

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 05. SZÁM • 2020. május • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

RENDSZERVÁLTÁS-FILMEK

ARGENTO/WILLEFORD/WAITITI
VAJDASÁGI SZOCIOFILMEK



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kocsis Ágnes: Éden

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

A RENDSZERVÁLTÁS FILMJEI

Jancsó rendszerváltás-trilógiája allegoriként mutatja be a politikai változásokat, különös tekintettel – akárcsak 1989 előtti filmjeinél – az ádáz hatalmi harcokra: a szereplők nem személyiségek, hanem szimbolikus figurák, az egymásnak feszülő ideológiák megtestesítői.

Jancsó Miklós: Jézus Krisztus horoszkópja – 4. oldal



DARIO ARGENTO

A *giallo* és a misztikus horror olasz mesterének látomásai a *grand guignol* vérszomját az opera stilizáltságával ötvözik. Néhány filmjében ő maga a láthatatlan mesélő is, szavai nyomán nyílik meg Pandora szelencéje, hogy válogatott borzalmak zúduljanak nézőkre és szereplőkre egyaránt.

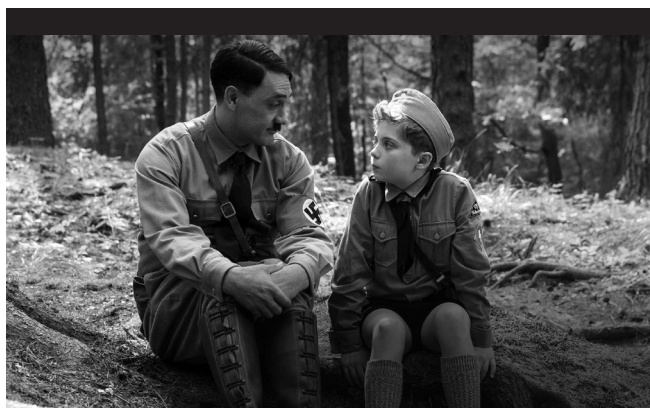
Dario Argento: Mélyvörös (David Hemmings) – 24. oldal



TAIKA WAITITI

A *Vademberek hajszája* (2016) sikere után az új-zélandi Taika Waititi elkészíthette a korábban nem túl nagy rajongótáborral rendelkező Thor-filmsorozat folytatását, a *Thor: Ragnarököt* (2017). A *Jojo nyuszi* (2019) a bizonyíték, hogy sztárrendezőként is megőrizte fekete humorát és szolidaritását.

Taika Waititi: Jojo nyuszi (Taika Waititi és Roman Griffin Davis) – 39. oldal



2020 május

FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 05. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

- P. Szabó Dénes:** A viszály magvai (*Jancsó-filmek a rendszerváltásról*) 4
Kormos Balázs: Négy fal között (*Panelkapcsolat / Emelláék Farkaséknál*) 10
Kelecsényi László: Barátságos kapcsolatok (*Beszélgetés Szekfű Andrással*) 14

SZLÁVOK ÉS MAGYAROK

- Szjártó Imre:** Magyar hangja (*Magyar-orosz filmszótár*) 16
Forgács Iván: Találkoztunk déli szlávokkal is (*Magyar – szerb/horvát/bolgár filmszótár*) 18
Szász Csongor: Tabutörténetek és körképírók (*Vajdasági magyar filmszociográfiák*) 20

A ZSÁNER MESTEREI

- Varga Zoltán:** Fekete kesztyűs kézzel (*Dario Argento-portré – 1. rész*) 24
Huber Zoltán: Florida, narancsok, kemény arcok (*Charles Willeford adaptációk*) 30
Fekete Tamás: Hajtóvadászat nációkra (*David Weil: Vadászok*) 34

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

- Szabó G. Ádám:** Egy nemzet hanyatlása és felemelkedése (*Jason Aaron: Scalped; John Lewis – Andrew Aydin: March*) 36

ÚJ RAJ

- Benke Attila:** Hétköznapi antihősök (*Taika Waititi*) 39

FESZTIVÁL

- Csákvári Géza:** Hatalmak és sorstragédiák (*Berlin*) 42
Pazár Sarolta: Természeti erők (*Észtlélmény*) 46

FILMEMLÉKEZET

- Geréb Anna:** Két elszalasztott filmszerep (*Gaál Franciska*) 48

TELEVÍZIÓ

- Kránicz Bence:** Hozott lelkek (*Tasnádi István: Egy másik életben*) 51
Baski Sándor: A szex és a város (*George Pelacanos – David Simon: Fülledt utcák*) 52

STREAMLINE MOZI

- Huber Zoltán:** Szex, szerelem, gyengédség (*Lauri Nunn: Szexoktatás*) 54
Árva Márton: Tápláléklánc (*Galder Gaztelu-Urrutia: A platform*) 55

KRITIKA

- Pauló-Varga Ákos:** A bűnös pásztor (*Jan Komasa: Corpus Christi*) 56
László Ferenc: A Kodály-paradoxon (*Petrovics Eszter: A mi Kodályunk*) 57

MOZI

- DVD** 61

PAPÍRMOZI

- PAPÍRMOZI** 64

A címlapon: Kocsis Ágnes: *Éden* (Lana Barić)

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghi 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.
1013 Budapest Attila u. 2. III/14.
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:
TPR20-0028
ISSN-0428-3872



KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

A koronavírus-járvány alatt senki sem marad **Filmvilág** nélkül. Minden hónapban megjelenünk nyomtatásban. Ha az önkéntes karanténból nem szívesen mennétek el az újságárusig, a Filmvilágot meg tudjátok venni az **interneten** is.

A nyomtatott Filmvilág színes e-journal változata a **dimag.hu** honlapon megvásárolható és kedvezményesen előfizethető.

Egy szám ára 390 ft. Egy éves előfizetés: 4700 forint.
Az áprilisi Filmvilág már kapható.



Megjelent a **BBC History** történelmi magazin 2020. májusi száma! A tartalomról:

- 75 éve ért véget a második világháború Európában. Milyen árat fizettek érte a szövetségesek és a civil lakosság Keleten, illetve Nyugaton? Neves angolszász történészek válaszolnak
- Hogyan éltük meg a háború utolsó és az újjáépítés első hónapjait? *Oral history* interjúkban vallanak a magyar szemtanúk
- Eljuthattak-e punok Amerikába, két évezreddel Kolumbusz előtt? *Grüll Tibor* veti össze egy mai expedíció tapasztalatait a történelmi forrásokkal

Megvásárolható az újságárusoknál, extra kedvezményel fizethető elő a www.kossuth.hu, vagy digitális formában a digitalstand.hu/bbc_history webcímen.

képek videó linkek hírek kritikák
elemzések videók linkek hírek kritikák
elemzések képek videók linkek hírek
kritikák elemzések videók linkek hírek
elemzések képek videók linkek hírek
elemzések képek videók linkek hírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

A járvány miatt továbbra is ezen a kedvezményes áron lehet előfizetni!

Megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapkézbiztosítónál, 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



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 nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához.

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

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

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

1%

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

CIRKO
GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek. Feltéve, hogy a mozik újra látogathatóak.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

The Seeds of Strife (Jancsó-films on the Change of Regime) by Dénes P. Szabó, p. 4. **Among Four Walls** (*The Prefab People* and *It's Not the Time of My Life*) by Balázs Kormos, p. 10. **Friendly Relations** (A Talk to András Szekfű) by László Kelecsényi, p. 14. *The Change of Regime-trilogy* by Miklós Jancsó used an elaborate allegory for the fierce political frays, with symbolic characters (instead of personalities) impersonating conflicting theories.

SLAVS AND MAGYARS

Hungarian Dubbing (Russian-Hungarian Film Vocabulary) by Imre Szijártó, p. 16. **We Have Met South Slavs** (Serbian, Croatian, Bulgarian Films with Hungarians) by Iván Forgács, p. 18. **Taboo Stories and Clinical Pictures** (Hungarian Documentary Films of Vajdaság) by Csongor Szász, p. 20. *Hungarian directors often and willingly made films in Russian language and/or with Russian characters from Miklós Jancsó* (*The Red and the White*) to Péter Gothár (Vaska Easoff).

MASTERS OF GENRE

Black Gloved Hands (Dario Argento – Part One) by Zoltán Varga, p. 24. **Florida, Oranges, Roughnecks** (Charles Willeford Adaptations) by Zoltán Huber, p. 30. **Chase for Nazis** (*Hunters* by David Weil) by Tamás Fekete, p. 34. *The grand master of Italian horror, Dario Argento blends the gore of grand guignol with the theatricality of opera: he opens Pandora's Boxes with his own hand-picked monstrosities.*

COMICS LEGENDS

The Rise and Fall of a Nation (*Scalped* by Jason Aaron and *March* by John Lewis – Andrew Aydin) by Ádám Szabó G., p. 36.

NEW BREED

Ordinary Antiheroes (Taika Waititi) by Attila Benke, p. 39. *After his small independent Maori masterpieces, Waititi could preserve his pitch-black humour and warm solidarity in mainstream Hollywood movies.*

FESTIVAL

Power and Fate (Berlin Film Festival, 2020), by Géza Csákvári, p. 42. **The Power of Nature** (Estonian Filmweek) by Sarolta Pazár, p. 46.

FILM MEMORY

Two Missed Parts (Franciska Gaál) by Anna Geréb, p. 48.

TELEVISION

Souls of Their Own (*Another Life* by István Tasnádi) by Bence Kránicz, p. 51. **Sex and the City** (*The Deuce* by George Pelecanos and David Simon) by Sándor Baski, p. 52.

STREAMLINE CINEMA

Sex, Love, Tenderness (*Sex Education* by Lauri Nunn) by Zoltán Huber, p. 54. **Chain of Food** (*The Platform* by Galder Gaztelu-Urrutia) by Márton Árva, p. 55.

REVIEWS

The Guilty Shepherd (*Corpus Christi* by Jan Komasa) by Ákos Pauló-Varga, p. 56. **The Kodály Paradox** (*Our Kodály* by Eszter Petrovics) by Ferenc László, p. 57.

CINEMA p. 58.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Lana Barić in *Eden* by Ágnes Kocsis

JANCSÓ-FILMEK A RENDSZERVÁLTÁSRÓL

A vizsály magvai

P. SZABÓ DÉNES

JANCSÓ AZ ELSŐK KÖZT MUTATTA MEG A RENDSZERVÁLTÁS ELLENTMONDÁSOS, A KÉSŐBBI POLITIKAI MEGOSZTOTSÁG CSÍRÁIT MAGÁBAN HORDÓ FOLYAMATÁT.

Jancsó Miklós a rendszerváltás idején három filmjében is foglalkozott a politikai fordulattal: Az 1989-ben bemutatott *Jézus Krisztus horoszkópja* a narratívájában megelőlegezi a rendszerváltást, a másik két film, az 1991-es *Isten hátrafelé megy* és az 1992-es *Kék Duna keringő* a rendszerváltásra már mint lezajlott történelmi fordulatra tekint vissza.

Mindhárom film politikai allegóriaként mutatja be az országban aktuálisan zajló változásokat különös tekintettel – akárcsak Jancsó 1989 előtti filmjeinél – az ádáz hatalmi harcokra: a szereplőkről kevés információ áll a néző rendelkezésére, nem személyiségek ők, hanem szimbolikus figurák – jellemükénél, lelki életüknél lényegesebbek a cselekvéseik, szerepeik –, miközben a csoportdinamika is fontosabb az egyéni szándéknál, az alakok mintha egy felsőbb akarat koreográfiájának engedelmeskednének. Jancsó filmjei viszont nem pusztán csak az adott korról vagy a történelem általános folyamatairól szólnak, hanem egyszerre reflektálnak a mindennapok realitására és az azzal összefonódó politikára. Ezt a szempontot még a *Fények szelek* bemutatása kapcsán fogalmazta meg plasztikusan Gyurkó László író 1969-ben az *Valóság*ban megjelent cikkében: „Akik egy adott, a konkrét politikai viszonyok által meghatározott kor »hű« mását keresik Jancsó műveiben, megdöbbennek vagy felháborodnak, mert nem ezt kapják. De ugyanúgy tévednek azok is, akik azt hiszik, hogy Jancsónak a konkrét történelmi helyzet csak apropó »általános érvényű« mondanivalója kifejezésére. Nem, Jancsó mást keres, és más választ ad. Ő a legnehezebbre tör: úgy ábrázol-

ni a politikával összenőtt mindennapjainkat, a politikától immár közvetlenül determinált életünket, hogy a mindennapok realitásából általános érvényű jelrendszer alakuljon ki”.

Ugyancsak a politikától determinált mindennapi élet képezi a közeget Jancsó rendszerváltás trilógiájában, szereplőik az éppen formálódó politikai erőter bábjainak tekinthetők. A három filmben az addigi Jancsó-életműhöz képest is erőteljesen van jelen az „átmenet biztosítása” téma, mely az Ellenzéki Kerekasztal-tárgyalásoknak ugyancsak az elsődleges, minden résztvevő által támogatott szempontja volt. Mint ahogy az a rendszerváltást előkészítő tárgyalássorozatot bemutató *A rendszerváltás forgatókönyve* című kötet-sorozatban is olvasható: az 1989. június 13-i politikai egyeztető tárgyalások nyitó plenáris ülésen Szűrös Mátyás is a demokratikus átmenet feladatai kapcsán a közös akaratot hangsúlyozta, és Grósz Károly is egyetértett azzal, hogy meg kell találni azt a békés átmenetet, mellyel biztosítható a képviselői demokrácia, mely többpártrendszeren alapul. Elismerete, hogy az akkori hatalmi rendszer a belső tartalékait már kimerítette, nem korrigálható, és el kell hagyni a sztálini modellt, így olyan reformlépéseket várt, melyek révén sikerül az országnak kitörnie a válságból. Válaszképp az Ellenzéki Kerekasztal szóvivője, Kónya Imre is hasonló véleményt fogalmazott meg, miszerint az átmenet célja, hogy a diktatórikus uralmi rendszerből a képviselői demokráciához vezessen a változás, a válság azonban a (szocialista) rendszer sajátja, így azt az akkori hatalmi szerkezeten belül nem lehet eltörölni, így szabad választásra van szükség a képviselői demokrácia megteremté-

séhez és a korábbi diktatórikus hatalmi rendszer megszüntetéséhez.

(A tanulmányunk az Ellenzéki valamint a Nemzeti Kerekasztal-tárgyalásokra vonatkozó utalásainak többsége a Bozóki András által szerkesztett *A rendszerváltás forgatókönyve* című nyolc kötetes könyvből való (Magvető Könyvkiadó, 1999-2000), ezért ezt a továbbiakban nem jelezzük külön – A szerk.)

A három filmben három különböző politikai fordulatot követhetünk nyomon, különböző kezdeti és végponttal. Az 1989-es *Jézus Krisztus horoszkópja* esetében a narratíva pozitív irányú: a folyamat egy disztópikus, autoriter rendszertől halad egy feltételezhetően szabadabb, változást hozó állam felé. Az 1991-es *Isten hátrafelé megy* esetében a folyamat ellenkező irányú: egy éppen szabaddá váló, az alapjait lefektetni készülő politikai rendszer a visszarendeződés áldozata lesz – a film szereplői egy kastélyban gyűlnek össze, majd orosz katonák végeznek velük. Az 1992-es *Kék Duna keringő* pedig egy diktatúra felé hajló rendszer mozdíthatatlan voltáról szól – a főhős elhatározza, hogy végez nagybátyjával, az elnökkel, és bár megöli, a film végén kiderül, hogy a játékidő túlnyomó része csak fantázia volt.

Mindhárom történet megoldásra váró alapkérdése: biztosítható-e a békés átmenet, de Jancsó egyik esetben sem sugall a nézőnek pozitív jövőképet. Megoldást egyedül a *Jézus Krisztus horoszkópja* mutat fel, mely előrejelzi a kommunista rendszer bukását és a rendszerváltás bekövetkeztét, de annak végkifejlete sem tekinthető teljesen pozitívnak. Épp ezért, noha a film jóval az átmenet előtt készült (az első forgatási nap 1988. május 29-re esett, a nagyközönség legelőször 1989. február 3-án láthatta a filmszemlén, és csak október 12-én került a mozikba), mégis megkerülhetetlen a rendszerváltásról szóló filmek elemzésénél. A történelmi parabola főhőse, egy Josef K. nevű író-költő (Cserhalmi György), akinek ismeretlen tettesek meggyilkolják két szeretőjét, majd miután egy harmadik nővel találkozik, magával a művésszel is végeznek. A harmadik nő azonban hiába próbál utánajárni annak, hogy ki ölte meg K.-t, egy nyomozótól azt az információt kapja, hogy Josef K. valójában nem is létezett.

A főhős neve egyértelműen megteremt a mű értelmezési keretét: A per főhősét, Josef K.-t számára ismeretlen okok miatt ítélik el, a vádlott bűne (ha ugyan bármit is elkövetett) mindvégig ismeretlen marad, mígnem abszurd bírósági kálváriája után két ismeretlen férfi végrehajtja a mindvégig kimondatlan „ítéletet”. Ahogy Franz Kafka regénye, úgy Jancsó és szerzőtársa, Hernádi Gyula filmje is egy olyan világot mutat be, melyben az egyént láthatatlan erők irányítják, vagy térítik el a probléma megoldásától. A *Jézus Krisztus horoszkópjában* a narratíva azonban nem egy általánosságban értelmezendő bürokratikus államról szól, hanem az egyértelműen a Kádár-rendszerre vonatkoztatható, melyet a rendező kortárs disztópiaként, egy zárt, de már a végnapjait élő rendszerként mutat be. (A Jancsó-életmű 1999-től kezdődő szakaszában szintén feltűnik majd egy

fekete ruhás csoport, a hatalmat védelmező erőszakszervezet.) Ebből a szempontból a *Jézus Krisztus horoszkópja* három másik, hasonló tematikájú, vizualitású és atmoszférájú magyar filmmel rokonítható, melyek ugyancsak a Kádár-rendszer fenntarthatatlan voltára utalnak, bár zárlatukban még nem jelzik a rendszer remélt összeomlását, annak csak konstans leépülését mutatják be. A három játékfilm Jeles András *Álombrigád* című szatírája (1983), Tarr Béla *Kárhozat* című drámája (1988) és Monory Mész András science-fiction filmje, a *Meteo* (1989). Mindhárom filmben olyan társadalmi rendszereket látunk, melyeket hosszú távon nem lehet fenntartani, és mind erkölcsi, mind gazdasági okból pusztulásra vannak ítélve. A *Jézus Krisztus horoszkópjában* is egy vegetáló, szétmálló, céljait vesztő társadalmat

látunk, azonban szimbolikus síkon megjelenik egy új társadalmi realitás ígérete is, melyet a filmben több alkalommal is egy erős, vakító fény jelez.

Ezen motívum azért is rendhagyó és jelentőségteljes, mert a Jancsó-életműben másodszorra csak a 2000-ben bemutatott *Anyád! A szűnyogok*-ban láthatjuk újra. A *Jézus Krisztus horoszkópjában* úgy jelenik meg, mint egy várt, de még be nem következett politikai fordulat, jövőkép szimbóluma.

A következő két film, az 1991-es *Isten hátrafelé megy* valamint az 1992-es *Kék Duna keringő* a rendszerváltásra már a fonákjáról tekint vissza, a várva várt új rendszerről fejt ki lesújtó véleményét.

EKA-jegyzőkönyvekben sűrűn előforduló „átmenet biztosítása” problémakör mindkét Jancsó filmben konkrét politikai tényekre és intézkedé-

„A művésszel is végeznek”

(Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten – Scherer Péter és Jancsó Miklós, 1999)



SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE

sekre is utal. Az *Isten hátrafelé megy* esetében így a „szocializmushoz fűződő viszony” és a „választások kérdésköre” kerülnek elő, míg a *Kék Duna keringőben* e két probléma mellett az „elnöki intézmény kérdése” kap hangsúlyt. A két film tehát miközben allegorikus történetet ad elő a hatalomról, nagyon is aktuális politikai vitakérdéseket vet föl, és jelzi is azok lehetséges következményeit – az *Isten hátrafelé megy* esetében Jancsó a konkrét történelmi tényekből kiindulva, az „átmenet biztosítása” kérdését feszegetve súlyos politikai határszituációt vet fel: mi történne, ha a Szovjetunióban Gorbacsov ellen merényletet követnének el, Magyarországon pedig újra visszatérne a kommunizmus. (1991-ben Jancsó mellett Timár Péter is figyelmeztetett a visszarendeződés veszélyére a *Csapd le csacsi!* szatírájában.) Egy korabeli interjúban, melyet Zsugán István filmkritikus készített, Jancsó így beszél erről a fenyegetésről:

Zsugán: „Tavaly nyáron forgatott filmje, az *Isten hátrafelé megy*, egy Gorbacsov elleni képzeletbeli katonai puccs történetére épült. Milyen érzés volt most otthonról, szinte testközelből figyelni a művészi »jóslat« beteljesedését?

Jancsó: Dehogyan volt jóslat! Játékos, ironikus ötlet volt, és egyikünk se képzelte, hogy a valóságban bekövetkezhet; pláne nem így, ahogy megtörtént. A film különben sem arról szól, mi van Gorbacsovval, hanem gondolati játszódás volt általánosságban azzal a föltételezéssel, hogy mi történne egy esetleges visszarendeződés esetén.” (idézi Marx József: *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Vince Kiadó, 2000.)

Az *Isten hátrafelé megy* tehát, ha metaforikusan is, de határozottan jelzi a rendező abbéli aggályát, hogy a politikai átmenet súlyos problémákkal terhelt, és akár a visszarendeződés esélyét is magában rejti. Ez a direkt utalás a kortárs politikai helyzetre azért is meglepő Jancsó életművében, mivel hasonlóra előtte az életműben csak egyszer, az 1968-ban bemutatott *Fényes szelekben* volt példa. Természetesen az életmű egyes filmjei áttételesen, parabolisztikusan nem egyszer utaltak a korabeli politikai állapotokra egy megelőző történelmi korszak ábrázolásán keresztül (a *Szegénylegények* két évvel az 1867-

es Kiegyezés után játszódik), vagy egy mitológiai történetre alapozva (mint a Gyurkó László 1968-ban írt tragédiájából készült film, a *Szerelmem, Elektra*, mely Elektra és testvére, Oresztész történetét értelmezi újra, miután értesültek apjuk, a Trójából hazatért Agamemnón király meggyilkolásáról), de nem utaltak közvetlenül Magyarországon és a világpolitikában éppen a film elkészülte idején zajló eseményekre. Ebből a szempontból az *Isten hátrafelé megy* a magyar filmtörténetben is példaértékű, mivel 1945 és 1989 között egy film se beszélt ennyire nyíltan az országban zajló politikai eseményekről, se az eseményekért felelős politikai szereplőkről. A film azonban nem kapott nagy visszhangot – a forgalmazó MOKÉP mindössze saját mozijában (Broadway) vetítette – , pedig korszakhatár a magyar film történetében.

Az *Isten hátrafelé megy* egy kastélyban játszódik, ahol Marcinak (Eperjes Károly) és barátjának (Dörner György) tévéképernyőket kell figyelniük, melyek a moszkvai puccsot sugározzák. Mindeközben a kastélyt elfoglalják a demokraták és a népnemzetiek, akik között egyre élesedik a feszültség. Egy váratlan fordulat azonban megváltoztat mindent: a szereplők egy tévéadásból megtudják, hogy a Szovjetunió elnökét, Gorbacsovot Moszkvában kivégezték, a hír bejelentése után a kastély udvarába betörnek az orosz katonák és válogatás nélkül mindenkit megölnek.

A történet az „átmenet biztosításának” témájával kapcsolatban három szinten is jelzi a visszarendeződéssel kapcsolatos félelmét. Egyrészt az *Isten hátrafelé megy* cím utal arra a tényre, hogy a történelmi folyamatok ismétlődnek, egyes ideológiák, történések, ha más formában, eltérő hangsúlyokkal, de visszatérhetnek. A másik jelzés a történet helyszíne, a kastély, mely a nézőben felidézheti Kafka egy másik, szintén kulcsfontosságú regényét, *A kastélyt*, melynek központi motívuma a valóságos viszonyok kiismerhetetlensége és az ebből fakadó tehetetlenség: a kisvárosba érkező főhős, K. a földmérő, külső okok miatt sehogyan sem tud bejutni a település életét irányító kastélyba, hogy munkát vállalhasson. Jancsó filmjében is hasonlóan alakul a narratíva: Marci és barátja hiába követik figyelemmel a tévéképernyőkön folyó szovjetunióbeli eseményeket,

és hiába lesznek tanúi a demokraták és a népnemzetiek között folyó vitáknak, politikai monológoknak, mindettől nem változik meg se a saját helyzetük, se az országé.

A filmet a korabeli politikai eseményekkel összevetve világossá válik, hogy a kerekasztal-tárgyalásokon is elmentmondásos problémaként jelentkezett a békés átmenet biztosítása, hiszen az ellenzék semmiképp sem akarta folytatni a korábbi hatalmi politikát, így már az 1989. június 13-ai nyitó plenáris ülésen is elhangzott Kónya Imrétől, hogy a népfellegnek kell képeznie a hatalom alapját, a szuverenitást pedig egyetlen politikai erő sem sajátíthatja ki, nem állíthatja magáról, hogy a népakarat letéteményese. A népakaratnak szabad választásokon kell megnyilvánulnia, melyből a demokratikus pártok és politikai szervezetek nem zárhatók ki, és annak eredményét a hatalom ismerje el kötelezőnek és ne változtassa meg. Ugyancsak ezen az ülésen a társadalmi szervezetek és mozgalmak részéről Kukorelli István azt hangsúlyozta ki, hogy a szervezetek a jövőben nem kívánnak egy politikai párt uralma alatt működni. Ezekből a javaslatokból is kitűnik, hogy az Ellenzéki Kerekasztal is elsődleges lépésként emelte ki a képviselői demokráciába való továbblépést, és egyben kifejezte aggályait az 1989 előtti rendszer megmaradásával, továbbélésével kapcsolatban. A Kerekasztal tárgyalások során azonban – akárcsak Jancsó filmjében – egy esetlegesen erőszakos visszarendeződés problematikája is szerepet kapott. Az 1989. augusztus 24-ei Nemzeti Kerekasztal-tárgyalások középszintű ülésén szóba került az Ellenzéki Kerekasztal 1/6.-os ún. „erőszakos” bizottságának a munkája, melynek lényege az erőszakos politikai megoldások kiküszöbölése volt. A lehetséges veszélyek között szerepelt a „fegyveres erők és testületek belpolitikai célú bevezethetősége” valamint „a külföldi államok haderejének belpolitikai célú bevezethetősége”. Továbbá szóba került egy olyan, a Magyar Népköztársaság által létrehozandó bizottság, mely megakadályozná a rendkívüli intézkedéseket kívánó helyzet kialakulását, valamint annak bekövetkezése esetén közreműködne a konfliktusok kezelésében.

Ugyancsak az „átmenet biztosításának” problematikáját erősíti az *I-*



ten hátrafelé megy rendhagyó, önreflexív zárata is, mely az értelmezés harmadik szintjének tekinthető, és tovább mélyíti a korábban látottakat. A film történetében a kastély elfoglalása és a szereplők kivégzése után

az utolsó jelenet, amit látunk, Marci parkettára eső fekete napszemüvege, mely képsor újra megismétlődik egy sötét szoba vetítövásznán. Amikor azonban a fények kigyúlnak, maga a rendező, Jancsó Miklós tűnik fel, a székeken pedig ott ülnek a stáb tagjai, Hernádi Gyula, a forgatókönyvíró és a színészek. (Pár évvel később a Kapa Pepe-sorozatban Jancsó és Hernádi több alkalommal is feltűnik saját magát alakítva, vagy mint fiktív személy.) A film tehát folytatódik, immáron a valóságban (mely értelemszerűen ugyancsak fikció), melyben a film alkotói együtt ünneplik az elkészült alkotást. Ekkor Hernádi egy belső monológban kifejti, hogy miért kellett az alkotóknak megrendezniük az imént látott sötét víziót:

„Valójában nem is létezett”

(Jézus Krisztus horoszkópja – Fakan Balázs, Básti Juli, Andor Tamás, 1989)

lelemben lakozó homályos bizonytalanságot, amely, ha nem világítjuk át, gyilkos indulattá érik. Mert az ördögöt igenis a falra kell festeni. A falra festett ördögben a festék a minták részecskéi, molekulái ugyanolyan formai rendben mozognak egymáshoz képest mint a valóságos ördögben. És ha ezt a festett ördögöt a kemény művészet kalapácsával leverjük a falról, a valóságos ördög is lepusztul sorsunk táblájáról.”

Hernádi és Jancsó szerint tehát meg kell nevezni, ki kell beszélni a félelem tárgyát, jelen esetben a bizonytalan, elmentmondásos, sőt zűrzavaros és kételű rendszerváltás felett érzett szorongást, hogy annak meghatározatlan voltát meghatározottá tegyük, hiszen csakis a konk-

„...a szorongást, a félelmet ki kell kiabálni magunkból, meg kell nevezni, mert a megnevezett félelem formát ölt, és a forma megmutatja, elemezhetővé teszi a fé-

retán leírt probléma oldható meg, ad lehetőséget arra, hogy választ adjunk rá (lásd Csepeli György: *Szociálpszichológia mindenkiben*. Kossuth Kiadó, 2014).

Az *Isten hátrafelé megy* utolsó, immáron a fiktív valóságban játszódó jelenete azonban újra tragikus módon zárul, megerősítve az alkotóknak az átmenet időszaka felett érzett félelmet: a Halászbástya mellett a stábbal együtt sétáló Jancsó és Hernádi testébe orvlövészek eresztenek golyózaport, a szerzőpáros holtan esik össze. Közvetlenül mellettük Jávor Vilmos dobol – ez volt a film kezdőképe is –, így a dupla végű zárlatban a film ténylegesen körbeér. Akárcsak a filmbeli fiktív filmrendezőt, Marcit, úgy Jancsó Miklóst is eléri végzete, mellyel az *Isten hátrafelé megy* megerősíti alapvetését, miszerint a rendszerváltást követően közvetlenül akár egy véres történelmi tragédia is bekövetkezhet. Noha a valóságban a társadalmi és politikai átmenet erőszakmentesen és külső katonai

beavatkozás nélkül zajlott le, maga a rendszerváltás értelmezése, valamint a Kerekasztal tárgyalások résztvevői és korabeli szerzők által felvetett kérdések továbbra is időszerűek maradtak, nem beszélve arról, hogy már a kilencvenes évek második felében a remények szertefoszlásával párhuzamosan megjelentek a rendszerváltás korábban jelzett legitimitációs gondjai, melyet érzékletesen jeleznek a történelmi esemény eltérő megnevezései a társadalomtudományok és a politika síkján is. (lásd Valuch Tibor: *A jelenkori magyar társadalom*. Osiris Kiadó, 2015).

Jancsó 1991-es és 1992-es filmje párhuzamba állítható Hankiss Elemér *Kelet-európai alternatívák* című könyvének téziseivel is, mely 1989-ben még a rendszerváltás bekövetkezése előtt, a Kerekasztal-tárgyalások idején jelent meg. (A kézírata lezárva: 1989. január 31.) Hankiss könyve szintén

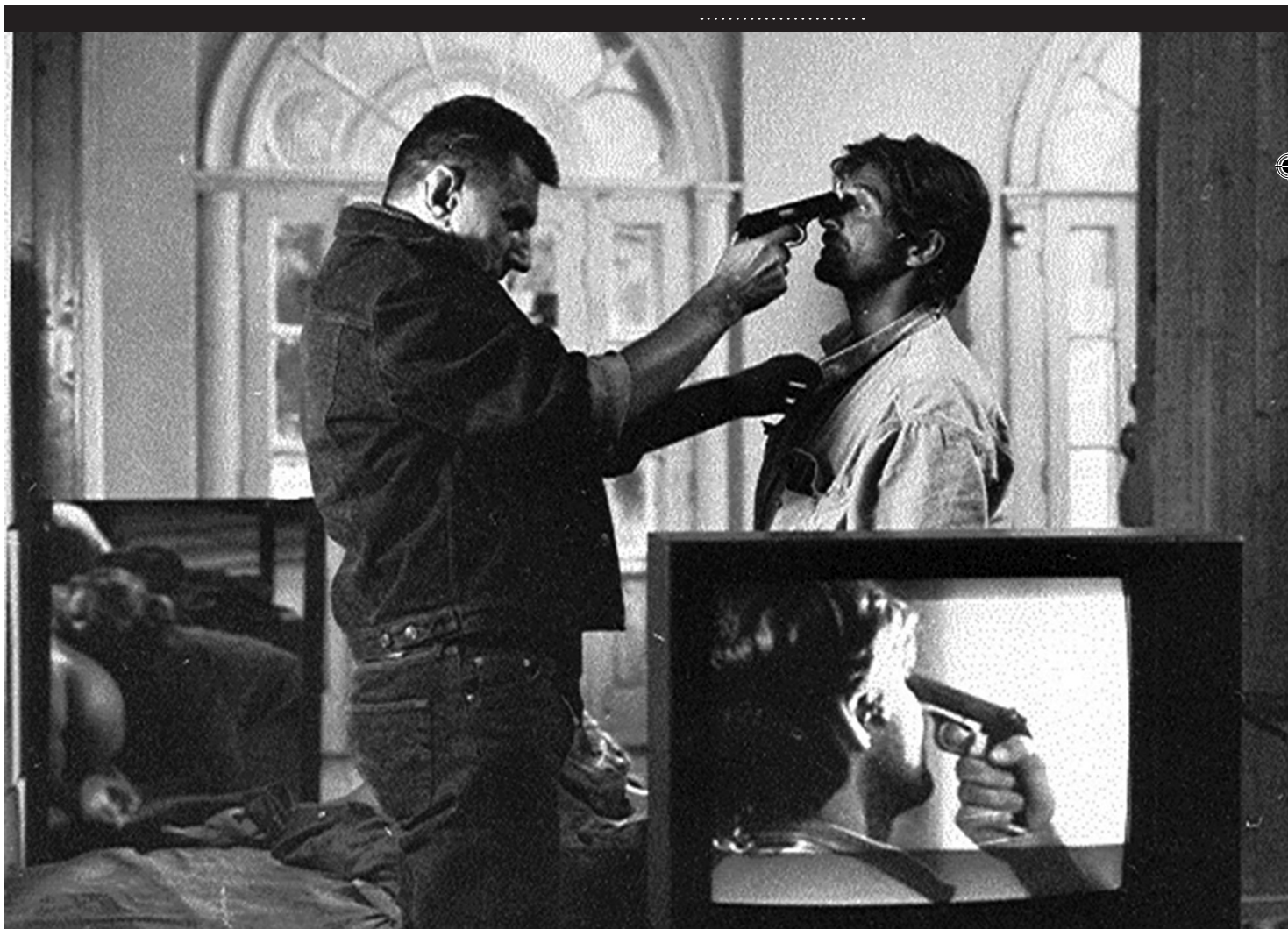
azt a kérdést intézi az olvasóhoz, hogy 1989-ben Magyarország jövője milyen választak szerint alakulhat, de rákérdez arra is, hogy léteznek-e egyáltalán tényleges alternatívák, avagy az ország egy, a mozgását szűk keretek közé behatároló kényszerpályán halad-e. A szerző szerint általában minden társadalommal kapcsolatban feltehető az a kérdés, hogy léteznek-e a nemzetek történetében olyan pillanatok, hosszabb vagy rövidebb korszakok, amikor maguk dönthetnek arról, milyen irányba tartanak tovább. Hankiss Jancsóhoz hasonlóan kitér arra, hogy Szovjetunióban történt események kiszélesítették a kelet-európai országok cselekvési terét, azonban mindez nem jelenti azt, hogy igazi alternatívák között választhatnak, de azt se zárja ki, hogy kényszerpályán haladnak. Figyelembe kell venni azonban azt a Bibó

által megfogalmazott tényt, miszerint a jelen számára kijelölt határok és lehetőségek vizsgálatakor mindig lényegesek a történések mögött századokon átnyúló szerkezetek. A magyar történelem ennek okán egy olyan „közép-kelet-európai” megoldásvariánsba szorult bele, melyben eleve kizárt volt, hogy az ország egy tiszta nyugati vagy tiszta keleti modell szerint jusson ki a válságból. Ebből kifolyólag az országnak ez a sajátos közép-kelet-európai jellege a kora újkorban végbement kelet-európai fordulat után, habár torzította és kiegyensúlyozatlanná tette annak gazdasági-társadalmi szerkezetét, mégsem zárta ki annak „nyugatias” elemeit. (E kérdéskörben alapmű Szűcs Jenő tanulmánya, a *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*. Magvető Kiadó, 1983.)

Akárcsak Hankiss könyve, Jancsó filmjének szereplői

„Újra visszatérne a kommunizmus”

(Isten hátrafelé megy – Eperjes Károly és Dörner György, 1991)



is különböző értelmezéseket adnak és szcenáriókat vázolnak fel arra vonatkozólag, hogy az átmenetet követően milyen pályán érdemes Magyarországnak haladnia egy elképzelt jövőbe. A lehetséges értelmezések sokaságát és egymásnak ellentmondó voltát bizonyítja az is, hogy Jancsó szereplői sosem tudják teljes egészében kifejtetni gondolataikat, mivel egy másik szereplő vagy egy váratlan esemény minduntalan félbeszakítja őket, esetleg a folyamatosan változó körülmények hatására maguk a szereplők sem tudják, hogy éppen mi-ként kellene értelmezniük a történeteket. Az *Isten hátrafelé megy* történetében elhangzó szövegek ezáltal félbemaradnak, a gondolatok töredezetté válnak, akárcsak a francia rendező, Jean-Luc Godard az 1968-as forradalmat megelőlegező politikai témájú filmjeiben (*A kínai lány*, *Weekend*). A filmben elhangzó kommunikációt tovább bonyolítják

és töredezetté teszik a kastély tereiben elhelyezett televíziókészülékek, melyeken keresztül a szereplők közvetlenül értesülnek a szovjetunióbeli eseményekről és a kastély különböző pontjain zajló történésekről.

Ezek a jelenetek, a végzetesen fragmentált politikai dialógus, a valóság és mozgóképi mása közti aszinkron vagy ellentét, a szereplőket körülvevő képernyőlabirintus egyben önreflexív módon megidézik a korabeli politikai tárgyalásokat is, és azok médianyilvánosságát, mely a magyar társadalom tájékoztatásában, politikai szocializációjában lényeges szerepet játszott. Már egy egészen korai, 1989. április 28-i EKA-ülésen is szóba kerül, hogy a résztvevők nyilatkozni fognak a TV Hírháttér műsorában, a Napzártában, valamint hogy a Fekete Doboz minden ülésen részt vehet, és forgathat dokumentáció céljából, melyet átad az Ellenzéki Kerekasztalnak.

Az 1989. augusztus 17-ei EKA ülésen a tárgyalófelek között már az volt a lényegi kérdés, hogyan lépjenek majd fel egy tervezett sajtótájékoztatón, hangsúlyozzák-e, hogy az egyes csoportok között nézetkülönbségek állnak fenn, és/vagy a megosztottság helyett egyes döntő kérdésekben (például a köztársasági elnök megválasztásának módja) fellépjenek-e egységesen.

Az augusztus 23-ai ülést előkészítő megbeszélésen Boross Imre már azt hangsúlyozza ki, hogy ha a kerekasztal felei nem képesek a közvélemény előtt egységet felmutatni, akkor időt vesztenek, a tárgyalás kezdődhet előlről, vagy az MSZMP egyedül vezényli le a folyamatot. Ugyancsak fontos ebből a szempontból az NKA-tárgyalások 1989. augusztus 25-ei ülése, az első alkalom, melyen a tárgyalás egész időtartama alatt ott tartózkodhattak a sajtó képviselői, ezáltal a nagyközönség felé is nyilvánossá téve a politikai eszmecserét. Egy jóval későbbi, 1990. február 28-ai EKA-ülésen Magyar Bálint azt is felveti, hogy a tárgyalásokról készült filmanyagnak nyilvánosnak kell lennie, és azt a pártok, szervezetek rendelkezésére kellene bocsátani, hogy azt felhasználhassák. Az is szóba kerül, hogy a Fekete Doboznak az ülésekről készült felvételeiből miként lehetne egy, a valóságnak megfelelő filmet összevágni – mivel az EKA-t azzal vádolták, hogy nem volt nyilvánossága. (Magyar Bálint az ülésen

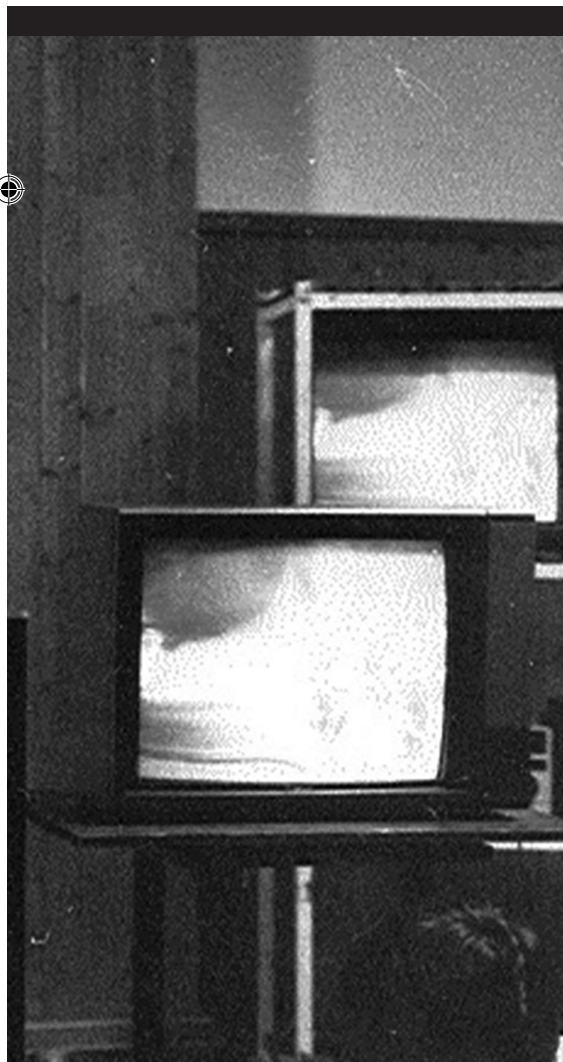
azt ajánlja, hogy a filmanyagból készült válogatásoknál legyen feltüntetve a válogató neve.) Tőkés Rudolf szerint az EKA-tárgyalássorozat is az elit területe volt, kizárva ezáltal, hogy „az utca” is beleszólhasson a politikai érdekegyeztetésbe (Tőkés Rudolf: *Intézményalkotás Magyarországon*. Bozóki András (szerk): *A rendszerváltás forгатókönyve. Kerekasztal-tárgyalások 1989-ben. Alkotmányos forradalom. Tanulmányok. 7. kötet*. Magvető Kiadó, 2000). Jancsó filmje hasonló dilemmát jelenít meg szimbolikus módon azzal, hogy bemutatja a kastély egyes tereiben elkülönülve, egymással szűk körben politizáló értelmiségieket, akiket aztán tévéképernyőkön keresztül is viszontláthatunk, a felvételek azonban a néző felé már a valóságnak és a személyeknek egy torzított, vágott képét adják. (Érdemes megjegyezni, hogy az 1989. június 9-ei EKA-ülésen Jancsó Miklós neve is felmerül annak kapcsán, hogy a TV Híradóba kerülő anyagot melyik személy vágja meg.)

A politikai átmenet biztosítása és az arról való megegyezés ugyancsak kiemelt problematikát jelentett a Nemzeti Kerekasztal tárgyalások 1989. június 21-ei plenáris ülésén is, melyen Pozsgay Imre is kifejezte, hogy szabad választásokat politikai és hatalmi vákuum kialakulása nélkül kell lefolytatni, a tárgyalófelek közös akarata szerint. Az Ellenzéki Kerekasztal részéről Szabad György megerősítette, hogy a képviseleti demokráciának ténylegesen a népakarat megtestesítőjének kell lenni, valamint a politikai pártok és szervezetek azonos feltételekkel állíthassanak jelölteket, továbbá új tájékoztatási és információs törvényt kell megalkotni, hogy a választók érdekeik szerint szavazhassanak. Akárcsak Jancsó filmjében, a tájékoztatásnak ekkor is kiemelt szerepe van, a Harmadik Tárgyalófél részéről Kukorelli István hangsúlyozza, hogy „Magyarországon a tömegkommunikáció hatalmi tényező”, tehát az információ birtoklásában rejlik a tényleges hatalom.

Kérdés, hogy a korabeli média mennyire volt képes az *Isten hátrafelé megy* mintájára a lehető legpontosabban falra festeni az ördögöt, és ezzel legyőzni a félelmeinket.

(Folytatjuk)

A tanulmány a szerző doktori disszertációjának a Filmvilág számára átdolgozott részlete.



PANELKAPCSOLAT / ERNELLÁÉK FARKASÉKNÁL

Négy fal között

KORMOS BALÁZS

TARR ÉS HAJDU CSALÁDI ÉLETKÉPE. KÉT HÁZASSÁGI TÖRTÉNET, KÉT ELTÉRŐ KOR- SZAKBAN ÉS TÁRSADALMI KÖZEGBEN, ÁM MÉGIS VAN, AMI NEM VÁLTOZIK.

Tarr Béla *Panelkapcsolat*ában (1982) nagyon hasonló élethelyzettel szem- besülnek a főszereplők, mint Hajdu Szabolcs *Ernelláék Farkaséknál* (2016) című filmjében. Válságba került házasságok kerülnek terítékre: kilátástalan- ság, egymásra mutogatás, bántalmak, félelmek – néhány szó, melyek meghatározzák a szereplők mindennapjait. Hiába játszódik egy (korántsem átlagos) nap alatt Hajdu filmjének cselekménye, Eszter (Török-Illyés Orsolya) és Farkas (Hajdu Szabolcs) vitáiban egy régóta húzódo távolodás érezhető, Ernelláék váratlan érkezése már csak olaj a tűzre. A visszafogottabb összeszólalkozások helyén a *Panelkapcsolat* házastársai között folyamatos és drámai a civódás: szakítsa ezt meg akár egy szolidan ün- nepelt házassági évforduló vagy vállalat- i buli, minden újabb és újabb konfliktus- ba torkollik.

A közös elem tehát a két film szereplőinek magánéletét átszövő elhidegülés, mely az *Ernelláék Farkaséknál*-ban kiegészül a lánytestvér, Ernella (Tankó Erika) és férje, Albert (Szabó Domokos) közötti megcsalástörténettel. A társadalmi kör- nyezet azonban, továbbá a családok életterét meghatározó milió merőben különböznek. Míg Tarr filmje mélyen be- ágyazott a kádári Magyarország munkás- életének lakótelepi világába, Hajdu bő harminc évvel később elmesélt történe- tében sokkal kevesebb látszik napjaink közegéből – az aktualizáló, társadalmi vonatkozások inkább csak utalás szintjén bukkannak fel.

ÉLET-TÉR

A Tarr-életmű korai szakaszát záró *Pa- nelkapcsolat* még ugyan bővelkedik az első filmjeit (*Családi tűzfészek*, 1977; *Hotel Magnezit*, 1978; *Szabadgyalog*,

1981) meghatározó dokumentarista eljárás- módokban, de formai tekintetben már túl is mutat rajtuk. A képi világot uraló kézi kamerás felvételek, illetve a filmben megjelenő helyszínek hiteles ábrázolásmódja a dokumen- tumérték erősítését szolgálják, viszont a film szerkezetének körkörös jellege – a házastársak kétszer is látható „válá- sával” – Tarr későbbi filmjeit előlegezi meg. Ez a kettősség figyelhető meg a főszereplők esetében is. Ugyan a *Pa- nelkapcsolat* a rendező első olyan filmje, melyben profi színészeket foglal- koztat (Pogány Judit és Koltai Róbert), aligha kerülhet meg az a körülmény, hogy a színészek maguk is szinte épp annyi ideje voltak házasok a film ké- szítésének időpontjában, mint a fiktív cselekményben (arról nem is beszélve, hogy a feleség egyszer „Robiként” hi- vatkozik férjére). S hogy teljes legyen a család, filmbeli egyik gyermeküket is sajátjuk, Koltai P. Gábor alakítja. Per- sze ez önmagában nem ad okot mesz- szemelő következtetések levonására, de a módszer mégis kissé hasonló a hetvenes évek derekán körvonalazó- dó Budapesti Iskola „eljátszott élet”- filmjeihez (Gelencsér Gábor), hiszen a szereplők élethelyzete és az általuk alakított karakterek közelsége növeli az adott situációk valóságosabb átélé- sének lehetőségét. Ez is közrejátsz- hatott a filmre jellemző improvizatív rendezési stratégiában, mely különös elegyét adja a drámai színészi játéknak és a valóságból merítkező, őszinte gesztusoknak.

Hajdu Szabolcs eddig az *Ernelláék Farkaséknál* című filmjével rugaszko- dott legtávolabb a megelőző filmjeit túlnyomórészt jellemző stilizáltabb, metaforikus elbeszélésmódtól. Ugyan

a filmben megjelennek a (korábbi) színdarabváltozat teátrális mozzana- tai is, emellett tisztán látható a tö- rekvés a hétköznapiságra, természe- tességre és ebből fakadóan a realista beszédmódra. A *Panelkapcsolat*hoz hasonlóan itt is kézből – ráadásul ti- zenhárom operatőr által – felvett, di- namikusan mozgó képeket láthatunk, melyek olykor egy-egy szereplő tekin- tetével azonosulva, de jobbra külső megfigyelőként rögzítik az „összeszárt” család egy napját. Ami a szereplők va- lóságpreferenciáját illeti, az *Ernelláék Farkaséknál* esetében is egy olyan házaspárt láthatunk, akik a kamerán kívül is egy családot alkotnak (Török- Illyés Orsolya és Hajdu Szabolcs). Ha nem egészen a valós viszonyokhoz is hűen, de saját gyermekeik egé- szítik ki a családi színészcsapatot: a Brúnót alakító Hajdu Zsigmond és az Ernelláék lányát, Laurát játszó Hajdu Lujza. Mint az alkotói interjúkból kide- rül, itt nincs szó improvizatív színészi játékról, azonban egy hosszan tartó, hitelességre törekvő próbafolyamat eredményéről igen. A dialógusok élet- ből elcsent benyomása, továbbá a tör- ténet személyessége, a film készítésé- nek műhelyjellege mind a film realista ambícióit táplálja.

Ami a *Panelkapcsolat*ban már igen- csak túlmutat a Budapesti Iskola dokumentarizmusán, az a színészek által megformált karakterek társadal- mi közege. A magánéleti státusz és az eljátszott szerep életközelségével szemben ez elbillenti az „egyensúlyt” a történet fiktív pólusa felé, de egy- szersz mind – a Budapesti Iskolához is hűen – életszerű képét mutatja a mun- kásosztály vidéki világának is. A lakó- telepi panelházak pedig szinte me- taforaként magasodnak e társadalmi jelenség köré. Tarr filmjének címadó motívuma ugyan szorosan kötődik a főszereplő házaspár belső konfliktusa- ihoz, környezetük és anyagi helyzetük inkább csak teret és mondvacsinált indíttatást ad veszekedéseiknek, nem valós okot. A cselekmény idejének legalább fele játszódik a szereplők panellakásának szűk szobáiban, de még az egyéb belső és külső terek is hordozzák a magyarországi gulyás- kommunizmust idéző motívumokat. Szemléletes példája ennek a strand- jelenet, melyben az önfelédtt szóra- kozást kínáló medencék háttérben



fenyegetően tornyosulnak a sűrű, fekete füstöt árasztó hatalmas gyárkémények. Ez az összeférhetlenség párosul egy újabb összetűzéssel is a feleségét és

gyerekeit magára hagyó, túl hosszan távol maradó férj megérkezése miatt.

Az *Ernellák Farkaséknál* alaphelyzetében is egy igen markáns és aktuális társadalmi reflexió visszhangzik, azonban a felmerülő fő konfliktusok közvetlen módon szintén nem kapcsolódnak ehhez a tényezőhöz. A jobb élet reményében Nyugatra, Skóciába költözött család váratlan hazaérkezése indítja a bonyodalmakat; a film során azonban az derül ki, hogy Eszter lánytestvére, Ernella félrelépése motiválta visszatérésüket. Nézőként akár el is fogadhatjuk ezt a magyarázatot, de Albert kissé ápolatlan és elrongyolódott öltözetéből, Farkas cinikus megjegyzéseiből vagy a már-már komikus és görcsös bizonygatásból, miszerint odakint mennyivel jobb az élet, arra is következtethetünk, hogy más körülmények álltak a hazatérés hátterében. Még ha konkrét társadalmi összetevők felelősek is a film cselekményének beindításáért, végső soron a hangsúly sokkal inkább a hétköznapi és elsősorban magánéleti problémákra kerül.

„Együtt él a kapitalizmus a szocializmussal”

(Tarr Béla: *Panelkapcsolat* – Pogány Judit és Koltai Róbert)

ténet rövid idő alatt, egy helyszínen játszódik – ráadásul a külvilág teljes kiiktatásával –, egy modellszerű, lehatárolt térben bonyolódó lélektani drámát is eredményezhetett volna, de nem így lett. Többek között ezért is nevezi Gelencsér Gábor a „nem”-ek filmjének az *Ernellák Farkaséknál*-t, hiszen magában hordozza mind a lélektani analízis, mind pedig az erőteljes társadalmiság ábrázolásának lehetőségét, de mindkettő csak a felszínen marad meg. Ezt a felszínt pedig éppen a film egyetlen biztos főszereplője hordozza: maga a lakás, mely magába sűríti a privát, személyes tér bensőségességét, ugyanakkor a társadalmi különbségek összeütközésének a helye is lesz. Gondoljunk csak azokra a dialógusokra, melyek Ernella és Albert között zajlanak, mikor magukra maradnak a lakásban! Szinte kizárólag olyan dolgok kerülnek szóba, minthogy mennyi albérleti díjat fizethetnek Eszterék, hány millió forintba kerülhet az a két kalotaszegi láda a nappaliban, vagy milyen jó lenne, ha többet nem térnének vissza, és rájuk maradna a lakás. Azonban az

Akárcsak a *Panelkapcsolatban*, Hajdu filmjében is meghatározó a szereplőket övező élettér. A szituáció által megkívánt forma, mely szerint a tör-

irigykedésen és a másik kibeszélésének indítékán túl a tágas albrétet elsősorban az otthon helye, ahol Eszter, Farkas és Brúnó élnek mindennapjaikat – akárcsak az őket alakító színészek (kiegészülve lányukkal), ami megint csak a helyzet valóságosságát növeli. A cselekmény tere egy már eleve létező, belakott otthon; egyszerre zsúfolt és tágas, főként meleg színekbe burkolt, barnás, világos árnyalatú, napfényes – kis túlzással minden elemében otthonos. A hétköznapi, az emberi, pontosabban családi kapcsolatok helyszíne, melyet Ernellaék érkezése kissé kifordít eredeti jelentéséből. A kamera még a családtagok távozásával sem lendül túl a szobák falain, s Brúnó eltűnésekor, a teljes csend közepette is a lakásban vesztegel.

Mindkét filmről elmondható tehát, hogy a szereplőket határoló közeg több egyszerű díszletnél. „Eleve azt nem bírom, hogy így legyenek a négy fal között... és akkor elmegyek a boltig meg vissza!” – panaszolja reménytelenül a feleség Tarr filmjében. Míg a *Panelkapcsolat* telepíti lakásának szűkössége fokozza a benne lakók kilátástalanságát, addig az *Ernellák Farkaséknál* esetében a tágas polgári lakás testesíti meg az áhított állapotot (legalábbis Ernellaék szemében). Ám mindezek a tényezők, a jobb–rosszabb anyagi körülmények nem hatolnak egzisztenciális mélységekig. Az életéből eredő társadalmi feszültségek még ha jelen vannak is a filmek cselekményében, még ha meghatározzák is a szereplők viselkedésmintáit, a magánéleti kapcsolataikban jelentkező válság sokkal inkább lelki természetű – vagyoni és társadalmi helyzetétől jobbra független.

ILYENEK VAGYUNK?

A *Panelkapcsolat* házastársainak kilenc közös jelenetéből nemigen találunk olyat, ami ne veszekedéssel, sírással vagy feloldatlan ingerültséggel érne véget. Legyen csak egy közös családi reggeli, egy délutáni beszélgetés vagy egy intim együttlét, a mindennapok éppúgy viszályokkal terhesek, mint az eseményszámba vehető mozzanatok. A kilencedik házassági évforduló megünneplése, a strandolás és a vállalati rendezvény mind konfliktusba torkollik. A veszekedések többsége a férj álszentnek tűnő visszahúzódsával,

sértődésével vagy távozásával zárul. A munkáját mintegy pajzsként emeli felesége számonkérő szavai elé, aki hiába állítja, hogy neki fontosabb lenne a minőségi együttlét, mint a jólét, nem kap érdemi válaszreakciót. Kimondottan ironikus az a két egymást követő jelenet, melyben a gyárba igyekvő férj kapkodós készülődését a „komoly” munkavégzés képei váltják: gurulószékes focizás a kollégákkal. Az egyik oldalon áll a férj, akinek elege lett a folyamatos noszogatásból, a családi életből és minden lehetőséget kihasznál, hogy távol lehessen tőle; a másik oldalon pedig a feleség, akinek elege lett abból, hogy mindent egyedül kell csinálnia: a házimunkától a gyerekekkel való teendőig, ráadásul problémáit senki sem érti meg.

Van azonban két olyan jelenet a *Panelkapcsolat*ban, amelyben Robi megpróbálja felvenni a példás férj- és apa szerepét, noha ezt csak elégtelenül képes betölteni. Kilencedik házassági évfordulójuk alkalmából úgymond kitesz magáért: meglepi a feleségét egy itallal és valamilyen szépségápolóval, amiről fogalma sincs, hogy micsoda. Egy kedvesnek szánt gesztus a lehető legszemélytelenebb módon – mindez a sápadt fényű panellakás szűkös nappalijában. Az eseményt persze nemcsak ez árnyékolja be, hanem egy egészen mélyre hatoló veszekedés is a feleség szürke és fáradalmas hétköznapjairól. A másik jelenetben egy apa–fia pillanatot láthatunk, melyben az apa megpróbál tanító szándékkal fellépni. Félszemmel a tévét nézi, és így magyarázza fiának, hogy a világban jelenleg együtt él a kapitalizmus a szocializmussal, de nincs ok aggodalomra, hiszen a fejlettebbek „mi” vagyunk, csak gazdaságilag egyelőre gyengébbek... Az apa tehát, bár jó szándékkal, de rendkívül primitív és tudatlan módon adja tovább fiának a tévéből sugárzott propagandaüzenetet, miközben az is beszédes, hogy ez szinte egyedüli epizódként ábrázolja kapcsolatát gyermekével. A férj családjában betöltött funkciója nagyjából kimerül a pénzkeresésben, és minden más jóakarató, figyelmesnek szánt tette valahogy balul sül el.

Az önsajnálta merült és a gyerekekkel járó terhekre és változásokra nem számító apa szerepe nem ismeretlen az *Ernellák Farkaséknál* esetében sem.

Farkas a legkevésbé sem burkoltan jelzi Eszter számára, hogy egyszerűen idegesíti őt Brúnó viselkedése, aki miatt kiszorítva érzi magát saját házasságából. Úgy érzi, felesége már nem néz fel rá, nem tiszteli, kifogatja szavait, aki viszont mindezt cáfolja. Makacs képmutatását jelzi, hogy rendszeresen elcsíp véletlen elszólásokat, mondatokat, amiket aztán feljegyez magának a kis noteszébe, hogy később az emberek szemébe olvassa és bizonyíthassa igazát. Az *Ernellák Farkaséknál*-ban is van két olyan – a *Panelkapcsolathoz* hasonló – ártatlan momentum, ami Farkas gyengédebb, gondoskodóbb oldalára világít rá, de ugyancsak társul hozzá egy kis kesernyés mellékhatás. Az egyik alkalommal ő is megpróbál ideális apaként viselkedni, mikor magára marad Brúnóval a lakásban. Kinyitnak egy képes gyerekkönyvet – ami az emberi test felépítését illusztrálja mesei ábrákkal –, majd Farkas kedves szavakkal elmeséli gyermekének, hogyan működik a táplálkozási rendszer. Egy idő után megszólal a gyerekszáj: Brúnó elkezd a „miért?” kérdést ismételtetni apja minden válaszára, aki egy idő után, maga is kicsit zavarba jön, és már csak azt tudja mondani: „Mert az ember az ilyen, Brúnó.” Ezután meg is unja a gyerekekkel való foglalkozást, és a munkájára hivatkozva, valójában passziánszozni ül le a gépe elé. Hasonlóan kétes kicsengésű az a jelenet, amelyben a film végéhez közeledve meghitt közelségbe kerül feleségével. „Szép vagy... szépen öregszel” – mondja Eszternek. Bár itt valóban egy igen bensőséges pillanat tanúi vagyunk, mégis, mintha a film nyugvópontján valahogy kívánni valót hagyna maga után ez a bókna szánt mondat.

Ugyan Eszter és Farkas annyiszor is olyan hevesen nem esnek egymásnak, mint a *Panelkapcsolat* szereplői, sok esetben az ő szájukat is elhagyja egy-egy szúrós, a másiknak címzett megjegyzés. Az ő vitáik – visszafogott értelmiségi imázshoz hűen – nem keltenek olyan drámai hatást, mint a *Panelkapcsolat*ban. Bár egyik alkalommal Farkas úgy dönt, hogy nem csinálja tovább, ott hagyja ezt az egészet és lelép, Eszter utána megy megbeszélni a dolgokat, majd nem sokkal később együtt térnek haza, mintha mi sem történt volna. Az *Ernellák Farkaséknál*-ban megjelenő konfliktusok nem eredményeznek

olyan végleteket, mint Tarr filmje. Habár mint kiderül, abban a filmben sem számít véglegesnek egy drámai szakítás – a házastársak végső soron képtelenek elszakadni egymástól –, mégis minden kis apróságnak sírás lesz a vége. Ezzel szemben Hajdu filmjében minden elcsendesül: Farkas sértődött távozása, a Laura által generált szituáció a pénz ellopásával, és Brúnó eltűnése is hamar megoldódik.

Az *Ernellák Farkaséknál* esetében a családi válsághelyzet sokkal visszafogottabb és közvetettebb módon mutatkozik meg tehát. Ez adódhat a szereplők – a *Panelkapcsolathoz* mérten – kevésbé kiélezett társadalmi helyzetéből, eltérő értelmi színvonalából, de főleg a film alaphelyzetéből: Ernellák váratlan érkezéséből. Az ő szerepük bár vitathatatlanul hangsúlyos a filmben, mégis inkább alárendelt Eszterék családjához képest. Ugyan betekintést kapunk személyiségük és gondolkodásuk sajátos vonásaiba, mégis inkább a tükör szerepét töltik be a film cselekményében: jelenlétük Farkas és Eszter kapcsolatának viszontagságait tükrözi. Abban a jelenetben sem a megcsalt férj, hanem Farkas hozzáállása bontakozik, amelyben Albert tanácsot kér tőle az Ernellával való viszonyának rendezéséhez. Farkas – talán azért, hogy ne keltsen pánikot – viszonylag lazán kezeli a helyzetet, megnyugtatja Albertet afelől, hogy a szex az ilyen. Ha egyszer fellángol a szikra, nincs visszaút, „ilyenek vagyunk, így vagyunk kitalálva” – mondja Farkas. Ez a jelenet pedig Eszter szavainak fényében válik igazán meghatározóvá, ugyanis a következőt mondja Ernellának, mikor kettesben beszélgetnek: „jön egy ilyen kis húszéves apakomplexusos kis virgács, és kész... Farkasnak most csak ennyi kell” – mondja csüggedt beletörődöttséggel. Aztán Ernella szájából hangzik el egy mondat, ami megint csak a szerepük viszonyosságát emeli ki: „Ne már, hát... nekünk ti vagytok a példa” – mondja reményvesztetten, miután megtudja Esztertől, hogy el akar válni. Ernella, Albert és Laura jelenléte leginkább ott nyer értelmet, ha Farkasék családja felől tekintünk rájuk. Néhol éppen – öntudatlan módon – ők hozzák közelebb Esztert és Farkast egymáshoz, néhol pedig ők váltják ki egy-egy bennük húzódo sérelem fel-



színre törését. Az egymással folytatott vitákon túl Ernelláék jelenléte is konfliktusaik közvetítője lesz.

A *Panelkapcsolat* esetében ilyen külső „tükörből” kevés van. Ami mégis ehhez hasonló szituációt teremt, az a feleség fodrásznál tett látogatása. Itt, a vállalati bulira készülődve, alkalmá nyílik, hogy a férjén kívül másokkal, például a barátnőivel beszélgessen. Ennek ellenére ez a kis kikapcsolódás is láthatólag a siverré lett házasságára emlékezteti. Apró rezdülésekben megmutatkozó szomorúság ül ki arcára, ahogy hallgatja egy másik feleség beszámolóját fergeteges nyugat-európai nyaralásukról. Ők Robival persze sehol sem voltak a nyáron. A fodrász-jelenetet követően rögtön felcsendül Ambrus Kyri hangja, mellyel a vegyipari dolgozókat és hozzátartozóikat szórakoztatja a vállalati összejövetelen. A film egyik leghosszabb jelenete, a várva várt szórakozás is épp úgy romlik el, ahogy az összes többi. A feleség keserű arccal bámulja, amint férje más feleségét táncoltatja helyette. Talán ez a jelenet tartalmazza a legtöbb fájdalmat és megalázottságot, amit más emberek körében, ám emiatt mégis egyedül, elfojtva kell megélnie.

A feleség végső elkeseredése viszont a „negyedik fal” áttörésével bomlik ki, ugyanis közvetlenül a film zárata előtt, interjúhelyzetben, a ka-

mera felé nézve láthatjuk őt zsebkendőjébe temetkezve. Férje véglegesnek tűnő távozása után önti ki a lelkét, és olybá tűnik, már csak mi nézők maradtunk, akik hajlandók végighallgatni. Ez az alkotói gesztus, mely mintha hirtelen lerántaná a történet fiktív takaróját – Pogány Judit szívszorító játékaival párosulva –, mellbevágóan reális hatást kelt; sokkal nehezebb érzést hagy maga után, mint az ezután látható zárójelenet: a közös mosógépvásárlás.

Brúnó és Laura varázslatos bábeldása úgy tűnik, egy kicsit összehozza a családot. Játékos maszkkal az arcukon, örömmel nézik a szülők, ahogy gyermekeik rátaláltak a közös hangra. Bár a zavartalan kikapcsolódásra nincs sok idő, hiszen a vacsorát még elő kell készíteni mielőtt megérkezik a nagypapa. Mindenki készülődik: Farkas a haját igazgatja, Albert a borotvahabot simítja az arcára, Ernella a rúzszt az ajkaira – aztán meggondolja magát és inkább letörli. Ez a tükörbenzés pillanata, mikor már senki nem visel maszkot. Eszter kirakja a tényérokot, formára hajtja a szalvétákat, majd ott hagy minket a megterített asztal képével. Az átme-

„Már senki nem visel maszkot”

(Hajdu Szabolcs: Ernelláék Farkaséknál – Török-Illyés Orsolya, Hajdu Lujza, Hajdu Szabolcs, Szabó Domokos, Hajdu Zsigmond, Tankó Erika)

netben ér véget a film. Érzelmileg fontos történések után, de egy meghatározó esemény előtt, mely ugyancsak magában hordozhatja egy újabb konfliktus kirobbanását. Akárcsak a *Panelkapcsolat* záróképe az autó platóján utazó házaspárról, ahogy az újonnan vásárolt mosógépükkel utaznak hazafelé. Szereplőink ismét együtt vannak – egy háztartási gép vásárlásával megpecsételt közös életet terveznek, ám üres, semmibe révedő tekintetük, a háttérben rájuk nehezedő panelrengeteggel, nem sok jót ígér. A korszellemet átszövő pangás mintha befészkelné magát a társas kapcsolatok mélyére is. Férj és feleség, akik nem beszélgetnek, legfeljebb elbeszélgetnek egymás mellett. Ha viszont mégis megpróbálnak, akkor sem akarják és talán nem is képesek megérteni a másikat. Az útjuk mégis közös. Az *Ernelláék Farkaséknál* ezzel szemben a párbeszéd filmje, a párbeszédnek, ami önmagában ugyan nem vezet megoldásra, de ha kialakul, akarva akaratlanul közelebb visz a másikhoz. Vajon a tiszta lap lehetőségével kecsegtet Tarr Béla és Hajdu Szabolcs filmjeinek zárata? Kissé szakadozott meg foltos, de lapnak ugyan lap. •

BESZÉLGETÉS SZEKFÜ ANDRÁSSAL

Barátságos kapcsolatok

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

SZEKFÜ ANDRÁS AZ MMA KIADÓNÁL MEGJELENT INTERJÚKÖTETEI ÚJ INFORMÁCIÓKKAL GAZDAGÍTJÁK A MAGYAR FILM TÖRTÉNETÉT.

• *Mikor kezdted interjúkat készíteni filmművészetünk nagyjával, és milyen szándék vezérelt ebben a munkában?*

Az első ilyen interjút 1968. november 4-én készítettem, ezt pontosan tudom, Jancsó Miklóssal. Azelőtt nem csináltam ilyen interjút. A szándék az volt, hogy a szakdolgozatom alapján írjak egy doktrót, melyet Jancsó Miklós művészetéről szerettem volna csinálni.

• *Miért interjúval kezdted, és miért nem tanulmány-, cikk-, vagy monográfia-írással?*

Már a szakdolgozatomban volt egy viszonylag hosszú Jancsó-fejezet. Az érzésem az, hogy az interjú hozzátartozik a tájékozódáshoz. Itt él körülöttünk az alkotó, akkor miért ne kérdezzük meg őt magát is.

• *Milyen szempontok szerint választottad ki a további beszélgetőtársaidat?*

Az egyetem elvégzése után kapcsolatba kerültem a Gondolat Kiadóval, nekik javasoltam egy *Így filmeztünk* című kötetet, melyet 1970-re kellett volna megjelentetni. Ehhez kezdtem el gyűjteni a többi interjút. A „fontos” alkotókat és filmgyártási vezetőket kerestem meg – ebben persze sok volt a szubjektivitás.

• *Azután abbahagyta az interjúkészítést. Meddig és miért szüneteltek ezek a filmes beszélgetések?*

Az abbahagyás összefügg az akkori kötet kudarcával. A Gondolat 1970 júniusában elutasította a kiadását. Én már az új munkahelyemen dolgoztam, a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban, és egészen más dolgok kötötték le az időmet és energiámat.

• *Mikor és miért kezdted újra az interjúzást?*

Nem volt ilyen döntésem. Alkalmak voltak, amikor az interjú tűnt nekem al-

kalmas eszköznek. Ilyen volt például az 1970-es évek közepén, amikor a Balázs Béla Stúdió egyik munkacsoportjában a dokumentumfilmekkel foglalkoztunk. Elkezdtem interjúkat készíteni dokumentumfilmekkel, akiket nagyra becsültem: Elek Judittal, B.Révész Lászlóval és valamivel később Ember Judittal. Az Ember Judit-interjúban fölvetődött problémák kapcsán pedig úgy éreztem: muszáj készítenem egy párhuzamos interjút Gazdag Gyulával, hiszen az Ember Judit-interjúban nagyon sok szó esett *A határozat* című közös dokumentumfilmjük elkészültéről, és a bemutatás utáni problémákról.

• *Kik maradtak ki az eddig megjelent kötetekből? Volt-e olyan személy, akit nem tudtál megszólaltatni, és már nem is tudod pótolni?*

Több ilyen személy volt, és ezeknél az okok és a helyzetek különbözőek.

• *Mondjál példákat!*

A második kötetet Simó Sándor emlékének ajánlom. Simóval baráti kapcsolatban voltam, nagyon nagyra becsültem őt, és az *Apám néhány boldog éve* című filmjét. Ővele biztos csináltam volna interjút, de ez nem

jött össze, olyan váratlanul halt meg. Hasonló mondható el Schiffer Párról, ővele egy olyan interjút került be a kötetbe, amit munkacélból készítettem a *Csép-lő Gyuri* című filmjének a forgalmazásáról, de életút interjút nem tudtam vele csinálni. Fájdalmas hiánya a kötetnek, hogy Huszárik Zoltánnal nem beszélgethettem, ugyanazon okból, mint a két baráti emberrel. Huszárikot nem ismertem

személyesen, a *Szindbád* utáni játékfilmje kicsit gyengébb volt, és naiv módon úgy gondoltam, hogy akkor jön a harmadik, az majd megint csodálatos lesz, és utána fogok vele beszélgetni. Megkerestem volna a harmadik filmje után – hát erre sem került sor.

Egészen más Keleti Márton esete. Eljutottam hozzá B.Révész László közvetítésével, aki akkor tanítványa volt a főiskolán, és egy néhány perces beszélgetést folytattam vele a főiskola egyik tantermében. Azt mondta, ő nem tudja, hogy mit hozzon ebből ki, nem látja maga előtt a dramaturgiáját – így mondta, ezzel a szóval. Nem tudja, hogy milyen sztorit csináljon ebből a dologból, és hogy milyen tanulságot emeljen ki az életútjából. Muszáj-e neki benne lenni? Mármint a könyvben. Ingatta a fejét, és azt mondta, hogy még nem jött el az ideje ennek. Három év múlva már meg is halt. Tehát nem jött el sohasem ennek az ideje. Én általában a művészfilmek rendezőivel készítettem interjút, de Keleti Márton annyira fontos filmtörténeti jelenség volt, és a maga műfájában, a magyar zsánerfilmben, ugye ezt manapság így szokás mondani, annyira nagyot alkotott, hogy szívesen interjúztam volna vele.

• *Eddig két interjúköteted jelent meg az MMA Kiadónál. Az álmaidban milyen folytatást tervezel?*

A harmadik ebben a sorozatban egy Jancsó-kötet lesz, a címe *Jancsó és köre*, ezen már dolgozom. Ebbe belekerül az a bizonyos 1968-as Jancsó-interjú, és két másik, 1972-ből illetve 1977-ből. De csináltam interjúkat még annak idején Somló Tamással, Jancsó első nagy operatőrijével, Kende Jánossal, a másik nagy operatőrijével – ővele még szeretnék most is beszélgetni –, csináltam



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

egy rövidebbet Hernádi Gyulával, a Jancsó-filmek jelentős részének írójával, valamint Kézdi-Kovács Zsolttal, az első Jancsó-filmek vezető munkatársával. Tavaly és idén, a készülő Jancsó-könyv számára készítettem interjút Mészáros Mártával, aztán Csákány Zsuzsával, ugye, ők a feleségei voltak. Szeretnék interjúzni Giovanna Gagliardóval, aki az 1970-es években élettársa és forgatókönyvírója volt, de most a járvány miatt lehet, hogy erre nem kerül sor. És megcsináltam az interjút Grunwalsky Ferencsel, aki asszisztense, operatőrije, munkatársa volt, és nagyon fontos dolgokat mesélt róla.

• *Lesz esetleg egy negyedik kötet is?*

Hát nagyon remélem. Elmondom, hogy miért. Vannak olyan interjúk, amelyek még korabeliek, tehát 1970-es évekbeliek, és kimaradtak a mostani, második kötetből.

• *Mondj példát!*

Az egyik ilyen interjú, ami kimaradt, Kardos Ferenc lakásán készült. Több órán át beszélgettünk, s már közben is nagyon zavart, hogy valami miatt nem tudott feloldódni. Csak azt tudom feltételezni: úgy gondolta, hogy valakik küldtek őhozzá, és ezért neki ott rendkívül hivatalos és a kornak megfelelő válaszokat kell adnia.

• *Ez mikor volt, ha emlékszel rá?*

1971-ben. Talán a negyedik kötetben benne lesz. Abba kerülhet még ezen kívül a Sándor Pállal készített két interjú, az egyik a 70-es évek elejéről, a másik tavalyi, de egyéb elfoglaltságai miatt kifutottunk az időből, és azt kérte, hogy most ez ne kerüljön bele a kötetbe. Szerintem a negyedik kötetben már nem lesz ennek akadályja. Hasonló helyzet alakult ki Dárday Istvánnal, akivel van egy rendkívül érdekes életútinterjú az életének első szakaszáról, tehát még a filmrendezői tevékenysége előtti időről, hogyan lett belőle Dárday „Hugó” – ugye mindannyian így ismerjük –, és ehhez készült volna tavaly egy második interjú, de erre szintén nem volt idő, s ilyen módon viszont a Szalai Györgyivel készült beszélgetés is kimaradt, hiszen ők egy alkotópáros. Plusz készült további interjú azóta Kardos Sándor operatőrrel. Ha lesz negyedik kötet, akkor az, valamikor 2022–23 körül készülhet el. Láthatod, milyen optimista vagyok, hiszen most múltam 78, de ha megérem, és lesz hozzá erőm, akkor ezek mind belekerülnek egy negyedik kötetbe.



• *Van-e valamilyen különös módszered vagy trükköd, amivel őszintén szóra tudod bírni az alanyaidat?*

Nem gondoltam végig, hogy mi lesz az a trükk, amivel őket szóra tudom bírni. Egy olyasmi van, amit akár trükknek is nevezhetsz, mert annyira egyszerű. Ez az, hogy a családjukkal és a fiatal korukkal kell kezdeni az interjút. Ennyi a trükk. De mondok mást, mert most tulajdonképpen az interjú módszertanáról kérdezel.

Vannak barátaim a kérdezettek közül. Gulyás Gyula, B.Révész László, Schiffer Pál és Lányi András, és mások. De nem ez a tipikus. Sokan, akik olvassák, azt gondolják, hogy ezek az interjúk azért érdekesek, mert baráti kapcsolatban vagyok ezekkel a filmrendezőkkal. Ki kellett találnom erre egy másik szót, és azt mondom, hogy *barátságos* kapcsolatban vagyok velük, illetve kerülök azzal, akit akkor ismerek meg. Ez nem baráti kapcsolat. Egy baráttal kényes dolgokról őszintén tudsz beszélni. Ezekben az interjúkban mindenki igyekszik kedvező képet kialakítani saját magáról az olvasók, a nyilvánosság számára. Nekem nem feladat, hogy leleplezzem az alanyomat az interjú keretén belül. Nem feladat, hogy kínos helyzetbe hozzam. Praktikus sem érdemes ezzel kísérletezni, hiszen akkor megáll az interjú, rám csapja az ajtót, és vége. Tehát egy közös felfedező munkafolyamat, ami a beszélgetésekben zajlik.

Van egy nagyon komoly erkölcsi dilemma is, ugyanis a második kötetben

Kósa Ferenc: **Tízezer nap**

nagyon sokszor előkerülnek az egyes alkotóknak egymással kapcsolatos véleményellenté-

tei, ütközései, konfliktusai. Ilyen többször előfordult, például Ember Judit–Gazdag Gyula esetében, vagy a *Tízezer nap*-nál: Kósa Ferenc az egyik oldalon, másik oldalon Herskó János, Nemeskürty István és egy külön oldalon Sára Sándor. Ugyanarról a dolgról egymással ütközőt mondanak. De egy interjúkötet nem egy értelmiségi hetilap vitarovata, ahol heteken át lehet vitatkozni. Itt nekem azt a döntést kellett meghoznom, hogy én nem mutatom meg az előző ember interjút a következőnek, hanem a saját magam nevében fölteszem a kínos kérdéseket. S minden interjúban elmondtam, hogy a másik embert is meg fogom kérdezni. Tehát Nemeskürty Istvánnal előbb interjúztam, mint Kósa Ferencsel, és a Nemeskürty-interjúban elhangzott – bele is került a kötetbe –, hogy igen, én még meg fogom kérdezni Kósa Ferencet is. Ezt Nemeskürty természetesen tudomásul vette. Tehát ezek nagyon komoly erkölcsi kérdések. Külön súlyosbítja a dolgot, hogyha az egyik résztvevő már nincs az élők sorában, de a másik még igen. Tehát nem lehet egy könyvet vitaforummá tenni. Ez a könyv nem „a magyar film története”. A magyar film történetét vagy történeteit filmtörténetek fogják meg írni, és remélem, hogy ezek a kötetek ehhez a filmtörténethez forrásanyagot fognak szolgáltatni, amit a történész forráskritikával fog kezelni, de – remélhetőleg – hasznosítja. •

MAGYAR-OROSZ FILMSZÓTÁR

Magyar hangja

SZÍJÁRTÓ IMRE

A TRANZNACIONÁLIS MOZI IZGALMAS MEGNYILVÁNULÁSAI AZOK A MAGYAR FILMEK, AMELYEK OROSZ KÖRNYEZETBEN JÁTSZÓDNAK ÉS OROSZUL BESZÉLNEK.

Vaszilij Akszjonov *Moszkva kva-kva* című regényének szereplői azok a magasházak, amelyek meghatározzák a város látképét – igazság szerint a jelenlétük kevésbé hangsúlyos, mióta a környezetükben újabb, hatalmas építmények jelentek meg, varsói hasonmásuk tekintélye például vérszesen leáldozott emiatt. Tóth Tamás 1998-as filmjének, a *Natasának* cselekménye egy ilyen felhőkarcolóban zajlik, a Lomonoszov Egyetem épületében. A kollégium lakói megvalósítják a testvéri népek együttélését, hiszen az a televény, ami itt kialakul, tulajdonképpen annak a sokadalomnak a közege, amelyet az ösztöndíjak és az ugyancsak testvéri országok közötti szerződések alapoztak meg. A bábeli zűrzavart Tóth Tamás filmje a magán- és nemzeti mítoszok köreiből emeli: egyrészt a központi szereplők körül legendák szövődnek, másrészt minden japán és szibériai, lengyel és afrikai diák a saját rémesen rendetlen szobájá-

ban őrzi hazája és nyelve kultúrincseit. „Én még holt nyelveket is tanulok” – mondja az egyik szereplő, és valóban, lenyűgöző módon keverednek itt egymás között a valódi és a talán soha nem létezett viseletek, szakácsremek és zenék. A *Natasá* alapvetően egyetemista bulifilm, amúgy pedig ártó és rokonszenves szellemek részvételével előadott rémdráma, féltékenységi tragikomédia és néprajzi kaleidoszkóp, amelybe beszüremkednek a 80-as évek végének vadpolitikai eseményei is, ahogy Szergej, a címadó csodás lány testvére belekeveredik egy fegyveres akcióba. Ha magyar elemeket keressünk az amúgy soknyelvű *Natasában*, akkor könnyen megtalálhatjuk őket: a film az utolsó jeleneteivel átköltözik Budapestre, főszereplője pedig Ferenc, aki amúgy magyarul talán egyszer sem szólal meg, nem is lenne kihez beszélnie az anyanyelvén.

„Itt csak betegek vannak”

(Gothár Péter:
Hagyjállógva Vászka)

Ferenc alakjával kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy úgy tűnik, mintha az itt tár-



gyalandó filmeket egy titkos szál kötné össze: a magyar rendezők későbbi jelentős orosz színészek pályáját nyitották meg velük. A ma már vezető színésznek számító Konsztantyin Habenszkij kezdő volt, amikor a magyar diák szerepét eljátszotta, azóta egyebek között szerepelt Timur Bekmambetovnál (*Éjszakai őrjárat – Nocsnoj dozor*, 2004), de rendezett is (*Szobibor*, 2018). További példaként szolgáljon Fekete Ibolya ugyancsak orosz érdekeltségű *Bolse vitája* (1996), amelyben a késkereskedő fiút az az Alekszej Szerbriakov játssza, aki később főszerepet visz a *Leviatánban* (Andrej Zvjagincev, 2014), legújabban pedig Daniel Olbrychskivel alkot nagyszerű párost Szergej Livnyev *Van Goghok* című 2018-as filmjében. A *Bolse vita* azért nem tartozik jelen áttekintésünk belső köreiből, mert egyrészt Magyarországon játszódik és ugyan sokfajta nemzet fia feltűnik benne, de lényegében magyarul beszél, másrészt olyan orosz összetevők vannak benne, amelyeket a film közege indokol és igazol – ilyen Szerbriakov figurája és a két utcazenész főszereplő.

Tóth Tamás a *Vasisten gyermekeivel* (*Gyetyi csugunnih bogov*) mutatkozott be 1993-ban. Természetesen nem véletlenül jelenik meg a két címváltozat, hiszen ha lehet, a *Natasánál* is oroszabb filmről van szó. Színészfelfedezésről éppenséggel nem beszélhetünk, mert az Ignatov alakító Jevgenyij Szigyihin játszott korábban filmekben, de sok-sok sorozata mellett az egyik legjelentősebb alakítása. Ugyancsak a koprodukciók védőszentjének keze lehet abban, hogy Gothár Péter *Hagyjállógva Vászka* című 1996-os filmjében olyan rosszfiút játszik, mint a *Bűnös Pétervárban* (*Bangyitszkij Petyerburg*). A *Vasisten gyermekei* valamiféle szibériai munkáswestern – a műfajhoz a rendező 2002-ben *Rinaldóval* tér vissza –, amely elképesztő erővel mutat egy civilizációtól távoli, férfias, fémes és hideg világot.

Miként kerültek az orosz kultúrkör közelébe az itt és a továbbiakban említett rendezők? Nem szerencsés hűs-vér alakjukat közvetlenül összekötni a filmjeikkel, hiszen az alkotó sokféle áttételen keresztül viszonyulhat a művéhez, és szerepet játszhatnak felkérések és koprodukciós lehetőségek is, de Tóth Tamással kapcsolatban életrajzi magyarázatot találunk: iskoláit a Szov-



jetunióban végezte, innen a kötődése Moszkvához illetve Szibériához. Utóbbi térség a helyszíne *Farkas* című munkájának, amelyben a *Natasához* hasonlóan nagy szerepe van a sámánizmus hiedelemvilágának.

Az itt megidézett filmek közül Jancsó Miklós alkotása, a *Csillagosok, katonák* (*Zvjozdi i szoldati*, 1967) a legkorábbi. A *Csillagosok, katonák* a *Szegénylegényekben* kidolgozott szabadtéri mozgásszínház megoldásait teszi át orosz környezetbe. Nemcsak a térhasználat rendszere köti össze a két filmet, hanem a történelemkoncepció is: a katonák hovatarozása addig érvényes, amíg le nem vetik az egyenruháikat – egyforma fehér rubáskában már nem fegyveres férfiak többé, hanem védtelen emberek. „Itt nincsenek vörösök és fehérek, itt betegek vannak” – idézhetjük az egyik ápolónőt abban a hadikórházban, amelyben a harcoló felek képviselői meghúzzák magukat. Az, hogy Jancsó Miklós az 1918-19-ben játszódó cselekményt történelemfilozófiai modellje szolgálatába állította, feszültséget okozott a megrendelő szovjet filmpolitikusok körében – Jancsó kiszolgáltatott női

„Nyersanyagként használja a környezetet”

(Tóth Tamás: *Natasza*)

és férfitestek áramlását vizsgálta a polgárháború tereiben, ami csorbította az egyoldalú ideológiai állásfoglalás esélyeit. A film körüli vitákról a rendező és néhány alkotótársa tanulságosan beszél a *Szovjet-magyar kooperáció* című dokumentumfilmben (Forgács Iván és Kodolányi Sebestyén munkája, 2011). A *Csillagosok, katonák* magyar szereplői ugyanakkor történetileg valódi figurák: a polgárháborúban olyan katonák is részt vettek, akik hadifoglyok soraiból léptek át a Vörös Hadseregbe. Innen a film részleges és korlátozott kétnyelvűsége, hiszen közülük néhányan jobban, mások nehezebben használják az orosz. Szerepüket magyar színészek játsszák, többek között Juhász Jácint, Kozák András és Madaras József. A *Csillagosok...* az 1964-ben készült *Így jöttem* tehát abból a szempontból viszi tovább, hogy az utóbbi filmnek is vannak orosz vonatkozásai, ám az *Így jöttem* még nem modellt alkot a szereplők közötti viszonyokból, illetve megmarad a tér- és időtapasztalás realista keretei között.

A *Kapaszkodj a fellegekbe* (Gyerzsisz *za oblaka*, Szász Péter, 1971) a kétol-

dalú együttműködés más jellegű eredménye, hiszen magyar színészeket látunk benne, akik a film fikciója szerint orosz szerepeket játszanak – Madaras Józsefen kívül Darvas Ivánt (akinek épenséggel otthonról hozott adomány a kétnyelvűség), aztán Mensáros Lászlót vagy Bujtor Istvánt. A film valamiféle történelmi szatíra Ilf és Petrov vagy Gennagyij Poloka *Intervenciója* (1968) modorában, amely ugyan az Új Gazdaságpolitika (a *Mester és Margaritából* is ismerhető NEP) időszakában játszódik, de nem mentes a jelenbe irányuló kiszólásoktól, mint az „örök barátság”, vagy „a győzelem napja”. A blődli középpontjában a két ország közötti repülésügyi trükkök állnak, amelyeket II. Miklós cár volt pilótája valósít meg – a film közege nyugodtan elbír csodás helyváltatásokat, szereplőcseréket vagy légi mutatványokat.

A *Haggyállógva* *Vászka* valamennyi film közül talán a legjobban illeszkedik bele az alkotó munkásságába még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy ugyancsak orosz terepen játszódik – a filmben mindössze a mesélő hangja magyar. A *Haggyállógva* Gothár stilizációs rendszerének szélső értékét képviseli: az abszurd látásmód itt a legkövetkezetesebb, a szereplők ebben a filmben vannak a legbátrabban elrajzolva, az ábrázolási szabadságot a lágermese, a pétervári bűnözőlegenda belső törvényszerűségei biztosítják.

A *Madárszabadító, felhő, szél* (2005) tulajdonképpen a *Csillagosok, katonák* berendezkedését valósítja meg, hiszen Szaladják István Jancsóhoz hasonlóan nyersanyagként használja az orosz környezetet. A különbség közöttük annyi, hogy Jancsó magához hasonítja a felkéréssel tulajdonképpen felkínálkozó tájat, Szaladják pedig a saját spirituális igényei szerint alkotja meg – ugyan felbukkannak a filmben a hagymakupolás épületek, de mindez díszletként szolgál egy emelkedett, átszellemített látványvilág megteremtéséhez.

A magyar-orosz filmes kapcsolatok csupán egyik vonulatát követtük végig hat film példáján. Az együttműködések, a hatások, a párhuzamok a rokonságok és széttartások gazdag rétegeit további filmek mutathatják be, de ehhez újra kell nézni Mészáros Márta munkáit, Lugossy László pályáját, *Az én XX. századomat* és nagyon sok további izgalmas dokumentumot. •

MAGYAR – SZERB/HORVÁT/BOLGÁR FILMSZÓTÁR

Talákoztunk déli szlávokkal is

FORGÁCS IVÁN

A TÖRTÉNELMI SORSKÖZÖSSÉG ÉS A VENDÉGSZÍNÉSZEK ELLENÉRE SEM JÖTT LÉTRE AZ 1940-ES ÉVEK ÓTA MAGYAR-DÉLSZLÁV KOPRODUKCIÓ.

A délszláv-magyar filmes kapcsolatok után kutakodva az ember először ösztönösen az egykori Jugoszlávia és utódállamai felé irányítja tekintetét, ezen belül is a szocialista korszak filmográfiáit kezdi lapozgatni, mert akkoriban voltak gyakoriak a közép-kelet-európai együttműködések, koprodukciónak. De némi meglepetésére, nem jár igazán jó nyomon.

Valóban érdekes, hogy miért nem készült magyar-jugoszláv koprodukció. Az okokat egyelőre inkább csak találgatni lehet. Bizonyára fontos szerepet játszott a sajátos politikai háttér. A szovjet blokk és Jugoszlávia viszonya a titói rendszer „rehabilitálása” után, a baráti mosolyok ellenére is tartózkodó maradt. Moszkva továbbra sem akart befolyásos erőt látni saját érdekszférájában. Belgrádot pedig kiélegítette vezető szerepe a harmadik világban, és

nyugati kapcsolatai fontosabbak voltak számára bármiféle balkáni, kelet-európai térnyerésnél. Ami konkrétan a magyar kapcsolatokat illeti, az erős közeledést gátolhatta valamelyest a vajdasági magyarság kérdése is. Nem feltétlenül a nemzetiségi jogok kezelése kapcsán, mert ezt illetően Jugoszlávia volt a legdemokratikusabb a térségben. A problémát inkább az jelentette, hogy nagyobb nyitás esetén a magyar kisebbség nem kívánatosan aktív „híd” szerepet tölthet be a két ország között.

Ezzel együtt is különös a filmes koprodukciónak hiánya. Hiszen mindkét oldalon készültek közös, vagy éppen a határon átlépő témával foglalkozó művek. Nem a *Hideg napokra* kell gondolnunk, mert az 1942-es újvidéki vérengzéssel való szembenézés a magyar szellemi élet feladata volt. Az idevágó példa sokkal inkább Jancsó Miklós *Sirokkója* (1969), amely – igaz,

„Apró akcentussal”

(Edelényi János: Príma primavera – Veszela Kazakova és Lukáts Andor)

szymbolista ábrázolási formákat keresve – a szerb király elleni merényletre készülő usztasák közegében játszódik, és mégis magyar-francia (!) koprodukciónban valósult meg. Vagy felidézhetjük az *Egy óra múlva itt vagyok* sorozatot is, amelynek fontos jugoszláv partizán szála van, de föl sem merült kinti színészek felkérése. A másik oldalról pedig a *Halálos tavasz* jugoszláv remake-jét említhetjük (*Samrtno proleće*, 1973 – Stevan Petrović és Miguel Iglesias), amelyhez az újvidéki Neoplanta spanyol partnert és tárrendezőt talált.

Mindezek után több reménnyel fordulhatunk a szocialista Bulgária irányába. Itt a politikai és nemzetiségi problémák is ki voltak zárva. És mégsem találunk magyar-bolgár koprodukciónak. A két ország filmes együttműködésének legkomolyabb eredménye Eduard Zahariev, az egyik legkiválóbb bolgár filmrendező volt. Ő a budapesti főiskolán tanult, a legendás Máriássy-osztályban, Szabó Istvánnal, Elek Judittal, Huszárik Zoltánnal, Rózsa Jánossal. Gábor Pállal, Kézdi-Kovács Zsolttal, Gyöngyössy Imrével. Életműve egyértelműen jelzi a hatást. Ő képviselte azt a minden napokból merítkező, sokszor satírává fokozott társadalomkritikai vonalat, amely nagy tekintélyt biztosított a magyar filmnek a hetvenes években. A „magyaros nyelvezet” leginkább két remekében, *A mezei nyulak megszámlálásában* (*Prebrojavane na divite zajci*, 1973), és *A társaság tisztelt tagjaiban* (*Vilna zona*, 1975) érzékelhető.

Színészeket se nagyon kölcsönözött egymástól Magyarország és a délszláv térség. A hetvenes évektől több magyar filmben is felbukkant Eva Ras. De ő is magyar kisebbségi vonalon érkezett Jugoszláviából, igaz, már az egész országban, sőt, nemzetközileg is ismert színésznő volt, főleg Dušan Makavejev filmjeinek köszönhetően – amelyekről viszont idehaza akkoriban még csak kevesen tudtak. A bemutatkozás Böszörményi Géza fanyar, satirikus hangvétellű munkájában, az *Autóban* (1974) sikeres volt, de ezután igazi főszerepet csak a misztikus-történelmi témájú *Mennyei seregekben* kapott (Kardos Ferenc, 1983), amelyben Zrínyi Miklós feleségét alakította. A bolgárok ezen a téren is több lehetőséghez jutottak. Az ötvenes-hatva-



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



A délszláv-magyar filmes kapcsolatok intenzitása a rendszerváltás után sem változott alapvetően. Pozitív változásként a produkciós irodák gyakoribb partneri együttműködése említhető. Szekeres Dénes Tivoliya, Kántor László Új Budapest Filmstúdiója például tudatosan mozgott délszláv-balkáni irányban, és a térség nem egy filmjében vett részt. Igazi koprodukcióról azonban nem beszélhetünk. A színészek áramlása sem erősödött. Talán egyetlen „kölcsonzés” maradt emlékezetes: Edelenyi János első hazai játékfilmjében, az üdítően szomorkás *Prima primaverában* (2009) egy akkoriban felfutó, fiatal bolgár tehetség, Veszela Kazakova játszotta a női főszerepet. Míg a vajdasági jelenetekben újra felbukkanó Dzsoko Roszicsot még ekkor is szinkronizálni kellett, Kazakova remekül – egy szükséges apró akcentussal – mondta a magyar szövegeket. Érdekes módon ukrainai lányt kellett ala-

nas évek színészlegendája, Aposztol Karamitev szovjet tisztet játszhat az évfordulós tisztelgésnek szánt *Három csillagban* (Jancsó Miklós – Wiedermann Károly – Várkonyi Zoltán, 1960). A nála szelídebb és egysíkúbb férfiszépség, Ivan Andonov lesz első sci-fink, *Az idő ablakai* (Fejér Tamás, 1969) külföldi vendégstárja, akit Gaál István felkér kemény társadalomkritikai parabolája, a *Magasiskola* (1970) egyik főszerepére. „Idegenségével” jól hitelesíti a magányos pozitív pólust képviselő, a Rend közegeből kilépő Fiú alakját. Majd pár év múlva az ízig-vérig színész Icsak Fincinek óriási feladat jutott: Huszárík Zoltán, nem kis meglepetésre, Latinovits Zoltán halála és Innokentyij Szmoktunovszkij szovjet „letiltása” után őrá bízta a *Csontváry* (1979) címszerepét. Teljesítményét nem könnyű megítélni ebben a görcsösen nagy igényességgel készült, s talán ezért nehézséggé sikeredett szerzői kompozícióban. Egy biztos: nem a vele megidézett Csontváry-figura akasztotta meg ezt a filmet a nagy művek felé vezető úton. Egy délszláv színész azonban így is valószínűleg beépült a magyar filmgyártásba.

„Műfajt teremtett”

(Szomjas György: Talpuk alatt füttyül a szél – Dzsoko Roszics és Bordán Irén)

A szófia szerb-bolgár szerzemény, Dzsoko Roszics (Djoko Rosić) magyarországi karrierje a *Hajdúkkal* (1974) kezdődött. A Bocskai István korában játszódó történet lényegében az első magyar eastern. A szó szoros értelmében. Kardos Ferenc közép-kelet-európai színészgárdát toborzott össze a vállalkozásra, igazi kemény fiúkat, a román Ion Boggal, a szlovák František Veleckývel, és ezúttal a jugoszlávok sem maradtak ki: Dragomir Felba mellett feltűnik a filmben a térség egyik igazi sztárja, Ljubiša Samardžić is. Máriás kapitány szerepében Roszics karizmatikus filmes figurát teremtett, nem csoda, hogy Szomjas György lecsapott rá, mikor első munkáival (*Talpuk alatt füttyül a szél*, 1976; *Roszszemberek*, 1978), immár markáns stilisztikai jegyek mentén valódi műfajt próbált teremteni az easternből. Aztán kisebb-nagyobb szerepekben kézzől kézre adják Roszicsot a rendezők, köztük van Mészáros Márta, Jancsó Miklós, Gábor Pál, majd később Fehér György is. Nem csoda, mert a magyar filmszínészi kínálatból éppen kezdtek eltűnni a középkorú, acélos népi figurák.

kítania. De a lényeg az, hogy szikáran törekeny, délszlávosan fűszeresített alkatával, belülről sugárzó nőiességével végig uralta a filmet.

Mindez nem tűnik soknak. De azért egyetlen diák se keseredjen el, ha esetleg ebből a témából szándékozna írni a szakdolgozatát. Magyarországon és Bulgáriában között volt komoly filmes együttműködés. Csak nem az eddig tárgyalt, kézenfekvőnek tűnő időszakokban. Hanem az 1940-es évek elején. A hitleri Németország két szövetségese egymáshoz is közelebb került ekkoriban. Ennek eredményeképpen kulturális egyezmény is született köztük, amely egyebek mellett ösztönözte filmes koprodukciók állami támogatását. Ami nem maradt üres deklaráció. Két év alatt három közös produkció készült, amelyekből a két változatos *A tenger boszorkánya / Iva szamodiva* (Lévay Béla – Kiril Petrov, 1943) befejezetlen maradt. Az együttműködést a bolgárok ösztönözték jobban, úgy gondolták, jól szolgálhatja filmiparuk fejlődését, ha minél több tapasztalatot szereznek az akkoriban nagy presztízsű magyar filmgyártástól, amelynek termékei Bulgáriában is rendkívül népszerűek voltak. A ma-

gyarok inkább kötelező rutinfeladat-ként kezelték ezeket a produkciókat. Jól tükrözi mindezt a külön bolgár és magyar változatban forgatott *Alkalm / Izpitanie* (Rodriguez Endre – Hriszan Cankov, 1942). A féltékenységi melo-dráma hatásosságáért a magyar stáb gyakorlatilag csak annyit tett, hogy a főszerepekben bevetette Karády Katalint és Somlay Artúrt. Ezzel szemben a bolgárok sokat dolgoztak a párbeszé-deken, próbálták lélektanilag árnyalni a konfliktust. A siker mindkét esetben elmaradt.

Bár hasonlóan középszerű, kulturális szempontból mégis érdekesebb az 1943-ban készült *Tengerparti randevú / Balgaro-ungarszka rapszodija* (Bán Frigyes – Borisz Borozanov). Ez már egy valódi közös produkció volt. A bu-dapesti Zeneakadémián tanuló bolgár diáklányok magyar fiatalokba (egy kép-zőművészbe, és egy hegedűsbe) sze-retnek bele. Mindezt tarkítja egy szerel-mes zenetanár. Majd jön egy mindent felforgató féltékenységi gyanú, Nagya (akit talán a testvériség hangsúlyozása kedvéért Pelsőczy Irén játszik) hazau-tazik apjához, és így máris Bulgáriában vagyunk, ahova idővel megérkezik a többi fiatal is, hogy tisztázzák a félre-értést, és mindenki kedvese karjaiba borulhasson. A történet helyett persze inkább arra érdemes figyelni, hogy a két helyszín eltérő nemzeti-kulturális mintákat mutat fel, igaz, a sztereotípiák szintjén. Míg Budapest pezsgő polgári világot, európai kulturális központot jelenít meg, a bolgár vidék a szerény, szorgos, tradicionális élet tisztaságát képviseli. A két pólus között természetesen a szerelem, a kölcsönös tisztelet teremt kapcsolatot. Mikor Sándor képet akar festeni Nagyáról, bolgár népviseletben képzeletben magá elé. A másik bolgár lányt alakító Dorita Boneva a minden-napokban is megélhette ezt a kettős-séget. Családjával Tarnovából került Budapestre, a Zeneakadémián tanult, operaénekesnő lett, filmezgetett, ő Dulcinea az *Egy szoknya egy nadrág*-ban (Hamza D. Ákos, 1943). Örömmel vállalt németországi fellépéseket is. A Magyar Filmnek adott interjújában (1943. április 7.) büszkén meséli, hogy A víg özvegy müncheni előadása után a Führer odaküldött hozzá valakit, hogy megtudja, tulajdonképpen milyen nemzetiségű. Amire ő ezt válaszolta: Én bolgár-magyar vagyok. •

VAJDASÁGI MAGYAR FILMSZOCIOGRÁFIÁK

Tabuförténetek és kórképipírók

SZÁSZ CSONGOR

A KIBESZÉLHETETLEN TRAUMÁKTÓL SOROZATOSAN SÚJTOTT KISEBBSÉG SZÁMÁRA A TÉNYEKET FELTÁRÓ DOKUMENTUMFILMEZÉS LÉTFONTOSÁGÚ ESZKÖZ.

A dokumentumfilm-szociográfiákban sokszor hitelesebb sorsfeltárás és rendszerkritika lakozik, mint a hasonlóan társadalmi létállapotokat megjelenítő játékfilmekben, hiszen a tényfilmekben megszólaltatott szereplők minden verbális megnyilatkozása, közvetlenül vagy közvetve a kisebbségi léthelyzetre utal. (A cikk szerzője 2003 óta dokumentumfilmeket készít Észak-Bácska Szerbiához tartozó részének magyar vonatkozású kulturális örökségéről. – A szerk.)

A vajdasági magyar filmművészet kialakulását és fejlődését meghatározta az a történelmi katasztrófasorozat, amely 1918-tól kezdve, drámaian megváltoztatta a térségben élők sorsát és életét. Jugoszláviában a többszörös impérium-váltás, a folyamatos asszimilációs mechanizmusok súlyos közösségi traumákat okoztak az ott élő kisebbségeknek. Főként ezek a tények szolgálták alapul a '70-es évektől kezdve a vajdasági játé- és dokumentumfilmek témájának.

Jugoszláviában a hatvanas években a tagállamok filmgyártása demokratikusabbá vált. Miután Vajdaság tartománya autonómiát kapott, 1966-ban állami támogatással megalakult a Neoplanta Filmvállalat, amire többek közt a helyi amatőr filmes műhelyek teremtettek esélyt.

A hatvanas évek végére a Neoplantában alkotó művészek, a stúdió perifériális helyzetének köszönhetően nagyobb szabadsággal alkothattak és jelentős szerepet vállalhattak a társadalomkritikus és modernebb stílusú Fekete Hullám (Crni Film) tevékenységében. Želimir Žilnik újvidéki rendező kritikus dokumentumfilmjeivel tűnt fel, nyíltan kiállt az 1968-as diákmegmozdulások mellett, majd elkészítette a jugoszláv filmtörténet egyik botrányfilmjét, a *Korai munká-*

kat (Rani radovi, 1969) és ezzel a vajdasági filmstúdió a jugoszláv „Fekete Hullám” egyik központjává vált, ahol hasonló kreatív és kísérletező műhelymunka folyt, mint a Balázs Béla Stúdióban. Kezdetben a nemzetiségi problematika el volt nyomva, magyar filmesek nem tudtak érvényesülni. Az első magyarul is megszólaló játékfilmet, a belgrádi szerb Vuk Babić rendezte 1969-ben Deák Ferenc forgatókönyve alapján (a *Teher a Tor* címet viselő drámakötetében jelent meg). Deák a vajdasági magyar irodalom egyik elismert költőjeként és drámaíróként érkezett a film területére. Műve a más nemzetekkel együtt élő, bánáti magyar faluközösségek szemléletes körképe. Babić a „fekete háromszögben” végigsöprő öngyilkossági hullám okait kereste. Kévs sikerrel, ugyanis az öngyilkosságok nyilvánvaló okát „nem Trianonban akarta megtalálni.” – véli Deák Ferenc (Siflis Zoltán: *Az Édentől délre – portréfilm Deák Ferencről*, 2005).

Az első szociografikus jellegű magyar dokumentumfilmek, tévéjátékok és játékfilmek Vicsek Károly újvidéki filmrendező nevéhez fűződnek. 1971-ben elkészült az első vajdasági magyar rövidfilm, a *Kereszt és Csillag* című, fekete hullámos alkotás, amit azonnal betiltottak, '73-ban a második rövid dokumentumfilm a *Kubikusok*, valamint 1974-ben elkészült az első magyar nemzetiségű játékfilm, a *Parlag*. Mindhárom Vicsek Károly rendezte, aki bölcsészdiplomával a háta mögött, az újvidéki Képes Ifjúság filmrovatának vezetőjeként kezdte pályáját. Esztétikai írásaiban hangsúlyos elem volt a nemzetiségi kérdés. Operatőre Dušan Ninkov nagy gonddal tanulmányozta a magyar díszítőművészetet és képi megteremtésének lehetőségét. Vicsek szociografikus játékfilmjében egy

pusztuló bányászi falut mutat be, nagy hangsúlyt helyezve a magyar lakosság sűrűgetett elvándorlására. Ebben a „népies” alkotásban alapozódik meg évtizedekig tartó kooperációja Deák Ferencsel. A multietnikus közegben a társadalmi konfliktus nemzetiségi vonatkozást kap. A rendezés a „jugoszlavizálódás” erőltetett asszimilációs folyamatainak bemutatására összpontosít. A vendégmunkáslét, a nyugati kapitalista szemlélet megjelenése és elterjedése, az otthon maradt – vidéki ember – szociális helyzetével és sorsával megbékélt időződő és a fiatalabb generációk konfliktusai, a helyi ügyeskedők ténykedésének negatív hatásai és az ország öngazgatási gyakorlatában bekövetkező fordulatok, mind olyan témák amelyek a jugoszláv egzisztenciális jobblét időszakában kerültek napvilágra Vicsek filmjeiben.

A Neoplanta a hetvenes évek végétől egyre kevésbé számított igazi szellemi műhelynek és 1985-ben megszűnt. Utódja, a Terra Filmvállalat, illetve a gyártást még támogató Újvidéki Televízió lehetőségei jóval szerényebbek voltak, ezért többen is a magyarországi támogatási lehetőségek felé fordultak. Először Siflis Zoltán, a mai vajdasági magyar film egyik legaktívabb alakja, használta ki sikeresen ezt a lehetőséget. Siflis 1986-ban megalakította a Topolyai Film és Videó Alkotótábort. A tábor működésének hat éve alatt, új lendületet vett és a csúcsra jutott a vajdasági tényfeltáró, tabudöntő szociografikus dokumentumfilmmezés, '91-ig nyolc hosszú filmszociográfia és hat néprajzi, kísérleti, rajz- és kisjátékfilm is készült. A lelkes fiatal tanár sikeresen tudta maga köré szervezni a korabeli vajdasági értelmiségiek társadalmilag elhivatott tábort. „Elégtelesen érezzük mind az öntevékeny, mind a hivatásos filmművészetünk valóság felé fordulását. A Szociográfiai Filmcsoport ezért elhatározza, hogy szerény anyagi és műszaki lehetőségeivel hozzájárul időszerű kérdéseink megvilágításához” (Siflis Zoltán: *A Vajdasági Szociográfiai Filmműhely Programja*, Topolya, 1981). A dokumentumfilmet – különösen pedig az e műfaj tematikájára is utaló szociofilmet – az oknyomozó, összefüggéseket kereső, valós társadalmi és etikai értékeket felmutató, felelős alkotómunka egyik sajátos lehetőségének és érvényesítési formájának tartották. A szervezők igyekeztek a közösség és

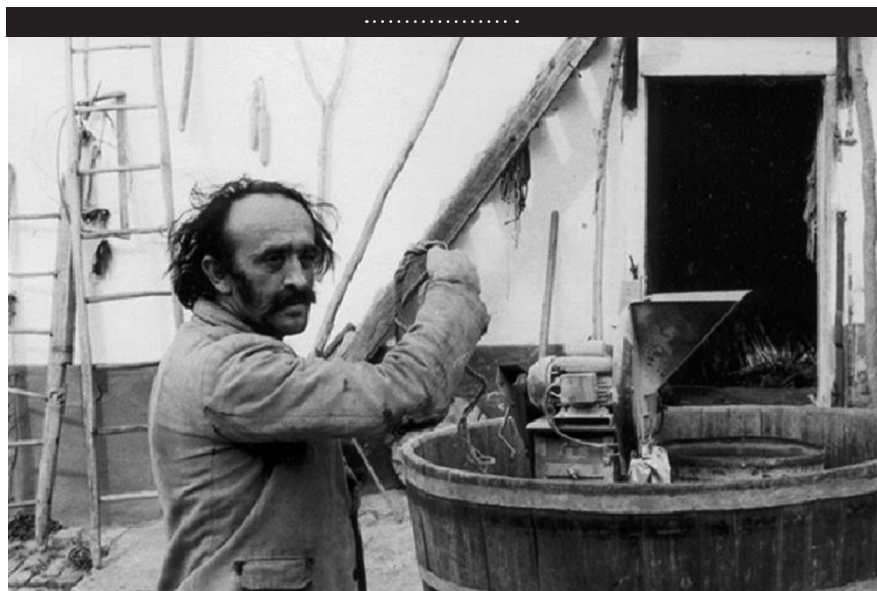
önmaguk számára is magasra állítani a mércét, de a magyarországi filmgyártáshoz viszonyítva is megállni a helyüket. A nyári alkotótáborba az állandó tagokon kívül azok nyertek bebecsajást, akik kész pályamunkákkal, megvalósítható filmtervekkel jelentkeztek a meghirdetett pályázati felhívásra. Az alkotók az érintett települések közösségi színterein is levetítették az elkészült filmeket, a vetítést pedig többórás beszélgetés követte.

Siflis '86-ban Póth Imrével és Hoffmann Artúrral forgatta *Nehéz idők* című tényfilmjét. Ez a meghatározó alkotás a vajdasági terménybeszolgáltatások 1946–52 közötti időszakát interjúfilm formájában tárja fel. „A dokumentumfilmek társadalmi diagnózisok, s ha ezt komolyan vesszük, akkor a film a maga eszközeivel részt vehet a politikában” – nyilatkozta Siflis. Az óriási áldozatokat hozó földművesek és állattartók a film elkészültéig semmilyen kompenzációban nem részesültek, az ellenük elkövetett törvényesített lopásokat tabuként kezelte a hatalom. Az alkotással kapcsolatban megfigyelhető a filmben szereplő riportalanyok és a filmről vitázó polgárok öntudatosodási folyamata. Siflis a teljesség érdekében az egykori funkcionáriust is megszólaltatta filmjében. Csík Ferenc bevallja, hogy a vajdasági beszolgáltatások koordinátoraként egy ponton rádöbrent tettének súlyára. 1987-ben elkészült újabb dokumentumfilm, a *Nézünk egymásra?*, a hatalom által kifosztott földbirtokos Wámoscher

és hajdani cselédje, Suhankó összefonódó családtörténeteiről mesél párhuzamos montázsban. A dokumentumfilm két ember sorsának elbeszélése mentén taglalja a földek újraelosztásának erőszakolt és igaztalan voltát. A keretes filmszerkezet a két főszereplő találkozásával kezdődik, és ugyanennek a képsornak a folytatásával ér véget. Ezzel Siflis filmje azt a társadalomtudományi tézist erősíti meg, miszerint a Vajdaságban élő, egymástól távol elhelyezkedő társadalmi rétegek az elnyomó hatalommal szemben, sorsukban közelebb kerülnek egymáshoz, mint az anyaországban élők. A minden társadalmi réteget sújtó kisebbségi sorsközösség a megértés egy magasabb szintjének megélésére teremt lehetőséget. A századforduló éveitől induló, ötven év történelmét mélyinterjúkkal elbeszélő szociográfia másik párhuzamba állított oldalán, a múlt értelmezésére alkalmas 1987-es állapotok is kirajzolódnak. A mesébe illő, megszépített emlékekből összeáll Suhankó és Wámoscher gyerekkoruktól a negyvenes évekig tartó kapcsolatának rajza. A két sors újbóli keresztezése szép metaforája a Vajdaságban élő magyar közösség egybefonódásának. Az újratálalkozás megerősíti a film üzenetét, miszerint ezek között az emberek között jól működő, jövedelmező kapcsolat dominált.

„A konfliktus nemzetiségi vonatkozást kap”
(Vicsek Károly: Parlag)

1988-ban készült el a szintén tabutémát feltáró szociográfia, az *Ez egy inkvizíció!*, melyben Siflis Zoltán és Csorba Béla az egyik legismertebb vajdasági koncepció per áldozatait



meséltetik az „orgona-afférről”. A film témájával szolgáló eset 1981-ben történt Magyarorszáron. Sárkány Anna, egy tehetséges helyi orgonista, egyeztetve tanáraival, hangversenyt adott a horgosi templomban. „Azokkal a tanárokkal, akik részt vettek a hangversenyen vagy nem vettek részt rajta, de arra szavaztak, hogy a pedagógusok meghallgathatják a hangversenyt, a legdrasztikusabb módon leszámoltak: kizárták őket a pártból, elbocsájtották őket az állásukból, a kitűnő tanuló diáklányt a saját bevallása szerint ettől kezdve hátrányos megkülönböztetésben részesítették” (Dudás Károly: *A kanizsai orgonaügy*, Hét Nap, 1989). Hét évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy az orgonaügyet fel lehessen tární, hiszen még a média munkatársait is megrendszabályozták, és kirúgással fenyegették az eset után. A dokumentumfilm egyik legnagyobb erénye, hogy Siflisnek sikerült őszinte vallomásra bírnia a vádlók egyik képviselőjét. „Konceptió per volt ez a javából, amelyben az orgonahangverseny csupán ürügyként szolgált ahhoz, hogy koholt vádakkal tartósan féltretegyenek néhány szellemileg izgága fiatalra, ahol az ítéletet a tényektől és a kihallgatások eredményétől teljesen függetlenül már jó előre meghozták. Legnagyobb hibájuk az volt: arra vetemedtek, hogy függetlenséget és szabadságot igényeltek maguknak, teljesen szabadon akartak élni” – jellemzi a vádlottakat a derűsen mosolygó, elégedetten nevetgélő Svetozar Liljak, akit a per után előléptettek igazgatónak, majd községi tanfelügyelőnek. A riportalany tolakodó magabiztossággal még azt is elmondja, hogy a film forgatásának ideje alatt is egy hasonló ügyön dolgozik: egy kezdő tanárnőt akar meghurcolni azért, mert párttag létére templomi esküvőt

„Konceptió per volt”

(Siflis Zoltán:
Temetetlen holtjaink;
Veszendő végeken;
Ez egy inkvizíció!)

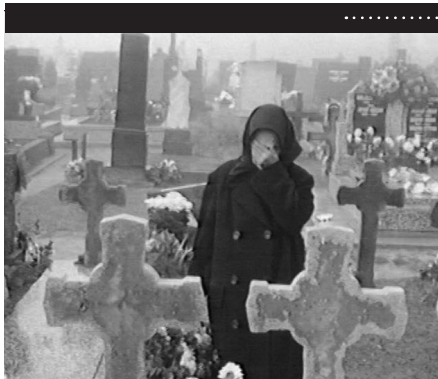
tervez. Az antagonista megszólaltatásával a diktatúra egy újabb elborzasztó tulajdonsága vált felismerhetővé. A film az infantilizmusban tobzódó, felelőtlen és zsarnoki hatalom rejtve maradó gyermeteg emberképét leplezte le Liljak személyében. A fő vádlott, Antóci Mária pedagógus így emlékezik a történetekre: „A szövetségi pártfórum kihallgatási bizottsága előtt kerített végleg hatalmába az érzés, hogy ez egy inkvizíció. Ordítottak rám, nem engedtek szóhoz jutni. Tehetetlennek éreztem magam, mint egy hangya, amelyet rögtön eltaposnak.” Mária szigorú kijelentése, testtartásán és arckifejezésén érezhetőek meghurcoltatásának máig tartó következményei. Megvádolását követően elveszítette egzisztenciáját, végül gyári munkás lett.

Nem hat unalmasnak a hosszú interjúrészletekből felépített montázs, mert minden kitartott drámai vagy epikus megnyilvánulásnak egyformán, együttesen van jelentősége a megértés gesztusát előhívó filmszociográfia szempontjából, ahol a tanító és terápiás szándékok hangsúlyosak. A dokumentumfilm alapvetően a televíziós interjúfilm formáját viseli, ábrázolása elsősorban résztvevő, de a magyarázó, a megfigyelő és a reflexív módszert is alkalmazza. A reflexív elemek – mint Vicsek-nél – rendszerint csak idővel válnak láthatóvá, mikor a témát már objektíven bemutatta az alkotás, mikor a nézői figyelem a megváltozott, intimebb kamerakezelés és a párbeszédet kezdő riporter direkter megjelenésével a film készítőire, a rendezői reflexióra terelődik. A topolyai filmműhelyben alkotott Szemerédi Magda is, aki az Újvidéki Televízió munkatársa volt. A vajdasági Pirosban játszódó interjúfilmjében (*Piros*, 1989-90) az anyanyelvi oktatásról lemondó szülőket faggatta. Az iskola, mint a tár-

sadalmi különbségek növelésének egyik forrása, itt kettős jelentésben is értelmet nyer, hiszen a vajdasági oktatás intézményi infrastruktúrája sok településen már el is tűnt, a meglévő intézmények pedig a szegregációs folyamatokat növelik. A megaláztatás és a megtúrtság állapotától való félelmükben a kisebbségi szülők úgy vélik, a kisebbik rosszat választják, mikor önként feláldozzák vajdasági magyar identitásukat.

A balkáni háború kezdetén, 1991-ben a tóparti videotábor elkészítette legnagyobb vállalkozását, a *Temetetlen holtjaink* című nagyszabású, két részes dokumentumfilmet az 1944-45-ös, partizánok által elkövetett magyarellenesség megtorlásokról.

A szerzett jogok zöme a kilencvenes évek során elveszett, több magánproduktív cég és filmműhely lépett a helyükre. Játékfilm gyártására nem sok esély maradt. Vicsek Károly 1996-ban elkészítette dokumentumfilm-trilógiája első darabját, *A földet nem vitték el* címen. A Horvátországban élő kórogyi magyarok, a háború következtében, 1991-ben elhagyni kényszerültek jól működő közösségüket. Az ő történetükről, száműzetésükről, visszatérésükről és az északbaranyai magyar település sorsának alakulásáról, az oda visszatért emberek lelki haláltusájáról szólnak Vicsek tényfilmjei (*A földet nem bírják elvinni; Hazatérés a holtak országába*, 2009). A filmből kiderül, hogy a több mint ezer éves Kórogy elüldözött családjainak egy része magyarországi menekülttáborokba került, a többiek szétszéledtek a világban. A horvát hadsereg telepítette ki őket, a visszavonuló szerb katonák pedig lerombolták a község legértékesebb épületét, a templomot. Az üresen álló házak egy részébe, háború elől menekülő szerb családok költöztek. Interjúk vallomásai és archív dokumentumok igazolják, hogy



marxizmusra nevel és tudománnyal foglalkozik, közben templomba jár és

a településen virágzó élet zajlott a háború előtt. A súlyos személyes tragédiákat vallomások formájában felsorakoztató alkotás szerkezetét, hasonlóan Siflis legtöbb munkájához, a hosszabb interjúkból álló statikus szekvenciák és az arcra vagy fél-közeli fókuszáló képkivágások jellemzik. A filmből kitűnik az idillikus múlt érzelmes, felülstilizált valósága, melyben a menekültlét fogalma összekapcsolhatóvá válik a hedonista vagy szuicid életvitellel. A címadó mondatot a menekülttábor megjárta, majd kanadai rokonoktól a honvágya miatt hazatért kórógyi gazda mondja ki, nosztalgikus, reményvesztett állapotban. Az itt analizált menekültorsokat már a fegyelmezett érzelmeket mutató, kihűlt lelkület és a halál motívuma lengi be.

A vajdasági magyar alkotók idővel újabb közösségekbe rendeződtek és megalakították saját filmkészítésüket segítő cégeiket és civil szervezeteiket. Siflis Zoltán létrehozta Szabadkán a Délvidéki Videokronikát (1992) és megkezdte tevékenységét a Cinema Filmműhely Magyarokanizsán (2002). A szociografikus filmek készítése nem szakadt meg, új generációk kapcsolódtak be, számos vajdasági portréfilm készült. „Vicsek Károly, aki például összeállítást készített a zombori filmesekről, kezdve Bosnyáktól Illésig, interjút forgatott az ugyancsak zombori Herceg János akadémikus íróval, (és ugyanő filmesítette meg Herceg Szikkadó földéken című regényét 1987-ben) aminek részleteit felhasználva Siflis Zoltán készített portréfilmet Hercegről, és ő forgatott portrét Deák Ferenc íróról” (Fekete J. József: *A vajdasági magyar mozgókép történeti áttekintése*, Filmtett, 2017).

Veszendő végeken (2000) dokumentumfilmjében Siflis újfent a szórványra, a kis településeken élőkre irányította a figyelmet. A szociográfiában a plébános és a pedagógus intim, tárgyilagos vallomásait, a szellemi és fizikai megsemmisüléstől való elemi félelem hatja át. „Ami most történik a bánsági magyarokkal, a szerémségiekkel már megtörtént 3-4 évtizeddel korábban. Amióta megszűntették a magyar tannyelvű általános oktatást, azóta a szerémségi magyarokból nem került ki egyetlen végzettségű, de középiskolát végzett szakember is csupán elvétve, egy-kettő. Hiába volt, állítólag lehetőségük a szerb tannyelvű középfokú továbbtanuláshoz, együttvéve és egymásból következően nem volt bátorságuk a felvételi vizsgákhoz a szakis-



kolákban és a gimnáziumokban, de az is igaz, hogy e követelményeknek nem tudtak volna eleget tenni (hiányzott náluk az absztrakt fogalomalkotás és gondolkodás szintje)” (Mirnics Károly: *Menekülő önanonosság-tudat a Vajdaságban*, 2002, <http://epa.oszk.hu/00400/00462/00014/pdf/260.pdf>).

2005-ben két újabb tabutörő dokumentumfilm készült: Siflis Zoltán – *Hamis vádak árnyékában*; Vicsek Károly – *Értünk haltak meg*. Siflis művéhez, a 2004-ben, az újvidéki Magyar Szó székházában először megrendezett Honvéd Találkozó adta az apropót. A film azokról az 1942-ben besorozott vajdasági honvédekről szól, akiket az anyaország a visszacsatolás időszakában hívatott be katonai szolgálatra és akiket traumatizált, hogy a sorsukról közel hatvan évig nem beszélhettek nyíltan. Vicsek archív képekkel illusztrált, narrátorral támogatott riportfilmje az '56-os magyar forradalom és szabadságharc jugoszláviai hatásait vizsgálja. A szerb és magyar értelmiségiekkel folytatott beszélgetések során az interjúkérdések arra keresik a választ, hogyan hatottak a magyarországi események a jugoszláv bel- és kisebbségpolitikára, milyen illuzórikus kép lebeghetett a Magyarországról menekültek előtt és ezzel szemben milyen fogadtatásban részesültek Jugoszláviába érve.

A Cinema Filmműhely munkatársa, a grafikus, független filmes és esszéista Bicskei Zoltán, aki eddigi filmes pályája során több filmetűdőt és költői rövidfilmet is rendezett, 2013-ban szociografi-

„Igyekeztek magásra állítani a mércét”

(Topolyai Film és Videó Alkotótábor, 1986)

kus, kreatív portréfilmet alkotott, *Rövid utazás Kunkovác Lászlóval* címen. A képzőművész riportalany több ezer év történetét idézi fel, ötven percben, miközben reflektál saját tudományos és művészeti munkásságára, amit Bicskei jól megkomponált képei támogatnak. Rácz-Maronka Etelka és Hübsch Éva 2012-es hiánypótló szociográfiája, *Elvesztettek a történelemben*, a Vajdaságból mára teljesen eltűnt svábok történetét dolgozza fel. „Elizabeth és Rozina kollektív bűnösök mindenért, amit a náci Németország tett, bűnhődniük kellett tehát.” Az elfeledett, tisztázatlan múlt feltárásában szakemberek, túlélők és az áldozatok leszármazottai szólaltak meg. 2015-ben Siflis elkészíti 96 perces monumentális, húsz évet felölelő dokumentumfilmjét, *Örvényben* címen. A vajdasági magyar kisebbség XX. századi történetét is összefoglaló szociográfia, a szerző filmművészeti törekvéseinek szintézisét mutatja, dokumentumfilmes ábrázolásmódszere ebben az alkotásban kristályosodik ki.

A 2010-es években a filmkészítési lehetőségek tovább szűkültek. Jelenleg a vajdasági magyarság által alapított, és a Szerbiai Magyar Kisebbségi Önkormányzat által irányított szabadkai Pannon RTV szinte az egyetlen csatorna, amely nyilvánosságot biztosít a vajdasági magyar filmeknek. Ez a médium viszont nem teljes lefedettségű. A többségi cenzúra ilyen megnyilvánulási formája és a művészeteken belül a filmművészet periferiális helyzete a legjellemzőbb napjainkban. •

FEKETE KESZTYŰS KEZZEL



A GIALLO ÉS A MISZTIKUS HORROR OLASZ MESTERÉNEK LÁTOMÁSAI A GRAND GUIGNOL VÉRSZOMJÁT AZ OPERA STILIZÁLTSAÁVAL ÖTVÖZIK.

Nem sok olyan szerző akad az európai populáris moziban, akinek annyira pontosan körülírható és beazonosítható, úgyszólván „szótározható” kézjegyei vannak, mint az idén 80 éves Dario Argentónak. A kézjegy nem csak átvitt értelemben vehető: a giallóiban és horrorfilmjeiben feltűnő bestiák számára maga az olasz rendező „kölcsonzi” a kezét, ő ölti fel a fekete kesztyűt, amikor az arctalan rémek borotvát, baltát, bárdot vagy kést ragadva szörnyűségeket követnek el. Néhány filmjében (*Suspiria*, 1977; *Tenebrae*, 1982; *Phenomena*, 1985) ő maga a láthatatlan mesélő is, szavai nyomán nyílik meg Pandora szelencéje, hogy válogatott borzalmak zúduljanak nézőkre és szereplőkre egyaránt. Dario Argento saját keze és tulajdon hangja ízelítő csupán a szerzői eszköztárból: az életmű irányvonalai a kezdetektől mindmáig jól kitapinthatóak.

A VÉR FILMSZÍNHÁZA

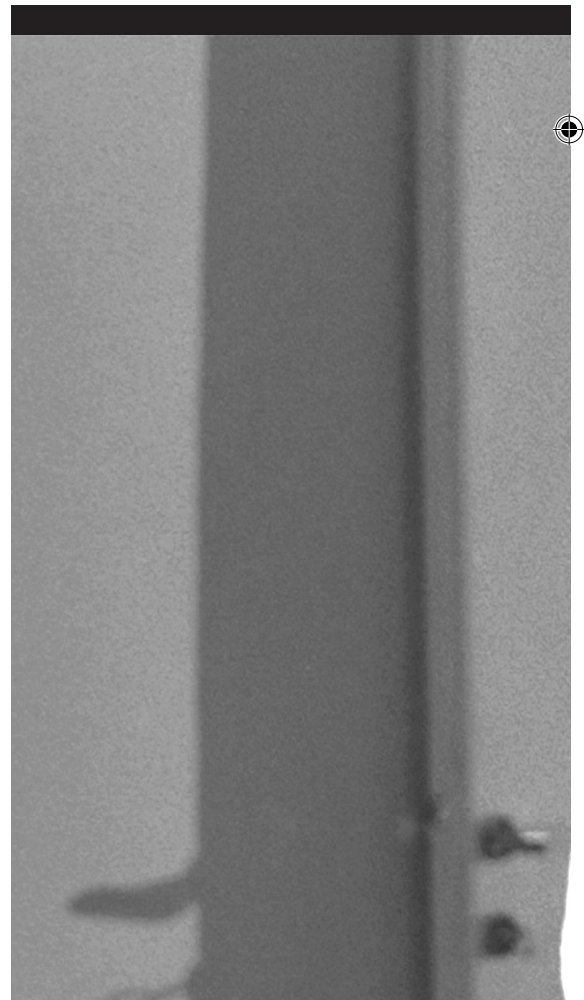
Dario Argento jóformán beleszületett a mozi világába, édesapja, Salvatore Argento filmproducer volt, aki fia pályakezdését is egyengette – később Dario fivére, Claudio látta el a produceri feladatokat. Mint mások is az európai filmet az ötvenes és hatvanas években megújító rendezőgenerációból (gondoljunk csak a francia újhullám alkotóira), Argento is filmkritikusként indult a pályán. Forgatókönyvírással folytatta; nevét nem kisebb alapmű őrzi társszerzőként, mint a *Volt egyszer egy Vadnyugat* – ennek köszönhette a megbízást is, amellyel műfajtörténelmet írt, s megmutathatta filmrendezői orosz-

lánkörmeit. Az 1970-es *A kristálytollú madár* sikere nemcsak Argento rendezői debütálása, de műfaji vérfrissítés is: hatalmas sikere nyomán újult meg az előző évtized derekán körvonalazódott olasz zsáner, a krimi, a thriller és a horror elemeit ötvöző *giallo*. A következő fél évtizedben élte fénykorát a műfaj, százával ontva a jobb-rosszabb darabokat; Argento olyan művekkel folytatta saját giallóit, mint *A kilencfarkú macska* (1971) és a *Négy légy szürke bársonyon* (1971). Rövid kitérő után (történelmi filmet rendezett, ami megbukott) az 1975-ös *Mélyvörössel* fölülmúlta minden addigi saját eredményét a giallo műfajában – nem túlzás, hogy másokét is –, következő munkájával pedig a misztikus horrort emelte új dimenzióba: a *Sóhajok* (ismertebb az eredeti címe: *Suspiria*) mindmáig a legnépszerűbb alkotása. Folytatása, a *Pokol* (1980, ismertebb az eredeti címe: *Inferno*) kisebb feltűnést keltett, ezért a rendező visszatért a giallóhoz, utolsó jelentősebb műveit a nyolcvanas években forgatta (*Tenebrae*, *Phenomena*; *Opera*, 1987). A kilencvenes évek már az elbizonytalanodás időszakát (*Trauma*, 1993; *A Stendhal-szindróma*, 1995), az ezredforduló óta készült munkák pedig – kivéve talán az *Álmatlanult* (2002) – egyre meredekebb művészi mélyrepülésről tanúskodnak. Nehéz megítélni, vajon melyik film az életmű leggyengébb darabja, mindenesetre *Az operaház fantomja* (1998), a *Könnyek anyja* (2007) és a *Drakula 3D* (2012) jó eséllyel pályázhat a kétes értékű címre.

Az igen látványos – még a rajongók által sem vitatott – színvonalzuhanás

ellenére is állítható, hogy tematikai érdeklődésében, jellegzetes motívumkészletében mindvégig egységes Argento munkássága. Zseniális stílárius leleményei ugyanakkor fénykora (a *Mélyvöröstől* az *Operáig* ívelő alkotói periódus) munkáit fémjelzik, korábbi filmjeit még kevéssé, későbbi műveit már (szinte) egyáltalán nem. Aligha mellékes „adalék” e korszakoláshoz, hogy Argento kiforrott műveinek műzsája Daria Nicolodi színésznő volt, aki a *Mélyvöröstől* az *Operáig* (majdnem) mindegyik filmben szerepelt – míg a kései alkotások műzsája nem más, mint Daria és Dario közös leánya, Asia Argento.

Legragyogóbb periódusában Argento különösen a képalkotás – a látványt uraló színektől kezdve a gyakorta szubjektív szemszöveget érzékeltető kameramozgások megkomponálásán át az elbizonytalanító vágástechnikáig – stílusművészetének bizonyult, aki számára az elbeszélés összefüggései másodlagosak (olykor egészen lényeg-



telenek). Az Argento-filmeket a nyugalom megzavarására sokszor felettébb alkalmas zenék is híressé tették. A képi világ olyan alkotótársak érdeme is, mint az operatőrök közül Luigi Kuveiller (*Mélyvörös*), Luciano Tovoli (*Suspiria, Tenebrae*) vagy Ronnie Taylor (*Opera*), a legünnepeltebb Argento-zenék pedig a prog-rockban utazó Goblin együttes munkái (*Mélyvörös, Suspiria, Tenebrae*).

A rendező gyakran „barokkos”-nak mondott stilizációja nem a gyengébb idegzetű nézőket célzó eseménysorokhoz kapcsolódik. Minden filmjében arat a halál, legtöbbször igen durva – sőt, minél előbbre haladunk az életműben, annál kegyetlenebb – gyilkosságok tanúi lehetünk, amelyek áldozatai ugyan a legkevésbé sem kizárólag, de leglátványosabban mégiscsak szép és fiatal hölgyek. Argento sokat idézett, nem éppen finomkodó, ám annál

„A szépség megbecs-telenítésének ambivalens élménye”

(Dario Argento: *Tenebrae* – Ania Pieroni)

őszintébb *ars poeticája* úgy szól, hogy inkább nézi szép nők agóniáját, mint csúnya nőket vagy férfiakét. Ennek jegyében az életmű egyik vezérfonala a nők ellen elkövetett erőszak katalógizálása, vagy tágabb értelemben véve: a szépség megbecstelenítésének, megalázásának ambivalens élménye. Ambivalens, mert alapvetően taszító, fölzaklató, ami Argento filmjeiben történik a rémtettek során, a sajátos stilizálásnak – vagy ahogyan Morando Morandini említi az *Oxford Filmenciklopédiában*, a rendező „eszélősen túlhajtott formalizmusának” – köszönhetően mégis olyan többlet társul hozzájuk, amely a rémségeknek vonzerőt is kölcsönöz. (A kései Argento-filmekről ez már kevésbé vagy egyáltalán nem mondható el, s az öncélú pusztítás felé billen a mérleg nyelve.)

Azt hihetnénk ezek alapján, hogy az életmű akár önálló fejezet lehetne a nők

ellen férfiak által elkövetett erőszak mozifilmes antológiájában, pedig nem így van, árnyaltabb, ellentmondásosabb a kép: Argento rémlátomásaiban ugyanis feltűnően sok esetben – ha nem is kivétel nélkül – az elkövetők maguk is a szebbik nem képviselői. A gyilkos nők mellett tipikus az Argento-mozik nemi reprezentációjában a saját maszkulinitásában elbizonytalanodó férfi figurája is – megjelenését a *Mélyvörösben* Wostry Ferenc alaposan elemzi kitűnő Argento-tanulmányában (*Filmvilág* 2007/4). Ehhez kapcsolódik, hogy a rendező mintha nem igazán tudna mit kezdeni a heteroszexuális erotikával, szerelmi jelenetei jobbra feszengőek vagy feleslegesek (mint például *A kilencfarkú macskában* vagy *Az operaház fantomjában*), ugyanakkor homoszexuális férfikarakterek kezdettől fogva feltűnnek nála (közülük a *Négy légy szürke bársonyon* magánnyomozója a legemlékezetesebb), később lesbikus párokat is szerepeltet (*Tenebrae, Trau-*



ma, *Könnyek anyja*). Az erotika – annak persze valamiféle szadomazochisztikus változata – sokkal inkább tetten érhető Argentonál a vérontás szekvenciáiban vagy éppen a fekete (bőr)kesztyű fetisiztikus imádatában.

Az évtizedeken átívelő szerzői érdeklődés a szépséget megrontó és elpusztító pervertált erőszakformák iránt még tágabb értelemben is megközelíthető: az Argento-filmeket hiába szövik keresztül művészettörténeti utalások, s a főszereplők legyenek bár művészek (legtöbbször írók vagy zenészek), a rendező világképe szerint a (magas) kultúra sem nyújt védelmet a borzalmak ellen, sőt. „A szörnyek reneszánsz galériákban, barokk architektúrákban, klasszicista szobrok árnyékában kelnek életre” – jegyzi meg lényeglátóan Argento-portréjában Kömlödi Ferenc (*Filmvilág* 1997/8). Esztétikailag ennek a kettősségnek a betetőzése, hogy a Dario Argento-filmek „sötét vonzereje” nem kis részben két színpadi tradíció ötvözéséből fakad. Argentonál a (viszonylag) rövidéletű és nem kifejezetten a szofisztikált szórakozásformák közé tartozó rém- vagy inkább vérszínház, a *grand guignol* és az arisztokratikus, emelkedett *opera* eszközei olvadnak össze (hangsúlyozandó: főleg a *Mélyvöröstől* az *Operáig* tartó pályaszakaszban).

MESTEREK ÉS TANÍTVÁNYOK

A vázlatosan elősorolt motívumokból Argento egyedi szerzői világot hozott létre, ezzel együtt művészetét számos nagy elődhöz és példaképhez is lehet kötni, s tanítványairól és követőiről sem érdemes megfeledkezni. Argentót annak ellenére is „olasz Hitchcockként” emlegetik olykor, hogy kettejük alkotásmódja között a különbségek mérvadóbbak, mint a hasonlóságok, s Argento legalább ennyit – ha ugyan nem többet – köszönhet Michelangelo Antonioninak és (még inkább) Mario Bavának. (Lucio Fulci epésen úgy fogalmazott, hogy „Hitchcock művész, aki utazóügynöknek adja ki magát; Argento utazóügynök, aki művésznek adja ki magát.”) A *Psycho* nyilvánvalóan hatást gyakorolt Argentóra (persze kire nem a bűnügyekkel, lélekmélyi rejtélyekkel és közönségriogatással foglalatosskodó műfajok alkotói közül?), emelke különösen azokban a giallóiban kísért, ahol a gyilkost gyermeke vagy

szülője, esetleg házastársa védelmezi – mindegyik eset gyakori a rendezőnél. (Annál hajmeresztőbb, amikor egyik filmjében kiderül: a gyilkos csak azért kötött házasságot, hogy mániákus részletességgel kidolgozott terv szerint veszejtse el a hitvesét!) A legtisztább Hitchcock-hommage a tévéfilmként készült *Szereti ön Hitchcockot?* (2005), amely a *Psychóra* éppen csak utal, ellenben az *Idegenek a vonaton* és a *Hát-só ablak* cselekményének (és a *Gyilkosság telefonhívásra* kulcsmotívumának) szinte a Brian De Palma-filmeket idézően explicit keveréke. A hasonlóság nem véletlen; Kovács Marcell (*Filmvilág* 2003/5) szellemesen nevezi Argentót és De Palmát „Hitchcock eltitkolt ikreinek”, ezt mintha a csillagok is így rendelték volna: 80 évvel ezelőtt alig négy nap különbséggel jöttek a világra... Kétségkívül mindketten merítettek egymás munkáiból. A *Gyilkossághoz öltözve* híres-hírhedt liftes jelenete mint-ha *A kristálytollú madár* egyik borotvástámadását gondolná tovább, s avatná saját sokkoló attrakciójává. A *Nővérek* árnyképként láttatott vagdalkozásának párdarabját fedezhetjük föl a *Mélyvörös* nyitó főcímét megszakító snittben. Jessica Harper, a *Suspiria* hősnője a De Palma-féle *A paradicsom fantomjából* érkezett Argento mozijába, Piper Laurie a *Carrie*-ben látott Margaret White-hoz hasonló elnyomó anyafigurát formál meg a *Traumában*. A *Tenebrae* sokat emlegetett vizuális kompozícióját, amikor is egy ember lehajol, s így válik láthatóvá a mögötte lesben álló gyilkos, De Palma a *Káin ébredése* záróképeként értelmezte újra.

Argento a *Nagyításnak* is köszönheti *A kristálytollú madártól* kezdve vezérmotívumai közé tartozó dilemmát, a képek értelmezését – az ő esetében viszont nem elsősorban fotografikus, hanem mentális képről van szó (többnyire emlékképekről, amelyekről hősei érzik, hogy valami „nem stimmel” velük). A *Nagyítás* megidézéséhez Argento a *Mélyvörössel* jutott a legközelebb: a főszerepet egyenesen az Antonioni-film főhősét alakító David Hemmingsre osztotta. Hasonlóképpen direkt hatásról tanúskodnak a *Négy légy szürke bársonyon*, illetve a *Tenebrae* legtöbbet emlegetett jelenetei. A *Négy légy...* záró beállítása ugyanolyan technikával kivitelezett speciális lassítást tartalmaz, mint a *Zabriskie*

Point képzelt robbanásjelenete. A *Foglalkozása: riporter* bravúros hosszú beállításának variációját kínálja a *Tenebrae* több mint kétpérces részlete, amely a kamera útját követi, ahogyan az kívülről végigpásztázza az emeletes házat, s mire visszatér a szobabelsőbe, a gyilkos már lecsapni készül áldozatára. Argento ezúttal nem színészt „vett át” Antonionitól, még fontosabbat: az operatőr Luciano Tovolit. (Az Antonioni- és Argento-filmek kapcsolódásáról lásd Greff András esszéjét: *Filmvilág* 2007/4.)

Nem alábecsülhető Mario Bava, az olasz horrorfilm és a giallo Argento előtt bizvást legfontosabbnak nevezhető alkotójának hatása sem. Két Bava-filmhez szokás kötni a giallo zsánerének megalapozását: az 1963-as *A lány, aki túl sokat tudott* és az egy évvel későbbi *Vér és fekete csipke* indította útjára a zsánert. Argento *A kristálytollú madárban* ötvözte a két Bava-giallo főbb elemeit: előbbire emlékeztet a külföldi turista karaktere, aki Itáliában egy bűntény szemtanújaként kénytelen „amatőr detektívve” avanszálni, utóbbiból pedig a menetrendszerűen érkező gyilkosságjelenetek lehetnek ismerősek. Nem mellékesen a giallo-rém jellegzetes „öltözködését” is a *Vér és fekete csipke* jelölte ki: a fekete esőkabátot és kesztyűt. A *Mélyvörös* viszont már kilép a mester árnyékából; Argento itt „alkalmazza olyan mértékben Bavának a kompozíció tartományait intenzív alapszínekkel különböző részekre osztó beállításait, hogy azt már saját stíluselemnek lehessen nevezni” – írja róla Wostry Ferenc. A még merészebb újításokat kiérlelő *Suspiria* is bizonyára másként festene Mario Bava álomszerű gótikus horrorjai, kivált a *Félelem-hadművelet*, még inkább a *Liza és az ördög* nélkül. Az *Inferno* pedig – Bava egyik utolsó munkájaként – tényleges együttműködést jelentett: a speciális effektusokat (egyes források szerint a vízbe alászálló lány jelenetét is) Bava készítette.

Maga Argento is gondoskodott az olasz tömegfilm (mindenekelőtt a giallo és a horror) új generációjának kineveléséről. Társíróként és/vagy producerként tevékenykedett olyan művekben, mint a kultikussá vált *Démonok* első és második része (mindkettőt Mario Bava fia, Lamberto Bava rendezte meg), s az Argentonál lényeg-



gesen szerényebb kariert maga mögött tudó, de kitűnő Michele Soavi (*Démonok temploma, A szekta*) is a pártfogoltja volt. Argento a tengerentúli horrorfilm egyik legnagyobb alkotását, George A. Romero főművét, a *Holtak hajnalát* is támogatta – sőt, Romeróval közös filmet is jegyez: a *Két gonosz szem* (1990) egy-egy Edgar Allan Poe-novella modernizált feldolgozásából áll (az olasz fenegyerek természetesen a szadisztikus késztetéseket fürkésző írást, *A fekete macskát* vitte filmre).

Dario Argento „nagy korszakának” hatása máig kimutatható. Argento-hommage a méltatlanul elfeledett francia film, a giallo és a slasher határsávjába illő *Mélyen az erdőben* (lásd Kovács Marcell kritikáját: *Filmvilág* 2001/6), s a kiátkozott amerikai pszichothriller, a *Tudom, ki ölt meg* stilizációja is Argento-mintákat követ. A közelmúlt olyan ízlésborzoló, de nagy figyelmet keltő munkái, mint Nicolas Winding Refn *Neon démona* vagy Gaspar Noé *Eksztázisa*, ugyancsak – legalább részben – Argento adósai.

MADARAT HANGJÁRÓL, LEGYET BÁRSONYRÓL

Az Argento hírnevét megalapozó *A kristálytollú madárt* és következő giallóját, *A kilencfarkú macskát*, valamint a *Négy légy szürke bársonyont* együttesen „állat-trilógiaként” szokás emlegetni, jöllehet a valamennyiükben feltűnő állatmotívum nem feltétlenül jelentős

„A múlt borzalmait őrző sötét szentélyek”

(Dario Argento:
A kristálytollú madár
– Tony Musante)

szerepet tölt be bennük. Míg *A kristálytollú madár*-ban a ritka madárfaj érdes hangja és a *Négy légy...*-ben a címadó rovarok meglehetősen különös felbukkanása vezet a gyilkos lelepleződéséhez, a „kilencfarkú macska” csupán metafora, a film hősei nevezik így a rejtelmes ügyet, amelybe túlságosan belebonyolódtak. A három film közül minden bizonnyal *A kristálytollú madár* állta-álllja ki leginkább az idő próbáját, a többi két giallo különböző okokból – különösen a feszültség fokozódása ellen ható üresjáratok miatt – Argento kevésbé sikerült művei közé tartozik.

A főhős által látott gyilkossági kísérlet emlékképei és a rejtőzködő rém újabb áldozatokat becserkésző előkészületei váltakoznak *A kristálytollú madár* jeleneteiben: míg a római kiküldetését töltő amerikai író arra próbál rájönni, hogy amit látott, abban mi nem stimmel, addig a fekete esőkabátos és fekete kesztyűs gyilkos fiatal lányokra vadászik a városban. *A kristálytollú madár* legemlékezetesebb részletei a fenyegetettség légkörének megteremtésében – s még nem a későbbi Argento-filmekre jellemző módon a kiélezett erőszak megjelenítésében – remekelnek. A nyitány – ahol hősünk az esti séta során véletlenül dulakodást pillant meg a közeli galériában, majd a sebesült áldozat segítségére sietve beszorul két üvegajtó közé – a borzalom látványával történő szembesülés jellegzetesen argentói témáját alapoz-

za meg. A galériában zajló borzalmak az erőszak és a művészet, illetve műalkotás összefüggéseit is pedzegetik, a szituáció a *Mélyvörös* hasonló indítását, a belső tér izzó kivilágítása pedig a *Tenebrae* fényárban úszó látványvilágát is előrevetíti. Ugyancsak művészet és erőszak kérdéses kapcsolata kötődik a filmbeli festményhez, melynek eredetijét a rém birtokolja, másolatát az önjelölt detektív (az író) tanulmányozza: a múltbeli bűnügy művészi feldolgozása nemcsak emlékeztet az egykori szörnyűségekre, de azok folytatására-másolására is motiválja a perverz elmét. Az ártatlan áldozatok (egy-től egyig szép és fiatal lányok) közül van, aki túl későn ébred rá, hogy veszélyben az élete, mások, ha korábban is érzik meg a fenyegetést, nem tudnak elmenekülni: csak a néző az, akit Argento mindvégig beavat, hogy a lefényképezett, meglesett, követett hölgyekre halál vár – a suspense itt még elsőbbséget élvez a későbbi giallók sokkhatásaival szemben. A lassan kibontakozó borzalomjelenetek idegőrlő hatását jelentősen fokozza Ennio Morricone kakofón hangokkal operáló kísérőzenéje is.

A kilencfarkú macska az egyik legkonkrétabb Antonioni- és Hitchcock-idézetekkel élő Argento-opusz: a fényképnagyítás és az ennek köszönhetően fölfedezett gyilkosság motívuma éppoly nyilvánvaló tiszteletadás a *Nagyítás* előtt, mint ahogy a szomszédos intézményt távcsővel figyelő riporter a *Hátsó ablakot*, a mérgezett

tej a *Gyanakvó szerelmet*, a végjáték tetőtéri üldözése pedig a *Szédülést* citálja (s nem mellékesen a vak férfit játszó Karl Malden Hitchcocknál is szerepelt, a *Meggyónomban*). A *Négy légy szürke bársonyon* már nyomatékosabban él bizarr kameramozgásokkal és vágásokkal, s összekapcsolja a vérontást az attrakciós képalkotással. A *Négy légy...* gumimaszkos réme színpadon rendez meg ál-gyilkosságot, később játszóterén követ el valódi büntettet – utóbbi fölvezetése a korai Argento legmívesebb jelenetei közé tartozik. A parkban várakozó asszony körül, az ugróvágásoknak köszönhetően, szempillantás alatt tűnnek el az emberek (ezúttal is Antonioni-utalás sejlik fel, a *Napfogyatkozás* üres-kiürült tereire asszociálhatunk), majd ugyancsak egyik pillanatról a másikra a nappal estébe vált (!), s a játszóter bokrلابirintusaiban eltévedő áldozatjelölt láthatatlan rém elől próbál menekülni. A legdelejezőbb részlet a híres-hírhedt zárókép, a lassított felvétellel fölvezetett – balesetből bekövetkező – lefejezés, amelyet (meghökkenítő hangulati ellenpontként) Morricone melankolikus muzsikája kísér. A szét-törő üveg és a lefejezés – amit itt elő-készít a visszatérő rémálom képsora is – az Argento-filmek ikonográfiájának innentől kezdve lesznek elmaradhatatlan elemei.

A rejtélyes cím magyarázata sem kevésbé furcsa, mint az imént kiemelt mozzanatok:

futurisztikus orvosi eljárás teszi lehetővé, hogy az egyik áldozat retinájáról előhívják annak képét, mit látott utoljára a meggyilkolt lány – négy legyet szürke háttér előtt. Ez a kép akár absztrakt vagy neoavangárd festmény is lehetne – pedig nyom, amely a tetteshez vezet.

LÁSS, NE CSAK NÉZZ!

Mint Wostry Ferenc utalt rá, a *Mélyvörös* sok szempontból újragondolja az állat-trilógia motívumait, s rétegzettebbé teszi azokat. A cselekménybe szervezvebbben épül be a *Kristálytollú madár*ból a szemtanúvá válás és az értelmezni próbált emlékkép kérdésköre, a trauma és a bűnelkövetés közötti kapcsolat is jobban kibontott téma. A kifejezetten a gyermekkorra datált traumatizálódás, illetve a félresiklott szülő-gyermek viszony pedig nyomatékosabb annál, ahogyan ugyanezen elemek a *Négy légy...* légbőlkapott befejezésében megjelennek. Ám a *Mélyvörös* a legkevésbé sem csak a korábbi filmek „javított verziója”, sokkal több annál: ragyogó megújulás is. A korábbi giallók stiláris extravaganciái szórványosak (jobbára a gyilkosságjelenetekre korlátozódnak), a *Mélyvörös*nek viszont már az egészét a *túlzás* határozza meg.

„Neoavangárd festmény is lehetne”

(Dario Argento:

Mélyvörös

– David Hemmings)

Ebből ered az is, hogy a film teljes változata majdnem 130 perc hosszú (több helyütt vágott verzióban forgalmazták, nálunk a *gonoszág áldo-*

zatai címen volt hozzáférhető videokazettán). De nem elsősorban a cselekmény szövevényessége indokolja ezt a játékidőt, hanem az a fajta elnyújtottság, ami – szemben a *kilencfarkú macskával* – nem üresjáratok eredménye, hanem a stilizáció alapvető része. Minden egy kicsit tovább tart, minden egy kicsit körülményesebb, mint ahogyan azt egy tipikus gialloban látnánk, s éppen a vállaltan színpadias, sőt operai jellegtől válik – pusztán méreteiben is – lehengerlővé a *Mélyvörös*. Ennek a közelítésmódnak eklatáns példája – a cselekmény előregörgetésére vágyó nézők közül bizonyára sokakat irritál is –, hogy a főhős hosszú percekken át úgy jár-ke, kutakodik az „ódon sötét házban” (a Goblin delejező zenekíséretére), hogy eközben felfedezőtja alig vezet használható eredményre.

A *Mélyvörös* leglátványosabb túlzásai értelemszerűen a gyilkosságjelenetekben érhetők tetten, ezek lényegesen brutálisabbak, mint Argento előző filmjeinek hasonló részletei. Bárddal szeletel fel, ablakszilánkra szúr fel, törrel döf le, forró vízbe fojt az őrjöngő eszelős, aki voltaképpen *megrendezi, színre viszi* rémtetteit, sajátos kellékek segítségével. Nemcsak a fekete kesztyűk láthatók újra, először a *kristálytollú madár* óta, de egy fülbemászó, ám borzalmas háttértörténete miatt mégis groteszk hatású gyerekdal is hallható a halálhozó „fellépések” során. A gyerekdal mellett játékabák és bábok kísérik



a gyilkost: előbbieket lefejezi és felakasztja, mielőtt megtámadja áldozatát, máskor nevét mechanikus bábuval dermeszti meg a nézőt és a fenyegetett szereplőt egyaránt.

A formanyelvi elemek használatában tapasztalható éles kontrasztok szintén a túlzás szolgálatában állnak. A képépítkezésben rendre megfigyelhető, hogy az apró tárgyak (játékbabák, üveggolyók) mellett elhaladó, sokszor a padló közelében mozgó – ily’ módon kígyószerűnek mondható – kocszások váltakoznak statikus kompozíciókkal, amelyek hangsúlyosan mély terű beállítások, s Argento bevallottan úgy komponálta őket, hogy Edward Hopper festményeit idézzék. A látvány stilizálásának ugyancsak alapvető elemei a közeli képek, sőt a szuperközel felvételek – kiváltképpen a gyilkos szeméről. A szem szuperközelje már *A kilencfarkú macskában* is a gyilkosé volt, itt ezt a motívumot Argento sokkal hatásosabban használja: a villanásnyi vágások a leendő áldozatokat és a majdani vérontások terét váltogatják az örült szemének – tágabb értelemben a film nézőjére *visszanéző* tekintet – látványával. A *Mélyvörös*, írja Wostry Ferenc igen találóan, az „absztrakt vízió és a hagyományos narratív film közt jár látványos kötéltańcot.”

A film önreflexív – a látással és a nézéssel, valamint a vizuális észlelés és az emlékezet, emlékezés összefüggésével kapcsolatos – rétegei igen gazdagok; a *Mélyvörös*, ha nem is jut el (nem is célja eljutni) Antonioni filozofikus közelítésmódjáig, nincs híján a *Nagyítás* enigmáival rokonítható ismeretelméleti kérdéseknek. David Hemmings ezúttal is, akárcsak a fotós karakter bőrében Antonioninál, megszállottjává válik egy bűnyügynek, amelybe akaratán kívül bonyolódik bele: míg a *Nagyítás*ban a szem mechanikus meghosszabbításának és helyettesítőjének, azaz a fényképezőgépnél köszönhető ez a belekeveredés, Argento a természetes szem és látás tökéletlenségére, megtéveszthetőségére irányítja a figyelmet. A megoldás a képek többértelműségében rejlik: festmény helyett hősünk valójában tükörképét látott. Mark figurája nem csupán a látott (látni vélt) kép értelmezésére irányuló törekvése miatt emlékeztet a fotós Thomasra; ahogyan a londoni aranyifjú egyre vehemensebben nagyjítja s vizsgálja a fotókat, a ró-

mai szemtanú ugyanolyan elánnal esik neki az elhagyatott ház felfedezésének, a múlt borzalmaikat őrző sötét szentélynek – hogy aztán a lekapat vakolat alatt rémséges gyerekrajzot, a lebontott fal mögött oszló hullát találjon.

A *Mélyvörös* megkettőzi a titokkal kényszerűen szembesülő figurákat, ám ők ketten egészen másként ismerik meg a múltbeli traumát. A különleges képességgel megáldott-megvert látók, Helga Ullman előadás közben lát bele a közönség soraiban ülő gyilkos gondolataiba, úgymond közvetlen közlő ismerheti meg a beteg elmét, a cselekmény nyitányában; vele ellentétben Marknak életbevágó fizikai kihívásokat tartogató hosszú folyamat, mire ugyanez – csak a film legvégén – neki is sikerül. Az érzékfeletti észlelés motívuma – nemkülönben a gyilkoshoz társított kísérteties elemek – előkészítik Argento tényleges átlépését az okkultizmus világába, ami a *Suspiriával* hamarosan bekövetkezik; a spiritiszta előadás során arról is beszélnek, hogy a telepatikus kommunikáció mennyire jellemző a rovarokra: ezt a *Phenomena* fogja bővebben kifejteni.

A *Mélyvörös* mesterműve alapozta meg Argento legvadabb giallóit is, a *Tenebrae*-t és az *Operát*. A *Tenebrae* több szempontból is Argento egyik legravaszabb alkotása. Előző filmjei élénk színekben pompázó harsány látványát szikárabbnak mutatózó, jól kivilágított belső terek váltják fel, ahol a fehér felületek dominálnak (ennek *fényében* kiváltképp furcsa, hogy a cím jelentése: sötétség). A látvány minimalizmusa valójában arra szolgál, hogy fokozódjék a néző várakozása, mikor töri meg a fehér túlsúlyát a feketeség (például egy fekete kesztyűs kéz) megjelenése vagy éppen a vörös fölbukkanása (akár a vérontások révén, akár az emlékképekben fontos szerephez jutó piros túsarkúnak köszönhetően). A kép lecsupaszítása és a várakozás fölerősítése a film talán leghírhedtebb jelenetében ér csúcra: a fehér ruhában üldögélő, hosszú fekete hajú asszonynak balta hasítja le a karját, s a hófehér falat olyan vérzuhatag fröcskölő össze, ami az absztrakt expresszionista festészet művelőinek is a becsületére válna. A *Tenebrae* elbeszélői szempontból éppen ellenkező stratégiával él, a cselekménybonyolítás a szokásosnál is meglepőbb csavarokkal kápráztat el: a

fináléban kiderül, hogy a rémtetteket nem egyetlen elmebeteg követte el.

Argento legerősebben önreflexív filmje a *Tenebrae*, amennyiben nem a képek értelmezésével általában, hanem a horrorfikció hatásáról konkrétan tesz fel kérdéseket. A Rómában gyilkosságsorozatba sodródó amerikai író ugyanis horrorregények szerzője, s a műveiben megjelenő erőszak inspirálja a gyilkost. A horrorművek hatásával kapcsolatos vita nem csupán az Argento korábbi munkáit ért támadások és bírálatok reflexiója, de egy háttorzongató incidensből is ered: a rendező az *Inferno* forgatásakor halálos fenyegetéseket kapott egy örült „rajongójától”, akivel személyesen ugyan – szerencsére – nem találkozott, de az eset kiindulópontja lett a *Tenebrae* kérdésköreinek. (Érdekes párhuzam, hogy Stephen Kinget ugyancsak egy örült rajongó ihlette a *Tortúra* megírására.)

Az *Opera*, ha lehet, még extrémebb erőszakkal kínálja meg nézőit és szereplőit egyaránt. Ez az átfedés nem csupán szófordulat, ténylegesen értendő; az *Opera* újabb variáció – talán a legszélsőségesebb Argentótól – az erőszakos látvány nézésére kényszerített befogadói pozícióra. A mézárásokat a tettes végignézeti imádata tárgyával, az ifjú operaénekesnővel, Betty-vel: szemeit tűkkel peckeli ki (!), hogy véletlenül se nézhessen félre, amint éppen szeretője vagy munkatársa válik áldozattá. Az „üzenet” azoknak a nézőknek is szól, akik az Argento-filmek borzalomszekvenciáinak megtekintésétől elzárkóztak azzal, hogy becsukták vagy eltakarták a szemüket. Betty nem az első, nem is az utolsó a megkínzott Argento-hősnők sorában: többben a *Suspiria* Suzy-jával rokonítják alakját, egyúttal megelőlegezi a *Stendhal-szindróma* főhősnőjét is. De talán nem is annyira a meggyötört nő a film igazi főszereplője, mint inkább a nyughatatlan kamera: Argento filmjei közül valószínűleg az *Opera* képépítkezése a legmozgékonyabb. Hol folyosókon csatangol és a nézőtér felett (hollóperspektívába helyezkedve!) repked a kamera, hol csigalépcsőkön merészkedik egyre lejjebb. Az örvénylő mozgások egyúttal a bomlott elme mélyére is elvezetnek, amelynek feltérképezését Argento a következő évtizedekben sem adta fel.

(Folytatjuk)

FLORIDA, NARANCSOK, KEMENY ARCOK

**A MÉLTATLANUL ELFELEDETT AMERIKAI KULTÍRÓ CHARLES WILLEFORD (1919-1988)
EXCENTRIKUS BÚNREGÉNYEIT NEM KÖNNYŰ FILMRE VINNI.**

Prostituált barátnőjének házi feladatként haikut író szociopata, önkéntes némaságot fogadott harci kakas tenyésztő, a művészettörténet egyik legrejtélyesebb festője, korszakos mesterművet leforgató dörzsölt autókereskedő. A leginkább noir-specialistaként emlegetett Charles Willeford regényei többé-kevésbé besorolhatóak ugyan a tágabban értelmezett bűnügyi műfajba, mégis inkább olyan érzékeny karaktertanulmányok, ahol a jók és rosszak között tökéletesen elmosódnak a határok. Az amerikai író figurái összetettek, ellentmondásosak és a maguk módján próbálnak valahogyan boldogulni, vagyis rendkívül életszerűek. A még mindig méltatlanul kevésbé ismert és elismert Willeford író munkásságát nem igazán lehet és nem is érdemes szigorú kategóriák közé szorítani.

A többek között Elmore Leonard, Lawrence Block és Quentin Tarantino által is nagyra tartott író sosem történelmi irodalmi babérokra, a legjobb regényei mégis messze túlmutatnak a büszkén vállalt ponyvánál. Willeford nem a történetet vagy a műfajt, hanem a figuráit követi. Mindent az ő szemükkel látunk, a gondolataikat halljuk, a gyakran egészen száraz magyarázataikat olvassuk. Rejtélyes főhősökkel azonosulhatunk, akik pillanatok alatt magukkal rántanak, szeszélyes döntéseikkel pedig olyan helyekre kalauzolnak, amiket valószínűleg messzire elkerülnénk. Az érzelmek takaréklángon pislákolnak, a hétköznapi normalitás mögött azonban hamar feltáruznak az amerikai életforma rémisztő pszichotikus mélységei. A fanatikusan kergetett álmok mögött szédítő szakadék tátong.

Willeford élete maga is papírra kívánkozik. Az 1919-ben született alkotó korán árvaságra jutott, a nagy gazdasági világválság alatt tinédzser hobóként beutazta a kontinensnyi országot, katonaként később az egész világot. Peruban művészettörténetet, Franciaországban festészetet tanult, volt többek között profi bokszoló, lóidomár, kamionos és tanár is. Hosszú pályafutása alatt írt könyvkritikákat, életrajzokat, verseket, novellákat és jó pár regényt. Bár a negyvenes évek közepétől rendszeresen publikált, a szélesebb közvélemény és a kritika az 1984-ben megjelent *Miami Blues* kapcsán, öt évvel a halála előtt figyelt csak fel rá.

A kliséket és ismerős formákat megszűrő kerülő író szikár szövegei kiszámíthatatlanok és zabolátlanok, tele megdöbbentő megoldásokkal. A gyanútlan olvasó nem egyszer önkéntelenül visszaugrik egy-két bekezdést, hogy valóban jól értette-e a leírtakat. Willeford folyamatosan játszik az elvárásainkkal, a műfaji sémákat és az irodalmi kifejezőeszközöket tekintve egyaránt. Az erőszak váratlanul robban az arcunkba, az éjsötét humor és a pengeéles irónia folyamatos vibrálása elmaradhatatlan alkotói stratégia. A borzongatóan szórakoztató történetek mélyén az író fontos egzisztenciális és esztétikai kérdéseket szegnek nekünk.

Willeford regényeit nemcsak az elbeszéléseket meghatározó szubjektív nézőpontok miatt nehéz filmre vinni. Az író képzeletbeli kamerája mintha állandóan elkalandozna, majd csak úgy mellékesen, az utolsó pillanatban kapná el a szereplők további sorsát meghatározó

lényegi történéseket. Willeford szereplői ráadásul reflektálnak is arra, hogy épp a saját élményeiket összegzik nekünk. Magyarázkodnak, interpretálnak, érvelnek, ez a sajátos metaszint pedig tovább bonyolítja az egyébként sem hétköznapi képletet.

A hősök sodródnak, lényegtelennek tűnő részletekben merülnek el, majd hirtelen száznolcvan fokos fordulatot vesznek. Az esetlegesség azonban csak látszólagos, a takarékos szövegek nagyon rafinált szerkezetekre épülnek, amiket nehéz komolyabb károk nélkül megbontani. A Willeford műveiből készült eddigi négy filmes adaptáció rendezői teljesen eltérő megközelítésekkel próbálják áthidalni a fentiekből fakadó alkotói kihívásokat. Nem véletlen tehát, hogy a filmek markánsan különbözőek lettek, nagyjából minden tekintetben.

Az *Odüsszeia* és az *Ulysses* központi inspirációs források Willeford számára, ami a legközvetlenebbül az 1962-ben megjelent *Cockfighter* csirkefogó déli bolyongásában nyilvánul meg. Az első oldalakon szinte mindenét elvesztő Frank Mansfield fanatikus céltudatossággal tör a vágyott elismerésre, az „év harci kakas tenyésztője” medál elnyeréséig azonban különféle kihívások és legyűrődő csábítások várnak rá. Pénzt kell szereznie, ki kell képeznie a kakasokat, közben mindenféle csalókkal és nőkkel kerül kapcsolatba. Szilárd jelleme, sztoikus nyugalma és céltudatossága segítségével azonban kiállja a próbákat és néhány pompás kakassal végül eljut az áhított exkluzív viadalra.

Homérosz mellett Willeford a „southern gothic” hagyományait és a sikeremberek rögzös életútjait elbeszélő memoárok jellegzetes fogásait is megidézi. A szimbolikus megérkezés háttérül pedig a rendkívül ellentmondásos, számtalan áthallással bíró kakasviadaloikat választja. Willeford tárgyilagos aprólékossággal járja körül ezt a véres és kegyetlen ősi látványosságot. Az egymásnak rontó, élet-halál harcot vívó szárnyasokban nem nehéz felfedezni a regény központi motívumát, a férfiaság problémakörét. A *Cockfighter* különlegessége, hogy eldönthetetlen, Frank Mansfield elátkozott vagy áldott figura. Az olvasó döntése, hogy önző csirkefogóként vagy a saját megváltásáért tenni képes hősként tekint a címszereplőre.

A Roger Corman produkciójában készült *Cockfighter* forgatókönyvét maga

Willeford jegyzi, sőt, a hőssel szimpatizáló bíró szerepében a vásznon is feltűnik. Warren Oates remek választás Mansfield szerepére, a rendező Monte Hellman a *Two-Lane Blacktop* hangos sikerei után dolgozik ismét együtt a színésszel. A főhős riválisát pedig az a Harry Dean Stanton alakítja, aki bevallottan Willeford egyik nagy kedvence. Az ígéretes együttműködésből különös hangulatú karakterdráma született, valahol a neowestern és a road movie határán, egyenesen az akkoriban is épp a saját útját kereső Amerika szívéből. A film mégis hidegen hagyta a nézőket.

Corman visszaemlékezése szerint a *Cockfighter* azon kevés filmek egyike, amelyeken végül pénzt veszített, holott újravágva, az eredetit a hangzatos *Born to Kill* címre cserélve próbálta kelendőbbé varázsolni. A *Cockfighter* talán éppen azért nem találta meg a közönségét, mert korántsem az a mocskos bűnfilm, amit a plakátok harsány szlogenjei ígérnek. Az emberek túlnyomó többségét ráadásul taszítja az egymást halálba hajszó kakashoz. Az autentikus helyszíneken forgató Hellmann legnagyobb rendezői érdeme pontosan az, hogy képes lenycevégre kapni a kakashadalok bizarr miliójét. Willeford jelentősen visszanyesi

a könyve cselekményét és számos fontos epizódot elhagy, a sztoikus főszereplő ellentmondásos céltudatossága filmen is érdekes. A következő Willeford-adaptációra mégis bő másfél évtizedet kellett várni, amit maga az író sajnos már meg sem érhetett.

A *hard boiled* hagyományait kiforgató és azzal a lendülettel meg is újító *Miami Blues* nemcsak Willeford kései áttörését hozta el, de rögtön három folytatást is megért. A fogatlan nyomozó, Hoke Moseley köré épülő, Miami füledt városában játszódó sztorik kisebb mozgalmat indítottak el az amerikai krimiiradalomban. Dexter Morgan például nemcsak a helyszín ábrázolása miatt köszönhet nagyon sokat Willefordnak. A *Miami Blues* néhány napot felölelő cselekménye közelebb áll ugyan a hagyományos műfaji darabokhoz, mégsem nélkülözi az író örült ötleteit és rafinált megoldásait.

Willeford felváltva, kettős nézőpontból követi a börtönből szabadult szociopata ámokfutását, illetve a vele összeakadó Hoke felpörgő nyomozását. A *Miami Blues* végig a mesterien kivitelezett krimi és a leheletfinom műfaji paródia között billeg

az árnyalt jellemrajz és a komoly társadalomkritika szándékosan túlpörgetett hatásvadással keveredik. Willeford folyamatosan a komolyan vehetőség határáig merészkedik, ám az utolsó pillanatokban mindig bevisz egy-két komoly gyomrost az olvasónak. Az események láncolatát egy váratlan ujjtörés sokkjába belehaló krízis lendíti mozgásba. Az ügyön dolgozó Hoke egy annyira lepukkant hotelben lakik, hogy csak akkor érhető el telefonon, ha az öreg recepciós időben oda tud csoszogni a kagylóhoz. Az életunt zsaru nemcsak a fegyverét és a jelvényét veszíti el, de a műfogsorát is. Mikor azonban végleg leírnánk, a kezdeti tunya passzivitását maga mögött hagyva meglepő határozottsággal szerzi vissza az irányítást. Nemcsak az új női társát teszi helyre, de a protkóját is.

A *Miami Blues* 1990-ben bemutatott megfilmesítése sikerrel menti át a regény éjsötét humorát. A forgatókönyvet is jegyző George Armitage maximalisan hű marad a könyv stílusához. A Willeford emlékének ajánlott film több ponton is változtat az eredeti sztorin, de ezek végig összhangban maradnak az író-rendező nagyon is következetes interpretációjával.

„Nem találta meg közönségét”
(Monte Hellman:
Cockfighter –
Warren Oates)



A bűnügyi szálát és a karakterek főbb jellemvonásait megtartva Armitage a nyárspolgári lét maró kritikáját olvassa ki a műből és a vásznon is ezt az olvasatot erősíti fel. A bűnözőhöz csapódó fiatal prosti és a kettejük bizarr együttélése jóval nagyobb hangsúlyt kapnak. Az idilli kertvárosi házban „plátói házasságban” élő bűnöző és a nagyvárosban szerencsét próbáló vidéki kurva pillanatnyi látszatboldogsága egyszerre ironikus és szívszorító.

A *Miami Blues* a szereposztás tekintetében is összhangban van Willeford jellegzetes szerzői világával. Alec Baldwin tenyérbemászóan magabiztos, mégis idegesen izgága jelenléte maximálisan passzol a rémisztően impulzív ex-fegyenc karakteréhez. Jennifer Jason Leigh szintén remek a vaskos akcentusú tanyasi szépség bőrében. Gond nélkül elhisszük neki, hogy tényleg egy hamburgerező megnyitását tartja legfőbb életcéljának. A film igazi telitalálta mégis a kiváló karakterszínész Fred Ward, aki tökéletes a gyűrött arcú, bumfordi Hoke nyilvánvalóan hálás szerepében.

A *Miami Blues* a kilencvenes évek elejének egyik méltatlanul elfeledett apró drágaköve, ami ha néhány évvel később, azaz a nagy bűnfilmes rene-

szánsz környékén készül el, vélhetően sokkal nagyobbat szólhatott volna. Aprópó posztmodern hard boiled divathullám: Tarantino sem véletlenül emlegette az író nevét a *Ponyvaregénnyel* kapcsolatban. Willeford karakterépítése, erőszakábrázolása és humora egyértelműen hatott a rendezőre, az Odüsszeusz-ként bolyongó figurákról nem is beszélve.

A *Miami Blues* tragikomikus láttelethez hasonlóan a hétköznapi élet nyomasztó üressége és céltalansága bukkan fel a *The Woman Chaser* (*A nővadász*) mélyén is. A címszereplő Richard Hudson mesterfokon adja-veszi a használt autókat, ám hiába a vaskos fizetés és a szépen ívelő karrier, a férfi fájdalmasan unatkozik. A lét értelmetlenségével szembesülve hirtelen ihlet szállja meg, mindenáron valami maradandót akar alkotni. Mivel azonban sem kedve, sem ideje elsajátítani a festészet, a szobrászat vagy akár az írás időigényes mesterfogásait, úgy dönt, filmet fog rendezni. Mivel elég sokat jár moziba, biztos benne, korszakalkotó mesterművet fog készíteni. Nagy lendülettel bele is vág a munkába, a nemes cél érdekében pedig

kíméletlenül ki is használ mindenkit, aki az útjába téved.

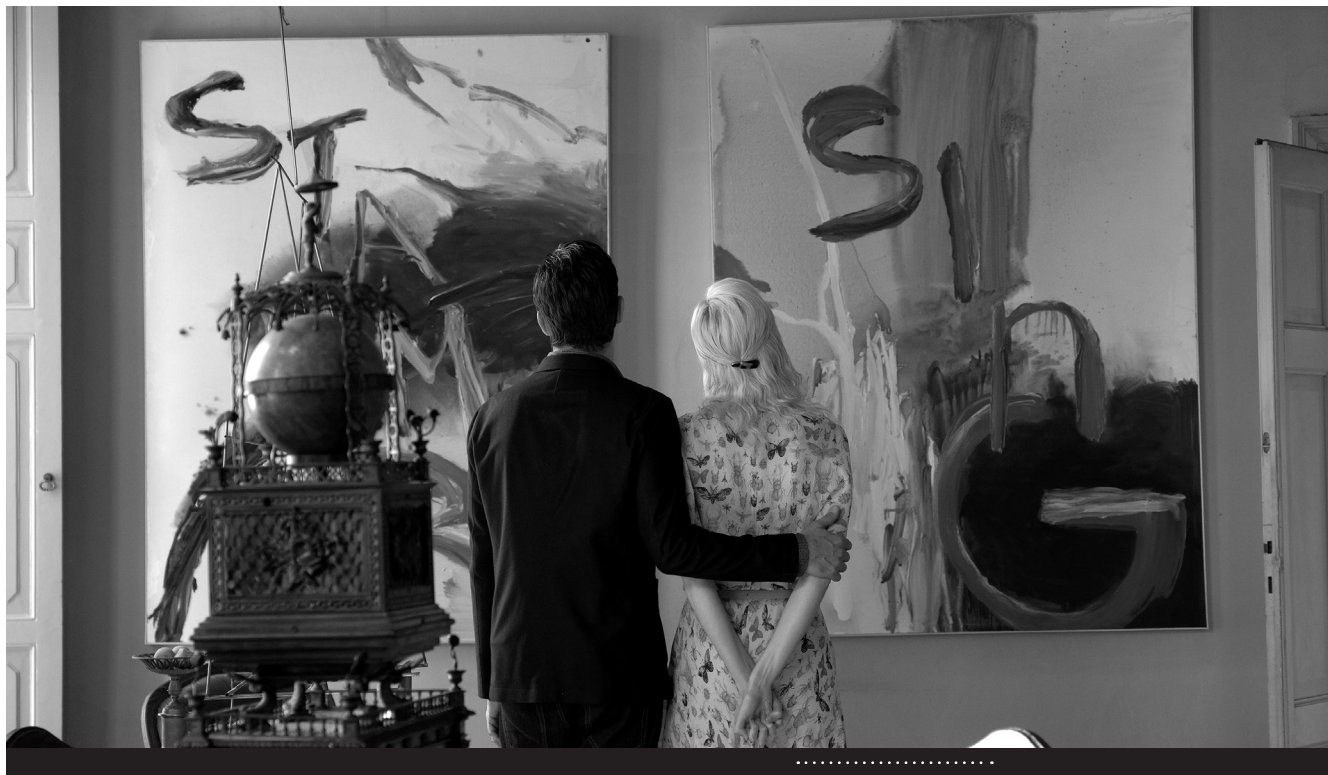
Az 1960-ban írt *The Woman Chaser* főhőse masszív Ödipusz-komplexusban szenved és mindenről karakteres véleménye van. Például arról is, miért egyes szám első személyben, illetve épp ebben a sorrendben meséli nekünk a történetét. Willeford ezúttal is hajmeresztő fordulatokkal és zseniális apró kitérőkkel operál, a vaskos ironia mögött azonban felsejlenek az öntörvényű művészet és a kereskedelmi siker örök ellentmondásai. Az író más hőseihez hasonlóan Hudson is egyszerre lenyűgöző és visszataszító karakter. Hangzatos, néhol nevetségesen kifacsart konyhafilozófiája vibráló ellentétben áll öntörvényű cselekedeteivel, úgyhogy Hudson végig számíthat az olvasó figyelmére.

Az izgalmas figurákon és a fordulatosztorin túl *The Woman Chaser* a filmkészítés központi motívuma és Hollywood fricskázása miatt vásznonra kíváncsozik. Az 1999-ben bemutatott adaptáció stílszerűen kis költségvetésű, szűk körben forgalmazott indie darab, ami azért szép köröket futott a szcéna neves fesztiváljain. Robinson Devor író-rendező fekete-fehérben, egy

„A lét értelmetlenségével szembesülve ihlet szállja meg

(George Armitage: *Miami Blues* – Alec Baldwin)





klasszikus film noir posztmodern paródiájaként tálalja Willeford fanyar regényét. Az író-rendező az egzisztencialista felhangok helyett a morbid humorra fókuszál és bár a szűkös büdzsé kellemetlen nyomokat hagyott a végeredményen, az író szellemisége maximálisan átjön.

Mindez sajnos nem mondható el a legfrissebb Willeford-megfilmesítéséről, ami egyértelműen az eddigi leggyengébb a sorban. A kihagyott lehetőség már csak azért is fájó az író munkásságát ismerőknek, mert az 1971-ben megjelent *The Burnt Orange Heresy* (*A hazugság színe*) valódi remekmű. A salingeri visszavonultságban élő kultikus festőművész és az opportunista műkritikus néhány órás találkozása köré szőtt regényt nem véletlenül szokás Willeford legjobbjaként emlegetni. A *Miami Blues* dupla portréjához hasonlóan itt is kérdéses, ki is használja ki a másikat valójában.

A festészetben jártas, kritikusként is dolgozó Willeford a végtelenségig letisztult és feszes sztoriba ezúttal is érdekfeszítő kérdéseket csomagol. *A hazugság színe* jóval több, mint a kortárs művészeti élet maró kritikája. A beszélő nevű James Figueras az író más főhőséihez hasonlóan bármire hajlandó és mindent képes szép szóvirágokkal indokolni, ő azonban egyértelműen súlyos felsőbbrendűségi komplexusban szenved. Willeford rend-

külül szórakoztatóan mutatja meg, miként válhat a Mikulás-hoz vagy a digitális pénzhez hasonló kézzel fogható valósággá egy illúzió, ha a dologban az érintett felek mindegyike érdekelt. Nemcsak a művészet iránt érdeklődőknek ajánlott olvasmány, de az álhírek és véleménybuborékok korában igen aktuális a regény.

A hazugság színe alkotói több ponton jelentősen eltérnek az alapanyagától. Az olasz Giuseppe Capotondi ugródeszknak használja Willeford művét, ám hiába az elegáns külső, végül elvétí a gyakorlatot. A forgatókönyv nemcsak a finálé fordulatait gondolja újra, de a karaktereket is megváltoztatja, megbontva ezzel a forrásmű nagyon is kényes egyensúlyát. A floridai lepratelep helyett olasz luxus-környezetbe helyezett festő sokkal tudatosabb, a kritikus kevésbé körmönfont, kettejük csodás keringője így elmarad.

A film főszereplővé emeli a főhőshöz csapódó nőt és a festővel kapcsolatban álló műkereskedőt is, ám komolyabb mélységet és motivációt nem ad nekik. Az ausztrál Elizabeth Debicki ráadásul túl légiés és arisztokratikus az unatkozó vidéki amerikai tanárnő figurájához. A regény befejezésénél sokkal jobban megcsavart utolsó harmad pontosan azért tűnik erőltetettnek és előkészítettlennek,

„Kettejük csodás keringője elmarad”

(Giuseppe Capotondi: *A hazugság színe* – Claes Bang és Elizabeth Debicki)

mert nem következnek a szereplők addigi viselkedéséből. Hiába a mindig kiváló Donald Sutherland, az üdítően önkritikus Mick Jagger vagy a beképzelt műértőt *A négyzet óta* alapjáraton is remekül hozó dán Claes Bang, a stílusos neo-noir több ponton megbicsaklik.

Bár *A hazugság színe* nem váltja be az olvasók reményeit, mégiscsak az eddigi legnagyobb szabású Willeford-adaptáció. A nemzetközi koprodukcióban, neves sztárokkal készült film talán ráirányíthatja a filmesek és olvasók figyelmét az író mind a mai napig felfedezetlen életművére. Nálunk mindez különösen időszerű lenne, hisz magyarul jelenleg csupán egyetlen regénye, a *Springer testvér fekete miséje* olvasható. A kulcsművek itthoni kiadása még várat magára.

A HAZUGSÁG SZÍNE (*Burnt Orange Heresy*)

– amerikai, 2020. Rendezte: **Giuseppe Capotondi**. Írta: **Charles Willeford** regényéből **Scott Smith**. Kép: **David Ungaro**. Zene: **Craig Armstrong**. Szereplők: **Claes Bang** (James), **Elizabeth Debicki** (Berenice), **Mick Jagger** (Cassidy), **Donald Sutherland** (Debney), **Rosalind Halstead** (Evelina). Gyártó: **Indiana Production / HanWay Films / Ingenious Media / MJZ**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 98 perc.

HAJTÓVADÁSZAT NÁCIKRA

A NÁCI HÁBORÚS BŰNÖSÖK UTÁNI HAJLSZA MŰFAJI FILMES FELDOLGOZÁSAIBAN AMERIKA MINDENKORI ÖNKÉPE ÉS LELKIISMERETE IS TÜKRÖZÖDIK.

A II. világháború vége óta eltelt 75 évben a szökésben lévő náci háborús bűnösök hollywoodi reprezentációja pontosan olyan volt, mint a való életbeli észlelésük: hosszú évtizedes bujkálások után fedezték fel őket ismét, majd miután szinte már le-tettünk arról, hogy újból szemünk elé kerülnek, most ismét felbukkantak – ezúttal az Amazon új sorozatában, a *Vadászokban*.

Szinte még izzottak az elpusztított birodalmi főváros, Berlin romjai, Amerika azonban máris üldözőbe vette a náciakat. A csodagyerekként ünnepeelt Orson Welles harmadik játékfilmjében, az 1946 júliusában (!) bemutatott *Az óra körbejárban* magára osztotta a szökevény Franz Kindler szerepét, akit az Edward G. Robinson által játszott Wilson próbál elkapni, méghozzá egy ravasz trükk segítségével. Az ENSZ Háborús Bűnöket Vizsgáló Bizottságának amerikai képviselője kiengedi berlini fogságából a csaliként használt Konrad Meinikét, hogy az ő segítségével kaphassa el a nagy halat, az Amerikába szökött Kindlert, aki egy connecticuti kisvárosban kezdett új életet, és aki épp a Legfelsőbb Bíróság egyik tagjának lányát készül elvenni, hogy ezzel végképp érinthetlenné váljon. Bár Kindler/Rankin fejében él valamiféle zavaros elképzelés arról, hogy küszöbön áll egy újabb háború, elsődleges célja csupán annyi, hogy elrejtőzhessen. Welles filmje a maga módján páratlanul optimista: egy hivatalos szerv erre kijelölt embere ered a náci bűnös nyomába, leleplezése pedig a városka szinte összes polgárának szeme előtt és őszinte helyeslésével együtt történik; a megelőlegezett bizalom ezen pillanatai soha többet nem köszönnek

vissza a tengerentúli produkciókban, mint ahogy a valóság is kevés ilyen példával szolgált.

Ahogy a felelősségre vonás elől meglépett náci a sötétbe húzódtak, ugyanúgy tűntek el a filmvászonról is. Mintegy három évtized elteltével, a 70-es évek közepén jelentek meg újra, igaz, ekkor már egyfajta rendszerességgel követték egymást – pontosan úgy, ahogy évtizedek után a valóságban is egyre több háborús bűnös hollétét sikerült beazonosítani, illetve egyre-másra derült ki köztisztviselőként álló személyről nem éppen makulátlan előélete. A ciklust 1974-ben kezdte *Az Odessa-ügyirat*, azt két évvel később követte a *Maraton életre-halálra*, újabb két év elteltével következett *A braziliai fiúk*, és 1985-ben zárta le *A Holcroft-szövetség*.

A főhős mindegyik fenti film esetében a hivatalos rendszertől és a hatalomtól messzire lévő kívülálló: nyoma sincs már a bűnüldöző szervezetbe és az erre hivatott szervezetbe vetett bizalomnak, akik az elmúlt 30 évben egyáltalán nem végezték a dolgukat, és most is teljességgel alkalmatlanok rá. Újságíró, végzős egyetemista, vagy éppenséggel egy New York-i építész kerül az események sűrűjébe, és – minden idegenkedése ellenére – kénytelen saját maga kezébe venni a nyomozást. A nyomozó szervezetek legközelebb *A braziliai fiúk* idős náciavadásza, a Laurence Olivier által játszott Liebermann áll – ám ő csupán nagy fenntartásokkal nevezhető hivatalos személynek, hatalmas szakértelme ellenére pedig reputációjának hiánya őt is a pálya szélére helyezi. Papírral zsúfolt bécsi lakásában a papírhalmok tornyai közt a csőtörés miatt

csöpögő vizet felfogó vödöröknek kell helyet szorítania, főbélője az elmaradt lakbért kéri számon rajta, és még Mengele is csak lemondóan legyint, mikor hírért veszi, hogy üldözőbe vette: „Őt senki sem veszi komolyan. Még a gazdag zsidók sem, akik pénzt szoktak neki küldeni. Anyagilag tönkrement, a hitelét elvesztette.” A hatóságok mellett pedig maga a sajtó is elutasító: *Az Odessa-ügyirat* újságírója hiába viszi főnöke elé az általa fontosnak tartott és leleplezéssel kecsegtető sztorit, az csak legyint rá, és helyette inkább a first lady-ről, Mrs. Johnsonról készített képek iránt érdeklődik.

Amiközben Hollywood kritikával illeti a hatóságok süketségét, és piedesztálra emeli magányos hőseit, egyúttal igyekszik elhárítani a felelősséget, mintha teljességgel elképzelhetetlen lenne, hogy az Egyesült Államokban akár egyetlen náci is új otthont talált volna. A történetek helyszíne szinte minden esetben Dél-Amerika és Európa: Paraguay, München, Bayreuth, Bécs, London és Genf mellett csak elvétve bukkan fel amerikai helyszín, és jórészt akkor is csak kiindulópontként, vagy a végső leszámolás pontjaként (mint *A braziliai fiúkban*). Az egyetlen kivétel a *Maraton életre-halálra*, mely szinte teljes egészében New Yorkban játszódik, csak hogy a főgonosz Szell ide csupán az egyik bankban őrzött gyémántok miatt érkezik dél-amerikai rejtékhelyéről. Az egyetlen bizonyítottan Amerikában élő német emigráns Szell testvére, ám a film – durva antiszemitizmusán kívül – szinte semmit nem árul el róla, és nem vádolja súlyos bűnökkel sem. Ideje megtalálni az elkövetőket, ám azokat ne nálunk keressék! – üzenik a filmgyárból.

A Holcroft-szövetség 1985-ös bemutatója – és a felismerés okozta sokk csillapodása – után ismét a feledés évtizedei következtek, és csupán 30 évvel később, 2015-ben láthattunk újból náciavadászt a filmvászonon – akkor, amikor az utolsó lehetőség adódott a még életben lévő elkövetők felelősségre vonására. Az Atom Egoyan rendezésében készült *Emlékezz!*-ben ez a feladat egy demenciában szenvedő, 90 éves öregemberre vár, aki ezzel felesége végakarátát teljesíti. Odüsszeiája első három állomásán három másfajta életúttal találkozik: egy besorozott Wehrmacht-katonával, egy



homoszexualitása miatt táborba zárt egykori fogollyal, valamint az elhunyt apja gyilkos ideológiáját talán még nála is radikálisabban valló rendőrjőrrel. A meglepő és megrendítő fináléban azonban egy olyan egykori elkövetőt látunk, aki mimikrijét annyira tökélyre fejlesztette, hogy már maga is meggyőződött álcájának igazságáról.

Az Amazon friss sorozata, a *Vadászok* minden elődjénél jóval bátrabban nyúl a témához. Már az első rész mellbevágó, főcím előtti nyitánya megmutatja, mire számíton az, aki bizalmat szavaz a tíz részes sorozatnak; Bill Simpson, a Külügyminisztérium államtitkára éppen kerti partit tart pazar rezidenciájának csillogó zöld fűvű gyepén, mikor egyik beosztottjának felesége felismeri benne családjá gyilkosát, az „arlavi mézszarost” – mire a férfi előkapja hangtompítós pisztolyát és hidegvérrel lemészárolja a teljes vendégsereget, saját családjának tagjaival együtt.

Dráma, thriller, brutalitás, és egészen váratlanul megjelenő éjszötét humor – ezek egyvelege adja a széria különös atmoszféráját.

„Beépülnek a hatalom minden rétegébe”

(David Weil:
Vadászok – Al Pacino)

tőzködő náciakat. Ebbe a különítménybe kerül bele a tinédzser Jonah, miután nagyanyja életével fizetett azért, mert felismerte egykori fogvatartóját a lágerből. Az újonc kamasz fő dilemmája, hogy vajon hol az igazságszolgáltatás határa; mennyire jogos a csapat tagjaként a kínzás, esetenként a gyilkosság, ha az arra hivatott szervekre már nem lehet számítani.

A cselekményt a készítő a kortárs környezet helyett több mint 40 évvel korábbra, 1977-be helyezik (ami egybeesik a tematika hollywoodi virágzásának idejével is, bár ez a tény a széria megannyi popkulturális utalásából mégiscsak kimarad). Hiába azonban a mintegy négy évtizedes visszadátumozás, a Carter-elnökség alatt játszódó történet harsány színei mögött már kirajzolódnak az eljövendő Trump-éra körvonalai, a politika legfelsőbb köreibe szép lassan beférkőző rasszizmussal, némileg ahhoz hasonlóan, ahogy azt Spike Lee is ábrázolta a

A címbéli csapat – korábbi „kollégáikkal” elmentében – profi, hidegvérű és olykor kegyetlen alakulat, akik kifejezetten likvidálni szeretnék a rej-

Csuklyások – BlackKlansman című filmjében, bár annak szájbarágós módszerénél jóval finomabban.

A *Vadászok* a téma első olyan mozgóképes ábrázolása, amely nyíltan ábrázolja Amerika tisztas félrenézését az antiszemitizmus kapcsán – Forddal, Walt Disney-vel, Wernher von Braunnal és az űrprogrammal együtt. A sorozat világában az amerikai náciak már teljesen beépültek a hatalom minden rétegébe, és zavartalanul mászkálnak is benne, a nyomozó hatóságoktól a kormányig. Számos műfaji hibája, túlnyújtott terjedelme és logikai következetlenségei ellenére ez a korrajz a *Vadászok* legnagyobb erőssége, és e tekintetben a zsáner legjobb darabjához, a *Maraton életre-halál*rához mérhető.

VADÁSZOK (Hunters) – amerikai, 2020. Kreátor: David Weil. Írta: Zakiyyah Alexander és Stacy Osei-Kuffour. Kép: William Rexer, Tim Norman. Zene: Cristobal Tapia de Veer. Szereplők: Logan Lerman (Jonah), Al Pacino (Meyer), Lena Olin (Ezredes), Greg Austin (Travis), Kate Mulvany (Harriet), Dylan Baker (Simpson), Louis Ozawa (Joe), Carol Kane (Mindy). Gyártó: Monkeypay Productions / Sonar Entertainment / Big Indie Pictures. Forgalmazó: Amazon. 10x50 perc.

SKALP/FELVONULÁS

Egy nemzet hanyatlása és felemelkedése

Képregény-
Legendák

SZABÓ G. ÁDÁM

JASON AARON, VALAMINT A JOHN LEWIS, ANDREW AYDIN-PÁROS KÉPREGÉNYEI RÖNTGENLENYOMATOK NAPJAINK AMERIKÁJÁRÓL.



Marlon Brando gyakran beszél önéletrajzában (*E dalra tanított anyám*) az elesettek iránti szolidaritásáról. Memoárjában kiemelt szerephez jutnak az afro-és az őslakos amerikaiak – a wounded knee-i megszárlásról a vele a *Tűz!*-ben együtt dolgozó Gillo Pontecorvóval sajnos eredménytelenül próbált tető alá hozni egy filmet, emlékezetes gesztusa *A keresztapáért* járó Oscar visszautasítása. Egy apacs lányt küldött a díjátadógálára önmaga helyett, jelezve felháborodását az indiánokkal szembeni inkorrekt bánásmód miatt.

Noha a színészlegenda vélhetően nem ilyesfajta elégtételre gondolt, a kilencedik művészet részben orvosolta a kisebbségekkel szembeni méltatlan hozzáállás problémáját. Iszonyatosan beletalált a korszellembe a DC Vertigo által publikált *Skalp* (*Scalped*, 2007-2012) és a Top Shelf Productions *Felvonulása* (*March*, 2013-2016): míg előbbi ifj. George Bush érájára hajaz, utóbbit az Obama-ciklus levegője járja át. Jason Aaron későbbi, *Southern Bastards* című *redneck noir*jának előfutáraként kilátástalanságban tengődő őslakos amerikaiakról számol be a *Skalpban* és a képregényt 2020-ban lapozva nem tudjuk figyelmen kívül hagyni Amerika jelenlegi elnökének rasszista szólalásait. Fiatalkorára tekint vissza a lapokon John Lewis (1940 –), Georgia ötös számú választókerületének 1986 óta folyamatosan megválasztott demokrata és afroamerikai kongresszusi képviselője (társszerzője a kommunikációs asszisztense, a bő negyven évvel fiatalabb Andrew Aydin): a *Felvonulás* a progresszív, erőszakmentes politizálás reményteli képregényátírata.

Múlt és jelen kölcsönhatására épül mindkét, egyébként különböző stílusú mű. 30 évvel korábbi gyilkosság ismétlődik újra, a régi, illetve az aktuális bűntény alaposan felfogatja az érintett oglala lakota törzset (*Skalp*), Lewis képviselő Barack Obama beiktatásának napján emlékszik vissza a '60-as évek polgárjogi mozgalmaira (*Felvonulás*). E tematika az alkotások szerkezetét is

„Önvizsgálatra készítetik az események” (Jason Aaron: *Skalp*)

befolyásolja: epizodikus struktúrával operál Jason Aaron *crime comic*ja, míg az idős afroamerikai politikus szabálytalan *flashback*-



tázott Prérirózsa Rezervátumban. Feljebbvalója a társai-barátai életét követelő (a szövetségiekkel végző, életfogytiglani büntetését töltő Leonard Peltier ügyére utaló) ket-tős gyilkosság folytán megszállott őrültté bomlott Nitz ügynök, mi-közben Vörös Holló is jobbkezévé fogadja a beépült Dash-t, aki így sokáig önállóan, két, ellentétes célokért küzdő hatalmasság mar-kában vergődik. Aaron olykor élet-kép-fragmentumokkal (egy mély-szegénységben élő öreg őslakos házaspár vagy egy fekete svindler epizódjaival) merül el a posztvány-ban, de a sztorit nem önti el a pesz-szimizmus – a *Skalp* megváltástör-ténet. Dash a történet végén túllép önnön árnyékán, profán módon Vörös Holló is rálel a saját útjára, míg Nitz vagy a pszichopata, totem-állat-vízivíóktól bolondult Catcher beleragadnak saját traumáikba és a vesztükbe rohannak. Szociodrá-maként, neowesternként és csava-ros bűnthrillerként egyaránt hiteles képregény a *Skalp*. Feszültségdús mozzanatai egy pillanatra sem hi-teltelenítik a karaktereket vagy csorbítják a társadalmi áthallások (párhuzamok a Little Bighorn-i üt-közetrel és Wounded Knee-vel, az al-Kaida és Bush terrorellenes meg-torlóakciói, a dél-dakotai nincste-lenek metamfetamin-főzdei, az egykori indián harcosok rács mögé került eszmetársa, Lawrence Belcourt nyílt Peltier-alteregó) élet.

Homoszexuális árulással spékelt gengszterháború-szála ugyanolyan jól megfér a rémálomba invitáló spiritua-lizmus mellett, mint a hazardjátéklar-langba pozícionált végső összecsapás.

Jason Aaron antihősei indulataik zabo-lázásával lehettek többek, a *Felvonu-lás* főhősének útja kevésbé kanyargós. John Lewis képviselő gyerekként szü-lei alabamai csirkefarmján prédikál, 25 éves korában önmegtartóztató, ám határozott afroamerikai aktivistaként száll síkra George Wallace szegregá-cióis politikája ellen, Gandhi, illetve a szerző mentora, Dr. Martin Luther King, Jr. pacifizmusát tüzi zászlajára. Béke és agresszió ellentétére húzott grafi-kus memoárjában Lewis ütlegelése-ket visel el, túri a mississippi börtön szigorát, a rasszista étteremtulajdo-

struktúrában gyűjti össze politi-kai, valamint privát impresszióit. Mindkét képregénynek erőssége a jellemrajz: a *Skalp* kaleido-szkóp-narratívája a kamaszként hátrahagyott, majd egykori otthonába idegenként hazatérő Dash-re („Rossz Ló”) összpontosít – a figura elveszett gyerekkorát igyekszik visszanyerni, anyja, Gina gyilkosának letartóztatásával az őt egy életen át gyöttrő kínokat szüntetné meg. Raciona-litás és indulatos történetes között őrlődő, gengszterizmusra vetemedő (hmgong bűnözők és korrupt szenátorok pénzéből kaszinót alapító) törzsfőnökként jelenik meg Vörös Holló, fehér származása és az ereiben alig csörgedező kikapu vér miatt öngyűlölővé, majd anya-és gyerekgyilkossá züllik Diesel,

„Elveszett gyerekkorát igyekszik visszanyerni” (Jason Aaron: *Skalp*)

vagyis Gina barátja, míg Frank-lin Falls Down nyomozó becsü-letes rendőrből válik emberte-len kínok révén edzett seriffé. Carol, a törzsfőnök-bandavezér drogfüggő lánya felelősségtel-jes nővé érve int búcsút nyo-morító múltjának és beidegződései-nek, Dino („Szegény Medve”) kitérésről ábrándozó fiatakként ellentétes sorsot él át és bűnözővé süllyed. Valamennyi karaktert önvizsgálatra bírják az ese-mények, reakcióik gyakran egymásra hatnak – a szülők nem kívánják a gyer-mekeiket, a letűnt tradíciókat képviselő, hibákat vétő ősök bűnei az utódok rossz döntéseiben ismétlődnek. Aaron képregénye elutasít minden autoritást: Dash az FBI téglájaként áll rá Vörös Hol-lóra a dél-dakotai Pine Ridge-ről min-

nosokat, a belé nevelt „Ne keveredj bajba!”-tanítást érvekre, a „Kerülj jó bajba!”-hitvallásra cseréli. Sosem az öklével érvényesül: ideológiája, jósa-ga lendítik át a holtponatokon. 1963 augusztusában, Washingtonban szólal fel a feketék munka- és szabadság-jogaiért, az 1965 márciusi, Selmából Montgomerybe vezető szavazójogi békemeneten a kirekesztő, ún. Jim Crow-törvényeket védelmező – a *Skalpoz* hasonlóan –, megfélemlítő hatósággal rúgja össze a port. Beszámolója ko-rántsem kritikátlan, nem-csak az *establishment* visz-szaéléseiről (színesbőrűek hátrányba kerülése ügyin-tézéskor, szavazati joggal bíró feketék nevének nyil-

„Úgy érezzük, dokumentumfilmet nézünk”

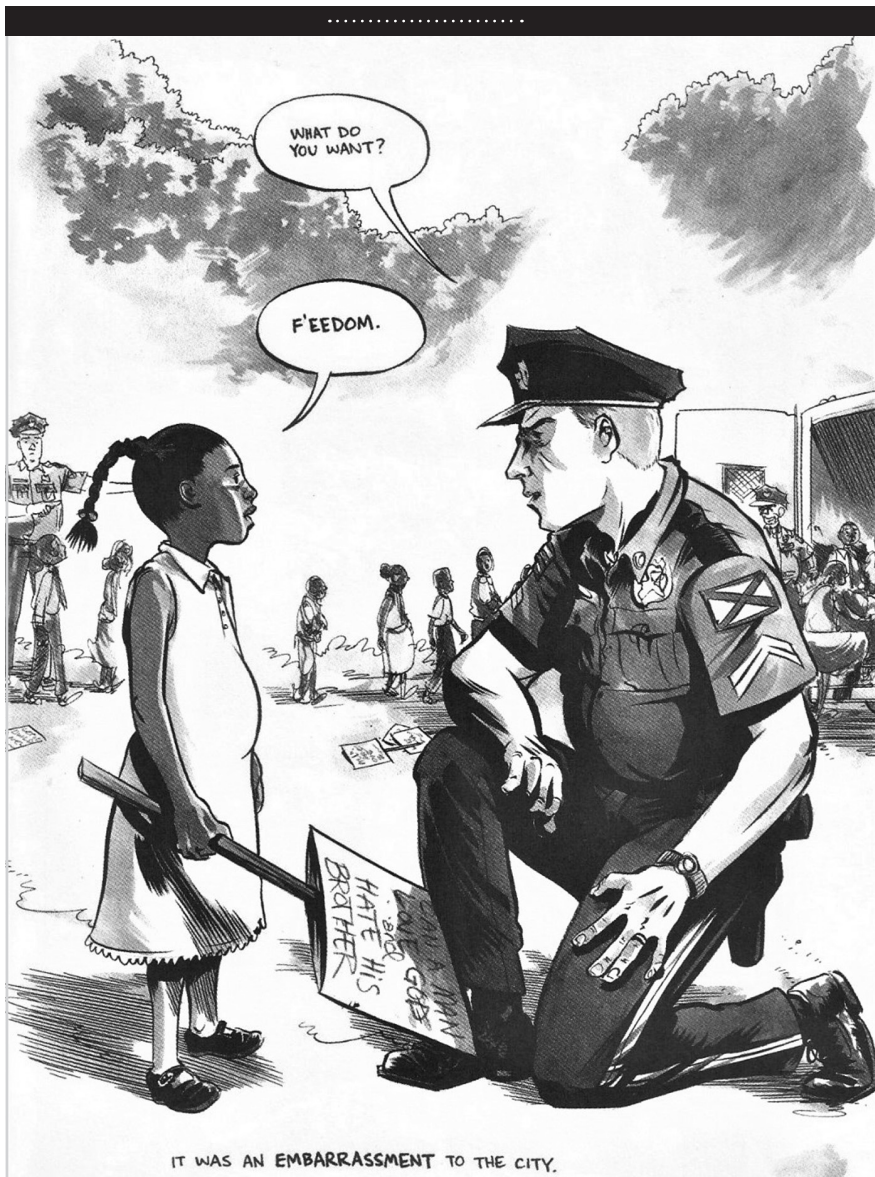
(John Lewis – Andrew Aydin: *Felvonulás*)

vánosságra hozatala, meleg aktivisták lejáratása) hullik le a lepel – Lewis háttérbe vonuló narrátorként tudósít Martin Luther King és Diane Nash aktivista vitáiról, a népjóléti programokat ösztönző, ám Vietnamba csapatokat küldő Lyndon B. Johnson ellentmondásos személyiségéről. Emlékirata (a *Walking with the Wind* című könyve után) olyan részletes, hogy többször is úgy érezzük, dokumentumfilmet nézünk (sok televíziós bejátszást és cí-moldalt látni), de szerencsére a szerzők jó arányérzékkel helyezik el a történelmi fordulópontokat, így újra lelkesen pörgethet-jük a lapokat.

R. M. Guéra főrajzoló, va-lamint Davide Furno vagy

Francesco Francavilla (*Skalp*), illetve a *Swallow Me Whole*-t kreáló, valós személyeket precíz realizmussal, fe-kete-fehérben kontúrozó Nate Powell (*Felvonulás*) stilisztikai megoldásai ugyancsak beszédesek. Guéra karcos paneleken vizsgálja a semmittevés-ben tespedők vagy a szebb életéről álmódózók bűnbe torkolló hétköz-napjait, a *Skalp* izzó-lucskos, barna rajzaiból csak úgy árad a rezervátum vérmocskos bűze. Powell fehér hát-tereken szétszórt apró képkockákon, negatív teres oldalakon dúcolja alá Lewis és Aydin szavait – a *Skalpban* hibátlanok a Dash és anyja eltávolodását kiemelő, ellentétes nézésirányú panelek és a szereplők belső monológjait feltáró, más színű szövegbubo-rékok, a *Felvonulás* ügyesen rendezett, párbeszédorientált szakaszait dinami-kusan váltják az elfajuló tüntetések kivágatai. Más referenciákkal is bírnak Aaron és Lewis szerzői képregényei. A kb. ezeroldalas alkotások bújása ugyanis egy-egy minőségi tévésorozat évadjainak követésével rokonítható, mi több, a *Skalp* (melyből a *Bad Boys 3.* direktora végül lefújt *pilotot* rendez-tek a WGN Americának) és a *Felvonu-lás* hol stílusukban, hol témaviláguk-ban hasonló szériákkal kapcsolhatók össze: Jason Aaron védjegyei a *Drótból* és a *Deadwood*ból rémlenek, Lewis, Aydin és Powell mintha *Az elnök embe-reit* formálnák képregénnyé.

Női egyenjogúság tör utat a *#MeToo* és a *Time's Up*-mozgalmakat követő-en, az afroamerikaiak egyre nagyobb teret nyernek, a szexuális másságról regények és tévésorozatok sora szól. Odafigyelnek a latinókra, ázsiaiakra, ellenben az őslakosokról továbbra sem kíván tudomást venni a szemü-ket csekély szociális juttatásokkal, élelemiszertalványokkal kiszűrő ame-rikai kormány, a média vagy az interne-tes fórumozók. Brando több évtizedes álma máig vár a teljes beteljesülésre és az ehhez vezető lassú ösvényen mindenképpen szükség van a *Skalp* oldalain átszűrődő elkötelezettségre. Lewis és az amúgy fehér Aaron ugyan-is lemondanak a pionírszemszögről (lásd: *Wind River*) és a saját történetü-ket jó ideig elmondani képtelen hátrá-nyos helyzetűeket emelik főalakokká, mérsékelve a paternalista nézőpont túlsúlyát – a *Skalp* és a *Felvonulás* ak-tuálisabbak, mint valaha. •



ÚJ RAJ: TAIKA WAITITI

Hétköznapi antihősök

BENKE ATTILA

TAIKA WAITITI A MARVEL-FILMJEI RÉVÉN BEKERÜLT A HOLLYWOODI FŐSODORBA, ÁM SZTÁRRENDEZŐKÉNT IS MEGŐRIZTE FEKETE HUMORÁT ÉS SZOLIDARITÁSÁT.

„**Ú**gy gondolom, az én filmjeim mindig is komédia és dráma egyvelegei lesznek. Így közelebb állnak az élethez. Emberibbek.” – jellemezte műveit Taika Waititi (1975) egy interjúban. Az új-zélandi rendező a 2010-es évek második felében nemzetközi szinten is nagy sikert aratott áldokumentumfilmjével, a *Hétköznapi vámpírokkal* (2014) és minden idők legnépszerűbb új-zélandi filmjével, a *Vademberek hajszájával* (2016). Ezeknek köszönhetően szavazott neki bizalmat a Marvel Studios vezetője, Kevin Feige, így elkészíthette a korábban nem túl nagy rajongótáborral rendelkező Thor-filmsorozat folytatását, a *Thor: Ragnarököt* (2017). A címszereplőt játszó színész, Chris Hemsworth és Taika Waititi szándéka szerint ez nem egy harmadik rész, hanem új eredettörténet, ami rehabilitálta és szerethetővé tette a korábbi alkotásokban és a *Bosszúállókban* (2012)

is túlságosan komoly és macsó szuperhőst. A *Ragnarök* 2017 kilencedik legjövödelmezőbb filmje lett, és mintegy precedenst teremtett, mert az északi mitológia istenéről mintázott hőst ezután a többi Marvel-filmalkotó is Taika Waititi verziójához hasonlóan ábrázolta (*Bosszúállók: Végtelen háború*, 2018, *Bosszúállók: Végjáték*, 2019).

Hogy mi az a bizonyos „Waititi-touch”, ami a népszerűtlen Thorból közönségkedvenc szuperhőst csinált? „Darabjaira szedjük, és le is romboljuk a régi koncepciót, majd az egészet újraépítjük.” – jellemezte Waititi a munkafolyamatot, amelyet már két, a nagy átalakulást előkészítő rövidfilmben, a *Team Thor 1.* és *2. részében* (2016, 2017) is megkezdett. Ezekben a címszereplő hős ausztrál otthonában éli triviális hétköznapijait lakótársával, a teljesen átlagos irodai alkalmazottal, Darryl-lel. A *Hétköznapi vámpírok* stílusában forgatott áldokumentum-

„Fals ideálokat tekintünk példaképeinknek”
(Taika Waititi: Boy – Taika Waititi)

filmek egyrészt kihangsúlyozzák, hogy miközben a Bosszúállók többi tagja nagy csatákat vív, az asgardi hős olyan prózai dolgokkal van elfoglalva, mint az óvodalátogatás vagy a WC-pucolás. Míg a Shakespeare-adaptációkat rendező Kenneth Branagh-féle 2011-es legelső *Thorban* a címszereplő valóban egy shakespeare-i királydráma hőseire emlékeztet, addig az önironikus, esendőbb „hétköznapi Thor” a *Team Thorokban* és a *Ragnarökben* közelebb áll az átlagemberekhez, így a mozinézőkhöz. Nem melleleg ebben a Marvel-filmben Hulk emberi formáját, a csetlő-botló kisember Bruce Bannert is többet láthatjuk

Mi, mozinézők mind olyanok vagyunk, mint Waititi hősei a *Sas kontra Cápától* (2007) a *Boyon* (2010), a *Vademberek hajszáján* és a *Thor: Ragnarökön* át az év elején bemutatott, Hitlert kifigurázó szatíráig, a *Jojo nyuszíig* (2020): gyarlók vagyunk, de vágyunk a szeretetre, elismerésre, ugyanakkor hajlamosak vagyunk arra, hogy fals ideálokat (hogy ne menjünk messzire: szuperhősöket) tekintsünk példaképeinknek, akik csak a színpadon vagy a mozivásznon tökéletesek, magánéletükben viszont úgy viselkednek, mint a Thor-rövidek hétköznapivá tett antihősei. Taika Waititi célja, hogy a komédia és a dráma ütköztetésével ledöntse a hamis bálványokat, és kihangsúlyozza a valódi emberi értékeket.

KÖZELEBB AZ EMBEREKHEZ

„A vígjáték sokkal hatékonyabb eszköz, mint a dráma, mert a dráma sokszor elhidegíti az embereket, büntudatot ébreszt bennük, vagy depresszív hangulatba hozza őket. Ám gyakran nincs velük olyan sokáig, mint a komédia.” – fejtette ki Taika Waititi egy interjúban. A fiatal alkotó eleinte nem feltétlenül a film médiuma keretei között képzelte el a dráma és a komédia ötvözését, más művészeti ágakban (festészet, fotózás, zene, színház) próbálkozott. A wellingtoni Viktória Egyetem drámaszakán megismert barátaival, többek között a filmjeiben gyakran szereplő Jemaine Clementtel több komikus formációt (*So You're a Man*, *The Humourbeasts*) is létrehozta, és rengeteg sikeres fellépésük volt Új-Zélandon és Ausztráliában. A 2000-es



évek elején kezdett el rövidfilmeket készíteni, mert ráébredt, hogy a film, a fotót, a színházat és a zenét magában foglaló összeművészet az ő médiuma, ebben ütköztetheti leglátványosabban a tragédiát és a komédiát, amelyek összejátéka élettörténetünket is áthatja.

Már első néhány rövidfilmjében is ironikus és parodisztikus túlzással bontotta le a kulturális sztereotípiákat vagy a filmmítoszokat, így igazán életszagú és szórakoztató „filmnovellákról” van szó. A legjobb rövidfilmnek járó Oscar-díjra jelölt *Two Cars, One Night*-ben (2004) egy parkolóban két autó kerül egymás mellé, amelyekben a szülők otthagyták gyermekeiket. Az egyikben ülő kislány felfigyel a másikban ülő kisfiúra. A fiú bár elkezd a macsó szerepét játszani (például erejét fitogtatva visszaszól a lánynak, hogy ne bámulja), azonban ahogy Taika Waititi szó szerint egyre közelebb hozza a két gyermeket egymáshoz (a fiú átül a lány kocsijába), úgy hullik darabjaira a macsó maszk többek között a kisfiú ügyetlenkedései és „rossz alakítása” miatt. Így kénytelen őszinte lenni a lánnyal (például bevallani, hogy fiatalabb nála), ami elindítja őket a barátság útján. A háborús filmek pátoszát és sokszor fals heroizmusát bontja le a *Tama Tū* (2005), amelyben egy maori harcosokból álló

csapat „pihen meg” a második világháború poklában egy épületromban. Miközben várakoznak, csendben kell maradniuk, így főleg a tekintetükkel és gesztusaikkal kommunikálnak, és ugratják egymást. Taika Waititi megmutatja, hogy bár fegyverük van, és egyenruhát viselnek, ők nem szuperhősök, hanem ugyanolyan emberek, mint bárki más: félnak, feszültek, és lehet, hogy talán életükben utoljára szórakoznak egy jót a halál torkában.

A *Team Thor*-filmek folytatása a *Team Darryl* (2018), amelyben a szuperhős lakótársa ezúttal a *Ragnarök* egyik negatív hősét, a Jeff Goldblum által megformált Nagymestert fogadja be. Akit a *Team Thor* címszereplőjéhez hasonlóan csupa hétköznapi szituációban láthatunk, mindennapi gondokkal kell szembenéznie, így a Marvel-filmek nézői máris kevésbé láthatják őt gonosznak és aljasnak. Az alkotó pályájának legfontosabb rövidfilmje a Jemaine Clementtel együtt rendezett és eljátszott *What We Do in the Shadows: Interviews with Some Vampires* (2005), ami a *Hétköznapi vámpírok* előtanulmánya. Ebben tulajdonképpen minden megvan, amit a 2014-es sikerfilm kibont. Mindkettőre jellemző, hogy a vérszívókat egyrészt a dokumentarista, másrészt a groteszk stilizáció segítségével hozzák közelebb az emberekhez, harmadrészt

jelentősen támaszkodnak a színészi improvizációra, amelyet Waititi még a *Thor: Ragnarök*-ben is alkalmazhatott. Az alkotók felsorakoztatják a vámpírmitológia összes jellegzetességét Vlad Tepestől és a vérfarkasoktól a fokhagymapánikon és a tükörkép hiányán át a fényérzékenyséig és a kötelező vérszívásig. Az epizodikus, álinterjúkból és tragikomikus szituációkból felépített nagyjátékfilmben a kulcszó a kisszerűség, a cél a vámpírokat övező misztikus és félelmetes aura megszüntetése. A Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu*-jának (1922) rémítő idéző Petyr áll a legközelebb a klasszikus horrormonstrumokhoz agresszivitása és kívülállókkal szembeni kíméletlensége miatt, azonban még neki is vannak nagyon emberi, szívmengető pillanatai, amelyek miatt a néző a többi vérszívóval együtt megszeretheti őt. Egyébként rajta, egy „szentségtelen partyn” megjelenő vámpír- és élőhalt-közösségen, valamint a főhősök és a vérfarkasok tragikomikus konfliktusán keresztül megjelennek a rasszizmus és az idegengyűlölet problémái, amelyekre Taika Waititi és Jemaine Clement szimbolikus megoldást kínálnak. A bennfentes közösség megveti, csak táplálékként kezeli a halandókat, a Waititi által játszott Viago és Deacon viszont nyitottabbak Nick és Stu, az emberi főszereplők iránt. Nyitottságuknak köszönhetően pedig az ősi el-

„Bárkit követnek, aki inspirálja őket”

(Taika Waititi:
Vademberek hajszája
– Julian Dennison)



lenségek, a vámpírok és a vérfarkasok rájönnek, hogy hiába néznek ki más-hogy, hiába mások a szokásaik, vágyaik és gyarlóságuk hasonlóak, úgyszólván egymás kiirtása helyett akár jól is érezhetnék magukat közös programokon. (Egyébként a készülő folytatásban, a *We're Wolves*-ban majd a vérfarkasokat ismerhetjük meg behatóbban.)

HAMIS IDEÁLOK

A *Tama Tū*, a *Hétköznapi vámpírok*-filmek és a *Thor*-filmek tehát populáris hősképet hoznak le a valóság talajára (a közeljövőben a mozikkba kerülő *Next Goal Wins* is ugyanezt teszi majd egy amerikai focicsapat tagjaival), a *Two Cars, One Night* viszont egy másik márkás vonulatot indított el Taika Waititi életművében. Első nagyjátékfilmje, a *Sas kontra kígyó*, az első nagy sikert hozó *Boy*, a *Vademberek hajszája* és a *Jojo nyuszi* éppen a „másik oldalt” vizsgálják meg, vagyis arra a problémára mutatnak rá, hogy a hétköznapi ember azért szalasztja el az élet igazi értékeit, mert hamis ideálok bűvöletében él. A négy filmből háromban (*Sas kontra kígyó*, *Boy*, *Jojo nyuszi*) Taika Waititi játssza a főhősök által idealizált antagonistát, aki kisugárzásával és hírnevével mintegy arra kényszeríti a szó szerint vagy csak képletesen kamasz főszereplőket, hogy fals bálványára akarjanak hasonlítani. A *Sas kontra kígyó*ban ráadásul ez a bálvány, Gordon már halott, fotókon, videókon és díjai formájában kísérti öccsét, az örökgyerekek és örök lúzer Jarrodot (Jemaine Clement), akinek éppen egykori atléta bátyja sikerei, másrészt gyerekkori iskolai kínzója, Eric miatt vannak súlyos önértékelési problémái. Édesapjuk mindig is csak Gordont tartotta nagyra, akiről azt terjesztik, hogy hősi halált halt (egy gyermeket próbált kimenteni a tűzből), holott valószínűleg a folyamatos teljesítménykényszer miatt lett öngyilkos. Jarrod ráadásul azzal akar kompenzálni, hogy bosszút áll Ericen, aki történetesen tolószékre került, és idős korára lelkiileg is összetörik. Így az örökvesztes antihős egy mozgássérült ember baját látná el egy rendkívül groteszk jelenetben – igaz, végül mégis Eric kerekedik felül. Holott élhetne boldogan szerelmével, Lily-vel, ha nem Gordon, hanem Jarrod akarna lenni.

Taika Waititi „így jöttem”-filmje a *Boy*, amelynek forgatókönyve már ké-

szen volt a *Two Cars, One Night* után, ám mégsem ez lett az első nagyjátékfilm, mivel a rendező nem szeretete volna, ha maori származású szereplőket felvonultató rövidfilmjei után beskatulyázzák mint „maori filmkészítőt”. A *Boy* főhőse nemcsak egy, a nagymamájával és testvéreivel élő maori tinédzser, akit elhagyott az édesapja (Waititi szülei öt éves korában váltak el, a rendező édesanyjával élt), hanem a filmet azon a helyen forgatták, ahol Taika Waititi is felnőtt (Waihou Bay). Az amúgy Christine Leunens Cellába zárva című regényéből készült *Jojo nyuszi* tulajdonképpen ennek az érési történetnek egy változata: a *Boy*ban a főhős Alamein valójában nem miatta, hanem az otthonukhoz tartozó farmon elrejtett piszkos pénz miatt hazatérő piti gengszter édesapját, a *Jojo*ban a címszereplő kamaszfiú a képzeletében létező, kvázi rocksztárként ábrázolt Hitlert idealizálja túl, majd mindketten nagyot csalódnak ideáljukban, amikor rájönnek, hogy a bálványaik által képviselt ideológia és a hétköznapi valósága mennyire nincsenek szinkronban. Az ifjabb és az idősebb Alameint, valamint Rickyt, a *Vademberek hajszája* kamaszhőst pedig az köti össze, hogy nemcsak egy, hanem több sztárt, illetve popkulturális ikont istenítenek. A nyolcvanas években játszódó *Boy*-ban apa és fia Michael Jacksonért vannak oda, az ő táncmozdulatait próbálják leutánozni, az idősebb Alamein a képregényhős Hulkhoz hasonlítja és sógunnak nevezeti magát. A *Vademberek* Rickyje a gengszterfilmek hőseiért és a gengszter-rapperekért (különösen Tupacért) egyaránt rajong, de hasonlítja magát Rambóhoz és a Terminátorhoz is, bár a gyámügyi hatóság kötelékeiben dolgozó üldözője, Paula szerint inkább ő a Terminátor, míg a fiú a megsemmisítésre kijelölt Sarah Connor. Alamein azért ábrándul ki idealizált édesapjából, mert az nem találja a pénzt a farmon, összevész két társával is, emiatt pedig egyre frusztráltabbá és agresszívebbé válik a főhőssel és testvéreivel szemben. *Jojo* pedig közelebbről megismeri a „szuperhőst”, Hitler által ördögi ellenségként definiált zsidókat a házukban bújtatott Elsa révén, aki direkt rájátszik a náci által teremtett sztereotípiákra, illetve eltűnőre, kifigurázza azokat, hogy ráébressze a fiút a hazugságokra.

Annak ellenére, hogy maga a rendező játssza a főgonoszt, az ő igazi szócsové Elsa, hiszen maga Taika Waititi is éppen azon dolgozik filmjeiben, hogy az ironia, a paródia és a groteszk eszközeinek segítségével rámutasson a természetesnek vett sablonok és ideológiák természetellenességére.

Ami egyrészt önéletrajzi okokra vezethető vissza, Waititi is csodálva gyűlöli az őt elhagyó művész-édesapját, ezért sincsenek „jó apák” csak „jó rossz apák” a filmjeiben. Jarrod édesapja, illetve az általa isteníttet bátyja és a pótapaként is funkcionáló Hitler ugyan eleinte inspiráló példaképek, de összességében káros hatással vannak a fejlődésben levő gyerekeikre (utóbbi két ideál még meg is kapja a maga pofonját a főhős fiúktól), a *Vademberek hajszája* mogorva és idegengyűlölő Hectorja pedig csak a nagy üldözés során képes elfogadni, megszeretni Rickyt. Akár a náci diktatúra elől a tetőtérbe menekülő Elsa és *Jojo* esetében, Hector és Ricky kapcsolatában is fontos, hogy az előítéletektől terhes társadalomtól távol, az ideológiáktól mentes természetbe visszatérve, az őszinte emberi kapcsolat során valóban megismerik egymást.

Másrészt a rendező művei, beleértve a *Hétköznapi vámpírokat* is az elemzett faji ellentétek miatt tragikomikus formában ismerős és szomorú társadalmi jelenségekre is rámutatnak. A *Jojo nyuszi* kapcsán készült egyik interjúban a rendező párhuzamot vont Hitler Németországa és Donald Trump Amerikája között abban a tekintetben, hogy szerinte válságkorszakokban a magukat elhagyatottnak érző és perifériára szorult, elkeseredett emberek „bárkit követnek, aki inspirálja őket”. Filmjei mind arra világítanak rá, hogy a popkultúra és a politika fals bálványainak és valóságképeknek azok lehetnek a megszállott áldozatai, akik csalódtak, traumákkal küzdenek, szeretetre vagy elismerésre éheznek. Taika Waititi filmjei ezért is mutatnak fel csupa pozitív példát arra, hogyan lehet az egyént tévútra terelő ideológiák ellen a leghatékonyabban küzdeni: ha segítő kezet nyújtunk a kitesztáltaknak, illetve az előítéleteket és sztereotípiákat félretéve elbeszélgetünk a másikkal, megismerjük a vámpír, a vadember, a kigúnyolt zsidó, a sógun vagy Hulk mögött az embert. •

BERLIN

Hatalmak és sorstragédiák

CSÁKVÁRI GÉZA

A 70. BERLINALE A SZÉLSŐSÉGEK ÉS AZ ÚTKERESÉS FESZTIVÁLJA VOLT, ÚJ VEZETÉS, ÚJ SZEKCIÓK, ÚJ SZEMPONTOK, GIGÁSZI MÉRETŰ PROGRAM.

A hetvenedik alkalommal megrendezett Berlinale legnagyobb kérése az volt: vajon a tizennyolc év után távozó Dieter Kosslick helyére a locarnói mustrától érkező új művészeti igazgató, Carlo Chatrian milyen irányba viszi el a rendezvényt. Jó híreink vannak: a monstre fesztivál programjában ugyan nehezen lehetett eligazodni, de az utóbbi évtized legjobb felhozatalát láttuk Berlinben.

A Berlinale új csapata nem várt gondokkal szembesült az esemény hetvenedik kiadásának előkészítésének késői szakaszában. A hajdani senkiföldjén, a Potsdamer Platz környékén felépült új, sci-fi hangulatú városrész plázáit senki sem tekinthette ideális fesztivál helyszínnek, mivel 2020. január 1-én bezárt a Sony Center multiplexe (nem tudott megegyezni a bérleti díjban a pláza és a mozi üzemeltetője), csaknem húsz vászonnal kevesebb állt rendelkezésre, mint korábban. Így a párhuzamos szekciók több vetítése Berlin más részein lévő multiplexekbe és egyéb mozikba szorult ki. Ez nagyban megnehezítette a fesztiválózóknak lehetőségeit, mivel vetítőhelyek között akár több mint egy órányi utazást is be kellett kalkulálni, azaz muszáj volt a távolságokat is nézni a napi beosztásunk elkészítésekor. További baljós hír, hogy a Berlinale Palast funkciót betöltő rendezvénykomplexumot eladták, revü színházá alakult, számos termét a Berlinale alatt a *Magic Mike* musical díszletei foglalták el, így például a sajtószobát is elrakták az egyik szomszédos irodaházba, ami újabb idővesztést jelentett. Jelen pillanatban pedig még az sem egyértelmű, hogy a Berlinale 2021-ben újra megkapja-e az épüle-

tet, így lehet, hogy jövőre költözni fog a rendezvény. Kérdés: hová, mert a korábban palotaként funkcionáló Zoo Palastot úgy újították fel, hogy sokkal kevesebb ülőhely lett benne – fő a kényelem jellegével. Illetve, ahogy a legtöbb európai nagyvárosban lezajlott a sajnálatos folyamat: itt is megszűntek a régi nagy filmszínházak.

A kapacitások csökkenése után eleinte sokan arra számítottak, hogy kevesebb film lesz a 70. Berlinálén, mint korábban, de tévedtek, mert bővült a program: igaz, a teljes válogatói csapatot elegáns mozdulattal lecserélő Chatrian megszüntette például a kulináris műveket felsorakoztató szekciót (elődje egyik kedvenc projektjét), de a hivatalos versenyt a duplájára bővítette a cannes-i forma alapján. Azaz létrehozta a kísérletezőbb, formabontóbb műveket versenyeztető párhuzamos szekciót Encounters névvel – ha úgy tetszik ez a Berlinale *Un certain regard*-ja. Ennek minden bizonnyal praktikus okai is vannak, hiszen így nem érheti kritikai megjegyzés a szelektorokat, ha versenybe raknak olyan művet, melyet már elismertek a januári Sundance-en. Az Encountersben ez nem zavar senkit, a Berlinale meg skrupulusok nélkül bemutatott olyan pazar amerikai alkotást (náluk mindig a Sundance lesz az első), mint a Josephine Decker jegyezte *Shirley*. A címszerepet Elisabeth Moss alakítja, aki hiper-intelligenciával rendelkező kényszerbeteg, nem mellesleg a világhírű (horror)író, Shirley Jackson. Férje, Stanley (Michael Stuhlbarg) örök pénzhányban élő egyetemi tanár. Mindketten imádnak vére menő szellemi párbajokat vívni, a szekírozás nagymesterei. Ám a családi dráma

thrillerbe fordul át, amikor a házaspár albérlőket fogad. Decker, aki a pszichológiai alapú, végtelenbe bonyolított viszonyrendszerek terén már bizonyított korábbi filmjével (*Madeline a mélyben*) képes volt szintet lépni és a *Shirley* már-már tökéletes crossover produkció: kellemes nézni, de vannak igazi mélységei. Már csak emiatt érdemes volt létrehozni az új szekciót!

Ha a hivatalos versenyhez és az Encounterhez hozzáadjuk a Panorama, a Forum, a Generation, a retrospektív, rövidfilmes és egyéb szekciókat, akkor kiderül, hogy idén nem kevesebb, mint 342 filmet mutattak be és lehengerlő számú, 330 ezer jegyet értékesítettek. Egyszóval Berlin elmondhatja, hogy övé a világ legtöbb mozgóképet és belépőjegyet eladó filmes rendezvénye, de ezzel párhuzamosan az elmúlt évtizedben magára vállalta a kullogó harmadik szerepét a három nagy európai fesztivál, Cannes és Velence mellett. Habár a francia és az olasz fesztivál összesen nem mutat be annyi filmet, mint Berlin, az arányok tehát a németeknek kedveznének. A Berlinale reputációjának újjáépítésében azonban most nagyot lépett Carlo Chatrian, hiszen jó érzéssel kereste és találta meg azokat a műveket, melyek emlékeztessé tették a 2020-as mustrát. (Ahogy a fesztivál fronton a dolgok lapzártakor állnak, még egyáltalán nem biztos, hogy a koronavírus járvány miatti korlátozások következtében lesz-e idén cannes-i és velencei mustra. Amennyiben nem tartják meg őket, 2021-ben ismét a Berlin lesz az a hely, ahol újraindulhat az európai fesztivál élet. Ez óriási lehetőség.)

Mindazonáltal az, hogy a nyitógálán nem versenyfilmet vetítettek, hosszú hagyományt tört meg. Ahogy az új művészeti igazgató elmondta a programot bejelentő sajtóeseményen: nagyon nem szerencsés, ha versenymű a nyitófilm, mert ezen a napon túl nagyok az elvárások és hátrányba kerülhet a medvékért folyó harcban. Végül a nyitómű a Philippe Falardeau rendezte, totálisan közepszerű és érdektelen *My Salinger Year* című Joanna Smith Rakoff adaptáció lett, melynek egyetlen erénye, hogy az egyik főszerepet alakító Sigourney Weaver megjelent a vörös szőnyegen.

Chatrian további újításai közé tartozik, hogy szinte teljesen száműzte

Hollywoodot a line up-ból, az egyetlen kivétel, a Dan Scanlon rendezte *Előre* bemutatása volt versenyen kívül: a Pixar-animációt maga a fő programmer vezette fel a gálán, fontosnak tartva, hogy a fesztivál közönsége szűk két órára újra gyerekek érezhesse magát. Amúgy több mint érdekes volt, hogy szinkronhangok közül senki nem jött el a vörös szőnyegre, így hiába várta bárki is a hollywoodi sztárparádét. Ezt a szerepkört most Johnny Depp

töltötte be egyszemélyben, aki már nagyon régóta nem számít élvonalbeli celebnek – igaz, színészként sosem lépett a legjobbak közé – és az, hogy tavaly ősszel megjelent a zürichi must-rán, idén pedig eljött Berlinbe, azt jelenti, hogy független produkciókkal igyekszik megmenteni a katasztrófáisan hanyatló karrierjét. A terv rendben van, apró hiba a koncepcióban, hogy a visszatéréshez legtöbbször kell egy jó film is. A Depp által producerként és főszereplőként jegyzett *Minamata* szintén versenyen kívül vetített alkotás, a Japánban történt higanymérgezés igaz története, melyet W. Eugene Smith fotóriportja leplezett le. Fontos téma, a végefőcímben még az ajkai vörösiszap-katasztrófát is beidézük, mint hasonló ökológiai tragédiát. Depp sajnos rettenetes Smith szerepében, mindemellett egy olyan rendezőt szerződtetett le Andrew Levitas személyében, aki

az alkotás minden egyes kockájában megmutatja: szakmai szempontból totálisan dilettáns. Nem tud vágni, nem tud időzíteni, tisztessegesen plánozni sem, de a legnagyobb baj, hogy nincs meg benne az érzékenység és méltóság, hogy emberi sorstragédiákat hitelesen ábrázoljon a vásznon. De legalább ne lenne bántóan ízléstelen. Egyszóval, az döntött jól, aki kerülte a versenyen kívüli különleges gálavetítéseket.

Mivel egy A-kategóriás fesztivál esetében mégiscsak kiemelten fontos a vörös szőnyegen felvonuló sztárvilág, Deppet senki sem fűtyülte ki, de feleannyian sem voltak rá kíváncsiak, mint Hillary Clintonra, aki a róla készült, bő négy órás dokumentumfilmet, a *Hillary*-t kísérte el a német fővárosba. A Hulu által gyártott produkció a 2016-os elnöki kampány eseményeiből indul ki, hogy aztán Hillary Clinton portrévá dagadjon a gyermekkortól a napjainkig. Nanette Burstein rendező abból a szempontból következetes volt, hogy igyekezett nem promóciós művet forgatni és ahol tudott, konfrontálódott a riportalannal az interjúk alatt. Az nyilván kifogásolható, hogy aránytalanul sok a lelkes megszólaló a műben, de ahogy a filmben is látható, számos republikánus politikai utasította vissza, hogy véleményt mondjon az egykori First Lady-ről. Kevésbé jön át

a műből, hogy a személy, akiről szól, meglehetősen egyéni módon akaratos, sokszor a normalitásokon túllépve cselekvő ember – igaz, amikor harcol, azt őszintén teszi. A mű kapcsán nyilván sok olyan kritikus vélemény lesz, hogy Nanette miért nem megy bele a Clinton család számos botrányába – például, hogy miért csak anekdotáznak Monica Lewinsky-ről, miért nem magyarázzak el, hogy a 2016-os email botrány nagy butaság volt. A rendezőt mintha ez kevésbé érdekelte volna: végül az egész produkciót elviszi a feminizmustörténet felé.

Ha már amerikai nők körül forognak a gondolataink, mindenképpen érdemes megemlíteni Kelly Reichardt versenyművét, *First Cow*-t (*Az első tehén*). A neo-western az 1820-as években játszódik az oregoni vadnyugaton. Hőse, az egykori pék, „Cookie” Figowitz (John Magaro), aki kínai barátjával, King Luval (Orion Lee) új vállalkozásba kezd: fánkot süt és árul. Ehhez a környék angol uraságának (Toby Jones) a tehenét használják fel, amit minden éjjel titokban megfejnek. A problémák akkor kezdődnek, amikor az uraság rákattan Cookie sütijére és a két szegénylegény a figyelem középpontjába kerül. Addig akarják felpörgetni az üzletet, míg a környékre megérkezik a többi tehén, így nem is tudnak időben kiszállni. Reichardt esetében nem is az elmesélt történet a legfontosabb, hanem az, ahogy atmoszférájában és szabályrendszerében dekonstruálja és újrafogalmazza a western műfaját és igen játékos módon mondja el az örök igazságot: a kapitalizmusban minden siker alapja a hazugság.

Muszáj bevallanom: Burhan Qurbani rendezte *Berlin, Alexanderplatz* vetítéséről majdnem lebeszéltem magam az ijesztően hosszú, 183 perces játékidő miatt – igaz, ez szinte semmi az 1980-as Fassbinder verzió tizenöt órás hosszához képest. Mindenesre, hiba lett volna kihagyni. Alfred Döblin klasszikusának újragondolása igen jó adaptáció lett, mely nagyon lazán kezeli a regény cselekményét – igaz, a fő dramaturgiai szerkezetről és barokkos fényárjairól (a szó szoros értelmében!) nem mond le – és a számkivetettek mai világába emeli át cselekményt. Hőse, Francis (Welket Bungué), az afrikai migráns, aki agresszív, ám tisztaszívű harcos, persze, hogy nem való neki

Mohammad Rasoulaf: **Nincs gonosz**



a megalázottság és a kihasználtság. A német társadalomba nehéz beilleszkedni, illegális munkásként kihasználják, így beáll Reinhold (Albrecht Schuch hátborzongató alakítása) mellé drogot terjeszteni, meg afféle minden barátnak. A két alfa hím kapcsolata fájdalommal, árulással, tragédiákkal, ám ennek ellenére bestiális gyengédséggel teli, miközben a rendező képes olyan erős társadalomkritikát nyomni az arcunkba, hogy a fal adja a másikat. Nem szokásom, de muszáj egy jelene-tet szó szerint elmesélnem a filmből: amikor Francis már befutott díler és neki kell beszerveznie az újakat, tart egy zseniális beszédet. Azt mondja: „Német pénzem van, német nőm van, német autóm van, németeket látok el. Én vagyok Németország!” Vastapsot ért a mindennapos konzervatív politikai csúsztatással felérő szavalás – hogy ez mennyire aktuálisan hangzott, az az igazán ijesztő Qurbani rendezésében.

Egészen másképpen jelenik meg a számkivetettség Tsai Ming-liang *Rizi* (Napok) című művében. Kangot, a középkorú, jó körülmények között élő férfit hátfájalmak bántják. Az ő történetével párhuzamosan látjuk a fiatal Non életét, aki apró apartmanjában lehengerlő odaadással. Tsai Ming-liang stílusához képes is nagyon-nagy lassú lefolyású mozgóképekkel beszél, melyben sokszor elkalandozik a természet szépségeiben. Később a két karakter találkozik egy bangkoki hotelszobában és szenvedélyesen szeretik egymást. Ezután mindenki visszatér a

korábbi megszokott, életéhez, de valami megváltozott, amitől fájdalmasan magányosnak érezzük a két karaktert. Ennél a műnél nem az egyszerűen elmondható történetet kell figyelni, hanem annak apróságáiban, részleteiben rejlő költészetet. A maga módján lírai alkotás Philippe Garrel új műve, a *The Salt of Tears* (A könnyek sója), melynek az esetében szintén az egyéni alkotói jegyeket ajánlatos figyelni és felfedezni. A fekete-fehér kompozíciókban rejlő érzékenységet, a narrációban rejlő önállóságot, a Truffaut-filmeket idéző színészi játékot és a francia férfi lélek nagy igazságait: amíg minket szeretnek, nem érzünk, így viszonzni sincs mit, de amikor megtaláljuk a női megfelelőnket, fáj az árulás.

Az amúgy igen színvonalas hivatalos versenyben Abel Ferrara nem tudta elkerülni a füttykoncertet: *Siberia* című munkája, melyben a rendező parafrázisaként Willem Dafoe a nagy orosz pusztán befogadhatatlan belső monológban mereng az élet nagy dolgain, majd szexszel egy csomó nővel. Másképpen volt csalódás Sally Potter a *The Roads Not Taken* (A meg nem tett utak) című drámája, melyben Javier Bardem által alakított (pardon, túljátszott) karakter – már szellemileg leépült állapotban – élete első nagy szerelmét éli újra a fejében, miközben a második szerelmétől született lánya (Elle Fanning, aki viszont kiváló) a fogásztól kezdve a pszichiáterig mindent egy napba besűrítve szeretne elintézni beteg apjá-

val. Pont azon a napon, amikor karrierje nagy fordulópontja következhet be. Ahogyan Potter külső megfigyelő marad saját filmjében már fájdalmasan banális, különösen, hogy saját bátyjának a történetét igyekezett elmesélni.

Egyszóval, a felhozatal igen széleskörű volt az idén. A 70. Berlinale azonban nem ezektől a művektől, vagy ha úgy tetszik, híres karakterektől volt – művészeti értelemben – igazán hangos.

A botrány az orosz Ilja Krzsanovszkij *DAU. Natasa* műve kapcsán robbant ki. Sőt, ez volt az egyetlen olyan film (már, ha egyáltalán az), melyről érdemi vitát lehet indítani. Elvégre egyszerre volt felháborító, elfogadhatatlan, magával ragadó és hatásos. Túllép és túlmutat a mozi keretein. Ennek megértéséhez elkerülhetetlen ismerni a mű keletkezésének módszereit. Krzsanovszkij célja, saját bevallása szerint a szovjet tudós, Lev Landau élettörténetének megfilmesítése volt. Ehhez egy óriási, államszocialista szovjet titkos kutatóintézetet és a körülötte elhelyezkedő (díszlet)várost húzott fel az ukrajnai Harkovban 2009-ben: negyvenkétezer négyzetméteren több ezer embert szerződttetett, akik nem hagyhatták el a várost három évig és első kézből kellett megélniük a film kedvéért kreált vörös terrort. Semmi olyasmit nem mondhattak, ami a jelenre utal, nem karaktereket alakítottak, hanem valós emberekké váltak egy újjáépített államszocialista környezetben. A rendező pedig, ahogy egy önkéntes diktátortól elvárható, ellenőrzött,

szankcionált, manipulált és forgatott. Volt, hogy titokban, volt premier plánban. Kérdés, hogy mi kerül be a filmekbe – mert a felvett hétszáz órnyi anyagból a rendező még több egészestés produkciót tervez. Krzsanovszkij munkamódszere ugyan tartalmaz filmforgatást is, de amit alkotott az egy részeiben rögzített performance. Melyben, ne szépítsük, az alapanyagot kihasználják.

A művészet, mint kutatás célja, csakúgy, mint sok más előadóművészeti projekt esetében a performativitás volt. Krzsanovszkij dokumentálta a létrehozott, manipulált valóságot, a film nyelvével, eszköze-

Ilja Krzsanovszkij:
DAU. Natasa
(Olga Skabarnya és
Natalja Berezsnaja)





ivel leképezte, majd legitimálta azt. A mindennapinak nem mondható rendező tíz filmet tervez készíteni a DAU projekt keretében, a *Natasa* az első, melyben egyelőre szó sincs Lev Landauról. (Speciális vetítésen bemutatják a hatórás *DAU. Degeneráció* című alkotást is, még ebben sem bukkan fel a professzor.) A címszereplő Natasa egy tudományos kutatóintézet étkezdéjének a vezetője, aki elmúlt ötvenéves, szereti a vodkát, ki nem állhatja Olgát, a sokkal fiatalabb beosztottját, és munkaköri kötelességének tartja kielégíteni a férfiakat, „mert egy jó vendéglátós, mindent megtesz a vendégért”. Kolléganőjében a lusta fiataltságot és a konkurenciát látja, először isznak, majd jól megtépik egymást. Mindennapi abúzus mestere. A film játékidéjének jelentős része orbitális lerészegedés, hányás és ájulás. A film huszonöt perces éles, nyílt, hardcore, mégis gyengéd szexjelenetében Natasa összejön egy külföldi vendégprofesszorral. A mű utolsó harmada pedig a KGB börtönnének vallatószozájában játszódik, ahol abuzálják és beszerzik Natasát, aki stílusosan a „Reneszánsz” fedőnevet kapja. A film brutális zárata láttán a nézők többsége hátrahőkölt, mert a lealjasító részegség és frontális szex is csak matinének tűnt ahhoz képest, amikor egy nőt azzal kínoznak és aláznak meg, hogy egy üveget kell feldugnia.

Kelly Reichardt:
First Cow
(John Magaro)

Egyetlen film alapján nehéz eldönteni, hogy a DAU-projekt mennyire elfogadható performatív művészetként. Mi van akkor, ha játék már nem játék, ha a fikció már nem a képzelet szülötte, hanem maga a valóság? A film fogalmának újra definiálása megszüntetheti-e néző hatalmát, lehet-e a film erősebb a befogadói akarathoz? A filmkészítés új szintje ez, vagy csak öncélú kísérlet? Krzsanovszkijt örültnek vagy zseninek kell-e nyilvánítani? Ami biztos: Jeremy Irons vezette zsűritől Krzsanovszkij kapott egy Ezüst Medvét, mely a kimagasló művészi eredményért jár. A zsűri döntött, de talán professzionálisabb a kétely mögé rejtett bizonytalanság.

A Krzsanovszkij-film feszélyező aurájához illett egy másik botrány. Nem várt villámcsapás volt a fesztivál számára az indulás előtt nem sokkal publikált Die Zeit politikai napilap meglepetés cikke, amelyben nyilvánosságra hozták: bizonyítékot találtak arra, hogy a Berlinálét alapító Alfred Bauer tagja volt a Sturmabteilungnak, illetve, hogy 1942-től Goebbels propaganda minisztériumában magas beosztású ember volt és konkrétan ő döntött arról, hogy mely színészeket és rendezőket sorozzák be és küldik a frontra, illetve, hogy kik készíthetnek „lelkésítő és orientáló” filmeket. Cikkükben kitértek arra is, hogy Bauer professzionális módon tüntette el a náci múltja bizonyítékait, - de mindent azért nem sikerült ellepleznie.

Peter Cowie kritikus 2010-ban megjelent *Berlinale* című könyvében állítja: közismert tény volt Németországban, hogy Bauer a 1940-es években dolgozott a „Nemzeti Filmirodában”, de független filmörültnek tartották, aki szakmai okok miatt került a hivatalba. Vagy talán inkább kém volt, mivel az 1945-ös megszállás után a britek őt nevezték ki filmügyi tanácsadónak és amerikai segítséggel alapította meg a Berlinálét. Ezek az új információk a fesztivál történetét is új kontextusba helyezik, hiszen nyilvánvaló, hogy megalapításánál politikai erők húzódtak a háttérben. A Berlinale szervezői úgy döntöttek, hogy mindennek hatására felkérnek történészeket: kutassák és írják meg a fesztivál születésének hiteles történetét, ám addig is felfüggesztik az Alfred Bauer-díjat, amely a legjobb friss tehetségnek járt eddig.

Az idei Arany Medve viszont biztosan jó kezekbe került, még akkor is, ha nyíltan politizáló alkotás kapta. Az iráni Mohammad Rasoulof *There Is No Evil (Nincs gonosz)* című alkotása négy etűdből áll. Nincs szoros kapcsolat az epizódok között, csupán annyi, hogy a központi karakterek valamilyen úton-módon kapcsolódnak az iráni büntetésvégrehajtáshoz. Rasoulof műve tipikusan az a darab, melynek a cselekményéből bármit is elárulni megszüntetné a nézői élményt, lévén, hogy a direktor kifejezetten meghökentető fordulatokkal sokkol. Egészen lehengerlő, hogy a négy etűd műfaja teljesen más a neorealista drámától kezdve a thrillerig, ám azt senki sem tudja ilyen szkeccs-moziknál elkerülni, hogy az egyik szegmense jobban sikerül a másiknál. A *Nincs gonosz* esetében kettő szkeccsnél lehet érezni a mozi ritkán tapasztalható erejét, ez pedig nagyon jó arány. Mindemellett a rendező életveszélyes játékot folytat a didaxissal, de valahogy mindig eltalálja, mi az, amit még hitelesen ki lehet mondani a karakterekkel. Erős állítások ezek: ennyire direkten még egyik film sem állította, hogy Iránban diktatúra van és gyilkosok vannak hatalmon. Mindezek után nincs azon mit csodálkozni, hogy a rendező nem jutott el Berlinbe, mert negatív propaganda terjesztés vádjával letartóztatták és egy év börtönre ítélték. Az Arany Medvét a rendező lánya, Baran Rasoulof vette át. •

/// ÉSZT FILMHÉT

Természeti erők

/// PAZÁR SAROLTA

HABÁR A KORONAVÍRUS LETEPERTE A BUDAPESTI ÉSZT HETET, AZ ÚJ ÉSZT FILMTERMÉS NÉHÁNY VIDÉKI MOZIBA MÉG ELJUTOTT.

Már a tizennegyedik tavasszal készülhettek az érdeklődők az észti filmtermés csemegézésére. A debreceni, veszprémi és szegedi vetítéseket még megtartotta, de a budapesti program-sorozatot későbbi időpontra halasztotta az Észti Intézet. A filmes kínálatban hagyományosan szereplő animációs blokk mellé egy dokumentumfilm, két gyerekfilm és egy ifjúsági kalandfilm, továbbá a legfrissebb észti játékfilmeket képviselve, egy vígjáték és két komor családi dráma került. Aki közel másfél évtizede követi nyomon az Észti hét filmfelhozatalát, látványos és izgalmas fejlődést figyelhet meg. Az észti fővárosban 1997 óta rendezik meg az észti filmek kapujaként szolgáló Tallinni Fekete Éjszakák Filmfesztivált (PÖFF), ami 2014-ben – legfiatalabbként és legkisebb költségvetése ellenére – az A-kategóriás fesztiválok előkelő táborába lépett. Az észti filmgyártás ugyan nincs könnyű helyzetben, hiszen filmes piaca igen kicsi, mindössze 1,3 millió lakost hivatott kiszolgálni, akik közül kevesebb, mint egymillió észti anyanyelvű. Mégis töretlenül, sőt egyre nagyobb vehemenciával igyekeznek helytállni a nemzetközi porondon. Nem is sikertelenül.

2014-ben a brüsszeli Nemzetközi Millenium Dokumentumfilm Fesztivál nyitófilmjeként debütáló *Miből lesz a por és hová tűnik a pénz (Kust tuleb tolm ja kuhu kaob raha)* velőtrázó módon szemlélteti, hogyan működik a politika. 2010-ben Észtország történetének legnagyobb társadalmi kísérletére került sor. Két hónapig a lakosság jelentős része azt hitte, hogy a tallinni NO99 Színház „Egyesült Észtország” néven új pártot hoz létre. A kísérletet bemutató film nyomasztó dokumentuma annak, hogyan működik a populista politika – Észtországban –, és

az emberek hogyan kezdik elvárni egy színházi társulattól, hogy megmentse az észti politikát, vagyis őket. A valóság és a fikció állandó keveredése nem csak a filmekben vagy annak nézőiben, hanem a társadalmi kísérletben résztvevő színészek életében egyformán zavarba ejtő. A tájokozatlanságnak és a politikai tudatosság hiányának törekeny és veszélyes kombinációjára azzal a módszerrel hívja fel a potens szavazók figyelmét, amivel maguk a hatalmon lévő pártok nacionalista propagandái működnek. Érzelmi és marketingstratégiai manipulációk teljes tűzértségével támadják le a választópolgárokat: provokatív óriásplakátokkal, videómegosztó portálokon elhelyezett demagóg oktatóanyagokkal, hatalmas rendezvényekkel, kommunikációs trükkökkel és alattomos médiafogásokkal hatnak az észti társadalomra. Tiit Ojasoo, a színház akkori igazgatójának és a kísérleti párt fejének rendezése az egész projektet felöleli: a társulat első sajtótájékoztatójától a negyvennégy napon át tartó propaganda-hadjáratot követő több ezer fős pártalakító kongresszusig summázza az eseményeket. A projekt hatása minden képzeletet felülmúlt, sőt még a regnáló észti politikai elitre is hatást gyakorolt.

A maga üde humorával ugyan, de szintén felettebb aktuális észti társadalmi és gazdasági kérdéskört jár körül az *Unikornisok nyomában (Ükssarvik)* című vígjáték. Rain Rannutavaly elkészült filmje az Észtországban gombamód szaporodó startup cégek villámgyors sikereiből vagy éppen azok tiszavirágéletéből mérített ihletet. A techvállalkozóként tizenöt éves tapasztalatot szerzett rendező második filmjének két fiatal főszereplője a friss munkanélküli könyvelő, Öie (Liisa Pulk) és a sorozatos kudarcokból

gyorsan feltápáskodó geek zseni, Tõnu (Henrik Kalmet) is startup céget alapítanak, hogy a lány ötletéből kiindulva végre színes és divatos bukósisakokat készítsenek a kerékpározóknak. Azonban a tervet addig módosítják a pénzt lobogtató befektetők és a nagyravágyó szoftverfejlesztő, hogy végül határidőre el kell készíteniük a világ első önmagát vezető biciklijét. A két fiatal cégalapítást, felemelkedését és bukását valódi észti startupperek történetei inspirálták. A szülők összekuporgatott pénze segítségével a buheragarázsból Kaliforniáig és Palo Altoig jutó, majd onnan visszatérő páros története egy új pályakezdői modellt vázol az észti huszoneveseknek.

Az *Eia és a bagoly (Eia jõulud Tondikakul)* a Szilícium-völgy helyett az észti erdő mélyére kalauzolja a kiskamaszokat és a természet szeretetéről, az összetartozásról és a hófedte táj varázslatos élővilágáról meséli el történetét. Anu Aun számos elismerést aratott már az itthon is bemutatott *Műszakváltás (Vahetus)* című rövidfilmjével, sőt a felnövekvés-tematikában készült első játékfilmjét, a *Pólusokat (Polaarpoiss)* egy korábbi Észti hét keretében már láthattuk. Ezúttal viszont fiatalabb korosztályhoz szól klasszikus ifjúsági filmjében. Eia (Paula Rits) szüleivel él Tallinn egyik divatosan berendezett, sikkos lakásában. Anyja balerina, apja építész, mindketten rettentően elfoglaltak, így lányuk, akinek leghőbb vágya egy kutya, saját szórakoztatására minden neki tetsző állatot könyvből rajzol le vagy kimásolja a falinaptár fotóiról. Karácsony közeledtével leginkább arra vágyik, hogy végre az állandóan elfoglalt szüleivel legyen, de mindkettőjüket elszólítja a munka, így lepasszolják egy dél-észtiországi erdei kunyhóba, a titokzatos Ott bácsihoz. Az erdőt dunyhaként betakaró hó alatt és a mesebeli patak partján élő vadállatok elvarázsolják Eiat, aki végre élő állatok rajzaival is meglepheti szeretteit. Az erdő menti tanyavilágban barátokra, sőt új családra is talál a karácsonyi készülődés közepette. Végül Eia kívánsága valóra válik, szülei is csatlakoznak erdei kalandjaihoz: együtt mentik meg az irtással fenyegetett erdőt és titokzatos lakóit is. A gyönyörűen fényképezett táj, a természetfilmben illő erdei életképek és a kandallótűz állandó pattogásának nesztétől még otthonosabb erdei kunyhók világa igazi karácsonyi mozi minden korosztálynak.



A misztikus, hóval borított táj nem csak az *Eia és a bagoly* egyik főszereplője, hanem a 2019-es *Skandináv csend* (*Skandinaavia vaikus*) című észtfancia-belga kamaradrámának is szerves része. A családi drámát azonban felülírja Martti Helde rendező kísérletező kedve: ugyanazt a történet három különböző verzióban meséli el. A téli tájon keresztül utazó testvérpár hosszú évek után találkozik újra, hogy elmeséljék, megbánják egymásnak és maguknak is tetteiket. Tom (Reimo Sagor) beszáll húga (Rea Lest) mellé a terepjáróba és kisvártatva, megtörve a csendet, beszélni kezd, remélve, hogy Jenna bekapcsolódik monológjába. Tom éveket töltött börtönben, lassan és nehezen meséli közös családi történetüket az erőszakos anyáról, a sanyarú gyerekkorról. Húga egy szót se szól. Jenna felveszi az út szélén sétáló bátyját és magyarázkodni kezd. Elmeséli, apja hogyan erőszakolta meg rutinszerűen gyerekkorában, hogy neheztelt Tomra, amiért sosem kelt védelmére. Bátyja egy szót se szól. Harmadik alkalommal Helde átugorja az eddigi cselekmény tömörített visszajátszását, és sem Tom, sem Jenna nem beszél, kizárólag a néma mozdulatokra és a jelentőségteljes pillantásokra támaszkodik. A rendező pszichológiai mélységet és érzelmi súlypontokat megteremt ugyan, de azokat egészen az utolsó jelenetig nem vezeti ki sehova, a záró képsorokban

Tanel Toom: teljesen elfogy az út a testvérpár alól. Különös triptichon ez, ami egy témára három történetmesélési variációt húz, amiket összefűz a monokróm, követéses légi felvételek komótos bolyongásával. Erik Põllumaa és Sten-Johan Lill operatőrök a folyó menti havas erdő ragyogó téli napfényben kirajzolódó fainak felvételei izgalmas vizuális élményt adnak, de Tom és Jenna monológjai a csend hatalmáról és az elhallgatásról a gyönyörűen fényképezett tájba kiáltott szavak maradnak. A *Skandináv csendet* rendezője inkább egy okos narratív ötlet megvalósítására használja, ahelyett, hogy a testvérpár drámájának kibontásával törődött volna.

Az *Orcád veritékével* (*Tõde ja õigus*) 2019-ben több mint kétszáz ezer nézőjével egy hónap alatt minden idők legnézettebb filmje lett Észtországban, megelőzve az *Avatart* is. Az *Akik maradtakkal* együtt került fel a 92. Oscar-díj tíz legjobb nemzetközi játékfilmjének szűkített listájára. A fiatal rendező, Tanel Toom filmje alapjául szolgáló könyvet 1926-ban írta Anton Hansen Tammsaare. A klasszikus formában elmesélt családtörténet könnyen dekódolható erkölcsi mese arról, hogy a természet erejével hiába száll szembe az ember. Ha a csatákat meg is nyerheti, végső győztesként csak akkor kerülhet ki, ha belátja, hogy a természet törvényeinek engedelmeskedni kell. A történet 1872-ben indul

és 24 évet ölel át: fiatal pár érkezik új lakóhelyére, a kölcsönből vásárolt tanyára, ahol elkezdhetik közös életüket. Andres és felesége, Krõõt mindennapi küzdelmei a lápos, mocsaras földdel, az évszázados szokásokkal, a szomszédal való rivalizálással és gyűlölködéssel egyre keservesebbé teszi életüket. Amikor Krõõt első gyereküknek ad életet, a férfin családodottság lesz úrrá, hogy a nő nem a földet majdan megöröklő fiút szülte neki. Andres hozzákeményedik a körülményekhez, küszködésük és lányaik születése egyre makacsabbá teszik a férfit, aki korábban becsületesen állt helyt a szomszédjával való versengésben, végül maga is álnokká és hazuggá válik. Állapotos feleségét sem kíméli, aki negyedik gyerekük – a várva várt fiú – születése után meghal. Andres azonban még ekkor sem eszmél fel, hogy feláldozta családját a tökéletes gazdaság álomképéért. Érzelmait a vallásra hivatkozva elfojtja, és bigott megszállottságával mindenkire elmar maga mellől. A Biblia konokul hangoztatott ígéivel, az embereket gyöttrő, maradi elképzelésekkel és az önmagukat mindennapi szenvedésre kárhóztató, megkeseredett öregekkel leszámol a parasztság fiatal nemzedéke, köztük Andres egyetlen fia, ez ráébreszti a megtört férfit, hogy a föld elleni küzdelme céltalannak bizonyult és pontosan azzá lett, amivel fiatal korában szembeszállni készült. •

GAÁL FRANCISKA

Két elszalasztott filmszerep

GERÉB ANNA

A KORAI MAGYAR HANGOSFILM EGYIK LEGNAGYOBB, MÁRA ELFELEDETT SZTÁRJÁRÓL KÖNYV KÉSZÜL, EBBŐL OLVASHATNAK EGY RÖVID RÉSZLETET.

Gaál Franciska élete, színésze még most is „titkos”, hiszen ismeretlen a nagyközönség előtt, annak ellenére, hogy a hajdani Filmmúzeum illetve Örökmozgó néhanapján vetítette egy-két filmjét, és néhány tanulmány (lásd *Filmvilág* 2002/2, *Filmkultúra* 1994/12), meg a hagyatékából rendezett kiállítás keltek már feltűnést itthon és külföldön egyaránt. Úgy éreztem, ellentmondásos személyisége, végtelen között csapongó, a páratlan sikerek után kudarcba fúlt, botrányok szaggatta karrierje és tragikus élete könyvbe kíváncsok.

Gaál (Silberspitz) Franciska (Budapest, 1903 – New York 1972) színpadi karrierje előtt, már bakfis korában filmsztár volt, legalábbis annak indult. A számára világhírt hozó hangosfilm-korszak előtt játszott vagy hét-nyolc magyar némafilmben. A bizonytalanság abból ered, hogy a legelső szerepére *A Pál-uccai fiúkban* (Balogh Béla, 1917) csak egy bizonyíthatatlan visszaemlékezés utal (Sommer Béla a Rejtő Jenő szerkesztette *Nagykörútban*), a következő két opus pedig a Tanácsköztársaság alatt készült, és úgy tudni, be sem mutatták őket az idő rövidsége miatt. Ezek *A baba* és *a Máté gazda és a többiek* című mesefilmek. Egyik sem maradt ránk. Akárcsak az 1920-21-ben forgatott többi négy (*Bostonville-i kaland*, *Az áruház gyöngye*, *Corneville-i harangok*, *New-York Express kábel*). Van egy ötödik is, az egyetlen, amiből ma is láthatunk részleteket, *Az egér* (Gellért Lajos rendezése), amelynek címszereplője a kezdő színésznő. Ezt látva kezdték Franciskát kamera elé csábítani a filmvállalkozók. (A filmet Balogh Gyöngyi elemezte részletesen 1999-ben – <http://www.filmkultura.hu/regi/1999/articles/films/eger.hu.html>)

Franciska azonban sokáig ellenállt, a színházat részesítette előnyben. A filmek próbálkozásából lássunk most három esetet.

IRÁNY HOLLYWOOD?

1926-ban a színházi körökben az a szomorú szóbeszéd járta, hogy a magyar színpad egy időre elveszti két fiatal és nagy tehetségét. Arról suttogtak, hogy Gaál Franciskát és Kabos Gyulát egy amerikai filmgyár leszerződtette, s rövidesen mindketten megválnak a pesti színpadtól.

Az *Újság* így írt erről 1926.06.20. számában:

„Bizony Gaál Franciska is, és Kabos Gyula is aláírták már amerikai szerződéseiket, menedzserük visszautazott Kaliforniába, Hollywoodba, s magával vitte az okmányokat, melyek azt jelentik, hogy

„A szerepköröm nagyon kapós”

(Henry Koster: Péter – Ráday Imre és Gaál Franciska, 1934)

a két művész is rövidesen követni tartozik őt. Franciska ezt megerősítette:

– Valóban igaz, hogy Hollywoodba szerződöttetek. Őszintén szólva, nem várt meglepetés volt ez, egyik napról a másikra, váratlanul jött, már a múlt héten kaptam az ajánlatot, csak nem akartam dönteni, míg férjem (Lestyán Sándor újságíró – G.A.) külföldi hivatalos útjáról haza nem érkezik. De nem is dönthettem volna nélküle, mert az amerikaiak precízek és pontosak, s amint a szerződés kiköti, hogy a hajamat nem szabad levágnom, eredeti színét nem változtathatom meg, s testsúlyom nem lehet több 50 kilogrammnál, úgy kiköti azt is, hogy odakint köteles vagyok autót tartani, és amennyiben nem volnék asszony – öt évig nem mehetnék férjhez. (Odakint csak a fényképeimet látták, s nem tudták, hogy férjnél vagyok.)

A menedzser, aki a megállapodást, illetve a szerződést közvetíti, már elutazott Hollywoodba. Eredetileg úgy volt, a Vígszínházban a szezon befejezése után 6–8 hetet pihenek valamelyik külföldi üdülőhelyen, s már szeptember végén ki kell utaznom Kaliforniába.

Nem mondom, hogy örömmel hagyom itt a magyar színpadot. Sőt! A magyar színpadot végleg nem is tudnám itt hagyni és nem is fogom. Hiszen itt lettem színésznő és itt akarom folytatni öt esztendő múlva azt, amit abbahagytam.

Hogy ez alatt az idő alatt ne felejtsek el, a filmjeim eljutnak helyettem Pestre, én meg, ha csak egy kis időm lesz, ha-



zaszaladok látogatóba. Öt év múlva pedig végleg visszajövök.

Nem utazom egyedül. Velem jön az uram, aki az újságjainak fog Amerikából cikkeket küldeni, és velem jön Molnárné, az öltöztetőnőm, aki nélkül nem is tudnék dolgozni odakünn sem.

Még csak azt az egyet akarom hozzátenni, hogy szerződéseim szerint jogom van az első hat hónap után nyilatkozni: odakünn maradok-e továbbra is, vagy haza akarok jönni? Ezt azért vettem be a megállapodásba, hogy hátha nem sikerül úgy, ahogy a gyár gondolja, s ahogy én szeretném! Mert, hogy egészen őszinte legyek: második még odakünn sem akarok lenni! ...

Kabos Gyula pedig a következőket mondta:

– Ugyanaz a gyár szerződtetett, amelyik Gaál Franciskát, azzal a különbséggel, hogy én tízéves opciót írtam alá. Csak a kábelt várom, s attól számított négy héten belül hajóra kell ülnöm... Odakünn komikus szerepet fogok játszani, a menedzser azt mondja, hogy az én szerep-köröm nagyon kapós, és nincs betöltve a hollywoodi film-Eldorádóban.

A menedzser, Somlyó Elemér azzal búcsúzott el tőlük, hogy négy hét alatt itt lesz mindkettőjük számára a sztár-szerződés. Ám még egy hónappal később is megy a huzavona. Éjszakánként érdekes tárgyalások folynak a Fészek Klubban. Az egyik asztalnál Jób Dániel tárgyal Lukács Pállal, a másiknál Gaál Franciskát kapacitálják az amerikai útra.

Az aktuális vicc pedig:

– Gaál Franci és Kabos utaznak Amerikába?

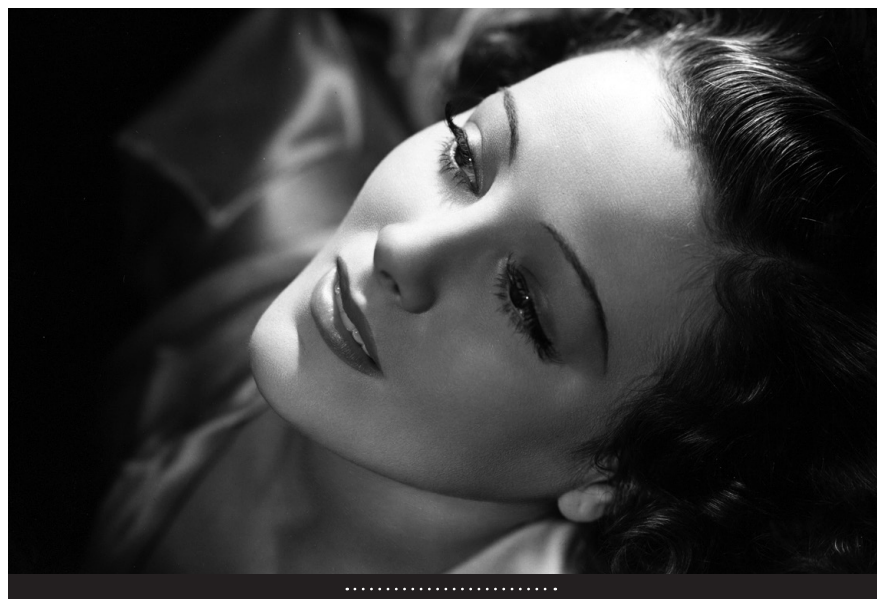
– Most folynak a tárgyalások. Gaál Franciról a múlt héten akartak filmfelvételt csinálni, de éppen aludt s így a felvétel elmaradt. A népszerű naiva ugyanis, ha alszik, nem hagyja magát zavartatni, bármilyen sok dollárról legyen is szó.”

Lukács Pál, a Vígszínház bonviván-sztárja egy évvel később titokban szerződést kötött a céggel, elindítva fantasztikus amerikai karrierjét.

Franciska azonban kihagyta a nagy lehetőségét. Nem először, és nem utoljára...

A PICI SPORTLADY

1928-ban, a Németországból érkező filmes ajánlatok közül Franciska titokban, még a Vígszínházról való búcsú előtt elvállal egyet. A berlini Nero-filmgyárral van szerződés kilátásban egy főszerepre. A film szerzője nem más, mint Franciska



akkori férje, Lestyán Sándor újságíró, a mű címe pedig: *A világbajnoknő*. Ő, a miniatűr Franciska lenne a dicsőséges

atlétanő a maga 163 cm-es termetével. De egyelőre még nem aktuális az ügy, mert a színész nő nem kapott szabadságot a Vígszínházról:

„Négy hét szabadságot kértem, mivel most egy hónapig valószínűleg nem játszom, de Roboz (Imre) igazgató úr nem teljesítette a kérésemet. Azt mondta, hogy egy percre sem enged el Pestről. Én pedig föltétlenül betartom a szerződésemet, ami a Vígszínházhoz köt. Egy opciós szerződést írtam alá a Nero-filmgyárhoz. A szerződésben arra köteleztem magam, hogy ha jövőre tényleg filmet akarok játszani és nem színházat, akkor csak náluk tehetem ezt, Berlinben.”

Heteken át komolyan készül is a forgatásra. Amikor már szabad, nyilvánosan, fotóriporter kíséretében a MAC-pályán. Az edző pedig nem más, mint hajdani babaszínházi társának, Szepes Máriának a férje, Szepes Béla, aki korábban maga is filmrendezőnek készült. Franci az elején még csak játéknak tekinti az egészet, pedig rettenetes a kezdet: „Olyan izomlázat kaptam a szokatlan munkától, hogy járni sem tudtam. Aztán kezdett ízleni a dolog. Szinte észrevétlenül egyik pillanatról a másikra átalakultam, más ember lett belőlem, friss, ruganyos, könnyű, nagyokat lélegző, jókedvű... szóval napról-napra jobban kezdtem érezni a sport nagyszerű testi és lelki hatásait.” Jellemző, hogy Franciska azonnal viccbe fordítja a dolgot: „Szepes Béla biztatásá-

„Az amerikaiak pontosak és precízek” (Gaál Franciska, 1937)

ra elhatároztam, hogy specializálni fogom a tréningemet a sprintre, és addig nem nyugszom, amíg meg nem

javítom a magyar százméteres női rekordot. Ezt az elhatározásomat ezennel tisztelettel be is jelentem a Magyar Atlétikai Szövetségnek.”

Érdeemes megsejtelni a közzétett képsorozatot: ugyan melyik szépségéről híres sztár engedné magát ilyen csúnyának, lucskosnak és kövérnek megörököltetni?

De hiábavaló a sok erőfeszítés – nem lett belőle semmi, ezt a filmet sem forgatják le, mint korábban már megannyi mászt. A következő invitálás ugyancsak a Nero-Filmtől érkezik.

A NAGY ESÉLY

Ez az ajánlat még több áldozatot is megért volna. Sokkal többet. S hogy Franciska nélkül valósult meg, az örök veszteség nekünk, magyaroknak, és persze Franciskának is, még ha ezt nem is vallotta be. Ugyanez a berlini stúdió, a Nero-Film gyártotta ugyanis Georg Wilhelm Pabst korszakos remekeit, és a nagy rendező épp akkoriban készülődött a következő forgatásra: Frank Wedekind színdarabját, *A föld szellemét* kívánta filmre vinni, *Pandora szelencéje* címmel, Vajda László átiratában.

Pabst Lulu szerepére hosszú hónapokon keresztül hiába keresett alkalmas filmszínésznőt, s majdnem Hollywoodba ment kutatni, amikor – mint a berlini lapok jelentik – Francesca /sic.!/ Gal személyében megtalálta a régen keresett

GREGOR HARLIP FELVÉTELE



főszereplőt. Ez úgy történt az egyik változat szerint, hogy amikor a nyáron Franciska Berlinben tartózkodott, Szenes Ernő, az akkor éppen szerencsét próbáló komikus-kolléga, Vajda László megbízásából hozta a hírt Franciskának, hogy a filmgyár igazgatója, Nebenzahl úr főszereplőt keres Lulu, a kokott főszerepére. Meg is invitálták próbafelvételre, aminek Franciska, elutazása előtti utolsó nap eleget is tett a neubabelsbergi gyártelepen. A próbafelvétel elkészült, volt benne jó és volt benne rossz. A rossz: Franciska egy kicsit kövér a filmen.

– Nagy, komoly tehetség! – mondta Pabst főrendező, – csak le kell fogynia! Tornázzék, fusson, szaladjon, atletizáljon, s ha tíz kilót leadott, akkor értesítsen bennünket!

Franciska ekkor kezdett el komolyan sportolni Szepes Béla, a kitűnő gerelyvető-bajnok irányításával, aminek egy hét múlva már eredménye lett – öt kilót leadott. (Ez volt tehát az a bizonyos titkos film!) Azonnal ment a levél Berlinbe, mondván: „mire megkapják, lemegy a másik öt is.” Ezt be nem várva, Nebenzahl igazgató és Pabst megjelentek a Vígszínház esti *Édenkert* előadásán, és az első felvonás után, a szünetben szerződést ajánlottak Franciskának.

Mindez azonban csak fantázia maradt. Pabst elneveti magát, amikor a négyhónapos lázas szereplőkutatás fázisairól kérdezik:

– Kétezer nyolcszáz pályázó közül kellett kiválasztani a Lulut, kétezer nyolcszáz próbafelvétel készült, összesen negyvenezer méter film minden rendű

és rangú pályázókról, hivatásos színésznőkről, hivatalnoklányokról, polgáraszonyokról, tisztas családanyákról és tisztas kokottokról, három világrész leányairól, koromfeketétől a bronzvörösig, mindenfajta színárnyalatban. A végén négyen futottak be – holtversenyben. Az egyik Brigitta Helm. Őt nem kaphattuk meg – a gyár, ahol fix szerződése van, nem adta ki. Hasonló volt az eset Clara Bow-lal. Őt a Paramount-szerződés kötötte. A harmadik, aki véleményem szerint a legkitűnőbb lett volna erre a szerepre, aki a legtökéletesebben felelt meg az én Lulu-elgondolásomnak: Gaál Franciska. Sajnos, őt sem kaphattuk meg színházbeli kötelezettsége miatt. A negyedik jelölt szintén magyar volt – a tehetséges Nagy Emmi – aki azért nem játszhatta el a szerepet, mert más gyárhoz szerződött. („A múlt héten felszólítottak, hogy játsszam el a *Pandora szelencéje* című film női főszerepét, de Putty Lia, Brigitte Helm és Gaál Franciska után én is visszautasítottam a szerepet” – nyilatkozta szerényen a fiatal színésznő.)

– És amikor már minden reményemről letettem – folytatja Pabst –, betévedtem egy moziba. Egy közepes amerikai filmet játszottak, amelyben Louise Brooks is szerepelt. «Ő az!» – kiáltottam fel. Másnap már ment a kábel Hollywoodba. Szerencsénk volt. Louise Brooks két hónapig szabad. Októberben Berlinben lesz – és decemberben teljesen készen prezentáljuk a filmet. (Kétrészes, látványos filmről van szó! – G.A.) Egyébként megsúghatom – ez is félig-meddig magyar film lesz. A scenáriumot ugyanis Vajda László írta, a díszleteket a kitűnő Metzner Ernő tervezi. Aztán meg – teszi hozzá mosolygva – kissé én is magyarnak számítok, katonakoromban sokszor megfordultam Magyarországon, és bizony, akkoriban a kis pirosposztság

„Öt kilót leadott”
(Gaál Franciska a MAC pályán, 1928)

alföldi menyecskék sokkal jobban érdekeltek, mint Wedekind Luluja.

Két hónap! Ennyire sem engedte el a Vígszínház Franciskát, amikor még szerepet sem tudott neki adni! Franciska férje, Lestyán Sándor pedig sajátos módon, önbecsapással vigasztalódik: még jól is jártak, mert „megbukott Louise Brooks is, a film is, és a Nero stúdió is.”

Lulu, a szörnyű, a démoni, az angyali Lulu, akiben a «sex appeal» robbanó és pusztító ereje a gyermek tudatalatti rosszaságával variálódik – nos, Franciska nyilván más Lulu lett volna, mint amilyennek ma látjuk Louise Brooks-szal. A gyermeki ártatlanság és a démoni kontrasztja lett volna talán meghökkentőbb. Nem túlzás kijelenteni, hogy a drámai főszerep lemondásával Franciska karrierjének legnagyobb esélye szállt el.

Nemrég a Gaál Franciska másod-unokahúga, Boruzs Judit által őrzött hagyatékból előkerült egy apró filmszalag – ki tudja, nem Franciska hozta-e haza emlékül a próbafelvételről.

Érdekes a Színházi Élet svindlije ebből az időből: mintha a képsor tényleg egy létező filmszalagból lenne kivágva, de valójában ugyanaz az állókép ismétlődik, műperforációval díszítve.

Készült viszont két Gregor Harlip-portré Franciskáról körülbelül ebből a korszakból. Lehetnének akár próbafelvétel is a Luluhoz.

Most, a Gaál Franciskáról szóló könyvemnek végéhez közeledve végigkísértem ennek a rejtélyes színésznőnek az életét, pályáját, egyre inkább az a meggyőződésem, hogy ő a bulvár művészet egyik legnagyobb alakja volt a pesti színpadokon. Lealacsonyító ez? Nem tudom, nem hiszem. A fennmaradt fényképei mindenesetre többet sugallnak. Szépséget, fiataloságot, tehetséget. •



FÜLLEDT UTCÁK

A szex és a város

BASKI SÁNDOR

A LEGENDÁS DRÓT ÉS A TREME SOROZAT UTÁN DAVID SIMON ISMÉT EGY PROBLÉMÁS VÁROSRESZRŐL KÉSZÍTETT IZGALMAS ÉS PONTOS LÁTLELETET.

Már több mint 25 éve, hogy David Simon leadta az utolsó cikkét a Baltimore Sunnak, de az újságírói pályát csak látszólag hagyta el – televíziós sorozatíróként is megmaradt lelkiismeretes riporternek. Szakmai hitvallásának pillérei: az empatikus és az analitikus gondolkodás szintézise, a hitelesség maximumára törekvés, eszközei az oknyomozó kíváncsiság, a szociális érzékenység és a többnézőpontú, ítélezéstől mentes történetmesélés. Többek közt emiatt válhatott még a lezárása előtt tévétörténelmi klasszikussá a baltimore-i al- és felvilágban játszódó *Drót*, és ezért lett emlékezetes krónikája a hurrikán sújtotta New Orleans kálváriájának a *Treme*.

A 2017-ben indult, három évadot megélt *Fülledt utcák* következetes és méltó folytatása az életműnek. Simon és állandó író társa, George Pelecanos ezúttal is az urbánus Amerika egy ikonikus helyszínének meghatározó periódusára fókuszálnak. A történet középpontjában a legendás manhattani 42. utca áll, a Time Square-t, a Broadway-t, illetve a legforgalmasabb busz- és vonatpályaudvarokat is érintő városrész, a cselekmény pedig a „Deuce” talán legmozgalmasabb másfél évtizedét fogja át 1971-től 1985-ig. A ma már világhíres turistaattrakciónak számító, szállodákkal, éttermekkel, irodákkal és színházakkal telezsúfolt utca a 60-as, 70-es években New York leghírhedtebb környéke volt, a szex, a drog és a bűnözés melegágya, ahol a nap 24 órájában dealerek, junkie-k, stricik és kurvák színesítették az utcaképet. A peep show-k, az olcsó motelek és a zugsbordélyok mellett itt működtek a legendás grindhouse mozik is, amelyek a város minden pontjáról, kortól,

nemtől és társadalmi státusztól függetlenül vonzották a bűnös élvezetre vágyókat.

Simonék most is a szokott alapos-sággal álltak neki a feladatnak: noha a történetük fiktív, majd minden eleme valós eseményeken és figurákon alapul. A kutatómunka során eljuttak egy olyan férfihez, aki a „hőskorszakban” a 42. utca legforgalmasabb részén bárokat és masszázsszalonszalonokat üzemeltetett a maffia megbízásából, az ő anekdotái mellett a személyes beszámolókból és a korabeli újságcikkek, riportokból kirajzolódó portrék alkotják a *Fülledt utcák* gerincét. A szereplők mindvégig ugyanazok, de a *Dróthoz* hasonlóan évadonként módosul a fókusz: az első az utcalányok és a stricik változatos viszonyrendszerét térképezi fel, az 1977-78-ban játszódó második a prostituáltaknak egyre komolyabb alternatívát jelentő pornóipar felfutását mutatja be, míg a harmadik a VHS-korszak, az AIDS és a dzsentrifrikáció eljövételét dokumentálja.

Hiába tűnnek fel nagyobb nevek is stáblistán – a bártulajdonost és iker-testvérét James Franco, a pornórendezővé avanszáló utcalányt Maggie Gyllenhaal alakítja –, valójában nincs egyetlen főszereplője a sorozatnak. A Robert Altman-filmekhez hasonlóan Simonék egy olyan széles tablót festenek fel, amelyen hol az egyik, hol a másik karakter kerül előtérbe, és bár a törvény képviselőit is megismerhetjük, az alkotók fantáziáját most érezhetően jobban izgatták a „deviáns” elemek, és a szimpátiájukból is több jut nekik. Látható élvezettel rajzolják meg, többek közt, a stricik és a prostik bestiáriumát, bemutatva, hogy milyen különféle,

mégis hasonló stratégiai léteznek a pszichológiai terrornak az egyik, és a túlélésnek a másik oldalán, és hogy a látszattal ellentétben mennyire komplex és szimbiotikus ez a viszony. Ugyanilyen hitelesen modellezik a Franco által alakított Vincent és építészvezető apósa példáján azoknak a megalkuvásoknak a láncolatát, amelyek folyományaként a tisztos családapák a maffia önkéntes helytartóivá válnak.

A *Fülledt utcák* azonban több illusztrált bűnügyi krónikánál, nemcsak a *Drót* kérdéseit teszi fel a személyes és az intézményi korrupcióról vagy a családi háttér determináló szerepéről, hanem a *Treme*-hez hasonlóan a kulturális találkozások is izgatják. A 42. utca, és azon belül is a Vincent által üzemeltetett bár a szubkultúrák metszéspontja, a szexiparosoktól a zsarukon és az öltönyös üzletembereken át az alternatív színházcsinálókig és a meleg művészekig mindenki megfordul itt, vagyis ezen a néhány négyzetméteren érzékeltesen bemutatatható a világvárosi olvasztótégely működése.

Ebből a szempontból kulcsfigurája a sorozatnak Vincent barátnője, a gazdag családból származó Abby, aki az egyetemi tanulmányait félbehagyva csaposnak áll a Hi-Hat bárban. Ő az, aki privilegizált helyzetéről lemondva, az értelmiségi buborékból kilépve, ítélezés nélkül, őszinte empátiával fordul lecsúszott vendégeihez, köztük a vidékről érkezett, a stricik és a kuncsaftok szeszélyeinek egyaránt kiszolgáló utcalányokhoz. Dilemmája, hogy Vincent maffiaháttérű bárjában dolgozva maga is részese a nyomort dollárra váltó rendszernek – a barátja ráadásul masszázsszalonnak álcázott bordélyokat is üzemeltet –, lelkiismereti konfliktusát ezért úgy próbálja meg feloldani, hogy a piszkos pénz egy részét utcalányok megsegítésére, nőjogi aktivisták támogatására fordítja. De amikor az 1985-ben játszódó harmadik évadban a feminista mozgalom radikálisabb szárnya a pornó betiltásáért folytatott küzdelemben már a republikánusokkal való flörtölést sem tartja nagy árnak, visszavonulót fúj – az „utcaszintről” ő pontosan látja, hogy a helyzet itt sem fekete-fehér.

A prostitúció és a pornó kölcsönhatását is több szemszögből, alaposan körbejárják az alkotók. Az érintettek közt eleinte azok vannak többségben,

SZEXOKTATÁS

Szex, szerelem, gyengédség

HUBER ZOLTÁN

A BRIT SOROZAT A SZEXRŐL TANÍT, NEMCSAK KAMASZOKAT.

A **gender** fogalmának radikális újragondolása az elmúlt évtized fontos fejleménye, a húsba vágó kérdéseket azonban a kevésbé hiszterizált társadalmakban is heves viták kísérik. A nemzetet szívárványos hópihévé injekciózó genderkommandók és az önparódia határáig vitt hiperérzékenység kártékony kilengései óhatatlanul túlszul ejtik a közbeszédet, a józan hangokra ezért kimondottan nagy szükségünk van. A *Szexoktatás (Sex Education)* alkotói nyíltan, őszintén és rendkívül szórakoztatóan mesélnek a szexről. Mindenkinek.

A Netflixeen elérhető, második évadánál járó brit széria a gimis vígjátékok klasszikus formuláiból építkezik és okosan forgatja ki a kliséket. Főhősünk, a tipikus lúzernek tűnő Otis az iskola különcét meghódítandó sajátos vállalkozásba fog. A kissé merev és gátlásos, nem mellesleg szűz srác édesanyja gyakorló szexológus, Otis pedig a családi hírnévre alapozva kínál intim tanácsadást a rászoruló diáktársaknak. A klienseket a hátrányos családi háttérű,

szikrázóan intelligens lány hajtja fel. A tippéért kapott pénzt felezik és közben természetesen egymáshoz is közelebb kerülnek.

Az epizódokat keretező eseteken keresztül nemcsak egy-egy alapvetően elrajzolt, mégis komolyan vehető kérdéssel találkozhatunk, de a képzeletbeli városka lakóival is fokozatosan megismerkedhetünk. A sorozat izgalmas képi világa, kortalan stílusa és kifogástalan zenei aláfestése szándékosan stilizálják a panorámaszerűen szétterülő történetet, mindez csak a közönségcsalogató felszínét jelenti. Bár a környezet tudatosan idealizált és támogató, a szereplők szorongásai és szövevényes szívügyei univerzálisak. A *Szexoktatás* látszólag könnyed, fordulatos és vicces, a legjobb pillanataiban kimondottan elgondolkodtató és drámai.

Az első felületes pillantásra hagyományos típusfiguráknak tűnő karakterek kidolgozottsága és mélysége magával ragadó. A divatos woke erőltetett sokszínűsége helyett a megismert szereplők markáns egyéniségek. Az etnikai háttérük vagy szexuális orientációjuk a legkevésbé sem definiálja őket, a jellemvonásaik és külső-belső konfliktusaik nem ezekre az általában túlhangsúlyozott ismérvekre épülnek. Mindez azért nagyon fontos, mert így nem egy „meleg” karaktert követünk, hanem egy karaktert, aki egyébként meleg. Az apróságoknak tűnő különbség óriási. Otis legjobb barátja, Eric életvidám, végtelenül kedves srác, aki komoly szerelmi dilemmával

szembesül. Sokáig nem tudja, melyik fiút válassza.

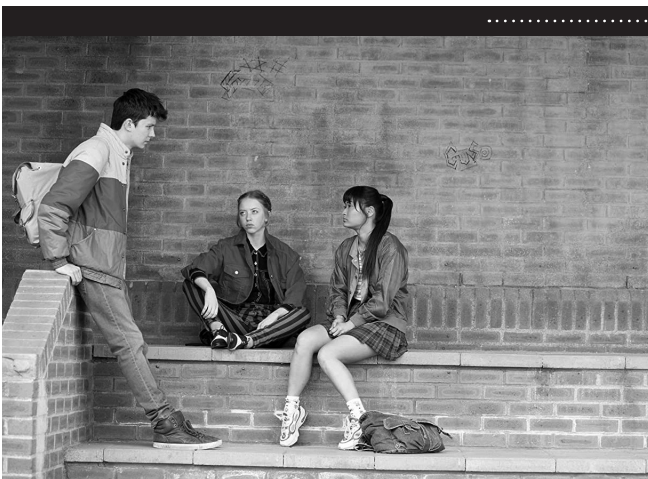
A *Szexoktatás* hasonló józansággal kezeli a feminizmus témáját is. Az egyik legerősebb epizódban a legendás *Nulladik óra* alaphelyzetét továbbgondolva öt tökéletesen különböző lányt zárnak össze. A büntetésként kapott feladat megtalálniuk azt a valamit, ami közös bennük. Az összes sztereotip megfejtést átbeszéljük a vásárlástól a szexig, mégis arra jutnak, mindannyian szembesültek már az erőszakos férfiak kéréten közeledésével. A megosztott tapasztalataik nemcsak sajátos köteléket jelentenek, de bárki számára átélhetővé teszik az efféle sajnálatos élmények romboló következményeit.

Az alkotók és a színészek megértéssel és együttérzéssel viszonyulnak a karakterekhez. A kamaszok életében a szex fontos, ám korántsem kizárólagos. A kapcsolati és családi zűrök, a nyomasztó teljesítménykényszer, a barátságok szintén hangsúlyosak. Otis tanácsai éppen azért működnek, mert a lényegük mindig ugyanaz. Ismérd meg a vágyaidat és szorongásaidat, illetve beszélj róluk az arra érdemesekkel. Ha esetleg nem vagy képes erre, akkor nem feltétlenül veled van a baj. Talán csak nem a megfelelő emberekkel vagy körülvéve.

Hiába változnak a személyes névmások vagy mellékevek, a hormonális hullámvasúton száguldozók kérdései és kétségei az ősidők óta ugyanazok. A szex csodálatosan komplex és rejtélyes, ahol nincsenek kizárólagos utak és kész válaszok. A saját szexualitásunk felfedezése és megélése életkortól függetlenül bonyolult és nehéz, bárkire és bármire vágyjunk. A jó hír azonban, hogy a rögös úton nem egyedül kell végigmennünk. A *Szexoktatás* humoros és szívet melengető leckéi mélyen emberiek, ezért bármit is gondoljunk a társadalmi-biológiai nemekről, tökéletesen helytállóak. Egy tökéletesebb világban minden köztévél leadná a sorozatot, legyen bármi a hivatalos ideológia.

SZEXOKTATÁS (Sex Education) – brit, 2019. Kreátor: **Lauri Nunn**. Rendezte: **Ben Taylor, Kate Herron**. Írta: **Lauri Nunn, Sophie Goodhart**. Kép: **Jamie Cairney, Olie Russell**. Szereplők: **Asa Butterfield (Otis), Gillian Anderson (Jean), Ncuti Gatwa (Eric), Emma Mackey (Maeve)**. Gyártó: **Netflix**. 16x45 perc.

„Nincsenek kész válaszok”



A PLATFORM

Tápláléklánc

ÁRVA MÁRTON

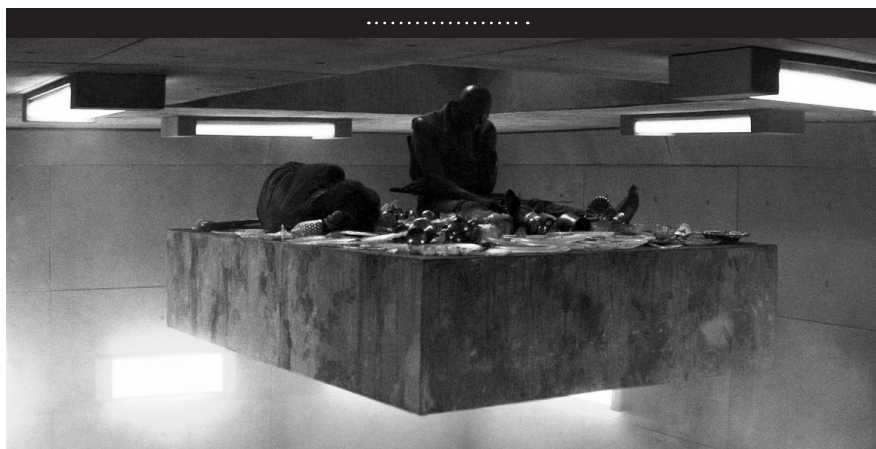
EXTRÉM BEZÁRTSÁGBAN EGYMÁSNAK FESZÜL A FALÁNKSAĞ ÉS A SZOLIDARITÁS.

„Mindannyian a rendszer részei vagyunk” – mondhatja ki Vincenzo Natali klausztrófó horrorfilmje, *A kocka* egyik szereplőjével, biztosítva, hogy még az is felfigyeljen az agyafúrt csapdarendszer mögött kirajzolódó társadalmi allegóriára, aki addig csak a váratlan sokkhatásokra koncentrált. Az 1997-es munka eltérő szakmákat és szociális rétegeket megtestesítő hősei még egymásra utalt csapatban igyekeztek kijutni a számítógépes alaplapok mintázatát idéző, steril szobák hálózataiból, egyszerre rácsodálkozva az algoritmusok által működtetett új világra és az annak polgárai között kialakult összeköttetésekre. A hasonlóan elvont térkonstrukciót és túlélőnarratívát bő húsz évvel később alkalmazó (és a Natali-film szemközeli nyitóképét többször is megidéző) *A platform*ban viszont már vértől és széklettől bűzlő, magányos harcosok küzdenek egymás ellen, hogy „egyenek, mielőtt őket eszik meg”.

A baszk Galder Gaztelu-Urrutia debütálása egy olyan függőleges elrendezésű börtönben játszódik, melynek minden szintjén két-két bentlakó osztozik, a kopár helyiségek

közepén tatóngó lyukon pedig bizonyos időközönként egy finomságokkal telepakolt betonasztal ereszkedik le. Így a szerencsésebb felső szintek még kedvükre csemegézhetnek, az alacsonyabba szorulóknak azonban kénytelenek a maradékokból válogatni. Az egyre nagyobb mélységekbe egyre kevesebb étel jut, ami egyre meghökkenőbb nyomort és erőszakot szül. Az alkotók ebbe a későkapitalista jelenünket gyomorforgató egyszerűséggel karikázó mikrovilágba egy naiv kívülálló szemszögén keresztül vezetik be a nézőt: Goreng nemcsak amiatt csodabogár, mert önként vonult be a falak közé, hanem azért is, mert amikor egyetlen tárgyat kell választania, amit magával visz a bezárkózás idejére, kötélt, vasrúd vagy penge helyett éppen Cervantes *Don Quijoté*jának egy példányát választja. *A platform* ilyen nehezen félreérthető motívumokkal dolgozik, mégis hatásos egyensúlyt tud teremteni az igazságtalanságokba belefásult börtön-társadalom zsigeri megvetése, az itt élők pszichológiai torzulásainak bemutatása és a rendszer átfogó mechanizmusának feltérképezése között. A politikafilozófiai me-

„Bántóan ismerős világot tár fel”



rengéseket és gore-ral tarkított, kíméletlen akciókat is tartogató jelenetek *A nagy zabálás* gasztró-metaforáit vegyítik a *High-Rise* toronytársadalmának osztálytudatával és olykor *A rajtaütés* lepukkant betontömbben zajló leszámolásával is.

Mindez egy olyan bántóan ismerős világot tár fel, melyben a javak igazságos elosztását az egyéni kapzsiság akadályozza, a periodikusan érkező válságok alaposan átrendezik a középrétegek hierarchiáját, a mohó felhalmozást pedig szélsőséges időjárási viszonyok büntetik. A legzordabb arcát mutató fogyasztói társadalom vulgármarxista ihletésű kritikájába ráadás képpen a keresztény megváltástörténet elemei vegyülnek, így végül az önmegtartóztatást hirdető messiás szó szerint tálcán kínálja a raboknak a forradalmat.

A kocka ezredfordulós világmodelljében még az okozott filozófiai sokkot, hogy hiányzik belőle a nagy egészet megteremtő humán elme: a film folyamatosan átalakuló kibertere teljesen önműködő, és összetettsége emberi ésszel épphogy felfogható. A kora 21. századnak görbe tükröt tartó *A platform* lélekvesztőjén azonban már pontosan látszik, hogy nem holmi virtuális kódokba rejtett, kiismerhetetlen akarat tartja mozgásban, hanem az egymást képes örömmel megtaposó emberek. Játékszabályai egyszerűek, és egyetlen céljuk van: hogy fenntartsák a teljes tápláléklánc felett álló (étel)termelő és az azt megszervező maroknyi séf gondtalanságát. Natali hűszéves techno-csapdája – ha bizonytalanul is – még felkínálta a szabadulás lehetőségét (lásd a külvilágot elrejtő fehér fényáradatra nyíló kijáratot). Gaztelu-Urrutia mai gladiátorarénájából viszont már nincs kiszállás, hiszen teljesen összefolyik a csak kőszá emlékekből ismert, „normális” hétköznapi élettel. Ha pedig hosszú távon kell berendezkedni a falak közti pokolban, akkor az egyetlen túlélési esély, ha a bent rekedt tömegek visszatálnak az önzetlen együttműködéshez.

A PLATFORM (El Hoyo /The Platform) – spanyol, 2019. Rendezte: **Galder Gaztelu-Urrutia**. Írta: **David Desola** és **Pedro Rivero**. Kép: **Jon D. Domínguez**. Zene: **Aránzazu Calleja**. Szereplők: **Ivan Massagué** (Goreng), **Zorion Eguileor** (Trimagasi), **Antonia San Juan** (Imogui), **Emilio Buale** (Baharat), **Alexandra Masangkay** (Miharu). Gyártó: **Basque Films / Mr. Miyagi Film**. Forgalmazó: **Netflix**. 94 perc.

CORPUS CHRISTI

A bűnös pásztor

PAULÓ-VARGA ÁKOS

JAN KOMASA RENDEZŐ A LENGYEL TÁRSADALOM SZÖVETÉBE IVÓDOTT KÉPMUTATÁST IS A FELSZÍNRE HOZZA OSCAR-JELÖLT MEGVÁLTÁSTÖRTÉNETÉBEN.

A közelmúlt lengyel filmművészetében visszatérő elem az egyházi intézményrendszer gyengeségeinek és visszasságainak megmutatása éppúgy, mint a vallásosság mögött húzódo intolerancia és társadalmi feszültség ábrázolása. Az *Arc-ban* (*Twarz*, 2017 – Małgorzata Szumowska) a monumentális Krisztus-szobor építkezésén szenved balesetet a főhős, akit a sérülések következtében eltorzult arca miatt vet ki magából a zárt, javarészt hívő emberekből álló falusi közösség. A *Csendes éj* (*Cicha Noc*, 2017 – Piotr Domalewski) az egyik legfontosabb keresztény vallási ünnep emelkedettségét a családtagok közötti anyagias viszályal és az erőszak primitív természetével állítja szembe, míg a hangos botrányfilmmé vált *Klérus* (*Kler*, 2018 – Wojciech Smarzowski) antihősei egytől egyik romlott erkölcsű egyházi személyek: pedofilok, alkoholisták, korruptak. A *Klérushoz*, valamint az *Archoz* hasonlóan Jan Komasa filmjének is egy megtörtént eset a kiindulópontja: az Úrnapja

(*Corpus Christi*) ünnepség idején egy lengyel kisfalvi közössége hitte el egy fiatalemberről, hogy felszentelt pap, mely botrány végül egészen a Vatikáni döntéshozókig jutott.

A *Corpus Christi* fiktív főhőse, Daniel (Bartosz Bielenia) a fiatakorúak javítóintézetében tölti büntetését, és hiába találta meg hitét a bent töltött idő alatt, előlétele miatt nem léphet papi pályára. Amikor próbaideje keretében dolgozni küldik egy vidéki városka fűrészüzemébe, a településre érve heccből papnak adja ki magát, az ott töltött idő során pedig, saját hazugságába egyre inkább belebonyolódva az ott lakók egyik kollektív, feloldatlan traumáját kell valahogy megoldania, börtönviselt csaló létre hitet adnia a gyanútlan hívők számára. Komasa párhuzamosan építi Daniel megváltástörténetét a kisvárost sújtó tragédia körülményeinek feltárásával, miközben a fiatal intézetes fiú maga is megváltóvá válik a közösség számára. A *Corpus Christi*

„A béke törékeny”
(Bartosz Bielenia)

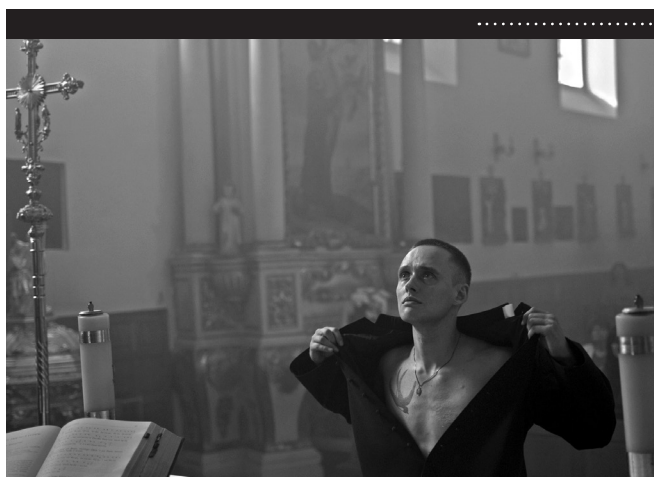
western-toposzokból építkezik: Daniel kívülállóként érkezik egy zárt közegbe, amelynek problémáját meg kell oldania, a helyi erőssel (korrupt polgármester, a saját gyászukba feledkezett, önző hívők) megküzdve. A film az álpap történetén keresztül vaskos egyházkritikát fogalmaz meg. Daniel progresszív szemléletű istentiszteletei, gyóntatásai és a gyász feldolgozását segítő akciói építőleg hatnak a közösségre, a büntetett előéletű fiú képes azonosítani és megoldani olyan problémákat, melyeket előd-

jei vagy észre sem vettek, vagy pedig a kereszténység alapeszményeinek ellentmondva kezeltek. Az egyházzal szembeni kritika a kisváros lakóinak naivitásában is megmutatkozik: a hívők vakon bíznak a katolikus intézményrendszerben, így fordulhat elő, hogy az intézetből kiszabadult Daniel egy hétköznapi hazugság következtében a település egyházi előjárójává váljon. A főhős ugyan jóra használja a csalással megszerzett hatalmat és megtalálja helyét a közösségben, a *Corpus Christi*-n azonban a lengyel vidék minden báját sugárzó nagytotálók ellenére egy pillanatra sem uralkodik el az idill. A látens feszültség folyton jelen van, a film a kisváros és Daniel sorsát illetően sem optimista, a cselekményt alapjaiban meghatározó hazugság fényében a béke természet-szerűleg törékeny.

A filmet a ráérős tempó ellenére hatékonyan tartja össze az aprólékosan kidolgozott narratív struktúra, az enyhén stilizált, szuggesztív képi világ, valamint az izolált vidéki település jellegzetes hangulata, az igazi bravúrt mégis a főszerepet játszó Bartosz Bielenia szolgáltatja. Bielenia a szófukar álpapot megformálva első-sorban karakteres arcának legapróbb rezdüléseiből építi fel a főhős jellemét, miközben tekintetéből mindvégig sugárzik annak minden fájdalom, dühe és szomorúsága. Komasa jó érzékkel tartogatja az arcközeliket a cselekmény drámaibb szakaszaira, így nem zsákmányolja ki a bravúrosan játszó főszereplőt, hanem elegánsan erősíti Bielenia alakítását.

A *Corpus Christi* a kortárs lengyel film újabb megkerülhetetlen remeke, mely nemcsak gazdag társadalmi jelentéssel bír, de a kallódó huszonévesekről is van mondanivalója. A művet záró talányos, letaglózó hosszú beállítás pedig biztosan sokáig velünk marad majd.

CORPUS CHRISTI (Boże Ciało) – lengyel, 2019. Rendezte: **Jan Komasa**. Írta: **Mateusz Pacewicz**. Kép: **ifj. Piotr Sobocinski**. Zene: **Evgueni és Sacha Galperine**. Szereplők: **Bartosz Bielenia** (Daniel), **Eliza Rycembel** (Eliza), **Aleksandra Konieczna** (Lidia), **Zdzisław Wardejn** (Az idős lelkész), **Leszek Lichota** (A polgármester), **Lukasz Simlat** (Tomasz atya). Gyártó: **Aurum Film / Can + / CNC**. Forgalmazó: **magyarhangya**. Feliratos. 115 perc.



A MI KODÁLYUNK

A Kodály-paradoxon

LÁSZLÓ FERENC

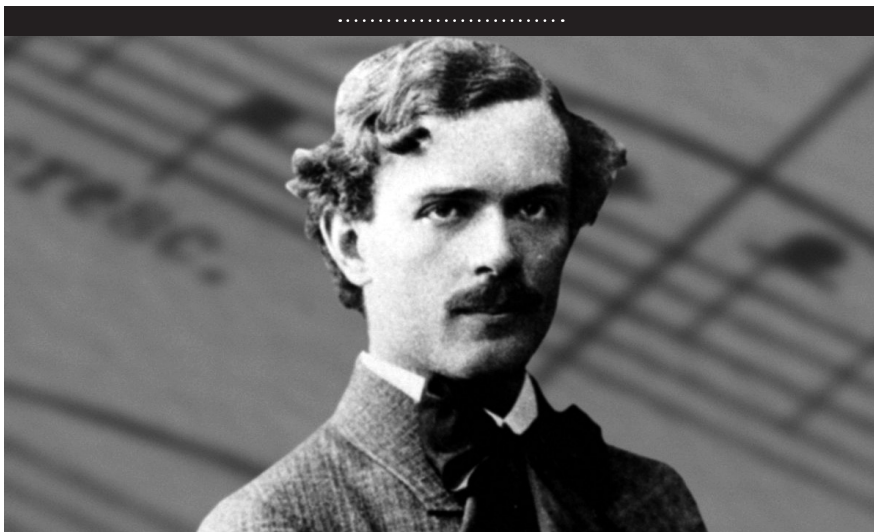
A KÁNON ÉS AZ EMBER, AKÁR A MÁGNES KÉT PÓLUSA.

Mosolytalanul szigorú, idős tanító bácsi – mi tagadás, több mint 50 évvel a halála után valahogy így él a köztudatban Kodály Zoltán alakja, és ez a kép nyilvánvalóan aligha tesz jót a zeneszerző és életműve jelenkori kedveltségének. Kodály emlékezetét felfrissíteni és fiatalosabbá tenni ilyesformán érdemi és valósággal közhasznú feladat, s Petrovics Eszter rendező-forgatókönyvíró filmje félreismerhetetlen módon éppen ezt a célt tűzte ki maga elé.

Mai fiatalok, ifjú koruk dacára máris nevet szerzett, nagytehetségű muzsikuskok szemén keresztül rátekinteni az életút első harmadára: ez hát az alapkonceptió, amely első pillantásra még könnyen leolvasható didaktikusságával együtt is ígéretesnek vélhető. Annál is inkább, mivel a zongorista Ránki Fülöp és a csellista Devich Gergely személyében megejtően bájos és hamvas hitelű főszereplőket sikerült kiválasztani, akik a párbeszédhelyzetet

„Szoboralakká merevedett nagyság”
(A fiatal Kodály Zoltán)

kedvesen imitálva, sőt olykor direkt oldottan képesek Kodályról beszélni. S amennyiben a nézőben ott munkál az együttműködési hajlandóság elvárható minimuma, úgy minden további nélkül könnyű elfogadni a fikciós kiindulópontot, vagyis kettejük közös felkerekedését Galántára, rácsodálkozásukat az ottani pályaudvar Kodály-szignáljára – és így tovább. Annál is inkább, hiszen nemcsak felmondják a hasznos ismeretterjesztésül szánt leckét, hanem egyúttal persze zenélnek is: a 16 esztendősen komponált romantikus zsenget, az 1898-as Lírikus románcot például üdítően atipikus és meglepően érettnak ható Kodály-darab gyanánt fölfeledezve velünk. Hasonlóan szerencsés döntés volt Kaszás Gergő hangján megszólaltatni a filmben felhangzó Kodály-visszaemlékezéseket: az ő orgánumban ugyanis határozottan ott rejlik egyfajta időtlenül kamaszos jelleg, amit alapértelmezetten aligha asszociálnánk Kodály személyével.



Ám ha egy régen szoboralakká merevedett múltbéli nagyságot valóban le akarunk léptetni a talapatáról, akkor a róla szóló filmben nincs helye sem koszorúzásnak, sem emléktáblának, és természetesen szobornak sem. Mert máskülönben aztán hiába látunk amúgy a lelkünkben lelkedezett mai fiatalokat, a produkció összehatása mégis feszélyezően öreges és egyszersmind anakronisztikus lesz. Petrovics Eszter és alkotótársai azonban a jelek szerint azt remélték, hogy Ránki és Devich átütő kamaszsága majd elfeledteti a nézővel a hagyományörző egyesületi, helytörténeti gyűjteményes „kötelező” köröket.

A nemes ambíciójú (fél)kudarc főoka mégsem ez volt. Maga Kodály Zoltán és kanonizált emlékezete állt ellent bármiféle – mégoly kívánatos – oldottabb közelítés- és tárgyalásmódnak. A „példamutató nagy ikerpár” hosszabb életű beltagja ugyanis imponáló (és jobbadán elkedvetlenítő) tudatossággal építette fel saját alakját és életrajzi narratíváját, s nagy műgonddal beállított szerepéből, úgy tűnik, még évtizedek múltán sem hagyja kimozdítani magát. Vagyis tehát rendíthetetlenül áll előttünk a „paraszti egészség”-et méltató fonográfos ember, akinek küldetéses elhivatottságát mit sem csorbítja a fővárosban meg a zenei életben egyként éveken át megtapasztalt „tökéletes részvétlenség és ellenségeség” – és így tovább.

Pedig nem nehéz belátni, hogy ez a hieratikus kép Kodály elevevebb utóéletének legnagyobb ellensége. Hiszen még ebben a filmben is szinte csak az életrajz Eötvös Collegium-beli szakaszához fért oda egyetlen (s rögtön üdítően ható) lazultabb-humorosabb pillanat. Életfogytig kitartó kirándulókedvét azonban már hagyományyszerűen a Szabolcsi Bence-féle örök emelkedettség, míg a zeneszerző és Emma asszony szerelmének keletkezését az óvatos tapintat hangján tárgyalták Petrovicsék. Ahogyan azt Kodály Zoltán bizonyosan el is várta volna.

A MI KODÁLYUNK – magyar dokumentumfilm, 2020. Rendezte és írta: **Petrovics Eszter**. Kép: **Sibalin György**. Zenei rendező: **Maltz Ádám**. Vágó: **Kun Balázs**. Szereplők: **Devich Gergely** és **Ránki Fülöp**. Producer: **Muhi András, Ferenczi Gábor**. Támogató: **MMA**. Gyártó: **Focusfox**. Forgalmazó: **Pannonia Entertainment**. 90 perc.



hogy egy pillanatig sem lesz didaktikus. Eva Green kiváló a szerepben, Winocour pedig kellemő empátiával és érzékenységgel intim közelségbe hozza a karaktert. Hiába az átlagember számára elérhetetlen szakma, könnyedén azonosulhatunk a hősnővel, a helytállása így bárki számára inspiráló lehet.

HUBER ZOLTÁN

Saint Frances

Saint Frances – amerikai, 2019. Rendezte: Alex Thompson. Írta: Kelly O'Sullivan. Kép: Nate Hurtsellers. Zene: Quinn Tsan. Szereplők: Kelly O'Sullivan (Bridget), Ramona Edith Williams (Frances), Jim True-Frost (Isaac), Charin Alvarez (Maya). Gyártó: Oscilloscope. Forgalmazó: Pannónia Entertainment. Feliratos. 106 perc.

A *Saint Frances* egyszerre végzetlenül hiteles és ismerős, és játszódik annyira különös, más világban, mint egy úrutazós sci-fi. Csak nem egy térben messzi-messzi galaxis a helyszín, hanem a liberális mennyország, ahol leszbikus, vegyes bőrszínű párok nevelik kislányukat, aki már hat évesen többet tud a feminizmusról, mint sokan életük legvégén, és ahol hétköznapi témának számít az abortusz, a szabadban szoptatás és a menstruáció is. Mégis, a *Saint Frances* úgy viszonyul a hasonló filmekhez, mint a tamponreklámok kék folyadéka a valósághoz, pont azért, mert ez a liberális életszemlélet nem

Proxima

Proxima – francia, 2019. Rendezte: Alice Winocour. Írta: Jean-Stéphane Bron és Alice Winocour. Kép: Georges Lechaptois. Zene: Ryuichi Sakamoto. Szereplők: Eva Green (Sarah), Zélie Boulant (Stella), Matt Dillon (Mike), Alekszej Fatejev (Anton), Sandra Hüller (Wendy). Gyártó: Dharamsala / Darius Films. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 107 perc.

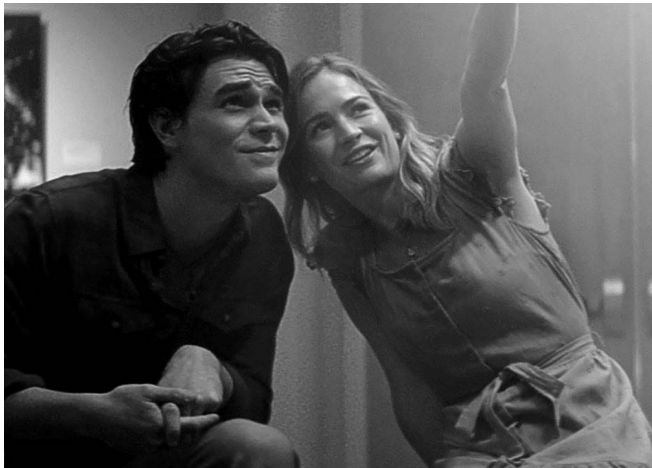
Az űrhajósok bonyolult és veszedelmes küldetéseket teljesítenek még akkor is, ha nem támadnak rájuk gyilkos idegek. Az ikonikus Ellen Ripley nemcsak a női akcióhős archetípusa, de egy valamirevaló űrhajó azóta elképzelhetetlen csak és kizárólag férfiakból álló legénységgel. A manapság rendkívül aktuális gender-problémakörben keresve sem találhatnánk érdekfeszítőbb példát a női asztronautáknál. Nem véletlen hát, hogy a fiktív kalandok és megannyi mellékszerep után a láthatóan megugrott az érdeklődés az űrt meghódító hús-vér hősnők iránt. A *Fargo*-sorozat révén ismertté

vált Noah Hawley egy megtörtént esetet gondol tovább: a *Lucy in the Sky* arról szól, vajon visszaváltozhat-e átlagos kertvárosi háziasszonnyá az, aki már egyszer közel került a csillagokhoz. Ezzel szemben a francia Alice Winocour több valós személyből gyúrta össze főhősnőjét, majd földközeli megközelítést választva a család és a karrier összeegyeztethetőségét állította űrhajós-filmje középpontjába. A hosszú küldetésre induló Sarah-nak nemcsak az embert próbáló felkészüléssel és a mindenütt kísértő toxikus maszkulinitással kell megküzdenie, de a kislányától is el kell szakadnia, ami egyértelműen a legnehezebb feladat. Acélos akarattal és kitartással a szakmai nehézségek és a férfi kollégák előítéletei leküzdhetőek, anyaként egy évre bolygó körüli pályára állni azonban egészen másfajta kihívást jelent.

Winocour egyszerre mutatja meg a hősnő szakmai és magánéleti dilemmáit, hibátlanul egyensúlyozva az űrutas látványos technikai kulisszáit

és a melodramái családi szál között. A rendező kézikamerát és sok közelképet használ, elegáns hűvös fényekbe csavarva az egyszerre kemény és meghitt történetet. A kilövést megelőző hetek aprólékos és hiteles bemutatása nemcsak a téma iránt érdeklődőket ragadhatja magával, a kozmikus csapatmunka jellegzetes emberi dimenziói is izgalmasan kidomborodnak. A karakterek összetettek, a köztük lévő viszonyok állandóan változnak, így aztán a film úgy tud fontos gender-témákról beszélni,





kiválóan játszadozik a nézői elvárásokkal – sokáig nem derül ki, ki a főhős –, a tempó feszes, a fordulatok időzítése mértani, az akciójelenetek pedig dicséretes önmérsékletéről tanúskodnak. A film legnagyobb erénye mégis a főszereplője – Betty Gilpin Crystalja egyetlen fellépéssel bejátszotta magát minden idők legvagányabb akcióhősnőinek panteonjába, Sarah Connor, Ellen Ripley és Furiosa társaságába.

BASKI SÁNDOR

Még mindig hiszek ▀

I Still Believe – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Andrew és Jon Erwin**. Kép: **Kristopher Kimlin**. Szereplők: **K.J. Apa** (Jeremy), **Britt Robertson** (Melissa), **Shania Twain** (Terry), **Melissa Roxburgh** (Heather), **Gary Sinise** (Tom). Gyártó: **Kevin Downes Productions**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 116 perc.

A kizárólag keresztény tematikájú filmeket jegyző szerző-testvérpáros, Jon és Andrew Erwin közös, főképp melodramákból álló filmográfiájának fő témái: a vallásos hit és az imádság, a felnövés és a késő kamaszkorban átélt tragédiák, a zene ereje és a szerelem. A javarészt igaz történeteken alapuló, saját forgatókönyvből dolgozó rendezők a hagyományos blockbuster dramaturgia, az érzelmes ám feledhető soundtrack és a nagy szavak

erejében éppen annyira hisznek, mint Istenben.

Míg a 2018-as kasszasiker *Csak elképzelni tudom* a MercyMe nevű zenekar slágerének háttérét örökíti meg, a *Még mindig hiszek* egy másik amerikai keresztény sztárzenész, Jeremy Camp önéletrajzi könyvéből született, mindkét film leginkább a szintén keresztény-konzervatív értékrend mentén írott szerelmi melodramákról híres Nicholas Sparks univerzumával rokonítható, ám a vallásos üzenet náluk jóval erőteljesebb, olyannyira, hogy a mostani mozi vége főcíme egy egyházi hotline elérhetőségével indul. A filmben Jeremy és első szerelme, Melissa ártatlan főiskolai románcát látjuk komoly szövetséggé alakulni. Kapcsolatukat először az udvarlók közötti rivalizálás, majd a lányra tragikus hirtelenséggel lecsapó rák árnyékolja be, miközben a dalszerző-énekes fiú a hívó fiatalok körében egyre népszerűbb lesz könnyfakasztó szerelmük és mély hitük megéneklésével. A *Séta a múltba*, *Az utolsó dal*, a rákos tinédzser tematika zászlóvivői, mint a *Csillagainkban a hiba* és a *Most jó*, valamint a Hallmark Channel stilisztikai nyomdokain járó mozi talán egyetlen igazán meglepő húzása a hirtelen, csodálatos gyógyulás váratlan fordulata, amelyet teljes egészében annak köszönhetnek, hogy Jeremy idő közben óriási

rajongótáborra tett szert, akik szorgalmasan imádkoztak a lányért, az ima pedig meghallgatott. És ugyan a film valóban egyetlen pillanatra sem rugaszkodik el a giccses közhelyek világától, annyit legalább elismer, hogy ennyire egyszerűen még az igazán mélyen hívők sorsa sem feltétlen oldódik meg örökre.

KOVÁCS KATA

A Pásztor ▀

A Pásztor – magyar, 2020. Rendezte és írta: **Illés László**. Kép: **Tóth Gergely**. Zene: **Grósz Artúr Valentin**. Szereplők: **Székely B. Miklós**, **Horváth Ákos**, **Jordán Tamás**, **Jókai Ágnes**, **Sütő András**. Gyártó: **Intergalactic Productions**. 91 perc.

Illés László második filmje, *A Pásztor*, mely – akárcsak első egész estés horror alkotása, *A pince* – a Nemzeti Filmalaptól független forrásokból valósult meg. A történet ideje ezúttal a második világháború, főszereplője pedig egy pásztorember, aki a mezőt és erdőt járva tanúja lesz egy zsidó fogolycsoport lemészárlásának. A gyilkosságokat SS-egyenruhás magyarok követik el, ami történetileg nem helytálló, mert a honi zsidók deportálását döntően magyarok (csendőőrök, rendőrök) hajtották végre, és az azt irányító SS-ek német ajkúak voltak. Ha az emberi gonoszság általános, allegorikus bemutatása a cél, akkor felesleges valóságshűséget számon kérni.

SÁGHY MIKLÓS





/// Szabó István-díszdoboz

Reprezentatív és informatív gyűjteménnyel tiszteleg Szabó István előtt a Nemzeti Filmintézet Filmarchívuma. A hat film közül ugyan hármat (*Apa*, 1966; *Bizalom*, 1979; *Mephisto*, 1981) már korábban is megjelentettek, most azonban digitálisan felújított képpel és hanggal nézhetjük újra őket, ahogy a másik három, általuk még kiadatlan filmet is (*Redl ezredes*, 1985; *Hanussen*, 1988; *Szembesítés*, 2001). Az extra lemezen helyet kapó rövidfilmek közül a *Variációk egy témára* (1961) és a *Te* (1962) szintén elérhető volt már korábbi lemezeiken, az *Álom a házról* (1971) azonban először látható, ahogy az egyéb extratartalmak (riportok, beszámolók) többsége szintén újdonság. Informatív tehát a kiadvány, hiszen a filmek most válnak láthatóvá korszerű, minden igényt kielégítő minőségben, ugyanakkor több szempontból reprezentatív. Először is jórészt a legkiemelkedőbb művek sorakoznak benne. Ennek megítélése nyilván szubjektív, de

maga Szabó is első trilógiájából (*Álmodozások kora*, 1964; *Apa*, *Szerelmesfilm*, 1970) a középső darabot tartja a legsikerültebbnek, a másodikból (*Mephisto*, *Redl ezredes*, *Hanussen*) ugyancsak a középsőt (azaz nem az Oscar-díjas *Mephistót*), továbbá számára is fontos állomás a stílusváltó *Bizalom*. Másodszor az életmű nemzetközi elismertségét a második trilógia alapozta meg, amely végre teljes egészében hozzáférhető. Harmadszor pedig – s talán ez a legizgalmasabb, legkreatívabb eleme az összeállításnak – kirajzolódik belőle az életmű mozgása, íve.

Szabó István életműve – függetlenül attól, hogy a nemrég bemutatott *Zárójelentés* a cím sugalmazásának megfelelően az utolsó tétele lesz-e – három stíluskorszakra és egy nagy lélegzetű, több filmből álló összefoglaló, zárószakaszra bontható. Az első trilógia a modernista új hullámos stílust reprezentálja, amellyel Szabó a hatvanas évek filmtörténetének meghatározó szereplőjévé

vált. Ezt – a filmtörténeti mozgásokkal ugyancsak párhuzamosan – a szerzői stílust tovább radikalizáló művek folytatják, az álomszerű, tudatfilmes *Tűzoltó utca 25.* (1973) és az allegorikus *Budapest mesék* (1976). A következő film, a *Bizalom* viszont már a nyolcvanas évek konvencionálisabb elbeszélésmódú, kevésbé személyes stílusát készíti elő (a hetvenes évek munkái ezért nem alkotnak újabb trilógiát), amely majd a második trilógiában fog kiteljesedni, a magyar új akadémizmus (nemzetközi elnevezéssel a midcult művészfilm) legsikeresebb képviselőjeként. Ezután a korábbi témák, formák, gyártási-költségvetési feltételek variációja következik: a második trilógiát rögtön két, szorosan egymás mellett forgatott filmpár követi, a *Találkozás Vénusszal* (1991) nemzetközi és az *Édes Emma, drága Böbe* (1991) hazai történetével, költségvetésével és (jórészt) szereplőgárdájával. A nagylélegzetű, enciklopédikus összegzés, *A Napfény íze* (1999) után tovább folytatódik a korábbi formák variációja, elsőként a *Bizalom* történelmi korszakát és kamara-

drámáját idéző, ugyanakkor koprodukcióban, világsztárok közreműködésével megvalósuló *Szembesítés*vel. A további filmek – így vagy úgy – jórészt ugyancsak „variációk egy (korábbi) témára”.

S hogy mi a tanulsága mindennek, amit tehát a díszdobozban sorakozó filmek meggyőzően bizonyítanak? A midcult film fogalmának pontos bemutatása, nevezetesen a szerzői szemlélet továbbélése a konvencionális(abb), adott esetben műfaji(bb) formában. Szabó mindvégig ugyanarról mesél (a 20. századi közép-kelet-európai sorsok történelmi-politikai meghatározottságáról), ám ezt más és más módon teszi a szubjektív emlékezésfilmektől a nagyszabású történelmi tablókig. A hat film több mint 12 órás játékidéje ezen a nemcsak az életmű tekintetében, hanem filmtörténetileg is reprezentatív úton vezet végig.

A gazdag extratartalmak közül hármat szeretnék kiemelni. Az első a *Filmesek egymás közt* című 1984-es riportnak a *Redl ezredes* forgatását bemutató részlete. Ebben Romvári József díszlettervező beszél munkájáról, miközben egy stúdióban felvett jelenet próbáját láthatjuk, ahogy a rendező precízen, mozgásról-mozgásra előjátsszik Brandauernek. A második a *Rendezők cérnaszálon* (2008) című kettős portré Szabóról és talán legkedveltebb kollégájáról, nemzedéktársáról (ugyanabban az évben születtek), Jiří Menzelről. Igen tanulságos megfigyelni a két rendezőnek az oldott beszélgetésekben, szituációkban megmutatkozó, a műveken is nyomot hagyó alkati különbségét. A harmadik pedig egy „névtelen”, mindenféle stáblistát nélkülöző montázs az életmű legszebb, emblematikus részleteiből. A rövid, a rendezőhöz méltó etűd címével csak azonosulni tudunk: *Köszönjük, Szabó István!*



így az alkotónak ki kell találnia, hogyan távolíthatja el nem kívánt „műzsáját”.

A *Fekete pillangó* alkotói sok filmklasszikusból és kultuszfilmből merítettek, és a referenciákat tudatosan és okosan adagolták a cselekménybe, ezáltal egy rendkívül feszült és feszes pszichothrillert építettek fel. A film elején még joggal várhatjuk Steven Spielberg *Párbajának* egy verzióját az őrült kamionos miatt, az azt követő történések viszont már a Rutger Hauer-féle *Az országút fantomját* juttathatják eszünkbe, ami keveredik Stanley Kubrick *Ragyogásával* és a szintén Stephen King tollából származó *Tortúrával*. Minden adott egy feszült macska-egér játékhoz. Az események gyorsan be is indulnak, és Brian Goodman a rövid, de velős cselekmény keretei között szépen kibontotta a két teljesen más világhoz tartozó főhős férfi elmérgesedő kapcsolatát. Ám sajnos a *Fekete pillangó* alkotóinak nem sikerült olyan jól megcsavarnia a sztorit, mint Darren Aronofsky-nak az *anyám!*-ban. A film utolsó harmadánál beálló fordulat feleslegesen teszi idézőjelbe az amúgy is kreatív módon megvalósított, önreflexív történetet (Jack frappáns ötlete, hogy Paul írja meg, színezza ki az ő találkozásukat), azonban Goodman

és társai ezen még csavarnak egyet az utolsó jelenetben, ami már kifejezetten lerontja a *Fekete pillangó* színvonalát. Az első egy óráért azonban ajánlott megnézni a filmet.

Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

Géniusz

Genius – angol-amerikai, 2016.
Rendezte: Michael Grandage. Szereplők: Colin Firth, Jude Law, Nicole Kidman. Forgalmazó: Cinetel. 104 perc.

Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni – tartja az ősrégi mondás. Thomas Wolfe (Jude Law) világéletében dudás akart lenni, és sosem félt a lélek szénfekete mélységeibe ereszkedni, ha ez volt az ára, hogy remekművet vajúdjon ki magából. A vérét folyatta el az íróasztala fölött. Bár neve hazánkban nem annyira ismert, mint nemzedéke többi tagjáié (Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway), nagyregényeivel, továbbá novellisztikájával jelentékeny hatást gyakorolt az amerikai irodalomra. Wolfe az 1920-as évek második felében alapozta meg karrierjét, amikor találkozott a híres irodalmi szerkesztővel, Max Perkinsszel (Colin Firth). Az avatott műértő rögtön meglátta az írógéniust a szeszélyes fiatalemberben, és nem

csak könyvei kiadásában segédkezett, de munkakapcsolatuk idővel őszinte barátság-gá mélyült. E különös viszony krónikája Michael Grandage *Géniusz* című debütfilmje.

Hányatott sorsú mozirol van szó, a *Géniusz* mintegy másfél évtizedig pihent a dobozban, mielőtt a projekt zöld utat kapott, s ez érezhető a végeredményen. Kifejezetten izgalmas, hogy a történet nem a szertelen, önpusztító Wolfe, hanem az élethez szelíd hűvösséggel viszonyuló Perkins figurája köré összpontosul. A feltörekvő zsenit az ő nagyítólenccsén keresztül ismerhetjük meg, ám a képletet bonyolítja Wolfe szeretője, a korosodó Aline (Nicole Kidman) is, aki beteges féltékenységgel igyekszik megmérgezni a két férfi kapcsolatát. E rendhagyó „szerelmi

háromszög-helyzet” ígéretes konfliktusokat szül, amelyek sajnos csak ritkán nyernek valódi tétet (ilyen például Aline és Max beszélgetése a szerkesztő irodájában, ahol még egy pisztoly is előkerül), továbbá a kötelező toldalékfigurák (a súlyos válságát élő Fitzgerald vagy az egyetlen jelenet erejéig felbukkanó Hemingway) is inkább a közegábrázolást szolgáló biodíszletek, semmint éles vonásokkal megrajzolt, hús-vér jellemek.

Wolfe és Perkins cinkos szövetsége kellően érdekfeszítő lenne ahhoz, hogy végig éberben tartsa a nézőt, ám a cselekmény bumfordi bakugrásokkal halad előre (olykor hosszabb időtávot hidal át anélkül, hogy ezt legalább inzert formájában tudunkra adná), így pedig a ritmus is szaggatottá válik. A *Géniusz* is megmételjezi a kortárs politikus- és sztárelitárium betegsége: ahelyett, hogy átívelné a főhős teljes életművét, inkább kötetlenül adomázgat belőle, ami már azért is sajnálatos, mert Wolfe az életrajzi fikció prózaformájának egyik úttörője volt. Öröndetes viszont, hogy a színészi alakítások elsőrangúak: Firth szomorkás tekintete a szívünkig hatol, Kidman makulátlanul hozza a reménytelenül szerelmes hősnőt, Law pedig nagyszerűen alakítja a lángelmét, aki kimozdította medréből a világirodalmat, majd belehalt.

Extrák: Semmi.

KOVÁCS PATRIK



A fekete két árnyalata

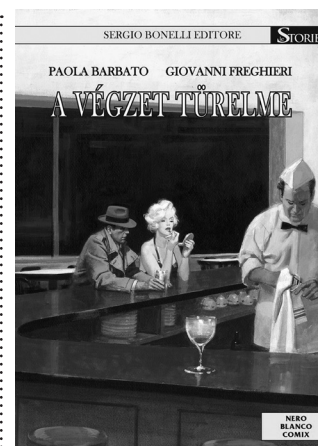
Film noir és képregény kapcsolata már a bűnügyi műfaj kialakulásától kezdve meglehetősen szorosnak mondható. Olyannyira, hogy a noir jellegzetes látványvilágát formáló hatások között a háborús takarékoskodás vagy a német expresszionizmus fontos alkotóinak kéznyma mellett egyes képregényszerzők, például Milton Caniff és Will Eisner munkásságát is számon tarthatjuk. Hogy a zsáner milyen elevenen él ma is a kortárs képregényben, és nem csak az amerikaiban, azt két, magyarul frissen megjelent munka igazolja – az egyik olasz, a másik lengyel.

Miközben örvedetesen megszorodtak az olasz sorozatok magyar fordításai, önálló történetekből egyelőre kevesebbet olvashattunk. A *végzet türelme* kiadója viszont pont az egykötetes művekre koncentrált, a Paola Barbato – Giovanni Freghierri alkotópáros képregénye pedig kezdésnek ideális: sűrítve vonultatja fel a noir típusfiguráit, és a végkicsengése elég mellbevágó ahhoz, hogy a műfajra jellemző fatalista hangoltságot és peszsimista világlátást az olvasóra hagyományozza. Barbato története a szórakoztatóipari

berkekben játszódó noirok közé tartozik, mint a Nicholas Ray rendezte *Magányos helyen*, vagy Ed Brubaker és Sean Phillips képregénysorozata, a *Fatale*. A magándetektív főhős egy zsarolási ügybe keveredett filmsztár megbízásából nyomoz, és közben megismeri a hollywoodi üzletmenet valódi természetét – nem mintha túl sok illúziót táplált volna a feltörekvő színészek, cinikus ügynökök és hisztérikus hírességek erkölcséről. Ahogy szorul a hurok a közönségkedvenc Barry Melville nyaka körül, Barbato fokozatosan egyre ellenszenvesebbé formálja őt és az összes többi szereplőt, a nyomozót is beleértve. Véletlenül sem bonyolodnánk bele a cselekmény fordulataiba, legyen elég annyi, hogy *A végzet türelme* izgalmasan keresztezi *A máltai sólyom* nyomán haladó detektívnoirokat a bűnbe sodródó átlagemberek kálváriájáról mesélő, „érett” noirral, mint amilyen a *Gyilkos vagyok* vagy *A postás mindig kétszer csenget*.

Barbato és Freghierri munkája tehát alapos műfajismeretről árulkodik, ahogy Lukasz Bogacz író és Wojciech Stefaniec rajzoló *Noirja* is. A lefegyverző egyszerűségű cím

ellenére azonban ezúttal kevésbé egyértelmű, hogy valóban ebbe a zsánerbe illik-e jobban az eredetileg 2013-as megjelenésű lengyel képregény. Bogacz egy másik bűnügyi alműfaj, a pszichotriller motívumaival is dolgozik, ugyanis a történet felütésétől kezdve egyértelmű, hogy a felesége félrelépéséről tudomást szerző krimiíró elmeállapota nem kimondottan stabil. A noirra jellemző, a baljós eseményeket előrevetítő narrációs monológ így az időzített bombaként ketyegő főhős hagymázás szövegvé alakul, és a *suspense* feszültségével tölti fel a történetet. Bogacz forgatókönyve azért válik helyenként modorossá és öncélúvá, mert a saját belső poklában senyvedő Robert is pontosan tisztában van a noir játékszabályaival. Ebből a szempontból a lengyel képregény a posztmodern noir csapdájára, a tét nélkülivé váló műfaji önreflexióra mutat rá: attól nem lesz ravaszabb vagy izgalmasabb a történet, hogy a szereplők viselkedésén úgy érezni, megírt szerepet alakítanak. A kevés meglepetést tartogató történetnek az író a noirtól szokatlan, inkább pszichotrillerhez illő, brutális erőszakjelenetekkel igyekszik nagyobb súlyt adni, ami kevésbé elegáns, ám hatásos megoldás.



Wojciech Stefaniec rajza miatt azonban a *Noir* is érdemes esélyt adni. Nyers, sűrű, expresszív képei a már említett Sean Phillips munkáit idézik, de a lengyel művész merészebben mossa el a kontúrokat, és még többet bíz a markáns fényárnyék effektusokra. Rajzain valóságos összerobbannak a világos és a sötét foltok, alakjai pedig eltorzulnak a bennük dúló érzelmektől. Ez a képi intenzitás sokkal eredményesebben teremt meg a főhősön elharapózó örület légkörét, mint a narráció.

Paola Barbato – Giovanni Freghierri: *A végzet türelme*. Fekete-fehér, puhafedeles, 112 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

Lukasz Bogacz – Wojciech Stefaniec: *Noir*. Fekete-fehér, puhafedeles, 116 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

KRÁNCZ BENCE

Özvegyelés a jövő filmterméséből? *elköveti: Pilcz Roland*



PILCZ ROLAND, 2020.

