

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 07. SZÁM • 2020. július • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



ÚJ-HOLLYWOOD

Falusi thriller // Kuruc-legendárium



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Pablo Larraín: *Emilia Pérez* – magyarhangya

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

ÚJ-HOLLYWOOD

A melodráma a Hollywoodi Reneszánszban már nem húzóműfaj, az új nemzedék filmjei nem nagyszabású érzelmekről, hanem elenyészésükről szólnak. Az *antimelodramatikus* kor – jegyzi meg Király Jenő *A film szimbolikájában* – érzelmi és spirituális devalválódást hoz: a lelki nemesülést hozó élmények elértéktelenedését és az „anyagi nemesülés” felértékelődését; pszichés frigiditást, eldurvulást, kiüresedést.

Peter Bogdanovich: Az utolsó mozielőadás (Jeff Bridges, Cybill Sheperd, Timothy Bottoms) – 4. oldal



VIDÉKI MAGYAR THRILLEREK

A vidék (falu, természetközeli kisközösség vagy kisváros), az azt uraló tekintélyelvű hatalmasság és az elnyomórendszerrel dacoló hős régóta meghatározó szereplői a magyar filmművészetnek. A vidéken játszódó kortárs magyar filmek egy csoportja a thriller eszközeivel jeleníti meg a szorongáskeltő kelet-európai élményvilágot.

Kostyál Márk: Kojot – 32. oldal



AZ ANIMÁCIÓ MESTEREI

Ralph Bakshi felnőtteknek szánt egész estés animációs alkotásaival az amerikai rajzfilm hirtelen nőtte ki addigi szűkösnek érzett gyerekruháját, és olyan, addig a filmtípus számára ismeretlen témákkal gazdagodott, mint a társadalomkritika, a szexualitás vagy a kendőzetlen erőszak. Bakshi nagykorúvá tette az amerikai rajzfilmet.

Ralph Bakshi: Coonskin – 42. oldal



2020 július

FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 07. SZÁM

ÚJ-HOLLYWOOD

Pápai Zsolt: A pátosz elsiratása (<i>Hollywoodi Reneszánsz: A melodráma</i>)	4
Huber Zoltán: A hatalom rettentő abszurditása (<i>Richard Condon adaptációk</i>)	11
Vajda Judit: Örült nők ketrece (<i>A csavar fordul egyet adaptációk</i>)	14
Greff András: Ragadozók rangadóí (<i>A cápa és öröksége</i>)	17

MAGYAR MŰHELY

Páár András: „Istennel a hazáért és szabadságért” (<i>Kurucok a filmvásznon</i>)	20
Darida Veronika: Filmszínpadok (<i>Filmes hatások a színházban</i>)	26
Bakos Gábor: Részvétellel provokálni (<i>A késő modern Mundruczó</i>)	29
Benke Attila: Szorongás a Kárpát-medencében (<i>Vidéki magyar thrillerek</i>)	32
Benke Attila: Falusi tűzfészek (<i>Vitézy László: Békeidő</i>)	36

ÚJ RAJ

Árva Márton: Neonszín nemzedék (<i>Beszélgetés Pablo Larráinnal</i>)	37
Teszár Dávid: Humor-kompromisszum-nélkül (<i>Dave Chappelle</i>)	40

AZ ANIMÁCIÓ MESTEREI

P. Szabó Dénes: Érett vonalak (<i>Ralph Bakshi</i>)	42
--	----

MICHEL PICCOLI

Bikácsy Gergely: Az óriás (<i>Michel Piccoli 1925-2020</i>)	46
Varga Zoltán: A lázadó vadember (<i>Claude Faraldo: Themroc</i>)	49

FILM/ZENE

Pernecker Dávid: Stresszdallamok (<i>Daniel Lopatin</i>)	50
---	----

TELEVÍZIÓ

Baski Sándor: Elvetélt ötletek (<i>Kovács Dániel Richárd: Mellékhatsz</i>)	52
Kovács Kata: Az ezredforduló üvegburája (<i>Lenny Abrahamson – Hettie Macdonald: Normális emberek</i>)	53
Roboz Gábor: Rengeteg hűhó (<i>Dee Rees: Az utolsó akarat</i>)	54
Barotányi Zoltán: A tűz csak a kezdet (<i>Alexander Nanau: Colectiv</i>)	55
A szabadság lendületével (<i>HBO presztizs-sorozatok</i>)	56

STREAMLINE MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Pablo Larráin: *Ema* – A magyarhangya júliusi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
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:
TPR20-0041
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.
A júliusi Filmvilág már kapható.



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

- Hogyan épült ki a történelem első igazi, óceánokon átnyúló világbirodalma? Három történész ír a spanyol birodalom születéséről és hanyatlásáról
- A lélegeztetőgépek történetét *Molnár F. Tamás* eleveníti fel
- Miért tépték le 1935-ben a náci zászlót egy német óceánjáróról? *Balogh Tamás* elemez
- Az első világháború után sokan a spiritualizmus felé fordultak, mondja el *David Nash*

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménytel 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 videók linkek hírek kritikák
elemzések videók linkek hírek kritikák
elemzések videók linkek hírek kritikák
elemzések videók linkek hírek kritikák

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 hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), **e-mailen** a hirlapelofizetes@posta.hu címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden 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!

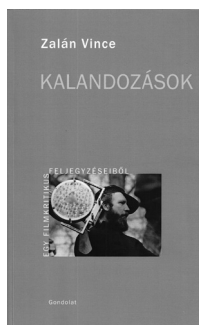
ZALÁN VINCE: KALANDOZÁSOK

Egy filmkritikus feljegyzéseiből

„Ez a könyv: nem rendszeres filmtörténet, nem „összegyűjtött művek”, nem tematikus tanulmánygyűjtemény. Hát akkor micsoda? Kalandozások a közelmúlt filmvilágában.

A kötet szerzője bevallottan elfogult, anélkül hogy az értéktelenségnek kedvezményeket adna. Kedveli azokat a rendezőket, akikről ír – Huszárikot, Bódyt, Fassbindert, Rivette-et és Angelopuolost, vagy éppen Reisenbüchler Sándort vagy Gyarmathy Líviát.”

GONDOLAT KIADÓ, 2020.



CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
| máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

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



CONTENT

NEW HOLLYWOOD

Mourning the Pathos (Melodrama in Hollywood Renaissance) by Zsolt Pápai, p. 4. **The Horrible Absurdity of Power** (Richard Condon Adaptations) by Zoltán Huber, p. 11. **Cages of Mad Women** (Films Based on *Turn of a Screw*) by Judit Vajda, p. 14. **Predator Bouts** (*Jaws* and Company) by András Greff, p. 17.

In the 70's twilight fell on the golden age of Hollywood melodrama: the auteurs of Renaissance turned away from pathos – they made movies about the depreciation of emotions, psychical frigidity and alienation.

HUNGARIAN WORKSHOP

With God for Country and Freedom (Kuruc Rebels on the Silver Screen) by András Paár, p. 20. **Film Stages** (Filmic Devices in the Theaters) by Veronika Darida, p. 26. **Provoking with Compassion** (The Late Modern Mundruczó) by Gábor Bakos, p. 29. **Anxiety in Carpathian Basin** (Hungarian Country Thrillers) by Attila Benke, p. 32. **Rural Pit** (*Peace Time* by László Vitézy) by Attila Benke, p. 36.

During the socialist era rural Hungary has become the symbol of authoritarian oligarchy where lonesome heroes brave against petty monarchs: contemporary thrillers use the same symbolism to illustrate the deep-rooted national anxieties.

NEW BREED

Neon Generation (A Talk to Pablo Larraín) by Márton Árvai, p. 37. **Humour Without Compromise** (Dave Chappelle) by Dávid Teszár, p. 40.

MASTERS OF ANIMATION

Adult Streaks (Ralph Bakshi) by Dénes P. Szabó, p. 42

In the turbulent years of New Hollywood Ralph Bakshi reshaped the American mainstream animation, raising it to adult levels from its eternal infancy.

MICHEL PICCOLI

The Giant (Michel Piccoli 1925-2020) by Gergely Bikácsy, p. 46. **Rebel Savage** (*Themroc* by Claude Faraldo) by Zoltán Varga, p. 49.

From Buñuel's elegant Janus-faced bourgeois to Sautet's troubled family men, Michel Piccoli always preserved his discrepancies: he became one of the great legends and mysteries of modernist film.

FILM/MUSIC

Stressmusic (Daniel Lopatin) by Dávid Pernecker, p. 50.

TELEVISION

Aborted Ideas (*Side Effect* by Dániel Richárd Kovács) by Sándor Baski, p. 52. **The Millennial Bell Jar** (*Normal People* by Lenny Abrahamson and Hettie Macdonald) by Kata Kovács, p. 53. **Much Ado** (*The Last Thing He Wanted* by Dee Rees) by Gábor Roboz, p. 54. **Fire is Only the First Step** (*Colectiv* by Alexander Nanau) by Zoltán Barotányi, p. 55. **The Winds of Freedom** (HBO Prestige Series) p. 56.

STREAMLINE CINEMA p.58.

DVD p.61.

PAPER CINEMA p.64.

On the Cover: *Ema* by Pablo Larraín – A magyarhangya release

HOLLYWOOD

HOLLYWOODI RENESZÁNSZ: A MELODRÁMA

A PÁTOSZ ELSIRATÁSA

PÁPAI ZSOLT

A MELODRÁMA A HOLLYWOODI RENESZÁNSZBAN MÁR NEM HÚZÓMÚFAJ,
AZ ÚJ NEMZEDÉK FILMJEI NEM NAGYSZABÁSÚ ÉRZELMEKRŐL,
HANEM ELENYÉSZÉSÜKRŐL SZÓLNAK.

ÉRZELMI ÉS SPIRITUÁLIS DEFICIT

A II. világháború után a melodráma története egyik csúcsára jut a hősei árnyaltabbá és a világképe differenciáltabbá tétele révén (az ötvenes években), ám röviddel ezután a pozíciói meggyengülnek (a hatvanas években), majd megrendülnek (a hetvenes évektől). A műfaj renoméjának csökkenését a korszellem megváltozása magyarázza. Az *antimelodramatikus* kor – jegyzi meg Király Jenő *A film szimbolikájában* – érzelmi és spirituális devalválódást hoz: a lelki nemesülést hozó élmények elértektelenedését és az „anyagi nemesülés” felértékelődését; pszichés frigiditást, eldurvulást, kiüresedést; a hit elvesztését a „nagy, privilégikus élményekben” (például a hitet abban, hogy az ember megváltódhat az önfeláldozás során).

Ehhez járul a mozi közönségének megváltozása és bizonyos intézménytörténeti átalakulások. Az új, megfiatalodó közönség türelmetlenebb, mint a régi koroké: több akciót, kevesebb szövegveglést akar, és ezeket az igényeket a melodráma – természeténél fogva – képtelen kielégíteni. A melodráma a középkorúak és idősebbek műfaja, ellenben a mozi – a század második felétől – a fiatalok médiuma.

A melodráma a Hollywoodi Reneszánszban tehát már korántsem húzóműfaj, presztízse megkopik. Pedig

a hetvenes évek hollywoodi melodráma sok tekintetben az ötvenes évek családi melodráájának örökségét viszi tovább. A jelentősebb különbségek az időközben eltelt két évtized társadalom- és politikátörténeti, részben gazdaság- és intézménytörténeti eseményeivel magyarázhatók. Az ötvenes évek látszatidillje eltűnik. Az alkotók meg sem kísérik bevakolni az oszlókoszló világ képét, ezért a hetvenes években kifejtettebb a lelki nyomorúság ábrázolása is. Pikánsabbak a témák és kendőzetlenebb a bemutatásuk módja is. A tematikai radikalizálódás jól látszik a nyíltan erotikus, a női meztelenséget „exploitáló” jeleneteken (*John és Mary*, 1969 [Fox], *Halálugrás*, 1969 [MGM], *Stanley Sweetheart varázskertje*, 1970 [MGM], *Az utolsó mozielőadás*, 1971 [Columbia-BBS], *Szerelmem korhatár nélkül*, 1973 [Universal], *Csinos kislány*, 1978 [Paramount]).

A korszakban a korábban – az ötvenes években – még jobbára látens, esetleg rejtjelezetten vagy kierőszkolt happy endekkel álcázva megmutatott ideológiakritika is egyértelművé és kifejtetté válik. A történetek a tradicionális polgári közegből lecsúsznak a sárba, koszlott-foszlott milióbe, ami egyben realiztikusabbá teszi őket (*Az utolsó mozielőadás*, *A gammasugarak hatása a százszorszépekre*, 1972, *Alice már nem lakik itt*, 1974). Néha már

család sincs, csak elhagyott nő (*Rachel, Rachel*, 1972, *Alice már nem lakik itt*) vagy társtalan – esetleg társas magányra kárhozottatott – férfi (*Magányos vadász a szív*, 1968, *A kórház*, 1970, *Mentsd meg a tigrist!*, 1973).

Nem pusztán a család, de – már amikor egyáltalán megjelenik – a családi (re)integráció reprezentációja is módosul. Ó-Hollywoodban ritka a családi reintegráció elmaradása, vagy ha mégis van rá példa (nem is melodrámban, hanem tragikus románcokban), akkor szörnyű veszteséggé tételeződik (*Letört bimbók*, 1919). Ezzel szemben a hetvenes évek váltása többszörös. Egyrészt mind gyakrabban marad el a reintegráció, netán a bekövetkezése illuzórikus csupán (mint Sonny és Ruth kézfogója *Az utolsó mozielőadás* végén: a fiatal fiú és a férjzett idős nő nem alakíthat családot, és ezt a szomorú tanulságot a kihalt utca nyomasztó képét behozó lassú áttűnés hangulatilag is nyomatékosítja). Másrészt a csa-



ládi (re)integráció elmaradása újszerű értelmezést nyer: egyes esetekben természetes (nem tragikus) eseményként tűnik fel a dezintegráció (*Alice már nem lakik itt*), máskor egyenesen a (re)integráció reprezentációja negatív. Az *Öt könnyű darab* (1970) végén Robert döntése, hogy mindenféle családi konstrukciót maga mögött hagy – vér szerinti családját éppúgy, mint barát-nőjét, azaz potenciális házastársát is – korántsem tűnik tragikus eseménynek. Mi több, a zárlat értelmezhető Robert lelki megerősödése jeleként is, hiszen a férfi végre megteszi azt a lépést, amittől mindvégig tartott.

Az ideológiai kritika kifejtetté válása és a családi reintegráció reprezentációjában beállott változások a forma bizonyos korrekcióival kiegészülve egy átfogóbb folyamat részei, nevezetesen a melodramaműfaj még az ötvenes években, a családi melodráma „létrejöttével” megkezdődő, és most elmélyülő modernizálódásáé. Mindez azon-

ban nem jelenti azt, hogy a Hollywoodi Reneszánsz alkotói a melodrámaelemek felhasználásával modern művészfilmeket készítenének. A modernizált családi melodráma még nem modern művészfilm, csupán egy klasszikus műfaj „korszerűsítése”.

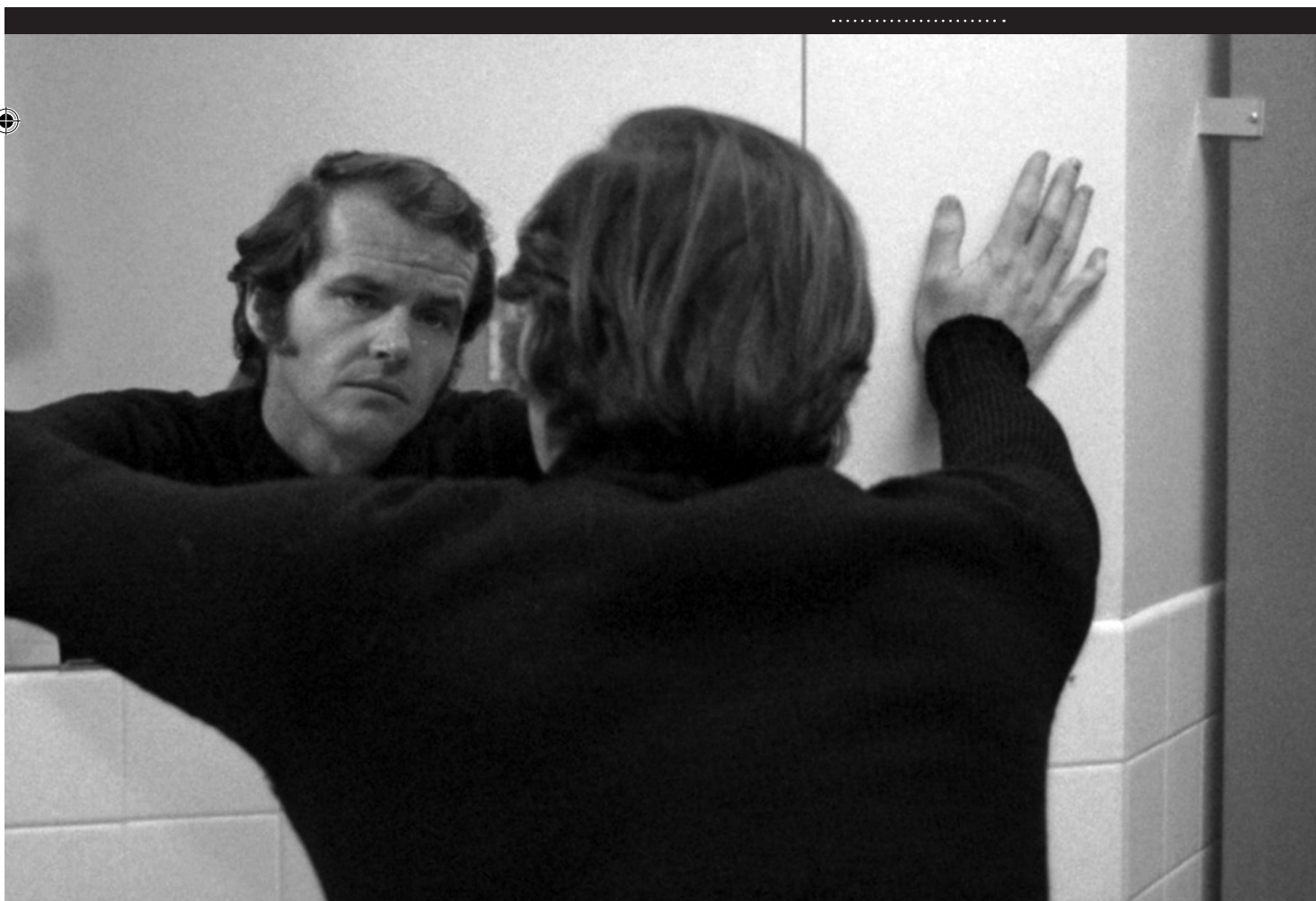
John Cassavetes az egyetlen kivétel – nemcsak a Hollywoodi Reneszánszban, hanem az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek világfilmjében –, aki egyfelől él a modern művészfilm formáját, szerkezetét meghatározó elemekkel, másfelől nem tartózkodik a melodramaműfaj olyan alapelemeitől sem, mint a patetikus fogalmazásmód és az érzelmek kifejtett megmutatása (csupán a túlzásdramaturgia alkalmazásában visszafogottabb). Cassavetes úgy képes modern művészfilmeket forgatni, hogy azokhoz a melodramaműfaj *valamennyi* fontos komponensét felhasználja. Hogyan lehet olyan modernista művészfilmet

készíteni, amely egyúttal patetikus és érzelmességében túlhabzó? Amely kilép a műfajiság sáncai mögül, mert formastruktúrájával a klasszikus alapelveket ignorálja vagy támadja, miközben a melodramai értékvilágot magáénak vallja? A választ kizárólag Cassavetes tudta. (Erről lásd: Pápai: *Pátosz és realizmus*. Filmvilág, 2014/3.)

Mások – Hollywoodban – inkább műfaji filmet készítettek, amelyben egyes modernista megoldásoknak is hely adtak. A Reneszánsz alkotói úgy modernizálták a családi melodramát, hogy – az ötvenes évek darabjaihoz képest – viszavettek a pátoszról: a modern művészfilm hatása kivált ebben, az érzelmi individualizmus részleges lefojtásában volt tetten érhető náluk. Munkáik azonban, újfent hangsúlyozandó, a modernista utalásaikkal és a – Hollywoodból nézve – rendhagyó formakorrekcióikkal együtt sem váltak modern művészfilmekké.

„Érzelmi és spirituális devalválódást hoz”

(Bob Rafelson: *Öt könnyű darab* – Jack Nicholson)



A melodramát minden időben jellemző epizodikus(abb) szerkesztés a Hollywoodi Reneszánszban szembetűnőbb lett (*Az úszó*, 1968, *Öt könnyű darab*, *Az utolsó mozielőadás*, *A gammasugarak hatása a százszorszépekre*), ennél is fontosabb a történetek drámaiságának tompulása. A melodramai narratívában már a negyvenes-ötvenes évektől lefokozódott az akcióirányultság, az akciók kivonása azonban nem hozta magával a filmek extrém módon „lefokozott” drámaiságának csökkenését. Jóllehet olybá tűnik, ezek összefüggnek, azaz az akciók, illetve a drámaiság visszavonása ugyanannak az éremnek a két oldala (a modern művészfilmben a kettő valóban együtt jár), a hollywoodi melodramában korántsem volt így: úgy

gyengült meg az akcióközpontúság a filmekben, hogy közben a „lefokozott”, „túlzott” dramatisztikus maradt. A hetvenes évek fejleménye a hollywoodi melodramában ennek a szerkezetnek a lebontása: a filmek ugyan továbbra sem nélkülözik a drámai pillanatokot, de azok intenzitása meggyengül. Ez a tendencia szükségképpen a filmek melodramaiságát is meggyengíti: minél kevésbé dramatisztált adott mű, annál inkább eltávolodik a melodrama műfajától. Addig azonban – megint csak Cassavetes kivételével – egyik alkotó sem jut el, hogy szakítson a klasszikus szerkezettel, még a legrendhagyóbb filmekben sem, mint az *Öt könnyű darab* vagy *Az utolsó mozielőadás*.

A „dedramatizálódási” folyamatnak kedvez a filmek közegének már emlegetett átalakulása, realiztikusabbá válása, a filmkép objektívizálódása: a realistább miliókben a klasszikus melodramák rettentő konfliktusai lefojtottan jelennek meg. Ezzel függ össze, hogy már kevésbé patetikusak – de pontosabb, ha azt mondjuk: kevésbé pátosszal teliek – a filmek. A pátoszt hagyományosan a hollywoodi hatás-eszközök felfokozott használata szüli a melodramában (lásd a mesterkelt akciókat, a szereplők mozgatóját és a gesztusnyelvüket, a díszletezést, a világítást), azzal viszont, hogy a Hollywoodi Reneszánsz alkotói nyitnak a realiztikusabb szemléletmódok felé, az álomgyári hatáseffektusok használatában is kezdenek önmérsékletet mutatni.

„A csömört mutatják a szenvedélyek helyett”
(Peter Bogdanovich:
Az utolsó mozielőadás –
Timothy Bottoms)



A pátosz elapadásának másik oka, hogy a filmek, kevés kivétellel (*Harold és Maude*, 1971, *Szerelmem korhatár nélkül*, 1973), már nem nagyszabású érzelmekről, hanem az elenyészésükről szólnak. A csömört mutatják a szenvedélyek helyett: *Az utolsó mozielőadás* végén melankóliává oldódik a boldogságvágy (Sonny és Ruth „egymásra találásakor”), az *Öt könnyű darabban* a „boldogságvágy önvizsgálata” a magány karakán vállalását jelenti.

ELVESZETT ILLÚZIÓK

A Columbiával szerződő BBS produkciójában készült *Öt könnyű darab* a melodráma műfaj hetvenes évekre megkopott pátoszát siratja. Kudarcos életű hőst Pátosznak kereszteli el (Eroica = Pátosz; a Jack Nicholson által alakított karakter neve: Robert Eroica Dupea), és ezt a hőst modern „betegségekkel” látja el.

Robert a klasszikus és modern hősök közötti határzónában áll. Sodródó, önkereső figura, aki intellektuális módon igyekszik kezelni az öt ért kihívásokat (ekképpen modern), de rendelkezik a klasszikus melodráma hősöket jellemző szenvedélyességgel is; utóbbi artikulálódik akkor, amikor a forgalmi dugó közepén kiugrik barátja mellől az autóból, felpattan egy kisteherautó platójára, lerántja a ponyvát az ott szállított pianínóról, és zongorázni kezd. A film második felében – szemben az elsővel – már parttalanul áradnak Robert indulatái, minek során alaposan megszólítja a maga középső nevét, az Eroicát.

Rafelson idővel nemhogy visszavonja az érzelmek ábrázolását, mint a modern művészfilmek alkotói teszik, hanem szabad folyást enged azoknak, ezzel a kezdetben modernistának tetsző filmjét a családi melodramák felé kormányozza. Csakúgy, mint a hőse, maga a film is kettős pozíciójú: klasszikus és modern megközelítés homályzónájában áll. Az *Öt könnyű darab* annyiban modern, hogy az elbeszélés epizodikus – a cím a hős életének öt epizódjára utal –, és elliptikus (nem derül ki, miért hagyta ott Robert a klasszikus zenési pályát, és miért lett olajipari munkás). A játékidő teltével azonban a modernista hatásokat leváltja a családi melodramák, pontosabban a családi melodráma „male weepie”-ként („érzelmes férfifilm”) ismert, a *Haragban a világgal* (1955),

az *Édentől keletre* (1955), a *Pókháló* (1955) által reprezentált alfajának inspirációja. Rafelson modernizálva citálja a műfajt, például azzal, hogy a „male weepie”-ben hagyományosan markáns generációs konfliktus élet veszi, és a szélütése miatt megnémult apafigura szerepeltetésével a nemzedékek közötti kommunikációs zavarok problematikáját újszerű kontextusba helyezi. Ez a megoldás – a kommunikációképtelenség modernizmusban népszerű témájának egy klasszikus alműfajba öltése – a rendező amerikai és európai tradíciókhoz fűződő viszonyát illusztrálja.

Rafelson vigasztalan képet fest az emberi kapcsolatokról és a családról általában, amivel radikalizálja az ötvenes évek családi melodramáinak állításait, valamint hozzákapcsolódik a modern művészfilmhez is. Robert „választott” családja: a barátnőjével, Rayette-tel folytatott kapcsolata represszív, a biológiai családja, azaz a Dupea familia belviszonyai sivárak. Bár a két család sokban különbözik – Rayette alsó-, a Dupeák felsőközépcsős osztálybeliek –, mégis egyként diszfunkcionális. Rayette intellektuálisan és lelkiileg sem illik Roberthez, a Dupea familia érzelmi sterilitását és elszigeteltségét pedig szimbolikusan jelzi, hogy egy szigeten élnek, esős, hideg miliőben, és az is sokatmondó, hogy a családtagok mindegyike valamiféle fizikai- lelki defektussal küzd (Tita, a nővér kövér és neurotikus, Carl nyakrögzítőt visel, az apa néma és lebényült). (Ray 1985, 297) Egészeben ez a családi tabló már-már groteszk benyomást kelt, és ugyan Rafelson nem teszi nevetségessé a hősöket, a felvázolt kép épp eléggé elidegenítő humor nélkül is.

Rafelsonhoz hasonlóan Peter Bogdanovich is kettős gyökerű alkotó (már első filmje, a *Célpontok* klasszikus hollywoodi horrorfilmeket idéző jelenetei és *nouvelle vague*-allúziói ezt mutatták), még ha *Az utolsó mozielőadást* nézve ez nem is oly feltűnő. A filmben a klasszikus Hollywood jelenléte nyomatékosabbnak tetszik, mint az európai hatások.

Az utolsó mozielőadás is a BBS-nek a Columbia stúdióval kötött kontraktusa keretében készült, és az *Öt könnyű darabhoz* hasonlóan szubverzív családi melodramaként olvasható.

Peter Bogdanovich a klasszikus családi melodramákhoz kapcsolódik, a cselekmény időpontjával (az ötvenes években járunk) és filmje szemléletével egyaránt: mintegy a Douglas Sirk-i kritikát mélyíti el.

A texasi kisváros, Anarene egészében egy nagycsaládnál alig méreteesebb kisközösség, ahol jószerivel csonka famíliákat találni; amelyek nem ilyen, az is a széthullás küszöbén áll. Az amerikai álom a morális, érzéki, hangulati önvesztés közegében délibáb, még a klasszikus családi melodramákból ismert illuzórikus idill is hiányzik. Itt csupán az idősebbeknek (például az apa-archetípust formáló Samnek) vannak elveik és ideáik, a fiatalok között kizárólag kallódó figurákat találni, akik úgy váltogatják az erkölcsi elveiket, mint a ruháikat, és vagy régen lemondtak már magukról, vagy csak „jobb híján”-célokat kergetnek.

Bogdanovich az amerikai élet és értékek nomadizációjáról beszél, többek között ezért alkalmaz klasszikus Hollywood-reminiscenciákat. A családi melodramát – például a *Haragban a világgal* – a hősök rajza és viszonyai idézik meg, továbbá a westernekre tett utalások is akadnak a filmben. Az erkölcsös Samet a veterán westernszínész, Ben Johnson alakítja (*Rio Grande*, 1950, *A karavánvezető*, 1950, *Félszemű Jack*, 1961, *Akaszthatok őket magasra!*, 1968, *Chisum*, 1970); a díszlet és a fényképezés (a kopár totálók sora) a *Déliidőre* utal; a hősök a *Vörös folyót* nézik a film végén a moziban; az expozícióban *A karavánvezető*, később *A 73-as winchester* plakátja látható.

A hollywoodi utalások olyan közegben jelennek meg, amelynek felfestésekor Bogdanovich-ot a modern művészfilm is inspirálhatta. Az élettelen totálók Antonioni korai filmjeire emlékeztetnek: lelki tájak, Bogdanovich ellentmondásos nosztalgiáját közvetítik. Már a nyitány is – Hans C. Blumenberggel szólva – az „elidegenedés anatómiáját” ígéri a korhadt, elvászott világ képeivel: a szétmálló épülettel és kihalt utcával, a nem induló motorral, a kitört üveg közelijével, majd a sivár belsővel. Hideg, lúdbörzű idő van, pedig Texasban járunk.

Érdemes összehasonlítani a filmet a klasszikus családi melodráma nagy korszakának alkonyán készült, Elia

Kazan jegyezte *Ragyogás a fűben* (1962). Mindkettőben fiatalok állnak a középpontban, és mindkettő az érzelmes csődjét ábrázolja. Míg azonban Bogdanovich-nál a vágyak kiélése vezet a fiatalok illúziók elvesztéséhez, Kazannál ellenkezőleg: a vágyak elfojtása nyomán keletkezett frusztrációk. Mégis Kazan filmjében explicitebb az érzelmek bemutatása, Bogdanovich-nál a jelenetek drámaiatlanok, és ez már – az epizodikusabb, kevésbé egy-célú cselekmény mellett – a modernizmus hatását jelzi.

Bogdanovich-ot ahhoz hasonló realista tudatosság mozgatja, amely a modernistákat az elidegenedés, a szorongás ábrázolásáig vezette: ellentétben Kazannal, aki el nem múló, bár beteljesületlen érzelmeket mutat be, Bogdanovich soha nem létezett, de a felszínen beteljesültnak tetsző érzelmeket ábrázol. *A Ragyogás a fűben* még a szülők korlátoltságával, bigottságával magyarázza az érzelmek csődjét (a hősnő anyját és az apját csak a látszat érdekli: előbbi, hogy örzi-e Wilma a szüzességét, utóbbi, hogy meghallották-e a lány dühkitörését a szomszédok), *Az utolsó mozielőadás*-ban már nincsenek szülők, vagy ha vannak, akkor csak státuszukat illetően azok, szerepüket tekintve nem. Mintha a *Ragyogás a fűben* frusztrált kamaszhőseinek *gyerekeit* látnánk.

Bogdanovich saját kora illúzióvesztettségének eredetét keresi, és az ötvenes évtizedben találja azt meg. Abban az időszakban, amelynek a megítélése – a hatvanas-hetvenes évek kül- és belpolitikai válságjelenségeinek, keserű tapasztalatainak fényében – épp *Az utolsó mozielőadás* leforgatásának idején kezd felértékelődni más filmekben és a közgondolkodásban. Fredric Jameson írja: „... az új esztétikai diskurzusnak a nyitó alkotása George Lucas *American Graffiti* című filmje (1973), amely, mint azóta oly sok film, megkísérelte megragadni az Eisenhower-korszak mostanra már elveszett igéző valóságát; és az embernek az az érzése támad, hogy, legalábbis az amerikaiak számára, az 1950-es évek marad a vágy kitüntetett tárgya”.

Bogdanovich másképp látja. Filmje társadalomtudatossága nem pusztán az általa nyújtott diagnózisból, hanem ellenosztalgijából fakad. Ez a megközelítés a magyar filmtörté-

net kontextusában is értelmezhető: Bogdanovich módszere párhuzamba állítható *Az utolsó mozielőadás* után tíz évvel készült, és arra más vonatkozásban is hasonlító, fontos magyar film, a *Megáll az idő* (1982) megoldásaival. Gothár Péter rendező és Bereményi Géza (társ)forgatókönyvíró a nyolcvanas évekre telepedő élményszegénység és cinizmus eredetét a hatvanas évek kádári konszolidációja sokak által túlértékelt és a későbbi korok nosztalgijától még inkább túlszínezett időszakában fedezi fel.

KOMPLEMENTER SORSOK (HAL ASHBY: HAROLD ÉS MAUDE)

A WASP-normák zárójelezése és a fogékonyág egyfajta ellenromantikára a vágóból lett rendező, Hal Ashby első nagyjátékfilmjét, *A háziúrt* (1970) is jellemezte már. Ezek a jegyek nyomatékosabbá válnak a *Harold és Maude* (1971) rendhagyó, értékszemléletét illetően a maga korában páratlan beavatástörténetében.

Király Jenő írja: „A XX. század ötvenes éveitől játszódik le a fordulat, a második világháború utáni nemzedékek szakítanak a háború előtti nemzedékek kultúrájával (»illúzióival«). Előtte a melodráma felsőbbrendű, később alsóbbrendű műfajnak minősül: könnyű és nevetés, könny és kaland viszonya megfordul. A fogyasztói társadalomban diadalmaskodik a nevetés és kaland, s később, a fogyasztói társadalom fejlődésperspektíváinak megrendülése, az olajválságok idején sem a könnyek moziját rehabilitálják az események: a nevetés és kaland szövetsége helyére nem könny és kaland, hanem iszonyat és kaland szövetsége lép. Végül mintha az iszonyatot is túl melodramatikuskak kezdenék érezni, az undor vagy annak az iszonyattal való kombinációja nyomul előtérbe. Az új középponti kategória a komédiába is benyomul, ebből lesz a »biohumor« (*Keresd a nőt!*, *Feketétek fehéren*, *Csajozós film*).”

Király frappánsan írja le a melodráma pozícióváltozását, a műfaj az ötvenes évektől ért sérelmeket. A melodráma presztízsvesztésének folyamatában az igazi fordulat a Hollywoodi Reneszánsz idején jön el, a világ „antimelodramatikussá” válása innentől befejezett ténynek tűnik. Mindazonáltal épp a Hollywoodi Reneszánszban készül el az a mű, a *Harold*

és *Maude*, amely a teljes filmtörténetben egyedülállóan tetsző harcos kiállítás a könny és kaland, a könny és nevetés mozija mellett.

Hal Ashby a legnagyobb melodrámaértékeket úgy perli vissza, hogy beleépíti filmjébe az antimelodramatikuskor tapasztalatait is. E tapasztalatok megjelenítését célozzák a címszereplők kapcsolatát értelmező figurák megnyilatkozásai, és a század derekától megkezdődő antimelodramatizálódás egyik fő okaként megjelölhető második világháborúnak, benne a holokauszt rémélményének, a megidézése.

Ashby tisztában van azzal, hogy egy olyan korban áll ki a melodramaműfaj értékei mellett, amikor azok jobb esetben érvénytelenek lettek, rosszabb esetben nevetségessé váltak: a film alapirányultságát és hangnemét ez a belátás határozza meg. A *Harold és Maude* egyik állítása az, hogy a hetvenes években a nagy melodráma-értékek csak morbid kulisszák között mutathatók meg: aki valóban képes szeretni, azt korlátoltnak, debilnek minősítik (mint a Haroldnak Maude iránti vonzalmát kommentáló pszichiáter és mások szavaiból ez kiviláglik), aki ellenben képtelen őszintén szeretni (Harold anyja), az normális. A két címszereplő a klasszikus melodrámaértékek elkötelezettje, mindenki más viszont az antimelodramatikuskor képviselője a filmben.

De hogyan virágozhat ki ez a szerelem? Hiszen a fiú és a nő közötti szakadék nagyobb már nem is lehetne. Részben az életkor-különbségük miatt (az egyik tizenéves, a másik hetvenkilenc: a komplett melodramatörténetben páratlan műfaji kommentárról van itt szó), illetve – még inkább – a múltjuk és jelenük miatt. Életpályájuk, sorsuk ellenirányú, mégis komplementer; a jelenben Harold a halálból az életbe, Maud az életből a halálba tart, míg a múltban fordítva: Harold az életből a halálba (anyja mellett egyre csak meghalt), Maud a halálból az életbe (a holokauszt átélésétől jutott a világ megéléséig).

A *Harold és Maude*-ban a szerelem egyszerre abszurd és valódi. Abszurd, mert a korkülönbség nem csupán nagy, de extrém nagy a felek között, és valódi ez a szerelem, mert Ashby a melodramaműfaj legelemibb értékeit idézi meg a címszereplők kapcsolatá-

ban. Mégpedig azzal, hogy beépíti a műfaj legmagasabb rendű változata, az anyamelodráma elemeit a szerelmi melodráma struktúrájába.

A klasszikus melodramaműfaj sohasem a szerelemről szól, voltaképp még a szerelmi melodráma sem: kizárólag a szerelemről a tragikus románc szól. A melodramaműfaj valójában a szeretetről szól, arról, hogy a szerető fél milyen áldozatokat hoz a másikért. Minden szerető személy akkor nyújtja a legtöbbet, ha akár az erotika vonzásáról is lemondva a másik boldogulásának szolgálatába áll, ergo a szerető félnek (legyen nő vagy férfi!) kvázi-anyává kell válnia. Az igaz szerető mindig anyalelkű: nem maga akar érzékileg újjászületni a másik révén, hanem – írja Király Jenő *A film szimbolikájában* - eltűnő jelenlévőként épül be szerelme viszonyaiba. Az igaz szerelemben tehát minden emberi viszonyok legősibb formája, az anya-gyermek-kapcsolat a minta. A szerelmi melodrámban mindez ritkán jelenik meg nyíltan, de azért van erre is példa: a *Megtalált*

években (1942) a szerető nem csupán eljártassa az anyaszerepet, hanem valóban anyaként viselkedik, és előbb törődően kormányozza a világban esetlen és félszeg szerelmét, majd pedig – amikor az átmenetileg elhagyja őt – türelmesen vár rá.

A *Harold és Maude*-ban ennél szorosabb a szerelmi és az anyamelodráma kapcsolata: a két alműfaj összeolvad. Maude gondoskodó lényként tűnik fel már a legelső alkalommal, amikor a templomban beszélgetni kezd Harolddal (felsegíti rá a kabátját), ezután pedig bevezeti a világ jelenségeibe a fiút. (Ruth Gordon alakítása és átalakulása fenomenális: három évvel korábban, a *Rosemary gyermekében* a Sátán rideg szolgálójaként tűnt fel, itt az amerikai filmtörténet egyik legszenzitívebb figurájaként.) Maude egyrészt az élmények szintjén tanít: tapasztalatokkal ajándékozza meg Haroldot, kezdve a fa elszállításától az éneklésen át a táncig. Maude másrészt az érzékek szintjén tanít. Szimbo-

likus, hogy Harold második látogatásakor minden érzékszervét megkínálja valami élménnyel: a szaglását („szagtár”), a tapintását (tapintásélményt nyújtó szerkezet), az ízlelését (zabszalma tea), a látását (alig tér magához a fiú a tekintetét vonzó tárgyakból álló lakásban). Az igazi erotika záloga és a boldogság kulcsa a világ – nem a test, a hús – kívánása: a világ érzékiként észlelése. A kívánások nélküli – antierotikus – világ (a görög erótikosz szó jelentése: „vággyal/kívánsággal összefüggő”) a második látogatáskor kezd Harold számára erotikussá válni. A világ megkívánása (azaz áterotizálódása) után a jó néhány jelenettel későbbi, a kapcsolat elhálását sejtető (tehát a kamaszfiú és a nála hatvan évvel idősebb hölgy közötti szex megtörténtéről tudósító) képsor már nemhogy meglepő, de magától értetődő.

„Az érzelmek szintjén tanít”

(Hal Ashby:
Harold és Maude
– Ruth Gordon és
Bud Cort)

Maude nemcsak az együttlétek során viselkedik anyaként, hanem a szakításkor is. Öngyilkossága nem önmérenyilet, hanem a fiúért hozott





áldozat, tragikus boldogságának záloga. Maude önként lemond Haroldról, amikor beveszi a halálos dózist – ráébred, hogy a fiú érdekét nem szolgálja együttléte egy hetvenkilenc éves nővel. A film végén mintha Harold is belátná ezt: a zárókép elégikus ugyan, de – Maude halála ellenére – nem búskomor, panaszos. (Harold gitározik az utolsó snittben; jelentésszerű, hogy gitározni [is] Maude-tól tanult.)

Az idősebb nő és a fiatalabb férfi viszonya miatt a *Harold és Maude*-ot szokás olyan hollywoodi klasszikusokhoz hasonlítani, mint az *Alkony sugárút* (1950) vagy a *Diploma előtt* (1967), pedig azokhoz alig, sokkal inkább a klasszikus melodrámaéhoz van köze. Nemcsak azért, mert témája a tragikus boldogság, hanem mert olyan melodramái alapelemekkel él, mint a krízisdramaturgia és a pátoszos hangnem. Ám mint ahogy a tragikus boldogságot is görbe tükörben mutatja (önmagában a felek közötti különbség hangsúlyozásával), úgy a krízishalmozáshoz és a pátoszos stílushoz is rendhagyóan közelít. Egyfelől túlteljesíti a krízisdramaturgia elvárásait (a halálánál nincs nagyobb trauma, márpedig

„Elvégzi a gyászmunkát”

(Clint Eastwood: Szerelem korhatár nélkül – William Holden)

az expozícióban vagy fél tucat halálnemet próbál ki és ennek megfelelően sokszor „hal meg” Harold), másfelől alulteljesíti a krízisdramaturgia előírásait (azzal, hogy nem veszi komolyan, hanem ironizál a kríziseken). Hasonlóképpen viszonyul a film a pátoszhoz. A precízen koreografált halál mindig patetikus egy filmben, Ashby azonban elszenvedett halálok helyett szenvedelmesen eljátszott halálokat mutat, ekképpen mintegy kifordítva, fonákjáról idézi a melodramai pátoszt. Ezek a jelenetek – szurrealisztikus humoruk miatt – a kései Buñuel-filmekre emlékeztetnek. Nem véletlenül dolgozta fel – írta újra és rendezte meg – a történetet néhány évvel később Jean-Claude Carrière, Buñuel utolsó szakaszának, hét filmből hatnak, a társ-forgatókönyvírója (*Harold és Maud*, 1978).

A Hollywoodi Reneszánszban készült melodramákkal vagy melodramai tapintású filmek zömével ellentétben Ashby munkájának revizionizmusa nem abban áll, hogy megtagadja a klasszikus melodrámaértékeket, hanem hogy számot vet azok elvesztével,

elvégzi a gyászmunkát, a hangvétele mégsem desperált, lehangoló. Destruálja a melodrámaformát, de nem romokat hagy maga után. Páratlan, egyszeri, és megismételhetetlen kísérlet, ha akadnak is a nyomvonalán haladó más művek a korszakban, mint a két évvel későbbi *Szerelem korhatár nélkül* (1973), Clint Eastwood filmje. Itt a szerepek megcserélődnek: a férfi idős, a nő fiatal. Breezy, a tizenkilenc éves hippilány beleszerelmesedik a későnegyvenes ingatlanügynökbe (William Holden); utóbbi viszonzza érzelmeit, miközben a társadalom előítéletességével és a maga pszichés nyavalyáival (magányra programozott ételzeivel, korából fakadó gátlásaival) is meg kell küzdenie. Míg Ashby a tragikus boldogság érvényessége mellett áll ki, Eastwood az egyszerű boldogság legitimitását hirdeti az antimelodramatikus hetvenes években. Jellemzően a korra, a hősök boldogságát a külvilág mindkét filmben perverziónként értékeli.

A cikk a szerző Gondolat Kiadónál hamarosan megjelenő, *Hollywoodi Reneszánsz. Formatörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években* című könyvének részlete.

HOLLYWOOD

RICHARD CONDON ADAPTÁCIÓK

A HATALOM RETTENTŐ ABSZURDITÁSA

HUBER ZOLTÁN

RICHARD CONDON LEGISMERTEBB REGÉNYEI BORZONGATÓAN SZÓRAKOZTATÓAK ÉS
IJESZTŐEN PONTOSAK. A BELŐLŰK FORGATOTT FILMEK ŰGYSZINTÉN.

A tényeket tudatosan elferdítő, nagyhangú és modortalan elnökjelölt, akit titkon az oroszok támogatnak. Mindenről és mindenkiről információkat gyűjtő, hatalmas adatbázist építő és azt saját üzleti céljaira felhasználó óriásvállalat. Személyiségét és magánéletét a munkájáért gondolkodás nélkül feláldozó szervezeti katona. Richard Condon több évtizede írt regényeit olvasva különös kettősséget tapasztalhatunk. Egyrészt kimondottan felkavaró élmény azzal szembesülni, hogy ami anno metsző satírának vagy parodisztikus túlzásnak tűnhetett, mára a hétköznapi szerves része lett. A hatalom logikája mintha semmit sem változott volna, ebben a kíméletlen állandóságban azonban van valami mélyen megnyugtató.

Condon persze korántsem valami mágius kristálygömb segítségével alkotta meg e dermesztően pontos látleteit, hanem azzal, hogy tökéletesen átlátta a pénzügyi-politikai hatalom valódi működését. Bár a legismertebb művei az első felületes pillantásra szórakoztató műfaji daraboknak tűnhetnek, a sötét humor és gyilkos fordulatok az amerikai rendszer kétarcúságáról rántják le a leplet. A New York-i születésű író maga is testközelből ismerte a csillogó látszat mögött felsejlő morbid valóságot, hisz szinte minden fontosabb hollywoodi stúdióban dolgo-

zott sajtósként. A negyvenes évei elején Condon pontosan azért váltott a regényírásra, mert végleg elege lett a szórakoztatóipar örületéből.

Derűs cinizmusa és gyilkos humora egy olyan ember természetes önvédelmi mechanizmusa, aki túl sokat látott ahhoz, hogy holmi illúziókat dédelgessen a világgal kapcsolatban. Condon tudja, a rendszer a természetnél fogva korrupt és kíméletlen, ezért jobb híján viccet csinál az egészsből. Leghíresebb műve, *A mandzsúriai jelölt* a szó legnemesebb értelmében vett ponyva, a rafinált hatásadászat tankönyvi példája. Az 1959-ben megjelent regény nem véletlenül aratott elsöprő sikert, hisz egyszerre játszik rá a hidegháborús paranoiára, illetve a koreai háború és mccarthyizmus a közvéleményben akkoriban még igencsak frissen élő emlékére. Sőt, Condon még a freudi pszichológia és a behaviorizmus fontosabb elméleteit is a cselekménybe építi, hogy végül mindent a feje tetejére állítson. A több szálon futó, számtalan izgalmas figurát mozgató cselekmény a korabeli olvasó fóbiáit piszkálja fel, hogy végül egy univerzális érvényű kórkép rajzolódjon ki előttünk.

A mandzsúriai jelöltet a paranoia-thrillerek trendteremtő mérföldköveként szokás emlegetni, ám ez csak az érem egyik oldala. Condon könyve kőkemény társadalmi satíra, ahol nemcsak a vörö-

sök fogságába esett amerikai katonákat hipnotizálják, hanem nagyjából mindenkit. Az író az amerikai választási rendszerről és a demokrácia általános állapotáról is lesújtó ítéletet mond, vaskos egyenlőségjelet téve az erőszak kultusza, a szórakoztatás, a szemérmetlen propaganda és az agy mosás közé. Mindezzel nemcsak a hatvanas évek forrongó légkörét és a véres politikai merényleteket vetíti előre, de a hatalomért bármilyen mutaványra hajlandó populista vezetőket is. Condon pontosan értette, hogy a politikai siker kulcsa a közvélemény megfelelő kondicionálása, a manipuláció eszközei ezért törvényszerűen finomodni, az ingerküszöb pedig vérszesen nőni fog.

Condon regényének különösen izgalmas sajátossága, hogy nincs is igazán jól megírva. *A mandzsúriai jelölt* egyenetlen, dagályos, ahol a szerkezeti problémák mellett túlírt epizódok, többszörösen terhelt mondatok és erősen kimódolt hasonlatok nehezítik az olvasást. Mind ez azonban egyáltalán nem csökkenti az olvasmányélményt, sőt, Condon épp így képes érzékletesen visszaadni a történetben központi jelentőségű agy mosás bizonytalan élményét. A valós tényekre épített, realizisztikusan ábrázolt események mögött ugyanis folyamatosan ott lappang valami különös, gyakran egészen álomszerű feszültség. A finom szürreália fokozatosan és szinte észrevétlenül veszi át az uralmat a szöveg felett. A könyv ráadásul erősen filmszerű, ami nem is csoda egy olyan írótól, aki a saját bevallása szerint hollywoodi sajtósként legalább tízezer filmet látott.

A regényből készült forgatókönyv határozottan kiegyensúlyozza a cselekményt és kigyomlálja a túlzottan merész vagy széttartó részleteket. A rendező, John Frankenheimer a későbbi hollywoodi reneszánsz számos fontos előfutárához (Sidney Lumet, Blake Edwards, Norman Jewison vagy Franklin J. Schaffner) hasonlóan a televízió felől érkezett, az ott szerzett tapasztalatait pedig egyértelműen a forrásmű előnyére fordítja. *A mandzsúriai jelölt* rendkívül hatásosan adja vissza a regény éteri szürrealitását és nyugtalanító paranoiáját. E sajátos minőség iskolapéldái azok az emlékeztető visszatekintő jelenetek, ahol a katonák bizarr hipnotikus látomása és az orosz-kínai vezérkar valósága folyamatosan egymásba csúsznak.

A vizionált idős asszonyok kimért teadélutánját és a kínai pszichológus való-

ban zajló vérfagyasztó demonstrációját Frankenheimer könnyed természetességgel fűzi össze. A regény 2004-es, Jonathan Demme jegyezte feldolgozásból pontosan ez a groteszk fesztelenség hiányzik, ami nélkül a satirikus történet sem kelhet igazán életre. Frankenheimer nem jelzi külön a vízió és valóság határát. Condonhoz hasonlóan ő sem racionalizálja az agy mosást, a filmje pedig épp e fanyar közvetlensége miatt igazán hatásos.

Az izgalmas beállítások és gyors vágások mellett a jótékony televíziós rutin a legnyilvánvalóbban a már-már dokumentarista módon rögzített finále levezénylésében nyilvánul meg. *A mandzsúriai jelölt* nemcsak műfaj- és trendteremtő, de az uralkodó hollywoodi eszképzizmussal radikálisan szakító darab. A bemutatása idején kisebb pénzügyi bukásnak számított ugyan, majd JFK meggyilkolása után ki is került a forgalmazásból, a hatását mégis nehéz alábecsülni. A filmet a televízió többször műsorra tűzte, majd mikor 1987-ben újra bemutatták, már kanonizált mesterműnek kijáró érdeklődéssel fogadta a közönség.

„Ez csak az érem egyik oldala”

(John Frankenheimer:
A mandzsúriai jelölt
– Lawrence Harvey)

Habár *A mandzsúriai jelölt* a körülmények szerencsétlen együttállása miatt fonódhatott össze JFK tragikus halálával, Condon később több regényében is foglalkozott a dallasi merénnyel. Az 1974-ben megjelent *Téli gyilkosságok* (*Winter Kills*) fiktív nyomozása félreérthetetlenül a Kennedy-gyilkosságra utal. Az egykori elnök féltestvére az állítólagos második merénylő vallomása után megpróbálja felgöngyöltetni a szálakat, de minden nyom egy újabb lehetséges irányba mutat. Condon a JFK halálával kapcsolatos legismertebb teóriákat és összeesküvés-elméleteket forgatja ki, hogy végül előálljon a saját verziójával is. A parodisztikusan komplex történet háttérében ezúttal is a hatalom igazi arca bukkan fel.

A *Téli gyilkosságok* thrillerbe ágyazott satírája ezer szállal kapcsolódik *A mandzsúriai jelölt* politikai cirkuszához, de egy fokkal kiábrándultabb. Condon azt állítja, az ország vezetőjének halála, a történelmet formáló tragédia nem több, mint a szórakoztatás egy igen morbid formája. Mintha mindannyian egy filmben élnének, vagy ami még rosszabb, egy délelőtti futó szappanoperában, ahol mindenki fordu-

latos forgatókönyvekkel rukkol elő. Az események „valódi” menetét leíró fikciókból egymásnak ellentmondó tények lesznek, melyek végleg ellehetetlenítik az igazság felderítését. A hős apja az információt fegyverként használja, a hatalmas adatbázist kezelő háttérember pedig olyan ütős meglátásokkal sorozza az olvasót, mintha csak egy tudományos elemzést idézne a *fake news*, az *echo chamber* és az információs zaj korából.

Condon merész könyvéért nem igazán kapkodtak Hollywoodban, így stílszerű módon egy hamisítatlan kívülálló, a dokumentumfilmmezés felől érkező William Richert írt és rendezett belőle egy rendkívül hányattatott sorsú filmet. A *Téli gyilkosságok* producerei korábban az *Emmanuelle* filmek amerikai forgalmazásával és komolyabb mennyiségű marihuánával foglalkoztak, majd egyiküket még a forgatás befejezése előtt meggyilkolták, míg másikat börtönbe került. A nem éppen hétköznapi finanszírozású produkció többször a totális csőd szélére került, a producerek eltűnésével pedig teljesen leállt. Richert és a főszereplő Jeff Bridges végül Németországban forgattak egy anyagilag sikeres vígjátékot és a nyereség egy részéből két évvel később tudták csak befejezni munkát. Bár a korabeli kritika többségében jól fogadta, az ellentmondásos és erősen politikus film néhány nap után kikerült a forgalmazásból. Condon biztos volt benne, hogy ennek oka Ted Kennedy akkoriban induló kampánya lehetett.

A *Téli gyilkosságok* hamisítatlan sztárgárdát vonultat fel a kamera előtt és mögött egyaránt. Jeff Bridges mellett a másik főszerepben John Huston remekel, mellettük pedig többek között olyan ikonikus színészek bukannak fel, mint Anthony Perkins, Eli Wallach, Toshirō Mifune, Sterling Hayden, Tomás Milián vagy Elizabeth Taylor. Zsigmond Vilmos operatőr lenyűgöző színeket varázsol a filmszalagra, az elsőfilmes rendező pedig biztos kézzel ragadja meg a Condon regényeiben bujkáló finom szürrealitást. Richert a fiatal, kissé naiv főhóst a nézővel együtt a hatalom kegyetlen dzsungelébe küldi, majd egyre hajmeresztőbb kalandokba sodorja. A forrásműhöz hasonlóan a film is a kulisszák mögé pillant és amit ott talál, az egyszerre vicces és félelmetes. A *Téli gyilkosságok* a vígjáték, a thriller és a satíra határán egyensúlyoz, hibátlan arányérzékkel. A humor száraz és sötét, a sztóri örült, de van benne rendszer.





Mintha egy tükörvilágban bolyonganánk. A gazdag apa vidéki erődje mintha egy kalandfilmből bukkanna elő. Hősünk ki is lovagol a gyönyörű hegyi tájba és lobogó fehér ingben, szórtelen mellkassal ordítja a szélbe a frusztrációit. Máskor egy apró zöld autóval tankok közé keveredik, vagy épp egy olyan kávézóban próbál információt szerezni, ahol minden négyzetméterre jut egy napszemüveges, sötét zakós maffiózó. Richert rétegenként dobálja egymásra a különféle összeesküvés-elméleteket, majd az álomszerű jelenetekkel és látszólag oda nem illő poénnal sorozza meg a nézőt. A *Téli gyilkosságok* folyamatosan reflektál a paranoia-thriller műfajára és többször viccet csinál belőle. Folyamatosan azt sugallja, egy pillanatig se higgyünk a szemünknek, hisz minden csak szemfényvesztés. Richert ennyiben megelőzte a korát, a nézővel összekacsintó önreflexió egy generációval később vált uralkodóvá. A *Téli gyilkosságok* egyértelműen a hetvenes évek egyik méltatlanul elfeledett, kevesek által ismert és elismert gyöngyszeme.

„A kulisszák mögé pillant”

(William Richert: *Téli gyilkosságok* – Jeff Bridges)

Condon leghíresebb regényeinek szereplői kivétel nélkül gigantikus és komplex szervezetek apró fogaskerekei, legyen szó hadseregről, politikáról vagy üzletről. A felbukkanó szereplők között alig akad olyan, aki szilárd elvek mentén cselekedne, akinek a lelkét ne ejtené rabul a pénz. Ezekben a saját belső szabályrendszerek szerint működő világokban szinte mindenki erkölcsstelen, gyakran természetesen maguk a főhősök is. Condon történeteiben az olvasó fokozatosan lát be a függöny mögé és végül kénytelen rádöbenni, a valódi hatalom sohasem azok kezében van, akikről elsőre gondolná. Nincs ez másként a szervezett bűnözés esetében sem, ahol a szálakat azok a nők mozzgatják, akiket elvileg durván háttérbe szorítanak a toxikusan maszkulin hagyományok. A *Prizzik becsülete*vel az akkor közel hetvenéves Condon látszólag hátat fordít a politikai szatírának, ám az egymásba szerető maffiózó és bérgyilkosnő viharos románca mögött ugyanaz az éles társadalomkritika sejlik fel, mint korábban. A *Prizzik becsülete* olyan, mintha a *Keresztapa* családját egy francia bohózatban látnánk viszont. A magas fordulatszámú pörgő sztoriban egyik

félreértés követi a másikat, az áldozatok száma pedig exponenciálisan növekszik. A szereplők a műfaj jellegzetes típusfiguráinak finoman elrajzolt karikatúrái, de a kedélyes tabló mögött egy olyan rideg világ sejlik fel, ahol a „cég” iránti hűség mindennél fontosabb.

Az író ezúttal is a hatalom természetét, a kapitalista rendszer embertelenségét járja körbe. A Prizzi családnév nem más, mint egy vonzó márka, egy erős vállalati kultúra. Hiába próbálják vérségi kötelekként láttatni, a családi becsület üres frázisa kizárólag az anyagi hasznot jelöli. Minden úgy működik itt is, mint az üzleti életben vagy a politikában. A pénztermelő gépezet nem mutat túl önmagán, egyetlen célja a folyamatos növekedés. Condon éjfekete humorba csomagolja ugyan, de kíméletlenül elzárja a szereplők elől a kiutat. A hatalom iránti vágy abszurd és értelmetlen, a nyertes pedig csak az a lehet, aki a legromlottabb és legmanipulatívabb mind között.

A sikeres könyvből nem sokkal a megjelenése után az akkor nyolcvanhoz közelítő John Huston rendezett rendkívül élvezetes filmet. A *Prizzik becsülete* elegánsan hajt fejet a hollywoodi aranykor jellegzetes műfajai, a screwball comedy és a gengszterfilm előtt, de rendre ki is forgatja az ismerős paneleket. Huston a saját életművére is visszautal, hiszen a szereplői most is a nagy zsákmányért csapnak össze és egymással versengve próbálják átverni a másikat. A jellegzetes bűnfilmes elemek stílusos tragikomédiává állnak össze, óramű pontosságú időzítéssel. A *Prizzik becsülete* nemcsak a kiváló színészek, különösen Jack Nicholson és Anjelica Huston játéka miatt lesz kortalan, de a forrásmű szellemiségét elegánsan továbbgondoló fekete humora miatt is.

Richard Condon *A mandzsúriai jelölt* anyagi sikerével nemcsak főállású íróvá válhatott, de az Egyesült Államokat is maga mögött hagyhatta. Hátralévő élete túlnyomó részében külföldön élt és alkotott, ami a művészi függetlenség mellett egyfajta távolságtartó objektivitást biztosított a számára. Legismertebb regényei az amerikai hatalmi rendszer borotvaéles szatírái, mégsem keserűek vagy kiábrándultak. Condon metsző humorral teszi nevetségessé a hangzatos jelszavak és ideák hamis kétszínűségét. A csúcsműveit adaptáló karakteres rendezők ugyanezt teszik, e filmek ezért ugyanolyan frissek ma is, mint az író regényei. •



A CSAVAR FORDUL EGYET ADAPTÁCIÓK

ÖRÜLT NŐK KETRECE

VAJDA JUDIT

HENRY JAMES TALÁNYOS KÍSÉRTETHISTÓRIÁJA SOKFÉLE ÉRTELMEZÉSRE ÉS ADAPTÁCIÓRA AD MÓDOT, VOLT MÁR SZEKSPLOITATION ÉS MEGRÁZÓ ANYAHORROR IS.

Nem annyira közismert, de híres „női” regényei (*Egy hölgy arcképe*, *A galamb szárnyai*) mellett Henry James a legjelentősebb angol-szász kísértethistória-szerzőnek számít Edgar Allan Poe után. 1898-as gótikus kisregénye, *A csavar fordul egyet* ennek a kettőnek a keveréke, hiszen a szokásokkal szembemelve női főhőssel, sőt női nézőpontból (egyenesen, első személyben megjelenítve a főhősnő gondolatait) mesél el egy viktoriánus horrortörténetet.

Habár fent említett művei sokkal ismertebbek, mégis *A csavar fordul egyet* az, aminek az évek során a legtöbb, nem kevesebb mint huszonnyolc adaptációja született, köztük egy 1954-es operával, egy 1999-es balettel, egy 1950-es Broadway-darabbal és számos filmfeldolgozással. És nem is csoda, hogy *A csavar fordul egyet* ennyire izgatja a filmesek fantáziáját. Mivel az egészen talányos befejezésű mű magyarázatát illetően még az irodalmárok körében is vita folyik, többféle értelmezésre ad lehetőséget a vásznon.

James alkotásának alapvető kérdése, hogy a középpontban álló nevelőnő tényleg szellemeket lát-e a rábízott két gyermek közelében a vidéki angliai birtokon, vagy megőrült. Tekintve, hogy Henry James volt a női lélek egyik legelső és legavatottabb ismerője, aki írásaiiban erősen empatizált a női hősökkel, nem valószínű, hogy „az örült nő” klisé-

jét használta volna, ezenkívül a cselekményben is el vannak rejtve arra utaló jelek, hogy a szerző maga a főhősnő épelméjűségére voksol (a kerettörténet szerint a sztorit a nevelőnő írta meg levélben egy férfi ismerősének, aki a nő megbomlott elméjének említése nélkül olvassa fel azt egy társaságnak, mint a legfélelmetesebb dolgot, amit valaha hallott; ráadásul az is felmerül, hogy az illető szerelmes volt a nőbe). Így az alábbiakban abból indulunk ki, hogy az eredeti műben a főhősnőnek igaza van, és azt vizsgáljuk, miképpen változatnak ezen a különféle filmes adaptációk.

A James-kisregényt a nevelőnő megőrülésével magyarázó egyik értelmezése szerint a szerencsétlen főhősnő az elfojtott szexualitás miatt veszítette el ép elméjét, amely elmélet nem túl meglepő módon meglehetősen népszerűvé vált a filmesek körében – ám ők nem ezt a vonalat viszik tovább (az eredeti alkotásban halványan az merül fel ugyanis, hogy a főhősnő az általa őrzött gyerekek távol lévő nagybátyjához vonzódik, aki felvette őt a munkára), egyszerűen a szexualitásba kapaszkodnak bele. Miközben Henry James prózájában homályban marad, milyen viszonyban volt egymással még élőként a két kísértet, az előző nevelőnő és a kisfiú inasaként tevékenykedő durva férfi (a szerző csak a gyerekekkel fennálló kapcsolatukra koncentrált, meglebegtetve, hogy gyerekmoleesztálókról

van szó), addig az öt vizsgált feldolgozás közül mindegyikben megjelenik, hogy valamiféle szexuális kapcsolatban álltak: a legtöbb film örjögő testi szerelmet ábrázol, a legújabb, idei adaptáció pedig nemi erőszakot.

A legszemérmesebben – nem túl meglepő módon – a legelső, 1961-es klasszikus verzió közelít a témához. A Jack Clayton által Deborah Kerr főszereplésével rendezett *Az ártatlanokban* a szellemek egykor szerelmesek voltak egymásba, és most azért akarják megszállni a gyerekeket, hogy általuk újra egymáséi lehessenek. Ezt követően azonban egy évtized kellett csupán ahhoz, hogy 1971-ben bemutassák az egyik legjobban átszexualizált változatot: Michael Winnerét, Marlon Brandóval a férfi főszerepben. Az *Éjszakai jövevények* érdekessége, hogy nem adaptáció, hanem egy háttorzongató és az eredetit kifejezetten jól értő, minden ízében következetes előzménytörténet, amelyben a mocskos férfiállat, Peter Quint, az eredeti sztori szelleminasa mérgező szexualitásával lerántja magához a(z eredetiben már halott) nevelőnőt, Miss Jesselt, aki túl gyenge ellenállni. A film számos nyílt szexjelenet segítségével mutatja be elkerülhetetlen vesztüket, ennek ellenére mégsem nevezhető exploitationnek, mivel nem az eredeti történetet forgatja ki és torzítja el a szaftos részletekkel, hanem szinte vadonatújait kreál, a hatvanas évek szexuális forradalmában családott hetvenes évek szellemében *Az utolsó tangó Párizsban*-szerű pusztító nemiséget megjelenítve.

Mindez nem mondható el a luxemburgi Donato Rotunno bemutatkozó nagyjátékfilmjéről, a 2006-os *In a Dark Place*-ről, ami egy modernizált verzió, és addig csavarja a kiindulást jelentő sztorit, hogy nemcsak leszbikus kontra hetero szerelmi háromszöveget varázsol az eredeti figurák felhasználásával, de még egy forró leszbikus szexjelenettel is megörvendteteti a férfi nézőket. A könyvbeli halvány vonzalomból itt szexuális zaklatás lett (a Leelee Sobieski művészetterapeutaútját nevelőnői álláshoz juttató iskolaigazgató követi el ellene), amit – nyilván megint csak a férfi nézők kedvéért – az elzárt birtokon kifejezetten szexis, testhez simuló és kivágott ruhákban parádézó főhősnő a James-kisregény öreg házvezetőnőjéből vonzó és domináns személyi asszisztenssé változó Miss Grose karjaiban hever ki, miközben kide-

rül, hogy az idősebb nő már a nevelőnő elődjére is szemet vetett, de az inkább a segéd, Quint szerelmét választotta.

Tim Fywell 2009-es BBC-s tévéfilmje, *A csavar fordul egyet* (ami mintha már az eredeti címet megtartó gesztusával is jelezné, hogy a leghűségesebb feldolgozás) egyrészt megőrzi James kisregényéből a nevelőnőnek a gyermekek nagybátyjához fűződő vonzalmát (amely szexuális képzelgésekben jelenik meg), másrészt a Quint és Miss Jessel közt fennálló szeretői viszonyt a gyerekek erkölcsének megrontására használja fel (ami logikus továbbgondolása az eredeti történetnek). Az inas szellemének a kisfiúba költözését pedig a film azzal is hangsúlyozza, hogy szexuális feszültséget hoz létre a nevelőnő és a tízéves gyerek között, aki kétértelműen bókol az előbbinek. (Ez a fogás egyébként a többi adaptációban is feltűnik: *Az ártatlanok*-ban és a legújabb, 2020-as filmben a kisfiú megcsókolja a főhősnőt, az *In a Dark Place*-ben pedig bekukkant a főlője alá.)

A kliprendezőként ismert Flóra Sigismondi által jegyzett idej, modernizált (a kilencvenes évek közepére helye-

zett) adaptáció, a *The Turning* a szexuális töltetet arra használja fel, hogy a főhősnő mellett a korábbi nevelőnőből is áldozatot csináljon. Az *Éjszakai jövevények* ellenállni képtelen Miss Jesseljét erősen továbbgondolva, ez a verzió arról számol be, hogy Quint megerőszakolta a szerencsétlen nőt, így megduplázódik áldozatainak száma (természetesen az általa kísértett főhősnőt is beleszámolva).

A szexuális értelmezés azonban nem az egyetlen, és még csak nem is a legvalószínűbb magyarázata a James-kisregénynek. Sokkal logikusabb megfejtés, hogy a főhősnő abba örült bele (amennyiben megőrült egyáltalán), hogy mindenképpen meg akarta óvni a rábízott gyermekeket a szellemektől, de ez nem sikerült neki. Ebből a szempontból *A csavar fordul egyet* tekinthető az első anyahorrornak, az olyan kortárs alkotások elődjének, mint *A Babadook* vagy *A gyermek*. Az eredeti művet figyelmesen olvasva ugyanis úgy is lehet érteni, hogy a nevelőnő nem azért vágyakozik arra, hogy a kisfiú és a kislány állandóan

távol lévő, a gyermekek iránt teljesen közömbös nagybátyja váratlanul megjelenjen a birtokon, mert beleszeretett, hanem mert az elismerésére vágyik; azt szeretné, ha a férfi is látná azt, aminek a leírása rendkívül hangsúlyosan jelenik meg a könyvben: hogy Flora és Miles mennyire megszerették, milyen jól kijöttek vele, és ő milyen jól, szinte az anyjuként bánik velük.

Mindezt a leghűségesebben *Az ártatlanok* ábrázolja, amely egy, a főcím alatt bejátszott prológussal (a nevelőnő monológjával) nagyon szépen kiemeli, hogy a főhősnőnek nem volt semmi más vágya, csak hogy a gyermekekről gondoskodjon. Ennyire nem erős a szóban forgó motívum a 2009-es *A csavar fordul egyet*-ben, vizuálisan mégis nagyon szépen és kifejezően jeleníti meg az anyai gesztust. Az eredeti kisregény leg-

tragikusabb mozzanata, hogy a végén a halál pont akkor éri a nevelőnő által óvott gyermeket, amikor az egy védelmező, anyai mozdulattal a karjaiba zárja. Ezt a film oly módon fejleszti tovább, hogy miután felfedezte

„Erősen empatizál a női hősökkel”

(Jack Clayton: *Az ártatlanok* – Peter Wyngarde és Deborah Kerr)





a halálát, a már halott fiút az összetört nő a Pietához hasonló pózban tartja, felidézve a Fájdalmas anya szívbemarkoló mozdulatát.

Az *In a Dark Place* és a *The Turning* ezzel szemben szinte teljes mértékben elveti ezt az olvasatot, és a főhősök egyéni tragédiájára helyezi a hangsúlyt. A korábbi műben a középpontban álló fiatal lány saját múltbeli traumáját vetíti rá erőszakosan véden-
cei helyzetére, ezért akarja megmenteni őket a csupán szerinte gyerekmoleasztáló, csak általa látott szellemektől. A 2020-as verzió pedig egy az egyben a megőrülésre teszi a fókuszot, ami a főhősöknek a történésektől teljesen független szomorú genetikai öröksége.

A sztori szempontjából ugyan nem kapcsolódik az eredeti műhöz, az anyaság, pontosabban a nevelés mozzanata távolról mégis megjelenik az előzményfilmben, az *Éjszakai jövevények*ben is. A káros hatás alá kerülő, s ezért gyilkossá váló gyerekek ugyanis elég jó példát szolgáltatnak a James-kisregényben is jelen lévő elrontott nevelésről szóló viktoriánus tanmese olvasathoz.

Ennek ellenére nem az anyahorror vonalat a legerősebben képviselő *Az ártatlanok* a leghűségesebb adaptációja James művének. Az elején felvetett kérdéshez visszatérve ugyanis a kisregénynek és a feldolgozásoknak az anyaság csupán az egyik témája; a lényege, hogy örült-e a szellemeket látó főhős. Ha (ahogy az fentebb szerepelt) abból indulunk ki, hogy az író szerint nem az, akkor az *In a Dark Place* és a *The Turning* állnak a lehető legmesszebb a kisregény igazságától. Mindkét film azt mutatja be, hogy az

„Megduplázódik áldozatainak száma”

(Flora Sigismundi:
The Turning –
Mackenzie Davis
és Finn Wolfhard)

eleinte épelméjű, szimpatikus főhős, akivel szinte végig azonosulunk, a szemünk láttára örül meg, és a végére mindkét esetben egyértelműen kiderül, hogy

egyrészt a szellemeket kitarolag ő látja, másrészt, hogy a megrettent gyerekek szemében egyenesen ő a szörnyeteg.

Az ártatlanok esetében nehéz egyértelműen eldönteni, mivel állunk szemben, de több minden is arra utal, hogy az alkotók az örületre szavaztak – csak mindezt finomabb eszközökkel valósították meg, mint a későbbi filmekben. Itt egyrészt a már említett prologus, a szinte esdek-lő, rimázkodó hangnemben elmondott monológ, miszerint ő csak a gyerekekről akart gondoskodni, az egyik árulkodó jel, hiszen sokkal inkább tűnik egy bomlott elme kétségbeesett segélykiáltásának, mint józan beszédnek. Másrészt az, hogy a nevelő szavait igazából semmi sem támasztja alá; rajta kívül mindenki azt állítja, hogy nem látja a kísérteteket – és nemcsak a gyerekek, hanem az a házvezetőnő, Mrs. Grose is, akinek semmi oka sincs hazudni.

Van ezenkívül egy fontos mozzanat, ami önmagában nem, csak a 2009-es verzióval, *A csavar fordul egyet* cíművel összehasonlítva érdekes. A nagy fináléban, amikor a főhős úgy akarja elűzni Quint szellemét, hogy rá akarja venni a kisfiút, Milest, hogy mondja ki a gonosz lélek nevét, az újabb változatban igen érzékletesen úgy sűgják meg nekünk, hogy a férfi valóban megszállta a gyereket, hogy egymásra vágják a szellemet és a fiút, és amikor a fiú rákiabál hősünkre, egyszerre halljuk a gyermeki és a férfihangot. Ezzel szemben a klasz-

zikus feldolgozásban nem látunk és hallunk mást, csak külön a szellemet és egy rémült, kiabáló gyereket. Perdöntő bizonyítéknak mindez minden bizonynyal nem elégséges (hiszen az alkotók nyilván nem láthatták a későbbi verziót), de annyi biztos, hogy *Az ártatlanok* legalábbis bizonytalanságban akarja tartani a nézőt, nem tisztázza egyértelműen a főhősöt, és erősen sugalmazza, hogy lehetséges, hogy a kísértetek csak az ő agyszüleményei.

A 2009-es *A csavar fordul egyet* viszont mintha kifejezetten ezzel a szándékkal született volna, hogy rehabilitálja Henry James örület gyanújába keveredett nőalakját. Ehhez pedig azt a taktikát használja, hogy egy kerettörténet segítségével eleinte elfogadja a népszerű vélekedést, miszerint a nevelőnő megőrült, hiszen a bolondokházában találkozunk vele, és innen kezdve visszamenőleg van lehetősége megvédeni magát, ahogy elmondja az igazságot az orvosának – azaz az *In a Dark Place*-ben és a *The Turning*-ben látottaknak épp a fordítottja történik, és nem az addig ép-eszűnek gondolt hősről derül ki, hogy örült, hanem az örültről, hogy épeszű. A főhős igazságát pedig az alkotók – a fentebb ismertetett jeleneten túl – több mindennel is megerősítik. Az egyik szobalány itt egyértelműen igazolja, hogy a nevelőnő jól gondolja, hogy Peter Quint szelleme kísért. A szobalány és a főhősöt magát ezután Mrs. Grose a 'gaslighting' eszközével próbálja hitelteleníteni, majd, mintegy végső bizonyítékként, a szobalány halálos balesetet szenved. A kerettörténetben pedig nemcsak azt mutatják meg, hogy az elmeorvos végül elhiszi, amit a nő mesélt neki (és ezzel az eredetihez is visszanyúlnak, mert abban is volt egy férfialak, a történetet egy társaságnak továbbmondó úriember, aki hitt a nevelőnőnek), hanem azt is, hogy az utolsó jelenetben a férfi maga is meglátja a gonoszt. Hogy ehhez képest egy több mint tíz évvel később született feldolgozásban megint csak az örült nő kliséjét választják az eredeti mű igazságával szemben, egyértelmű visszalépés, és nemcsak fantáziátlan, de – tekintve, hogy Flóra Sigismundi személyében épp egy olyan alkotó teszi, aki elvileg (*The Runaways – A rocker csajok* és *A szolgálólány meséje* több epizódjának megrendezése révén) a női témák szakértőjének számít – nagyon szomorú is. •

HOLLYWOOD

A CÁPA ÉS ÖRÖKSÉGE

RAGADOZÓK RANGADÓI

GREFF ANDRÁS

AMIKOR AZ EZREDFORDULÓN A CÁPÁK VISSZATÉRTEK A MOZIBA, JÓFORMÁN RÁ SEM LEHETETT ISMERNI SPIELBERG DÉMONIZÁLT CSÚSCRAGADOZÓJÁRA.

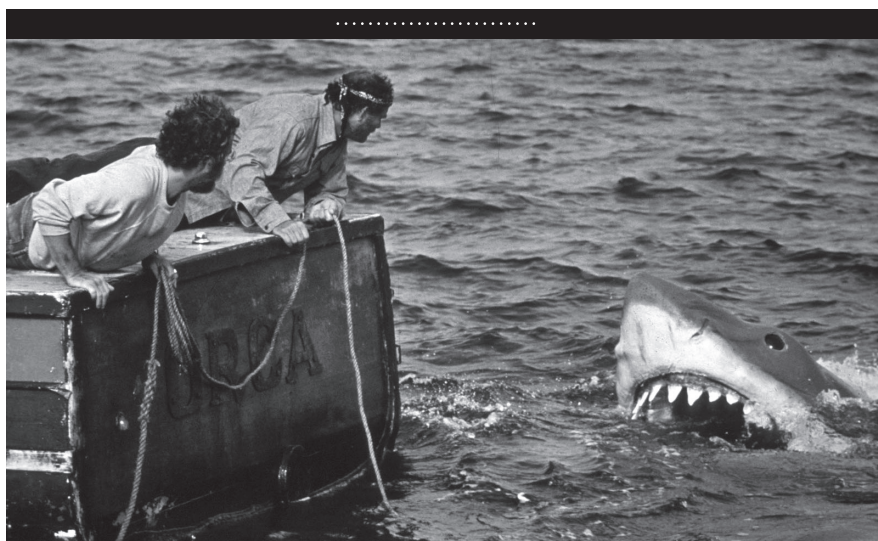
Noha *A cápa* világhódító útjának kezdetét, azaz 1975 nyarára időzített amerikai bemutatóját követő években megannyi embertársunk hozta meg a távolról sem racionális döntést, hogy szívének nyugalma érdekében inkább messzire elkerüli a tengerparti strandokat, és még a kerületi tanmedencék vizében is óvatosan a lába alá néz, a filmkészítők egy jól körülírható halmaza bizonyíthatóan nem osztozott ebben a gyomorgörcsős óvatosságban. A másodosztály örök utasai még ki sem zsákmányolhatták teljesen a véres fordított keresztkezeléssel

„Háromféle világolvasati lehetőséget is feltár”

(Steven Spielberg: Cápa – Richard Dreyfuss és Robert Shaw)

kidekorált setét bányát, amit a két évvel korábbi *Az ördögűző* tárt fel előttük, máris az ölükbe hullott nem csupán egy újabb monstrum, amely jól láthatóan elemi hatást volt képes gyakorolni mozinézők millióira, hanem egy igazán strapabíróra ácsolt cselekménystruktúra is, amelyre aztán lelkesen és gátlástalanul ráhúzták a maguk természeti horrorfilmjeit.

Ez utóbbi nagy hátrányának bizonyult azonban, hogy a Spielberg-klasszikus alaprajza és építőelemei legalább olyan könnyen felismerhetőek, mint a film nyomán pillanatok alatt modern kori halálszimbólummá emelkedett



cápahátúszó. Igen szemléletes példát kínál ennek demonstrálására *A cápa* berobbanását követően elismerésre méltóan hamar, már 1976-ban a mozikba cammogó *Grizzly*, amely akkor is az eredeti szinte totális másolataként magasodik elének, ha a tengerek rémkirálya helyett történetesen egy erdőbéli ragadozót léptet fel. William Girdler decens B mozija nemcsak a méreteiben és táplálkozási szokásaiban is különleges vadállat által fenyegetett kisközösség alapszituációját veszi át, hanem a karakterkészlet formásabb figuráit (a *Cápa*-másolatokból kihagyhatatlan excentrikus vadászveterán alakjával az élen) és Spielberg elbeszéléstechnikájának olyan jellegzetességeit is, mint az expozícióba illesztett sokkoló haláljelenet, a nézők előtt igen sokáig rejtve tartott, ám szubjektív szemszöge révén mégis kényelmetlenül intim közelségbe húzott állatszörnyeteg, vagy a megoldás késleltetése a profitszempontra érvenyesítő városvezetés révén. A különbségek azonban még így is beszélédeselek.

A két film, eredeti és másolat közötti lényegi eltérések nem csupán a felkészültség szintjén ragadhatóak meg, noha vitathatatlan, hogy *A cápa* és a *Grizzly* színészei, rendezője, operátora és zeneszerzője nem ugyanabban a ligában játszik. Spielberg filmjének máig ható szavatosságát azonban nemcsak az alkotók magas szintű szakmai tudása garantálja, hanem annak a ténye is, hogy bár *A cápa* Quint kapitány figurája és megszállottsága, és persze a nagy hal révén tagadhatatlan kapcsolatot ápol Hermann Melville klasszikus regényével, az *Orca* legénységét alkotó három férfiember közötti bonyolult dinamika központi jelentőségűvé emelése révén elhajózik némiképp a *Moby Dick*-variációk (köztük a Spielberg számára gyaníthatóan a közvetítőállomást jelentő, John Ford-féle *Az üldözők*) vizeiről, és nem csupán az egyik legmegragadóbb filmes bajtársábrázolást kínálja nézőinek, hanem egyúttal háromféle, gondosan sajátossá formált világolvasati lehetőséget is feltár. Míg ugyanis a kapitány a megváltás reményében, már-már a teremtés elemi igazságtalanságát helyrebillenteni igyekezve, lényegében metafizikai síkon is szembeszáll az emberi szemmel kíméletlennek, kiszámíthatatlannak és kimeríthetetlen-



nek tetsző természeti erőket megtestesítő cápával, addig a tengerbiológus Hooper a tudomány eszközeivel próbálja a szörnyeteget kezelhetővé szelídíteni, hogy végül a közösségét sújtó katasztrófát az átlagember riadtságával szemlélő, ám rendíthetetlen kötelességtudata és józan pragmatizmusa révén a saját árnyékán átlépő – és éppen ezért győzelmet arató – Brody rendőrfelügyelő mérje rá a végső csapást. A három személyiség viszonyát a kibékíthetetlen ellentétek, a megszolgált bizalom és a szemérmes szeretet keveréke rendező változatos és újranézésre kiáltó alakzatokba, ám e jelentős antropológiai izgalmaikat rejtő formula újratemtése *A cápa* véres farvizén a 80-as évek végéig moziba hajózó összes próbálkozás számára túl nagy falatnak bizonyult. Noha az elemek kombinációja különböző bennünk, a karakterdráma szintjén az erőteljes redukció jellemzi ezeket a filmeket: *a cápa 2.*-ben már csak Brodyt látjuk viszont, a *Piranhában* az ő típusa kettőződik meg, a *Grizzlyben* három, *Az utolsó cápában* két figura eleveníti fel a Quint/Brody párost, *A gyilkos bálnában* egy Quint-típus és egy női Hooper, *Az aligátorban* pedig egy Brody-alakmás és úgyszintén egy szoknyás Hooper-imitáció hadakozik a cápával vagy különféle szurrogátumaival. Ezzel együtt sem állítható azonban, hogy az egyértelműen a Spielberg-film árnyékában fogant (vízi) állatos horrorfilmek kivétel nélkül különböző mértékben

„Új mintázatot rajzoltak az óceánba”

(John Stockwell: Sötét hullám – Halle Berry)

ELEVEN HÚS

Különös, de a 70-es évek második felében két egymástól teljesen függetlenül készült és igényeiben is ropant mód eltérő horrorfilm, egy virtigli exploitationdarab és egy nagyköltségvetésű, jól teljesítő A-kategóriás sztárokkal készült alkotás is ugyanazonokon a pontokon injektált figyelemre méltó újításokat az alszárnerbe. Az 1976-os *Mako: The Jaws Of Death* egészében, az 1977-es *A gyilkos bálna* pedig a filmidő nagyobbik részében lemondott a mechanikus cápa-, illetve további esetében bálnabábok használatáról, és inkább élő állatokat fogott hadra. Ez alatt pedig nem csupán ügyesen a jelenetekbe vágott, ám másutt és máskor felvett víz alatti képsorokat kell érteni, mely trükk már Spielberg alapfilmjében is szerepet kapott (Hooper ketreces merülésekor), majd a követői is előszeretettel alkalmazták (az 1989-es, *Deep Blood* című, alaposan megkésett, gyengécske olasz utánpótlás pedig már csakis ilyen módon került bele a cápa). A Spielberg-film szinte túlvilági monsturnumát úgyszintén kevéssé valóságban viselkedő kardszárnyú delfinné író, egyenesen a *Bosszúvágó*ból átemelt személyes motivációval felszerelő *A gyilkos*

elsekélyesített (a kevés változatosságot kínáló sor *Az utolsó cápa* jócskán színre hagyott másolatától az üde ráögömi-feldolgozást képviselő *Piranháig* ível), eredeti ötletektől gondosan megtisztított kópiák lettek volna.

bálna legemlékezetesebb képsoraiban méltóságteljesen úszkálnak a betanított orkák, az állatokkal telepátkus úton kommunikáló cápavédelmző férfi eredeti, bár elég komikus történetét elmesélő *Makó*ban pedig olyan dermesztő jelenetekben kerülnek egymás legközelebb az élő színészek az eleven cápákkal, amilyeneket nyilvánvalóan csak ilyen hatóságok és szakértők háta mögött forgatott gerillamozikban lehetett megvalósítani. Mindemelllett a *Mako* egyáltalán nem folytatja *A cápa* mára legvitathatóbbá vált (a való életben a tengeri élővilág számára súlyos következményekkel járó) tradícióját, vagyis a címbe csúcsragadozó démonizálását, hanem védelemre szoruló, pompás nagyvadakként mutatja be a cápákat – és ha idáig nem is megy el, azért *A gyilkos bálna* is őszintén felkínálja nézőjének az érzelmi azonosulás lehetőségét egy megrázóan ismerős delfin-gyászrituálé ábrázolásával. Ennek az állatvédő hevületnek, illetve békéltető szándékú antropomorfizálásnak a később készült cápás filmekben bánatunkra semmilyen nyomát nem találjuk, az élő ragadozók (és a könyörtelenül magukkal rángatott újszerű realizmus) pedig, mint látjuk majd, csak az ezredforduló utáni cápahorroroknak lesznek kulcsszereplői.

A legszomorúbb talán, hogy a trendek meghatározására leginkább alkalmas hivatalos *Cápa*-folytatásokat egyáltalán nem kísértették meg a progresszív új ösvények: a *Cápa 2.* leginkább a Brodyként visszatérő Roy Scheider és az eredeti helyszín varázsára épített (mérsékelt sikerrel), illetve beérte a ritmikusan ismétlődő haláljelenetek (a későbbi slasher-lázat megelőlegező) mennyiségi fokozásával, a harmadik és a negyedik részt pedig magukkal rántották a mélybe a gyenge nívón megvalósított trükkök (előbbiben a korai 3D-technika, utóbbiban a hagyományosabb bábmozgatás), illetve az igénytelen, ordítóan ostoba fordulatokkal teli forgatókönyvek és a harmatos rendezés bánatos kombinációja. Miután a mindeddig utolsó részt, a földi államhatárokon átutazó ellenségeit a tengerben is követni képes, víz felett bömbölő, darabosan mozgó uszonyossal súlyosbított *Cápa 4.* – *A cápa bosszúját* elmosták a jogos nézői megvetés hullámai, a cápás horrorfilmeknek jó időre bealkonyult, a Spielberg-mintát követő variációk pedig máig ott nyugszanak a hullámsírban.

TÜLÉLÉSI TECHNIKÁK

Amikor a cápák visszatértek a moziba, jóformán rájuk sem lehetett ismerni. Kévéssé valószínű, hogy az 1999-es *Háborgó mélységet* a jó kezű zsáneriparosként megismert Renny Harlin a korszakzárás és egyúttal új vízi utak kijelölésének igényével készítette volna, de bárhogyan volt is, akciódús, emlékezetes karakterekkel és melegszívű humorral gondosan kibélelt mélytengeri horrorjának mindkét mutatvány összejött. Egyrészt ugyanis bebizonyította, hogy a Spielberg-minta szolgálai követése nélkül is (vagy talán éppen csak így) létrehozható olyan cápás horrorfilm, amely úgy anyagi, mint esztétikai szempontból a víz felett tudja tartani magát, másfelől pedig genetikailag módosított, nagyrészt CGI-technikával életre álmodott, műfajhatárokon (horrorból sci-fibe) át-átúszó szupercápai lendületesen elharapták a mozivásznak tengeri csúcsragadozóit a valószínűség igényével korábban így-úgy, de azért még összefűző száalakat. Ugyan kellett hozzá ezután még több mint tíz év – illetve mindenekelőtt a CGI-szoftverek árának, valamint az alkotók igényeinek ütemes csökkenése –, a szelek szárnyán helikopterekre acsarkodó cápákkal kidekorált *Sharknado – Cápavihar* sikere révén végül 2013-ban csak elérkeztünk oda, hogy ezekkel a jobb sorsa érdemes állatokkal valóban bármi megtörténhessen. Az elmúlt évtized – ha másban nem is, mennyiségi mutatóiban kétségkívül figyelemre méltó – cápás filmtermését a következetesen slamos trashesztétika mellett így az égből, lavinából, homokviharból vagy egyenesen a pokolból támadó pixelhalak uralták, elsősorban a nevetetés jegyében, ami úgy, ahogy van, ki is végezhetné volna a szubzsánert, ha nem tűnik fel a vízeken egy ezzel ellentétes irányban haladó áramlat is.

Harminc évvel a *Mako* és *A gyilkos bálna* előremutató példái után ugyanis az ezredfordulót követően néhány szélesebb közönséget is elérő filmben a hús-vér cápák könyörtelenül kiszorították a partra mechanikus utánszataikat, és markáns hátuszonyaikkal új mintázatot rajzoltak az óceánba. A cápák mint horrorlények méltóságának visszaállítását célzó fejlemény talán nem volt független attól a tapasztalattól, hogy egy értő kézzel és a humort hírből sem ismerve ábrázolt cápátámadás még sok-

sok évvel az agyonmászolt Spielberg-film után is kivédhetetlen hatást képes gyakorolni a nézőkre, függetlenül attól, hogy milyen műfaji keretek között kap helyet – lásd például a Danny Boyle-féle *A part* rövid, de annál intenzívebb jelenetét. Egy olcsó, de önérzetes amerikai horrornak, a 2003-as *Nyílt tengernek* jutott a megtiszteltetés, hogy utat nyisson ennek az új típusú cápahorrornak, amelyet a szárazföldi drámai történetek és a hagyományos karakterépítés minimálisra szorítása, valamint a túlélési küzdelem valószínűsítése és abszolutizálása jellemez. Ezt a sort erősítette később az ausztrál, kiemelkedően goromba *A zátony*, valamint két amerikai és egy brit társa: a *Sötét hullám*, illetve a biztonságosabb animált cápákat úsztató *A zátony* (eredetiben *The Shallows* – a korábbi ausztrál filmmel csak a figyelmetlen magyar címadás köti össze) és *47 méter mélyen is* – csupa jó tempóérzékkel és ökonomikus borzalomábrázolással működtetett, a filmidő nagyobbik részében láthatatlan, de sohasem megszűnő fenyegetés keltette pánikot a vízes közegben hűen és átélhetően érzékeltető alkotás. Mindegyikben hajótörés vagy bűvárbaleset után a cápák vadászterületén ragadó emberek elsőre reménytelennek látszó, véres küzdelmét figyelhetjük meg a viselkedésükben még a CGI-ra támaszkodó darabokban is a természeteshez közelítő ragadozókkal. A társadalmi háttér, a kor és a karakterek múltja, egyéni jellemzői lényegében semmilyen szerepet nem kapnak itt (a *Sötét hullám* részbeni kivételével, amelyben Halle Berry egy cápához szokott, traumatizált profi bűvárt alakít, de a lényeg ott is a víz alatti küzdelem rejti), de nincs is rájuk szükség. Éppen így válhatnak ugyanis ezek a filmek megrázó *ecce homo* példázatokká, melyekben a természet tökéletesre formált evőgépei (ahogyan Hooper jellemezte a cápákat Spielberg filmjében) a földi élet másik szívós halálosztójával és túlélőgépezetével, az emberrel mérhetik össze erejüket. A filmekben vagy csupán fiatalságuk teljében járó női karaktereket követünk (*47 méter mélyen*, a 2016-os *Zátony*), vagy egyértelműen ők viszik a prímet, aminek nem nagyon látszik belső oka lenni: ezek a nők leginkább a slasherekben megismert *final girl*ök átemeléseinek tűnnek, akik egyúttal szerencsésen megfelelnek a tevékeny, gyámolításra nem szoruló hősnőket

igénylő korszaknak is. Ám a filmjeik leglényegét jelentő, kölcsönösen kíméletlen hadviselést szándéktalanul is meg tudják emelni, amennyiben egyfajta tükörmotívummal mélyítik a játszmat: a veszedelmekkel teli anyatermészet hátborzongatóan eszményi formát öltő, uszonyos hírnöke úgyszintén optimális testi formába zárt, genetikailag magas fájdalomtűrésre és kitartásra kondicionált anyaentitásokkal csap össze, a végkimenetel pedig minden látszólagos egyenlőtlenség ellenére éppen ezért egészen a filmidő végéig nyitott maradhat. A végtelen tengereken megélt nyomasztó bezártság érzés pedig számottevő extra pszichológiai réteget biztosít ezeknek a filmeknek, amelyek így évekkel a bemutatóik után, a mai, járványtudattal és karanténkényszerrel meghatározott korhangulatban is akadálytalanul megközelíthetőek.

Könnyen lehet azonban, hogy valami egyébre is szükség lesz, hogy a cápás horrorfilmek a jövőben is velünk maradjanak. Talán a Ronald Reagan 1986-os évértékelő beszédébe csempészett *Vissza a jövőbe*-idézet óta nem találta magát egy tömegfilm oly váratlanul a világpolitika forrongó üstjének kellős közepén, mint Spielberg klasszikusa, amelyet, illetve amelynek súlyos döntéseket meghozni kényszerülő, korábban oly makulátlanul ellenszenvesnek látott polgármesterfiguráját újra és újra előhúzták a 2020-as koronavírusjárvány során. Hogyan képviselhetők legjobban a közösség érdekei, ha szakis halálos áldozatokkal járó döntéseket hozhatunk? Tényleg magától értetődően kárhöztható a profitszempont, ha ez a fogalom nemcsak az amorális nagytőkések érzékletlen machinációit, hanem tisztességesen dolgozó állampolgárok tömegeinek egzisztenciáját is magában foglalja? Hol húzódnak a személyes felelősség határai krízishelyzetben, és mikor avatkozása közbe a hatalom? *A cápa* bemutatása óta eltelt negyvenöt évben úgy gondolkhattuk, hogy tudjuk a választ ezekre a kérdésekre. Friss tapasztalataink birtokában most mégis az kívánható, hogy a társadalmi háttér ábrázolásától gondosan megtisztított cápafilmek után ismét a strandok közelében jelenjenek meg a hátúszók, hogy újragondolhassunk, és ha kell, átértékeljünk sok mindent – mert bár nagyot változott a világ, az még mindig összeköti Brody felügyelő szigetvárosát a mával, hogy a túlélés a tét. •

KURUCOK A FILMVÁSZNON

„Istennel a hazáért és szabadságért”

PAÁR ÁDÁM

A KURUCOK ÁBRÁZOLÁSA A MINDENKORI HATALMI IGÉNYEKNEK ÉS ÉRDEKEKNEK MEGFELELŐEN A FILMVÁSZNON IS FOLYTON VÁLTOZOTT.

Az 1890-es évek végén, vagyis a mozgóképek megszületésének pillanatában a magyar politika forrongott a közjogi kérdés (azaz a Bécshez való viszony) miatt. A 48-as ellenzék élén a Függetlenségi Párttal, folyamatosan támogatta a dualista rendszer kormánypártját, a Szabadelvű Pártot, és nem riadt vissza a parlamenti munka akadályozásától sem. Nem csoda, hogy ezekben az években a magyar politizáló közvélemény függetlenségi érzelmű része történelmi hivatkozási alapként törekedett a kuruc mozgalmak, valamint Thököly Imre, Zrínyi Ilona és II. Rákóczi Ferenc személyének és emlékeztetésének kisajátítására. Az 1906-os újratemetési filmfelvételtől datálható a kuruckultusz feltűnése a magyar mozgóképen.

EGY FORRONGÓ KORSZAK

A 20. század eleji polgári radikális, demokrata értelmiség körében a „kurucosság” egyet jelentett a következetes, dacos ellenzéki magatartással, a megalkuvás nélküli demokratizmussal. Elegendő csak utalni Ady Endre kuruc tematikájú verseire (*A harcunkat megharcoltuk, Esze Tamás komája, Bujdosó kuruc rigmusa*). Ady nemzedéke észrevette, hogy a kuruc zászlót éppen a függetlenségi ellenzéki irányzat hordozza, amelynek a századfordulón mindinkább kiüresedő Habsburg-ellenessége és közjogi ellenzékiessége hangzatos jelszó-magyarkodásba és sovinizmusba fulladt, valamint egyre inkább egy avított konzervativizmus felé

tolódott el. Ennek az irányzatnak volt házi történésze Thaly Kálmán történet-író és függetlenségi párti politikus, aki sokat tett a kuruc kor forrásainak kiadásáért, sőt maga is írt kuruc verseket – többek között a híres *Balogh Ádám nótáját* –, eredetinek feltüntetve azokat (ez az eljárás nem egyedi a romantikus történetírásban, elegendő James Macpherson skót költő Ossian álnéven írt költeményeire utalni, amelyek a dícső kelta ősidőkből vették tárgyukat).

Az 1905. évi válság, a darabontkormány és a közjogi ellenzék küzdelme felizzította az országban a „kurucos” hangulatot, amit az ellenzéki Függetlenségi Párt megfoglalt. Ennek egyik megnyilvánulása volt, hogy 1906-ban hazahozták Törökországból Zrínyi Ilona, II. Rákóczi Ferenc, Thököly Imre, Vay Ádám (Rákóczi udvari főkapitánya), gróf Bercsényi Miklós főgenerális és felesége Csáky Izabella, valamint gróf Esterházy Antal generális és Sibrik Miklós ezredes hamvait. Az 1906-ban kormányra került függetlenségi pártiak ezt saját érdemüknek tudták be, holott a törökországi emigránsok hamvainak hazahozatalát még Tisza István kormánya kezdeményezte. Ferenc József engedélye nélkül a Habsburg-ellenes harcot vezető Thököly, Rákóczi és Zrínyi Ilona hamvai nem kerülhettek volna hazai földre, a kassai Szent Erzsébet-dómba. Az 1906 októberi budapesti és kassai gyászmenetről, valamint az újratemetésről szóló filmriport tekinthető az első kuruc témának a magyar mozgóképek történetében. Mi sem jellemzi a

kor fölizott hazafias hangulatát, hogy a filmriport felvételét éveken át játszották a magyar mozikban.

Ady Endre így méltatlankodott: „Még a hőseinket is kisajátítják. Rákóczi korporsóját, ők, akik Rákóczit becsapták és elárulták, úgy körülállották, hogy mi nem férközhettünk hozzá.” Íme, a korabeli magyar valóság: egyik oldalon Habsburg-ellenes szabadsághősök hamvainak császári és királyi engedéllyel történő hazaszállítása, másik oldalon a hazafias emlékezésből magát kitessekeltnék érző, a kurucság hagyományát dacos magyarsággal vállaló demokrata költő haragja.

A századforduló óta a kurucosság fogalmának értelmezése két nyomvonalon halad. A haladás hívei, a *Nyugat* körül tömörülő újítók, valamint a demokrata ellenzék a kurucok mozgalmában az ezer éven át elnyomott nép, mindenekelőtt a parasztság és a protestáns bocskoros nemesség minden keserűségének kifakadását látták, míg a konzervatívabb értelmezésben a magyar nemzet bukásában is hősies, Európa által magára hagyott önvédelmi küzdelmét méltatták.

Az előbbi álláspont nem vette figyelembe Thököly és Rákóczi mozgalmának rendi jellegét, és a fő- meg vagyonos köznemesi vezetők leértékelése, valós motivációik elhallgatása vagy meghamisítása, a paraszti származású hősök kreálása, egy anakronisztikus demokrata program vizionálása („a népre támaszkodó Rákóczi”, a kommunista történetpolitika sablonja szerint) torz mesévé változtatták a kuruc mozgalom történetét. Nem beszélve arról, hogy a „labanc” Pálffy János gróftól évtizedekig megtagadták a méltányos értékelést. S persze arról is „illett” megfeleledkezni, hogy Pálffy katonái között ugyanúgy harcoltak magyar nemzetiségűek (is), például a híres kék egyenruhás jászkun huszárok, akik majd a későbbi háborúkban beszárgulják fél Európát, ahogyan a *Cum deo Pro patria et libertate* (Istennel a hazáért és szabadságért) feliratú kuruc zászló alatt szlovákok, románok, ruszinok, németek és cigányok (is) küzdöttek.

A PROPAGANDA TRÜKKJEI

A kuruc korban játszódó filmek egy része Jókai- és Mikszáth-adaptáció (*A löcsei fehér asszony, A nagyenyedi két fűzfa, A fekete város*). Ezek a művek a

Rákóczi-szabadságharc egy-egy helyi vonatkozásáról, szereplőjéről szólnak. A kurucok és labancok ábrázolása se nem fehér, se nem fekete; súlypontja a környezeten, a társadalmi viszonyokon van, és nem a hadműveleteken. Görgei Pál alispán és Lőcse város magánháborúja, vagy Nagyenyed diákságának harca a haramiává züllött kuruc és labanc szabadszapatok ellen nem befolyásolják a szabadságharc kimenetelét.

A két világháború között a kuruc hős archetípusa – a Jókain és Mikszáthon nevelkedett polgári közönség konzervatív közízlését kiszolgálva – a díszmagyarba öltözött, sastollal díszes vörös süveges, párducbőr kacagányos, lovas nemes volt. Ezt a típust reprezentálta az első kuruc tárgyú film, a *Rákóczi nótája* nemes vitéze, Szatmári Péter. A Daróczy János rendezésében készült 1943-as film egy (fél)testvérpár adáz küzdelmén keresztül mutatja be a szabadságharcot: Szatmári Péter a nagyságos fejedelem seregében, féltestvére, a cseh anyától született Frigyes pedig a

császár táborában harcol. Szatmári Péter szerelme, Oltay Krisztina cigányaszszony képében kémkedik, híreket visz a fejedelemnek, és kiszabadítja szerelmét a császáriak fogságából. A filmben együtt van minden közhely: szerelmes vitéz, hű kedves, ármánykodó fivér, titkos alagút, cigányromantika, nemes, nagylelkű fejedelem.

1945 után a nemesség önfeláldozásának hangsúlyozása, ez a *Rákóczi nótáján* végighúzó gondolat, politikailag nemkívánatos, sőt üldözendővé vált. A történetírás és a propaganda a parasztság honvédő szerepét hangsúlyozta (túl) a mozzgalmas 16–18. századi magyar történelemben. A török- és a kuruckori Magyarország történetét úgy láttatták, mint az elnyomott rétegek osztályharcának történetét, amelyben a főurak többsége az ellenséggel paktáló áruló, miközben az oszmán és császári sereggel szemben a parasztkatonák állnak helyt.

Az államszocialista propaganda igyekezett a maga hasznára fordítani a pozitív megítélésű történelmi személyek

népszerűségét. Így lett Rákóczi a „népre támaszkodó” fejedelem, és az aktuálpolitikai szándék szolgálatában álló történetírás olyan trükkökkel élt, mint a vagyontalan kisenemesi származású Bottyán János generális (a legendás „vak Bottyán”) jobbágy származásúvá hamisítása, parasztgenerálissá stilizálása. Így lett az 1960-as évek szuperprodukcója, *A Tenkes kapitánya* sikerének, no meg a Thaly Kálmán által írt, és az iskolai énekórákon máig népdalként énekelt *Balogh Ádám a nevem* című alkotásnak köszönhetően hős abból a Béri Balogh Ádám-ból, aki a pálfordulásokban oly gazdag korban kétszer vagy háromszor állt át kurucból labanccá, és vissza. A korabeli vulgármarxista mitológia nem lehetett meg árulók nélkül. A 18. században ezt a szerepet Károlyi Sándorra és Pálffy Jánosra osztották (a kor legjelentősebb politikusának, a török- és kurucverő, de mindvégig magyar hazafi Pálffy Jánosnak, aki a Habsburg-dinasztia iránti lojalitás és a magyar rendi érdek békés összehangolására törekedett, még az emléket is igyekeztek kiradírozni a magyar múltból).

„Nem lehetett meg árulók nélkül”

(Bán Frigyes: Rákóczi hadnagya – Bitskey Tibor)



KOVÁCS GÁBOR FELVÉTELE

Persze a történetírás és a történet-tudomány később jelentősen módosított ezen a tematikus összében, ám okkal feltételezhetjük, hogy az 1950-60-as évek pazar kiállítású, látványos, tömegjelenetekben bővelkedő filmjei mélyebben befolyásolták a nagyközönség ízlését, mint a történetírói munkák.

A párducbőr kacagányos, drága kardos, török bársonyos és karmazsin csizmás nemesi vitéz képét felváltotta a „honvédő paraszt” figurája, aki – ellentétben a pamlogon pipázó, kártyázó nemessel – bátran és önérdék nélkül harcol a hazáért. Jellemes, vitéz, bátor, önfeláldozó, és mindemellett hősszerelmes. Továbbá van benne egy csipetnyi a rablómesék gáláns hőseiből meg a flamand csínytevő Thyl Ulenspiegelből: megleckézeti a gőgös császári zsoldosokat és tiszteket, az áruló főurakat, de meglepően udvarias a nőkkel, és fegyvertelen emberrel szemben akkor sem alkalmaz fölösleges erőszakot, ha az illető történetesen az ellenséghez tartozik. Minimális

külső segítséggel, afféle James Bond-ként, csodálatosnál csodálatosabb haditetteket visz véghez: megszerzi az ellenség haditervét, mint Eke Máté (*A Tenkes kapitánya*); elfogja a császári hadak fővezérét, akivel egyébként udvariasan bánik, mint Bornemissza János (*Rákóczi hadnagya*); elrabolja a császári katonák zsoldját, mint Árvay Ferenc (*Kard és kocka*); furfanggal beveszi Érsekújvárt; elfogja a labanc Koháry gróft, mint Csínom Palkó és Csínom Jankó (*Csínom Palkó*).

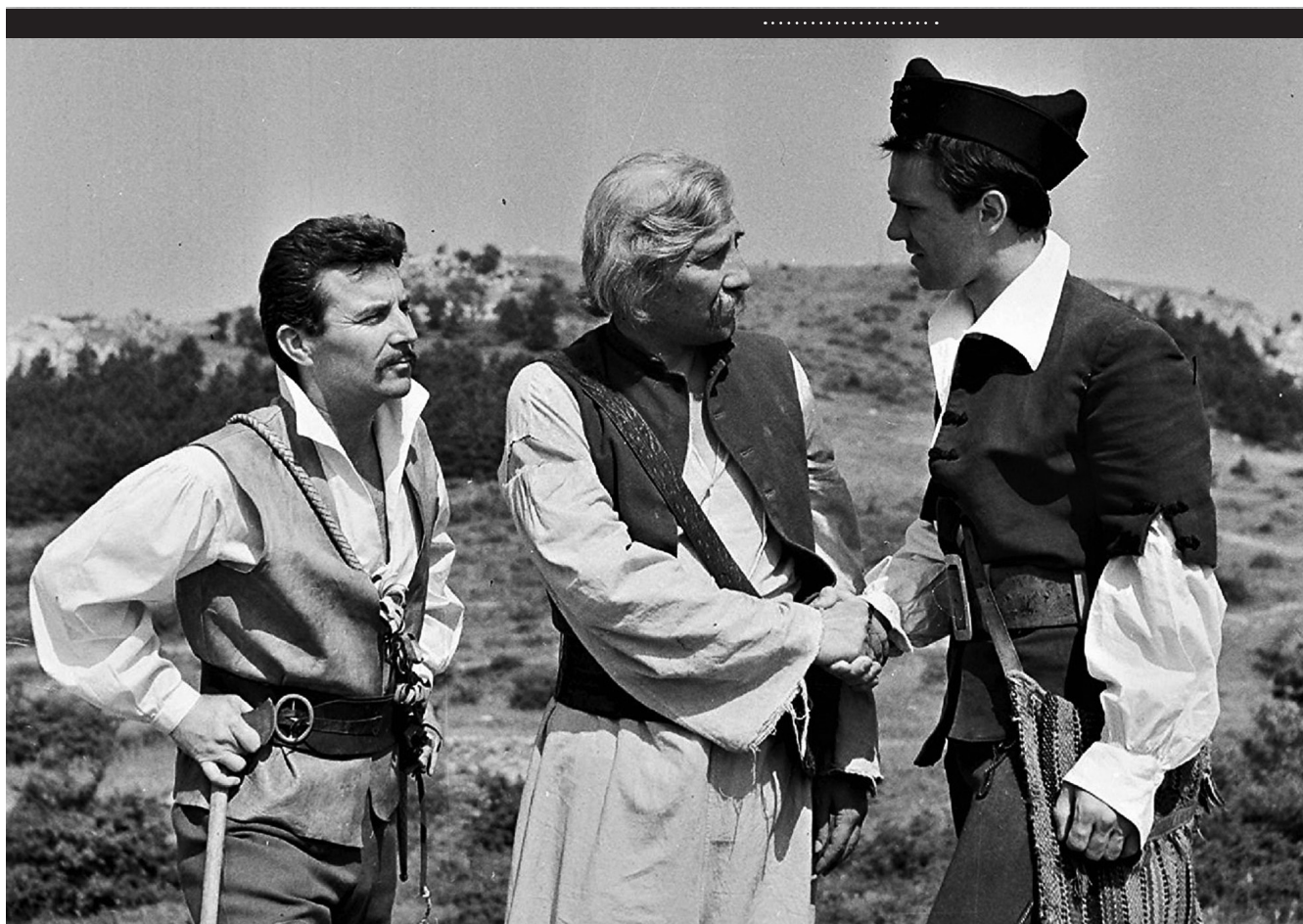
A filmekben az ellentáborba kerülnek a császári zsoldosok, akiket rendszerint gőgösnek, erőszakosnak, sokszor gyávának és szánalmasan ostobának ábrázolnak, valamint a labanc érzelmű főurak és kisebb rangú nemesek. A kuruc táborban az árulók, illetve a kétkedők, a habozók szintén a negatív táborba tartoznak. A *Rákóczi hadnagya*ban egy Suhajda nevű paraszt is a rosszak sorait gyarapítja, ő képviseli azt, aki haszonért,

pénzért mindenre kapható. Ugyanakkor a filmek átsiklanak a nemzetiségi ellentétek fölött, és – a németiség kivételével – nem ábrázolnak direkt nemzetiségi konfliktust. Inkább Rákóczi seregének etnikai sokszínűségét hangsúlyozzák (például a *Rákóczi hadnagya*ban két szlovák révész csatlakozik a kurucokhoz, *A Tenkes kapitánya*ban cigány is segít a főszereplőnek).

Megjegyzendő, hogy a dél-erdélyi szászok kivételével az összes német nemzetiségi csoport képviseltette magát a kuruc táborban, míg egyetlen magyarországi nép sem volt olyan egységes mértékben elutasító Rákóczi mozgalmával szemben, mint a délvidéki szerbek. Ezt a tényt talán a Rákosi-korszak után egyre javuló tendenciájú magyar-jugoszláv kapcsolatok miatt nem hangsúlyozták. Annál furcsább a kor antiklerikális logikáját tekintve a katolikus ellenreformáció negligálása a mozgóképen. Ezt a vonalat talán azért nem erőltették, mert akkor viszont hangsúlyozni

„Népmesei elemek és humor”

(Fejér Tamás:
A Tenkes kapitánya
– Zenthe Ferenc,
Molnár Tibor,
Tordy Géza)



kellett volna a kor felekezeti törésvonalát, márpedig a protestáns egyházak semmivel nem álltak közelebb a vulgármárkista teoretikusok szívéhez, mint a katolikus egyház. Emellett a kuruc sereget egységben akarták bemutatni, s a nemzetiségi és felekezeti ellentétek ábrázolása gyöngíthette volna a mondanivalót, miszerint az ország népe egy maroknyi árulótól eltekintve fősorakozott a „népre támaszkodó” Rákóczi mögött, s bukását nem belső gyöngesség, hanem árulás okozta. Így a filmek teljes mértékben a nemzeti és társadalmi küzdelmekre fókuszáltak.

EGY HÁLÁS HŐSFIGURA

Az 1953-ban készült *Rákóczi hadnagya* Barabás Tibor regényéből készült, és egy valóban élt hőst, Bornemissza Jánost állított a középpontba, akit Bitskey Tibor játszott el a filmvászonon. Ellentétben a többi filmmel, ebben az esetben nem kellett megerősokolni a történelmet.

Bornemissza János remek találat volt a szocialista rendszer szempontjából, amely törekedett a függetlenségi hagyomány és az osztályharcos szemlélet erőszakolt összeolvasztására. Csallóközi jobbágycsaládban született, és előléptették tisztté. Nevéhez fűződik a Rákóczi-szabadságharc egyik legmerészebb – valóban kalandfilmbe illő – huszárcsínye. 1708-ban a Csallóközben kicsiny felderítő csapatával Bornemissza behatolt az ellenséges vonalak mögé, és olyan szerencséje volt, hogy elfogta a császári sereg főparancsnokát, Maximilian Adam von Starhemberg grófot. A tábornokkal együtt kézre került a császári sereg hadipénztára is. Bottyán János generális megjutalmazta a csapatot, és asztalához ültette Bornemisszát és társait. Később, már a szabadságharc után a nem mindennapi vendégséget Starhemberg viszonzta Bécsben. A fehér asztalnál a gróf és Bornemissza kedélyesen elbeszélgettek. Távozáskor a magyar vitéz egy zacskó aranyat kapott a grófnétól, jutalmul, hogy férjének még egy parókaszála sem görbült a fogságban. A fenti megtörtént események miatt Bornemissza hálás téma volt egy romantikus kosztümös film főszereplő karakterének.

A film rendezésére Bán Frigyeszt kérték föl, aki korábban olyan nagysikerű,

és a rendszer szempontjából fontos alkotásokat rendezett, mint a *Talpalatnyi föld* vagy a *Semmelweis*. A történetben együtt van a korabeli kosztümös kalandfilmek minden kelléke: a szerelmesek, akiket ármánnyal el akarnak szakítani egymástól, a hű segítőtárs, a Zenthe Ferenc által játszott Fekete Mihály, a szegénylegény alakjában, és a kamasz fiú, aki leleplezi az árulót, és végül maga is elszegődik katonának. A gonoszok táborában is markáns jellemeket találunk. Ilyen elsősorban Inczédi ezredes, aki az árulásra kapható vagyonos nemesztestesíti meg. Az, hogy a hű Bornemissza földesura volt, még kiélezettebbé teszi kettejük kezdeti – tiszt-közkatonai – és alapvető nemesúr-paraszt konfliktusát.

Inczédi számíthat két alattomos emberére: Suhajdára, akit pénzzel és a jobbágysorból való szabadulással veszt rá az árulásra, és az iszákos, rabolni vágyó Kamutira. Elsőben a pártideológia szellemében nevelkedett nézők a kulák, utóbbiban pedig a lumpen figurájára ismerhettek rá. A valós figurák közül II. Rákóczi Ferenc és a csaknem népmesei alakká növelt Bottyán János kivételével mindenki negatív színben tűnik fel: a császár, Starhemberg, valamint az erejüket egymással szembe kicsinyes intrikálásokban apasztó, széthúzó kuruc fő- és köznemesi tisztek. A film érdekessége, hogy anyagi okból a végső csatát teljes egészében áttemelték a *Tenkes kapitánya* ifjúsági kalandfilmsorozat utolsó epizódjába. Kétségtelenül a *Rákóczi hadnagya* volt a kor szuperprodukcója, az 1848-as tematikájú *Föltámadott a tenger* mellett.

Az 1963-ban készült *A Tenkes kapitánya* más jellegű alkotás, mint a *Rákóczi hadnagya*. Míg a *Rákóczi hadnagya* főhőse valóban élt személy, így az alkotás fikatív elemeket is alkalmazó életrajzi filmnek is tekinthető, addig *A Tenkes kapitánya* főhőse, Eke Máté kitalált hős, bár a forgatókönyvíró, Örsi Ferenc több kuruc katonából gyúrta össze az alakját. *A Tenkes kapitánya* alapvetően szórakoztató darabként készült, hőse a magyar Robin Hood és a flamand csínytevő, a hatalmasok orra alá borsot törő Thyl Ulenspiegel karakterét ötvözte, így a korszak csak ürügy volt egy népmesei fuffanggal rendelkező népi hős vidám kalandjaihoz. Finom eltérés az 1953-as filmtől, hogy míg ott a magyar nemesúr, itt a teljesen

idegenből jött, osztrák ezredes a főellenség. Persze, az áruló, illetve spicli itt sem hiányozhat, ám Dudva György, a vagyonos kocsmáros kisstílusú figura a *Rákóczi hadnagya* árulóihoz képest. A filmsorozatot sokan bírálták történelmi pontatlanságai miatt (mint a korabeli lőfegyverek használata, vagy a történet időpontjában a labancok oldalán vitézkedő Béri Balogh Ádám hős kurucként történő szerepeltetése), ám nem szabad elfelejteni, hogy nem egy hitelesnek szánt történelmi filmről van szó, mint például a *Rákóczi hadnagya*. Pontatlanságok ide vagy oda, a közönség tetszését elnyerte a sorozat, a parádés szereposztásnak, a népmesei elemek és humor igényes adagolásának, és nem utolsósorban Vujicsics Tihamér zenéjének köszönhetően.

HITELES KURUCKOR

Az 1960-as évek végétől kezdve a moziban, éppúgy ahogyan a történet-tudományban is, a differenciált megítélés vette át a korábbi szemiatizmus helyét, és a szabadságharcos mitológia is változott. 1956 után politikailag kényes, kerülendő témává vált a nemzeti függetlenség kérdése. Az 1956-os forradalom és szabadságharc leverését követően nem volt többé kívánatos a Rákóczi-Kossuth-Petőfi hármastisztelete. A korábbi optimizmus és heroizmus eltűnt a történelmi filmekből, helyüket átvette a hatalom és a túlélés módját kereső kisember viszonyának, valamint az egyén és tömeg ellentétének örök témája.

Ennek az újfajta szemléletnek a terméke az 1979-ben Rózsa János által készített *A trombitás* című „eastern”. Más a hangulata, mint az 50-es és kora 60-as évek filmjeinek, atmoszférája lecsupaszítottabb, kegyetlenebb. Ennek a filmnek a kurucábrázolása nemcsak a századforduló Thaly Kálmán-féle avított díszmagyaros szemléletétől, hanem az 50-es évek hamis pátosztól is távol áll. Az alkotók a cselekményt a 17. században élt Daniel Speer német író és zeneszerző *Magyar Simplicissimus* című pikareszk regényéből vették át, de azt a Thököly-felkelés utáni időkbe helyezték. Ebben az időben tömegesen bujdosztak a „kuruc király”, Thököly katonái, de még nem robbant ki az újabb szabadságmozgalom, amelyet hegyaljai felkelés (1697) néven tart számon a történelem. A film cselek-

ménye tehát az 1690-es években játszódik. Azzal, hogy a cselekményt a két szabadságmozgalom közötti évtizedbe helyezték, az alkotók megfosztották a kuruc mozgalmat minden dicsőségtől.

Thököly katonái nem sastollas, díszes mentét viselő hősök, hanem rongyos, haramiává züllött lúzerek, akik rabolnak, erőszakot követnek el a parasztlányokon, mindeközben pedig a régi dicsőség morzsáin tengődnek. Várják vissza a „kuruc királyt”, de ők maguk nem cselekvő szereplők, legfeljebb annyiban, hogy utasokat rabolnak ki, parasztokat fosztogatnak, és erőszakoskodnak. Ezek a figurák valószínűleg közelebb álltak a valódi, hús-vér kurucokhoz, mint *A Tenkes kapitánya* kicsit népszínmű-ízű szegénylegénye, Buga Jakab.

A három haramia magához veszi az árva fiút, aki kuruc nótákat fúj nekik a tárogatóján. A regényben ez a fiú magával Daniel Speerrel azonos, aki, állítása szerint, szintén trombitás volt, mint a film főszereplője, és ugyan-csak rablók fosztogatásába esett,

majd tanúja volt kegyetlen kivégzésüknek. A filmben Trombitás – így nevezik a fiút – többször is csalódik megmentőiben. Amikor azok a szeme láttára nőket erőszakolnak meg, majd pedig amikor megölik egyik kuruc társukat, az árva fiú ellenük fordul. Trombitás csalódva a hajdúk kezére adja őket. Trombitás alapvetően félreérti a helyzetet. Ő azt hiszi, rablókat adott a hatóság kezére, a hajdútsízt viszont nem rablókként, hanem kurucokként üldözi őket. „Írماغját is kiirtjuk a kurucoknak” – mondja a meglepett fiúnak.

Elfogásukkor a haramia-kurucok azt ordítják: „Visszatér a kuruc király! Boszút áll értünk! Megbosszul minket a kuruc király!” Ám maguk is tudják, hogy erre soha nem kerülhet sor. Végül a zárójelenetben kegyetlenül megkínózzák és kivégzik a két kuruc veteránt, szájta-
ti, nevető magyar nézősereg szeme láttára. A kivégzés szemlélői nem értik, hogy a két haramia alapvetően nem az ő ellenségük, hanem a németé és a labancé,

az ő szemükben csupán közösleges rablók. Harmadik társukat korábban egy hajdú lőtte agyon, mert nem hagyta abba a kuruc nóta éneklését.

Akik a filmet politikai szemmel nézték, azok – korántsem erőszakolt – párhuzamot vonhattak az 1956-os forradalom utáni rendszerbíráló értelmiséggel. A nem éppen vidám tanulság: meg kell alkudni, nincs lehetőség a tényleges harcra, a lázadásra, mert minden ilyen próbálkozás kudarchoz, az emberi értékek elvesztéséhez vezet. A tömeg nem a lázadó, hanem a rendszer mellett áll, és nem lát mást a lázadóknak, mint a békét fenyegető bajkeverőket – ahogyan a passzív, tengő-lengő kurucok valóban csak békebontó haramiák lehetnek az új világban, amelynek – egyelőre – nem kellene. A három haramia a parasztokat fosztogatja, holott nem az ő ellenségük, hanem a hatalomé. De a hatalom elleni lázadás nem működik. A szomorú konklúzió ez: ha nem akarunk elszakadni a tömegetől, akkor a megalkuvás az egyetlen út. Ámde a

„Mindkét fél kettős játékot játszik”

(Zsurzs Éva: *A fekete város* – Bessenyei Ferenc)

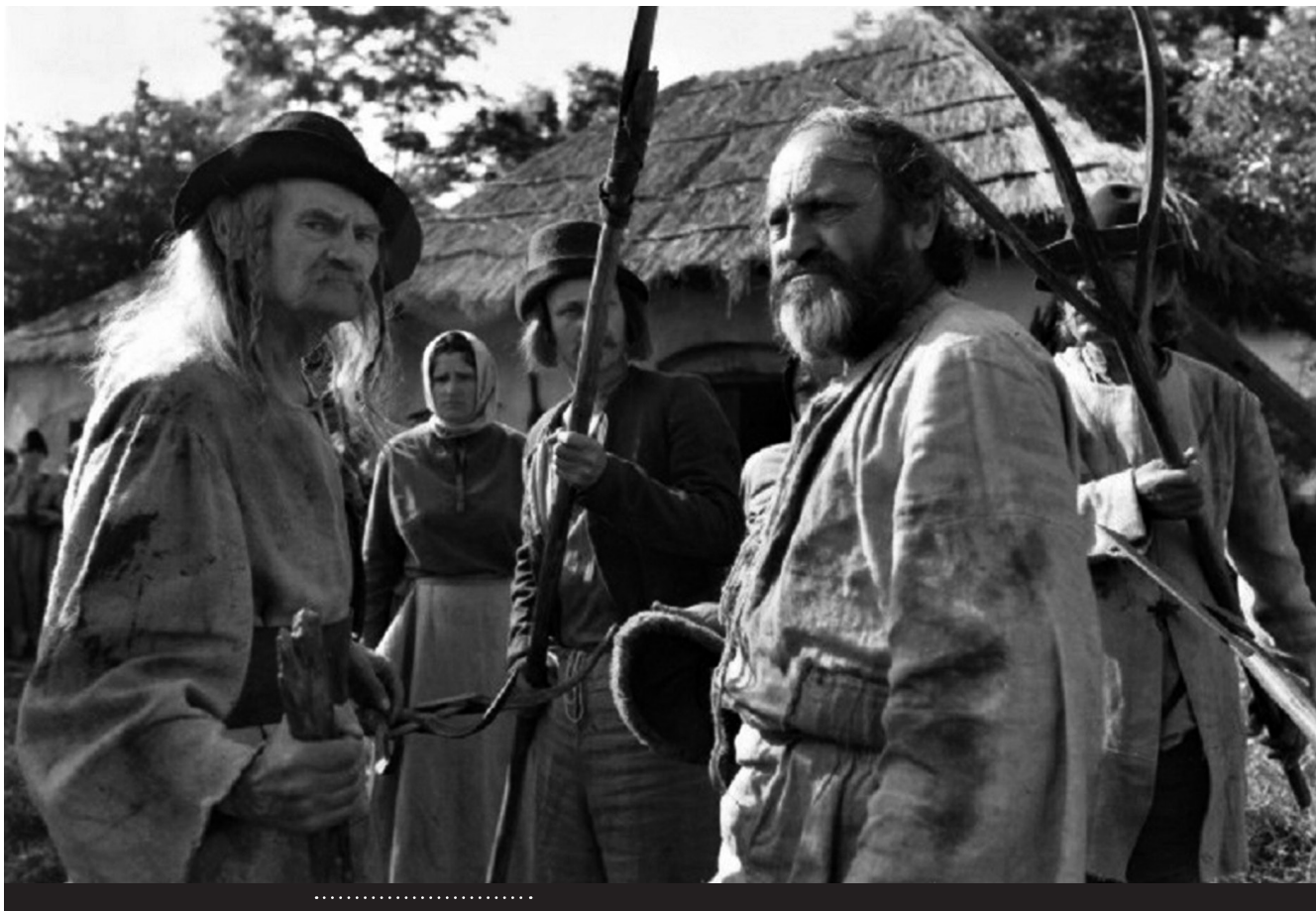


rendező mégiscsak hagy egy kiskaput: az erdőbe menekülő Trombitást nem találja el a hajdú pisztolygolyója, és így nyitva marad a kérdés, megtalálja-e az igazi kurucokat, akikhez csatlakozhat.

A kuruc korban játszódik a Mikszáth Kálmán utolsó regényéből forgatott *A fekete város* (1971). A történet Lőcse város és a vármegye, másként a bíró és az alispán konfliktusán keresztül mutatja be a korabeli Magyarország széthúzásának következményeit. Görgői alispán és Lőcse konfliktusa valóban lejátszódott, de nem a regény és film idejében, a Rákóczi-szabadságharc idején, hanem száz évvel korábban. Mikszáth persze kiszínezte az eredeti konfliktust.

A film elméletben lehetőséget nyújt arra, hogy a Rákóczi-szabadságharcot kiemelje az egyoldalú magyar kulturális és földrajzi térből, és egy interkulturális környezetben mutassa be. Hiszen a helyszín, Szepes vármegye egy háromosztatú nemzetiségi – német-szlovák-magyar – erőterében helyezkedik el, területileg és gazdaságilag közelebbi kapcsolatokkal Lengyelországhoz, mint az Alföldhöz. A szövevényes nemze-

B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



tiségi, felekezeti és politikai rokon- és ellenszenvek azonban kissé elhomályosulnak Fabriczius Antal szenátor és a gyűlölt alispán lánya között bontakozó, tragédiába hajló szerelem, valamint a gonosz Bibók Zsigmond intrikái mellett.

Bár első látásra logikus volna, nem arról van szó, hogy a lőcsei cipszerek (szászok) a labancok, és Görgei a kuruc érzelmű. Noha előbbieket német eredetük elvileg Bécshez fűzné, míg Görgei alispáni tisztségét Thököly Imre fejedelemsége alatt nyerte el. Csakhogy a cipszer polgárok evangélikusok, s ezért ellenfelei a császár ellenreformációs politikájának, emellett német nyelvvel, de hungarus tudattal öntudatos honpolgárai a hazának. A filmben, miként a valóságban is, a cipszerek, ha nem is örömmel, de resignáltan fogadják Rákóczi hadait. S a fejedelemnek szüksége volt hadi vállalkozásához erre a közmondásosan szorgalmas és takarékos, a kemény munkát becsülő felvidéki német polgárságra, s különösen a pénzére.

„A régi dicsőség morzsáin tengődnek”

(Rózsa János:
A trombitás – Solti
Bertalan és Holl István)

játszik: Görgei ellenében a lőcsei tanács a fejedelemhez és a császárhoz is segítségért fordul, és Görgei elfogadja a jutalmat mindkét hatalmaságtól. Vagyis Lőcse városa és Görgei egyaránt lavíroznak a háború sodrában. A film emlékezetes szereplője Bibók Zsigmond, a lelkiismeretlen zsoldoskatoná (Avar István), aki a haszon reményében váltogatja a császár és a fejedelem zászlaját.

Bár úgy tűnik, a filmesek kimerítették már a Rákóczi-szabadságharc témáját, valójában még mindig sok fehér folt van, amelyekkel nem vagy alig foglalkoztak. Hol vannak például az életrajzi filmek? Rákócziról, Zrínyi Ilonáról, Bercsényiről, Esze Tamásról, Bottyán Jánosról, Károlyi Sándorról, Mikes Kelemenről, Ocskay Lászlóról, a kőpönyegforgatás nagymestere címre

Görgei ellenben megőrizi alispánságát a császár alatt is, és elfogatóparancsot ad ki a saját testvére, Görgei János ellen. Am mindkét fél kettős játékot

joggal pályázó Béri Balogh Ádámról, vagy éppen Pálffy Jánosról, I. Lipótról, I. Józsefről?

A korszak kisembereiről, névtelen hőseiről, a jobbágyokról, kézművesekről, polgárokról, bányászokról, közkatonaokról, kismemesekről, asszonyokról pedig egyáltalán nem szólnak filmek, leszámítva a *Trombitást*, amely azonban mégiscsak egy vagabund kamasz kalandos története, így nem reprezentálja a társadalom egészét vagy annak egy rétegét, és nem a mindennapokat mutatja be. Még a tábori életet, az egyenruhákat, a szabadságharc katonai, gazdasági, pénzügyi hátterét és nehézségeit, a korabeli harcmodort és drillt, Rákóczi udvarát, a belpolitikai reformokat, a diplomáciai manővereket is alig tudta visszaadni a celluloid a magyar nézőknek. Sokan várják a magyar történelmi film új aranykorát. Állítólag készül majd film Hollós Korvin Lajos kuruckori ifjúsági regényéből, *A Vöröstorony kincséből*. Ha lesznek a történelmi film történetének fényes lapjai, a kuruc mozgalomnak is jut majd benne hely. •

FILMES HATÁSOK A SZÍNHÁZBAN

Filmszínpadok

DARIDA VERONIKA

FILM ÉS SZÍNHÁZ KAPCSOLATÁT UGYAN MÉG NEM TÁRTA FÖL TELJESEN AZ ESZTÉTIKA, A FÜGGETLEN SZÍNHÁZI ELŐADÁSOKBAN GYAKORIAK AZ INSPIRÁLÓ FILMES HATÁSOK.

Az a nagy kérdés, hogy van-e áthidalhatatlan szakadék, illetve ellentét a két művészet között. Van-e valami eredendően színházi, ami másféle, mint az eredendően filmszerű? - ezzel a dilemmával kezdődik Susan Sontag *Film és színház* című, 1966-ban írt tanulmánya. A performansz mozgalmakkal egyidős szöveg szerint a film és a színház legjelentősebb különbsége a tér és az idő kezelésében mutatkozik meg. Míg a színház a tér logikai vagy folyamatos kezelésére korlátozódik, addig a film képes ennek ellentétére is. Továbbá a film könnyebben élhet a nézőpont megváltoztatásának vagy elbizonytalanításának lehetőségével is, hiszen mindig felvethető a kérdés, hogy kinek a szemszögéből látjuk a történetet. Ugyanakkor, hogy ne csupán a film előnyeit emeljük ki, Sontag azt is belátja, hogy bár az „időgépnak” is nevezhető film a leginkább alkalmas az emlékezésre és az emlékeztetésre, ám épp emiatt a filmek idővel megöregednek, szemben a színházi eseményekkel, melyek mindig megőrzik korszerűségüket, estéről estére újak maradnak, a színház jelenidejűségében. Érdekes megjegyezni, hogy bár a tanulmány elején azt olvashatjuk, hogy „színdarabból lehet filmet írni, de filmből színdarabot nem”, a szöveg végén már az áll, hogy a kortárs színházban erősen megfigyelhető egyfajta filmes hatás. Ugyanakkor ez sem újkeletű, hiszen már az avantgárd színház (Marinetti, Piscator vagy Mejerhold irányítása alatt) élt filmes elemekkel. A vetítések vagy dokumentumokként jelentek meg, vagy hallucinációk-álmokképek kivetüléseként, a tudattalan színpadaként. Ebből is nyilvánvaló, hogy a film és a színház első találkozásától kezdve, a két művészeti ág radikális

különválasztásának vagy tökéletes egybeolvasztásának vágya egyaránt téves igény. A Sontag-esszé végkövetkeztése szerint a két eltérő terület folyamatosan úgy merít egymásból, hogy közben végig önmaga marad, vagyis „a színház utánozhatja és elnyelheti a filmet, a film lehet színpadias”.

A színházban megfigyelhető filmes hatás a témája Helga Finter *A posztmodern színház kamerálátása* (1985) tanulmányának is, mely már a hetvenes és nyolcvanas évekből hoz példákat. A posztmodern színház a dekonstrukció színháza, ahol „új idők, terek, alakok keletkeznek, melyek a decentralizált szubjektum modelljére utalnak”. Ezekre a színházi kísérletekre erősen hatnak a filmes technikák, főként a montázslemezlet (a színpadi történes montázsokra esik szét vagy montázsokból áll össze); a színpadi képkompozíció pedig a kamera beállításokat imitálja: nézőpontváltások, totálképek és ráközelítések, kimerevítések és gyors elmozdulások figyelhetők meg benne. Továbbá a lassítások és az ismétlődő gyorsítások révén a képek is egyfajta ritmust alkotnak, egy különös „szemmuzsikát”.

A huszadik század legvégén, Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikusszínháza* (1999) már amellett érvel, hogy a színházban az egyes médiumok (köztük a film) használata teljesen hétköznapi jelenséggé vált, még akkor is, ha ezek többnyire nem határozzák az egész teatralitást, inkább csak inspirációs forrást jelentenek. Ugyanakkor mind a videótechnika jelenidejű alkalmazása, mind a technikai eszközökkel létrehozott virtuális terek, egészen más nézői tapasztalatokhoz vezetnek. A videóinstallációk vagy a médiaszínházak pusztá képpé változtatják a szí-

nészi testet. Tehát az eleven jelenlét, mely a színházat megkülönböztető vonás volt korábban, sem elengedhetetlen feltétel többé a testetlenítés új képszínpadain.

Az említett teoretikus szövegek természetesen világszínházi példákra támaszkodnak (így Peter Brook, Robert Wilson vagy a Wooster Group rendezéseire), azonban ez a tendencia a magyar független színházban is megfigyelhető. Ez részint abból adódik, hogy a magyar filmrendezők egy jelentős része időnként vagy rendszeresen színházakban dolgozik (gondoljunk Jeles Andrásra, Hajdu Szabolcsra, Mundruczó Kornélra), emiatt az ő munkáikon eleve jobban figyelünk a filmes hatásokra. Ugyanakkor egyáltalán nem szükségszerű az, hogy a filmes technikákat alkalmazó színházi alkotók a film felől érkezzenek (gondoljunk Schilling Árpádra, Bodó Viktorra vagy Juhász András és Szenteczki Zita alkotópárosára). A következőkben röviden elemezzük néhány a 21. században született, független színházi előadást, melyek fontos szerepet játszottak abban, hogy a kortárs nézői szemléletet és gyakorlatot megváltoztassák. Mivel a jelen írás alapötletét az adta, hogy a színházi kényszerzűnetet megelőző hetekben három olyan előadást is bemutattak független színpadokon (a Trafóban és a Stúdió K-ban), melyek filmes technikákat alkalmaztak (*Családi tűzfészek*, *Éhség*, *Amikor én halott voltam*), ezért erre a tendenciára is megpróbálunk választ keresni. Vajon mennyiben segítheti a film az új színházi nyelvek felfedezését?

A Schilling Árpád rendezésében, 2000-ben, a Bárka Színház Vívótermében, bemutatott *Nexxt (Frau Plastic Chicken Show)* valóban fordulópontot és radikális szemléletváltást jelzett. A kultregényeket (Anthony Burgess *Gépnarancsa* és Bret Easton Ellis *Amerikai Psychója*) Schilling Árpád és Tasnádi István csak inspirációs forrásként használták, az előadásszöveg leginkább improvizációkból állt össze. A nézők darab során végig azt érezhették, hogy egy TV-show élő felvételének a résztvevői, már belépéskor kitanították őket arra, mikor és milyen módon kell tapsolni és tetszést nyilvánítani. Az élő adás során azonban semmi nem az előre eltervezett forgatókönyv szerint alakul. A *Nexxt*, vagyis a *Frau Plastic Chicken* (Udvaros Dorottya) vezette show két vendége ezúttal két

sorozatgyilkos: Kicsi Alex (Mucci Zoltán) és Rex Madison (Bodó Viktor), akiket a műsorvezető az erőszakról és a gyilkosság lélektanáról faggat. Eközben, a háttérben, folyamatos videóbejátszások mennek, melyeken Madison brutális erőszakmegnyilvánulásai láthatók. Olyanok ezek a felvételek, mintha a „homemade” horror- és pornófilmek lennének. Végül az előtérben is elszabadul az őrület, Madison megerőszkolja és lelövi a műsorvezetőt, majd Kicsi Alex társaságában elhagyja a nézőteret. A kameraman követi őket a kint várakozó helikopterig, úgyhogy a kivetítőn láthatjuk, amint elrepülnek. Majd újra feltűnik az adás (*Nexxt*) főcíme, és a váratlanul „feltámadt” Frau Plastic Chicken bejelenti a következő élő show (a következő színházi előadás) dátumát. Ennek nyomán minden korábbi esemény átértelmeződik, és a nézői manipuláció részének, előre megírt forgatókönyvnek tűnik. A Krétakör első korszakának egyik meghatározó darabjaként a *Nexxt* erős és időnként sokkoló kritikáját adta a spektákulum társadalmának.

Bodó Viktor és a Szputnyik Hajózási Társulat, a Schauspielhaus Graz színészeivel koprodukcióban készült munkája, a 2009-es *Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról*, még radikálisabb módon vitte tovább a színházi forgatás

ötletét. A Peter Handke szövegnélküli drámáját szabadon értelmező előadás során a színházi eseményekkel párhuzamosan végig egy forgatás zajlik. A néző így egyszerre figyelheti meg a színészi cselekvéseket és ezek kivetített képeit. Azonban távolról sincs szó tükörképről, hiszen a két látvány lényegileg eltér egymástól. A filmes tekintet hol az apró részletekre fókuszál, hol elkalandozik, hol kinyitja a színház mögötti, láthatatlan tereket. Eközben a színházi forgatás a filmes illúziókeltés technikáira is rámutat: ami a filmvászonon zuhogó eső, az a színházon dézsából öntött víz, az esernyőt tartó színész feje fölött. A közelítés és távolítás játékaival, valamint a váratlan ritmusváltásokkal, az előadás folyamatosan kibillent a nézői perspektívát és állandó bizonytalanság-érzetet kelt. Egy kaotikus, szürreális, groteszk világ jelenik meg a vetített és az eleven testek kölcsönhatása és nézői egymásra olvasása következtében.

Mundruczó Kornél erőszak-trilógiája (*Frankenstein-terv*, *Nehéz istennek lenni*, *Szégyen*) a néző etikai felelősségének kérdését is felveti. A 2012-ben bemutatott *Szégyen* (melynek irodalmi alapja J. M. Coetzee azonos című

regénye), egy hosszan elnyújtott kínzás: egy csoportos nemi erőszak és megalázás képével indul. A sokkoló jelenet után a bemocskolt (sárral, vörös színű festékkel) összekent áldozat (Tóth Orsolya) szembefordul a közönséggel, majd behívja az elkövetőket, akikkel közösen énekelni kezdenek. Később ezzel a jelenettel még egyszer szembesülünk: a háttérben, a függöny őri-ásvásznán, egyfajta élő közvetítésként. Ekkor azonban nem teljes az ismétlés, még az erőszakot megelőző színházi jelenet előtt színházban vagyunk, a jelenetek brutális kegyetlensége messze túlmegy a tűréshatáron. Mundruczó kapcsán fontos kiemelni, hogy ő alkalmazza a legsokrétűbben a filmvetítés adta lehetőségeit. A *Látszatélet* (2016) előadásából minden néző számára feledhetetlen marad Monori Lili közel félórás nagymonológja, melyet egy hatalmas vetítőtáblánról nézhetünk végig, mintha moziban ülnénk. Ennek a megrendítő videóinterjújának (melyet közvetlenül a kilakoltatás előtt készítenek a szereplővel) egyetlen perce sem tűnik üresnek. A néző hamar hozzászokik, hogy premier planban néz színházat. Ugyancsak beszélő tekintetek, az otthonukat elhagyó menekültek arcai, tűnnek fel a *Winterreise* (2015) koncertszínházának háttérben. Ez utóbbi előadások azt mutatják, hogy Mundruczó Kornél színházi rendezéseiben a filmes technikákat nem csupán az erőszak ábrázolására és provokációra, de az empátia és a részvétel felkeltésére is legalább olyan érvénnyel használja.

Az eddigi példákkal szemben, az elsősorban filmrendezőként ismert Hajdu Szabolcs színházi rendezéseiből szinte teljesen hiányoznak a filmes elemek. A nagy sikerrel játszott családi trilógia valamennyi darabja (*Ernellék Farkaséknál*, *Kálmán nap*, *Egy százalék indián*) a lehető legegyszerűbb eszközökkel megjelenített szobaszínház. Ha valamilyen effekttel él, az sokkal inkább a teatralitást hangsúlyozza (különösen az *Ernellék Farkaséknál* színházi változatának bohócként ábrázolt gyer-

„Mintha moziban ülnénk”
(Szenteczki Zita – Juhász András: A halál kilovagolt Perziából)





mekszereplőiben). A film csak témaként jelenik meg, amikor az *Egy százalék indián* szereplői az *Ernellák Farkaséknál* filmről beszélgetnek, erős (ön)íroniával. Ugyancsak ennek az előadásnak a záróképe erősen emlékeztet egy filmes happy endre, persze annak hatásmechanizmusát erősen megkérdőjelezve.

Érdemes kiemelni, hogy az említett előadások közül többnek a filmváltozata is elkészült. Schilling Árpád *Nexxt* filmjét 2001-ben mutatták be, ám ezt még az alkotó is kudarcként értelmezte. A Krétakör azonban a későbbiekben nagy gondot fordított arra, hogy minden előadásukat filmesen dokumentálják, és ezek a felvételek folyamatosan reflektáltak az előadás és annak filmes változata közötti különbségekre. Elég, ha a *FEKETEország* (2006-es, csak DVD-n megjelent) filmváltozatára gondolunk, mely két évvel a bemutató után egy üres térbe helyezte az előadást, szokatlan, a néző szemszögétől eltérő kamaramozgásokat használva. Ezzel a társulat megteremtette saját „színházfilm” kategóriáját. A későbbiekben ide sorolható *A Nibelung lakópark*, melyet Mundruczó Kornél rendezett 2009-ben, a 2004-es előadás nyomán. Itt még több változást fedezhetünk fel, hiszen egyrészt átalakul a tér (a darabot a Sziklakórházban játszották, a filmet a Lipótban vették fel), másrészt az idő is (az előadás közel négy órája helyett itt egy százperces változatot kapunk). A legszembetűnőbb különbség azonban az, hogy eltűnnek a színek, a filmváltozatban egy kísérteties, fekete-fehér világ tárul elénk. Az egyes jeleneteket vágás nélkül vették fel, viszont a jele-

„Premier pláiban néz színházat”

(Mundruczó Kornél: Winterreise)

netek között élesek a szakadások, így a színházi tér átláthatósága és folytonossága eltűnik. Ugyanakkor a film reflektál a távollevő

nézőkre is, hiszen a színészek gyakran a kamera felé fordulva beszélnek, valamint egyes jelenetekben (a folyosón, a körteremben) a nézők mint bábuk vannak jelen. Általánosságban elmondható, hogy a színházfilm csak akkor lehet sikeres, ha valóban reflektál a két műfaj közötti különbségre, miközben mindkettő sajátosságait is felmutatja. A színházi- és a filmváltozat soha nem lehet teljesen azonos egymással, a lényegi eltéréseket jól mutatja Hajdu Szabolcs már többször említett műve, az *Ernellák Farkaséknál*. A 2016-os film (a 2015-ben bemutatott, a mai napig játszott darabhoz hasonlóan) nagy szakmai- és közönségsikert aratott, mivel az alkotóknak sikerült a lakásszínházi előadás nyomán egy bensőséges és őszinte kamarafilmet forgatniuk. A két variációt összevetve, itt a színház tűnik stilizáltabbnak; a saját lakásban, saját gyerekekkel felvett film látszólag sokkal realistább. Ugyanakkor a filmen belüli színház (a gyerekek előadása) egyszerre ironikus és metateátrális módon reflektál a színházi néző helyzetére.

Még egy izgalmas színházi kísérletet kell megemlítenünk: Szenteczki Zita rendező és Juhász András intermédia művész közös produkcióját, *A halál kivilogolt Perzsiából*. A 2017-ben bemutatott mű Hajnóczy Péter kisregényét veszi alapul, annak deliráló, látomásos jeleneteit egészen szokatlan technikával jelenítve meg: a DoN't Eat Group saját fejlesztésű hegesztőprojektoros

vetítőrendszerét használva. A főszereplő (Jankovics Péter) valóban fizikai munkát végez a színpadon, a hegesztés biztosítja a kivetítőn megjelenő film fényforrását. Mindazonáltal ez egy vibráló és roncsolt film lesz, mivel az izzószikrák nyomokat hagynak rajta. Ezt a szokatlan kézműves technikát egészítik ki a színpadi cselekvések során élőben felvett és egymásra kevert, ismétlődő képszelvenciák (egyfajta filmes loop-technikaként). Az így létrejött montázsszerű (roncs)képalkotás egyszerre utal az emlékezet szerkezetére (az emlékezet homályosságára, hiátusaira és lapszusaira), valamint az alkoholizmus önpusztító folyamatára. Túlzás nélkül elmondható, hogy a Trafó színpadán sajnos csak keveset játszott előadásban egy fiatal csoport létrehozta az elmúlt évek leginventívusabb intermedialis előadását.

Ha visszatérünk kezdeti dilemmánkra, vagyis a film és a színház viszonyának kérdésére, csak a színházi reprezentáció felől vizsgálva (hiszen a filmekben megjelenő teatralitás egészen más, bár ugyanilyen érdekes téma lenne), azt mondhatjuk, hogy a kortárs magyar független előadásokban teljesen megszokott a filmes technikák használata. Sőt, hozzátehetjük, hogy önmagában már semmi érdekességgel nem bír az élő videó, a valóságos és a virtuális tesztek egyidejű színpadi jelenléte, amennyiben ezt nem indokolja az adott mű dramaturgiája. Gyakran az lehet az érzésünk, hogy öncélú és hatásvadász elemmé vált az intermedialitás hangsúlyozása. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy a kortárs színház egyre többször merít témákat a filmtörténet klasszikus vagy kezdeti korszakából, idézi fel a némafilmek (gegekkel, pantominszerű betétekkel, élőzenével kísért) már-már elfeledett világát.

Máig érvényes tanulmányában Susan Sontag még azt hangsúlyozta, hogy a filmre nehezedik leginkább az emlékezés terhe, ám ehhez hozzátehetjük, hogy az is előfordul, hogy a színház emlékeztet minket erre. Habár úgy többnyire úgy tapasztaljuk, hogy nincs semmi eredendően *színházi* vagy *filmszerű*, de a két művészeti ág közötti folyamatos kölcsönhatás a 21. század felől nézve is ugyanolyan izgalmas és állandóan változó teret teremt a valóban kísérletező színházfilmek és filmszínpadok számára. •

A KÉSŐ MODERN MUNDRUCZÓ

Részvétellel provokálni

BAKOS GÁBOR

MUNDRUCZÓ KORNÉL SZENT ÉS PROFÁN VILÁGÁNAK HŐSEI IDEOLÓGIAMENTES FORRADALMAT FOLYTATNAK A KIREKESZTETTEK VÉDELMEBEN.

Mundruczó Kornél a *Delta* kapcsán azt nyilatkozta, hogy portréfestőként tekint rendezői látásmódjára, viszont a *Jupiter holdja* című disztópikus „társadalmi pokoljárása” óta már inkább táblaképfestőnek vallja magát. Mitológikus, késő modernista két bűnfilmje (*Delta*, *Szelíd teremtés – Frankenstein-terv*) után a társadalomkritikus, látványközpontú jelenkori filmallegóriák típusára (*Fehér Isten*, *Jupiter holdja*) váltott át. A két film főszereplőjének forradalmi lázadása és leszámolási szándékuk az uralkodó, hatalmi, erőszakos elnyomással vagy szakrális-csodatevő áldozatok a filmek allegorikus mondanivalójából vezethetőek le. Kívülálló, különc, mégis sebezhető hőseinek passiótörténeteiben égető, országhatárokon átívelő, osztársadalmi problémákat elemez. Nélkülöz minden-

fajta ideológiai összefoglalást és szerzői állásfoglalást. Helyette a kirekesztettség, az előítélet, a kisebbségek elnyomása, a „migráns-helyzet”, a kortárs népvándorlásból eredő világszintű félelemhullám és faji-nemzetiségi konfliktusokból eredő általános válság látomását kínálja.

BÜNDRÁMÁK

A *Johanna* (2005) kevert hangnemű posztmodern operafilmjében a közismert mártírium bűn és bűnhődés drámáját eleveníti fel, miközben ütközteti a valóságot a „transzcendencia” hiányával. A konkrét élethelyzet (egy tömegbaleset fogadásának kórházi gyakorlata) szemünk láttára fordul át spirituális-szellemi megváltástörténeté. A barokkosan stilizált operafilm után a rendező (film)művészeti tradíciót vált, és későmodern

„Valódi érzelmekre vágnak”

(Mundruczó Kornél: *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* – Frecska Rudolf és Mundruczó Kornél)

mítoszként ragadja meg a *Delta* szerelmi szenvedésének bűntörténetét.

A *Delta* (2008) minden tekintetben „határvidékfilm” a rendező pályafutásában. Az archaikus vértanútörténet szigorú, ikonszerű képi stílusában, tömör fogalmazásmódjával a modernista bűnfilmek Pasolini-féle szakrális/mártír-filmjeivel vethető össze. A szimbolikus, incesztustörténet szintén egy naturalista módon megjelenített cselekményvilág elemelésén alapul. Rávilágít a társadalom barbár, kegyetlen, „kitagadó” lelki mélyrétegeire és brutális megtorlásvágyára. Az eredetileg kiválasztott férfi főszereplő halála után újraforgatott bűnfilm újraértelmezi az individuális szabadság tipikusan modernista témáját, viszont a *Johanna*hoz képest jóval letisztultabb kritikát fogalmaz meg a társadalmi elvárások és szabályozások ellenében.

A film vértanúságot elszenvető két főszereplőjének üdvtörténete azokon a jeleneteken keresztül bontakozik ki, ahol egy átgondolt tájkonceptió mentén válik világossá a rendező elgondolása. Ezekben a metaforikus-meditatív képsorokban a Duna az emberi érendszerszerűen válik hasonlatossá. Szerzteágzó Deltájával, rejtelmes nádasaival és vadvilágával olyan, mint egy óriási élő szervezet. Fodrozódó, áramló, számtalan formában megmutakozó képlékeny vízfolyam a Tejút-rendszert képezi le. Így válik ez a tragikus történet Godard/Pasolini modernista kivonulás-történeteire hasonlóan kozmogóniai szinten a társadalmi kivonulás felszabadító üdvtörténetévé.



Mindebből következik a *Deltát* záró képsor, amikor a féltékeny munkások által leszűrt fiú narancsszínű mellénye lefelé úszik a Duna torkolata felé. Majd ezzel párhuzamosan látjuk, ahogyan a hűg attribútumának számító teknősbéka a partról félszegen belebukik a Duna vizébe, mintegy követve szeretett bátyját. Ilyenformán kap „kozmosz” feloldozást a szabad döntésüket felvállaló, a társadalmi törvényeket semmibe vevő, „bűnös szerelmespár”.

A film tehát örökérvényű bűn és bűnhődéstörténetet mesél el, és gazdagon táplálkozik a keresztny szimbólumrendszerből (segítő rokon halászkok jelenléte; hal- és kenyérvész; a ház megépítésének szakrális rituáléja, a ház, mint Noé bárkáját idéző védelmező burok). A megváltástörténet akár konkrét képzőművészeti idézetben is kifejeződhet (Mantegna *Halott Krisztusának* megidézése). Megkapó erejűek azok a kettős portrék, amelyek az egymás mellett fekvő fiút és lányt ikonképként, pontosabban profán szentekként jellemzik. Ilyenkor egy puritán, egyszerű, körvonalas, hangsúlyozottan sikkkompozíció belül láthatjuk a szótlán és szinte mozdulatlan testvérpárt. A portréfestői látásmódot erősíti az is, ahogyan egy-egy önálló képen belül megjeleníti a két szereplőt saját attribútuma és állatövi jelképe (fiú – béka; lány – teknős).

A *Szelíd teremtés – Frankenstein-terv* családi, illetve szerelmi bűnfilmje képileg a belső feszültségtől visszafojtott „súlyos jelenlétű” arcképekre, illetve a „belőlük kilépő” csendes nagy-totálók feszültségteremtő dramaturgiai képkap-

csolatára épül. Végtelenül elidegenedett, kilátástalan magánytól szenvednek a film szereplői. Valódi érzelmekre vágyanak, de már képtelenek ezt megadni.

A *Frankenstein tervben* maga a főszereplő szenved el „teremtőinek” (az öt megtagadó filmrendező apa, valamint idős házmester asszony anyja, aki gyermekkorában intézetbe adta) kíméletlen bánásmódját. Olyan amorális, deviáns szörnyszülőtté válik, aki nem tanulta meg, és akinek nem tanították meg, hogyan kell szeretni és kifejezni az érzelmeit. Rudi valójában egy félig kiteljesedett ember, ezért véten minden elkövetett gyilkosságban. Képtelen normális módon reagálni a konfliktus helyzetekre. Ösztönszerű öszinteséggel védekezik, avagy oldja meg a maga egyszerű, letisztult „gyilkos módján” az „összecsapás szituációkat”. Leszámol mindenkivel, akik ilyené tették őt. Mégsem egyedül a fiú hibáztatható bűnei miatt. Az igazi felelősök a korán elvesztett szülők, akik nem tudták, nem akarták őt felnevelni.

A modernista bűnfilmek általában olyan „bűn és bűnhődés” történetek, ahol a bűnhöz vezető út, illetve a bűnhődés feldolgozásának belső, mentális folyamatának ábrázolása a cél. A bűnösök sokszor „csak úgy” belekeverednek a bűnbe. Büntetettre kényszerülnek. Egyedül a büntetett által tudják magukat kifejezni. Esetleg ösztönösen cselekszenek törvényszegő, bűnre hajló módon. Ennek értelmében Mundruczó mitológikus, thriller-motívumokat felhasználó késő modernista bűnfilmje is inkább

az „apahiány/neveltetés hiány” személyes rettenetét mutatja be, nem törekszik a folyamat szociológiai elemzésére.

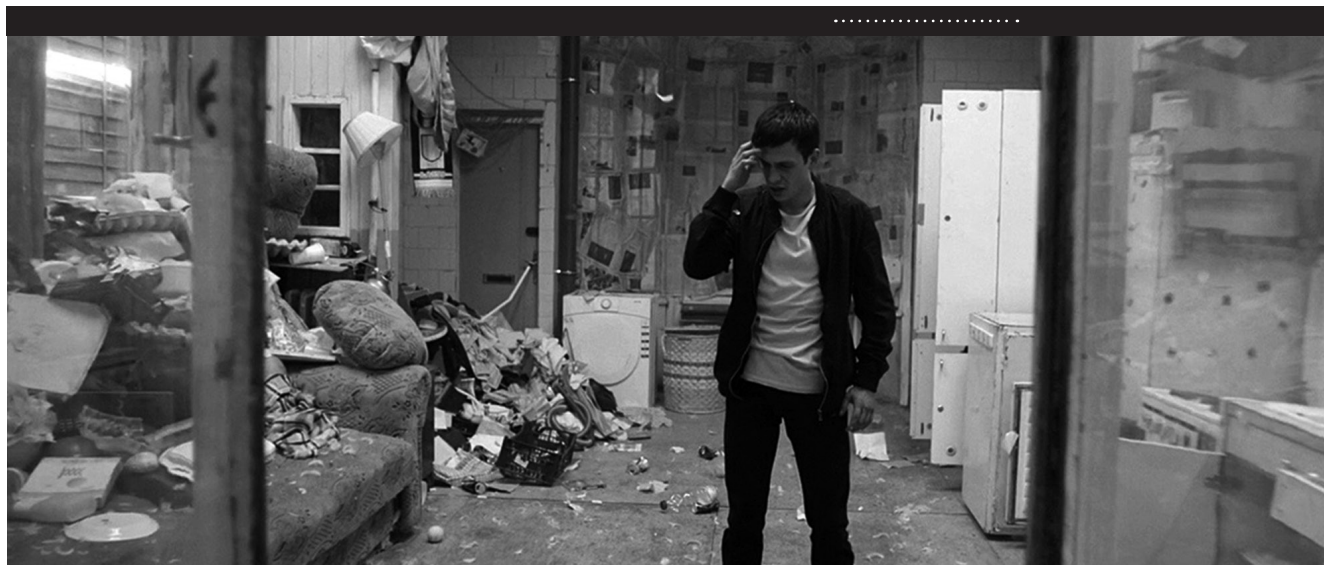
A bűntörténet zárlatában mítosz és személyes sorsdráma akkor ér össze, amikor „teremtő” és „teremtett” egyszerre válik társadalmilag (is) kiűzötté és megbüntetetté. A bűnbánó apa (modernista szerzői önreflexív gesztusként Mundruczó alakítja) és a szeretetre képtelen fiú „romantikus, önbüntető kivonulásának” kettős halála mégis emelkedetté válik a véletlen autóbalesetben, a mennyországot idéző, fenségesnek mutatott hófehér alpesi téli tájban. Az addig szenvedőként előadott modernkori bűnhődéstörténet beteljesíti személyes fátumtörténetét. (A tragikus befejezést megelőlegező rejtett idézetként jelenik meg már korábban a tiroli hegyvidék téli akvarellfestménye, ami a házvezetőnő anyja lakásának falán lóg.)

Mundruczónak ebben a filmjében poétikailag is érvényesül a pszichológizáló portréfestés iránti vonzódása. Nemcsak az elfojtott, indulati arcképek feszültsége miatt, hanem ahogyan önreflexív módon végigvonul a cselekményben a filmforgatás motívuma, valamint a próbajelenetek videós arcképrögzítései is ezt nyomatékosítják. Ráadásul Rudi fiatal lány-szerelmét ugyanolyan agresszív, instruáló módszerrel állítja a falhoz, és szemléli „szűk közeli arcképződéseit”, mint ahogyan az apja tette vele a film eleji casting-jelenet közben.

„Ijesztően

erkölcstelen világ”

(Mundruczó Kornél:
Jupiter holdja –
Jéger Zsombor)



A KÁOSZ FELÉ

A *Fehér Istentől* a távolságtartó ábrázolásmód „alanyi személyessége” áttolódik a kritikai attitűdöt felvevő társadalmi látomásosságba. A portrészzerű aprólékosággal ábrázolt mártírium-drámák áldozathozatal- és büntörténete a képi ábrázolás szintjén kicserélődnek egy egész társadalmi folyamatot átfogó „táblaképszerű” megjelenítési módra. Mundruczó szerzői „gondolatátvittele” azonban erre a két filmre is érvényes. A két allegória-film (*Fehér Isten*, *Jupiter holdja*) továbbra is az emberi kirekesztettség „szent és profán” történet-mintáját követi. A filmek cselekményének fantasztikumra mögött megbújó társadalomkritika parabolisztikus, példázatos jellegét a cselekmény helyett inkább az ikonszerűen kiemelt képek hangsúlyozzák.

A *Fehér Isten* a könyörtelen bánásmódból fakadó „állati” forradalom sikeres lázadásának átvitt értelmű története. Ez a film is a társadalmi felelősségre és az együttérzés hiányára, a világban eluralkodott brutalitásra hívja fel a figyelmet. A *Jupiter Holdjához* hasonlóan, olyan társadalmi problémákra kérdez rá, amikkel minduntalan kénytelenek vagyunk szembenézni és megharcolni. A személyes felelősségérzet fontosságára, az előítéletek zsarnokságára és a radikális, lázadó, erőszakos visszacsapás társadalmi veszélyeire hívja fel a figyelmet. Az egyszerű nagyvárosi mese arról szól, hogy egy kislány miként találja meg újra a szeretett kutyáját a nagyváros erőszakos és veszélyekkel teli útvesztőjében. A kutyája közben egy lázadás élére áll, hogy visszavágyjon a hátlatlan és gonosz embereknek.

A *Fehér Isten* végkifejlete, akár Mundruczó többi filmjének zárata, szimbolikus üdvtörténeti feloldozás. Az emberi gonoszság ellen fellázadt, a gazdáikhoz hasonlóan vérszomjássá vált kutyák serege végül megbékél a kislány trombitaszója hallatán. Glóriaszerű félkörívben köré telepednek. A kutyákkal szemben mindaddig ellenséges vágóhídi doktor-apa ekkor ébred rá a megbocsátás, az irgalom és (társadalmi) befogadás fontosságára. Ő is odafekszik a kutyafalkával szembenéző lánya mellé. Megbocsátó csend lesz úrrá a felelőtlen gazdák és az eldobott, cserbenhagyott állatok között.

Mundruczó disztópiája, a *Jupiter holdja* napjaink népvándorlás-hullámára („migráns-helyzet”) adott aktuálpolitikai látomás. Ideológiai, etnikumi vagy gaz-

daság- és külpolitikai elemzés helyett egy istentelen, irányvesztett társadalom képét festi meg benne: egy késő modern kori pokolvízió sokalakos, drámaian expresszív látványvilágában. Az allegorikus film mágikus realizmusának abszurditása a sci-fi műfajához húzza a filmet. A film látomásszerű, „lebegő realizmusa” és az átlagosnak látszó hősből megváltó, szent mártírrá változó főszereplő apoteózis (profán isteni rangra emelése) miatt a *Johanna* testvérfilmjévé válik. A *Johanna* mesterséges „sehol-létjének” cselekményterét felváltja egy konkrét módon megjelenített, „ijesztően erkölcs-telen” világ rettenete. Ez a saját magát megmenteni képtelen közeljövő-társadalom egyedül már csak egy szent megrendítő eltűnésétől várhatja az erkölcsi megtisztulást. Mundruczó Jancsó Miklós absztrakt-társadalomtörténeti modernizmusához kapcsolja filmjét. („Jancsó örök referencia számomra.”) A hiteles társadalmi nézőpont elvesztéséből származó, kaotikus és már-már az abszurditás jegyeit mutató világgállapot látványkoreográfiája ez a végítéletfilm.

Ebben a filmjében Mundruczó poétikailag valóban lecseréli az intim műgonddal megrajzolt, mártírium-arcképábrázolásának deheroizáló módszerét. Kompozíciós elgondolás szempontjából átvált a Bosch-féle pokoltáblákra jellemző, az emberi szenvedést gazdagon illusztráló látomásra. A film a bűnök miniatúra-szerűen kidolgozott közelképeit halmozza egymásra. A kétségbeesett társadalmat jellemző morális káoszról kiolvashatóak a késő modernkori főbűnök: az Önzés, a Közöny, a Könyörtelenség, a Gyűlölet.

Ebben az allegóriában mutatkozik meg talán a legnyíltabban Mundruczó test- és indulatvezérelt művészetének a profántól a szakrális felé tartó dimenziója. Már a főszereplő bevándorló/menekült fiút érő emberfeletti gyógyító erő is az úrból, egy másik bolygóról érkezik. A fiú egyszerre ölti magára a csodatevő-megváltást ígérő Krisztusi magatartást, illetve a Gábrriel-arkangyal által képviselt hírhozó szerepkörét.

Az „újra testet öltött” fiú az egyik levitalás-jelentben a földi gravitációt leküzdő, gyógyító-lebegő létformába hozza magát, hogy egy ágyban fekvő, idős néni szenvedő lelkét halálba segítse. Ekkor embrionális ősz-képként forog az archaikus létezési-jelek által megmintázott – közvetítő/továbbjutató - kozmikus plafon közepén. Máskor

védelmező és befogadó Krisztusként széttárt karokkal emelkedik a megváltást váró embertársai fölé, hogy döbbenetre, megrendülésre készítse őket, és szó szerint megfordítsa kaotikussá változott külső és belső világukat.

VÉRTANÚSÁGTÉTEL

Tarr Béla apokaliptikus állapotrajzai, Fliegauf Benedek, a hetvenes évek társadalmi érzékenységet folytató dokumentarista játékfilmje, a *Csak a szél*, illetve Mundruczó Kornél második alkotó periódusa mind azt példázza, hogy a késő modernizmus mai napig él, és jelentős hivatkozási alapnak számít filmművészetünkben. Még akkor is, ha a fiatal magyar film hagyománybontó pozíciójának nemzedéki önmeghatározását leginkább a hatvanas években megszülető, értelmiségi hősökkel dolgozó „cselekvő-film-mel” való szembehelyezkedése révén tudjuk értelmezni. Nyilvánvaló fordulópontot jelent poétikai és tartalmi megújulás szempontjából ennek az alkotói generációnak a kiteljesedése, ahogyan sikeresen betörték és beilleszkedtek az egyre műfajorientáltabbá váló nemzetközi szerzői-művészfilmes piacra. Ebben Mundruczó Kornél már pályája eleje óta az éllovas.

Első alkotói korszakában posztmodern filmesként jelentkezett, de már ezekben felismerhetőek voltak meghatározó modernista jegyek (*Afta*, mint poszt-neorealista bűnfilm, Pasolini-módra; *Szép napok*, mint egzisztencialista bűnfilm; *Nincsen nekem vágyam semmi* mint a társadalmi másság szenvedéstörténete). A klasszikus és posztmodern orosz irodalom (Turgenyev, Szorokin) mellett örök hivatkozás Jancsó, illetve a nézőt kényelmetlen helyzetbe hozó fasszindró „mazochista” melodráma modernista filmformájának elidegenítő-technikája, amelynek alaptémája az emberi vágyak, ösztönök, félelmek, elfojtások és bosszúk előtöréseinek expresszív, kendőzetlen kifejezése. Mindkettőjüknél egyszerre gyötrődik test és a lélek. Filmjeik stilizáltak, ugyanakkor az emberi viselkedés szintjén meghökkentően kitárulkozik, kiszámíthatatlanok, ellentmondásosak. Mundruczó második, késő modernista rendezői korszaka következetesen viszi tovább szerzői alapmotívumait: a társadalmi másság közvetlen és kényszerű meg- és elszívését. A kirekesztettséget bátran vállaló önfelszabadító társadalmi érvényesülés vértanúságát. •

VIDÉKI MAGYAR THRILLEREK

Szorongás a Kárpát-medencében

BENKE ATTILA

A VIDÉKEN JÁTSZÓDÓ KORTÁRS MAGYAR FILMEK EGY CSOPORTJA A THRILLER ESZKÖZEIVEL JELENÍTI MEG A SZORONGÁSKELTŐ KELET-EURÓPAI ÉLMÉNYVILÁGOT.

A vidék (falu, természetközeli kisközség vagy kisváros), az azt uraló tekintélyelvű hatalmasság és az elnyomórendszerrel dacoló hős meghatározó szereplői a magyar filmművészetnek (Fejős Pál: *Ítélt a Balaton*, 1933, Szóts István: *Emberek a havason*, 1943, Jancsó Miklós: *Szegénylegények*, 1966, Gaál István: *Magasiskola*, 1970, Fehér György: *Szenvedély*, 1998, Pálfi György: *Taxidermia*, 2007, M. Kiss Csaba: *Brazilok*, 2017, Szabó István: *Zárójelentés*, 2020). A kemény és a puha diktatúra közötti párhuzamokat hangsúlyozó *A ménesgazda* (Kovács András 1978) és a *Tüske a köröm alatt* (Sára Sándor, 1988) politikai thrillereként is értelmezhetők. Szorongáskeltő atmoszférát teremtenek azért, hogy kiemelik, a zárt közösségben tapasztalt igazságtalanságok ellen fellázadó hőseik különösen veszélyben vannak az „isten háta mögött” (a déli határ méntelepén, a hortobágyi tanyán), mert a táj elrejtí őket a társadalom szeme elől, így a bűnös rendszer (a Rákosi-rezsim *A ménesgazda*-ban) vagy hatalmasság (az egykori ávószolgálatotól Kókényesi a *Tüske a köröm alatt*-ban) bármit megtehet velük.

A 2010-es évek vidéken játszódó magyar filmjei hasonló motívumokkal dolgoznak, és egy részük a thriller valamelyik alműfajába sorolható. Legyen szó szerzői filmesek rendhagyó műveiről (Fliegauf Benedek: *Csak a szél*, 2012, Hajdu Szabolcs: *Délibáb*, 2014, Sopsits Árpád: *A martfűi rém*, 2016, Török Ferenc: *1945*, 2017, Szász János: *A hentes, a kurva és a félszemű*, 2018) vagy inkább szabályos zsánerfilmekről (Mátyássy Áron:

Vikend, 2015, Gigor Attila: *Kút*, 2016, Kostyál Márk: *Kojot*, 2016, Szász Attila: *Apró mesék*, 2019, Bagota Béla: *Valan – Az angyalok völgye*, 2019), ezek az alkotások a műfaj eszközeit és hatásmechanizmusát használják fel arra, hogy a vidéki közegben modellezett, sajátosan magyar vagy kelet-európai társadalmi viszonyokat bemutassák, illetve térségünk közérzetét megragadják.

A MAGYAR UGAR ÚTVESZTŐIBEN

Martin Rubin szerint a thrillert egyrészt az különbözteti meg a többi zsánertől, hogy következetesen a nyomasztó, szorongáskeltő vagy misztikus atmoszféra megteremtésére és fenntartására használja a más filmekben is alkalmazott *suspense*-t (amelynek lényege, hogy a filmalkotó például párhuzamos vágás révén többtétinformációval látja el a nézőt, aki így megsejti, milyen veszély leselkedik a szereplőkre, ettől pedig feszültté válhat). Másrészt ennek a műfajnak is vannak állandó tematikai jegyei: a negatív hős által szervezett, nemcsak a hőst, de több embert is veszélyeztető konspiráció, az útvesztőjellegű tér és cselekmény, a kontrollvesztett, fokozatosan aktivizálódó főhős tudásának korlátozottsága, vagy a morális bizonytalanság (például az *Idegenek a vonaton* [1951] vagy a *Fogságban* [2013] hősei sem egyértelműen morálisan jó karakterek). Bár Rubin szerint az útvesztőkkel és konspirációkkal dolgozó zsáner ideális közege a kaotikus, kiismerhetetlen modern nagyváros, a 2010-es évek magyar vidéki thrillerjei kiváló példák arra, hogy

az „isten háta mögötti” falu vagy a hegyekben zárt település is lehet nyomasztó és misztikus, minthogy ezek a helyek nincsenek a figyelem centrumában, a festői szépségű táj (az Alföld vagy az erdélyi havasok) elfedi a sötét titkokat és a (kollektív) bűnöket.

A magyar thrillerek a klasszikus hitchcocki és a modernista paranoid thrillerekből (*Másolatok* [1966], *A Parallax-terv* [1974], *Magánbeszélgetés* [1974]) egyaránt merítenek, és kisebb vagy nagyobb mértékben társadalmi-politikai töltetűek. A *Tüske a köröm alatt* típusú filmekben egy konkrét, arccal és személyiséggel rendelkező hatalmasság működteti az elnyomó rendszert (*Délibáb*, *Vikend*, *Kojot*, *Kút*), míg *A ménesgazda* típusú filmekben a rendszer inkább személytelen és arctalan, képviselői fogaskerekek a gépezetben, ami kíméletlenül bedarálja az ellenszegülő egyént (*Csak a szél*, *A martfűi rém*). Természetesen a két csoport között vannak átmenetek, bizonyos esetekben a vidéki kiskirály zsarnoki rendszere mellett megjelenik egy másik, nagyobb, személytelenebb társadalmi-politikai rezsim, amelyet mint gyermek a felnőtteket, a helyi hatalmasság leutánoz: az 1945-ben és az *Apró mesék*-ben ilyen az országot megszálló szovjet hadsereg, *A hentes...*-ben például a csendőrök képviselte Horthy-rendszer, a *Valan*-ban pedig maga a címszereplő bányaváros, amelynek 1989 utáni rohamos pusztulása motíválta a történet sorozatgyilkosát.

A *Délibábn*ban a pusztai rabszolgatanyát fenntartó Cisco, a *Kojot*-ban a tűzkői lakosok földjére pályázó Szojka Pál, a *Kút*-ban a prostituáltakat fuvarozó Zsolt, illetve főnöke, a címszereplő töltőállomást felügyelő Dzsóni teljhatalmú urai a játéktérnek, kezükben tartják a hatósági figurákat, vagy legalábbis saját fegyverekkel veszik körbe magukat. Az *Apró mesék*-ben a szadista és fasisztoid vadásznak, Bérces Vincének ugyan nincs politikai hatalma, ám mivel tőle függ a falu húsellátása a háború utáni áruhiány idején, közvetett módon ő is a törvény felett áll. Például amikor egy munkaszolgálatos feljelenti fia meggyilkolásáért az egykori fegyőrt, és a főhős, Hankó Balázs hamis vallomást tesz Bérces védelmében, a jegyző bár átlát Hankó hazugságán, a regulárisan leszállított vadhúsért cserébe szemet huny a vadász háborús bűnei felett.

A kontroll- és hatalomvesztett, jellemzően menekülő hősök a kiskirályok kiszolgáltatottjaivá válnak. A *Délibáb* focistája, Francis egy meccsbundázás miatt szorul rá Cisco segítségére, aki menedéket nyújt tanyáján a sportolónak a szabadságáért cserébe. A *Kojot* „puhány városi értelmiségi”-nek ábrázolt Misije a nagyapja földjéért folytatott küzdelemben, a *Kút* édesanyja által „száműzött” Lacija az apja által üzemeltetett benzinkutat és az általa megszeretett prostituáltat, Máriát kisajátító Zsolttal és Dzonival harcolva kénytelen a kiskirály szintjére ereszkedni, és „játékszabályai” szerint „játszani”. Az *Apró mesék* Hankója pedig budapesti csalásai miatt kerül Bérces családjához, így a háborúból később hazatérő vadász csapdájába. A hősök végül legyőzik az antagonistákat, de nem veszik át a hatalmat a tér felett, visszanyert szabadságukat a távozásra használják: a *Kojot* Misije visszatér a fővárosba, a *Délibáb* hőse ellovagol, a *Kút* Lacija elautózik, az *Apró mesék* Hankója Bérces feleségével és kisfiával elgyalogol a Naplementébe. A négy film azt sugallja, hogy egy erőszakos akció még nem feltétlenül változtat meg egy egész rendszert, amelybe a helyiek az évek során beleszoktak. Főleg, hogy a *Kút*ban Dzsoni visszatér, a *Kojot*ban Szojka halála

után fia viszi tovább a „családi üzletet”, az *Apró mesék*ben pedig a szovjeteket kiszolgáló, Bérces bűnei fölött szemet hunyó jegyző marad hatalmon.

A VIDÉKET FELŐRLŐ GÉPEZET

A *Csak a szél*, a *A martfűi rém*, az 1945 és *A hentes*, a *kurva és a félszemű* A *ménesgazdához* hasonlóan a szorongáskeltő atmoszféra megteremtésére helyezik a hangsúlyt, hőseik pedig inkább passzív, mint aktív, az utóbbi három film esetében morális szempontból kifejezetten ellentmondásos karakterek. Az egyik legizgalmasabb példa a valós bűntényt feldolgozó *A martfűi rém*, ami egyrészt pszichothriller, amelyben a kiégett rendőr Bóta és a fiatal ügyész, Szirmai Zoltán egy évtizeden keresztül nyomoznak a címszereplő kéjgyilkos után, aki jól ismeri, így gyakorlatilag uralja egész Martfűt. Másrészt Sopsits Árpád műve politikai thriller, mivel a gyilkos azért működhet ilyen sokáig, mert az 1956 után az erőszakos rendszerre törekvő Kádár-rendszer ideológiáját közvetítő tanácselnök szerint „ebben az országban nincsenek sorozatgyilkosok”. A nyomozását bojkottáló ügyész, Katona Gábor is azon munkálkodik (például Bótát meg-

zsolja annak ötvenhatos múltjával, és jelentéseket írat vele Szirmairól), hogy ne derüljön ki a sötét igazság, miszerint a valódi gyilkos helyett életfogytiglani börtönbüntetésre ítélt Réti Ákosból a karhatalom erőszakkal kényszerítette ki beismerő vallomását. A hatalom képviselőinek az a legfontosabb, hogy fenn tudják tartani a hatalmukat biztosító ideológiai rendszert, és ennek érdekében képesek tönkretenni életeteket, legyen szó a börtönben lelkileg megnyomorodó Rétiről, a nyugdíjazott Bótáról, a halálra gázolt Szirmairól vagy a kegyvesztett, lefokozott Katonáról, akit egykori csatlósa, az előléptetett Juhász sározott be. Így *A martfűi rém*nek nemcsak a sorozatgyilkos, hanem a gyilkossági ügyet stabilitása érdekében eltussolni igyekvő diktatórikus rendszer is a címszereplője.

A *Csak a szél*ben a nyugodt, koranyári vidéki kisfalu idilljét ellenpontozza a romagyilkosságok miatti szorongás, ami a főhős cigány kisfiút, Riót is hatalmába kerítette, hiszen a gyilkosok visszatérésétől tartva épít bunkert, amelybe kimenekítheti családját. Persze a romák és a falu többi lakója amúgy is „hidegháborús övezetben” élnek, mivel mindennapjaikat a kölcsönös gyűlölet és

„Hidegháborús övezetben élnek”
(Bagota Béla: Valan – Az angyalok völgye – Krisztik Csaba)



bizalmatlanság határozza meg (például Rió nővére, Anna közönnyel hagyja ott nem roma osztálytársnőjét az öltözőben, amikor erőszakoskodnak vele, míg egy drogos szülei által elhanyagolt roma kislányt felkarol). Fliegaufról egyik legfelkavaróbb jelenetében egy helyi idősebb rendőr kifejti, hogy a gyilkosoknak szelektálnia kellene, a „dolgoss cigányokat” nyugodtan életben hagyhatná. Így a romáknak a terrorcsoport nélkül is lenne mitől szoronganiuk, hiszen a törvény és rend óra is kiirtaná őket, ha nem az ő elképzelései szerint élnek.

Török Ferenc 1945-je több szempontból hasonlít Fred Zinnemann westernthrillerjéhez, a *Déliidőhöz* (1952). Török műve is pár óra alatt játszódik, alapkonfliktusát pedig az adja, hogy két idegen (Holokausztot túlélő zsidók) érkezik a faluba, akiknek származása miatt válik paranoiássá a főhős kiskirály, Szentes István jegyző és a közösség, mivel rettegnek attól, hogy a jövevények bosszút akarnak állni rajtuk a település zsidói ellen elkövetett háborús bűneikért (Szentes és csatlósai keze benne van több deportálásban és vagyonelkobzás-

ban is). A *Déliidővel* ellentétben az 1945 „antagonistái” egyértelműen pozitív figurák, akik csupán a végtisztességet szerették volna megadni elhurcolt rokonaiknak a zsidó tradíciók szerint. Ám a közösség tagjai félelmükben, illetve rossz lelkiismeretük által vezérelve készek lennének megincselni őket, azaz tovább fokozni 1945 előtti rémtetteiket. Szentes a kifinomultabb módszert választja, és kezét fog a zsidókkal, illetve képmutató módon biztosítja őket arról, hogy halálba küldött rokonaik emlékét őrizni fogják. Török Ferenc művében az a probléma jelenik meg, hogy a mindenkori politikai hatalom, így a magyar társadalom sem képes tisztességesen feldolgozni, hanem torzítaná vagy szőnyeg alá söpörné a múltat.

A *hentes, a kurva és a félszemű* három főszereplőjét, a gyilkos Léderert, az egykori prostituált Micit és munkaadójukat, a vágóhidat üzemeltető Kodelkát egyaránt az ölési, a birtoklási és a hatalomvágy hajtja, életüket pedig a szorongás uralja. Léderer és Mici a munkaviszonyuk és a férfi körözése miatt Kodelka

kiszolgáltatottjai, a hentes pedig azért van veszélyben, mert mindenáron meg akarja kapni a nőt, ezért a páros többször megkísérli őt meggyilkolni. Miután sikerül, feldarabolják a henteset, meneküléne, ám amikor vízbe dobják Kodelka maradványait, a kamera felől, a képen kívülről csendőrok puskái szegeződnek rájuk. Szász műve ezzel nyomatékosítja azt, amire a *Kút* vagy a *Kojot* is utaltak: egyetlen hatalmasság kiiktatásával nem lehet megszabadulni magától a társadalmi-politikai rendszertől, ami kitermelte őt, és a másik két címszereplőt is a bűn útjára kényszerítette (Léderer a Prónay-különítmény tagjaként követett el politikai gyilkosságokat, Micit pedig sorra alázták meg kuncaftjait és „feletteseit”).

A KÁRPÁTOK FOGSÁGÁBAN

Az Erdélyben játszódó *Vikend* és *Valan* az egész kelet-európai régióra kiterjesztik a vidéki thrillerek társadalomkritikáját. A *Vikend*ben egymás mellé kerülnek a Magyarországról érkezett ügyvéd, Márta és az őt megszaboló építész ügyfele / szeretője, István, valamint a helyi hatalmasság, a Mártát szintén meg-

„Nem veszik át a hatalmat a tér felett”

(Kostyál Márk: *Kojot* – Orbán Levente)





zsaroló fővadász Lóri és a vele szemben álló természetközeli kisközösség, amelynek tagjain kívül nincsenek morálisan pozitív karakterek a filmben. Márta maga is pénzt zsarol ki a cselekmény elején egy kompromittáló videófelvétellel a korrump vezetőitől, Csurgóitól, és férje, Laci azért fordul ellene, mert kihasználta, megcsalta és megalázta őt. Lóri pedig gyilkolni is képes azért, hogy megszerezze a kisközösséghez tartozó Alinát, visszaél hatalmával, hogy eltávolítsa szerelmi háromszögükből a harmadik felet, Áront. Mátyássy Áron filmje arra világít rá, hogy mindegy, magyarországi vagy erdélyi magyarokról van-e szó, akit beszennyez a korrupció és a hatalomvágy, az úgy vész el (és oda) a bűn útvesztőjében, ahogy a történet hősei az erdélyi hegyek fenyvesei és sziklái között.

Bagota Béla rendező csupán praktikus megfontolásból (a túl enyhe hazai tél) forgatott a romániai Balánbányán, a *Valan* eredetileg egy magyarországi lepusztult bányavárosban játszódott volna. Bagota pszichothrillerje az erdélyi havasokat leszámítva bármelyik posztiszocialista,

„Hatalmasságok tartósítják izolációját”
(Hajdú Szabolcs: Délibáb – Polgár Tamás)

szűntek meg munkahelyek, és az izolált kisközösségek tagjai reménytelenségükben a vadkapitalizmus kiszolgáltatottjává váltak (ez a kiszolgáltatottság például az emberkereskedelem formájában jelenik meg). A *Valan* szerint mindennek csak az egyik szimptomája a sorozatgyilkos, likvidálásával egy részprobléma oldódik meg, de a címszereplő, „örök tél” felé tartó, hófödte kisváros romlása tovább folytatódik.

A *martfői rém*hez hasonlóan a *Valan*-ban is elképesztően rosszul működik az igazságszolgáltatás. A helyi részeges rendőrfőnök, Dragos nem jól végzi a dolgát, a Brassóból szülőfalujába visszatérő főhős, az 1989-ben eltűnt és meggyilkolt húga miatt nyomozó Péter kell ahhoz, hogy egyáltalán megállapítsák az összefüggést a sorozatgyilkosságok között. Ráadásul mindkét nyomozót joggal hasonlítják a Ceaușescu-féle Securitate titkosrendőreihez: Dragos veréssel próbálja vallomásra bírni a plébánosnak

pusztulásra ítélt kelet-európai településen működne, mivel a térségben általános tapasztalat, hogy 1989 után tömegesen

dolgozó, ártatlanul vádolt fiút, és Péter sem az igazi bűnöst, hanem a plébánost fenyegeti meg. A posztiszocialista országokat szimbolizáló *Valan*-ban tehát a 2010-es években is ott kísért a múlt.

„A falu és a paraszt korszakról korszakra mint a nemzeti kultúra letéteményese és a nemzet fennmaradásának demográfiai bázisa jelent meg.” – állapította meg Kovách Imre falukutató. „Magyarország is jó okkal sorolható abba az imaginárius régióba, mely, „másodosztályú Európaként”, Európa „hátsó udvaraként”, vagyis egyfelől ismerős részeként, másfelől idegen és félelmetes terrénaként jelenik meg” – olvashatjuk Sággy Miklós a kortárs magyar filmekről szóló cikkében (*Filmvilág*, 2015/10.). A 2010-es évek thrillerjei ezeknek az állításoknak megfelelően úgy ábrázolták a magyar vidéket, mint annak az országnak a lenyomatát, ami 1989 előtt a vasfüggöny miatt szigetelődött el Európától, ezt követően pedig a demokratikus intézményeket erjesztő, korrump, a társadalmat kizsigerező és pusztán a saját túlélésükre játszó mindenkori hatalmasságok tartósítják izolációját a Kárpát-medencében. •

VITÉZY LÁSZLÓ: BÉKEIDŐ

Falusi tűzfészek

BENKE ATTILA

A „SZOCIALISTA VIDÉKPOLITIKA” HÁBORÚS ÖVEZETTÉ VÁLTOZTATJA A FALUT VITÉZY LÁSZLÓ DOKUMENTARISTA JÁTÉKFIKCIÓJÁBAN.

Vitézy László 1979-ben készült, 1980-ban bemutatott *Békeidője* a hetvenes évek magyar dokumentarista játékfilmjének irányzatának jeles képviselője, ami későbbi filmje, a *Vörös föld* (1982) mellett alig veszített frissességéből, a felvázolt társadalmi-politikai állapotok a mai néző számára ismerősek lehetnek. Sajnálatos módon egy politikai töltetű botrány miatt is aktuálissá vált. A rendező először a címegezés miatt plágiummal vádolta Hajdu Szabolcsot filmje 2020 áprilisi bemutatója előtt. Majd később kiderült, Vitézy azt nehezményezi, hogy így a két *Békeidő* „összemosódik”, amit Hajdu, valamint a főszerepeket játszó Schilling Árpád és Sárosi Lilla korábbi politikai szerepvállalása miatt semmiképp sem szeretne. Pedig a két alkotás társadalomkritikája hasonló: bemutatják, hogy milyen káros következménye van annak, ha a mindenkori hatalom ideológiája átítatja az emberek hétköznapjait.

Vitézy filmjének története egy kitalált, de nagyon is tipikus aprófaluban, Borsányban játszódik, amelynek lakói sorra

költöznek el a megfelelő infrastruktúra és jó munkalehetőségek híján. Bencsik Béla téveszelnök fejlesztésekkel és új családok betelepítésével próbálja megmenteni a gazdaságot, ám a helyi hatalmasságok akadályozzák, mert a „szocialista vidékfejlesztés” elveihez tartják magukat, és Borsányt inkább hagynák pusztulni. Bencsik nem áll kötélnek, így megkezdődik a békebeli háború.

„Ez a harc lent, az emberek között zajlik, az arénában, a hétköznapokban, békeidőben” – foglalta össze filmje lényegét Hajdu Szabolcs a Filmtettnek. „Nem háborús körülmények között a teljes pusztulás” – egy Magyar Művészeti Akadémia által szervezett 2015-ös beszélgetésen így magyarázta Vitézy László, hogy mire utal filmjének a címe. Hajdunál nincs közvetlen kapcsolat a társadalomban dúló harc és a politikai ideológia között, de a közelmúltból ismerős migránsellenes politikai propaganda rádióhírek formájában rátelepszik a filmbeli emberekre. Vitézy művében ugyan Bencsik csak hazai településekről hív új lakókat Borsányba, de mint beszámolóikból kiderül, a helyi „öslakosok” nem szívlelik őket. Akikre nemcsak a törzsgyökeres borsányiak hivatkoznak „betelepedettek”-ként, hanem a tanácselnök is, valamint a rendőrök végzálják őket mondván, hogy a „bevándorlók” szítják például a kocsmái rendbontásokat. Ezzel szorosan összefügg

„Helyi hatalmasságok akadályozzák”

(Vitézy László: *Békeidő* – Fekete András)



HALÁSZ GÁBOR FELVÉTELE

az utolsó jelenet, amelyben a részeg tanácselnök ráveszi társait és Bencsiket, hogy hajtsanak el ahhoz a termál-fürdőhöz, amelyhez a téveszelnök utat kezdett el építtetni. Itt a városatya kiordítja magából, mennyire frusztrálja, hogy az ide vezető út már átszeli a megyehatárt, így Bencsik a szomszédos „idegeneknek” kedvezett.

A két *Békeidő*t egymás mellé állítva látható, hogy sok magyarnak teljesen mindegy, hogy országhatáron túli vagy azon belüli az „idegen”, előítéletei vannak, és ellenséges vele szemben. Amennyiben a társadalom tagjai azt tapasztalják, hogy a hatalom képviselője idegenellenes, akkor – mint gyermekek a szülőktől –, eltanulják a xenofób magatartásformákat, viselkedésmintákat. Ha Vitézy László *Békeidő*jében a szocialista vidékfejlesztés speciálisan az 1970–1980-as évek problémája is, a hatalmasságok hatalomgyakorlási stratégiája mit sem változott. Az „oszd meg és uralkodj” Borsányban és Hajdu Szabolcs filmjének meg nem nevezett városában hasonlóan működik. A hatalom képviselője ellenségképet kreál („betelepedettek”, migránsok), amellyel eltereli a figyelmet a valós problémákról, gyűlöletet és feszültséget kelt, és miközben az „első vonalban” dúlnak a harcok (Bencsik küzdelme a helyiekkel és az új lakókkal, akik az őket ért támadások és a rossz életkörülmények miatt elégedetlenek; Hajdunál tüntetések, bolti és családi veszekedések zajlanak), a „második vonalban” a hatalmasságok leszámolnak riválisaikkal (Bencsiket a közgyűlésen elmarasztalják, majd a tanácselnök részegen lejárhatja vezetőtársai előtt). Hajdu Szabolcs filmjében persze nem látjuk, mi zajlik a színpalak mögött (legfeljebb a tüntetőkkel szemben agresszíven fellépő rendőrök módszerei utalnak erre), ezt Vitézy műve mutatja be részletelesen. Hajdu inkább a hétköznapi emberek között zajló harcokra koncentrált. Így a két *Békeidő* nem kioltja, hanem jól kiegészíti egymást.

BÉKEIDŐ – magyar, 1980. Rendezte: **Vitézy László**. Írta: **Vitézy László** novellájából **Szalai Györgyi**. Kép: **Pap Ferenc**. Szereplők: **Czink Béla** (Bencsik Béla téveszelnök), **Fekete András** (Vitkai Lajos párttitkár), **Bödő Lajos** (Pogány Lajos tanácselnök), **Kelemen Jenő** (Simonits), **Kiss Lajos** (Ács). Gyártó: **Budapest Filmstúdió**. 105 perc. A **Duna TV** reprízje.

BESZÉLGETÉS PABLO LARRAÍNNA

Neonszín nemzedék

ÁRVA MÁRTON

A TÖRTÉNELMI FILMJEIVEL ISMERTTÉ VÁLT PABLO LARRAÍN EZÚTTAL EGY 21. SZÁZADI TÁNCOSNŐT KÖVET, AKI LÁNGBA BORÍT EGY CHILEI KIKÖTŐVÁROST.

• *Rendezőként olyan kényes témákkal foglalkoztál, mint az incesztus, a bűntetlenség, a katonai diktatúra és a katolikus egyház rémtettei, a kommunisták üldözése és legutóbb az Emában a nemi és családi szerepek. A filmjeid mégis kerülnek a radikalizmust. Mi a fontos számodra, amikor társadalmi kérdésekkel foglalkozol?*

Szerintem, ha valami kényes, inkább az, ha egy film pamfletszerű és kioktatja a nézőjét. Az ilyen filmek szerintem nem érdekesek. Úgy gondolom, ez a munka inkább arról szól, hogy rátapintsunk a problémákra. Ahelyett, hogy moralizáló megoldásokat kínáljunk és felállítanánk a kánont, hogy mi helyes és

mi helytelen, inkább felvázolunk egy erkölcsi válsághelyzetet, és arra ösztönözzük a nézőt, hogy maga oldja ezt meg. Én szeretek bízni a közönség intelligenciájában és érzékenységében. Szerintem a filmnek művészi tanúságtételnek kell lennie, ami jó, ha elkápráztat és szórakoztat, de képet kell adnia arról az állandó társadalmi krízisről, amiben élünk.

• *A filmjeidet nézve látok egy elmozdulást: korábbi főszereplőid tökéletesen és mintegy véletlenül figyelik meg a fontos történelmi pillanatot, újabban olyan szereplők felé fordulsz, akik a középpontban állnak és aktívan alakítják is a történéseket. Egyetértesz ezzel?*

No
(Gael García Bernal)

Igen, csináltunk olyan filmeket, melyekben a szereplők úgymond a társadalmi folyamatok következményeinek voltak a szimbólumai. Ilyen például a *Tony Manero* és a *Santiago '73*. Ezekben a főszereplők a történelmi folyamatok margóján élnek, de a történelem megtöri és átformálja őket. És olyan filmeket is készítettem, mint a *No*, a *Jackie* vagy a *Neruda*, amelyek a változások kulcsszereplőire koncentrálnak, olyanokra, akik a folyamatok középpontjában vannak. És noha ezek nagyon különböző munkák, úgy gondolom, hogy mindegyikből az válik érthetővé, hogy bármennyire is megpróbáljuk figyelmen kívül hagyni a társadalmi folyamatokat, nem venni róluk tudomást vagy hátat fordítani nekik, az a legvalószínűbb, hogy a következményeiket mindenképpen el fogjuk szenvedni. A történelem kereké ugyanis mindannyiunknál hatalmasabb, és ha valaki nincs tudatában annak, ami körülötte zajlik, az bizonyosan rettentő hatással lesz arra nézve, ahogy a világhoz viszonyul és ahogy világ dolgait értelmezni próbálja. Az *Em*a esete viszont egy kicsit más, mint az előbb említettek, mert ez a főhős nő egyfajta generációs szimbólum. *Em*a a saját érdekében cselekszik, ugyanakkor szimbolikusan más hozzá hasonló emberek képviselőjeként is nézhetjük



őt. Vagyis ez a karakter két szinten is működik: egyéni és univerzális szinten. Ez egy olyan film, melyben a saját nézőpontomból kiindulva, illetve a forgatókönyvíróval és a stábbal közösen meg akartunk ragadni egy bizonyos érzékenységet, és nem volt célunk, hogy kioktassuk a nézőt vagy valamilyen morális magaslatról szónokoljunk. Ezt az érzékenységet akartuk vászonra vinni, és a természethez is hozzákapcsolni, mert számomra Ema egy kicsit a természetet, a napot is jelenti.

• *A főszerepet alakító Mariana di Girolamo azt mondta egy interjúban, hogy az Ema egy olyan nemzedékről szól, amelyet már nem a félelem határoz meg. Te hogyan látod ezt?*

Ő mondhatja ezt, mert nem az én generációmhoz tartozik. De egyetértek, szerintem a filmbeli nemzedék különbözik az enyémtől, kizárólag Mariana kortársairól van szó, akik már a 21. században születtek, vagy legalábbis ebben a században nevelkedtek, tanulták meg értelmezni a világot és sok tekintetben a korábbi nemzedékektől eltérő érzékenységet alakítottak ki. Számomra ez a film annak is az eszköze volt, hogy megismerjem ezt a generációt, és közelebb kerüljek hozzá.

• *Vannak ennek a generációváltásnak politikai vonatkozásai?*

Persze, ez egy nagyon politikus nemzedék, amely tudatosan figyel, ami a világban

történik. Ez különösen igaz Chilében, ahol ez a generáció robbantotta ki az október 18-i felkelést. Ez a nemzedék – legalábbis a javarésze – készen áll arra, hogy harcoljon és megváltoztassa a sorsát egy olyan országban, amely megszilárdította a társadalmi igazságtalanságokat. És ez a nemzedék közvetlenebb kapcsolatot ápol a természeti környezettel és a technológiával is.

• *A chilei filmkészítők közül talán a te filmjeid utaznak a legtöbbet világszerte. Mit gondolsz, milyen hatása lehet az Emának olyan helyeken, ahol a politikai közeget konzervatívabb ideológiák és törvények határozzák meg, amelyek a hagyományos társadalmi és nemi szerepek megerősítésére törekednek?*

Ezt a kérdést nagyon nehéz megválaszolni, mert nincs elegendő információ, ezért csak a józan eszemre és a képzeletemre tudok hagyatkozni azzal kapcsolatban, hogy a filmnek milyen olvasatai lehetnek a világ más részein. Ugyanakkor azt gondolom, hogy a filmben több univerzálisnak mondható kérdésselvetés is van, és nem esik nehezemre azt gondolni, hogy a film érzékenysége a világ eltérő részein egyaránt empátiát ébreszthet, főleg az imént említett fiatal nemzedék körében. Biztosan lesznek, akik közösséget fognak érezni Emával, és akik úgy érzik, hogy az ő személyes

erőfeszítéseik és tetteik révén igenis meg lehet változtatni azt a környezetet, amiben élnek, legyenek bár férfiak vagy nők. Szerintem ez a film egy olyan emberről szól, aki elkövet egy hibát, és amíg ezt kijavítja, nagyon sokat tanul, érettebbé válik és megéri, ki is ő és mire vágyik. Ez egy nagyon összetett emberi folyamat, amivel szerintem sok szinten lehet azonosulni a világ különböző tájain.

• *Miért döntöttél a kimondottan macsó gyökerű reggaetón zene használatára mellett, ha egyszer a filmed egy nő szabadságáról szól?*

Feltettem magamnak a kérdést, miért lehet, hogy annak ellenére, hogy a reggaetón – ne általánosítsunk, nem minden fajtája, de jó pár dal és előadó – valóban macsónak és nőgyűlölőnek mondott műfaj, mégis táncolnak rá a nők. A választ pedig a film adja meg. Több nőnek is feltettem ezt a kérdést, mire azt felelték, nehogy már azt is a férfiak mondják meg, hogy a nőknek mire kellene táncolniuk. Majd ők eldöntik, hogy mire táncolnak, hogyan és miért. Ugyanakkor szerintem az is érdekes, hogy a reggaetón nagyon is sokszínű műfaj, egyre összetettebbé vált az idők során, és az említett nőgyűlölő zenészek egyre inkább el is szigetelődtek. A reggaetón egy megállíthatatlan ritmus, nem tudom, most épp mi a helyzet, de amikor a filmet készítettük, többször is felmentem a

Spotify-ra, hogy megnézzem, mik a legtöbbször lejátszott dalok országokként, és Latin-Amerikában általában a 10 legnépszerűbb számból 8 reggaetón volt. Vagyis tényleg ez az a zene, amit hallgatnak az emberek. És miért is ne vettem volna erről tudomást? Miért is ne akarnám megérteni, mit szeretnek az emberek, és miért ne foglalnám bele a reggaetón műfaját és problémafelvetéseit a film felvetéseibe, ahelyett, hogy kikerülném?

• *A másik irányból közelítve a film zenéjéhez, milyen volt a közreműködés Nicolas Jaarral?*

Ő egy kivételes zenész, akit évek óta csodálok, és nagy öröm volt vele dolgozni. Szerintem nagyon szép és erőteljes lett az Ema zenéje, remélem, hogy meg fog ragadni a köz tudatban. Nagy





Jaar-rajongó vagyok, ezért nehéz bármi mást mondanom, minthogy nagyon érdekes együttműködés volt. Mindig gyönyörűnek találtam a zenéket, amiket küldött, és ezeket egyből fel is használtuk. Sőt, egy idő után már előbb kezdtem el a zenét hallgatni, minthogy forgatni mentünk volna, és ezáltal a zene mutatott meg bizonyos csapásirányokat és hangulatokat, amiket később felhasználtunk.

• *Mindig nagy gondot fordítasz arra, hogy a filmjeidnek sajátos vizualitása legyen. Mit mondanál az Ema képi világáról?*

Igen, szerintem nagyon fontos, hogy a filmek ne ismétlődjenek, és ne másolják egymást. Illetve az is magával ragadó számomra, amikor különféle textúrákkal, fényképezési módokkal és tónusokkal dolgozhatok. Szeretem felfedezni a mozgóképben rejlő kézművességet, erősen kézműves alkotnak tartom magam. Olyan operatőrökkel dolgozhattam – főleg Sergio Armstronggal –, akikkel egyéni textúrát és színezetet alakítottunk ki minden egyes filmünkhöz. Ezúttal egy olyan textúrát kerestünk, ami Valparaíso városához, színeihez és a film zenéjéhez kapcsolódik. Illetve szerettük volna megragadni a mai kort tükröző divatot is. Ezt próbáltuk meg képekbe foglalni, és úgy mozgatni a kamerát, hogy közel maradjunk a szereplőkhöz. Ez egy családi melodráma, amibe a pszichológiai thriller elemei vegyülnek, ráadásul

Ema

(Mariana Di Girolamo)

a videóklippekkel is kokettál, vannak táncos jelenetei, szóval eltérő forrásokból válogat, és ennek a film vizuális karakterében is meg kellett jelennie.

• *A Fuga komponistájától kezdve a Tony Manero és az Ema táncosain át a No tévéstábjáig sok olyan szereplőd van, akik valamilyen művészettel foglalkoznak. Ezek a figurák illetve filmek tükrözik valamit a filmkészítéshez fűződő személyes viszonyodból?*

Szerintem igen. Úgy gondolom, hogy a mozgóképkészítés bizonyos értelemben megkívánja, hogy úgy dolgozz, mintha egy kézműves manufaktúrában lennél: különböző célokból más és más ötleteket, tartalmakat vagy anyagokat kell megalkotni. Ez a Jackieben is benne van, ő ugyanúgy eltervezi és megszervezi Kennedy temetését. Engem teljesen megbabonáz a dolgok megmunkálásának folyamata, amit angolul *crafting*nak mondanánk. Persze a kézműves alkotás nehéz, és akadnak benne kreatív válságok is, de ezeken keresztül lehet igazán megérteni, hogy mi az, amit az ember létrehoz és átél. Most is érdekelt, hogy ezt beépítem a kész filmbe, ezért került bele az alkotófolyamat kellős közepén levő koreográfus karaktere, illetve az is, hogy Ema és a barátnői megpróbálják megérteni Gastón, a koreográfus cselekedeteit. Ez is egy a sok kihívás közül, amikkel szembe kell nézniük. Szerintem ezeket a motívumokat és tudok

velük azonosulni. Motivál, hogy a filmjeimben megosszak valamit az alkotófolyamatból, amiben én magam is benne vagyok a stábbal együtt. Izgalmasnak tartom, hogy ez látszódjon a filmjeimben, és így egy kicsit be lehessen lesni a színpalak mögé.

• *Ahogy már említettük, sok főszereplőd lemarad valami történelmi értelemben fontosról. Szerinted van olyasvalami a jelenlegi globális helyzetben, amit épp nem veszünk észre, de lényeges, az egész életünket meghatározó lesz a jövőben?*

Jó kérdés. Az a helyzet, hogy jelenleg a világjárvány átalakít minden alapvető motivációt és válságot, és a világ biztosan örökre megváltozik a hatására. Ezért nagyon nehéz megválaszolni ezt a kérdést anélkül, hogy a jelenlegi kontextusról beszél-

nénk. De kétségtelenül látszik, hogy a közösségtudat, az empátia, illetve a másik megértése és elfogadása a legnagyobb kihívás, amivel az emberi fajnak szembe kell néznie ezen a bolygón, mert ezek nélkül lehetetlen előre lépni és egymással kommunikálnunk. Ez talán egy politikai vitát is hoz a kettéosztott világunkban, amit szerintem egy olyan rendszer határoz meg – legalábbis Chilében és a világ több más országában –, melyben a kapitalizmus felemészti az empátia minden formáját. Úgy látom, ez az a válság, ami rányomja a bélyegét az életünkre, és amit meg kell oldani. A világjárvány látványosan megmutatja, hogy akinek kevesebb hozzáférése van az egészségügyi ellátáshoz, az oktatáshoz és kevesebb anyagi forrás áll a rendelkezésére, azt általában a járvány is súlyosabban érinti. Ezért ezek az emberek jóval nagyobb számban haltak meg, mint azok, akiknek garantált a hozzáférésük az ellátáshoz és az oktatáshoz. Pedig mindannyiunkat ugyanaz a vírus támadja. Talán ez a világjárvány még tisztábban rámutat a társadalmi különbségekre, amelyekkel együtt élünk. Ezt meg kell értenünk, tanulnunk kell belőle és óvatosnak kell lennünk, mert nem telik semmibe, hogy populista vezetők tűnjenek fel, akik kihasználják ezeket a körülményeket, és magukhoz ragadják a hatalmat. Ez a legfontosabb: tartsuk nyitva a szemünket! •

tesen a nyelvi tabunak számító *n word* sem maradhat érintetlenül a *Chappelle's Show*-ban: egy '50-es éveket idéző, fekete-fehér szkeccsel jelentkezik a pihent agyú írópáros, amelyben a fehér mintacsalád vezetékneve kiejtésben egyezik az *n word*-del (Niggar-család), míg az afro-amerikai tejesembert Chappelle játssza, aki miután megérkezik a család házához, kurjant egy nagyot („jó reggelt, Niggars!”). Az önfelelt mókázás háttere persze most is az egyenlőtlenségeket kihangsúlyozó társadalomkritika: míg a Niggar-család sarja azonnal kap asztalt az étteremben a párjával, az afro-amerikai tejesembertől ezt megtagadják („Ez a rasszizmus teljesen kikészít engem!”).

Chappelle a népszerűsége csúcán, 2004-ben egy újabb szenzációs stand-up esttel (*For What It's Worth*) jelentkezett, majd Brooklynban egy koncert erejéig összehozta a korabeli afro-amerikai r'n'b, hip-hop és neo-soul előadók krémjét: ez volt az a különleges esemény, amelyre ismét összeállt a legendás Fugees együttes (Chappelle a legismertebb Fugees-szágit, a *Killing Me Softly*-t parafrazeálta az első stand-up estje címében). A koncertből nem más, mint Michel Gondry rendezett dokumentumfilmet (*Dave Chappelle's Block Party*, 2005). Chappelle a fenti műfajok rajongójaként és az afro-amerikai előadók támogatójaként egyébként már a saját show-jában is fellépési lehetőséget biztosított a kedvenceinek (Mos Def, Kanye West, Common és mások).

A *Chappelle's Show* harmadik szériájának felvételekor, 2005-ben nemet mondott a Comedy Central 50 millió dolláros ajánlatára, ehelyett elutazott Dél-Afrikába és végleg otthagya a műsort. Ez a nagy vihart kavart,

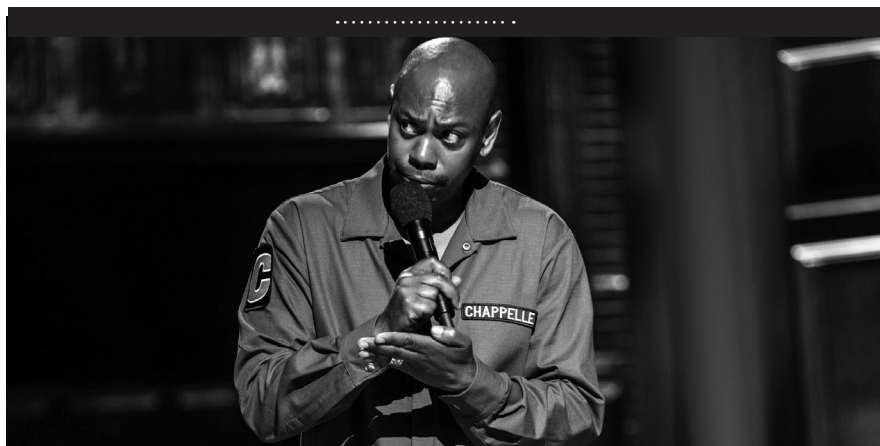
„Továbbra is pengeéles nyelvű”
(Dave Chappelle: *Sticks & Stones*)

váratlan döntés jókora hiátust hagyott a hobbantnak titulált művész karrierjében, ugyanis ezt követően feketelistára került az amerikai showbusiness berkeiben. Utóbb több interjúban is kifejtette, hogy az ajánlat elfogadása esetén fel kellett volna áldoznia az identitását: a kreatív kontroll elvesztése mellett úgy érezte, hogy belekényszerítették egy olyan szerepbe, amely nem volt azonos önmagával („észrevettem, hogy már nem velem együtt, hanem rajtam nevetnek.”) – ez az örökzöld dilemma az amerikai filmipar vonatkozásában is jól ismert. A harmadik széria már elkészült három részét 2006-ban Chappelle tiltakozása ellenére is levetítette a Comedy Central: ezek a „lost episodes” („elveszett epizódok”) néven jelentek meg a későbbi, gyűjteményes DVD-kiadásban.

Noha kikerült a televízió reflektorfényéből, és csak külső szemlélőként követte az amerikai szórakoztatóipar alakulását, előadóként bejelentés nélkül, ad hoc jelleggel továbbra is feltűnt stand-up comedy klubokban, számos legenda kering például a többórás fellépéseiről: egy négyórás (!) New York-i setje a Youtube-on is elérhető („Comic Strip Live, NYC, 2/27/09”). 2013-ban vállalt először szervezett, saját stand-up comedy turnét, a 2016-os év pedig már egy valódi *comeback*-et jelzett a pályafutásában. Az amerikai elnökválasztás másnapján Chappelle nyitotta meg a *Saturday Night Live* műsorát egy monológgal, amely olyan jól sikerült, hogy vendégelőadóként Emmy-díjjal jutalmazták érte. Ez volt az az év, amikor ténylegesen rehabilitálták a továbbra is pengeéles nyelvű, a társadalompolitikai kérdésekre érzékeny művészt: a Netflix aláírt vele egy szerződést három

stand-up estre, amelynek darabjéért 20 millió dollárt fizetett (*The Age of Spin*, *Deep in the Heart of Texas*, *Equanimity*, ezek mindegyike 2017-ben jelent meg a streaming szolgáltatónál). Az üzlet kiegészítésre került még két egészestés fellépéssel (*The Bird Revelation*, 2017; *Sticks & Stones*), így Chappelle végül 100 millió dollárt, épp a dupláját vitte haza annak az összegnek, amit 2005-ben visszautasított. Akkoriban sokan leírták emiatt, több mint tíz évvel később azonban Chappelle-nek lett igaza, ráadásul most az ő feltételei érvényesültek (teljeskörű kreatív kontroll és a személyes integritás megőrzése). A trendekre fittyet hányó öntörvényűségét az is jól jelzi, hogy tudatosan távol tartja magát a közösségi média zajától (nincs jelen semmilyen felületen, ez pedig a showbusiness-en belül teljesen egyedülálló), nem pítizik a rajongóinak, ráadásul a mai napig az Ohio állambeli farmján él feleségével és három gyermekével, távol New York vagy Los Angeles állandó nyüzsgésétől. Stand-upos kollégája, a podcasterként ismert Joe Rogan a legszabadabb humoristának nevezte Chappelle-t, aki ma már tényleg azt csinálhat, amit csak akar.

Chappelle amellet, hogy hihetetlen termékenységről tesz tanúbizonyságot (a műfaj legnagyobbjai esetében is minimum egy, de jellemzően két év telik el az egyes stand-up koncertfilmek megjelenése között), gondosan kimunkált és rendkívüli magabiztossággal előadott műsorokkal jelentkezik. A humorista kollégáitól eltérően az első saját estje óta (2000) egy kilépőt épített a színpad közepe elé, hogy olyan közel mehessen a nézőkhöz, amennyire csak lehet: úgy veszi körbe a közönség, akár egy stand-up comedy klubban (a koncertfilmek ellenében az egyetlen kivételt az ikonikus Los Angeles-i stand-up comedy klubban, a The Comedy Store-ban rögzített, intim hangulatú *The Bird Revelation* című *special*-je képezi). Chappelle szerint a stand-up a legszabadabb művészet, mert az előadó mindent felhasználhat, amit csak tud, de egyúttal a legfelelősségteljesebb is, ugyanis kötelessége bátran kimondani a saját igazát – akkor is, ha esetleg téved. A tévedés lehetősége miatt tartja ő a stand-up comedy műfaját a szólásszabadság utolsó végvárának, amelyet továbbra is védeni szándékozik a maga természetesen laza, játékos, szabadszájú, árnyalatokra érzékeny stílusában. •



RALPH BAKSHI

Érett vonalak

P. SZABÓ DÉNES

RALPH BAKSHI ANIMÁCIÓS RENDEZŐ A FELNŐTT KARAKTEREIVEL ÉS TÁRSADALMI TÉMÁIVAL NAGYKORÚVÁ TETTE AZ AMERIKAI RAJZFILMET.

Ralph Bakshi felnőtteknek szánt egész estés animációs alkotásaival az amerikai rajzfilm hirtelen nőtte ki addigi szűkösnek érzett gyerekruháját, és olyan, a filmtípus számára ismeretlen témákkal gazdagodott, mint a társadalomkritika, a szexualitás vagy a kendőzetlen erőszak. A hetvenes évektől kezdve mindezen újdonságok üdítően hatottak az animáció megújulására, hozzájárultak ahhoz, hogy a rajzolt szereplők valós emberi gondolatokat és érzelmeket fejezzenek ki, vagyis „felnőtt fejjel” gondolkodjanak.

A mára klasszikussá vált kortárs tévésziériákból, mint a *Simpson család* vagy a *South Park* már megszokhattuk, hogy a rajzfilm nemcsak egy szívmengető világot és annak filantróp lakóit mutatja be, hanem önnön boldogulásukat kereső, gáncsoskodó alakokat is. Az animáció világában azonban nem mindig az emberi személyiség sötét oldala és a társadalmi folyamatok pellengérré állítása játszotta a főszerepet. A korai amerikai rajzfilmek elsősorban a fiatal mozi-, és tévéző generációk igényeit kívánták kielégíteni, így került sor burleszkekre hajazó, zenés dalbetétekkel teli vagy klasszikus meséket adaptáló művekre. A változás kulcsa a század második felében keresendő, amikor az új nemzedék friss, szabadabb életsemlelete felborította az addigi társadalmi normákat, amelyre a filmművészet első kézből reagált. A hatvanas években egyre több amerikai műbe szivárgott be a szexualitás, az addig talpig úriember főszereplőket felváltották a szexre kiéhezett kamaszfiúk, míg a nett, visszahúzódo lánykákat a több fronton hódító, öntudatos nők cserélték le. Nemcsak Russ Meyer dúskeblű cicamicáira vagy Andy Warhol experimentális alkotása-

inak (fél)meztelen szupersztárjaira kell gondolnunk, hanem az olyan új-hollywoodi alkotásokra, mint a *Bonnie és Clyde* gengszterhistóriája vagy *A diploma előtt* felnövekedés-története. Ebben az időben az animációs film azonban még alapvetően gyerekeknek szóló szórakoztatási forma volt, nyoma sincs benne a bujaságnak, ez alól csak néhány Fleischer, Warner Brothers és MGM kisfilm képezett kivételt.

URBÁNUS MESÉK

A fordulópontot az 1972-es esztendő hozta el: Ralph Bakshi, a Brooklynban felnevelkedő animátor, aki az első Pókember rajzfilmsorozatért és számos humoros, gyerekeknek szánt párperces alkotásért volt felelős, ekkor mutatta be a mozikkban az underground képregényrajzoló, Robert Crumb (alias R Crumb) füzeteiből készült első amerikai korhatáros, „X-rated” besorolású egészestés rajzfilmet, a *Fritz, a macskát*. Ami addig a rajzfilmtől fényévekre távol állt, azt Bakshi első nagyjátékfilm debütálásába mind belepakolta: nyílt szexuális ábrázolás, véres utcai harcok és a háború utáni fiatalság életvitele és gondolkodásmódja, mind részét képezték filmje fő témáinak. A történet az 1960-as években játszódik, abban a zendülésektől hangos korszakban, mikor a szexuális forradalom, a fekete polgárjogi mozgalmak és a „baby boom” generáció szabadabb értékrendje folyamatos mozgásban tartotta az új, formálódó amerikai társadalmat. A Kennedy-, Johnson- és Nixon-adminisztráció vigyázó szemét nemcsak a távoli vietnami hadszínterre, de a forrongó fiatalság, az afroamerikai kisebbség és az emancipációt követelő női tömegekre is vetette: „boldog idők, nehéz idők” mondja a film felvezetésében a narrátor.

A címszereplő macska, Fritz igazi nagyvárosi életet él New Yorkban, nem érdeklik őt az egyetemi vizsgák, jegyzeteit tüzet okádva égeti el, a fáradságos munka helyett a hedonizmus mellett teszi le voksát. Kandúrunk azonban nem egereket hajkurász, hanem a gyengébbik nem mit sem sejtő áldozatait cserkészi be, hogy levárázsolva ruhájukat ágyba bújthasson velük. Élvehajászó életmódja viszont korántsem ér véget ezen a ponton, kalandjai során rendőröket bosszant fel, autóshajzába keveredik, feketéték buzdít a hatalommal szembeni ellenállásra és még egy erőmű elleni terrorakcióba is belekeveredik. New York Bakshi filmjében kész állatkert, igazi betondzsungel, a rendőröket disznók, az afroamerikai kisebbséget fekete tollú hollók „alakítják”.

Fritz pedig, ahol csak lehet bűnbe esik, de akár csak a korabeli élszereplős új-hollywoodi alkotások főhősei, a fékezhetetlen szabadságvágyával kivívja magának a néző szimpátiáját. Bakshi pontosan tudja, mitől válik egy rajzolt szereplő igazi, húsvér figurává. Karakterei megalkotásakor nem a minél finomabb vonalvezetést követi, hanem inkább személyiségük életszerűvé formálására helyezi a hangsúlyt, rajzteremtényei így nem válnak pusztá papírmásé figurákká.

Ugyanez jellemző a *Fritzet* követő, ugyancsak urbánus környezetben játszódó hetvenes évekbeli műveire is. A *Heavy Traffic* (1973) New York-i, félig olasz, félig zsidó származású főszereplője, Michael anyagi gondokkal küzd, legszívesebben elhagyná a családi fészket, miközben most ismerkedik a szerelemmel, míg a *Coonskin* (1975) három afroamerikai gengsztere, egy fekete szőrű nyúl, egy barna szőrű róka és egy nagydarab medve (akit a bűgő hangú Barry White kelt életre) a harlemi zsernyákok és a helyi maffia kijátzására törekszik. Bakshi figurái távol állnak a korabeli animációs társaiktól, nemcsak szerepkörük, de unikális, a főszereplő rajzfilmkarakterektől eltérő személyiségük miatt is. Michael az utcákon csavarog, ugyan megvan benne az igyekezet, hogy javítson élethelyzetén, de sorozatosan elbukik, a három bűnöző pedig hidegvérrel és csípős humorral teszi el útjából ellenségeiket.

Bakshi animációi fél lábbal az élszereplős filmek térfelén állnak: a *Heavy*

Traffic-et és a Coonskint egyaránt valódi színészekkel eljátszott jelenet nyitja és zárja, a rendező a játékidő nagyobb részét kitevő animációba is több helyen illeszt be élőszereplős részleteket. Emellett eredeti archív felvételeket is használ mondanivalója alátámasztásához vagy a hangulatfokozáshoz, de arra is találunk példát mikor szervesen filmjeibe applikálja azokat: a *Heavy Traffic* számos jelenetében a New York-i utcákról készített fényképek szolgálnak háttérül, míg a *Coonskin*ben a szereplők kamerával rögzített felvételek előtt vitáznak a feketék forradalmáról.

Filmjei popkulturális utalásokban is bővelkednek. Michael és barátnője abban a bárban pihennek meg, melyet Edward Hopper az *Éjjeli sólymok*ban megfestett; a *Coonskin* története Disney 46-os Rémusz bácsi meséinek, a színeszagos *Dél dalának* bizarr, sötét tónusú feldolgozása. Már az eredeti művet is megvádolták politikailag inkorrekt jelenetei miatt, Bakshi verzióját azonban az afroamerikai szervezetek sorozatosan ostromozták, melynek következtében a Paramount nem vállalta a forgalmazást, így helyette a Bryanston filmterjesz-

tő vállalat vette át az irányítást (mely olyan vérben pácolt ingyencségeket ismertetett meg szélesebb közönséggel, mint Tobe Hooper *Texasi láncfűrész mészárlása* vagy Andy Warhol *Flesh for Frankensteinje*). Bakshi Rémusz bácsi-parafázisa a hetvenes évek közkedvelt szubzsánerét, a fekete közönségnek készült blaxploitationt fordítja ki, a már alapjáraton erős jellemű és karikírozott szereplőtípusokkal dolgozó műfajt használva fel kiindulópontnak. A fekete és barna szőrű állatkaraktereket is mintha egy vérbeli blaxploitation filmből rántották volna elő, a feketék párbeszédei, akárcsak Tarantinónál, olyan frappánsak és dallamosak, mintha egy afroamerikai szerző vetette volna papírra őket. QT-vel amúgy erős az életrajzi párhuzam: mindketten feketék lakta környezetben nőttek fel, melynek szubkultúrája szervesen beépült stílusukba (mellesleg a *Coonskin* a mozimegyszállott Tarantino személyes favoritja is, saját grindhouse fesztiválján levetítette rajongóinak, Spike Lee-vel pedig elismerően nyilatkozott róla 2005-ben az 58. Cannes-i filmfesztiválon).

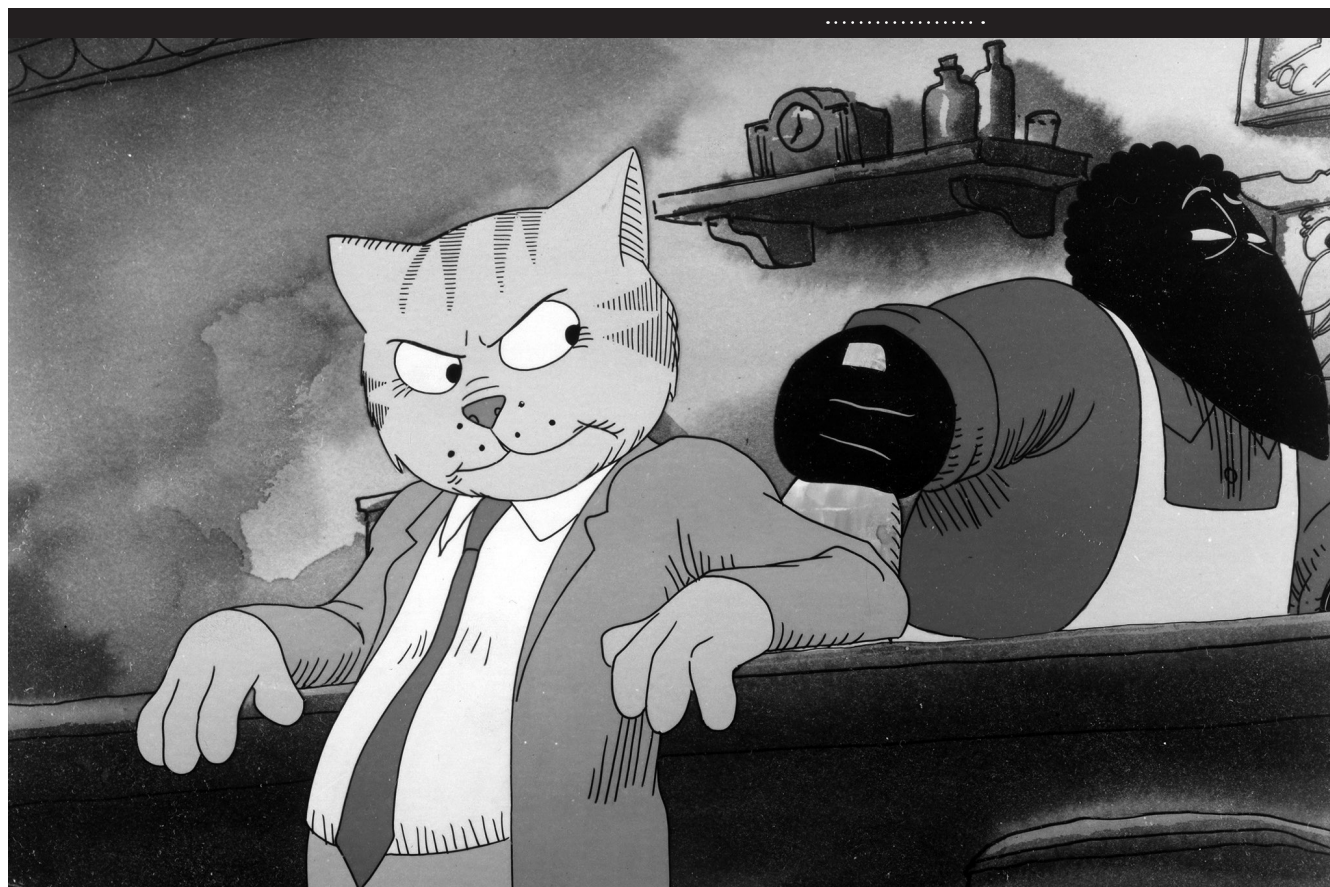
FANTÁZIÁTLAN FANTASYK

Az 1977-es esztendő száznyolcvan fokkal váltás az életműben, Bakshi egy időre búcsút mond a nagyvárosnak, és a fantasy világa felé veszi az irányt, az addigi szűk környezet és mikrosztorik helyett a nagy, epikus hangvétellű történetekre, a jó és a rossz univerzális harcára koncentrál. Ezekben az alkotásokban Bakshi nagyot markol, így elvesz mindaz a játékoság, ami az urbánus filmjeire jellemző volt. A fantasy műfajával a fiatalabb közönséghez fordul, bár a magának kultstátuszt kivívó *Varázslók*ban még találhatóunk számos „felöltött” történetelemet, például a varázslatot szimbolizáló, bölcs Avatar mágus és a háború-, technológiapárti Blackwolf között dúló harcban a gonosz varázsló náci csapatokról készült, második világháborús felvételeket vetít privát filmtekeréséről a kegyetlen mutánszarcosainak, így hergelve harcra őket.

Egy esztendővel később Bakshi *A Gyűrűk Ura* (1978) feldolgozásában tőle szokatlanul, már komoly hangon szól nézőihez, ami nem lenne probléma, viszont elköveti

„Kész állatkert, igazi beton-dzsungel”

(Ralph Bakshi: Fritz a macska kilenc élete)





kulációit is pontosan visszaadja. A valóságélmény fokozásához század eleji, fekete-fehér fotókat vág be a korabeli szegénységről, és a film szövegébe mozgóképes részletet illeszt a nyüzsgő nagyvárosi életről. A korai urbánus rajzfilmek obszcén helyzeteinek és irracionális szituációinak immár nyoma sincs. A jelszó a realitás, a korkép minél érzékletesebb felfestése.

A film második felében már a háború utáni amerikai ifjúság, a fiatalokat magával sodró popzene, a szín pompás hippiruhák, a tudatmódosító szerek és a velük járó megváltozott világszemlélet kapja a főszerepet. Az új generációt képviselő Tony már képtelen elviselni a tétlen hétköznapokat, megőrjíti a kertvárosi élet mozdulatlansága, új élményekre vágyik (akár Fritz macska lelki társa is lehetne), autóba ül, hogy maga mögött hagyja korábbi életét. Nyugat felé veszi az irányt, majd a virággyermek „hazájába”, Kaliforniába érve egy hippiformációnak alkotó dalszövegeket, miközben a hallucinogén szerekkel is megismerkedik.

Bakshi a kor árnyoldalát is megmutatja, az együttes egyik fellépésével párhuzamos montázsban archív felvételeket vág be a vietnami háborúról, és hosszan foglalkozik a kallódó fiatalok drog és alkohol függőségével. A mámoros hatvanas évek lezárultával az illúzióvesztett és munkanélkülivé váló Tony fiát, Pete-et részeges apja helyett már a romlott nagyvárosi élet szocializálja, tettrekészsége azonban a koncertszínpadra katapultálja az

„Örök konfliktusra vannak ítélve”

(Ralph Bakshi: *Huncut világ* – Gabriel Byrne)

ifjú tehetséget. A játékidő során a párbeszéd helyét fokozatosan, korról-korra haladva a zene veszi át: az utolsó két nemzedék, Tony és kifejezetten Pete történetében már teljesen domináns szerepet kap, mellyel Bakshi hűen tükrözi, hogyan válik önálló, identitást kifejező formává. Az *Amerikai pop* nemcsak zenetörténeti gyorstalpaló, hanem egy komplett szociokulturális esettanulmány, az egyes zenei műfajok szoros egymásmellé helyezésén keresztül hatásosan mutatja be a felgyorsult huszadik század folyamatosan mozgásban lévő társadalmi életét.

AZ ANIMÁCIÓ PEREMÉN

Bakshi mindegyik alkotásának számos jelenetében keveredik a rajzolt és a valódi, élőszereplős világ, ám utolsó animált nagyjátékfilmjében végig erre a koncepcióra alapoz. A *Huncut világ* (*Cool World*, 1992) kevert technikával készült, akárcsak az 1988-as *Roger nyúl a pácban*, egyaránt szerepelnek benne igazi színészek és kézzel rajzolt teremtmények, akik eltérő „életformájuk” miatt örök konfliktusra vannak ítélve. Frank Harris (akit az ifjú Brad Pitt alakít) a második világháborúból hazatért katona egy baleset következtében egy éjszót, felhőkarcolókkal és neon reklámokkal teli dimenzióban találja magát, melyet groteszk és erőszakvezérelt rajzfigurák népesítenek be, akik közül szépségben csak egy pincérlány, Lonette és a rabul ejtő, szöszös táncosnő, Holli Would emel-

kedik ki. Csupán a két nő rendelkezik emberi vonásokkal (a hatás kedvéért őket rotoszkóppal animálták), mindenki más viselkedésben és külalakban a klasszikus burleszk rajzfilmek karikatúrisztikus szereplőire hajaz. A firkák közül pedig egyedül Holli vágyik arra, hogy húsvér emberré váljon, érezze, átélje azt, amit csak a földiek tapasztalhatnak.

A *Huncut világban* nemcsak trükktechnikailag, de szó szerint is megvalósul a szimbiózis élő- és rajzolt szereplő között, mivel Hollinak, ahhoz, hogy átváltozzon közöszlőnie kell egy „noiddal”, vagyis egy élő, evilágról érkezett emberrel. A rajz-univerzumba később belépő Jack Deebbs képregényrajzoló (Gabriel Byrne) így épp kapóra jön, Holli az aktus hatására valódi humanoiddá válik (akit mellesleg Kim Basinger testesít és szólaltat meg), és arra készül, hogy Jack lakóhelyére, Las Vegas-ra szabadítsa a titkos dimenzió rémalakjait. Terve sikerrel jár, amit kapunk az a totális káosz, vizuális extravaganzá, hatványozott téboly, az animációs és élőszereplős film vad szintézise: Las Vegas lakói egymásután alakulnak át animációs figurákká, miközben a rajzolt világ démonjai a birodalmukból kitorve hatalmukba kerítik a bűnös várost.

Holli Would és társai világában az ártatlanságot, ha keresnénk, se találunk, mindent a zsigeri ösztönök és a kiéheztetett szereplők uralnak. Frank és Jack rabjává válnak Cool World-nek, ideális hely számukra fülledt vágyaik kiéléséhez és a valóság teljes kizárásához. Ennek az egyik legszemléletesebb példája, amikor zárkájában a képregényrajzoló Holli alakját skicceli fel, akinek ceruzarajza a papírlapból kinyúlva (hasonlóan az A-ha popegyüttes *Take on me* című klipjéhez) megragadja alkotója kezét, hogy magával vigye a rajzbirodalomba. A *Cool World* már nem a valóság minél hübb visszatükrözésére törekszik, hanem a realitástól elforduló lelkek bemutatására.

Azzal, hogy Bakshi filmjeiben megrajzolta kora társadalmának jellegzetes alakjait, és a vizuális ábrázolásmódok kísérletezésével újraértelmezte és elmosta az animációs és élőszereplős filmek közti határvonalat, hozzájárult ahhoz, hogy a rajzolt mozgóképek is „felőtt korbá” lépjenek. Bakshit követően az amerikai rajzfilm alaposan megváltozott: vonásai érettebbek lettek, de a humorérképét azóta sem veszítette el. •

MICHEL PICCOLI (1925-2020)

Az óriás

BIKÁCSY GERGELY

A LE MONDE ÉS A LIBÉRATION, CÍMLAPJÁN BÚCSÚZOTT TŐLE. NEM UDVARIASSÁGBÓL, A FRANCIA KULTÚRÁBAN A MŰVÉSZI TELJESÍTMÉNY MINDMÁIG RENDKÍVÜLI ÉRTÉK.

Fiatal színészként sem volt ismeretlen, de viszonylag későn került a legnagyobbak közé. Ki emlékezik ma már első szerepére az 1949-es, kommunista fűtöttségű Louis Daquin filmben (*Point du jour / Apáról fúra*), ahol Michel Piccoli fiatal férfit játszott a sztrájkoló bányavidéken. Vagy akár a Jean Renoir rendezte, sokkal népszerűbb *Francia kánkánra* (nálunk: *Mulató a Montmartre-on, 1955*), ahol buta katonatisztet ad – tenyérbemászó paródiával.

PICCOLI, BUÑUEL ÉS GODARD

Luis Buñuel kellett, hogy főszereplővé váljon? Titkos hasonlóság, azután egyre nyilvánvalóbb erős hasonlóság fedezhető fel köztük. Szerepeit alig lehet beskatulyázni. Erőszakos, fenyegető apafigurák? Piccoli elegánsan tudott fenyegető lenni, elfojtott erőszakot nem ritkán sugárzott, de soha nem toladó agresszivitással. Buñuelnek különös érzéke volt az ilyen adottsághoz. A Mester hatvanasetvenes évekbeli francia remekműveinek nincs igazán hagyományos főszereplőjük. Piccoli az egymást rejtélyesen keresztező, titkukat a másinak átpasszoló figurák egyike, mindig növekvő súllyal, a furcsaság erejével.

Visszafele nézve talán Marco Ferreri *Nagy zabálásában* kapja egyik leghatalmasabb szerepét (1973), de a hatvanas évek elejétől már Buñuel határozza meg az elegánsan fenyegető, rejtélyes férfi- és apa-szerepeit. Olyan jelképes apát játszik, akinek fiatalos vagy idősebb életkorát nem a leszármazottak, rokonok, fiúk és lányok határozzák meg, hanem egyedül ő maga. Buñuel nem a családi bonyodalmak rendezője, hacsak nem a férfi-nő kapcsolatok őserdejére gondolunk. Az „apa” fogalom Buñuelnél, Piccolinál nem feltétlenül

családra utal. Bár Piccolinak van olyan szerepe is, kivételes módon maradandó abban is (Louis Malle: *Milou májusban*). Itt például egy nagy vidéki polgárcsalád gyülekezik köréje. A kicsit furcsa cím és címszerep ’68 rebellis májusának (inkább már utójátékának) hasonlíthatatlan, váratlan tükröződésű elénk vetítése. Említsük meg, Alain Resnais utolsó filmjében – ekkor mindketten kilencven évesek – Piccoli Orfeusz apját játszotta.

A France-Culture rádióknak adott hosszú interjúban a kilencven fölött járó Piccoli legnagyobb színpadi szerepéről, a *Lear királyról* beszélt. Mintegy mellékesen, a sorok közt jegyzi meg, hogy félt a szereptől. Boldog és nagy színész, aki csak Shakespeare-től félt. Több Shakespeare-főszerepben emelkedett ki, a *Lear* mellett említsük a *Téli mesét*. A *Lear* a világirodalom nagy apa-szerepe, de amennyivel több is, annyival volt Piccoli nagyobb, annyival nyitott mélyebb alagutakat.

Buñuellel egyenrangúak. Nem annyira nyilvánvaló, mint Fellini és Mastroianni iker-rokonsága: bújtatottabb, ravaszabb, a Buñuel-filmek szereplőinek áruhába is kell bújni, nem önletrajzi művek, hanem fikciók, a legravaszabbak közül. Ha van elegáns nagypolgár, ezt külsőre Piccoli testesíti meg. Majdnem séma. Túl nyilvánvaló, hát milyen lenne egy elegáns nagypolgár: épp ilyen. Buñuel többre kíváncsi. A *Nap szépének* nyilván Catherine Deneuve a hőse, sőt a férfi főszereplője sem Piccoli, de ő a legélesebben emlékeztetesebb. Rejtélyesen fenyegető úriember, nem csak a gyávák félhetnek sima tekintetétől. Buñuel vásznán később lehet korrupt diplomata, bármiféle nagypolgár, titkokkal vándorolva az élet és a

karrier jómódú sivatagában, titkokkal a nagypolgárok diszkrétan ellenszenves vacsoráin... Már nem a sémát látjuk, hiszen a színész észrevétlenül ledobja, és a film elképesztő fordulatokkal lepi meg nézőit is, és a saját szereplőit is.

Buñuel esztétikájának (ha volt ilyen) a lényege, hogy minden szereplője kiszámíthatatlan legyen, egyik sémát a másikba ölti, egyik séma megöli, megsemmisíti, átrajzolja, kiradírozza az ilyen-olyan „kezemfeje”, könnyen kínálkozó szerep- vagy forogatókönyvi sémát. Buñuelről nem félt, emlékezik önletrajzi könyvében Piccoli, de kőkemény, nagyon szigorú rendezőnek látta. Szigorú? Valahogy nem ez jutna eszünkbe legelőször, mivel Buñuelben nagy adag bohóc, átváltozó művész, Istennel feleselő főpap vagy azt parodizáló ellen-pap, pápa is meg ellenpápa is lakozott. Pedig valóban: a felhabzó vagy elfojtott röhögés „nagy szigort sugárzott”. Ezt csak Michel Piccolinak hisszük el, és köszönettel: a rendező házlata is jóval nagyobb lesz a fénytörésben.

Godard talán még gátlástalanabban kísérletező rendező, igen, még Buñuelnél is inkább. Nagy vállalkozása lett a *Megvetés* (1963). A Brigitte Bardot – Michel Piccoli páros: tűz és víz... két nehézsúlyú világbajnok a maga műfajában, hát ha félni kellett volna valahol és valamitől, Godard ugyancsak félhetett volna mindkettőjüktől, akár Bardot és Piccoli kölcsönösen egymástól, az egész készülő film pedig az író Moravia eredeti regényétől. A film minden „hozott” alapeleme túl erős, és alig kezelhető. Kemény szobrászmunka kell, az anyag (a két színész is) kőkemény. Minden és mindenki egymásnak ellenfelesülve, mereven, mint az első képsorokban a mítoszok sziklája, és a csak Odüsszeusz-féle bátraknak való tengere. A Moravia-könyv is nagy emberi gyengeségek regénye, de a mitikus hátteret Godard festi mögéje, ezért nehezebb befogadni: (lélektani) sémák ütköznek benne eredendően más (mítoszi) sémákkal.

MARCO FERRERI (ÉS A TÖBBIEK)

Michel Piccoli életpályájának fő filmes korszaka a hetvenes évek. Claude Sautet majd minden filmjében főszereplő – itt a nagypolgárságnál egy társadalmi fokozattal lejjebb élő közép-polgár sémájából kreált egyedi egyedi

figurát. Vele, az ő szerepeivel tudott Claude Sautet alkotói rangot szerezni, és szociográfikusan hiteles fikciós életművet létrehozni. *Vincent, François, Paul és a többiek* – így hangzik *Az élet dolgai* mellett legismertebb Sautet/Piccoli film címe, és ezt a név-felsorolás címet több filmtörténész a hetvenes évek francia polgárságát fölfestő film-szociográfia címévé is tette.

Mint ahogy egy másik, nem a legnagyobbak közé sorolt tehetséges rendező, bizonyos Granier-Deferre neki köszönheti egyetlen remekművét a *Különös esetet* (*Une étrange affaire*, 1981). Ott játszott szerepe szerint hivatali főnök, aki munkafeladat ürügyén szelid erőszakkal beköltözik beosztottja lakásába... és életébe. Ennek a szerepnek még az ő gazdag pályáján sincs rokona.

Értékes ellentmondások határozzák meg Piccoli pályáját: majdnem mindig ön-azonos és csak önmagához (saját szerepeihez) hasonló a filmvásznon. Mégis: soha különbözőbb rendezőt, mint a polgárság-röntgenező (mára el is halványult) Claude Sautet, meg a különlegesség szabálytalanság bajnoka, Marco Ferreri. Buñuel mellett e két szinte végletesen egymástól különböző alkotó határozta meg. Claude

Sautet talán nem is „alkotó”, hanem a legjobb mesterember, mondjuk: egy szabálykövetőbb Chabrol... Marco Ferreri viszont gyengébb filmjei ellenére, sőt azokkal együtt igazi alkotó, cinéaste, auteur...

A magyar közönségnek épp Ferreri egyik filmjében tűnt fel, *Az audiencia* (1972) vatikáni főpapjaként. Józan, és nagyon okos főpapot játszik ebben a karkai történetben, hideg egyéniség, sem a botladozó főhős (Ugo Tognazzi), sem a közönség nem tudja eldönteni, segítőkész, vagy gáncsoló, gonosz, vagy csak okos. A legtöbb Piccoli-figurából ilyen alkat, ilyen egyéniség, ilyen dilemma sugárzik majd a nézőre.

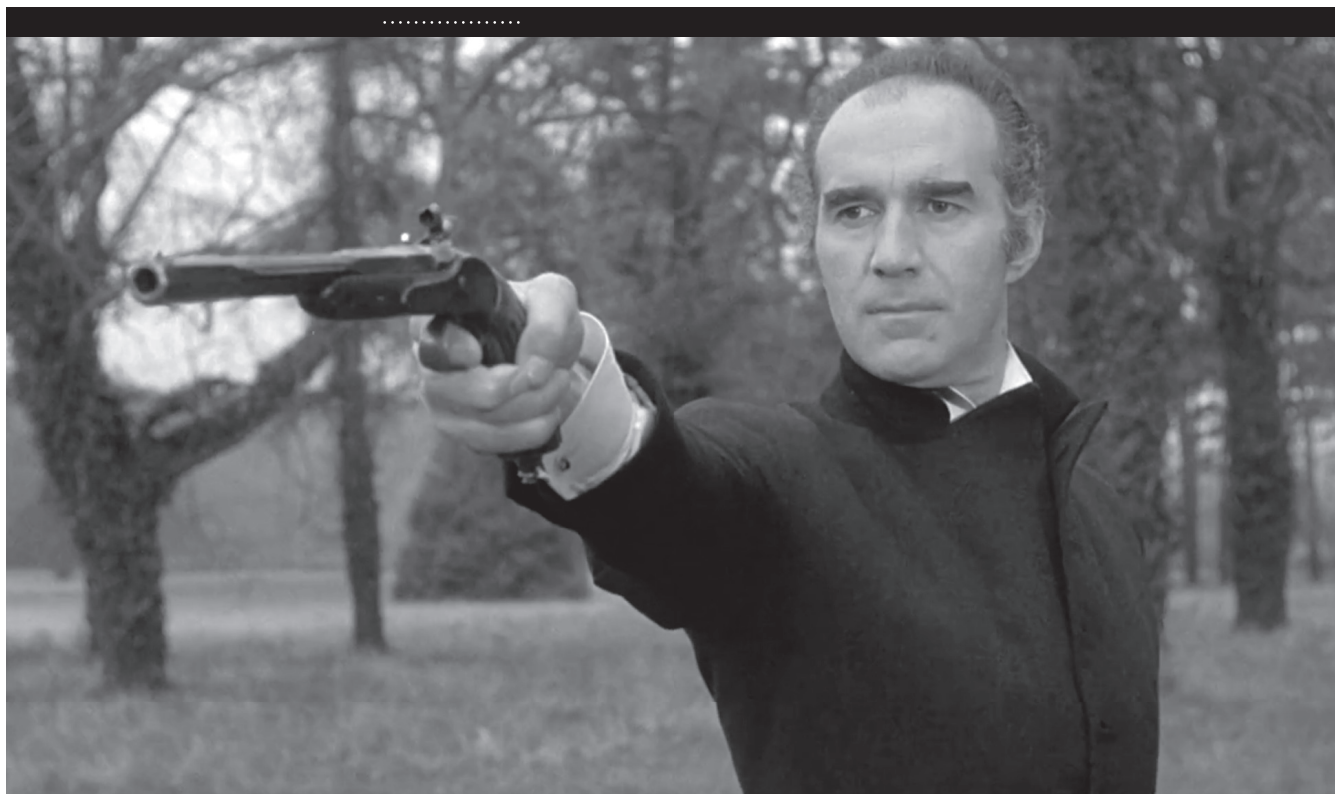
Három évvel korábban játszotta el (ugyancsak Ferreriné) a *Dillinger halott* kizárólagos főszerepét. „Egyszemélyes film”, ha ez előbb Kafkát emlegethettem, most Buñuel és Godard példája rémlik fel – szerencsére a *Dillinger* sokkal eredetibb, minthogy valamifajta „tehetséges tanítvány” munkáját dicsérnénk. Olyasféle abszurd, melynek élességet valamifajta kétségbeesett szenvtelenség ad, valami majdnem, de csak majdnem elmosolyodó elegáns gyilkos – vagy mestersebész – késének/szikéjének villaná-

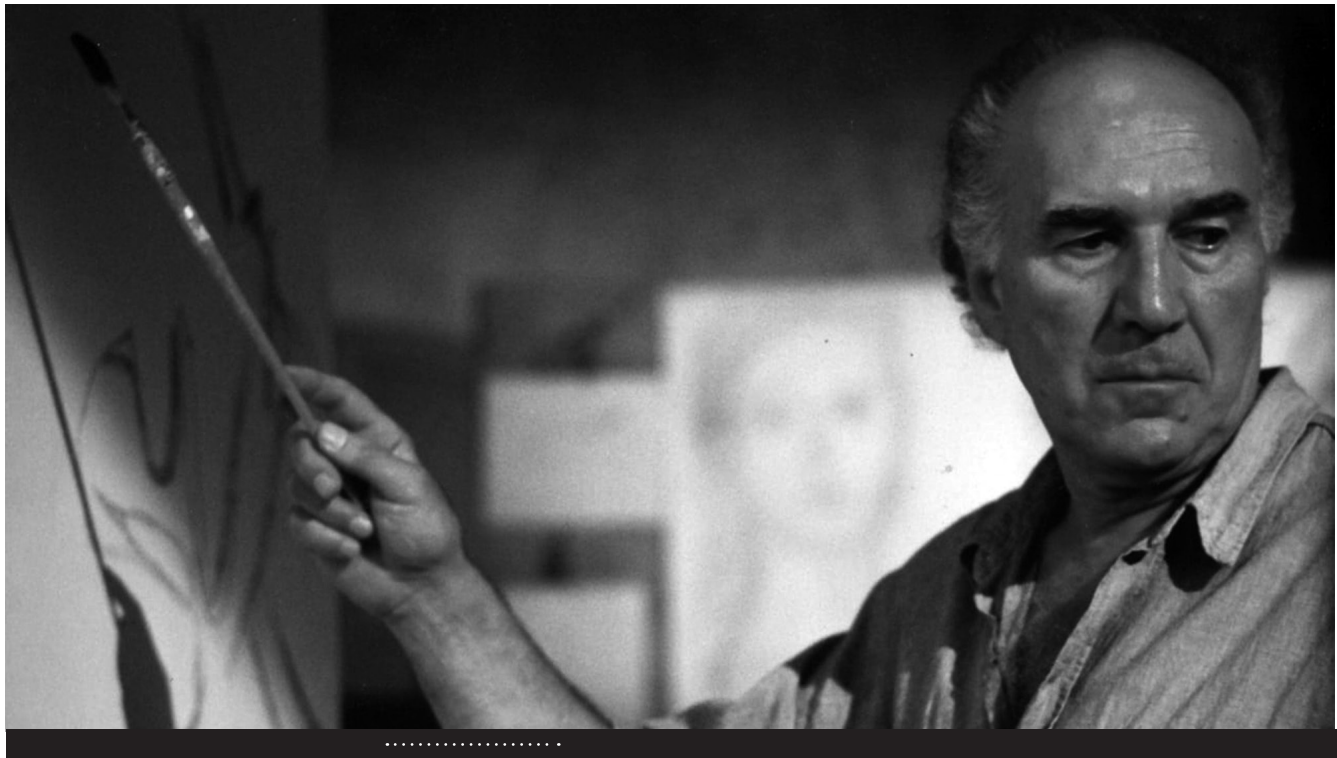
sa. A *Dillinger halott* mesteri előképe a rendező méltán mesterműveként fennmaradt *Nagy zabálásnak*, de úgy, mint a kamaramuzsika a harsány nagyzenekari feldolgozásnak. A *nagy zabálásban* alig feledhető színésznegyves eszi halálba magát (Tognazzi, Piccoli, Mastroianni, Philippe Noiret). Nehéz felülmúlniuk egymást: a filmet átható kegyetlenül fekete humorban Piccoli sem ismer tréfát. Ennek az elegáns úrnak emésztési görcsei vannak (eufemisztikusan mondván.) Az elegáns cannes-i premierközönség zajos botránnyal fogadta.

Ferreri további filmjeire sajnos a túlhabzó, néha erőltetett, keresett fekete humor és eredetiség-hajszolás lett jellemző, vitatható értékű védjegye – az egyikben Piccoli Buffalo Bill figuráját hozza vászonra, de talán csak a film rendezője tudja, hogy kit és mit parodizál a többi jelmezese indiánnal és indiánölővel az 1973-as Párizs utcáin. „Ez a bukás nekem sikernek számít” – mondta Ferreri a premier után. Michel Piccolinak soha nem kellett hasonló poénnokkal magyarázkodnia, még itt sem.

Legnagyobb kései francia mesterműve Jacques Rivette *Szép bajkeverőjének* idős festőművésze volt. (Balzac *Ismeretlen remekmű* című, agyonelem-

„Egyik sémát a másikba ölti”
(Luis Buñuel:
A nap szépe –
Michel Piccoli)





zett írása nyomán készült, talán ez a leginkább Rivette kamerájának való klasszikus mű. Többretegű rejtélyek jellemzik – és Piccoli bámulatos mesterkurzussal teremti meg a festő

és festménye furcsa, megoldhatatlan dilemmáját – létezhet-e a kép nézők nélkül, vajon eredeti-e a film végén felavatott festmény. Piccoli nyugodtan, ha kell szenvtelenül, ha kell, bujkáló mosollyal kerül ki a választ.

PÁPAVÁLASZTÁS

Az *audiencia* után több évtizeddel, élete vége felé eljátszott egy főpapot, akit akarata ellenére pápává választanak. „Habemus papam!” – ünnepel Róma. Ezúttal nem merül fel, hogy a főpap okos-e vagy gonosz...eltérően eddigi szerepeitől: itt egy bámulatosan érzékeny és jóakarátú embert játszik pápai tiarával és anélkül... Nagy értéke lett Piccoli pályájának, és az egész olasz filmművészetnek ez a mesterműve, a *Habemus papam*. A rendező, Nanni Moretti talán legjobb alkotása (mindenesetre sokkal jobb, eredetibb, mint egy régebbi fantáziátlan „családi filmje”, amely 2005-ben Arany Pálmát nyert Cannes-ban – az sajnos a sokarcú Moretti leginkább semmitmondó opusza).

„Csak önmagához hasonló a vásznon”

(Jacques Rivette:
A szép bajkeverőnő
– Michel Piccoli)

A Habemus papam mindkét alkotó legjobb művészi tulajdonságát ötvözi. Enyhén (legalábbis nem tolakodóan) szürreális alaphelyzet (a pápának megválasztott jelölt elszökik pápasága elől, ki a mindennapi életbe). Semmi nem erőltetett ebben a kimódolt fikcióban, ami nem is olyan egyszerű eredmény. Piccoli itt végre csöppet sem fenyegető. Esendő, nagyon értelmes figura az ő vatikáni szökevénye: új társaságának emberei szintén értelmesek és jóakarátúak.

Moretti most a színészre és közös munkájukra emlékezve felelevenítette, hogy az első pillanattól egyetértettek abban, a francia színészt semmiképpen nem szinkronizálják, saját hangján beszél majd olaszul. Piccoli önéletrajzi könyvét annak idején felületesen lapoztam át, és most rövid életrajzi hivatkozásokban nem találok, mennyire beszélt gyerekkorában mindkét nyelven (inkább nyitva hagyja a kérdést, igazán olasz származásúnak tartja-e magát). A filmben nincs sok szövege ugyan, de mindenesetre Piccoli szinte „eredendően”, természetesen beszél olaszul.

Régebbi filmjeiben ritkán mosolygott, és ha mégis, hideg mosolya általában fenyegető is volt. *A Habemus papam* sok mindenben – ezzel is – el-

tért életműve addigi szerepeitől. Újból csak ismétlem nézői csodálkozásomat: itt jóindulat és kétely sugárzik belőle. Nem a mostani pápa, nem Ferenc pápa szolgáltatta a fikció alaphelyzetét – a művészet ez esetben, ha nem is szó szerint véve, de megelőzte a való életet. Jobban mondván – mert hisz ritkán a műalkotás is értékes valóság – itt közel került egymáshoz ez a kétfajta valóság.

A filmművészet utolsó „nagy korszakának” igencsak más volt a formanyelve, mint a mainak. Fellini filmjeiben, mondjuk a *Dolce vitá*ban (de a többi klasszikusában is) meglepően kevés a közeli – vagy a ma értelmetlenül divatos, televízióban kötelező nagyközeli. Ezeknek a funkciótlan túltengése értéktelenné is teszi az emberi arc mai mozi-közeli képeit. Mindezen azért érdemes töprengeni, mert Piccoli Buñuel-filmekben ritkább, a *Habemus papam* vásznán viszont gyakori közeli képei nagyon nagy értékkel gazdagítják a történetet és a képi elbeszélés módját. (S ha Rivette *Szép bajkeverőjénél* nem mondtuk: az a nagy és egyszemélyes film szintén gyakori közeli képekre épült.)

Óriás volt, ezt halálakor és életére emlékezve majd mindenki elmondja. „Szelíd óriás” – fogalmazzunk így. Két kései nagy szerepe – alkotása – erről győző meg. •

KULTMOZI: THEMROC

A lázadó vadember

VARGA ZOLTÁN

CLAUDE FARALDO ABSZURD KOMÉDIÁJÁBAN MICHEL PICCOLI SZOLID KISPOLGÁRA VADEMBERRÉ VEDLIK ÁT.

Bikácsy Gergely a *Bolond Pierrot moziba megy* lapjain a modern francia film „legsabadabb és legkülönösebb” alkotásaként méltatta Claude Faraldo 1973-as művét, a *Themrocot*. A szűk körben ismert, de a kultuszfilmek között számontartott *Themroc* a modern művészfilm számos alapművéhez kapcsolódik. Megtalálható benne Godard *Week-end*jének apokaliptikus civilizációkritikája, Buñuel abszurd humora, amely talán az *Öldöklő angyalban* jutott a csúcsra, továbbá a Pasolini egyes filmjeit – kivált a *Teorémát* – fémjelző parabolikuság. Legközelebbi rokona mégis Marco Ferreri provokatív remeke, az imént elősorolt jellegzetességeket ugyancsak magába sűrítő *Dillinger halott*. Sőt, a *Themroc* akár a Ferreri-film tiszteletbeli ikerműveként is címkézhető, figyelembe véve, hogy mindkettőben Michel Piccoli alakítja a főszerepet, s cselekményük is mutat némi párhuzamot. Ferrerinéél Piccoli egymaga látható a jelenetek zömében (vacsorát készít, pisztolyt pingál, házimozzizik), s Faraldónál is a

zeniaiális színész *egyszemélyes show-műsora* a film egésze, noha az általa megformált címszereplőt Párizs névtelen tömege, munkatársai, szomszédjai és az őt ostromló rendőrhadak veszik körül a cselekmény során. A *Themroc* egy másik Ferreri-alapművel, *A nagy zabálással* egyazon évben készült, s a két film közül az utóbbi vált híressé (pontosabban hírhedtté), pedig a Faraldo-film felforgató ereje sem feltétlenül csekélyebb – sőt.

Míg a *Dillinger halottban* Michel Piccoli gázmaszktervezőt (!) játszik, *Themroc* szerepében gyári munkást, aki anyjával és hűgával él együtt szerény lakásában. Egyik napja olyan, mint a másik, egészen addig, amíg egy véletlen incidens következtében – a férfi meglesi főnökét, amint az a titkárnőjével kerül intim kapcsolatba –, ki nem rúgják. Városi bo-lyongását követően a hazatérő Themroc

„Rendőroket szolgál fel vacsorára”

(Claude Faraldo: *Themroc* – Béatrice Romand és Michel Piccoli)

radikálisan újrendezi életkörülményeit: szobája ajtaját befalazza, kiveri az udvarra néző ablakot, s minden tárgyat és bútort kihajít. F fiatal, őzike-szemű hűgával incesztuózus viszonyba kezd, s hamarosan kisebb kommunát toboroz lakása maradványaiban a hozzá hasonlóan saját otthonukat leromboló szomszédokból. A kiérkező rendőrcsapatok nem tudnak mit kezdeni a renitenssel, *Themroc* olyan örömmel szippant a könnygázbombákból, mintha ózondús hegyi levegőt szívna a tüdejébe. *Themroc* hamarosan rendőroketet szolgál fel vacsora gyanánt a többieknek, s végül azok is nemet mondanak kispolgári életük tartozékaira, akik értetlenkedve nézték, mi történik

körülöttük – még a sokat fényesített kék autót is összetöri tulajdonosa.

A történet alapján is tökéletesen egyértelmű a modern civilizáció egészét elutasító – annak működés-képtelenségét nyomatékosító – kiábrándultság, az olyan tabusértő mozzanatok révén pedig, mint az incesztus és a (*Week-endben* ugyancsak feltűnő) kannibalizmus, a *Themroc* mizantropiával dúsul. Mégsem csupán a rombolás iránti vonzódás vagy az anarchizmus bűvölete érhető tetten, hanem a szürrealista képzelet számára oly becses szabadságkeresés is – ez pedig a képépítkezésre is hatással van. Már a film elején a munkába igyekvő *Themrocot* és a metrókat, utcákat elárasztó tömeget mutató beállítások közé olyan snittek ékelődnek, amelyek a férfi vágyképeinek feleltethetők meg. A többértelműséget célzó vágástechnika a film későbbi részében is visszatér, a végén például elsősorban az arcközelikre fókuszáló montázs teszi enigmatikussá több pár egyidejű szeretkezésének extázisát. A „visszavedlés” modern emberből vademberré, a lakások szétrombolása afféle „barlangokká”, mintha olyan lázadás volna, amely a civilizáció oltárán feláldozott ősi energiákat próbálná meg visszaperelni.

Egy szempontból Faraldo formanyelvileg radikálisabb, mint példaképei, s ennek köszönhető a film elidegenítő hatásának legfontosabb tényezője. A *Themroc* ugyanis azon hangosfilmek közé tartozik, amelyekben nincs emberi beszéd (e filmek legünnepeltebb darabja alighanem Kaneto Shindo *A kopár szigete*). A *Themrocban* nem hagyja el értelmes, tagolt beszéd a szereplők száját; részben halandzsanyelven próbálnak „szót érteni” egymással. Számos animációban a (rajzfilm)figurák valamiféle törmeléknyelven gagyognak, s a *Themroc* hús-vér embereinek meglehetősen bizarr kommunikációja sokszor kifejezetten erre emlékeztet. A halandzsanyelv mellett kezdetben a köhögések, utóbb az ordítások, kiáltások kakofóniája uralja a hangsávot. Michel Piccoli üvöltései, hangozzanak fel akár a mosdóban, a metróalagútban vagy a lakótelepen, éppoly borzongatóan érzékeltetik a modern ember magányát és elveszettségét, mint A *nagy zabálás* záró dermesztő kutyavonyítás. •



DANIEL LOPATIN

Stresszdallamok

PERNECKER DÁVID

DANIEL LOPATIN AZ ÚJÍTÓ SZELLEMI KORTÁRS FILMZENE EGYIK LEGIZGALMASABB KÉPVISELŐJE, IDEJE FELFEDEZNI.

A Safdie-testvérek a *Jólét*ben és a *Csiszolatlan gyémánt*ban az Oneotrix Point Never néven is alkotó Daniel Lopatin (1982) szerzeményeit soha nem aláfestő-zeneként használják: a zene a filmek önálló karakterévé válik.

Josh és Benny Safdie két legutóbbi remeke, a 2017-es *Jólét* és 2019-es *Csiszolatlan gyémánt* a stressz filmjei. Zavarba ejtő aritmiával pulzálnak a vásznon, mint egy nagy nyomás alatt kalimpáló szív, ami épp feladja. Mindkét film tragikusan destruktív főhősét a rájuk nehezedő a pánik és a megaluvást nem tűrő kiutkeresés mozgatja. A *Jólét* szárnalmas kisbűnözője, Connie (Robert Pattinson) szinte sajnálni való elkeseredettséggel próbálja megmenekíteni a börtöntől szellemi fogyatékos testvérét, aki elbarmolt bankrablás után egy kórházi ágyhoz bilincselve végzi. A *Csiszolatlan gyémánt* hasonló nyomorultja az átláthatatlan adóssághegyek, értelmezhetetlen fogadások, ijesztően emelkedő tétek bűvöletébe börtönzött Howard Ratner (Adam Sandler) is ész nélkül rohan balsorsa felé. A zsvivajgó New York-i gyémántnegyed kiskirálya nem csupán szerencsejáték-függő, hanem rizikó-függő: bukméker, seftelő és izomagyú behajtó-gorillák tömegén keresztül próbál meg létezni hazugságokba és ígéretkebe veszve. Szociopataként egyszerre kell valamiért és valami elől rohanniuk. A különbség kettejük között az, hogy a szorongást és a stresszt – ami a Safdie-testvérek hőseit egyszerre erősíti és bénítja – Howard nem szenved, hanem választja.

A málhás nyomás alatt álló karakterek külső és belső konfliktusaira rájátszó vizuális formanyelvi megoldá-

sokon (Sean Price Williams és Darius Khondji nyugtalan dokumentum-szerű kameramunkája, sűrű kompozíciók, gyors vágások és hosszan kitartott jelenetek kontrasztja) túl a zene és a zene kreatív alkalmazása az, ami a *Jólét*et és a *Csiszolatlan gyémánt*ot képes igazán új értelmezési síkokon elmélyíteni. A brooklyni underground-experimentális hipnagóg popwave és vaporwave szintérből érkező Oneotrix Point Never – azaz Daniel Lopatin – minduntalan változó, kísérletező, dekadens, szintetizátor-központú szerzeményeit ugyanis a testvérek soha nem aláfestő-zeneként használják. A zene szereplővé válik kezükben, új karakterként befolyásolja-módosítja, emeli ki vagy épp öntörvényűen ellentétezi a képen látottakat.

Lopatin harsány pszichedelikus hangfolyamait és kemény lüktetését a Safdie-testvérek meg sem próbálják visszafogni. A megszokott filmzenéktől eltérő módon Lopatin *Jólét*hez és *Csiszolatlan gyémánt*hoz írt darabjai meghökkenítő hangerővel vannak jelen. A zene azonban nem dominálja túlzó hangsúllyal a képeket, a kép és a zene mintha egyenrangú lenne, ez pedig teret enged Lopatin számára ahhoz, hogy műfajidegen, vad kompozícióiban élhesse ki magát. A *Jólét* Cannes-ban díjazott zenéje leugrik a képekről: intenzív, dinamikus, rideg techno-ütemeivel és az alattuk baljósan áradó szintiszőnyegezéssel túlozza és emeli el a valóságtól a realista módon ábrázolt cselekményt. A ritmus mindig feszés, a dallamok sötéten kavarnak egymásba, a minimalista carpenteri horror- és akciózene egy csettintésre képes Vangelist idézően felemelő cyberpunk-fanfárokba, progresszív

rockos szinti-elszállásokba vagy épp koszos zajorkánba átcsapni. Mindezzel a testvérek tapinthatóvá tudják tenni a bénán improvizáló bankrablócsőkevény ingatag idegállapotát. Lopatin sodró döngölése a Connie halántékában pumpáló adrenalin hangja: a zene organikus együtt zakatol Connie száguldó gondolataival (és tetteivel). Így Lopatin műve a téveszmeszerűen túlzó ambíciójába belevesző (a Safdie-testvérek visszatérő témája) Connie pszichológiai portréjának része lesz. A pszichéjének, az egójának zenéje ez. Nem emelkedik el a filmtől, nem érzelmi és morális iránymutatóként manipulálja a nézőt, nem az ítélezés gesztusként van jelen, hanem végig ott ül Connie vállán, akárcsak a józan paraszti esztét kódosító nyomás, amitől nem tud szabadulni. A *Jólét* egyik legemlékezetesebb jelenetében, melyben a széttűzött arcú Ray (akit Connie tévedésből szabadít ki az őrzött kórteremből) elmeséli szerencsétlen LSD-kalandját, Lopatin hirtelen megtorpan, eltávolodva Connie-től. A film struktúrájából látványosan kiugró flashback-jelenet különálló történet a történetben, Lopatin pedig az epizódot egy zenei epizóddal emeli ki: a Giorgio Moroder legjobbjait idéző kontextusidegen diszkó szinte burleszk-szerűvé festi Ray meséjét, melynek neveltséges és véres csúcspontján Lopatin szerzeménye szinte érzélgős crescendóban zárul. Lopatin ezután – mintha semmi nem történt volna – visszatér Connie összegabalyodott idegszállaihoz.

A zene kiemelt szereplőként van jelen a *Csiszolatlan gyémánt*ban is, Lopatin alkotása mégis jóval összetettebb és változatosabb korábbi filmzenéinél. A *Csiszolatlan gyémánt* zenéjének gerincét már nem a techno és szintielektronika adja. Ugyan a kemény ütemek felbukkannak a film akciódúsabb jeleneteiben, azonban Lopatin és a testvérek (akik amúgy együtt improvizáltak a hangstúdióban) egy sokkal szellősebb, dallamosabb, szebb, játékosabb zenei világot keltenek életre tavalyi filmjükben. A kozmikus-pszichedelikus nagyzenekari kompozíciók, a lebegős mellotron- és fúvóstémák, a New Age „gyógyító hangjai” megférnek a széttorzított klubzenével, a sistergő zajjal és az eksztatikus kakofóniával. Mindezt pedig a Safdie-testvérek a pánikroham-szerű történetet mozgó

folytonos feszültség érzékeltetése érdekében izgalmas ellentéző szerkezetekben alkalmazzák, amivel képesek a *Jólét*nél is hatásosabban összezárni a nézőt az egyre inkább valóságát veszítő függővel. A japán ambient legnagyobbjait idéző bársonyos fuvola- és oboafutamok megmosolyogtatóan alulzenélik a hadarva kiabáló Howard nonszenszeit és impulzív tetteit, máskor meg a hőmpölygő szintifutamok ellenpontozzák az éppen kussoló ékszerüzér agyának zakatolását. Az egyik legemlékezetesebb ellentéző szerzemény a beszédes című „Fuck You Howard”, mely a Safdie-testvérek zenei ellenpontoszásának tökéletes mintapéldája: Haydn 88-as számú G-dúr szimfóniájának operai giccsé torzított verziója, ami a Howard és szeretője közti ösztönállati veszekedés közben bömböl fel. Ahogy pedig a szerzőpáros egy tradicionális tibeti éneklő tál hipnotikus-meditatív csengésével ellentézi az utóbbi évek egyik legfeszültebb jelenetét (amikor végre visszakerülhet az opál Howardhoz, de nem nyílik a biztonsági kapu), az felejt-hetetlen: nincs kiborítóbb

„A ritmus mindig feszes”

(Josh és Benny Safdie: *Csiszolatlan gyémánt* – Adam Sandler és Julia Fox)

dolog annál, mint amikor valaki az idegrohamunk közben azt hajtogatja, hogy „nyugodj meg”. A cselekmény sodrását emellett az Isao Tomita futurisztikus dallamait és Jerry Goldsmith szintetizátorra és nagyzenekarra írt akciózenéjét egyaránt idéző melódiák adják, miközben Howard száguld az örök adósok mentális poklába. Tetteinek értelmezhetetlenségét mindeközben egy nem evilági nyelven kántáló szintetikus kórus teszi igazán hangsúlyossá. Lopatin minden egyes *Csiszolatlan gyémánt*hoz írt kompozíciójában egyszerre van jelen a melankólia és az őszinte gyermeki optimizmus. Ha pedig Howardot pár szóban próbáljuk összefoglalni, ezek a vonások lennének azok.

Howard a gyémánt-negyed szemétdombján kapirgál, ugyanakkor a film eredeti címében (*Uncut Gems*) szereplő misztikus opál univerzumszíne és „szerencsehozó mágiája” a megszállott ékszerkereskedőt megintgatja vadkapitalista világ-felfogásában. Ahogy elkezd ragaszkodni a kőhöz, sejteni kezdi, hogy talán nem csak az létezik, amit el is lehet adni. Howard a csiszolatlan

gyémánt, aki a nyomás alatt érik spirituális emberré. Pontosabban érne, ha képes lenne mindezt megfogalmazni. Lopatin zenéje viszont képes: a jóga-stúdiókat és gyógyfürdő-reklámokat megelevenítő bájosan felszínes ezoterikus szintimelódiák jelzik az igazi elmélyülés hiányát. A New Age-liftzene mesterségesen éteri karakteréből eredően – ahogy a szintitechno a *Jólét*ben – reflektál a merőben valóságsgzagú filmet finoman átjáró elemelt, fantaszti-kus atmoszférára is.

Howard nem képes lenyugodni, a zene sem tágít ezért mellőle. Leszámítva azokat a jeleneteket, amikor az ékszerguru közel sem működképes családjával van együtt. A Safdie-testvérek ezekkel az üvöltő csendekkel sokat mondanak borzasztó hősükről. A családban nincs csábító stressz, nincs adrenalin. A családban nincs tehát helye Howardnak, aki a csendben tűnik a legelesettebbnek. Alig várjuk, hogy ismét meginduljon az idegösszeomlás és a délibábként szeme előtt lebegő dollármilliós kasszáls között húzóató életveszélyes senkiföldjén. Amikor pedig megindul, Lopatin zenéje újra vele tart. •



MELLÉKHATÁS

Elvetélt ötletek

BASKI SÁNDOR

ORVOSI THRILLERBE OLTOTT CSALÁDI MELODRÁMA AZ RTL KLUB ELSŐ, SAJÁT FEJLESZTÉSŰ DRÁMAI SOROZATA.

Noha a magyar HBO számít a hazai sorozatgyártás úttörőjének – már ami a felnőtt célközönség és a mozifilmes igényesség preferálását illeti –, mégis egy kereskedelmi televízió mondhatja el magáról, hogy – izraeli (*Társasjáték; Terápia*) vagy finn (*Aranyélet*) licenc adaptálása helyett – saját fejlesztésű drámai szériát készített – Magyarországon elsőként. Természetesen az RTL Klubnál sem bíztak semmit a véletlenre: a *Mellékhatast* a holland eredetű alapuló *Válótársak* és az *Alvilág* vezette fel; ezek a gyártási tapasztalatok is hozzájárulhattak ahhoz, hogy Kovács Dániel Richárd sorozata erősebb pillanataiban a kábeltévés produkciók színvonalát idézi.

A témaválasztás is izgalmas, a meddőség problémája idehaza sem ismeretlen – a becslések szerint körülbelül 300 ezer pár küzd a gyermektelenséggel –, és ha a bérnyaság nálunk nem is legális opció, fikciós gondolatkísérletnek ideális. A *Mellékhatast* ráadásul, látszólag, nem egy sosemvolt Magyarországon, hanem itt és most játszódik. Kiváló írói döntés továbbá,

hogy a gyermekre vágyó páros – akik Széphelyi doktor (Adorjáni Bálint) félresikerült hormonkezelése miatt veszítették el az esélyt, hogy természetes úton váljanak szülőkké – egyszerre számíthat a nézők együttérzésére és megvetésére. A férj, Ludmann Zsolt (Nagy Zsolt) ugyanis korunk hőse, igazi tenderkirály, aki politikai kapcsolatainak köszönheti vagyonát és érinthetlenségét is. Alakja, habitusa, arroganciája akkor is ismerős, ha nem egyetlen konkrét emberről mintázták.

Ugyancsak dicsérendő gesztus, hogy a harmadik szál kedvéért a stáb kimozdult Budapestről: a potenciális bérnyajelölteket Ózdon ismerjük meg, és az alkotók megpróbálják a fővárosi és a vidéki közeget nem a szokásos sztereotípiák mentén kontrasztba helyezni.

Az ígéretes felütést azonban nem követi hasonlóan termékeny folytatás. A sorozatbéli fiktív Agapé klinika ugyan hiteles – bár kissé steril – helyszínnek tűnik, és az írók a négy éven át tartó fejlesztési folyamat során láthatóan alaposan beleásták magukat az orvostechnikai részletekbe, a bérnyaság mint morális

„Nem követi termékeny folytatás”

(Tenki Réka és Nagy Zsolt)

dilemma elsikkad. A sorozat nem foglal állást, de még az igazán húsbavágó kérdéseket sem teszi fel, a dilemma csak a cselekményt és a karaktereket mozgató thriller- és krimielemként funkcionál. Ugyanígy a politikai áthallások is kimerülnek abban, hogy az első néhány epizódban az alkotók itt-ott összekacsintanak a nézőkkel, a Ludmannékat kitermelő rendszerről – ellentétben például az *Aranyélet* utolsó évadával – nincs lényeges mondanivalójuk.

A *Mellékhatast*ban a közéleti fókuszról fokozatosan a családi (melo)drámára helyeződik át a hangsúly, köszönhetően annak, hogy Széphelyi doktornak a saját apósa a főnöke, bérnyának pedig a felesége unokahúgát szemeli ki. A sorozatnak ez a vonatkozása is lehetne izgalmas, ha az írók rugalmasabban próbálnának elszakadni a kertévs dramaturgiai közhelyektől, vagy ha nem pont a női kulcsszereplőknek jutnának a leginkább papírízű dialógok. Míg Sztarenki Dóra ózdi amazonja helyenként már-már túl markánsan „vidéki”, addig a feleségeket játszó Tenki Réka és Borbély Alexandra karakterei alulírtak – a fordított szereposztás alkati talán jobban passzolt volna a két színésznőhöz.

Magát a tényleges főszereplőt, dr. Széphelyit sem teszi izgalmassá, hogy sorsának aktív irányítása helyett csak sodródik az eseményekkel, ugyanakkor az írók mentségére szolgálhat, hogy több évadban gondolkodnak, vagyis a doktor személyiségformáló kálváriája még csak most kezdődik. Más kérdés, hogy a némileg csalódást keltő nézettségi adatok miatt – amelyhez alighanem a járványügyi helyzet is hozzájárult –, a folytatás korántsem garantált.

Gazdasági szempontból talán érthető, mégis sajnálatos döntés lenne, ha a csatorna abortálná a *Mellékhatast*, ugyanis hibái és hangsúlytévesztései ellenére sem emlékezetes pillanatokban, sem erős alakításokban (Nagy Zsolt, Barta Ágnes, Haumann Máté, Szalay Bence, Molnár Áron), sem ambícióban nem szűkölködik.

MELLÉKHATÁS – magyar, 2020. Rendezte: Kovács Dániel Richárd. Írta: Gasztonyi Kálmán, Csaba Bálint, Fehér Gáspár, Szombathelyi Amádé, Szőnyei Dávid. Kép: Gosztola Ábris. Szereplők: Adorjáni Bálint (Zoltán), Borbély Alexandra (Berta), Sztarenki Dóra (Anna), Nagy Zsolt (Zsolt), Tenki Réka (Kata). Gyártó: Solaz Media. Forgalmazó: RTL Klub. 10x50 perc.



NORMÁLIS EMBEREK

Az ezredforduló üvegburája

KOVÁCS KATA

SALLY ROONEY BESTSELLERE AZ Y-GENERÁCIÓ VÍVÓDÁSÁIRÓL.

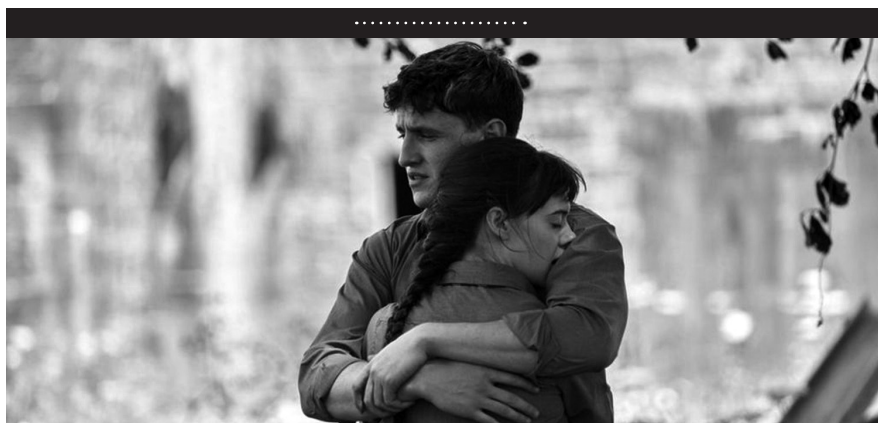
Az ír származású Rooney az irodalmi élet Greta Gerwigje: a 29 éves szerző eddig két regényt jegyez, a *Baráti beszélgetéseket* (2017) és a *Normális embereket* (2018), mindkettő óriási kritikai siker és bestseller lett, utóbbit a Hulu és a BBC3 adaptálta tizenkét részes minisorozattá. Amilyen határozottan robbant be a köztudatba, olyan gyorsan jelölte ki irodalmi elődjait (Sylvia Plath *Üvegburája*, Salinger regényei) és fő témáit. Mindkét könyv igazi Zeitgeist darab, az ezredfordulós generáció értelmiségi fiataljainak ambícióit és szexuális kapcsolatait kutatja. Szorongó hősei vidékről nagyvárosba került egyetemisták, romantikus kapcsolataik intenzív élményekhez juttatják őket, olyan tapasztalatokhoz, melyekben az elköteleződés iránti képtelenség és a titkolózás fontos mozgatóerő. Rooney regényei valószínűleg nem a románc újraértelmezése által lettek olyan népszerűek, elbeszéléstechnikai vagy tartalmi szempontból ugyanis nincs bennük semmi újszerű. A *Normális emberek* nagyon egyszerű koncepción alapul, és szinte eszköztelenül, a nézőpontok váltogatásával, kizárólag a karakterekre, a di-

alógusaira és az őket körülvevő hangulatra koncentrálnak bontja ki a történetet.

Marianne és Connell egy ír, nyugati parti kisvárosban élnek, a lány egy kúriában lakik az anyjával és a testvérével, a fiú anyja pedig a bejárónőjük. De a társadalmi különbségnél is erősebben választja el őket az iskolai közösség, amelyben a csúnyának és különcnek tartott Marianne számkivetettnek, a népszerű és jóképű Connell pedig menőnek számít. Mivel mindketten nagyon okosak, végül a Trinity-n kötnék ki, ahol népszerűség tekintetében fordul közöttük a kocka. A történet során hónapokra elszakadnak egymástól, majd újra találkoznak, és egyetemi éveik ideje alatt egyre mélyebben megismerik egymást. Érzelmileg elszigetelt, sok belső bizonytalansággal küzdő emberek, ám az intimitáson keresztül képesek összekapcsolódni, sőt, gyógyítani a sebeiket. A *Normális emberek* olyan melodramai történet, amelyben az elbeszélés folyását szinte teljes egészében a hősök lelkiállapota és érzelmi élete határozza meg. A közöttük lévő különbségek, az egyes történések sokkal kevésbé döntő tényezők a viszonyuk alakulásában, mint a kommu-

„Az elszigeteltség felé tolódik”

(Daisy Edgar-Jones és Paul Mescal)



nikációképtelenségük és a félreértéseik háttérében álló szorongás, depresszió, családi terhek. A címben szereplő „normális” fogalma is erről szól: miközben arra vágnak, hogy átlagos érzelmi és szexuális életük legyen, azt is értik, hogy ez lehetetlen, és hogy ezt az ellentmondást csak egymással tudják megosztani.

Ha lehet, a regényből készült adaptáció, melyet Rooney társforgatókönyvíróként jegyez, még mélyebben ábrázolja a szereplők motivációit és kapcsolatát. Az egyszerre hamvas és kőkemény Daisy Edgar-Jones és Paul Mescal csodálatos színészi játéka révén nem egyszerűen megjeleníti, hanem még sokkal érthetőbbé teszi kettőjük összetett viszonyát. Az ő alakításuknak köszönhető, hogy a sorozat a regénynél is drámaibbra színezi és kidolgozottabban ábrázolja a kapcsolatot, illetve az annak központi motívumát képező szexualitást, mely egyszerre fejezi ki a közöttük lévő erőviszonyokat és az aktuális lelkiállapotot. A dialógusok pontos láttelelet nyújtanak arról, hogy Marianne-t, Connell-t és a körülöttük lévő fiatalokat milyen kérdések foglalkoztatják, a politikai nézeteiktől kezdve egészen addig, hogy egy közeli barátunk halálakor részvétet nyilvánítunk-e az illető Facebook profilján. A szériát két rendező, Lenny Abrahamson (*A szoba*) és a tévés Hettie Macdonald között osztották fel, az utóbbi által készített hat epizódban a hangsúly még inkább az etűdszerűség, a sodródás, elszigeteltség témája felé tolódik. Az első hat epizódot jegyző Abrahamson számára az önmaguk és sorsuk elől menekülő, saját világba zárt, megtört hősök nagyon is ismerősek, a mostani alapanyag talán a tekintetben jelent újdonságot, hogy Marianne és Connell reflektált karakterek. Az üvegburába zárt románcot a felnövéstörténet helyett a ciklikusság, vagyis a főszereplők közötti közeledés és távolodás dinamikája uralja, a kimondott szavak és a kommunikációképtelenség pedig egyaránt egy egész generáció hangulatát hangosítja ki.

NORMÁLIS EMBEREK (Normal People) – amerikai, 2019. Rendezte: **Lenny Abrahamson** és **Hettie Macdonald**. Írta: **Sally Rooney** regényéből **Alice Birch** és **Mark O’Rowe**. Zene: **Stephen Rennicks**. Szereplők: **Daisy Edgar-Jones** (Marianne), **Paul Mescal** (Connell), **Sarah Greene** (Lorraine), **Aislín McGuckin** (Denise). Gyártó: **Element Pictures / Screen Island**. Forgalmazó: **BBC/Hulu**. 12x30 perc.

AZ UTOLSÓ AKARAT

Rengeteg hűhó

ROBOZ GÁBOR

POLITIKAI THRILLER JOAN DIDION REGÉNYÉBŐL.

Beszédes tény, hogy forgatókönyvírói munkássága és páratlan renoméja ellenére szűk fél évszázad alatt idén készült el a második filmfeldolgozás Joan Didion írásaiból: a nyolcvanas éveit taposó, tősgyökeres kaliforniai szerzőt elsősorban mint újságíró és esszéistát tartja számon a köztudat, akinek szövegei szinte kivétel nélkül ellenálltak az adaptációs kényszernek. Az amerikai magaskultúra egyik szent tehénének tekintett alkotó még a hatvanas-hetvenes években robbant be mint a Wolfe, Herr és Capote nevével fémjelzett új zsurnalizmus kevés női képviselőjének egyike. A szépirodalmi megoldásokat és személyességet előtérbe helyező irányzat egyik klasszikusa a *Slouching Towards Bethlehem* (1968) című kötete, a kor kaliforniai társadalmának lenyomata, amelynek egyik kulcsfogalma az egyre inkább eluralkodó rendezetlenség. A hiperérzékeny neuraszténiásként is jellemzett Didion mai szemmel is izgalmas alkotó, aki egyfelől progresszív nézeteket vallott – a mainstream médiában ő írt elsőként arról, hogy „a Central Park-i kocogó” bűnügyé-

ben előítéletektől vezérelve börtönztek be öt fekete fiatalt –, kora feminizmusát ugyanakkor bírálta, saját életére pedig világeletemben alapanyagként tekintett: férje, majd lánya halálának például külön gyászmemóárt szentelt (*A mágikus gondolatok éve* a szerzővel mostohán bánó magyar kiadásba is bekerült).

Didion az El Salvador-i amerikai jelenléttől a Miami-ban letelepedett kubai menekülteken át számos politikai témát feltárt, az eddigi utolsó regényét jelentő *The Last Thing He Wanted* (1996) pedig a hírhedt Irán–Kontra ügyet dolgozza fel, amelynek során a Reagan-kormány titokban támogatta az embargóval sújtott Iránnak történő fegyvereladást, hogy a bevételből a nicaraguai felkelőcsoportokat, a kontrákat pénzeljék. A politikai thrillerként is címkézett regény persze egy ilyen előéletű szerzőtől aligha meglepő módon nem műfaji rugóra jár: inkább tartogat örömeiket irodalmároknak, mint zsánerrajongóknak. Főhőse az újságíró Elena McMahon, aki tudósítás helyett otthagya az éppen zajló amerikai elnökválasztást, és inkább zűrés életű, súlyosan beteg apjának szenteli a figyelmét, aki rábízta, hogy lebonyolítsa helyette egy fegyverkereskedelmi ügyletet Közép-Amerikában.

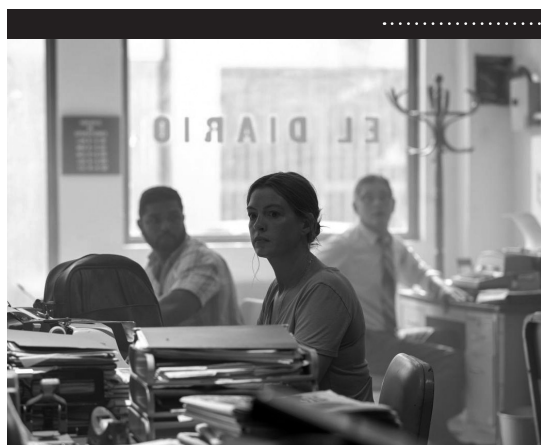
„Eluralkodik a rendezetlenség”
(Anne Hathaway)

Sokat elmond a regényről, hogy narrátora nem Elena, hanem egy rejtélyes, meg nem nevezett illető – mint később kiderül, a nő egyik újságíró kollégája –, aki néha előtérbe tolja magát, máskor hátrébb húzódik, de rendszeresen tesz reflexiókat a történetmesélésre és az igazság megismer-

hetőségére. Didion a regény legelejétől kezdve lemond a hagyományos jelezetelésről és jellemrajzról, inkább szilánkos szerkezettel dolgozik, amelyben a fő feszültséget nem is igazán a sztori, hanem az információadagolás mikéntje biztosítja. A néhol barokkos megfogalmazásokkal, máskor palahniukosan ütős tömondatokkal élő narrátor hiába vet be gyakran mondatszintű ismétléseket, sok mindent finoman szólva sem magyaráz túl, így Didion műve inkább nevezhető öntörvényű, erős sodrású *szövegnek*, mint igazi regénynek.

Ebből az alaplumból furcsamód az a Dee Rees forgatott filmet, aki korábban feketeidentitás-drámákkal (*Szabad, Mudbound*) futott be és jutott el Oscar-jelölésig, ráadásul ezúttal sikerült elkerülnie a második egészestését elnehezítő irodalmiasságot. *Az utolsó akarat* idei Netflix-filmjében ugyan időnként szó szerint idéz a könyvből (konkrét jeleneteket is bőven átvesz, bár a finálét teljesen átírja), a nyitást leszámítva azonban megváltik a narrátor figurájától, és a hagyományosan felépített jelenetekkel történő cselekménybonyolításra koncentrálnak. Felerősíti valamelyest a forrásműben is meglévő apa-lánya viszonyt, emellett a főhőst munkakapcsolatain keresztül még inkább azonosulásra alkalmassá teszi, és egyes erős vonásokkal megrajzolt mellékszereplőivel kimondottan feldobja a sztorit. A formáját tekintve teljesen konvencionális film érezhetően széles közönségnek készült, mégis kérdéses, a regény vagy a kontraügy legalább felszínes ismerete nélkül mennyire követhető a cselekménye, mindenesetre néhány hetvenes évekbeli paranoiathriller-élmény után aligha megy újdonságszámba. Rees nagy alázattal és szaktudással forgatott zsánerprodukciónak Didion szövegéből, csak az nem világos, milyen létjogosultsága van ma egy olyan filmnek, amely egy nehezen olvasható regényt alapul véve közepesen élvezetes szórakozást kínálva mutat be egy harmincöt éves politikai botrányt.

AZ UTOLSÓ AKARAT (The Last Thing He Wanted) – amerikai, 2020. Rendezte: **Dee Rees**. Írta: Joan Didion regényéből **Dee Rees** és **Marco Villalobos**. Kép: **Bobby Bukowski**. Zene: **Tamar-kali**. Szereplők: **Anne Hathaway** (Elena), **Willem Dafoe** (Dick), **Ben Affleck** (Morrison), **Rosie Perez** (Alma), **Edi Gathegi** (Jones). Gyártó: **Elevated Films / Little Red Hen**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 115 perc.



COLECTIV

A tűz csak a kezdet

BAROTÁNYI ZOLTÁN

A KORRUPCIÓ FERTŐZ. DOKUFILM A COLECTIV-KATASZTRÓFA KÖVETKEZMÉNYEIRŐL.

A bukaresti Colectiv klubban 2015 november 30-án egy metalcore zenekar koncertjén – illegálisan használt pirotechnika miatt – kitört tűzvész az elmúlt évtized egyik legszörnyűbb romániai tragédiáját okozta. Már a helyszínen 26-an veszték oda – akkor még nem lehetett tudni, hogy az áldozatok többsége majd csak utólag a kórház látszólagos biztonságában leli halálát. A katasztrófa nyomán a rendszerváltás óta nem látott méretű tömegtüntetések törtek ki, amibe belebukott az akkori román miniszterelnök Victor Ponta is. Közben a súlyosan megégették közül mind többen hunytak el – részben helyi, bukaresti kórházakban, részben Európában (a 39 külföldre szállított égési sérült közül 12-t már nem lehetett megmenteni). Valahol itt veszi fel a fonalat Alexander Nanau filmkészítő, aki nem magára tűzvészre koncentrált, ezt éppen csak felelevenítik egy percnyi nyomasztó bejátszással (amit a szintén jórészt áldozatul esett zenekar operatőre készített), hanem a folytatás, így a sérültek prolongált szenvedése, méltatlan körülmények között, a korrup-

ciótól átszőtt román egészségügyi rendszerben. A film alapvetően egy oknyomozás története, amit a Gazeta Sporturilor újságírói folytattak a kórházi visszaélések ügyében, amelyek számos égési sérült sorsát pecsételték meg: felhígított, így természetesen a kórokozók ellen hatástalan fertőtlenítőszereket szereztek be és használtak 350 (!) kórházban. A nem steril környezetben elkapott kórházi fertőzések 13 ember életét követelték – őket egy kicsivel gondosabb kezelés is megmenthetett volna. Szembesülhetünk az áldozatok szüleinek, rokonainak fájdalomával is: nem csak szeretteiket veszítették el, de közben be is csapták őket. A legnagyobb megrendülést még csak nem is az országban mindent átszővő korrupció ténye okozza – valljuk be, ezzel minden kelet-európai polgár „anyanyelvi” szinten tisztában van. Emberség és hivatástudat – nyilván ezeket várja el az ember azoktól, akik gyógyítanak és felügyelik a gyógyító munkát, és ezek hiánya fogja a leginkább felháborítani a nézőt is. No és az, hogy szakpolitikusok, hatósági emberek és orvosok hazudták lelketlenül a hozzátartozóknak, hogy szeretteik jó kezekbe kerültek – miközben a román egészségügy képtelen volt 80 súlyos égési sérültet kezelni. Meglehet, egész Európában nem akadt volna olyan ország, amely egymagában megbirkózott volna ilyen feladattal, de az egészségügyi szervek – presztízsüket féltve, és látszólag spórolásból – minden erővel fúrták is, hogy a rászor-

„Nem könnyű látnivaló”

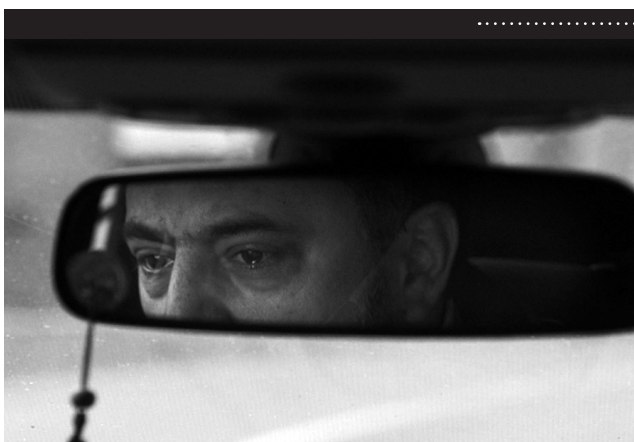
ulóknak időben, és nagyobb

számban kapjanak külföldön orvosi ellátást. De ugyanúgy hazudik a nyilvánosságnak a bukott Ponta-kormány nyomába lépő „szakértői” kabinet első (kórházigazgatóból lett) egészségügyi minisztere is arról, hogy ellenőrizte és rendben lévőnek találta a fertőtlenítőszerek hatásosságát. Nem mindig könnyű látnivaló az amúgy lebilincselően izgalmas film: a feltáruló sorsok, a fiatal áldozatok végzete éppoly megrendítő, mint a nyomasztó jelenből/jövőből és a soha nem gyógyuló sebekből fakadó kilátástalanság. (Egyedül a túlélők jelképévé és szószólójává váló fiatal nő, Tedy Ursuleanu kiállása nyújt némi vigaszt).

A film által gondosan dokumentált történetben szinte felmagasztosul az újságírók munkája: Cătălin Tolontan és munkatársai egy bulldog szívósságával viszik végig a sztorit. És idővel akadnak, akik kinyitják a szájukat: például egy orvosnő, aki elmeséli, sőt gyomorforogató felvételen dokumentálja milyenek a körülmények az ország egyetlen égési központjában és pénzügyesek, akik átlátják, hogyan lopják szét a kórházfejlesztésre szánt EU-s pénzt.

Az oknyomozó munka nyomán feltáruló, mindent átszővő korrupciós hálózatban a gyárilag hamisított, hígított fertőtlenítőt pancsoló, jó kapcsolatokkal rendelkező (majd rejtélyes módon halálos közlekedési balesetet szenvedő) „vállalkozó” és a baksisból élő önkormányzati, hatósági vezetők éppen úgy benne vannak, mint a posztjukra ejtóernyőzött kórházigazgatók és a gyógyító hivatásukat eláruló orvosok. Akad egy botcsinálta hős is a történetben: Vlad Voiculescu, a technokrata egészségügyi miniszter, aki 30 fős stábjával próbált rendet teremteni (erre bő félév adatott neki), szóba állt az áldozatokkal és megbeszéléseire is beengedte a filmeseket. Naivak volnánk, ha azt hinnénk, hogy a film kiváltotta katarzis majd hozzásegít a tisztuláshoz. Inkább imádkozzunk azért, nehogy valakinek megint eszébe jusson egy tömött klubban játszani a tűzzel.

•
COLECTIV – román dokumentumfilm, 2019. Rendezte: **Alexander Nanau**. Írta: **Alexander Nanau** és **Antonaeta Opris**. Kép: **Alexander Nanau**. Zene: **Kyan Bayani**. Szereplők: **Cătălin Tolontan, Razvan Lutac, Mirela Neag, Tedy Ursuleanu**. Gyártó: **HBO Europe / Alexander Nanau Production / Salsa Films**. Az **HBO** bemutatója. 109 perc.



HBO PRESZTÍZS-SOROZATOK

A szabadság lendületével

A presztízs-sorozatok korát éljük, jobbnál jobb szériák közül válogathatunk, de abban, hogy idáig eljussunk, az HBO-nak vitathatatlan érdemei vannak. Az olyan sorozatok, mint a *Szex és New York*, a *Drót*, a *Maffiózók* vagy a *Trónok harca* hosszú évekre megváltoztatták nemcsak a sorozatokat, hanem azt is, ahogyan nézzük őket.

Az HBO a kilencvenes években lépett rá arra az útra, hogy saját gyártású, minőségi sorozatokkal csábítsa magához az új előfizetőket. A korábban elsősorban prémium filmcsatornaként ismert márka rájött, hogy sorozatokkal sokkal hatékonyabban és hosszabb időre kötheti magához az előfizetőket, mint a filmekkel, ráadásul a szériák sokkal inkább tudnak kötődni a csatornához a nézők fejében, mint a filmek. Az HBO a sorozatgyártásban nem követte a kereskedelmi tévékben megszokott receptet. Mivel nem volt reklámszünet, megengedhették maguknak a szabadabb építkezést, ráadásul nem kellett attól sem tartaniuk, hogy egyes témákkal esetleg elriaszthatnak maguktól bizonyos hirdetőket: ők csak az előfizetőiknek

tartoztak elszámolással, akik semmi mást nem vártak tőlük, csak minőségi tartalmakat. Ennek köszönhetően az alkotók kompromisszummentesen végezheték a munkájukat, a vulgáris nyelvezet, a meztelenség, a szex vagy az erőszak ábrázolása sem jelentett akadályt. Nem volt szükség arra sem, hogy az egyes évadokat huszonvalahány részen keresztül húzzák, ahogy az a network tévéknél szokás volt: az HBO simán bevállalhatta, hogy nála csak 10-13 részből álljon egy évad. A fentiekből adódóan az alkotók olyan szabadon dolgozhattak a csatornánál, amire soha korábban nem volt példa, és ez felért egy kreativitás-bombával a csatornánál. Olyan sorozatok születtek és születnek máig az HBO-nál, melyek hosszú évekre határozzák meg a sorozatgyártás jövőjét.

ARANYÉLET
2015-2018 (3 évad)

Bár a hazai sorozatgyártást az HBO a *Társas játékkal* kezdte, és a *Terápiával* folytatta, tükélyre az *Aranyéletben* fejlesztette, ami ugyan külföldi (finn) mintára épült, mégis önálló életre kelt a magyar alkotók kezében, akik egy

Dyga Zsombor
– Mátyássy Áron:
Aranyélet
(Ónodi Eszter)

család bűnbe esésének történetét mutatták be rendkívül szórakoztató módon úgy, hogy mindenről, amit láttunk ordított a magyar valóság. Az *Aranyéletnek* nem kis szerepe volt abban, hogy a magyar kereskedelmi tévézők is ráálljanak a sorozatok gyártására, elhozva a hazai gyártású sorozatok itthoni aranykorát.

TERÁPIA
2008-2010 (3 évad)

Ez a sorozat kicsit kakukktojás a listán, mert eredetileg nem az HBO találta ki, hanem Izraelben fejlesztették, de az HBO által gyártott amerikai változat tette igazán híressé és naggyá, és érte el, hogy számos ország (köztük mi, magyarok is) megcsinálja belőle a saját verzióját. Az ötlet annyira egyszerű, hogy a *Terápia* minden sorozatkészítő álma: két színész beszélget egy szobában, és minden epizódban egyetlen terápiás beszélgetést láthatunk. Minden hétköznap más páciens, majd pénteken a terapeuta megy terápiára. A minimalizmusban rejülő erő azonban maximalizmust követel: ez a koncepció valóban csak tökéletesre csiszolt forgatókönyvvel, valamint tökéletesen kiválasztott és tökéletesen vezetett színészekkel működőképes. Az HBO megcsinálta. Nálunk is.

AZ ALELNÖK
2012-2019 (7 évad)

A politika valójában kicsinyes, és nagyon is emberi hatalmi játszmák sokszor bizarr hálója, amit, ha közelebbről megvizsgálunk, olykor egészen röhejesnek és szánni valónak hat. A fenti tézis egyik legnagyobb tudorát Armando Iannuccinak hívják, és a hitvallása szerint a legjobb, amit tehetünk, ha röhögünk a politikusok kicsinyességén, mert a másik alternatíva az, hogy sírunk. Iannucci új szintre emelte a politikai szatíra műfaját *Az alelnökkel*, amit azóta is próbálnak másolni, inkább kevesebb, mint több sikerrel.

TRÓNOK HARCA
2011-2019 (8 évad)

A *Trónok harca* előtt a tévében a fantaszt a *Xena* és a *Herkules* jelentette: senki sem hitt abban, hogy lehet ezt másképp is csinálni. Az HBO nemcsak azt mutatta meg a sorozattal, hogy egy tévésorozat látványvilága a mozi blockbusterekével veteked-





**TRUE DETECTIVE
2014-2019 (3 évad)**

Ma már teljesen hétköznapi dolog, hogy A-kategóriás filmsztárok sorozatokban szerepelnek, de 2014-ben még ritkaságszámba ment, az meg pláne, hogy egyszerre ketten is leszerződjenek. Matthew McConaughey és Woody Harrelson sorozata egy unásig ismert műfajt, a rendőrös krimi újította meg, nemcsak az okkult szál behozásával, hanem azzal, hogy filozofikus mélységig hatolt, és a történetmesélés és időszervezetével is ügyesen játszott. Laura Palmer halála óta nem volt olyan krimisorozat, ami a fél világot nyomozásra készítette: a *True Detective*-nek sikerült a bravúr, és egyetlen évad után legendává vált.

**UTÓDLÁS
2018- (2 évad)**

Shakespeare-i. Leginkább így szokás jellemezni Jesse Armstrong sorozatát, ami az Egyesült Államok legfelsőbb köreinek életébe nyújt betekintést egy médiamogulon és furcsábbnál furcsább fazonokból álló családján keresztül. A Rupert Murdoch és családja által lazán inspirált cselekmény a család és a hatalom viszonyáról, a hatalmi harcok természetéről szól. Napjainkban játszódik ugyan, de a mondanivalójában örök, és ilyen értelemben is valóban rokonítható William Shakespeare örökzöld munkásságával. Klasszikus családragény, modern köntösben. Egy új *Lear király*.

**DRÓT
2002-2008 (5 évad)**

Sosem döntött nézettségi rekordokat, mégis rajta van az összes „minden idők legjobb sorozatai” listán, méghozzá az élbolyban. David Simon sorozata valójában egy izgalmas társadalmi tabló, ahol a történetnél fontosabb az összkép, amit bemutat nekünk. Minden évadban a baltimore-i társadalom egy újabb szegletét ismerhetjük meg, ahogy a sorozat újra meg újra fókuszot vált. Hihetetlenül sok karaktert mozgat, miközben sosem veszíti el a fókuszát: 60 órányi kimaxolt HBO minőség, ami máig sem veszített semmit a frissességéből és az erejéből. •

het, hanem történetmesélésből, fordulatokból és karakterépítésből is leckét adott, az pedig, ahogyan a dramaturgia érdekében elhullajtották a legfontosabb karaktereket tanítani való módon bátor és sok esetben sokkoló volt. Azóta a streaming világban mindenki az új *Trónok harcát* keresi, egyelőre nem sok eredménnyel.

**SZEX ÉS NEW YORK
1998-2004 (6 évad)**

Fiatal, sokszor szingli, nagyvárosi nők őszintén, tabuk nélkül beszélgetnek egymással a szexről és a szerelemről, és nem szégyellik, hogy az életükben a karrierjük legalább annyira fontos szerepet játszik, mint a szívügyeik. 1998-ban ez bőven elég volt egy forradalmi sorozathoz, ami ráadásul hatással volt a divatra, a nagyvárosi szlengre és arra is, hogy a szingli nők legmenőbb itala a Cosmopolitan koktéllá lett. Jó néhány sorozat merített ihletet a *Szex és New York*-ból, és a Lena Dunham-féle *Csajok* sem születhetett volna meg Carrie Bradshaw-ék kalandjai nélkül.

**MAFFIÓZÓK
1999-2007 (6 évad)**

Lehetett még újat mondani a maffiáról *A keresztapa*-filmek, a *Nagymenők* és a *Casino* után? David Chase sorozatának sikerült, méghozzá azzal,

Nic Pizzolato: **True Detective** (Mahersala Ali)

hogy kivitte a gengsztereket a békésnek látszó kertvárosba, és megmutatta, milyen az, amikor nem hétköznapi munkával bíró emberek próbálnak hétköznapi életet élni, sőt, maffiózóhoz egyáltalán nem méltó módon akár pszichológushoz is járnak. Tony Soprano személyében megszületett az HBO történetének legemlékezetesebb antihőse, aki egyszerre tudott félelmetes és szánalmas is lenni, sokszor szinte egyszerre. Azóta sem készült jobb sorozat a maffiáról, pedig bőven akadnak próbálkozások.

**WATCHMEN
2019 (1 évad)**

Minden idők egyik legjobb képregényéhez mozgóképes folytatást készíteni papíron egyáltalán nem tűnt jó ötletnek, ám a *Watchmen* felnőtt a nagy elődhöz, és az eredeti mű hidegháborús mondanivalóját korszerűsítette a mai Amerika politikai megosztottságára és a rendszerbe épített rasszizmusra. Hihetetlenül komplex felépítésű, minden mozzanatában rendkívül átgondolt, fontos társadalmi mondanivalójú sorozat született, ami új szintre emelte a szuperhősös történeteket. A gond csak az, hogy annyira jó lett, hogy az alkotók is úgy látták, hogy ezen a színvonalon képtelenség újabb folytatást készíteni hozzá.



Queen és Slim

Queen and Slim – amerikai, 2019.
Rendezte: **Melina Matsoukas**. Írta: **Lena Waithe**. Kép: **Tat Radcliffe**. Zene: **Devonté Hynes**. Szereplők: **Daniel Kaluuya (Slim), Jodie Turner-Smith (Queen), Bokeem Woodbine (Earl), Chloë Sevigny (Carrie), Flea (Johnny)**. Gyártó: **3BlakDot / Bron Creative**. Forgalmazó: **TVGO. Feliratos. 132 perc.**

A kortárs filmszakmában egyetlen nevet lehet csak megemlíteni az ismert afro-amerikai filmrendezők között (Ava DuVernay, lásd *Selma*): ebbe a ligába igyekszik betörni a félig görög, félig afro-amerikai Melina Matsoukas, aki videóklipes munkásságával két Grammy-díjat is elnyert, és a legismertebb amerikai hip-hop és R&B sztárokkal dolgozott együtt Beyoncétól Rihannán át Ne-Yo-ig. Debütáló nagyjátékfilmje, a *Queen & Slim* egy szerénységgel nem vádolható, fekete *Bonnie és Clyde*-variáns, amelyben egy Tinder-randit követően rosszul sült el egy rendőri igazoltatás, és a címszereplő férfi (Slim) önvédelemből lelő-

vi a rendőrt. A játékidő tizenkettedik percétől kezdve tehát a hatóságok előli menekülés lesz a téma, de nem akciófilmbe illő üldözésekkel, hanem ráérős epizódokkal és hűséges, támogató mellékszereplőkkel tarkítva.

A klipesztétikát markánsan képviselő, izmos *soundtrack*-kel megtámogatott mozi felemás eredménnyel házasít össze egy intenzív románcot és egy harcos társadalompolitikai állásfoglalást (rendőri diszkrimináció az afro-amerikaiakkal szemben): az előbbi a színészpárosnak (Daniel Kaluuya, Jodie Turner-Smith) köszönhetően jól működik, az utóbbi a didaktikus, többszörösen sulykolt jellege miatt már kevésbé. A *Queen & Slim* stílusával, zenehasználatával és a tragikus végzet elkerülhetlenségének érzetével egy másik amerikai filmklasszikust (*Szelíd motorosok*) is megidéz, rock'n'roll helyett hip-hopra, fehér helyett fekete célközönségre hangszerelve. Matsoukas részletmegoldásaiban figyelemreméltó alkotása menekülő

szerelmesek helyett egy olyan ellenkulturális ikonná nemesedő párról mesél, akik menekülés közben lettek szerelmesek.

TESZÁR DÁVID

Cím nélküli dal

Canción sin nombre – perui, 2019.
Rendezte és írta: **Melina León**. Kép: **Inti Brioness**. Zene: **Pauchi Sasaki**. Szereplők: **Pamela Mendoza (Georgina), Lucio Rojas (Leo), Tommy Párraga, Ruth Armas (Marta)**. Gyártó: **La Vida Misma Films / La Mula Producciones / Bord Cadre Films**. Forgalmazó: **HBO. Feliratos. 97 perc.**



Most, hogy a tizenhárom évvel mezelelti Madeleine McCann-ügy a nyomozás új szakaszába lépett és ismét címlapsztorivá vált, óhatatlanul is megfordul az ember fejében: mi van azzal az évi sok százezer családdal, akik ugyancsak elvesztették a gyereküket, de sem a média, sem a hatóságok nem szenteltek kitüntetett figyelmet nekik. A perui származású Melina León a cannes-i Rendezők Kéthetén bemutatott, elégikus hangvételű elsőfilmje éppen erről szól. Hősnője egy húszéves, mélyszegénységben élő asszony, aki a nyolcvanas évek végén krumplit árul a limai piacon, és rengeteg honfitársához hasonlóan még iratai sincsenek. Így aztán esélytelen, hogy bárki nyomozni kezdjen, amikor egy álklinikán világra hozza első gyermekét, akit azonnal elvesznek tőle, őt pedig kirakják a rendelől. Először zokogva próbálja visszakönyörögni a gyermeket, aztán amikor a klinikán már ajtót sem nyitnak neki, és sem a rendőrség, sem a bíróság nem foglalkozik az ügygel, egy újság szerkesztőségétől kér segítséget. A kutatás pedig nem csak azt deríti ki, hogy nagyon sokan jártak hasonlóan, de azt is felfedi, hogy sokan önként adják oda a gyereküket. Az igazságszolgáltatás oldaláról a hasonló eseteknek nagyon más olvasata van: ezek a gyerekek jobb életre kapnak lehetőséget, hiszen a vér szerinti szülők nem sokat adhatnának nekik,

mondja az eltűnt gyerekek ügyével megbízott bíró.

Dél-Amerika közelmúltja, az intézményes korrupció, az emberkereskedelem és a ki-rekesztés ugyanakkor csak háttér az asszony személyes történetéhez, amelyet a film monokróm, a *cinéma véritét* idéző világa, a folklór-jelenetek, a hosszan kitarított arcközeliek és a szimbolikus tájjelenetek álomszerű egységbe állnak össze. Ha valamiben nem jeleskedik León filmje, akkor az a szereplők motivációinak felfedése, ugyanakkor az egyes helyzeteket olyan meggyőző erővel ábrázolja, hogy úgy érezzük, az anya, vagy az ügyet felkaroló újságíró arcközelije többször elmond minden szónál.

KOVÁCS KATA

Világot látok

Please Stand By – amerikai, 2018. Rendezte: **Ben Lewin**. Írta: **Michael Golamco**. Kép: **Geoffrey Simpson**. Zene: **Heitor Pereira**. Szereplők: **Dakota Fanning** (Wendy), **Toni Collette** (Scottie), **Alice Eve** (Audrey), **River Alexander** (Sam). Gyártó: **Allegiance Theater / 2929 Productions**. Forgalmazó: **TVGo**. *Feliratos*. 93 perc.

Üdvözlendő kezdeményezés, amikor filmesek olyan témát állítanak alkotásuk középpontjába, mint az autizmussal élők lehetőségei a társadalmi beilleszkedésre, ám nem szabad elfelejteni, hogy ilyenkor felelősséget is vállalnak. A társadalmi érzékenyítés akkor működik, ha nem szépeltől, giccsesen, az érzelmekre hatva közelíti meg a kérdést, hanem megőrzi a realitásérzékét. A *Világot látok* hamis konklúziója, amelyet valahogy úgy foglalhatnánk össze: csak akaraterő és szeretet kérdése, és az autizmussal élők is élhetnek teljes életet, ebből a szempontból kifejezetten káros.

Wendy egy olyan spektrumzavarral küzdőknek fenntartott szűk körű otthonban él,



ahova nővére adta be, mikor gyermekét szeretett volna, és már nem tudta ellátni a hűgát. Szakember foglalkozik vele, de nem él teljesen elszigetelten: munkája van egy közeli kávézóban, szabadon közlekedhet ki-be. A film hosszú felvezetéssel, oktatóanyag jelleggel mutatja be, milyen nehézségeket is jelent Wendy számára autizmusa a legegyszerűbb helyzetek megoldásában is, miközben elképesztő memóriája révén a rajongott *Star Trek*-sorozat minden egyes adatára pontosan emlékszik. Amikor egy forgatókönyvíró versenyben kedvence egy új epizódját várják rajongóktól, úgy dönt, benevez, hogy bizonyítsa nővéreinek, képes az önellátásra. Kalandos útra indul, hogy személyesen juttassa el az egyébként szimbolikus jelentőséggel bíró írásművet a

filmstúdióba, amelynek során számtalan ismeretlen helyzettel kell megbirkóznia.

Ben Lewin rendező nem fest túl optimista képet a társadalmunkról, Wendy-t mindenki átveri, akivel kapcsolatba kerül, de a leleményes lány végül célba ér. Az elhibázott, cukormázos befejezés azt sejteti, mintha Wendy belső küzdelmeire mégis csak legyintenünk kellene, amivel Lewin visszamenőleg is áthúzza mindazt, amit a filmben elmondott.

PETHŐ RÉKA

Liza története

Istoria Lizy – ukrán, 2019. Rendezte és írta: **Alexander Zhovna**. Kép: **Sergei Kolbiv**. Szereplők: **Mykola Perestiyuk**, **Dasha Tvoronovich**. Gyártó: **Trueman Production**. Forgalmazó: **HBO**. *Feliratos*. 11 perc.

Alexander Zhovna filmje Aminden túlzás nélkül olyan, mintha egy átlagos közép-kelet európai film elnagyolt paródiáját óhajtáná megvalósítani – mintha csak a Tóth Barnabás – Simonyi Balázs (*terep*) *SZEMLE* című rövidfilmjének ötletbörzójét nézve az ukrán rendező gondosan jegyzetelt volna a cselekmény kidolgozásánál. Van itt minden: lassú filozofikus párbeszéd a szerelemről és a halálról, szerelem és halál, nyomor, romok és nemi erőszak. Ezen felül van benne még szerelem és halál, kiszolgáltatottak brutalizálása, fogyatékkal élők alázása, kiskutyák vízbe fojtása – sőt, valamikor a film első harmadában egy random dialóg közben, minden előzetes figyelmeztetés vagy következmény nélkül átszalad egy tucat jancsófi ló a képen.

Liza egy Down-kóros lány, akit nővére és annak mélyromantikus új barátja, Liza szerelmével együtt megszőktettek az intézetből, hogy idilli családként együtt élhessenek az ukrán vidéken, távol a városi civilizációtól. Bármilyen varázslatos is a vidéki közeg, a falu népe nem tud mit kezdeni az új lakosokkal, és módszertelen teszi tönkre a szeretetteljes kis család életét. Zhovna filmjének keretétül egy mozis eszképzimust választott: a világnyomorára a megoldást a főhősöknek a Chaplin-filmekbe menekülés jelenti, mégpedig szó





szert: a szereplők a dramaturgiai hangsúlyos pontoknál egyszer csak belépnek a némafilm világba, és közvetlen közletről figyelik az eseményeket. Ez a trükk azonban – az interakció hiánya miatt – nem tud tartalommal feltöltődni, ráadásul felhívja a figyelmet a jelen idejű anyag alkalmanként fájdalmas operatőri komolytalanságaira. Mindemellett Zhovna a varázslatos szláv mesevilág elemeivel is él, főhősei letűnt korok romjain próbálnak boldogulni, mintha a húszas évek óta semmi sem történt volna azon kívül, hogy az idő elragott mindent. Kizárólag emiatt működnek a film végén túlradóan érzelmes képek és fájdalmas tanulságok, amelyek így vagy úgy mégiscsak leterítik a nézőt.

ALFÖLDI NÓRA

Téli menedék

The Lodge – amerikai, 2020. Rendezte és írta: Severin Fiala és Veronika Franz. Kép: Thimios Bakatakis. Zene: Danny Bensi és Saunder Jurriaans. Szereplők: Riley Keough (Grace), Jaeden Martell (Aidan), Lia McHugh (Mia), Richard Armitage (Richard), Alicia Silverstone (Laura). Gyártó: FilmNation Entertainment / Hammer Films. Forgalmazó: TVGo. Feliratos. 108 perc.

A távoli helyen található, elzárt ház motívuma számos lehetőséget rejt magában a horrorfilm műfajban. Az osztrák Veronika Franz – Severin Fiala alkotópáros ezek közül a legkevésbé kézenfekvőt választja –

második nagyjátékfilmjük után most már lehet mondani, hogy monomániásan, hiszen a szóban forgó ház a *Jó éjt, anyu!*-t követően az angol nyelvű *Téli menedék*ben is csak praktikus helyszíne a szülők és gyermekek közötti, traumákkal, elfojtással és lelkiismeret-furdalással terhelt viszonyból adódó konfrontációnak. (Mindehhez csodás háttér-információ, hogy Franz és Fiala nagynéni és unokaöcs.)

Azt sem túlzás kijelenteni, hogy a *Téli menedék* variáció ugyanarra a témára, mint amiről a *Jó éjt, anyu!* szólt. Ezúttal is két gyerek kezd kínozni egy olyan anyafigurát, akit imposztornak tartanak. Csak miközben a *Jó éjt, anyu!*-beli ikerfiúk gyanakvása, hogy plasztikai műtétből lábadozó anyjuk egész arcot eltakaró kötése alatt nem is az anyjuk rejlik, bivalyerős *high concept* volt, addig a *Téli menedék* premisszája az édesanyjuk helyére befurakodó mostohát kikészítő testvérpárról sokkal kevésbé eredeti. És mindez sajnos az új film összes többi eleméről is elmondható: an elcsépelet horroromotívum, ahogy a behavazott táj és a kandallós faház dominálta környezet is sokkal ismerősebb terep, mint a *Jó éjt, anyu!* szinte a gonoszságig steril közege volt. (Az alkotók minden bizonnyal kevésbé befogadónak érezték az osztrákhöz képest az angol-szász célcsoportot.) A jó hír viszont, hogy a *Téli menedék* csak

a korábbi munkával összehasonlítva vezrik el, önmagában nézve kiváló darabja a felütőben lévő indie-horroroknak. Ulrich Seidl állandó forgatókönyvírójaként (és nem mellesleg feleségeként) Franz mindent tud a rémálomokról és a (vallásos) örületről, unokaöcsével oldalán ismét remekül felépített pszichohorrorra tett le az asztalra.

VAJDA JUDIT

Az utolsó bűntény

Last Days of American Crime – amerikai, 2020. Rendezte: Olivier Megaton. Írta: Rick Remender képregényéből Karl Gajdusek. Kép: Daniel Aranyó. Zene: David Menke. Szereplők: Edgar Ramirez (Graham), Anna Brewster (Shelby), Michael Pitt (Cash), Sharlto Copley (Sawyer). Gyártó: Radical Studios / Mandalay Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 149 perc.

Ha egy cinefil időutazó magához venné Rick Remender (*Orgyilkos osztály, Tokió szelme*) disztópikus, noir- és heistelemekkel dúsított képregényét, a *Last Days of American Crime*-ot, és a 90-es évekbe elugorva Tony Scott vagy Kathryn Bigelow kezébe nyomná, olyan műfaji klaszrikus szülehetne, amelynek mára *Az utolsó cserkész* vagy a *Strange Days* mellett lenne a helye streaming-oldalak kínálatában. Az eddig Luc Besson főállású avatárjaként működő Olivier Megatonnak (*A szállító 3., Elrabolva 2-3.*) sajnos nincs affinitása a világteremtéshez,

és B-filmes sztenderdeken túlmutató akciójeleneteket sem tud rendezni, ráadásul Shane Black vagy James Cameron forgatókönyve helyett neki Karl Gajdusek (*Feledés*) adaptációjából kellett dolgoznia.

Remender képregényének alapötletében van fantázia, ráadásul a netflixes bemutató idején az erőszakszervek túlhatalmának témája külön aktualitást is kapott az országos tüntetéseknek köszönhetően. A történet egy olyan közeljövőben játszódik, amelyet már csak pár nap választ el az API, a kormány által kifejlesztett bűnmegelőző, agyblokkoló rendszer bevezetésétől. Brick, a veterán bankrabló egy pszichotikus maffiózóval és a hacker barátnőjével együtt ezt a pillanatot választja egy utolsó nagy balhé végrehajtására. A képregényben a műfaji sablonokból felhúzott karaktereket és a ponyvaízű fordulatokat a feszes tempó és Greg Tocchini festményszerű, stilizált kompozíciói teszik tesztoszteronnal felütött, szórakoztató látványossággá. Megaton adaptációja ehhez képest dramaturgiailag értelmezhetetlen – szelektálás nélkül emeli át a képregény összes mellékszálát a 148 perces filmbe –, és ami még lehangelőbb, vizuálisan is totálisan jellegtelen. Egy vagány főhőssel talán még menthető lenne a menthetetlen, de Edgar Ramirez pókerarcú Brickjéből pont annyira hiányzik a karizma, mint *Az utolsó bűntény*ből a stílus és a lélek.

BASKI SÁNDOR





A kegyelem ára

Just Mercy – amerikai, 2019. Rendezte: Destin Daniel Cretton. Szereplők: Michael B. Jordan, Jamie Foxx, Brie Larson. Forgalmazó: Pro Video. 137 perc.

Manapság egyre több fő-szorosorbeli amerikai mozi célozza a fekete közösség árnyalt, többretegű bemutatását. Különböző rendű és rangú filmekről (*12 év rabszolgaság*, *Fruitvale megálló*, *Holdfény*, *Tűnj el, Mi*, *Fekete Párduc*) van szó, ám közös bennük, hogy a szakma és a publikum egyaránt mély rokonszenvvel fogadta őket. Aligha akad tehát olyan mozdirektor, aki vásárra vinné a bőrét, ha e hálás témához nyúl, melynek létjogosultságát sokszor az aktuálpolitikai események (lásd George Floyd meggyilkolását) is aláhúzzák. Destin Daniel Cretton tavalyi rendezése, *A kegyelem ára* látszólag hézagmentesen illeszkedik a feketék traumá-

it feldolgozó kortárs presztizsfilmek közé. Díjszezonra pozicionált, súlyos üzenetértékkel bíró társadalmi drámáról van szó, neves színészek tolmácsolásában – *A kegyelem árát* mégis meglehetősen érdektelenség fogadta az ítések és a közönség részéről egyaránt. Vajon mi lehet az oka?

Alabamában, a rasszizmus és a faji előítéletek egyik déli tűzfészkeiben játszódik a fordulatos történet. A nyolcvanas évek alkonyán járunk; a fiatal és ambíciózus ügyvéd, Bryan Stevenson (Michael B. Jordan) elhatározza, hogy életét a társadalmi igazságosság előmozdításának szenteli. Olyan fekete elítélteket részesít ingyenes jogsegélyben, akik már a sirlomházban várják a kivégzésüket. Különösen a tragikus múltú Walter McMillian (Jamie Foxx) ügye ragadja meg az ifjú titán figyelmét. A tisztességes, puritán családapát koholt vádak alapján zárták rács mögé: egy tizennyolc éves lány meggyilkolása miatt villamosszék vár

rá. Bryan kisvártatva rádöbben, hogy a bizonyítékok hamisak, és úgy dönt, igazságot szolgáltat Walternek. Nemcsak az idővel fut versenyt, de a törvény helyi képviselőivel is meggyűlik a baja.

Nehéz egyértelmű verdiktet mondani *A kegyelem áráról*, Cretton produkciója ugyanis szinte minden mozzanatában ellentmondásos. Az amerikai jogrendszer visszásságairól, a halálbüntetés intézményének árnyoldalairól és a fajgyűlöletről egyaránt lesújtó körképpel szolgál – a nagyszabású társadalmi portré mégis hanyag, vaskos ecsetvonásokkal készült. Cretton ugyanis sokkal inkább dialógusokkal, mintsem képekkel mesél. A fehérek által működtetett nyomórendszer csak ritkán mutatkozik meg a maga pöre valóságában (a fekete hősökkel néhányszor megalázó módon packáznak a hivatalos szervek), s a forgatókönyvírók inkább a figurák revelációszerű, vallomások pillanataiba

rítik a „társadalmi üzenetet”. A makulátlan jellemű jogvédők olykor párás tekintettel merednek a végtelenbe, és elvont eszmékről, magasztos ideákról társalognak – szinte már bosszantó ez az iskolás közelítésmód. Mégis seregnyi kitűnő jelenet ékesíti a történetet. A jogtalanul halálra ítélt vietnami veterán, Herbert Richardson kivégzésének minden pillanata a bőrünk alá kúszik: *A kegyelem ára* ezzel eljut emocionális csúcspontjára.

A mozi utolsó egyharmada jóval letisztultabb az előzőkénél. Cretton a célegyenesben már tartja a tempót, feszesebbre húzza a jeleneteket, s néhány parázs, de kurta tárgyalótermi összecsapással nyugtázza le a törvényszéki drámák szerelmeseit. Gyermekbetegségeit azonban még ekkor sem tudja teljesen levetkőzni *A kegyelem ára*: Bryan papírizú monológjai, továbbá a maroknyi pozitív figurát átható tömény pátosz inkább elbágyaszt, semmint érzelmi azonosulásra készítet. Walter McMillian egyéni drámája csakis azért válik mégis átélhetővé, mert Jamie Foxx parádésan alakítja az átokverte fegyencet: minden apró gesztusa aranyat ér. Színésztársai sajnos nem érnek fel hozzá: a főszerepet alakító Michael B. Jordan nem képes igazi mélységet kölcsönözni egy tömbből faragott, betonszürke karakterének, Brie Larson pedig két lábon járó biodíszletként jár-kelel a vásznon, s jelenléte kimerül annyiban, hogy olykor ízesen káromkodik. A leghálásabb szerep kétségkívül Tim Blake Nelsoné: ő alakítja Ralph Myerst, a simlis helyi bűnözőt, aki hamis tanúvallomásaival megnyomorítja McMillian életét. Lidérces átváltozása bőven megéri, hogy tegyünk egy próbát e míves, de részmegeoldásaiban elhibázott erkölcsi tanmesével.

Extrák: Kisfilm a stábról.

KOVÁCS PATRIK

Katonatörténet

A Soldier's Story – amerikai, 1984. Rendezte: Norman Jewison. Szereplők: Howard E. Rollins Jr., Denzel Washington, Adolph Caesar. Forgalmazó: Sony. 96 perc.

A feketéket a mai napig érik átadások szélsőséges csoportok és a rendőrök részéről egyaránt. Emiatt Donald Trump Amerikájában évről-évre felbukkannak a rasszizmus problémájával foglalkozó filmek (*Tűnj el!, Zöld könyv*) és tévésorozatok (*Narancs az új fekete, Watchmen*). A faji diszkrimináció a neokonzervatív Reagan-korszakban is újra fellángolt, így számos film készült a fajgyűlölet ellen (*Bírorszín, Egy hely a szívemben, Lángoló Mississippi*), köztük Norman Jewison (*Forró éjszakában, Hurrikán*) Charles Fuller *A Soldier's Play* című színdarabjából adaptált történelmi krimije. A *Katonatörténet*nek az akkori arkansasi kormányzó, Bill Clinton is lelkes támogatója volt (annyira szívügyének tekintette a produkciót, hogy miután hírért vette a szűkös büdzsének és a gyér számú statisztának, az állami Nemzeti Gárdát rendelte ki statisztálásra).

A második világháború végén egy feketéből álló

szegregált louisianai katonai bázison szolgál a szigorú elvek szerint élő színesbőrű Vernon Waters őrmester, aki zsarnokként bánik fajtársaival. Egy napon rejtélyes körülmények között valaki meggyilkolja őt, és az amerikai Délről lévén szó sokan a Ku-Klux-Klanra gyanakodnak. Ám a Washingtonból küldött színesbőrű katonai nyomozó, Davenport kapitány kutatása során egyre inkább a feketékre terelődik a gyanú.

Norman Jewison műve témája és megvalósítása miatt egyaránt rendkívül izgalmas film. A *Katonatörténet* cselekményének szerkezete Orson Welles *Aranypolgárját* idézi, vagyis az ellentmondásos Waterst a Davenport által kikérdezett kollégák és beosztottak történeteiből, flashbackeken keresztül ismerjük meg. Sajnos a szerkesztésmódból adódó feszültséget csillapítja, hogy a beszámoló alapján már igen korán kitálalható, ki a gyilkos. Persze ettől még a *Katonatörténet* nem válik érdektelenné, mivel a „ki tette?” kérdéssel fontosabb a „miért tette?”, ami számos, a feketék szegregációjához kapcsolódó problémakört érint. Amellett, hogy megismerjük a második világháború alatti amerikai hadsereg mai szemmel szinte abszurdnak tűnő összetételét (például a

Davenport-féle magasrangú, tanult fekete tisztet valóban „fehér hollónak” számítottak), Watersen keresztül megjelenik a fekete rasszizmus, illetve a fekete identitás krízise. A nagyhatású teoretikus, Frantz Fanon leírása szerint a fekete identitás olyan, mint egy fehérek által készített „ruha”, amelyet a feketéknek magukra kell öltenie. Waters erre az első világháború alatt ébredt rá, amikor egy fajtársa a vicc kedvéért részt vett egy fehérbőrű közönségnek előadott majomperformanszban, amellyel akaratlanul is kigúnyolta a feketéket. Az őrmester azóta az ilyen sztereotípiák ellen harcolt, ám küzdelmében szélsőségesé vált, sőt még a náciknak is igazat adott annyiban, amennyiben szerinte a „faj tisztasága” érdekében likvidálni kell azokat a színesbőrűeket, akik erősítik a fehérek által teremtett sztereotípiákat. Így a *Katonatörténet* kiválóan bemutatja a feketék ellen irányuló rasszizmus egyik legkárosabb következményét: a gyűlöletet elszennvedő megalázottban öngyűlölet alakul ki, és a hozzá hasonlókat is gyűlölni kezdi. Az izgalmas, komplex történetet olyan kiváló színészek adják elő, mint az őrmestert eljátszó, alakításáért Oscarra jelölt

Adolph Caesar és az egyik nagy riválisát, Peterson közlegényt megformáló fiatal Denzel Washington. Aki a *Katonatörténet*ben szerencsére még egy jóval összetettebb drámai karaktert alakít, mint későbbi filmjeiben, amelyekben „korunk Sidney Poitiers”-jeként hozzájárult a feketék leegyszerűsített hollywoodi reprezentációjához – amelyet Norman Jewison műve sikeresen meghaladott.

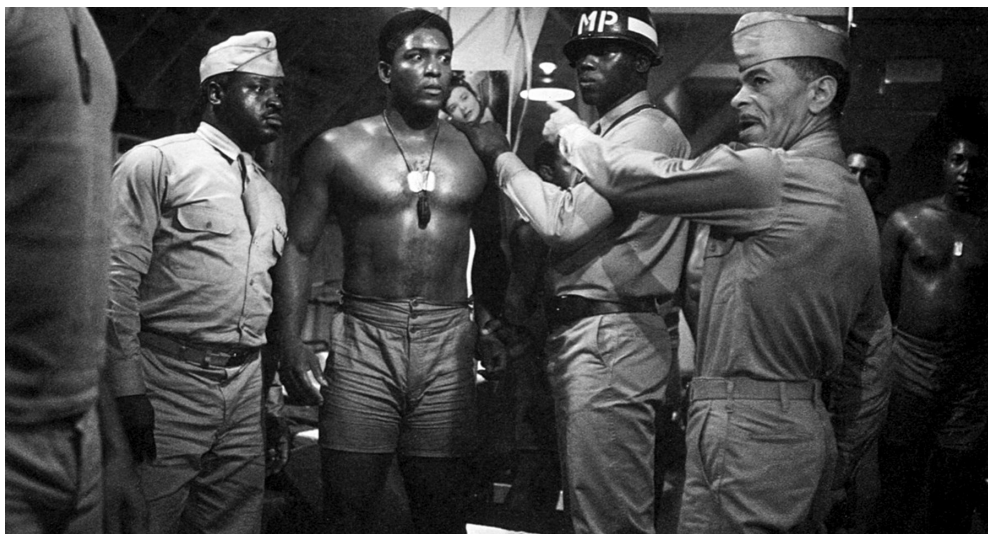
Extrák: Előzetes.

BENKE ATTILA

Közös többszörös

Multiplicity – amerikai, 1996. Rendezte: Harold Ramis. Szereplők: Michael Keaton, Andie MacDowell, Eugene Levy. Forgalmazó: Sony. 112 perc.

A 2014-ben elhunyt Harold Ramis mai napig a hollywoodi vigjáték fájó vesztesége. A kisemberek egzisztenciális szorongásait nagy humánussal és sok humorral – olykor szarkasztikus poénoktól sem mentesen – feldolgozó munkái talán konzervatívnak számítottak az ezredforduló körüli vigjátékok között, az akkoriban divó, altesti humorra alapozó filmeknél azonban jóval magasabb színvonalú, műveiből kiállítástól darabokként emlékszünk rájuk. A kilencvenes évekből három rendezése szorosabban is összekapcsolódik. Az *Idétlen időnkig*, a *Közös többszörös* és *A bájkeverő* egyaránt azt az ötletet gondolja végig, mihez kezd az átlagember, ha egy fantasztikus fordulat – csoda, forradalmi találmány vagy az ördöggel kötött alku – révén több „alternatív életet” is kipróbálhat, korrigálhatja elhibázott döntéseit, és egyetlen elszalasztott lehetőségről sem kell lemondania. E filmekkel Ramis Frank Capra szellemét éleszti újra egy cinikusabb és neurotikusabb korban. Stílus-eszközeivel a posztmodern trendekhez kapcsolódik (az *Idétlen időnkig* videójátékokat idéző történetvezetése számos





másik, a „moduláris narratívával” kísérletező filmre hatással volt), ideológiája szerint viszont a klasszikus amerikai értékek, kivált az egyéni felelősségvállalás mellett teszi le a garast.

A *Közös többszörös* elfoglalt hősének az a baja, hogy az élet több területén is egyforma intenzitással igyekszik helytállni, emiatt folyamatosan ígéretet a feleségének és túlvállalja magát a munkájában. A megoldást a klónozás jelentheti, egy véletlenül megismert tudós ugyanis vállalja, hogy egyszerűen megkettőzi Dougot, aki így egész nap gürülhet építési vállalkozásában, miközben otthon is maradhat a családdal. A forgatókönyvet saját novellája alapján jegyző Chris Miller nem a *hard sci-fi* terepén mozog, hanem szólván sem törekszik a klónozás tudományosan hiteles ábrázolására. Ramist sem a fantasztikus háttér érdekli, hanem a jellemkomikum: a második, majd a körülmények szerencsétlen összjátéka folytán megjelenő harmadik és negyedik Doug gyökeresen különböző alkatú figurák, akikben külön-külön sűrűsödik az eredeti Doug személyiségének egy-egy árnyalata. A macsó Doug, a feminin Doug és az infantil, más szemzőből egyenesen fogyatékos Doug felléptetésével Ramis lemond a politikai korrektségről, a korabeli amerikai vígjátékoknál azonban így

is visszafogottabb marad, elég csak a *Közös többszörös* után két évvel készülő *Keresd a nőt!* ámokfutó humorára gondolni.

A megtöbbszöröződés motívuma valódi jutalomjátékra ad lehetőséget Michael Keatonnak, aki emlékeztet rá, hogy komikusként kezdte a pályáját, mielőtt még Tim Burton komor és mogorva Batmant faragott volna belőle. A *Közös többszörös* nyomába sem ér Ramis egyetlen remekművének, az *Idétlen időkig*-nek, de Keaton alakítása és a cselekmény szertelen lendülete miatt érdemes az újranézésre.

Extrák: Nincsenek.

KRÁNICZ BENCE

Szórakozott szomszédok ■

Neighbors – amerikai, 1981. Rendezte: John G. Avildsen. Szereplők: John Belushi, Kathryn Walker, Dan Aykroyd. Forgalmazó: Sony. 92 perc.

John Belushi és Dan Aykroyd komikus párosának harmadik, egyben utolsó közös filmje a *Szórakozott szomszédok*. Spielberg balul elsült túlméretezett tréfájában, a *Meztelenek és bolondok*ban a két nevetető seregnyi karakter között tűnt fel; kultuszmozijuk viszont, a *Saturday Night Live* számára kitalált zenész-komikus duót filmvászonra katapultáló *Blues Brothers* beírta Belushi és Aykroyd nevét a mozgókép nagy bohócpárosai közé.

Belushi időközben más filmekben is – kivált John Landis hatalmas sikerű *Party zónájában* – olyan imázst alapozott meg, amelytől tudatosan próbált szabadulni a *Szórakozott szomszédokkal*. Hogy törekvései nem értek be, az nem a film rossz fogadtatásával magyarázható: néhány hónappal a premier után Belushi kábítószertúladagolásban meghalt – mindössze harminchárom évesen.

A *Szórakozott szomszédok* az ellentétes habitusú figurák összcsiszolódásának örökzöld vígjátéki felállását variálja: a csendes, pipogya családfő közvetlen közelébe infantil, élvhajász új lakók költöznek, akik felforgatják az unalmas, de nyugodt kertvárosi mindennapokat. A film első számú – és egyetlen – igazi különlegessége az a *gimmick* (közönségtoborzó trükk), hogy Belushi és Aykroyd megcserélték a nekik szánt eredeti szerepeket. Ezzel kívánták felülmúlni a róluk kialakult képet: míg Belushi az alkatához jobban illő vulgáris karakterek, mindenekelőtt a *Party zóna* emblematikus Blutojának inverzét formálja meg a túlon túl visszafogott Earl szerepében, addig Vic bőrbe bújva Aykroyd először alakít vad figurát, akinek öltözködése és megjelenése (kiszőkített haja, kék kontaktlencséje) is élesen eltér megszokott fizimiskájától. Nem a két színé-

szen múltott, hogy a *Szórakozott szomszédok* ezen az ideig-óráig valóban figyelemre méltó szerepcserén kívül vajmi kevés leleményt mutat fel. Részben a bizonytalan hangnemmel magyarázható, hogy a helyzet- és jellemkomikum kiaknázása végig mintha takaréklángon égne: se nem elég elborult, se nem elég rafinált az intrikák és félreértések bonyolítása, a számtalanszor kínálkozó fekete humor csak néhány alkalommal működik (mint a ház mögötti futóhomokhoz kötődő jelenetekben). Ugyancsak csökkent a film vonzerejét, hogy a női szereplők közül egyedül Vic néjének, a rámenős Ramonának van súlya a cselekményben, Earl feleségének és lányának jelenléte szinte elhanyagolható. A rendezői feladatokkal azt a John G. Avildsen bízta meg a Columbia stúdió, akit nagy-szerű férfimelodrák – a közsismert *Rocky* és a sajnos kissé elfeledett *Mentsd meg a tigrist!* – tettek nevezetessé; a *Szórakozott szomszédokkal* azonban vitathatatlan tanújelét adta annak, hogy a komikus időzítéshez, a vígjátékhoz illő ritmus kialakításához egyáltalán nem értett. Bill Conti muzsikája is a felemás mozzanatok sorába illik: vezérmotívumait mintha egyenesen az ötvenes évek *Bolondos dallamok*-rajzfilmjeiből importálták volna.

Extrák: Semmi.

VARGA ZOLTÁN



Lázadó hősnők

Az előző év legjobb magyar képregényének járó Alfa-béta-díjat idén egy öt éve készült album nyerte. Ez úgy adódott, hogy a *Vízitündér* eredetileg *webcomic*-ként került fel az internetre, egyszerre románul és magyarul, a nyomtatott hazai kiadás pedig csak 2019-ben jelent meg. Kolozsvári alkotói, Maria Surducu és Benczédi Anna fiatal, de külföldön is egyre keresettebb illusztrátorok – ezúttal Surducu íróként jegyzi a képregényt, a rajzokat Benczédire bízta. A stílusuk hasonlít is egymásra, frissen, világosan és tempósan mesélnek. Komoly siker, mégsem meglepő, hogy a képregény időközben franciául is megjelent. Egy sorozat nyitódarabjaként a *Vízitündér* kelet-európai meseadaptáció a kapzsi emberekről, akik aranyat keresnek a hegyekben, és a környéken élő alakváltó lényekről, akik közül a Kedvesnek nevezett hősnő beleszeret a kincskeresők egyikébe, ezért búcsút vesz a saját népétől.

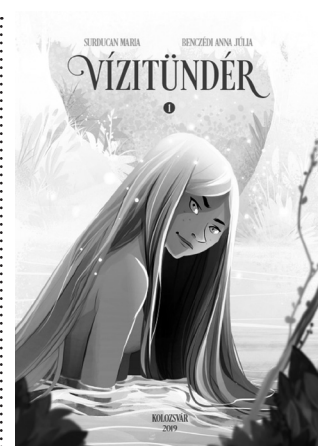
Bár a történet alapja egy román monda, az ellenséges családokból származó szerelmesek meséje mindenhol ismerős. Surducu azzal teszi aktuálissá és elevenné az

alaphelyzetet, hogy nagyobb teret szentel a természettel való együttélésről, a környezet kizsákmányolásáról szóló gondolatoknak, hőset pedig nem az emberek közül választja, hanem a hol vízitündérnek, hol állat-ember bestiának mutakozó alakváltók társaságából. Így a cselekmény legfontosabb fordulata, Kedves átpártolása az emberekhez, autonóm, felnőtt döntésnek tűnik, nem pedig végzetes mesei elemnek. A *Vízitündér* szereplőit körbelengi a mítoszok és balladák misztikus levegője, de ők maguk hűvér figurák, nem a sors dróton rángatott bábjai, emiatt lesz a képregény igazi felnőtt mese. Benczédi vonalai könnyedek és játékosak, alakjai olykor komikus, máskor félelmetes figurák. A rajzoló csodás színekkel, egyszerűnek tűnő, de gazdagon kidolgozott hátterekkel, textúrákkal dolgozik – az Alfa-béta-zsúri is elsősorban a profi, mégis egyéni és üde képi világ miatt adta a díjat a *Vízitündér*nek.

A magyar olvasók nemrég egy másik lázadó hősnőt is megismerhettek, Jessica Jonest, a visszavonult superhőst és vehemens magánnyomozót, akit Brian Michael Bendis író és Michael Gaydos rajzoló

léptettek fel először sorozatokban, az *Alias*ban. A Marvel superhősvilágában élő, ám attól határozott távolságot tartó figurának a Netflix adaptációja hozott széles körű népszerűséget, az eredeti képregény viszont még nyersebb és szókimondóbb, mint a három évadot megért sorozat. Jessica Jonest az különbözteti meg a marveles élcsapat tagjaitól, hogy sokkal esendőbb náluk, sorozatosan rossz döntéseket hoz, mert nem tudja elhatározni, voltaképpen mit is akar az élettől. A superhősök mindig célorientáltak, a tévutakat is bejáró, vívódó hősnő miatt tehát erősen kritikai szemléletű zsánerdarab az *Alias*. Ez volt Bendis egyik első nagy dobása a Marvelnél, a független bűnügyi képregény felől érkező író itt még korántsem tisztelte annyira a superhősmitológiát, mint későbbi munkáiban.

A képregény nálunk három kötetben jelent meg, melyek közül az utolsóban mutatkozik be Jessica nemeze, Killgrave, vagyis a Bőreember. Természetfeletti képessége egyszerű és hátborzongató: amit mond, azt megcsinálod. Mivel a képregény korhatáros, Gaydos meg is mutatja, kényszer hatása alatt mire képes az átlagember, hát még az átlagosnak cseppet sem



nevezhető Jessica. Killgrave valószínűleg annyira jól kitalált gonosz, hogy kevésnek is éreztem a néhány fejezetet, amelyben feltűnik. Ez persze nem jelenti azt, hogy az *Alias* első fele ne állna a befejezéshez hasonlóan remek történetekből, mindössze arról van szó, hogy a Bőreember-rajongóknak a netflixes változat többet kínál. Abban ugyanis Killgrave álnoksága a bántalmazó párkapcsolat és az abból való kinkeserves szabadulás hatásos metaforájává formálódik.

Maria Surducu – Benczédi Anna Júlia: *Vízitündér*. Színes, keményfedeles, 64 oldal. Kiadó: Illustart.

Brian Michael Bendis – Michael Gaydos: *Jessica Jones: Alias 3.* Színes, keményfedeles, 176 oldal. Kiadó: Fumax.

KRÁNICZ BENCE

Szemezgetés a jövő filmterméséből! *elköveti: Pilcz Roland*

A Skywalker Korának stáblista utáni jelenete, amit már senki sem várt meg...



PILCZ ROLAND, 2020.