a cyberpunk mintakatalógusaként is nézhető *Mátrix* híres jelenete is megidézte.

A cyberpunk divathulláma mellett az *Akira* azért is léphetett ki a nemzetközi piacra, mert a sajátos japán képregényes és animációs megoldásokat Otomo erőteljes nyugati hatásokkal ötvözte. A már említett *Szárnyas fejedelmész* hatása mellett a francia Moebius részletesen kidolgozott fantáziavilágai és Fritz Lang *Metropolis*a is fontos ihletforrások. Az *Akira* oldalain Stanley Kubrick szigorú perfekcionizmusa is markáns nyomot hagyott, de a *Mechanikus narancs* és a *Dr. Strangelove* közvetlenül is formál-

ták a képregény szereplőit és a tónusát. Otomo alkotói szemléletére saját bevalása szerint a hatvanas-hetvenes évek új-hollywoodi filmjei is óriási hatást gyakoroltak. Az *Easy Rider* motorosai vagy a *Bonnie és Clyde* menekülő szerelmesei ugyanúgy visszaköszönnek a

„A jövőfóbiát képes univerzális magasságokba emelni”
(Katsuhiko Otomo: Akira)

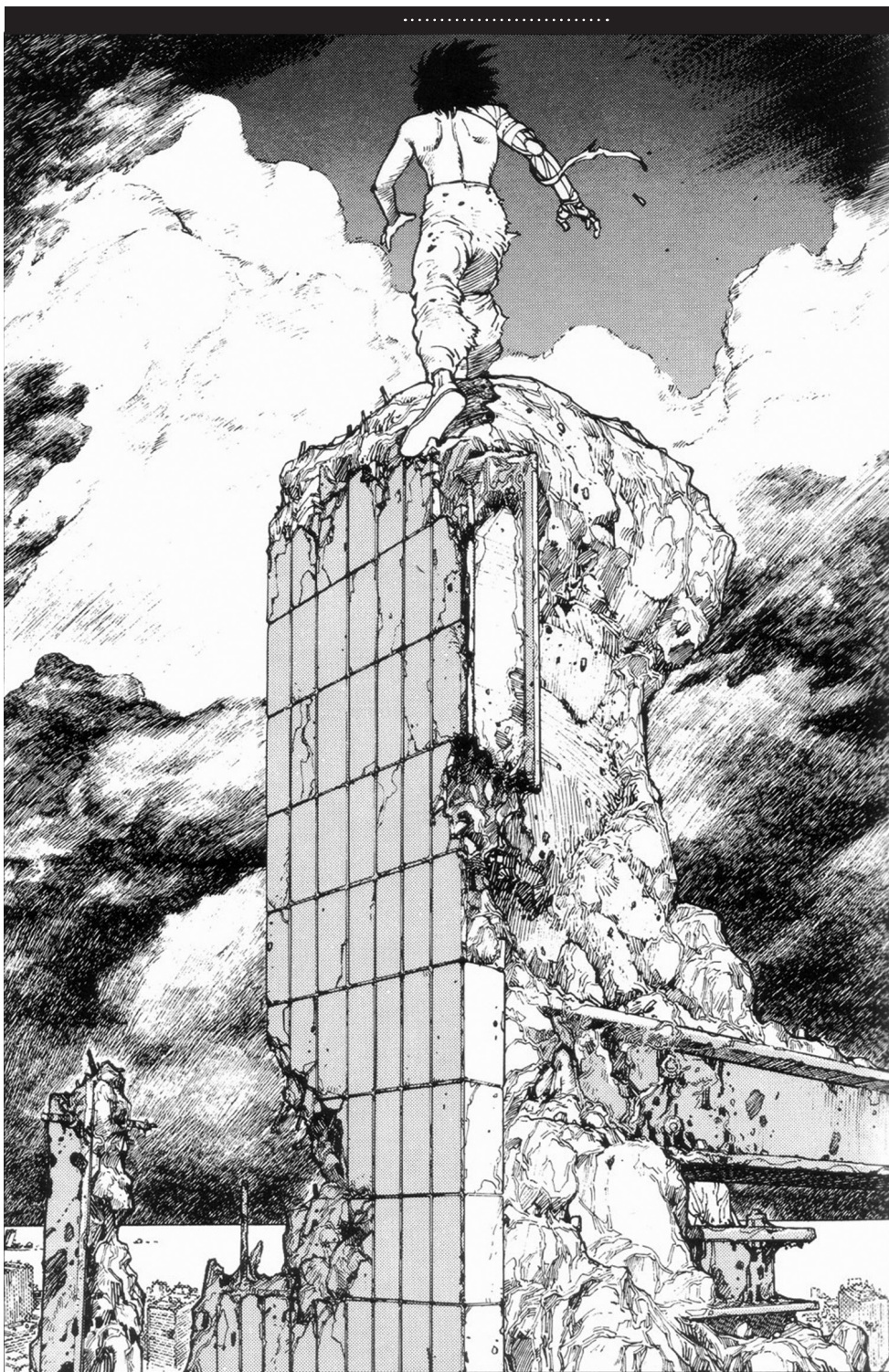
sztoriban, mint a *Csillagok háborúja* jellegzetes megoldásai és témái. Otomo a japán fiataloknak szánta a képregényt, a hatalmas globális siker őt magát is meglepte. Az *Akira* igazi különlegessége, hogy egyszerre működik egy

adott korszak időkapszulájaként, és örökké aktuális, újra és újra felfedezhető remekműként. A képregény legkülönbözőbb alkotóelemei és témái organikusán épülnek össze és minél jobban elmerülünk benne, annál gazdagabbnak tűnik. Az *Akira* komplexitása már csak azért is lenyűgöző, mert Otomo lehengető tempóban, könnyed természetességgel vezeti az olvasót. Elsőre fel sem tűnik, milyen szédítő mélységek felett száguldunk.

A japán képregényekben megszokott aprólékos mérnöki pontosságra és filmszerűsége Otomo rátesz még egy lapáttal, azaz maximálisan kiaknázza a látószögek, a vágás és a mélységelesség lehetőségeit. A képkivágások a szándékolt érzelmi töltetet szolgálják, a tér érzékelteése hibátlan. A rajzok a mozgás és a sebesség illúzióját keltik, Otomo még a mozgóképen megszokott torzulásokat is hűen rekonstruálja. A panelek használata szintén mesteri, ha az adott jelenet megkívánja, ritmikusan zsúfolódnak vagy épp megtörik a szigorú derékszögeket. A drámai csúcspontok hatalmas kockái akár az oldalak margóit is szétfeszítik, az olvasó szinte fizikailag érzi a robbanások erejét vagy épp a dermesztő csendet.

Otomo mintha egy nagyszabású sci-fi akciófilmet rajzolt volna át, a nagyvásznas, hangos filmélmény rekonstrukciója tökéletes. A legnagyobb dobása mégis a karakterek invenciózus kidolgozása, amivel szintén a nyugati vonalat követi. A mangák erősen sematikus emoji-arcaival ellentétben nála minden érzelm kiolvasható a figurák gesztusaiból és arcjátékaiból. Otomónak nincs szüksége a Japánban használt hangulatfestő szavakhoz vagy egyezményes kiegészítőkhöz (könnycsepp, arcpír stb.). A szereplői árnyalt, egyedi jellemvonásokkal életre keltett karakterek.

Az *Akira* nemcsak a vizuális, de a narratív megoldásait tekintve is lenyűgöző. Otomo kétezer-kétszáz oldalon keresztül képes fenntartani a feszültséget, bőven szán időt Neo-Tokió és a hősei történeteire, mégsem vész el a részletekben. Tucatnyi főszereplővel dolgozik, mégis biztos kézzel tartja egyben a képregényt. Van, hogy egy központi hőst akár egy egész kötetre elhagy, máskor minden lényeges figurát egyetlen térbe terel. Különösen a rejtélyes címszereplő, Akira sorsa és kiléte izgalmas, végig ő áll ugyanis a cselekmény epicentrumában, először mégis csak a második kötet végén pil-



lanthatjuk meg. Az átlagosnak tűnő kisfiúnak a teljes történetben összesen nagyjából három tőmondata van, mégis ő az események kulcsa és mozgatója.

Egy ennyire komplex történetnek nyilvánvalóan számos különféle olvasta és értelmezése lehetséges. Elemzésünk akkor válik különösen izgalmassá, ha Akira rejtélyét akarjuk megfejteni, illetve ha megpróbáljuk megválaszolni, vajon miért épp az ő nevét választotta Otomo a képregényfolyam címének. A legkézenfekvőbb megoldás szimpla egyenlőséget tenni Otomo disztópiája és a cyberpunk hívószavai közé. A világ elől elrejtett, majd felelőtlenül kiszabadított Akira talán épp a megfoghatatlan és absztrakt technológiai fejlődés megtestesülése, akit a hatalom ellenőrizni akar, a követői fanatikusan imádnak, az ellenségei pedig minden baj okozójának tartanak.

A jövővel kapcsolatos általános szorongások a hirtelen fejlődő Japánban nyilvánvalóan erőteljesebben jelentkeztek, mint akár az Egyesült Államokban. A fizikai-mentális átalakulások, a különféle létállapotok nem véletlenül állnak a

cyberpunk középpontjában, Otomo is azt vizsgálja, hogyan őrzik meg vagy veszítik el a figurák alapvető emberi mivoltukat. Az *Akira* borongós jövőképét nemcsak közvetlen félelmek, de valós történelmi tapasztalatok is ihlették, a történet mélyebb rétegeiben végig ott kísért az újkori Japán történelem megannyi traumája és sorsfordító eseménye.

Neo-Tokió, illetve az elképzelt társadalmi és politikai szituáció egy múltbeli nukleáris katasztrófa eredménye. A különféle szuperfegyverek és a totális pusztulás állandó fenyegetése alapvetően befolyásolja a manga eseményeit. Mint tudjuk, Japán az egyetlen olyan ország, amely a valóságban is megtapasztalta az atombombát, a titokzatos Akira így felfogható a látszólag megszelídített, de bármelyik pillanatban elszabaduló nukleáris energia nyomasztó allegóriájaként. A részletesen bemutatott mutációk és testi-lelki deformációk ennyiben a sugárszennyezés szörnyű következményeit is felidézhetik.

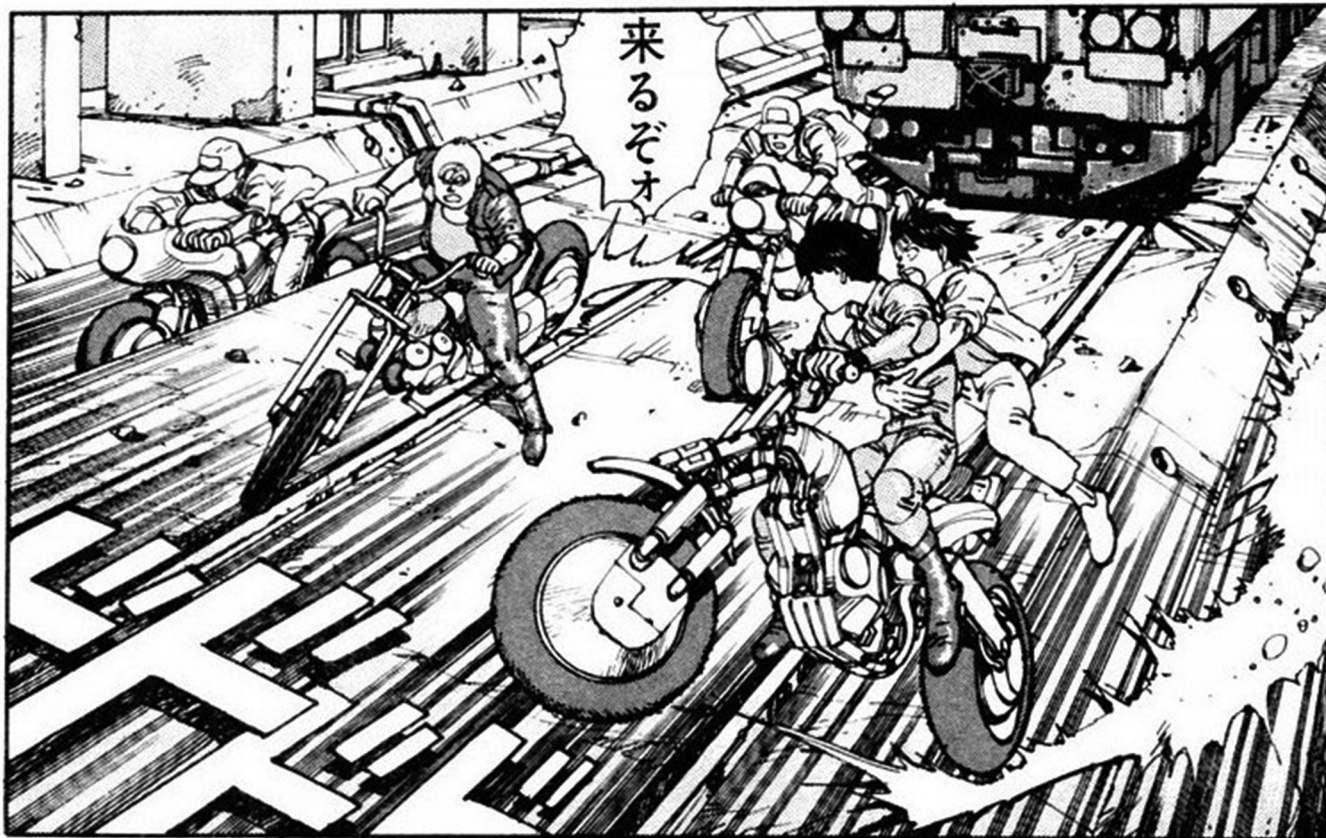
Otomo fiatalságának számos meghatározó dilemmája helyet kapott a történetben. A hierarchikus társadalom-

mal kapcsolatos frusztrációktól az amerikai befolyás ellentmondásos hatásain át a baloldali-liberális diákmozgalmakig számos összetett kérdés felbukkan. Az erőszakos, drogproblémákkal küzdő, mégis jobb világot építő fiatalság végig meghatározó jelentőségű, a fantasztikus képességű szereplők egytől-egyig árvák, kívülállók és bajkeverők, akik csak egymásra számíthatnak. A személyes és társadalmi önrendelkezés vagy a hagyományok követésének problémái ugyanúgy felbukkannak, mint az ezoterikus vallások és a fanatikus szekták veszélyei. Otomo nem véletlenül foglalkozik ez utóbbival, hisz a kilencvenes évek közepén épp egy ilyen agresszív csoport hajtott végre szörnyű gáztámadást a tokiói metróban.

Akira rejtélyére egy sokkal filozofikusabb, az adott földrajzi-történelmi kontextustól függetlenebb értelmezés is adható. A japán sintó vallás felől közelítve a képregény különleges gyermekei tulajdonképp olyan *kamik*, azaz különféle ártó vagy épp segítők szellemek, akik a helyes útra terelik a hősöket. Akira ennyiben maga a mindent át-

„A nyomasztó valóság elől menekül”

(Katsuhiko Otomo: Akira)





ható erő, ha úgy tetszik, ő maga egy földre szállt istenség.

A mangafolyam második felében a magára hagyott közönség Akirát emeli bálványként maga fölé. Éppen ezért annyira izgalmas kérdés, mit is látunk bele az üres jelölőként funkcionáló Akirába, hisz a csapások után Isten csendjében ő lesz a választott új isten. Otomo munkája éppen azért zseniális, mert a nagyvárosi szorongást és jövőfébiát képes univerzális magasságokba emelni. Az *Akira* a modern ember identitásválságát egy szórakoztató és akciódús, mégis mélyen filozofikus műben képes összegezni.

AZ AKIRA-ANIME

Otomo az *Akira* harmadik gyűjteményes kötetnél, azaz nagyjából félúton járt, mikor úgy döntött, elkészíti a manga *anime* változatát. Kivételes együttállás, hogy komoly rajzfilmes tapasztalatokkal, imponáló költségvetéssel a háta mögött vágatott bele a saját műve mozgóképes adaptációjába. Az 1988-ban bemutatott anime nemcsak az addigi legdrágább japán rajzfilm volt, de a készítése során számos, akkoriban forradalminak számító technikát használtak. A rajzfilm-változat nemcsak hatalmas kritikai- és közönségsikert aratott, de valóságos Akiralázat lobbantott fel világszerte. Az *Akira* megkerülhetetlen mérföldkő az anime történetében, mégis úgy viszonyul a forrásműhöz, mint kellemes kapudrog a teljes spektrumú élményhez. A régi közhely, miszerint a könyv mindig sok-

„Színesben nem az igazi”

(Katsuhiko Otomo: *Akira* - 1988)

kal jobb, mint a feldolgozás, ebben az esetben hatványozottan igaz. Ez a kijelentés ráadásul a legkevésbé sem a filmet minősíti le, hanem a manga múlhatatlan érdemeit domborítja ki. A film bő két órája csak a fontosabb karaktereket és cselekményíveket követi, de számos fontos részlettel és magyarázattal adós marad.

Aki az anime ismeretében vág bele a manga olvasásába, meglepődve tapasztalja majd, hogy egy jóval szerettegazóbb és merészebb történetbe csöppen. A leglátványosabb eltérés persze maga a befejezés, hisz a forgatókönyv lezárásakor Otomo még nem tudhatta, merre kalandozik tovább a sikerei csúcsán járó mangasorozata. A teljes történet megismerése az anime rajongóinak tehát nemcsak erősen ajánlott, de egyenesen kötelező.

1988-ban, a cyberpunk felütésével és az anime sikerével párhuzamosan a Marvel fiókkiadója, az Epic Comics az Egyesült Államokban is piacra dobta az *Akirát*. A külföldi megjelenés korántsem volt egyszerű, hisz a fordítást ebben az esetben szó szerint kell érteni. A japán mangák olvasási iránya ugyanis éppen ellentétes a balról jobbra haladó nyugati szokással, így nemcsak tükrözni kellett az oldalakat, de több helyen teljesen újra kellett rajzolni. Még ennél is drasztikusabb beavatkozás volt azonban, hogy az amerikai közönség ízlését követve a teljes képregényt kiszínezték.

Hiába azonban az alkotó jóváhagyása és a gondos munka, az *Akira* színes-

ben egyszerűen nem az igazi. Mivel Otomo sűrű raszterezéssel teremti meg a felületek fizikai tulajdonságait és a megfelelő fényhatásokat, a színezés nemcsak gyengíti, de nagyon sok helyen el is fedi a célzott vizuális élményt. A másik probléma, hogy Otomo nagyon tudatosan használja a papírlap fehér ürességét. A robbanások villanásai szinte kisütik az olvasó szemét, az üres terek sterilitása szándékosan rideg. Az élénk törvényszerűen fellazítják az *Akira* fekete-fehérre optimalizált világát és ezzel tompítják a történet életét.

Az *Akira* a megjelenése óta több millió (!) példányban fo-

gyott, tucatnyi nyelvre fordították és több gyűjteményes kiadást megért. Bár magyarul sajnos (remélhetőleg csak egyelőre) nem jelent meg, angol számos formában hozzáférhető. A választékból magasan kiemelkedik az eredeti köteteket megjelentető Kodansha harminctödik évfordulós nemzetközi újrakiadása. A gyönyörű dobozba zárt angol nyelvű könyvek nemcsak megtartják az autentikus jobbról-balra irányt, de az eredeti hangutánzókat is a panelekben hagyják. Mindez azért nem csak szimpla szórszálhasogatás, mert a japán írásjelek mindig szerves részei az adott kompozíciónak, a fordítások miatt ezek a panelek szintén csorbultak. A túéles, gyönyörű fekete-fehér hat kötet az átlagosnál nagyobb formátumú, így végre teljes pompájában csodálhatjuk Otomo lélegzetelállító rajzait.

A jövőbeli, vagy talán soha el nem készülő játékfilmtől függetlenül (a jogokat a Warner vásárolta meg, a filmterv számos neves író és rendező kezén átment, több között George Miller és Christopher Nolan is foglalkozott vele) az *Akira* kultusza az elmúlt évtizedekben sem csökkent, sőt olvasók újabb generációi fedezik fel maguknak. Otomo megkerülhetetlen főműve minden újraolvasással más arcát mutatja, új rétegei tárulnak fel, miközben további rajzolókat és írókat inspirál. Az évszámot tekintve az *Akira* távoli jövője időközben a jelenünk lett és bár a nagyobb katasztrófákat elkerültük, a jövő ma sem sokkal biztatóbb, mint 1982-ben volt. •

YUKITO KISHIRO: BATTLE ANGEL ALITA

Mocskos arcú angyal

KRÁNICZ BENCE

KISHIRO MANGÁJÁNAK HŐSNŐJE HALÁLÓSZTÓ ANGYAL, AKINEK NINCS RÖGZÍTETT NEVE, TESTE, IDENTITÁSA, EZÉRT MINDENKI FELISMERI BENNE, AKIRE SZÜKSÉGE VAN.

Nyugati olvasóként és nézőként reflexszerűen az európai kultúráról alkotott ismereteinket hasznosítjuk. Nekünk az *Alita* szóról leginkább Jakov Protazanov tudományos románcra, a szovjet science-fiction klasszikusaként tisztelt *Aelita* juthat eszünkbe. A japán Yukito Kishiro nyilván másféle kulturális minták, előképek alapján dolgozik, de mérget vehetünk rá, hogy neki is az *Aelita* szolgált inspirációként, mikor elindította leghíresebb és a mai napig futó mangasorozatát. A szovjet *Aelita* ugyanis a Mars királynője – hogy a japán *Alita* is marsi csodalény, az csak jó pár kötet után derült ki.

A nemzetközivé vált angol cím ugyanakkor annak is eminens példája, hogyan sajátítja ki és formálja át a nyugati kultúripar a keleti művet, az eredeti kiadó jóváhagyásával. A *Battle Angel Alita* japán címe *Gunnm*, két angol szó, a „Gun Dream” összevont alakja. A hősnő neve az eredetiben nem a jól csengő, science-fiction asszociációkat beindító *Alita*, hanem *Gally*: egyszerűbb, semmitmondóbb és kislányosabb név. Ám az *Alita* név is szerepel a mangában. Dr. Idónak, a génebérsznek és fejevadásznak két macskája van, *Gally* és *Alita*. *Gally*ról nevezi el az emberi csonkként megtalált lányt, de a történet egy későbbi pontján *Gally* azt álmodja, hogy valójában *Alita* az igazi neve. Vagyis már az eredetiben sem könnyű követni, pontosan hogyan is hívják a hősnőt – ahogy egyre többet megtud a gyerekkoráról, kiderül, hogy akkor még egy harmadik néven nevezték. Az angol fordításban tehát kicserélték a *Gally*t *Alitára*, és így persze az álombéli nevek is felcserélődtek. Minderről csak azért érdemes tudnunk, mert a bizonytalan és sűrűn cserélgetett névváltozatok a manga fontos pontjára világítanak

ról: arra, hogy *Gally-Alita* üres lap, biztos identitásától megfosztott, egyszerre ember alatti és ember fölötti létező.

A *Battle Angel Alita* disztópia, a 26. században játszódik, nem Japánban, hanem az egykori Egyesült Államok területén. Ennek nincs különösebb jelentősége, az évszázadokkal korábban szétesett nemzetek feloldódtak a multikulturális televényben. Egyedül a helynevek jelzik, hogy ahol *Alita* jár-ke, ott egykor esetleg *Kansas* volt. A sötét jövővilágokat bemutató sci-fik gyakori megoldásával találkozunk a *Battle Angel Alita*ban is: a földfelszín jóformán élehetetlen, a tehetősebbek, a hierarchia csúcsán állók egy lebegő városban, *Tiphahesben* élnek. Meg sem lepődünk, hogy *Tiphahes* neve is más a japán eredetiben. A várost ott *Zalemnek* hívják, ami egyszerre kelt bibliai allúziókat és idézi fel a salemi boszorkánypereket. Ha a mangának azokra a szereplőire gondolunk, például *Dr. Idóra*, akiket száműztek *Zalem*ből, akkor rögtön találunk párhuzamokat. A földfelszín neve, legalábbis ott, ahol *Dr. Ido* tengeti napjait, *Ócskavastelep*, és valóban, amerre a szem ellát, szemétdombok terülnek el, csak éppen szerves szemét helyett gépi alkatrészek, kábelek, vegyi anyagok borítják a vidéket. Növényzet, természet nincs. Az ember az utolsó szerves organizmus, de jóformán már az ember sem az.

Dr. Ido itt találja meg azt, ami *Alita*ból maradt, de az is kérdés, volt-e egyáltalán valaha egész ember a lány. A *Battle Angel Alita* *Pygmalion*-történetként kezdődik, *Ido* a saját szája íze szerint rakja össze, teremti meg újból *Alitát*, a kiborgot. Hamarosan kiderül, hogy *Alitának* különleges harci képességei vannak, tulajdonképpen mindenkinél erősebb, ebben az elfajzott, alig-emberi világban nin-

csenek ellenfelei. Az *Ócskavastelepen* élő ember-gép hibridek nem alkotnak társadalmat, a zalemi hatalmasok pedig gondoskodtak róla, hogy „lentről” soha ne jusson fel közéjük senki. Ebbe örül bele *Hugo*, a becsvágyó fiú, akiért elkezd dobogni *Alita* szíve, illetve az, ami a szíve helyén van. De mindenki a feljutással, a kitöréssel próbálkozik, amelynek nincs más módja, mint a saját test és a mások testének folyamatos manipulációja, átalakítása, tovább-gépiesítése. *Ócskavastelepen* a fogyasztás testrészek vásárlására korlátozódott, e téren viszont vadkapitalizmus van, gerincszlopokat adnak-vesznek, vagy rabolnak el a másiktól. Ez persze azt is jelenti, hogy a történet világában folyamatos az erőszak és a gyilkosság, ezzel kapcsolatos erkölcsi aggályok senkiben, még a pozitív szereplőkben sem maradtak.

Az első történetszakalok legsokkolóbb jelenete talán nem is a mangában, hanem az annak alapján készült második animében található, amelyben egy kutyát vágnak ketté és beleznak ki. A *Battle Angel Alita* tele van gyomorforgatóan erőszakos jelenetekkel, *Kishiro* pedig azáltal ér el groteszk hatást, hogy a legvéresebb mészáros maga a címszereplő. *Alita* eközben a címhez illően angyali lény, minden erejével igyekszik megvédeni a szeretteit, például a tragikus sorsú *Hugót*. A körülötte feltűnő alakok folyamatosan a saját céljaikra próbálják használni őt, végső soron *Dr. Ido* sem tesz mást. A manga szereplői tátongó hiányokkal küzdenek, úgy érzelmi, mint fizikai értelemben, és ezt a hiányt általában *Alita* révén, rajta keresztül akarják betölteni. *Alita* pedig olyan, mint a *Lillian Gish*-figurák *D. W. Griffith* melodramáiban: szelíd és kedves, örök naiva, mégis halálósabb mindenkinél. Problémái érzelmi természetűek, mint akármelyik kamaszlányé, de saját, radikálisan idegen testtapasztalata folyton az érzelmi kiteljesedés útjában áll. „Ez a testem mesterséges. Nem a saját testem, hanem természetellenes. Gyorsabban mozog, mint bárki másé, és képes plazmát lövellni – de a szerelemre képtelen” – szomorodik a második kötetben, miután *Hugót* megismeri.

Alita figurája árulkodik róla, hogy a manga szerzője, *Yukito Kishiro* elsősorban nem sci-fi, hanem romantikus minták alapján dolgozott. Példaképe *Rumiko Takahashi*, a gimnáziumi közegben játszódó, kultikus sorozat, a *Maison*

Ikkoku alkotója. Igaz, a *Battle Angel Alita*val közvetlenebb kapcsolatban van Takahashi *Mermaid Saga* című fantasyje, amely ugyancsak egy menthetetlenül magányos, halhatatlan nő története. Kishirónak rendkívül korán, 17 éves korában jelent meg első mangája, a *Space Oddity*. A *Battle Angel Alitát* 23 évesen, 1990-ben indította el a *Shueisha Business Jump* magazinban, amely nem kifejezetten science-fictionre szakosodott. A korai kötetek azért mesélnek viszonylag zárt, önállóan is működő történeteket, mert Kishihiro nem volt biztos benne, hogy meghosszabbítják a szerződését. Az első hosszabb történetív végül kilenc rész alatt fejeződött be, de ekkor már

készült az angol fordítás. A *Battle Angel Alita* részese volt a manga és az anime nagy nyugati áttörésének a kilencvenes években, annak a hullámnak, amely műfaji szempontból kissé szemellenzősen elsősorban a japán science-fictionot tette népszerűvé az Egyesült Államokban, majd Európában. Ám ez a siker tette lehetővé Kishirónak, hogy az ezredfordulón visszatérjen fő művéhez: a *Last Order* című folytatás 19 kötetet számlál, a 2014-ben indult, ma is futó *Mars Chronicle* egyelőre a hatodik részénél tart.

„Természet nincs már”
(Yukito Kishiro: *Battle Angel Alita*)

Alita azért alkalmas végtelen hosszúságú történetek főszerepére, mert ahogy a teste is folyton változik, úgy a jelleme is képlékeny. Bárki

belevetíthet bármit: megváltófigura, aki mindenkinek más jelent, és mindenkit egyéni utakon visz közelebb a saját sorának kiteljesítéséhez. Ezoterikus, angyali lény, amely folyton a halandóságra, a test pusztulására emlékeztet. Ám az ő szelleme, mindenki máséval ellentétben, nemes és tisztá.

Ezt a kívülállást, idegenséget nyomató-kosítja Robert Rodriguez friss filmadaptációja azzal, hogy digitális mangalányt formál Rosa Salazar színésznőből, míg a többi színész megtarthatja az arcát. A motion-capture technológiának ezt a különösen bizarr változatát korábban főként Robert Zemeckis animációs filmjeiben (*Beowulf*, *Polár Expressz*) láthattuk, az eredmény viszont ezúttal kevésbé hátrahőköltető, mert Salazar így is képes megmutatni karaktere eleven, életvidám természetét. A népes mellékszereplőgárdából ugyanakkor csak Christoph Waltz Dr. Idója tud érvényesülni Alita mellett – a kialakuló apa-lánya kapcsolat hitelesebb, mint a hősnő és Hugo bimbózó románcá.

A részben James Cameron, az *Alita*-feldolgozás ötletgazdája által írt forgatókönyv egyébiránt magabiztosan gyúrja össze a manga első két kötetének történeteit, kiegészítve azokat a harmadik és negyedik részben központi jelentőségű sport, a halálos görkorcsolyaként jellemezhető motorball versenyjeleneteivel. Az alapanyagtól való legsúlyosabb eltérés az Ócskavastelep ábrázolását érinti: a horror és a noir műfaji közegeit mozgósító, kilátástalan világ helyett napfényes fantáziabirodalomba érkezünk, ahol érvényét veszti a karakterek nihilizmusa és erőszakos természete. A gyerekbarát áthangolás, amelyet a motorball-jelenetek is szolgálnak, a *Kémkölykök* nyomdokain haladó, vásári látványosságként értelmezi át Kishiro mangáját. Alita így a kortárs fantasy gyerekhőseihez kerül közel, az viszont erősen kétséges, hogy a népes siserehadból éppen az ő traumatikus múltjára lesz kíváncsi a folytatáshoz bevezetett közönség.

ALITA: A HARC ANGYALA (Battle Angel Alita)
– amerikai, 2019. rendezte: **Robert Rodriguez**. Írta: **Yukito Kishiro** képregényéből **James Cameron** és **Laeta Kalogridis**. Kép: **Bill Pope**. Zene: **Tom Holkenborg**. Szereplők: **Rosa Salazar** (Alita), **Christoph Waltz** (Ido), **Jennifer Connelly** (Chiren), **Mahershala Ali** (Vector), **Keenan Johnson** (Hugo). Gyártó: **20th Century Fox**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 122 perc.



INDONÉZ ZSÁNERFILMEK

Kultfilmművészet

GÉCZI ZOLTÁN

A FELTÖREKVŐ INDONÉZ FILMGYÁRTÁS HÚZÓÁGAZATA A SZERZŐI ZSÁNERFILM, A GLOBÁLIS PIACON KOMPROMISSZUMMENTES HARCMŰVÉSZETI MOZIK ÉS HORROK KÉPVISELIK A DÉLKELET-ÁZSIAI ORSZÁGOT.

Éhesek és ambiciózusak, szívvel-lélekkel forgatnak, ösztönösen dacolnak a mainstream hollywoodi normákkal, a finanszírozási hiányosságokat eredeti ötletekkel és kemény munkával hidalják át – az indonéz műfaji filmeknek markáns stílusa, saját koncepciója, önálló karaktere van. A 2010-es években befutott rendező- és színészgeneráció által jegyzett produkciók nemzetközi viszonylatban is kiemelkedőnek mondhatók, legfőképpen azért, mert az általuk nyújtott befogadói élményt a középutas amerikai blockbusterek már évtizedek óta nem képesek megteremteni.

PILLANATKÉP DETONÁCIÓ ELŐTT

Nemzeti filmgyártás csakis akkor képes kilépni a globális színpadra, ha jó helyen, jó időben prezentál egy vitathatatlan minőségű darabot, lehetőleg az adott mozgóképes kultúrára jellemző, ikonszerű zsánerfilmet, amely fel tudja kelteni a szakma figyelmét, továbbá a nyugati közönség egzotikumokra fogékony részét is képes megszólítani. A japán horror *A kör* (Hideo Nakata, 1998), a kínai kardjátékfilm a *Tigris és Sárkány* (Ang Lee, 2000), a thaiföldi harcművészeti mozi az *Ong-bak – A thai boksztarcosa* (Prachya Pinkaew, 2003) által válhatott ismertté és elismertté, az indonéz filmpar pedig *A rajtaütéssel* (Gareth Evans, 2011) hívta fel magára a nemzetközi figyelmet. 2018 őszének indonéz filmszenzációja, az *Elragad az éj* (*The Night Comes for Us* – Timo Tjahjanto, 2018) nemkülönben harcművészeti akció, de a helyi filmgyártás változatossága messze túlmutat a *hard boiled* zsánerén. Tavaly 116 indonéz

nagyjátékfilm került moziba, amelyek között romantikus komédia, dráma, horror, ifjúsági film egyaránt akadt, és bár az indonéz stúdiók produktivitása meglehetősen egyenetlen, a hazai filmek jelenléte mind nominálisan, mind a box office részesedést tekintve folyamatos növekedést mutat.

260 millió lakosával Indonézia a Föld negyedik legnépesebb országa, de jegybevételek terén csupán a 15. helyet foglalja el a globális forgalmazási rangsorban (ez számszerűsítve 345 millió dolláros forgalmat jelentett 2017-ben), miközben az általános gazdasági növekedés és a demográfiai mutatók (a populáció átlagéletkora mindössze 28 év) a filmpiac gyors bővülését előlegezik meg. A szakmai háttér adott, az ébredező óriást azonban gúzsba köti a kellő számú mozivásznon, a kiszámítható disztribúciós hálózat és a stabil finanszírozási rendszer hiánya. Ezen problémákra a külföldi szakmai befektetők bevonása kínálhat gyógyírt, s miután a piacbarát miniszterelnök, Joko Widodo 2016-ban eltörölte a „negatív lista” törvényt (amely megtiltotta, hogy külföldi cégek alapíthassanak és tulajdonolhassanak filmipari vállalkozásokat), keletről és nyugatról egyaránt élénk érdeklődés mutatkozik.

HŐSÖK A HÚSDARÁLÓBAN

Az indonéz színtér legerősebb, nemzetközi piacon is bizonyított zsánerét, a harcművészeti filmet – szemben a nyugati produkciós normákkal – a szerzői szemlélet határozza meg. Gareth Evans (*Merantau*, 2009; *A rajtaütés*, 2011; *A rajtaütés 2*, 2014), illetve a Mo Brothers néven dolgozó Timo

Tjahjanto és Kimo Stamboel (*Killers – Gyilkosok*, 2014; *Headshot – Fejlövés*, 2016; *Elragad az éj*, 2018) nem holmi generálkivitelezésre szerződött művezetők, hanem invenciózus, határozott vízióval rendelkező alkotók, akik saját forgatókönyvből rendeznek kiemelkedően sikeres mozikat.

A kortárs ázsiai akciófilm egyik legnagyobb sztárja, az 1983-as születésű Iko Uwais tízéves korában kezdte el művelni a tradicionális indonéz harcművészetet, 22 évesen pedig formagyakorlat kategóriában nyerte meg a nemzeti *pencah silat* bajnokságot. A walesi Gareth Evans egy ismeretterjesztő sorozat forgatása okán kereste fel az ifjú mestert, majd a kölcsönösen inspiráló találkozást követően az eredeti tervet törölték, így Iko Uwais főállású gépjárművezetőből reménybeli akciósztárrá, a dokumentumfilmes karrierjét önkéntesen elszabotáló Evans pedig az indonéz *martial arts* mozi majdani atyaúristenévé léphetett elő. Evans éles szemmel látta meg a lehetőséget, és az igazi nagymenőhöz hasonlóan képes volt erényt kovácsolni a helyi filmgyártás technikai hiányosságaiból: a CGI beavatkozásokban bővelkedő, rángatott kamerával rögzített, villámgyors vágásokkal dolgozó, ennélfogva művi hatást keltő amerikai akciófilmekkel szemben az oldschool metódus mellett tette le voksát. Evans és stábja az összecsapásokat hosszú snittekben forgatja le, nem használ számítógépes képalkotást, harcművészileg képzett színészekkel dolgozik, zene helyett az akció saját ritmusára vág. A hollywoodi producerek számára az efféle eljárás rémálom, mert egyetlen jelenet felvétele 7-8 napot vesz igénybe, a forgatást pedig legalább hathónapos intenzív próbaidőszak előzi meg, hogy a szereplők tökéletesen elsajátíthassák a bonyodalmas koreográfiákat – ezért egy indonéz harcművészeti film elkészítése szerencsés esetben is két évet vesz igénybe. Ez a metódus amerikai keretek között reprodukálhatatlan, mert Dél-Kaliforniában az idő sokkal drágább jószág, mint Jakartában, ráadásul hasonló igénybevétel mellett a színészek kötelező biztosítása sem volna lehetséges, figyelembe véve a sérülések kockázatát (jól illusztrálja ezt a problémát Jackie Chan amerikai és hongkongi munkáinak összevetése).

A nyugati rendezők nem kívánják felzaklatni a nézőt, gondosan vigyáznak hőseikre, s ezeregy technikai trükkel teremtik meg a biztonság illúzióját; legyen bármilyen szakadt Dwayne „The Rock” Johnson atlétatrikója, a közönség mindvégig tudja, hogy a csillagászati összegért szerződtetett, két további folytatásra aláírt sztár a mindenható direktor gondviselésének oltalma alatt áll. Az indonéz harcművészeti mozi nem tesz ilyesféle engedményeket, a rendező szenvtelenül küldi be a főszereplőket a lángoló pokolba, s csupán szempillantásnyi időt ad a néző számára, hogy elmerengjen a „hát ezt meg hogy a fenébe fogja túlélni?” kérdésen, mert olyan energiával robban be a jelenetet, hogy a legtapasztaltabb rajongónak is elakad a lélegzete. A műfaji toposzá emelkedett *A rajtaütés* expozíciója talán öt teljes percet rabol el a játékidőből, majd a jakartai rendőrség különleges taktikai alakulata (Korps Brigade Mobil) behatol a toronyházba, hogy megkezdődjön a másfél órás épületharcászati és full contact harcművészeti örület.

A rajtaütés volt a prototípus, ugyanakkor a folytatásban (*A rajtaütés 2*), illetve a rákö-

vetkező években bemutatott akciófilmekben (*Gyilkosok, Fejlövés, Elragad az éj*) már a narratíva is súlypontosított kérdéssé vált, így sikerült meghaladni a hivatkozott mű kényszerubbony-szerűen szűkös dramaturgiai keretét. Forgatókönyv tekintetében a kortárs indonéz akciókrimi egyszerre idézi John Woo gengsztereposzainak tragikus fennköltségét és Kinji Fukasaku jakuzafilmeinek véres-mocskos káoszát, ugyanakkor végletesen öntörvényű, saját belső logikája szerint működő műfaj; nem alkalmaz morálisan megkérdőjelezhetetlen hősokeket, nem kínál nyilvánvaló igazodási pontokat, nem ismer semmiféle tabut, és senki számára nem garantálja a túlélést. Meghatározó eleme és ismertetőjegye a figurákat övező misztérium, a lélektani profil nem dialógusok és illusztrációkként szolgáló jelenetek, hanem akció közben rajzolódik ki: a rendezők John Woo filozófiáját tartják irány-mutatónak, miszerint a karakter által használt fegyvernél és harci stílusnál semmi sem demonstrálja hívebben az adott szereplő jellemét. Az indonéz harcművészet, illetve annak eszköztára

pedig igen gazdag, a martial arts ko-reográfusok hatalmas arsenálból válogathatnak, midőn gyakorlatba ültetik át a hongkongi akciómester elméletét.

Iko Uwais ma már nemzetközileg keresett színész (*22 mérföld*, 2018; *Beyond Skyline*, 2017; *Star Wars: Az ébredő Erő*, 2015; *A Tai Chi harcosa*, 2013), de az indonéz akciófilm élcsapatát nem csupán férfiak (Yayan Ruhian, Joe Taslim, Zack Lee, Sunny Pang, Very Tri Yulisman) alkotják: a hongkongi és dél-koreai krimik konvencionális szereposztásával szemben az indonéz moziban a nők is vezető karakterek. „Azok a lányok, akikkel volt szerencsém együtt dolgozni, mind imádták az akciójeleneteket. Azt kell mondanom, hogy a lelkesedés és bátorság dolgában felülmúlták a férfiakat.” – nyilatkozta Timo Tjahjanto. A műfaj királynője, a süketnéma Hammer Girl figurájával geek-ikonná vált Julie Estelle eredetileg nem rendelkezett harcművészeti tapasztalattal, de *A rajtaütés 2* színészválogatásán oly meggyőzőnek bizonyult, hogy a rendező rögvest elküldte egy komolyabb tréningre, s amint azt szerepei bizonyítják, azóta is remekül helytáll ezen a meglehetősen kompetív piacon.

„Senkinek nem garantálja a túlélést”

(Timo Tjahjanto: *The Night Comes for Us* – Joe Taslim)



HELYI SIKERBŐL GLOBÁLIS KULTUSZFILM

Az indonéz mozi, legyen bármilyen színvonalas, jelenleg ismert formájában soha nem lesz meghatározó vonulata a nemzetközi mainstreamnek. A *limited cinematic release* és az amerikai DVD forgalmazás eredményei szükségszerűen korlátozottak, de a gyártó indonéz cégek számára jóval súlyozottabb a külföldi piac, mint a 2,5 dolláros jegyárakkal működő hazai. A Sony Pictures Classic által forgalmazott *A rajtaütés* Észak-Amerikában összesen 18 millió USD bevétellel zárt a film, ami az egymillió dolláros költségvetéshez mérten rendkívüli profitrátát jelent.

A világpiacon jelentősége azon okból döntő mértékű, mert az indonéz disztribúciós hálózat jelenleg nem biztosít elégséges felületet a növekvő számú bemutatónak. 2018 nyarán mindössze 1600 mozivászon volt a 260 milliós országban, a terjesztők pedig kiszámíthatatlan üzleti megfontolások alapján döntenek róla, mely címeket tűzik műsorra. Iparági prognózisok szerint a vászonszámot a következő években legalább 5000-re kell emelni – így a megnövelt vászonszám jótékony hatásként a jegyeladások is szárnyra kap-

hatnak. Legalábbis abban az esetben, ha az indonéz gazdaság, amely jelenleg Kína mögött a második leggyorsabban fejlődő nemzeti gazdaság, tartja a növekedési iramot; a plázamozizás ugyanis jelenleg a nemzetközi szinten alacsony jegyárak mellett is inkább a felsőközéposztály szórakozása.

A nemzetközi piaci jelenlét megerősítésének egyik kulcsa a koprodukciók forgatása. Indonéziában komikusan olcsón lehet csodát tenni: egy szuperprodukciónak minősülő, sztárokkal telezsúfolt akciófilm költségvetése sem haladja meg az 1,2 millió dollárt, vagyis produceri mércével fillérekből lehet nemzetközi szinten is ütőképes mozikat készíteni. A 20th Century Fox első indonéz nyelvű produkciója (*Wiro Sableng: 212 Warrior*) idén nyáron került moziba, az Ivanhoe Pictures három filmre szerződtette Joko Anwar rendezőt, miként az sem volna meghökkentő fordulat, ha Gareth Evans leigazolása után az agresszív piaci expanziót folytató Netflix a nemzetközi terjesztésen túl a helyi finanszírozásba is beszállna. Mindeközben további streaming szolgáltatók is bejelentkeztek, például a

6,5 millió indonéz előfizetővel rendelkező, kanadai Wattpad, amely helyi forgatókönyvek fejlesztésére és gyártására tett ajánlatot.

A GONOSZ ÉRINTÉSE

Sötét erdő mélyén, sekély sírhantból vergődik ki egy középkorú férfi. Zavarodott és amnéziás, saját nevére sem emlékszik. Egy amatőr videófelvételtől tudja meg, hogy várandós feleségét megölte egy idegen, s hogy van valahol két kamaszkorú gyermeke, akik a felvétel szerint megszöktek a gyilkos elől. Az ismeretlen támadó a préda szerepét osztotta a túlélőkre, professzionális vadászként űzi őket; a drog hatása alatt álló férfi kétségbeesve menekül, tébolyultan bolyong a vadonban, miközben apró információmorzsák segítségével próbálja rekonstruálni a történéseket. A kiszolgáltatottság érzését torokszorító feszültséggé fokozza az operatőri munka: a főszereplőt kísérő szubjektív kamera egyterű képkompozíciókat használ, a premier plánon lassan váltanak át szuper, majd amerikai plánba. A játékidő első felében nincsenek dialógusok, a film egyetlen szereplőt mozgat, majd fokozatosan

„Szükségszerűen bekövetkezik a szakadás”

(Joko Anwar: Rítus – Rio Dewanto)



FINN FILMNAPOK

Mint te vagy én

SZALKAI RÉKA

MI A KÖZÖS A FINN FILMEKBEN? NEM KÖNNYŰ A VÁLASZ, DE MEGTUDHATJUK, HA RENDSZERESEN JÁRUNK A FILMNAPJAIKRA.

A Finn Filmnapokat immáron nyolcadik alkalommal rendezte meg a Finnagora a Toldi moziban. A koncerttel, szaunázással és szakmai programokkal színesített programban hét játékfilm, két doku- és egy rövidfilmes csokor is helyet kapott.

A fesztivál nyitófilmje a Jukka Vidgren és Juuso Laatio rendezte *Heavy túra (Hevi Reissu)* volt, mely egy 12 éve alapított, de színpadra még soha fel nem lépett metálbanda első fesztivállépés-lehetőségéről szól. Noha a koncertet végül a norvég szervezők lemondják, a zord külsejű, de érzékeny lelkű, sőt a fellépés lehetőségétől megszeppent nehézfiúk mégis útra kelnek a szomszédos ország felé, és útjuk során nem mindennapos élményekben lesz részük. A film elején az észak-finn táj s az ottani kisvárosi élet bemutatása igazi „feel-good” élményt nyújt a nézők számára, noha az azt követő road movie rész már tragikus elemekkel is bír: az egyik zenekari tag életét veszti útközben, bár fekete humorban pácolt filmben ez is inkább tragikomikus, mint drámai felhanggal bír. A „happy end”, a hön áhított koncert végül mégis összejön. (Kritikánk az 58. oldalon. – *A szerk.*)

Szatirikus alkotás a *Fejjel előre* is. Sötét humora hajazott a nyitófilmére, azonban a jó érzés helyett inkább kényelmetlen feszengés, olykor épp undor járta át a nézőt, miközben kitűnően szórakozott a film fanyar viccein. A *Fejjel előre (Päin seinää)* női főszereplője, Armi Toivanen a fesztivál vendége volt. Törékeny alakja acélkeménységgel párosul, melynek köszönhetően rendkívül hihetően alakította a megzabolázhatatlan lányával-lányáért folyamatosan küzdő egyedülálló anyát, Essit. Aki szintén apa nélkül nőtt fel, és csak annyi biztos, hogy a mintegy harminc éves családi autó hátsó ülésén fogantatott meg. Épp ebből az apró részletből jön rá arra, hogy ki az apja – a roncstelepen az alkohollal és anyagi problémákkal küszködő szakállas fickó azzal dicsekszik, hogy pont egy ilyen kocsi csinált fel egy kis fruskát pár évtizeddel ezelőtt. Hogy a szálak összeérjenek, az öreg fia, vagyis Essi féltestvére a lányának az új tornatanára is egyben, aki mindent elkövet azért, hogy a fékezhetetlen kamaszt nevelőintézetbe küldje. Oka van rá, hiszen a leányzó nemrég ütötte ki a tornatanár egyik fogát egy nézeteltérés során. Miközben a film következetesen halad a megbékélés és az egymásra találás felé, gyakran láthatunk gyomorforgató jeleneteket. Armi Toivanen szerint a rendező, Antti Heikki Pesonen művészetének épp ez naturalizmus a lényege, az élet sötét oldalát, viszolyogtató részleteit nem elfedni kell, hanem egy az egyben bemutatni, érezze a publikum akár mennyire is kényelmetlenül magát.

Aki két éve is ellátogatott a Finn Filmnapokra, emlékezhet a *házsártos* kesernyész vígjátékára, mely egy elviselhetetlenségig akaratos és mogorva nagypapáról szól, aki egy baleset következtében megsérül, és emiatt kénytelen lesz fia családjához költözni, ahol hamarosan háborús viszonyok alakulnak ki az idős ember és az ifjabb generációk között. Az idei Filmnapokon a *házsártos 2. – Jobb napok (Ilosia aikoja, Mielansäpahoittaja)* című filmben tért vissza a zsémbes nagypapa, bár itt már nem is olyan morcos, sőt a riasztó felszín mögött hatalmas szív dobog. A második részben nem is annyira ő, hanem kamasz unokája a főszereplő, akinek életét egy nem kívánatos terhesség nehezíti meg. A folytatást már nem a finnek sztárdirektorának számító Dome Karukoski rendezte, hanem a ha-

zájában inkább színésznőként hírnevet szerző Tiina Lymi. Ennek köszönhetően a női vonal sokkal nagyobb hangsúlyt kapott, és a házsártos nagypapa is rendre a gyengébb nem mellé áll. A film elején Alzheimer-kóros felesége halálát gyászolja, majd eleinte ő az egyetlen, aki kiáll terhes unokája mellett és most már a menyével is jól megérti magát. Nagypapa empátikus az esetekkel is, hiszen mindennap kedvesen integetve köszön a farmja melletti erdőben bujkáló ázsiai menekülteknek, nem tesz feljelentést. Szintén egy idős ember a főszereplője az *Egy utolsó jó fogásnak (Tuntematon Mestari)*, melynek rendezője az a Klaus Härö, akinek a *vívó* című filmjét 2016-ban Golden Globe-díjra is jelölték. (Annak a filmnek a forgatókönyvét Anna Heinämaa jegyezte, aki a mostani filmnapokon bemutatott Härö-filmet is írta, s a fesztivál vendégeként Budapesten járt, hogy az érdeklődők számára мастерkurzust tartson.) Az *Egy utolsó jó fogás* főszereplője, Olavi (Heikki Nousiainen) azonban nem bumfordi, kulturálatlan farmer – Helsinki belvárosában van galériája, festmények adás-vételével foglalkozik. Mostanában azonban már egyre veszteségesebb az üzlet, Olavi álma egy utolsó jó fogás. Mely végül meg is adatik neki, csak hát a szomszédos aukciós ház főnöke gonosz intrikájának köszönhetően, nem egészen úgy, ahogy remélte. Hiába fedezi fel és veszi meg, a festmény értékéhez képest potomon áron a 19. századi orosz realizmus nagy festőjének, Ilja Repinnek egy elkallódott művét, azon nem tud túladni. A képbe fektetett szerény ár is elég ahhoz, hogy rámenjen a galériája. Olavi nem éli túl a kudarcot. A film szépsége, hogy az idős ember halála nem tragikus, inkább fel-emelő: a Repin-képet unokájára hagyja. Ugyanakkor ez a kamasz fiú és a nagypapa kései egymásra találását is jelképezi (Olavi nemigen kereste korábban lánya és unokája társaságát), viszont a srác segít neki a kép felkutatásában is, és nagypapjának méltó üzlettársává válik az utolsó hetekben. Harö filmje a művészet varázslatos hatalmát hirdeti: bár az igazi jackpot, a tízszeres haszon nem jött be, és Olavi lánya és unokája valószínűleg továbbra is nehéz anyagi körülmények fognak élni (a nő egyedül neveli a fiút, akinek apja, mielőtt lelépett volna, csak tartozást hagyott rájuk), de mindez nem ér fel azzal a szellemi és érzelmi gyönyörrel, amelyet ez az ikonikus kép

BERGMAN 100

Kortársunk, Bergman

BÁRON GYÖRGY

RÉGI ÉS ÚJ BERGMAN-ELEMZÉSEK IZGALMAS GYŰJTEMÉNYE.

Feneketlen szakadék választ el magyarázóimtól” – idézi fel a centenáriumi Bergman-kötet nyitó tanulmányában Kovács András Bálint Györffy Miklós kitűnő monográfiájának kezdő mondatát. „Belehelyezik a művet valamilyen kontextusba – folytatódik az eredeti idézet –, mindenféle szenzációs, csodálatos következtetéseket vonnak le belőle, végül a rejtvényt sikerül oly pompásan megfejteniük, hogy a szerzőnek többé nem is lehet semmi hozzáfűznivalója...” A svéd rendezőseninek nem sikerült eltántorítania a kommentátorokat. Talán nincs is filmművész, akiről több elemzés jelent meg volna, mint róla. Maga igyekezett ugyan ennek elébe menni azzal, hogy folyamatosan kommentálta tevékenységét, a *Képek*-ben, a *Laterna magicában*, s nem kevés publikált forgatókönyvében, prózai írásában, valamint bősz munkatársainak, családtagjainak bőséges visszaemlékezéseiben. Csak a magyarul megjelent Bergman-irodalom elfoglal egy könyvespolcnyit, a nemzetközi recepció pedig könyvtárat töltene meg. „Minden egyes filmem mögött gyakorlati és konkrét valóság húzódik meg” – írja, s ezt a valóságot nála jobban senki nem ismerheti. Bőségesen felbuzgó szövegei nemhogy elbátortalanították volna, ellenkezőleg: újabb és újabb lendületet adtak az elemzőknek. Hiszen akad-e még filmes, aki ily szélesre tárja alkotóműhelye ajtaját, valósággal csalogatva a mélyebb ismerkedésre vágyókat. Ám annak, hogy újabb és újabb nemzedékek próbálják megfejteni a hű-

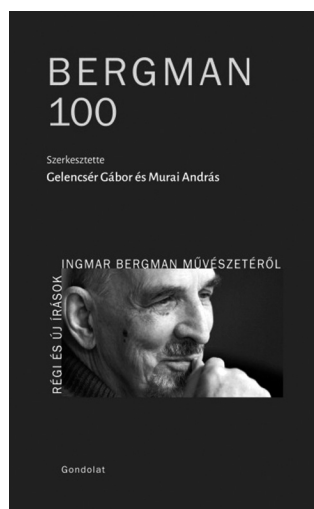
vös svéd életművének titkát, az igazi okát mégis magukban a művekben kell kereshnünk. Nevezetesen, hogy ezen a terepen a filozófia és a pszichológia ugyanolyan otthonosan mozog, mint a hagyományos esztétika és a modern filmelméletek. Sőt, az előbbieket mintha eluralnák a Bergman-recepciót, mint erre a Gelencsér Gábor és Murai András szerkesztette kitűnő gyűjtemény is például szolgálhat. Több itt a lélektani, mint a filmnyelvi megközelítés, s ez alighanem megfelel a nemzetközi recepció arányainak. A könyvben ezzel két fejezet – *Önterápia és művészet* és *Élveboncolás* – foglalkozik, de előbukkan máshol is, Vincze Teréz a modernista önreflexiót tárgyaló dolgozatában, például, *A (film)művészet, mint terápia* fejezetcím alatt. Ezt a témát járja körbe a gyűjtemény legfontosabb dolgozata, Balassa Péter *Betegség és öngyógyítás a művészetben?* című szövege, amely választ ad arra is, miért olyan kevés szó esik (Bergman által is) a szerző filmnyelvéről, s ezt a „protestáns ikonofóbiával” hozza összefüggésbe. Aligha véletlen, hogy a pszichológus Mérei Ferenc hajdan két fontos tanulmányt írt Bergmanról, a kortársak közül pedig Pintér Judit Nóra, Murai András, Beke Judit és a Bálint Katalin – Fecskő-Pirisi Edina szerzőpáros tollából olvasható izgalmas lélektani megközelítés. (Ugyanebben a témakörben a szerzők között örömmel fedezzük fel a sajnálatosan elfelejtett nagy magyar művészet-szociológus, Józsa Péter nevét, ám kiderül, egy ifjú pályatárs publikál ugyanezen a néven.) A

másik, a pszichológiánál talán kevésbé termékeny ága a megközelítéseknek a filozófiai: elsőként itt is Balassa Péter Bergman és Kierkegaard kapcsolatát tárgyaló írását, s Radnóti Sándor részben esztétikai, részben filozófiai elemzését emelhetjük ki.

Mint a fentiekből kitetszik, ebben az okosan szerkesztett gyűjteményben egyszerre olvashatók újra már megjelent klasszikus szövegek, s a kötet számára írt friss dolgozatok. Három nemzedék disputája zajlik a lapokon, bizonyítván, hogy Bergman ma is élő, szellemi izgalmat keltő művész. Még azt sem állíthatjuk, hogy a mai szövegek gyengébbek lennének az elődökénél. Ugyanakkor érdemes megfigyelni, hogy a nemzedékek között igazából nincs termékeny kapcsolat: a kortárs szerzők inkább mostanában divatos filmelméleti szakkönyveket idéznek, Balassát, Radnótit, Méreit nem. S ha kimutatható a megközelítések között különbség, akkor a korábbi generáció tagjai, még ha egyetlen opust is vesznek górcső alá, mindig az *egészről* igyekeznek beszélni, míg az ifjabb pályatársak komplex közelítés helyett inkább egy-egy rész-kérdésben mélyülnek el. Ezek közül különösen fontos Gyenge Zsolt filmnyelvi elemzése, különös tekintettel az úgynevezett „bekeretezés” fontosságára Bergman plánozásában, Murai András okfejtése a szereplők testbeszédéről (ez némileg egybecseng a két szakpszichológus, Bálint és Fecskő-Pirisi tanulmányával a preverbalitásról), továbbá Györffy Miklós szövege a művészet hagyományos szerepéről-képéről a filmekben.

Pszichológia, filozófia és filmtudomány mellett Bergman recepciójánál nem hanyagolható el a költői megközelítés sem. A gyűjtemény Pilinszky versével indít, majd a költőtől és Nemes Nagy Ágnestől egyaránt fontos, impulzív szövegek olvashatók. Eltűnődhethünk, mai írók-költők miért nem írnak filmekről. Persze – folytathatjuk a tűnődést – kiről-miről is írhatnának. Ugyancsak a költői oldalhoz tartozik Kiss Csaba fényképes naplója Faró-i tanulmányútjáról. A Bergmannak oly fontos szigetét és házat felidéző érzékeny diárium és a fotók nem csak e profán szentélybe engednek bepillantást, hanem segítenek közelebb kerülni a művek megfejthetetlen titkához is.

GONDOLAT, 2018.



KALMÁR GYÖRGY: A FÉRFIASSÁG ALAKZATAI

Az X generáció Z terve

GELENCSÉR GÁBOR

TÁRSADALMI NEM, TEST, TÉR, HATALOM, IDENTITÁS – KULCSSZAVAK A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI MAGYAR RENDEZŐI FILMET VIZSGÁLÓ KÖTETBŐL.

Az elmúlt években meghatározó film-tudományi műhellyé vált a Győri Zsolt és Kalmár György nevével fémjelzett debreceni ZOOM konferencia- és könyvsorozat. A budapesti *Metropolis*, a szegedi *Apertúra*, valamint az egyes kutatási projektekre szerveződő periodikák (mint például a *Contact Zones*) immár számos, egymással dialogizáló fórumot nyújtanak a legkorszerűbb szemléletű, nemzetközi szinten is megjelenő, részben angol nyelven zajló magyar filmtörténeti kutatások számára. A közös munka eredményei egyéni teljesítményekben is mérhetők: erről tanúskodnak Kalmár György önálló kötetei. A filmelmélethez az irodalom, a filozófia és a kultúratudomány felől közelítő szerző első könyvei pszichoanalitikus szemléletű, a test képét és fogalmát előtérbe állító vállalkozások voltak. Az ő nevéhez fűződött a ZOOM-könyvek első kötete, a *Testek a vásznon*, amely még nemzetközi filmanyagon vizsgálta tárgyát. E megközelítési mód magyar filmre alkalmazása köré szerveződött a második tanulmánykötet (konferencia) anyaga, a *Test és szubjektivitás*, majd ezt a *Tér, hatalom és identitás*, valamint a *Nemek és etnikumok terei* című összeállítások követték. Mindezt nemcsak Kalmár György Győri Zsolttal közösen végzett fontos szerkesztői munkássága miatt idézem, hanem azért is, mivel a részben általa irányított és aktív részvételével zajló kutatómunka jól látható nyomot hagy saját tudományos érdeklődésén, amelynek legutóbbi eredménye *A férfiasság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben*, illetve a könyv korábban megjelent angol nyelvű változata (*Formations of Masculinity in Post-communist Hungarian Cinema*, Palgrave-Macmillan, 2017).



Mára konszenzus övezi azt a tézist, miszerint a rendszerváltás nem hozott alapvető művészeti változást a magyar film történetében, az csak tíz évvel később, az ezredfordulón következett be egy új generációnak köszönhetően. A megkésettiségből arra lehetett következtetni, hogy ennyi idő kellett a Kádárkori filmes attitűd „elfelejtéséhez”, azaz egy olyan generáció színre lépéséhez, akik a szakmát már nem 1989 előtt tanulták. Csakhogy akkor születtek, nevezetesen az 1970-es években. S amint sorjázta a Simó-osztály (Hajdu, Pálfi, Török) és Fliegau, Kocsis, Mundruczó filmjei, egyre bizonyosabbá vált, hogy amiképpen a magyar társadalom sem képes egycsapásra szakítani négy évtizedes múltjával, úgy ezt az ezredforduló „fiatal magyar filmje” sem tudja/akarja megtenni, s érdemi mondanivalója van

a múlttól, meg arról a jelenről, amely nehezen tudja feledni (közel)múltját. Ráadásul mindezt a régi, elsősorban a metaforikus hagyományokhoz visszanyúló, ám azt radikálisan megújító formában teszi, amikor például a test társadalmi emlékezetét és identitásképző motívumát állítja előtérbe (*Fehér tenyér*, *Pál Adrienn*), avagy ugyanezt a tér (*Delta*, *Bibliothèque Pascal*), valamint a társadalmi nemek és etnikumok összefüggésében vizsgálja (*Csak a szél*). A ZOOM konferenciák és kötetek ennek az izgalmas folyamatnak a vizsgálatára vállalkoznak, s ebbe illeszkedik új szempontok felvetésével Kalmár György jelen kötete.

Az új szempont, a címben jelzett „férfiasság” a gender tudomány kevésbé preferált (ti. a nőiség alakzataival szemben álló) ágát exponálja. Joggal, hiszen ahogy a teljes magyar filmtörténetben, úgy a rendszerváltás utániban is felülreprezentáltak a férfikarakterek. A férfiasság köznyelvi fogalmát azonban jócskán árnyalja a könyv másik szempontrendszerre, a labirintuselvé: ennek kifejtésére vezet be az egyes filmek elemzését (*Moszkva tér*, *Hukkle*, *Kontroll*, *Fehér tenyér*, *Szelid teremtés*, *Csak a szél*). A férfiasság alakzatát voltaképpen a kettő eredője adja: nevezetesen a rendszerváltás utáni magyar film identitást és orientációt veszítő, elbizonytalanodó, labirintusban tévelygő férfialakjai, akiknek az X generáció tagjaiként – mint ezt a szerző egyik angol nyelven publikált tanulmányában olvashatjuk – nem B, jóval inkább Z tervű van a (túl)életre. Sőt, a labirintuselv mintha termékenyebb alakítója volna a gondolatmenetnek: egyrészt ide kapcsolhatók be igen meggyőzően a formai előzmények, mindenekelőtt Jancsó és Tarr művei, amelyekben a labirintus motívuma először adta ki az elveszettség mintázatát; másrészt a labirintuselv alá vonható a kortárs magyar film legjellegzetesebb társadalmi mozgása, a kötetben is említett el- és visszavándorlás, amely ugyanakkor nem csak férfi szereplőket érint (lásd *Friss levegő*, *Varga Katalin balladája*). Ám kétségtelen, hogy az orientációvesztés az esetükben gyakoribb – s ugyanakkor drámább is, hiszen mégiscsak egy maszkulin szerep amortizációjáról tudósít. Mi több, az *Utóélet* vagy Reisz Gábor filmjeinek tükrében a folyamat prolongálható: a férfiasság Kalmár György által leírt magyar filmes alakzatai kifogyhatatlanok.

GONDOLAT, 2018.

GUERILLA

Magánvágyak, közügyek

BASKI SÁNDOR

MARADHATUNK-E KÍVÜLÁLLÓK EGY BUKÁSRA ÍTÉLT SZABADSÁGHARCBAN?

Ha azon lehet is polemizálni, hogy nemzeti emlékezetünkre és önké-
pünkre a forradalmak katartikus pil-
lanatai vagy a menetrendszerű bukást
követő megalkuvás hosszú évtizedei
hatottak erősebben, az nem is kérdés,
melyik a hálásabb téma egy szerzői fil-
mes számára. Hőstörténet kalanddal és
romantikával az egyik, nemzeti és sze-
mélyes sorskérdéseken való merengés
a másik oldalon. Első nagyjátékfilmjé-
ben Kárpáti György Mór a köztes álla-
potról mesél, arról, amikor a bukás már
bekövetkezett, de a remény még nem
halt meg.

A *Guerilla* nem előzmények nélkül
született meg, a szocializmus utolsó
évtizedében a *Szirmok, virágok, koszo-
rúktól a Klapka-légióig* át a *Vadonig* szá-
mos film foglalkozott azokkal a szabad-
ságharcosokkal, aki a forradalom ügyét
a világsíki fegyverletétel után sem
akarták vagy tudták elengedni. Kár-
páti szereplőinek helyzete annyiban
mindenképp különleges, hogy mivel a
történet közvetlenül a kapituláció
után, '49 augusztusában játszód-
dik, és a hírt hivatalosan még nem
erősítették meg, az erdőben buj-

káló gerillák számára hitkérdés, hogy
tart-e még a harc. Ha fáradtak és csa-
lódottak is, összetartó közösségként,
bátran védik az állásaikat – egyedül
a főszereplő elkötelezettségéről nem
lehetünk meggyőződve. Szemben a
Szirmok, virágok, koszorúk huszár-
hadnagyával, aki képtelen a forrada-
lom elvesztésének tudatát feldolgozni,
Barnabás ugyanolyan kívülálló figura,
mint Kárpáti kisfilmjeinek közösség
elől menekülő (*Éjfél, Erdő*) vagy éppen
oda vágyó (*Provincia*) főszereplői. A
Váradi Gergely által alakított fiatal férfi
nem akart a szabadságharcban részt
venni, és nem akar a gerillákhoz sem
csatlakozni, sebesült öccsét szeretné
csak hazavinni, akit annak idején he-
lyette soroztak be. Később sem az ügy-
buzgóság tartja ott az erdőben, hanem
mert megtetszik neki az osztagot ápo-
lóként segítő lány.

A szubjektív történelem kibomol-
hatna a gerillák élet-halál harcának
árnyékában is, de Kárpátinál ez fordít-
va működik. Miközben a
csapat a muszkák és az
osztrák katonák szorítá-
sában a túlélésért küzd,
a két testvér a lány sze-
relméért vetekszik, min-
denféle melodramai fel-
hangok nélkül. A rendező
kisfilmjeihez hasonlóan a
Guerilla is a finom rezdülé-
sek filmje, a színészek
apró gesztusai, az ösz-
szevillanó tekintetek, a
kietartott közelik többet
mesélnek el a szereplők-
ről és viszonyaikról, mint
a szavak. A testvérek ri-
valizálásnak legdrámaibb
momentuma is – amikor
a sebesült öcs inkább ha-

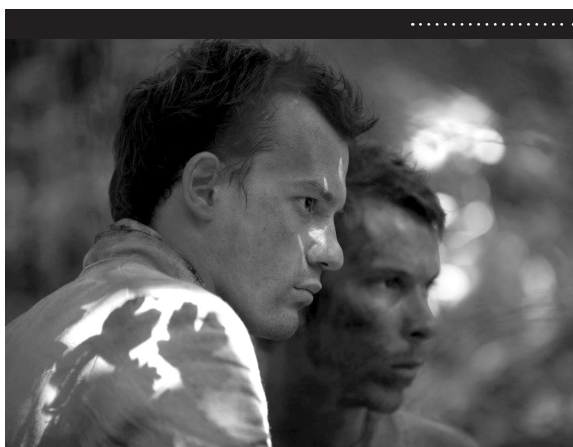
lálba küldené testvérét, csak hogy övé
lehesse a nő – a sejtetés révén nyeri
el súlyát.

A klasszikus történelmi kalandfil-
mekben legkésőbb a fináléra feltámad
a honfiúi kötelességtudat a főhősben,
Kárpáti viszont, szerencsére, nem ál-
dozza fel a karakter hitelességét a hő-
dramaturgia oltárán. A külső szemzőg
ugyanakkor nem jelent deheroizálást
vagy a gerillák harcának elbagatellizá-
lását, épp ellenkezőleg. Amilyen mű-
gonddal rajzolja a térképeket és port-
rékat a művészi vénájú Barnabás, olyan
realista igénytel mutatja be a gerillák
mindennapjait a rendező. Hiteles a tár-
gyi környezet, hiteles a kosz az arcokon;
nem kosztümbe öltöztetett romantikus
hősöket látunk, hanem a földszagú je-
lenbe vetett hús-vér figurákat.

A már-már naturalista megközelítést
erős, de mindenféle hivalkodástól men-
tes vizuális megoldások ellenpontoszák.
Hartung Dávid misztikus aurájú felvéte-
lein az erdő és a környező táj egyszerre
óvó, befogadó és veszélyekkel teli, fe-
nyegető közeg, amely helyenként olyan
vadregényesnek hat, mint egy dzsungel.
Az éjszakai totálképeken a táborúzó fé-
nye által megvilágított gerillákat a sötét-
ség szinte agyonnyomja, a klausztrófó
hangulatú kompozíciók – a *Szirmok, virá-
gok, koszorúk* gyertyafényes felvételei-
hez hasonlóan – tökéletesen illusztrálják
egyre szűkülő életterüket.

A *Guerilla* hetvenes-nyolcvanas
években készült előzményei úgy dol-
gozták fel az 1848 és a kiegyezés közti
periódust, hogy azzal saját jelenükre
(is) reflektáltak, így talán joggal merül-
hetnek fel Kárpáti filmjével kapcsolat-
ban is hasonló igények. Kommentálja-e
az ellenállás lehetséges módzatait,
és vajon a távolságtartó, apolitikus
muszájforradalmár csak a saját korának,
vagy a mi korunknak is (anti)hőse? Ki-
hagyásokkal operáló, sejtelmes kisfilm-
jei után a *Guerillában* sem szolgál kész
válaszokkal a rendező, helyette bevész
egy katartikus erejű gyomrost a finálé-
ban, és a többit ránk bízta.

GUERILLA – magyar, 2019. Rendezte és írta:
Kárpáti György Mór. Kép: **Hartung Dávid**. Zene:
Asher Goldschmidt. Vágó: **Duszka Péter Gábor**.
Hang: **Balázs Gábor**. Szereplők: **Váradi Gergely**
(Barnabás), **Vilmányi Benett** (Antal), **Mészáros**
Blanka (Luca), **Radetzky Anna** (Ilonka), **Orbán**
Levente (Csont). Gyártó: **Proton Cinema**. Forgal-
mazó: **MoziNet**. 86 perc.



„Melodramai
felhangok nélkül”
(Váradi Gergely)

KÖLCSÖNLAKÁS

Lakásszínház

FEKETE TAMÁS

ÚGY HÍRLIK A BOHÓZAT KÖNNYŰ MŰFAJ, PEDIG NEM AZ.

Valószínűleg senkinek nem jutott eszébe 1997-ben, hogy több mint két évtized elteltével hivatkozási pontként tekintünk *A miniszter félrelép*-re. Pedig egyértelmű, hogy a *Kölcsönlakás* filmváltozatának fő apropójául ez, illetve a 662 ezres nézőszám szolgált, melyet azóta sem tudott magyar film még csak megközelíteni sem. Hogy a Filmalap a receptet szeretné újrahasznosítani, arra a *Kölcsönlakás* mellett a *Miniszter félrelép 2* már elfogadott forgatókönyve is utal. Ám hogy a siker kulcsa mennyire nem csupán az alapanyag, illetve a bohózat műfaja volt, arra épp jelen film a legékeesebb bizonyíték. A Játékszínben futó színmű adaptációjában egyszerre három pár próbál félrelépni egy üresnek hitt lakásban. A gyermekáldásra vágyó fiatal házaspár, Anikó (Balla Eszter) és Balázs (Haumann Máté) hétvégére megüresedő lakásának kulcsát történetesen egy másik pár mindkét tagja megkapja – Balázs barátjának és kollégájának, Henriknek (Klem Viktor) a férfi adja oda a kulcsot, míg a feleség testvérének, Lindának (Martino-vics Dorina) a nővére segít a hirte-

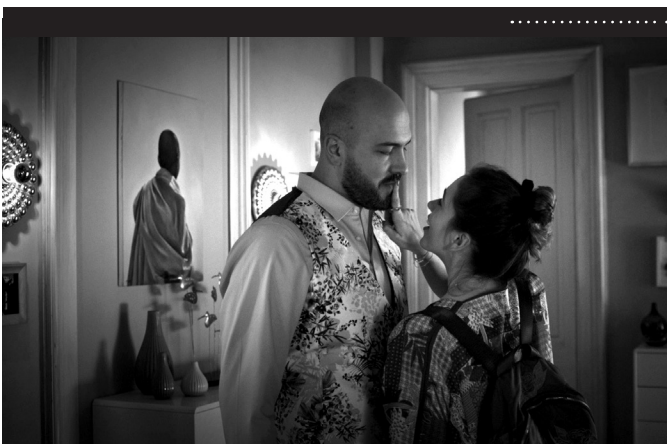
len elhatározásból megszülető alkalmi légyottnak helyszínt találni. Anikó másik húga, Szilvi (Kopek Janka) pedig az otthon felújításán dolgozó lakberendezővel, Márióval (Szabó Simon) szeretne eltölteni a helyszínen pár meghitt órát. Csakhogy a tulajdonosok tervezett kirándulásából végül semmi nem lesz, így előbb-utóbb mindenki egymásba botlik, ráadásként pedig egy sikeres mesekönyv-író (Oroszlán Szonja) is betoppan, hogy Balázsék cége számára egy életmentőnek bizonyuló üzleti ajánlatot tegyen.

A bohózatokon köztudomásúlag sem a hiteles környezetábrázolást, sem a karakterek kidolgozottságát, esetleg többrétegűségét nem illik számonkérni. A végletekig eltúlzott figurák szinte egyetlen motivációja libidójuk kiélése, majd a lebukás után pillanatnyi ötletek bedobásával valahogy kievickélni az egyre nagyobb slamasztikából. Ugyanígy felesleges megkérdőjelezni a szituációk és a konfliktusok életszerűségét – mégis, ezek kellően lendületes halmozása, és a párbeszéd szellemessége adja meg a zsáner lényegét. Hiába azonban a minden más műfajhoz képest jóval erősebb szövegközpontúság, ha azt nem sikerül megfelelő módon megszólaltatni. Dobó Kata rendezői jelenléte minden bizonynyal leginkább annak köszönhető, hogy a Játékszínben ő alakítja az egyik főszerepet; ezért is érthetetlen, hogy az ottani színészek közül miért csak Klem Viktort hozta

magával, aki ráadásul másik figurát játszik a filmben. A lecserélt színészgárda minden szimpátia és igyekezet ellenére itt alkatilag nem illik ehhez a valójában komoly kihívásokat jelentő műfajhoz, és nem találják a megfelelő regisztert megszólalásaikhoz. Egyedül Szabó Simon játéka élvezetes, a tőle már megszokott bumfordi figura eleve szerencsésen kilóg a környezetből, ő pedig ezt kiváló érzékkel játsza túl, pont ahogy az itt kívánatos. A legfontosabb aspektus, a színészvezetés mellett sajnos minden más téren is gyengélkedik a film: a feleslegesen hosszú és lassú, humorban meglehetősen visszafogott expozíció kifejezetten rosszul arányul a csak lassan felpörgő bohózati cselekményhez. A színházhoz képest jóval tágabb mozgástér sincs kihasználva: a történet java része továbbra is szinte végig a címbeli lakásban játszódik, és különösen feltűnő a kihagyott ziccer, mikor dramaturgiailag lényeges pillanatban egy új helyszín kerül elő; ám ahogy például a kocsmái jelenet, úgy az irodai együttlét is szellemes szökváltások és váratlan fordulat nélkül cseng le. Hasonlóan izgalommentes a képi világ is, pedig egy-egy elkapott pillanat, az eseményekre adott reakciók megjelenítése az arcokon, a színészek közti interakció és ezek megjelenítése mindenképp óriási lehetőség a színház zárt terével szemben – ám ez is elmarad, gyaníthatóan a rendezői tanácsstalanság miatt. Ezt a bizonytalanságot jelzi amúgy a zene vég nélküli használata, amivel úgy próbálják meg állandóan kiemelni a humoros pillanatokot, ahogy rosszabb sorozatokban a nevetőgépet kapcsolgatják. Öt éve a *Dumapárbaj* apropóján már láttuk, hogy milyen, amikor egy sikeres színpadi produkció minden eleme elvérzik a vásznon. A *Kölcsönlakás* sajnos minden szempontból ezt idézi fel.

KÖLCSÖNLAKÁS – magyar, 2019. Rendezte: **Dobó Kata**. Írta: **John T. Chapman** és **Ray Cooney** bohózata nyomán **Büss Gábor Olivér**. Kép: **Seregi László**. Zene: **Czomba Imre**. Szereplők: **Balla Eszter** (Anikó), **Haumann Máté** (Balázs), **Martino-vics Dorina** (Linda), **Klem Viktor** (Henrik), **Kopek Janka** (Szilvi), **Szabó Simon** (Márió), **Oroszlán Szonja** (Szakács Petra), **Kiss Ramóna** (Vénusz), **Fehér Tibor** (Tibor). Gyártó: **Kölcsönlakás Kft**. Forgalmazó: **InterCom**. 90 perc.

„Mindenk
egymásba botlik”
(Szabó Simon és
Kopek Janka)



JÓ ESTÉT, MR. WALDHEIM!

Felejtéspolitiká

MARGITHÁZI BEJA

BECKERMANN FILMJE ARRÁ FIGYELMEZTET, HOGYAN NE FELEJTSÜNK EL EMLÉKEZNI.

Sikeres osztrák diplomata. Tisztségekben gazdag, az ötvenes évektől lendületesen felívelő karrierrel, külügyminisztériumi és nagyköveti megbízásokkal, majd a hetvenes években többször megújított ENSZ-főtítkári tisztséggel. Sőt, ha maradunk a tényeknél, a pályáiv lezárása is igazi megdicsőülés, a kilencvenes évek elejéig tartó, hatéves osztrák köztársasági elnöki címmel. Mindez remek apropót szolgáltathatna egy közepesen érdekes, History csatorna által megrendelt, ismeretterjesztő portréfilmhez, Kurt Waldheim története azonban ennél jóval több lehetőséget rejt magában. Nem is első sorban amiatt, hogy elnökké választása előtt egy – addig gondosan titkolt – náci múlt komoly gyanúja merült fel, hanem azért, amiért és ahogyan mindez hazai politikai pályafutását semmilyen módon nem befolyásolta.

A több mint egy évtizede halott Waldheimről az a Ruth Beckermann készítette el Berlinale díjas dokumentumfilmjét, akinek nemcsak egészen konkrét emlékei, hanem saját készítésű filmfelvételei

is voltak az 1986-os, kétfordulós elnökválasztás körül kirobbant botrányról. Több más fiatal ellenzéki értelmiséggel együtt Beckermann aktivistaként tüntetett Waldheim megválasztása ellen, miközben kamerájával közvetlen közelről dokumentálta a kampányt kísérő eseményeket, tömegbe nyomuló rendőrökkel, a Stephansplatzon egymással kulturáltan ordítózó, vagy éppen zsidóó osztrák állampolgárokkal. A felvételeket kommentárokkal kísérő rendező személyes érintettségét első perctől világossá teszi, de ez a visszaemlékező narrátor a továbbiakban egyre személytelenebb lesz, hogy átadja a szót – maguknak a történelmi szereplőknek. Beckermann ugyanis archív tévéfelvételekből pótolja ki mindazt, amit ő maga nem filmezhetett le: korabeli amerikai és osztrák tévéhíradók, kongresszusi meghallgatások, vitaműsorok, sajtónyilatkozatok tucatjaiból öszszévágott részletekkel rekonstruálja az

„Önmagukért beszélő archív anyagok”
(Kurt Waldheim)

1986 márciusa és májusa közötti eseményeket, attól kezdve, hogy megjelenik az első leleplező cikk Wald-

heim Wermacht parancsnoki múltjáról és görög zsidók tömeges deportálásában, valamint civilek és partizánok 1942 és 1945 közötti kivégzésében feltételezett érintettségéről. Középről láthatjuk így a vádoló és védekező-támadó történések, politikusok gesztusait és mimikáját, a rágalmakat felháborodottan visszautasító, közhelyeket puffogató, populista retorikával korteskedő Waldheimot, akinek a dagadó botrány ellenére esze ágában sincs visszalépni, miközben osztrákok tömegei éltetik, és delegáló pártja is maximálisan védelmébe veszi.

Beckermann jó kézzel válogat. Filmje második felében szinte csak néhány mondattal kell felkonferálnia az önmagukért beszélő archív anyagokat, melyek úgy tárják fel jelen és múlt organikus összefüggéseit, ahogy egy fa törzsének a keresztmetszete az évgyűrűket. Mert tévedés ne essék, nem történelmi nyomozás folyik itt: dokumentumok, bizonyítékok és tények helyett (hol, mikor és mit csinált valójában Waldheim?) véleményeket, megítéléseket, magyarázkodásokat hallunk – ahogyan Waldheim is a szemünk előtt lényegül át konkrét személyből politikai, társadalmi szimptomává. Beckermann filmjének teljesítménye éppen abban áll, ahogyan ezt a több mint harminc éves, bonyolult folyamatot lenyűgöző árnyaltsággal eleveníti fel. Egyfelől rá tud mutatni arra, hogy az Ausztriának a Harmadik Birodalom ártatlan áldozataként való feltüntetése hogyan fedte el az osztrák náci-szimpatiát, olyan feloldhatatlan társadalmi feszültségeket konzerválva, melyek a mai napig közvetlenül táplálják az antiszemitizmust. Másfelől a nemzetközi és osztrák közélet Waldheim-afférra adott reakcióinak felsorakoztatásával arról szolgáltat látleletet, hogyan alakítja az emlékezetet az aktuálpolitika, és hogy a hatalomhoz miért elengedhetetlen némi amnézia – így nyer értelmet például az is, hogy a holokauszt megítélése hogyan függhet össze egy választás megnyerésével. Nem mindegy tehát, hogy Beckermann miért éppen most akar emlékeztetni a filmjével arra, hogy mire nem emlékezett Mr. Waldheim.

JÓ ESTÉT, MR. WALDHEIM! (Waldheims Walzer)

– osztrák dokumentumfilm, 2018. Rendezte: **Ruth Beckermann**. Gyártó: **Ruth Beckermann Filmproduktions / ORF**. Forgalmazó: **Elf Pictures**. Feliratos. 93 perc.



EKSZTÁZIS

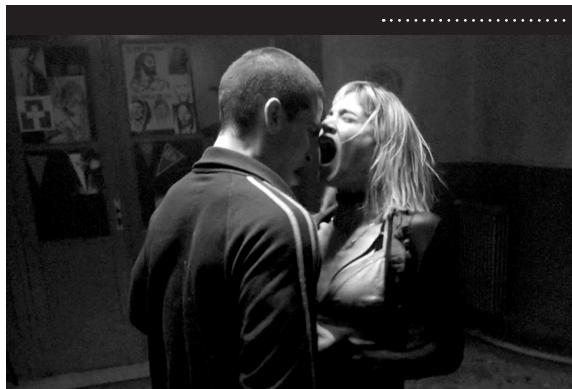
Az előadás vége

BARKÓCZI JANKA

GASPAR NOÉ FILMJEIBEN AZ ÖSZTÖN MINDIG ELSODORJA A KULTÚRÁT.

Az elhagyott iskolaépület ideális hely arra, hogy egy sikerre éhes fiatal táncsoport a világtól elvágván kizárólag a munkára fókuszálhasson. Már csak egy próba és indulhatnak a fellépésre, de előtte még megünnepelik, hogy létrejött az észbontó műsor. Ezen az estén mindenki lazul és mindenkinek jól esik minden, egészen addig, amíg ki nem derül, hogy valaki LSD-t tett a közösen, ipari mennyiségben elfogyasztott sangriába. Mikor beüt a drog, elkezdődik a kegyetlen trip, ami Gaspar Noé igazi specialitása. A táncosok elvesztik a kontrollt önmaguk felett, egymásnak esnek vagy saját magukban tesznek kárt, át lépnek minden olyan határt, melytől eddig az óvta meg őket, hogy a táncban egyaránt le tudták vezetni a jó és rossz energiákat. Ahogy a *Hirtelen üresség* drogos víziója és a *Visszafordíthatatlan* állatias örülete, az *Eksztázis* is arra kényszerít, hogy a civilizált látszat mögötti mélységbe tekintsünk. Ezzel együtt viszont azt is megmutatja, milyen könnyen hullik szét egy kiszámíthatatlan közjáték hatására egyik pillanatról a másikra bármilyen csodálatos alkotás, amit valamilyen közös, kreatív emberi erő hoz létre.

„A civilizált látszat mögötti mélységbe tekintünk”
(Sofia Boutella)



A film nyitójelenete, mely egyetlen tízperces snittből álló felvétel az utolsó táncpróbáról és az utána következő partiról, máris legendássá vált. A lenyűgözően dinamikus koreográfiát Nina McNeely álmodta meg Cerrone 1977-es „Supernature” című számának feldolgozására. McNeely, aki korábban olyan előadókkal dolgozott együtt, mint Rihanna, a Major Lazer vagy Fergie, ezúttal teljesen intuitív módon hangolta össze a csoportos munkában tapasztalatlan, külön-külön viszont hatalmas előadói egóval bíró táncosokat. Vizuális referenciaként Bob Fosse filmjeit és a *Tánckart* említi, de egyes pillanatokban Busby Berkeley emberi testrészekből komponált, gyakran felső gépállásból felvett, geometrikus világa is eszünkbe juthat. Noé, akit saját bevallása szerint általában is lenyűgöz a tánc mint önkifejezési forma, egyenként válogatta össze szereplőit klubok mélyéről, YouTube videókból, krumping versenyeken, személyes ajánlások alapján, többnyire olyan amatőrökből, akik korábban csak maguk és közvetlen környezetük szórakoztatására táncoltak. A sajátos tehetségkutatásnak meglett az eredménye, mert sikerült összehozni egy vad és őszinte társaságot, melynek minden tagja káprázatosan bánik a testével. Az egyedüli ismert név Sofia Boutella algériai származású hiphop előadó és színésznő, aki nagy tapasztalatával is képes tökéletesen spontán maradni. Törékeny alakja ördögi erővel járja be a teret, azokban a pillanatokban

is táncol, amikor teljesen mozdulatlan-ná dermed.

Bár az alig tizenöt nap alatt, egy néhány oldalas treatment alapján leforgatott *Eksztázis*ban a koreográfián kívül szinte minden improvizáció, a rendező mégsem bízott semmit a véletlenre. A prológusban egy régi tévékészüléket látunk, melyen a csapatba bekerülő táncosok bemutatkozó interjúi mennek. A televízió mellett jobbra VHS kazetták tokjai tornyosulnak, olyan címekkel, mint a *Suspiria*, a *Querelle*, a *Salò, avagy Szodoma 120 napja* és az *Andalúziai kutya*, balra nagy halomban többek között Stefan Zweig, Nietzsche, Oscar Wilde *De Profundis* című könyve, valamint Cioran és Lotte Eisner művei. A koordinátarendszer tehát már az első pillanatban adott, ehhez képest kell valamilyen irányba elindulni. A táncorror a szer hatására önmagukból kivetkőző, vagy még inkább önmagukat felfedő emberekkel tulajdonképpen egy fokozatosan eszkalálódó katasztrófa anatómiája. Az ösztönök a tiszta, törzsi szertartásokat idéző ritmusokból táplálkoznak, azonban ábrázolásuk mégsem leegyszerűsítő. A kamera folyamatos és bravúros mozgása, valamint a különös humor olyan rétegeket ad a filmnek, amitől az egyszerre válik brutálissá és kifinomulttá.

Az *Eksztázis*nak valójában nem az egyes jelenetei riasztók, hanem az, hogy az egésznek van valóságalapja, hiszen a 90-es években egy francia táncsoporttal esett meg nagyon hasonló. Az eseményeket lazán feldolgozó film története végtelenül egyszerű, miközben viszonylag sok karaktert mozgat. A figurák egyénítésében nem a szavak, hanem a mozdulatok a legfontosabbak, melyekből mindennél pontosabban feltérképezhető a személyiségük világos vagy éppen sötét oldala. A pszichedelikus táncok mellett éppen azok a legizgalmasabb pillanatok, amik az átmenetet ragadják meg az egyik énből a másikba.

EKSZTÁZIS (Climax, 2018) – francia, 2018. Rendezte és írta: **Gaspar Noé**. Kép: **Benoît Debie**. Szereplők: **Sofia Boutella** (Selva), **Romain Guillermic** (David), **Sharleen Temple** (Ivana), **Giselle Palmer** (Gazelle), **Kiddy Smile** (Daddy), **Taylor Kastle** (Taylor), **Alaia Alsafir** (Alaya), **Adrien Sissoko** (Omar). Gyártó: **Rectangle Productions / Wild Bunch**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft.** *Feliratos.* 96 perc.

PRIVATE LIFE

A család kicsi petesejtjei

KOVÁCS KATA

TAMARA JENKINS „LOMBIKOS ANYUKAKÉNT” MUTATJA MEG A MEDDŐSÉG KRÍZISEIT.

Ma nyolcból egy párt érint a nép-
betegségként is emlegetett meddőség problémája, a születő gyermekek öt százaléka pedig lombik-programban fogan. Margaret Atwood nyolcvanas években írt disztópiájának, *A szolgálólány meséjének* meddővé váló emberiség-rémképe egyre elevenebb. Tamara Jenkins hiperérzékeny és –intellektuális alkotó, személyes hangvételű és ihletésű Netflix-dramedy-jét teljes egészében a meddőségkezelés témájának szenteli. Hősei az East Village-ben élő, bohém művészpár, Rachel (Kathryn Hahn) és Richard (Paul Giamatti), akik maguk is jól ismerik *A szolgálólány meséjét*, saját, olykor bohózatba illő lombik- és örökbefogadási kálváriájuk közepén utalnak is a regényre. Rachel és Richard negyven felettiek, ezért minden a fogantatás útjában áll: a koruk, a karrierjük, a biológia, a politika, a klímaváltozás, na meg a szorongás. Jenkins előző, Oscar-jelölt filmje, az *Apu vad napjai* óta eltelt 11 évben maga is „lombikos” anyuka lett, ám a *Private Life*-ot nem csak az átható személyes indítottság különbözteti meg, hanem az is, hogy a rendező a családi kapcsolatok korábbi két filmjében megkezdett feltárását jóval árnyaltabban folytatja.

Míg az *Apu vad napjaiban* egy szintén középkorú, urbánus értelmiségi testvérpár a haldokló édesapját próbálja méltó körülmények közé elhelyezni és közben a kapcsolatukat rendezni, a mostani film ugyancsak a múlandóságot helyezi a középpontba, csak épp nem az öregség, hanem a nemzés oldaláról. A *Beverly Hills csórói* (1998) egy vándoréletet élő, anya nélküli nukleáris család története, ahol (mint a mostani filmben is), a gazdag nagybácsi és egyszerre sokat látott és hamvas lánya borzolja a kedélyeket. A legelső film kamasz lánya mostanra jóval komplexebb figura, akit ugyanúgy elsősorban a szexualitás és az önállóodás foglalkoztat, de fogadott szüleihez hasonlóan maga is allűrökkel bőségesen teleaggatott nagyszájú értelmiségi, Rachel és Richard pedig az *Apu vad napjai* testvérpárának leszármazottai, maguk is intimitásra kiéhezett útkeresők. Hogy a *Private Life* nem csak a lombikprogramról szól, ez többek közt a nagycsaládi tematika beépítésének köszönhető, kevés összetettebb, maibb és helyzetspecifikusabb konfliktus létezik ugyanis, mint hogy egy petesejt-donort kereső pár választása végül egy fiatal családtagjukra esik, aki tapasztalatlanságából fakadó

„Nem csak a lombik-programról szól”
(Kathryn Hahn és Paul Giamatti)



an ráadásul nehezen méri fel a puszta sejtadományozásnak látszó folyamat lelki (és biológiai) vetületeit. A szimbolikus nyitójelenetben Richard hálósobájuk félhomályában egy hatalmas injekciós tűt döf feleségébe, exponálva a film központi motívumát, a feje tetejére fordult világot, melyben már a legegyszerűbb emberi funkciók is a normálistól eltérően működnek. A gyereknemzés már távolról sem két, szeretetben élő ember legszentebb magánügye, hanem puszta kémiai folyamat, mely jobb esetben csak közömbös tudósok, rosszabb esetben egy harmadik fél – donor, bér- vagy örökbeadó anya – jelenlétében zajlik. A film a harsányul közhelyes indítás – látványra is abszurd meddőségi klinika a beöltöztetett, Xanax-függő házaspárral, akik a helyzet abnormalitásán háborognak – után hamar megtalálja a saját hangját, mely a borús tematika és a vállalt „happy baby end”-ellenesség dacára nagyon is optimista. Jenkins mélyen hisz az emberi kapcsolatokban, azok megjavíthatóságában, a krízisek túlélhetőségében, az egymásba vetett hit és szeretet erejében. Rachel és Richard megszeretik az életükbe belépő lányokat (akik, ironikus módon, inkább lehetnének saját gyerekeik, mint szülőtársaik), végigélik a lombikosok jól ismert kríziseit, a cserbenhagyó örökbeadótól a sikertelen beavatkozásig egészen az adoptálási folyamat újraindításáig, saját szexuális életük kiegészését, a klasszikus depressziós tüneteket és óriási utcai veszekedéseket. Mi pedig mindeközben megszeretjük őket. A rendező kiváló pszichológiai realizmussal, pergő dialógusokkal, sok humorrall és bár nem túl eredeti, nem túl mély, mégis nagyon érdekes karakterekkel dolgozik, ezen kívül zseniális színészeket bíz meg (a korábbi filmekben Alan Arkin, Laura Linney, Philip Seymour Hoffman). Jenkins talán nem az amerikai független mozi legeredetibb alkotója, de tízévenként elejtett filmjei nagyon is felfelé ívelő pályaképet rajzolnak, a *Private Life* pedig a mindig naprakész Netflix kurrens témákat körüljáró indie darabjai közül messze kiemelkedik.

PRIVATE LIFE – amerikai, 2018. Rendezte és írta: **Tamara Jenkins**. Kép: **Christos Voudouris**. Szereplők: **Kathryn Hahn** (Rachel Biegler), **Paul Giamatti** (Richard Grimes), **Emily Robinson** (Charlotte Grimes), **Molly Shannon** (Cynthia), **John Carroll Lynch** (Charlie). Gyártó: **Likely Story / Netflix**. 123 perc.



A világ gyengéd közönye

Laszkovoje bezrazlicsije mira – francia-kazah, 2018. Rendező: Adilhan Jerzsanov. Forgatókönyv: Adilhan Jerzsanov, Roelof Jan Minneboo. Kép: Ajdar Saripov. Szereplők: Dinara Baktibajeva (Szaltanat), Kuandik Gyusszambaev (Kuandik), Kulzamilja Belzanova (Szaltanat édesanyja), Baujrzan Kaptagaj (Zambeke). Gyártó: Arizona Films / Short Brothers. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 100 perc.

Amenekülő szerelmesek-történetekben (*Fegyverbolondok, Bonnie és Clyde, Sívár vidék, Született gyilkosok*) a főszereplő párnak a bűnt gerjesztő szociális közeg a végzete. Ezekhez a gengszterfilmekhez köthető a kazah rendező, Adilhan Jerzsanov legújabb, Cannes-ban is vetített drámája, *A világ gyengéd közönye*. Az Albert Camus *Közönyére* nemcsak címében utaló film főhőse Szaltanat, a vidéki fiatal lány, akinek édesanyjára hatalmas adósság szakad a családfő halála után. A városban élő nagybácsi képes kisegíteni a családot, amennyiben a lány hozzámegy a bácsi gazdag ismerőséhez. Ám Szaltanat makacsul ellenáll a megalázó ajánlatnak, és megszökök gyermekkori barátjával, Kuandikkal – majd a két fiatal a bűntől mocskos beton-dzsungelben megtapasztalja a mindent átható korrupciót és kizsákmányolást.

Jerzsanov korábbi filmjeihez (*A tulajdonos, Építészek*) hasonlóan *A világ gyengéd közönye*

Sztrájk a gyárban

En guerre – francia, 2018. Rendezte: Stéphane Brizé. Írta: Olivier Gorce és Stéphane Brizé. Kép: Eric Dumont. Zene: Bertrand Blessing. Szereplők: Vincent Lindon (Amédéo), Mélanie Rover (Mélanie), Jacques Borderie (Borderie). Gyártó: France 3 Cinema / Nord-Ouest Productions. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 113 perc.

A rendező előző filmje, a színtén Vincent Lindon főszereplésével készült *Mennyit ér egy ember* még oldottabb hangon szólt a munkanélküliség témájáról, mint a mostani. Az eredeti cím – *Háborúban* – sugallatához méltó kérlelhetetlen dokudrámát látunk a dolgozók kilátástalan küzdelméről. A sztrájk menetrendjében nincs semmi új: ígéretet, aztán azok megszegése; hivatkozás a piaci nehézségekre; az állam mint taktikus közvetítő fellépése; sztrájkőrök, bomlasztás, belső ellentét; végül az indulatok elszabadulása, amelyre „jogos” válaszként léphet fel a „nyugodt” erő(szak). A film egyik döbbenetes hatása, hogy mindez a 19. század óta mit sem

változott, legfeljebb globálissá vált, és a multi elleni küzdelem némi nemzeti színezetet is nyer (a francia melósok egy német tulajdonú üzem bezárása ellen tiltakoznak).

Erősebb azonban a film érzelmi hatása, amely stílusából fakad. Az eredetiekhez összetéveszthetetlenül hasonlóságot a sztrájkáról szóló rekonstruált televíziós híradók – de az egész film olyan, mintha híradósok kamerája rögzítette volna. Nehéz elképzelni, hogy a szereplők előre kitalált helyzetekben előre megírt dialógusokat mondanának. Valószínűleg nem is így történt, annyira kiszámíthatatlannak hat a jelenetek dinamikája: mikor ki szólal meg, milyen irányba fordulnak az érvek, ki kivel szikrázik össze. Vagy ha mégis, akkor ez kiváló dokumentarista stílusérzékenységről tanúskodik. A szereplők közül mindenesetre csak a főhős, a munkások hangadóját alakító színész profi, a többiek a saját (vezeték)nevükön szerepelnek. A következetes

stílust erősíti, hogy a történet szinte semmi helyet nem hagy a magánéleti szálaknak, az összes szereplőt csak társadalmi ágensként látjuk működni. Egyedül a sztrájkvezér magánéletébe pillantunk bele – épp nagyapai örömök érik –, ám ez kizárólag szimbolikus értelemben mélyíti el karakterének súlyát: amennyire kiszámítható a sztrájk végkimenetele, annyira váratlan vezetőjének a reakciója... Végül, de nem utolsó sorban nem lehet szó nélkül elmenni amellett, mennyire hiányoznak a hasonló témájú – és erejű – hazai filmek a kortárs kínálatból.

GELENCSÉR GÁBOR





hol bármilyen helyzetfelismerő képességet mellőzve hoz impulzív döntéseket. Így miközben Rourke egy korát meghaladó humanista embert és a nőgyűlölet áldozatát akarja bemutatni, olyan figurát épít fel, aki teljesen alkalmatlan az uralkodásra. Nem azért, mert nő, hanem mert rossz döntéseket hoz, de ez a filmből nem fog kiderülni, és ez az igazi alkotói öngól.

SÁNDOR ANNA

Vihar előtt

Serenity – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Steven Knight. Kép: Jess Hall. Zene: Benjamin Wallfisch. Szereplők: Matthew McConaughey (Baker), Anne Hathaway (Karen), Diane Lane (Constance), Jason Clarke (Frank), Djimon Hounsou (Duke). Gyártó: Global Road Entertainment / Shoebox Films. Forgalmazó: Big Bang Media. Szinkronizált. 106 perc.

A Vihar előtt a legalapvetőbb noir-sémát dolgozza fel sokadszor: a mindennapos anyagi gondokkal küzdő, és stabil érzelmi kapcsolatokkal nem rendelkező férfit egy nap felkeresi a *femme fatale*, aki megbízza, hogy tegye el láb alól dúsgazdag férjét. Hősünket végül elcsábítja a pénz és az asszony is, ezért rááll a dologra, ám nem sokkal később kiderül, valójában ő maga a zsinig végén fennakadt hal. Ezt a műfajt és alaptémát használta

fel Steven Knight, hogy aztán egészen más, távoli és jóval zavarosabb vizek felé hajózzon. Az író-rendező Knight igazán többpólusú szerző: ingázik otthona, Anglia és Hollywood között, hol saját ötletét dolgozza ki, hol egy korábbi siker-könyvet adaptál, ugyanolyan otthonosan mozog a filmek, mint a tévésorozatok világában, és 2013 óta rendezőként is számontarthatjuk. Ám ez a sokszínűség sajnos épp ennyire jellemzői munkáinak színvonalára is – és a *Vihar előtt* a félresikerült vállalkozások között kap majd helyet. Bár a noir eddig jellemzően nem képviseltette magát Knight életművében, ebben a műfajban megjelennek azok a témák és karakterek, amelyek a rendezőként is jegyzett filmjeiben. A *Kolibri kód* és a *Locke* főhőse egyaránt egy (vagy konkrétan, vagy csupán vizuálisan) magányos férfi, aki valamilyen,

lassan feltáruló múltbéli tette miatt döntéshelyzetbe került, és erkölcsi jellegű döntések során át a megváltást keresi (mint arra a *Kolibri kód* eredeti címe is utal). Mindezek igazak a *Vihar előtt* esetében is, ám a film előrehaladtával egyre erősebb a gyanú, hogy itt nem a főhőst, hanem a nézőt verték át. A mérész csavar és műfajváltás egyáltalán nem Knight erőssége, és szemlátomást az egész film erre az egy, feltűnően át gondolatlan és megkérdőjelezhető stabilitású ötletre lett felépítve – úgy szabadulva meg a noir testétől, akár egy eltüntetendő hullától.

FEKETE TAMÁS

Az eltűntek

The Vanishing – brit, 2018. Rendezte: Kristoffer Nyholm. Írta: Joe Bone és Celyn Jones. Kép: Jorgen Johansson. Zene: Benjamin Wallfisch. Szereplők: Gerald Butler (James), Peter Mullan (Thomas), Connor Swindells (Donald). Gyártó: Kodiak Pictures. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 101 perc.

Úgy tűnik, a világitótornyos szigeteken játszódó kamarathrillerek mindenekelőtt férfi figurák vizsálynak bemutatására kínálnak ideális helyszínt, legyen szó a finn *Lärjungennről*, ahol egy zsarnoki toronyőr akar a saját képére formálni egy helyettesnek betanuló fiút, a brit *The Lighthouse*-ról, ahol két meggyötört és eltérő világnézetű fickó megy egymás agyára egy hatalmas vihar közepette,

vagy a szintén angol *Az eltűntekről*, amely ugyancsak valós történeten alapulva jól ismert bűnfilm-szituációt dolgoz fel. A mind években, mind műfajokban mérve nagy tévérendezői tapasztalattal bíró Kristoffer Nyholm (*Gyilkosság, Tabu*) első egészestésében három férfi egy aranyrudakkal teli faladát talál a munkahelyüket jelentő szigeten, és ez alapján még az is sejtheti a folytatást, aki korábban csak a Vikander-Fassbender páros főszereplésével látott világitótornyos filmet.

„A Flannan-sziget rejtélye” néven elhíresült sztori, amely ihletett már verset, *Doctor Who*-epizódokat, Genesis-albumot, sőt kamaraooperát is, a filmcím ismeretében falrengető meglepetéseket nem tartogat – pláne a műfaj rajongói számára –, a dán rendező ugyanakkor kihozza belőle, amit egy világtól elzárt helyszínen bonyolódó háromszereplős cselekményből lehet. Az érzékeny fiatal srác, a családós középkorú és a tragédia sújtotta idős férfi karakterei között is csak típusfigurákra ismerhetünk rá, Nyholm filmje mégis egy hajszállal több tisztes iparos munkánál. A rendező sikeresen elkerüli a kamarathrillerekre időnként jellemző túlbonyolítottságot, és elálltiasodó pénzsóvárok szimpla vérengzése helyett inkább arról a fajta büntudatról mesél, amely minden más érzelmet képes felülírni.

ROBOZ GÁBOR





Fábri Zoltán 100

(Gyűjteményes kiadás III.)

Hangyaboly, 1971. Szereplők: Törőcsik Mari, Pap Éva, Vass Éva. 95 perc.

141 perc a befejezetlen mondatból, 1974. Szereplők: Bálint András, Csomós Mari, Latinovits Zoltán. 134 perc.

Az ötödik pecsét, 1976. Szereplők: Őze Lajos, Márkus László, Latinovits Zoltán. 107 perc.

Magyarok, 1977. Szereplők: Koncz Gábor, Pap Éva, Bihari József. 105 perc.

Fábián Bálint találkozása Istennel, 1980. Szereplők: Koncz Gábor, Juhász Jácint, Venczel Vera. 105 perc.

Fábri Zoltán olyan klasszikus filmrendező volt, aki ugyan kitarzott a hagyományos történetmesélés mellett, de mindig képes volt csatlakozni a filmművészet legújabb irányzataihoz, így a hetvenes évek gyors stílusváltásaihoz is. Míg az évtized elejét többek között az időrendfelbontásos cselekményszerkesztés és a melankolikus mentális utazások jellemezték (Szabó István: *Szerelmesfilm*, Huszárik Zoltán: *Szindbád*, Maár Gyula: *Déryné, hol van?*), addig az évtized végén a magyar rendezők jelentős része visszatért a

tradicionálisabb formanyelvhez és elbeszéléshez (Szabó István: *Bizalom*, Gábor Pál: *Angi Vera*, Sándor Pál: *Szabadíts meg a gonosztól*). Ezt a folyamatot, vagyis a magyar film útját az érett modernizmustól az új akadémizmusig Fábri Zoltán hetvenes években készült filmjei is lekövették. A korszakból válogatott a Filmarchívum a *Fábri Zoltán 100* harmadik részébe.

Kizárólag a filmeket tekintve megállapítható, hogy a három közül ez a gyűjtemény a legkevésbé erős. Ám ezzel nem a Filmarchívum szerkesztőit marasztaljuk el, csupán arról van szó, hogy a hetvenes években véget ért Fábri aranykora. Az életmű utolsó, igazán jól sikerült darabja a Sánta Ferenc 1963-as regényéből készült *Az ötödik pecsét*, mely nemcsak remek színészi alakításai, életszerű dialógusai és a diktatúra működésének frappáns bemutatása révén helyezte magasra a léceket, hanem formanyelvi szempontból is friss alkotás, köszönhetően egy-

felől Illés György operatőri munkájának, másfelől a cselekmény közepén szereplő szürreális etűdöknek.

Formai szempontból hasonlóan kreatív a Déry Tibor monumentális regényéből (*A befejezetlen mondat*) készült *141 perc a befejezetlen mondatból*, mely Parcen Nagy Lőrinc nagypolgár életének egy szakaszát mutatja be időfelbontásos szerkesztéssel, emléktöredékekből építkezve. Fábri ebben a harmincas években játszódó drámában fejleszti tökélyre a *Húsz órában* is használt technikát, a stilizált ismétlések itt simulnak össze a legtermészetesebb módon a cselekménnyel, és ezt a filmet nézve valóban olyan érzése lehet a befogadónak, mintha valakinak a fejébe látna, ahol cikázna az emlékek.

A kiadvány három további filmje a hagyományos elbeszélőfilmek sorát erősíti. A *Hangyaboly* még izmosabb, társadalomkritikusabb darab. A Kaffka Margit könyvéből készült film áthelyezi a regény súlypontjait, és a zárda vezetőségében zajló hatalmi harcokra, a fiatal reformer

Virginia nővér és az idős, dogmatikus apácák konfliktusára koncentrálnak, mely párhuzamba állítható az 1968-as „prágai tavasz” elfojtását követő, a magyar politikai és kulturális életben is bekövetkezett konzervatív fordulattal, az MSZMP-n belüli pártharcokkal (ortodox kommunisták a reformerek ellen). Fábri Zoltán a *Magyarokban* és a *Fábián Bálint találkozása Istennel* című filmjében visszatér a parasztsorsok bemutatásához, ezek is fontos filmek, de formai és tartalmi szempontból is elmaradnak az életmű erőteljes parasztdrámáitól (*Körhinta*, *Dúvad*, *Húsz óra*).

Az első két gyűjteményhez hasonlóan a dizájn ezúttal is hatalmas dicséretet érdemel a borítóképek és grafikák miatt. A filmek mellett ismét találhatóunk egy jelenetképekkel és werkfotókkal teli füzetet, mely röviden bemutatja a rendező hetvenes évekbeli korszakát és alkotásait. Továbbá újfent külön lemezen található meg az extrákat. Izgalmas Barabás Klára és Sándor Tibor filmesztéta beszélgetése Fábri Zoltán holokausztot érintő filmjeiről, és értékesek a hatalom és művész kapcsolatába betekintést engedő híradórészletek is. Ám a legizgalmasabb Nádasy László 1980-ban készült portréfilmje, melyben Fábri Zoltán végigtekint életművén, és anekdotázva beszél munkásságáról, kiemelve egy-egy kedvenc filmet vagy jelenetet.

Extrák: Nádasy László portréfilmje (1980), Fábri és a magyar holokauszt – Barabás Klára és Sándor Tibor beszélgetése (2014), Tudósítás a XI. pártkongresszusról (1975), A Film- és TV Művészek Szövetségének ötödik közgyűlése (1977), Magyar Játékfilmszemle (híradórészlet, 1977), Magyar Játékfilmszemle (híradórészlet, 1978).

BENKE ATTILA

Bolygóközi gyereknevelés

A 2010-es évek egyik leg sikeresebb amerikai sorozata, a *Saga* fordításával mintha a hazai képregényrajongók is úgy éreznék, bekapcsolódtak a képregénypiac nemzetközi vérkeringésébe, végre nem évtizedes késéssel jutnak el hozzánk a kurrens művek. A *Saga* egyik legüditőbb vonása valóban az, hogy folyamatosan frissnek, robbanékonynak és kiszámíthatatlannak hat. Noha az űrfantasybe oltott, családi *Rómeó és Júlia* történet alaphelyzete nem kifejezetten újszerű, Brian K. Vaughan író az egyre hosszabbra nyúló történet egyetlen pontján sem éri be a kényelmes megoldásokkal. Arra törekszik, hogy a sorozat hangnemét minél személyesebbre hangolja, az űrbéli kalandokat pedig hétköznapi konfliktusokkal vegyítse.

A *Saga* mindenekelőtt arról szól, milyen átkozottul nehéz felelősségteljes szülőnek lenni. Hazel, a történet narrátora az első lapokon születik meg két olyan ember szerelmének gyümölcseként, akik ellentétes oldalon harcolnak egy időtlen idők óta tartó, boly-

góközi háborúban. Innentől kezdve életük a folyamatos menekülésről szól, amely közben mégis megélhetővé válnak a családi élet kisebb-nagyobb örömei és kihívásai. A hősök a műfajban ritkán látott nyíltsággal beszélik ki párkapcsolati szorongásaikat vagy szexuális igényeiket, a címhez illően nemcsak térben, hanem személyiségfejlődésüket tekintve is nagy utat járnak be. Vaughan a visszataszító figurák igazságát is megmutatja, de a szereplőgárda Fiona Staples különleges karaktertervei miatt lesz igazán emlékezetes. A rajzoló tévedhetetlen ritmusérzékkel gondoskodik róla, hogy a *Saga* családterápiás és lézerpisztolyozás jelenei egyformán izgalmasak maradjanak. Annyi pedig már az eddig magyarul megjelent két kötetből is egyértelmű, hogy az alkotók a legfontosabb figurákat sem félnék kiiktatni a történetből, és folyamatosan emelik a téteket.

Brian K. Vaughan – Fiona Staples: Saga 1–2. Színes, puhafedetes, 2x172 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

24 ÓRA MAGÁNY

Szöveg nélküli, karcsú kötettel jelentkezett a filmvilágos stripeket is jegyző Lénárd László. A dupla címe alapján egy sorozat első részének is tekinthető *Felejtés országa – Másnap* elbeszélése a névtelen hős egyetlen napját lassítja le és teszi aprólékosan megfigyelhetővé, egy olyan napot, amikor a központi figura háziállatain kívül nem kommunikál senkivel, magánya tökéletes és hézagmentes. Lénárd kevés utalással, de érzékletesen teremt meg a hétköznapi kisvilágot,

KOSKA-LÉNÁRD, 2019.



egy villanykapcsoló rajza is elég hozzá, hogy otthonosan, mégis kényelmetlenül érezzük magunkat. Egy-egy olyan momentum akad – egy ferde panel vagy a főhős képzeletéből előlépő alakmása –, amely belsővé, tudatfolyamszerűvé teszi az eseménytelen antitörténetet. Ha Tarr Béla vagy Tsai Ming-liang filmjeit említve *slow cinemáról* beszélünk, akkor *slow comics*nak is lennie kell, Lénárd kísérletező, mégis könnyen érthető és főleg átérezhető műve pedig precízen illik a kategóriába.

Lénárd László: Felejtés országa – Másnap. Fekete-fehér, puhafedetes, 56 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

A BESZÉLŐ PÁNCÉL ELNÉMUL

Rovatunk képsorainak másik szerzője, Koska Zoltán zárja le a hiánypótló vállalkozásként indult, fiatal magyar képregényesek munkáit közlő *Epicline* sorozatot. A magazin sajnos nem élt meg az újságárusoknál, a rendezvényes terjesztéshez pedig mosta-

náig volt energiájuk az alkotónak. A lap legrégebb óta futó sorozatát, a beszélő, sőt kifejezetten nagyszájú páncélról elnevezett *Szekerce és Szemercét* Koska a lezárásra egészen a saját képre formálta. Felszabadult és játékos képi világú, a narratív kohéziót ugyanakkor kevésbé szem előtt tartó fantasy készült, a magyar népmesekincsre támaszkodva, de jellegzetesen kortárs megközelítésben. Az időközben animációs filmesként is egyre tapasztaltabb szerző a figuraltervezésben és a plánozásban is magabiztosabb, mint bármikor, viszont hajlamos egy-egy pontnál elsősorban magát szórakoztatni. De nem számít, mert kárpótol a történet lendülete és frissessége – így még fájdalmasabb, hogy nincs többé *Epicline*.

Koska Zoltán: Epicline 19. Színes, irkatúzott, 36 oldal. Kiadó: 5Panels.

KRÁNICZ BENCE

