

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 09. SZÁM • 2020. szeptember • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



Nemek harca

TÓTH JANÓ KÉPEI // FASSBINDER ÖRÖKSÉGE



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Horvát Lili: **Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre** – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

A TÖRTÉNELEM ÁRNYÉKÁBAN

Hiába került át Trianon a személyesből a kulturális emlékezetbe, máig élő, égő, és megosztó téma. Az 1918-20-as korszak mélyen átpolitizált emlékezete ma is velünk van. A balosok, szabadkőművesek vesztették el az országot, halljuk az egyik oldalról, Trianon nem trauma, hanem neurózis, halljuk a másiktól. Eközben a felejtés prédája lesz a korszak valósága.

Kovács András: A vörös grófnő (1984) – 20. oldal



FASSBINDER ÖRÖKSÉGE

„Filmcsináló” élete vége felé lett csak Rainer Werner Fassbinderből. Addig élte a filmjeit – és saját életét filmszerűen alakította. Jelenkorunk nagy filmcsinálóit ugyanis éppenséggel az ellentéte jellemzi Fassbinder módszerének: a hűvös, ironikus, kritikus távolságtartás – a világgal és saját munkájukkal szemben egyaránt.

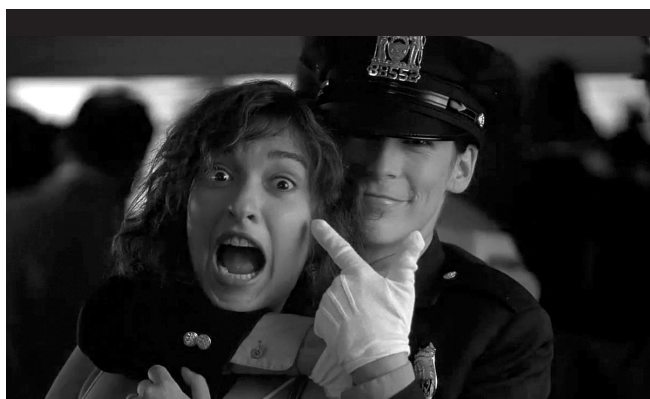
R. W. Fassbinder: A szabadság öklölgója (R. W. Fassbinder) – 26. oldal



NEMEK HARCA

Miként a klasszikus noir táptalaja a frusztráció, tehetetlenség, elidegenedés alapérzése volt a világháború utáni férfilelekben, úgy a női noir felvirágzása is egy komplett generáció csalódásából fakad: ezúttal a másik nemnél, az ultrakonzervatív Reagan-érában, egy hősies küzdelem után, amely az előző évtizedben átfórmálni látszott az évezredes gender-tradíciókat.

Kathryn Bigelow: Kék acél (Elizabeth Pena és Jamie Lee Curtis) – 30. oldal



2020 szeptember FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 09. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

- Gelencsér Gábor:** Örök varázs (Tóth János kinematográfus – 1. rész) 4
Horányi Péter: Az objektív személyessége (Rendezői jelenlét a dokumentumfilmben) 9
Somlyai Fanni: Közönyös ügyeink (Párhuzamos montázs: Cséplő Gyuri//Csak a szél) 14
Szoós Tamás Dénes: „Mosolygós film lett” (Beszélgetés Lakos Nórával) 18

A TÖRTÉNELEM ÁRNYÉKÁBAN

- Várkonyi Benedek:** A történelem unokája (Beszélgetés Sipos Józseffel) 20
Szoós Tamás Dénes: Emlékeztetmitoszok (Beszélgetés Hatos Pál történésszel) 22

FASSBINDER ÖRÖKSÉGE

- Georg Seessen:** A csodás játékrontó (Rainer Werner Fassbinder) 26

NEMEK HARCA

- Vajda Judit:** Gender és groteszk (Marco Ferreri filmjei a MeToo tükrében) 30
Varró Attila: Gyengébb igen (Rendőrnők és homme fatalok) 34
Varga Zoltán: Végső állomás: Hårga (Kultmozi: Fehér éjszakák) 38

KÉPREGÉNY LEGENDÁK

- Géczi Zoltán:** Lángolva buknak alá az angyalok (James O'Barr: A holló) 41

ÚJ RAJ

- Kovács Kata:** Boldogtalan ifjúság (Jan Komasa) 44

KÖNYV

- Kelecsényi László:** Gyászmunka (Pintér Judit és Kincses Károly szerk.: Sára Sándor) 47

MAGYAR RÖVIDFILMEK

- Szivák Bernadett:** Ámokfutás (Beszélgetés Vigh Bálinttal) 48
Szivák Bernadett: Rododendron (Beszélgetés Kovács Leventével és Töröcsi Leventével) 49

TELEVÍZIÓ

- Fekete Tamás:** Nagy-Oroszország (Nagy Katalin tévésorozatok) 50

KÍSÉRLETI MOZI

- Szász Csongor:** „Nincs értéktelen kép” (Beszélgetés Lichter Péterrel) 52

KRITIKA

- Gelencsér Gábor:** Szív és vese (Buvári Tamás: Magdolna) 54
Schubert Gusztáv: A szelídek ereje (Beszélgetés Buvári Tamással) 55
Fekete Tamás: Betörni a profik közé (Lóth Balázs: Pesti balhé) 56
Kovács Bálint: A felszín túszejai (Niels Arden Oplev: Daniel) 57

STREAMLINE MOZI

- Lichter Péter:** Természetes fény (Terrence Malick: A Hidden Life) 58

MOZI

- DVD** 62

PAPÍRMOZI

- 64

A címlapon: Horvát Lili: Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (Stork Natasa) – A Mozinet szeptember 24. bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1013 Budapest Attila u. 2. III/14.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelés szám:
TPR20-0058
ISSN-0428-3872

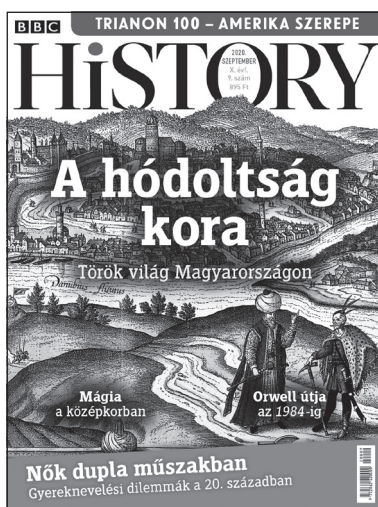


KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

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

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

Egy szám ára 390 ft. Egy éves előfizetés: 4700 forint.
A szeptemberi Filmvilág már kapható.



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

- Miért nem tudták a törökök teljesen meghódítani Magyarországot?
Horn Ildikó és Dobrovits Mihály elemzése
- Az Egyesült Államok 1918 utáni segélyeiről és trianoni szerepéről *Glant Tibor* ír
- Hogyan lett George Orwell a demokrácia ellenzójéből annak védelmezője? *Phil Tinline* értékel
- A középkori mágia és bűbajok ellen még a papság sem sokat tehetett, fejti ki *Cathrine Rider*

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

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

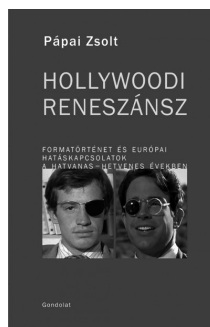
Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

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

PÁPAI ZSOLT: HOLLYWOODI RENESZÁNSZ

Pápai Zsolt filmtörténész a hollywoodi filmek formai megoldásainak vizsgálatára fókuszál, az európai művészfilmből eredő inspirációkat igyekszik feltérképezni. A „Hollywoodi Reneszánsz” elemzését egybekapcsolja napjaink tendenciáival, így a kortárs filmkultúra vizsgálatához is fogódzókat nyújt. A filmtörténeti trendek felvázolását Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Clint Eastwood, Francis Ford Coppola, Robert Altman, Arthur Penn munkásságáról írt fejezetek egészítik ki.

GONDOLAT KIADÓ, 2020.



CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

Eternal Magic (János Tóth Cinematographer – Part One) by Gábor Gelencsér, p. 4. **Subjective Object-Lens** (Directors' Personality in Documentary Films) by Péter Horányi, p. 9. **Stolid Cases** (Cséplő Gyuri and *Just the Wind*) by Fanni Somlyai, p. 14. **It's a Smiling Movie** (A Talk to Nóra Lakos) by Tamás Dénes Soós, p. 18.

*Hungarian cinematographer János Tóth had worked with Zoltán Huszárik on *Elegy* and with Károly Makk on *Love* – but his oeuvre consisted of various genres, styles and technologies during the golden era of Hungarian film art.*

SHADOW OF HISTORY

The Grandchild of History (A Talk to József Sipos) by Benedek Várkonyi, p. 20. **Myths of Memory** (A Talk to Pál Hatos) by Tamás Dénes Soós, p. 22.

The personal memories about highly political years of Trianon between 1918 and 1920 have been transformed into cultural heritage but the controversial treaty divides the nation even a 100 years later.

FASSBINDER'S HERITAGE

The Amazing Killjoy (Rainer Werner Fassbinder) by Georg Seessen, p. 26.

More than 20 years of filmmaking made Fassbinder a professional filmmaker, until then he had lived his films – he regarded his own life with the same ironic and critical way as the world of his films.

BATTLES OF SEXES

Gender and Grotesque (Marco Ferreri and the MeToo) by Judit Vajda, p. 30. **Gentle Yes** (Female Cops and *Homme Fatals*) by Attila Varró, p. 34. **Final Destination: Hárga** (Cult Film: *Midsommar*) by Zoltán Varga, p. 38.

Such as the classical film noir was spawned by male frustrations and depression after the World War Two, the female cop-thrillers made by woman directors of the 90's reflected the collective disappointment of feminism during the ultraconservative Reagan-era.

COMICS LEGENDS

Fallen Angels Ablaze (*The Crow* by James O'Barr) by Zoltán Géczy, p. 41

NEW BREED

Miserable Youth (Jan Komasa) by Kata Kovács, p. 44.

BOOK

Elaboration of Mourning (*Sándor Sára* by Judit Pintér and Károly Kincses) by László Kelecsényi, p. 47

HUNGARIAN SHORT FILMS

Running Amok (A Talk to Bálint Vigh) by Bernadett Szivák, p. 48. **Rhododendron** (A Talk to Levente Kovács and Levente Törcsi) by Bernadett Szivák, p. 49.

TELEVISION

The Great Russia (Television Series on Catherine the Great) by Tamás Fekete, p. 50.

EXPERIMENTAL CINEMA

Every Image is Valuable (A Talk to Péter Lichter) by Csongor Szász, p. 52.

REVIEWS

Heart and Kidney (*Magdolna* by Tamás Buvári) by Gábor Gelencsér, p. 54. **The Power of the Meek** (A Talk to Tamás Buvári) by Gusztáv Schubert, p. 55. **Breaking into the World of Pros** (*Budapest Heist* by Balázs Lóth) by Tamás Fekete, p. 56. **Kidnapped by Superficiality** (*Daniel* by Niels Arden Oplev) by Bálint Kovács, p. 57.

STREAMLINE CINEMA

Natural Life (*A Hidden Life* by Terrence Malick) by Péter Lichter, p. 58.

CINEMA p. 59.

DVD p. 62.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Natasha Stork in *Preparations to be Together for an Unknown Period of Time* by Lili Horvát (A Mozzinet release)

/// **TÓTH JÁNOS KINEMATOGRÁFUS – 1. RÉSZ**

Örök varázs

/// **GELENCSÉR GÁBOR**

TÓTH JÁNOST ELSŐSORBAN HUSZÁRIK ZOLTÁN ÉS MAKK KÁROLY OPERATŐREKÉNT ISMERJÜK, NOHA A HATVANAS ÉVEKBEN MÁS RENDEZŐKKEL IS FORGATOTT.

Az egy éve elhunyt, különleges tehetségű operatőr és rendező immár klasszikus életművének jócskán akadnak kevésbé ismert, ám figyelemre méltó darabjai. A művészetét bemutató, az MMA Kiadónál megjelenés előtt álló monográfiának ezekből a fejezeteiből válogatunk.

Tóth János (1930–2019) életműve rendkívül gazdag és sokszínű. Operatőrként nemcsak egész estés játék-, hanem rövid- és animációs filmek is fűződnek a nevéhez, a saját rendezésében és fényképezésében készült etűdök pedig egyéni látásmódjukkal és stílusukkal önálló fejezetet alkotnak a magyar film történetében. Legalább két operatőri munkája a magyar filmművészet vitathatatlan csúcsteljesítménye: a Huszárik Zoltánnal 1965-ben forgatott *Elégia* és Makk Károly 1970-es *Szerelem* című alkotása. Ha csak ezeket és saját rendezésű, *Örök mozi* (1983) című összeállításában sorakozó etűdjeit egymás mellé helyezzük, egyértelmű, hogy jelenléte a magyar filmművészetben jóval több, mint általában az operatőröké: egyéni világlátású és összetéveszthetetlen stílusú szerzőről van szó, aki tehát ily módon a magyar új hullám meghatározó alakja, s akire a fogalom operatőrként és rendezőként egyaránt illik.

Több mint három évtizedes aktív filmes munkásságának kiemelkedő darabjai jól ismertek. Operatőrként azonban ezeken kívül még számos rövid- és egész estés film fűződik a nevéhez. Ezekben, ha teljes mértékben nem tudta is érvényesíteni sajátos stílusát, azért egy-egy részlet erejéig megvillant összetéveszthetetlen szerzői látásmódja. Az immár lezárt életműből érdemes tehát felidézni e kevésbé ismert mozzanatokot is.

AZ ELSŐ EGÉSZ ESTÉS FILMEK

Tóth János 1954-es diplomaszerezése után öt évvel, 1959-ben kapta meg első felkérését egész estés játékfilm forgatására. Addig változatos témájú és formavilágú rövidfilmek készítésében közreműködött, továbbá segéd- vagy másodoperatőri feladatokat látott el nagyjátékfilmekben. Jártá tehát a pályakezdők szokásos útját, amely épp ekkortól, az ötvenes-hatvanas évek fordulójától válik rutinná: az egyéni stílus kialakítása rövidfilmekben, a szakma gyakorlása egész

„1959–1967 között nyolc filmet forgat”
(Tóth János)

estésekben. Az 1959-től 1967-ig tartó szűk évtizedben az ő pályafutása csak megszorításokkal, némi „elcsúszással” követi ezt a gyakorlatot. Az elinduló nagyjátékfilmes karrier nem szorítja háttérbe vagy számolja fel a rövidfilmek fényképezését, sőt, ez a tevékenység válik igazán fontossá, a hasonló gondolkodású, a terveikbe Tóth Jánost egyenrangú alkotótársaként bevonó pályatársaknak köszönhetően. A nagyjátékfilmes munkákkal tehát párhuzamosan zajlik az immár szerzőinek tekinthető rövidfilmek forgatása. Az egész estés filmek terén változást majd a Makk Károlyval induló, öt művet eredményező sorozat hoz: ekkortól már csak vele dolgozik, illetve saját etűdjeit rendezzi.

Az 1959–1967 közötti nyolc esztendőben Tóth János épp nyolc filmet forgat, azaz évente átlagosan egyet, s ez egy operatőr esetében nem nagy szám. Minderről már egy 1966-os interjúban így vall Zsugán Istvánnak: „Elég keveset dolgozom, nem akarok mindenáron pénzt keresni; nem töröm magam, hogy olyan film fotografálását bízzák rám, ami nem érdekel, amiben nemigen látok művészi lehetőséget.”



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

A „művészi lehetőséget” ekkorra már a rövidfilmek biztosítják számára, s ilyesmire számít a nagyjátékfilmek terén is. Sajnálatos módon azonban a tervezett munkák rövidfilmes partnereivel nem valósulnak meg. A hatvanas években vállalt egész estés operatőri feladatok tehát valóban a szakma gyakorlását jelentik számára. Ezek a munkák viszont nem nyújtanak lehetőséget saját művészi elképzelései kibontakozására, így együttműködése egyik rendezővel sem folytatódik. Nyolc egész estés játékfilm – nyolc rendező.

A nyolc rendező igen különféle karakterű, a pályájuk eltérő szakaszán tartó, különböző presztízsű művész. Időrendben haladva: Mészáros Gyula (*Szombattól hétfőig*, 1959) elsőfilmes, később a műfajiság mellett elkötelezett alkotó; Gertler Viktor (*Vörös tinta*, 1959) a harmincas években induló tekintélyes mester, Tóth Jánossal forgatott filmje a tizennyolcadik, és még hat fogja követni; Zolnay Pál (*Áprilisi riadó*, 1961) szintén elsőfilmes, későbbi munkáival szerzői státust kiérdemlő rendező; Nádasy László (*Lopott boldogság*, 1962) játékfilmes pályafutásának közepén tart, de igazán rangos helyet nem tud kivívni magának a magyar filmtörténeti kánonban; Fábri Zoltán (*Nappali sötétség*, 1963) jelentős életművében a Tóth Jánossal forgatott opus a kevésbé súlyosak közé tartozik, amelyet olyan klasszikusok kereteznek, mint a *Két féldő a pokolban* (1962), illetve a *Hűsz óra* (1965); Szinetár Miklós (*Háry János*, 1965) elsősorban televíziós rendező, ritkán készít mozifilmeket; Mamcsarov Frigyes (*Az orvos halála*, 1965) változatos műfajú filmek alkotója, a Tóth Jánossal forgatott film az életmű leginkább szerzőinek mondható darabja; végül Máriássy Félix (*Kötélék*, 1967) ekkorra már túljutott életművének legfontosabb, neorealista filmjein, a Tóth János közreműködésével készült munkája ráadásul modernista korszakának hullámvölgyéhez tartozik, miközben előtte és utána (immár utolsó munkáiként) értékes művek fűződnek a nevéhez (*Fügefalevél*, 1966; *Imposztorok*, 1969).

A rendezők és filmjeik vázlatos bemutatása után már kizárólag Tóth János sajátos, szerzői jegyeket magán hordozó operatőri megoldásait emelem ki. Előre kell bocsátanom, hogy lesznek nyúl farknyi fejezetek is.

SZOMBATTÓL HÉTFŐIG

Mindjárt ilyen a Mészáros Gyula munkájáról szóló rövid jegyzet. Itt legfeljebb az egész mű vizualitását átható kontrasztot érdemes említeni, a külső, vízparti, esti felvételek plein air-jét, szemben az élesebb fény-árnyék hatásokkal operáló belsővel, ahol láthatunk klasszikus „redőnyeffektust” (a film noirból ismerős világítási eljárás itt is a bűnös nőt jellemzi), és megcsodálhatunk néhány szép fényfoltos kiemélést. Ne feledjük azonban, hogy ez Tóth János legelső egész estés operatőri munkája, s a rendező sem formaközpontúságáról ismert. A film azonban nem is tűzött ki maga elé ilyen célt. Hibát a fényképezésben mindenesetre nem találunk – de Tóth János-i léptékű szerzői erényeket sem.

VÖRÖS TINTA

Azt gondolhatnánk, hogy ezeknek az erényeknek a csillogtatására a régivágású Gertler Viktor mellett még kevésbé nyílt lehetőség. Tóth János is így emlékezett erre vissza. Fent idézett interjújában, a mesterség elsajátításának fontossága mellett érvelő gondolatok után még hozzátette: „Egyébként próbált volna csak Gertlernél kísérletezni, vagy egyáltalán csak javasolni bármit az operatőr!”

Mindennek ellenére felfedezhetők a filmben az operatőr ötletei, javaslatai. A főcím alatt lassú körsvenket látunk a Móricz Zsigmond kórtérről, amelyet kis csalás (áttűnés) foszt meg attól, hogy teljes, a kezdőpontra visszatérő kör legyen. Az iskolában folyó munkát az ablakon betekintő kamera pásztázó svenkben mutatja be. Az áttűnéssel eltüntetett vágópontok folyamatos hosszú beállítás képzetét keltik, s az egymás után sorakozó ablakokban mint képkockákban jelennek meg a párhuzamosan zajló tanórák. Az iskolai történetben fontos dramaturgiai szerepet kap a diákok *Csongor és Tünde* előadása (a kamaszlány előtt ekkor lepleződik le apja és osztályfőnöke viszonya). A kezdés előtt a függöny kémlelőnyílásán izgatottan kikukucskáló szereplők maszkos szubjektívjét látjuk, maga az előadás pedig indokoltá teszi a stilizált színpadi világítás alkalmazását és a kulisszák mögötti sötét tér bejárását, amit az operatőr alaposan kiaknáz. Akad egy, talán didaktikus, mégis hatásos fogás, a tanárnő szájának nagyközelí kiemélése

rákocsizással, a vádló tekintetű diáklány szubjektív-tudati nézőpontjából. S végül a későbbi alkotótárs, Fábri – és aktuális operatőrei – művészetét idéző megoldás: a tanári szoba mélységbeli kompozíciója az ott elhelyezkedő karakterek státusának jelzésére (mint például az egy évvel korábbi *Édes Annában* Víznyék lakásának térbeli tagolása); a forgózás az udvaron az összekapaszzkodó párok változtatott szubjektívjéből (ami az 1955-ös *Körhinta* hasonló képi megoldású táncjelenetét idézi). Ezek volnának a legfontosabb, említésre méltó „javaslatok”, amelyeket ezek szerint elfogadott a „bizonytalan” megoldások ellen tiltakozó rendező.

ÁPRILISI RIADÓ

Zolnay Pál elsőfilmjében már jobban kibontakozhat képalkotó tehetsége. A képi világ egészét alapvetően az expresszionista stilizáció hatja át, elsősorban a gépmozgásoknak köszönhetően. Gyakoriak a ritmikusan gyorsuló montázsok arcközelikről, vagy a drámai szecsapásokban résztvevőként jelenlövő, „verekedő” (kézi)kamera, amely egy alkalommal még a templomi harang ingó mozgását is felveszi. Itt látunk először erős stílusértékű variót, méghozzá egyetlen, hangsúlyos dramaturgiai pillanatban. Egy másik igen dinamikus komponált jelenet még az önreflexió lehetőségét is felveti, amikor a tömegszlatáshoz használt tűzoltófecskenő víz-sugarának cseppjei az objektívrá esnek. Nyilván elkerülhető lett volna ez a hiba, ha csak az alkotók nem akarták szándékosan jelezni a kamera jelenlétét.

Mindezekon túl azonban található a filmben, ráadásul mindjárt az elején, egy olyan rövid montázsszekvencia, amelynek kapcsán élhetünk a gyanúperrel, hogy ez a vágást és a rendezést illetően is az operatőr munkája: afféle film a filmben; minietűd a későbbi rendezői etűdök módjára; kézjegy a nyelvi kompozíció eldugott sarkában. Erre utal az a körülmény is, hogy nem a fő-, hanem a mellékszereplőket érintő jelenetről van szó.

A történet elején, egy évvel a második világháború befejezése után katonák érkeznek haza. Egyiküket felesége várja a kislányával a pályaudvaron. Az ő találkozásuk lélektani pillanatát formálja meg Tóth János annak tudati kibontásával, a modernizmus szellemében. Az inkább másodpercekben mérhető

szekvencia alapszerkezete a gyorsmontázs. Az egymást megpillantó és egymás felé induló házaspár mozgását néhány kockás közeli gyorsmontázsaként látjuk. Különös módon ebbe bevillan az állomáson tartózkodó rendőrkapitány, a történet egyik főszereplője arca is, akit addig a néző még nem láthatott. Ha a gyorsmontázst a találkozó pár tudatával azonosítjuk – legyen az bár kettőjük „közös” tudata –, akkor hogy kerül oda a velük semmilyen kapcsolatba nem álló, a találkozást nem motiváló politikai vezető képe? Vagy ez a film, a történet „tudata” volna, miszerint ő lesz a fontos karakter a későbbiekben? Eldöntetlen, a lehetséges konvenciókat felülíró kérdések ezek, amelyek éppen a megoldás modernista, elbizonytalanító, tudatfilm karakterét igazolják. Ehhez hasonlót látunk majd a *Szerelemben*, amikor az idős asszony fantáziaképeibe a „fiától kapott” hamis levél olvasása közben a börtön képei is bevillannak, termékeny ellentmondásként, miszerint ezek vagy szintén az ő fantáziaképei, azaz tud fia valódi hollétééről, vagy az őt figyelő menyé „korrekciós” asszociációi, hiszen ő tudja az igazságot. Formai és szemléleti értelemben az *Áprilisi riadó* ebben a néhány másodpercben a *Szerelmem* modernista filmnyelvén fogalmaz.

LOPOTT BOLDOGSÁG

Nádasy László filmje a *Vörös tintához* hasonló módon egyenletesebben tartalmaz szerzői operatőri megoldásokat, s ezek már radikálisabbak, közelebb állnak a modern, mint a klasszikus stílushoz. Szükség is van erre, hiszen a film az értelmiségi melodramák kiábrándult világméretű közvetíti – munkás közegben, amely viszont meglehetősen kimódoltta, hiteltelenné teszi a történetet.

Tóth János már korábban, a rövidfilmekben is szívesen kézbe vette a kamerát, de ez a módszer a *Lopott boldogságban* lép elő képi formszerző elvé. Rögtön a főcím alatt, szűk belső térben komponált, kézből vett közeliken kísérjük végig az elhidegült házaspár reggeli ébredését, a férfi borotválkozását, majd szótlan, mogorva munkába indulását. S a módszer több hangsúlyos dramaturgiai ponton viszatér: a sikeres, a felelősségtől először mégis visszarettenő fiatal csábító jellegzetesen „elidegenedett” bolyongásszekvenciájában az esti, neonfényes városban, a ragyogó kirakatok előtt; az

ugyancsak róla szóló motoros jelenetben, ahogy büszkén mutogatott szerzeményét 360 fokos kézi körsvenk teszi még vonzóbbá; s végül a záróképen, az ugyanazzal a nővel szerelemben bonyolódó és végül teljes apátiába süllyedő középkorú anyagmozgató magányos bandukolásakor, akit szintén körbejár kézből tartott kamerájával az operatőr. Révültségéből egy ugróvágás, majd a hirtelen betörő diegetikus hangok ébresztik fel. A kijózanodás pillanata, a hiábavaló érzelmek elengedése és a „normális” élet vállalása egyúttal a film melodramái konfliktusának feladását jelenti, miszerint egy munkás mégsem keveredhet ilyesfajta érzelmi tévútra (szemben egy értelmiséggel, ahogy az a korszak több melodramájában látható). A befejezés tehát didaktikus – annak képi fogalmazásmódja viszont egyáltalán nem az.

NAPPALI SÖTÉTSÉG

Gertler után Fábri Zoltán személyében újabb nyaktekintélyű rendező munkatársa lesz Tóth Jánosnak, ám kapcsolatuk nem felhőtlen – s nem is lesz folytatása. Az immár rutinszerűen alkalmazott, s inkább klasszikus stílust idéző (ezért bizonyára Fábri kedvére való) fény-árnyék kontrasztok, valamint a szubjektív nézőpont jelzéseként a már szintén gyakorlott kézikamerás beállítások mellett a film egyetlen újdonsága a rendező ekkor kialakított, s később egyre modernebbé csiszolt flashback-technikájával kapcsolat. Az emlékképek alkalmanként állóképekben jelennek meg, ami kétségtelenül erőteljes stilizálás, az emlék tudatképpé történő átalakítása. Ennél tovább azonban Fábri ekkor még nem merészkedik, s Tóth Jánost sem „engedi szabadon”. A rendező az operatőrében rejlő potenciált nem merte kiaknázni – szemben az e tekintetben bátrabbnak bizonyuló Makk Károlyal.

HÁRY JÁNOS

Hosszabb kihagyás következik az egész estés játékfilmek fotografálásának sorában, hiszen ekkor már sűrűsödnek a szerzői operatőretűdök: elkészül Novák Márkkal a *Csendélet* (1962) és a *Kedd* (1963), Bácskai Lauró Istvánnal az *Igézet* (1963), majd az *Elégiával* elindul a hosszabb távú együttműködés Huszárik Zoltánnal. Szinétár Miklós felkérésének Tóth János talán azért sem tudott vagy akart ellenállni,

mert leforgathatta első egész estés színes filmjét. De nemcsak a színesfilm lehetősége lehetett vonzó a *Háry Jánosban*, hanem a történet is, amelyben egyrészt a címszereplő nagyotmondása tág teret nyit a stilizálásra, másrészt ezt még fokozza az alapmű, hiszen a film Garay János *Az obsitos* című elbeszélő költeményére írt Kodály Zoltán-daljáték adaptációja. A stilizációra a *Háry János* tehát háromszorosan is alkalmat kínál: a történet, a műfaj (daljáték) és a színes technika révén.

A címszereplő tekintélyes lódtásaihoz természetes módon illeszkedik a fantasztikus stilizáció, s ebben Tóth János Háry méltó partnere lesz, amennyiben igencsak sok mindent „enged meg magának”. Az ágyú színpompás füstöket eregetnek, a csatajelenetek díszes keretben scenírozódnak, s amikor Háry a Napóleonnal elleni győztes csata után nagyvonalúan azt mondja, a halottak elmehetnek, akkor visszafelé indul el a film, egyfajta „feltámadás”-szekvenciaként. Ebben a stilizált képi világban a kimerevített kockák már fel sem tűnnek. Annál inkább – ám csak Tóth János későbbi szerzői etűdjének „fényében” – a gyertyaláng nagyközeli, úgy is, mint a film alapeleme, s mint szerzői kézjegy az operatőr – ezúttal nem túlzás a műfajmeghatározás – mozgóképfestményén.

A *Háry János* legkülönlegesebb képi eljárása azonban túllép a stilizáción, pontosabban visszalép onnan a realista fogalmazásmód felé. Mindez nem önkényes eljárás, hanem az eredeti mű szellemében a daljáték hazafias ethoszát erősíti fel. A filmnek már korábbi szakaszában is megfigyelhető a játék, a stilizált és a realista díszletek ütköztetése, akár egyetlen beállításon belül (például a burkus határon játszó jelenetben). A realista képek azonban hangsúlyossá a film befejezésében válnak: Háry záródalát a magyarokról dokumentarista stílusban fényképezett civil arcközeli kísérik, a hazájába hű Marcsájához visszatérő Háryt pedig tágas panorámakép fogadja a dimbes-dombos vidékről, dűlőutakkal, lovakkal, földtáblákkal. Ezek a snittek akár az *Elégiában* is helyet kaphattak volna, avagy onnan is származhatnának. A daljáték hangvételéhez képest talán túlzóan patetikus gondolatiságot Tóth Jánosnak sikerült megrendítő, a fogalom valódi értelmében magasztos filmképpé stilizálnia.

AZ ORVOS HALÁLA

A film legnagyobb képi pillanata a halálközeli állapot megfilmesítése: az átlépése egy olyan birodalomba, ahonnan nincs visszatérés, s amiről semmit sem tudunk. Mindezt Tóth János az elolvadó, megsemmisülő filmszalag képével jeleníti meg az egyébként hagyományos elbeszélés módú és stílusú filmben.

Maga a különleges jelenet is klasszikus módon épül fel: az elolvadó filmszalag rövid snittje szubjektív képnek tekinthető. Az orvos épp levelet ír régi osztálytársának, amelyben az általa meggyógyított, az életbe visszahozott betegek sokaságát említi. Ekkor lesz rosszul. A kézzel írt levél közeli képe olvad szét a szeme előtt, mintha az arra meredő orvos rosszullettől elhomályosuló tekintetének szubjektívjét látnánk. Szívéhez kap, feláll, támolyogva araszol az íróasztal körül, szemével a távolabbi kisasztalon álló vizes kancsót és mellette az orvosságát keresi. Ugróvágás hozza közel az asztalt, de a valóságban nem éri el: az ugróvágással már tudatívvá tett

kép – hiszen annak szubjektívje nem felel meg a szereplő térbeli elhelyezkedésének – szintén szétolvad előtte. Összeesik, ájultan fekszik a földön. Ekkor hagyományosabb megoldással ironikus tudatképek következnek a gyászolókról, illetve egy fájdalmasabb emlékkép a temetőben beszántott sírokról, amivel majd az ő nyomát is végképp eltüntetik a föld színéről. Az elolvadó filmszalag néhány kockája tehát részben megfelel a rosszullett vizualizációjának, amennyiben egy széteső képet fogalmaz meg, másfelől viszont radikálisan eltér attól, amikor ezt nem a látástapasztalat alapján (ez volna a konvencionális elhomályosuló kép), hanem a médium sajátos természetének kiaknázásával hozza létre: a vetítőben elakadó, a hőtől elolvadó filmszalag megsemmisülésével (amely jellegzetes műszaki hibája volt a korabeli vetítéseknek, így a mozinéző – szemben a digitális korszak közönségével – gyakran találkozott vele).

„Az emlék átalakítása tudatképpé”

(Fábri Zoltán: Nappali sötétség – Szegedi Erika és Básti Lajos)

A halálközeli élmény, majd magának a halálnak a képi megfogalmazása mel-

lett a film még számos, az operatőri életműben újszerű mozzanatot tartalmaz. Ilyen a bevezető narrációt kísérő képanyag, amely a főhős sorsát foglalja össze az aktuális jelenig, amikor visszavonulni készül hivatásától. Az orvos gyerek-, majd ifjúkorát, pályakezdését, házasságát megidéző fiktív képek mellett falusi pácienseit szociofotók, a vészkorszakot pedig, amelyben kislányát elvesztette (a holokausztot egy elsuhanó vonat képe idézi fel), archív felvételek illusztrálják, méghozzá pergő gyorsmontázsban. Gazdagon él az operatőr a tükrök adta lehetőségekkel: hol a kirakatüveg transzparenciáját, hol a megtört felület sokszorozódó tükröződését aknázza ki; s tükörben látjuk az egyik páciens akttá stilizált képét. Az expresszionista stilizáció nyomait ebben a filmben is megtaláljuk az orvos emlékeiből feltörő rémálomképekben, vagy ahogy a barátságtalan szállodai szobát egy nyugtalanul ingó utcai lámpa fénye világítja meg. Mindezek jelenléte miatt már önmagában átlagon felüli a film fényképezése, kimagaslóvá viszont a halálfélelem vizuális kifejezésének néhány kockája teszi.



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE



KÖTELÉK

Sajnálatos módon az első egész estés játékfilm, a *Szombattól hétfőig* operatőri teljesítményét bemutató rövid jegyzethez hasonló terjedelmű a Máriaassy-film képi elemzése. Jószerivel egyetlen, Tóth János szerzői kéznyomát magán viselő, visszatérő szekvenciát említhetünk, amelyben a képek mellett a ritmus, a montázs is valószínűleg az ő intencióját követi. A mezőgazdasági pilóták közegében játszódó történet visszatérő eseménye a gépek tankolása, illetve feltöltése permetezőszerrrel, ami ritmikus montázsszekvenciában fogalmazódik meg. Egyebekben a cselekményvilágból adódó légi felvételek érdemelnek még említést: ilyeneket elsőként Tóth János az *Április riadó*-ban forgatott, s láthatóan megkedvelte a tágas, festői totálokra lehetőséget adó felvételi módszert. A (repülő)gép nyugodt, egyenletes mozgásával szemben viszont a magasban is szívesen vette kézbe a kamerát, hogy dinamikus mozgásokat, szubjektív beállításokat készíthessen. A *Kötélék*-ben mindez nem csupán látványosság, hanem az értelmiségi melodramák műfaját idéző történet alapvető motívuma, hiszen a föld-

höz kötött életével elégedetlen főhős csak a levegőben érzi jól magát, s amikor újabb érzelmi kapcsolata sem rángatja ki egzisztenciális apátiájából, végleg az egekbe költözik: miután a szorozatos szabálytalanságok miatt bevonják az engedélyét, még egyszer felszáll, s addig köröz a levegőben, amíg el nem fogy az üzemanyaga...

Az első egész estés játékfilmek forgatásakor az önálló operatőri látásmód érvényesítése különösen a kiforrott stílusú és/vagy nagy rutinnal rendelkező idősebb rendezők oldalán jelentett kihívást Tóth János számára. Azok mellett a direktorok mellett, akikről egyik sem volt elmondható, mint az elsőfilmes Mészáros Gyula és Zolnay Pál, az egyéni stílus kialakítására kevésbé törekvő Mamcserov Frigyes, avagy más összefüggésben az elsősorban televíziós rendezésben jártas Szinetár Miklós, nagyobb szabadsággal valósíthatta meg művészi elképzeléseit. Az viszont már meglepőbb, hogy erre olyan szigorú mesterek oldalán is képes volt, mint Gertler Viktor vagy Fábri Zoltán. Összességében azonban ezek a szerzői jegyek

„Elolvad a filmszalag”

(Mamcserov Frigyes:
Az orvos halála –
Páger Antal)

még csak az egész estés filmek részleteit izzítják át – egyes esetekben, mint *Az orvos halála*, csak néhány filmkockát, azt viszont a szó szoros értelmében –, a

mű egészét nem határozzák meg. Ez az egész estés játékfilmek fényképezése után néhány évvel induló, s azokkal párhuzamosan futó rövidfilmek operatőri munkájában tud először megvalósulni, majd az egész estés produkciók tekintetében a Makk-filmekben, a rövidfilmek esetében pedig a saját rendezésű etűdökben. Az azokra utaló „képjelek” azonban a hatvanas években forgatott egész estés játékfilmek részleteiben is felismerhetők.

Különösnek tűnő ötlet, de akár érdekes volna megvalósítani: az operatőri és rendezői értelemben szerzőinek még nem tekinthető egész estés filmek fent elemzett részleteit kivágni, s egyetlen filmtekerccsé összefűzni. Meggyőződésem, hogy egy ilyen kollázsból a szerzői etűdökhöz mérhető film keletkezne. A gondolat talán nem állt volna távol a régi filmek kockáiból *Veszendő varázs* címen filmet összeállítani tervező Tóth Jánostól sem. •

RENDEZŐI JELENLÉT A DOKUMENTUMFILMBEN

Az objektív személyessége

HORÁNYI PÉTER

A SZEMÉLYES ALKOTÓI JELENLÉT EGYRE GYAKORIBB A KORTÁRS MAGYAR DOKUMENTUMFILMEKBEN. ALIGHA VÉLETLENÜL FŐLEG A NŐI SORSOK BEMUTATÁSÁNÁL.

Az elmúlt évek során három magyar dokumentumfilm, az *Egy nő fogságban* (Tuza-Ritter Bernadett, 2017), a *Könnyű leckék* (Zurbó Dorottyia, 2018) és a *Nagyi projekt* (Révész Bálint, 2018) került leggyakrabban az elemzések középpontjába. Rendkívül érdekes, hogy a három film milyen módszerekkel vonja be a rendező jelenlétét közvetlenül a film cselekményébe és ezen a szerzői szerepválaláson keresztül hogyan alakítja, árnyalja az ábrázolt témákat. Céлом nem a szerzői jelenlét átfogó feltérképezése a magyar dokumentumfilmzésben, hanem a következő kérdés megválaszolása: ezek a formabontó alkotások milyen módon érik el azt, hogy a rendezői jelenlét motívumán keresztül a kamera előtt rögzített eseményekből új szituációk, másképpen elérhetetlen fordulatok bontakozzanak ki.

Mint látni fogjuk, kitüntetett jelentősége van annak, hogy a három film nyíltan felvállalja az alkotó jelenlétét, leplezetlenül szereplővé teszi a megfigyelő rendezőt.

De miért fontos egyáltalán azzal foglalkozni, hogy az alkotó direkt módon megjelenik ezekben a dokumentumfilmekben? A három film társadalmilag érzékeny témákat taglal: egy Magyarországon élő muszlim menekültől, a modern kori rabszolgaságról, valamint a holokauszt emlékezetéről szólnak a történetek. Emiatt természetesen értelmezhetőek a traumaelméletek tükrében is. A tematikus szemponton túl van egy további jelentős sajátsga e három alkotásnak. A rendezői szerepvállalás ezekben a művekben túlmegegy a valóság interpretációján: az alkotó aktívan beavatkozik a

„Nincs elrejtve az alkotói jelenlét”
(Zurbó Dorottyia:
Könnyű élet –
Mahdi Said Kafiya)

megfigyeltek életébe, ily módon közvetlenül alakítójává válik a megfigyelt helyzeteknek, a valóságos sorsoknak. A reflektált döntések nyomán közvetlen módon segíti elő az alkotás folyamata a trauma feloldását, illetve a traumatizáló helyzet megszüntetését.

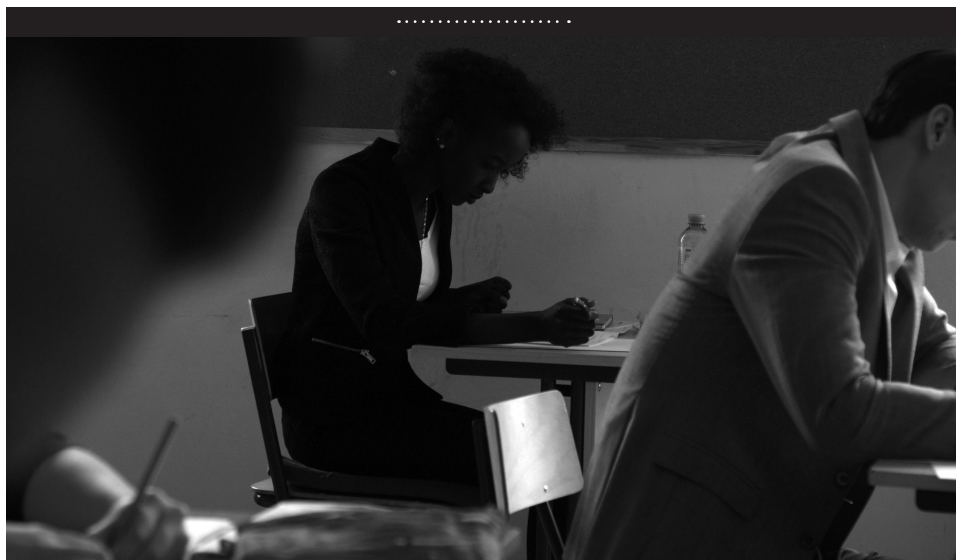
A *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban* bizonyos szempontból a Magyarországon az 1970-es évektől formálódó „szituációs dokumentumfilmek”, illetve a korai *direct cinema* alkotások stílusát viszi tovább. Szituációs dokumentumfilm olyan megfigyelő, jelen időben felvett alkotás, ahol a szereplőnek tudomása van a kamera jelenlétéről, és ez kihat a viselkedésére, valamint a film egészére is.

Mindkét film valós élethelyzeteket dolgoz fel a szituációs dokumentumfilmekre jellemző megfigyelő módszerrel. Mégis alapvető különbségeket fedezhetők fel abban, ahogyan a filmek rámutatnak az alkotói jelenlét fontosságára. A filmkészítő mindkét filmben tudatosan vonódik be a cselekménybe, s ezzel a főszereplő életét a kamera előtt döntő módon megváltoztatja. A *Nagyi projekt* nehezen illeszthető be egyetlen kategóriába, de a szituációs dokumentumfilmzés hagyománya itt is megfigyelhető, és az itt is fontos funkciót tölt be a traumafeldolgozás szempontjából.

Mindhárom alkotás bátran nyúl a korábbi dokumentumfilmek által alkalmazott formákhoz, s ezzel olyan érzékeny, cselekvő, feldolgozó módszert alakít ki, amelyben a főszereplőt nemcsak megfigyelik, hanem sorsuk valamilyen javulási folyamaton megy keresztül. Az alkotói jelenlét mértéke különböző – ennek „nagyságrendjében” következik most a filmek bemutatása.

A FILM MAGA A VALLOMÁS

A *Könnyű leckék* Zurbó Dorottyia második egész estés dokumentumfilmje, amelyben – hasonlóképpen, mint *A monostor gyermekeiben* (2017) – jelen időben, drámai stílusban kibontakozó történetet követhetünk. A középpontban Mahdi Said Kafiya (Kafiya), a 17 éves szomáliai lány áll, aki két éve Magyarországon él egy gyermekotthonban, miután anyja elhatározta,



egy idős férfival való kényszerházasság elől megszökteti őt Szomáliából. Kafia az elszakadás traumája ellenére nagy kedvvel alkalmazkodik az új világ szokásaihoz: leveszi a kendőjét, divatos ruhákat kezd hordani, modellként fotózásokra jár, megtanulja a nyelvet, támaszra lel a keresztény hitben, számos helyen dolgozik, miközben kitarotán készül a középiskolai érettségire. Ezalatt végig attól retteg, halálos szegyet okozna szeretett édesanyjának, ha bevallaná neki, hogy hátat fordított az iszlám kultúrájának. A film erről az átalakuló életről készíti a tablót. Kafia története tehát nem interjúhelyzetekből vagy riportokból, hanem a történés pillanataiban rögzített eseményekből áll össze. A jelenetek pedig nem véletlenül elcsúszott mozzanatok, hanem olyan sorrendben, logikában és tempóban következnek, hogy rajtuk keresztül nyomon követhetjük Kafia fejlődését.

A megfigyelő, *direct cinemát* idéző stílus ellenére azonban a *Könnyű leckék*ben nincs elrejtve az alkotói jelenlét, sőt, a rendező személye vagy még inkább a filmi apparátus jelenléte fontos szerepet játszik. Kafia mindvégig tudatában van a kamera jelenlétének, miközben hétköznapi életét éli.

A film kulcsjelenete, amikor Kafia a nevelőotthon üres szobájában első alkalommal megnyílván beszélni kezd a kamera felé a magányáról, magára utaltságáról, nehézségeiről. Szinte tapintható, hogy a filmkészítő és a megfigyelt szereplő közti bizalom új szintre lép; látjuk, ahogy Kafiából előtörnek azok az érzések és gondolatok, amiket korábban, a neveltetéséből adódóan elnyomott. A film eddig a pontig a megfigyelő dokumentumfilmmezés elvét követi, itt azonban Kafia elkezd reflektálni arra, hogy filmezik, kizsól a rendezőhöz, beszélni kezd arról, mennyire vágyik a változásra.

Ez a jelenet azért fontos, mert a következő esemény már egy hangstúdióban játszódik, ahol magát a rendezőt látjuk, amint azon dolgozik, hogy Kafia hangját rögzítsék. A lány egy hangszigetelt fülkében a mikrofon elé ül, s lassan beszélni kezd az anyanyelvén, szomáliaiul: „Ezzel a filmmel szeretném megmutatni, milyen az életem, milyenek a mindennapjaim.” Ezen a ponton a *Könnyű leckék* már elveszíti a megszokott megfigyelői dokumen-

tumfilmes jellegét, hiszen a megfigyelt alany nemcsak nyíltan tudatosítja, hogy egy filmben van, de fel is méri a saját pozícióját a filmben belül.

Az imént leírt jelenet a film érzelmi csúcspontjának tekinthető. Kafiából itt törnek elő elfojtott érzései, itt fogalmaz meg számos ki nem mondott gondolatot a hosszú hallgatás után. Ám a stúdióban rögzített vallomást valójában már a film ezt megelőző szakaszaiban is hallhattuk, mert az alkotók hangalámondásként ráillesztették olyan korábbi jelenetekre is, amelyek felvételekor talán Kafia még nem feltétlenül érett meg a feltárulkozásra. Ezzel a megoldással az egyébként csak átkötésként szolgáló jelenetek – például a villamosozások egyik helyről a másikra – is tartalmi többletet nyernek. „Gyakran mondják rám, hogy nézd ezt a lányt, ő szomáliai, de egyáltalán nem néz ki úgy, mint egy menekült. Boldognak látszik és jól öltözik. De ők nem tudják, hogy engem kiskorom óta arra neveltek, hogy sose mutassam ki, ha valami bánt” – mondja Kafia, és mi lassan, fokozatosan értjük meg, hogy saját anyját szólítja meg, hozzá beszél, a vele kapcsolatos félelmeit fejezi ki. A film alatt futó kommentárhang leginkább olyan, mintha egy vallomást hallanánk, melyet az otthon maradt családnak olvasnak fel egy levélből. Amikor látjuk a stúdióban a kamerabamikrofonba beszélő lányt, ez a fordulat ráébreszt minket arra, hogy a film maga a vallomás.

Kafia tehát azért enged betekintést a saját életébe a vásznon, hogy ezzel mutassa meg, mi lett vele, mióta menekült Szomáliából. Ezzel a döntésével pedig már nem egyszerűen tárgya és szereplője lesz a róla készülő dokumentumfilmnek, hanem kreatív alkotójává is válik, így lehetősége nyílik az őt kínzó belső feszültség enyhítésére. Többé már nem egyszerűen arról van szó, hogy az alkotók csak ellesik az élete pillanatait. Nem színészkedik, de amint a film elkészítése számára személyesen is fontos küldetéssé válik, ez akaratlanul is öntudatosabb magatartásra készíti. Ez pedig általában is kihát a viselkedésére, növeli motivációját, hogy bizonyítson tanulásban, munkában, felnőtté válásban. Mivel pontosan tudja, hogy filmezik, és hogy ezzel a tudatosan vállalt helyzettel mi a célja, saját életének tudatos bemuta-

tására kezdi használni a filmet, amely elsősorban anyja felé irányul. Mivel meg akarja mutatni neki, hogy jól van és helyes útra lépett, az üzenet átadásához pedig önmagát használja kifejezési eszközként, hétköznapi életének valósága végeredményben filmes „performanszá” válik – élete pedig valóban pozitív fordulatot vesz.

A *Könnyű leckék* tehát nem egyszerű megfigyelő dokumentumfilm: nem kelti azt a képzetet, hogy a tárgyilagosan adott valóság pusztán megfigyelése történik benne, az alkotót és az alkotás tárgyát (vagy inkább alanyát) érintő bármiféle egymásra kölcsönösen ható kapcsolat nélkül. Ehelyett világosan érzékelteti, hogy a stáb Kafia életére is hatással van. Szándékosan nem tartja fenn a film a *direct cinema* beavatkozásmentességének illúzióját. Épp ellenkezőleg: a filmes apparátus jelenléte kitüntetett szerepet kap, a rendező és a főszereplő autonóm személyként alakítják közös filmjüket.

A BIZALMAS KAMERA

Tuza-Ritter Bernadett első egész estés dokumentumfilmje, az *Egy nő fogságban* a megfigyelő dokumentumfilm különleges formája. A *Könnyű leckék*hez hasonlóan nemcsak súlyos társadalmi kérdésekről szól, hanem a rendező jelenlétének fontosságára is rámutat. Egy élethelyzet ábrázolásán túl felfedi a lefilmezett ember és a felvételeket készítő személy közötti kapcsolatot és annak változását, amely a szinkronidőben követett cselekmény fordulópontjait is okozza. A filmkészítő jelenléte, bizalma és támogatása ugyanis arra motiválja a szereplőt, hogy cselekedjen, és gyökeresen változtasson addig fatálisnak látszó élethelyzetén. Az alkotói jelenlét tekintetében tehát radikálisabb ez a mű, mint a *Könnyű leckék*.

Az *Egy nő fogságban* Marisról szól, aki cselédként él és dolgozik egy Eta nevű nőnél és annak családjánál. A filmből minderre csak fokozatosan derül fény: Marisnak (akiről a film végén megtudjuk, hogy valódi neve Edit) – miután egy nehéz munkaügyi helyzet nyomán az utcára került 42 évesen – Eta ajánlatot tesz, hogy házimunkát végezzen náluk. A munkalehetőség csapda: Maris hamarosan fogságba kerül, áldozatává válik a modern rabszolgaság, a „csicskáztatás” sajnos nem ritka jelenségének.

Maris már több mint egy évtizede Etánál dolgozik, amikor Tuza-Ritter Bernadett, a filmkészítő egy különleges helyzetből adódóan engedélyt kap Etától arra, hogy felvételeket készítsen az asszonyról. Ezzel belépőt nyer a háztartás falai közé, annyi megkötéssel, hogy csak Maris arcát filmezheti. A dolgok ebből fejlődtek odáig, hogy megszületett az *Egy nő fogságban*, egy egész estés, drámai cselekményvezetésű dokumentumfilm.

A film tehát Maris különleges élethelyzetét mutatja be, ám nem egy átfogó, statikus portré és értelmező kommentár keretében, hanem folyamatosan kibontakozó drámai struktúrában, jelen időben, az események valódi megtörténéseinek pillanataiban. Maris mindennapi munkája többnyire a *direct cinema* módszerrel látatja a rendező: miből áll a nő egy napja, mennyi munkát kell végeznie, hogyan lép kapcsolatban a család (kítakart) tagjaival és így tovább. Ennek a formanyelvnek van egy egészen kézenfekvő oka: mivel Tuza-Ritter Bernadett

nem tudja előre, merre fog haladni a cselekmény, a *valóságot* csak követni, ellesni tudja, s minden beállítást helyben kell rögtönöznie. A forgatás körülményeiből tehát logikusan következik a stílus. A filmkészítő ráadásul a forgatás elején még nincs tisztában a körülményekkel, nem tudja, a nő pontosan milyen státuszban dolgozik a családnál. Az addig rejtett valóság mozzanatai lassan, jelenetről-jelenetre bontakoznak ki, ezért kis túlzással azt mondhatjuk, hogy nézőként a megfigyelő filmkészítővel együtt fedezzük fel Maris titkait.

Ahogy az események haladnak előre, több olyan helyzet is keletkezik, amikor a filmkészítő egyedül van Marissal. Meglepő, hogy a néma megfigyelő forma ilyenkor fellazul, Tuza-Ritter Bernadett ugyanis megszólal, kérdez, illetve gyakoribb, hogy Maris szól valamit a kamera irányába. Fokozatosan a bizalmába fogadja a filmkészítőt, egyre személyesebb dolgokat oszt meg vele, a rendező pedig – hangja és más reakciói alapján ítélve – szintén kötődni

kezd Maris sorsához. Az *Egy nő fogságban* kiemelésre méltó különlegessége ez a stílusváltás. A megfigyelő dokumentumfilmek világában megszokott módon veszi fel az eseményeket, de folyamatosan érzékelteti a filmkészítő jelenlétét a helyzetek mögött. Ez óriási hatással van Marisra, aki nemcsak beszélgetni kezd Tuza-Ritterrel, s ementén a saját helyzetéhez fűződő viszonyát is újraértelmezi, hanem elkezd a figyelő kamera tudatában cselekedni is. Kulcspontja a filmnek, amikor a filmkészítő az egyik jelenetben megkérdezi Marist, forgathat-e akkor is, amikor bántalmazták a fogvatartói. Maris azt feleli, hogy „még örül is neki”, mert azt reméli, ha egyszer megnézik ezt a filmet, akkor abból „az emberek rájönnek arra, hogyan nem szabad bánni a kiszolgáltatott emberekkel”. Láthatjuk, ez a kapcsolat a filmkészítő és a film alanya között messze meghaladja a beavatkozásmentes megfigyelői jelleget. Marisnak a nyílt visszajelzései a kamera jelenlétére a film legfontosabb vonása. Ahogy Kafia a *Könnyű leckékben* tudja, hogy filmet készítenek róla, s ezt szánja az anyjának önvallomás-

„Nem tudja előre, merre halad a cselekmény”
(Tuza-Ritter Bernadett: Egy nő fogságban)



ként, Maris sem eljätssza életét a kamera előtt, mert minden, ami történik vele, az az ő hétköznapi valóságának a része. De mivel azt is tudja, hogy figyeli őt a bizalmas kamera, az életét a filmkészítővel kialakított intim viszony támogatásával kezdi élni, s kap bátorságot a szökésre: „Ugye tudod, hogy te vagy az egyetlen ember, akiben megbízok?” – kérdezi a szökés pillanatában Tuza Ritter Bernadettől.

A terv sikeres lesz, Maris tényleg elmenekül. A néma megfigyelői stílus tehát mindkét alkotásban feloldódik, s a filmkészítő „empatikus jelenléte” bátorságot ad a szorult, traumatikus helyzet feloldásához, megszüntetéséhez – azon keresztül, hogy a lefilmezett embert önnön életének alakítójává teszi.

Ha figyelemmel követjük, hogyan bontakozik ki az *Egy nő fogságban* története, feltűnik még egy, a *Könnyű leckékkel* párhuzamba állítható sajátosság. Abból adódóan, hogy nem ismeretterjesztő, hanem megfigyelő stílusban követjük az eseményeket, s nincs magyarázó kommentár, a néző szempontjából sincs lényegi eltérés a játékfilm befogadásához képest. A képi

megoldásokkal és zenei elemekkel kifejezetten úgy dolgozik a film, hogy a néző fokozottan bele tudja helyezni magát az események drámai alakulásába. Azon az estén, amikor Maris elhatározza, megszökik, a kamera percenkig, meglehetősen hosszú snittekben követi őt, miközben a sötét és kihalt utcán siet a vasútállomás felé. Ha szokványos *direct cinema* módszerű volna a jelenet, elég lenne pár másodpercben utalni a menekülő nőre, hogy az alkotó jelezze, mi történik. Ezzel az időben elnyújtott módszerrel azonban a történések érzelmi hatása is megnő. A jelenet alatt intenzív zene szól, a kényelmetlenül sokáig kitartott hosszúbeállítás thrillerbe illő feszültséget teremt. A film nemcsak információt ad át, hanem zsigeri szinten hat az érzelmeinkre. A néző nemcsak a helyzet ténszerűségét, hanem érzelmi súlyát is átélheti – egy olyan aspektusát Maris történetének, amelyet egy magyarázó kommentárral túl eltávolítottanak, arctalannak érezne. A dramatizált, a

„Rögtönzésekkel teli performansz”
(Révész Bálint: Nagy projekt)

műfaji filmek hatáselemeit alkalmazó módszer segít azonosulni Marissal. A *Könnyű leckék*hez hasonlóan főszereplőnk egy ak-

tuális társadalmi jelenség miatt került a jelen helyzetbe, azonban a film nem a jelenségre helyezi a fókuszot, hanem magára a hősré.

Az, hogy a két film miket mesél el nekünk nézőknek, illetve milyen dramaturgiai megoldásokkal mondja el történetét, nem előre eltervezett döntés, hanem sokkal inkább a filmkészítő és a szereplő közötti kapcsolat eredménye. Ezért nem egyszerűen megfigyelő, sokkal inkább – akár antropológiai értelemben – résztvevő dokumentumfilmekről beszélhetünk.

KIPROVOKÁCIÓ

Révész Bálint dokumentumfilmje, a *Nagy projekt* sokban különbözik az előző két filmtől. A *Nagy projekt* stílusa kifejezetten eklektikus, elbeszélés-módja nem lineáris, eltérő módszert használ, mindazonáltal az alkotók jelenléte, a filmben betöltött szerepe annyira hangsúlyos, hogy akár ők maguk is nevezhetők főszereplőknek. A szerkezet szempontjából van itt hagyományos interjúhelyzet, megfigyelés, *cinéma vérité*, ismeretterjesztő forma és még sok minden más.

A *Nagy projekt* három idős nőről, egy magyar holokauszt-túlélőről (Ré-



vész Livia), egy valaha náci németről (Gudrun Dechamps) és egy nyugdíjas angol kódfejtőről szól (Rosanne Colchester), de valójában legalább akkora szerepet kapnak az őket filmező unokák, a három alkotó: a rendező Révész Bálint és két társa, a brit Merredith Colchester és a német Ruben Woodin-Dechamps. Mindhárom nagymamáról elég pontos portrét kapunk: a magyar nő a második világháború idején náci koncentrációs táborban volt, majd a kommunista rezsimnek kezdett dolgozni; a német asszony náci szimpatizáns volt; az angol pedig megdöbbenne figyelte, mi zajlik a kontinentális Európában. Mindennek tetejében az egész filmet szokatlanul humoros, ironikus megközelítésmód és könnyed hangvétel jellemzi, ami felforgatja a témával kapcsolatos konvenciókat.

A film témája tehát a második világháború és a holokauszt emlékezete, központi motívum a múlt szembenálló ideológiáinak konfliktusa. A legtöbb jelenet olyan szituációkból áll össze, amelyekben az unokák a nagymamáik társaságában vannak, s ők saját emlékeiket idézik fel a második világháborúról. Mindez nem konvencionális „beszélő fejés” struktúrába szerveződik, hanem jelen időben, szituációkba integrálva. Révész Bálint elviszi a nagymamáját arra a helyszínre, ahol állomásoztatták őket, mielőtt a koncentrációs táborba szállították, és ott a helyszínen kialakuló szituációkból bontakozik ki a múlt megidézése. A nagymama megmutatja a helyszíneket, ezzel feleleveníti az emlékeit, amikor a magyarok hagyták elhurcolni őket. Elmennek ahhoz a víztározóhoz is, ahová az embereket belelőtték.

A film legfontosabb része a játékidő a második felében kezdődik. Az unokák összehozzák a három nagymamát, akik Angliában találkoznak. Itt több közös utat is tesznek, egymással beszélgetnek, miközben a kamera veszi őket. A filmkészítők hozzák léte a helyzeteket – például az egyik jelenetben egy étkezőasztalnál ülnek és ki-ki elkezd beszélni a maga emlékeiről –, de maga a helyzet valós, nem irányított. A nagymamák így a filmkészítő unokáik előtt lehetőséget kapnak arra, hogy elmeséljék egymásnak régi, traumatikus emlékeiket, s a jelenet ezáltal egy terápiaszerű üléssé

válí. A helyzet furcsa komikumát az adja, hogy a nagymamák nem beszélnek mindhárom ugyanazt a nyelvet: Livia magyarul és németül tud, Gudrun németül és angolul, Rosanne pedig csak angolul. Különlegesség, mint említettem, hogy a három fiú ebben a szituációban maga is szereplő, ez tehát már túlmegy az előző két filmben látott átmeneti megfigyelői jellegén is. Az operatőrök megfigyelő dokumentumfilm módszerrel örökítik meg a beszélgetéseket, amelyekből számos érzelmileg felfokozott szituáció alakul ki. A szituációs módszer nemcsak a nagymamák, hanem a fiúk élettörténetét is követi. Elmennek egy alpesi kirándulásra, ahol a kamera előtt beszámolnak a múlttal kapcsolatos saját álláspontjukról. A német Ruben számára felmenőinek náci múltja a mai napig szőnyeg alá söpört, kibeszéletlen téma, amire az angol és a magyar asszonnal való beszélgetés során mégis kísérletet tesz. A filmzés alkalmat ad a különböző múltú és emlékezetű asszonyok összehozására, a kölcsönös sérelmek, elfojtott gondolatok feldolgozására.

A múlt traumatikus emlékezetét a *Nagyi projekt* tehát az itt és most jelenében követi le. Az egész szituáció egy elnyújtott, rögtönzésekkel teli „performansz” mentén születik meg, ahol nincs szigorú elkülönítés filmkészítő unokák és riportalany nagymamák között, az alkotók maguk is részesei a filmnek, jelenlétük nélkülözhetetlen a cselekmény kibontakozásában és az érzelmek előhívásában.

A *Nagyi projekt* ugyan nem illeszthető be abba a lineáris, egyetlen főszereplő életrajzának követésére épülő filmtípusba, mint az előző két film, de tartalmazza azokat a pillanatokot, amelyek az alkotók jelenléte nélkül nem tudtak volna megszületni. A három nagymama összehozása különös drámai erővel hat, annyira eltérő nézőpontból szemlélték és élték végig a háborút. Ha hagyományos, egyenként felvett, statikus riportokban került volna felvételre a beszámolójuk, épp az veszett volna el, ami itt a legfontosabb: a rendező nem egyszerűen információkat gyűjt egy korszak szemtanúitól, hanem olyan helyzetekbe hozza őket, amelyekben egymással különböző nézőpontok képviselőiként kerülnek kapcsolatba,

s amelyre reflektálni kénytelenek, és ily módon szinte „kiprovokálódnak” belőlük az érzelmeik – s mindezt a megfigyelő kamera aztán megörökíti.

A három filmben úgy figyeljük meg a szereplők életét, hogy közben ők maguk tudatában vannak a forgatásnak, s ez befolyással van a gondolataikra, motivációikra, cselekvésükre, az életük folyására. Ez a *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban* esetében nyilvánvaló, hiszen a főszereplők életében látványos előrelépés zajlik: az *Egy nő fogságban* hőse, Maris a filmkészítő hatására motivációt és bátorságot nyer ahhoz, hogy megszökjön rabságából, Kafia pedig a filmben keresztül üzen anyjának, hogy büntudatán enyhítsen és feloldozást nyerhessen. A *Nagyi projekt*ben a forgatás apropóján az idős emberek régi, elfojtott emlékeiket oszthatják meg egymással, miután a stáb összehozza őket.

Mindhárom filmben központi téma a trauma, illetve a traumafeldolgozás megindulásának folyamata. Kafia számára a trauma oka a kulturális-vallási közeg elvesztése, lényege a félelem, hogy anyja nem fogja elfogadni új identitását. Maris katatón rabszolgaállapotban ragadt, a nagymamák pedig a holokauszt emlékével küzdenek. A filmeknek a szituációs módszerből eredő szabadsága lehetőséget ad arra, hogy a forgatás folyamata a traumafeldolgozás módszerévé válhasson. Ez a fajta érzékenység nemcsak e három dokumentumfilm sajátossága, hasonlót látunk például *A létezés eufóriájában* (Szabó Réka, 2019).

Ennyire friss filmek esetében óvatosan lehet csak a jövőre vonatkozó megállapításokat tenni, de a fentiek alapján joggal tekinthetők ezek a munkák egy friss jelenség jellegzetes fejleményeinek. Eszerint a korunk problémái iránti érzékenység, empátia és megértés markánsan megjelenik a kortárs dokumentumfilmekben, s ez az aktív szerzői jelenléttel és egy lendületesen izgalmas narrációs forma ötvözésével egészen különleges és újszerű filmalkotásokat teremthet. A formabontó, korábban nem (vagy nem így) feldolgozott témákat feltáró dokumentumfilmeknek létjogosultsága, sőt komoly szerepe van a kortárs magyar filmben. •

PÁRHUZAMOS MONTÁZS: CSÉPLŐ GYURI // CSAK A SZÉL

Közönyös ügyeink

SOMLYAI FANNI

A KÉT FILMET 35 ÉV VÁLASZTJA EL, DE A MAGYAR ROMÁK HELYZETE ÉS MEGÍTÉLÉSE AHELYETT, HOGY JAVULT VOLNA, JELENTŐSEN ROMLOTT.

A *Cséplő Gyuri* és a *Csak a szél* eltérő társadalmi környezetben készült alkotások, de mindkét film a romák filmes reprezentációjával kapcsolatos meghatározó és megosztó alkotásként kanonizálódott a magyar filmtörténetben. Mindkét film érzékeny, indulatokkal terhelt, a társadalmat régóta megosztó témát dolgozott fel, amelyet kevesen mertek nyíltan ábrázolni.

Az 1977-ben készült *Cséplő Gyuri* egy Zala megyei fiatal cigány férfi emancipációs történetén keresztül mutatja be a hetvenes évek Magyarországon a romák társadalmi mobilitása elé gördülő akadályokat. A 2012-ben bemutatott *Csak a szél* a 2000-es évek végén etnikai indíttatású bűncselekmények mögött meghúzódó előítéleteket és az azok okozta félelmeket fedi fel, egy fiktív család sorsán keresztül megidézve néhány évvel korábbi valós eseményeket. A *Cséplő Gyuri* és a *Csak a szél* főszereplői által a filmidő alatt bejárt utak bár más ívet írnak le és más hangon szólalnak meg, de ugyanarról a kilátástalanságról és zsákutcás létezésről számolnak be.

Míg a *Cséplő Gyuri* Schiffer életműve és a Budapesti Iskola tekintetében egy sorozatba illeszkedik, Fliegauf Bence korábbi pályáján nem voltak jelen a *Csak a szél*hez hasonlítható, aktuális társadalmi problémákra konkrétabban reagáló művek. A *Cséplő Gyuri* előzménye a Kemény István szociológus nevéhez fűződő 1971-es országos cigányfelmérés. Kemény kutatásai termékenyen hatottak Schiffer Pál dokumentumfilmjeire, eredményei a filmekben keresztül tovább éltek, nyilvánosságot kaptak, filmes formát nyertek. Schiffer több filmet is szentelt a Kemény-kutatások által

inspirált témacsoportoknak: a *Cséplő Gyuri* egy háromrészes sorozatba illeszkedik a lakhatás, oktatás és munka témakörében, amelynek első két része a *Faluszéli házak* és a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* voltak. A *Cséplő Gyuri* a szociológiai analízis és társadalmi érzékenység igényével készült filmek sorába illeszkedik. A Budapesti Iskola néven híressé váló irányzatban korábban olyan alkotások készültek a játékfilm és a dokumentumfilm határán, mint a *Fotográfia* (Zolnay Pál, 1972) vagy a *Jutalomutazás* (Dárday István, 1974), így a *Cséplő Gyuri* formai megoldásai nem voltak előzmény nélküliek. A *Csak a szél* kapcsolódik a magyar fikciós dokumentumfilm hagyományához, ám esetében nem a dokumentarista forma a meghatározó, hanem éppen fordítva, játékfilmként él dokumentarista eszközökkel, ebből adódóan szabadabban dolgozhat az absztrakció és a valós eseményeken alapuló történet játékfilmes elbeszélésének eszközeivel. A *Csak a szél* mondanivalóját, hangvételt tekintve univerzálisabb, poétikusabb irányba mozdul el, míg a *Cséplő Gyuri* szociológiai beágyazottsága erőteljesebb. A *Csak a szél* nem csak formai választásaiban tér el Schiffer filmjétől, de keletkezése is más társadalmi közeghez, illetve más társadalmi eseményekhez kapcsolja. Fliegaufot egy egészen konkrét, országszerte ismert bünténysorozat indította a film elkészítésére. A történet kiindulópontja a 2008 és 2009 során elkövetett, romagyilkosságokként elhíresült esemény volt, amelyet a film elején olvasható felirat az alkotás kiindulási pontjaként nevez meg, ezzel a fiktív történetet a valóságban is megtörtént esemé-

nyek értelmezési keretébe ágyazza. Az esetek számszerűsített, lajstromszerű felsorolása tényszerűséget sugall („16 lakóházat támadtak meg 11 Molotov-koktéllal. 63 lövést adtak le lakóházakra sörétes és golyós fegyverekkel. A bűncselekmények 55 sértettje közül öten súlyosabb-könyvebb sérüléseket szenvedtek. Hatan meghaltak a támadásokban.”), a valós eseményekre alapozott történetet erősíti a nézőben. Az utolsó mondat („Noha ezt a filmet a bünténysorozat inspirálta, cselekménye direkt módon nem kapcsolódik a valós eseményekhez és nem követi a nyilvánosságra hozott nyomozati anyagot.”) ezzel szemben már a valós történésektől való eltávolodást és a fikciós eljárást hangsúlyozza.

A film bevezető képsorában a történet egyik gyerekszereplőjét, Riót a mezőn barangolva látjuk. Nem sokkal ezután a fiú elhalad egy temetés mellett. A gyászolók énekelve búcsúztatják a halottat; a fiú melléjük ér, és egy pillanatra megáll. Abban a pillanatban látjuk meg mi is a temetőben éneklőket, amikor Rió feléjük fordul; kis csoport áll egy sírnál, őket szemből három-négy férfi fényképezi. Az egyik fotós észreveszi az arra elhaladó fiút, kifordul az irányába, és egy pillanatra éles villanás látható, ahogy lefotózza. A szöveges bevezető és a film első tényleges jelenete közén, a főcímben ékelt alig egyperces jelenet a romagyilkosságokat körülvevő médiafigyelemre utaló megjegyzésként értelmezhető. Az alig észrevehető lábjegyzet egyúttal az alkotók önreflexív gesztusa is lehet: ami itt következik, az a kívülálló benyomása egy olyan történetről, amit ők maguk elkerülhetetlenül csak saját szűrőjükön keresztül láthatnak – ahogyan egyébként mi, nézők is.

PEREMSZEREPEK

A *Cséplő Gyuri*ban Schiffer kizárólag amatőr szereplőkkel dolgozott. A film címszereplőjére az alkotók előző filmjeik forgatása alkalmával figyeltek fel a Zala megyei Németfalun, és mivel érdekesnek találták Gyuri karakterét, alkalmasnak egy film főszerepére, a következő filmjüket az ő történetének szentelték. A film epizódokból építkezik, egy-egy jellegzetes szituációban mutatja meg a főszereplőjét: Gyuri a családjával, az orvosnál, a ci-

gányközösségben, a magyarok között, munkakeresés közben, majd a munkásszálláson, új pesti ismerősökkel, a Rákospalotai Cigányklubban és így tovább. A jelenetek Gyuri identitásának formálódását, helykeresését követik nyomon otthonról a városba, majd vissza haza; végül ott válunk el tőle a film végén, hogy újra elindult Budapestre. A *Csak a szélben* a család négy tagját alakító főszereplők amatőrök, a mellékszerepeket részben amatőrök, részben színészek játsszák. A falu szélén az idős, szinte magatehetetlen nagypapa, felnőtt lánya, Rigó és az ő két kamasz gyereke, Anna és Rió lakik. A család egyetlen tagját, a Kanadából Skype-on bejelentkező apát színész alakítja, ám az ő jelenléte nem meghatározó a filmben, egyetlen jelenetet kap csak, amiben lányával a nemrégiben történt gyilkosságokról beszélnek. A film időbeli szerkezete egy nap végigkövetésére épül kora reggeltől késő éjjelig: a család három tagjának, az anyának és a két gyereknek egyetlen napját követi nyomon, napjuk jellegzetesnek mondható mozzanatairól nyújt pillanatfelvételeket.

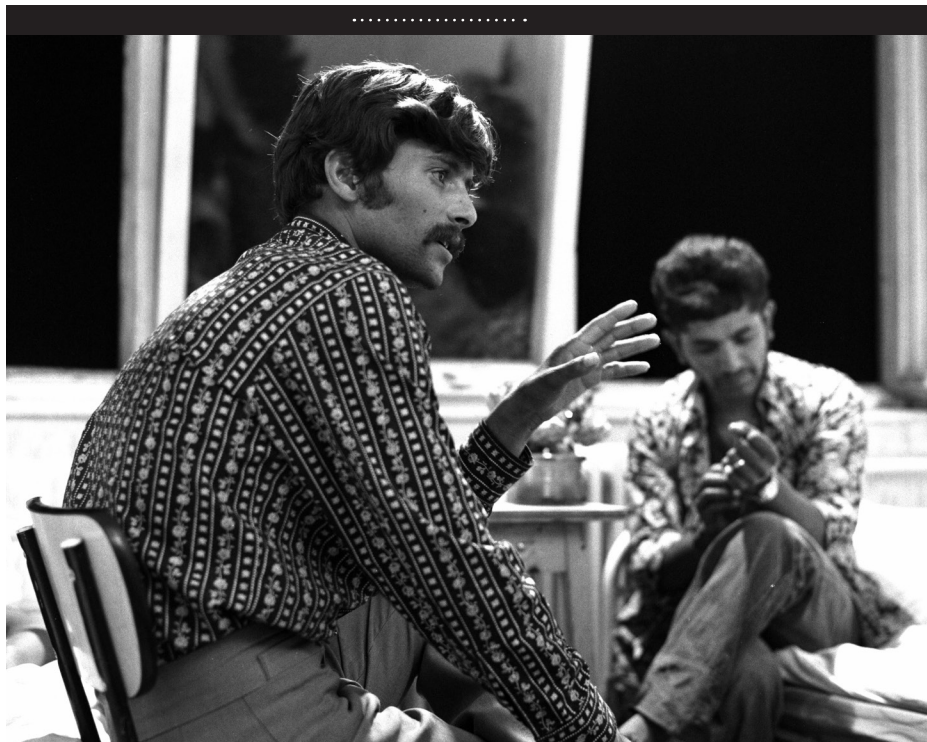
A *Cséplő Gyurit* bemutató helyzetek szinte mindegyike kitérített figyelmet szentel a cigányok közötti, valamint a cigányok és magyarok kö-

zötti kapcsolódási lehetőségeknek, kommunikációs nehézségeknek, életviláguk közös és eltérő pontjainak. A faluszerű fiatalok csoportja, ahol Gyuri vezéralakként, szószólóként kitűnik tanulni akarásával, véleményével, intelligenciájával, összetartó közösségként látható. Megvitatják közös ügyeiket, Gyuri és a két fiú városba költözése előtt közösen vitáznak a budapesti munkavállalás előnyeiről és hátrányairól; Gyuri visszatérése után együtt dolgozzák fel a tapasztalataikat. A főszereplőt a városba kerülve is különböző helyzetek sorozatában látjuk helytállni. A munkakeresés, a beilleszkedés során az új, városi helyzetekben különböző társaságokban fordul meg, ahol mindig bátornak és szókimondónak tűnik föl, ám mindenközben sehova sem tartozik igazán. Saját közösségét már kinötte, és bár érzelmileg oda tartozik, de tanulni vágyása, kíváncsisága és kitörni akarása másfelé szólítja. A városi közegekben, ahol megfordul, nem találja a helyét, idegennek, kívülállónak érzi magát. A gyári étkezdében egyedül ül, rajta kívül csak egy férfi jár oda, mert a többiek otthon ebédelnek. A Rákospalotai Cigányklubban a klubot alapító fiatal cigány értelmiségiekkel beszélget, de

hiába a közös származás, elválasztja őket nagyon eltérő élethelyzetük. Egy másik fiatal roma férfi, Rézműves Jóska az első olyan ismeretsége a városban, ahol láthatóan jól megértik egymást, azonban itt is hiányzik valami az ismerőség érzetéhez, miután kiderül, nem ugyanazt a roma dialektust beszélik. A *Csak a szélben* nem jelennek meg összetartó közösségek, nagy megbeszélések sem zajlanak. A család tagjai másoktól elszigetelten élnek egy község szélén, ahol csak elszórva találunk családi házakat. A film nem közösségként jellemzi a családot és a körülöttük élőket; tudnak ugyan egymásról, de nem tartoznak jobban össze, mint bárki, aki egy adott térben és időben egymás mellett él.

A *Cséplő Gyuriban* a többségi társadalom viszonyát a cigányokhoz a paternalista hangvétel jellemzi. Gyuri orvoshoz kíséri a barátját, ahol az mindkettőjüket kioktatja, majd Gyurihoz fordulva számonkéri, mire kell az igényelt segítség. A kocsmában a magyarok előtt kell megvédenie magukat, akik azzal vádolják őket, hogy húst lopnak a döggkútból; a téglagyári rangidős munkások lekezelően beszélnek vele, és munkakerüléssel vádolják meg, amikor a fiatalabb, tájékozatlanabb fiúk hazajutásáról gondoskodik, akikért családjaik előtt felelősséget vállalt. Gyuri, mint aki megszokta ezeket a helyzeteket és ezt a hangvételt, mindig készségesen és határozottan válaszol. A *Csak a szél* szereplőinek hasonló, hol nyíltan, hol rejtetten megnyilvánuló kirekesztő magatartás ellenében kell mindennapi életüket navigálniuk. Rigó két munka között (köz munkás és iskolai takarító) lavíroz, minden nap hajnalban indul a kétműszakos munkanapra. A köz munkások csoportvezetője egy nejlonszatyor ruhát hoz neki ajándékba, amit Rigónak a többiektől félrehúzódnak nyújt át – a kínos jelenet a rosszul értelmezett jótékonyság kissé didaktikus példázata. Az iskolai gondnok triviális helyzeteket használ ki, hogy a hatalmát fitogtassa. Reggel a telefonját titokban töltő kamaszlányt ugrasztja fel a nem is annyira burkoltan célozgató kérdéssel: hallotta-e már, hogy a minap elloptak az iskolából egy

„Rossz és kevésbé rossz között választhat”
(Schiffer Pál:
Cséplő Gyuri)



JÁVOR ISTVÁN FELVÉTELE



monitort. Rigót, akinek késik a busza, és így lekési a takarítói műszakját, a telefonhívás során azzal vádolja meg, hogy biztosan azért nem ért még oda, mert részeg; az anyának odavetett, rosszindulatú kérdése: „Mi ez a dögszag?” pedig szintiszta rasszizmusról árulkodik. Gyomorforgató az anya jelenete az uzsorással: tartozásukért cserébe a házukat akarja, ugyanakkor a gyerekek felől érdeklődik, és hoz nekik egy görögdinnyét ajándékba.

A *Csak a szél* és a *Cséplő Gyuri* szereplői egyaránt abban az egzisztenciális csapdahelyzetben élnek a mindennapjaikat, hogy létük bármely csekély minőségi javulása is azoktól függ, akik jobb esetben csak lekezelően (az orvos, a munkaügyi ügyintézők), rosszabb esetben megalázóan vagy fenyegetően (az uzsorás) bánnak velük. Az emberöltőnyi idő alatt nem sokat változott a helyzetük e tájékon.

IDEGEN HANGOK

Cséplő Gyuri a városba kerülve az otthonitól eltérő nyelvi önkifejezési módokkal szembesül. A munkásszálláson lakó cigányokkal, illetve más, újonnan

szerezett ismerőseivel folytatott beszélgetésekben központi kérdésként jelenik meg a nyelvhasználat. Rézműves Jóskával a HÉV megállóban beszélgetve váratlanul csatlakozik hozzájuk egy fiatal cigánylány, és azt próbálgatják, vajon megértik-e az egyikük vagy másikuk által használt, helyi közösségekhez tartozó kifejezéseket. A cigány értelmiségiekkel ugyan magyarul beszélnek, de élettapasztalatuk és kultúrájuk nem is lehetne ennél különbözőbb. Gyuri egyre kevésbé érti a hozzá intézett kérdéseket, nem titkolja a megértés nehézségét, és visszakérdez: „Hogyan mondom, haver?” Frusztráló a meg nem értettség, nem alakulhat ki közös hullámhossz. A más nyelvi regiszterek jelenléte nem feltétlenül jelenti az egymástól távolodást, az elkülönülést, mint az a HÉV megálló jelenetében is látható, a különböző nyelvek és tapasztalatok játékoságot, a kapcsolódás, ismerkedés kezdetét is jelenthetik. Érdekes módon ez a mozzanat éppen egy előre nem tervezett, a filmkészítők számára is váratlanul alakult jelenetben vált tetten

„Nem alakulhat ki közös hullámhossz”

(Fliegauf Bence: Csak a szél)

A *Csak a szél* hangulatát erőteljesen meghatározza a képekhez társított jellegzetes zenei kompozíció. A film sound de-

signja Fliegauf Bence és Beke Tamás munkája. A falura és környezetére jellemző hangok (kutyaugatás, tücsökciripelés, légyzümmögés, lomb-suhogás, fűrészhangja) mellett a cimbalomra és citerára hangszerelt zenei alap Fliegauf kézjegyeként teremti meg a filmre jellemző sajátos, feszültséggel teli hangulatot, akinek korábbi filmjeit is intenzív hang atmoszféra jellemezte. Az alkotók a vissza-visszatérő citera- és cimbalomakkordok minimalista zenei hatásokat tükröző használatával egyfajta mentális hangtérképet létrehozva úgy egészítik ki a helyszíni hangokat, hogy a látszólag ártatlannak tűnő helyzetekben is folyamatosan fenntartsák a suspense hatást. A hanghatásokkal előidézett feszültségnek köszönhetően tapintathóvá válik a testetlen félelem, amely a film során kísértetként követi mindenhová a szereplőket, és mindig máshol telepszik meg.

KÉNYSZERPÁLYA

Míg a *Cséplő Gyuri* aktív, cselekvő egyénként mutatja be a címszereplőt, a *Csak a szélben* a főszereplők magatartását sodródás, passzivitás jellemzi, nem döntenek saját cselekedeteikről, többnyire csak megtörténnek velük a dolgok. Gyurit többször is úgy pozicionálja a film, hogy reagálhasson a vele történetekre, a *Csak a szélben* a szereplők nem kerülnek ilyen helyzetbe. A reflexió itt a filmkészítők szerepéhez kötődik, ahogyan azt a korábban említett temetői jelenet sugallja az expozícióban. Az egyik kiemelkedő, a címszereplő megfigyelő és véleményformáló pozícióját nyomatékosító mozzanat a *Cséplő Gyuri* téglagyári közös udvar jelenetében történik. Amikor a helyi lakásviszonyokat jön felmérni egy adatgyűjtő, Gyuri elkíséri őt az udvarban lakókhöz, és szemtanúja lesz egy egyre inkább elfajuló vitának a szomszédok között; a téglagyárban dolgozó rangidős aszszonyok panaszát zúdítanak egy fiatal roma anyára, számonkérve rajta felelőtlen gyermekgondozási szokásait. Cséplő Gyuri arcára, tekintetére visszavisszatér a kamera, majd a jelenet után a kérdezőbiztossal láthatjuk beszélgetni, akinek elmondja, csodálkozik a régi téglagyári munkások lakáskörülményein, és először azt gondolta róluk, hogy cigányok, amiért ilyen szegényes viszonyok között élnek.

A *Csak a szélben* keveset tudunk meg arról, hogy Rigóék

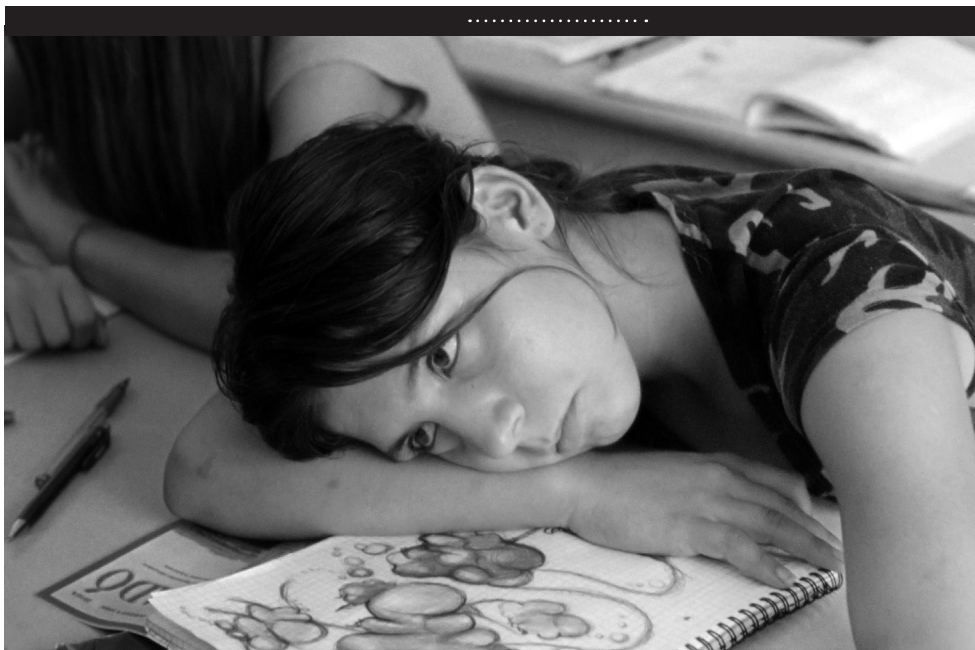
vagy a környezetükben élők mit gondolnak a szomszédok megöléséről. A napközbeni szűkszavú beszélgetéseknek Rigó esetében egyáltalán nem tárgya a tragikus esemény, a gyerekek reakciójára viszont határozottabb figyelmet fordított Fliegauf. A fiúról, akit egész nap csak csellengeni látunk, váratlan fordulattal kiderül, hogy rejtett bunkert rendezett be az erdőben egy eldugott helyen. A bunkerben Rió felhalmozta mindazokat a dolgokat, amire úgy gondolta, szükségük lehet, ha ide kell menekülniük a családjával; van fekhely, étel, tisztaalkodószerek, mindenféle holmi, amit a fiú titokban innen is, onnan is elemel, hogy itt lassan összegyűjtögesse. Rió nővérét reggel, iskolába menet az éppen arrafelé dolgozó roma szomszédai állítják meg, és megkérdezik, van-e nála telefon. Mindössze ez a mondat utal a jelenlévő aggodalomra és féltésre. Anna később az apjának meséli Skype-on az iskolai számítógépteremből, hogy mi történt Lakatosékkal. Az apa kedveskedő biztatása a történetek súlyosságát tekintve olyan naivnak tűnik, hogy feltételezhetjük, a lányát és magát is nyugtatni akarja, valamint talán Kanadából már olyan elképzelhetetlenül távoli lett a magyar valóság, hogy hihetetlennek tűnik, ami ott történt.

„Hatan meghaltak a támadásokban”
(Fliegauf Bence: *Csak a szél*)

Schiffer egymás mellé állít és kontrasztban mutat meg különböző helyzeteket, így egymáshoz képest fo-

lyamatosan átértelmeződnek és egymásra rétegződnek az egyes részek, azonban a szereplő számára különböző életminőségeket képviselő helyzetekből végül egyik sem jelenik meg pozitívként. Gyuri nem jó vagy rossz, csak rossz és kevésbé rossz között választhat, már amennyiben választhat egyáltalán. Fliegaufnál nem található ilyen kontrasztok, minden egyetlen, sötét tónusban jelenik meg. Nincsenek egymás mellé vagy egymással szembeállított rosszabb és jobb szituációk; minden egyformán komor. Máshogyan megközelítve, Schiffernél a kontrasztok a szituációk között körvonalazhatók, Fliegaufnál pedig a karakterek között található meg ezek az árnyalatok, tehát Fliegauf az egyéni sorsokhoz rendeli azt, ami Schiffernél még a szituációs építkezésben bomlik ki. A *Csak a szélben* ezenkívül a rövid időre feltűnő, reményt sugárzó helyek a fantázia világába kerülnek (Rió bunkerépítési kísérlete), vagy távol innen, egy másik kontinensen feltételezhető (az apa Kanadában). Fliegauf tehát azt nyomatékosítja, a jelen valóságában nem képzelhető el könnyebb létezés.

Mindkét filmben az apa kísérel meg a családot kimoszítani szűk életlehetőségeik közül. A *Cséplő Gyuriban* a címszereplő a fővárosba megy, a *Csak a szélben* az apa viszont már egészen Kanadáig utazik – a romák számára elérhető társadalmi felemelkedést ezzel egy másik kontinensig távolítja el a film. Cséplő Gyuri annak ellenére megy vissza a fővárosba a film végén, hogy egyszer már nyugtázta, ott sem feltétlenül jobb; noha több a munka, de hiányoznak a biztonságot nyújtó érzelmi kapcsolatok. Gyuri ezzel présben találja magát; egy olyan kiüttalan helyzetben, ahol mindig, mindenhol hiányzik valami, és sohasem válhat teljessé a sorsa. Ezért aztán hiába aktív szereplője életének, azon érdemben változtatni mégsem tud. A *Csak a szél* befejezése, Rió sejtetett megmenekülése örömteli fordulatként is értelmezhető (a támadás során életben maradt a legkisebb fiú), de azért mégis komor és keserű befejezés ez. Fliegauf nyitva hagy a fiúnak egy egéret, amikor a halottasház jelenetben nem mutatja meg a holttestét – de milyen világ az, ahol annak kell örülni, hogy legalább Te életben maradtál? •



BESZÉLGETÉS LAKOS NÓRÁVAL

„Mosolygós film lett”

SOÓS TAMÁS DÉNES

A HAB ELEMELT MESE A PÁRKAPCSOLATOK HOSSZÚTÁVÚ MŰKÖDÉSÉRŐL.

• *Mondhatjuk, hogy a Hab a magyar Csokoládé?*

Én nem mondanám, mert bár mindkét filmben van édességbolt, a *Csokoládé* drámaibb film, és másról is szól. A mi filmünk nagy része egy párkapcsolati laboratóriumban játszódik, és azt boncolgatja, hogy mitől működhet hosszútávon egy párkapcsolat. Nem szeretném más filmekhez hasonlítani a *Habot*, mert az téves elvárásokat keltethet, de több olyan visszajelzést kaptunk, hogy olyan, mintha egy francia vígjátékot néznének. Ez nem áll tőlem messze, úgy nőttem fel, hogy francia újhullámos filmeket néztem az anyukámmal. A francia filmeknek van egyfajta eleganciája, ami a képi feldolgozás mellett a kosztümökből, a látványvilágból, a zenéből is ered. Nekünk is fontos volt, hogy ne úgy vegyük fel a filmet, hogy snitt, ansnitt, poén. Törekedtünk rá, hogy vizuálisan is izgalmas legyen. Régóta dolgozunk együtt Bálint Dániel operatőrrel és Szurdi Juci látványtervezővel, közös az ízlésünk, ami nagyban segítette a munkát.

• *A Habnál mi volt a vizuális koncepciótok?*

Az első pillanattól kezdve fontos volt, hogy szakadjunk el a nagyon világos, steril, reklámos képi világtól, ami gyakran jellemzi a vígjátékokat, és inkább egy színekben gazdag, elemelt mesevilágba helyezzük a történetet. Ehhez egy izgalmas, elegáns, múlt századi kastélyt választottunk fő helyszínnek, amit átrendeztünk, átfestettünk. A színek összeállításánál is fontos volt, hogy elegáns, mégis bátor színeket használjunk. Nem akartunk rikító neonszíneket, de azt se, hogy döglött fakó legyen a film. Végül a tompított, pasztelles színek mellett döntöttünk: kék, zöld, púder. Piros nincs a filmben.

• *Túlságosan magától értetődő, ha sok a piros egy romantikus komédiában?*

Inkább arról volt szó, hogy a főszereplőnk, Kerekes Vica vörös hajú, és az ő színei alapvetően meghatározták a filmet. Vicának a púderes, a kékeszöld színek álltak jól, azokba öltöztettük őt. Egy jelenetben adtunk csak rá vörös ruhát, amikor csábítani akar, és úgy néz ki, mint az animált csaj a *Roger nyúl a pácban*.

• *Egészen különböző filmeket rendeztél eddig. Forgattál dokumentumfilmet a magyar bajszokról, dolgoztál Cserna-Szabó András írásaiból, rendeztél a Tóth János szitkóban. Egyvalami mégis közös a munkáidban: a humor. Egyértelmű volt, hogy romantikus vígjátékkal kezd a nagyjátékfilmes pályát?*

Igaz, hogy jellemzően humoros, játékos formában dolgozok fel komolyabb kérdéseket is, de nem volt egyértelmű, hogy egy romantikus komédia lesz az első nagyjátékfilmem. Azt gondoltam, hogy gyerekeknek vagy fiataloknak szóló filmet fogok rendezni. Nagyon szeretem ezt a műfajt, mert jó lehetőséget ad arra, hogy saját világot hozunk létre, amiben bármilyen örülség megtörténhet. Több gyerekfilmmel is pályáztam és az egyiket fejlesztettük is a Filmalpnál, de végül nem támogatták a gyártást. Pár nappal a visszautasító döntés után hívták fel Angelusz Iván producer, hogy érdekel-e a *Hab* megrendezése, amit Fekete Fruzsina írt. Azt éreztem, hogy soha többé nem akarok pályázni és forgatókönyvet fejleszteni, ha ekkora csalódás a vége, szóval írák meg a könyvet, pályázzanak, és ha nyernek, megrendezem a filmet. Aztán per sze nem így lett, mert amikor bekerült a forgatókönyv-fejlesztésbe a *Hab*, akkor belefolytam, és sok mindent közösen gondoltunk végig.

• *Mennyire tudad személyessé formálni a történetet?*

Teljes mértékig. Terápia lett számomra ez a film. Hogyan lehet elengedni egy szerelmet, ami nem működik? Ezzel a kérdéssel mindenki szembesült már. Én is. Eleinte inkább azzal volt nehéz megbarátkoznom, hogy valakik álcsládnak adják ki magukat. Sokszor láttuk már ezt vígjátékokban, így kérdés volt számomra, hogyan lehet ebből valami érdekeset kihozni.

• *Legutóbb épp az egyik főszereplők, Mátray László előző filmjében, a Seveledben sütötték el az ötletet.*

Párhuzamosan forgattunk Orosz Déneséssel, egyeztetni is kellett, hogy Laci el tudjon menni egy fél napra a *Seveledbe*. Mind a két filmben megjelenik az elköteleződéstől való félelem, de ez generációs kérdés a mai harmincasoknál, nem csoda, hogy többször is előjön ez a téma. A *Habban* a főhőseink bekerülnek egy olyan szerelemlaboratóriumba, ahol azt vizsgálják, hogy a párok együtt maradnak-e hosszútávon. A főhőseink, akik egy idealizált, túl romantizált álomképet kergetnek a szerelemről, itt találkozunk igazi párokkal, családokkal, akik kicsit sem hasonlítanak a szerelmes dalokban, és filmekben megjelenő emberekre. Ezekben a párokban meg tudtam fogalmazni archetipusokat, akiket a rokonaim, a barátaim, ismerőseim között láttam, vagy épp saját magamból fakadtak. Ez az út, amin a főhőseink végigmennek, sok harmincasnak ismerős lehet. Hiszen a *Hab* arról is szól, hogy le kell számolni az idealizálással, hogy el tudd fogadni, milyen valójában párkapcsolatban élni.

• *Könnyen kaphatott volna vicces politikai töltetet a sztori, ha az álcslád a CSOK-tól várja a milliókat. Felmerült ez ötletelés közben, vagy úgy láttátok, ez már nem férne bele egy magyar romkom kereteibe?*

Az egész történet magyar közegben játszódik, ami meghatározza a karakterek problémáit és lehetőségeit is. Így eszébe juthat erről a helyzetről a nézőnek a család, mint kiemelten fontos támogatandó modell. Ugyanakkor ez nem volt cél. Ha egy romkomnak nem kifejezetten az a célja, hogy görbe tükröt tartson a társadalom elé, szerintem nem érdemes belemenni a politikálásba. Ha három ember álcsládnak adja ki magát, az egyébként is egy mese lesz, ami nem ezen a szinten beszél a valóságról.

• Két olyan színészt választottál a főszerepekre, akiket nem feltétlenül a vígjátéki műfajjal azonosítunk.

Kerekes Vica Csehországban több vígjátékban is szerepelt, Mátrayra valóban nem a vígjátéki vonal jellemző. Vica az első pillanattól a fejemben volt, mint főszereplő, de sokat castingoltunk, mert az eredeti koncepció a forgatókönyv szerint az volt, hogy egy *girl next door* típusú színésznő játssza a főszerepet. Végül maradtam a saját koncepcióm mellett, miszerint ha már irreális helyzetre alapul a történet, és ebből fakadóan álmodt árulunk, akkor legyen bombacsaj a főhős; a csaj a szomszédból akkor jó, ha valós sztorit mesélünk el. Vica számomra egy mesefigura, aki egyszerre bájos és közben elképesztően szexi, és fotogén. Nem beszélve arról, hogy nagyon jó színésznő is, amit ebben a filmben végre meg is tud mutatni. A férfi főszereplőt már sokkal nehezebb volt megtalálni, mert a harmincas-egyvenes korosztályban nehéz olyan színészt találni, aki egyszerre vagány, laza, mégis férfias. Hosszas keresgélés után próbálkoztam valakivel, akinek improvizációs múltja volt, de nem volt profi színész. Azonban végül magánéleti okokból nem tudtunk vele belevágni a filmbe. Így pár héttel a forgatás előtt Mátray Lászlót kértem fel a férfi főszerepre, aki egy másik szerepet játszott volna a *Habban*. Mátray egy elegánsabb, komolyabb karaktert adott a férfi főhősünknek, mint amit az eredeti forgatókönyv sugallt, azonban Vicával nagyon jól kiegészítették egymást. Nem beszélve arról, hogy lett két elképesztően attraktív

főhősünk, akik tényleg úgy néznek ki, mint egy hollywoodi sztárpár.

• Mondják, hogy a könnyű műfajt a legnehezebb jól megrendezni. Neked mi jelentett kihívást a romkom-rendezésben?

A ritmus. A magyar nyelv bonyolultabb, ezért a színészek lassabban beszélnek a filmekben, pláne a vígjátékokban, mint az amerikaiak. Most úgy érzem, a *Habban* is lehetne egy-két helyen picit gyorsabb a párbeszéd ritmusa. Kihívás volt az is, hogy megtaláljuk, mitől tud egy film úgy vicces lenni, hogy közben nem kínosak a poénok. Szeretem, hogy a *Hab* mosolygós film lett, a humor a karakterekből, a helyzetekből fakad. Azért van benne pár primér geg is, amikről a teszttétitízesen kiderült, hogy elképesztően működik a nagyközönségnek, így ezeket is meghagytuk.

• A *Hab* arról is szól, hogy ki mennyire van a helyén az életében. Rendezőként te ott tartasz, ahol szeretnél?

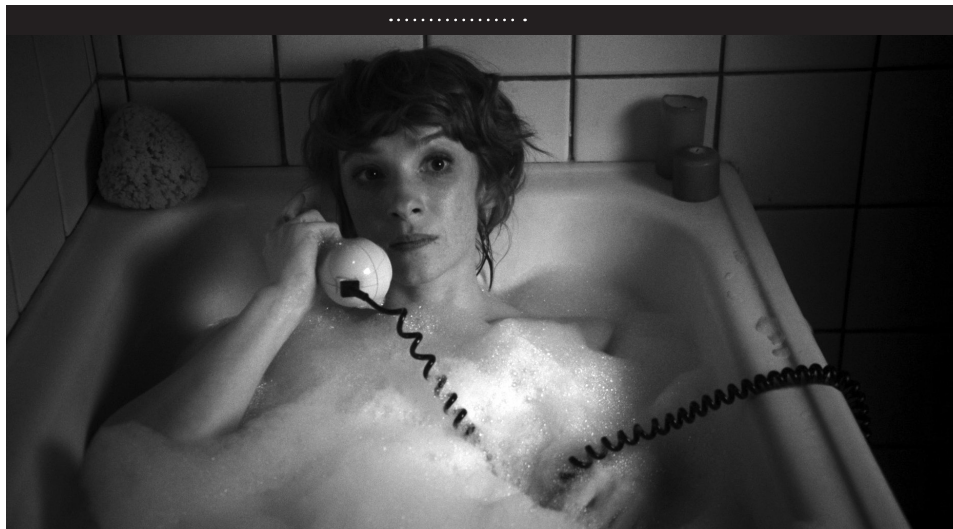
Inkább nem, mint igen. De alapvetően elégedetlen típus vagyok, ami egyszerre visz előre, másrészt viszont idegesítő tud lenni, főleg a környezetem számára. Tudom, hogy meg kéne nyugodnom, és örülni, most például annak, hogy moziba kerül az első nagyjátékfilmem. De nem vagyok teljesen elégedett persze. Talán tarthatnék egy mozifilmmel előrébb például. Akkor végeztem a Filmművészeten, amikor összeomlott az MMK, és ez megnehezítette az indulást. Nem volt hová pályázni itthon, ezért külföldön kerestem a lehetőségeket. Így kerültem be a szarajevói filmfesztivál talent campus programjába, ahol leforgattam az *Edina* című kisfilmet, amivel több díjat is nyertünk. Ugyan-

itt találkoztam egy német producerrel, akivel koprodukcióban forgattam végül több országban a *Magyar bajusz* című dokumentumfilmet. Aztán jött az új rendszer, ahol kaptam forgatókönyv-fejlesztésre támogatást, azonban gyártásra nem. A filmezés sokszor lassú és küzdelmes procedúra. Hiába dolgozol valamin évekig, a döntőbizottság ízlése kiszámíthatatlan. Így muszáj vállalni mást is mellette, ami lehet sorozat, reklám, vagy egy olyan projekt, ami nem egy bizottság aktuális döntésétől függ. Én a tévésorozatok rendezése mellett megalapítottam a Gyerekfilm Akadémiát, ahol 10-18 évesekkel dolgozunk együtt a filmterveiken. Ezeket a workshopokat azért szeretem nagyon, mert ez a tiszta kreativitásról szól, nincs benne semmi olyasmi, ami a nagy pénzből készülő filmeknél elvonja a figyelmet az alkotástól. És ez csodás! Emellett pedig létrehoztam az első Nemzetközi Gyerekfilm Fesztivált Cinemira néven, ahol a világ legkiemelkedőbb fiataloknak szóló filmjeit mutatjuk be a magyar közönségnek, mert fontosnak tartom, hogy megismerjék a fiatalok a minőségi gyerekfilmeket, és engem is nagyon érdekel, hogy mik készülnek. Ezek mellett pedig folyamatosan keresem az utam, hogy milyen filmet szeretnék forgatni következőleg.

• És mire jutottál?

Imádom a *Habot*, de most úgy érzem, szeretnék valami olyat csinálni, ami teljes mértékben belőlem fakad. Van egy tervem, ami bejutott egy rangos, nemzetközi forgatókönyv-fejlesztő workshopra. Ez egy holland gyerekkönyv adaptációja, az a címe, hogy *Hogyan írtam véletlenül egy könyvet?* A Cinekid Script LAB-ben fejlesztjük fél évig és ha kapunk támogatást, akkor nemzetközi koprodukcióban tudjuk megvalósítani. A történet arról szól, milyen hatással van az írás és az alkotás egy kislány életére, és hogyan tudja ez átsegíteni őt a gyászfeldolgozáson. Ez elsőre talán komor téma egy gyerekfilmnél, de a hollandok nagyon jó példát mutatnak arra az ifjúsági és gyerekfilmjeikben, hogyan lehet komoly kérdésekről könnyedén beszélni a fiatal közönséghez. Én is erre törekszem.

Az InterCom szeptember 10-i bemutatója.



BESZÉLGETÉS SIPOS JÓZSEFFEL

A történelem unokája

VÁRKONYI BENEDEK

PORTRÉFILM IFJABB HORTHY ISTVÁN RÓL.

Nagyapám: Horthy Miklós. Wallenberg és Bartók után a kormányzó unokája, ifjabb Horthy István a harmadik a sorban Sipos József trilógiájában. Különös sor. És kivált nagy a feszültség a történelmi személy és megjelenése között.

• *Repertoárján olyan alakjai szerepelnek, mint Márai, Wallenberg, Bartók, és most újabb ifjabb Horthy István. Közös bennük, hogy mindannyian huszadik századiak. Hogyan került Horthy unokája ebbe a sorba?*

Még egy furcsa kapcsolat van közöttük: valamennyien külföldön haltak meg. Magyarországon lettek ismertek, hatásuk volt a magyar közélet és politika alakulására, azután valami miatt el kellett menniük. Volt, akit vittek, volt, akinek mennie kellett. És a végén nem tudtak hazajönni, pedig szerettek volna. Külföldön haltak meg, meglehetősen szomorú körülmények között.

• *Itt nagyon eltérő személyiségekről van szó. Ezeket a szempontokon kívül hogyan jutott eszébe éppen ifj. Horthy István?*

Úgy lett kerek ez a történet a harmincas-negyvenes évekről, hogy megnéztük Wallenberg szempontjából a történelmet, persze Bartók is ugyanebben a korban alkotott. Elkezdtem gondolkodni azon, hogy mi történt Horthy Miklóssal. És amikor egyre mélyebben ástam bele magam a Horthy-világba, akkor azon töprengtem, hogy talán nem is pontosan úgy volt ez az egész, ahogyan ma látszik.

• *Történészek évtizedek óta vizsgálják ezt a korszakot. Nem gondolta, hogy ez egy 60-70 perces dokumentumfilmhez túlságosan nagy falat?*

Dehogynem. Nagyon sok könyvet olvastam már Bartókról, Wallenbergről, nagyon sok emberrel beszélgettem, akik foglalkoztak az életművükkel. És rájöt-

tem, hogy az igazság mindig máshol van, nem pontosan ott, ahol ezekben a könyvekben megjelenik. A valósághoz legközelebb álló igazságot mindig attól az embertől lehet megtudni, aki közvetlen kapcsolatban állt az illetővel. Ezért elmentem Wallenberg hűgához, aki nagyon sok érdekes dolgot mesélt, azután elmentem Bartók fiához, és úgy gondoltam, meg kellene keresnem Horthy unokáját is. Nagyon közel állt a nagyapjához, mert majdnem tíz évig ő nevelte.

• *Nem gondolta, hogyha az igazságot keresi, akkor épp egy unoka túl közel van ahhoz, hogy megtalálja ezt az igazságot?*

De, pontosan így gondoltam. Ő sok helyen beszélt már, az anyukájával együtt is, és gyanús volt, hogy mindig nagyon erősen védték a mundér becsületét. Kíváncsi voltam, hogyan szembesülök ezzel, ha ott ülök majd velük. Amíg nem találkoztam ifjabb Horthy Istvánnal, nem voltam biztos abban, hogy én Horthyról akarok filmet készíteni. Először a kiugrási kísérleten gondolkodtam. Akármilyen oldalról nézzük is, Horthynak bátor cselekedete volt ez, még ha tudom is, hogy a történészek másképp vélekednek erről. Miután a németek elrabolták a fiát, mégiscsak bejelentette. Pedig akkor már mindenfelé fenyegették, mégsem visszakozott. Úgy gondoltam, érdemes beszélni erről a kiugrásról, ezért kerültem kapcsolatba ifj. Horthy Istvánnal. Érdekelt, hogy erről a történetről vannak-e dokumentumai, egyáltalán mit tud róla, ugyanis amikor kapcsolatba kerültünk, az édesanyja akkor nem élt. Amikor itt Budapesten először találkoztunk, egy telefonbeszélgetés után azt mondta, szívesen találkozna. Már látta a Bartók-filmet, és nagyon szerette volna, ha az ő családjáról is készülne ilyen film. Ez lehet az utolsó megnyilatkozás a családról. Az első beszélgetés alkalmával

az volt az érzésem, hogy őszinte ember, és amit mond, az úgy is lehet. Persze sok dologról biztosan nem tájékoztatták. Akkor még kisgyerek volt, és egy négyéves gyereknek nem mondanak el mindent. De mégiscsak sok mindent átélt. Beszélgettünk, mondta, hogy menjek ki hozzá Angliába. Ott tud adni mindenféle dokumentumot, filmrészleteket, fotókat, amelyeket használhatok. Kimentem. Kérdezte, hogy ki finanszírozza a filmet. Mondtam, hogy senki, saját finanszírozásban készítem a filmjeimet. Szeretek foglalkozni a magyar történelemmel, és azt gondolom, talán az a legjobb, ha senkitől sem kérek pénzt, mert akkor senkinek sincs elvárása. Ezt el is mondtam neki. Ki akarta fizetni a szállodát, azt válaszoltam, ha kifizetné, akkor a lekötelezettje lennék, és nem tudnék olyan filmet csinálni, amelyben esetleg neki nem tetsző dolgok lennének. Ezt elfogadta. Így kezdődött a kapcsolatunk. Ő semmi mást nem akart, csak hogy tisztán lássunk.

• *Az ilyen történelmi szereplőkre azt szokták mondani: „megosztó”, „ellentmondásos” személyiség. Volt valamilyen elképzelése arról, hogy mit szeretne hallani, vagy szabadon engedte őt, menjen, amerre szeretne, aztán ön majd összeállítja a filmet?*

Azt hiszem, ha őszinte filmet akarunk készíteni, akkor nem szabad terelni a riportalanyt, különben összezavarodik. Hagyni kell, hogy elmondhassa, amit a lelke mélyén hord. Ilyenkor bele kell élni magam a riportalany, a beszélő világába, abba, vajon ő miért vesz részt ebben. Valószínűleg azért, mert olyan üzenete van, amelyet eddig még nem tudott elmondani; akikkel korábban beszélgetett, azok nem tudták kihozni belőle azokat a nagyon mélyen rejlő szomorú üzeneteket, amelyeket megélt, és amelyeket valamiért szeretne továbbadni.

• *Nehéz volt Horthy Miklós unokájára ráhangolódni?*

Készült a filmre. Még arra is figyelt, hogy minden nap ugyanabban az ingben legyen. Minden nap kimosta. Bár ezek csak formai dolgok, mégis feltételeznek valamilyen elképzelést. És az is elképesztő, hogy valaki, akit 75 évvel ezelőtt, négyéves korában elvittek az országból, kifogástalanul beszél magyarul. Amikor először találkoztam vele, furcsa benyomásom volt. Az, hogy ritkán találkozom ilyen kedves emberrel. Az ember az életének első tíz évében alakul ki, azoktól, akikkel együtt él. Ő az élete első tíz évében a nagyapjával volt kettesben.

Nagyon sok képet láttam, amelyen kézen fogva sétálnak az utcán. A nagypapán láthatóan ő volt az egyetlen fontos kapocs a világ felé, neki tudott valamit adni. Őt szerette a nagypapja. Ilyen kedves ember lett belőle, aki egyáltalán nincs elszállva magától, mert azért nem akárcik voltak, és ezt nem láttam rajta. Azt hiszem, emiatt is gondoltam, hogy őszintén fog beszélni.

• *A film egyik legfontosabb jelenete az, amikor bocsánatot kér a holocaust áldozataitól és a túlélőktől. Erről is beszéltek a legtöbbet. Hogy történt ez?*

Nem tudtam, hogy bocsánatot fog kérni. A harmadik nap reggel fölállítottam a kamerát. Mondtam, hogy nagyon jó az anyag, de még nincs benne erő. Erre azt felelte, hogy ma lesz. Akkor még nem tudtam, hogy ezt mire mondja. Azt mondta: a harmadik napra tartogattam azt, ami lehet, hogy meghökkentő, de már régóta bennem van, és most elmondom. Nem tudtam, hogy ezt fogja mondani. Ültünk a feleségemmel szemben vele, és amikor bocsánatot kért, mozdulatlanul hallgattuk. Ekkor azt gondoltam, már ezért érdemes volt kijönni. Nyilván lesznek, akik azt mondják majd, hogy miért kér bocsánatot, de ha nem érdekelne ez az egész, akkor nem kért volna bocsánatot.

• *Nyilván sokkal többet beszélt, amint amennyit a filmben föl lehet használni. Amikor a kezében volt a fölvetett anyag, akkor már kialakult valamilyen szándéka?*

Igen, és még pótfelvételt is készítettünk, mert nekem hiányzott, hogy mi történt akkor, amikor a nagypapa a kiugrásról döntött, hogyan tudta kezelni ezt

az egészet. A németeknek az lett volna jó, ha marad. Akár meg is ölhették volna, de nem ölték meg. Nagy kérdés volt számomra, hogyan élte meg ezt az egészet. Egy ember, akiről korszakot neveztek el, hogyan éli meg azt, hogy elviszik a németek, és gyakorlatilag senki sem segít neki. Ebben az országban ő volt a legfőbb hadúr. Hol voltak a katonák, a rendőrök, a csendőrök, hol voltak, amikor látták, hogy viszik a családot? Az is érdekes volt, hogy nem a kincseket vitte magával, hanem azokat a fontos iratokat, amelyeket nem akart a németek kezén hagyni. Vagy a Szálásien. Ettől sokat nőtt a szememben, azt éreztem, hogy talán nem olyan volt, amilyennek mondják. Talán okosan is gondolta el a kiugrást, csak arra nem számított, hogy ilyen gyorsan el fogják árulni. És hogy ennyien. Mert gyakorlatilag mindenki elárulta, ráadásul olyan helyzetben, hogy akik elárulták, azok semmi jóra nem számíthattak.

• *Minden filmnek, ennek is van utóélete, amely már független az alkotó szándékától. Számított arra, hogy mindenfelől kaphat majd támadásokat? Vagy azért, mert ifj. Horthy István túlságosan védelmezi a nagypapját, vagy azért, mert bocsánatot kért, miközben egyesek azt mondják, nincs miért bocsánatot kérnie. Jöttek ilyenek támadások?*

Mindenre számítottam, de semmi nem érdekelt. Mivel senkinek nem kellett megfelelnem, csak egyetlen dolognak akartam megfelelni: magamnak, és a tisztességes alkotói munkának. Amit mondtott, nem az én mondataim, nem az én gondolataim. Én csak biztosítom a

lehetőséget ahhoz, hogy azok az emberek, akikre kíváncsi a világ, elmondhassák azt, amit szeretnének. Ez önkéntes feladat, mert ez nem az én dolgom volna, de valahogy belekeveredtem. A legnagyobb öröm, ami ér, ha odafigyelnek rá. És talán ezek az emberek megvédik saját magukat, és remélem, olyan mondatok is vannak itt, amelyek mindenki lelkéhez szólnak. Biztosan vannak benne pontatlan meghatározások, helyszínek, lehet, hogy nem egészen pontosan úgy volt, ahogyan mondja. De ha megérezem az irányultságát, és kibontom a sorsok menetét, akkor a néző talán jobban megismeri a magyar történelmet, és talán rájön, hogy valamit rosszul tudott idáig. Az a tapasztalatom, hogy az emberek felületesek, kevés idejük van, nem is nagyon olvasnak. Az internetes összefoglalók kétségesek, nem is mindig derül ki, hogy mit akarnak. Én csak azt szerettem volna, ha a világ vagy akiket ez érdekel – vagy legalább is azok, akik ezzel foglalkoznak –, figyelembe veszik, hogy ilyen nézőpont is van. Aztán döntsék el, hogy melyik az erősebb.

• *Az ilyen interjúk mindig rizikósak, abból a szempontból, hogy őszintén beszélnek-e bennük. Ez a téma nagyon kényes. Menyire alakult felvétel közben?*

Azt hiszem, már elég öreg vagyok ahhoz, hogy valahogy belülről jöjjenek ezek a dolgok. Nem sokat gondolkodom azon, hogyan kell egy filmet összeállítani, jön magától. Általában egyszer vagy kétszer nézem meg a filmet, mert minél tovább nézi az ember, annál inkább úgy érzi, nincs még vége. Jancsó mindig azt mondta, nem nézi meg újra a filmjeit, mert akkor rájön, hogy mennyi mindent csinált rosszul. Amin tudok, még alakítok, azután el kell engednem. Ez olyan, mint egy gyerek: mindent megteszel, amit meg kell tenned, de aztán el kell engedni. A filmek önálló életet élnek. Az, hogy ennek a filmnek ilyen élete lett, engem is meglepett. Biztos voltam benne, hogy amikor ezek a mondatok elhangzanak benne, sok mindenki oda fog fordulni. Sokan fölhívtak, és azt mondták, szerették, ahogyan összefoglalja ezt a kort. Nekem jó érzés, ha az embereknek olyan órát tudok szerezni, amikor kiléphetnek a mindennapi világukból, és valamilyen érzést is ki tudok hozni belőlük. •

Nagypapám:
Horthy Miklós
(ifj. Horthy István)



BESZÉLGETÉS HATOS PÁL TÖRTÉNÉSSZEL

Emlékezetmítoszok

SOÓS TAMÁS DÉNES

A MAGYAR FILMTÖRTÉNETBŐL HIÁNYOZNAK A TRIANON-JÁTÉKFILMEK.

• *Az elmúlt száz évben feltűnően kevés film készült Trianonról. Legtöbbször csak egy-egy jelenet erejéig jelenik meg a trianoni trauma a magyar filmekben, és akkor is gyakran nem magával Trianonnal, hanem annak elő- vagy utóéletével foglalkoztak a filmesek. Nem volt ez másképp a Horthy-korszakban sem, pedig akkor a revíziós politika intenzíven táplálta a Trianon-kultuszt, aminek a filmhíradók is nagy teret adtak – a játékfilmek viszont nem. Milyen történelmi, kultúrtörténelmi okai lehetnek a Trianon-filmek hiányának?*

A magyar Trianon-film már Trianon előtt elkészült, mégpedig Rákosi Viktor *Elnémult harangok* című 1903-ban írt bestselleréből. 1916-ban, majd a két világháború között kétszer is filmvászonra vitték az erdélyi református lelkész tragikus történetét, aki látja a románság térhódítását, de honfitársai közönye miatt nem tud ellene semmit tenni, ráadásul reménytelen szerelemre lobban a helybeli román pópá lánya iránt, s végül öngyilkos lesz. Elfelejtett kultuszregény, és kultuszfilm, ma is megérné behozni a Trianon emlékezetéről szóló diskurzusba. Egyébként a magyar filmgyártás az 1919 utáni években mély válságba került, a filmtermés meg sem közelítette a világháborús első aranykort, az 1930-as évek pedig a magántőkéből megvalósuló közönségfilmek reneszánszát hozta. Vígjátékok, melodramák, bűnügyi filmek. Bár a revíziós politika a Horthy-korszak hivatalos ideológiája volt, az állam még a korszak végének felemás filmkonjunktúrájának idején sem kockáztatta pénzét kurzusfilmekre, a magántőke még kevésbé. A Parlamentben már akkor is téma volt a „komoly magyar filmek” hiánya, de ha ideológiai filmekről beszélünk,

akkor nem Trianon, hanem inkább az ún. népi filmek korszaka volt az 1939-1944 közötti „zsidótlanított” magyar játékfilmgyártás. A népi mozgalom fő témája nem Trianon volt, hanem a társadalmi egyenlőtlenségek, sokszor antiszemita felhangokkal. Ennek a törekvésnek kétségtelen művészi csúcsa a Nyíró József balladisztikus novelláiból készült *Emberek a havason*, amely komoly társadalomkritikai mondanivalóval bír. A katolikus erdélyi író művének alapuló, Szóts István erdélyi származású rendező által készített, a bécsi döntés nyomán a „visszatért” Erdélyben forgatott és az ikonikus székely tájakon játszódó film egyébként a revíziós politika részleges sikereinek csúcán született, s részben ezt a sikert is szimbolizálta. A budapesti premier előtt a „visszatért” Marosvásárhelyen is bemutatták, majd vitték a Velencei Filmfesztiválra és a náci főideológus, Goebbels is megtekintette. Nem tetszett neki.

• *A szocializmusban ezzel szemben általános elhallgatás övezte Trianont.*

1945 után az internacionalizmus hazug fikciója miatt nem lehetett szóba hozni a hamu alatt parázsló nemzetiségi feszültségeket, a határon túli magyarság jogfosztását. Sem azt, hogy a titói Jugoszláviában 1944-45-ben tízezres nagyságrendben irtottak magyarokat, vagy hogy a kárpátaljai magyarokat tömegével vitték el malenkij robotra, ahogy a szlovákiai magyarok kitelepítése ellen sem lehetett tiltakozni. Természetesen Erdély sem kerülhetett szóba. A Tanácsköztársaság a Kádár-korszakban intézményesen kiépített kultusza egyfajta ellen-’56 volt, de egyben ellen-Trianon is. Ha a forradalmárok ’56-ban nemzeti jelszavakat hangoztattak, akkor elő

1919-cel, mert akkor a világforradalom készülődött, a népek testvéri ölelkezése, amely most a létező szocializmusban már a beteljesedéséhez közeledik... Amikor Makk Károly megrendezte a proletárdiktatúra időszakában játszódó *A 39-es dandárt*, az egyik főszereplőt, Korbély János szakaszvezetőt szabolcsi parasztemberként szerepelteti, pedig a Vörös Hadsereg 39-es dandárjában egyébként rengeteg székely katona is harcolt, s a főhőst alakító kétszeres Kossuth-díjas színész, Bihari József is nagyajtai születésű székely volt. Ahogy egyébként a film alapjául szolgáló novella szerzője, a saját nevén szerepeltett másik főhős, Karikás Frigyes politikai biztos is erdélyi volt.

• *Ugyanakkor a rendszerváltás óta sem készültek Trianon-filmek, amikor már nyíltan lehetett beszélni ezekről a kérdésekről.*

Trianont máig nem emésztette meg a magyar közvélemény. Lehet, hogy azért sem készült még átütő sikerű Trianon-film, mert félték az alkotók, hogy belebuknak a vállalásba. Hiába került át Trianon a személyesből a kulturális emlékezetbe, máig élő, égő, és megosztó téma. Az 1918-20-as korszak mélyen átpolitizált emlékezete ma is velünk van. A balosok, szabadkőművesek veszítették el az országot, halljuk az egyik oldalról, Trianon nem trauma, hanem neurózis, halljuk a másiktól. Eközben a felejtés prédája lesz a korszak forradalmi valósága, s annak izgató ellentmondásai. Sok szempontból ismeretlen még az 1918-20-as korszak: nem is egy, talán tucatnyi filmnek is adhatna témát a spanyolnáthától fuldokló országban tomboló táncórülettlől a vagonlakó menekültek drámai sorsáig. Ezért nehéz még ma is Trianon-filmet csinálni: Trianonnak olyan sokféle szála van, amit nehéz egy filmben összefűzni.

• *Kérdés az is, hogy miről beszélünk, amikor Trianonról beszélünk. Trianon a filmművészet szempontjából biztosan nem egy jól körülhatárolható eseményt, nem a békeszerződés aláírását jelenti, hanem éveken vagy akár évtizedeken át tartó történelmi folyamatok szövetéjét, az országvesztést, családok szétszakadását. Innen nézve van hiteles filmünk Trianonról?*

Meglepőnek hangozhat, de Fábri Zoltán remekét, a *Fabián Bálint* találko-

zása Istennel című filmet annak tartom. Hőse egy háború traumájától gyötört parasztkatona és széthulló családja, mely mintegy metaforája a széthulló országnak. A filmről a korabeli kritika kissé szemrehányóan írta, hogy lélektani értelmezést kínál a társadalmi és történelmi alternatívák helyett. Fábián Bálint ahelyett, hogy harcba indulna az elnyomó osztály ellen, a történe-
sek értelmét keresi, szolidáris a mindenkorai vesztesekkel, Istennel akar beszélni, és végül felakasztja magát a templomtoronyban. Tragikusan találó megfogalmazása a trianoni traumának, a történelmi magyar magánynak. Annak, hogy Trianon tragédiája az első világháború irtóztató kataklizmájából fakadt. Az első világháborúban háromszor annyi magyar *katona* veszett oda, mint a másodikban. *A Fábián Bálint...* arról (is) szól, hogy a magyar katonák nem tudtak azonosulni a háborúval, – ebből fakadt Tisza István miniszterelnök tragikus dilemmája is, aki jobb meggyőződése ellenére azonosult a háborúval – nem értették, mit keresnek Isonzó végtesen mocsaraiban, és amikor véget ért a háború, rájuk

omlott az egésznek az értelmetlensége. És jött az apátia. Ezen a ponton szokott beindulni a mai fotelhasználók bűnbakkepzési mechanizmusa, hogy Károlyiék miért oszlatták fel a sereget, miért nem védték meg Magyarországot, amire a válasz az, hogy nem volt kivel. Négy év apokaliptikus erőfeszítése után a katonák egyszerűen nem akartak tovább harcolni. Haza akartak jönni a feleségükhöz. Asszonyok százezrei maradtak egyedül a világháború alatt, és miközben a magyar katonák orosz hadifogságba kerültek, orosz hadifoglyok tömegei tartózkodtak Magyarországon mezőgazdasági munkán. Én is leírok *Az elátkozott köztársaság* című könyvemben egy esetet, hogy a magyar katona hazatérve orosz katonát talál a felesége mellett az ágyban, akit beledob a kútba, mégsem ítélik el. Vagy ott vannak a híres tiszazugi arzenes gyilkosságok, amikor a férjek nyomorékon jöttek haza a háborúból, alkoholisták lettek, az asszonyok pedig nem tudtak mit kezdeni velük, eltették őket láb alól. 1918 őszén parasztfordalom zajlott az országban. Az emberek bosszút akartak állni a gazdagokon,

a szerencsésebb szomszédon, akinek 50 holdja volt, miközben neki csak 20, mert akinek 50 holdja volt, az nagyobb eséllyel kapott felmentést a katonai szolgálat alól, és ha felmentést kapott, nagyobb eséllyel tudta gondozni és továbbnövelni a birtokát, mint az, akinek csak az asszonya és kisgyermekai maradtak otthon művelni a földet. A világháború hatására ezernyi konfliktus generálódott az emberek mikrokörnyezetében, amelyek belülről roncsolták a társadalmat. Olyan volt ez, mint az agyvérzés: kívülről nem látszott, mi készül, de egyszer csak váratlan hirtelenséggel leterítette az országot. Ezt pedig nem lehet hősi történetként előadni. Az Apponyi-beszédet sem. A *beszéd* című tévéfilm igyekszik párviadalá stilizálni Apponyi valóban nagyívű felszólalását az antant előtt, miközben tudjuk, hogy sajnos már semmiféle tétje nem volt annak a beszédnek. Nemcsak azért, mert addigra már gyakorlatilag meghúzták a határokat, hanem azért is, mert a nemzetközi porondon korábban otthonosan mozgó Apponyi a világháború alatt felszámolta külpolitikai hitelét. Még 1917 őszén is megkeresték az amerikaiak, ő nem is válaszolt... A párizsi szópárbaj csak egy kis fejezete volt Trianonnak, a magyar közvélemény mégis sok mítoszt költött róla. A trianoni békediktátum nem érzelmi ügy volt a franciáknak, ettől függetlenül a „francia béke” katasztrófálisnak bizonyult győztesekre, vesztesekre egyaránt: a korábbi szabadelvű birodalmak helyén egymásra acsarkadó kisállamok születtek, amelyek aztán törvényszerűen kerültek előbb a náci Németország, majd a sztálini Szovjetunió befolyása alá.

• *Trianonról elsősorban dokumentumfilmek születtek, de gyakran még ezek a dokumentumfilmek is érzelmi alapon közelítenek Trianonhoz, és nem ritkán továbbéltetik a Trianonról kialakult mítoszokat. Az egyébként nem erények nélküli A legbátrabb városban Clemenceau menyéről hallani a legendát, hogy félrelépett, és miatta lett magyargyűlölő a francia miniszterelnök, a Velünk élő Trianonban*

Kovács András:
A vörös grófnő
(Básti Juli
és Bács Ferenc)



INKEY ALICE FELVÉTELE

BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE



Nemeskürty István sejteti azt, hogy Károlyi már a francia fog-sága alatt idegen érdekek szolgálataiba állhatott, vagyis jóval azelőtt, hogy Beneš vagy a Szovjetunió eszközévé vált volna az emigrációja alatt.

Bárcsak lettek volna Károlyi-nak erősebb külpolitikai kapcsolatai az antanttal! Trianon egyik kézzelfogható oka ugyanis épp Magyarország külpolitikái elszigeteltsége volt. Az, hogy nem volt B-verzió... 1918 előtt külpolitikája a Monarchiának volt, nem Magyarországnak, másrészt fél évszázadon át egyoldalú német orientáció uralta ezt a külpolitikát. Károlyit valóban internálták egy rövid időre Franciaországban, amikor 1914 késő nyarán haza akart térni Amerikából, és ha ekkor kint marad, talán több pénzügyi és politikai lehetősége lett volna, hogy kapcsolatokat építsen ki az antant képviselőivel. De ő szerelmes volt fiatal menyasszonyába, Andrássy Katinka grófnőbe, és párizsi agglegénylakások helyett sietett haza megházasodni. A probléma az volt, hogy amikor a vesztes háború után Károlyi miniszterelnök lett, a magyar közvélemény és Károlyi maga is elhitte, hogy ha ő az antant barátja, az megmenthet legalább néhány vármegyét Magyarországnak. Nem mentett meg. A magyaroknak rossz híre volt, Károlyit

Fábrí Zoltán:
Fábián Bálint
találkozása
Istennel

(Usztics Mátyás,
Juhász Jácint,
Koncz Gábor)

is egy kalap alá vették a többi gróffal, már csak azért is, mert a közkeletű vádakkal ellentétben kormányzása időszakában nem mondott le a magyar területi integritásról. Sőt, továbbmegyek, a párizsi döntéshozók Kun Béla bolse-

vizmusát is álrühás nacionalizmusnak vélték, és a márciusi 21-i hatalomátvételről azt gondolták, hogy az a magyarok ravasz cselvetése. Károlyi a hatalom átengedését azzal indokolta, hogy csak a „keleti orientáció” segíthet. Ha a demokratikus Nyugat elárulta, majd a bolsevik Oroszország védi meg Magyarországot az „imperialista” román és cseh seregek megszállásától. A Tanácsköztársaság nemzeti pánikhangulatban fogant. A dolgoknak ez a része teljesen hiányzik a szembenálló emlékezetközösségek mai narratívájából is. Az alterbaloldal számára inspiráló Lukács messianisztikus forradalmisága, de legkevésbé sem az a hazafias tisztek által vezetett Vörös Hadsereg északi hadjárata. A jobboldal meg csak azt ismételteti, hogy Kun Béla rászabadította a vörös terrort a magyar középosztályra, betiltotta a nemzeti zászlót és lemondott a területi integritásról. De a történészeknek azt is észre kell vennie, hogy a Miskolcot, Kassát, Eperjest visszafoglaló vörösöket felszabadítóként

fogadták a helyi közösségek, főleg a magyarok. A jobb- és a baloldalon is emlékezetmítoszok rakódnak egymásra, de nem arról szól a proletárdiktatúra története, amit az egyik vagy a másik emlékezetközösség állít. És Trianon sem arról szól.

• *Miért lehetnek máig ennyire népszerűek a Trianon-mítoszok?*

Mert ezeknek van közönsége. Sokszor nem értjük pontosan, mit miért teszünk, de előbb-utóbb magyarázatot kell találnunk rá. A tetteinket elfelejtjük, de megokolásukhoz ragaszkodunk. Kicsit így működik a kulturális emlékezet is: kirostálja azokat a tényeket, amelyek zavaróan hatnak abban, hogy kialakuljon egy egynemű narratíva.

• *Az elmúlt években lezajlott egy történelmifilm-vita,*

amelyben a történelmi filmek hiányát kérték számon a Filmalapon, és mint kiderült, történelmi filmekben elsősorban hőstörténeteket értettek a jobboldalon. Lehetne hőstörténetet mesélni egy olyan nemzeti traumáról, mint Trianon?

A hősökkel az a baj, hogy előbb-utóbb kiderül, milyenek voltak hús-vér valójukban, pedig a hős elvileg olyan, mint a szent: tiszta és tökéletes. Másrészt sokszor az alkalom szüli a hőstörténetet, nem ők törekcsenek rá, s gyakran rámelegy hős mivoltukra az életük megszokott rendje. „Hősök helyett hajótöröttek” – írta meg az egyik 1918-as plakát a visszatérő magyar katonák igazi érzéseit. Erről szól a *Fábián Bálint* is. Az biztos, hogy egy történelmi közönségfilmtől katarzist vár el a néző. A történész erre azt mondja, hogy igen, lehet hőstörténetben fogalmazni, de a múltat be kell vallani. Lehet, hogy nem védték meg a szatmári parasztok Erdélyt, de házasodtak, gyereket nemzettek, és a társadalom szövetségét, ami a világháborúban széjjelszakadt, összevarrták. Trianont még mindig a nemzeti fájdalom oldaláról ismerjük, pedig ha összehasonlítanánk a történelmünket más népekével, akkor nem csak a negatívumokat látnánk. A fehér- és a vörösterrornak együttvéve nem volt 2000 halottja, miközben Finnországban 36 ezren – az akkori lakosság

1 %-a – halt meg a polgárháborúban. Románia hatalmasat nyert az első világháborúval, de olyan vérvesztéseket szenvedett – egész területek néptelenedtek el –, amelyet egyetlen felelős államférfi sem kívánna saját nemzetének.

Lehet tehát legitim nemzetpedagógiai szándékkal készíteni filmeket, lehet legitim szórakoztatási céllal készíteni filmeket, és legitim a történelem sokszínű drámáját megjeleníteni. Én az utóbbi mellett vagyok, elismerve, hogy ez a legnehezebb feladvány – ki lesz a producere? Azért tartom a *Fábián Bálintot* hiteles Trianon-filmnek, mert megjeleníti az akkori társadalmat s fókuszába az alul levőket helyezi, a sok százezer parasztcsaládot, akik a leginkább kárvallottjai voltak ennek a háborúnak; megjeleníti az otthon maradt asszony gyötrődését, hűtlenségét és lelkifurdalását; és megjeleníti azt is, hogyan teszi tönkre az egyszerű fogalmakból szőtt tisztességet a háború pokla. „Ott áll velem szemben a talján, és az én arcomat látja utoljára a halála előtt, nem a feleségét” – mondja a főhős megrögzötten a lövészárkok valóságáról. Ez nagyon egyszerű, földhözragadt perspektíva, ami a maga bambaságában is minden pedagógiánál többet mond.

• *Az 1918-20-as korszakból a legtöbb film a Tanácsköztársasággal foglalkozott. Mennyiben festenek hamis képet a szocializmus alatt készült filmek a Tanácsköztársaságról?*

Ezek a filmek hőstörténetet mondtak a Tanácsköztársaságból, amely egyfajta előképe a szocializmus világtörténeti győzelmének. Ám a Tanácsköztársaság valós története tele van olyan aknákkal, amelyek előbb utóbb szétrobbantják a hősi elbeszélések óvatlanul megrajzolt diadalútját. A 39-es dandár látványos csatajelenetei is üres metaforákká lettek, s nem az 1918-1919-es forradalmi időszak háború utáni háborúja bonyolult valóságának megjelenítői voltak.

• *Makk Károly mondta erre – '71-ben –, hogy bár 1001 %-ig egyetértett a 39-es dandár eszmeiségével, a Tanácsköztársaság bukását hőstörténetté, a Kádár-rendszer eredetmítoszává stilizálni olyan volt, mint a kör négyesgögesítése: lehetetlen.*

Nem csoda, hogy nem ez a legsikerültebb Makk Károly-alkotás. Roman-

tizálta Nagy Jóskát, a debreceni terrorcsapat vezetőjét, aki a valóságban sokkal kegyetlenebb volt, és a saját zsebére dolgozott. Makknak áruológént kellett ábrázolnia a kiátkozott szociáldemokratákat és az egykori hivatásos katonákat is, akik a film szerint szintén gyáva árulók. Holott éppen az ellenkezője az igaz. A szocdem szakszervezetek nélkül nem lett volna Vörös Hadsereg, profi tisztek nélkül nem születtek volna harctéri győzelmek. Szerencsére a hatvanas évektől mind a történelemtudományban, mind a filmművészetben jobban szembe lehetett nézni a Tanácsköztársaság történetével. Az *Agitátorok* már '68 terméke, nem történelmi film, hanem az eszmények tisztaságát számon kérő fiúk lázadása a kommunista apák ellen, akik belekényelmesedtek a hatalomba és az autoriter módszerekbe. Balos film, amely elégedetlen a kommunista establishmenttel, és egy alternatív hőstörténet mond el: a tiszták törvénytelenül elbukó etikus-morális drámáját jeleníti meg. Művészileg jól sikerült film, annak ellenére, hogy a mondanivalójával lehet vitatkozni.

• *Felmerülhet az is, hogy bár a történelmi konszenzus megszületett Trianonról, a társadalmi nem, és ennek hiánya miatt nem készülnek játékfilmek erről az időszakról, vagy akár olyan történelmi személyekről, mint Horthy, vagy Tisza István. Szükség van társadalmi konszenzusra egy történelmi filmhez, vagy épp a film, a művészet feladata lenne az, hogy megteremtse ezt a konszenzust?*

Nem tudom, hogy elérhető-e vagy egyáltalán szükséges a történelmi vagy a társadalmi konszenzus ezekben a kérdésekben. Horthyról a következő nemzedékek is vitatkozni fognak. Bármit gondolunk róla, s hiába tudjuk róla történelmi bűneit, ettől még nagyon is alkalmas szoboralaknak: katonás, udvarias, jó modorú. A jól megcsinált katonafilmelemek mindig lesz közönsége, csak hát a kormányzó Horthy hiába járt egyenruhában, már nem volt katoná, nem indult győztes csatába... De szerintem inkább az a kérdés, hogy egy film mennyire tud beszélni a korszak filmnyelvén. Lehet vajon a magyar történelemből külföldi közönséget is megmozgató mesészerű mitológiát faragni? A messihi múlt kódéba vesző Hunyadiból, Nagy Lajosból talán, Trianonból aligha...

• *Szimbolikusnak érzem, hogy Kovács András sem Károlyiról, hanem a feleségéről forgatott életrajzi filmet, mert így távolítani lehetett azt a politikától és közelíteni egy kosztümös szerelmesfilm felé.*

A *vörös grófnő* érdekes film – már maga is történelem. A kései Kádár-kor igazi kultuszalakja inkább Károlyi, mint utóda, Kun Béla. Kun Bélából ugyan hőst faragtak a Kádár-korszakban, de mindenki tudta róla, hogy kisszerű diktátor volt. Károlyi viszont izgató, érdekes személyiség, az ország egyik legnagyobb földbirtokosa, aki a szocialisták szemszögéből a történelem jó oldalára állt. A Kádár-korszaknak szüksége volt társutas hősökre is, nem csak hivatásos kommunistákra, és Károlyi pont ilyen történelmi társutas volt. Neki is nagyobb a mítosza, mint amilyen nagy ember volt, ugyanakkor az ellenmítosza is jóval feketébb politikai pályafutásánál. Én jó döntésnek gondolom, hogy Kovács András nem Károlyit választotta főhősnek, mert A *vörös grófnő* jól mutatja, hogy a film eszköztárára miképp gazdagíthatja a történelmi emlékezetet. A maga korában Andrassy Katinka személye is izgatta a közvéleményt, rendkívüli szépségű nő volt, és a szerelmük is rendkívüli volt Károlyival. Erre kihegyezni a film első felét mindenképpen sikeres, ugyanakkor érdekes vállalkás: megvizsgálni a Károlyi-életművet abból a szempontból, hogy milyen hatása volt rá a feleségének. 1919-ben démonizálták, vörös grófnőnek becézték Károlyinét, aki a közvélemény szemében nem lehetett egyenrangú a férjével, mert akkor a férfiak történelmét írtuk; a film viszont helyrebillenti az egyensúlyt. Mindenesetre a szétaprózott történet, és a látványkényszer, hogy a gazdagok rókavadászatát is meg kell mutatni az embereknek, mert kíváncsiak erre az elzárt világra, hogy már a nyolcvanas években is azt hitték, hogy magunk mögött hagytuk a szociális egyenlőtlenségeknek azt a világát, amiről a film – és Károlyi saját osztályára vonatkozó kritikája – mint a múltól szól, de persze az nem szűnt meg, hanem száz új sárkányfejjel született újjá. Ma is több párhuzamos Magyarország él egymás mellett, sajnos inkább távolodóban, mint egymáshoz közelítően. •

RAINER WERNER FASSBINDER (1945-1982)

A csodás játékrontó

GEORG SEEßLEN

FASSBINDER MINDIG HANGSÚLYOZTA, NEM KITALÁL VALAMIT, HANEM REAGÁL: MINDEN EGYES FILMJE A KORTÁRS KÖZÖNSÉG TRAUMÁIT MUTATJA FEL.

Május 31-én lett volna hetvenöt esztendő Rainer Werner Fassbinder, a legnagyobb német filmrendezőik egyike, akiről megint sok szó esik mostanában: Oskar Roehlerpéldául életrajzi filmet forgatott róla *Enfant Terrible* címmel. Pedig Fassbinder filmes alkotómódszerei kevés nyomot hagytak a mozin.

„Filmcsináló” élete vége felé lett csak Rainer Werner Fassbinderből. Addig élte a filmjeit – és saját életét filmszerűen alakította. Nevezhetjük ezt – életrajzírói többségéhez hasonlóan – megszállottságnak, azonban mindenekelőtt módszer volt. Persze ez a módszer nem ismételt meg minden további nélkül, mi több, egyre érthetlenebbé válik, ahogy növekszik a bennünket Fassbinder filmjeitől és életétől elválasztó időbeli távolság. Jelenkorunk nagy filmcsinálóit ugyanis éppenséggel az ellentéte jellemzi Fassbinder módszerének: a hűvös, ironikus, kritikus távolságtartás – a világgal és saját munkájukkal szemben egyaránt.

A FORRÓ ÉS A HIDEG MOZI

Ennek oka persze mindenekelőtt abban keresendő, hogy egész Európában, de Németországban kiváltképp megváltoztak a filmcsinálás feltételei. Egyszerűen csak megcsinálni a filmet, mert jó és fontos, tekintet nélkül a veszteségekre, ahogyan mondani szokás – ez ma már kivételes esetekben sikerülhet csupán. Tekintettel kell lenni a finanszírozásra (a különféle testületekre és a televízióra), az egyre bizonytalanabb körülmények között lavírozni kényszerülő munkatársakra és munkatársnőkre, és nem utolsósorban a közönségre. Mert a közönség nemcsak hogy megfogyatkozott, de maga is távolságtartóbbá vált: számára

is sokkal távolabb esik egymástól az élet meg a film, mint Fassbinder idejében. Arról már nem is szólva, hogy kinek-kinek, aki filmet csinál, tekintettel kell lennie önmagára, mert végzetes lehet minden hiba. Ha Fassbinder hibákat vett észre valamelyik filmjében, egyszerűen megcsinálta a következőt. Negyven film tizenhárom év alatt, egyik sem rutinmunka, mindegyik válasz az előzőben felvetődött kérdésekre: beláthatjuk, aki ekkora penzumot teljesít, nem ügyelhet közben még arra is, hogy ő legyen a világ legrokonszenvesebb, legmegbízhatóbb, legdemokratikusabb embere. De még ez a probléma is újra meg újra felmerült Fassbinder filmjeiben, amelyekből süt a vágy egy jobb világ és egy jobb ember után, mégis elsősorban arról szólnak, hogy ez a vágy soha be nem teljesíthető.

Fellelhető Fassbinder filmjeiben a brechti elem, a tandrámaszerűség, az elidegenítés; fellelhető bennük a kleisti elem, azoknak az engesztelő kiáltása, akik számára nincs segítség ezen a világon; és fellelhető bennük a hölderlini elem, a szükséges, mégis lehetetlen forradalom. Van bennük realizmus és naturalizmus, meg valami sajátos bajor tónus, egészen addig a kimódolt bajor nyelvjárásig menően, amelyet figuráinak szájába ad, mintha csakis valamiféle szemantikai révületben lehetne a gyönyörből és erőszakból, és mindig hatalomból álló valóság közelébe férközni. Van bennük urbanizmus, a város, ahol élünk, anélkül, hogy otthon lennénk, és kőkemény falak, éles vágások választják el egymástól a bel- meg a külvilágot. Van bennük továbbá minimalizmus és sok barokkos ékítőelem. Fassbinder mindent felhasznált a filmjeiben, amihez csak hozzájuthatott, márpedig annak idején rengeteg katego-

rizálatlan, újrahaznosítatlan dolog hevert még szanaszét. Ha nem lenne már foglalt ez a szó, nevezhetnénk Fassbinder filmjeit akár romfilmeknek is.

A nyolcvanas évek küszöbén, a Szövetségi Köztársaságról szóló trilógiával (*Maria Braun házassága*, *Lola*, *Veronika Voss vágyakozása*, de ide sorolhatjuk a Bolwieser-t és a *Berlin Alexanderplatz*-ot is), úgy gondolom, újfajta látásmód nyert teret Fassbinder filmjeiben. A film szubjektuma lassanként, ha nem is egy csapásra kilépett a kép teréből; elvált egymástól az ismeret és az érzés; Fassbinder ekkor már csakugyan „csinálta” a filmjeit. Az eredmény: újabb nagy műalkotások, egyszersmind azonban újabb elidegenedés. Talán éppen ezt akarta áthidalni Fassbinder – akit nem ez az egyetlen hasonlatosság kapcsol össze Pier Paolo Pasolinivel – egy újszerű filmmel, a *Querelle*-l. A nézők reakcióinak tanúsága szerint a kísérlet sikerült is, meg nem is. Fassbinder végül egy megválaszolatlan kérdéssel lépett le a színről – de hogyan is léphetett volna le másképp?

A MOZI GAME CHANGERE?

Fassbinder, aki soha nem riadt vissza a nagy szavaktól, azt mondta egyszer: olyan szerepre vágyik a mozi történetében, amelyet Shakespeare, Marx és Freud játszottak a maguk diszkurzusában. Vagyis azt szerette volna, hogy utána „semmi ne legyen többé ugyanolyan”. Csakhogy Shakespeare évszázadokra meghatározta a színpadot, a nyelvet és a színjátszást, Marx útjára indította a marxizmust (amelynek keretébe persze a világért sem lett volna hajlandó besoroltatni magát), Freud tanairól pedig mindmáig olyan heves viták folynak, hogy éppen ez a vita tűnik a legértékesebbnek mindabból, amit a pszichoanalitikus ránk hagyományozott. De Fassbinder? Fassbinderizmusnak nyoma sincs, fassbinderizáló nyelv és színészi játék legfőljebb nyomokban, a filmcsinálók között pedig (legalábbis Németországban) elvértve akadnak csupán fassbinderianusok. Még életművének ismerete sem igazán számottevő, legfőljebb valamiféle mítikus jelenlétét tapasztalhatjuk az új német film energiáiban, dühében és gyönyörében, a „nagy idők” ikonná dermedt emléke gyanánt. De hát ez a nagy művészek sorsa: nem szívesen mérik magukat hozzájuk, mert eleve vesztesre ítéltetik, aki megpróbálja hozzájuk mérni magát. Mégis szép

számmal akadtak például caravaggisták, és ha nem is tartották akkora becsben őket, mint példaképüket, voltak közöttük nagyszerű festők, nem csupán délen, hanem északon is, kiváltképp Utrechtben. Brecht színpadi munkája sokféleképpen folytatódott, egészen a posztdramatikus színházig. Federico Fellini nyomait pedig újra meg újra, a legkülönbözőbb filmekben felfedezhetjük. Fassbinder kapcsán viszont néhány név juthat eszünkbe mindössze: François Ozon és Xavier Dolan, adott esetben talán még Christoph Schlingensiefel és Oskar Roehler. Iskolát, hagyományt, módszert Fassbinder nyilvánvalóan nem alapított. Sőt valójában még ennél is rosszabb a helyzet, hiszen Fassbinder halála után sok minden éppenséggel visszazökkent a régi kerékvágásba. Furcsa aránytalanság mutatkozik tehát a hatalmas életmű és a filmtörténetre gyakorolt csekély hatása között.

A NÉMET SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁG NEURÓZISAI

Az okok persze többé-kevésbé nyilvánvalók. Fassbinder egészen drasztikus módon „korának gyermeke” volt. A háború utáni esztendők békétlensége, a gazdasági csoda és a restauráció, a Német

Szövetségi Köztársaság szűkössége és nyitása a világra – mindez elválaszthatatlanul hozzátartozott a filmjeihez, amelyekből valósággal ránk zúdul az említett időszak problémáinak sora: a korrupció, a neurózisok, a rombolás. Fassbinder filmjeinek minden egyes kamerabeállítása, minden egyes – egyszerre hétköznapi és művészi – mondata leképezi a háború végétől az olajválságig tartó időszak meghasonlottságát, töredezettségét, egyszerűen a kizökkent időt. Fassbinder köré soha nem szövődött terjedelmes családrégió: ő – hogy egy korabeli szóval éljünk – utcagyerek volt. Utólag mondhatnánk úgy is: osztályhelyzete meghatározhatatlan. Jóllehet hatalmas tudásanyaggal bírt, kivételesen olvasott és reflektált volt, de mindezt nem a művelt polgárság nyelvén fogalmazta meg. Márpedig a film történetét éppen ez a művelt polgárság írta meg, amely visszafogadta keblére a renegátokat is, még mielőtt a nyolcvanas években végképp feloldódott volna az „új közép”-

„Szükséges, mégis lehetetlen forradalom”

(Fassbinder: Lola – Udo Kier és Barbara Sukowa)

ben. Fassbinder azonban ebből a nézőpontból tekintve mindig valamiféle fattyú maradt, legjobb esetben is egy „szent szörnyeteg”, de mindenképpen kivülálló: kellemesen borzongató anekdotákat lehetett mesélni

például arról, hogy mennyire nem adott a viselkedésére. A német film legnagyobb zsenije koszos utcagyereknek számított.

NEM SORS, HANEM LEHETŐSÉG

Ennek az úgyszólván tiszta jelenlétet kifejező, filmjeihez hasonlatosan inkább az aktuális történet, mintsem a maradandóságot hangsúlyozó imidzsnek volt egy nem jelentéktelen mellékhatása: nevezetesen az, hogy soha senki nem foglalkozott behatóan Fassbinder módszertani és elméleti aspektusaival, ellenében például a kálvinista, svájci-francia Godard-ral, aki valósággal ontotta magából az önhittlen okos megjegyzéseket. Habár a száguldó filmcsinálóknak ez éppen kapóra jött, hiszen így maga a személyiség hitelesített mindent, az életmű tartós hatását mégis katasztrofális módon korlátozza az említett körülmény. Nyilvánvaló, hogy az utódok csaknem teljesen megfélemeztek például Fassbindernek az irodalmi művek megfilmesítését illető gondolatairól, nevezetesen arról, hogy – némileg leegyszerűsítve – a film soha nem akarhatja teljes mértékben megvalósítani a könyv olvasása során megszülető képeket; vagyis a többség újra illusztrációnak tekinti a filmet (rendszerint egyébként még olyankor is, amikor nincs eredeti, megfilmesítendő





irodalmi alkotás). Még inkább igaz ez a kép és a nyelv viszonyára: Fassbinder szerint a film feladata az, hogy szembeítsen bennünket a nyelvvel; úgy viszonyul egymáshoz a film/kép és a nyelv, mint kérdés és válasz, vagyis folytonosan továbbfejlődő, dialektikus kapcsolat áll fenn közöttük. Mindemellett a film nem ábrázolhat „sorsot”, nem konstruálhat közfelkiáltással elfogadott valóságot, hanem feladata – Fassbindert idézve – egy „lehetőség” felmutatása. Semmi sincs úgy, ahogy van: Fassbinder filmjei döntéseket hozó emberekről szólnak. És pontosan ez a filmek célja: a döntés, mégpedig a vásznon és a nézőtérén egyaránt.

A TÁMADÁS MINT VÉDEKEZÉS

Ezzel pedig elérkeztünk egy másik olyan tényezőhöz, amely minden bizonnyal megnehezíti Fassbinder filmjeinek aktualizálását: ezek a filmek ugyanis egy aktív, konkrét és ellentmondásos közönség számára készültek. A „Fassbinder a színház felől érkezett” mondat nem sokat jelent ugyan, a Fassbinder-filmek többsége mégis megőrzött valamit abból, ahogyan a képek tere kinyílt az emberek felé. Ezek a filmek nem beszippantani akarják a nézőt, hanem élményeket akarnak vele megosztani: se a planimetricus,

„Sikerült megtalálnia az új közönségét”

(Fassbinder: Lili Marleen – Hanna Schygulla)

tehát a kép síkszerűségét hangsúlyozó beállítások, se a perspektivikus felbontások (különösen *A dróton rángatott világ*-ban) nem pusztán stílusesszköznek, hanem mindenekelőtt érvnek tekintendők. Fassbinder filmjeinek sajátos erejét az tapasztalhatja csak meg igazán, aki többedmagával és egy nyitott közönség dramaturgiájában nézi meg őket; hiányzik belőlük valami, ha – például képernyőn megtekintve – színdarab és regény között ingadoznak.

Fassbinder ugyanis, amint ő maga is hangsúlyozta, nem kitalált valamit, hanem reagált: egy-egy irodalmi modellt, vagy pedig valós (és nem egyszer személyes) eseményekre. Bizonyos rendezők filmjei olyanok, akár az álmok, másokéi, mint a gondolatok, vagy a test mozdulatai, tapasztalatok, játékok, vagy vádalk... Rainer Werner Fassbinder filmjei mindig reagálnak valamire, és többnyire védekezés gyanánt végrehajtott támadásként értelmezhetők. „Muszáj alászállnia valakinek a társadalom legmélységesebb bugyraiba, hogy képes legyen felszabadítani magát egy új társadalom számára” – mondta Fassbinder. Filmjeinek utópikus potenciálja egyrészt ebből az alászállásból fakad tehát, másrészt – mi tagadás – a mozira adott dekonstruktív reakcióból. A *Veronika Voss vágyakozása* mint a *Sunset*

Boulevard dekonstrukciója – nem imitáció, hanem a rejtett energiák mozgósítása gyanánt – pontosan megfelel annak, amit Fassbinder „a német hollywoodi film”-nek nevezett. És ugyanez vonatkozik a filmes „népszínmű” műfajára – úgy szólván a filmes lehetőségek skálájának másik végpontján –, az olyan munkákban, mint *A zöldségkereskedő*, *A félelem megeshzi a lelket* vagy a *Nyolc óra nem egy nap* című tévésorozat. Fassbindernek mindkettővel, a „német hollywoodi film”-mel is, a „kritikus népszínmű”-vel is sikerült megtalálnia a maga új közönségét, kilépve mind az undergroundból, mind a mozi hagyományos keretei közül. Amit persze megint csak – itt is, ott is, kimondva-kimondatlanul – sokan rossz néven vettek. A legradikálisabb kívülállónak sikerült a legközelebb jutnia a mainstream kultúrához: de már ez is lábjegyzet volt csupán a *Lili Marleen* esetében, amelyet Fassbinder Luggi Waldleitner producer és Manfred Purzer forgatókönyvíró közreműködésével készített. Fassbinder soha nem érkezett meg sehová, még az új német film berkeibe sem.

NÉMET LÚZEREK, AKIKNEK NEM JÁR REKVIEM

Fassbinder minden egyes filmje erőszakos és fájdalmas. A legrosszabb nem a bennük ábrázolt erőszak és kétségbe-

esés, nem is a filmek által gyakorolt erőszak és a közönséggel megosztott kétségbeesés, hanem mindennek bizarr arányossága. „Nálam – mondta Fassbinder – a szereplők olyan történet részesei, amely pontosan olyan nyomorúságos, mint ők maguk.” Az új német mozi rendszerint a maga sajátos eszközeivel elemelte kedvelt hőseit, a kívülállókat, veszteseket és semmirekellőket, szép, elegáns, okos, irreális alakként ábrázolta őket. Fassbinder ezzel szemben pontosan úgy és olyannak mutatta be őket, amilyenek valójában voltak. Mivel a felszabadítás utópikus potenciálja így nem a képek felületén, hanem a közönséggel létrejött interakcióban képződik meg, Fassbinder filmjeit utólag sem vonja be semmiféle nosztalgikus ragyogás, hiányzik belőlük a kívülállók lát-szólag szolidaritást vállaló hollywoodi filmek rekviem-szerűsége, hatásuk nem oldódik fel egy-egy mélabús dalban. Egyetlen háború utáni német rendező sem került olyan közel az UFA stílusához, mint Fassbinder a *Veronika Voss* vágyakozásában, de még ebből a filmből is teljesen hiányzik a nosztalgia: Fassbinder itt is mélyre ás, vagyis – újabb filmjeinkkel és tévéprodukcióinkkal

ellentétben – nem aktualizálja, hanem kiforgatja a stílust. Pontosabban szóval lehetetlenné teszi, hogy a stílus vizsgálja azt a célt, amelyre eredetileg megalkották: az öncsalást, az ember megbékítését az életét meghatározó körülményekkel.

A mai filmes világban csakis a kritikus távolságtartás óvhatja meg az alkotókat a kultúrhitvitali, gazdasági és mediális korrupciótól, így aztán rendszerint lehetetlennek bizonyul visszatérni a gyors, radikális, felzaklató és személyes filmcsináláshoz. Már csak ezért is ropant nehéz folytatni ebben a közegben Fassbindert, a csodás játékrontót. Bármilyen eszközöket használt, Fassbinder mindig láthatóvá tette őket, soha nem érdekelte a közönség megtévesztése, még a filmes gyengédség truffaut-i formájában sem. Fassbinder filmjei nem szórakoztatóak (mondani sem kell talán, hogy egyetlen „komédiát” sem forgatott, habár csaknem mindegyik filmjét tekinthetjük szatírának is). Ezek a filmek

„Nem aktualizálja, hanem kiforgatja a stílust”

(Fassbinder: Veronika Voss vágyakozása – Rosel Zech)

rá vannak utalva a nézők aktív közreműködésére, vissza akarnak találni abba a valóságba, amelyből vétettek. De ugyan melyikünk képes elviselni a valóságot?

KURDI IMRE FORDÍTÁSA

A cikk németül eredetileg az epd Film folyóirat 2020. májusi számában jelent meg, a magyar fordítást a Goethe Intézet támogatásával közöljük.

DFF FASSBINDER CENTER

A rendező hagyatékát a frankfurti DFF Fassbinder Center gondozza. A DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum 2019-ben megnyitott archívumközpontjának törzsszállományát az addig a Rainer Werner Fassbinder Foundation által kezelt anyagok képezik. Csaknem kétszáz archív dobozban található a hagyaték: Fassbinder forgatókönyvei, fényképei, storyboardjai és munkanaplói. Az anyagokat Juliane Lorenz, a rendező partnere, a Rainer Werner Fassbinder Foundation vezetője bocsátotta a Center rendelkezésére, aki vágóként működött közre Fassbinder tizennégy filmjének elkészítésében.

*DFF Fassbinder Center, Frankfurt
Eschersheimer Landstraße 121,
60322 Frankfurt am Main.
Az archívum kizárólag előzetes
bejelentkezés után látogatható.
Tel: 069 961 220 – 451.
Mail:sammlungen@dff.film*



MARCO FERRERI FILMJEI A METOO TÜKRÉBEN

Gender és groteszk

VAJDA JUDIT

A NAGY ZABÁLÁS ÉS A DILLINGER HALOTT RENDEZŐJEKÉNT ÜNNEPELT MARCO FERRERI JELENTŐSÉGE A METOO MOZGALOM ÉVEIBŐL VISSZATEKINTVE MÉG ANNÁL IS NAGYOBB, MINT GONDOLNÁNK.

Nem hiszem, hogy másképp is lehetne szemlélni a világot, mint groteszk módon. Az az érzésem, hogy ez az egyetlen lehetőség” – mondta egyszer Marco Ferreri, aki a spanyol groteszk, közelebről Buñuel (sőt Goya) olaszországi nagykövetekeként, a szürrealizmus mesterének körébe tartozó Rafael Azcona forgatókönyvíróval az oldalán indult. Aki látta az olasz rendező jelentősebb filmjeit a *Dillinger halott*-tól kezdve *A nagy zabáláson* át a *Milyen jóízűek a fehérek!*-ig, annak persze ez afféle alapvetésnek számít – az viszont már kevésbé, hogy az alkotó a groteszk, a szürreál és az abszurd eszközeit legtöbbször a gender területén vetette be.

Ferreri már évtizedekkel azelőtt a férfi és nő társadalomban betöltött szerepét, kapcsolatuk lehetőségeit vizsgálta műveiben, hogy igazán beindultak volna a genderkutatások, vagy lefektették volna a társadalmi nemek tudományának alapjait. Pályája során készített huszonhat nagyjátékfilmjének közel fele, nagyjából tucatnyi alkotás tárgyalja mélységében a pályatársai által inkább került (vagy csak a vígjátékok szintjén érintett) témát; legfontosabb határátlépései, normasértései is a gender területén történtek, 1963-as, *Méhkirálynő* című filmjével pedig jó pár évvel megelőzte egyáltalán azt is, hogy – Robert Stoller pszichoanalitikus 1968-as tanulmányában – a tudomány elkülönítette volna a biológiai és a társadalmi nem fogalmát.

NEMEK HARCA

Vonatkozó filmjeinek pusztán a cselekményét tekintve Marco Ferrerit akár nőgyűlölettel is lehetne vádolni, hi-

szen forgatott a szerelmével kutyaként kapcsolatot ápoló, nyakörvet hordó nőről (*A szuka*, 1972), férje által cirkusban mutogatott, majd halálában is kizsákmányolt asszonyról (*A majomasszony*, 1964), de a partnere által szó szerint felzabált nőről is (*A hús*, 1991). Ezen művekben azonban a szóban forgó, szadistának tűnő aktusok (az egyértelmű kivételt jelentő *A majomasszonyt* nem számítva) sosem a nő elnyomásáról szólnak – sőt: a rendező a nőket általában a férfiak fölé helyezi, mind intellektuális, mind lélektani, mind társadalmi, sőt gyakran fizikai értelemben is.

Az is elterjedt az alkotóról, hogy nem szerette a feministaikat – ennek azonban határozottan ellentmond akár egy olyan apróság is, hogy *Az utolsó asszony* (1976) című filmjében, amikor a férfi főhős fapicsáknak nevezi a tévében látott feminista tüntetőket, a főhősnő azonnal siet kijelenteni, hogy irigylí őket, mivel „felszabadultak”, és „kimondják, amit gondolnak”. És akkor az *I Love You*-ban (1986) a női fejet mintázó, „beszélő” kulcstartóba beleszerető Michelt kiosztó nőről még nem is beszéltünk („Praktikus lenne egy ilyen lány, igaz? Csak füttyülsz neki, ő meg: I love you, I love you! Tetszene, mi? Ilyet akarsz magadnak? Egy szőfogadó bábut, aki mindig kéznél van, akinek csak füttyentened kell? Noked ilyen az ideális nő. Akinek nincs is saját akarata. Ilyet akarsz, ugye?!”).

Vannak ugyan olyan filmjei Ferrerinek, amelyekben látszólag a női figura viselkedik elítélendő módon (lásd például a *Méhkirálynő*-ben a férjét kizárólag gyereknemzésre használt herévé

alacsonyító Reginát vagy az 1967-es *A hárem* döntésképtelen, ezért a számára vonzó férfiakat maga köré gyűjtő főhősnőjét), de az igazság az, hogy a direktor sem nem férfi-, sem nem nőgyűlölő. Ő magáról az emberről, s persze mindekelőtt a rögzült, mindenki által szolgaként követett normákról és az egész társadalomról van lesújtó véleménye.

Marco Ferreri első, saját hazájában forgatott alkotásától, a *Méhkirálynő*-től kezdve (előtte Spanyolországban rendezett filmeket) férfi és nő együttélésének lehetőségeit vizsgálja, ami kiábrándító láttelele szerint sosem működhet. A jól ismert Karinthy-idézet szerint férfi és nő nem értheti meg egymást, „hisz mind a kettő mást akar – a férfi nőt, a nő férfit”. Végeredményben Ferreri is így gondolja, csak mindezt a magyar író viccelődése helyett jobb esetben kedélyesen, rosszabb esetben egykedvű távolságtartással adja elő, a végtelenségig kiélezve és feketete, sőt sokszor kifejezetten morbid humorral tálalva az ellentéteket. A már említett, cselekményével halványan az *Országútonra* emlékeztető *A majomasszonyban* a genetikai defektusa miatt csupasznál Mariát az őt látszólag felkaroló porondmester, Antonio a végtelenségig kizsákmányolja, amikor egzotikus fenevadként, belépti díjért mutogatja, sőt kísérletet tesz a prostituálására is, de a nő sikeresen kivív magának némi egyenjogúságot azzal, hogy feleségül veteti magát a férfival.

Mivel azonban a nő elnyomása a házasság alatt sem szűnik meg, lehet mondani, hogy az alkotó magáról a házasság intézményéről mond sarkos véleményt ezzel a példázattal, miszerint a házasság egyenlő a rabszolgasággal, az alávetettséggel. Férfi és nő párharcából végül mégis a majomasszony kerül ki győztesen, mivel a film zárlatában Antonio végérvényesen erkölcsi hullává válik azzal, hogy pénzért mutogatja halott felesége és halva született gyermekük mumifikált holttestét.

A háremben mindez úgy alakul, hogy a három szerelmét maga köré gyűjtő, sőt meleg barátja bevonásával még házi eunuch-ról is gondoskodó Margherita eleinte érzelmileg teljes mértékben kihasználja a férfiakat – később azonban fordul a kocka. A férfi-hárem szokatlan helyzetét egyre nehezebben viselő férfiak, hogy „ismét el tudja fogadni női mivoltát”, először

házimunkára (varrni és főzni), majd erotikus fotózásra kényszerítik a nőt; végül úgy tolják helyre a kizöklent világot, hogy elpusztítják Margheritát (az élen egyébként a meleg baráttal).

Hasonlóan aránytalan viszonyokat jelenít meg a már említett *Méhkirálynő* és *A szuka* is, de Ferrerinnél jellemzően ott is hiányzik (vagy eltűnik) a harmónia, ahol eleinte egyetértés és összefogás van a pár tagjai között. *Az ember magja* (1969) világégést túlélő

hősei még ruházatukkal is kifejezik egységüket (különböző ruhákat lecserélve a menedékházban már

„Mind a kettő mást akar”

(Marco Ferreri:

A szuka –

Catherine Deneuve)

mindketten fehérben vannak), ám amikor megjelenik egy harmadik fél (egy másik nő), felbomlik a világuk rendje, amit csak gyilkossággal lehet helyreállítani. A szintén posztapokaliptikus világot ábrázoló *Szia, majom!*-ban (1978) is megtörik férfi és nő szövetsége azzal, hogy a nő teherbe esik, hiába számíthattak addig egymásra a hősök.

A jövő a nőben (1984) azt láthatjuk, hogy Gordon annyira szereti Annát, hogy akkor is megtalálja a rengeteg ember között a zajos diszkóban, ha be van kötve a szeme; ám még ennek a csodálatos idillnek is véget vet egy új nő érkezése, és *Az em-*

ber magjához hasonlóan itt is pusztulás kell hozzá, hogy ismét kiegyenlítődjenek a viszonyok. Végül *A hűsban* az addig örömtelinek tűnő, elsősorban a szexualitásra épülő kapcsolatnak a férfi egy egészen drasztikus húzással (kannibalizmussal) vet véget. Mondhatnánk, hogy a rendező túl pesszimista, és a valóság sosem olyan sötét, mint amilyenek ő látja; de az igazság az, hogy a megtörtént eseményeken alapuló *A majomasszonynak* volt egy angolszász piacra készített verziója, ami nem a maradványok kiárusításával zárult, helyette a házaspár és az újszülött gyermek boldogan élt, amíg meg nem halt – a valóságban azonban úgy történtek a dolgok, ahogy Ferreri megmutatta.

VÉDETT NŐK, VÉDTELEN FÉRFIAK

Férfiak és nők erőviszonyával kapcsolatban nagyon árulkodó a Ferreri-filmekben, hogy még az opus magnumot jelentő, alapvetően nem gender tematikájú *A nagy zabálásban* (1973) is egyedül a női karakter marad életben az öt főhős közül, sőt: az egyik férfinak ő okozza a halálát. Ehhez hasonlóan *A jövő a nőben* is elhull a férfi főhős, hogy átadja a terepet a két nőnek, akik közül az egyik a végén fiút szül – a férfi tehát csak ebben a formában, csecsemőként lehet túlélő Ferreri világában (ugyanaz a momentum jelenik meg a *Szia, majom!* zárójelenetében is). De még a társadalmi nemek témáját csak távolról érintő vietnamiháború-kritikában, a *Ne nyúlj a fehér nőhöz!* (1974) című politikai szatírban is feltűnik a habozó és gyenge férfival szemben a fizikailag is erős, határozott nő: a Catherine Deneuve által alakított Marie-Hélène veszi a karjaiba, és viszi ágyba Marcello Mastroianni George Armstrong Custerét (és nem a férfi a nőt). *Az ember magjában* pedig a főhősnő öli meg a betolakodónak tekintett vetélytársnőt. Ebből is látszik, hogy az alkotó minimum árnyaltan, de legtöbbször kifejezetten transzgresszív módon áll hozzá az „erős férfi kontra gyenge nő” sztereotípiához.

A Szia, majom!-ban ki is mondatik, hogy a nők ugyanolyan erőszakosak tudnak lenni, mint a férfiak – és ezt ilusztrálóan először kalapáccsal fejbe verik, majd csoportosan megerősöskölnék a magatehetetlen férfi főhőst (aki egyébként később – bizonyítékul Ferreri részrehajlásmentes, igazsá-



gos embergyűlöletére – büntetésből „visszaerőszojka” a nemi erőszakot praktikus elkövető nő). Ez is mutatja, hogy az alkotó milyen kifinomultan áll hozzá ehhez a kényes kérdéshez is, hiszen az utóbbi évek MeToo mozgalomával teljes összhangban állítja, hogy nemcsak a brutális nemi erőszak nemi erőszak, hanem a helyzettel való visszaélés, így a *Szia, majom!*-ban ábrázoltak mellett például az is, amikor *Az ember magja* végén saját öntudatlan szerelmét teszi magáévá a főhős, azzal a céllal, hogy az emberiség túlélése érdekében gyermeket nemzzen neki, tenyészállattá degradálva a nőt.

A *Méhkirálynőben* az alsó géplásban mutatott, monumentális nőalak jelzi a nők felsőbbrendűségét, de emellett árulkodóak az olyan apró mozzanatok és vicces fricskák is, mint amikor a férfi átadja a volánt a nőnek, vagy amikor a „minden nap verd meg a feleséged!” jótanácsot hangoztató figurát később a tengerparton nyakig temeték a homokba. A férfiak kiszolgáltatottságát, védtelenségét *A háremben* az szimbolizálja, hogy a hárem létrejöttének dubrovniki helyszínén a legtöbbször az ártatlanságot jelképező fehérben vannak.

Nagy kérdés, hogy a női meztelenség bemutatása a vásznon a nők kizsákmányolásának vagy épp ellenkezőleg: hatalmuk kinyilvánításának minősül-e. Miközben a *Piera történetében* (1983) a jellemfestés fontos eszköze a középpontban álló két női karakter időnként hiányos öltözéke, addig *A hús* esetében nehéz lenne azzal érvelni, hogy nem a férfi tekintet kényeztetését szolgálja, hogy a főhősnő mellei állandó jelleggel közszemlére vannak téve. Ezzel szemben *A majomasszony* sztriptízz jelenete egyértelmű bizonyítéka annak, hogy végre először Maria az, aki irányít, és végre először egyenrangú lehet a többi nővel. Ferreri mellett szól továbbá az is, hogy előfordul ugyan, hogy nőellenes eszközök használatával rendező nőpárti filmeket, de ugyanolyan kedvvel és gyakorisággal mutat meztelen férfitesteket is (lásd *Az utolsó asszony* és a *Szia, majom!* megfelelő jeleneteit).

A nők fizikai fölényük mellett a legtöbb Ferreri-filmben lelkiileg is a férfiak fölött állnak. Ahogy *A nagy zabálás* opus magnumának férfialakjai megrekedtek a személyiségfejlődés orális,

anális vagy épp fallikus szintjén, úgy az alkotó többi munkájában is kiforratlan, infantilis személyiségek. Az *I Love You* Michelje – akinek nem mellesleg kisautós minták díszítik az ágyneműhuzatát – kamaszos éretlenséggel kezd ki minden nővel, aki az útjába kerül, *Az utolsó asszony* Gerard-ja gyerekesen mutogatja egyéves gyereke, majd a saját péniszét új hódításának, a *Szia, majom!* Lafayette-je pedig egy panoptikum viasz Kleopátráját bámulva kezd el onanizálni. Hogy a férfiak pusztán nagyra nőtt gyerekek, azt *Az utolsó asszony* követelőző főhőse bizonyítja a legjobban („Egy gyerek igényli a sok érintést. / Én talán nem igénylem?”), de még ezen is túlmegy az *I Love You* azon jelenete, amelyben az odaadó nőalak „Kisbaba vagy, használd ki!” biztatással kínálja fel a melleit a központi férfi figurának. A teljes leépülés és önátadás pedig *A húsban* történik meg, amikor a főhős (eleinte legalábbis) kifejezetten élvezte azt a kiszolgáltatott helyzetet, hogy szerelme lebénította a testét, és állandó erekcióban tartja a péniszét („Zabálni és cicerézni, rád hagyva azt, hogy táplálj – mindez így együtt valami csodaszép!”).

CSALÁDI PÓTLÉK

A kiforratlan személyiségű férfiakal szoros összefüggésben a Ferreri-filmekben gyakran jelenik meg, hogy az adott férfiak különféle pótszerekhez, pótlékokhoz fordulnak. (Ennek összetettebb variációja a *Piera története*, amelyben viszont az anya éretlensége miatt kényszerül a kiskamasz lány felnőtt nőnek öltözve létezni, sőt egy-egy incesztusgyanus mozzanattal adott esetben konkrétan is helyettesíteni az anyját.)

És itt kell visszatérnünk *A szukanak* még az elején említett, látszólag a nő szadista bántalmazását bemutató cselekményére. A film férfi főhőse ugyanis rosszabb, mintha egy szimbiotikus szado-mazo kapcsolatra vágya – egyszerűen ugyanolyan éretlen, mint a többi Ferreri férfialak: nem kell neki a nővel való egyenrangú kapcsolat, nincs szüksége Liza szerelmére. Ő csak szeretett kutyáját akarja visszakapni, ezért csak akkor tud kapcsolódni a nőhöz, ha az tökéletesen helyettesíti az éppen általa elpusztított állatot („Hallgatnod kell rám, mert a kutyám hallgatott rám!”). És itt a kigyó a saját farkába

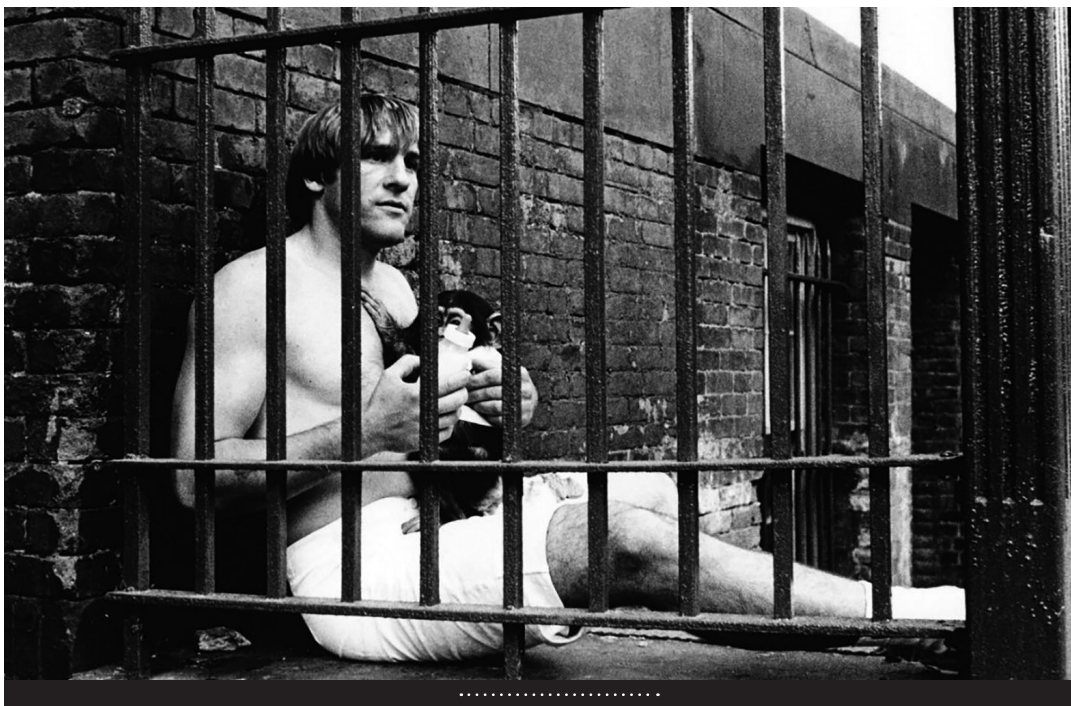
harap, hiszen Liza épp azért hajszolta halálba Melampót, mert látta, hogy mellette nincs semmi esélye a férfinál.

A *Szia, majom!*-ban ehhez képest fordított a helyzet: ott egy kismajmot kezd el úgy kezelni a főhős, mintha csecsemő lenne: ruhát ad rá, saját gyermekeként neveli, és még be is jegyezteti a hivatalban mint a szerelmével közös gyereket. Ahogy azonban azt a film egy mellékfigurája is megjósolja, a majomkölyök túl fontossá válik az életében, és végül inkább lemond a saját születendő gyerekről és a gyereke anyjáról is az állat javára.

Még ennél is szélsőségesebb eseményeknek lehetünk tanúi az *I Love You*-ban, amelynek sztorija szerint egy fiatal férfi beleszeret egy utcán talált, vonzó női arcot ábrázoló kulcsstartóba, aminek ha füttyül, az az „I love You” vallomással válaszol. Michelnek innentől kezdve nincs szüksége igazi kapcsolatra, nem kellene neki az igazi nő, miniatűr-baba-szerelmének viszont egyenesen a megszállottjává válik. Csakhogy Ferreri éretlen férfijai még a pótlékokra sem képesek vigyázni: Lafayette magára hagyja a kismajmot, akit így felfalnak a várost elárasztó patkányok, Michel pedig féltékeny dühében kalapáccsal veri szét imádott kulcsstartóját, amikor az nem képes válaszolni neki (mivel a férfi egy baleset miatt már nem tud füttyülni).

Akkor sem jobb a helyzet, amikor a hős élő emberrel akar valamilyen múltbeli hiányt betölteni, gyermekkori traumát helyrehozni. A *szuka* főhőshez hasonlóan *A hús* Paolója sem szadista indítatásból gyilkolja meg, majd zabálja fel módszeresen a szerelmét. A gyerekkori vallásos élmény, a katolikus misék „vegyétek és egyétek, ez az én testem, az én vérem!”-je keveredik itt az ősi természeti társadalmak kannibál szokásaival, annak a modern világban továbbélő „úgy szeretlek, majd megeszlek” szó szerint értett gesztusával („Francesca, most a karod vágtam le, és egy egész csendes fűrészt használtam hozzá. [...] Én tudom, hogy nem vall jó ízlésre, de meg akartam őt enni, és nyilván nem ehettem meg anélkül, hogy megöljem. [...] Én nem csak egy darabkát akarok, én magamhoz szeretném venni istent, őt magát teljesen.”).

A *húsban* ábrázolt kannibál aktus egyébként már *Az utolsó asszony* megelőlegezte („Felzabálunk. Fel fogunk



zabálni. Egész éjjel csak csodálunk” – mondja magára és gyerekére célozva Gerard Valerie-nek). Természetesen mindkét esetben a birtoklás, az abszolút birtoklás a lényeg, és itt ismét visszatértünk az éretlen férfiszemélyiségekhez, akiknek nyilván Paolo a legszélsőségebb példája, aki csak ezen a módon képes kifejezni a szerelmét és a rajongását. De Ferreri genderfilmjeiben az endokannibalizmus (a törzsen belüliek elfogyasztása) mellett előfordul exokannibalizmus (a törzsen kívüliek elfogyasztása) is: *Az ember magjában* láthatjuk, hogy a főhős nő meggyilkolt riválisát a következő jelenetben feltárlja a férjének.

GENDERBE ZÁRVA

A pusztító szexualitás négy fal közé zárt megjelenítésével kicsit *Az utolsó tangó Párizsban*ra emlékeztető *Az utolsó asszony* főhőse először sikeresen tört ki a társadalmi nemek eleve elrendelt kényszerűségéből, és egyedülálló apukaként babahordozóban hordta gyereket a bölcsibe. De az életét váratlanul felforgató nő mindent megváltoztat: mivel foglalkozására nézve óvónő, először a gyereket próbálja (Gerard véleménye szerint legalábbis) kisajátítani, majd szépségével és szexuális kizsákmányolásával felpiszkalja a férfi alantas

„Éles, zárt formák veszik körül”

(Marco Ferreri: *Szia majom!* – Gerard Depardieu)

ösztöneit és birtoklási vágyát. Abbéli igyekezetében, hogy bebizonyítsa Valerie-nek, „nemcsak farka van, hanem szíve is”, Gerard nem lát más megoldást, és a film iszonytató zárlatában mintegy fordított logikával egy elektromos kessel levágja saját péniszét.

„Nincs szabadság. Az ember nem járhat más úton, mint amit kijelöltek neki” – hangzott el korábban a filmben, a férfi viszont ezzel a drasztikus gesztussal próbál kitörni a nemiség béklyójából. A hetvenes évekre tematikailag radikalizálódott, formailag pedig a modern technológia világába üresedett elemeket használó rendező ezt a nembe és társadalmi nembe zártságot szigorúan ismétlődő geometrikus mintákkal képezi le. Hőseit éles, zárt formák veszik körül: már a hatvanas évek végi *A háremben* is a figurákat körülvevő polc-rendszer és lándzsaszerűen felmeredő lépcsőfeljáródíszek mutatják, hogy a gender poklából nincs menekvés.

A későbbi filmekben a belsőépítészet után a házak, épületek veszik át ezt a szerepet: *Az utolsó asszony* ipari közegében erkélysorokból, toronyházakból, ablakokból álló sorminta, gyárkémények sokasága jelzi, hogy a hősök nem tudnak szabadulni, berögzült viselkedési mintákba vannak ragadva. Ez a szigorú geometria pedig sosem en-

ged fel: jellemző módon még a bölcsőde helyszíne sem játékos, ott is négyzetes üvegfalak közé vannak zárva. (Ehhez képest vicces ellentmondás, hogy az egyenrangú szerelmet elutasító főhős *A szukában* egy kerek, mell alakú épületben lakik.) Ez az eszközhasználat pedig a nyolcvanas években is megmarad: *A jövő a nőben* futurisztikus disztkörnyezet, az *I Love You*-ban *Az utolsó asszony*-hoz hasonló kemény, durva industrialitás jelenik meg.

Ennek a monoton formavilágnak egyrészt *A háremben* látott gepárdkölyöktől kezdve a *Szia, majom!* imádni való kismajmán át a *Piera története* bájos kiskutyájáig szinte minden Ferreri-filmben felbukkanó, az eredetileg állatorvosnak tanult, s élete folyamán

az emberekből kiábrándult alkotó szemében a kedveset és jót jelképező kisállatok, házi kedvencek, másrészt az egész életművön végigvonuló tengermetafora képezi az ellentétjét. A megnyugtatóan morajló, anyaián átölelő víztömeg azonban egyedül a nőknek: a *Piera története* asszonyainak, a végül egymásra találó anyának és lányának hoz megváltást, *A jövő a nő* főhősnőinek pedig megnyugvást – a genderfilmek férfi hőseinek ez sem jár.

A tengerpart náluk a halál, a pusztulás, a kilátástalanság (*Szia, majom!*), egyes esetekben (*Az ember magja*) a társsal közös halál helyszíne. A legárulkodóbb ebből a szempontból az *I Love You* zárójelenete, amelyben egy önidézzel a (korábban a tévében mutatott konkrét jelenettel is felvillantott) *Dillinger halott* (1969) tengeri fináléja jelenik meg – ezúttal abszolút negatív előjellel. Míg a korábbi filmben a gyilkossá vált hős elhajózhat Tahiti felé a tengeri hajóval, addig a motorjával a tengerbe hajtó Michelt csupán délibábként csalogatta szeretett miniatűr babájának csak általa látott inkarnációja, a háromárbocos nélküle megy el. Ahogy nem menekülhet a tenger felé *A hús* kannibállá lett hőse sem: csak térdre rogy a parton, hiszen tudja, hogy előbb-utóbb eljönnek érte. Ahhoz, hogy járjon a szabadulás, újra kéne születnie – lehetőleg nőnek. •

RENDRŐNŐK ÉS HOMME FATALOK

Gyengébb igen

VARRÓ ATTILA

HIÁBA JÖTTEK DIVATBA A KŐKEMÉNY NYOMOZÓNŐK A KRIMIKBEN, A 90-ES ÉVEK NŐI ZSARU-THRILLEREI SÖTÉT, FULLASZTÓ LIDÉRCNYOMÁSOK.

Bizonyára nem véletlen, hogy a 20. század egyik alapműfajának nevezhető detektívregényben a két legismertebb női nyomozó egy kedélyes idős hölgy és egy cserfes csitri: két csavaros eszű, ártalmatlan hobbi-nyomozó, az aktív szexuális időszak két szélén – szemben (férfi)jerejük teljében lévő kopó-kollégiáikkal. Több mint fél évszázadon át úgy tűnt, egy krimihős nő bátran lebuktathat bárminemű bűnözőket, mindössze két dologra kell vigyázni: ne bánjon lőfegyverekkel és ne szexeljen – a pusztá gondolat, hogy egy reprodukív nő a jog és igazság nevében térdre kényszeríti a törvényszegőket, épp oly riasztónak tűnt a korabeli kiadók szemében, mint ha abortuszra menne vagy saját neméhez vonzódná. A Mrs. Marple és Nancy Drew kettős trendjének hosszas uralmát – elgondolkodtató módon – újfent nem a 70-es évek feminista mozgalma törte meg a tömegkultúrában. Miként a hollywoodi fősodorban az ultrakonzervatív 80-as évektől hódíthattak teret a női rendezők, úgy a krimi irodalom is ekkor rukkolt elő a régóta joggal várt *hard-boiled* íróknál és detektív-amazonjaikkal, akik nem csupán szellemi téren, de tesztileg (legyen szó bűnyóról vagy szexről) és lelkiileg (öntörvényű renitensek, mindenre elszánt igazságosztók) is méltó riválisai voltak Sam Spade-nek vagy Mike Hammernek. A klasszikus amerikai bűnyügyi irodalom 40-es évektől 60-as évekig terjedő fénykora számtalan kiváló női íróval ajándékozta meg a műfajt: nem egy közülük stabil helyet foglal el a topszáz listák felső harmadában, legyen szó Dorothy B. Hughes, Patricia Highsmith, Margaret Millar vagy Elizabeth Sanxay Holding életművéről.

Ám ezek a szerzőnők még nagy ívben elkerülték az erős női detektív hős tabusértőnek (ezáltal piacilag károsnak) tartott alakját: szinte kizárólag esendő, kiszolgáltatott, csapdába szorult kisemberekről írták regényeiket, a különbséget csupán az áldozat neme jelentette közöttük (férfi oldalon a *Ride a Pale Horse* és a *Két idegen a vonaton* fullasztó noirjaival, női oldalon a *Beast in View* és a *The Blank Wall* hátborzongató pszichológiai thrillereivel).

A 80-as évek elején azonban megindult a női detektív regényhulláma: a 70-es években uralkodó 1%-ról a 90-es évek derekára 10%-ra ugrott arányuk. Az 1982-es évtől komoly sikereket elkönyvelő triumvirátus, a chicagói V.I. Warshawski (Sara Paretsky: *Kártalanítás*), a Santa Teresai-i Kinsey Millhone (Sue Grafton: *A mint alibi*) és Sharon McCrea San Francisco-ból (Marcia Muller: *Ask the Cards*) eltérő módon viszonyul a klasszikus magánkopó erényekhez: a cinikus Warshawski jól bánik az öklével és pisztolyával, az empatikus McCrea visszafogott Holmes-i analitikus, az idealista Millhone akár Philip Marlowe kishúga is lehetne. Abban azonban hajszálra megegyeznek, hogy önállóságuk nem társul számkivetettséggel, magánnyal: hű barátnők, segítőkész férfiszaktársak (rendőrnnyomozók, újságírók) veszik körül őket, sőt előszeretettel bonyolódnak kisebb-nagyobb szerelmi kalandokba, még akkor is, ha a pasik többsége képtelen lenyelni a detektív-hivatásukkal járó békákat. Magánéletükben és szakmailag egyaránt jól érzik magukat a bőrükben: árnyalt személyiségek, teljes életet élnek, a maguk sajátos hóbortjaival. Karrierjük a hivatalos bűnüldözés intézményes

keretei között kezdték (Warshawski az államügyészi hivatalnál, Millhone a kaliforniai rendőrségnél, McCrea egy biztosítási nyomozócégnél), ahonnan nem antiszociális viselkedés vagy hivatali vétségek miatt kerültek el, hanem egy értelmesebb életpálya vágyától hajtva – hogy rács mögé juttathassák a vétkeseket, a politikai vagy gazdasági érdekek kötőfékei nélkül. Noha egyik író nő sem tartozik a műfaj élvonalába, karakterábrázolás terén akár Block-kal vagy Christie-vel is felveszik a versenyt: detektív hős nőik szinte életre kelnek a regények lapjain, minden ízükben hiteles és meggyőző zsánerfigurák, akik hús-vér emberek között folytatják vesztélyes mesterségüket.

A BÁRÁNYOK ELHALLGATTÁSA

A hollywoodi filmipar hamar észrevette a regények nyomán feltámadt közönségigényt, de meglehetősen lassan reagált és igen óvatosan tapogatózva, mintha csak a szélesvásznú elretentőbbnek tűnnének a papírkötésben még vonzó hős nők – sokatmondó, hogy az ekkortájt divatba jött „női partner” kísérleti motívuma kezdetben sci-fi köntösben jelent meg a fősodorbéli bűnyügyi filmekben, afféle jövő zenéjeként (*Gyilkos robotok*, *Nemezis*, *Robotzsaru*, *Pusztító*). Az első álomgyári fecskék egyik stratégiáját komoly, elismert és gyakorlott veteránok képviselték, akik a hagyományos filmdrámák felől közelítették meg a női törvényőr karakterét, jócskán megpakolva feloldásra váró komplexusokkal – ezzel is jelezve, hogy egy nő számára a nyomozóiskola alapkövetelményei közé tartozik valami kiadós lelki probléma, az a bizonyos „bárányok hallgatása”, amelyet gond nélkül előkaphat, ha igazolni kell pályaválasztása okát. Bob Rafelson *Fekete özvegyének* (*Black Widow*, 1987) sorozatgyilkos-vadász FBI-nyomozója, a Costa Gavras-féle *Becsapva* (*Betrayed*, 1988) fajvédő terrorcsoportjának soraiba beépülő ügynöknő és Sidney Lumet haszid gyémántkereskedők között kutató New York-i rendőrnője, az *Idegen közöttünkben* (*Stranger Among Us*, 1990) egyaránt magányos, tartós kötődésre képtelen, családi problémákkal terhelt figurák, akik az első adandó alkalommal beleszeretnek az ügy egyik központi szereplőjébe. Habár ezek az álompasik igencsak széles skálán mozognak, legyen szó a soron következő

milliomos-áldozatról, a fő gyanúsítottat jelentő rasszista kisgazdáról vagy a zárt zsidó közösség leendő rabbijáról, mindegyikük egyfajta konzervatív szupermacsó a maga sajátos módján – a kudarcba fúlt szerelem pedig bús tanúbizonysága a nyomozónő magánéleti krízisének, amelyet hivatása inkább elmélyít, mint megold vagy menekülést kínál előle. Mindhárom thriller bűnügyi szála a műfajtól elvárt eredménnyel ér véget, a gyilkosok elnyerik méltó büntetésüket: a különbség csupán annyi, hogy a történet végére a hősnő is elveszít valamit, ami kiutat jelentett volna számára boldogtalan rendőri életéből – a házasság felé.

Különösen szembetűnő a három film egységes törekvése arra, hogy a rendőri munkát egyfajta álruha, maszk, szerepjáték gyanánt állítsa be a hősnő számára (a *Fekete özvegy* második felében a felfüggesztett nyomozónő egy hawaii nyaraláson próbál beférkőzni a gyilkos bizalmába): feszült beépülésztorikat követünk, ahol megsokszorozódik a nyomozó személyes identitáskrízise. Miközben a 80-as években divatosá vált erotikus thrillerekben a rendőrség előszeretettel használt csinos csalétket a különféle szexuális bűnözők és sztriptízgyilkosok horogra kerítésére, akár saját női munkatársait sem kímélve a szex-tárggyá alacsonyításától (lásd *Too Scared to Scream*), az ellendőzist jelentő „női zsarú”-kínálatból egyedül Costa-Gavras műve jutott el arra a pontra, hogy mindezt rendszer-szintű kizsákmányolásként ábrázolja. A csalétek-motívum hangsúlya nem a hímsoviniszta gondolkodásmód kritikáján volt, inkább a női hős önáltatását, a rendőri munka pótszer-mivoltát kívánta érzékeltetni: amennyiben Pizskos Harry szenteli életét az erőszakos bűnözők üldözésének, az elhivatottság, ha Pizskos Mary, az élethazugság. Ugyanezt az álca-motívumot használta a korai rendőrnő-filmek másik (kevésbé jelentős) csoportja, csak épp jótékony humorforrásként – mint ahogy magukat a filmeket is korábbi kasszasikerek női jelmezbe bujtatott vígjáték-verzióinak szánták. Az 1983-as *Esőkabát* (*Trenchcoat*) a klasszikus noirok kliséiből összetákolt Disney-komédia, 1987-es *Végzetes szépség* (*Fatal Beauty*) a *Beverly Hills-i zsarú* felmelegítése a géppuskaszájú Woopi Goldberg-gel, az 1989-es *Próbarendőrök* (*Vice Academy*)

a *Rendőrakadémiát* helyezi női közegbe egy laza epizódfüzér keretében, amelyek során a butuska rendőrlány-tanócok hol prostinak, hol pornószínésznőnek öltözve próbálják összeszedni a diplomához szükséges tíz letartóztatást (ez a faék egyszerű modell öt további folytatást eredményezett tíz év alatt).

De még a vígjáték kis kanál cukra sem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy beadja a lelkiileg egészséges, szellemileg átlagon felüli és kinézetben átlagos *hard-boiled* nyomozónők triplán keserű piruláját: míg a *Végzetes szépség* – ismét csak – lappangó traumából farag öntörvényű rendőrnőt (ifjúkori drogfüggőségével kislánya halálát okozta, ezért lett kábítószer-osztagos), a *Próbarendőrök* inkompetens kadécticái kizárólag szexuá-

lis vonzerejüknek köszönhetik gyér sikereiket. A korszak legismertebb álomgyári zsarunője, egyben az első vérbeli magándetektív a felhőzatalban, ötvözi mindkét hozzáállást, humorforrásként használva a dögös álcára épülő szerepjátékokat és az anyaszereptől való rettegés leküzdését. A *V, mint Viktória* (*V.I. Warshawski*) 1991-es thriller-vígjátéka különösen beszédes műfaji kísérlet, nem csak úttörő-szerepe, de adaptációnivolta révén is. Jeff Kanew rendező és három írója Sara Paretsky magánzsaruja köré szőtt saját történetet, az első

három regény (*Kártalanítás*, *Holtpont*, *Killing Orders*) motívumaiból: egyrészt összeválogatva belőlük a bevált női poénforrásokat (ragaszkodás a csinos cipőkhöz, civakodás a csélcsp szeretővel), más-

„Jócskán megpakolva feloldásra váró komplexusokkal”

(Kathryn Bigelow: *Kék acél* – Jamie Lee Curtis)



részt több ponton szakítva a formabontó vonásaival. Paretsky boldog függetlenségben élő magádetektívjától eltérően Kanew hősnője Hawks-komédiákba illő *screwball*-románcot folytat a rivális újságíró-figurával; rámenős, szemtől-szembe módszerek helyett szívesebben nyúl az átverések és álcázások eszközához; ráadásul rögtön befogadja a meggyilkolt álompassi kamaszlányát, és bájos anya-lány kapcsolatot alakít ki vele a közös nyomozás során (míg a *Kár-talanítás* hasonló fruska-figuráját V.I. inkább egy barátnő gondjaira bízta, hogy zavartalanul folytathassa munkáját). A Paretsky-regények állandó magánéleti problémáját, a jogos bizalmatlanságot a tartós párkapcsolattal szemben, felváltják az anyasággal kapcsolatos kétségek, amelyek a páros detektívesdi sikereivel lassan szertefosznak – nem véletlen, hogy a fordulatok után végül a kislány vér szerinti anyja bizonyul a halált érdemlő főgonosznak (a forrás-művekben kivétel nélkül a Nagy Fehér Férfi áll a bűntények mögött). Itt érdemes megjegyezni, hogy amennyiben férfiak írták-rendezték a korabeli női rendőr filmeket, szívesen választottak

női antagonistát (*Fekete özvegy*, *Idegen közöttünk*, *Kettős álarc*), esetleg olyan férfit, akit impotenciája (*Fear*, *Tökéletes másolat*) vagy szexuális orientáltsága (*A bárányok hallgatása*) megfoszt a férfiasságától. Ezeket a hősnőket gondosan olyanra gyúrták a szorgos férfizek, hogy minél kisebb fenyegetést jelentenek a férfierőn alapuló világra: valahogy mindig sérült árúként jelentek meg a thrillerekben, alakjukkal a tradicionális nemi szerepek előbbre valóságát hirdelve az emancipáció ellenében – hiszen a sok évtizeden át a nőközönségnek címzett „sikeres vagy boldog” álomgyári üzenetéhez.

MAGÁNYOS NYOMOZÓK

Amikor a 80-as évek derekán a feltörekvő rendezők megvetették a lábukat Legújabb-Hollywoodban, a három bűnügyi alapkarakter közül (nyomozó-bűnöző-áldozat) az első került utoljára a kezük közé – lévén a rendőrnő jelentette a legnagyobb kihívást a klasszikus műfaji normákhoz szokott közönségnek. Nem mintha a perem-

vidéken nem lettek volna korábban is izgalmas próbálkozások női filmesek részéről (*Variety*, *Harapós hölgy*), de még ezekben is a „woman-in-peril” hagyományos thriller-figurája alakult a cselekmény végére tevékeny, céltudatos, akár teljes diadalt arató nyomozóvá (a *Harapós hölgy* [*Lady Beware*, 1987] kirakatrendezője leleplezi kéjgyilkos zaklatóját, csapdába csalja egyik művében, majd átadja a rendőrségnek). Még mielőtt az *A bárányok hallgatnak* 1992-es Oscar-esőjével szalonképessé tette a női nyomozó alakját a műfajban, három rendező is szerencsét próbált vele a fősodorból (valamint két másik a *straight-to-video* kategóriából), változó színvonalú végeredménnyel, de egyaránt kisebb-nagyobb műfaji revízióval. A korszak hagyományos zsaru-thrillerei egyrészt makacsul követték az öntör-

vényű magányos bosszúálló Piszkos Harry-formuláját (legfeljebb több humorral, lásd *Die Hard*-széria), másrészt ötvözték a *buddy movie* vígjátéki formulájával (*Halálos fegyver*, 48 óra) – a női verziók legradikáli-

„Egy komplett generáció csalódásából fakad”
(Lizzie Borden:
Szerelmi bűntények
– Patrick Bergin és
Sean Young)



sabb lépése az volt, hogy merészen az előbbi választották; a legizgalmasabb húzása pedig az, hogy átfestették noir-árnyalatúra, arany középutat találva női elődeik áldozat-thrillerei (*Sima száj, Siesta, Fegyvermánia*) és a Rafelson/Lumet/Costa-Gavras-féle hollywoodi nőzsaru-drámák között.

Ezek a rendőrök távolról sem nagydumás vígjátéki figurák, inkább eltökélt, kemény, de alapvetően magányos hivatásosok, akik a körülöttük lévő világot távolságtartással, sőt elidegenedve szemlélik. Kathryn Bigelow harmadik nagyjátékfilmje, a *Kék acél (Blue Steel)* egy újonc rendőrnő beavatását követi végig, amely során szadista macskagégér párharc áldozatává válik, miután egy sáros manhattani bróker előbb ellopja a fegyverét, majd elcsavarja a fejét, végül terrorizálni kezdi – a fiatal rendőrnő egyszerre csalódik friss szerelmében és friss szakmájában, végül saját kezébe véve a törvényt bosszút áll a férfin. A közepes színésznőből (és Clint Eastwood nejéből) rendezőnévé váló Sondra Locke filmje, *A bűn vonzásában (Impulse)* egy erkölcsrendészeti nyomozónő története, aki belekeveredik egy maffia-leszáolásba, majd úgy dönt, lelép a hozzá került piszkos pénzzel, hogy kiszabaduljon a fullasztó rendőri kötelékből. A feminista független filmes Lizzie Borden első mainstream mozifilmje, a *Szerelmi bűntények (Love Crimes)* az államügyészi hivatal törekvő munkatársnőjéről szól, aki nyomába ered egy nőket kihasználó/bántalmazó szexuális ragadozónak, majd maga is a bajszos bájgúnár rabjává válik, míg nem aztán felülkerekedik zsarnokán és börtönbe juttatja. Katt Shea (szintén ex-színésznő) férjével írt elsőfilmje, a *Meztelen halál (Stripped to Kill)* már vérbeli szexploitation darab egy sztriptíz-táncosnők közé beépült nyomozónőről, szürreális vetkőzösszámokkal és nyíl-egyenyes krimiszállal, amelynek végén a hősnő lelövi az eszelős gyilkost – az úttörő lesbikus filmdrámájáról (*A szerelem sivataga*) híres Donna Deitch tékapolcos Trimark-filmje, a *Bűnös ösztön (Criminal Passion)* pedig az *Elemi ösztön* precíz női verziója egy renegát zsarunőről, aki viszonyba kezd a kéjgyilkosságokkal vádolt szupercsacsó építésszel, majd leleplezi és hidegvérrel kivégzi a kollégák érkezése előtt.

Bármily meglepő, hősnőjüket és alapszituációjukat tekintve ezek a fil-

mek sokkal közelebb állnak a férfielődeik által jegyzet nőzsaru-bűndrámához, mint a korabeli női *hard-boiled* regényekhez – még az álruha-motívum is végigvonul bennük (a *Meztelen halál* és a *Bűn vonzásában* beépített rendőrnőjétől a *Szerelmi bűntények* álcázott nyomozásán keresztül a *Kék acél*ig, ahol maga a rendőruniformis válik a történet végére álruhává). A pályaválasztás hátterében ezúttal is trauma vagy pszichés probléma lapul (a *Kék acél* és a *Szerelmi bűntények* esetében brutális apafigura árnya kísért, a *bűn vonzásában* és a *Bűnös ösztön* rendőrnőt a sötét oldal izgalmi, a hatalom és erőszak vonzzák), amelyek destruktív hatással vannak a magánéletre. Egyik hősnő sem képes tartós kötődésre, ám ezt nem kezelik olyan lezseren, mint hasonszőrű férfitársaik – szeretnének stabil kapcsolatot, ugyanakkor képtelenek megbízni a férfiakban és mint kiderül, bizalmatlanságuk egyszer sem alaptalan. Ezek a zsarunőfilmek a férfienlenek felett aratott győzelem ellenére épp azért válnak noir-történetekké, mert egyöntetűen a kísértés és bűnbe csábulás melodramai meséjét mondják fel a bűnfilmes díszletek között, még akkor is, ha a thriller-szál minden esetben az antagonistá megglakolásával zárul. Mi sem jelzi ezt szebben, mint a női rendezők erős zsánervonzalma a csábító alfahímekhez, akikről mindig kiderül, hogy alattomos, önző és manipulatív gonosztevők: afféle *homme fatalok*, akikben épp oly dőreség megbízni, mint Phyllis Dietrichson-ban, Brigid O'Shaunessy-ben vagy épp Catherine Trammelben. Míg azonban az *Elemi ösztön* végén a detektívhős boldogan elmerül az „élünk mint hal a vízben és baszunk mint a nyulak” mámorában, mit sem sejtve az ágy alatt heverő jégvágóról, addig Bigelow, Borden vagy Deitch hősnője a fináléra magára marad áruól szereleme véres testével. Szívszorítóak ezek a műfaji duplacsavarok, hajszálpontosan a thriller és noir pengeélére helyezve: egyfelől ott az eksztázis, ahogy a hősnő jól megérdemelten szitává lövi a szemét pasit, másfelől ott az aljas utcák üressége, ami ezután várja (az öt filmből éppen a két színésznő/filmes feleség, Locke és Shea alkotása zárul klasszikus szerelmi happy enddel, méghozzá egy nemes lelkű zsarutárssal).

Ami ezeket a filmeket markánsan megkülönbözteti a férfimesterek kezéből kikerülő bűndrámától, az nemcsak a szupercsacsó-antagonisták sötét alakja (amelyet szintén csak Costa-Gavras mert bevállalni, de még ő is a finálé erőteljes kompromisszumával, esendő szerelmes férfit faragva a bűnszasszistából, aki jóformán öngyilkossággá alakítja a végső leszámolást). Noha a korabeli rendezőnők is szinte egyöntetűen tragikus noir-alakként jelenítik meg hősnőjüket (lásd még *Campion Nyílt sebét* vagy Kusama *Pusztítóját*), a körülötte lévő világot inkább szubjektív olvasatként, mintsem a Lumet vagy Costa-Gavras filmjeiben szereplő objektív társadalmi valóságként ábrázolják – akárcsak az akkoriban készült női bűnfilmek túlnyomó többsége (*Harapós hölgy, Siesta, Doboza zárt szerelem, Poison Ivy, Meztelen halál 2.*). Hatalmas különbséget jelent, hogy egy film azt állítja, a rendőri pályát választó nők torzult személyiségek és bukásra vannak ítélve (ne feledjük, még Clarice Sterling is alulmarad Dr. Lecterrel szemben) – vagy azt, hogy ezek a nők ilyennek látják/érik magukat. Miként a klasszikus noir táptalaja a frusztráció, tehetetlenség, elidegenedés alapérzése volt a világháború utáni férfilelekben – és a neo-noir revíziós hulláma is részben vietnámi importnak számít –, úgy a női noir felvirágzása is egy komplett generáció csalódásából fakad: ezúttal a másik nemnél, az ultrakonzervatív Reagan-érában, egy hősieles küzdelem után, amely az előző évtizedben átfórmálni látszott az évezredes gender-tradíciókat. Monokrómra szűrt képek, bizarr nézőpontok, légies kameramozgások, expresszív *chiaroscurók*: a *Harapós hölgy*, a *Kék acél*, a *Szerelmi bűntények* vagy akár a *Bűnös ösztön* sejtelmes álomvilágba helyezett lidércnyomások, ahol a férfirémek sötét varázsszal láncolják magukhoz a hősnőket, fittyet hánynak a történetlogika törvényeire és szinte legyőzhetetlen túlvilági lényeknek tűnnek. Az ellenük való harc sokkal inkább a hősnőbe vert félelmek (brutális apák) és szexuális elnyomás (szadista szeretők) leküzdéséről szól, a sötét végkifejletek tanúbizonysága szerint inkább kevesebb, mint több sikerrel: míg a 90-es évek erotikus thrillerei erős nemek voltak a *female power*-re, a női noirok inkább gyenge igeneket jelentettek rá – szomorú szépségük mai szemmel nézve megrendítő. •

KULTMOZI: FEHÉR ÉJSZAKÁK

Végső állomás: Hårga

VARGA ZOLTÁN

ARI ASTER MÁSODIK FILMJÉNEK STÍLUSBRAVÚRJÁBAN ÉS VÉGLETES HANGNEMKEVERÉSÉBEN FOLK-HORROR ÉS SLASHER OLVAD EGYBE.

Király Jenő fogalmazott így utolsó interjújában (*Filmvilág* 2013/12): „Az elnyárspolgárisodó társadalom számára emészthetetlené válik a bátorság és kezdeményezés. A szellem azonban kipusztíthatatlan, és ha nem is virágkorban élünk, virágok vannak, melyek annál szúrósabbak, minél mérgezetesebb, sivatagosabb, mostohább a kor. (...) A fontos film vetítőterméből egyikünk percek után kirohan, a másik kényszeresen visszajár a moziba.” Nem tudom eldönteni, vajon a Mester ilyen „szúrós virágként” méltatná-e a *Fehér éjszakákat* (*Midsommar*, 2019), az viszont bizonyos, hogy Ari Aster alkotása a kortárs film egyik legmegosztóbb – alaposabb szemrevételezésre már ezért is méltó – darabja.

A *Fehér éjszakák* elveti a szabványos horrorkliséket, miközben ihletetlen fordul számos műfaji előzményhez is. A zsánerhagyományok újraértelmezése mellett a műfajjátékot támogató, de attól függetlenül is működő stílusbravúrija és a végtelenségig vitt hangnemkeverés miatt is megkülönböztetett figyelmet érdemel. A műfaji és a stilisztikai réteg együtt eredményezik a kortárs film egyik legkülönösebb tételét, amely – talán nem is olyan kicsit – „a miénk is”: az amerikai-svéd koprodukcióban készült művet Magyarországon forgatták, a stáb döntő hányada hazai közreműködőkből állt. (Az alábbi – spoilerekkel teli – sorok a film eredeti, 148 perces moziváltozatára vonatkoznak, nem a közel háromórás rendezői verzióra.)

BOLDOG NYÁRI NAPFORDULÓT!

A *Fehér éjszakák* a 2018-as *Örökség* depresszív és fojtogató családi rémdrámájával nagy feltűnést keltő Ari

Aster második nagyjátékfilmje, amely továbbviszi a debütáló moziból a gyász témáját és a szekták iránti érdeklődést, a természetfeletti elemekről viszont teljesen lemond. A *Fehér éjszakákban* nincs boszorkány-praktika, kísértetjárás vagy más érzékfeletti rémség: szituációja, helyszíne és a rituálék sora a szörnyűségekbe torkolló (nép)szokásokra és szertartásokra épülő folk-horrorra idézi, egyes elemei és szerkesztésmódjának némely vonása az öncélú mélysárlásokra kihegyezett slasherfilm emlékeit hívják elő. Főhősünk, a fiatal Dani (Florence Pugh) elveszíti a családját, amikor egy téli estén lelkibeteg nővére elgázosítja önmagát és a szüleit. Hónapokkal később a gyászoló lány a barátjával és annak antropológiát tanuló szaktársaival Svédországba utazik, hogy egy isten háta mögötti, idilli kistelepülésen részt vegyen a nyári napforduló kilencnapos ünnepségén. Hårga kezdetben barátságosnak mutatkozó közege fokozatosan felfedi valódi arcát, de mire a jövevények ráébrednek arra, hogy mi vár rájuk, már késő.

A történet nagyvonalakban a folk-horror csúcsművét, az 1973-as *The Wicker Man* idézi (magyarul *A fűzfaember*, illetve *A vesszőből font ember* címen ismeretes): Robin Hardy filmjében a skót szigetre érkező angol rendőr egy pogány kultusznak hódoló kisközösségben eltűnt lánygyermeket próbál megtalálni, s nem ismeri fel, hogy csapdába csalták: őt szánják a termékenységi rítus emberáldozatának. (A kollektív ünnepség keretében levezényelt emberáldozat témája még korábbi előképre is visszautal: Herschell Gordon Lewis *2000 Maniacs!* [*2000 mániákus!*] című 1964-es produkciójában a déli

városka lakói egy titokzatos jubileum alkalmából középkori kivégzésformákat követve öldöklük a vendéglátott északi átutazókat.) A *The Wicker Man*ben éppúgy előre megtervezett – megtevesztésre és manipulációra alapozott – intrika veszejt el a főhőst, mint a *Fehér éjszakák* amerikai egyetemistáit; Hardy és Aster hangnemkeverés iránti vonzalma is párhuzamba állítható, nem beszélve a sötét humorú mozzanatok alkalmazásáról. Meghatározó közös jegy az erotika is – nem mellékes, hogy éppen az erotikus feszültség kispórolása az egyik alapvető hibája a *The Wicker Man* 2006-os remake-jének, a *Rejtélyek szigetének*. A Hardy-filmben a Britt Ekland által megformált Willow erotikus kísértést jelent a rendőrtisztnek, ám a férfi ellenáll a csábításnak, Asternél viszont Christian (Dani barátját) sikerrel hálózza be a kommuna ifjú hölgytagja, az idősek áldásával „párosodásra érett” Maja. (Christian és Maja rituális közönsülésének kiugróan bizarr jelenete az ugyancsak szekta-központi *Rosemary gyermeke* izlésborzoló képsoraira rímel.)

A *Fehér éjszakák* mégsem csupán sajátos *The Wicker Man*-parafrázis, több annál: variáció hasonló témára, amelybe máshonnan ismerős mozzanatok is beépülnek. Aster a Hardy-film kiátkozott remake-jéből is merít: ott a Nicolas Cage által játszott nyomozó maga ölt medvejelmezt, hogy elvegyüljön a felvonulásban, itt az eleven lélegetésre szánt Christian vendéglátói gyömszölik bele medvebundába a szertartás végén. Fontosabb közös vonás, hogy a remake és a *Fehér éjszakák* prologusában egyaránt traumatizálódik a főhős, aki aztán nem is tud elmenekülni belső démonai elől. Cage karaktere közlekedési rendőrként véletlenül egy anya és kislánya halálos balesetét okozza, s ez is motiválja, hogy a szigeten megtalálja az eltűnt gyermeket (utóbb már arra gyanakszik, a tragikus incidens is az ördögi terv része volt, hogy a szigetre csalják). Hasonlóképpen, Dani hårgai élményei sem értelmezhetők az őt ért trauma nélkül: a családi tragédiára utal vissza az öregek szertartásos öngyilkossága éppúgy, mint a finálé tűzgyújtással végzett emberáldozása – de míg előbbinek Dani csupán passzív szemlélője, addig utóbbiban maga is közreműködik, ő küldi máglyára Christiant.

Hardy eredetijében és Neil LaBute remake-jében az áldozatnak szánt ember egymaga bolyong a megtévesztések labirintusában, Asternél kis csapat jelenik meg a világtól elzárt helyszínen az ünnepi időszakban – ez pedig a slasherfilmek tipikus kiindulópontjára emlékeztet. A kommuna változatos, de roppant kegyetlen kivégzési módzatai *A texasi láncfűrészés megszárítás* borzalmait juttatják eszünkbe – legkivált az ősi viking kizsigerelési forma, az úgynevezett *vérsas* alakjában, szárnyként kiterített tüdőkkal (!) fellógatott fiatalembert látva. A kistelepülés a táborig közegben játszódó slashernek milliójének feleltethető meg (*A halál anyyala*, vagyis a hírhedt *Sleepaway Camp* egy ellenfényben álló alak hátborzongató képével direkt is megidéződik), a szereplők eltűnése (elhullása) egyenként pedig a slasher védjegyszerű szerkesztésmódját követi. Még a szereplők – sokak számára – érthetetlen viselkedése is magyarázható a slasherhagyományok követésével: Hårga vendégei nem hajlandók felismerni, hogy veszélyben az életük, vagy ha sejtik is, jobbára nem kísérelnek meg menekülni. Hasonlóan figyelmetlenek

tehát, mint a slasherek óvatlan és léha fiataljai – nem véletlen, hogy Markot, a csapat élvhajász tagját a közösség szó szerint a „Bolond” archetipikus figurájával azonosítja, maradványaira csörgőspikát is raknak.

Aster legprovokatívabb műfaji fogása az, hogy lemond a horror képi világának és jelképrendszerének alapvető eleméről: a sötétségről és az éjszakáról. Ez önmagában nem újdonság, a *The Wicker Man*-eredeti mellett számos horroralapmű jelentős része játszódik nappal, külső terekben vagy fényes enteriőrökben (a *Madaraktól az Ómenen át a Ragyogásig*), Aster viszont a nyitányt követően a film egészében mellőzi a sötétséget, dominánssá teszi a napfényes külsőket. A *Fehér éjszakák* a megmutatott borzalmakat is szűk marokkal méri, pontosabban rendkívül gondosan választja meg, hogy mit és milyen mértékben tár a néző elé. Az erőszakos események zöme képen kívül történik ugyan, ez viszont csak fokozza a látható rémségek erejét:

„Valójában ki kiből hús hasznot”

(Ari Aster:
Fehér éjszakák –
Florence Pugh)

sokkal több a lezuhanó testek széttrancsírozódása, vérfigyasztozóbb a tilosban járó Josh hátbatámadása. Hogy a film a verőfényes közeg és a rejtve hagyott borzalmak ellenére is

dermesztő, az egyúttal stilisztikai kifinomultságának is köszönhető, amely nemcsak a (kortárs) műfajfilmben, de a művészfilmben is párját ritkítja.

VIRÁGKOSZTŰM ÉS MEDVEBUNDA

Kár, hogy Ari Aster nyilatkozata, miszerint számára a *Fehér éjszakák* mindenekelőtt a szakításról szóló mozi (break-up movie), túlságosan is rögzült a film fogadtatásában: lépten-nyomon találkozni ezzel az állítással a szaksajtótól az online fórumokig. Nem mintha nem lehetne így (is) értelmezni a *Fehér éjszakák*at, hiszen valóban kirajzolódik a törekeny párkapcsolat felbomlásának íve (a szakítást előbb a fiú pedzegeti, ám – a kommuna segedelmével – a lány hozza meg a végső döntést). Csakhogy a *Fehér éjszakák* sokkal több ennél. Danihez hangsúlyosabban társul a történetben a gyász terhe, mint a párkapcsolati válságé, míg Christian és szaktársainak antropológusi érdeklődése olyan kérdéseket vet fel, mint a kulturális idegenség, másság és főleg a meg nem értés dilemmái. A kívülről érkező csoport és a helybeliek viszonyának módosulásai pedig – hogy valójában ki kiből is hús hasznot – a manipuláció végzetes következményeire és a gátlástalan kizsákmányolás





fortélyaira figyelmeztet. A *Fehér éjszakák*at „szakításmoziként” aposztrófálni tehát elszegényítő, leegyszerűsítő értelmezés; sulykolása a film lehenгерlő formatudatoságának méltatását is háttérbe szoríthatja.

Az *Örökség* is árulkodott Aster erős stílusérzékéről; különösen a cselekménytér „belső megkettőzése” – a valós házba helyezett babaházak ötlete – vezetett vizuális leleményekhez. Ám a *Fehér éjszakák* felől nézve az *Örökség*et, a rendező stílusművészi oldala még csak ígéret, a folytatást és irányváltást egyszerre jelentő második moziban azonban – úgyszólván – kiszabadult a szellem a palackból. A kamera (az operatőr ismét Paweł Pogorzelski) és a zene (a komponista ezúttal Bobby Krlic) éppen olyan fontos „szereplői” a *Fehér éjszakák*knak, mint Dani, Christian vagy a kommuna emblemikus tagjai. Aster nem elsősorban a szavakra bízta a történetmesélést, hanem a vizualításra, amit – önironikus módon – már a legelső pillanatban megalapoz: a *Fehér éjszakák*at nyitó táblakép a teljes cselekményt (!) összefoglalja. A hárgai szállás falát díszítő rajzok ugyancsak konkrét jeleneteket vetítenek előre, a nagy táncról kezdve a megtermékenyítésen át az égő áldozatokig, egy rajzszorozat pedig pontról pontra részletezi Maja csábítási folyamatának stációit. Kulcsfontosságú vizuális jelzés, hogy a Hárgra felé tartó autót út során tótágast áll a világ, hőseink autóját és az előttük áramló-hömpölygő utat fejjel lefelé lát-

„Annál szúrósabbak, minél mostohább a kor”

(Ari Aster: *Fehér éjszakák*)

juk: mintha előrevetülne, hogy mindennek az ellenkezője lesz igaz, a mosolyok gyilkos szándékokat lepleznek, a vendégfogadás halotti torrá válik.

Aster és Pogorzelski a *Fehér éjszakák* öntörvényű vizuális logikáját alapvetően két képi stílus váltakozására építi. A nagyjából szemmagasságból vett mélységi felvételeket, a figurákat kis- vagy nagytotálban felvonultató beállításokat (ahol tehát a horizontális irányok dominálnak) rendre olyan képsorok váltják, amelyek felülnézetből tekintenek le az alakokra, olykor akár a talajra merőleges pozícióból – ez megfigyelhető mind a külső, mind a belső terekben, sziklacsúcson álló asszonyt és padlón közösülő párt egyaránt láthatunk felülnézetből. Míg az előbbi realiztikus hatású, az utóbbi „elemeli” a közeg láttatását a realitástól, s egyre inkább látomászerűvé teszi a képanyagot. Mindez tökéletes szintézist alkot a lassú, ráérős ritmus-szervezéssel: általuk a néző olyan világba helyeződik, ahol megállt az idő (látszólag mindig nappal van), a térélmény pedig ingadozik az organikus és reális, illetve a geometrikus és absztrakt ellentétei között. A képi stílus talán meglepő filmtörténeti párhuzamot is kínál. A hárgaiak stilizált kosztümjei, a táncjelenetek és más csoportmozgások révén a *Fehér éjszakák* a hetvenes évek európai művészfilmjének ornamentális irányzatához kerül közel, Paradzsanov vagy akár Jancsó egyes munkái juthatnak róla eszünkbe. Az utolsó harmad a

korábban is feltűnt hallucinációs látványokat halmozza: az elkábított Dani és Christian belső örvényléseit a külső teret átrajzoló hullámzások és fodorodások – lélegző virágok, szétmászoló húsok – érzékeltetik. Ez az LSD-hatást fürkésző filmek eljárásaira emlékeztet (lásd Varró Attila írását: *Filmvilág* 2010/7), s a *rossz utazás* (*bad trip*) balsikerű hallucinogén élményeinek megjelenítésével bővíti a filmet. Olyan lázálomszerű atmoszférát teremt ezeknek az eszközöknek az együttese, amely mintha futóhomokként ölelné körbe és borítaná be a nézőt, hogy azt érezze: nincs menekvés.

A *Fehér éjszakák* zárása tízperces jelenetsort szentel az ünnepség beteljesülésének. A hangsvót lassan áradó, egyszerre szomorúság és magasztos zene, a képépítkezést méltóságteljes kameramozgások sora uralja. Az emelkedettség éles ellentétben áll a szentélybe helyezett torzókollektív groteskségével és a még élő áldozatjelöltek feszélyező passzivitásával (Christian elkábították, a kommuna két önfeláldozást választó tagja némán várja a végzetet, míg testüket tűz nem égeti). A döbbenetes csúcsponton a hárgaiak kollektív őrjöngésbe kezdenek, amikor az övéiket is eléri a lángok. Dani is a kommuna tagja már, ő burkolódik a legstilizáltabb, csupa virágból kirakott kosztümbe, amely csak az arcát nem fedi – ily módon bizarr tükörképévé válik az elevenen eléggő Christiannak, akinek szintén csupán az arca látszik ki a medvebundából. Dani a záróképen előbb keserűen néz az összeomló sátor felé, majd egyre felszabadultabbá válik, végül mosolyra húzódik az ajka. Mosolya nem kevésbé hátborzongató, mint Norman Bates hatvan évvel ezelőtti filmzáró vigyora a *Psychóban*: mindkettő az önelvesztés és a téboly terméke.

Szinte hihetetlen, hogy ez a testi-lelki kínokkal és szörvénységekkel teli jelenetsor ne csak felzaklató és taszító, de egyben vonzó – lenyűgöző és delejző – is legyen. Aster és alkotótársai a korábbi részletekben (a kettős öngyilkosság, még inkább a rituális közösülés jelenetében) is érvényesülő hangnemeket már-már újszerű végletekig vitték a fináléban. Hogy a *Fehér éjszakák* műfaj történeti jelentőségű mű, afelelő aligha lehet kétségünk; imént vázolt művészi bátorsága révén pedig – ha óvatosan is – filmtörténeti jelentőségű remeklésnek is mondhatjuk. •

JAMES O'BARR: A HOLLÓ

Lángolva buknak alá az angyalok

Képregény-legendák

GÉCZI ZOLTÁN

AZ ÉPÜLETEK PORIG ÉGNEK, AZ EMBEREK MEGHALNAK, DE A LEGENDA ÖRÖK.

James O'Barr éveken át marad adós a válasszal *A holló* eredetét firtató kérdésre. Vonakodás nélkül nyilatkozott a zenei, irodalmi és képregényes hatásokról, de a történet gyökerét nem tárta fel a maga teljességében. Ha kitartóan faggatták, egy újságcikket emlegetett, amelyben egy detroiti kettős gyilkosságról olvasott: egy fiatal párral végeztek ismeretlen elkövetők (zsákmányuk egy 20 dolláros eljegyzési gyűrű volt), a gyilkosok személyazo-

nosságára sosem derült fény, törvény előtti számonkérésre nem kerülhetett sor. A fenti magyarázat azonban bajosan elégíthette ki mindazon olvasók fantáziáját, akik alaposan beleásták magukat a képregénybe, s miután az eredeti *A holló* minden idők legnagyobb sikerű független kiadásban megjelent műve (12 nyelvre fordították le, az értékesített példányszám pedig meghaladja a 750 ezret), a rajongóknak volt okuk a kétkedésre. Merthogy O'Barr története

„Az evangélium antitézise”

(James O'Barr – John Wagner: The Crow: Dead Time)



egyfelől szokatlanul ténszerűnek tűnt, létező helyek és személyek, megtörtént események képezték a narratíva alapját, másrészt a képregény olyannyira személyes, a szerzői jegyek annyira erőteljesek, hogy nehezen lehetett elhinni az újságcikkre vonatkozó, távoli referenciát. O'Barr csak a filmadaptáció bemutatását követően tárta fel a valóság másik, meghatározó jelentőségű felét: 1978-ban egy részeg sofőr elgázolta menyasszonyát, Beverly-t, aki a baleset helyszínén életét vesztette.

SÖTÉTEN IZZÓ JELENÉS

O'Barr 1981-ben kezdett el dolgozni a képregényen, de csak 1988-ban talált kiadót (Caliber Comics) az anyagra („Senkinek se kellett: az egyik kiadó szerint túl erőszakos volt, a másik szerint meg több erőszak kellett volna bele.”), amely 1989-ben füzetek, majd 1992-ben gyűjtemény formában került kiadásra. „Ugy véltem, hogy ha a felhalmozódott gyűlöletet és dühöt papírra rakom, akkor kipurgálom magamból ezeket az érzéseket. Valójában az történt, hogy a folyamat során csak intenzívebbé vált minden – csak a negatívumokra fókuszáltam. Ahogy haladtam a munkával, minden egyre rosszabb lett és sötétebb. Szóval nem értem el a kívánt célt – valószínű, hogy elbaszottabb alak voltam, amikor befejeztem, mint amikor elkezdtem.” *A holló*, mint terápiás projekt megbukott, ugyanakkor megszületett egy popkulturális klasszikus.

A hosszadalmas, éveken átívelő alkotófolyamat világosan lekövethető a fekete-fehér lapokon: a szerző technikája folyamatosan csiszolódott, a rajzok és a történet hangvétele egyre komorabbá és erőszakosabbá vált. O'Barr nem volt kiemelkedő grafikus; bár a tengerészgyalogságnál harcászati kézikönyveket illusztrált, *A holló* indításakor technikai és anatómiai szempontból egyaránt akadtak hiányosságai, saját korlátait lapról-lapra haladta meg. Az, hogy a képregény mégis egységesnek hat, a következetesen végigvezetett, megingathatatlan szerzői koncepció brávrja.

A holló a klasszikus narratíva szemérmetlen megtagadása. O'Barr ott indítja a cselekményt, ahol a görög tragédiák végződnek: a hős már az exozicció előtt elbukott, szerelmével együtt halt erőszakos halált, mindkettőjüket elhantolták, a végzetes események menetét semmi sem fordíthatja vissza. Minden remény

elveszett; az élőhalott Eric Draven nem azért kel ki sírjából, hogy bűnbocsánatot gyakoroljon és megbocsátást hirdessen, hanem hogy megtorolja az ellene elkövetett bűnt, erőszakkal hajtsa be a rettentés számlát. Annak ellenére, hogy *A holló* telis-tele van keresztény szimbolikával, O'Barr meséje az evangélium antitézise. A gondviselés által cserbenhagyott, a holló által megszállt Eric Draven karaktere elborzasztó, koromfekete árnyék, bosszúszomjas pogány isten, az áradó keserűség és bosszúvágy manifesztációja; morális és fizikai felsőbbrendűsége tudatában, szenttelen szörnyként pusztít az élők világában. Ám az O'Barr által megalkotott szörnyeteg kérelhetetlen céltudatossága mellett is komplex karakter, akinek fájdalmát, érzéseit, belső vívódásait kifinomult eszközökkel ábrázolta a szerző. A karakterekhez előszeretettel használt zenészeket modellként (Iggy Pop, Ian Curtis, Daniel Ash), a párbeszédekben, fejezetcímekben és inzertoldalakon klasszikus irodalmi műveket (William Thackeray, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Rose Amy Fyleman) és dalszövegeket (Joy Division, Bauhaus, The Cure, Big Black, Velvet Underground) idéz, melynek köszönhetően a szövegyenes bosszútörténet árnyalatokban gazdag balladává nemesül. Amíg a jelen idejű cselekmény egzaltált tuszajzok folyamatában zajlik, a retrospektív kitekintések szürkeárnyalatos képeiben rengeteg a világos felület, tágasabb a panelezés, sokkal több a levegő – szerelem és veszteség, élet és halál, jin és jang egysége valósul meg ezáltal.

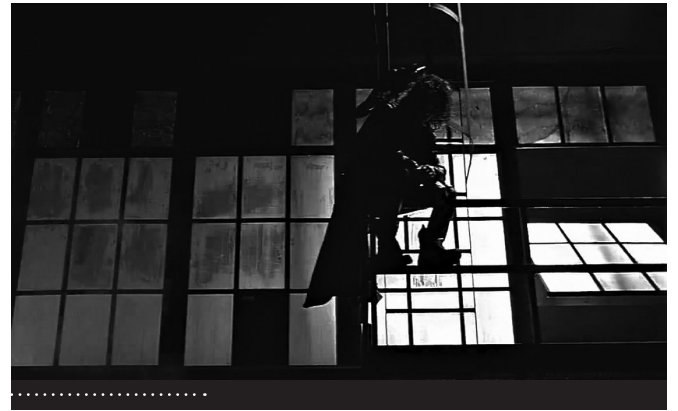
ELKÉPEDVE ÁLLT AZ ÖRDÖG

Konszenzuális álláspont szerint *A holló* oly mélyen személyes, szenvedélyes és markáns karakterű alkotói teljesítmény, oly irgalmatlanul masszív gyászmunka, hogy szélesvásznú történő reprodukciója szükségszerűen reménytelen törekvés, egyszerűbben mondva: kétségkívül zseniális, ám megfilmesíthetetlen alapanyag. Elrettentően hatott hát a hír, hogy a Paramount Pictures által felkért Alex Proyas nagyjátékfilmek terén igen csekély tapasztalattal rendelkezett, korábban mindössze egyetlen alacsony költségvetésű mozit (*Spirits of the Air*, *Gremlins of the Clouds*, 1987) forgatott, tehetségét videóklipek terén kamatoztatta. Elkötelezettségét azonban nem érthette kritika: az ő meggyőzőképességének volt köszönhető, hogy a stúdió

nagy nehezen letett arról a pénzügyi szempontból roppantmód kecsegtető elképzelésről, hogy Michael Jackson főszereplésével készítsen musical-változat a képregényből. Proyas olyannyira ragaszkodott O'Barr tusba oltott víziójához, hogy fekete-fehérben akarta forgatni a filmet, csak a flashback jeleneteknél használt volna színes nyersanyagot (belegondolni is hátborzongató, mennyire hatásos lett volna ezen formula a vásznon). Ezt az elképzelését nem hagyták jóvá, ellenben sikerült átmentenie a képregény javát, így a forgatókönyvben szereplő jelenetek közül belül fele egyenesen a képregényből származott.

A casting még gyilkosabb vitákat gerjesztett. James O'Barr Johnny Depp személyéhez ragaszkodott körömszakadtáig, a stúdió Joaquin Phoenix, Proyas pedig általános megrökönyödésre Brandon Lee mellett érvelt. Lee ezt megelőzően tévésorozatokban és jelentéktelen akciófilmekben szerepelt csupán, de az első próbafelvételek olyan átütő erővel bírtak, hogy maga O'Barr is visszakozott. A kisminkelt arcú Lee valóban nem evi-lági jelenség a vásznon, hanem arisztokratikus pokolfajzat, hangja Shakespeare-színészeket, mozgása butoh-táncosokat idéz. Proyas a 18 millió dolláros költségvetést meghazudtoló látványt alkotott, amelynek legfontosabb eleme – ha már a fekete-fehér formátumot nem sikerült megvalósítania – az erősen szaturált, szinte monokróm képvilág.

A képregény genetikai kódjának kulcsfontosságú része a zene; O'Barr legfőképpen a késő 1970-es, kora 1980-as évek new wave, gothic és dark wave zenekaraitól merített inspirációt a kreatív folyamat során. A filmzene kérdését roppant körültekintéssel kezelték a producerek, kiváló ízléssel válogattak a kortárs alternatív rock, industrial és metál színtér előadói közül, a soundtrack pedig maradéktalanul fel tudott nőni a mozihoz, zene és kép egységének ritkán tapasztalható színvonalára született meg. A mozifilm kultuszához hatalmas hozzájárulást tett az album, ami 3,8 milliós eladással kereskedelmi szempontból a mozgóképet is lelépte.



„A kreatív pokol csak ezt követően bontakozott ki”
(Alex Proyas: *A holló* – Brandon Lee)

„BRANDONNAK ÉS ELIZÁNAK”

1993. március 31-ére a forgatás a végső szakaszába lépett; a stáb az utolsó jelenetek egyikére készülődött, amelyben Funboy lelövi a

hazatérő Eric Dravent. Kamera indult, Brandon Lee benyitott az ajtón, Michael Masee pedig a forgatókönyvnek megfelelően ráfogta a Smith & Wesson Model 629 Magnumot, és meghúzta a ravaszt. Aznap a fegyvermester személyes okokból szabadságot vett ki, és a jelenetet megelőzően nem ellenőrizték megfelelően a kellékeket; Masee egy érthetetlen módon éles löszerral töltött fegyvert süttött el. Brandon Lee a nagy kaliberű revolverből, közlőről leadott lövés következtében végzetes sebesülést szenvedett, és a helyszínén meghalt.

Három hét múlva lett volna az esküvője Mexikóban.

Brandon Lee halála után a film reménytelen zsákutcába került. Végül egy direkt e célból felállított cég, az Entertainment Media Investment Corporation vette át leforgatott anyagot és a vonatkozó kreatív és disztribúciós jogokat; a befektető ugyanis birtokában volt egy akkoriban úttörőnek számító CGI technológiának, amellyel lehetőségessé vált a hiányzó hat jelenet pótlása. Így 1994 május 13-án, némi utóforgatást és nem kevés digitális machinációt követően végül moziba került *A holló*.

A promócióban sem Proyas, sem O'Barr nem vett részt. A szerző honoráriumát jótékony célra ajánlotta, a rendező pedig teljesen eltávolította személyét a tragikus sorsú filmtől, bár sem morális, sem büntetőjogi szempontból nem tartozott felelősséggel a végzetes incidensért. A ravaszt meghúzó Micha-

el Massee egy évre elvonult; elveszett New Yorkban, mozis felkérést nem vállalt, nyilvánosság előtt nem mutatkozott, a filmet 2016-ban bekövetkezett haláláig nem nézte meg.

BUKOTT ANGYALOK VÁROSA

O'Barr hollywoodi viszonyok között járatlan outsider volt, a filmgyári rutin hiánya pedig a Paramounttal kötött kontraktusban is megmutatkozott. A szerző megtartotta a karakterrel kapcsolatos jogokat, a filmes jogok azonban a stúdióra szálltak, ennél fogva boldog-boldogtalan szabadon kereskedhetett velük; a jogi dokumentum ezen része három további nagyjátékfilmre terjedt ki. „Megkaptam a pénzem azokért az istenverte szörnyű folytatásokért, de tényleg semmi közöm nem volt hozzájuk.” – nyilatkozta később keserűen.

A *holló* sikerét követően Bob Weinstein cége, a Dimension Films szerezte meg a jogokat, és rögvést neki is láttak a folytatás előkészítésének. Bár a második mozit (*A holló 2: Az angyalok városa*, 1996) totális katasztrófaaként értékeli a közönség, a startvonalra álló stáb korántsem volt reménytelen csapatnak mondható. A producerek nem tértek le a kitaposott útról: rendezőnek az angol Tim Pope-ot szerződtették, aki az 1980-as évek videóklip-géniuszaként számos new wave és dark wave zenekar számára készített korszakos ötperceseket. A főszerepet játszó Vincent Perez és Mia Krishner mellé szerződtették Iggy Popot, valamint filmzene kérdését is kellő gonddal kezelték: olyan befutott és feltörekvő zenészekről, zenekaroktól kértek dalokat, mint PJ Harvey, a Filter, a White Zombie, Tricky és a Hole.

A második film meghatározó eleme Tim Pope hihetetlenül gazdag, senki mással össze nem téveszthető stílusa: *Az angyalok városa* reneszánsz festményekhez hasonlóan, aranyban, barnában és skarlátvörösben úszik a vászon. A pazar *visual design* azonban nem képes érdemben ellensúlyozni Davod S. Goyer bátoratlan forgatókönyvét és az elsőfilmes rendező szembeszökő szakmai hiányosságait. O'Barr, miután áttekintette a scriptet, megpróbálta menteni a helyzetet: beadott egy treatmentet, amelynek főhőse egy esküvőjén meggyilkolt fiatal nő volt, aki a feltámadás követően menyasszonyi ruhában ered gyilkosai nyomába, de a stúdió szerint a közönség nem fogadta volna jól a női

igazságosztó karaktert (ironikus, hogy nyolc évvel később Weinstein különösebb akadékoskodás nélkül finanszírozta Tarantino negyedik filmjét, a *Kill Billt*). A legnagyobb gond abból eredt, hogy a videóklip terén vitathatatlanul zseniális Tim Pope egyszerűen nem érezte a nagyjátékfilm ritmusát, nem tudta kézben tartani az anyagot, kiváltóképpen nem értett az akcióhoz, így a film narratív szinten duplán megbukott (a brit direktor soha többé nem is rendezett mozifilm).

A franchise a következő években egy tévésorozattal és két további mozifilmmel bővült (*Stairway to Heaven*, 1998; *The Crow: Salvation*, 2000; *The Crow 4: Wicked Prayer*, 2005), ám ezekről a szándékoltan direct-to-video színvonalú télelekről csupán kegyeleti okokból sem érdemes ennél bővebben nyilatkozni.

Az igazi kreatív pokol csak ezt követően bontakozott ki. 2005 után elképesztő filmes káosz alakult ki a képregény körül, amely sorra emésztette el azon rendezőket, színészeket és producereket, akik egyébiránt nemes szándékkal közelítettek *A holló* univerzumához. Rob Zombie 1999-ben nekilátott egy eredeti forgatókönyvnek (*The Crow: 2037*), de a projekt sosem valósult meg. Az elmúlt húsz év során Stephen Norrington, Juan Carlos Fresnadillo, Javier Gutiérrez után Corin Hardyra öröklődött a rendezés joga, a főszereplőként pedig Channing Tatum, Ryan Gosling, James McAvoy, Tom Hiddleston, Alexander Skarsgård és végül Jason Momoa neve egyaránt felmerült, de egyetlen cégnek vagy rendezőnek sem sikerült kirángatni a produkciót a development hell ragacsos bugyrából.

JAMES O'BARR MÍTOSZA

Mindeközben *A holló* eredeti médiaformátumában tovább fejlődött, bár a sorozatos licenzelés miatt a megjelent címek igen változatos minőséget mutatnak. James O'Barr 1996-ban jelentkezett új képregénnyel (*Dead Time*), amely a Kitchen Sink Press kiadónál megjelenő sorozat nyitódarabja volt (további címek: *Flesh & Blood*, *Wild Justice*, *Waking Nightmares*, *Resurrection*, *Touch of Evil*). Szerencsére a filmes átok, miszerint a folytatások minősége hanyatlak, nem feltétlen érvényes a képregény világára: a példásan fekete-fehér kivitelezésű széria első és második részét az Eisner-díjas Alexander Maleed rajzolta, így

ezek a címek valóban fel tudtak nőni a kultikus eredetihez.

1999 és 2000 között az amerikai Image Comics (amely a *Spawn* képregények sikerének köszönhetően ekkora a legtőkeerősebb független amerikai kiadóvá nőtt) publikált egy saját fejlesztésű, színes kivitelű sorozatot (*The Crow*, *In the Skin of Angel*, *Touch of Evil*, *Ashes to Ashes*), amelynek első négy füzeté az eredeti történet adaptációja, ám ezek a címek legfőképpen a Kent Williams által rajzolt borítók (Issue 1-6) miatt érdekesek a gyűjtők figyelmére. Költői igazságszolgáltatásként is értelmezhető, hogy az IDW Publishing által megjelentetett *Death and Rebirth* (2012) sorozat főszereplője Iggy Pop polgári neve után a Jamie Osterberg nevet kapta, ám jóval érdekesebbek az egy évvel később megjelent O'Barr által jegyzett *Skinning the Wolves*, amely egy Holocaust-dráma, illetve a jellegzetes film noir narratívát követő *Curare*. Ezek a kötetek mutatják meg *A holló* narratív koncepciójában rejlő történetmesélési potenciált, amit a forgatókönyvírók sajnálatos módon sosem tudtak kibontakoztatni. Merthogy *A holló* dramaturgiájában nem a maszk és a megtorlás a lényeg, hanem a karakter és a kontextus, az antagonisták viszonya, a konfliktus morális és érzelmi természete, ami messze túlmutat a nagyvárosi bűnözés keretein. A koncentrációs táborban játszódó *Skinning the Wolves* vagy a *hard boiled* krimi *Curare* egyaránt brutális, érzelmi- leg megterhelő történetek, amelyekben nem a halálból visszatért főhős természetfeletti képességeinek kényszeres és erőszakos demonstrációja, hanem az elszenvedett igazságtalanság, a lélektani trauma tartja mozgásban a cselekményt. Ugyanakkor az IDW kiadványai sem feltétlenül tartják ezt a színvonalat: az utóbbi évtizedben megjelent képregények között éppúgy akadnak gyatra címek (*Pestilence*, 2014) és az átlagot éppen csak meghaladó anyagok (*Memento Mori*, 2018; *Lethe*, 2020).

A sokszínű és változatos minőségű képregény-univerzum legfontosabb üzenete a szerzői látásmód szükségesszerűsége. James O'Barr világában csak azon alkotók számára van hely, akik szenvedélyes történetmesélők, és a személyes traumák exponálásától sem rettennek vissza, mert *A holló* mitológia megköveteli az eredeti látásmódot és a markáns narratív koncepciót. •

JAN KOMASA

Boldogtalan ifjúság

KOVÁCS KATA

KOMASA IFJÚ HŐSEI HOL GONOSZSÁGGAL, HOL VALLÁSOS CSELEKEDETEKSEL VÍVNAK ELKESEREDETT HARCOT A HASZONTALANSÁG ÉRZÉSE ELLEN.

Olyan világban élünk, ahol az öngyilkosságok száma egyenes arányban nő a pszichológusokéval – nyilatkozta Jan Komasa kilenc évvel ezelőtt, világszemlélete pedig azóta csak még pesszimistább lett. A fiatal lengyel film egyik legismertebb rendezője művészcsaládba született 1981-ben, édesapja színész, édesanyja énekesnő. Tizenkét éves volt, amikor apja szerepelt a *Schindler listájában*, és Spielberg hatására döntött úgy, hogy ha felnő, filmezéssel szeretne foglalkozni. Komasa filmes tanulmányai előtt filozófiát hallgatott, vélhetően ez is szerepet játszott abban, hogy fő kézjegye a virtuális valóságot közvetlenül, vagy csupán egyes formai jegyekben megidéző képi világ, készítsen akár rövidfilmet egy kollégiumi szobák között járkáló, zavart egyetemistáról, vagy a varsói felkelés CGI-díszletei közt küzdő szerelmesekről. A rendező közvetlen kapcsolatot lát a tinédzserek és a fiatal generáció unottsága és apátiája, valamint a digitális kultúra között.

A Łódzi Filmiskola hallgatójaként, első rövidfilmjével már Cannes-ban járt, a *Jó, hogy látlak* (2004) a Cinéfondation diákszekciójában díjat is kapott. Már itt megjelenik későbbi munkáinak jellegzetes ábrázolásmódja, fiatal hősnője úgy játszik és mozog a kisrealista közegekben, a kamera pedig olyan módon rögzíti őt, mintha egy videójátékban szerepelne. A következő évben készült szkeccsfilm, az *Örömóda* révén Komasa immár egyértelműen generációja hangjaként debütált. (A másik két rendező Anna Kazejak-Dawid és Maciej Migasa.) A lengyel fiatalokat egy jellegzetes szituáción keresztül ábrázolják, nem sokkal az ország uniós csatlakozása után:

három, az ország különböző pontjairól származó, más-más hátterű, emigrációra készülő fiatal egy Londonba tartó buszon találkozik.

Ilyen előzmények után nagy varakozás fogadta Komasa első nagyjátékfilmjét, mely hat évvel később készült el, és nem csupán fő témái, az emo-kultúra, az online függőség, a tinédzser coming out, a szülői elhanyagolás és az ezek következményeképp elkövetett öngyilkosság, de a film hibrid valóságábrázolása miatt is sikert aratott, Lengyelországban számos díjjal jutalmazták és majdnem egymillióan nézték meg moziban. Az *Öngyilkosok szobája* (2011) hőse egy gazdag, felső-középosztálybeli családból származó fiú, Dominik, akit karriérista szülei elhanyagolnak, szexuális érdeklődése miatt pedig cyberbullying áldozata lesz. Ahogyan egyre jobban hatalmába keríti a depresszió, úgy téved el mindinkább a virtuális valóság labirintusaiban és veszíti el kapcsolatát a külvilággal, mígnem tíz napra magára zárja a szobája ajtaját, amit a szülők távolléte miatt csupán a bejárónő vesz észre. Dominik ideje java részét egy öngyilkosság iránt érdeklődő internetes közösség chatszobájában tölti, ahol függő kapcsolatot alakít ki az azt vezető lánnyal. A filmben megjelenő virtuális világ, ahol Dominik és a lány avatarja találkoznak, valahol a mangák és a World of Warcraft határmezsgyéjére kalauzol. Ez az egyetlen tér a filmben, ahol Dominik motivációi és valódi belső világa – a videójátékok érzelmi túlfokozottságára építve – valamennyire megmutatkoznak.

Az *Öngyilkosok szobája* egyik fő témája a maszkviselés, a Hamletről szóló

vizsga jelenetében éppúgy megjelenik, mint amikor a szereplők egymás avatarját, és a mögötte rejlő arcot vizsgálják. Dominik elveszettségét az okozza, hogy a *social media* adta maszkok mögül éppúgy képtelen kibújni, mint ahogyan a való életben sem tudja felvállalni a konfliktusokat, illetve, hogy érdektelen szüleivel is csak egy hároméves gyerek érzelmi kitörésének szintjén tud kommunikálni. Ahogyan a korábban idézett interjú-részlet, úgy ez a film is arra utal, hogy az ezredfordulós generáció problémáihoz már senkinek nincs hozzáférése. Hiába keresik meg a szülők a legjobb pszichológusokat, Dominik elzárkózik, a szülők pedig a probléma egyetlen megoldását a begyógyaszterezésben látják, így egyetlen szakembernek sincs lehetősége, hogy a fiú öngyilkosságát megakadályozza. Komasa cinikus véleménye nyilvánvaló: a pszichológusok épp olyan érzéketlenek és alkalmatlanok, mint a szülők. Ugyanakkor Dominik belső feszültségének okát a film nem igazán ábrázolja, részben, mivel kulturális és generációs jelenségként tekint rá. Nem véletlen, hogy ezekhez a karakterekhez és problémához idén is visszatért (*The Hater: A gyűlölet új arca*). Ez a két film nem csupán a homoszexualitás-ábrázolás természetessége révén új fejlemény a lengyel filmben, de a bennük nagyon precízen megalkotott virtuális világ és a kisrealista közegábrázolás kettőssége miatt is.

Komasa pályáján az *Öngyilkosok szobája* után kitérő következik a nagyköltségvetésű történelmi mozi irányába, a *Varsó 44* az 1944-es varsói felkelés hetvenedik évfordulójára készített mozi, mely ismét csak a nemzedéke hangját megszólaltató, nagy rendező helyét jelöli ki. A forgatás 63 napig, ugyanannyi ideig tartott, mint maga a felkelés, a film fővédnöke az államfő volt, 330 kópián vetítették, és majdnem kétfélmillióan látták hazájában. Komasa és stábjja ugyanekkor elkészítette a *Varsói felkelést* is, mely a Honi Hadsereg által rögzített korabeli archív felvételekre épülő, személyes hangvételű *found footage*-dokumentumfilm. Az állami megrendelésre készült, nagyszabású, melodramai hangvételű akciófilm a rendező virtuális valóságot megidéző stílusát hozza, az előtérben egy szerelmi háromszög-történettel. A háború borzalma, a szenvedés natu-

ralista ábrázolása és a számítógépes játékok vizuális világa friss és popos külsőt kölcsönöz a szívből elkötelezett Komasa romantikus, idealista mondanivalójának. A hozzá kapcsolódó, kevésbé látványos dokumentumfilm is a nemzedékek összekapcsolódásába vetett hitről árulkodik, méghozzá egy mélyen önreflektív anyagon keresztül. A felkelés idején rögzített hatórányi anyagból a rendező 90 percnyit vágott ki, és csupán hangban épített mögé egy fikciós történetet, az operatőr és az öccse párbeszédét – az idősebb testvér filmezni tanítja a fiatalabbat. A két film ugyanannak a témának a játék- és dokumentumfilmes feldolgozása, tehát leginkább egy nagy személyes projektként értelmezhető.

Komasa ezután ellentmondásosabb témák felé fordult. A tavaly elkészült *Corpus Christi* mind közül a legtöbb vitát kiváltó filmje, a javítóintézetből szabaduló Daniel egy kis falu fűrésztelepére indul dolgozni, ám egy véletlen, valamint mély vallásos elkötelezettsége folytán végül melós helyett a helyi plébános helyettese lesz. A helyi közösséget egy nyolc halottat követelő közúti baleset képében súlyos trauma osztja meg, a

tragédiáért jobb híján az azt okozó férfi feleségét büntetik, a lakosok nyomására az idős plébános megtagadja a temetést. Az öt helyettesítő Daniel mindenki számára új perspektívákat kínál mind a vallásos magyarázatok, mind pedig a mindennapi teendők terén, miközben modern megváltóként valódi empátiával és érdeklődéssel fordul a helyiek problémái felé. Ugyanakkor az erőszak és az akció, Komasa naturalista ábrázolásmódja itt is megjelenik, hiszen Daniel egyszerre érzékeny és vágyik a műveltségre, de ha kell, brutális, ösztönvezérelt *ex-con*. A rendező ezúttal nem annyira a különböző médiumok keverésére, a műfaji hatásmechanizmusokra, hanem egy, a korábbiakhoz képest jóval puritánabb történetre koncentrált. Ez lehetőséget adott arra is, hogy közelebb engedjen antihőshöz, aki Komasa központi karaktereinek egyfajta prototípusa.

Daniel, éppúgy, mint az *Öngyilkosok szobájában* Dominik, a saját kiábrándultságának, reményvesztettségének rabja. Míg Dominiknél e mögött leginkább a kiváltóságosok érdektelensége és unalma állt, és a kortárs közösség bántalmazó hatása és a szülők hiánya

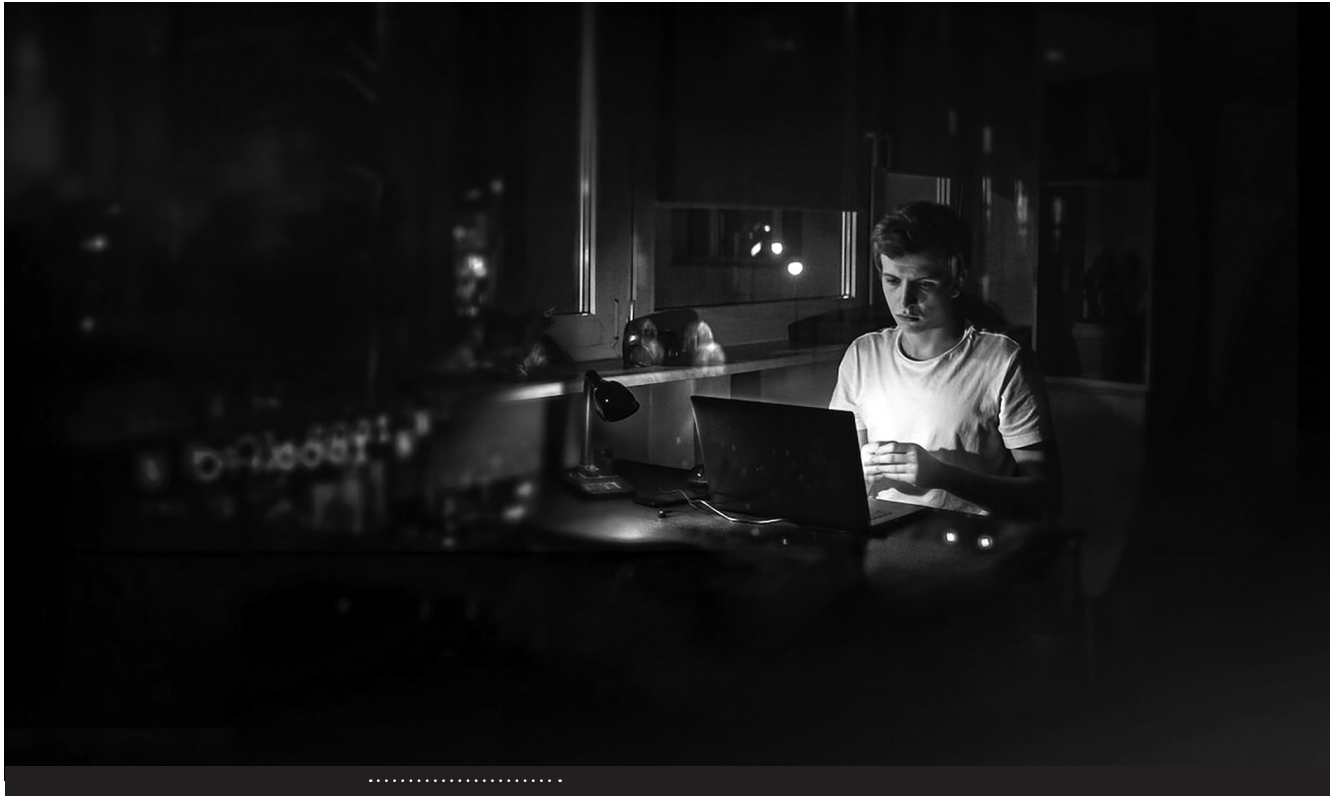
következésképp vált patológiás szorongássá, addig a mostani filmben Daniel úzottságát szociális determináltsága adja. Mivel semmilyen lehetősége nincs a javítóintézet-bűnözés-börtön háromszögéből kiszabadulni, inkább eljuttassa az áhitott papi szerepet, de nem csupán a saját szóra-kozására, hanem azért is, mert a kis-közösségért, az emberekért szeretne valamit tenni, méghozzá mély vallásos meggyőződésből. A film az ellentmondásos téma dacára sem megbotránkoztató, Daniel pedig Komasa egyetlen, valóban szerethető főhőse, talán éppen azért, mert a rendező itt koncentrálni először kizárólag a személyes történetre. Az egyházkritika, valamint az álpapok felbuklásának – Lengyelországban nagyon is létező – témája sok feszültséget keltett a film körül. Mind az egyház képviselői, mint a forgatás helyszínéül választott falu konzervatív közössége gyanakvással fogadta, ugyanakkor mivel a rendező ezúttal is nagyon érzékenyen jeleníti meg témáját, végül nem okozott különösebb botrányt, Lengyelország Oscar-jelöltje lett és felkerült a legjobb külföldi filmek szűkített listájára is.

Míg Komasa eddig javarészt ideálizálta központi karaktereit, ezután egy

„Saját kiábrándultságának rabja”

(Jan Komasa:
Öngyilkosok szobája
– Jakub Gierszał)





igazán pesszimista fordulattal nagybetűs antihőst teremtett.

A The Hater: A gyűlölet új arca az Öngyilkosok szobája folytatásaként egy kiábrándult, velejéig cinikus, gyűlölet hajtotta központi karaktert ábrázol.

Tomasz ugyan foglalkozását tekintve hivatásos troll, valódi függősége a manipuláció, és nem az internet. Ő a film első jelenetében jut el ahhoz a felismeréshez, amelyhez Daniel a *Corpus Christi* végén, hogy a társadalmi helyzete mindig korlátozni fogja a lehetőségeit. A kis faluból származó Tomaszt plágium miatt vágják ki az egyetemről, olyan vétség miatt, amit vélhetően jobb családból származó társai simán megúsznak. A fiú épp ezért nem a társadalmi felemelkedés vagy a gazdagság adta kiváltságok reményében kezd el törtétni, hanem egyetlen céllal, hogy bárkit kicsináljon, aki nála jobb helyzetben van. Elsősorban az őt patronáló befolyásos család ellen fordul, akiknek nem csupán a tiszteletét, de a lányát sem sikerül megszereznie. Egy dezinformációs kampányokat bonyolító cégnél kezd el dolgozni, először csak a kispályán játszik, és egy YouTube-fitnessgurut csinál ki, aztán, mivel a lehallgatásban, trollok irányításában

„Fő témája a maszkviselés”

(Jan Komasa: *Hater*:
A gyűlölet új arca –
Maciej Musiałowski)

bízo, de személyes bosszúszomja parancsait is teljesítve.

A filmnek közvetlen kapcsolata is van az *Öngyilkosok szobájával*: Tomasz főnöke Dominik édesanyja, akinek a fia halála óta született egy másik gyereke is. A nő, akinek a fia az előző filmben a kóros anyahiánytól lett depressziós, majd öngyilkos, most a munkába menekül, hogy egyedülálló szülőként eltartsa a második fiát, miközben lefekszik a fiatal munkatársával, aki ugyan túlélte saját kamaszkorát, de felnőttkorára lényegében egy zavart szörnyeteggé vált. A film egyfajta „mi lett volna, ha”-ként kezeli a két szüzsé közötti kapcsolatot: vajon Dominikből is ez lett volna? Tomasz a cége kampánya által kiszemelt baloldali politikust először csak elcsábítja, bedrogozza, egy melegbárban a *social media* és a bulvársajtó hiénái közé veti, majd a filmben generált virtuális chatszobában szélsőjobboldali politikai aktivisták online, gyűlöletbeszédre szakosodott csoportjaiban kezd el tevékenykedni, és végül itt bérel fel

és a kiszemelt áldozatok gyenge pontjának megtalálásában nagyon tehetségesnek bizonyul, politikusokra specializálódik, immár nem csupán meg-

valakit, hogy az általa kieszelt mészárlást véghez vigye. Nem véletlen, hogy sokan a *Social Network – A közösségi háló* (2010) kései párját látják benne, nem csupán a digitális kultúra kritikája, de az ellentmondásos központi karakterek miatt is: Tomasz épp olyan kiszámíthatatlan, tántoríthatatlan és üzött, mint David Fincher és Aaron Sorkin Zuckerbergje, ám jóval ördögibb. A film forgatásának befejezése után három héttel egyébként hasonló körülmények között hajtottak végre merényletet a gdański polgármester, Pawel Adamowicz ellen, aki vélhetően ugyancsak online politikai csoportok áldozata lett, és a támadást követően belehalt sérüléseibe. A film bemutatóját a háttorzongató párhuzam miatt elhalasztották, majd a koronavírus járvány miatt a vetítések a film természetes közegébe, az online térbe kerültek át. Komasa munkásságát provokatív témaválasztásai miatt egyre erőteljesebben veszik körül politikai felhangok, ugyanakkor úgy tűnik, mégsem kerül soha igazi támadások keresztútjébe. Eddigi pályája a közéleti szerepvállalás és a lázadó témák kettősségében zajlik, és mindennél jobban áthatja a fiatal generáció digitális kultúra uralta jövője feletti aggodalom. •

PINTÉR JUDIT ÉS KINCSES KÁROLY (SZERK.): SÁRA SÁNDOR

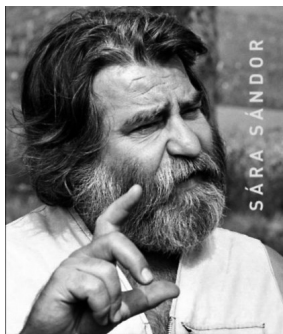
Gyászmunka

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

ÉLETMŰ-ALBUM SÁRA SÁNDOR (1933-2019) SOKOLDALÚ PÁLYAFUTÁSÁRÓL.

Először csak lapozgatni szabad. Nézegetni, barátkozni a terjedelmes kötettel. Egyáltalán: birkózni vele, fogást találni, nem a szövegén, a szövetén. Merthogy mérhetetlenül súlyos kötet állunk szemben a szó átvitt és valós értelmében. Kódex: kódot ad az életmű közelítéséhez. Kódex: törvénykönyve egy megkerülhetetlen magyar filmalkotó erkölcsi rendjének.

Tudható, hogy még Sára Sándor életében kezdődött a munka: mindent egybegyűjteni és megosztani a majdani olvasókkal, amit erről a sokrétű, rendezői, operatőri, fotográfusi, médiavezetői személyiségről tudni lehet, és tudatni kell az olvasókkal. Amikor belemerültem az olvasásba, megkísértett egy gondolat. Elképzelttem magamat egy emberöltővel későbbi filmtörténet szakos egyetemistának, aki vajmi keveset tud még a tárgyáról. Csak a történelemre kíváncsi: úgy véli, hogy a hazai mozgókép világából, játék- és dokumentumfilmjeinkből lehet megismerni a magyar múltat. Ha elhatározását tett követi, s végignézi az archivált egykori filmtermést, Sára Sándor alkotásaiból tudhatja meg a legtöbbet a 20. századról, történelmünk mélyvilágáról, az értékek pusztulásáról. Ha valaki, ő tényleg számon kérte a történelmen az embert. A rendezői kar java is ezt tette a hatvanas évektől kezdődően. Csakhogy a forma avul a leghamarabb. A fikciós sémák, még a legnagyobb, leghíresebb rendezőké is, elavulnak. Amit ő művelt életműve tisztán dokumentarista részében, az utókor szemlélőnek már ma is maradandóbbnak tetszik.



Nyolcan futottak neki a feladatnak, hogy az életmű valamennyi szegmen- tumába bevilágítsanak. Hat szerző és két szerkesztő tette hozzá tudását, azt kell írjam, mindentudását Sára Sándorról. Gelencsér Gábor a magyar filmkultúra eleven áramában helyezi el a művet, felhívva a figyelmet: nemcsak egy

kiemelkedő filmes életúttal van dolgunk, hanem tágabban, az egész honi (és határon átívelő) kulturális élet meghatározó személyiségét is tisztelhetjük benne.

Benke Attila fiatal filmtörténésznek jutott a feladat, hogy az életmű rendezői és operatőri részét térképezze fel. A kötet jelentős részét kitöltő igen alapos dolgozatában a pályakezdő rövidfilmek- től kezdve a csak operatőrként jegyzett munkálkodásokig terjeszti ki a figyelmét, még a filmtervekről sem feledkezve meg. Az még nem gond, hogy táblázatba rendezi, tematikusan osztályozza a műveket. Azt viszont kissé kétkedve fogadom, hogy például Ranódy Árvácskája vagy Szabó Tűzoltó utca 25.-je Sára történelmi vízióinak kifejezője lehetett, nem beszélve a méltán feledett *Asszony a telepen* című produkcióról. Annyi bizonyos, hogy még ezekben az alkotásokban sem kellett semmiféle rossz kompromisszumot kötnie. Mondjanak egy operatőrt, aki karrierje vagy megélhetése érdekében nem alkudott meg ilyesfélén olykor. Egy Sára fotózta játékfilm rendezője boldog és büszke lehetett, ha ő állt a gép mögött.

Miután Huszárik és Latinovits mellett egyenrangú társalkotóvá nőtt a *Szindbád* esetében, kénytelen vagyok felróni Benke egyetlen – de nagyon – vitatható állítását. A Krúdy-adaptációt magánmi-

tológiának tartani, finoman szólva, tévedés, ugyanis nem egy jól sikerült filmre alkalmazásról van csupán szó, nem az eltévedt dzsentri (ez a gondolat más szövegben is visszaköszön) merengéséről, hanem az elmúlt idő újbóli megélése által szerezhető mélyebb megismerés lehetőségéről.

Pörös Géza egy hosszabb tanulmányát rövidítette le a kötet számára. Sára dokumentumfilmjeit leltározza a lehető legnagyobb alaposítással. Elemző listájából tudhatjuk meg, mit nem láttunk az életmű e darabjaiból, azaz mit kellene sürgősen pótolnunk, hogy tisztában legyünk nemcsak a gazdag munkássággal, de a magyar történelem gyalázatos, sokáig titkolt sötét foltjaival is. Ezeknek a filmeknek minden valamirevaló tékában, iskolákban, egyetemeken ott lenne a helyük – gyanítom ez nincsen így. Pedig Sára Sándor éppen ezekkel a nem éppen hízelgő kifejezéssel, 'beszélő fejek' jelzővel illetett filmjeivel tette legtöbbet az utókor felvilágosításáért. Amire nagyon is rászorulunk.

Bakos Edit a tévéelnököt állítja élénk, az embert, aki eleinte menekült a feladat elől, hogy egy műholdas kulturális csatorna első embere legyen, de aztán rájött, hogy nem térhet ki, mert ez szolgálat, mert ez több mint a rendezés, ez a határainkon kívül szorult magyarság szellemi identitásának ápolása, őrzése, erősítése. Sára a látszólag zárkózott szoborember elnökként legalább olyan jelentős szellemi hagyatékot bízott az utódaira, mint filmalkotóként. (Hogy mit szólna kedves szívgyermek, a Duna Televízió mai teljesítményéről, azt az értők képzeletére bízom.)

Kincses Károly a súlyos kötet második felének összeállítója és szemlélője olyan titkokra derít fényt az életműből, amit rajta kívül szinte senki sem ismerhet ilyen mélységben. A fotográfus Sára indiai képeiről jelent meg ugyan egy impozáns album, de a több mint félszázadot átívelő, önálló fotóművészeti értékekkel bíró képek sokaságából itt és most kaphatunk ízelítőt. Tényleg csak azt, mert az általa kattintott felvételek sokasága elveszett vagy kallódik valahol.

Pintér Judit hatalmas munkát végzett: még Sára Sándor életében vágott bele, s most egyszerre két könyvet tett élénk, egy sűrű szövegű elemzés-gyűjteményt és egy szenzációs fotóalbumot.

MMA KIADÓ, 2020

BESZÉLGETÉS VIGH BÁLINTTAL

Álmokfutás

SZIVÁK BERNADETT

AZ ÁLMOKFUTÁS ESETÉBEN A NÉZŐNEK KELL MEGFEJTENI A SZEREPLŐK MOTIVÁCIÓIT.

Egy kétszereplős hajsza és egy misztikus tárgy áll Vigh Bálint rövidfilmjében, az *Álmokfutás* középpontjában. Az alkotás elnyerte az indiai Tagore Nemzetközi Filmfesztivál legjobb rövidfilm kategóriájának díját, és bejutott a London Lift-Off Film Festival hivatalos versenyprogramjába. A rendező szerint filmje egyfajta Rorschach-teszt, és örül annak, hogy akik látták már, igen változatosan reagáltak rá.

• Az elsőfilmes rendezőknél kiemelten fontos, hogy milyen témával mutatkoznak be a szakmának. Miért pont ezt a történetet szeretted volna először megmutatni?

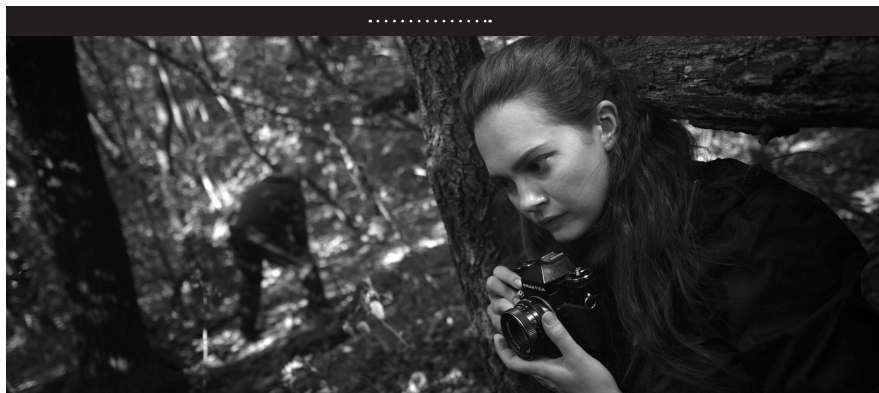
Ki vagyok hegyezve azokra a filmekre, amelyekben egy különleges képességű tárgy szerepel, legyen az akár egy időgép, egy mágikus képességű szekrény vagy iránytű. Megpróbáltam egy egyedi ötletet létrehozni, és úgy tudom, nincs másik film, amiben egy olyan képességű tárgy szerepel, mint az *Álmokfutás*ban. Fontos volt, hogy a cselekmény során ez az eszköz a szereplők személyiségét megváltoztassa, és egy erkölcsi vonulatot íveljen át. Ne csak egy hatalmat adó tárgy legyen, hanem a szereplők által a hatalomhoz való viszonyt is megváltoztassa. Az

egyik szereplő szeretné, hogy a filmben megjelenő misztikus, sötét erő ne kerülhessen rossz kezekbe, ezért megpróbálja azt elrejtetni. A másik szereplő pedig, amikor tudomást szerez ennek a hatalomnak a létezéséről, megpróbálja megszerezni azt, akár egy ember életének a kioltása árán is. Kérdés, hogy a korlátlan hatalomért az ember milyen árat hajlandó megfizetni? Meddig képes az erkölcsi nívópálcát lenyomni a siker érdekében?

• A film nézése közben rengeteget gondolkodtam azon, miért pont az az a bizonyos tárgy, hiszen annyi más dolog lehetne. Illetve a főszereplők motivációja a tárgy megszerzésében, megtartásában sem egyértelmű.

A sztori szándékosan kétértelmű, kicsit olyan, mint egy Rorschach-teszt. Az volt a célom, hogy elgondolkoztassam az embereket, és megmozgassam a fantáziájukat. A film márciusi vetítésén rengeteg kérdés merült fel a nézőkben: Miért pont az a tárgy? Mit is akartak a szereplők? Teljesen mindegy, hogy nekem rendezőként mi volt a koncepcióm mindezzel kapcsolatban. A lényeg, hogy a film kapcsolatban kerüljön a nézővel, legyen valamilyen viszonya vele, így a néző fogalmazza meg a szereplők motivációit.

Álmokfutás
(Fekete Réka)



A MINUSFILM FELVÉTELE

• A laikusok azt szokták gondolni, hogy a filmkészítés során a forgatás a rendezők kedvenc része, amit a filmkészítők rendre megcáfolnak. Neked melyik fázis feküdt a legjobban?

A forgatás egy nagyon kiélezett, stresszes helyzet, amellett, hogy egy misztikus élmény. Ilyenkor sok minden múlik a stábtól független körülményeken. Például szerencsére a hangulatát tekintve az előnyére vált a filmnek a forgatási napi borongós idő, de egyáltalán nem így terveztük, és zavaró volt, hogy bármikor leszakadhat az ég.

Számomra az előkészítési, a forgatási és az utómunka is nagyon izgalmas. Mégis azt mondom, hogy a vágás, a zene készítése, a fényelés, vagyis az utómunka volt számomra a legélvezetesebb rész, hiszen nyugodtan le tudunk ülni, és akár hónapokat tudunk úgy dolgozni, hogy ezt semmilyen külső tényező sem befolyásolta.

• Főállásban nem a filmezéssel foglalkozol. Milyen út vezetett az első rövidfilmhez?

Viszonylag későn, huszonhárom évesen kezdtem el jobban foglalkoztatni a filmezés, de akkor már a szoftverfejlesztés területén dolgoztam. Emlékszem, a *Felhőatlaszt* néztem meg moziban, és akkora hatással volt rám, hogy úgy éreztem, nekem is filmeket kell csinálnom. Úgy döntöttem, nem jelentkezem az egyetemre, inkább a munkám mellett a szabadidőmben teljesen autodidakta módon kezdtem el tanulni a filmezést. videóklippekkel kezdtem, a zenekarok örömmel vették az ingyenes ajánlataimat, én pedig gyakorolhattam. Megismerkedtem több hozzám hasonló lelkes filmkészítővel, és együtt kezdtük el megvalósítani egymás filmes projektjeit, így alakult meg a MinusFilm. Szívességből vettünk részt egymás munkájában, először a *Kívül csendesebb* című rövidfilmben dolgozhattam operatőrként, majd hol csapósként, hol gyártásvezetőként segítettem a forgatásokon. Ez volt nekem a filmiskolám az egyetem helyett. Sokat tanultam, és természetesen ezt a közösséget kerestem meg én is az *Álmokfutás* ötletével.

ÁLMOKFUTÁS – magyar, 2020. Írta és rendezte: Vigh Bálint. Kép: Poppé Béla. Vágó: Csiki Péter László. Hang: Nagy Botond. Zene: Mészáros Bence. Producer: Simon Barna. Szereplők: Fekete Réka, Olláry István. Gyártó: MinusFilm. 8 perc.

BESZÉLGETÉS KOVÁCS LEVENTÉVEL ÉS TÖRCSI LEVENTÉVEL

Rododendron

SZIVÁK BERNADETT

LEHETSÉGES-E ERKÖLCSI ÉS ÉRZELMI METAMORFÓZIS A RENDSZERVÁLTÁS UTÁN?

A vasfüggöny szimbolikus átvágásának napján találkozok újra a volt besúgó régi tartótisztjével. Az ezredes tudja, hogy a fennálló rendszer hamarosan a darabjaira hullik, ezért új identitással „ajándékozta meg” egykori beosztottját. A bürokrácia azonban groteszk tréfát űz, Faragó elvtárs egy olyan ember személyiségét kapja meg, akit egyszer kihallgatás közben nyomorék-ká vert. A *Rododendron* című húszperces rövidfilm rendszerek és emberek átalakulásáról mesél Cserhalmi György, Gáspár Tibor és Görög László főszereplésével. Az alkotás két író-rendezőjével Kovács Leventével és Törcsi Leventével beszélgettünk.

• *Meglehetősen váratlan fordulat az a bürokratikus baki, ami a film konfliktusát adja.*

Kovács Levente: Számunkra a film egy példázat, próbáltunk vele elmenni a falig. Az érdekelt minket, hol van a szabadság, az önrendelkezés, a személyiség határa, mi az a teher, amit el tud bírni egy em-

ber. Ilyen szempontból nem csak a történet, de a film első helyszínéül szolgáló autó, a hőség, az egész szituáció is példázatszerű. Több síkon kell értelmezni, nem egy az egyben. Egyik történész ismerősünk azt mondta, hogy ilyen a III/III-asok leépítésekor biztosan nem történt. Egyrészt, miért ne történhetett volna? Másrészt ez egy metafora. A szocializmus egy értelmetlen, abszurd és kiszámíthatatlan rendszer volt, ezért ilyen irracionális ez a történet is.

• *Különös választás volt Cserhalmi Györgyöt a tartótiszt szerepében látni.*

KL: Pont ezzel akartuk eltávolítani a filmet az aktuálpolitikától. Cserhalmi a rendszerváltás egyik ikonikus figurája. Kicsit olyan ez, mint Henry Fondát castingolni a *Volt egyszer egy vadnyugat* főgonoszának. Fel akartuk borítani a nézői elvárásokat.

Törcsi Levente: Azzal együtt, hogy Hrutka Róbert a *Dögkeselyű*höz hasonló zenei világot teremtett, bár a *Rododendron*nak nemcsak a műfaja, de a karakterei is mások. Egyébként Gyuri és a másik két

Rododendron
(Cserhalmi György és Gáspár Tibor)



A TV COM FELVÉTELE

szereplő, Tibor és Laci is az elejétől a végéig aktív résztvevőként, alkotótársként is jelen voltak a filmkészítés során.

• *Fontos volt számotokra, hogy egy rendszerváltós történetet vigyetek vászonra?*

KL: A rendszerváltás csak egy kiindulópont, egy horog, amire könnyen rácsatlakozhatunk, hiszen a történelmünk része, de nem ez a lényeg. A film bármilyen autoriter rendszer szétbomlásáról, és az azt követő újratervezésről szólhat.

TL: És nem csak egy rendszer, hanem az egyén újratervezéséről is. Jobban a történet mögé kell nézni. Eltelt harminc év. Fel kell tenni a kérdést, hogy ha csak a kis mikrokörnyezetemben nézem magam, változott-e bármi is? De tágabban is lehet értelmezni az átalakulást, nem csak egy társadalmi rendszerváltás szintjén. Létezik erkölcsi és érzelmi metamorfózis? Ha a válaszom igen, biztos lehetek ebben? Vagy csak elhitetem magammal? Mindannyiunkban ott van a film mindhárom figurája, és egy adott élethelyzet fogja majd előrántani azt az álarcot, amellyel azonosulsz, de az is lehet, hogy ráég az arcodra, és már nem tudod levenni a szerepet magadról.

• *Az eddigi visszajelzések alapján képes a néző a filmnek ezt a sokszoros rétegeltségét befogadni?*

KL: A *Rododendron* nem könnyű szto-ri. Erőfeszítés kell hozzá. Ez nem az a történet, amit első látásra meg lehet érteni. Emiatt sokakról le is pattant. Ez az a fajta film, ahol észnél kell lenni, mert iszonyú tempója van a dialógusoknak. Egyébként örülök, hogy sokaknak beletörött a bicskájá.

TL: Egyik kritikusunktól megkaptuk, hogy ez egy filmszerűtlen film. Túlságosan szövegközpontú. Nekünk nagyon tetszik ez a jelző. Mások olyan visszajelzést adtak, hogy olyan az egész, mintha egy nagyjátékfilm első húsz perce lenne, és a végén azt érezték, hogy most kelle- ne elkezdenie a filmnek.

RODODENDRON – magyar, 2020. Írta és rendezte: Kovács Levente és Törcsi Levente. Kép: Dobóczy Balázs. Vágó: Csillag Mano. Zene: Hrutka Róbert. Hang: Komlódi Gábor. Látvány: White Rabbit Budapest. Szereplők: Cserhalmi György, Gáspár Tibor, Görög László. Producer: Németh Gyula, Ferenczy Gábor, Csillag Mano, Kovács Levente, Törcsi Levente, Tusjak Mariana. Gyártó: TV COM/Lighthouse Film/Focus Fox/Almost Friday. 21 perc.

NAGY KATALIN TÉVÉSorozatok

Nagy-Oroszország

FEKETE TAMÁS

A KÉT NAGY KATALIN-SOROZAT ÁBRÁZOLÁSA SZINTE MINDENBEN ELLENTÉTES – MÉGIS JÓL KIEGÉSZÍTIK EGYMÁST.

Akosztümös filmek műfajának egyik legnagyobb csoportja az uralkodók életét bemutató alkotások – bár minden országnak megvan a maga népszerű vagy hírhedt királya vagy királynője, akinek alakját mozgóképen is ábrázolná, az azonban meglehetősen ritkán fordul elő, hogy egy-egy történelmi személyiség túl tudott volna terjeszkedni birodalma határain is, és személyiségét érdekesnek találták volna más kultúrkörben; Mária Terézia kizárólag a Monarchia utódállamaiban, a bajor II. Lajos pedig csakis Németországban volt érdemes filmes ábrázolásra. Különös módon a néhány kivétel közé épp a női uralkodók tartoznak: Hollywood figyelmét sokkal inkább felkeltette a svéd Krisztina királyné, Boleyn Anna, Stuart Mária vagy I. Erzsébet, mint III. Richárd, vagy épp a Bourbon IV. Henrik. Az elmúlt évtizedekben pedig – ezzel nyilvánvalóan összefüggésben – az uralkodókról szóló történelmi filmek nem csupán szinte minden esetben női főhőst választottak, de valamilyen módon még meg is kettőzték őket: Cate Blanchett kétszer is eljátszotta Erzsébetet, Mária Antónia figurája a franciák és a tengerentúliak részére is érdekesebb lett, mint XVI. Lajos, a tényleges uralkodó, *A másik Boleyn lány*-ban Boleyn Anna és Mária kerül egymással szembe, a (beszédes magyar címmel ellátott) *Két királynő*-ben pedig Stuart Mária és I. Erzsébet.

A fenti alakokhoz hasonlóan Nagy Katalinról is több mint egy tucatszor forgattak már életrajzot; alakja az oroszok kívül többek között amerikai, német, francia, olasz, sőt, japán produkcióban is feltűnt, dráma és vígjáték, néma- és hangosfilm épp úgy készült életéből, mint tévésorozat, eljátszotta Marlene

Dietrich, Jeanne Moreau, Marina Vlady és Catherine Zeta-Jones is, míg a rendezők között megtaláljuk Josef von Sternberg és Ernst Lubitsch nevét is. Ám még e kivételes népszerűséggel együtt is egészen egyedülállónak számít, hogy egy történelmi alak szinte teljesen egy időben lesz két tévésorozat ihlető műszája is – többek között épp így lépve a megkettőződés útjára.

A két sorozat közül a később, 2020 májusában képernyőre került széria játszódik korábban. *A Nagy Katalin* – *A kezdetek* kreatora és írója az a Tony McNamara, akit tavaly *A kedvenc* révén a legjobb eredeti forgatókönyv Oscar-díjára is jelöltek. A korábban több tévésorozatot író és két mozifilmet is rendező McNamara azonban nem Stuart Anna után talált rá Katalinra, hanem pont fordítva: 2008-ban mutatták be Sydney-ben a cárnőről szóló színdarabját, és erre – pontosabban az ebből írt, ekkor még egy játékfilm alapanyagának elképzelt forgatókönyvre – figyelt fel Yorgos Lanthimos, aki épp ezzel a megközelítéssel és stílussal szerette volna megízesíteni Deborah Davis forgatókönyvét *A kedvencez*, amely eredetileg lényegesen drámaibb hangvételű volt. A színmű Katalin teljes uralkodását felidézti, az első felvonásban egy fiatalabb, a másodikban pedig egy idősebb színésznő alakította a címszereplőt – a sorozatot gyártó Hulu hat évadban dolgozná fel a művet.

Az első évad az illúziók elvesztésének, a keserű ébredésnek és a változtatni akarásnak a története. Katalin pontosan ugyanúgy érkezik meg a cselekmény színhelyére, mint az Emma Stone által játszott Abigail *A kedvenc*-

ben: egy elszegényedett család lánya lép be az érvényesülés terepeként számon tartott uralkodói rezidenciára, tele álmokkal és hatalmas tervekkel, sőt, mindkét esetben büdösen és fintorgást kiváltva kénytelenek találkozni az őket meghívó személlyel. Ám Katalin szinte rögtön szembesül azzal, hogy nem csupán a számára kijelölt férj, II. Péter, de maga az udvar sem nyújtja azt, amiben reménykedett. Kifejezetten maradi és műveletlen ez a környezet, ahol nem csupán az általa annyira imádott francia szerzők művei ismeretlenek, de maga az olvasás aktusa is. Reformtörekvései reménytelenek, a nők számára megnyitandó iskoláját pedig saját férje gyűjtja fel. Egyetlen út marad számára, ha Pétert puccsal eltávolítja a trónról.

Katalin eredeti és elsődleges célja – megannyi, a koronától kéznújtásnyira került törtetővel ellentétben – egyáltalán nem a hatalom megszerzése; mindössze annyit akar, hogy férjét szerethesse, ő viszontszeresse, és hogy lehetőség nyíljon a művelődésre és tanulásra. Ez azonban ebben a környezetben lehetetlen, ezért kell elmozdítani a cárt. Katalin számára tehát a hatalom nem *cél*, hanem *eszköz*, amivel kikényszerítheti saját maga, a hozzá közel állók, legfőképpen pedig egész Oroszország boldogságát. A felkent vezetőikkel ellentétben csupán egyetlen személy van, aki érdemben akar valamit tenni a birodalom lakóiért, ez pedig a külföldről, pusztán az utódlás zavartalan lebonyolítása miatt iderendelt, alig húszéves lány. Ám hiába rendelkezik aprólékosan kidolgozott haditerffel, próbálkozásait újból és újból módosítani kell, többek között azért is, mert rá kell jönnie, még nem készült fel eléggé a kormányzásra, végül pedig döntenie kell magánélet és nagypolitika között.

Pedig az udvarban látszólag minden rendben van: az élvhajhász, hedonista Péter számára a jó kormányzás ismérve mindössze az, ha egyszerre szeretik és félnek tőle, egyaránt vonatkoztatva ezt ágyasára, szolgálóira és a jobbágyokra is. Környezete pedig teljes mértékben elfogadja a status quót, amelyben mindenkinek megvan a maga kijelölt és jól bevált, biztonságos pozíciója, még akkor is, ha sorsuk az állandó megaláztatás. „Veled biztonságban vagyunk. Fényűző az életünk, van helyünk az udvarban. Ki lép majd a helyébe? Katalin? Neki mi semmik vagyunk. Mi lesz



évtizedet ölel fel, olyan alaposan, mintha egy történelemből álló csapat hagyta volna jóvá a forgatókönyv végső változatát. Előbbi szinte ki sem mozdul a szentpétervári palotából, utóbbi előszeretettel viszi nézőjét a frontra vagy épp a készülődő lázadás sűrűjébe – több ezres statisztériával, és óriási nagytalokkal. A mikroportrékat festő és azokat egymás mellé helyező McNamarával ellentétben Williams és a rendező, Philip Martin monumentális táblaképekben gondolkodik. A *kezdetek* posztmodern megközelítésével szemben a *Nagy Katalin* maga a megtestesült klasszicizmus. A kétfajta megközelítés egyik legjellemzőbb példája a palota folyosója; Péter uralkodása alatt egy eleven, nyüzsgő, étellel és

velünk akkor?” – tanakodik Péter szeretője, miután férje, megunván a rá kényszerített szerepkört, úgy dönt, megmérgezi a cárt. Ez az egyetlen, ténylegesen veszélyes és

megfontolt próbálkozás Péter likvidálására, Katalin pedig épp emiatt a kényelmes passzivitás miatt nem tud igazi, megbízható társakat találni maga mellé a cár eltávolításához.

A megszokottól eltérő motiváció és konfliktus mellett McNamara sorozatának legnagyobb újítása annak egészen drasztikus, pimasz megközelítése és hangütése. A készítő vállaltan anakronisztikus megközelítést alkalmaznak, még alcímként is odabiggyeszti: *Egy alkalmanként igaz történet*. Ezt azonban nem azzal az egykor talán forradalmi, mára viszont kissé régimódinak tűnő megoldással érik el, hogy szereplőit modern ruhákba öltöztetik, vagy kortárs hangszelelésű kísérőzenét használnak; igaz, az egyes részek végén már egy-egy popsláger szólal meg, ám ezek mindegyike nyíltan reflektál az aktuális epizódra. A közismert tényeket már-már történelemhamisítással felérő módon megváltoztatják, fontos személyekről nem vesznek tudomást, vagy épp teremtenek meg (elővezetve többek között Csehov doktort, Brezsnjevet, Raszkolnyikov vagy Gorkij grótot), és a néző szinte kénytelen belepirulni,

„Tele álmokkal és hatalmas tervekkel”

(Tony McNamara: Nagy Katalin – Elle Fanning)

szerepeinek nyelvezete mennyire mai, profán és szabadszájú, ezzel pedig egy merész mozdulattal leakasztja alakjainak képeit az Ermitázs falairól, kitépi őket évszázados, aranyozott kereteikből és bajuszt rajzol rájuk.

McNamarához hasonlóan a színház világából érkezett a BBC gyártásában készült és tavaly októberben bemutatott négyrészes sorozat alkotója, Nigel Williams is, aki szintén dolgozott már a televízióban, és nála is találni egy hasonló megközelítésű munkát: 2005-ben I. Erzsébet, a szűz királynő alakjának segítségével próbálta feltárni magán- és közélet összefonódását, és már akkor is Helen Mirren játszotta a címszerepet.

A *Nagy Katalin* több évtizeddel McNamara sorozata után játszódik, a cárnő hatalma és ereje teljében van, és már nem ő a veszély, hanem rá jelentenek veszélyt: puccskísérletek, háborúk, felkelések próbálják megdönteni, akár egymással párhuzamosan is, többfrontos védekezésre kényszerítve őt. Ekkor jelenik meg Patyomkin is, aki – dacára korábbi viharos érzelmi életének és az erről szóló szóbeszédnek – végül az uralkodó legnagyobb szerelme lett. Míg *A kezdetek* első évadja csupán pár hét eseményeit mutatja be, a *Nagy Katalin* négyórás időtartama már több

sokszor akár borzalmakkal teli tér, ahol szinte bármi megtörténhet, és ahol éppen ezért szinte lélegzik a háttér is. A hatalma csúcán lévő Katalin belépésekor viszont példás sorban megmerevednek a libériák, és legfeljebb rendelet hirtelen aláírásának helyszíne lehet a korridor.

Noha a két sorozat elkészültének idején nem rendelkezhetett részletes tudással a másikkal természetéről, egymás mellé téve őket mintha kiegészítenék egymást és egyfajta természetes folyamat bontakozna ki, ahogy az ifjú, játékos és szertelen lányból egy világbirodalom szigorú és ellentmondást nem tűrő úrnője válik.

NAGY KATALIN – A KEZDETEK (The Great) – brit, 2020. Képző: Tony McNamara. Kép: John Brawley, Maja Zamojda és Anette Haellmigk. Zene: Nathan Barr. Szereplők: Elle Fanning (Katalin), Nicholas Hoult (Péter), Phoebe Fox (Marial), Sacha Dhawan (Orlov), Gwilym Lee (Grigor). Gyártó: Thruline Entertainment / Echo Lake Entertainment. Forgalmazó: Hulu. 10x50 perc.

NAGY KATALIN (Catherine the Great) – brit-amerikai, 2019. Rendezte: Philip Martin. Írta: Nigel Williams. Kép: Stuart Howell. Zene: Rupert Gregson-Williams. Szereplők: Helen Mirren (Nagy Katalin), Jason Clarke (Patyomkin), Gina McKee (Praskovja), Richard Roxburgh (Orlov), Rory Kinnear (Panyin). Gyártó: Origin Pictures / New Pictures. Forgalmazó: HBO. 4x60 perc.

BESZÉLGETÉS LICHTER PÉTERREL

„Nincs értéktelen kép”

SZÁSZ CSONGOR

MINDEN FILM KÍSÉRLETI, CSAK HAJLAMOSAK VAGYUNK ERRŐL MEGFELEDKEZNI.

APécsett 2018-tól adjunktusként tanító, az ELTE-n doktorált experimentális rendező számára a filmművészet akadémikus nyelvezte éppoly könnyedén feloldható, mint a filmkészítés folyamatának robosztus gyakorlatai, mégis mesterségétől elválaszthatatlan a tudós, absztrakt láttatás. Filmjeiben könnyedén ötvözi és aktualizálja a nagybetűs mozi történeteinek emblemikus világát a *found footage* filmek és YouTube-képek vizuális jövőidéjeivel vagy éppen a trashmozival.

• *2020. márciusától vezeted a PTE. BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok tanszékét. Pécsett – dr. Tarnay László után – milyen alapokra támaszkodhatsz?*

Tarnay László közel két évtizedig vezette az itteni filmes tanszékét, tehát egy nagy múltra visszatekintő képzés vezetését vehettem át. Összességében szerencsém van, mert olyan új kollégák kerültek mellém, nevezetesen dr. András Csaba és dr. Csöngé Tamás, akiknél lelkesebb és szakmailag makulátlanabb társakat nehezen tudnék elképzelni.

• *Tanárként mekkora a szabadságod és milyen vállalásokat tűztél ki célul?*

A PTE filmszakja egy nagyon kicsi tanszék, összesen négyen vagyunk tanárok: tehát mindannyiunknak rugalmasnak kell lennünk. Nekem is sok szakterületet érintő kurzusom van, filmkritikáirástól a filmrendezésig – szerencsére a hátterem is hasonlóan színes, lényegében svájci bicskává váltam az elmúlt tíz év alatt, az ezermesterség minden előnyével és nyilvánvaló hátrányával: de összességében ezt elég jól tudom kamatoztatni a tanításban. Szakmai szempontból a szabadsá-

gunk elég nagy, de a magyar felsőoktatást érintő, lassan megszokottá váló megszorítások miatt figyelniük kell az intézményi kihívásokra, például a hallgatói létszám fokozatos csökkenésére: egyik legfontosabb feladatunk az lesz, hogy ezen valahogy változtassunk.

Te magad is hasonló oktatási platformokon alakítottad szaktudásod. Alkotói és pedagógiai értelemben, milyen tapasztalatokkal zártad a tanulmányaidat?

Az ELTE filmszakán töltött öt hallgatói év, illetve a doktori képzés kissé elhúzódó, de szakmailag jóval intenzívebb időszaka nagyon sokat adott. Szerencsém volt, mert az ELTE filmes képzésének aranykorában tanulhattam a tanszéken: a Prizma folyóirat is ennek az együttállásnak a terméke.

• *Pécsett 2020 őszétől dokumentumfilm-rendező MA-szakra is lehet jelentkezni. Milyen gyakorlati oktatásra számíthatnak a bölcsészkaron a szakosodott diákok, honnan hová lehet majd eljutni?*

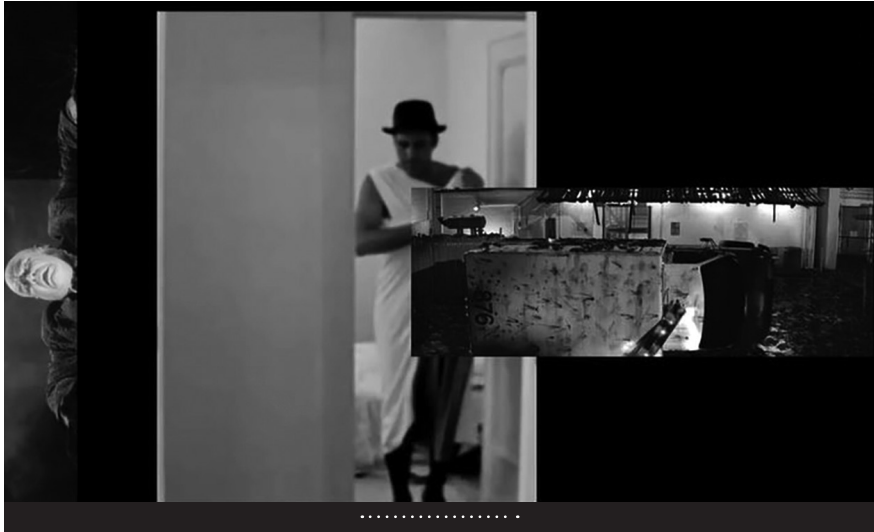
Egy bölcsész tudományi karon nyilvánvalóan teljesen más a személyi állomány háttere és az elérhető technikai infrastruktúra, mint mondjuk a MOME vagy az SZFE intézményeiben, nem is gondolom azt, hogy velük kéne versenyeznünk, sőt, azt sem gondolom, hogy egyáltalán versenyeznie kéne az egyetemeknek, sokkal inkább együttműködés-párti vagyok. A dokumentumfilmes az egyik leginkább interdiszciplináris terület a filmszakmában, ezért a bölcsészkar beágyazottságából sokat profitálhat a képzés: nálunk a szociológia, az esztétika, a filmelmélet, a kultúrákritika épp olyan hangsúlyos lesz, ha nem hangsúlyosabb, mint a klasszikus gyakorlati kurzusok. Szerencsére a PTE hatalmas

intézményként csomó olyan vendégoktatót tud biztosítani, akik ezt a széles spektrumú interdiszciplinaritást messzemenőig kielégítik. Én személy szerint pedig azt gondolom, hogy a filmrendező képzésnek nem szabad csak technikai kérdésekre fókuszálnia, pláne nem egy dokumentumfilmes képzés esetén: sokkal fontosabb a hallgatók látókörének tágítása, egyfajta inspirációs műhely megteremtése, ami az együttgondolkodásnak ad teret. A technika ebben a képletben másodlagos: ma már bárki képes filmet forgatni, szinte bármivel, a mobilunktól a laptopunk képernyőjéig (lásd a „desktop documentary” nem is annyira új műfaját.) Ebben a szisztémában a látásmód a legfontosabb, nem pedig a technika. Ez persze szigorúan az én perspektívám: egy olyan filmes nézőpontja, aki soha nem tanulta a filmrendezést, a vágás technikai részét is egy régi barátomtól lestem el két hét alatt – mindezt egy olyan időszakban, 2002-2004 között, amikor a YouTube tutorialok még hírből sem léteztek. Ezért sem szeretnénk olyan filmes képzést csinálni, amit tutorialvideókkal ki lehetne váltani, hiszen például a YouTube-bal nem lehet beszélgetni: a művészképzésnek pedig pont a párbeszéd, a vita, a műhelymunka lehet az alapja.

• *Milyen alkotói szabadságra számíthatnak a Pécsett végzett hallgatók? Milyen „életpályamodell” kínálhat ma ez a szakirány?*

Mindenkinek akkora alkotói szabadsága van, amekkorát megteremt magának. A magyar filmszakma szabadsága, persze már egy más kérdés és ez messzire vezet. A másik kérdésre röviden tudok válaszolni: nem hiszem, hogy létezne bármilyen életpályamodell a művészetben. Az SZFE vagy a MOME, de még a UCLA vagy az NYU sem ad egy készen csomagolt, biztos életpályát. Egy művészeti képzés jó esetben lehetőségeket biztosít és inspirál, kinyit metaforikus vagy tényleges kapukat: mi is erre törekszünk, de életpályamodell nem biztosítunk.

• *Filmjeidről beszélve megkerülhetetlen az experimentalizmus fogalma, a found footage filmek és a videóösszék világa. Hogyan kellene ezekre a professzionális filmezés pályáját alig érintő zsánerekre tekinteni?*



Arról tudok beszélni, hogy alkotóként mi érdekel: érdekel a műfajokkal, ha úgy tetszik a kanonikus formákkal való játék, érdekel az absztrakció, érdekel a filmkép és a nyelv, illetve a narráció viszonya, érdekelnek a dokumentarizmus marginális formái, érdekel a humor és a feszültség kapcsolata és formanyelve, érdekel az adaptáció problémája.

• *Filmes példaiddal, mintha a kor vizualitásának értelmezési kulcsaira igyekeznél rámutatni, a legújabb kori generációk észlelésének artikulálására? Ma ezen mozaikszerű, félnarratív sémák mentén koordinálódunk az élet más területein is?*

Nem tudom, hogy filmjeim mennyire tükrözik a kortárs képkultúrát, sőt, azt sem tudom, hogy pontosan mi az, ami-ben most vagyunk. Vannak ilyen ködös fogalmaink, mint „post-truth” vagy a „folyamatos jelen” állapota, de akkor sem értem teljesen miben vagyunk. Ettől függetlenül biztos, hogy hat rám az a kultúrmassza, ami körbevesz, én is egyre töredékesebb formában gondolkodom, egyre több platformon képezelem el a filmjeimet: legjobb lenne Netflixen és egy galériában is jelen lenni, illetve képregényként és a tenger homokjába írt haikuként. A „minden mindegy” apokaliptikus kultúrája, ez az újdadaista Gesamtkunstwerk, Trumpostul és Instagramostul engem is megfertőz. De biztos eljön majd a telítődés időszaka, amikor mondjuk valaki vagy valakik kilövik a Netet és akkor majd végre verseket és nagyregényeket fogunk olvasni.

Lichter Péter

– Nemes Z. Márió:

Barokk Femina

Mi lehet a found footage film leglényegesebb manifesztuma? Ma ebben érhető tetten bizonyos szintézise a kísérleti és a dokumentumfilmzésnek?

Röviden: az a *found footage* film üzenete, hogy „mindent lehet”. Minden egymás mellé állítható, nincs értéktelen kép, minden újjászülethet és örökre megsemmisülhet, minden a nagy szerzői levesed, magánmitológiád részévé válhat, nincsenek határok – nincs olyan, hogy „ezt így kell”, legfeljebb olyan van, hogy „ez így működik”. A kísérleti film alapvetően mindig is azt üzenete, hogy valahol minden film kísérleti, csak hajlamosak vagyunk erről megfeledkezni. Griffith volt a legnagyobb kísérleti filmes, előtte meg Edwin S. Porter, őelőtte meg Georges Méliès. Nincs olyan, hogy „abszolút nem-kísérleti” film, ahogy nincs olyan, hogy „totálisan új”, vagy „abszolút kísérleti” film: a kísérleti filmen belül is vannak divatok, műfajok, irányzatok, szerzői világok, hasonlóságok és átjárások stb. – maximum erről keveset beszélnek, vagy kevésbé látható.

• *Mi izgat annyira a talált nyersanyagokban? Például, mikor egy amerikai rendező ikonikussá vált snittjét ütköztetted, egy szuper8-as tekereszt használj újra vagy például egy VHS felvételt ronsolsz? A „költői vizualitás” ihlette asszociációk halmozása filmjeid karakteres vonása, de az így felépített üzenet, talán nehezebben artikulálható. Hol ragadható meg ebben az esetben forma és tartalom egysége?*

A talált nyersanyagok használatában azt szeretem, hogy teljesen magamévá tehetek bizonyos képeket – ezzel pe-

dig megszűnik a határ az én képem és mások képe között. Ez egy rendkívül kísérteties mozzanat: olyan, mint amikor Victor Frankenstein életre kelti a halott testrészekből összerakott monstremát. Én éppen olyan elragadtatott vagyok ilyenkor, mint az őrült tudós, aki azt kurjongatja, hogy „It’s alive! It’s alive!”

• *Filmjeidben a hang és a kép viszonyáról kijelenthető, hogy a hanggal tudsz inkább ívet adni alkotásodnak, a lebegésre hajlamosabb absztrakt, asszociatív képi világhoz a hangkulissza teremt meg a narratíva egységét, a hang ebből a szempontból súlyoz és stabilizál?*

Igen, a hang egy nagyon fontos része, nem csak az én filmjeimnek, hanem minden filmnek, még a némafilmeknek is. (Mert például Stan Brakhage teljesen néma filmjeit egy hatalmas moziteremben nézni egészen vallásos élmény lehet, ahol a csend, vagyis a terem hangja szinte szakrálissá válik.) Rajongok a filmhangért, és azokért a szakemberekért, akik izgalmas módon nyúlnak hozzá: volt szerencsém például Lukács Péter Benjáminnal dolgozni többször is (*Rimbaud, Polaroidok, Fagyott május*), akit a legjobb magyar sound designernek tartok. Ő úgy dolgozik a hanggal, mint más a vízfestékekkel: szinte akvarellszerűen keveri a különböző tónusokat. Petítől tanultam mindent, amit a hangról tudok.

• *Legújabb filmed Nemes Z. Márió Barokk Femina című versfolyamának adaptációja, melyet feldarabolva streamingelt minisorozat formájában láthat az online társadalom. Itt milyen új határátlépésekről beszélhetünk?*

A *Barokk Femina* sok szempontból újat hozott: ez az első egész estés vers(folyam)adaptációm, és ez az első hosszú filmem, amit rekordgyorsasággal, három hónap alatt készítettem el, szinte az automatikus írás spontaneitásával. Egyetlen szabály volt a képekkel kapcsolatban: hogy nincs szabály, azon túl, hogy minden egy fekete-fehér masszává váljék. De ebbe a levesbe most saját képektől a talált képekig, amatőr videóktól a videójátékokig, minden belefért. A filmet egyáltalán nem terveztem meg, nem csináltam vázlatot: ez a spontán képömlés is új módszer volt számomra, a szürrealista automatizmushoz hasonló flesselés. De talán éppen ebből adódóan nem volt még olyan filmem, aminek a vágását ennyire élveztem volna. •

MAGDOLNA

Szív és vese

GELENCSÉR GÁBOR

BUVÁRI TAMÁS HAGIOGRÁFIÁJA FILMOGRÁFIÁJÁNAK IS MÉLTÓ DARABJA.

Bódi Mária Magdolna – vagy ahogy a vértanúhalálának helyszínén, Litéren felállított emlékmű feliratán olvasható, Bódi Magdi – nevérol mindmostanáig nem az 1945. március 23-án meggyilkolt 23 éves lány jutott elsőként eszünkbe. Buvári Tamás filmje már e példaértékű életút bemutatásával fontos tettet hajtana végre. Hasonló mondható el a történelmi emlékezetbe csak a rendszerváltás után bekerülő, a szovjet katonák rémtetteiről szóló tudósításról. Játékfilmben ez a téma először Sára Sándor *A vádjában* fogalmazódott meg, legutóbb pedig Mészáros Márta *Aurora Borealis*ában. Mészáros készített a vészkorszakban vértanúhalált halt, majd szentté avatott nőről is életrajzi filmet: *A hetedik szoba* Edit Stein történetét meséli el. Buvári filmje ezeknek a tematikus előzményeknek a folytatója, de a tanyasi-természeti közegben játszódó *A vád*, illetve Sára korábbi operatőri munkái a *Magdolna* vizuális világán is nyomot hagytak.

Ha csak a történelmi emlékezet ébrentartása és egy megrendítő sors bemutatása volna tehát a film célja, az is feltétlen méltánylandó teljesítménnyé avatná. Az író-rendező azonban nem ismeretterjesztő vagy dokumentumfilmet forgatott Bódi

Magdolnáról, hanem valóságos tényeken alapuló játékfilmet. A téma két kihívással is szembesítette: egyrészt minimális költségvetésből kellett háborús filmet létrehozni, másrészt az Isten melletti elhivatottság és a tudatosan vállalt mártíromság transzcendens jellegét is meg kellett ragadnia. Az egyszerű munkáslány sorsában afféle magyar Jeanne d'Arc-ot kellett ábrázolnia, amelynek külső tragikumát a történelem határozza meg, a belsőt viszont a hívő lélek küzdelme.

A minimális költségvetésből megvalósuló háborús film körülménye látszólag a produkció „magánügye”, mégis röviden ki kell térni rá – annál is inkább, mert az alkotás transzcendens stílusát is érinti. A közösségi finanszírozással megszülető vállalkozás önmagában is példaértékű, szerencsére egyre gyakoribb és sikeresebb formája a magyar játékfilmes produkcióknak. A szükségből erényt remek példája a *Magdolna*.

De lássuk inkább a formai megoldásokat! Ha maradunk a Jeanne d'Arc-i párhuzamnál, ezt kiterjeszthetjük a filmváltozatokra is: Buvári a dreyeri–bressoni utat választja, s nem a hollywoodi típusút (például Flemmingét vagy Bessonét), amikor az arcokra koncentrálja képeit. A

„Tudatosan vállalt mártíromság”
(Nagy Katica)

háborús téma költséghatékony feldolgozása ezen a ponton találkozik legtermékenyebben a lélektani dráma formájával. S a rendező kitűnő arcokat talált ehhez a feladathoz. Arcokat, s nem színészeket, noha az amatőrszereplők mellett profikat is látunk (a felnőtt Magdolnaként például Nagy Katicát), de ők is inkább jelenlétükkel hatnak. A gyerekek, élükön a tizenkétéves Magdolnát alakító Buvári Villóval, egytől-egyig emlékezetesek, ahogy Fésős András a doktor, Horváth Csaba a lelkész szerepében, az asszonyok közül pedig Takács Andrea. De az erényekkel együtt járnak a film fogyatékoságai is: a szereplők akkor jók igazán, amikor nem beszélnek. A dialógusok egyrészt igen mesterkéltek, nehéz is volna jól mondani őket, másrészt az amatőrök játéka kevéssé meggyőző. E téren is érdekesebb lett volna bressoni modellként alkalmazni őket. A transzcendentális stílus másik, immár hiánytalanul kibontakozó összetevője Tóth Zsolt operatőri teljesítménye. A gyerekkori képeket a barokk festményekről ismerős beverő fények „transzcendálják”, míg a háborúsoké komorabb, sötétebb tónusú. A finoman úszó, alkalmanként meg-megrezdülő gépmozgások a lélek átlépését képesek megrajzolni az ismertből – az ismeretlenbe. E visszafogottság sokkal kifejezőbb a transzcendens megfogalmazásában, mint a látomás: a *Magdolna* legproblematikusabb pillanata a gyermek víziója, amit – sajnos – látunk is egy keresztre feszített női alak képében...

A film legbeszédesebb formaeleme a csend – Szirtes Edina Mólus önmagában szép zenéje túlteng a filmben, már-már édeskésé oldja a szikár fekete-fehér képi világot –, vagy amikor nem a szereplők szavait halljuk. Ilyen beszédes pillanat a 7. zoltár felolvasása. Magdolna egyszerű „előadását” a tábori lelkész közelije kíséri. Minden ott van kettőjük arcán, ami ebben a történetben fontos: a zoltár szavaival az „igaz Isten”-hez, a „szívek és vesék vizsgálójá”-hoz intézett kérdés, amelyben a szív a gondolatok otthona, a vese pedig az érzelmeké.

MAGDOLNA – magyar, 2020. Rendezte és írta: **Buvári Tamás**. Kép: **Tóth Zsolt**. Zene: **Szirtes Edina Mólus**. Hang: **Terner Péter**. Vágó: **Vághy Anna**. **Nagy Katica** (Magdolna), **Buvári Villó** (A kislány Magdolna), **Turós-Máté Kinga** (Anyja), **Hegyi Zoltán** (Apa), **Máté P. Gábor** (A tanító), **Fésős András** (A felcser), **Tóth Balázs** (A méhészt), **Takács Andrea**, **Egyed Brigitta**, **Danis Lídia**, **Trokán Anna**. Gyártó: **Szeretfilmstúdió / Nowarproduction / Kraftfilm**. 95 perc.



BESZÉLGETÉS BUVÁRI TAMÁSSAL

A szelídek ereje

SCHUBERT GUSZTÁV

ÚJRA ÉS ÚJRA ÁTGÁZOL RAJTUNK A TÖRTÉNELEM.

• *A háború testi-lelki pusztítása sorsdöntő eleme a filmjeidnek. 2017-ben bemutatott Szeretföldben az első világháborús trauma a 2014-es ukrainai háború menekültjeinek sorsában ismétlődik. Honnan ez az erős és szuggesztív együttérzés a szenvedőkkel? Mintha te is átéltél volna egy háborút.*

Gyerekkorom meghatározó élménye volt, ahogy a nagyszüleim a világháborúról meséltek. Magam előtt láttam a bombázások előtt a pincébe menekülést, a nélkülözést, anyai nagyszüleim exodusát a szovjetek előtt Salzburgig. Élénk fantáziámmal, tehát igen, „átéltem”, illetve valamivel a délszláv háború után jártam is a szerb és a horvát háborús vidékeken. A szenvedőkkel való együttérzés szintén a gyerekkorból fakad, egy közösség szervezésében már tizennégy évesen a pesti hajléktalanokkal karácsonyoztam, ajándékokat vittünk nekik, beszélgettünk velük. A szélsőséges társadalmi különbségeket pedig szerintem a mai napig nem tudtam feldolgozni. Főképp nagy csalódás, hogy az ún. keresztény társadalom sem rezonál erre kellőképpen. Miközben ez nagyon elkedvetlenít, próbálok olyan műveket létrehozni, hogy a gyerekeim, és más fiatalok úgy érezzék, van értelme dolgozni azért, hogy min-

denki egyformán emberi életet élhessen, és legalább részben megvalósulhasson az egyenlőség, testvériség gondolata, amihez természetesen a szabadság is elengedhetetlen. Nem gondoltam volna, hogy az európai ember olyan önző és fejlődésképtelen, hogy 2020-ban ennyire determináljon valakit, hogy hová születik. Ebből a szempontból sajnos Magyarországon sem látom jónak a helyzetet. Ha már Magdolnáról beszélünk, aki éjt nappallá téve az elesetteknek segített, a XXI. században mintha ennek már nem lenne divatja. Az elesettekkel foglalkozó szervezetek támogatását én nem érzem elégségesnek, az elit nem mutat jó példát, a szociális munkának nincs becsülete, a pénzorientált világ bedarálja, fölemészti a fiatalokat, akik egyáltalán a pályakezdesen, a hivatásválasztáson gondolkodnak.

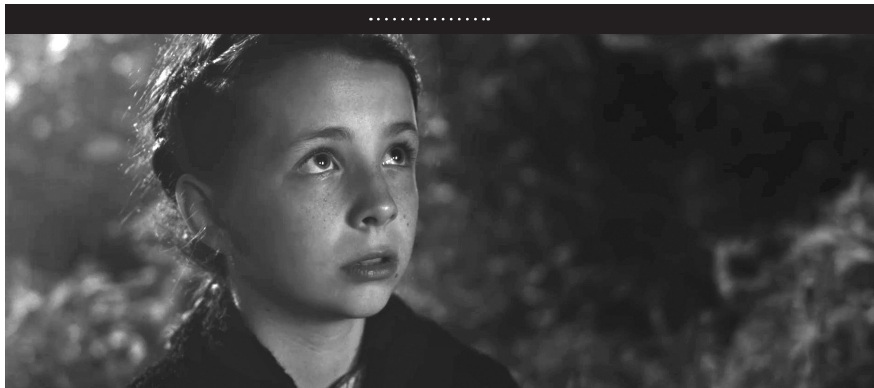
• *A Magdolna egy látnoki képességgel megvert, de szeretettel és segítő szándékkal megáldott lány mártíriumát idézi fel. Történeteiben a brutalitás és a jóság feszül egymásnak. Örök küzdelemnek látod e kétféle emberi mentalitás szembenállását?*

Természetesen. Ugyanakkor még egy harmadik erőt is felhoznék, az elfogadást. Ami nagyon érzékeny dolog, mert valamiképpen érezni, tudni kell, hogy mit kell, és mit nem

szabad elfogadni. Egy családon belüli erőszakot például nem lehet elfogadni, mert az amellett, hogy megaláz, erőszakot szül, ami odáig vezethet, hogy a gyerek megöli az apját. Ugyanakkor, ha József és testvérei történetét nézzük, elképesztő, hogy mi minden megtörténhet az emberrel. Józsefet majdnem megölik a testvérei, később vezető pozícióba kerül, sokakat megment, és szeretetet gyakorol a testvérei iránt, akik az életére törtek. Felmerül: ha nem lökték volna kútba, nincs történet. Persze ehhez szerencse is kellett, vagy ki tudja. Ugyanígy: Krisztus esetében is az az átkozott gyűlölet kellett ahhoz, hogy végül a szeretet győzön. Mert amennyiben nem feszítik meg, hogyan támadhatott volna fel? Vagy legalábbis, hogyan lehetne pozitív vége a történetnek? Ezt fontolgatjuk a *Magdolnában* is. Ő maga mondja a filmben: honnan tudjuk olyan határozottan, hogy mi a jó és mi a rossz? Mert ha az ún. rossz kell ahhoz, hogy jó legyen, akkor az miért is rossz valójában? Miért kell ezt ennyire kategorizálni? Így értettem az elfogadás jelentőségét. A keresztény kultúrkörben úgy szocializálódtunk, hogy van a jó meg a rossz, de a keleti filozófiák árnyaltabbban láttatják ezt a kérdést. A kérdést feltenni viszont mindenképpen jó.

• *A Magdolna és a Szeretföld is „közösségi finanszírozásban” készült. A film szempontjából milyen hátrány és előny származik ebből?*

Több előnyt látok. Az ilyen filmkészítés során nincs akkora szerepe a pénznek, így az energiák, amik megmozdulnak, belső, lelki illetve akarati síkon fonódnak össze, és ez nagyon erős kölcsönhatásokat hoz létre az alkotók között. Minden résztvevő érzi, hogy ez a helyzet más, mint a megszokott, ezért izgalmas kihívásként éli meg. Úgy látszik, mindenkiben él a rendszerből kilógás, kikacsintás igénye, izgalma. Úgy emlékszem, Jancsó mondta, hogy a rendező semmihez nem ért, csak ahhoz, hogy mások tehetségét kihasználja. Én ezt úgy módosítanám, miközben persze nagyra tartom az öni-róniát, hogy úgy látszik, motiválni tudok közösségeket, hogy egy alkotói cél érdekében hathatósan összefogjanak, és talán biztosítani tudok egy kreatív, szabad és szeretetteljes légkört. Hátrány az lehet, hogy technikai és anyagi korlátok vannak, és hogy a látvány tekintetében nem szárnyalhat annyira a fantázia. Ettől azonban még születhet egy markáns képi világú, szépen működő játékfilm. •



PESTI BALHÉ

Betörni a profik közé

FEKETE TAMÁS

LÓTH BALÁZS MOZIS DEBÜTÁLÁSA NEM CSUPÁN AZ ELSŐ IGAZI MAGYAR HEIST-FILM, DE EGYÜTTAL SZEMÉLYES ARS POETICA IS.

Bár az utóbbi évtizedben új erőre kapó magyar bűnügyi filmek egyre változatosabb és merészebb módon ássák bele magukat a bűn lélektanába – *A martfői rém* jóvoltából már nekünk is van valós eseményen alapuló sorozatgyilkos-thrillerünk – a heist-filmek mindaddig szinte teljesen kimaradtak a hazai gyártásból. Hogy a magyar készítőktől mennyire idegen volt a zsáner, jól mutatja, hogy bár az évszázad betörésének nevezett, 1983-as szépművészeti képrablás szolgált alapjául Szurdi András és Szurdi Miklós három évvel későbbi, *Képvadászok* című filmjéhez, abban szinte meg sem jelenik az akció, főhőseink már a főcím előtt kísértálnak a múzeumból a festményeket tartalmazó bőröndökkel. Pedig a műfaj egyáltalán nem az angol nyelvterület kiváltsága: Olaszországban már az 50-es évektől sorra születtek a műfaj filmjei, a francia új hullám egyik mestere, Louis Malle is rendezett – igaz, Hollywoodban – heist-mozit, és még a *Torrente*-sorozat legutóbbi, ötödik darabja is ezzel

kísérletezett. A zsáner pedig – jellegéből adódóan – még arra is képes, hogy miközben tömegeket szólít meg és képes szórakoztatni, tárgyával vagy éppen módszerével határozott művészi ars poeticát fessen, önreflektív módon ábrázolja a Nagy Balhé levezénylését (lásd Soderbergh *Ocean's Twelve*-jét, a Coen testvérek által írt *Gambit*-remake-et, vagy Christopher Nolan *Eredetét*), Wes Anderson pedig rendezői debütálásához választotta ezt a műfajt, hogy már ebben megjelenítesse kedvenc témáit. Noha előbbiek színvonalától vitathatatlanul messze áll, Lóth Balázs első mozifilmjét hasonló szándék vezeti.

A *Pesti balhé* főhőse egy hattagú baráti társaság, akik még gyerekkorukból ismerik egymást – és ekkor, egy nyári tábor alkalmával követték el első, ekkor még vidéki balhéjukat is. Pár évtized elteltével Marcellből (Mészáros Béla) sikeres, ám annál boldogtalanabb építész-mérnök lett, míg a többiek – így vagy úgy – mindannyian megmaradtak idealista kiskamasznak, csak épp kicsit nagyobbra nőve. Festői ambíciókat kergető, ám műgyűjtő apja (Hegedűs D. Géza) által lenézett barátjuk halála után a csapat úgy dönt, legalább az ő álmát beteljesítik, és nem csupán megmentik képeit a pusztulástól, de be is csempészik egy fővárosi aukcióra, egyenesen Picasso egyik műve mellé. A rendező, Lóth Balázs

„Megmaradtak idealista kiskamasznak”



is tudja, hogy a sikeres akció legelső lépése a megfelelő csapat összeállítása: a forgatókönyvben a színészként is felbukkanó Inotay Ákos mellett az a Kis-Szabó Márk segítette, aki a dunajvárosi CWT tagjaként a 90-es években szinte nulla költségvetésből, amatőr körülmények között készített nálunk még ritkaságnak számító zsánerfilmeket. Ám éles helyzetben sajnos a csapat már nem annyira ütőképes: hiába jó az alapötlet, és a betörések sorozatára felfűzött dramaturgia, a humor bántóan hiányzik a film egészéből, a dialógusok szellemetlenek és erőltetett szlenggel írottak, a karakterek pedig meglepően érdektelenek. Így pedig hiába próbálják meg a színészek étellel megtölteni azokat, leginkább csak saját, jól bevált, ám már ezerszer látott korábbi figuráikra támaszkodhatnak; az egyetlen üdítő kivétel talán Elek Ferenc, akinek burleszkyszerű viselkedése éppen attól válik humorossá, hogy ő az, aki mintha végig csupán kényszerből és kelletlenül próbálná követni a többieket.

Lóth munkája ugyanakkor meglepően személyes: első filmjében, a Duna Műhely gyártásában készült 2003-as *Nincs* mesében gyerekkorunk legfontosabb meséit vezette elő újból, jelentősen átírva azokat, és ehhez hasonlóan a *Pesti balhé* hősei is saját gyerekkori akciójukat idézik fel (ráadásul többször is), melyben még a kép is ugyanaz, és ők is drasztikusan át szeretnék dolgozni az eredeti eseményeket. Míg a cél egykor a festmény ellopása volt, most épp ellenkezőleg, azt becsempészni szeretnék a kiállításra. Ebben a gesztusban ráadásul egy többszörösen erős szerzői gesztus érződik: bekerülni az elit elismert és megbecsült munkái közé, bármi áron, ezzel pedig nem csupán elismerést, de a régóta vágyott megbecsülést is kívívni. És még akkor is, ha az ominózus kép nem több egy meglehetősen egyszerű, nem túl kidolgozott munkánál.

PESTI BALHÉ – magyar, 2020. Rendezte: **Lóth Balázs**. Írta: **Inotay Ákos, Kis-Szabó Márk** és **Lóth Balázs**. Kép: **Balázs István Balázs**. Zene: **Gulya Róbert**. Szereplők: **Mészáros Béla** (Marcell), **Petrik Andrea** (Alexa), **Szabó Simon** (Jet), **Inotay Ákos** (Adrián), **Elek Ferenc** (Guszt), **Jászberényi Gábor** (Vinsz), **Hegedűs D. Géza** (Benedek). **Reviczky Gábor** (Gedeon). Gyártó: **FP Films**. Forgalmazó: **InterCom**. 104 per.

DANIEL

A felszín túsza

KOVÁCS BÁLINT

A DÁN FILM NAGYJAI ÖSSZEÁLLTAK, HOGY ELMONDJANAK EGY AKCIÓTHRILLERBE ILLŐ, IGAZ TÚSZDRÁMÁT, DE NEM MERÜLTEK ELÉG MÉLYRE.

Érdemesebb felsorolni, mi minden nincs meg a *Daniel* című filmben, mint hogy mi igen, mert arra túl egyszerű a válasz: egy Wikipédia-szócikk, vagy kicsit megengedőbben egy újságcikk Daniel Rye-ről, a fiatal dán fotóriporterről, akit 2013-ban elrabolt, majd 13 hónapon keresztül fogvatartott az Iszlám Állam, hogy aztán a horribilis váltságdíjért cserébe szabadon engedje – utolsóként azelőtt, hogysen elkezdtek volna pénzgyűjtés helyett pusztágyűlölet-propagandából kamerák előtt kivégezni a túsokat. És ez máris átvezet a „mi nincs” kérdéskörbe: nincs szó arról, hogyan változott meg a Rye elfogása idején még szinte amatőr bűnözőcsoport épp ebben az egy évben az egész világot fenyegető terrorszervezetté. Nincs szó arról, hogyan szerzett ekkora hatalmat az ISIS a Közel-Keleten, nincs szó arról, hogyan járult hozzá a menekültválsághoz, mit okozott Szíriában és Irakban a jelenléte, hogyan viszonyultak hozzá a helyiek és ők a helyiekhez.

„Fel sem tűnne a nézőnek”
(Esben Smed)

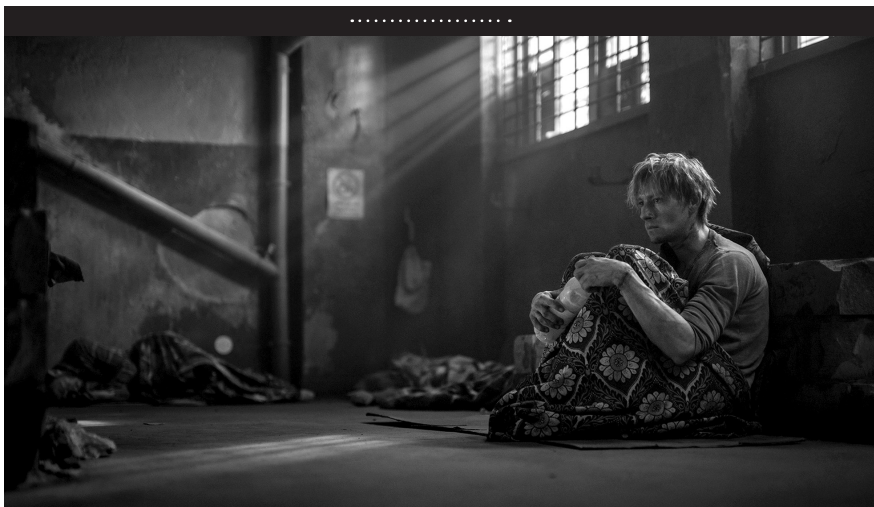
De még arról sincs igazán szó, amit pedig egy-két jelenet erejéig felvet a film: az egymással összezárt túsok sajátos hétköznapijairól, a *Sorstalanságban* leírt-hoz hasonló túlélési taktikáikról – mire idáig jut a film, addigra szinte vége is.

Minderre a hiányra persze nem lenne érdemes felhívni a figyelmet, sőt nyilván fel sem tűnne a nézőnek, ha az, amit viszont vállaltak az alkotók, önmagában is megállna. A *Daniel* azonban nem állít egyebet, mint hogy akit túsul ejtenek a terroristák, annak bizony nagyon rossz. Pedig a felmerülő témák közül ez az egyetlen, amivel alighanem mindenki tökéletesen tisztában volt a film nélkül is. Ráadásul a *Danielt* a legnevesebb skandináv filmesek alkották: a forgatókönyvet Puk Damsgård regényéből az az Oscar-díjas Anders Thomas Jensen írta, aki az *Ádám almáival* lett világhírű, és akinek már több saját filmjéből készült hollywoodi remake a legnagyobb sztárokkal, az egyik rendező pedig a *Tetővált lányt* először moziba vivő Niels

Arden Oplev (a segédrendező Anders W. Berthelsen színész volt). Ennyi tehetséggel a kamera túloldalán pedig valóban nem lehet azt mondani, hogy a *Daniel* rossz lenne. Hiszen a mocskos, iskolákból és más intézményből átalakított kínzókamrákat, a sivatagokat és a dán családi házas zöldövezetet a helyi bürokratikus útvesztővel szembeállító képek felveszik a versenyt bármelyik tengerentúli superprodukciónal (Eric Kress, Lars von Trier *A birodalom* sorozatának operatőre fényképezte); az igaz történet eleve magában hordozza az akcióthrillerek – néha kissé primitíven – hatáskeltő elemeit, hiábavaló szökéssel, légitámadással, reménytelen bezártsággal, nyomozással a rabok után és tárgyalással a kormánnyal, folyamatos fenyegetettséggel; és a színészek is hihetően hozzák az ijedtség és rettegés arcait (mint a címszereplőt játszó Esben Smed) vagy a meglepő életigenlést (mint a Rye-nál híresebb és még tragikusabb sorsú újságíró, James Foley-t játszó Toby Kebbell), még ha nem is kiemelkedően emlékeztetése az alakításaik.

Akár mennyire is stimmelnek az öszszetevők, akár mennyire is rutinnal keverik össze őket, ha a végeredmény sőtlan; ha az alkotók nem merészkednek mélyebbre az alaptörténetben. Márpedig nem merészkednek, pedig idejük lett volna rá: a játékidő csaknem két és fél óra. Ráadásul 2020 sem tesz jót ennek a filmnek: a Black Lives Matter mozgalommal elinduló kulturális forradalom után még feltűnőbb, ha egy, a Közel-Keleten játszódó film kizárólag a fehérek problémáiról szól, közülük is csak a férfiakéről (noha a hasonló helyzetben lévő nők történetében is akad jócskán tragédia), és hogy egy filmben minden fontosabb arab szereplő a nagyon gonosz és a sátánian gonosz közti skálán mozog. „Sokan, akik Szíriából jöttek Dániába, borzalmasabb dolgokat éltek át, mint én” – mondta szabadulása után (az igazi) Rye. Sokat elmond a filmről, hogy ezekről a sokakról kizárólag egy inzert emlékezik meg a végefőcím előtt.

DANIEL (Ser du manen Daniel) – dán, 2019. Rendezte: **Niels Arden Oplev** és **Anders W. Berthelsen**. Írta: **Anders Thomas Jensen**. Kép: **Eric Kress**. Zene: **Johan Söderqvist**. Szereplők: **Esben Smed** (Daniel), **Toby Kebbell** (Foley). Gyártó: **Hummelfilm / Danish Film Institute / Imaginarium Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 138 perc.



TERRENCE MALICK: A HIDDEN LIFE

Természetes fény

LICHTER PÉTER

MALICK ÚJ CIKLUSÁT A LÍRAI SZERKESZTÉSMÓD TESZI IZGALMASSÁ.

Az utóbbi közel egy évtizedben a nemzetközi filmkritika általában csak értetlenkedve vakarta a fejét Terrence Malick legfrissebb munkái láttán. A Hollywoodi Reneszánsz alkonyán induló (*Sivár vidék*, *Mennyei napok*), majd húsz év alkotói szabadság után a kilencvenes évek végén visszatérő (*Őrület határán*, *Új világ*) rendező valóban a godard-i radikalizálódás útját választotta. A 2011-es *Az élet fája* volt az első komolyabb ellépés a hagyományos dramaturgiától, de itt még leginkább csak a nevezetes filmközepi, absztrakcióval megbolondított „teremtés-szekvencia” volt a legszámottevőbb határsértés. A legendásan lassan dolgozó Malick ezután mintha be akarta volna hozni a lemaradását: 2011 óta annyi filmet rendezett, mint *Az élet fája*t megelőző három évtizedben összesen. A turbó fokozatra kapcsolt munkasebességen túl leginkább az új ciklus

„Az empátiát és az elfogadást számolja fel” (August Diehl)

filmjeinek formanyelve keltett feltűnést: a *To the Wonder* (2012) szerelmi háromszög-melodrája még csak izelgette a töredékes, szeriális szerkesztésben rejlő lehetőségeket, a *Knigh of Cups* (2015) és a *Daltól dalig* (2017) azonban már az experimentális film határát súrolva „mesélt” a kortárs szórakoztatóipar elidegenedett világáról. Nem mintha a korábbi filmek annyira klasszicizálóak lettek volna: Malick már a kezdetektől előszeretettel hajlította az elbeszélést, lírai passzázsok (*Sivár vidék*), váratlanul előtörő, motiválatlan emlékképek (*Őrület határán*) vagy a narratívát fellazító tájképek (*Új világ*, *Őrület határán*, *Mennyei napok*) formájában. A legfrissebb filmjeiben „csak” annyi történt, hogy a stílusában eleve belekódolt lírai szerkesztésmódot a maximumra csavarta, amivel a történetmesélés hátterébe szorult: ezzel a határsértő gesztussal viszont Malick

számos rajongót veszített (a jelen sorok írója nem tartozik közéjük).

A rendező legújabb filmjét, az *A Hidden Life*-ot egyfajta „vissza-klasszicizálódásként” ünnepelte a Cannes-i bemutatója után a kritika. Az nyilvánvaló, hogy a *Daltól dalig* vad kollázsesztétikájához képest az *A Hidden Life* sokkal inkább egyenes vonalú, lekerekített szerkezetű film, ám Malick csak az elbeszélés követhetőségében engedett a nézőnek, valójában az életművének legnehezebb, legfelkavaróbb filmjét alkotta meg. A közel háromórás történelmi film egy lelkiismereti okokból parancsmegtágadó osztrák férfi, Franz Jägerstätter (August Diehl) tragikus történetét meséli el. Jägerstätter azzal követett el jöváthehetlen bűnt, hogy nem volt hajlandó Adolf Hitlerre felesküdni: ez a kiállítás az életébe került.

Malick aprólékos türelemmel mutatja be azt a folyamatot, amin keresztül a férfi, illetve a felesége (Valerie Pachner) végig ment: először a falubeli szomszédok, a polgármester közgyűlölete és kiközösítő gesztusai, majd a bebörtönzés, a megaláztatás és végül a kivégzés. Malick a kedvenc formai eszközeit, a narrációt, illetve a töredékes jelenetszerkesztést megtartva arra kényszeríti a nézőt, hogy a főszereplő szemén keresztül lássa a világot: a nagylátószögű optikával felvett közeli és a realiztikus hangyi világ érzéki (és időnként végtelenül kényelmetlen) közelségbe hozzák a feldúlt, gyűrött arcokat, a felszántott földet, a szalmabálák illatát vagy éppen a mindent átjáró, szinte tapinthatóvá tett fényt, ami a film egyik központi motívuma. Malick életművét végig kísérte a természet és az emberi civilizáció (minimum ellentmondásos) kapcsolata, ez itt sincs másképpen: mintha az *Őrület határán* és az *Új világ* európai verzióját látnánk, ahol az ember már nem a tőle távoli természetet, hanem önmaga lényegét, az empátiát és az elfogadást számolja fel.

A HIDDEN LIFE – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Terrence Malick**. Kép: **Jörg Widmer**. Zene: **James Newton Howard**. Szereplők: **August Diehl** (Franz), **Valerie Pachner** (Franziska), **Michael Nyquist** (Fliessen), **Matthias Schoenaerts** (Herder), **Bruno Ganz** (Lueben), **Jürgen Prochnow** (Schlegel). Gyártó: **Fox Searchlight / Aceway Productions**. Forgalmazó: **Amazon Prime**. 174 perc.





Made in Italy

Made in Italy – amerikai, 2020. Rendezte és írta: James D’Arcy. Kép: Mike Eley. Zene: Alex Belcher. Szereplők: Liam Neeson (Robert), Micheál Richardson (Jack), Valeria Bilello (Natalia), Lindsay Duncan (Kate). Gyártó: HanWay Films / Ingenious Media. Forgalmazó: Big Bang. Szinkronizált. 120 perc.

A színészből lett rendező James D’Arcy debütfilmje ékes bizonyítéka annak, hogy a személyes téma, a szép helyszín és pár jó nevű sztár még kevés egy jó filmhez. A gyönyörű Itá-
lia bujasága és érzékisége az alkotók állandó ihletforrása, legyen szó a mainstream film és a rideg angol-szász világ felől érkező, életközépi vál-
ságba került hősnőkről (*Ízek, imák, szerelmek, Napsütötte Toszkána*) vagy épp szerzői moziról, ahol a táj, az ételek és az atmoszféra híven tükrözik a történet erotikus fűtöttségét (*Lopott szépség, Szólíts a nevedet*). D’Arcy filmje apa-, fiú- és felnőttésváltást: Jack és papája (Micheál Richardson és édesapja, Liam Neeson) a hívős Londonból utaznak le elhanyagolt toszkán villájukhoz, hogy túladjanak rajta. Jack válófélben van, és a há-
zért kapott pénzből szeretné az exétől megvásárolni a galériát, amelyet közösen vezet-

Palm Springs

Palm Springs – amerikai, 2020. Rendezte: Max Barbakow. Írta: Andy Siara. Kép: Quyen Tran. Zene: Matthew Compton. Szereplők: Cristin Milioti (Sarah), Andy Samberg (Nyles), J.K. Simmons (Roy), Meredith Hagner (Misty), Peter Gallagher (Howard). Gyártó: FilmNation Entertainment / Limelight Productions / Lonely Island Classics. Forgalmazó: Mozinet. *Feliratos*. 90 perc.

A nyári kánikula közepén, amikor a félig helyrezerőkent világban a karanténnapok rituáléi még élénken élnek az emlékezetünkben, a *Palm Springs* amolyan üdítővel felöntött tömény pia-ként hat, amely az édeskés kortyok csalóka előőrsé után csak később üt be igazán. A COVID-időszakra véletlenségből tökéletesen időzített filozofikus romkom mintha csak metakommentárt szeretne fűzni az „időhurokban rekedt karakterek” történetésémájához (*Idétlen időnkig, Mielőtt elmegyek, Boldog halálnapot*), és bár egyes aspektusaiban megragad a járt úton, sok

szempontból egészen eredeti módon kezeli témáját.

Remek húzás, hogy az ismétlés tárgya ezúttal egy esküvő napja – a képmutatás és számvetés terepe, az új kezdet és a ciklikusság szimbóluma egyszerre. Főhősnők itt a násznép egy másik tagjának személyében kapásból kalauzt kap az örökkévalóságba, és óslakos társa rezignált tekintetétől követve járja végig a szokott ösvényt: a hedonista eszképzmust szükségszerűen követi a depresszió és a nihil, és persze felmerül a kérdés, mi tartja össze a társadalmat, ha nincs következménye tetteinknek? Bár sok mindent cinikusan elviccel, a film itt meglepően fajsúlyos állítást tesz: ha a lét elviselhetetlenül könnyű, a fájdalom marad az egyetlen valóság – így ha az erkölcsnek keresünk kiinduló axiómát, az nem nagyon lehet más, mint hogy minimalizáljuk a másoknak okozott szenvedést. Az időhurokot purgatóriumként kezelő spirituális allegóriákra adott naturalista választ végigvive pedig váratlan slusszpoénnal áll elő: éppen az intertextuális

beágyazottság miatt lesz vég-
telenül mulatságos a csavar, hogy a szabadulás itt végül nem megváltást hozó jócselekedetek, hanem a „dobozon kívüli” gondolkodás jutalma. Ecce homo: korábban senkinek se jutott eszébe, hogy a kéretlen örök élet alatt akár zseni-vé is lehet válni – ha a világ-
egyetem kiszúrt velünk, akkor hekkeljük meg, és a hajunknál fogva húzzuk ki magunkat a slamasztikából?

ANDORKA GYÖRGY



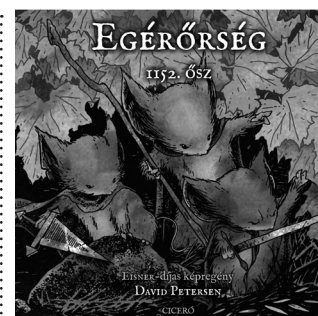
Egerek és emberek

A magyar kiadók egyre bátrabban válogatnak a szuperhősműfajtól távoli amerikai képregények, az utóbbi évek ünnepektől szerzői sorozatai közül. Ha nem tudnánk, hogy a közvetlen fősodortól kicsit is távolabb eső címek nálunk egyelőre kockázatosnak számítanak, azt mondanánk, biztosra mennek. Amerikában kevés kevés képregényt ünnepeleltek olyan hangosan a kilencvenes évek óta, mint Jeff Smith írórajzoló egyszemélyes eposzát, a *Bone*-t, amely 1991 és 2004 között 10 Eisner-díjat nyert el – ennyi gombócból is sok. A leleményes magyar fordításban *Konc* címet kapott sorozat a tolkien epikus fantasy műfaját variálja: kicsi és külön-külön kiszolgáltatót, de együtt erős hősök meséje, akik hegyen-völgyön át vándorolva, a világ elpusztítására törő ősgonosszal szembeszegülve érnek célhoz.

Smith ötlete, hogy a három *Konc* unokatestvért körbevevő millió afféle pszeudo-középkori meseuniverzum, beszélő állatokkal, jóságos sárkánnyal és faluszéli fogadóval, de maguk a hősök izig-vérig modern figurák. Visszavágnak otthonukba, *Koncfalvára*, ahonnan egyikük kapzsisága és ügyetlensége

miatt száműzték őket, és ami az elejtett utalások alapján sokkal inkább napjaink kisvárosaira emlékeztet. A legszimpatikusabb *Konc* fivér, *Füle* kedvenc olvasmánya a *Moby Dick*, és a fenyegető rémségekhez meg új barátaihoz fűződő viszonya is az örök kívülállóé, mintha csak kényszerű turista lenne a fantasy-vidéken. A három központi karakter leginkább klasszikus Disney-figurákhoz hasonlít, egy-egy jellemző alkatot képviselnek, mint Mickey egér, Donald kacska és Goofy. Smith ábrázolásmódját még izgalmasabbá teszi, hogy a helyszíneket és a mellékfigurákat realisztikus, „tisztá vonalas” stílusban dolgozza ki, míg a *Konck*ok meglehetősen absztrakt figurák, maga *Konc Füle* leginkább a kísértet *Casper* és egy aranyos teknősbéka keresztezéséként írható körül. Kalandjai pergő ritmusban, sok vizuális poénnal, dinamikus jelenetezéssel bomlanak ki, ami nemcsak a szerző képregénykészítői tehetségéről, hanem magabiztos műfajismeretéről is árulkodik. A *Konc* bármely korosztálynak jó szívvel ajánlható – nagyobb gyerekek és felnőttek más-más okokból találnak majd benne örömet.

Ugyanilyen széles olvasórétegnek szól az *Egérország*, a *Koncnál* újabb, magyarul szintén most induló sorozat, egy másik egyszemélyes vállalkozás. David Petersent nyilvánvalóan inspirálta is Jeff Smith munkája: a 2006-tól megjelenő *Egérország* ugyancsak középkori közegben játszódó lovagi fantasy, emberek helyett egérszereplőkkel. Ám nem a *Macskafogó* műfajparódiákra lehetőséget nyújtó egérvilágban járunk, hanem sötétebb és kíméletlenebb vidéken, ahol az egereknek apró természetük és sérülékenységük miatt kell őrséget szervezniük, kipróbált és marcona egérharcosokkal. Az *Egérország* hősei tehát se nem aranyosak, se nem különösebben szerethetőek. Nincs az az érzésünk, mint a *Konc* esetében, hogy a főhősöknek voltaképpen semmi bajuk nem eshet – itt hullanak az egerek, és a helyenkénti, vizuálisan azért tompított brutalitás meg a karcos-árnyékos képi világ miatt a *Trónok harca* sem tűnik távoli párhuzamnak. Petersen rajztudása lehengerlő: az egymástól első pillantásra csak bundájuk színében eltérő egereket pillanatok alatt egyedi figurákká formálja, amiben az is segíti, hogy alaposan kidolgozza a középkori egértársadalom szerkezetét. Minden egérnek



megvan a maga munkája és helye a világ rendjében, ám összességében az egértársadalom cseppet sem vonzó közösség, sokkal inkább katonai diktatúrára emlékeztet. Petersen tehát az állatszereplős mesefantasy családbarát álcájában komor történetet mesél és bonyolult problémákat ragad meg, ezáltal célozva meg több különböző közönségre. Az első kötet inkább csak bevezet az *Egérország* világába, emiatt a cselekmény egyszerű panelekből építkezik. Képi egyedisége, a karakterformálás megoldásai és a történetmesélés lendülete miatt a sorozat mégis nagyon magas színvonalon indul.

Jeff Smith: *Konc 1. – Távozás Koncfalváról.* Fekete-fehér, puhafedele, 144 oldal. Kiadó: **Vad Virágok.**

David Petersen: *Egérország 1152. ősz.* Színes, keményfedele, 200 oldal. Kiadó: **Ciceró.**

KRÁNICZ BENCE

Ötletezés a jövő filmterméséből!

elköveti: *Pilcz Roland*



PILCZ ROLAND, 2020.

