

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 08. SZÁM • 2020. augusztus • 490 FT / 8,60 RON

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



## NŐK MOZIJA

BRIGITTE BARDOT  
SZABÓ MAGDA  
ALICE ROHRWACHER



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Karim Aïnouz: Egy nő láthatatlan élete – Cirko Film

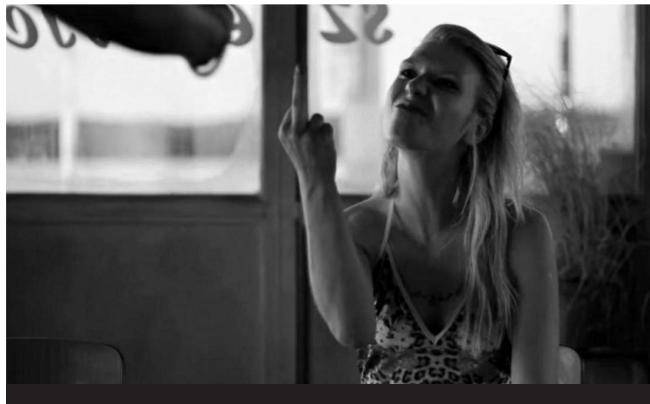
CIRKO  
MOZI-JEGY

50%

## MAGYAR KAMASZLÁNYOK

Egy cseppet sem nehéz a vásznonról vagy a képernyőről megtudni, mi foglalkoztatja a 21. században a kamaszokat. Csak ha a magyar filmektől várjuk a választ. Ami igen veszedelmes hiány, mert a jövő nemzedéke rendkívüli kihívásokkal küzdő, óriási változások elé néző világban nő föl, iránytű nélkül.

Gigor Attila: Kút (Kurta Niké) – 7. oldal



## FILMTÖRTÉNET NŐNEMBEN

A *Women Make Film* készítői azt tapasztalták a filmrendezőnőkkel beszélgetve, hogy elégük van abból a kérdésből, milyen „női filmrendezőnek” lenni. A felmutatás aktusa lett tehát a fontos üzenet, hiszen a filmtörténet (mint más művészetek, vagy a tudományok és a társadalmak története is) a kihagyás, az elhallgatás útján válik szexistává. Kira Muratova: Három történet (Renata Litvinova) – 18. oldal



## NŐI KÉPEK

Margaret Atwood írói életműve elsősorban női történeteket elmesélő regényekből áll, ám *A szolgálólány meséje* több egyszerű női történetnél. Atwood disztópiájában már nyoma sincs a női egyenjogúságnak, Gileád agresszív férfiállam, ahol nincs szerelem, nincs házastársi szeretet, a nők már csak tenyészállatok.

Daina Reid: A szolgálólány meséje (Elisabeth Moss) – 26. oldal



2020 augusztus

# FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 08. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

Szilágyi Ákos: „Túl nagy szavakat ne!” (Létay Veráról)	4
Kovács Bálint: A rendszerből törölve (Hol vannak a magyar filmek a kamaszlányokról?)	7
Schubert Gusztáv: Tékozló fiúk és lányok (Beszélgetés Dombrovsky Lindával)	12
Parádi Orsolya: Mossa kezeit (Dombrovsky Linda: Pilátus)	13

## FILMTÖRTÉNET NŐNEMBEN

Schreiber András: Mégis, kinek az egyenjogúsága (Margarethe von Trotta és a német nőmozgalom)	14
Vincze Teréz: Filmiskola kizárólag női oktatókkal (Mark Cousins: Women Make Film)	18
Kelecsényi László: BB avagy az ellopott tükörcsík (Egyfelvonásos)	21

## NŐI KÉPEK

Pethő Réka: Értékrend és hatalom Gileádban (Margaret Atwood: A szolgálólány meséje)	26
Herczeg Zsófia: Nők útjai a megváltásig (Animáció nőnemenben)	29
Kovács Kata: Közös sebek (Képregény-legendák: Alison Bechdel: Fun Home)	32

## ÚJ RAJ

Jordí Leila: Mágikus neorealizmus (Alice Rohrwacher)	36
Pernecker Dávid: Boldog, hogy itt lehet (Tig Notaro)	39

## NEMEK HARCA

Varró Attila: Rémálmok csapdájában (Női bűnfilmek – 1. rész)	40
Roboz Gábor: Kétes elégtétel (Ausztrál bosszúfilmek)	44
Déri Zsolt: Problémás csajok (Női punkfilmek Amerikából)	46

## KÖNYV

Schubert Gusztáv: „Eredeti példány” (Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.)	48
--	----

## TELEVÍZIÓ

Alföldi Nóra: A női lét elviselhetetlen könnyűsége (Dahvi Waller: Mrs. America)	50
A bűn vonzereje (Az HBO „true crime” dokumentumfilmjei)	52

## KRITIKA

Margitházi Beja: Termodinamika, szabályok nélkül (Pablo Larraín: Ema)	54
Vajda Judit: A Pásztor az én uram (Małgorzata Szumowska: A másik bárány)	55

## STREAMLINE MOZI

Kálovics Dalma: Macska/lány (Junichi Sato – Tomotaka Shibayama: Muge)	56
---	----

## MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Karim Aïnouz: Egy nő láthatatlan élete (Carol Duarte) – A Circo Film bemutatója



FILMVILÁG színes e-journal változat:  
dimag.hu

# 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**  
Sümegey 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](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

**KIADÓHIVATAL**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlapelofizetes](http://www.posta.hu/hirlapelofizetes)

**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](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelés szám:**  
TPR20-0052  
ISSN-0428-3872



Nevezési határidő: 2020. szeptember 21.

Bővebb információ az Magyar Speciális Mozkép Egyesület honlapján: [www.msmke.net](http://www.msmke.net)



Megjelent a **BBC History** történelmi magazin  
2020. augusztusi száma! A tartalmából:

- A második világháború végén a győztesek és a legyőzöttek is radikális társadalmi változásra vágytak. A háború utolsó hónapjait és a „szép új világot” három cikk mutatja be
- Miért tűrte meg a középkori mágiát sokáig az egyház? *Catherine Rider* írása
- A *Lusitania* elsüllyesztésének rejtélyes magyar szálát *Balogh Tamás* bogozza ki
- Hogyan neveltek gyereket a 20. századi Angliában a dolgozó anyák? *Helen McCarthy* válaszol

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménytel fizethető elő a [www.kossuth.hu](http://www.kossuth.hu), vagy digitális formában a [digitalstand.hu/bbc\\_history](http://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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. Minden megvásárolt vagy **előfizett 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!**

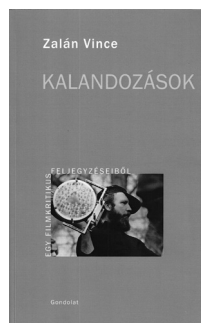
## ZALÁN VINCE: KALANDOZÁSOK

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 GEJZIR** Filmek,  
mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**No Need for Big Words** (Vera Létyay, 1935-2020) by Ákos Szilágyi, p. 4. **Erased from System** (Teen Girls in Contemporary Hungarian Films) by Bálint Kovács, p. 7. **Prodigal Sons and Daughters** (A Talk to Linda Dombrovsky) by Gusztáv Schubert, p. 12. **Wash Her Hands** (*Pilate* by Linda Dombrovsky) by Orsolya Parádi, p. 13.

*Vera Létyay, Hungarian theatre and film critic was the editor-in-chief of Filmvilág from 1979 to 2010: during her career she fought against rhinoceros of socialist culture and pomposity of scholars – using understatement as a scalpel for revealing truth.*

### FILM HISTORY IN FEMINE

**Whose Equality Is It, Anyway?** (Margarethe Von Trotta and „Frauenfilm”) by András Schreiber, p. 14. **Film School With Female Teachers** (*Women Make Film* by Mark Cousins) by Teréz Vincze, p. 18. **BB or the Stolen Reflection** (A One-Act Play) by László Kelecsényi, p. 21.

*Re-discovering female directors in global film history plays an important role to redraft canonized film cultures, because they are sexist by omission: the forgotten masterpieces of Lois Weber, Kira Muratova, Kanuyo Tanaka must receive their contemporary acknowledgement.*

### FEMALE IMAGES

**Values and Power in Gilead** (Three Adaptations of *A Handmaid's Tale*) by Réka Pethő, p. 26. **Women Toward Redemption** (New Animation Films by Women) by Zsófi Herczeg, p. 29. **Mutual Wounds** (*Fun Home* by Alison Bechdel) by Kata Kovács, p. 32.

*Margaret Atwood's cult novel proved to be more than a feminist parable: it examines global problems of our modern world, revealing the failures of extremist solutions of any nature.*

### NEW BREED

**Magical Neo-Realism** (Alice Rohrwacher) by Leila Jordi, p. 36. **She's Happy to Be Here** (Tig Notaro) by Dávid Pernecker, p. 39

### BATTLES OF SEXES

**Snares of Nightmares** (Female Noirs of the 90's – Part One) by Attila Varró, p. 40. **Doubtful Retributions** (Australian Revenge Movies) by Gábor Roboz, p. 44. **Problem Girls** (Punk Girl Films) by Zsolt Déri, p. 46.

*During the antifeminism of Bush-era the first generation of female directors emerged in Hollywood – turning their backs on ladies of romcoms and family melodramas, they put angst-ridden crime heroines in claustrophobic noir worlds.*

### BOOK

**Original Copy** (*Collected Film Theory Texts – Part Two* by Gábor Bódy) by Gusztáv Schubert, p. 48.

### TELEVISION

**The Unbearable Lightness of Being Woman** (*Mrs. America* by Dahvi Waller) by Nóra Alföldi, p. 50. **Charm of Crime** (True Crime HBO Documentaries) p. 52.

### REVIEWS

**Thermodynamics Without Rules** (*Ema* by Pablo Larraín) by Beja Margitházi, p. 54. **The Pastor is My Lord** (*The Other Lamb* by Małgorzata Szumowska) by Judit Varga, p. 55.

### STREAMLINE CINEMA

**Cat/Girl** (*A Whisker's Away* by Junichi Sato) by Dalma Kálovics, p. 56.

CINEMA p. 57.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Carol Duarte in *Invisible Life* by Karim Ainouz – A Cirko Film release.

LÉTAY VERÁRÓL

# „Túl nagy szavakat ne!”

SZILÁGYI ÁKOS

LÉTAY VERA (1935-2020) SZÍNHÁZI- ÉS FILMKRITIKUS, AZ 1979 SZEPTEMBERÉTŐL HAVONTA MEGJELENŐ FILMVILÁG FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐJE IDÉN ÁPRILISBAN HUNYT EL. AZ ALÁBBI ÍRÁSSAL RÁ EMLÉKEZÜNK.

Egyik színházi kritikájának adta ezt a címet: „Túl nagy szavakat ne!” Egész kritikusi és emberi krédója összefoglalható lenne ebben az egyetlen Szophoklész *Elektrájából* idézett mondatban. A kórus inti le e szavakkal Elektrát, amikor megtudja, hogy várva várt testvére, Oresztész halott és kitörni készül: „Túl nagy szavakat ne!” A szóban forgó kritikában egy „túl nagy szavakat” használó, az absztrakt igazság nyelvén beszélő tézis-drámával (Gyurkó László *Elektrájával*) szemben szólaltatja meg Szophoklész kórusát. Sokatmondó, hogy Elektra óvása a „túl nagy szavaktól” a kórustól hangzik el, hiszen a tragédiában a kórus képviseli a személyfölötti, az osztatlan igazságot. Az igazság indulatok nélkül beszél, nincs szüksége „túl nagy szavakra”, erősködésre, határosságra. A „túl nagy szavak” az igazság hiányáról tanúskodnak.

Létay Vera számára életben és művészetben kritikáírásban és szerkesztői munkában egyaránt ez a szophoklészi mondat volt a zsinórmérték. Irritálták vagy nevetésre ingerelték a túl nagy szavak. Mert a túl nagy szavakból – a gyász, a szerelem, a töredelem, a bocsánatkérés, az esküvés túl nagy szavaiból, az őrjöngő zsarnokságok és az őrjöngő forradalmak túl nagy szavaiból – áradó hazugság szagát messziről megérezte. Márpedig alkatalig irtózott minden hazugságtól: élethazugságtól, ön hazugságtól, művészi hazugságtól, politikai hazugságtól. A túl nagy szavakban, ahogy általában minden túlhabzásban – művészi, politikai, vallási, érzelmi, erkölcsi túlhabzásban – a giccs hazugsága taszította. A kevesebbel mondani a legtöbbet, a nagy szavak hiányával mondani a legnagyobbat – retorikai

eszménye ez volt. Ezért nyűgözte le annyira az angolszász kultúra vívmánya: az *understatement*.

Nemcsak alkata berzenkedett a túl nagy szavak ellen, hanem esze és esztétikai érzékenysége is. A nagy szavak országában nőtt föl: az államszocializmus kísértetiesen imbolygó, ürességtől dagadó hólyag-szavai vették körül. De csak körülvették, az ő szájáról ilyen szavak sosem hólyagozhattak fel. Nemcsak született konzervatívként, de nőként is szálnalmasnak látta a hatalom „túl nagy szavait”: az esküdözések és fogadkozások, az ígéretések és fenyegetődzések egész toladó, hivalkodó, rámenős, nyomuló férfivilágát. Mert az államszocialista ideokrácia tagadhatatlanul fallokrácia is volt – homogén férfiuralom: a társadalmi életvilágon, a hús-vér embereken erőszakot tevő nagy szavak uralma. Kedvére való lett volna, ha egy ünnepi szónoklat vagy ideológiai dörgedelem elhangzásakor valóra válik Elias Canetti ábrándja: „Nem lenne rossz, ha a nagy szavak hirtelen figyelmeztetősül – úgy elkezdenének füttyülni, mint a teavízforralók.” A szónoklatok túl nagy szavai. A vallás és a filozófia túl nagy szavai. A szerelem és a gyász túl nagy szavai. A teatrális férfifogadkozások túl nagy szavai. Színikritikus létére, vagy éppen azért, nem szenvedhette a teatralitást: az üres pózokat, a mesterkéeltséget, az öblögető hanghordozást, a színpadiasságot. A filmben a „műviség” felett meg ennek a teatralitásnak: a kiagyaltság, a kimódoltság, a modorosság, a hamisság, a „fejművészet”. A művészi igazság fejedetét a filmben a képiség elementáris vizuális ereje biztosítja. Ha ez adott, akkor minden adott, függetlenül attól, hogy a filmnyelv spirituális vagy dokumenta-

rista: Buñuel és Ken Loach, Bresson és Hajdu Szabolcs, Tarkovszkij és Tarr Béla, Fellini és Janisch Attila filmjei egyformán le tudták nyűgözni.

A „túl nagy szavakkal” szembeni viselkedése sokféle csábítástól és csapdától megóvta őt, melyeknek spekulációra hajlamos elmék fokozottan ki voltak téve ebben a korszakban. Réz Pál emelte ki „természetesen, okosan, tisztességesen fogalmazó” színkritikáinak ezt a – korabeli magyar kritika közegében – szokatlan vonását, amikor levélben köszönte meg *Igent és nemet mondani* című 1972-ben megjelent kritikagyűjteményét: „irigykedve és nagy elismeréssel vettem észre (megint), mennyire elkerüli azt a filosz-irodalomtörténész nagyképűséget, szakmai zsargont, a teljességre való állandó reménytelen törekvést, amelytől például én képtelen vagyok megszabadulni, hogy milyen jók az ötletei...és milyen szellemesen fejti ki őket, módszere Franciaországban is megállná a helyét”.

Csak egyetlen példával szeretném megvilágítani, hogyan festett ennek a „filosz nagyképűségnek” – végső soron az elmarasztalás és a dicséret „túl nagy szavainak” – a kerülése a gyakorlatban. *Latinovits: Ványa bácsi* című kritikáját – miután sorra vette, hogyan tárja föl egy kivételes színészi alakítás magyar színpadon először Csehov drámájának igazi mélységét – e szavakkal zárta: „Nagy alakítás? Keresem a jelzőket. De ma, a jelzők inflációjának idején, olyan sokan korszakalkotók, zseniálisak, felülmúlhatatlanok, hogy sértés Latinovits művészetét ebbe a tömegbe sorolni.” Erre a kritikára írta az *understatement*-nel égbe menesztett Latinovits csupa „túl nagy szavakkal” azt a pár soros levelet, amelyet Létay Vera önmaga előtt annyira restelt, hogy elolvasása után majdnem összetépett, de mégsem tudta kidobni, inkább eldugta maga elől, évtizedekkel később került elő egy lomtalánítás alkalmával. Ma már kortörténet. Így hangzik: „1970.10.10. Kedves Vera, nem zavarok, csak köszönök. Mindazt, amit rólam írt. Azt is, amit nem rólam. Jóleső érzés a még valamit-akaróknak, hogy Létay létezik és ír. Jellel van megérintve a szeme. Köszönöm a Sorsnak, hogy igazán akarom, amiről ír. Köszönöm a pontos elfogultságát. Köszönöm, hogy velünk »elfogultakkal« elfogult volt. Köszönöm, hogy van. Ványa bácsi: Latinovits.”

Voltak más természetű, nem személyes – kritikus és megkritizált –, hanem

hivatalos – pártállam és főszerkesztő – közötti leváltásai is, már ha annak nevezük a felelősségre vonásnak azt a korabeli procedúráját, amelyben a főszerkesztőnek ügynevezett igazolójelentésben kellett mentséget keresnie és magyarázatot adnia a felettes hatóság által fejére olvasott főbenjáró publikációs bűnökre és ideológiai eltérésekre. Létay Vera még ezekben az őt megalázó helyzetbe hozó igazolójelentésekben is megőrizte méltóságát, soha nem mentegőzött, kerülte a túl nagy szavakat és a lehető legföldhözragadtabb, lepraktikusabb érvekkel verte vissza az ideológiai számonkérészek támadásait.

De még mielőtt rátérnék a hatalom és a főszerkesztő között folyó „levélváltások” diszkrét bájának ecsetelésére, föl kell tennem egy kérdést: hogyan nevezhettek ki 1979-ben egy művészeti folyóirat élére egy nőt, aki még pártonkívüli is. Ehhez

sem addigi, általánosan elismert szín- ház- és filmkritikusi érdemei, sem a régi – a *Kutya* című heti magazinnal azonos küllemű és formátumú, ezért a szerkesztőségben ironikusan „kutyának” is nevezett – „kis” Filmvilág szerkesztőinek egyöntetű támogatása nem lettek volna elégségesek. A hatalom nevezett ki és a hatalom váltott le, természetesen a megfelelő intézményi áttételeken keresztül. A magyarázat kézenfekvő: nők olyan művészeti lapok élére kerülhettek, amelyekben nem a szó – ez a hatalomideológiai szempontból koncentráltan veszélyes médium – dominált, ezért ideológiai szempontból kockázatmentesnek vagy alacsony kockázatúnak minősültek (Muzsika, Filmkultúra, Filmvilág). Az irodalmi folyóiratok főszerkesztői posztján az egész korszakban még véletlenül sem találunk nőt. Az irodalmi folyóirat „veszélyes üzem”, ott háború folyik,

**„A giccs hazugsága taszította”**  
(Létay Vera, 1966)

ott férfiakra van szükség, ott goromba férfiak nyers erőpróbája zajlik, nincs helye finomkodásnak, udvariaskodásnak, tapintatnak. Így lettek az irodalmi folyóiratszerkesztőségek jóformán afféle férfitestvériségek. Nem tűrtek meg maguk között nőket, hacsak nem a szolgáló személyzet szerepkörében (titkárnő, gépipróbnő stb.). Nem emlékszem irodalmi lapra, amelynek szerkesztőségét ne férfiak alkották volna. Még a *Mozgó Világ* is férfitestvériség volt (csak a képszerkesztő volt nő), nem mellesleg, ebben a szerkesztőségben volt a legtöbb párttag, ami így együtt szinte garantálta már a permanens összecsapásokat a két férfihatalom: a hivatalos és az ellenzéki között. Sajnos, ezt az örökséget vitték aztán tovább a rendszerváltás irodalmi lapjai is, többek között a *2000* és a *Holmi*, amelyek szintén „férfilepok” voltak (részleges kivételt a fiatalabb nemzedék orgánuma, a hamar, de nem ezért elvirágzó *Nappali Ház* és a nemzetközi *Lettres* magyar változata képezett).

Más kérdés, hogy a kései Kádár-korszak irodalomra fókuszált, logokratikus kultúrpolitikája farkasvakságban szenvedett: nem, vagy túl későn vette észre az 1968 után lezajlott kulturális modernizációt, amely átrendezte a kulturális területek régi hierarchiáját: háttérbe szorította a szó kultúráját, leértékelte az irodalom politikai és társadalmi szerepét, felértékelte viszont a mozgóképét, a képi kommunikációt, a filmművészetét (az erősen, de nem verbális módon politizáló dokumentumfilmmezést is messzemenően beleértve), és az új nemzedékek kulturális orientációját is megváltoztatta: a szóbeliség, a textualitás felől a technikai kép, a mozgókép felé terelte. Ez volt a kezdete annak a hatalmas átrendeződésnek, amely a 2000-es években a digitális kép kulturális világuralmában teljességedett be. A film kulturális és társadalmi szerepének folytonos erősödése a 60-as évek végétől egészen a rendszerváltásig tartott és – sajátos, de most már talán az olvasót nem meglepő módon – két női főszerkesztő irányította filmfolyóirat – a Bíró Yvette főszerkesztette *Filmkultúra* és a Létay Vera vezette *Filmvilág* – égisze alatt zajlott le, a két időszak között egy rövid – a *Filmkultúra* szétverését követő – „holtidővel”. A filmnek, a képi kultúrának ebből a folyton erősödő politikai szerepéből következett, hogy a szóban forgó filmlapokban – a jórészt tegnapi filozókból, irodalomtörténészekből, iro-



dalomkritikusokból toborzódott hatalmi apparátus legnagyobb meglepetésére – újra meg újra olyan friss ideológiai és politikai gyúanyag halmozódott fel, amelyhez képest az irodalmi lapok – a felerészben társadalomelméleti Mozgó Világ kivételével – szinte „döglött aknáknak” bizonyultak.

Az első igazolójelentés párviadala másfél évvel a lap indulása után Tóth Dezsővel zajlott le, aki akkor művelődési miniszterhelyettes volt, eredetileg – mint oly sokan a művészetiirányító pártapparátusban – irodalomtörténész, aki mindent az irodalom, a veszedelmes szó felől látott és értelmezett, a filmeket és a velük foglalkozó filmlapot is beleértve. A ionescói rinocéroszok nehézsúlyú hatalmpolitikusi fajtát képviselte: ha kihozták valamivel a sodrából, teljes ideológiai páncélatában rontott neki a vélt vagy valóságos ellenfélnek, hogy földbe döngölje vagy visszavonulásra kényszerítse. Nem rosszindulatból tette ezt, hanem mert állandóan ingerelték, és mert végeznie kellett a pártállami rinocéroszmunkát. Az igazoló jelentés szerzője – a Filmvilág főszerkesztője – akiben a törékeny női báj az erényes eréllyel párosult, meg sem rebben, amikor a fenyegetően fújató rinocérosszal szembetalálja magát, még mintha kicsit jókedvre is derülne a nem várt találkozástól. Szépen sorra veszi a rinocérosz patakösörülő „rosszszállításait” a Filmvilág 1980/12. számának több cikkével kapcsolatban („Bódy Gábor *Psyché*jével szokatlanul nagy terjedelemben, jelentőségét eképpen túlértékelve foglalkozik”; Kelecsényi László „Latinovits-szindrómát” elemző cikke „feleslegesen kavarja fel ismét a Latinovits Zoltán halála által kiváltott érzelmeket”; és „nehezményezte az »Őrültek-e az őrült nők?« című cikk közlését is, amely a hasonneműek szerelmével foglalkozott a filmvászonon”), majd miután nagy szavak nélkül, a józan észre apellálva szétszerelte és hatástalanította a vádakat, elegánsan megadja a rinocérosznak is, ami a rinocéroszé, ne érezze úgy, hogy hiába az: „Az elmondottak ellenére el kell ismernem, hogy a *Psyché*-kritikák, a Latinovits-cikk és a filmművészetben ábrázolt homoszexualitásról szóló írás együttes hatásában az extremitás felé sodorta a Filmvilág 1980/12. számát. Szeretném azonban hangsúlyozni, hogy ez semmiféle tendenciát, szerkesztési koncepciót nem fejez ki, ez a tény a körülmények sajnálatos összejátásából

adódott.” És mindjárt jön a „körülmények összjátékának” pofonegyszerű, földhözragadtan gyakorlatias magyarázata (magyarázata és nem mentségek keresése!): „Nem mentségül, csupán magyarázatként mondom el, hogy a Filmvilág csaknem két-két és félhónapos szerkesztési nyomdai átfutással készül, és egy olyan jellegű lapnál, ahol a munka természete megköveteli, hogy lépést tartsunk a havi filmbemutatókkal, a tervezett műsor legkisebb változása is felborítja egy-egy lapszám szerkezeti koncepcióját, az indokolatlanul hosszú átfutási idő állandó artistamutatónyokra kényszeríti szerkesztőségünket.”

Az igazi nagy összezapások azonban hatalom rinocéroszai és szép, okos főszerkesztő között még csak ezután következtek. A legnagyobb közülük, ami kis híján főszerkesztői posztjába került, a Róna Péter *A magyar nép nevében* című dokumentumfilmjéhez készült összeállítás volt, élén Lengyel László írásával a háborús bűnösök népbírói pereiről. A vádat ezúttal a Művelődési Minisztérium akkori filmfőigazgatója, Kóhalmi Ferenc képviselte, kissé feszengve, hiszen ő már nem a rinocéroszok nemzedékéhez tartozott, épp ezért túl nagy szavak nélkül elfogadta az igazoló jelentés érveit (persze saját magát is védte ezzel, hiszen a főszerkesztő viselt dolgaiért ő tartozott közvetlen politikai felelősséggel a rinocéroszoknak): „Megjegyzéseit – írja válaszában –, amelyek a lap átfutási idejéből fakadó nehézségeit érintik, továbbá az összeállítás második részének az első rész hiányait és szemléleti hibáit ellensúlyozó voltát, valamint az idősebb korosztály eltérő felfogását a fiatalok szerzőkétől, a valósággal egybeesőnek érzem magam is.” Elfogadja tehát, mégsem adhat felmentést a vádak alól, mert az ideológiai vádhatóság tévedhetetlen, ő maga legfeljebb enyhítő körülményeket kereshet és találhat a büntetés kiszabásakor. Itt aztán megint színre lépnek a nagy szavak, az ideológiai általánosságok: „De mindez nem menti önt fel a létrejött hiba miatti szerkesztői felelősségtől. Egy fiatalt szerző megteheti, hogy cikke egészét uralják a számára újdonságot jelentő kényes motívumok. De a főszerkesztő nem engedheti meg magának, hogy a háború utáni időszak egyik legdrámább pillanatában, amikor a magyar politikai vezetés a lehető leggyorsabban kívánta magát elhatárolni a fasizmus bűneitől, ne ez a mozzanat

legyen a témával, a 40. évfordulón foglalkozó cikk középpontjában.” Ezek után szinte feszengve szabja ki a főszerkesztő „büntetését”: „Ezek miatt a hibák miatt figyelmeztetem és intézkedni fogok, hogy prémiumát csökkentsék. Sajnálom, hogy szerkesztői munkájába ilyen hiba csúszott. Szükséges, hogy nagyobb figyelmet fordítson az ilyen típusú hibák elhárítására.” Ezt a büntetést a pártállam rinocéroszai kevesellték, ezért a Létay Verának már odaítélt Balázs Béla-díjat (az ünnepélyes átadásra szóló meghívó kézbesítése utáni napon) visszavonták. De csak ideiglenesen: a következő évben, 1986-ban átvehette. A Szovjetunió jéghegye megint egyszer olvadásnak indult, és ez lassan kezdte éreztetni jótékony hatását Magyarországon is.

Jó néhányszor kellett még efféle kínos ütközetekbe bocsátkoznia, többek között a Sára Sándor *Pergőtűz* című dokumentumfilmjéhez készült bátor összeállítás miatt is. Csak a dokumentumok beható textuális elemzése mutatná meg a nagy szavakat hangzatos férfihatalom és a főszerkesztő posztján egymagában személyes méltóságát és lapja publikációs szabadságát védelmező nő verbális párbajainak furcsa koreográfiáját, amely a medvetáncolatás bumfordi báját a primabalerina lepkekönyű szólótáncával egyesíti.

Tegyük hozzá: Létay Vera ezekből a politikai vegzatúrákból sem akkor, sem később nem csinált nagy ügyet, nem vágta hőszi pózba magát és mártírlóriát sem engedett feje köré fonní. E tekintetben is érvényben maradt a kórus intése: „túl nagy szavakat ne!” A *Filmvilág* húsz éves jubileuma alkalmából vele készült interjúban sem a „hős helytállásra”, hanem a korabeli helyzet abszurditására helyezte a hangsúlyt: „De azért nem szeretném mártírnak feltüntetni magunkat. Gyekertünk azt írni, amit gondoltunk, de próbáltunk furfangosan fogalmazni, játszani a szavakkal, úgy kormányozni a hajót, hogy minél közelebb menjünk a zátonyokhoz, s végül mégis sikerüljön két milliméterre elsiklani mellettük. (...) Egyszer még a Tájékoztató Hivatal elnöke is behívott magához a Parlamentbe, és sokat sejtetően közölte: »szakad a cérna«. Neogótikus pompa, vörös szőnyeg, a tárgy és a környezet komikus ellentéte. Csak filmburleszkben képzelhető el, hogy az Elysée-palotába rendelik a *Cahiers du Cinéma* szerkesztőjét, mert mondjuk rossz kritikát közölt Godard-ról.” •

HOL VANNAK A MAGYAR FILMEK A KAMASZLÁNYOKRÓL?

# A rendszerből törölve

KOVÁCS BÁLINT

**EGY CSEPPET SEM NEHÉZ A VÁSZONRÓL VAGY A KÉPERNYŐRŐL MEGTUDNI, MI FOGLALKOZTATJA A HUSZONEGYEDIK SZÁZADBAN A KAMASZOKAT. CSAK HA A MAGYAR FILMEKTŐL VÁRJUK A VÁLASZT.**

Nem biztos, hogy olyan jó, ha egy téma az utcán hever, mert lehet, hogy senkinek nem lesz kedve lehajolni érte. Alighanem így jártak a magyar kamaszlányok problémái is: a földön hevernek, az érintettek folyton felbuknak benne, akár véresre is sebzik magukat, de a filmesek többsége ezt valamiért sosem veszi észre – legfeljebb akkor, ha a #metoo-korszakban vagyunk, és a földön heverő problémát éppenséggel szexuális zaklatásnak hívják.

Mert hogy a téma aktuális és elképesztően gazdag lehetőségek rejlenek benne, az mindenki számára egyértelmű, aki szereti a mozgóképeket, és aki észlelte, miként jelen-

nek meg egyre inkább a női szemszögű mozgóképek és a tabutémák az egyre demokratizálódó, új platformokon is jelen lévő filmes világban. Nem is csak az olyan fesztiválsikerek miatt, mint a mai kamaszlányok életét vizsgáló *Mustang*, *Csajkor*, a *Cameron Post rossz nevelése* vagy akár egy transznemű kamaszról szóló *Lány*, de azért is, mert Amerikából sorra érkeznek azok a sorozatok, amelyek a huszonegyedik századi kamaszok huszonegyedik századi, jellemző élethelyzeteiben veszik észre a kisebb vagy nagyobb sors-tragédiákat, súlyos döntéseket, árnyékos választásokat, legyen szó online szekálásról (bullyingról), a

törékeny mentális egészség problémáiról, függőségekről, erőszakról, szexualitásról, nemi identitásról és persze a szülőkkel és barátokkal való kapcsolat ezernyi gondjáról.

Nemrég aratott sikert az *Eufória* című sorozat egy apja elvesztéséből táplálkozó depresszióját jobb-rosszabb ötletekkel leküzdeni próbáló lányról, legjobb barátnőjéről, egy transznemű lányról és a sulis többi identitását kereső, így vagy úgy érvényesülni próbáló, elnyomott vagy elnyomó diákjáról. De ott a *13 okom volt*, amelynek már a negyedik évada is lement, azokról a kamaszokról, akik egy barátnőjük öngyilkosságának okait próbálják felfejteni. És olyan sorozatból is rengeteg akad, amelyeknek ugyan nem kifejezetten a lányok állnak a középpontjában, de a korosztály minden tagja azonosulhat valamelyik szereplővel: például a szintén friss *Szexoktatás*, a brit kamasz-sorozat és azonos című remake-je, a *Skins*, a *Riverdale* és még jó néhány. És eközben fontos kamasztörténetek kapnak szerepet más, alapvetően felnőttekről szóló sikersorozatokban is, például a *Hatalmas kis hazugságokban*.

De mindez mélyen gyökerezik az amerikai tömegkultúrában. Aligha arról van szó, hogy Hollywoodban és környékén egyszerűen olyan mély lenne a filmipar szereplőinek empátiája és társadalmi felelősségvállalásra való hajla-

„A téma az utcán hever”

(Kerékgyártó Yvonne: Free entry – Pusztai Luca és Barta Ágnes)





ma, hanem egyszerűen arról a fa-  
éknél is egyszerűbb törvényről,  
hogy minden olyan téma, amely  
nézők széles rétegei számára  
lehet érdekes, jó eséllyel képes  
profitot termelni. Épp ezért évti-  
zedek óta teljes természetesség-  
gel jelen vannak az amerikai sorozat- és  
filmpiacon a kamaszokról szóló művek,  
a milliányi felnövekvéstörténetet be-  
mutató filmmel kezdve, az olyan alap-  
sorozatokig, mint a *Beverly Hills 90210*,  
a *Gossip Girl – A pletykafészek*, a *Dawson*  
és a *haverok* – míg a magyar kamaszok  
mindig is vagy szintén ezeket, vagy  
esetleg a francia *Az első csókot* nézhet-  
ték otthon iskola után, hacsak nem elé-  
gedtek meg a teljes lakosságnak szóló  
szappanoperák, például a *Barátok közt*  
kamasz szereplőivel.

Így tehát az elmúlt évtizedben  
Amerikában egyszerűen ezekből a  
rég magokból kikelt fákból nőtték ki  
újabb és újabb ágak. Magyarországon  
viszont már a fa is hiányzott – noha a  
speciális magyar rendszerben, ahol a  
filmkészítésre való lehetőséget mini-  
mális kivételtől eltekintve egyablakos  
rendszerben lehet elnyerni, úgy, hogy  
a visszautasított filmtervekről maxi-

**„Nem feltétlen  
muszáj célt  
találni”**

(Török Ferenc:  
Senki szigete  
– Jakab Juli)

mum egy cím kerül nyilván-  
osságra, lehetetlen biztosan  
megállapítani, mi okozza egy-  
egy téma hiányát, volna-e  
az alkotókban fogékonyság  
egyébként ezekre, vagy ilyen  
filmtervek sem születnek.  
Ráadásul viszonylag kevés film készül  
egy-egy évben, rendezők diplomájuk  
megszerzése után akár egy évtizednél  
hosszabb ideig sem jutnak nagyjá-  
tékmű-készítési lehetőséghez, így az  
ennyi idő alatt felgyűlt filmtervekből  
nyilvánvalóan szelektálni kell, és azt  
is nehéz lenne megállapítani, ebben a  
szelekcióban nincs-e szerepe a hagyó-  
mány hiányának. (Mindezek a kérdések  
vagy problémák persze túlmutatnak a  
kamaszlányok magyar filmes reprezen-  
tációjának hiányán.)

Mindez már csak azért is merül fel  
gyanúként, mert üvöltő a különbség a  
rövidfilmek és a nagyjátékfilmek között;  
előbbieket ugyanis rendszeresen szólnak  
a kamaszlányok problémáiról is. Szabó  
Szonja lényegében teljes életműve kö-  
tődik a témához, legutóbbi kisfilmje, a  
(sport)oktatás férfi tanárai által megalá-  
zott kézilabdás lányokról szóló *Vércsék*,  
valamint az előző, a kiközösített, ottho-

ni életében is problémás kamaszlányt  
online kihasználó, rejtélyes idegenről  
szóló *A mentor* is illik ide. De csak az  
elmúlt pár évből pillanatok alatt renge-  
teg példát lehet hozni: Csoma Sándor  
*Castingját* a modellkedés ígéretével  
a szexmunka felé csalt lányról, Mayer  
Bernadette egy anyja által egyedül  
nevelt lányról szóló *Kötött pályáját*, a  
szintén anya-lánya kapcsolatot bon-  
colgató *Késő nyárt* Csata Hannától,  
akinek *Peron* című, szexről és szabad-  
ságról szóló műve is szóba kerülhet,  
Kárpáti György Mór *Gólyatábora* mint a  
#metoo-filmek előfutára, Szilágyi Fanni  
női felnövekvéstörténete, *A kamaszkor*  
*vége*, Grosan Cristina *Éjszakai festése*  
a lányok közti barátságról, hogy a leghí-  
resebb példát, Deák Kristóf kiskamasz  
lányok példamutató szolidaritásáról (is)  
szóló, Oscar-díjas *Mindenkijét* csak az  
amúgy is messze nem teljes lista végén  
említsük.

Ennek a lendületnek azonban vala-  
miért vége szakad, amint a nagyjáték-  
filmekre kerül sor: a 2010-es években  
egyetlen egy olyan magyar nagyjáték-  
film sem készült, amely konkrétan a ka-  
maszlányok életére koncentrált volna;  
kivételt csak a néhány, az elmúlt pár

évben készült, a téma egy specifikus és nemrég reflektorfénybe emelkedett aspektusát, a szexuális zaklatást fókuszba helyező film jelent (ezekről lásd még: *Testek a tilosban*, Filmvilág, 2020/2.).

Érdekes – de értékítélet alkotására természetesen önmagában nem alkalmas –, hogy a három, kamaszlányok zaklatásáról szóló magyar film, a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod ;)* (*RLSM*), a *FOMO* és a *Szép csendben* közül „két és fél” férfiszemszögből meséli el a női történetet: a *FOMO* az elkövető fiú és az őt az erőszakra felbuzdító haverokéból, a *Szép csendben* a zenetanára által zaklatott lánynak segíteni próbáló, az eset után nyomozó zenésztárs fiúéból, az *RLSM* pedig a film első felében a fiatal, sármos tanárával flörtölő, és az egyre meredekebb kérésekre is igent mondó lányéból, a másodikban viszont a magát a tanárnak kiadó, egyébként szintén kiközösített és szekált kamaszfiúéból.

Ez nem befolyásolja a filmek minőségét, noha a *FOMO* egyes kritikusi bírálta Hartung Attila rendezőt a döntéséért, azzal az erősen vitatható állítással, hogy mivel az elkövetőt is esendőnek állítja be, és a lány szenvedése mellett arra is koncentrálna, hogyan ébred rá saját bűnének súlyára a fiú, ezzel rögtön fel is mentené őt; de ez a bírálat nem számol azal, hogy ha a néző a bűnel-

követővel azonosulva, vele együtt érzi meg tettének súlyosságát, megvetendőségét, és érzi át annak mocskosságát, azzal a néző szintén a bűn súlyával szembesül, nem pedig annak esetleges súlytalanságával. A *Szép csendben* esetében Nagy Zoltán rendező a főhős fiúba gyakorlatilag a teljes külvilágot, a zaklatott nőt körülvevő környezet dilemmáit írta bele, Schwechtje Mihály pedig a filmközepi nézőpontváltással a specifikus zaklatásfilmből épp az eggyel általánosabb kamaszfilm felé tágitja a fókusz. Mindenesetre a lányokat érintő téma férfi nézőpontból való ábrázolásába könnyű beelátni a kamaszlányfilmek hagyományának fent már említett hiányát mint lehetséges indokot; Magyarországon – és persze, hiába a látványos ellenpéldák, azért még mindenütt máshol is – a férfi szemzőgű filmek túlsúlyban vannak.

Ez az a három film az elmúlt évtizedből, amely a leginkább kamaszok, kamaszlányok problémáival foglalkozik még akkor is, ha a közönség a Harvey Weinstein szexuális bűncselekményeinek ismertté válása révén kitört tisztulási és szemléletváltási folyamat miatt hajlamos is az ilyen filmeket a kamaszfilmekéből áttenni egy másik skatulyába, a #metoo-filmekébe. És bár a *Szép csendben* valóban leginkább ezzel, a szexuális zakla-

tással foglalkozik, addig a *FOMO* és az *RLSM* is legalább ugyanilyen jelentőséget ad a kontextusnak, azaz – nagypáink szava járásával – „a mai fiatalok” életmódjának is. Mindkét filmben elsősorban az online kommunikáción és a mindig kirekesztéssel is járó csapatkohézió van a hangsúly, illetve ezek összefüggésein, azaz azon, hogy az online tér nyújtotta szabadság éppúgy alkalmas a népszerűség gyors növelésére, mint annak szisztematikus kivégzésére is, sőt, az online tér ehhez municiót is szolgáltathat (például egy elővigyázatlanul elküldött intim kép vagy egy jogosulatlanul készített/felhasznált felvétel publikálása révén). A *FOMO* szerint emellett ha a külső kontrollt csak a lájkok vagy nézők számának alakulása jelenti, azaz a számszerű, nem pedig a valóban értékelő visszajelzés, az az értékrend súlyos torzulásához vezethet. És persze egyik film sem felejt el hangsúlyozni a szülők vagy akár a tanárok felelősségét, valós odafigyelésének vagy megértésének és annak hiányának jelentőségét sem. (Ha már szóba került, vajon torzítja-e a filmes kínálatot az egyablakos rendszer: az *RLSM* egyike azon kevés filmnek, amely az állami visszautasítás ellenére, támogatás nélkül készült el és került mozikba. A *FOMO* és a *Szép csendben* pedig a pályakezdőket célzó, szélsőségesen kis költségvetést biztosító Inkubátor programban készült.)

És ahogy Amerikában is kedvez ez a műfaj a kamaszlányoknak, úgy döcögős kezdet után, de végül Magyarországon is megszületett a tévében egy igazán hiteles kamaszszorozat, az *Egynyári kaland*: az első évad ugyan még nem-hogy hitelesnek nem volt nevezhető, de mintha szándékosan tartott volna el magától mindent, ami valóban jellemzi ezt a korosztályt – kezdve rögtön a szexualitással –, de a második évadtól Zomborác Virág lett az alkotó, ő pedig humoros, szappanoperás beütésű, mégis életszerű sorozatot készített az egyetemista, munkakereső, munkakezdő korosztályról, amelyben bár a párkapcsolati nehézségeken volt a hangsúly, de megjelentek a zaklatás, a munkahelyi megalázás, a lakhatási körülmények kérdései is. (Bővebben a sorozatról: Filmvilág 2019/7.)

Hasonlóan jól kidolgozottan ezeken kívül kamasz(lány)ok aktuális problémái nem kamaszokról szóló magyar

**„Újabb és újabb identitásokat talál ki magának”**

(Csuja László:  
Virágölgy  
– Berényi Bianka)



filmekben jelentek még meg. Az *X – A rendszerből törölve* című Ujj Mészáros Károly-film egyik mellékszála szól a főhős rendőrnő kamaszlányáról, aki lényegében minden fogódzó nélkül sodródik az amúgy is nehéz életében, mivel anyja nem hajlandó neki sem saját depressziójáról és pánikbetegségéről beszélni, sem pedig arról, ami ezt kiváltotta: az apa még a lány születését megelőző haláláról. Emiatt a lány a saját módszereivel próbál küzdeni magáért: aki beszól az apjára, azt megüti, és amikor emiatt még inkább ellene fordul a közege (iskolatársai és az igazgató), végképp a szélsőségek felé megy el, és öngyilkossággal fenyegetőzik. Az *X* kifejezetten egyértelmű választ ad a felmerülő kérdésekre: egyrészt az anyai-szülői gondoskodás jelenti a megoldást, másrészt a film szerint az országban mindent átszövő korrupció és hatalmi becstelenség már erre a korosztályra is leszűrődik, és ez is okoz problémákat: a megütött lány apja a polgármester-helyettes. (A problémás életű kamasz mellékszálát Ujj Mészáros Károly áttemelte tévés sorozatába, az *Alvilágba* is.)

A másik film, amely hasonlóképp csak egy kis mellékszálban dolgoz ki egy kamaszsorsot, Goda Krisztina *BÜÉK*-ja; bár mivel a mű remake, a vonatkozó jelek is az eredetiből, Paolo Genovese *Teljesen idegenek*jéből származnak. Itt – talán mert ez a film szintén a szülőkről szól – megint csak a szülői gondoskodás és annak hiánya áll a középpontban: a gyakorlatilag a lánya felnövése ellen küzdő anyában érthető módon nem bízik a lány, míg az őt megértő – randija előtt még óvszerrel is ellátó – apjában igen. Jellemző, találó motívumok ezek, amelyekkel alighanem könnyen azonosul a korosztály is, bár tény, hogy a hangsúly ennek következményein, azaz a két szülő egymással való viszonyának alakulásán van.

A többi olyan magyar film, amelyben fontos szerepe van kamasz, vagy legalábbis fiatal lányoknak, sokkal inkább univerzális kérdésekről szól. Látszólag tökéletesen illik ide például a *Free entry*, amely arról szól, hogy két kamaszlány hamis jeggyel lóg be a Sziget Fesztiválra, a bulizás költségeit pedig jobb híján

drogdílerkedésből próbálják előteremteni. Kerékgyártó Yvonne alkotása elsősorban a buliról, a szabadságról, a „nem tudom és nem is érdekel, hol ér a hajnal” önfeledtségéről és általában a barátságról szól, így főhősei éppenséggel lehetnének akárkik, hiszen ezek az érzések nem feltétlen kötődnek sem nemhez, sem életkorhoz – bár kétségkívül gyakoribbak kamaszkorban.

Hasonló Török Ferenc *Senki szigete* című filmjének hangulata is: az esküvőjéről elmenekülő fiatal lány, az őt befogadó, valamivel idősebb egyedülálló nő és a hozzájuk csapódó srác sztorija is a szélsőséges szabadságvágyról, a bulizásról és a „bármilyen megtörténhet” életérzéséről szól, meg arról, hogy nem árt, de nem is feltétlen muszáj célt találni az életben. (Megjegyzendő, hogy ebben a filmben a két női főhős sem jelenti azt, hogy elmaradnának a férfitekintetre jellemző, leginkább tárgyiasító gesztusok: a nőkből snitteken keresztül csak a feneküket vagy combjukat mutató beállítások, az indokolatlanul bevágott mellközeliak, az indokolatlanul bevágott kukkolás romantizálása.) A *Senki szigete* azzal kezdődik, hogy az esküvő-

**„Véresre is sebzik magukat”**

(Szabó Szonja: Vércsék – Kelemen Hanna)



ről lelépő lány ruhát és tulajdonképpen identitást is cserél egy idegennel a vonaton – ilyen tekintetben meglepően hasonlít Csujja László *Virágvölgy* című művére, amelynek meghatározatlan korú, de mondhatni, a kamaszkorban ragadt főhősnője szintén folyamatosan újabb és újabb identitásokat talál ki magának, és egész odáig elmegy, hogy lop magának egy kisbabát, akit aztán végül mégis elhagy, amikor túl nagy lesz a felelősség. A *Senki szigete* egy másik motívumában pedig a szintén fiatal főhősnőt bemutató *Most van mostra* hasonlít: abban is az esküvő előtt, abban is az utolsó pillanatban, esküvői ruhában menekül el a menyasszony. Mintha ez a menekülés a felelősség előtt, ez az elvagyódás és a sztereotip női szerepek – anyaság, felelősséggé válás – előtt való kitérés lenne az, ami a legtöbb rendezőnek eszébe jut a fiatal női filmszereplőkről.

Másik, talán tipikusnak nevezhető irányt képvisel Horváth Lili *Szerdai gyerek* című filmje, amelynek bár fiatal nő a főhőse, a kamaszkor elhagyásáról, és nem a kamaszkorról szól. A filmben a már kamaszként anyává váló Maja próbálja elérni, hogy megkaphassa intézetben élő gyereke felügyeleti jogát; ezért próbál munkát vállalni és kitörni az őt mindenben hátráltató közegéből, amelyet főleg őt kihasználó és folyton megalázó barátja képvisel. Hasonlóképp és mégis másképp, de a kitörésről szól Deák Krisztina *Aglaia* című filmje is, amely egyébként, ha úgy vesszük, szinte metaforikusan testesíti meg a kamaszlányfilmek hiányát: egy cirkuszi artista anya örökségtől és az elhanyagoltságtól szenvedő lány kiskora és fiatal felnőttkora jelenik meg benne, de a kamaszság periódusát egész egyszerűen átugorja a történet.

De mindezek a példák inkább arról szólnak, hogyan *nem* szerepelnek valójában kamaszlányok a filmekben: ha szerepelnek is, kamaszságuk sokszor akkor is így vagy úgy, de kikerül a képből. Ahogy a *Mellékhatás* című új RTL Klub sorozatban is: a béranyaságról szóló (női témája ellenére masszívan férfiszemszögű) történet két karaktere két húszas éveiben járó lány, akiket egy csapásra rántott ki erővel a kamaszkorból, hogy anyák lettek, a sorozat idejében pedig már az ezzel járó felelősséggel küzdenek. Az *Aranyélet* című sorozatban hasonlóképp atipikus kamasz(lány)okról volt szó: a bűnöző, maffiaügyekekbe keveredő szülők-



kel szembeni lázadás ha értelmezhető ugyan metaforikusan is, azért nem épp hétköznapi élethelyzet. (Korábban egy másik HBO-s sorozatban, a több országban is elkészített *Terápiá-*ban jelent meg két nagyon fontos probléma: a kamaszlányok mentális egészsége illetve az elváló szülők gyerekre gyakorolt hatásának kérdése.)

Egész másképp *nem* kamaszlányfilm Mundruczó Kornél kamaszlányról szóló filmje, a *Fehér isten* sem, bár a szimbolikus, elnyomásról és részvétlenségről szóló, brechti értelemben vett tanmesében tizenéves lány a központi figura, és ő az, aki végül példát mutat emberségből az emberiségnek, amikor megszeli az elszabadult és minden addigi embertelenségért bosszút álló, korcs kutyákból álló falkát. Talán már ennyiből is látszik: itt egyáltalán nem a kamaszságon van a hangsúly, a fiatal lány inkább csak jelkép (mint minden a filmben): a gyengének és a nála erősebbekkel szemben esélytelennek tűnő Dávid ő a rendszer Góliátjával szemben, életkora és neme csak az archetípust, a toposzt erősíti.

Ezenkívül ott vannak még az *Akik maradtak* és a *Guerilla* fiatal női szereplői, akik, mivel ezek történelmi filmek, értelemszerűen nem küzdhetnek huszonegyedik századi problémákkal. Vagy ott vannak a mellékszereplők: a *Valan* című thrillerben a kamaszlányok már szinte mind halottak, vagy ha nem, férfiak dol-

**„Példát mutat emberségből”**

(Mundruczó Kornél: *Fehér Isten* – Psotta Zsófia)

goznak a megmentésükön. Ott a *Kút*, ahol a lányok a legősibb sztereotípiák szerint kurvák, akikbe a férfi főhősök beleszerethetnek. A *Békeidő* című Hajdu Szabolcs-mű

egyik szála az egyik főhős kamaszlányáról szól, és azt a toposzt fordítja ki, amit nem nagyon mutat meg a magyar film: a kamaszok lázadását (mivel mindenki, így a néző is azt hiszi, a lány valami rosszban sántikál, de végül kiderül, lényegében ő a legtisztességesebb az összes szereplő közül). A *Brazilokban* mindenki a kitörésért harcol, így a főhősök mellett szerephez jutó lány is, aki a fiúk árnyékában is tud érvényesülni; a *Genesis* kamaszlánya pedig a cigánygyilkosságok csak lelkén megsebzett áldozata, mivel a barátjáról derül ki, hogy bűnöző.

Azaz ha felbuknának a magyar filmben a fiatal nők, többnyire felnőtteknek kell lenniük akkor is, ha nem azok – ami előtt vagy elmenekülnének, vagy próbálnak nem összeroppanni a feladat súlya alatt. Mert ha tényleg kamaszok lennének, olyan problémákkal találnák szembe magukat, amelyeket talán nem ők nem tudnak vagy akarnak megoldani, hanem az őket inkább meg sem író forgatókönyvírók és a velük inkább nem foglalkozó rendezők. Mert nem nagyon van hazai előkép. A #metoo viszont megnyitott egy kaput, amelyen páran már be is merészkedtek – kérdés, hányan követik őket a következő években. •

BESZÉLGETÉS DOMBROVSZKY LINDÁVAL

# Tékozló fiúk és lányok

SCHUBERT GUSZTÁV

## A PILÁTUS ALAPKÉRDÉSE: TUDJUK-E A MÁSIK EMBERT JÓL SZERETNI.

• 2013-ban végzett a SZFE-n, kisjátékfilmjei, tévéfilmjei visszatérő témákra épülnek: anyai szeretet, apák és tékozló fiúk, öregség. Jól érzékelem, hogy elsősorban a családi kör belső drámái izgatják?

Ezek valóban mind visszatérő motívumok a filmjeimben. Persze nem tudatosan, de szép lassan, évről-évre, filmről-filmre összeáll a kép, mit keres az ember. Ahogy Pilinszky mondta, „minden igazi mű a tékozló fiú történetének megisméltése” – valahogy ezt érzem én is: azok a történetek érdekelnek, melyekben a három szereplő (apa, nagyobbik fiú és a tékozló fiú) szimbolikus figurájának problémái, motívációi muzsikálnak. Legyen az testvéri viszony, anya-lánya kapcsolat, a családjához visszatérő hűtlen férfi, vagy éppen egy öregember, aki halála előtt a megváltó csodára vár.

• Szabó Magda megfilmesíttetlen remekművei közül miért épp a Pilátust választotta?

Számomra a *Pilátus* alapkérdése az, hogy tudjuk-e a másik embert jól szeretni: úgy, ahogyan az a másiknak jó, akár önmagunkat is feladva, önzetlenül. Ez a regény, és úgy érzem, a film is, érzelmi- leg megérinti az embereket, mert ismerik ezt a helyzetet, hiszen mindannyian küzdünk a szeretet gyakorlásának a nehézségével. Az anya-lánya történetben Iza látszólag mindent odaad édesanyja boldogságáért, csak saját magát nem. A Mama is szereti a lányát, de képtelen mellette élni férje halála után, tragédiához is vezet a közös életük: egymást jól szeretni ugyanis nem tudják, ráadásul a vidéki néni Iza nagyvárosi környezetébe sem tud beilleszkedni. Hétköznapi- nak tűnő probléma ez, de olykor a lélek legmélyére kell hatolni, hogy minden részletében megértsük mindkét oldal igazságát. Amit a *Pilátus* útravalóul ad, az az, hogy a „mosom kezeimet” tragédiája talán elkerülhető, ha idejében tudunk változtatni magunkon, a viselkedésünkön,

**Pilátus**  
(Hámori Ildikó és Györgyi Anna)



mielőtt késő lenne... Hiszen, ahogy Szabó Magda is lezárja a regényt: a halottak már nem felelnek.

• Viszonylag szűk időkeretben kellett egy zárt, de érzelmileg nagyon összetett világot filmre vinnie. Nehéz volt szelektálni, kihagyni a regény bizonyos mellékszálait?

Az egyik legfontosabb változtatásunk a regényhez képest (Somogyi György és Szélesi Sándor írták a forgatókönyvet), hogy a 60-as években játszódó történetet a mába helyeztük – vagyis egy mainak tűnő, kissé eklektikus korba. A történet univerzalitása érdekelt első- sorban most is, egyfajta időtlenségben játszódik a film. Azáltal, hogy egy szülő- gyermek kapcsolat áll a fókuszban, Iza és Anna (a regényben Etelka) viszonya, a mellékszereplők önálló történetei (az apa, Vince, vagy a volt férj, Antal múltja) nemhogy erősítették, de gyengítették volna ezt a kamaradramát. Ugyanakkor az fontos eleme az adaptációnknak (mégiscsak Szabó Magda-műről beszél- lünk), hogy bizonyos múltbeli pillanatok flashback formájában megjelenjenek – ezek nem klasszikus jelenetek, csak érzetek, hangulatok, melyek emlékfosz- lányként működnek.

• Hámori Ildikó és Györgyi Anna töké- letes választás az anya és lánya szere- pére. Eleve rájuk gondolt?

Györgyi Anna már két kisfilmben játszott korábban, a *Harmadnapon* című ráadásul (mint utólag realizáltam) a *Pilátus* előtanulmánya volt. Nagyon közel áll hozzám a személyisége, és úgy érzem, ha hozzá illő egy szerep, ak- kor csodát művel vele. Iza azért ő, mert egyszerre betonkemény áttörhetet- lenség és rebbenékeny sebezhetőség jellemzi, és a kettő között óriási skálán mozog. A Mama szerepére elsőként Hámori Ildikót hívtuk be castingra, és azonnal kiválasztottam a szerepre. Egy finom arcú, vékony testalkatú, tisztal- elkű idős asszonyt kerestünk a regény alapján, amit Ildikó intelligenciája és tehetsége, rezdülésszerű játéka tökéle- tesen kiegészített.

• Mi a következő filmterve?

Szeretném Szabó Magda *Freskóját* megfilmesíteni, ami szintén egy csa- ládtörténet, sok humorral, iróniával és kegyetlenséggel. Dolgozunk egy igaz történeten alapuló játékfilm-forgató- könyvön is, ami egy csodáról szól: az idő legyőzéséről egy demenciával küz- dő nagymama és unokája különös kap- csolatán keresztül.

PILÁTUS

# Mossa kezeit

PARÁDI ORSOLYA

**DOMBROVSKY LINDA ÉRZÉKENYEN ADAPTÁLTA SZABÓ MAGDA REGÉNYÉNEK BONYOLULT ANYA-LÁNY KONFLIKTUSÁT.**

Szabó Magda egyike a legnépszerűbb, és a legtöbbet fordított magyar íróknak. Önéletrajzi ihletésű, a lélektan mélységeit precíz érzékletességgel feltáró regényei közel hat évtizede kiapadhatatlan forrásnak bizonyulnak a filmművészet számára. Könyveinek megfilmesítése 1959-ben kezdődött, Gertler Viktor ebben az évben rendezte meg a *Vörös tintát*, melyet A *Danaida* követte 1971-ben, Töröcsik Marival a főszerepben. Generációk nőttek fel a *Tündér Lala*-mesefilm (1976), és Vitay Georgina lányintézetbeli kalandjain, az *Abigél* folytatásos, tévéfilmes változatán (1978). Nagyívű családragénye, a *Régimódi történet* hasonlóan többrészes televíziós átdolgozásban született újra 2006-ban, Bereményi Géza rendezésében. Az *ajtó* című játékfilm pedig már nemzetközi stábbal és koprodukcióban forgott le 2012-ben, Szabó István rendezésében, Martina Gedeck és Helen Mirren főszereplésével.

„Két világ közötti áthidalhatatlan szakadék”  
(Hámori Ildikó és Györgyi Anna)

A félreértett szeretet tragédiájaként aposztrofált, *Pilátus* című regény a legújabb a Szabó Magda-filmadaptációk sorában. A film idős főhőse, Anna most vesztette el férjét, Vincét. A temetés után lánya, Iza, a Budapesten élő, elvált orvosnő magához költözteti. A vidéki mikrokörnyezetből kiszakadó töréken asszony nem leli helyét a nagyvárosi milióban, és Izával sem találják meg a hangot. A férjét és otthonát elvesztő Annát hiába próbálja, mégsem tudja jól szeretni mindig józan, erős akaratú lánya. Még Iza volt férje, Antal, és jelenlegi partnere, Domokos is jobban érzi, mire van szüksége édesanyjának: törődésre, együtt töltött időre, a múlt közös felidézésére – de ezt az elfoglalt orvosnő nem enged meg maguknak. Anna ezért kapva kap az első alkalmon, és amikor elkészül a férjének szánt sírkő, visszautazik a régi, emlékekkel teli családi házába.

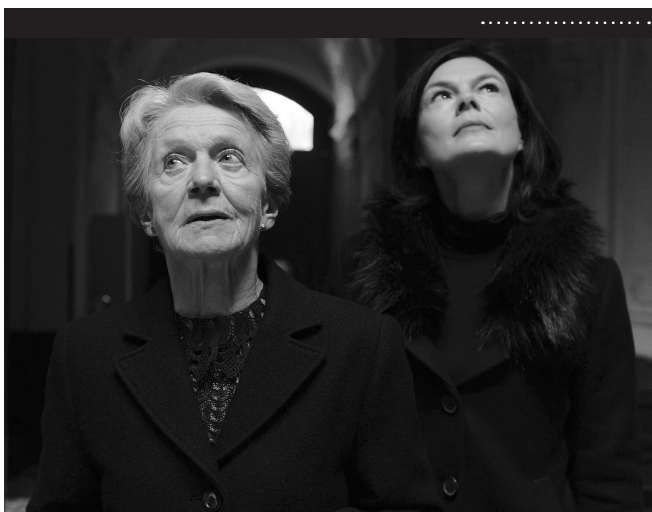
Dombrovsky Linda első egészestés tévéfilmje a hatvanas években játszódó családtörténetet mai környezetbe emeli át, méghozzá kiváló ízléssel. Hartung Dávid operatőr és Hujber Balázs díszlettervező érzékletesen tükrözik a két világ közti áthidalhatatlan szakadékot: a barna szamatalan árnyalatával hűen tükrözik a vidéki atmoszférát, majd éles kontrasztot állítanak a budapesti bérlakás minimalista miliójével. Már Iza konyhájába lépve megüti a nézőt a steril konyhasziget látványa az indukciós főzőlappal. A falóra, a súlyos fabútorok, a csipkefüg-

gönyök által dominált tereket felváltja a fehér-szürke-króm és a praktikum uralma, és ezt a néhány átmentett „altwien” nipp nem tudja felülírni. Az anya idegen környezetbe csöppen, a beilleszkedés nehézségei pedig minden próbálkozás ellenére nem enyhülnek, hanem egyre fokozódnak, ezt Bolcsó Bálint hegedűre hangszerelt filmzenéje is érzékenyen támasztja alá.

Apró és finom rezdülések, gesztusok jelzik a Hámori Ildikó és Györgyi Anna által alakított főszereplők közötti feszültség éleződését. Hámori Ildikónak nem ez az első Szabó Magda-adaptációja, korábban a *Régimódi történet* Rickl Mária-ját alakította. Játéka csendes és visszafogott, figurája sodródik az eseményekkel, arcán a zavarodottság és a múltba merengés váltakoznak a naiv rácsodálkozással. Györgyi Anna az ellentmondást nem tűró orvosnő alakjában pontosan alakítja a felmenőin túlnőtt, elsőgenerációs értelmiségit, aki kicsi kora óta céltudatosabb szüleinél. Mindenhatósága, legyen szó egy egyszerű ebéd vagy a szabadidő eltöltésének megtervezéséről, gyökerében fojtja el az egymás felé nyitás, ezáltal a megnyílás lehetőségét. Karaktere pillanatokra enged ki, még kedvessége is fagyos. A történet tragédiája ebben gyökerezik. A volt férj, a jelenlegi szerető és a bejárónő mind közvetlenebbül képesek kapcsolódni a mamához – Terhes Sándor, Szikszai Rémusz és Máhr Ágnes alakításaikban az érző emberi vetületet domborítják ki. Ám anya és lánya számára nincs visszaút.

Dombrovsky Linda tévéfilmje öt díjat nyert a Milánói Filmfesztiválon: a legjobb rendező, a legjobb női főszereplő, a legjobb operatőr, a legjobb film és a legjobb vágó díja. Ez utóbbi már csak azért is különösen értékes elismerés, mert a díjazott Mezei Áron nem kisebb világklasszist előzött meg, mint Walter Murch az *Apokalipszis most*, *Az angol beteg* és *A keresztapa* háromszoros Oscar-díjas vágója.

**PILÁTUS** – magyar tévéfilm, 2019. Rendezte: **Dombrovsky Linda**. Írta: **Szabó Magda** regényéből **Somogyi György** és **Szélesi Sándor**. Kép: **Hartung Dávid**. Zene: **Bolcsó Bálint**. Hang: **Dévényi Tamás**. Vágó: **Mezei Áron**. Szereplők: **Hámori Ildikó** (Anna), **Györgyi Anna** (Iza), **Kovács Zolt** (Vince), **Térey Sándor** (Antal), **Kakasy Dóra** (Lídia), **Szikszay Rémusz** (Domokos), **Máhr Ágnes** (Teréz). Támogató: **Médiatanács**. Gyártó: **Cross Dot Film**. 73 perc.



# Mégis, kinek az egyenjogúsága?

Margarethe von Trotta és a német nőmozgalom  
Schreiber András

**A JELLEGZETES NŐALAKOKAT TEREMTŐ MARGARETHE VON TROTTA ÚGY LETT A LEGNAGYOBB FEMINISTA RENDEZŐNŐ, HOGY ÉPP AZ EGYENJOGÚSÁG OKÁN TAGADJA A NŐI FILMES MEGHATÁROZÁST.**

A színésznőből, majd második férje, Volker Schlöndorff társ-forgatókönyvírójából (*A kombachi szegényember hirtelen gazdagsága*, *Szalmaláng*, *Kegyelemdöfés*) és társrendezőjéből (*Katharina Blum elvesztett tisztessége*) a „német újfilm” meghatározó szerzőjévé lett, a húszadik század második felének legjelentősebb rendezőnőjének kiáltott Margarethe von Trotta előszeretettel utasítja vissza mind a feminista, mind a „női filmes” jelzőt. E „tagadás” csak elsőre tűnhet furcsának attól az alkotótól, aki már indulásakor összetett, hús-vér nőalakok megfestésével igyekezett lerombolni a nőikkel kapcsolatos, egydimenziós férfimozi-sztereotípiákat, és az 1970-es évek Nyugat-Németországnak égető társadalmi kérdéseire szorosan kapcsolódó korai filmjeiben érzékenyen jelenítette meg a feminizmus második hullámának egyenjogúsági-önrendelkezési törekvéseit. Sőt, a rendezői pályafutás első, közel egy évtizedes szakaszában készült öt (pontosabban négy és fél) filmet a férfuralom elleni direkt fellépés, az elnyomásra adott elkeseredett-elszánt válasz keretezi: a Heinrich Böll kisregényéből Volker Schlöndorffal közösen rendezett *Katharina Blum elvesztett tisztességében* (1975) a rend-

őrség és a hiénasajtó által ártatlanul meghurcolt házvezetőnő lövi agyon az elveket hírből sem ismerő firkászt (és annak ugyancsak elvtelen fotóriporterét), a *Józan örületben* (1983) a többszörösen komplexusos, de kiteljesedésre vágyó Ruth végez önjelölt gyámjával, óvó-zsarnokoskodó férjével. A rendőrség által anarchista bankrablónak vélt szökött katonával első látásra szerelemre lobbanó Katharinával pénzéhes szajhaként bánnak, a fekete-fehérben álmódó, fivére öngyilkossága árnyékában élő, érzékeny festőnőt gyerekként kezelik a férfiak – s ha a gyilkosságok elszigetelt, egyéni reakciók is, mégis, ezek a nők az elnyomás, vagy legalábbis annak egyik sajátos eszköze, az azzal összefüggésben elszenvedett lekezelő megbélyegzés ellen tiltakoznak. Ahogy interjúiban Margarethe von Trotta is tiltakozik a címkézés ellen, azon egyszerű megfontolásból, hogy a „feminista” és a „női filmes” jelzők óhatatlanul marginalizálják az alkotót – legalábbis a férfiközpontú struktúrákban, és a nagyközönség számára –, elvonva a figyelmet arról az egyszerű tényről, hogy a rendezőnő meglehetősen tudatossággal ugyan, de szükségszerűen a nők perspektívájából mutatja be a világot, ám szándéka szerint nem kizárólag a nők számára.

## AZ ÉRZELMEK POLITIKÁJA

Azzal pedig, hogy a rendezőnő viszszaautasítja a filmjeit illető „leegyszerűsítő” besorolást, sajátos helyzetet teremt: úgy vált a német nőmozi, a Frauenfilm elsőszámú alkotójává (az *Ólomidő* [1981] nemzetközi sikere után sokan a legnagyobb feminista rendezőként ünnepelték), hogy tevékeny szolidaritása mellett is, pusztán a „női filmes” meghatározás elutasításával kívül helyezi magát annak keretein. Legalábbis, ha a hetvenes évek német nőmozgalmának ügyét a mozgóképen programszerűen képviselő, a filmszakma emancipációját is célul kitűző, az önkifejezés szándékát a társadalmi felelősségvállalással érzékletesen összhangba hozó Frauenfilmet a nők által nők számára készített mozgóképek összességére (és az egyenjogúság szakmai érdekképviselőjére) redukáljuk. Persze, ebben az esetben is – épp a szerzők eltérő személyiségéből rezonáló erőteljes önreflexió miatt – a „német újfilmen” belül szárba szökő Frauenfilm gazdag és sokszínű filmek összessége: jellegzetes a stílusbeli különbség például Ula Stöckl (*A macska kilenc élete*), Ulrike Ottinger (*Bildnis einer Trinkerin*), Helke Sander (*A tökéletesen redukált személyiség*) vagy Helma Sanders-Brahms (*Németország, sápadt anya*) filmjei között.

A Frauenfilm nagy korszaka, a hetvenes-nyolcvanas évek idején készült Trotta-opusok pedig több szempontból is megkülönböztetik alkotójukat a többiektől, akik különbözőségük mellett is főleg a dokumentarista szemlélet és az avantgárd kísérletezés mentén, a társadalmi üzenet bűvöletében igyekeztek megtalálni a saját hangjukat. Ezzel szemben von Trotta a klasszikus elbeszélés híve, de a történet eseménylogikájában az érzelmeket helyezi előtérbe, s bár filmjeinek bőséggel akad politikai rétege, a direkt üzenetek súlykolásánál jobban izgatják a női identitás lélektani ábrázolásának lehetőségei – még az olyan, a városi terrorizmus pszichés, szociális és történeti kontextusát vizsgáló filmjeiben is, mint az *Ólomidő*, a politikai dimenzió a testvéri kapcsolat érzelmi drámájában jelenik meg. Szembeállítva von Trotta korai alkotásait a nőjogi akciócsoportokat szervező és az első feminista filmnapot életre hívó (*Frauen und Film*) Helke Sander mozgóképeivel, szembeötlő, hogy a Frauenfilmnek ideológiai irányt mutató, új, feminista filmnyelv kidolgozásán ügyködő Sanderrel ellentétben a társadalmi valóságot a lelkiélet síkján bemutató Trotta-opusok mennyire kötődnek a Sander által „megtagadott”

hagyományos „férfimozi” (s leginkább a melodráma) narratívaszemléletéhez. Von Trotta épp a klasszikus elbeszélőmód segítségével tudott túlnőni a Frauenfilm keretein – miközben korai filmjeinek ihletadó előzményei nem rendezőnők, hanem férfiak műveiben lelhetők fel, kiváltképp Ingmar Bergmanéban, akinek pszichológiai kifinomultságát és szimbolikáját igyekezett adaptálni (Bergman hatását soha nem tagadta, sőt, a svéd rendezőről két éve személyességtől sem mentes dokumentumfilmet forgatott).

### A MÁSIK NŐ BOLDOGSÁGA

A Trotta-filmek visszatérő motívuma a magánéletbe betüremkedő külvilág okozta feszültség, a privát szféra és a társadalmi valóság kollíziója. A *Katharina Blum*ban az ártatlan nő életét egyaránt megkeseríti az őt megalázva vallató rendőrség és a róla valótlanságokat állító bulvársajtó; az első önálló rendezésben, a *Christa Klages második ébredésében* (1978) a címszereplő nevelőnő bankrablónak áll, hogy a lopott pénzből finanszírozza az általa megálmódott, anyagi nehézségekkel küzdő gyermekgondozói intézményt; a *Nővérek, avagy a boldogság egyensúlyában* (1979) egy testvérpár, illetve az idősebb nővér újdonsült

barátnője kapcsolatán keresztül tárulkozik ki a hetvenes évek német valósága, s a női életutakat meghatározó patriarchális szemlélet személyiség- és szeretetkapcsolat-romboló hatása; a RAF-vezér Gudrun Esslin és húga, Christina története által ihletett *Ólomidőben* a nemzetiszocializmussal és holokauszttal terhelt, kibeszéletlen múlt (is) készíti a testvéreket – eltérő személyiségükből eredően eszközeiben különböző, de a célokat illetően hasonló – politikai aktivizmusra; a *Józan örületben* a zárkózott, hobbi-festőnő eszmél rá saját elnyomottságára, amikor barátságot köt a nála jóval szabadabban élő irodalmárnővel.

A személyiség és a társadalmi közegek ütköztetését, végeredményben az egyenjogúság helyzetét az önálló rendezéstől kezdve von Trotta előszeretettel ábrázolja nők – rokonok, barátnők – egymás közti kapcsolatában (igaz, ha kevésbé erőteljesen ugyan, de már a *Katharina Blum*ban is kiemelt szerephez jut az anya-lánya kapcsolat). Ezzel pedig von Trotta részben szakít a hagyományos feminista „ők és mi” nézőpontjával, amihez társforgatókönyvíróként egyébként maga is alkalmazkodott Schlöndorff olyan filmjeiben, mint a *Szalmaláng* (1972) vagy a *Kegyelemdőfés* (1976), amelyekben az önálló rendezéseknél jóval hang-

„A klasszikus elbeszélés híve”  
(Margarethe von Trotta: *Ólomidő* – Jutta Lampe)





súlyosabban jelenik meg a nők és férfiak kapcsolatának problematikája. S mivel e két film főszerepét is maga von Trotta alakítja, de főleg mert ezek nőközpontú szemlélet az elsősorban adaptációkat rendező Schlöndorff bevallottan is felelősége hatásának tulajdonította, így e filmek szerzőisége legalább annyira von Trottat illeti. A Schlöndorffal közösen írt, a nők helyzetét a hetvenes évek elején érzékletesen ábrázoló, önéletrajzi elemekben is bővelkedő *Szalmalángban* egy unatkozó háziasszony elválik a férjétől, dolgozni szeretne és képezni magát, de önmegvalósítási kísérleteinek határok szab a férfiközpontú társadalom; a Marguerite Yourcenar regényét Jutta Brückner (ugyancsak meghatározó személyisége a Frauenfilmnek) és Geneviève Dormann (francia „feminista” regényíró) segédletével adaptáló *Kegyelemdőfésben* az első világháború utáni puskaporos Baltikumban bontakozik ki a visszautasított szerelem és az arra válaszként adott politikai radikalizmus tragédiája.

Az emancipáció kérdését elsősorban a nők egymáshoz fűződő kapcsolatain keresztül megjelenítő szemlélet tehát kizárólag az önálló Trotta-rendezéseket jellemzi, de ha a

**„Felbukkan egy másik „nő”: az anyatermészet”**

(Margarethe von Trotta: *Christa Klages* második ébredése – Tina Engel)

állomásai. Már csak azért is, mert még a *Christa Klages második ébredése* is csupán jelzi azt a nőlélek-megosztottságot (megkettőződést és összeolvadást), ami a *Nővérek...*, az *Ólomidő* és a *Józan örület* markáns sajátossága.

A megtörtént bűncselekmény ihlette *Christa Klages...* már nagyobb figyelmet szentel a női mellékalakoknak: az elnyomó házasságban önfeladó barátnőnek, aki az üldözött Christa segítségével ébred öntudatra, no meg a rablás során túsul ejtett bankpénztárosnőnek, aki egészen a végkifejletig alig sejthető szándékból ered Christa nyomába, hogy aztán a rendőrségi azonosításkor, szolidaritásának bizonyítékaként ne azonosítsa. A Trotta-filmek szemléletmódját már a címével érzékletesen megragadó *Nővérek, avagy a boldogság egyensúlya* (a „német újfilm” legtöbb alkotásához hasonlóan von Trotta filmjeinek jellegzetesen programadó címe van) központi nőalakja a mintatitkár nő Maria, a szigorúan a férfiközpontú társadalom keretein belüli szolgálatkész

szertől korábbról, a forgatókönyvektől és a társrendezéstől számítjuk, akkor a *Szalmaláng*, a *Katharina Blum...* és a *Kegyelemdőfés* egy tudatos perspektívafejlődés

érvényesülés megszállottja, aki életmódját hűgára nézve is kötelezőnek tartja, ám a biológiai tanulmányaitól és nővére merev, utasító szeretetétől – az érzelmi és anyagi függéstől – egyaránt szenvedő idealista Anna inkább az öngyilkosságba menekül, hogy ezzel büntesse pragmatikus nővérét. Maria ezután magához fogadja a szórakozott, gátlásokat nem ismerő, életigenlő gépírókisasszony Miriamot, hogy annak viharos lázadásáig rajta gyakorolja a gondoskodás szükségletét, amely mintegy elengedhetetlen identitásának egyensúlyban tartásához – végül magára hagyottan húga naplóját folytatja, azzal a szándékkal, hogy onnantól fogva mindkettejük életét éli majd. A másik halálával „megörökölt” élet, az összeolvadás motívumát bontja tovább von Trotta az *Ólomidőben*: az idősebb testvér a városi terroristává lett húga bebörtönzésével, majd (ön)gyilkosságával talál vissza egykori lázadó énjéhez, miközben azzal, hogy úgy dönt, felneveli húga elhagyott, majd árvaságra jutott kisfiát, felvállalja azt az életet is, amit radikalizálódó húga nem akart tovább élni. A *Józan örületben* pedig egy barátság kereteiben lép kölcsönhatásba két különböző temperamentum – akár egy lélekátömlesztés: a kezdetben gyenge és elesett Ruth egyre határozottabbá,

a szerelmi életében is gyakorlatias, emancipált Olga egyre gyengébbé válik; az egyik megszabadul zsarnok férjétől, a másikat elhagyja a szeretője.

Von Trotta lélektani alaposággal megrajzolt nőalakjai mellett, a szimbólumok szintjén, rendre felbukkan egy másik „nő”: az anyatermészet. Tehetetlen dühében Christa Klages az erdőbe rohan és zokogva-ölelve rugdos egy fát; a *Nővérek...* egyenes ívű narratíváját időről időre a felvezető „Grimm-mese” erdőképe szakítja meg; az erdőben lesz öngyilkos a Gudrun Esslinről mintázott Marianne Klein gyerekének apja, és az erdőben gyűjtik rá fiára sziklába vajt búvóhelyét az *Ólomidőben*; a *Józan örületben* a provançe-i és török táj kelti a szabadság, a kiszakadás csalóka illúzióját (hasonlóan a *Christa Klages...* portugáliai intermezzójához). Von Trotta szimbólumhasználatában az anyatermészet – mintegy a modern, de hagyományosan férfiközpontú társadalom sajátos közege, a város ellentétéként – egyszerre fejezi ki a szereplők elnyomottságból fakadó elveszettségét és az önállóság, lelki egyensúly iránti igényét – vagyis azt a két ellentétes erőt, amelyet von Trotta filmjeiben előszeretettel ütköztet.

### EGY POLITIKAI GYLKOSSÁG NŐANATÓMIÁJA

Margarethe von Trotta elbeszélőmódjának egyik jellegzetes vonása a cselekményen belüli szituációisméltés (egyetlen példa: a *Nővérek...* Annáját egy vak öregasszony és annak testvére veszekedése emlékezteti saját helyzetére). De az egységbe rendezett gondolati folytonosság jegyében az első négy és fél film összességén is átívelnek az efféle ismétlődések, amelyeket a rendező a szereplőválasztással is igyekezett tudatosítani közönségében. Aligha lehet ugyanis véletlen, hogy a *Nővérek...* és az *Ólomidő* idősebb, hűguk életét „megöröklő” nővéreit ugyanaz a színésznő, Jutta Lampe alakítja, ahogy a férfiak elnyomása ellen gyilkossággal lázadó két nőt, Katharina Blumot és Ruth-ot is Angela Winkler keltette életre.

Noha a rendező filmjeiben a politikai dimenzió elsősorban a nők egymáshoz fűződő kapcsolataiban, lélektani síkon jelenik meg, a korai filmek ismétlődési láncában gyakori a nők erőteljes, mondhatni erőszakos reakciója a férfidominanciával szemben. A *Katharina Blum*ban és

a *Józan örületben* a gyilkosság, a *Nővérekben* az öngyilkosság, a *Christa Klagesben* és az *Ólomidőben* pedig a városi terrorizmus, a bankrablás mint politikai cselekmény irányul (részben) a férfiuralom ellen. Kétségteljesen a *Nővérek...* igényel némi magyarázatot: figyelembe véve, hogy Maria szigorú eltökéltséggel tölti be azt a szerepet, amelyet a férfiközpontú társadalom számára kijelöl, részben férfias jellemvonásokat magára öltve terelné az általa egyedül helyesnek vélt útra testvérét, így annak öngyilkossága nem csupán ön maga és nővére, de a szeretetkapcsolatukat deformáló társadalmi valóság ellen is irányul. A *Nővérek...* finoman ábrázolt patriarchális világképében feltűnő a korai Trotta-filmekre jellemző (életrajzi sajátosságból fakadó) hiány, a pater jelenlétének hiánya (esetleg az apa elutasító erkölcsi elszigeteltsége, mint az *Ólomidőben*) – a házasságon kívül fogant, egyedülálló anyja által nevelt, első házasságáig hivatalosan hontalan von Trotta szerint a második világháború idején született, apa nélkül felnövő nők nemzedéke jobban ki volt szolgáltatva a patriarchális rendszernek, ami egyúttal megkönnyítette helyzetfelismerésüket.

### „Akár egy lélek-átömlésztés”

(Margarethe von Trotta: *Józan örület* – Angela Winkler és Hanna Schygulla)



Von Trotta korai filmjeiben a nők „ébredésének” módzatait mutatja be – és keretezi egyfelől a *Katharina Blum...* és a *Józan örület* gyilkosságaival, illetve a *Christa Klages...* és a *Józan örület* kitarató, állapotfelismertető női szolidaritásával. Ugyanakkor a megkettőzött nők motívumával, szereplőinek jellegzetes karaktertipológiájával és aligha szándék nélküli névválasztásaival (a *Nővérek...*, de főleg a *Józan örület* „sötét” karaktereinek bibliai nevével) a háború utáni Németország megosztottságát és az elfojtott múltat is szimbolikusan tárgyalja. Ezzel pedig túl a nőmozgalom aktuálpolitikáján és történelmi perspektíváin, a hetvenes évek Nyugat-Németországnak feszítő társadalmi kérdéseit általánosabb szinten is érinti, amivel végeredményben ugyancsak átlépett a Frauenfilm horizontján. •

# Filmiskola kizárólag női oktatókkal



**COUSINS 14 ÓRÁS FILMTÖRTÉNETI DOKUMENTUMESSZÉJE IZGALMAKKAL TELI FELFEDEZŐÚTRA HÍV A NŐK ISMERETLEN MOZIJÁBAN.**

**M**ark Cousins belfasti születésű dokumentumfilmes gigantikus road movie-t ígér *Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema* című 14 órás filmfolyamával, mely 2019-ben a Torontói Nemzetközi Filmfesztiválon debütált, azóta pedig a brit filmintézet online felületén is bemutatásra került öt epizódra bontva, valamint Blu-ray kiadása is megjelent. A nagyszabású vállalkozás a reklámszlogen szerint a valaha volt legambiciózusabb dokumentumfilmes vállalkozás, amely a női filmkészítők tevékenységét tárja fel világszerte. A számok valóban magukért beszélnek, hiszen a 14 óra alatt 183 női rendező 700 filmjéből látunk részletet. Cousins-nek nem ez az első grandiózus vállalkozása – 2011-ben mutatták be a *The Story of Film: An Odyssey* című, 15 részes alternatív filmtörténeti sorozatát, amelyben kifejezetten arra vállalkozott, hogy megpróbálja az agyonismételt, Hollywood-centrikus narratívát felülírva újramesélni a világ filmtörténetét. Ezúttal egy másik aránytalanság szimbolikus helyrebillentése lebegett célként a szeme előtt: a filmtörténet el- és kifejejtésén alapuló szexizmus, mely a női alkotókat szinte láthatatlanná teszi. Akár alternatív filmtörténeti odüsszeiáról, akár női filmes road movie-ről legyen azonban szó, az út mindenképp Szküllá és Kharübdisz között vezet. Előre felsejlik a „túlzottan és feleslegesen feminista” és a „nem elég feminista” között húzódó viharos szoros, vagy hogy van-e értelme egyáltalán arról beszélni, hogy mi volt a neve a film rendezőjének (arról nem beszélve, hogy mi legyen Lili

és Lana Wachowskival – az van, hogy szerepelnek ebben az összeállításban), vagy hogy miért egy férfi készíti el ezt az egész filmet.

Az mindenesetre igaz, hogy Cousins sok szempontból rátermett a feladatra. Az 1990-es évek elején induló dokumentumfilmes karrierjének lényegében állandóan visszatérő vezérmotívuma, hogy a filmművészet és a filmtörténet önmegfigyelését önti mozgóképes formába. Készített dokumentumfilmet az iráni moziiról és annak filmkészítőiről (*Cinema Iran*, 2005), forgatott iraki gyerekekkel, akiknek a kezébe filmkamerát adott (*The First Movie*, 2009); képzeletbeli filmes utazásra indult Eisensteinnel (*What Is This Film Called Love?*, 2012); elmélkedett a történelem, emlékezés és felejtés kérdéseiről az albán filmarchívum pusztuló kincseit filmezve (*Here Be Dragons*, 2013); és Orson Welles vizuális világába is elkalauzolta nézőit (*The Eyes of Orson Welles*, 2018). Enciklopédikus jellegű művei közé sorolandó a *The Story of Film: An Odyssey* mellett a 2013-as *A Story of Children and Film*, amelyben a gyermek-motívumot dolgozza fel poétikus formában 25 ország 53 filmjén keresztül. 2014-ben pedig a női szál is megjelenik a *Life May Be* című munkájában, mely esszéfilm formában megvalósított párbeszéd Cousins és az iráni színész-rendezőnő, Mania Akbari között. Nagyjából ebben az időszakban kezdődtek el a *Women Make Film* munkálatai is (tehát még jóval a #MeToo mozgalom előtt), mely külső támogatók nélkül, mint Cousins és munkatársainak magánprojektje

indult. Talán az is ösztönözhetette e vállalkozást, hogy Cousins-nak bőven volt helyre hozni valója: a *The Story of Film: An Odyssey*, minden alternatívája és rekanonizációs törekvése ellenére, a női alkotóknak nem igazán szolgáltatott filmtörténeti igazságot.

Várakozásokkal és határozott izgalmal néztem tehát a 14 órás utazás elé, reméltem, hogy lesznek újdonságok, de valójában nem vártam, hogy túl sok meglepetés érhet, mert ha valamivel, akkor a női rendezők előszámlálásával előszeretettel foglalkozom. Így amikor megjelent a képernyőn az első filmrészlet egy olyan bolgár rendező (Binka Zhelyazkova) filmjéből (*We Were Young*, 1961), akiről eddig még sohasem hallottam, tudtam, hogy ez az utazás a vártnál is érdekesebb lehet. A film egyik határozott célkitűzése – ahogy az az elején a narrációban elhangzik –, hogy ne a már jobban ismert műveket és alkotókat használja, hanem valóban láthatatlan kincseket tárjon fel. Ez részben sikerült is, hiszen jó pár olyan név szerepel a filmben, akiknek ezek után érdemes alaposabban utánajárni. Ami nem feltétlenül ígérkezik könnyű feladatnak, hiszen ezeknek a filmeknek a láthatatlanságára, hozzáférhetetlenségére az is utal, hogy maguknak a filmkészítőknek is érzékelhetően komoly problémát jelentett elfogadható technikai minőségben megszerezni egyes filmrészleteket. De emiatt semmiképp sem panaszskodom: inkább láthassuk őket rosszabb minőségben, minthogy egyáltalán ne tudjunk ezekről az alkotókról és filmekről. (A film honlapján megtalálható valamennyi rendező neve, és a felhasznált filmek címe: [www.womenmakefilm.net](http://www.womenmakefilm.net)).

A film (vagy nevezzük inkább mozgóképfolyamnak) nem követi a hagyományos narratív szerkezetet, vagyis nem a női filmkészítés vagy filmkészítők filmtörténetét meséli el kronologikus rendben. A 840 perc lényegében egy olyan filmkészítői, filmesztétikai kurzusként írható le, melyet csakis nők oktatnak, és minden egyes témakört kizárólag női rendezők filmjeiből vett nagyszerű példákkal szemléltetnek. A 14 órás mű 40 alfejezetre tagolódik, melyek átlagosan nagyjából 20 perc terjedelműek, vannak köztük kifejezetten filmspecifikusak-technikaiak

(keretezés, kocsizás, rendezés, vágás), tematikusak (kezdet, találkozás, utazás), és konceptuálisak (kizökkentés, kihagyás, az élet értelme). Minden témát számos filmrészlet illusztrál, melyeket jeles színésznők által előadott narráció kísér (Tilda Swinton, Adjoa Andoh, Jane Fonda, Sharmila Tagore, Kerry Fox, Thandie Newton és Debra Winger működnek közre narrátorként). A fejezetek közötti átkötést – a road movie motívum jegyében – egy autós utazás képei szolgáltatják: egy autó szélvédője mögül látunk változatos, döntően természeti tájakat, ahogy „keresztül utazunk” a női filmekben. Alkalmanként narrátoraink is feltűnnek az autóban ülve, mintegy magunk mellett látjuk őket utastársként vagy éppen sofőrünként.

Az egész felépítés a videóösszékben népszerű, szimpla, egymás után helyező kollázstechnikára alapoz, ami önmagában nem tűnik nagyon érdekfeszítő szerkezeti megoldásnak, különösen, ha arra gondolunk, hogy mindez 14 órán át fog tartani. Ugyanakkor a java részben nagyon hatékonyan kidolgozott narráció létrehoz egy sajátos élményt: a filmrészlet megcsodálásának aktusát

különös erővel éljük át. Ennek alapját egyrészt az az eljárás képezi, amit a művészetben *ekpraszisznak* hívunk: egy vizuális műalkotás pusztán leírása, szavakba öntése, a kimondás, az (újra) elbeszélés különös hangsúlyokkal tölti fel az eredeti művet. Ezt a technikát nagyon hatékonyan ötvözi a konkrét, filmelemző jellegű megállapításokkal a kísérszöveg. Természetesen a hipnotikus erőt – ami igazság szerint engem 3-4 órára simán benne tartott a filmélvezeti flow-ban – a csodálatosabbnál csodálatosabb filmes megoldások, lenyűgöző képek, érzékeny pillanatok adták, amelyeket tényleg értő kézzel, sokszor hozzáadott művészeti értéket teremtve rendezett el az alkotó.

Ez a szerkezet egyben azt is eredményezte, hogy a film nem harcosan feminista abban az értelemben, hogy nem foglal állást valami ellen vagy valami mellett, felépítésével nem írja újra a filmtörténetet a női alkotók szemszögéből, nem hangoztatja (csak nagyon finoman) a nőkön esett igazságtalanságokat. Nem akar nagy dolgokat kimondani, inkább

összességében üzen nagy dolgot: a nők minden korszakban és minden földrészen nagyszerű filmeket készítettek. A narráció lezárásaként azért egy valamit leszögez a film: a 14 órás utazás egyik legfontosabb tanulsága, hogy ezekben a filmekben sokkal-sokkal több a női hős.

A *Women Make Film* készítői a koncepció kidolgozása során azt tapasztalták a filmrendezőnőkkel beszélgetve, hogy elégük van abból a kérdésből, milyen „női filmrendezőnek” lenni. Ezért le is mondtak arról, hogy ekörül forogjon a projekt, és inkább arra fókuszáltak, hogy egyszerűen csak megmutassák a nőket mint filmkészítőket. A pusztán felmutatás aktusa lesz a fontos üzenet, hiszen alapjaiban arról van szó, hogy a filmtörténet (mint más művészetek, vagy a tudományok és a társadalmak története is) a kihagyás, az elhallgatás útján válik szexistává.

A narrációban mindazonáltal alkalmanként felbukkan konkrét utalás is a problémákra. A nagyközelieknek szentelt fejezetben például megjelenik Paulette McDonagh, ausztrál némafilmes rendező 1929-

**„Láthatatlan kincseket tár fel”**

(Chantal Ackerman: Jeanne Dielman – Delphine Seyrig)



es filmje (*The Cheaters*), melynek kapcsán a narráció megjegyzi, hogy bár a McDonagh nővérek filmjei rendre jobban szerepeltek a pénztáraknál, mint Chaplin filmjei, mégis 40 évbe tellett, hogy Ausztráliában legközelebb fősodorbelt filmet rendezhessen női alkotó. A (re)kanonizációnak sajátos lenyomata és reflexiója is megjelenik a narrációban, amikor egy-egy film pillanatait a „hitchcocki”, „bergmani”, „welles-i” vagy „egy árnyalatnyi Godard” jellemzéssel illetik. Egy Kira Muratova jelenet kapcsán épp Tilda Swinton a narrátor, amikor egy gesztust a „Lynch-szerű” jelzővel illet, majd így korigál: „De miért Lynch-szerű? Miért nem inkább muratovai?” Mindazonáltal a sorozat gyakran alkalmazza a kanonizált férfi szerzőket viszonyításként, amiben a rekanonizáció problémái kerülnek felszínre – valóban a férfi szerzőkhöz való hasonlítás a megfelelő stratégia a női alkotók önértékének kidomborítására? Összességében az egész filmfolyam maga bizonyítja az önérték hatékonyságát, de ezek a „kiszólások” sikeresen jelenítenek meg ezzel kapcsolatos módszertani feszültségeket is.

A film szerkezetéből adódóan – azáltal, hogy rövid filmrészleteket szakít ki kontextusukból – alapvetően a vizuális élvezetre, a konkrét, a töredék felszínén láthatóra összpontosítja a figyelmet, emiatt nehéz beszélni az általánosabb, politikai és gender-vonatkozásokról mind a filmen belül, mind pedig magát a film egészét elemezve. Ugyanakkor az írás elején emlegetett „eléggő feminista” vagy „nem eléggő feminista” Szküllája és Kharübdiszé mégis előtoltakszik. Hiszen ez a projekt lényegét tekintve a (női) reprezentáció és a reprezentáció hiánya körül forog, s ebből kifolyólag saját, belső reprezentációs eljárásaira talán még erősebb figyelem irányul.

Bár *Cousins* kifejezett szándéka volt, hogy ne a közismert rendezők (Kathryn Bigelow, Jane Campion vagy Agnès Varda) műveit használja, ugyanakkor a szokásos felállás (fehér, nyugati filmkészítők túlsúlya) látványosan megmarad: Varda, Denis, Akerman sokszor és újra előkerülnek, talán tényleg aránytalanul sokszor. Mellettük egyébként – nem teljesen kézenfekvő, de nagyon megérdemelt



módon – a szovjet-országon rendezők komoly vonulatot képviselnek a példaanyagban. *Cousins* kedvenc rendezője valószínűleg Kira Muratova, talán tőle hozza a legtöbb példát. Azonban szomorú látni, hogy az utóbbi idők kelet-közép-európai rendezői közül nagyon szűken válogat. Bár Mészáros Mártának természetesen bérelt helye van egy ilyen projektben, és Enyedi Ildikó is kap néhány említést (*Az én XX. századom, Testről és lélekről*), a szovjeteket leszámítva az ex-szocialista blokkal nem bánik túl kegyesen a film. Az ázsiai rendezők tekintetében pedig személyes elfogultságom okán is nagyon keveslem a felhasznált anyagot: bár az igyekezet megvan, de néhány sokadik Claire Denis példa helyett remek kelet- és dél-ázsiai rendezőket tudtam volna javasolni.

A másik aránytalanság, amivel a női filmkészítés esetében számot kell vetnünk, hogy a „kisebb műfajokban” (dokumentumfilm, animáció, kísérleti film, videóművészet) a nőknek mindig könnyebb volt lehetőséghez jutni, vagyis ezeken a területeken többen dolgoztak, tehát ezeknek értelemszerűen fontossá kell válniuk egy ilyen

**„Az út Szküllá és Kharübdisz között vezet”**

(Kim So-yung: *Treeless Mountain* – Kim Hee-yeon, Kim Song-hee és Lee Soo-ah)

projektben. Ennek kezelésére vannak – inkább halvány – kísérletek, alkalmanként látunk e műfajokból származó példákat. Nehéz ebben igazságot tenni, hiszen egyetlen ilyen projekttel nem lehet mindenkinek és mindenkinek igazságot szolgáltatni, minden hiányt ki-

pótolni. Úgyhogy ne legyünk telhetetlenek, inkább ünnepeljük azt, milyen sok nagyszerű játékfilmet készítettek a női alkotók a filmtörténet során.

Igazságot szolgáltatni ebben az ügyben csak folyamatos és kitartó munkával lehet, aminek a *Women Make Film* fontos darabja. A kánonok felülvizsgálatának, átalakításának folyamata a feltárás és felmutatás gesztusára épülhet, melyhez *Cousins* műve élvezetet nyújtva járul hozzá. A feminista típusú filmtudományos, filmkulturális tevékenységnek ezen legősibb, feltáró gesztusa pedig – ahogy maga ez a film is bizonyítja – még mindig és továbbra is idősebb.

Mi sem bizonyítja ezt szimbolikusabb erővel, mint a film utolsó képe: a filmtörténet legelső női rendezője, Alice Guy-Blaché végső nyughelye, melyet egy hatalmas sírkertben, egy jellegtelen, piciny földbe süllyesztett kőlap jelöl csupán. •

# BB avagy az ellopott tükörkép



Kelecsényi László

## ÉLVEBONCOLÁS, OLYKOR ZENÉVEL KÍSÉRVE, 12 JELENETBEN. JÁTSZÓDIK VALAMIKOR A MÚLT SZÁZAD HETVENES ÉVEIBEN.

A színpadon különböző magasságban kihúzott fehér lepedők képeznek járásokat, úgy, hogy vetíteni is lehessen rájuk. Jobbra az előtérben piperasztalka, rajta egy tükör, előtte egy ide-oda gurítható puff. Balra a nézőtérnek félig háttal egy kerekesszék, amely mindvégig a Doktor ülőhelye. Halk zene.

### ELSŐ JELENET

A Doktor néha moccan egyet, befordul a nézőtér felé, olyankor látjuk a profilját. Érett férfi, szemüveges, komoly arc. Babrál egy pipával, de nem gyújt rá. Valamit dúdolni kezd, de nem a hallott zenét

**NŐI HANG** (kívülről) Brigitte! Brigitte! ... Hol van ez a lány? Már megint eltűnt. Mindig eltűnik.

**BB** (végigsétál a lepedők között, csak

egy kalapot látunk belőle és a fél arcát eltakaró napszemüveget) A drága anyám! (Dühösen) Miért kell így kiabálni? Hol lennék? ... A bőrömben. (A Doktorhoz lép.) Itt vagyok. (Leveti a kabátját, kalapját, napszemüvegét. Egy középkorú, megtört, sminktelen asszony áll előttünk.) Brigitte Bardot vagyok.

**DOKTOR** Tudom. Foglaljon helyet, mademoiselle, avagy inkább madame!

**BB** Madame. Köszönöm, de inkább nem ülök le.

**DOKTOR** Ahogy gondolja. De ülve kényelmesebb lenne.

Roger Vadim:

**És Isten megteremté a Nőt**

(Jean-Louis Trintignant és Brigitte Bardot)

**BB** Köszönöm. (Nem ül le.) Azt mondják, maga a legjobb, doktor úr.

**DOKTOR** Lehetséges. (Távolságtartóan.) Ha azt mondják.

**BB** Meghallgat?

**DOKTOR** Természetesen. Azért vagyok itt. Persze, hogy meghallgatom. Nem akar mégis csak helyet foglalni?

**BB** (még állva) Egy kis nyugalom, az kellene nekem, de nagyon. Hogy békén hagyjanak. (Leül.)

**DOKTOR** Zaklatja valaki?

**BB** Mindenki. A szomszéd villák tetején fotósok ülnek. Turistacsoportokat hoznak, a vezetőjük harsogja a nevemet. A tengerből is beúsznak a kertembe. Szerelmespárok becsöngetnek, a bejárónőmet zaklatják a piacon. Elég volt! Elég!

**NŐI HANG** (kívülről) Ha legközelebb öngyilkos akar lenni, ugorjon le az Eiffel-torony tetejéről, akkor biztosan sikerül majd. Egy kurvával kevesebb lesz a világon.

**BB** (összegörnyed) Istenem! Hagyjanak! Hagyjanak békén!

**DOKTOR** Hányszor próbálkozott?

**BB** (felnéz, könnyes a tekintete) Ha maguk tudnák, mit kell az embernek kiállnia. Most éppen egy húszéves lányt tesznek tönkre.

**DOKTOR** Miatta jött vagy maga miatt?

**BB** Látta Az utolsó tangót? Most arról beszél egész Párizs.

**DOKTOR** Nem láttam, de tudom mire céloz.

**NŐI HANG** (kívülről) Brigitte! Brigitte! ... Hol van ez a lány?

**BB** (felugrik, kirohan) Megint az anyám. Elég! Ebből elég!

A nézőtérhez legközelebbi vásznon egy filmrészlet fotói jelennek meg vagy maga a filmrészlet: Jean-Luc Godard A megvetés. Brigitte Bardot ruhátlanul hasal egy heverőn. Miközben a következő dialóg hangzik el felvételtől.

„Látod a lábam a tükörben? – Igen. – Tetszik neked? – Igen. Nagyon. – És a bokám? Tetszik? – Igen. – A térdem is tetszik? – Igen. Nagyon tetszik a térded. – És a combom? – Az is. – Látod a fenekem a tükörben? – Igen. – És tetszik neked? – Igen, nagyon. – Akarod, hogy feltérdelek? – Nem. Így jó. – És a mellem, az is tetszik? – Igen, rettentően.”

**NŐI HANG** (irigykedve) Pfuji! Elég ebből a disznóságból. Állítsák le! Azonnal állítsák le! Szemérmertlenség!

**FÉRFI HANG** (rajongással) Istenő! Ez egy istennő!

### MÁSODIK JELENET

**BB** (a fiatal BB meztláb, kétrészes fürdőruhában előjön a paraván mögül) A szüleim úgy neveltek, hogy egy unalmas fiatal lány legyen majd belőlem. Nem is tudom... lehet, hogy úgy jobban jártam volna. De mindig szerettem táncolni, mozogni csak úgy, valami zene ütemére. És énekelni.

Megszólal egy szám, egy ötvenes évekbeli népszerű sláger. BB táncolni kezd. Erre azonnal megjelenik a fotós, és a nyakában lógó masinával kattintgatni kezd. BB-t ez nem zavarja, inkább inspirálja

**NŐI HANG** (kiáltva) Szajha! Lotyó!

**FÉRFI HANG** (mf) Vénusz, aki most szállt ki a tenger habjaiból.

**BB** (tovább táncol, aztán nemsokára abbahagyja) Anyám vitt először balett órára. (Visszagurítja a puffot, leül a rá, belenéz a tükörbe.) Azt gondolta, ez hozzátartozik a jó neveléshez. Később biztosan megbánta. (Nevet.) De mindig elkísért, vigyázott rám. Az iskolában sosem beszéltek a szexről, otthon aztán végképpen nem.

**NŐI HANG** (gúnyosan) Lehet is egy ilyenre vigyázni!

**FÉRFI HANG** (lelkesen) Táncolj még! Brigitte, táncolj!

**BB** Átlagos fiatal lánynak kellett volna lennem. (Halkan.) Mint amilyen anyám volt ifjú korában. (Legyint.) Á, szerintem ő sosem volt fiatal. Arról, hogy hogyan születika gyerekek, mélyen hallgattott.



Roger csak nevetett rajtam, amikor... szóval, amikor először voltunk együtt az ágyban. *(Nyújtózkodik, felugrik. A nézőkhöz fordul.)* A férfiak! Istenem, most mondjam azt, hogy elegendő van belőlük? Nem mondom. Miért mondanám? Mindig vártam tőlük valamit. Mit? Hogy legyen valaki, akinek a vállán kisírhatom magam. *(A közönséghez.)* Nem hiszik?

*Kis csend*

**BB** Azzal vádolnak, hogy önző vagyok, csak a saját világom érdekel, mindig csak én, én, én. De nem így van, félreismernek engem. Költészetet szeretnék, gyertyafényt, halk zenét.

### HARMADIK JELENET

**BB** *a paraván mögé megy, átöltözik.*

**FÉRFI HANG** Láttátok, fiúk? Ez ő volt. *(Kidáltva.)* Bé-Bé!

**NŐI HANG** Na és? Már nincs itt. Én vagyok itt.

**FÉRFI HANG** Mintha nem is lenne valóságos.

**NŐI HANG** Ajánlom is, hogy ne legyen az.

**BB** *parókában, méretes napszemüvegben, hosszú sállal a nyakában és lapos sarkú cipőben tér vissza.*

**BB** Elegendő van, hogy mindig, mindenütt felismernek. Nem vagyok elég jó színésznő, csak magamat tudom játszani. Anyám nem is akarta, hogy elmenjek arra a próbafelvétele. Eljött velem, elkísért, mintha a hétfejú sárkánytól kellene megvédenie, de szerintem azért jött, hogy keresztbe tegyen. Amikor Roger-t megismertem, eldől a sorsom... *(Újra előjön a fotós, és kattintgatni kezd.)*

**BB** Na, tessék! Így is felismernek... *(Ledobja a parókát, leveszi a napszemüveget, a sálat. Megjelenik Roger, és némán nézi a lányt.)*

**BB** *(a nézőkhöz)* Ott állt, és csak bámult, bámult rám, mintha valami cso-

dát látna. ... *(A sáljával összeköti a fotós kezét, hogy ne tudjon kattintani, mire az eltűnik.)*

**ROGER** Kisasszony!

**BB** *(meglepetten)* Hozzám beszél?

**ROGER** Azt hiszem, kettesben vagyunk.

**BB** *(körülnéz)* Tényleg.

**ROGER** Melyik cégnél dolgozik? Úgy értem, melyik ügynökség modellje?

**BB** Hogyan? Ügynökség? Még diák vagyok.

**ROGER** És ez a fotós, kinek dolgozik? Nem mondja, hogy nem készült magáról egyetlen divatfotó sem.

**BB** Rólam? Na hiszen. Apám le is törné a derekamat.

**ROGER** Ezt a szépséget, ezt az arcot és ezt a vad sörényt meg kell mutatni a közönségnek.

**BB** Maga is fotós? Nem szeretem a fotósokat.

**ROGER** Rendező vagyok, azaz csak leszek.

**BB** Szóval filmes?

**ROGER** Mondjuk.

**BB** Most igen vagy nem?

**ROGER** Igen. Dolgozom egy forgatókönyvön, és éppen ilyen lányt keresünk a főszerepre, mint maga.

**BB** Hát ezt bárki mondhatja.

**ROGER** Nem hiszi? Holnap bemutathatom a producerünknek. Ha meglátja magát, még nagyobb összeget ír a csekkfüzetébe.

**BB** Mit képzel? Nem vagyok eladó.

**ROGER** Jaj, ne sértődjön meg! Nem akartam megbántani. De egy filmben sztár kell, olyan lány, aki miatt beülnek a moziba a nézők. Olyan lány, mint maga.

**BB** Tényleg úgy találja?

**ROGER** *(végigsimítja a lány haját, tenyere megállapodik a vállán)* Megtaláltam.

**BB** *(elhűzódik)* A kiállított tárgyakhoz nyúlni tilos.

Claude Autant-Lara:  
**Baj esetén**  
(Jean Gabin és Brigitte Bardot)

**ROGER** És még szellemes is.

**BB** A nyári vakációban teremőr voltam a Louvre-ban.

**ROGER** Modellt is állhatott volna valamelyik régi festőnek. Renoir biztosan megőrült volna magáért.

**BB** Aki azokat az aktokat festette?

**ROGER** Azt is. Tájakat, embereket, akik élvezik az életet, akik szeretnek élni.

**BB** Én is szeretek élni. Nagyon.

**ROGER** Akkor... akkor találkozunk, mondjuk holnap.

**BB** Csak el ne vigyék katonának.

**ROGER** Engem?

**BB** Egyik rokonunk fia Algériában harcol.

**ROGER** Ne törődjön ezzel! Majd a tábornok véget vet ennek a csihi-puhinak.

**BB** Az a nagyorrú ember? Mindig nevetek, ha látom a moziban.

**ROGER** Szóval jár moziba. Remek. Holnap elme- gyek magáért.

**BB** Jaj, azt ne! Inkább... tudok egy kis kávézót a Montmartre-on. A Pigalle-on.

**ROGER** A Pigalle-on? Négykor legyen ott. *(Kimegy.)*

**BB** Ott leszek. *(Elgondolkodva.)* Jó ez nekem? ... Mindegy. Mi bajom lehet, nem igaz?

*Átkötő zene szól vagy valami képsor egy másik BB-filmből, mielőtt a színésznő újra 1973-as jelmezében tér vissza.*

### NEGYEDIK JELENET

**DOKTOR** Gondolom, találkoztak. Létrejött a randevú.

**BB** Persze. Majdnem minden nap. Titokban. A stúdióba is elvitt. Megőrültek értem a férfiak. Akkor nem értettem, még nem értettem. Próbafelvétel nélkül megkaptam szerepet. Otthon nem mertem elmondani. *(Fekete-fehér fotók vil- lannak fel a vásznon.)*

**BB** Roger később feleségül vett. De nem volt könnyű dolga. A szüleim nem akartak hozzáadni. Annyira, de annyira szerettük egymást. Még egy regényt is írt rólam. *(Megrántja a vállát.)* Legalábbis nekem azt mondta, hogy rólam szól... Mások is írtak. Sokan írtak, sokfélért írtak. Egy híres filozófus felesége írt rólam a legszebben.

**NŐI HANG** *(tudományoskodva, idézetként)* Ha hátulról nézzük ezt a karcsú balerinaalakot, észre sem vesszük, mennyire kihívó. *(BB hátat fordít a közönségnek.)* A nőiesség szép kebleiben arat győzelmet. *(Visszafordul, és végigsimítja a mellén.)* Hosszú, erotikus tincsei szabadon omlanak a vállára. *(BB megrázza a sörényét.)* Frizurája szinte sohasem látott fésűt. Az ajkai egyenesen csókra termettek... *(Csücsörít.)*... Sokszor jár meztláb. *(Lerúgja a cipőjét.)* Még egy szent is eladná a lelkét, csak hogy táncolni lássa.



**DOKTOR** Olvastam. Simone de Beauvoire. Ráismerek a szövegére.

**BB** *(dúdolgat valamit, tánclépéseket tesz, de már nem megy jól neki)* Ő az. Valami filozófusnak a felesége. Rettentő csúnya ember. A férje. Sartre...

**DOKTOR** Jean-Paul Sartre. Igen. *(Felhangzik egy sláger az ötvenes évekből.)*

**FÉRFI HANG** És Isten megteremtette a nőt! Hétszer megnéztem a moziban.

**BB** Nem tudom, mit ettek rajtam? Az orrom pocskék. A szájam sem szép. A többi meg semmilyen.

**DOKTOR** *(váratlanul)* Biztos ebben?

**BB** Engem Roger teremtett meg. Úgy rajongott értem, mint egy kisfiú az édességbolt kirakata előtt. Nem, nem játszottam vele. Én is szerettem, őszintén, igazán szerettem. A szüleim halani sem akartak róla...

**FÉRFI HANG** Ki az a Roger Vadim? Egy senki, nem egzisztencia. Ugyan már!...

**BB** Titokban találkoztunk egy barátja lakásán. Kiderült a dolog, és nem engedtek ki otthonról. Bezártak. Apám megfenyegette őt, lelővi, ha megtudja, hogy elcsábított.

**DOKTOR** De nem lőtte le.

**BB** *(visszaurítja a puffot a Doktor elé, leül rá)* Egyszer Roger feljött hozzánk elköszönni, mert Nizzába utazott egy forgatásra. Apám utána kéjes vigyorral közölte: Na, többé nem fogod látni őt. Aznap este moziba mentek, de csak a hügomat vitték magukkal, én otthon maradtam. Anyám fázott, és hazajött egy kardigánért... *(Embrió pózba kucorodik.)* Akkor már a konyha kövén feküdtem, a nyitott gázcsap előtt, ájul-tan... Ha negyed órával később jön... *(Felhangzik egy Édith Piaf-dal részlete: Mon Dieu.)*

**DOKTOR** *(inkább állítja, mint kérdezi)* Azután is megpróbálta. Az öngyilkosságot?

**BB** *(főlegyenesedik, de nem a kérdésre válaszol)* Persze, hogy hozzámentem feleségül. Csak meg kellett várnunk, amíg nagykorú leszek. *(Visszagurul a puffal a tükör elé, fésülködni kezd, igyekszik rendbe szedni szanaszét álló hajzuhataját.)* Szép akartam lenni, emlékezetessé tenni azt a napot. Ő tanított meg mindenre. Szabaddá varázsolt. Bevezetett a szerelem titkaiba. *(Előrehajol, mintha meg akarná csókolni a tükörképét.)* Én akkor tényleg azt hittem, hogy csak ennyi az egész. Sokat szeretkeztünk. Még többet veszekedtünk. Mindig olyan édes volt a kibékülés. *(Elmélázik.)*

**DOKTOR** Mégis szakítottak.

**BB** *(feláll, a Doktor felé fordul)* Honnét tudja? De végül igen. Tudja, talán az volt a baj, hogy más embert akart formálni belőlem, mint aki voltam. Mégis hallgattam rá, mindenben szót fogadtam neki.

**DOKTOR** Megbánta?

**BB** Kérdezi vagy állítja ezt?

**DOKTOR** Magának kell tudnia.

**BB** Ez a baj magukkal.

**DOKTOR** Velünk?

**BB** Mondták, hogy fölöslegesen jövök ide. Úgysem válaszol, egyik pszichiáter sem válaszol. Csak néznek, bólogatnak, a jobbak figyelnek is...

**DOKTOR** Ha ilyen rossz véleménnyel van ró-lunk...

**BB** Nem, nem, bocsásson meg! Nem akartam megsérteni.

**DOKTOR** Nem is tudna... Tehát, mi baja volt ezzel a fiúval, ezzel a Roger-val?

**BB** Úgy figyelt engem, mint egy kamera. Nagyjából úgy, mint most maga. Azt mondta, hogy a közönség szemével néz rám. Hitttem benne. Később tényleg nagy sikerünk lett. De az első közös filmünk megbukott...

**DOKTOR** Nem láttam. Sajnos nem járok moziba. *(A kerekesszékeire mutat.)* Megérti, ugye?

**BB** *(részvétellel)* Igen. *(Kissé zavartan.)* Mióta... van így?

**DOKTOR** Dien Bien Phu. Mond ez a név magának valamit?

**BB** Indokína, ugye?

**DOKTOR** Az. Vietnam. Katonai sebész voltam. Hazatérve képeztem át magamat. Muszáj volt valahogy túlélnem.

**BB** *(mozdulna a Doktor felé)* Sajnálom...

**FÉRFI HANG** *(gyalázkodva)* Brigitte Bardot tökéletesen tehetségtelen...

**NŐI HANG** *(mint fent)* Roger Vadim teljesen gát-lástalan...

**FÉRFI HANG** *(mf)* Vadim-nek nem ilyen nőt kellett volna teremtenie...

**NŐI HANG** *(mf)* Brigitte Bardot nem kell nekünk... Többet rombol, mint az atombomba.

**BB** *(megborzong, és úgy mondja a Doktornak)* Képzelve, 58-ban, a brüsszeli világiállításon engem választottak a bűn szimbólumának. Roger mérges volt, de engem egyáltalán nem igazgatott. Legfőleg nem játszom többet. Ennyi volt – és kész. De aztán jöttek a hírek külföldről, Londonból, később Amerikából. Be akarták tiltani a filmünket. Ez hatott. Tódultak a moziba az emberek. Naná, hogy a férfiak. De a nők is. Kíváncsiak lettek, Isten milyen nőt teremtett. *(A paraván mögé megy átöltözni.)*

#### ÖTÖDIK JELENET

*Közben szinte egészen sötét lesz. Amikor BB újra kilép, csak sejteni lehet, hogy meztelen.*

**BB** Milyen nőt teremtett? Hát engem. Nem tudok mást játszani, mint aki vagyok. Nem is játszom, csak vagyok. Olyan vagyok, amilyennek látnak. *(A sötétben megszólal Bardot egyik saját dala: Un jour comme un autre)*

**BB** *(ki-be sétál a lepedők között)* Egy nap jön egy másik stb.

**NŐI HANG** *(kételkedve)* Bardot énekel? Hiszen kottát sem tud olvasni.

**FÉRFI HANG** *(fennhangon)* France Soir! Rendkívüli kiadás! Válik az álom-pár! Bébé és Vadim szétmennek. Rendkívüli kiadás! France Soir!

**BB** *(magára kap egy köpenyt)* Igazából soha nem mentünk széjjel. Vadim mindig a barátom maradt.

*A fotós visszatér, újra kattintani kezd, BB most nem tiltakozik, inkább pózol. Villog a vaku, csak az világítja meg időnként a színpadot.*

**BB** Engem hibáztattak, hogy elhagytam a férje-met, akinek mindent köszönhetek. De szerel-mes lettem. Újra. Egy színészbe. Jacques annyira más volt, mint Roger!

**NŐI HANG** *(ironikusan)* Kicsoda? Miféle Jacques?

**FÉRFI HANG** Hát, akihez hozzáment, Jacques Charrier, a színész.

**NŐI HANG** És Trintignant? Ő is?

**FÉRFI HANG** Meg Sacha Distel, a sanzonsztár. Nem beszélve a másiktól, Gilbert Bécaud-ról

**NŐI HANG** Szégyentelen. Ennyi férfi!

**BB** *(dühösen)* A szeretőt lecsereéli az ember, de a parfümjét soha.

**FÉRFI HANG** Tényleg sok ez egy kicsit. *(Féltékenyen.)* Egyáltalán, ki ez a Charrier?

*A fotós eltűnik. Világos lesz.*

#### HATODIK JELENET

Közben BB apránként felöltözik a nézők előtt. A fiatal enje tér vissza.

**BB** Olyan volt nekem, mint a tülkorképem. Roger erős volt, dinamikus. Jacques aranyos, kedves, kicsit mélabús. *(Miközben ezt mondja a két férfi fotója váltakozva jelenik meg a háttérben.)* Hívtak Amerikába forgatni. Nem akartam itt hagyni őt. Kétszázezer dollárt ajánlottak egy szerepért. Kétszázézet! Egy valóságos vagyont. Nem vállaltam el. Hollywoodhoz nekem semmi közöm. Én párizsi lány vagyok. Különben is utálok repülni. Bezárva lenni egy fémketrebe hosszú órákig. A producerem örjögött. Hogyan lehet visszautasítani egy ilyen ajánlatot? Aztán megbékült, és összehozott Jean Gabin-nel. *(A fotók eltűnnek.)*

**GABIN** Mi az? Megint együtt játszottunk valamiben?

**BB** Nem, erről szó sincsen.

**GABIN** Már keveset vállalom.

**BB** Akkor nagyon elképedt, mikor megtudta, hogy én leszek a partnere.

**GABIN** Maga folyton meztelenül mutogatja magát.

**BB** A rendezők vetkőztetnek. Higgye el.

**GABIN** Ezt kár volt mondania. Nem hiszem el.

**BB** Miért? A végén megkedveltük egymást. Olyan lett nekem, mint egy nagypapa, aki soha nem is volt az életemben. Megérezte, hogy csak szeretetre van szükségem.

**GABIN** *(a közönségnek)* Szeretetre? Inkább szerelemre. Azaz, hogy egészen pontos legyek, szexre. *(BB-nek.)* Engem is elcsábított. Leg-alábbis megpróbálta. Úgy emlékszem, egy me-

részebb képsort ki is vágattak a filmből. Az ügyvédi irodámban játszódo jelenetben felemelte a szoknyáját, derékig. Csak egy harisnyatartó volt rajta. Ez a jelenet nem volt benne a forgatókönyvben.

**BB** (a nézőknek) Kíváncsi voltam, hogyan reagál. **GABIN** (a közönségnek) Sok nagy sztárral dolgoztam már, de ilyen sürgés-forgást nem láttam még senki körül. Ő az a nő, aki huszonnégy óras szolgálatot igényel. Én mondom ezt, Jean Gabin. Higgyenek nekem. Bocsánat, vár a fotelem és egy palack Calvados. (Lassan elballag.)

**BB** Talán mégsem voltam olyan szörnyeteg. (Részlet egy Gabin által énekelt dalból.)

**BB** (bemegy a lepedők közé, ott sétál, onnan halljuk, amit mond) Állapotos lettem. Jacques teherbe ejtett. Már korábban is lehetett volna babám... Megijedtem... Nem akartam, nagyon nem akartam még gyereket... Depressziósan mászkáltam, mint egy alvajáró.

#### HETEDIK JELENET

Halk, mégis nyugtalanító zene. A következőket a közönségnek mondják.

**ROGER** (be) Kétségbeesetten hívott fel. Még mindig szerettem. Nem, ez így mégsem igaz, csak kedvettem. Nem tudtam rá haragudni. Nem tudtam magára hagyni. Gyorsan bevágódtam a Ferrarimba, és téptem hozzá.

**BB** (előjön, újra más ruhában) Azonnal jött, és magával ragadott. Egyébként régebben is ilyen volt, amikor még ő és én, szóval, amikor együtt voltunk. Százhuszszal hajtott kifelé a városból, ki a világból is... Csak beszélt, folyton beszélt. Hatott rám. Majdnem újra beleszerettem. Legáltalában elfelejtettem, miért is szakítottunk. Talán az én hibámból...

**ROGER** A tükörből bámultam, alig figyeltem az utat. Az én kék Ferrarim elől ki szoktak térti a többiek. Ő maga volt olyan, mint egy gyerek, egy babusgatásra szoruló kislány.

**BB** Roger tudta, hogy nem szeretnék gyereket. Tőle sem akartam, senkitől sem. Jacques viszont nagyon szerette volna, hogy legyen. (Innentől már egymáshoz beszélnek.)

**ROGER** Vigyázhattatok volna.

**BB** Olyan romantikusan zajlott minden. Elutaztunk síelni az Alpokba, de a hóvihar miatt napokig ki se tehattük a lábunkat a menedékházból.

**ROGER** Ne meséld! A többit el tudom képzelni.

**BB** Szeretkeztünk, folyton szeretkeztünk. Alig hagytuk abba...

**ROGER** Mondom, hogy el tudom képzelni.

**BB** ... máris folytatni akartuk. Akkor történéstett...

**ROGER** (mélyen BB szemébe néz) Honnét tudnád, hogy szereted-e a gyerekeket, ha nem szülszölöd meg?

**BB** Jacques is nagyon akarja... Nagyon. (Éles félciskorgás. Roger eltűnik. Sötét lesz a színpadon.)

#### NYOLCADIK JELENET

**FÉRFI HANG** (fennhangon) Szenzáció! A szexbálvány gyermeket vár. Eltűnt a világ szeme elől. Hol rejtőzik Brigitte Bardot?

**NŐI HANG** (gúnyosan) Gyereket? Minek neki gyerek?

**FÉRFI HANG** Még ő maga is gyerek.

**NŐI HANG** Gyerek? Egy frászt. Ördög. Ő egy nőstényördög!

**BB** (menekülésszerűen elbújik a lepedők között) Senkinek se kívánom azokat a hónapokat.

**FÉRFI HANG** (fennhangon) Interjú a következő számunkban. Munkatársaink szóra bírják BB-t.

**BB** (takarásból) Nem, nem adok interjút, senkinek sem. Bármennyit fizetnének érte.

**NŐI HANG** (gúnyosan) De vajon tudja-e, hogy ki a gyermeke apja? Melyik férfi a sok közül?

**BB** (takarásból) Embertelen, amit a sajtó művelt velem.

**FÉRFI HANG** (fennhangon) Lányt szeretne vagy fiút? Kérem, válaszoljon! Művész, válaszoljon!

**NŐI HANG** (gonosan) Művész? Milyen műfajban? Talán a lepedőn.

**BB** (takarásból) Három hónapja leeresztett függönyök mögött élek.

**FÉRFI HANG** (fennhangon) Ha fiú lesz, milyen nevet ad neki? Louis, Gilbert, Roger, Jacques?

**NŐI HANG** (cinikus nevetéssel) Mindegyiket.

**FÉRFI HANG** (fennhangon) A színész, a lakásán szülte meg a gyermekét.

**BB** (A takarásból, diadalmasan, de fájdalmasan) Fiú! Fiú!

Csecsemősírás. Aztán egy lassú szám hangzik fel. Charles Trenet: La mer – A tenger.

**BB** (előlép, ismét negyvenesen) Pocsék színésznőként indultam, és most is az vagyok... Vagy ezt mondtam már? ... Minden hamis. Amit mondanak, amit csinálnak... Kínálgattak színházi szerepekkel, de az nem az én világom. Ugyanazt eljátszani, egymás után tízszer, húszszor. Nem tudom, mások hogyan bírják? Meg a próbák... Fölkelni korán reggel, készülni, szerepet tanulni... Minek? Nem vagyok elég híres így is? Dehogyan... A hírnév ügyis magányossá tesz, még magányosabbá, mint amilyenek úgy is vagyunk. Elszívja az energiáimat, a véretem. Legjobb lenne véget vetni, véget vetni mindennek, az egésznek...

**DOKTOR** De nem tette meg. Igazán soha nem tette meg.

**BB** A fiamra gondoltam, a kicsire.

**DOKTOR** Helyes. Úgy viselkedett, mint egy normális anya.

**BB** Ha Bé-Bé-ről beszéltek, mindig azt hittem, valaki másról van szó, akit nem ismerek. Meg kellett volna ölnöm a bennem lakozó Bé-Bét.

**DOKTOR** Bé-bé meghalt, éljen Brigitte!

**BB** Én talán nem is az emberi fajhoz tartozom. Filmrészlet. Vagy csak fotó. Jelenet Louis Malle

Magánélet című filmjéből, amikor a Bardot játszotta főszereplő lány öngyilkos lesz, hosszú snittben zuhan lefelé egy magas épület tetejéről.

**BB** Egy éjszakai forgatás után, a szálló liftjében letámadott a takarító. Amíg felfelé mentünk, végig mocskolódtam. A nyolcadikon volt a szobám. Azt sziszegte, hol a fiam, hol a fiam? ... Kiderült, hogy elveszítette őt az algériai háborúban. De tehettem én arról? ... Üldözött vagyok. Nincsen semmiféle életem. Állandóan körülvesznek. ... Fel kellene hagyni a filmezéssel. Nem akarok sztár lenni, ha nem élhetek úgy, mint más, mint egy valóságos ember. Én egy szobor vagyok. Nem azt látják az emberek, aki volnék. Az állatoktól sokkal több szeretetet kapok. Ők valóban önzetlenek. Az emberek csak a testemet látják, azért vannak oda... Hát, tessék! Akkor nézzék... (Dühösen vetkőzni kezd.) Nézzétek! (A Bardot-t alakító színésznőre van bízva, mit mutat meg magából; közben lassan elsötétül a színpad.)

Újabb dal: Zsötem, az eredeti verzió, ahogy Bardot énekelt, még a vetkőzés alatt elkezdődik (most a színésznő énekl).

A kivilágosodó színpadon egy bábu fekszik. A fotós még félhomályban kezd villogtatni. Amikor rájön a tévedésre, dühösen belerúg a bábuba. BB ütlegelni kezdi a fotóst, aki elmenekül.

**BB** A saját életemet élem... Igen, ez vagyok. Ha megtetszik valaki, nem szoktam habozni. Néhány ember csak éjszakára kell. Egyetlen éjszakára. (Kacérkodni kezd a férfinézőkkel.)

**NŐI HANG** (gonosan) Bardot feslett erkölcsű... Bardot életerevei silányak... Bardot rossz hatással van a fiatalokra...

**FÉRFI HANG** Ugyan kérem! Bardot egy lejárt lemez. Már senkit sem érdekel. Itt az új hullám. Godard és a többiek. Jeanne Moreau a színésznő, nem ez a ... (Kerülgeti a szót, végül kimondja.) ez a kis ágybetét.

**BB** (A Doktorhoz fordul) A filmezés képtelen dolog. Amíg világitanak a lámpák, más vagyok...

**DOKTOR** Azt kellene tudatosítania magában, hogy a kamera teremt valaki mást magából. Kivetkőzteti az igazi énjéből.

**BB** Inkább levetkőztet. Nem az vagyok, akinek látszom. Nem is akarok az lenni. Én csak egy egyszerű lány vagyok.

**DOKTOR** A hírnév pusztít. S magát kedvesem meglopták.

**BB** Engem? Kik? A férfiak?

**DOKTOR** A nézők. Akik figyelik, akik bámulják, akik bálványozzák. A nők is, azok, akik utálják.

**BB** A nézők? Hogyan?

**DOKTOR** Tolvajok! Ellopták a tükörképét.

**BB** A tükörképemet?

**DOKTOR** Igen. A gépművészet rettenete. A huszadik századé.

**BB** Az hogy lehet?

**DOKTOR** A ma is létező természeti népek til- takoznak, ha fényképfelvételeket készítenek róluk. Úgy gondolják, hogy a fotó elrabolja a lelküket.

**BB** De hát én itt élek, Párizsban. Negyvenegy éves vagyok, és még nem is éltem igazán. A sa- ját magam bőrtönében érzem magamat.

**DOKTOR** Olyan filmszerepeket kapott, amik túlságosan emlékeztették a saját életére. Ahogy eljátszotta, az a figura már nem volt a magáé. Másoké lett. Kirabolták. *(Nyugtalanul körülnéz, mintha keresne valakit vagy valamit.)* Henriette?

**BB** Ki az az Henriette?

**DOKTOR** Óh, nem fontos.

**BB** Akkor élek igazán, ha nem forgatok. Soha nem vágytam arra, hogy sztár lehessek. Negy- ven film után már igazán elmondhatom ezt. Az a baj, hogy minden filmemben kezdőnek érez- tem magam. Eljött az ideje, hogy abbahagyjam. Hogy visszavonuljak.

**DOKTOR** Van egy meglepetésem a maga szá- mára.

**BB** A számomra? Meglepetés? Micsoda? Csak nem...

**DOKTOR** Várjon. Ne türelmetlenkedjen. *(Tárcsáz egy számot.)* Az a baja, hogy mindent rögtön akar. Halló? ... Doktor Gardini vagyok... Egyszer járt nálam. Igen. Adom egy régi ismerősét.

#### KILENCEDIK JELENET

**BB** *(izgatottan átveszi a telefont)* Halló?

**JEAN-LOUIS** *(végig csak a hangját halljuk, esetleg egy fotón látjuk is)* Halló, Brigitte, tényleg te vagy?

**BB** Ki a csoda lennék! Te, te *(szeretettel)*, Louis, te nyavalyás.

**JL** Nahát, Gardini doktor mondta, de nem

akartam elhinni. Ezer éve nem...

**BB** Ezeregy.

**JL** Nem gondoltam volna, hogy még beszélék veled ebben az életben.

**BB** Majd egy másikban, ugye?

**JL** Nincs másik, legalábbis azt hiszem, hogy nincs.

**BB** Te még forgatsz, úgy hallom.

**JL** Hát... néha. Ha hívnak. De már nem tud külö- nösebben izgatni.

*A lepedőn fotók jelennek meg Bardot és Trintignant közös filmjéből*

**BB** *(dühösen elfordul a képmásától)* Ne, ne, ezt nem akarom.

**JL** Emlékszel, Bébé?

**BB** Mire?

**JL** Arra a vörös ruhádra, amiben a forgatáson először láttalak.

**BB** Jelmez volt.

**JL** Akkor is. Úgy feszült rajtad...

**BB** Én arra a vadító cha-cha-chára emlékszem.

**JL** Meg kellett pofozzalak.

**BB** Utána egész éjjel borogatni kellett az arco- mat.

**JL** Rég volt.

**DOKTOR** *(mintha várászló lenne, pattint egyet, és a képek eltűnnek)*

**JL** Bocsáss meg, be kell vennem a gyógyszeriei- met, mielőtt ma is elfelejtem. És semmi izgalom.

**BB** *(kacagva)* Dobj el a tablettáid. Fölöslegesek.

**JL** Segítenek. Valamennyire segítenek.

Louis Malle:

**Magánélet**

(Marcello

Mastroianni és

Brigitte Bardot)

**BB** Örökké akarsz élni?

**JL** Csak amíg lehet... Mondd, és megvan még a Doktornak az a bo- londos cicája?

**BB** Ja... most már értem. Henriette? Készál valahol.

**JL** Mindig. Az is lehet, hogy már

elpusztult.

**BB** Gondolod? Akkor meg...

**JL** Ne is törődj vele! Magadra vigyázz!

**BB** Te is.

**JL** Ágyó, kedves.

**BB** Ágyó. *(Késve mondja.)* Kedveltelek... *(BB visszaadja a telefont a Doktornak.)*

#### TIZEDIK JELENET

*A szinpad elsötétül, csak a Hangok hallatsza- nak.*

**NŐI HANG** *(dühödten)* Egyetlen férfi se maradt meg mellette. Mind otthagyták. Fele- ségnek se volt jó, nemcsak anyának.

**FÉRFI HANG** *(gúnyosan)* Ki lesz a követke- ző Miszter Bardot? Egy síoktató? Vagy egy bankár? *(BB összerogy, tenyerével a padlót veri.)*

**NŐI HANG** Hol a gyereke? A kislia? És a fér- je, Jacques? Már őt is elhagyta?

**FÉRFI HANG** Tőle kérdezze!

**BB** Nem, nem, nem! *(Kirohan.)*

#### TIZENEGYEDIK JELENET

**ROGER** *(Újra világos, belép)* Ha Don Juan nő lett volna – ez az utolsó közös filmünk címe. Én rendeztem, hozzám futott, engem kért meg, hogy csináljunk még egyszer együtt valamit. Akkoriban nagyon rossz figurák forogtak kö- rülötte. A magánélete csupa zűr volt. Nem voltam féltékeny, nem izgatott, kivel fekszik össze. Javában Jane-nel éltem, Fondával, de Brigitte olyan volt, mint egy gyerek: eszik, amikor éhes, szeretkezik, amikor... *(Legyint.)* Mást se akart, csak hogy szeressék. Kisajátí- totta azt a férfit, akit maga mellé engedett. Talán sose ismerte az igazi szerelmet. A szex- szel fejezte ki a szeretetét.

*Halk, majd egyre erősebb szíreناهang.*

*Az egyik lepedőn vérfoltok ütnek át. BB felemeli a bal karját, melyen piros vércsik csorog végig. Vadim kirohan a félájult lányért, behozza, le- fekteti.*

**ROGER** Tényleg meg akart halni. Éppen a szü- letésnapján. Próbálkozott már ezzel nem is egyszer, de úgy csinálta, hogy mindig idejé- ben megtalálják. Gyerek maradt, örök, nagy gyerek. Azért gyűjtögette a férfiakat, azért nem tudott szeretetet adni senkinek, mert folyton keresett egy szívet, egy másik szívet. De a rajongók ezt nem tudták. Senki se tudta. *(Kitámogatja a fiatal BB-t.)*

**NŐI HANG** Egy hajszálon múlt a filmsztár élete.

**FÉRFI HANG** De életben maradt. Megmentet- ték. Túlélte a halálát.

*Zenés átkötés, fotómontázs a múltból, amely- ben néha fel-felvillan egy állatos kép.*

#### TIZENKETTEDIK JELENET

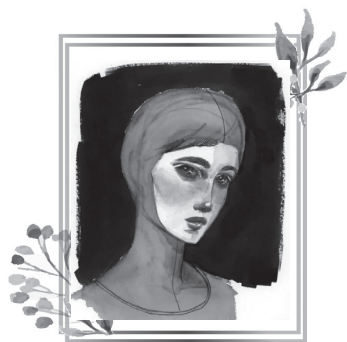
*Visszatérünk a jelen időbe, BB ismét negyvene- sen jön be.*

**BB** *(miközben beszél, lassan körbesétál a szín- padon, mintha búcsúzkodna, aztán a Doktorra néz)* Rá vagyunk téve egy sínre. Megy a sze- relvény velünk. Jönnek sorban az állomások. És nem lehet kiszállni. Csak integetni a vára- kozó tömegnek, akik nem szeretnek, csak kí- váncsiak... olyanok, mint a hullarablók. Nem akarom, már réges-rég nem akarom... Már sír- ni sem tudok, elfogytak a könnyeim... *(Az utol- só mondatot már a szinpadon kívül mondja.)*

**DOKTOR** *(felállna és utánamenne)* Brigitte, azt tanácsolom, bújjon el a világ elől. *(Visz- szazuhan a kerekesszékebe.)* Mást kell csinálni. Élni... esetleg írni... vagy fotózni... Ne varras- sa föl a ráncait! Hallja, amit mondok? Így is gyönyörű... Gyönyörű! Mindig az marad. *(Már a közönséghez beszél.)* Nem fogják elfelejte- ni... Sohasem... Soha... *(Főlerősödő Ravel-zene: La Valse)*

*A Doktor körben forgatja a székét, mintegy táncba kezd vele. Lassú sötét. •*





MARGARET ATWOOD // PETHŐ RÉKA

## ÉRTÉKREND ÉS HATALOM GILEÁDBAN

ATWOOD DISZTÓPIÁJÁBAN MÁR NYOMA SINCS A NŐI EGYENJOGÚSÁGNAK, GILEÁD AGRRESSZÍV FÉRFIÁLLAM, AHOLO NINCS SZERELEM, NINCS HÁZASTÁRSI SZERETET, A NŐK MÁR CSAK TENYÉSZÁLLATOK.

Margaret Atwood írói életműve elsősorban női történeteket elmesélő regényekből áll, ám *A szolgálólány meséje* több egyszerű női történetnél, ezért várt világszerte ismertebbé, mint az írónő többi – kivétel nélkül kiváló – regénye. Általános érvényű kérdéseket vet fel a hatalom és a társadalom működéséről, az egyén szabadságáról és annak hatáiról. A történet szerint az egykori Egyesült Államokban olyan mértéket öltött a levegő és a föld szennyezettsége, hogy veszélybe került az élelem elérhetősége, minimálisra csökkent a születések száma, amelyre válaszul egy katonai csoportosulás magához ragadja a hatalmat és létrehozta Gileádot. Itt összegyűjtik a szülésre képes nőket, őket a hatalom elitjébe tartozó házaspárokhoz rendelik ki szolgálólánycént, ahol céljuk és feladatuk, hogy gyermeket szüljenek a parancsnokuknak. Mindezt a világ megmentésére és az erkölcsiség visszaállítására szolgáló küzdelem ideológiája mögé rejtik.

Az 1985-ben megjelenő regényből először mozifilmes adaptáció készült 1990-ben, majd 2017-ben minisorozatként adaptálták, 2019-ben pedig képregény formában is megjelent (ezen kívül egy opera is készült belőle). Atwood saját elmondása szerint az egyre erősödő konzervatív hangulatra (a vallásos *Focus on the Family*, a keresztény koalíció csoportosulások

és a Reagan-adminisztráció) válaszul írta meg *science fiction*-jét, azzal a szándékkal, hogy megmutassa, mi a logikus következménye mindannak, amit ezek a mozgalmak hirdetnek és célul tűztek ki. Ha megvalósítanak és végigvinnék kampányaikban hangoztatott szándékaikat, annak végkifejlete Atwood gileádi társadalma lenne. Ez azért sem teljesen utópisztikus gondolatmenet, mert mindazok a problémák, amelyekre megoldást kínálva a gileádi társadalom a regényben létrejött, valóban jelentős és egyre nagyobb figyelmet követelő kérdések a mai valóságban is: legyen szó a túlfogyasztásról, pazarlásról, a Föld egyre szennyezettebbé válásáról, vagy épp az emberi kapcsolatok kiüresedéséről, a rengeteg válásról, a témák mind napirenden vannak jelenkori társadalmunkban. *A szolgálólány meséje* arra mutat rá, milyen következményekhez vezet, ha mindezeket központi, radikálisan diktatórikus megoldással igyekszik kezelni egy társadalom, és azt feszegeti, hogy meddig terjed az egyén szabadsága globális méretű kérdésekben.

Habár a mű egy disztópikus valóságot rajzol fel, valójában nincs benne semmi, ami teljes mértékben fikció lenne. Mindazok a szabályok, központi előírások, megtorlások, amelyek a regényben megjelennek, a történelemben valamilyen formában már megvalósultak. A lehetséges válaszok,

amelyet Atwood megfogalmaz, nem példa nélkül állók, ez az egyik magyarázata, hogy miért lehet olyan könnyen kapcsolódni a történethez. Mindezek mellett *A szolgálólány meséje* pontos ábrázolása annak, hogyan tud kialakulni egy teljhatalmú diktatúra úgy, hogy a civil társadalom közben minden lépését tisztán látja, mégsem tesz ellene. Egy közös ellenség megnevezése, aki veszélyezteti az országot, és ezért a kormány az állampolgárok érdekeit szem előtt tartva tesz akár szélsőséges lépéseket a fenyegetettség megszüntetésére? Az alkotmányos kontroll eltörlése arra hivatkozva, hogy veszélyhelyzet van, ezért fontos a gyors döntéshozás lehetősége? Nem ismeretlen politikai lépések.

A politikai kérdésekkel párhuzamosan Atwood mindennek a társadalmi vetületét is vizsgálja: Serena személyében – ő June, a főhős szolgálólány parancsnokának felesége –, megmutatja a mozgalmak és a választott jelzavak jelentőségét és felelősségét is. Serena a regényben tévés karrierrel rendelkező énekesnő, aki hírnevét felhasználva a nőket a konyhába visszautaló mozgalmak aktivistája lesz. A konzervatív mozgalmak női szószólói esetében azonnal adódik az ellentmondás, miszerint éppen ellenkezőjét csinálják, mint amit hirdetnek (lásd a Phyllis Schlafly munkásságát bemutató *Mrs. America* sorozat), Serena esetében ez áldozat meghozatalaként neveződik meg. Ám azt látjuk, hogy amikor a célt ér és megvalósul, amiért harcolt, nem maradéktalanul elégedett elnyert szerepével. A regényben ez csak az említés szintjén jelenik meg, a sorozatban válik még hangsúlyosabbá, ahol a nő tanult értelmiségiként választott szakmájában dolgozott, könyvet is írt eszmeiségéről – ám ez a könyv a gileádi világban már tiltott olvasmány, Serena előtt pedig korábbi kollégái becsukják az ajtót, amikor a jelentősebb kérdésekről beszélnek.

Az epizodikus építkező regény két fő irányt követ: egymással felcserélhető, az időrendtől független jelenetekkel, helyzetekkel festi fel a gileádi társadalom működését. Megismerjük ennek a világnak a szabályait, repetitív eseményeit June napi rutinján keresztül: bevásárlás, szertartás, kivégzés. A másik vonalon June személyes történetén keresztül kapunk betekintést

abba, az egyén szintjén hogyan működik mindez, és hogyan repedezik az új szabályrendszer rögtön a létrehozása után. Mindhárom adaptáció hűen átemeli ezeket az eseményeket, ám ellentétes stratégiát választ a mondánivaló megközelítése szempontjából. Volker Schlöndorff filmjében az alkotók mintha nem tartották volna különösen ijesztőnek Gileád világát, nem kap kiemelt hangsúlyt a terror és a személyes szabadság teljes korlátozása, itt egy vidám főhőst látunk, aki – az adaptációk közül egyedülként – lázadóbb befejezést kap, mint az alapmű. Bruce Miller sorozata egy igen karakteresen megjelenített atmoszféra segítségével teremt meg a képernyőn a regény sötét világát. Az alapmű cselekményén felül June korábbi életének szereplőiről is többet tudunk meg, amely többletinformációk kiegészítik a képet. Renée Nault képregénye terjedelmi korlátai révén erőteljesebb sűrítéssel él, ám rendkívül pontosan és jó dinamikával emeli ki a regény legfontosabb gondolatait, miközben kiválóan hangsúlyoz vizuálisan.

#### HATALOM

A hatalom központi kérdés *A szolgálólány meséjében*: Atwood főképp azt feszegeti, milyen formái vannak és meddig terjed ki. Az irányító hatalom a férfiak kezében van, ők hozzák a szabályokat, amelyek a magánélet

legapróbb részleteit is megszabják. Az adaptációk közül a képregényben hangsúlyt kap egy ellentétes megközelítés és ennek ellentmondásai is: valójában női társadalomként ábrázolja, mivel az első számú prioritás a gyermekek születése. Szülni csak a nők képesek, ezzel pedig bizonyos értelemben érinthetlenné válnak, ami egyfajta hatalmat ad a kezükbe: kérdőjelet hagyva annak eldöntésében, mi is valójában a hatalom.

A Hulu-sorozat ezzel szemben az egyén felől vizsgálja meg a kérdést, és azt állítja középpontba, hogy az egyén számára mit jelent a hatalom és mit érez hatalmi aktusnak a saját életében. A hatalom elvesztése June számára az a pillanat, amikor az új törvényi szabályozás szerint nem dolgozhat és nem lehet vagyona. Az önállóságát és az önálló döntések meghozatalának lehetőségét veszíti el, amikor kiszolgáltatottá válik a férjének – holtan ez a kiszolgáltatottság elvi, hiszen egyenlő félként állnak a házasságban. Mégis, a gyakorlatban a hatalom – a pénz – a férfihez került, így a döntések joga végeredményben nála van. A filmben a hatalom eltávolodik az egyéntől, sokkal inkább egy absztrakt, személyhez nem köthető szabályrendszerként ábrázolódik, amelyben a kiskapuk keresése természetes hozzáállás. A

főhős szolgálólány (itt Kate) bizonyos szintig alkalmazkodik a szabályokhoz, miközben ezek áthágása sokkal kevésbé jelenik meg fenyegető veszélyként, mint a többi adaptációban. Szabadabban jelennek meg azok a helyzetek, amelyek az előírások megszegését mutatják meg – Kate esti beszélgetései a parancsnokkal, vonzalma és viszonya a sofőrrel –, míg a tilalmak és a szigor felszínesebben ábrázolódik. A rendszer komolyan vehetlenségét az alapműhöz képest átírt befejezés hangsúlyozza végérvényesen: szökését megelőzően Kate meggyilkolja a parancsnokot, ezzel jelezve egy ilyen abszurd rendszer fenntarthatóságának lehetetlenségét. Atwood regénye ennek épp ellenkezőjét állítja, mint az epilógusból kiderül, később a rendszer végzi ki a főhős parancsnokát annak liberális tevékenységei – könyvek, magazinok, élvezeti cikkek megőrzése – miatt.

#### ÉRTÉKREND

A társadalom és az egyén értékrendje, ennek szerepe a közösség életében a hatalom mellett a másik alappillére a történetnek. Ez szolgáltatja az ideológiát a hatalom számára, amelynek mentén megfogalmazzák a szabályokat. A gileádi társadalom a mi kortárs társadalmunkra válszásként jött létre, a régi

#### „Nem ismeretlen politikai lépések”

(Bruce Miller:  
*A szolgálólány meséje*  
– Elizabeth Moss)



értékekhez való visszatérést hirdeti. Az 1990-es filmben még csak a születésszám markáns visszaesése kerül előtérbe, annak problémája, hogy az önmegvalósítást, karriert választó nők arányának növekedésével egyre kevesebben vállaltak gyermeket. A sorozatban nagyobb hangsúlyt kap az is, hogy a születések számának visszaesésében jelentős szerepe van annak, hogy a környezetszennyezés miatt azoknak sem sikerül gyermeket vállalni, akik szeretnének. Emellett előtérbe kerül a pazarlás elutasítása is, reflektálva egy szintén kortárs problémára – habár az alaplumból merítve. Ételet csak jegyre lehet vásárolni, hogy az emberek ne vásároljanak többet, mint

amennyire ténylegesen szükségük van; amikor földre esik és tönkremegy a reggeli, akkor megijednek a pazarlás mértékétől.

A hatalom után az értékrend törékeny voltára is rámutat Atwood, amely a sorozatban és a képregényben is kiemelt hangsúlyt kap. Egy jelenetben külföldi turistacsoport érkezik Gileádba, akiket June szinte meztelennek érez miniszoknyájukban, miközben emlékezteti magát, hogy korábban ő is ugyanígy öltözött. Az, hogy mit tartunk elfogadhatónak, helyesnek, nagyban függ a minket körülvevő kultúra megszokott viselkedésmintáitól, és ez formálja értékítélleteinket is – amely tehát változhat anélkül, hogy azt észrevennénk. Mindez az értékrendi dilemma nem kap különösebb figyelmet Schlöndorff adaptációjában, az alkotók inkább a külső szabályok működésére összpontosítottak.

### NŐISÉG ÉS EMBERI KAPCSOLATOK

A hatalom és az értékrend kérdéseinek fókuszában a nőiség és az emberi kapcsolatok állnak. A szabályozások, a társadalmi átalakulások középpontjában kizárólag az áll, a nő milyen szerepet tölthet be a társadalomban – a férfi szerepe nem kérdőjeleződik meg, ahogy a történelem során sem volt kérdéses soha. A nő ezzel szemben vagy csábító (lásd házasságtörés, áldozathibáztatás), vagy otthoni szerepét elhanyagoló (tehát dolgozó) rendbontó, amelyre a hatalmat birtokló férfiak megoldást a női munka



és a tulajdon tiltásában, és a nőiség vizuális jeleinek teljes megtagadásában látnak.

Mindennek középpontjában az az elgondolás áll, hogy a társadalom akkor képes a legjobban működni, ha házasság egy jól funkcionáló gazdasági egyezség, melynek célja az utódok nemzése. Ezért van arra is szükség, hogy a nő megszűnjön a vágy tárgya, látvány lenni: nem lehet csábító, házasságok megbontója, szórakozásból ismerkedő, ezért találták ki Gileádban a mindent takaró zsákszerű egyenruhát is. Erős vizuális jelölő ez, amely a filmben szintén veszít szerepéből, itt ugyanis a feleségek nőies kosztümben, ékszerrel díszelnek, ami teljesen szembe megy az alaplum elgondolásaival.

A vizualitás a két utóbbi feldolgozásban kap fontos szerepet. Az alapregény eleve erősen épít a látványra, Atwood markáns képi leírásokkal jeleníti meg a disztópikus világot és hangulatát, amit a képregény remek hangsúlyozással emel át. Megjelennek az olyan, June életében kiemelt szerepet kapó motívumok, mint az egykori csillár helyét jelölő dísz a plafonon, miközben Nault kiválóan teremti meg a különbséget látványos paneljein Gileád és a korábbi világ között. Míg Gileád uniformizált világában csak a piros, kék és zöld színek válnak hangsúlyossá, a flashback-ekben tarka valóság tárul a szemünk elé. A sorozat szintén egy sajátos képi világ létrehozásával adja vissza a mű nyomasztó

### „Rituálékra és rutinokra épülő világ”

(Renée Nault: A szolgálólány meséje)

hangulatát: a színek, a formák jelentős szerepet kapnak a rituálékra és rutinokra épülő világ megteremtésében. Schlöndorff ezzel szemben kevésbé használja ki a vizualításban rejlő lehetőségeket – a kötelező „jelmezeken” kívül Gileád világa pont ugyanolyan, mint a miénk.

A *szolgálólány meséje* jelentősége azoknak a kérdéseknek a felvetésében rejlik, amelyek globális problémát jelentenek kortárs társadalmunkban, megmutatva az extrém szélsőséges válaszok működésképtelenségét. A szabályok létrehozói is áthágják a szabályokat, vagy saját szórakozásukra (lásd a Jezabel klub), vagy éppen azért, hogy fenntarthassák, amit látszathoz létrehozta: mindenki tudja, hogy a szolgálólányokat más ejti teherbe, mert a parancsnokok képtelenek rá. Ha az emberi kapcsolatokat visszahelyezzük a funkcionalitásba, vajon szolgálják-e az ember boldogságát, és egyáltalán, az embernek milyen mértékig kell és lehet lemondania a saját akaratáról a közösség érdekeiért. Amíg a filmes adaptáció a regény mélyebb kérdéseit kevésbé érinti, és felületes ábrázolását adja a gileádi világ rendjének, addig a regényt adaptáló sorozat részletesen és pontosan fogalmazza meg (vizuálisan is) mindazt, amit Atwood felvet, tovább is gondolva azt, a képregény pedig remek képi hangsúlyozással hozza létre az alaplum sűrített verzióját. •



ANIMÁCIÓ NŐNEMBEN // HERCZEG ZSÓFI

# NŐK ÚTJAI

## A MEGVÁLTÁSIG

NÉGY BÁTOR, A TABUKKAL ÉS DÉMONOKKAL SZEMBENÉZŐ ANIMÁCIÓS FILM.

**Ö**t nő, négy film, négyféle szabadságfelfogás. Francia, román, lett és amerikai zsidó származású nők, akik animációikban a szabadságot keresik. A *Kabul fecskéiben* Eléa Gobbé-Mévellec és Isabele Breitman a politikai elnyomásban megcsillanó emberséget fedi fel, Anca Damian a földi lét nehézségeinek elmúltjáról beszél a *Marona fantasztikus meséjében*, Nina Paley a vallási örökségtől eltávolodást mutatja be a *Széder-Mazochizmusban*, Signe Baumann pedig a családban öröklődő mentális betegséggel szembenézést jeleníti meg *Kövek a zsebemben* című filmjében. Négy film, különböző sorsú és helyzetű karakterek, ám közös bennük, hogy a főhősök olyan nők, akik önmaguk szabadsá-

gáért küzdenek a diktatúrával, a vallással, a családi démonokkal és a mentális betegségekkel szemben.

### SZERELEMBEN, HÁBORÚBAN

Az elsőfilmes Eléa Gobbé-Mévellec és a színésznőként ismert Isabele Breitman Mohammed Moulessehou, írói álnevén Yasmina Khadra *Kabul fecskéi* című könyvét adaptálta animációra, amely 2019-ben, a Cannes-i Filmfesztivál Un Certain Regard szekciójában debütált. A film 1998-ban, Afganisztánban, a tálib uralom alatt játszódik és két házaspár tragikus sorsán keresztül próbál reményt kelteni az ember(i) ségbe vetett hitben.

### „Gúzsba köti a hatalom”

(Eléa Gobbé-Mévellec – Isabele Breitman Mohammed: *Kabul fecskéi*)

Zunaira és Mohsen fiatal pár, két szabad gondolko-

dású, tanult ember, akiknek korábbi, ambíciózus tervekkel teli életét megváltoztatta a politika, egymás iránt érzett szeretetüket csak az otthonuk menedékében fejezhetik ki. A férfi a történelemhez, a nő pedig a művészethez ért, hiphopot hallgat és csodálatos képekkel rajzolja tele a szobájuk falát. A másik szál egy középkorú börtönőr, katonai veterán, Atiq és régóta betegeskedő felesége, Mussarat kapcsolatáról szól, amelyben mindkét fél boldogtalanul vegetál: a nő szereti a férfit, de betegsége miatt csak teher a számára, a férfi pedig a saját otthonában érzi magát rabnak a nő miatt. A két párt a végzet hozza össze – miután a fiatalokat a tálibok megbüntették az utcai viselkedésük, és a nő fehér cipője miatt, otthon elfajul a veszekedés: a nők elnyomása miatt felgyülemlett dühtől Zunaira úgy meglöki a férjét, hogy az véletlen beveri a fejét egy kőbe és szörnyethal. A fiatal nő börtönbe kerül, ahol Atiq a szépségét és kisugárzását látva mindent megtesz, hogy ne végezzék ki.

Zunaira, Mohsen és Atiq politikai elnyomás elszenvedői, akiknek saját vágyaik és értékrendszerük van, de gondolataikat gúzsba köti a hatalom. Valaha szabadok voltak, kéz a kézben jártak szerettükkel, szórakoztak, boldogok voltak, a tálib uralom azonban szinte rabszolgasorba kényszerítette őket. Nap mint nap a saját erkölcsi elveik ellen kell cselekedniük, mert az életben maradásuk függ tőle. Az egyik pár legalább a saját otthonában gondtalan lehet, a másik viszont lakásában is a boldogságra vágyik, de becsületből és tisztességből nem hagyja el rákos feleségét.

A kényszerű behódolás a politikai rendszernek, a (nők elleni) elnyomás, a vallási tabuk, a mardosó büntudat, a kielégíthetetlen vágy, a tehetetlen düh és a szeretet miatti önfeláldozás mozgatja a cselekményt. A komplex és súlyos témákat az alkotók fakó pasztellszínekkel és akvarelltechnikával ellensúlyozzák, képeik részletessége a helyszínek minél realisztikusabbá tételét segíti, nem nehezíti a nézőre Kabul mindennapjainak nyomasztó hangulata. A kellemes látvány ellenére is szívszorító nézni, ahogy a szereplők a saját módjukon próbálnak menekülni a tálibok nyomása alól, és elkerülni azt, hogy elembertelenedjenek ebben a nyomasztó környezetben. „A rendszer működésével maga is afelé tol, hogy kérdőjelezd meg, van-e értelme ellenállni, ha egyszer semmin



nem lehet változtatni.” – emelte ki Eléa Gobbé-Mévellec egy interjúbán, de szerencsére a film – a könyvvel ellentétben – a sokkoló finálé után reménytelenül végleg zárul, és egy olyan ideális világ vízióját vetíti előre, amiben mind a négy szereplő élni akart.

### CSAK SZERETET ÉS EGY DARAB CSONT

Anca Damian gyakorlott filmes, készített már élszereplős thrillert (*Keresztutak*) és noir beütésű lélektani drámát (*Moon Hotel Kabul*), életrajzi animációs filmet egy éhségstrájkban meghalt lengyel férfiről (*Crulic*) és kevert technikájú dokumentumfilmet egy kommunistaellenes aktivistáról (*A varázshegy*). Korábbi filmjeihez képest a *Marona fantasztikus meséje* egészen más jellegű: egy kiskutya életét, szeretetét és a gazdáihoz való viszonyát térképezi fel, mindezt varázslatos, szürreális és gyermeki naivitást idéző látványvilággal, amely a belga Brecht Evens, a norvég Gina Thorstensen és az olasz Sarah Mazzetti képzeletéből pattant ki.

A cím fantasztikus történetet sejtet, látomásokkal, furcsa teremtményekkel és kalandokkal, ám a film csak grafikájában játszik a képzelet határaival. A történet főhőse és narrátora Marona (vagy más nevein Kilenc, Anna és Sarah), egy keverék kutya, akit utcára tettek. Marona már a nyitójelenetben meghal, így története egy visszaemlékezés életének fontos pontjaira: a rasszista apja és a keverék anyja szerelmének kibontakozására, egy labilis érzelmi világú akrobatánál töltött idejére, egy nagydarab, de szelíd külföldi építőmunkás és az önző feleségének mindennapjaira, valamint egy pici lánynak és annak családjához (morcos nagypapához és egyedülálló édesanyjához) kerülésére.

Marona élete közel sem olyan csodálatos, mint a film káprázatosan vibráló grafikája: míg a kutya a szeretetet keresi és örömmel akar megszerezni gazdáinak, addig ők emberi gyarlóságuk miatt boldogtalanok maradnak. „Az emberek mindig azt akarják, ami nem lehet az övék. Ők ezt álmodozásnak hívják. Szerintem csak nem tudják hogyan legyenek boldogok.” – Marona világfelfogása miatt intelligensebb, mint sok ember, aki kutyaként másképp is látja környezetét: nem azért hozza vissza az eldobott botot, mert neki okoz örömet, hanem mert a gazdája nagyon szeret botot hajigálni, és Marona boldoggá akarja tenni. Az idős, demens

néni hullámzó viselkedését, és vele szembeni agresszióját sem támadásként éli meg. Ez az emberfeletti empátia az, ami minden helyzetben átszegi, és amitől sokkal értékesebbé válik, mint az emberi szereplők. Sőt, mindez odáig fokozódik, hogy Marona még azt a természetfeletti pillanatot is látja, amikor egy ember eltávozik a túlvilágra – ezzel is reflektálva arra, hogy az állatok megérik a halál közeledtét.

Marona empátiáját a film vibráló, eklektikus látványvilága is erősíti, a kutya érzéseinek vizuális kifejezésére is szolgál, amely folyamatosan változik és pulzál: hol egy pszichedelikus cirkuszi közeget fest hősei köré, hol egy tervrajzokkal teli, fenyegetettséget sugalló környezetet jelenít meg, hol pedig sötét, groteszk, félelmetes helyszínek mutatja Párizs utcáit. A grafika játékosága és szabadsága a történet melankolikusságát ellenpontozza: Marona egyszerűnek tűnő igényei – a szeretet és egy darab csont – könnyen kielégíthetőnek látszanak, viszont előbbi egész élete alatt nem kapja meg maradéktalanul. A film arra világít rá, hogy mi, emberek mennyire természetesnek vesszük a kisállattartást, nem is gondolva arra, hogy ők hogyan élnek meg a körülöttük lévő, emberközpontú világot, és hogyan dolgozzák fel az emberi kapcsolataikat, az emlékeiket, az öregedést és az elmúlást.

### ISTEN EGY FEHÉR FÉRFI

Nina Paley amerikai zsidó származású függetlenfilmes, aki egyedül készíti minden animációját, még az egész estéket is. Debütáló alkotása, a *Sita Sings the Blues* (2008) nagy port kavart amiatt, ahogy az egyik legemblematicusabb indiai nőalakat, Sítát és történetét (Ramayana) értelmezte újra feminista szempontból, dalbetétekkel és rengeteg humorral. Miután megkapta azt a kritikát, hogy miért más vallását gyakorlzza, úgy döntött, hogy a sajátjához, a judaizmushoz nyúl.

A *Széder-Mazochizmus* olyan bibliai film, amivel még nem találkoztunk a filmtörténet során: Monty Python beütésű ótestamentumi musical, amit az „Isten, Mózes, vagy egy halom patriarchális pasi írt, attól függően, hogy kit kérdezel” – olvasható a főcímben. Egyrészt az *Exodust* adaptálja nagyon laza módon, másrészt bemutatja a zsidó hűsvét rituáléit, miközben a rendező a

saját apjával készült interjúrészeletével gazdagítja a történetet. Emellett kortárs, isten nevében elkövetett bűncselekményeket is bevág, kritizálja a Biblia férfiközpontúságát és felhívja a figyelmet a nők elhallgatott szerepére a történelem során. Meglehetősen tömény film, ugyanakkor humora és popslágerekkel teletűzdelt hangsvája miatt nagyon szórakoztató, miközben el is gondolkodtat azon, mennyire megkérdőjelezhető a különféle vallásokról alkotott közhelyes képünk. Mózes, a lángoló csipkebokor, a tíz csapás, a zsidók felszabadítása, átkelés a Vörös-tengeren – mind olyan dolgok, amiket szinte mindenki ismer. Paley azonban újraértelmezi őket, többek között olyan slágerekkel, mint Louis Armstrong *Go Down Moses*, Oingo Boingo *Insects*, Joshua Daniel *White Blood Red River Blues*, Gloria Gaynor *I Will Survive*, The New Seekers *Free To Be You and Me* és még megannyi híres dallal, amelyek szövege tökéletesen passzol a cselekményhez, újraértelmezik és egyben kritizálják is azt.

Miközben az Exodus eseményeit látjuk megzenésítve, epizodikus formában, egy 50-es évekbeli, oktató jellegű felvételtől hallható férfihang narrálja a zsidó hűsvétkor szokásos teendőket, mindezt a Vicente Juan Macip-féle Utolsó vacsora Krisztusának előadásában. Ám ezekenél sokkal izgalmasabb a rendező és az apja közötti beszélgetés, amiben Paley magát egy lángokban álló fekete csekkének, apját pedig egy dollár-bankókból kirakott istenként ábrázolja. A zsidó férfit gyerekkorától kezdve mélyen vallásosan nevelték, ő viszont a tanításokat csak családi örökségként kezelte, sosem érdekelte, hogy valóban megtörtént-e, amit a Bibliában írnak. A kulturális örökség továbbvitele miatt a gyerekeinek is megtanította a zsidó rituálékat, de azok felnőve már felhagytak velük. Ahogy Paley is, aki a forgatás közben arra ébredt rá, hogy a Biblia mennyire elhallgatja a nők szerepét.

Éppen ezért a film nyitó- és zárójelenete a különböző kultúrák női szimbólumaiból áll, ezen kívül a The Pointer Sisters *You Gotta Believe* dalára olyan emblematicus nőalakat táncoltat meg, mint a Willendorfi Vénusz, a hindu istenség, Devi, és megannyi termékenységi nőalak, bónuszként pedig Paley maga írt és énekelt egy dalt a fehér férfi Istenről és a szent XY kromoszómáról.



Így hangsúlyozva a patriarchális társadalomban elnyomott (isten)nők szerepét, akik az anyaságot és a termékenységet szimbolizálják, és akik nélkülözhetetlen szereplői a történelemnek.

### ÖRÖKLÖTT SORS

Signe Baumane elsőfilmje, a *Kövek a zsebemben* a legszemélyesebb és legmegrázóbb a négy alkotás közül, mely a mentális egészségről, a túlélésről és a megváltásról szól szerelmen, házasságon, művészetben, és a kelet-európai rezsimok változásain keresztül. Az Amerikában élő lett animációs alkotó saját családjának történetét filmesítette meg, melyben öt nő életét – köztük sajátját veszi górcső alá, akik mind depresszióval és öngyilkosságra való hajlammal küzdöttek. A személyességet erősíti, hogy maga a rendező, a tört angol akcentusával narrálja végig az eseményeket.

Égészen elképesztő a nyitójelenet: egy nő nem tudja magát vízbe fojtani, mert nem rakott köveket a zsebébe. Signe elmagyarázza hogyan is lehet valaki öngyilkos: ha felakasztaná magát, milyen csomót használjon, és ne felejtse a szappant, mert attól jobban megszívja magát a kötél, és a pelenkát sem, mert ilyenkor bizony összecsinálhatja magát az ember, a halott látványa pedig bőven elég annak, aki rátalál. A nő a vízben a rende-

ző nagyanyja, Anna, akit Signe csak a nyolc gyereke visszaemlékezéseiből ismer. A gyönyörű Anna szegény sorsú, beteges családjában ő az egyedüli, aki továbbtanulhatott (ami nőként a 20. század elején egészen rendkívülinek számított), és aki végül egy idősebb férfiért feladott mindent. A féltékeny férfi és a nyolc gyerek mellett kiüresedett emberré vált, halálának okát a mai napig homály fedi. Ezt a depressziót és a halálvágyat női lezármazottai is örökölték: egyikük művészként, a másik tanárként, a harmadik színjeles egyetemistaként vet véget az életének hosszan tartó depresszió és örültnek tűnő viselkedés után. Végül elérkezünk Signéhez, a rendezőhöz, akin hasonló tünetek jelentkeztek egészen fiatalon, és aki maga is megtapasztalta az elmegyógyintézeti kúrát.

Rendkívüli bátorság kell ahhoz, hogy ennyire nyíltan beszéljen valaki egy, a mai napig tabuként kezelt témáról. Hát még ha az elmúlt száz évet nézzük, amikor mindenféle nyugtatókkal, elmegyógyintézetbeli terápiával és nemi erőszakkal kezelték a mentális labilitást, vagy egyszerűen csak nem foglalkoztak vele – ahogy Signe családtagjai is félretolták a problémát. Ő viszont utána akart járni miért olyan magától értetődő ez az

### „Félretolták a problémát”

(Signe Baumane: *Kövek a zsebemben*)

érzés számára, családjának szomorú története mellett pedig a 20. század politikai eseményei is kibontakoznak, amelyek hatással lehettek a szereplőkre.

Ezt a fajsúlyos témát vizuális metaforák, szürreális és groteszk képek sűrítik, amelyeket az abszurd humor és Signe pozitív hozzáállása, fáradhatatlan harca old fel. Folyamatosan jelen van a halál szelleme és az életért küzdelem jelképező farkas, akik megpróbálják elcsábítani a szereplőket. A rendező nem kétségbeesetten keresi a válaszokat, hanem empátiával fordul minden családtagja felé, akiknek élettörténetével próbálja összerakni azt a veszélyes sorsot, amit örökölt. Mennyire határoz meg minket a genetika, és van-e lehetőségünk másnak lenni, mint az őseink? Élhetünk-e boldog életet, vagy cipelnünk kell a felmenőink terheit? Ezekhez a transzgenerációs és genetikailag örökölt problémákhoz ráadásul egy nagyon erős feminista olvasat is társul: a 20. század különböző korszakaiban és politikai uralmaiban mennyiféle módon tekintettek a nőkre és a problémáikra. A fent említett alakok Signe életéért is harcot vívtak, aki eredményesen tudott küzdeni a családi démonok ellen, és a féltelmeivel szembenézve sikeres és aktív animációs rendező válhatott belőle. •

ALISON BECHDEL: FUN HOME

# Közös sebek

KOVÁCS KATA


 Képregény-  
legendák

**VÉGY KÉT NŐT, ÉS HAGYD ŐKET BESZÉLGETNI. ALISON BECHDEL KÉPREGÉNYEI A NEMI SZEREPEK ÉS AZ ELVESZETT SZEMÉLYISÉG NYOMÁBAN JÁRNAK.**

Az idén hatvanéves Alison Bechdel pályája indulásakor Amerikában már viszonylag szabadon lehetett beszélni másságról, homoszexualitásról, nemi egyenlőségről, ő maga pedig az elsők között volt, aki összes művét ezeknek a témáknak szentelte: a képregény-forma jóval nagyobb művészi szabadságot biztosított ehhez, mint mondjuk a korabeli filmpar. Negyedszázadon át, különböző lapokban futott comic strip-je, a *Dykes to Watch Out For* (kb. *A leszbikus már a spájzban vannak*, 1983-2008) tette először híressé, méghozzá elsősorban a homoszexuális hétköznapi nyílt és humoros ábrázolása miatt. Ez volt az a sorozat, melyben bemutatta az azóta szállóigévé vált, a filmekben megjelenő nemi egyenlőség mérését szolgáló Bechdel tesztet. A teszt fő kritériumai, hogy ha 1.) szerepel benne két nő, 2.) akik beszélgetést folytatnak, 3.) és ez nem a férfiakról szól, akkor elképzelhető, hogy a filmben megvalósul nemi egyenlőség. A tesztet számos kritika érte, ám annyi biztos, hogy bár szerzője javarészt viccnek szánta, rávilágított a mainstream filmpar egyik legnagyobb hiányosságára. A jelenetben egyébként két nő szerepel, akik el akarnak menni moziba, ám egyikük közli, hogy csak a fenti elvek megvalósulása esetén hajlandó megnézni a filmet. Utoljára *A nyolcadik utas: a Halált* látta, amelyben a két nő a szörnyről cseveggett. Végül nem mennek moziba.

Bechdel Pennsylvániában született, tanár szülők gyermekeként nevelkedett, apja közben családi örökségük, egy tetmetkezési vállalat igazgatója és fő munkatársa is volt, így aztán a három gyerek félig a *fun home*-nak („funeral home”) becézett intézményben nőtt fel, ahol nyilvánvalóan nem sok vidám dolog tör-

tént. Apjáról, Bruce-ról csak 19 évesen, saját coming outja idején tudta meg, hogy titokban homoszexuális, és hogy többek között az ő gyerekkori bébiszitterével, és más fiatal sráccokkal is folytatott viszonyt. Néhány hónappal később az apát elgázolta egy teherautó. Bechdel első hosszú képregénye a *Fun Home* (2006) című grafikus memoár, melynek fő témái Bruce enigmája köré csoportosíthatók: a szerző önéletrajzi avatarja, Alison és bizzar gyermekkorra, titkokkal és elfojtással teli háztartásuk, Bechdel saját szavával élve: autisztikus családtagjai, saját nemi identitása és személyiségének kibontakozása, a kívülállás – szellemi és gender – formái, valamint a családtagok intellektuális élete. Központi eseménye az apa halála, vagyis az a kérdés, hogy a véletlen balesetnek tűnő gázolás a kerti munkát végző férfi figyelmetlenségén múlt-e, esetleg szándékosan lépett a kocsira néhány héttel azután, hogy a felesége bejelentette, válni akar. Második könyve, az *Are You My Mother?* (2012) középpontjában a *Fun Home* megjelenését követő időszak és az anyjával, Helennel való kapcsolat áll: apa-könyv után anya-könyv. Míg a *Fun Home* tragikomédia a szerző coming out-járól, illetve arról, hogyan feldolgozza Bruce eltitkolt homoszexualitását, az *Are You My Mother?* a *Fun Home* „coming out”-ja körül forog, vagyis a körül, hogy a publikálása hogyan hatott Alison és az ekkor már özvegy anya kapcsolatára. Ez a történet még mélyebbre, a szerzői psziché bugyraiba merül alá: hősnője, Alison végső soron azért válik művésszé, hogy feldolgozza a kapcsolatt mindkét szülővel.

Mindkét *graphic novel* a szembenállások története is. Alison nyíltan homoszexuális, soha nem alapít családot, és mű-

vész lesz, míg Bruce művészi ambícióját otthonuk kényszeres dekorálásába oltja, soha nem vállalja fel homoszexualitását, helyette három gyerek apja lesz, az anyja pedig ugyancsak megmarad az amatőr színjátszónál és az irodalomtanári, majd vidéki kritikus pályánál, és egy idő után megbánja, hogy annyi energiát szentelt a családnak. Bruce egyszerre ellenség, rivális, mentor, és Alison rajongásának a tárgya. A szorongás és a kényszeres viselkedés, éppúgy, mint a homoszexualitás, tabu és egyben tükör, az apa ugyanolyan mániákusan újítgatja fel viktoriánus stílusú házukat és díszít fel minden létező négyzetmétert kényelmetlen és rideg bútorokkal és tárgyakkal, ahogyan a kislánya is kényszeres cselekvések rabja. Az anyával való kapcsolat története, lévén, hogy hosszabban tart, azt a változást is megőrökíti, ahogyan a gyerekkor elmúltával Alison lesz a felnőtt kapcsolatban, ő bánik idősödő anyjával úgy, mint egy gyerekkel. Lehetőségük van ugyanakkor egy mélyebb és reflektáltabb kapcsolatra is.

De Bechdelből nem csupán az erős személyesség és a homoszexualitás-ábrázolás miatt lett világszerte elismert kultusz-szerző: komoly szerepet tölt be a nemfikciós képregény műfaji határainak szélesítésében is, ő készítette például a *Times Book Review* első képregény formájú könyvkritikáját 2009-ben. A *Dykes to Watch Out For* epizodikus cselekménye miatt gyakorlatilag bármennyig folytatható lett volna, a szerző „a szappanopera és a szerkesztett képregény zavarbaejtő hibridjének” nevezi. Tizenkét nagysikerű antológiában, majd végül a neten publikálták, és mind stilisztikai, mind műfaji szempontból a zsurnalisztika dominálja, mindennapi eseményeket illusztrál, a homoszexuális kultúra perspektívájából. A gótikus hangulatú *Fun Home* azonban zárt szerkezetű, miközben körköröségével, repetitívításával mégis egyfajta időtlenséget örökít meg. Nem-kronologikus narratívájában a különböző témák és képek vissza-visszatérnek. Központi motívuma látszólag az apa halála, ám az elbeszélés nem elsősorban a történések és a rendelkezésre álló információk mentén bontja ki ezt, hanem az alapján, hogy milyen gondolatok, képzetek övezik a halálát és az életét. Maga a témaválasztás és az elbeszélés mód is reflektál erre, a képregényi forma elliptikussága és fragmentáltsága tökéletesen

AND I'M RELUCTANT TO LET GO OF THAT LAST, TENUOUS BOND.



illik a témához: egy olyan történethez, amely maga is a titkok és felfedezések dinamikáján alapul, és a nárcisztikus és titkolózó központi karakterhez.

Mindkét képregény-kötet fő jellegzetessége az intertextualitás. A különböző dokumentumok, fotók, levelek, beszélgetések, emlékek, regény-részletek, térképek, versek, napló- és újságkivágások, hivatalos iratok, feljegyzések, útlevelek mind egyetlen egységes síkba, a képregény személyes anyagába simulnak bele (miközben plasztikusabb vizuális stílusok ellenpontozzák az alapsztori karikatürisztikus vonalvilágát). És ugyanaz az egységes nézőpont, a kutató, nyomozó, spekuláló főhős az, akinek a nézőpontján keresztül felfedezzük a történeteket és a szövegeket, melyek mindig az éppen aktuális nagyobb témára reflektálnak. A kutatás visszatérő kérdése pedig ez: mi járt a szüleim fejében, miért cselekedtek így? *A Fun Home* egyik csúcspontja, amikor a narrátor előveszi apja egy régi, eldugott fotóját, mely a '69

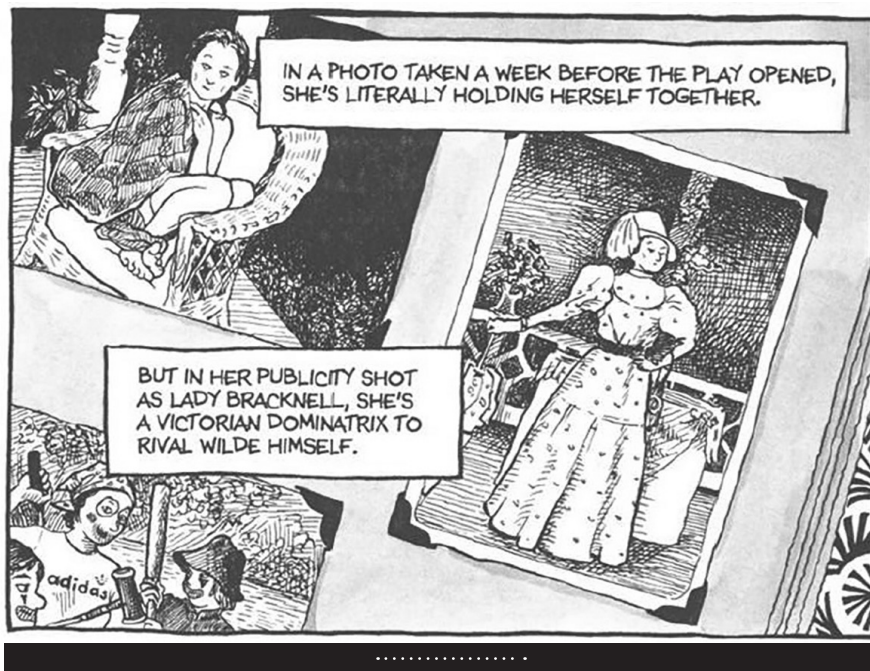
augusztusi nyaralásukon készült, ahol az anyja nem volt jelen. Az elmosódott, festményszerű felvétel az egykori bébiszittert, Royt ábrázolja, ahogyan a délutáni napfényben, alsónadrágban az ágyon pihen. A narrátor a fénykép két oldalára nagyított grafikus másolatát bőven ellátja kommentárral, elemzi mind a kompozíciót, mind hozzá fűződő személyes érzéseit.

Kortársához, Marjane Satraپیhoz hasonlóan Bechdel fő témája is a politikai kontextusba ágyazott személyes trauma, de míg előbbinél az érzelmi sík dominál és a negatív hatások kívülről fenyegetnek, Bechdel olyan jéghideg családban nevelkedik, ahol a családtagok közötti egyetlen kapcsolódási lehetőség az írott szöveg, így az ő nézőpontja is elsősorban hermeneutikai. Amikor gyerekkorában túlságosan szorong, és ez már a kézírásán is eluralkodik, az anyja veszi át tőle a naplóírást, neki diktálja a napi történe-

**„A szembenállások története”**

(Alison Bechdel: *Fun Home*)

seket. A szülői szeretet megnyilvánulása, hogy az anyja elkezd neki könyvekből felolvasni, ám ő minden egyes alkalommal anynyira retteg a felolvasás végének közeledtétől, hogy képtelen figyelni. Felnőttkorában hosszú levelekben érintkeznek a szüleivel. A kommunikáció másik formája az olvasmányok megosztása. Alison szinte mániákusan olvassa újra apja könyveit, hátha ezekből megértheti őt és tetteit. A szövegek sokféleképpen reflektálhatnak a szülőre: lehet irodalomtörténeti a kapcsolat, például a szerző hasonlít az apára, és ez vizuálisan is megjelenik, de eredhet közvetlenül a szövegből és a hozzá fűzött kommentárokból, például az apa példányából olvasott szövegben aláhúzások, kiemelések vannak, ezeknek pedig Alison jelentőséget tulajdonít. Idős anyjával is hasonlóan működnek együtt, ám miközben a kapcsolat fő mozgatója a szöveg, Alison hiába vár személyes kommentárt a munkáira, anyja főleg stilsztikai tanácsokkal



látja el. Amikor együtt utaznak New Yorkba, hogy megnézzenek egy színpadi darabot, a találkozási pont a szöveg, mindketten irodalmi élményeken keresztül tudnak kapcsolatot teremteni a másikkal, ugyanakkor Alisonnak azt tanácsolja a terapeutája, hogy ne írjon ezen a hétvégén, inkább próbáljon meg jelen lenni. Pedig, ahogyan a narrátor fogalmaz, mindkettejük számára az az igazi jelenlét, ha hátraléphetnek a valódi eseménytől, és úgy szemlélődhetnek. De a valódi felszabadulást mégsem ez jelenti, hanem a transzgenerációs traumák, vagy ahogyan a narrátor fogalmaz, a közös sebek felismerése, végső soron ezek jelentik a kapcsolatot apa, anya, és a gyerekek között.

Míg az első könyvben elsősorban a szépirodalmi és az irodalomtörténeti szövegek jelentik a valós események értelmezésének keretét, addig a másodikban Bechdel a pszichoanalízist és annak történetét használja hasonló eszközként. Keveri a kanonizált műveket, a mítoszokat és a popkulturális idézeteket, valamint az önéletrajzi és életrajzi eseményeket megörökítő dokumentumokat. A *Fun Home* fő hivatkozási pontjai Camus, Fitzgerald, Proust, Wilde, Joyce és a korszak fő gyerekzakértője, Dr. Spock; de az Ikarusz-mítosz, a *Muppet Show* és az *Addams Family* is egyenrangú hivatkozási pontokat jelent az egyes események értelmezésénél. Az anya-könyvnél az intertextualitás még összetettebb, mivel

**„Titkok és felfedezések dinamikáján alapul”**

(Alison Bechdel: *Fun Home*)

a narrátor fő érdeklődési köre a pszichoterápia: nem csupán elemeséli különböző terapeutáival közös történetét és a legérdekesebb üléseket, de rendszeresen hivatkozik Freud, Jung, Lacan, Donald W. Winnicot és

Alison Miller tanaira is. Ugyanakkor nem szakad el a hagyományos irodalomtörténeti vizsgálódásoktól sem, saját kedvence, Woolf mellett az anyja által kedvelt Plathot is beemeli, *Dr. Seuss* mellé pedig a tévében vetített *Forsythe Sagát* és az azt szerző Galsworthy-t, hovatovább az őt kritizáló Woolfot. Nincsen olyan esemény, emlék vagy álom a könyvben, amely ne juttatna az eszébe valamilyen másik művet, az egyes fejezetek ezekre a kapcsolódási láncokra épülnek. Az *Are You My Mother?* egyik fő hivatkozási pontja a winnicotti „elég jó anya” és az „átmeneti tárgy” koncepciója, amelyet számos nézőpontból vizsgál. Fő témái még a magzati állapot, az abortusz és a saját fogantatása körüli események feltérképezése, de központi elem a könyv végén megidézett trauma is, amikor a totyogó Alison véletlenül magára ránt – mi mást, mint egy ember nagyságú tükröt, amely darabokra török, de a gyerek sértetlenül kerül ki alóla. Maga a trauma mint központi téma ugyancsak reflektál a képregényi formára, részben, mivel maga a traumafeldolgozás is megvalósulhat a repetitív módon és a visszatérően keresztül, részben pedig mivel gyakran maga a trauma egyben azt is jelenti, hogy az em-

bert egy-egy kép kísért, éppen úgy, ahogyan a képregény – különösen Bechdel képregényei a maguk körköröségen és visszakanyarodásokon alapuló szerkesztéssel – is arra hív, hogy újra és újra visszatérjünk egyes panelekhez, hátha valamilyen új információt fedezünk fel.

A *Fun Home*-ban a nemi sztereotípiákat Bechdel szinte gyermeki naivitással ábrázolja, amiért a feminista kritikusoktól kapott hideget-meleget. A nem-heteronormatív, leszbikus, meleg, biszexuális, transzszexuális és transznemű viselkedés reprezentációja leegyszerűsített a könyvben, elég csak az első, homályos felismerésre gondolni, amely a *Fun Home*-ban a kislány Alisont éri, amikor egy férfias külsejű nőt lát, és rájön, hogy felnőttként öltözködhet majd akár úgy is, mint egy férfi, sőt viselhet férfi frizurát, ez a ráeszmélés pedig az első felszabadító élménye saját nemi identitásával kapcsolatban. A graphic novel nagyszerűen szemlélteti, hogy a gender-címkék és sztereotípiák leegyszerűsítő használata szolgálhat üdvoztató célt is, Alison számára ugyanis ezeknek a megtalálása – például amikor megismeri a *leszbikus* fogalmát, majd lassan a homoszexuális irodalmat és közösségeket, és végül, normális homoszexuális párkapcsolatot alakít ki – saját maga felszabadításával egyenlő. Erőt adó élmény magának a címkének a megtalálása, míg az apja és a vele házasságban élő anyja számára a homoszexualitás megjelenési formáinak minden visszautasítása destruktív. A heteronormatív szerepek sikertelen eljátszása a magánélet és a karrier területén is középszerűségbe vezet a szülőket, míg Alison a művészi önkifejezés és a szexualitás terén egyaránt sikeres felnőtt lesz, még ha tele is van kétségekkel és öniróniával, a szüleinél jóval reflektáltabb és vélhetően boldogabb ember.

Mindkét könyv hőse szerzői önarckép, és amíg a felnőtt Alison külsőre és élet-eseményeit tekintve is azonos a képregényt készítővel, addig a múlt vizuális ábrázolása jóval összetettebb feladat volt a szerző számára, a gyerek-Alison rekonstrukciójában szerepet kapnak a családi fotók, visszaemlékezések. Míg egyes képeken kislányos, általában fiús, vagy épp androgün megjelenésű a figura, ugyanígy változnak a szülők is, az apa hol maskulin, hol pedig nőies külsejű, és előkerülnek a privát archívumból

olyan felvételek is, amelyek azt sejtetik, hogy egészen fiatal korától foglalkoztatta a szereoptip női megjelenés kipróbálása. Ugyanakkor visszatérő téma Bruce nőies jellemvonásainak elemzése, a *Fun Home* narrátora még azzal is elviccelődik, hogy a család látszatra ugyanolyan volt, mint *Az élet csodaszépe*-ben, csak éppen Bruce nem Jimmy, hanem Martha Stewartra hasonlított. Alison anyja változik legtöb- bet felnőttként, a *Fun Home* ki is emeli, hogyan tanúsítják a családi fotók arcá- nak elkomorulását, szinte elszürkülését, miután házas lesz és gyerekei születnek. Idős korára pedig szinte hasonmásává válik rövidhajjú, összevont szemöldökű, görnyedt, töprengő, férfiasan öltözködő

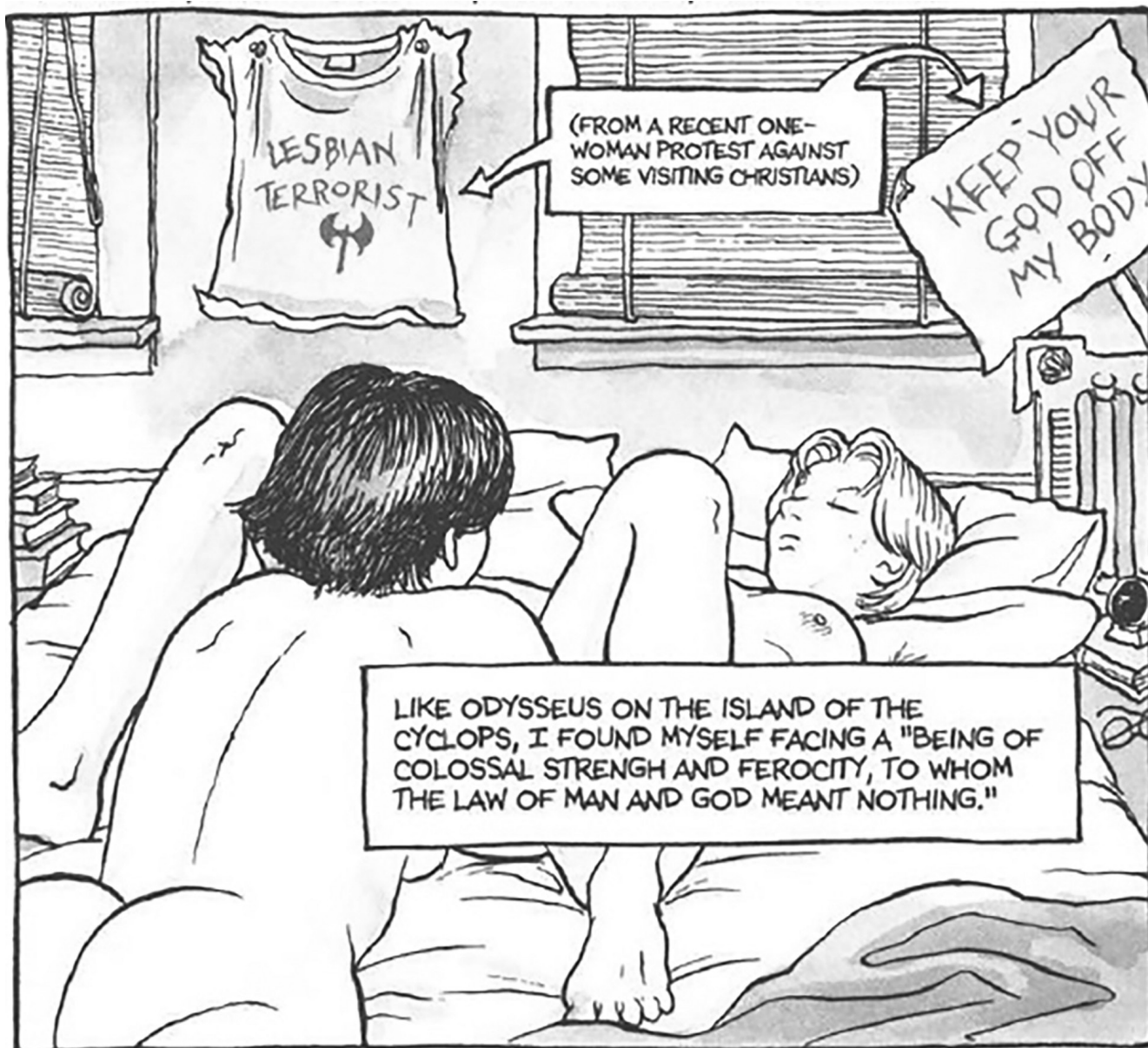
lányának, melyet az *Are You My Mother?* vége felé – ahol a tükrös-téma egyéb- ként is központi lesz mind a cselekmény, mind pedig a vizualitás szintjén – egy tükröszerű kompozícióban meg is örökí- ti, előrevetítve a végső soron optimista transzgenerációs üzenetet.

A *Fun Home*-ból, irodalmi rangja, glo- bális népszerűsége és kult-státusza ellenére egyelőre nem készült film- adaptáció. Tony-díjas szí- n- padí musical viszont igen: Bechdel szerint a legtöbb film nem jó, és egy színházi adaptációval kevesebb koc- kázatot vállalt, mondván, ha

rosszul sikerül, leveszik a műsorról, és másnapra mindenki elfelejti. A kép- regény médiuma részben a szerző- nő sikerének köszönheti, hogy Ameriká- ban is művészi értéket kezdtek tulaj- donítani neki, amelyet egyenrangúnak lehet tekinteni az irodalommal: a *Fun Home*-ot például a *Times* 2006-ban az év könyvének nevezte. Személyes, ironikus és hiperintellektuális szerzői univerzumát nem csupán a tartalmi és vizuális sokrétűség teszi olyan magával ragadóvá, hanem az is, hogy megteremtője nyilvánva- lóan rajta keresztül szabadította fel saját személyes, szexuális és alkotói énjét.

„A kapcsolat fő mozgatója a szöveg”

(Alison Bechdel: *Fun Home*)



ÚJ RAJ: ALICE ROHRWACHER

# Mágikus neorealizmus

JORDI LEILA

**ALICE ROHRWACHER TÖRTÉNETEIT A PROFÁN ÉS A SZAKRÁLIS VILÁG, AZ ANYAGIAS SZEMLELET ÉS A LÉLEKELT ÉLET KÖZÖTTI ELLENTÉT FŰTI. HŐSEI AZ ÉRDEKÖZPONTÚ VILÁGBA BEILLESZKEDNI NEM AKARÓ „SZENT BOLONDOK”.**

A világtól elzárt, szigorú szabályok szerint működő közösségek, az olasz vidék magánya és különböző mitologikus szimbólumok egyvelege hozza létre a toszkán származású Alice Rohrwacher filmjeire jellemző egyedi atmoszférát. A rendező először irodalmat és filozófiát tanult az egyetemen, majd később forgatókönyvírás lett a specializációja. Rohrwacher eddig három nagyjátékfilmet jegyez, ezek mindegyikét a Cannes-i Filmfesztiválon mutatták be először. A *Corpo Celeste* (*Heavenly Body*, 2011) címet viselő első alkotása a Quinzaine des Réalisateurs szekció nyitófilmje volt, a *Le meraviglie* (*Csodák*, 2014) a zsűri nagydíját nyerte el, legutóbbi filmje, a *Lazarro Felice* (*A Szent és a farkas*, 2018) pedig már az Arany Pálmaért versenyzett. A fesztiválon végül a Legjobb Forgatókönyv díját érdemelte ki.

Rohrwacher filmjeiben mintha állandóan két világ vetekedne egymással: létezik egy realizmtikus, a hétköznapi logika szerint működő dimenzió, ám ezalatt megbújik egy már elfelejtett, a modern ember által megtagadott másik világ, amit a mitológia és a vallás misztikus, megmagyarázhatatlan szabályai uralnak.

Az életmű központi motívumának és a történeteket mozgásba lendítő erőnek tűnik a realizmus és a fantázia világa között folyamatosan fellépő konfliktus.

A mitológia és a vallás jelenléte nagy hagyományokkal bír az olasz filmművészetben, olyan tematika ez, amely Fellinit és Pasolinit egyaránt foglalkoztatta. A keresztény hitvilág képei, a mítoszokból átvett történet-szálak, és szimbolikus, jelentéssel bíró

nevek ütköznek a sivár, reménytelen valósággal. Ebből a világból tűnnek ki, emelkednek felül a realitáson a rendező hősei, akik már pusztán jelenlétükkel felhívják magukra környezetük figyelmét. A történetek mindig két szálon futnak, ami egyaránt értelmezhető a felnőtt és a gyermeki, a világi és a szakrális, a valóság és a misztikum ellentétpárja által. A naiv, ösztöneikre hallgató főhősök állnak közelebb a világ láthatatlan, de annál erősebb misztikus rétegéhez, míg akikkel konfliktusba kerülnek, a családjuk, a környezetük képviseli a csodákról régóta megfélemezett, a patriarchális társadalom szabályainak behódolt emberek csoportját. Rohrwacher főhősei mintha képtelen lennének alávetni magukat ennek a szabályrendszernek, és hol akaratos tinilányként, hol ártatlan, a Szent Bolond figuráját idéző karakterként lázadnak, anélkül, hogy tudnának róla. Olyan emberekről szólnak ezek a filmek, akik valamiért nem akarnak, nem tudnak beilleszkedni, ösztönösen ellenállnak, és megkérdőjelezik a rendszert, amelyben élnek. Ám ezek a hétköznapi hősök olyannyira önfeljűek, hogy kitartó viselkedésükkel, ha csak átmenetileg is, képesek változást hozni a környezetükbe: a mitikus és a szürreális veszi fel a harcot a spiritualitástól teljesen megfosztott patriarchális társadalmi renddel és a kapitalista gazdasággal.

## AZ ELSŐ HITTANÓRÁK

„Melyik volt a jó testvér Marta?” – teszi fel a kérdést a hittant tanító középkorú hölgy a serdülő Martának, aki hosszú csend után, félénk hangon felel: Marta. A válasz természetesen rossz, javítja ki

gyorsan a nő, a bibliai történet szerint a jó testvér Mária volt. A csendes, türelmes, szerény testvér, aki bátyja, Lázár halála után megvárta, hogy Jézus maga jöjjön el hozzá, Mártával ellentétben, aki türelmetlen volt, akaratos és dühös, amiért Jézus túl későn érkezett, és hagyta, hogy meghaljon a testvére. A *Corpo Celeste* a megvetett testvérről mesél: a 13 éves Marta felnevelésének és saját testéhez, valamint az őt körülvevő világgal való kapcsolatának a története, aki a megkövesedett egyházi tanmeséknek ellenállva csak egy dühös, az emberek viselkedésével elégedetlen Jézussal képes azonosulni. A film folytonosan vegyíti a dokumentumfilmekre jellemző és a játékfilmes képi világot, a kislányt egy állandóan mozgásban lévő kamera mutatja, testközelből megfigyelve, miközben több festményszerű kép is feltűnik. Rögtön a filmet nyitó jelenetben megjelenik a profán és a szakrális világ közötti ellentét: egy vallási szertartást látunk, amit a kisközösség láthatóan nagyon komolyan vesz, azonban az egész felhajtás egy mikrofon meghibásodásának köszönhetően abszurdba fordul át. A történet két elkülönült világot mutat be, amelyek bár összekapcsolódnak, egészen eltérően működnek. Az egyik réteg a főszereplő, Marta szemszögén keresztül jelenik meg, az ő reakcióit látjuk a környezetére. Egy zárt, intim világ ez, amely leválik a felnőttek által irányított másik, csodákat és őszinteséget nélkülöző világról.

A film kezdetén a 13 éves Marta és családja Svájcba költözik, a dél-olaszországi Reggio Calabria városába. A kislánynak nincsenek barátai, ezért beilleszkedésének megkönnyítése érdekében a helyi hittancsoportba kezd el járni. Marta a családján belül is nehezen találja meg a helyét, nővére állandóan kioktatja, édesanyja pedig képtelen kiállni érte. Miközben a hittancsoporttal elsődőzörsre készül, folyamatosan konfliktusba kerül a tanárával, aki a film egy kulcsjelenete során büntetésül csoporttársai előtt nyilvánosan alázza meg.

Marta próbál beilleszkedni, de ebben önálló gondolkodása akadályozza. Kérdéseire nem kap kielégítő választ, a tanítások, az imák, a szépelgő magyarázatok az emberi test és Jézus spirituális teste közötti különbségekről nem segítik a kislányt abban, hogy kialakítson

egy koherens világképet, amiben hihet. A hagyományos felnövéstörténet során a lány testileg és lelkileg is komoly változásokon megy keresztül: miközben fokozatosan öntudatra ébred, az első menstruációja is jelentkezik, amit egyszerre humoros, és sokat mondó módon reagál le a középkorú helyi pap. A katolikus vallás és a női test mibenléte nem is állhatna távolabb egymástól, a hittantanárnő szabadkozása és a spirituális testről való zavart magyarázata ellenére sem, Marta mégis ezen „tanok” között kénytelen kapaszkodót találni. A film végére képes lesz azonosulni Jézussal, miután egy megöregedett, magányos pap végre először őszintén beszél róla: elmondása szerint Jézus dühös az emberekre, amiért állandóan csak csodákat és magyarázatot várnak tőle, anélkül, hogy önállóan mernének létezni. A film elején Marta még idegenkedve nézegeti kislány testét a tükörben, egy ponton mégis mintha kibékülne a testiséggel: a beporosodott keresztre feszített Jézus szobor minden szegletét végigsimítja. A film végére túlesik az elsőáldozáson, ám a katolikus egyház segítsége nélkül, ő maga válik éretté és megtisztulás gyanánt még a vízbe is belesétál, anélkül, hogy tudná pontosan, mit tesz. Végül a záró jelenetben Martát megkérdezi egy fiú, hogy szeretne-e csodát látni, Rohrwacher következő filmje pedig egy csodák után vágyakozó vidéki lányról szól.

### MÁGIKUS ORSZÁGÚTON

Alice Rohrwacher második filmjében egy méhészzel foglalkozó család serdülő korú lányának a változás és a csodák iránti vágyódását követhetjük végig, miközben konfliktusba kerül a családi hagyományokkal, a kötelezettségeivel, valamint a belső kényszerrel, hogy szigorú apjának megfeleljen. A *Csodák* életrajzi ihletésű, mivel a rendező is méztermelő családból származik. A főhősnő, Gelsomina (beszélő név: Isten ajándéka, virág, és Fellini *Országúton* című filmjére is utalás) egy lenyűgözően szép tévés műsorvezetővel (Monica Bellucci) való találkozása után ébred rá, hogy többet akar az élettől, mint ami neki ez idáig megadatott. A család az elszegényedés szélén áll, így jól jönne nekik a vidéki vállalkozások megsegítésére induló tévéműsor, ám az apa Gelsomina minden próbálkozása ellenére sem hajlandó benevezni.



A hagyományos filmszalagra forgatott alkotás képi világára a lassú, hosszan kitarított felvételek, és az előző filmből már ismert olajfestményekre emlékeztető színek jellemzőek, melyek segítik létrehozni a hétköznapi világ alatt megbújó szürreális réteget. A családot mintha minden oldalról a változás szele próbálná kibillenteni az állóvíz biztonságos, ám fejlődésre képtelen állapotából, még egy problémás, javító intézetes gyereket is magukhoz vesznek, a gondozásáért kifizetett pénzösszeg reményében. Míg a Gelsominát körülvevő felnőtteket az érdekeik és félelmeik irányítják, a gyerekek sokkal érzékenyebben reagálnak az őket körülvevő jelenségekre. Ennek az érzékeny jelenlétnak köszönhető a szürreális beszivárgása az hétköznapi világba. A csoda jelen van, ám a gyerekek ezt nem merik megosztani a felnőttekkel, csupán a néző látja, ami a többi szereplő háta mögött történik: Gelsomina csak a film végén avatja be felnőtt családtagjait. A tévéműsor felvétele során mindenki végignézheti, ahogy egy méh kimászik a lány szájából: a jelenet a családban dolgozó vendégmunkás nőt rögtön sírásra készíteti.

A felnőtt és a gyermeki között feszülő ellentétet erősíti a család hozzáállá-

**„Megkérdőjelezzük a rendszert, amelyben élnek”**  
(Corpo Celeste – Yle Vianello)

sa a javítóintézetes kislányhoz, akinek a némasága és az érintéstől való viszolygása nem hagyja nyugodni a család idősebb tagjait. A normalitás mibenlétének

birtokában gyanakvó szemmel nézik a fiút, próbálják megtörni, rávenni az érintésre, a beszédre, míg a gyerekek elfogadják a fiú dacát, és ezzel sokkal közelebb kerülnek hozzá. A család számára a globalizált világhoz képest máshogy telik az idő, Gelsomina érzi elmaradottságukat, ám apja ragaszkodik a hagyományokhoz, és sérti egóját, hogy serdülő korú lánya önálló döntéseket hoz, anélkül, hogy beavatná elhatározásaiba. Míg a *Corpo Celeste*-ben az egyház lelketlen hierarchiája, és a hasonló mechanizmusok szerint működő iskola kritikáját láttuk, addig itt a Család elnyomó, és ugyanúgy a hatalommal visszaélő rendszere kerül górcső alá. A csoda után vágyakozó Gelsomina a kihívó, aki előremutató tudást és a túlélés esélyét hozza el környezetébe, ám a hagyományokat képviselő apa képtelen élni ezzel az ajándékkal. A rendező első filmjében a főszereplő szemén keresztül tapasztalhatta meg a néző a testi és lelki változásokkal járó nehézségeket, a *Csodák* középpontjában inkább a karaktereknek a változó világhoz való

kapcsolata, és a fejlődés lehetőségére adott válasza áll. Gelsomina apja saját családját buktatja bele abba, hogy képtelen megtenni a lánya által sugallt lépést.

### LÁZÁR LEGENDÁJA

Alice Rohrwacher legújabb filmjével tovább haladt az eddig megkezdett úton, immár letisztultabban ábrázolva a korábbi alkotásokban felmutatott konfliktusokat. A kizsákmányoló kapitalizmus, és az elnyomó hatalmi rendszerek kritikája vezérli az *A Szent és a farkas* dramaturgiáját, ám ezúttal egy bibliai történetet keveredik a hétköznapi világtól elzárt, középkori körülmények szerint működő falu lakosairól mesélő alkotás narratívájában. A rabszolgaságba hajszolt közösség története egyébként valós alapokon nyugszik, a rendezőt egy, az esetről írt újságcikk inspirálta. A filmben két élesen elkülönülő réteg találkozik a főhős Lazzaro közties létezésének köszönhetően. Erőteljes auditív és vizuális elemek erősítik a történet szürreális hatását: a hosszú beállítások, visszafogott színek használata, a visszatérő totálók az éjszakai égről és az olasz vidék végtelen sivárságáról mind hozzájárulnak annak az érzetnek a megteremtéséhez, hogy a valóságos, hétköznapiak vélt világon túl egy másik is működésben van. A fiúban megelevenedik Szent Lázár alakja, aki halálából feltámadva csodákat visz véghez az emberek körében. Inviolata, a világtól elzárt falu lakosai mit sem tudnak a már régen más szabályok szerint működő modern kapitalista Olaszországról, még mindig feudális viszonyok szerint élnek, pontosabban próbálnak túlélni, mivel a földbirtokosok szerint állandó tartozásukat sosem tudják kiegyenlíteni. A faluban semmi sem utal arra, hogy a világ már az 1970-es években jár, erről pusztán akkor értesülünk, amikor a földbirtokosok fiatal rokonai, többen között egy punk fiú is odalátogat. A fiú rácsodálkozik a falusiak életére, Lazzaro alakja pedig egyenesen megbabonázza. Érzékeli ugyan Lazzaro elsőprő erejét, mégis szolgaként utasítja őt kénye kedve szerint. Amikor évek múltán a feltámadt Lazzaro újra találkozik a falu közösségével, a városban összefut a már középkorú punk fiúval is. Fájdalmas látni a sorsokat, az örök fiatal Lazzaróhoz képest, mindenki



megtörtnek és szomorúnak tűnik. A földbirtokosok minden vagyonukat elvesztették, ám ezt bevallani képtelenek, és a szegény falusi közösségből próbálnak ismét hasznot húzni. Lazzaro ugyan „átaludta” a változást, amikor újra bekapcsolódik a történelem menetébe mégis az az érzésünk lehet, hogy bár a világ látszólag megváltozott, a szegények és gazdagok közötti dinamika nem.

A *Szent és a Farkas* egyszerre kegyetlen és szatirikus ábrázolása annak, hogy miként öröklődött át a középkori kizsákmányolás a modern kori kapitalizmus rendszerébe. Bár a lakosokat egy idő múlva „megmentik”, sorsuk nem fordul jobbra, sőt a korábbinál is nehezebben boldogulnak. Ezek az emberek, az előző film karaktereivel ellentétben, nem ellenállnak a változásnak, hanem az elnyomó hatalom által megfosztatnak tőle. A változás, amely végül bekövetkezik, hamis, hiszen gyakorlatilag ugyanaz a rendszer működik tovább, egy lépéssel sem jutnak előbbre. A nehézségekből mintha egyedül Lazzaro maradna ki, aki minden körülményhez szó nélkül képes alkalmazkodni, segíteni próbál, anélkül, hogy viszonzást várna, mintha ez lenne a világ legkézenfekvőbb dolga. Lazzaro az emberi kapcsolatokon felülemelkedve létezik, egyszerre kötődik mindenkihez és senkihez, a falu lakosai számára csak egy bolond, együgyű fiú, akit mindenki kénye kedve szerint ugráltathat. A főhős hamisítatlan mitikus alak, a hét-

**„Egyszerre kötődik mindenkihez és senkihez”**

(Csodák – Maria Alexandra Lungu)

köznapok és a transzcendens határán mozog: mindenki fellett eltelik az idő, ám ő nem változik, alakja örök. Lezuhan a szakadékba, majd egy farkas segítségével újjáéled.

Az emberek azonban félnek a csodától, nincsenek rá felkészülve, így Lazzarót is mindenhol gyanakvással fogadják, ahogy a legenda szerint az emberek közé tévedt farkassal is tették. Lazzaro feltámadása után sem illeszkedik be, annak ellenére sem változik jellege, hogy az eddigieknél is erősebben lökik el maguktól őt az emberek, naivitására pedig agresszióval válaszolnak. Píliniszky János *Fabula* címe versét juttathatja eszünkbe a film: „Hol volt, hol nem volt, élt egyszer egy magányos farkas. Magányosabb az angyaloknál.” Lazzaro alakja valóban a legmagányosabb, nem tartozik sem helyhez, sem időhöz, és jelenléte épp ettől válik oly felkavaróvá. Akárcsak a rendezőnő korábbi hősei, Lazzaro a társadalomból kirekesztett magányos figura, aki a világ már elfeledett, mitikus rétegével való kapcsolatának – valódi erejének – következtében válik száműzötté. Ezek a fiatal lázadók olyan alakok, akik megkérdőjelezik a fennálló rendet, a működőképesnek látszó, de valójában élehetetlen, és minden csodától megfosztott rendszert. Alice Rohrwacher éles kontrasztot teremt varázslatos filmtrilógiájában: azáltal, hogy képes beemelni a mitikust, a szakralist a leghétköznapibb történetekbe, a modern világ egyszerre érzékeny és szatirikus kritikáját nyújtja. •

STAND-UP: TIG NOTARO

# Boldog, hogy itt lehet

PERNECKER DÁVID

NOTARO STAND-UP COMEDYJE HUMORRAL GYŐZI LE A TRAGÉDIÁT.

„Jó estét, helló, rákos vagyok.” Tig Notaro 2012-es lemeze a stand-up komédia történetének egyik legerősebb mondatával nyit, és noha a Grammy-díjra jelölt *Live* témái közel sem tűnnek humorosnak, Notaro önterápiás anyaga minden gyomorba vágó tragédiája ellenére is meghökkenően kacagtató. A mindig saját életéből merítő Notaro ugyan már 2011-es első lemezén (*Good One*) is érintett olyan műfajidegen témákat, mint a szexuális zaklatás vagy a családon belüli molesztálás, a *Live* egy órájában azonban sokkal koncentráltabb formában teszi katartikusan viccessé életének legszomorúbb időszakát. Notaro édesanyja halála és egy nehéz szakítás depressziója mellett a lemez jelentős részében kétoldali mellrákjáról beszél, úgy, ahogy csak ő tud. Tömör, monoton, resignált hanghordozással, visszafogottan. Notaro nehéz témái ellenére sem lesz

teátrális, távolságtartó előadásmódja, idézőjeles zárkózottsága lefegyverzően ellentmondásos: megfoghatatlan faarrccal és fahanggal mesél félelelmről és csalódásról, miközben megfigyeléseken alapuló humora és zavarba ejtő intimitása lassan nézői-hallgatói bőré alá kúszik.

Míg a *Live* az érzelmi és fizikai fájdalmak mélypontjainak lemeze volt, addig a 2016-os *Boyish Girl Interrupted* a kilábalás, a gyógyulás folyamatának anyaga. Notaro mondanóját mindig ki- és felforgatott seinfeldi megfigyelésekkel színesíti – vagy épp téríti el félúton –, ezek az epizódok azonban jóval könnyebben befogadhatók: Notaro játszik a közönséggel, beszélget, ismerkedik (mesél például pizzamájáról). A tragédiák éveit múltóban, a humorát megkeserítő rákra a mellei hűlt helyén látható műtéti sebek emlékeztetnek csupán. Ahogy Notaro ingét

„Félmeztelenül mondja vicceit”  
(Tig Notaro)



lekapva folytatja műsorát, ahogy megmutatja mindenkinek, hogy miként fest a kettős *masztektómia* nyoma, az nem színpadias villantás. Semmi hatásvadászat nincs ugyanis abban, ahogy a megcsonkított testével megbékélő nő szó szerint levetkőzi a ráaggatott „hős ráktúlélő” szerepet. Azzal, ahogy kijelenti, hogy ő is csak ember, többet ér el bármilyen motivációs prédikációnál. Félmeztelenül mondja tovább vicceit, nem rejt el semmit, de nem is hagyatkozik a kelleténél jobban a stand-upoktól merőben szokatlan szituációra. Egy idő után már fel sem tűnik Notaro traumája, és ez a lényeg: előadása, viccei, jelenléte elfeledteti a betegséget és nyomának látványát. Nem beszél túl történetét akarakterőről, bátorságról és a felépülés nehézségeiről. Közben ugyanúgy üt így a történet, melyből kiderül, hogyan égett be Las Vegas-i műsorával egymás után tizennégyszer, ahogy az is, hogy mennyire össze tudja zavarni a reptéri biztonsági embereket, ha meg kell motozniuk egy valóban fűs fizimiskájú, melletlen lesbizikus nőt. Hiába mutatja egy gyenge, törékeny, szorongó nő képét, előadásainak bravúros tempója, poénjainak nem mindennapi időzítése mesteri magabiztosságot sugároz.

Míg a *Live*-ban a szenvedésről, a *Boyish Girl Interrupted*-ben a gyógyulás harcáról, addig komédiatrilógiájának 2018-as záródarabjában a vágyott örömről és a kiküzdött béke állapotairól beszél. A *Happy to Be Here* nyitómondata maga a cím: „*Boldog vagyok, hogy itt lehetek*” – kezdi Notaro megdöbbenően életigenlő műsorát. Messze van már a *Live* kezdősora. Notaro egészséges, végre mosolyog, tobzódik új házasságában, a feleségéről és gyerekeikről szóló történetekben. Több a kiszámíthatatlan – az elvárásokra folyamatosan rájátszó és azokat váratlanul megkerülő – poén, több az improvizáció, de sajátos ritmusa és provokatív kétértelműsége töretlen marad. Továbbra sem tudja eldönteni senki, hogy ő most akkor férfi-e vagy nő (nemiségről ilyen higgyant és erőlködés nélkül nem sokan tudnak beszélni), és boldogsága sem vezette fel szárazságában üdítő humorát. Egy olyan komikus örömtánca ez, aki kénytelen volt vicceit tragédiákból meríteni. •

## NŐI BŰNFILMEK

## Rémálmok csapdájában

VARRÓ ATTILA

**A 90-ES ÉVEK NYITÁNYÁN FELBUKKANT NŐI RENDEZŐK KÖSZÖNIK, DE TÖBBÉ NEM KÉRTEK AZ ÁLOMGYÁRI ROMANTIKUS KOMÉDIÁKBÓL.**

Sztatisztikák szerint a második világháború befejezésétől a 70-es évek végéig terjedő 35 évben a hollywoodi stúdiófilmek mindössze pár ezrelékét rendezte nő, ráadásul túlnyomó részük nem az utolsó évtized álomgyári forradalmának idejére esik – míg szerzők terén a korai hangosfilmnek ott volt Dorothy Arzner kiemelkedő életműve, a noir fénykorát pedig Ida Lupino gazdagította számos remek bűndrámával, Új-Hollywood mindössze Elaine May három pazar, revizionista vígjátékát tudta felmutatni tíz év alatt. Ennek fényében különösen meglepő, hogy a nagy áttörést az a késő 80-as évek hozta, amely egyaránt jelentette a reagani neokonzervativizmus és a hollywoodi blockbusterek felvirágzását. Az 1990-ben készült mintegy 400 stúdiófilmből már 23-at jegyez női rendező (azaz nagyjából 6 százalékot!), közülük az évtized első felében tucatnyi indít stabil karriert, akár olyan óriáscégekhez bekerülve, mint a Paramount (Mary Lambert), a DreamWorks (Mimi Leder) vagy a TriStar (Nora Ephron). Míg a Reagan-éra tömegfilmes hagyatékának jelképe egyértelműen Rambo, véres atlétatrikókban feszítő gépfegyveres akcióhéroszok élén, a Bush-korszak filmterméséből szívesebben emlékszük az utókor a T2 Sarah Connorjára vagy Clarice Sterling ügynökre az FBI-tól – olyan karakán női hősökre, akik idegen (férfi)terepen bizonyítják rátermettségüket a nagyközönségnek. A 80-as évek végének bevételi adatai bebizonyították, hogy a (mindkét nembeli) nézősereg akkor is szívesen azonosul női főhősökkel, ha nem romantikus komédiát vagy musicalt hordanak vállukon: 1986-ban Ellen Ripley hadnagy tonnás rakodórobotjával nemcsak egy világúr-

béli monstrumot vágott ki a Tejútra, de ledöntött egy zsáner-zsilipet, aminek az elkövetkező dekád egyaránt köszönhetett *Tank Girl*t és *Barb Wire*-t, *Rossz lányokat* és *Bérgyilkosnőket*, *Micsoda csapat!*-ot és *Utánam a tűzözn* – amelyek közül nem egyet immár nő jegyez.

Ám ezek a viharos átmeneti esztendők fényévekre voltak még az ezredfordulón beköszöntő hollywoodi emancipációtól, amelyet világosan mutat a korabeli zsánertérkép is. Többek között ugyanekkor izmosodott közkedvelt trenddé a 70-es évek neo-noir örökségéből táplálkozó erotikus thriller, amely a *Végzetes vonzerő* kirobbanó sikerével indult és az *Elemi ösztön* emblematisz alkotásában csúcsozott ki – egyfajta antifeminista ellencsapásként az előző évtizedben előretörő nőmozgalmakra, örült nők ketrecévé varázsolva a műfajt. A vásznat előzőlötték a karrierista némberek, féltékeny fúriák, ádáz bébicsőszők, sőt erotomán sorozatgyilkosnők, akikkel többnyire a megingott férfinős végez, rosszabb esetben egy rendes lány (*Egyedülálló nő megosztandó*), jó feleség (*Ártatlanságra ítélve*), tisztos családanya (*A kéz, amely a bölcsőt ringatja*), a gyengébb nem nevében helyreállítva a sok évszázados *status quo*-t. Noha a korábbi trash-opuszok jócskán kitermelték a maguk keménykezű női sztárjait a *blaxploitation* bosszúálló bestiáitól a *rape-revenge* cikluson át Hong Kong női válaszáig Chuck Norrisra (megoldás: Cynthia Rothrock), a sokmillió dolláros fősodorban a veszélyekre fizikai erőszakkal reagáló hősnök inkább számítottak tabusértő fenyegetésnek, mint bűnös élvezetnek. Buzgó (férfi)rendezőik és filmíróik tucatja kísérleteztek az „erőske-zű, ám veszélytelen hősnök” műfaji fából vaskarikájával, újabb és újabb trükköket

kieszelve megszelídítésükre – legyen szó vígjátéki túlzásokról (*Végzetes szépség*), szex-dolina jelmezokról (*Barb Wire*) vagy akár tudathasadásról (*Utánam a tűzözn*).

Ebben az ellentmondásos átmeneti korszakban zajlott le a női szerzők filmipari áttörése, méghozzá nem elsősorban a *love story*-k és vígjátékok frontján – inkább a sötét bűnügyi filmek körében. A 80-as években prosperáló videópiac számos kiscéget hozott létre (Vestron, Orion, Golan-Globus), amelyek immár a kisképernyős forgalmazásra koncentráltak, a főleg marketingcélú szolgáló mozipremier után hamar a tékák polcaira repítve műveiket, ahonnan aztán bevételeik nagyobb hányada származott. Akárcsak a 40-es évek legendás Szegénysora vagy az új-hollywoodi szerzői mozgalom egyik forrását jelentő exploitation, úgy a videófilm is aranyat érő kísérleti terepnek bizonyult, ahonnan tehetséges, kreatív vagy csupán formabontó alkotók juthattak nagyjátékfilmes lehetőséghez a peremterületekről, kísérleti filmtől videóklipen át a reklámokig. Ez a „harmadik hullám” kapta hátára a fiatal női rendezők renitens táborát is, akik a *low budget* elvárásokhoz igazodva erősebb hatásokkal dolgozó műfajokkal próbálták szerencsét holmi rózsaszín románcnál. 1985 és 1995 között akadt sikerfilmes rendező nő horrorban (*Kedvencek temetője*, *Alkonytájt*), groteszk fekete komédiában (*Nőstényördög*), sorozatgyilkos történetben (*Meztelen halál 1-2*), akciófilmben (*Holtpon*t), szuperhős-scifiben (*Tank Girl*) és nem utolsó sorban ekkor indult be a Femme Productions forradalmi női pornó-cége is (*Three Daughters*). Az a műfaj azonban, amely leginkább megragadta a női alkotók képzeletét, a bűnthriller volt: a fent említett tíz esztendőben a filmiparban szerencsét próbáló hölgygárda szinte mindegyik tagja letett legalább egy ilyen zsánerfilmet az asztalra – sőt többnyire a beavatást jelentette, hol bemutatkozó nagyjátékfilmként, hol első stúdióopuszként a független szcena művészei után. Életveszélybe került női hősök, akik fegyvert ragadva fordulnak szembe a fojtogató férfuralommal, megmutatva farkaskörmeiket az évszázados farkavezéreknek: cseréljük a fegyvert képzeletben kamerára és máris érhetővé válik, mi lehetett a népszerűség oka.

**NINCS MENEKVÉS**

Távol állunk azonban az igazságtól, ha a korabeli női rendezők bűnfilm-hőseit csupa Thelma és Louise-nak képzeljük el közülük kormánykerékkel, teljes sebességgel a patriarchátus sorfalába száguldvá, vagy jégcsákányos amazonnak, aki laza beszélés-kal szórakoztatja a szájtáti férfisereget egy lesbikus héjanász és egy hajmeresztő autósüldözés között. Az egyik legáltalánosabb közös vonás az egyébként igen sokszínű palettán éppen a

**„Teljes sebességgel a patriarchátus sorfalába száguldvá”**  
(Jennifer Lynch: Dobozba zárt szerelem – Sherilyn Fenn)

hősnők kiszolgáltatott, sarokba szorult helyzete, kényszerpályája vagy akár kifejezetten áldozat-státusza. Ebből az áldozat-státusból nőtt ki az egész trend a 80-as évek derekán, afféle érzékeny/óvatos kezdőlépésként egy teljesen idegen zsánerringoványban. A független dokumentum-filmesként indult Joyce Chopra első játékfilmje, a *Sima száj* (*Smooth Talk*) és a később horrorszereplőként ismertté lett Mary Lambert lenyűgöző debütje,

a *Siesta* még átmeneti helyzetet foglalnak el a klausztrófób szerelmi dráma és a bűnügyi tematika között, főszerepben egy olyan nővel, aki határozott kiállása, erős jelleme és renitens viselkedése ellenére teljesen védtelennek bizonyul a bűnvilággal szemben, amelybe belecsöppent. A közismert Joyce Carol Oates-novellát (*Hová mész, honnan jössz?*) feldolgozó *Sima száj* lázadó kamaszlánya kalandos kísérletezéseinek a másik nemmel egy titokzatos nőcsábász felbukkanása vett véget, akiről végig sejthető, hogy kőkemény szexuális ragadozó (az író Charles Schmid kéjgyilkosról mintázta): ám a műfajtól elvárt vadászat/leszámolás helyett az utolsó harmad egyetlen, hosszúra nyúlt csábítási jelenet, ahol a simaszájú pszichopata meglepi az egyedül hagyott fruskát isten háta mögötti otthonában, burkolt fenyegetéseivel bekényszeríti kocsiába – végül egy traumatikus élmény után (amely kimaradt a cselekményből) a hősnő rémülten, összetörve és lázadó énjét sutba dobva tér vissza a család biztonságos ölmegébe. A *Siesta* vagány ejtőernyős kaszkadőrője a film elején véres partiruhában és rövidtávú amnéziával tér magához egy spanyol repülőtérszélén, majd a párhuzamosan szerkesztett cselekményben egyszerre próbálja felidézni az elmúlt pár nap történetét, valamint hazajutni az Államokba. Az eseményeket mindkét szálon egy-egy rejtélyes férfi uralja, egyfajta komplementer angyal-párosként: a flashbackekben a hősnő múltbéli szerelmét jelentő szupermacsó akrobata-tanár, a jelenben egy lánglelkű, (ön)pusztító művésztitán. A hősnő az előbbinek képtelen kiszabadulni bűvköréből, az utóbbinak egyre kiszolgáltatottabbá válik menekülése során; miközben zsákutcából zsákutkába téved, lassan köré sűrűsödik egy halálos bűntény árnya is, amelynek inkább áldozata, mint felderítője. Sem Chopra, sem Lambert nem használja ki a thriller hagyományos hatáskeltő eszközeit, a fokozódó feszültség szinte kizárólag a sötét szorítóból fakad, amely komótosan, de feltartóztatathatatlannal a hősnőkre zárul – a végzetet sem egyre elszántabb menekülési kísérletekkel (*Siesta*), sem az otthon menedékebe rejtőzve (*Sima száj*) nem lehet elkerülni. Nincs konkrét összecsapás, az antagonisták mindkét esetben elvont veszély, a negatív férfialakok pusztán képviselők: a kéjgyilkos az első szexuális élmény egyszerre





csábító és félelmetes árnya, a fekete/fehér páros a Túlvilág angyalai: hatalmuk nem fizikai fölényükből vagy intézményes hatalmukból fakad, hanem abból a hipnotikus vonzeróból, amellyel magukhoz láncolják, engedelmes bábbá változtatják a hagyományos nemi szerepeik ellen lázadó hősnőket.

Ennek a Swengali-történetnek ad duplacsavart a korszak minden biztonnal legbizarrabb női bűnfilmje, a Jennifer Lynch debütjét jelentő *Dobozba zárt szerelem* (*Boxing Helena*), amely rendhagyó módon az elmezavaros gonosztevő alakján keresztül követi nyomon szörnyű *Lepkegyűjtő*-meséjét. Szerelmi megszállottságától hajtva egy zseniális sebész foglyul ejti mesés világában álmai asszonyát (aki hideg megvetéssel viselkedik vele rosszul elsült egyéjszakás kalandjuk óta), majd örökre magához láncolva, előbb a lábait, majd karjait amputálja: egyfajta eleven oltársoborként imádja torzóját, mígnem a keretbe zárt szépség végül viszonzza érzelmeit. Tüllépve a kínálkozó magánéleti értelmezésen (David Lynch lánya születési rendellenessége folytán élete első hónapjait szoros pólyában, iszonyú fájdalmak között töltötte, lásd a *Radír-*

*fej* borzalmas csecsemő-torzóját), a *Dobozba zárt szerelem* ugyanannak a tébolyító tehetetlenségnek végtelenségig fokozott ábrázolása, amely Chopra és Lambert hősnőit sújtja. Noha időnként bevet egy izgalmas suspense-jelenetet (mint a barátnő látogatása), és Helena kidobott pasijának mellékalakjában botcsinálta nyomozó is kerül a sztoriba, a bűnügy ezúttal sem a műfajtól elvárt aktivizálódási cselekményben jelenik meg: a néző kénytelen a megszálott antagonistáé bőrre bújni, ha hagyományos thrillerizgalmaikra vágyik (lásd a *Kötél* példáját), ellenkező esetben marad egy gyomorforgató és szívszorító kelepce melodráájának lefelé tartó spirálja.

#### NEM LEÁNYÁLOM?

A korszak női bűnfilmjeinek másik markáns sajátossága ugyancsak a Chopra-Lambert-Lynch „áldozat-trilógiából” derül ki legszebben: tekintsük akár a cselekményt, akár a vizuális világot, az álomszerűség, a valóság és képzelet homályzónája rendre hangsúlyos szerepet kap, legyen szó konkrét halálálom-

#### „Tetszés szerint formálható alteregó”

(Katt Shea: *Poison Ivy*  
– Sara Gilbert és  
Drew Barrymore)

ról (*Siesta*) vagy az antagonistáé beteges fantáziájában tett túráról (*Dobozba zárt szerelem*). Chopra filmjében ez a kettősség szinte kettőtéri a filmet: míg a *Sima száj* első fele

kisrealista, életszagú felnőttévalásztori (epizódjait a rendezőnő korábbi dokumentumfilmjeiből írta), az Oates-novella adaptációját jelentő második fél – részben az ismétlésekre épülő, körkörös párbeszéd, részben a sejtelmes zene és fátyolos képek folytán – klausztrófób lidércnyomásba fordítja a tágas kisvárosi életképeket. Ez az álomvilág cseppet sem olyan nyilvánvaló, mint a klasszikus noirok híres álomjelenetei (*Murder My Sweet*, *The Chase*) vagy a Freddy Krueger-horrorviziók, Chopra és Lambert inkább a modernista művészfilm finomabb technikáit állítja a női képzelet szolgálatába: harsány túlzások, torzítások helyett a finom logikátlanságok, rejtett repetitívítások, apró vizuális csúsztatások uralják jeleneteiket. Jellemző módon éppen az a film veszi át a hagyományos eszköztár közhelyeit, amely a férfifantáziát jeleníti meg, leplezetlenül gúnyt űzve belőle: a *Dobozba zárt szerelem* képsorait zsúfolásig meg-

töltik a baltával faragott szimbólumok (kardvirágok, szikék, fröcskölő szökőkutak), tort ülnek a Playboy-videókba illő érzéki lassítások és gyertyafényes domborulatok, a sebészhoz otthona buja ornamentikájával és női szobortorzóival böszme Fellini-paródiát idéz.

A „nem menekülő nők” kifordított toposza mellett a klasszikus Hollywood másik népszerű bűnfilmes nőalakját is radikálisan átgyúrák a női kezek. A trend következő fontos csoportja, amely passzív, kiszolgáltatott préda helyett inkább bűnelkövető szerepkörbe állítja központi nőalakját, izgalmas módon újragondolva a noir hajdani *femme fatale*-jét, három egészen különböző rendezőnőhöz – ám érdekes módon egyazon színésznőhöz – kötődik. Az akár „Drew Barrymore-trilógiának” is nevezhető hármast, a modell/színésznő Katt Shea kultikusá vált *Poison Ivy*-je, a brit művészfilmes Antonia Bird amerikai bemutatkozását jelentő *Eszelős szerelem* (*Mad Love*) és a kliprendező Tamra Davis megindító *Gun Crazy*-remakeje (*Fegyvermánia*) botrányos életű leánysztrájt egyszerre jeleníti meg ellenállhatatlan szexuális vágytárgyként és szűkös, fullasztó életteréből szabadulni próbáló vadócként, minden esetben más oldalról revizionálva a noir-formulát. A formabontás legnyilvánvalóbb példája Davis remake-je, amely a Lewis-klaszikus helyett inkább a *They Live by Night* felállítását használja. Hősnője nem destruktív, fegyvermániás fúria, csupán a rászakadó véletlenek sorsuldózott áldozata (akit gyerekkorától minden férfi kihasznál): az ámokfutó románc során inkább visszatartó erőként működik a börtönből szabadult szerelme mellett, míg nem a fiú feláldozza érte életét egy tűzharcban, magára hagyva a rendőrök között. Az *Eszelős szerelem*ben ugyanez a „menekülő szerelmesek”-modell nem jut el a komolyabb bűnelkövetésig, Bird filmje közelebb áll a melodramához, ahol bűnelkövetés helyett a rebellis diáklányon eluralkodó pszichés zavar jelenti a fő konfliktust, miután a jóra való szomszédfiú megszókteti a zárt osztályról. A bukás ezúttal is elkerülhetetlen, mivel Casey magával ragadó szenvedélye nagyrészt épp mániás-depressziójából fakad: míg a betegség elkerülhetetlenül a halál szélére sodorja a párt, a kigyógyítás könyörtelenül a kapcsolat végét jelenti. A „végzetes bakfis”-trilógiából egyértelműen a *Poison Ivy* áll

legközelebb mind a klasszikus *fatale*-figurához, mind a korszak nőgyűlölő erotikus thrilleréhez (gonosz kis Lolitája elcsábítja iskolatársát, beférkőzik a családjába, lefekszik az apával és megöli az anyát), Shea azonban egy bravúros húzással visszahúzódió diáklányra cseréli a séma szokásos férfi hősét (lásd: *Vad vágyak*), majd a mérgező antagonistát fokról fokra átalakítja a *Teorém*ből ismerős családi megváltóvá, aki mind-egyik családtagnak pontosan azt adja, amelyre lelke mélyén vágyik (beleértve az ágyhoz kötött, kiégett édesanyját) – amikor a kamaszhősnő végez vele a fináléban, képében mindazzal a frusztrációval is leszámol, amelyet gyönyörű anyja árnyékában elszenvedett.

Míg az áldozat-státusz mindhárom Barrymore-film *fruska fatale*-jára egyaránt – bár eltérő mértékben – érvényes, az álomszerűség tekintetében a rendezőnők jóval változatosabb módon viszonyulnak nőalakjukhoz. Davis *Fegyvermániájában* az álom elsősorban szövetségintenzív jelenik meg: a főhős-szerepbe helyezett kamaszlány valóra vált álomként beszél az életébe belépő bűnöző-fióról, majd az utolsó harmadot jelentő menekülés-sztoriban finoman felsejlik a *Siestán* bőszen eluralkodó narratív irrealitás, élen a kihalt útszéli házzal, ahová a fináléban rejtélyes módon visszakerülnek, hogy aztán a rajtaütés gránátfüstös félhomályában beteljesedjen a sorsuk. Az *Eszelős szerelem* cselekményében fokozatosan kerül át a hangsúly a jóképű, melegszívű gimnazista srácról zavaros fejű szerelmére, amit Bird a szubjektív nézőpont eszközével nyomatékosít: minél közelebb kerülünk a téboly felé sodródó Casey alakjához, annál többször látjuk az ő szemén keresztül a világot: riasztó lidércnyomásnak, amelyből képtelenség szabadulni. A *Poison Ivy* elsősorban szabványosnak tűnő thrillerében jut legnagyobb szerep a korabeli női rendezőkre jellemző oneirikus cselekménynek, szinte a visszájára fordítva az alaptörténetet. A tizenéves hősnő vízióin keresztül követve Ivy, a szuperdögös betolakodó egyfajta megtestesítője mindannak a tabusértésnek, amely a magányos, csúnyácska Sylvie-t kísérti: előbb lesbikus vágytárgy, majd vérfertőző csábító lesz, végül az imádott-gyűlölt anya alakját ölti magára (az utolsó, végzetes hallucinációban teljesen egybeesve őket). Shea – akár csak Lynch

– az erőteljes szubjektív segítségével elsatírozza a határ vonalat ragadozó és préda között, miként a dobozba zárt szép Helena a beteges férfifantáziában egyszerre kegyetlen úrnő és kiszolgáltatott fogoly, Ivy sem csak a hősnő helyére pályázó kakukkfióka, de tetszés szerint formálható alterego, amellyel kielégítheti vágyait.

Noha a 80-as évek végén álomgyári húzóágazattá váló thriller gond nélkül magába szippantotta bűnügyi rokonszűnereit (lásd a klasszikus krimi szomorú hanyatlását), ezek a női bűnfilmek igen csak kilógtak népszerű tékapolcáról, hiába a hangzatos címek és késpengés borítók. Legyen szó a vizuális megformáláson (stilizáltság) és elbeszélésmódon (álomlogika) eluralkodó intenzív szubjektívitásról, a bűnvilágban sodródó, tehetetlen főhősről lappangó vágyaival, amelyek bukásra kárhoztatják, a női rendezők művei inkább a vérbeli film noirok (sőt helyenként a horror) felé hajlanak – nem a thriller bűnügyi kalandjaihoz, ahol az életveszélyes helyzetek pusztán erőpróbák a (férfi) hős előtt, hogy aztán felülkerekedve minden akadályon, megszolgálja magának – és oltalomra szoruló környezetének – a méltó happy endet. Ekkoriban az Álomgyár legfelső rétegében még ritka volt a levegő a magasba szárnyaló rendezőnőknek, így aztán sikeres érvényesülés-történetek helyett jobban foglalkoztatta őket a kudarc ezernyi formája. Nem meglepő, hogy a gyertyott álomvilágot előszeretettel ábrázolták végzetes alvilágként: ám érdekes módon az igazi veszélyt nem erőszakos, elnyomó, nagy hatalmú bűncézárak jelentik filmjeikben, akiken kellő ügyességgel, rafinériával, vagy akár tűzerővel, felül lehet kerekedni (lásd *Tank Girl*, *Peacemaker*, *Tökéletes másolat*). Amíg a nagystúdióknál egy független, erőskezű hősnő csak akkor számíthatott sikerre, ha férfiak helyett alien-királynőt, robothóhért vagy női mellekre áhító meleg sorozatgyilkost robbant darabokra nagykaliberű kézfegyverével, a vérbeli nő-thriller hiú reményt jelent csupán – marad a noir, ahol súlyosabb fenyegetés fakad a csalóka vágyakból, álmokból, illúziókból, mint az ellenséges környezetből.

(Folytatás a szeptemberi számban: *Rendőrnők és homme fatalok*)

AUSZTRÁL BOSSZÚFILMEK

# Kétes elégtétel

ROBOZ GÁBOR

**KÉT KÖZELMŰLTBELI AUSZTRÁL BOSSZÚFILM KÖZÉPPONTJÁBAN IS A NŐK ELLENI ERŐSZAK ÁLL, FŐHŐSEIK CSAK SAJÁT SZÍVÓSSÁGUKRA TÁMASZKODHATNAK.**

Az még az újraértelmezések korában is említésre méltó fejlemény, hogy alig egy éven belül három olyan nagyjátékfilmet is bemutatott, amely egy-egy ikonikus nemzeti figurát, illetve narratívát dekonstruál: a tekintélyes filmtörténeti háttérrel rendelkező *Capone* és *A Kelly banda igaz története* mellett az eddig leginkább csak bábszínházias műsorként ismert *Mr. Punch and Judy* is megkapta saját, a korszellemhez igazodó újragondolását. A hagyományosan kifinomultnak tartott brit kultúra egyik legnépszerűbb terméke egy harsány, hipererőszakos komédia, amelynek főszereplője egy anarchista alkoholista, feleségverő csecsemőgyilkos, fő humorforrása pedig az, hogy a figura mindenkit megver maga körül – az évek során fiktív mellékszereplőktől kezdve Hitleren át Thatcherig sokakkal elbánt. A műsor a szinte mindenféle szórakozást betiltó Cromwell 1658-as halála utáni Angliában indult hódító útjára, amikor a közönség kiéhezve várta az előadóművészeket és truppekat, sikerének másik oka pedig pofonegyszerű hatásmechanizmusa mellett talán látványos hatalomellenessége (aminek fényében izgalmas adalék, hogy angol királyoknak és amerikai elnököknek is előadták). Kulturális jelentőségéről rengeteget elmond, hogy hiába a házastársi erőszak bagatellizálása, sőt akár dicsőítése és a közönség gyerektagjaira tett problematikus hatása, egyes iskolákban többször is hiába próbálták betiltani. Az aggodalmakra reagálva ugyanakkor az angol Gold tévé 2012-ben elkészítette a műsor rebootját, amelyben Punch mackóalsós léhűtő, Judy eladósodott focistafeleség, és az

alkotók az erőszakosságon tompítva több szatirikus humorral kísérleteztek: mindez fontos lépés a produkció történetében, de osztatlan sikert nem aratott, és nem is akadályozta meg, hogy ezt követően felbukkanjanak a tradicionális *Mr. Punch and Judy* iránti igényt kiszolgáló előadások.

Tekintve, hogy az Angliában otthonra lett műsor olaszországi, commedia dell'artés gyökerekkel bír (egyébként a figurának időközben több európai rokona is született Kasperlétől Petruskáig), legfeljebb csak egy kicsit lehet meglepő, hogy az első nagyjátékfilm-változat Ausztráliában készült. Míg Švankmajer 1966-os *Punch & Judy* kisfilmjéből teljesen hiányzik a nőfigura – nála Punch a szomszédjával viaskodik egy tengerimalac megszerzéséért –, az eddig leginkább színészként aktív

**„Modellszerűnek szánja történetét”**

(Mirrah Foulkes: *Judy and Punch* – Mia Washikowska)

Mirrah Foulkes által írt és rendezett *Judy & Punch* (2019) fokozatosan az ő nézőpontjára helyezi át a hangsúlyt: miután férje félholtra veri, a nő bosszúja biztosítja a film gerincét. A klasszikus show szülőföldjét jelentő 17-18. századi angol vidéken játszódó cselekményben Judy és Punch maguk a bábmester-házaspár, akik a rájuk kísértetiesen emlékeztető figurákkal szórakoztatják a tele szájjal röhögő nézőket, hogy aztán egy tragikus estén lényegében az játszódjon le az életükben, amiről maga a műsor szól. Az elsőfilmes Foulkes csupa elrajzolt figurát felvonultató, akasztófahumorú thrillerből a játékidő második felére bosszúfilmbe vált, ugyanakkor az abszurdig is elmerészkedő cselekményvezetés mellett – a falu közössége szó nélkül elhiszi a férjnek, hogy a kettősgyilkosságot a házában szolgáló nyolcvanas házaspár követte el – a teátrálisra hangolt színészi játékkal végig jelzi, hogy modellszerűnek szánja a történetét. Finom és explicit utalásokkal is él, hogy rámutasson a szexizmus akkoriban végképp hétköznapi problémájára – az ausztrál rendezőt talán ugyanúgy a saját kultúrájában különösen erős maszkulinitás-kultusz ihlette meg, amelyre reagálva Justin Kurzel leforgatta fent említett, bálványromboló Ned Kelly-filmjét –, és ugyan a zárlattal megenged egy kis bizakodást, de mindennél beszédesebb, hogy filmjével egy 350 évig





változatlanul élő, súlyos károkat okozó hagyománnyal lép párbeszédbe.

A szintén ausztrál *The Nightingale* (2018) ugyancsak történelmi korszakba helyezett történetet mesél egy férfi-erőszak áldozatául esett nő bosszújáról, bár humornak nyoma sincs benne. A film cselekménye az 1820-as évek Tasmániájában bonyolódik, ahová ezrével érkeztek Európából az írek telepesként és fegyencként, a szigetet gyarmatosító britek pedig nemcsak rajtuk uralkodtak, hanem az úgynevezett Fekete Háború során lényegében kiirtották az őslakosokat. Jennifer Kent főhőse egy ír fegyencnő, akit néhány katona megerőszakol, majd férje és kisbabája meggyilkolása után magára hagyják, ő azonban egy őslakos segítségével a nyomukba szegődik.

Kent *A Babadook* után ismét egy traumatizált anyafiguráról forgatott érzelmileg megterhelő zsánerfilmet, de a sztori minden borzalma ellenére horror helyett ezúttal a westernt használta sorvezetőnek. Az író-rendező az amerikai vadnyugati film méltó párjának tartott ausztrál western hagyományaitól eltérően azonban nem vonultat fel sem *bushrangereket*, sem a legendás *outback* nagytotáljait: az

**„A harcnak nincs ezzel vége”**

(Jennifer Kent:  
*The Nightingale*  
– Aisling Franciosi)

amorális karaktereket nála a civilizáló küldetést teljesítő katonák jelentik, a központi helyszínt pedig a pusztaság helyett a végeláthatatlan tasmán rengeteg (hősei fo-

kozott csapdahalvezetere ráadásul a 4:3-as képaránnyal is ráerősít). Filmje egy-két elemében hasonlóságot mutat a feminista kollektíva által készített *Journey Among Women* (1977) elfeledett művészfilm-exploitation hibridjével, amelyben néhány fegyencnő elszökik fogvatartóitól a gyarmati Ausztráliában, és a fináléban bosszút állnak a férfiakon az erőszakért (az erdőben menedékre találó nők összetartó társasága pedig épp a *Judy & Punch*-ban jelenik meg).

Kent a kor- és közegválasztásával – amely ismerős lehet a fegyenc Alexander Pearce-ről készített thriller-horrorok (*Van Diemen-föld*, *Dying Breed*) ismerőinek – érzékletesen képes bemutatni a kizsákmányolás eszterlanc-természetét: a gyarmati Tasmániában a birtokláshierarchia többszintű, az akár egymást is megszégyenítő angol bakák kihasználják az íreket, az őslakosok életét pedig mindkét csoport tagjai semmibe veszik. A nemi erőszak és az őslakos kultúra meggyalázásának párhuzamát

az alkotó többször nyomatékosítja, a kegyetlenség sokkoló ábrázolása mellett azonban érzékenyen kezeli az anya és az őslakos párosát. Nemcsak közösséget teremt köztük azáltal, hogy néha a britekétől eltérő saját nyelvükön is beszélteti őket – amivel arra is reflektál, hogy a gyarmatosítás rémuralma elleni küzdelem gyakorlatilag egyetlen privát, bár csak szimbolikus eszköze az anyanyelv megőrzése – és a mindkét karakter számára meghatározó éneklést is kihangsúlyozza, kapcsolatuk alakulásán keresztül rámutat, hogy a szolidaritás és szeretet még ilyen iszonyatos körülmények között is megvalósulhat.

Illúziója persze se Kentnek, se Foulkesnek nincs: főhőseik olyan nők, akiktől mindent elvettek, és leginkább csak saját szívósságuknak köszönhetően tudnak *valamelyest* elégtételt venni, azt azonban egyik film lezárása sem sugallja, hogy a harcnak ezzel vége. Bár a hasonló dramaturgiai alaphelyzetet a történelmi régmúlt melodramai ábrázolásával, illetve egy kulturális hagyomány tragikomikus megidézésével bontják ki, a rendezők a bosszúfilm keretei között rendszerszintű problémákról beszélnek, amelyek megoldásához több évszázad sem bizonyult elegendőnek. •

/// **NŐI PUNKFILMEK AMERIKÁBÓL**

# „Problémás csajok”

/// **DÉRI ZSOLT**

**MINDENKINEK ELEKTROMOS GITÁRT A 16. SZÜLETÉSNAPIJÁRA! KÉT FILM NYOLCVANAS ÉVEK ELEJI PUNKCSAJOKRÓL – SZÓRAKOZTATÓIPARI MOGULOKTÓL.**

**B**az Luhrmann 2016/2017-es Netflix-tévéorozatában, a hetvenes évek utolsó harmadának diszkó, punk és hiphop uralta New Yorkját bemutató *The Get Down*ban a történet végén a sok fiktív szereplő között felbukkan egy *valóságos* szórakoztatóipari figura is, az ausztrál Robert Stigwood (1934-2016), a pop történelem egyik leghíresebb menedzser (The Animals, The Who, Cream, Bee Gees stb.), kaszszasiker zenés filmek producere (*Jézus Krisztus szupersztár*, *Tommy*, *Szombat esti láz*, *Grease*) – és egy bohém bulijelenetben megvilágosodva kijelenti, hogy elege van a csillogó szuperprodukciókból, inkább csinál valami *igazi* dolgot New Yorkban, „a zenés filmek *Rocky*ját... egy lányról, aki énekel!”

## LÁZADÓK A TIMES SQUARE-EN

Nos, a való életben Stigwoodnak két 1980-ra elkészült New York-i zenés mozifilmhez is lett köze: az Alan Parker-féle *Fame*-nek csak a nagy sikerű *soundtrack* albumát felügyelte RSO lemezkiadójával, míg a producerként is jegyzett filmje, a *Times Square*, egy csellengő gitáros csajról szól, aki egy jó házból való másik tinilánnyal barátságot és vérszerződést kötve lázad – például gúnyos dalokat írnak és énekelnek egy *topless* bár kísérezetara meg egy éjszakai rádiós műsorvezető támogatásával. A filmet jegyző kezdő kanadai rendező, Allan Moyle (akit a szintén ifjúsági zenei környezetnél maradó kilencvenes évekbeli sikerfilmjei, az *Adj rá kakaót!* és *A zenebirodalom visszavág* kapcsán szokás ismerni) egy használtan vásárolt kanapében talált rá egy mentális problémákkal küzdő balhész tizenéves hajléktalan lány naplójára, és az alapján írta meg a film alapsztoriját barátnőjével, a Laurie

Anderson és Leonard Cohen hangmérnökeként elhíresült Leanne Ungarral közösen. Miután a *Rocky Horror Picture Show*-sztár Tim Curry elvállalta a rádió-DJ szerepét, Moyle zöld utat és ötmillió dollárt kapott Stigwoodtól.

Egy utcáról beválogatott 15 éves lány, a rekedt hangú, fiús karakterű Robin Johnson és a gyerekszínészként már némi tapasztalatot szerzett 13 éves Trini Alvarez alakítja a *Times Square* két főszereplőjét, akik együtt szöknek meg a pszichiátriáról – Nicky Marottát elektromos gitáros csendhábortásért és vandalizmusért tartóztatták le és utalták kivizsgálásra, az érzékeny költői hajlamú Pamela Pearl az akkoriban még izgalmasan mocskos címbeli New York-i csomópont dzsentrifkációjáért kampányoló politikus-üzletember apja vitte be a kórházba. A „problémás” nőkben idegbetegséget feltételező patriarchális társadalom elleni lázadásukban a lányok The Sleaz Sisters, azaz Mocskos Nővérek néven adják elő dalait és hirdetik szlogenjeiket („ha hulladékként bálnak veletek, öltözzetek szemeteszákba!”), hol tévéket dobálnak a tetőről, hol egy üres gyáracsarnokban húzzák meg magukat, hol az utca népével buliznak. A zárójelenetben adott gerillakoncert után (melyre a Nicky által kitalált imidzset követve fekete szemeteszákokban és a szemük köré festett fekete banditaálarcban érkeznek tömegesen a rajongók) a punkhős nő tovább menekül a rendőrség és az ifjúságvédelem elől, a gazdag kislány pedig önbizalmában megerősödve a saját feltételei mellett térhet vissza apjához a polgári életbe.

Az ábrázolásban az utcai realizmust pártoló rendező már a vége előtt otthagya a forgatást, a producer Stigwood kívággatta a lányok lesbikus vonzal-

mának nyíltabb megnyilvánulásait, de legalább a filmzenét jól összerakta a bőrös rockercsaj Suzi Quatrótól és az ex-New York Dolls-frontember David Johansentől a friss punk és *new wave* előadókon át (Patti Smith, Gary Numan, Ramones, Talking Heads, The Cars, The Cure, The Pretenders) a decens Roxy Musicig – csak a Bee Gees-tag Robin Gibb nyálás végefőcímdala zavarja meg az összképet. Ahogy a film sem, úgy a dupla *soundtrack* album sem lett sikeres, de idővel mindkettő kultuszstátuszba került.

## SZÉGYENFOLTOK

A *Ladies And Gentlemen, The Fabulous Stains* című filmet alig pár hónappal a *Times Square* után, 1980 elején forgatták, pont ugyanolyan idős lányokkal: a lázadó énekesnőt játszó Diane Lane épp hogy csak 15 éves volt, míg a basszusgitározó kuzinját alakító Laura Dern a forgatáson töltötte be a 13-at. A *színpadon a Stains!* mögött is egy szórakoztatóipari mogul állt: az 1933-as születésű Lou Adler, aki producere volt az egyik legelső rockfesztiválnak (Monterey Pop), a világ egyik legsikeresebb nagylemezének (Carole King: *Tapestry*) és az egyik legkultikusabb zenés filmnek (*Rocky Horror Picture Show*), de rendezőként korábban csak egy *stoner* vígjátékot készített az általa felfedezett Cheech & Chong komikuspárossal (*A nagy szívás*), majd rockfilmjének kereskedelmi bukása után fel is hagyott a rendezéssel.

A Pennsylvania állambeli Johnstown hanyatló iparvárosában élő árva Corinne Burns és gitározó húga az unokatestvérükkel alapítják meg a Stains (Szégyenfoltok) csajtriót, és pár próba után máris hozzácsapódnak egy turnéhoz előzenekaroskodni. A jövőt jelképező minimalista garázs rockos tinédzser *girl group* mellett Adler a turnébuszon összegyűlt előadókkal eltérő szubkultúrákat szemléltet. A Metal Corpse nevű levitézlett *glam/hard rock* zenekar jóval harminc fölött járó veteránjait a Tubes tagjai személyesítik meg, a Looters huszonéves angol punkjait a még színészi pályája elején járó Ray Winstone frontemberkedése mellett a Clash-basszista Paul Simonon és az akkorra már feloszlott Sex Pistolsból a gitáros Steve Jones és Paul Cook dobos játsszák (ők írták a film dalait is a turnémenedzsert alakító raszta

Barry Ford mellett). A turnéfőnök Suzi Quatro-bőrruciba bújtatná a három lányt, de a renegát Corinne kitalál magának egy kihívó imidzset piros-fehérfekete színkombinációra (áttetsző ing, harisnya, tüzes szemsmink, csíkos-tépett „bűzösborz” frizura), és már rögtön az első fellépésen elkezd lázítani a közönségben lévő nőket, hogy ne elégedjenek meg a férfítársadalom által korlátozott mozgásterükkel. Az ifjú énekesnő ügyesen fordítja saját hasznára az őt egyre gyakrabban szerepeltető médiának (a helyi tévécsatornáknak) és a Looters frontemberének az érdeklődését (lefekszik vele, de rögtön le is nyúlja a legslágeresebb új szerzeményét, majd Stains-dalként viszi sikerre), és miután egy plázakoncerten már hatalmas egyenkinézetű csajhadsereg tombol a lábai alatt, a saját feltételei szerint kiharcolja, hogy a Stains legyen a turné fő sztárfellépője. Corinne a csúcson való tündöklés után persze hamar megtapasztalja a bukást is (egy utolsó interjúban még a leghírhedtebb Sex Pistols-tévészereplést megidézve „vén fingnak” nevezi a szemtelenkedő riportert és zárásként kijelenti, hogy „mindenkinek állampolgári jogon kellene kapnia egy elektromos gitárt a 16. születésnapjára!”), de a film végi sírása után mosolyogva nyugtázza, hogy mennyi lányt fordított a zenélés felé.

A filmnek azonban nem ott lett vége, ahol tervezték, a forgatókönyvíró Nancy Dowd (*Hazatérés, Átlagemberek* stb.) és Lou Adler összevesztett, a Paramount stúdió nem biztosított rendes premiért, így végül a rendező két évvel később 1982 elején még leforgatott *happy end* zárójelenetként egy MTV-stílusú Stains-videóklipet a lányokkal, akik azokban a hónapokban lelkesen mondogatták egymásnak, hogy „a film valósággá válik!” Akkoriban álltak elő első lemezeikkel az olyan csajzenekarok, mint a Go-Go’s vagy a Bangles, sőt akkor tűnt fel Madonna is – a moziforgalmazásban elsüllyedt Stains-film viszont csak néhány évvel később a kábeltévéken kelt új életre és vált kultikussá, hogy aztán a nyolcvanas-kilencvenes évtizedfordulón megszaporodó női dominanciájú punk-rock zenekarok (Hole, Babes In Toyland stb.), különösen a feminista *riot grrrl* mozgalom (Bikini Kill, Bratmobile stb.) egyik inspirációs forrása legyen.

**PATTI, DEBBIE ÉS A TÖBBI EK**

A New York-i CBGB klub mezőnyéből elsőként a költő-énekesnő Patti Smith tudott kiadni albumot 1975-ben, a legvadabb show-t a Plasmatics-frontcsaj Wendy O. Williams csinálta, a legsikeresebb

pedig a Debbie Harry vezette Blondie lett, de a Talking Heads-basszistalány Tina Weymouth is kül példát mutatott a pasik melletti egyenjogúságra. A *no wave* díva Lydia Lunch a zenélés mellett több *underground* filmet is forgatott olyan rendezőnőkkel, mint Vivienne Dick vagy a férjével párban dolgozó Beth B, de a punk ihlette filmek közt debütált Susan Seidelman is – az első olyan amerikai független filmmel, amit Cannes-ba meghívtak (*Smithereens*).

A kaliforniai punkszintéren még nagyobb arányban képviseltették magukat a nők: a Runaways 1975-ben indult tinédzser rockercsajjai, az Avengers 1977-es első EP-jét 18 évesen feléneklő Penelope Houston, a mexikói származású Alice Bag, a Nervous Genderben és a Catholic Discipline-ben feltűnt androgün Phranc, Exene Cervenka az X éléről vagy a Germs ritmusszekciójában megforduló lányok (köztük Belinda Carlisle, aki aztán a Go-Go’s csajzenekar élén lett szupersztár). Nő rendezte a szcéna legfontosabb dokuját is *A nyugati civilizáció hanyatlása* címmel – Penelope Spheeris aztán játékfilmekre is sikeresen át tudott nyergelni a Roger Corman égisze alatt készített *Suburbia* című 1984-es punkfilmmel, majd a *Wayne világa* kasszasiker vígjátékával. •

**„A film valósággá válik!”**

(Allan Moyle: Times Square – Robin Johnson)



## BÓDY GÁBOR: EGYBEGYÚJTOTT FILMMŰVÉSZETI ÍRÁSOK 2.

## „Eredeti példány”

SCHUBERT GUSZTÁV

## BÓDY GÁBOR FÉLBETÖRT, BEFEJEZETLEN ÉLETMŰVE MA IS INSPIRÁLÓ.

Bódy Gábor filmrendező, „kinematográfus”, a film nyelvét, adottságait, lehetőségeit kutató teoretikus, a hagyományos történetmesélést meghaladó, a vizualitást jogaiba visszahelyező „új narrativitás” experimentalistája, és nem mellesleg a Kádár-korszak szürke hetvenes éveinek egyik legmerészebben lázadó művésze jövőre lenne 75 éves. A végzet, a vakvéletlen, vagy talán a Kádár-kori hatalom azonban közbeszólt: Bódy 1985 október 24-én titokzatos körülmények között meghalt. Májig nem tudjuk, baleset érte, öngyilkos lett-e, vagy megölték? Csak egy biztos: hihetetlenül erős rajttal induló, teremtő erőttől duzzadó, tervekkel teli pálya szakadt meg akkor. Azóta is eltelt már 35 év, emberléptékkel tömérdek idő. A közelgő jubileum és az életmű írásos hagyatékát összegyűjtő trilogia idén májusban megjelent második kötete kapcsán nagyon is ajánlott kérdés: emlékszünk-e még Bódy Gáborra? Reményeim szerint igen, habár az életmű első kötetének megjelenése

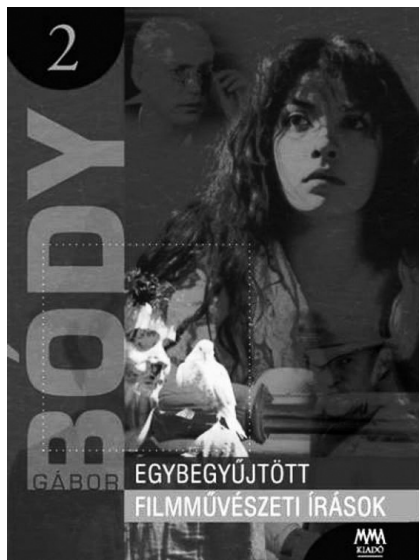
(2006) után felvetődött, hogy Bódy emléke mintha már két évtizeddel a halála után elhalványult volna. Zalán Vince szerkesztőt, aki nem mellesleg a mostani kötet alapanyagának összegyűjtésében is kulcsszerepet játszott, többek közt erről is kérdezte Füzi Izabella, az Apertúra főszerkesztője. Némi önellentmondásba keveredve, hiszen az általa szerkesztett hiánypótló filmtudományi honlapban történetesen a teoretikus Bódy öröksége (is) folytatódik.

De él-e még Bódy filmrendezői szellemisége? Nemzedéktársai közül Jeles András, az évtizeddel későbbi generációból Tarr Béla és Enyedi Ildikó sok mindenben hasonlatosak hozzá, az újító szellemben, és abban, hogy az esendő embert az univerzum léptékéhez mérik, mindenképpen. A 2000 után induló új raj filmjeiben (elsősorban Mundruczó, Pálfi, Fliegauf bizonyos munkáiban) is érezni Bódy hatását, de olyan rendezőnk, aki teljes örökségét vitte volna tovább, nincs. „Egyedüli példány”: azóta sincs olyan magyar filmes, akiben a csillapíthatatlan kísérletező szellem a teoretikus fegyvellemmel, a féktelen fantázia a szociográfiai érdeklődéssel, a kosztümös mozifilm monumentális Gesamtkunst-ja a filléres avantgárd filmezés szerénységével, a film új formáit és közösségét szervező szorgalom az underground éjszakai élet hercegének szerepével egybeszikkasztott volna. Ugyanakkor Bódy a hiányával is hat, mert minden géniusz – nem fukarkodnék e jelzővel, Bódyra tökéletesen illik – halhatatlan, akkor is, ha átmenetileg megfelelünk róluk. Ha olvassuk, nézzük őket, izznak, gyűjtanak ma is, akárhány éve írták, rendezték műveiket. Bódy öröksége még mindig robbanásveszélyes anyag. És ez így van jól. A művészetben nincs értelme másnak, mint az emberi természet rejtélye iránti

szenvedélyes érdeklődésnek; óvatosságnak, biztonsági játéknak, mellébeszélésnek, hazugságnak, giccsnak ezen a pályán nincs helye.

Ezért máig maradandó a kötetben megidézett két Bódy-film is. A *Psyché* változatlanul a legeredetibb kosztümös filmünk. A költői találékonyosság orosz-lánrésze persze a sohasem létezett reformkori költőnőt életre keltő Weöres Sándoré. Weöres nem csak egy rendhagyó költői és női sorsot álmódott meg, hanem egy komplett költői életművet is teremtett hozzá, *Psyché* szabólatlan lelkébe bújva, a gyerekkori zsenégtől az érett versekig, a játékos pásztoridiltől az erotikus líráig. A filmes adaptáció ennek az irodalmi duplacsavarnak a visszaadására – egy nem létező költőnő nagyon is létező, ráadásul isteni versei – értelemszerűen nem képes. (Filmes hasonmása e bravúrnak az lehetne, ha valaki egy kitalált filmrendező életét bontaná ki a fiktív szerző filmjeiből.) Bódy, ha már Weöres költői leleményét nem követhette, szabadjára engedte kinematográfiai kísérletező szenvedélyét. Az eredmény egészen más lett, mint a verseskötet, de a bravúr Bódynak is sikerült: a filmbeli *Psyché*be ugyanolyan forró szenvedéllyel szerelmesedünk bele, mint Weöres költőnjébe. A férfisan gondterhelt vagy kisfiúsan kardozós magyar kosztümös filmben csak elvétve látunk főszerepben valódi nőket, érzékenység, értelem, szabadságvágy pedig végképp ritkán találkozik egyetlen lélekben. *Psyché* a nagy kivétel.

A *Kutya éji dala* egészen más zsáner: minimálköltségvetésből készült dokumentarista játékfilm, persze megbolondítva, Bódy ironikus tekintetével tíz centire elemelve az anyaföldtől. Az irodalmi alapanyagot, a *Psyché*ben is alkotótárs Csaplár Vilmos balsejtelmes írását is ez jellemezte. Nem csupán figurákat (az álpap és a tanácselnök), motívumokat (a különös éberálomban megrekedt falusi közösség) vesz át Bódy a novellából, hanem alapvetően ezt a kontrasztos látásmódot. A *Szociográfia* történetesen nem szociográfia, a hősei ugyan szociográfusok, akik „megszállnak”, górcső alá vesznek, élve boncolnak egy falut, de a múltba süppedt, személyes és kollektív traumáit őszintén soha ki nem beszélő, de folyton konfabuláló falu ellenáll a jőzan észnek, és babonásan ködös, baljósan kiismerhetetlen marad. A szociográ-





fusok kerettörténete valamiért a filmből kimaradt, talán mert a nyugtalanító érzés – miszerint a szocialista valóság megismerhetetlen, sőt kiismerhetetlen – enélkül is maradéktalanul belekerült.

A körvonalazatlan rosszérzés forrása a kor reformer értelmiségének nagy traumája: 1968 nyugati diáklázadásának bukása + a Kádár-kori reformszellem elárulásának drámája. Bódy nemzedékét kevésbé kötik a konvenciók, íratlan szabályok és tilalmak, és könnyebben képes kibeszélni a bajait, mint az előttek járók a kétségkívül súlyosabb traumáikat (a világháború pusztításai, holokauszt, Rákosi diktatúrája, 56 leverése). Az előző nemzedék a „sorok között olvasott” és írt, a fiatal írók, rendezők fegyvere már a tabutörő ironia (lásd Esterházy „termelési” regényét, *A kis Valentinót*, a *Megáll az időt*) vagy a szociográfiai pontosság és hitelesség. (Dárday, Szalai, Tarr, Ember Judit, Erdős, Vitézy) *A Kutya éji dala* e két – stílusában különböző, ellentétes töltésű, – de kritikus szellemében rokon szemléletmódot vegyíti. A két irányzat kiegészíti egymást, de egy műben ötvözhetetlen. *A Kutya éji dala* az esztétikai, stilisztikai kánon felől nézve – teljes lehetetlenség. Csakhogy ez a zűrzavar tudatos alkotói döntés, nem Bódy, hanem a korabeli magyar falu zűrzavara. Ebből a szempontból

**„Rendhagyó költői és női sors”**

(Bódy Gábor: *Psyché* – Patricia Adriani)

lóságára akár Bourroughs regényhőse a „meztelen ebédre”, a villája végére tűzött falatra: uramisten, mivel etetnek itt engem! A 80-as évek elején a proletáriátus földi mennyországa immár nem rémálom, mint Rákosi idején, hanem kutyakomédia.

Egy közkeletű hiedelem szerint 1989-ig (leszámítva a rendszer megdöntésében bízó szamizdatos földalatti mozgalmárokat) sejtelmünk sem volt róla, hogy a nagy Szovjetunió és a szocializmus egyszer majd nem lesz többé, mindenki azt hitte, a szocializmus sohasem, vagy csak nemzedékek múltán, a beláthatatlanul távoli jövőben fog véget érni, és akkor sem apokalipszissal, hanem a második édenben célba érve. 1968 augusztus 21. után, amikor is a Varsói Szerződés tagjaként az emberarcú magyar szocializmus testvéri tankjai legázolták az emberarcú csehszlovák szocializmust, ebben az illúzióban nem lehetett hinni többé. A Kádár-rendszernek nem volt többé jövője, a „szocializmus reformja” lózunggá silányult, utána már csak a lassú (két évtizedes) agónia jöhetett. A létező szocializmus kínos

Jeles nehézipari szürreáliája, *Az álombrigád* falusi párdarabja. A rádöbbenés pillanata ez, Bódy ebben a filmben úgy néz a korabeli magyar szocializmus hagymázos va-

abszurdjában, vinnyogva röhögtesítő kutyakomédiájában éltünk, és azt előbb vagy utóbb bárki észrevehette, aki rendszernek nem volt elkötelezett híve és rendelkezett bizonyos ismeretekkel és józan paraszti ésszel, hogy ez szellemi és gazdasági nonszensz hosszú távon nem tartható fenn.

Naivitásunk legendája önámítás. Ha elhisszük, hogy mit sem sejtettünk a szocializmus lassú rothadásából, nem érthetjük meg a 70-es és 80-as évek magyar filmművészetét. Bódy filmjeit és újíto szándékait sem.

A Bódy-olvasókönyv (házi használatra nevezzük így hosszú címe helyett) második kötetének megjelentetése ezért is hiányt pótló vállalkozás. Az MMA Kiadó a 3. kötetet megjelentetését jövőre ígéri.

Zalán Vince évekkel ezelőtt összegyűjtött és válogatott anyagait felhasználva Gelencsér Gábor végezte el a nagyszabású szerkesztői feladatot, az MMA Kiadó részéről Pintér Judit munkáját kell külön is kiemelni. Ne feledkezzünk meg az eddig publikálatlan fotókat is közreadó kötet külleméről sem (tervező-grafikus Romvári János): a Bódy-olvasókönyv rendkívül elegáns kötet, nem csak olvasni, gondolkodni, bámészkodni is jó benne.

MMA KIADÓ, 2020.

MRS. AMERICA

# A női lét elviselhetetlen könnyűsége

ALFÖLDI NÓRA

**A NŐK JOGI EGYENLŐSÉGÉT BIZTOSÍTÓ TÖRVÉNYJAVASLAT MÁIG NEM LÉPETT ÉLETBE AMERIKÁBAN, A KÖRÜLTÖTTE FOLYÓ KÜZDELMET MUTATJA BE A TÉVÉSOROZAT.**

Az Amerikai Egyesült Államok alkotmánya kétlépcsős eljárás során módosítható. Először a Kongresszus kétharmados többséggel megszavazza a benyújtott törvényjavaslatot. Az előterjesztés akkor lép életbe, ha az ötven állam minimum háromnegyede jóváhagyja azt. A kongresszus 1972 március 22-én hagyta jóvá az *Equal Rights Amendment* (ERA) nevű indítványt, amely szimplán annyit mondott ki, hogy a törvény előtt nem szabad különbséget tenni a polgárok között a nemük alapján. A módosítást csak 35 állam ratifikálta a kívánt 38 helyett, így ezt a cikkelyt az Egyesült Államok azóta sem iktatta alkotmányába. Ennek a módosításnak tulajdonképpen egyetlen ember tett keresztbe: az első blikkre ártalmatlannak tűnő Phyllis Schlafly aki STOP ERA mozgalmával a háziasszonyok nevében lépett fel a beteresztés ellen.

Az Egyesült Államok 45. elnökét 2016-ban úgy szavazták meg, hogy véleménye szerint a nőket az első csók után rögtön a nemi szervüket megragadva kell leteperni. Trump beiktatását követő napon, 2017 januárjában a „Womens March”-on összesen ötmillió nő vonult az utcákra tüntetni, majd ugyanezen év őszén robbant a *metoo*-bomba. A feminizmus jelenlegi, negyedik hulláma mára egyenesen a privát szférába csapódik be: nők százai állnak ki világszerte az online nyilvánosság elé és mesélik el zavarbaejtően részletesen, hogy bizonyos, hatalommal bíró vezetők hogyan alázták és zaklatták őket. Döbbenetes mennyiségű történet látott napvilágot, és igencsak meglepő

hogy kikről hullottak le a leplek, mindez alapjaiban rendítette meg a nők társadalomba és férfi-társaikba vetett hitét. A nyers tényeket nézve azonban a *metoo* kampány se szól másról, csak a hatalomról, azokról, akik gyakorolják, és arról, hogy ennek pontosan kik az elszenvetői. Az a bizonyos kocka viszont most fordulni látszik, a közösségi médiában közzétett leleplezések bíróság elé juttatják a törvények fölött álló, a nőket megalázó férfiakat, és ezzel szolgáltatnak igazságot az elnyomottaknak.

Ezzel a harcias és félelemkeltő hangulattal körbevéve futott bele Dahvi Waller forgatókönyvíró *Mrs. America* című, az ERA útját tagláló minisorozat-terve a zöldlámpába. A projekt pitchelésén minden biztonnal eldurantak a „nőmozgalmak, feminizmus, '70-es évek” kulcsszavak, amelyekkel a többségében női producer- és alkotógárda vélhetően egyetértően bólogatott. A kilenc részre szedett matéria viszont inkább egy száraz történelemlecke lett, amelyben a rengeteg szerteágazó szál és mellékesen elcsacsogott politizálás mérsékelten rezonál a jelenlegi korhangulattal. Waller sűrű, jócskán túlírt szkriptjét azonban a sorozat négy rendezője (és egy férfi társrendező) példásan vezényelte le – igaz néhol a sorozat pont úgy hadar, mint az a hölgy, aki egy férfival teli tárgyalóban végre szóhoz jut, és egy szuszra szeretne mindent elmondani, tudván, hogy kevés idő áll rendelkezésére, mielőtt valamelyik kollégája félbeszakítja.

A *Mrs. America* lineáris történeteszerkesztéssel, kisebb kihagyásokkal meséli

el az ERA-harc tíz évét. A középpontban (majdnem) mindig a Cate Blanchett által pompásan megformált Phyllis Schlafly áll, akit az Úr egy neves ügyvéd férjével, 6 gyermekkel, egy fekete segítővel, egy gigantikus amerikai álmháztartással és nem kevés politikai ambícióval áldott meg. Phyllis egész életében republikánus színekben kampányolt, és mindig egy férfi huppolt el előle a nagy durrantás lehetőségét, ám ez csöppet sem zavarta, mert 1971-ben végre megtalálta azt az ügyet, amiben kiteljesedhetett: Amerika (felső-közép osztálybeli) háziasszonyait mozgósítva az ERA útjába állt. Schlafly propagandája egyszerű és túllontúl populista volt, miszerint a módosítás hadkötelessé tenné a lányokat, és és épp azokat a női privilégiumokat lehetetlenítené el, amelyekre ők, eltartott feleségek olyan büszkék, és amelyek az amerikai álom alapját képezik. A javaslat mindennek tetejébe legalizálná a meglegházasságot (és a mindenféle gender-változatot, de erről akkor még senki se beszélt). Schlaflyval szemben olyan gondolkodók, jogászok és mozgalmi úttörők sorakoznak fel, mint feminista legenda Gloria Steinem, Betty Freidan, aki a *Feminine Mystique* című művével először mutatott rá az ötvenes évek álmháztartás modelljének hátulütőire és visszasságaira, és végig jelen van Bella Abzug, aki kongresszusi képviselőjeként az egész mozgalom anyja volt. A velük folytatott csaták egy-egy epizódot kapnak, és hangsúlyossá válnak az olyan kevésbé ismert ám fontos politikusok, mint Shirley Chisholm, aki az első fekete nő volt a kongresszusban, vagy Jill Ruckelshaus, aki a Fehér Ház női frakciójának egykori ambiciózus vezetője. A sorozatban érintőlegesen terítékre kerülnek a melegjogok, a Fekete Párducok mozgalma és az abortusz is, de a sorozat majdhogynem kínosan kerül a korszak rendkívül sűrű eseményeinek részletezését.

A döntés érthető, hiszen az ERA elbukásának történetével kapcsolatban rendkívüli mennyiségű információt kell a nézőhöz eljuttatni, ezért is érdekes az, hogy az alkotók tovább terhelték az anyagot azzal, hogy a sorozat főhősének az antagonistát tették meg, ellehetetlenítve ezzel azt, hogy a néző bárkivel is szívesen azonosuljon. Phyllis Schlafly értelmes, meggyőző asszony, ám amíg elvakult STOP ERA propagandájával a hallgatósága agyát mossa, csak nehéz-



kesen vagy éppen egyáltalán nem buggyan ki motivációja és lélektana. Ambivalens karakter, mert bár ő is – mint minden nőtársa – nap, mint nap megéli azt, hogy háttérbe van szorítva, ki van használva és a férfiak elsősorban csinos és mosolygós dísz tárgyként kezelik, Phyllis erről nem vesz tudomást, sőt – viccből ugyan, de – büszkén nyitja a beszédeit azzal, hogy megköszöni a férjének, amiért elengedte a rendezvényre. Phyllis mindemellett szívós, bulldog-természetű politikus: hírleveleket szövegez, tévéinterjúkat ad, nagyívű beszédeket mond és kampányolva járja az országot – éppen legádázabb ellenfele, Bella Abzug mutat rá, hogy mindannyiuk közül ő a legnagyobb feminista. A liberális demokrata nőmozgalom mégis negligálta Schlafly valóságát, és senki sem számított arra, hogy Phyllisnek három kulcs-államban sikerül megvétóztatnia az ERA-t. Kampányolása mellett ez természetesen a háttérben jövő-menő elnököknek is köszönhető volt, akik mindig érdekeiknek megfelelően duzzasztották vitorláikat – hol Schlafly álláspontján voltak, hol a liberális-feminista érdekeket képviselték.

Phyllis szerepvállalásának visszasságait kívánják tisztázni az alkotók azzal, hogy a konzervatív szereplők közt kiemelt helyet biztosítottak egy kitalált karakternek. Alice figurája a Washingtonban megren-

**„Egy szuszra szeretne mindent elmondani”**  
(Cate Blanchett)

dezett, gigantikus nőkonferencia csodaországában némi drog-alkohol kombó fogyasztása után szürreális és rendkívül szórakoztató keveredik, amelyek során meg is világosodik az egész női nem, feminizmus, jobb oldal/bal oldal kérdéskört illetően, és belső emberként mutat rá Phyllis harcának hiábavalóságára, gyengeségeire és hiányosságaira. Alice válik végül az arany középút képviselőjévé, dolgozó nővé, aki a munkája mellett képes a háztartást is ellátni és a két véglet egyensúlyban tartani.

Alice utazása és annak konklúziója azonban nem csak Phyllis morális hiányosságairól rántja le a leplet, hanem azt is felfedi, hogy az alkotók az ezredforduló után majd húsz évvel még mindig a dolgozó nő (liberális feminista) kontra háztartásbeli asszony (konzervatív republikánus) tengelyen gondolkodnak a feminizmusról, sőt a széria záróképével enyhén didaktikusan ítéletet is mondanak a konzervatív oldal felett. Miután Phyllist ismételt szavazói megnyerésére használta a férfi hatalom – ezúttal Ronald Reagan – egy udvarias telefonbeszélgetés során a *Make America Great Again* szlogen feltalálója sűrű elnézéseket kérve biztosítja Schlaflyt arról, hogy nem kap pozíciót a kormányban. Mrs. America így ünneplés híján leül almát

pucolni, hogy az elkövetkező két és fél órát főzéssel töltsse a kötelező 6 órai, imával spékelt nagycsaládi vacsorához. Phyllist tehát a helyére tették, a tűzhely mellé, pont oda, ahová szerinte a többi nő is való, ám a hosszan kitartott kép némiképp gúnyossá teszi a helyzetet.

Fanyar végkifejlet és konklúzió ez, hiszen 2020-ban a feminista diskurzus már nem a karrierista nő/háziasszony vitáról szól, a középosztálybeli értelmiségi nőket – akikhez a sorozat beszél – jóideje nem kényszeríti senki a két véglet közötti választásra. A kérdés ma már sokkal inkább az, hogy a férfitársadalom, hogyan és miként teszi akadálymentessé a nők és választott szereplőik érvényesülését. Trump Amerikája egy olyan világ, ahol a maradi nézőpontok újra előre törnek, és ahol egy hamis értékekkel páváskodó, kizárólag ócska populizmust képviselő üresfejű figura lehet a főhős. Ennek tükrében a női egyenjogúságért küzdők mozgalma súlytalan.

**MRS. AMERICA** – amerikai, 2020. Kreátor: **Dahvi Waller**. Rendezte: **Anna Boden, Ryan Fleck, Amma Asante, Laure de Clermont-Tonnerre, Janicza Bravo**. Kép: **Jessica Lee Gagne, Pepe Avila del Pino, Chris Teague**. Szereplők: **Cate Blanchett** (Phyllis), **Rose Byrne** (Gloria), **Uzo Aduba** (Shirley), **Sarah Poulson** (Alice), **Kayli Carter** (Pamela), **Ari Graynor** (Brenda). Gyártó: **Shiny Penny / Dirty Films**. Forgalmazó: **HBO**. 10x50 perc.

AZ HBO „TRUE CRIME” DOKUMENTUMFILMJEI

# A bűn vonzereje

**SOROZATGYILKOSOK, GYEREKMOLESZTÁLÓK ÉS RAVASZ CSALÓK IGAZ TÖRTÉNETEI – AZ HBO „TRUE CRIME”-BAN IS NYERŐ.**

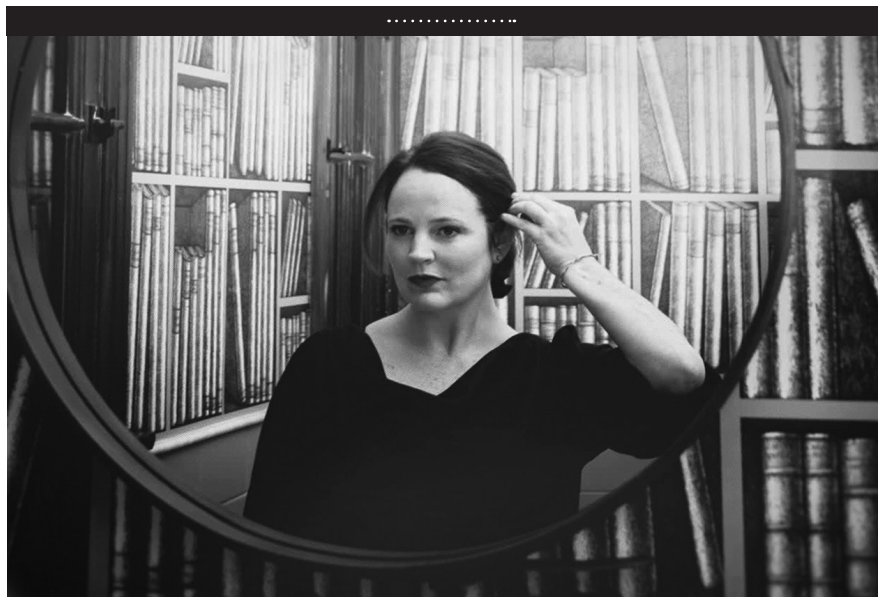
Néhány éve már, hogy virágzanak a híres bűntényeket részleteiben bemutató „true crime” dokumentumfilmek és -sorozatok, és ebből a hullámból az HBO is alaposan kivette a részét. De miért szeretjük egyáltalán a bűneseteket bemutató „true crime” doksikát?

A médiából 0-24-ben ömlenek ránk a bűnesetek, elég bekapcsolnunk egy híradót ahhoz, hogy a képernyőnk megteljen közlekedési balesetekről, rablásokról és gyilkosságokról szóló riportokkal, egy-egy igazán erőszakos eset pedig akár napokra, hetekre vagy hónapokra lázban tudja tartani a közvéleményt. Ezek után logikusnak tűnhetne, hogy amikor filmet vagy sorozatot választunk, messzire elkerüljük a valódi bűneseteket feldolgozó dokumentum-alkotásokat, de ennek pont a fordítottja igaz: nagy kanállal szeretjük zabálni őket. Hogy mi ennek az oka, azt számos médiaszakember, és pszichológus próbálja az utóbbi években megfejteni.

Egyrészt nyilván számolnunk kell azzal, hogy a feldolgozott ügyek iránt a média korábban már felkeltette az érdeklődésünket, és szeretnénk kicsit jobban elmélyedni bennük, és megismerni a részleteket. Másrészt, ahogy egy jó krimi, egy jó „true crime” is egekbe tudja lökni az adrenalin szintünket, és ahogy egy krimi esetében, itt is szeretjük a nyomozókkal/filmesekkel együtt kirakni a kirakós darabjait. Szeretünk úgy félni, hogy számunkra nincs igazi tétje, és úgy a közelébe kerülni sokszor halálos bűneseteknek, hogy annak nem mi magunk vagyunk az áldozatai/kárvallottjai. Sokan azt érzik, hogy ha sok ilyen esetet ismernek, az őket is felkészítheti arra, ha az életben hasonló helyzettel találkoznak. Ráadásul a gonosz és a bűn mindig is vonzó volt az emberek számára: egyszerre félünk tőle, miközben izgatja a fantáziánkat.

Erin Lee Carr:  
**Anya gyilkos kincse**

Az HBO-n a „true crime” dokumentumfilmek és sorozatok legkiválóbb darabjaiból válogathatunk.



## ELTŰNŐK A SÖTÉTBE (2020)

Idén nyáron vallotta magát bűnösnek Joseph James DeAngelo tizenhárom gyilkosság és több mint ötven nemi erőszak vádjában. A Golden State-i gyilkos néven is ismert sorozatgyilkost két éve fogták el a DNS-e alapján, de ahhoz, hogy az ügyéről (DeAngelo a hetvenes- és nyolcvanas években volt aktív) az idők során ne feledkezzen meg a rendőrség kellett Michelle McNamara elhivatottsága is, aki a blogján tárta fel és tartotta életben a rejtélyt, és aki könyvet akart írni róla, de váratlan halála miatt már nem tudta befejezni azt, és ez a feladat férjére, a színész/komikus Patton Oswaltra hárult. McNamara könyve szolgált az HBO dokumentumfilmje alapjául. A hatrészes széria azonban nemcsak a gyilkosságról szól, hanem legalább annyira egy karakterdráma is magáról McNamaráról, aki fokozatosan vált a megszállottjává az ügynek, és bizonyos szempontból ő maga lett a Golden State-i gyilkos utolsó áldozata.

## AZ ELÁTKOZOTT: ROBERT DURST HALÁLOS ÉLETE (2015)

Ha az HBO true crime sorozatairól van szó, a koronázatlan királynak egyértelműen *Az elátkozott: Robert Durst halálos élete* számít, a sorozat, amit legtöbben csak eredeti címén *Jinx*nek ismerünk. Durst egy különc milliárdos, akinek regényes életéhez több gyilkosság is kapcsolódott, melyek mindegyikénél gyanúba keveredett, de a csodás és már-már hihetetlen fordulatoknak és persze méregdrága ügyvédeknek köszönhetően valahogy mindig megúszta a felelősségre vonást. A film nagy érdeme, hogy maga Durst is leült, hogy interjút adjon hozzá, de a rendezője aztán tényleg minden érintettet végiglátogatott, aki csak egy kicsit is kötődött valamelyik ügghöz. A hatrészes minisorozat dramaturgiája a legjobb krimikét is felülmúlja, a meglepetések garantáltak, és ha azt mondjuk róla, hogy addiktív, akkor nagyon finoman fogalmaztunk.

## McMILLIÓK (2020)

A legtöbb „true crime” doksi gyilkosok és sorozatgyilkosok tetteit dolgozza fel, így már-már üdítően hat, amikor feltűnik a műfajban egy-egy agyafúrt csaló története is. A *McMilliók*ban ráadásul nem egyetlen csalót ismerhetünk meg, hanem egy nagyobb csapatnyit, akik



EMA

# Termodinamika, szabályok nélkül

MARGITHÁZI BEJA

TÁNCOLÓ TESTEK, ELTÉVEDT LELKEK ÉS EGY IGEN BIZARR CSALÁDALAPÍTÁSI KÍSÉRLET PABLO LARRAÍN ÚJ FILMJÉBEN.

Füstölve ég a háromszínű közlekedési lámpa egy kereszteződésben Valparaíso néptelen éjszakai utcái fölött. Sehol egy lélek, nem zúgnak a tűzoltószirénák, nincsenek sebesültek. Csak egy hidrogénszöke lány figyel a távolból, és indul hajnali sétára, kezében lángszórával, a chilei kikötőváros partjainál. Az *Ema* enigmatikus nyitóképe egyszerre utal a következő 107 perc zakkant, kaotikus történéseire, foglalja össze Pablo Larraín provokatóri és kompozíciós érzékét, valamint a rombolást szépségbe oltó főszereplőjének angyali-démoni karakterét.

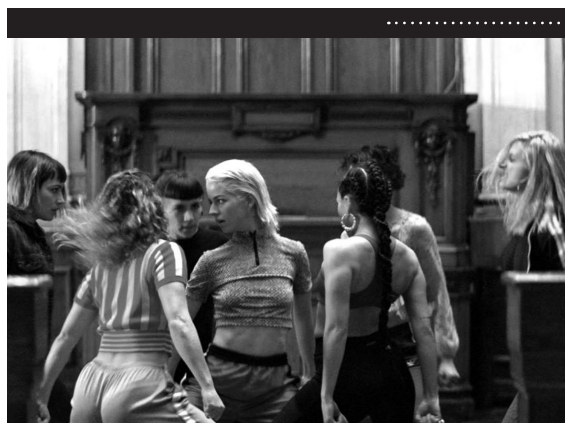
Larraín neve ugyanazzal a hullámmal került fel a nemzetközi térképre, amely a kétezres évektől több fiatal dél-amerikai rendezőt is a külföldi sikerekig emelt. Ezt a vívőerőt a koprodukciós, gyakran fesztiválpartneri filmkészítési lehetőség jelentette, mely egyszerre kínált megoldást a finanszírozás és a bemutatás kihívásaira, így ezeknek a filmkészítőknek a ne-

vét rögtön a Sundance vagy A-kategóriás európai fesztiválok közvetítésével, és a közben rendszerint begyűjtött Oscar- és/vagy Golden Globe-jelölések társaságában ismerhette meg a nyugati közönség. A leghíresebb kortárs chilei rendező is hasonló pályáivet járt be, másfél évtizede visszatérő vendég Cannes-ban, Vencében és Berlinben, aki ez idő alatt színvonalas és szabálytalan munkákat szentelt a Pinochet-éra tabutémáinak (*Tony Manero*, *Santiago '73*, *No*), áldozatok és elkövetők tragédiájának (*Fuga*, *A klub*), illetve hírességek élete egy-egy epizódjának (*Jackie*, *Neruda*).

A minden történelmi utalástól vagy politikai aktualitástól mentes, ízig-vérig 21. századi *Emában* Larraín évek óta csiszolt kézjegyei – traumák utóélete, mániákus karakterek, egyedi nézőpontok és választékos vizuális stílus – köszönnek vissza. Története látszólag egy örökbefogadott, majd eltaszított kisfiú körül forog, de valójában családi kapcsolatokba sűrített identitás-krizisekről, és ezek brutális feloldási kísérletéről szól. A hétéves Polót a huszonegy éves táncosnő Ema (Mariana Di Girolamo) és 12 évvel idősebb koreográfus férje, Gastón (Gael García Bernal) fogadják örökbe, a gyerek által okozott balesetben azonban megsérül egy családtag, így a pár lemond a gyámságról. Az állami gondozásba vissza-

„Szétfeszíti a film kereteit”

(középen: Mariana Di Girolamo)



került fiú új nevelőszülőket kap, Emáék azonban nem tudnak együttélni a hiánnyal és büntudattal, ami végül Ema mindent felforgató küldetésében ölt testet. Larraíntól a lehető legtávolabb áll a pszichologizálás, így a terápiáért kiáltó alaphelyzetet és a traumatizált, instabil karaktereket nem feltárni vagy megérteni akarja, hanem felfokozni és stilizálni. A cselekmény előrehaladtával párhuzamosan konstruálja meg szilánkokból az előtörténetet, egyensúlyoz az abszolút protagonista Ema és a népes mellékszereplő-gárda között, és teremt meg a neonszínházban pulzáló reggaeton táncosvilág extatikus, buja atmoszféráját.

A végeredmény egy korunk számtalan ellentmondását egyetlen karakterbe sűrítő, igazi krízis-kori teremtéstörténet. A karcsú, szorosan hátrazselézett hajú, bő melegítőnadrágokban és színes, testhez simuló felsőkben táncoló, orgasmusból orgasmusba suhanó Ema szinte szétfeszíti a film kereteit, miközben lázadó lányként, csábító nőként, anyatigrisként, gondos szeretőként, csalfa feleségként és nagylelkű barátnőként mindent és mindenkit kielégít, táplál, majd félredob. Larraín poszt-punk istennője nem is azért ellentmondásos, mert egyszerre érzéki, elegáns, romlott és végtelenül naiv, hanem mert miközben szabadon kísérletezik barátság, szexualitás és szerelem átjárhatóságával, a tradicionális házasság- és családfogalmat nem szétrobantani, hanem saját világába illesztve újradefiniálni igyekszik.

A film végére Ema képtelen terve hajmeresztő valósággá válik, a vágyott család fogalma viszont paródiába fordul. Folytatható-e a lázadás az újradefiniált világban? Larraín a végső válasszal, talán szándékosan, adós marad – így viszont lélegzetelállító képekkel, hipnotikus zenével, merész húzásokkal megkomponált filmje kellemesen felkavar, zavarba ejt és elgondolkodtat ugyan, de megoldáshoz nem vezet. Legfeljebb egy délutáni sétára, a benzinkútra.

**EMA (Ema)** – chilei, 2020. Rendezte és írta: **Pablo Larraín**. Kép: **Sergio Armstrong**. Zene: **Nicolas Jaar**. Szereplők: **Mariana Di Girolamo** (Ema), **Gael García Bernal** (Gastón), **Santiago Cabrera** (Anibal), **Paola Giannini** (Raquel), **Giannina Fruttero** (Sonia). Gyártó: **Fabula**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 107 perc.

A MÁSIK BÁRÁNY

# A Pásztor az én uram

VAJDA JUDIT

**MAŁGORZATA SZUMOWSKA RÉGI TÉMÁIHOZ NYÚL, ELSŐ ANGOL NYELVŰ MUNKÁJA MÉGIS MÁS, MINT A KORÁBBIAK.**

**A**már bemutatkozó nagyjátékfilmjével, a *Boldog emberrel* (2000) fesztiválkedvencé vált Małgorzata Szumowska teljes életművét átszelik kedvenc témái: szinte monomániásan kutatja test és lélek összefüggéseit, gyakrabban ellentmondásait (*Szex felsőfokon*, *Az Ő nevében*, *Test*), a halál és veszteség témáját (*33 jelenet az életből*, *Test*, *Arc*), és veti alá kritikának a vallást és az egyházat (*Az Ő nevében*, *Arc*) – teszi mindezt sokszor női sorsokon keresztül (*Ő – A lepkeszárny érintése*, *33 jelenet az életből*, *Szex felsőfokon*).

A *másik bárány* című ír-belga-amerikai koprodukció elsöre egyfajta szintézise a korábbi Szumowskamunkáknak. Egy napjainkban, de a modern világtól távol élő vallásos szektában nevelkedő tizenéves lányt ismerünk meg. Selah számára a közös-séget vezető Pásztor az egyetlen férfi, akít ismer, mivel kommunájukban csak nők vannak, akik vagy feleségei, vagy lányai a vallási vezetőnek. A kamaszlány ráadásul elveszítette az

édesanyját, és éppen a nővé érés küszöbén áll – azaz a veszteség élménye is jelen van, többszörösen is.

Az alkotó korábbi filmjeiben (mintegy szimbólumként) rendszeresen mutatott testeket, akár *Az Ő nevében* sportoló férfitestét, a *Test* anorexiás lánytestét vagy épp holttestét, akár az *Arc* kedvezményes vásárlásért versenyt futó félmeztelen testét vesszük. A főhősök testét Szumowska ezúttal bibliai idöket idéző, lepelszerű ruhákkal takarja el, de attól még azok nagyon is jelen vannak – méghozzá ezúttal is a lélekkel egyszerre összefüggésben és ellentmondásban. Hisz miközben a Pásztor a halhatatlan lélekről prédikál, a nők testét uralja. Azzal párhuzamosan pedig, hogy elkezd kételkedni a férfi szavaiban, Selah-val fizikai változások is történnek: s a nővé válás sok vérrrel jár – esetünkben több értelemben is.

**„Inkább működik feminista parabolaként”**  
(Raffey Cassidy)

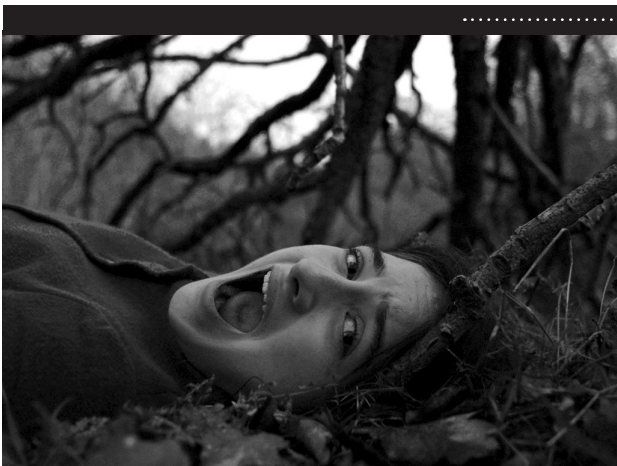
Amennyi azonban a rokonság a korábbi Szumowska-filmek és *A másik bárány* között, annyi a különbség is. Már első ránézésre feltűnő, hogy az eddigi alkotások funkcionális kisrealizmusa, már-már dokumentarizmusa helyett ezúttal artistikus vizuális világot, festményszerűen csodálatos képeket kapunk, tiszta színekkel: gyönyörű kékekkel (Szűz Mária színét sokatmondóan a lányok viselik) és teli pirosakkal/fuksziákkal (az érett asszonyok, a feleségek ruhája ilyen), háttérben a természet ragyogó zöldjével.

A korábbi művek visszafogottabb plánozásától eltérően Szumowska most az arcközelikkel is hatni akar, és feltűnőek az extrém szögek

és gépállások, az eddigieknél különlegesebb kameramozgások is (a kamera van, hogy kifelé zoomol, és olyan is, hogy valaki körül forog). A látványos képek gyakran a film szimbólumait (a bárányokat és a kost), máskor a főhősnő látomásait mutatják be – ez eddig szintén idegen volt az alkotótól. A legfontosabb különbség a korábbiakhoz képest mégis az, hogy míg eddigi munkáiban a rendező mindig egyénítette hőseit, most általánosabban fogalmaz, így személyes és átélhető felnövekvéstörténet helyett a mű inkább működik feminista parabolaként.

Logikusan merül fel tehát, hogy *A másik bárány* legközelebbi rokonai Szumowska saját korábbi alkotásai helyett a közelmúltbeli művészhorrorok, amelyekben szintén reneszánszát éli a vallásos téma (*Saint Maud*, *Téli menedék*) és a szekták megjelenítése is (*Örökség*, *Fehér éjszakák*). Filmünk ezek közül elsősorban a *Fehér éjszakákkal* folytat párbeszédet, méghozzá úgy, hogy a központi karakter éppen fordított utat jár be, hiszen amíg abban a külvilágból érkező főhősnő megtalálja magát a kegyetlen szektában, addig itt Selah kételkedni kezd az addig az életét jelentő kommunában. Egyes látomásaiban ráadásul hősünk pont olyannak álmódja magát (egy autó hátsó ülésén utazó modern tinédzsernek), mint amitől a másik lány eltávolodik. Abban viszont megegyezik *A másik bárány* Selah-ja és a *Fehér éjszakák* Daniije: ahhoz, hogy rátaláljanak igazi valójukra, pusztítaniuk kell – a gyerekekkel/múltjukkal együtt valami (valaki) mást is. A Szumowska-filmen végigvonuló bárányszimbólum is ezen a vonalon kel igazán életre, hisz amíg az egyik bárányt megöli a pásztor, addig a másik bárány megöli a pászort. Mindezt egybevetve *A másik bárány* Małgorzata Szumowskájára régi rajongóit talán kiábrándítja, a művészhorrorok szerelmesei viszont új kedvencet találhatnak maguknak a személyében.

**A MÁSIK BÁRÁNY (The Other Lamb)** – ír-belga-amerikai 2019. Rendezte: **Małgorzata Szumowska**. Írta: **C.S. McMullen**. Kép: **Michal Englert**. Zene: **Rafael Leluop** és **Pawl Mykietyń**. Szereplők: **Raffey Cassidy** (Selah), **Michiel Huisman** (Pásztor), **Denise Gough** (Sarah), **Kelly Connolly** (Hannah). Gyártó: **Runble Films / Zentropa / Rooks Nest Entertainment**. Forgalmazó: **Vertigo Media**. *Felirat*os. 97 perc.



MUGE

# Macska/lány

KÁLOVICS DALMA

## JAPÁNBAN MACSKÁKKAL MINDENT EL LEHET ADNI.

A dott egy túlságosan eleven 13 éves lány, Miyo, vagy ahogy osztálytársai hívják, Muge („Mugendai Nazonigen” avagy „Végtelenül Fura Figura”), aki szerelmével üldözi egyik osztálytársát, Hinodét, bár ez inkább egyfajta menekülés az otthoni gondok elől. Csakhogy Muge eszképzimusa fizikailag is megvalósul: egy álarc segítségével mindennap macskává változik, hogy meglátogassa rajongása tárgyát, aki elhalmozta figyelemmel a bájos négy lábút. Muge ezt a fajta közeledést szeretné emberként is elérni a fiúval, aki viszont ódzkodik a hiperaktív lánnyal járó kínos pillanatoktól. A baj ott kezdődik, amikor mind otthon, mind az iskolában összecsapnak a hullámok Muge feje fölött, ő pedig megdöbbenve lemond emberi életéről. Ideig-óráig jó ugyan macskának lenni, hosszútávon viszont nem olyan vonzó – főleg, ha valaki más lép a helyébe. Muge elindul visszaszerezni emberi alakját, de ha nem siet, örökre macska marad.

A bemutatója alapján a *Muge* a szinte évenként gyártott, könnyfacsaró fordula-

tokkal és semleges dizájnnal jellemzően nem animerajongóknak, hanem átlagos tizen-huszoneveseknek szánt tinirománc-mozik idei kiadásának tűnt, ami macskás cukisággal megfejelve sikeres is lehetett volna. A film ennél többet akart, de végül elveszett a különböző műfaji elemekben. A legmarkánsabb a „családi mozi” vonulat Muge és Hinode problémáival, bár ezeket már ezerszer láttuk: Hinode anyja hozza a gyerekre rátelepedő szülőt; Muge apjának fogalma sincs a gyerekéről, és lepasszolja az új pótanyajelöltnek, az anyja pedig, aki lelépett, most fúrja az új „családi idillt”. Sztereotípiák, amelyek egy ponton karikatúrába fordulnak, például mikor az anya és a mostoha fizikailag esik egymásnak.

A tinirománc is furcsán sikerült, és nem csak azért, mert a szereplők 13 évesek: Muge vonzalma egyértelműen pótcselekvés, Hinode esetében pedig nehéz elhinni, hogy egy 180 fokkal fordulattal hirtelen pont arra a lányra vágyik, aki addig zaklatta, sőt, titokban a magánszférájába is beférkőzött. Hiába az animációs médium elidegenítő

„Eszképzimusa fizikailag is megvalósul”

jellege, 2020-ban elég kényelmetlen azt látni, hogy ha valaki elég kitartóan zaklatja választottját, az előbb-utóbb az övé lesz.

A macskás fantasy szálban rejlik a legtöbb potenciál. A mozit kétségkívül Muge cica cukiságával akarták eladni, és ez telitalálat a pár éve macskamániában égő Japánban. Vizuálisan is a macskás jelenetek sikerültek a legjobban, de a cukiságon túl sok a kihagyott lehetőség. Muge macskabajsú személyiségtolvaja túl hamar feladja, a maszkáros macska pedig egydimenziós gonosz, aki saját élete meghosszabbítása érdekében csal törbe labilis embereket. A cuki macskás hétköznapiak hosszas ábrázolása miatt nem marad elég idő a konfliktusra, sem a különleges Macskaszigetre, ami az anime legizgalmasabb helyszíne. Az erre szánt utolsó félóra nem elég arra, hogy alaposabban körülnézhessünk a Yggdrasilre hajazó Szent Fában, vagy megismerhessük a Muge segítségére siető, macskává vált emberek színes társaságát, pedig ezek gazdagíthaták volna a filmet.

A veteránokkal fémjelzett stáblis-ta alapján sokkal összeszedettebb animérem lehetett volna számítani, de nem tudott felnőni a nagy példaképekhez. A tinirománc kicsit shinkaimakotós akar lenni, bár nélküli Shinkai magasszintű animációját; a gyerekek drámája és a mesebeli szál kicsit ghiblis, de mindkettőtől hiányzik a mélyebb érzelmi töltet, majd katarzis, főleg, hogy egyes problémák megoldását futólag látjuk csak a végefőcímben. Apropó Ghibli Stúdió, bár Muge kalandja nyomokban a *Chihiro Szellemországbanra* emlékeztet az elvesztett személyiséggel és annak varázslatos visszaszerzésével, a macskává válás eszképzimusa és a macskák világa miatt önkéntelenül eszünkbe jut *A macskák királysága*, amely összehasonlíthatatlanul bohókásabb, kedvesebb volt. A *Muge* nagy szerencséje, hogy a járvány miatt mozi helyett egyenesen a Netflixen kötött ki, így világszerte többekhez eljut – bár igazán csak macskarajongóknak ajánlható.

**MUGE (Nakitai watashi wa neko wo kaburu)** – Japán, 2020. Rendezte: **Junichi Sato** és **Tomotaka Shibayama**. Írta: **Mari Okada**. Zene: **Yorushika**. Gyártó: **Studio Colorido / Toho Animation**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 104 perc.





## Jay és Néma Bob Reboot

**Jay and Silent Bob Reboot** – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Kevin Smith**. Kép: **Yaron Levy**. Zene: **James L.Venable**. Szereplők: **Jason Mewes (Jay), Kevin Smith (Bob), Harley Quinn Smith (Milly), Aparna Brielle (Jihad), Treshelle Edmond (Sopapilla)**. Gyártó: **View Askew Productions / Miramax**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. Feliratos. 105 perc.

Tekintve, hogy az amerikai független film első franchise-életműve Kevin Smith nevéhez kötődik, aki a *Shop Stop* óta megszállottan hasznosítja újra kedvenc szereplőit (akár a folytatásoktól és spin-offoktól sem visszariadva), cseppet sem meglepő, hogy negyed századdal később úttörőként jutott fel a szerzői önisméltás Csiborasszójára: idei filmje immár egy spin-off (*Jay és Néma Bob visszavág*) önreflektív rebootja, a kellő „fiatalitással és etnikai diverzitással”, plusz felvonultatva az összes korábbi vígjáték karakterparkját, afféle ezüstévfordulós szerzői parádé gyanánt. Az indie-szcéna Abbott és Costello-ja újfent azért kel útra a sivár New Jersey-ből, hogy Hollywoodban megakadályozzon egy *Bunkóman* és *Gyökér*-filmet, ám ezúttal útitársaik saját csitri-alteregőik (köztük az édeslányuk, egyiküknek a sztoriban, másíknak a való életben), fő ellenfelük pedig a nosztalgia, amely

## Egy nő láthatatlan élete

**A Vída Invisível** – brazil-német, 2019. Rendezte: **Karim Aïnouz**. Írta: **Murilo Hauser**. Kép: **Hélène Louvart**. Zene: **Benedikt Schiefer**. Szereplők: **Julia Stockler (Guida/Gisele), Carol Duarte (Eurídice), Flávia Gusmão (Ana), Antônio Fonseca (Manoel)**. Gyártó: **Canal Brasil / RT Features / Pola Pandora**. Forgalmazó: **Cirko Film**. Feliratos. 140 perc.

Kézenfekvőnek tűnhet, hogy egy Berlinben élő brazil rendező brazil-német koprodukciója a Latin-Amerikában elhíresült mágikus realista és a nyugati melodramai elbeszélésmód összeegyeztetésével kísérletezzon. Az azonban már kevésbé egyértelmű, hogy ez nem csak egzotikum és sziruposág émelvítő elegyéhez vezethet. A tavaly Cannes-ban díjazott *Egy nő láthatatlan életében* két eltérő jellemű lánytestvér és a kétfajta alkotói eszközkészlet is erős kölcsönhatásba kerül. Amíg Eurídice lenyűgöző zongorajátékával vonja magára a figyelmet egy családi összejöveten, impulzív nővére, Guida Görögországba szökik udvarlójával. A

felháborodott szülők ezt követően mindent megtesznek, hogy legalább kisebbik lányukból engedelmes feleség váljon, akit nővére nem befolyásol. A vaskalapos családfő még akkor is ellenzi, hogy a szétválasztott testvérek felvegyék egymással a kapcsolatot, amikor Guida visszatér Braziliába.

A szenvedélytől fűtve Európába utazó idősebb testvér motívuma nem először jelenik meg Karim Aïnouz filmjeiben (lásd *Futuro Beach*), de Guida hazaköltözése miatt ezúttal mégsem a kontinenseken átívelő térbeli távolság, hanem az eltérő ritmusban megélt idő ékelődik a nővérek közé. Így a füledt trópusi miliőt és káprázatos neonokat, a Márquez-adaptációk bujaságát és a Douglas Sirköt idéző élénk színtilizációt egyaránt mozgósító filmben végül a sajátos időkezelés miatt kerül egy hullámhosszra a melodráma és a mágikus realizmus. Generációk közti áthallások, visszatartott titkok, hektikus időugrások és fájdalmasan elnyújtott pillana-

tok alkotják a cselekményt, ami ráadásul a 20. század második felében zajló modernizáció hátterével feleselve példázatértékűvé emeli a tragikus családtörténetet. Az adaptált Martha Batalha-regényben szereplő átkok helyett ugyanis a filmben a legprofánabb patriarchátus szervezi a sorsokat, így a könnyfakasztásnál is lényegesebb kérdéssé válik, hogy női szemszögből mit jelent az új időktől várt fejlődés: ütnek-e rést az évtizedek az apák, férjek, (férfi) doktorok és hivatalnokok által tervezett és fenntartott világ vaskos falain?

ARVA MÁRTON











## Gran Torino

**Gran Torino** – amerikai, 2008. Rendezte: **Clint Eastwood**. Szereplők: **Clint Eastwood, Bee Vang, Ahney Her**. Forgalmazó: **Warner Bros**. 112 perc.

**A** *Richard Jewell balladáját* leszámítva a 2010-es években Clint Eastwood inkább tisztességes iparosmunkákat (*Amerikai mesterlövész, Sully, A csempész*) készített, amelyek színvonala meg sem közelítette az örökzöldekét (*Fennsíkok csavargója, Nincs bocsánat, Milliő dolláros bébi*). Utóbbiak, a mesterművek közé tartozik a *Gran Torino*, a *Nincs bocsánat* párdarabja: míg a több Oscar-díjjal elismert 1992-es filmben a színész-rendező a vadnyugatnak és a Sergio Leone *Dollár-trilógiája* óta fokozatosan esendőbbé váló westernhősének int búcsút, addig a kortárs közegű westernként is értelmezhető *Gran Torino* elégia az összes jellegzetes, öntörvényű Eastwood-hősről. Jóllehet Eastwoodot ezután is láthattuk a nagyvászonon, ám későbbi filmalkaljai (lásd például *A csempész*

törékeny, sodródó antihőseit) már atipikusak voltak: különböztek a korábbiaktól, s nem hasonlítottak azokhoz.

Walt Kowalski lengyel-amerikai veterán, aki megjárta a koreai háborút, háborús tapasztalatai miatt pedig előítéletei vannak a délkelet-ázsiai származásúakkal szemben. Persze a saját rasszába tartozókat is inkább megveti, sőt fiaitól és unokáitól még inkább elhidegült felesége halála után. A sors iróniája, hogy Kowalski új, az ázsiai hmong etnikumhoz tartozó szomszédokat kap, köztük a visszahúzódó, könnyen befolyásolható fiatal fiúval, Thaóval (aki bűnöző kuzinja unszolására próbálja meg ellopni a veterán 1972-es évjáratú, címszereplő autóját) és kedves nővérével, Sue-val. A család jószándékú közeledéssel nem képes megtörni az Eastwood hőséneke szívére beburkoló jeget, de amikor a helyi bandák szorításába kerülnek, Walt sajátos módon szomszédjai segítségére siet.

A *Gran Torinóban* Eastwood immár sokadjára játszik el a western műfajjegyeivel. Az idősödő fegyverforgató a kü-

lönböző etnikai csoportok által belakott környék magányos „fakó lovasaként”, szinte egyedüli fehér férfiként megtanulja elfogadni, hogy változik a világ, és a kisközösség, illetve a jövő letéteményesei, fiatalok védelmére kel a klasszikus párbajsituációként komponált, katartikus és szomorú végső leszámolásban. Bár a cselekmény során többeket megfenyegetett puskájával és pisztolyával, a hős ezúttal fegyvertelenül száll szembe a gazemberekkel, hogy hosszú időre börtönbe juttassa azokat emberölés vádjával.

A westernműfaj alapelemeinek átszínezésével összhangban Eastwood befejezi korábbi filmjei tipikus hőséneke fejlesztését. A színész a *Dollár-trilógiában* és hasonló amerikai bosszúfilmjeiben (*Akasszátok őket magasra!*, *Fennsíkok csavargója*) még jellemzően önző antihősöket alakított, ám ezeket követően elkészítette *A törvényen kívüli Josey Walest*, amelyben a családja elvesztése miatt elidegenedett címszereplő a cselekmény végén még az amerikai őslakosoknak

is békejebbot nyújtott. Majd az Eastwood-hős a *Fakó lovasban* egy családot, a *Nincs bocsánatban* és a *Millió dolláros bébiben* megalázott nőket védelmezett, illetve karolt fel, az 1992-es elégikus westernben pedig a rasszista seriff által meggyilkolt afroamerikai barátjáért is bosszút állt. A *Gran Torinóban* mintegy eljött annak az ideje, hogy a fegyverforgató fehér férfi szimbolikusan békét kössön a hmongokkal mint a kortárs Amerika egyik kisebbségi társadalmi csoportjával. Jóllehet, a rendező a dicséretetek mellett sok kritikát is kapott az etnikum ábrázolásáért, mondván, hogy ha pozitív fényben is tünteti fel, de (például a családi hagyományörző szertartások epizódjaiban) egzotizálja, azaz inkább látványosságként, semmint az amerikai társadalom természetes tagjaként mutatja be őket. Ám ennek ellenére a *Gran Torino* határozottan rasszizmusellenes, így napjainkban, 2020 derekán kiváltképp aktuális film, még ha a társadalmi problémákat le is egyszerűsíti Walt kissé elsieletett páfördulása révén. Kérdéses, mennyire valószínű, hogy egy előítéletekkel teli ember világnézete homlokegyenest megváltozik (Walt az autóját képmutató unokája helyett Thaóra hagyja végrendeletében) annak hatására, hogy az általa megvetett népcsoport tagjait ártatlan áldozatokként látja (ugyan a főhős folyamatosan közeledett a hmong családhoz, de csak azután állt ki értük, hogy a bűnbanda a házukra lött). Persze a *Gran Torino* elsősorban nem szociális problémafilmmel, hanem XX. század végi kisvárosi westernelégia, egyúttal a színészlegenda Clint Eastwood életművének összegzése.

*Extrák:* Kisfilmek magyar felirattal: a film alkotói beszélnek az autókultúráról; riport a detroiti Woodward Dream Cruise veteránautó-kiállításáról.

BENKE ATTILA

## A visszaút

**The Way Back** – amerikai, 2020.  
Rendezte: Gavin O'Connor. Szereplők:  
Ben Affleck, Al Madrigal, Janina  
Gavankar. Forgalmazó: Pro Video. 108  
perc.

Mostoha sors jutott osztály-  
részsül Gavin O'Connor *A  
visszaút* című filmjének: a kor-  
onavírus-járvány miatt mozi-  
forgalmazása ellehetetlenült,  
és bár a kritikusok lelkesen  
fogadták, nemcsak szerény  
bevételt hozott, de a publi-  
kum mintha még a létezéséről  
is megfeledkezett volna. Pe-  
dig a direktor jegyzi az elmúlt  
tíz év egyik legkiválóbb ame-  
rikai sportdrámáját, a *Warrior*  
– *A végső menetet*, melyben  
a keserű mozgóképes család-  
regény szervesen összenőtt  
a zsáner fokozások, egyre ke-  
ményebb megmérettetéseken  
alapuló akciódramaturgiájával.  
O'Connor *A visszaút* esetében a  
ketrecharc vértől pirosuló kulisz-  
száit a középkorai kosárlabda-  
csapatok pomponlányos-atlé-  
tatrikós miliójére cserélte, de  
a recept mégis változatlan: a  
rendező újfent dévaj játékot úz  
az egymástól homlokegyenest  
előtű műfaji regiszterekkel.

A rendező már a nyitó mon-  
tázs-szekvenciában egyetlen  
képbe sűríti főhőse, Jack Cun-  
ningham (Ben Affleck) tragé-

diáját: a lecsúszott, alkoholista  
férfi még a zuhany alatt, élete  
romjain merengve is sört kor-  
tyolgat. Cunningham egykor  
a középsuli kosárcsapatának  
sztárjátékosaként tündökölt,  
ám eldobta magát az élsport-  
olói karrier lehetőségét, s fia  
halála után még házassága  
is befuccsolt. Mielőtt Jacken  
teljesen elhatalmasodna a  
pusztító szenvedélybetegség,  
hajdani alma matere megke-  
reszi, hogy edzőként segítse  
az intézmény szedett-vetett  
kosárlabda-válogatottját. A fe-  
lelősségteljes megbízatás új  
értelmet ad a megkeseredett  
férfi életének, ám hiába repíti a  
győzelemig az ifjonckból álló  
együttest, múltja ólomsúlyal  
nehézedik a szívére.

O'Connor precízen felsora-  
koztatja a *Warrior*ból ismerős  
motívumokat: ezúttal is szét-  
hullott családról, megrabolt  
álmokról, alkoholizmusról, s a  
versenysport egyszerre álla-  
tias, mégis léleknevesítő kö-  
zegéről mesél, a különbségek  
azonban számosak. A *Warrior*  
furfangos szövésű, több pers-  
pektívából bemutatott családi  
drámájával szemben *A visszaút*  
sokkal könnyebben fogyasz-  
tható, egyenes vonalú tanmese  
a kockásinges-bakancsos ame-  
rikai átlagember egoizmusáról  
és önpusztításáról. A friss opus  
nem is a virtigli sportfilmek-  
kel játszik egy ligában, sokkal

szorosabb viszony fűzi a füg-  
gőségtől gyötört, átkos sorsú  
férfihősöket középpontba ál-  
lító, melodramái ihletettsé-  
gű mozikhöz (a *Férfiszexvedélytől*  
egészen az *Őrült szívig*); fel-  
építésében, illetve konfliktus-  
típusait tekintve pedig Sidney  
Lumet *Az ítélet* című – kissé ta-  
lán elfeledett – gyöngyszemé-  
hez áll a legközelebb. Igazán  
kár, hogy a rendező a játékidő  
háromnegyedénél szinte telje-  
sen el is veszejt a kosárcsapat  
csúcsra jutását elmesélő tör-  
ténetszálát. Mi marad ezután?  
Az öncélú szenvedéssel és  
hamisan csengő egysorosok-  
kal tarkított amerikai giccs – na  
meg Ben Affleck, aki az elmúlt  
évtizedek során valóságos in-  
tézménnyé nőtte ki magát az  
álomgyárban, szóval rég kijárt  
már neki egy hasonló szerep.  
*A visszaút* Jack Cunninghamje  
egyszerre önarckép, terápiás  
lehetőség és színészi sziporka  
is Affleck számára, aki civilben  
is adáz harcot vívott az alko-  
holizmussal. Gyűrött, semmibe  
vesző pillantása, vad mosolya  
valóságüzenet. *A visszaút*  
legalább annyira az ő filmje,  
mint O'Connoré: bár sosem lesz  
belőle vérbeli színésztehetség,  
mesteri eleganciával csempé-  
szí bele személyes sorsát e hál-  
lász figurába. Sajnálatos viszont,  
hogy a rendező elveszítette  
imponáló arány- és stílusérz-  
két: a *Warrior*t kifinomult for-  
manyelve, tökéletesre csiszolt  
szerkezete avatta kisebb mes-  
terművé. *A visszaút* nem büsz-  
kélkedhet hasonló erényekkel.  
*Extrák:* Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK

## Halálos fegyver

**Lethal Weapon** – amerikai, 1987.  
Rendezte: Richard Donner. Szereplők:  
Mel Gibson, Danny Glover, Gary Busey.  
Forgalmazó: Warner Bros. 110 perc.

A mikor, úgy a nyolcvanas évek  
Aderekán, a UCLA csikókorú  
üdvöskéje, Shane Black meg-  
írta a *Halálos fegyver* forga-

tólkönyvét, még nem sejtette,  
hogy a belőle készült „buddy  
thriller” minta és kopírozandó  
mű lesz, ha nem is for-  
radalmasítja a bűnügyi filmek  
történetét, de jelentékeny ha-  
tással lesz arra. A kivált pályája  
hajnalán nagy tehetségűnek  
mutatkozó Richard Donner  
(*Ómen*, *Superman*) által meg-  
rendezett film bő három évti-  
zeddel a bemutatója után is  
működik, ritka jó ritmusú, pél-  
dásan megszerkesztett, cse-  
lekményében csavaros, a ra-  
gyogó steadycam-futamok és  
*flying cam*-alkalmazások miatt  
a kivitelezésében impresszív,  
továbbá a dialógusépítésében  
elsősorú mozidarab. Még az  
akciózás mértéke és módja is  
izlésesnek mondható benne,  
legalábbis a zárónegyedig (ott  
azonban – sajnos – elszabadul a  
pokol). Az ihlet bázisa a hetve-  
nes évek, pontosabban annak  
néhány fontos mozgóképe volt  
az alkotók számára: egyes tévé-  
sorozatok (*San Francisco utcáin*,  
1972-1977), illetve legelsősor-  
ban Don Siegel *Pizkos Harryje*  
(1971), de ezek mellett a kő-  
kemény pornóvilágig kóborló  
korahuszonéves lány figurá-  
jával és a lány halála keltette  
konfliktussal a *Sötét utcákat*  
(Robert Aldrich, 1975) és Paul  
Schrauder *Hardcore*-ját (1979) is  
megidézi.

A film igazi nóvuma a figura-  
építése. Shane Black és Richard  
Donner nem egyszerűen a „jó  
zsaru-rossz zsaru” képletet  
használja, nem is csupán az  
„idősebb versus fiatalabb zsa-  
ruét”: ha így tennének, abban  
nem lenne semmi különös. A  
*Halálos fegyver* nagy ötlete,  
hogy egymás mellé helyezi  
a régi idők nyomozóját az új  
időkével, mintegy keresztetzi a  
klasszikus hősképet az ötvenes  
évektől kezdődően finoman át-  
alakuló, majd a hetvenes dekád  
Hollywoodi Reneszánszában  
döntően megváltozó hősábrá-  
zolással. Király Jenő írja a ki-  
lencvenes évek elején, a *Frivol*  
*műzsában* az amerikai „szuper-  
filmek” központi alakjáról: „A





régi hős egyetlen nagy konfliktustól eltekintve rendben van; a mai hősnek egy dolog megy jól (például jól lő), egyébként semmi sincs rendben...". A *Halálos fegyver* két „buddyja”, Roger Murtaugh (Danny Glover) és Martin Riggs (Mel Gibson) őrmesterek mintha két filmtörténeti korszak küldöttei-képviselői lennének: az egyetlen probléma – a megoldandó bűntény – híján „rendben lévő”, óhollywoodi fazonírozású Murtaugh és a „posztklasszikus”, azaz a szétesés határán álló (viszont egyvalamiben – pisztolylövési képességeit illetően – kivételes) Riggs együttes szerepeltetése ragyogónak tűnő ötlet. Egyrészt művészi szempontból, hiszen kettejük ellentéte éppúgy thrill-, mint humorforrás, másrészt gazdasági értelemben: legyen a néző bármily korú, habitusú, érzékenységű, a két figura valamelyikében bizonyosan megtalálhatja az őt azonosulásra hívó karaktert.

A *Halálos fegyver* nem egyszerűen jó, sőt remek film, amely (Mel Gibson Bundesliga-frizurája kivételével) semmit sem avult, de a hetvenes-nyolcvanas évtizedben megváltozó moztrendekről – azon belül a modifikálódó hősképről – szóló tanulmányként is nézhető, értelmezhető.

**Extrák:** Semmi.

PÁPAI ZSOLT

## A halott menyasszony

*Corps Bride* – amerikai, 2005. Rendezte: Tim Burton, Mike Johnson. Forgalmazó: Warner Bros. 74 perc.

Szép emlékévként a Tim Burton-srajongók számára 2005: ebben az esztendőben a rendező két filmmel is megkínálta a publikumot. Míg a *Charlie és a csokigyár* szívárványszínekben tündöklő cukormázos musical-komédiája nagyszabású családi sikerfilmnek bizonyult, a melankolikus gótika igazi „timburtonos” élményét a másik filmben kellett keresni. A *Halott menyasszony* nem csupán hangvételében merészebb és szereplőválasztásában kihívóbb (amit már a cím is megelőlegez), de animációs film lévén, láthatóan sokkal

nagyobb mozgásteret adott alkotója fantáziájának. Burton nem először kísérte meg továbbvinni a Ray Harryhausen nevével fémjelzett, a számítógépes animáció viharos gyorsaságú elterjedésével háttérbe szorult bábfilmes tradíciót: ebből a szempontból *A halott menyasszony* a producerként és ötletgazdaként levezényelt *Karácsonyi lidércnyomás* ikerfilmje. Burton társrendezőként jegyzett második bábanimációja az életmű más mérföldköveihez is szorosan kapcsolódik: európai népmesén alapuló történetének házasodni készülő tetzesza főhőse mintha a hatperces bábfilm, a *Vincent* gyermekszereplőjének lenne felnőtt alakmása; az élők kiégett, fagyos, örömtelen és a holtak eleven, színpompás és vidám birodalmának kontrasztja legkivált a *Beetlejuice*-t, részben *Az Álmosvölgy legendáját* juttatja eszünkbe. A jellegzetes burtoni utaláshalmazás jegyében a *Csontváltanc* rajzfilm-klasszikusa éppúgy megidéződik, mint az *Elfújta a szél* egy legendás sora, a csúcspont bajvívása pedig (a mérgezett bor motívumával) a *Hamlet* inspirációjáról árulkodik. Tagadhatatlan ugyan a házasodásra szánt fiatalok (Victor és Victoria) iránti rendezői rokonszenv, a legfőbb attrakció mégis a címszereplő, Emily megformálása: bús

sorsa szívszorító, kecsessége elbájoló, alakjának szép ívei – bizarr módon – vonzalmat ébresztenek. A síron túli szeretőt Helena Bonham Carter szólaltatja meg: bár a szinkronszínészek (zömmel angol színművészek) valamennyien remekelnek, nem vitás, hogy Burton akkori műzsjának hangja a legemlékezetesebb. A főhős nő csalódása és hiábavaló vágyakozása a boldogságra valamennyi néző számára ismerősek lehetnek, a film alakjai – a túlvilágiak is – közelebb állnak hozzánk, mint a *Karácsonyi lidércnyomás* groteszk szörnykollektívája. Az összkép azonban mégsem annyira megkapó: a zene (ezúttal is Danny Elfman szerzeménye) nem ér fel elődjéhez, a humor erőltetettebb, a lendület ingadozóbb. Az Emily bődicsőülését és megbékélését láttató záróképek ugyanakkor a Burton-életmű legszebb részletei közé tartoznak, az *Ollókezű Edward* megindító befejezése mellett a helyük.

**Extrák:** Előzetes; különálló zenéi hangszáv; mozgáspróbák; hét kisfilm a forgatásról. A kisfilmek (egyenként 5–7 percesek) mintha egy hosszabb werkfilm darabkái volnának; a leginformatívabb közülük a bábok elkészítésével és a fejüket-arcukat mozgató újszerű mechanikával foglalkozó szösszenet.

VARGA ZOLTÁN



## Magyar veteránok

Nem sokan fogadtunk volna rá 2009-ben, mikor 100. lapszámával, a könyvpiaci válság sokadik áldozataként megszűnt a *Kretén* másfélkegyelmű humormagazin, hogy valaha viszontlátjuk még a maga műfajában túlzás nélkül legendásnak nevezhető újságot. A rendszerváltást követően sorra indultak el a szabadszájú és szabad szellemű humorlapok, jobbrosszabb ízléssel, de munkalehetőséget adva a fiatal karikaturistáknak. A *Kretén* a magyar szerzők – köztük Marabu, Fekete Imre, Göndöcs Gergely – és a jó érzékkel kiválogatott külföldi anyag miatt élte túl a kilencvenes éveket, az ezredforduló után viszont mintha légüres térbe került volna. A kelekótya és politikailag inkorrekt humor, a vicces képek garmadája az internetre költözött, print lapként a *Kretén* egyre anakronisztikusabbá vált, noha lazaságát nem vesztette el. Félő, hogy a tavaly ősszel újraindult, legutóbb háromhavi, összevont számmal jelentkező újság szerkesztői még nem találtak választ arra a kérdésre, mi újat is tud kínálni ma egy humorlap azon kívül, hogy újraközzöl néhány

képsort az utóbbi évek magyar terméséből, válogatást kínál a francia nyelvterületen jól ismert címekből, és szélesre tárja az ajtót a fiatal hazai alkotók előtt. A *Cosmik Roger*, a *Philip Kradow*, *magánnyomozó*, és persze a nagy visszatérő, Édika munkái profik, remek rajzokkal. Arról pedig, hogy a humoruk mennyire fárasztó vagy szexista, lehet vitatkozni, csak nem érdemes, mert nyilvánvalóan rengeteg potenciális olvasó találhatja viccesnek ezeket a képregényeket.

Az új *Kretén* fontos jellegzetessége, hogy immár szinte csak képregényeket közöl, nagyon kevés a szöveges tartalom, azt is jobbra a mellékletként újraélesztett *No Komplet* magazin viccfelelősei szerkesztik. A másik sajátosság, hogy a lap nagy tisztelettel adózik a klasszikus *Kretén*nek, és szinte minden elemében azt követi, így viszont elsősorban a nosztalgiazásra kapható, egykori törzsolvasókat szólíthatja meg. Hogy a mai tizenévesek szórakoztatónak találnák-e a *Kretént*, ha egyáltalán járnának újságoshoz, arról fogalmam sincs, és mintha a szerkesztők is inkább csak remélni mernék, hogy új olvasók is rájuk találjanak. A legutóbbi szám koronavírusos poénjai (szájmaszkká alakítható magazin!) mindenesetre jelzik,

hogy a szerzőket nemcsak a bejáratott sémák, hanem a közéleti humor mai lehetőségei is foglalkoztatják.

Veterán magyar képregényesek vállalkozása a *Seuso mozaik* is. A rutinos író, Kiss Ferenc a *Seuso-kincsek* történetét dolgozta fel fikciós eszközökkel. A korokon átívelő kalandképregényben történelmi színek váltják egymást, a római kori, 19. századi, második világháborús, illetve hetvenes években kezdődő fejezeteken más-más rajzoló dolgozott, mielőtt a színezés valamelyest egységesítette volna a kötet képi világát. Sváb József és Sarlós Endre a rendszerváltás előtti magyar képregényes iskolát képviselik, Szendrei Tibor fantasy-illusztrációi révén ismert, Tebeli Szabolcs pedig az egyik legaktívabb fiatal rajzoló. Tehetségéből tehát nincs hiány, és a *Seuso mozaik*nak akadnak is remek pillanatai, mégis elkapkodott, helyenként követhetetlenül sűrű, másol túl vázlatos a végeredmény. A történet központi állítása, hogy a *Seuso-kincs* romlásba dönt mindenkit, aki megkaparint belőle egy darabot. A végzet-dramaturgia véres történelmi drámába, tragikus románcba és noirba fordítja az egyes fejezeteket, az utolsó és



leghosszabb, Kádár-korabeli rész kivételével azonban az író adós marad a rokonszenves vagy izgalmas figurákkal, a szereplők sokkal inkább a szerzői tézis bizonyítására használt sakkbábunak tűnnek. A rendszerváltás előtt játszódozó rész ellenben számos bonyolult társadalmi-politikai kérdést felvet, például ügynök-kérdésről és zsarolhatóságról. Kissnek annyi ötlete maradt erre a fejezetre, hogy nem is jut tér mindent kifejtetni. Ha a képregény két kötetben jelenik meg, valamivel hosszabb, és talán tisztább szerkezetű, jobb ritmusú munka születik. **Kretén 104.** Színes, irkatúzott, 48 oldal. Kiadó: Athos Ignis. Kiss Ferenc és mások: *Seuso mozaik*. Színes, keményfedelees, 72 oldal. Kiadó: Vitanum.

KRÁNICZ BENCE

## Szemegetés a jövő filmterméséből! elhőveli: Pilcz Roland



PILCZ ROLAND, 2020.

