

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM • 2020. november • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



ÁLOM/VALÓSÁG

JIŘÍ MENZEL • PSYCHO 60 • TWIN PEAKS ÉS TIBET



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Mohammad Rasoulof: **Nincs gonosz** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

JIRÍ MENZEL

Menzel művészetében az igazi, mély, agresszív gonoszszágnak nincs helye. Annál több az együttérzésnek és a humornak. Menzel a szelíd fények mestere. A nagy nyárban is szűrt tavaszi, vagy átsuhanó őszi fényárnyékokat láttat. Sohasem harsog nála a kép.

Jirí Menzel: Szeszélyes nyár (Jirí Menzel) – 4. oldal



MOHAMMAD RASOULOF

Az idei Arany Medve-díjas *Nincs gonosz* rendezője az iráni filmes hagyomány nyíltan rendszerkritikus vonalát képviseli. Rasoulofot, aki bátor filmjei miatt maga is megjárta a börtönt, a halálbüntetés jogi vonatkozásainál jobban érdeklik a lelkiismereti kérdések, azt vizsgálja, hogyan küzdenek meg hősei saját magukkal.

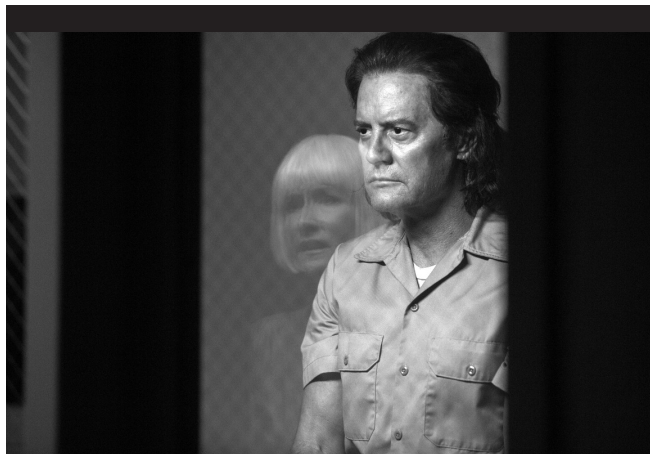
Mohammad Rasoulof: Nincs gonosz (Kaveh Ahangar) – 8. oldal



TWIN PEAKS-MITOLÓGIA

David Lynch nem az elme zavaráról készíti pszichopatológiai látteleket. Filmjei nem kaotikus látomások, és nem is szürrealista szimbólumok, hanem az időn és téren kívülre helyezkedett, „megtisztított” elme transzcendens-meditatív világlátását tükrözik. A *Twin Peaks* kulcsa a tibeti buddhizmus.

David Lynch: Twin Peaks (Laura Dern és Kyle MacLachlan) – 18. oldal



2020 november

FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM

JIRÍ MENZEL

Bikácsy Gergely: Szeszélyes nyarak (Jirí Menzel 1938-2020)

4

ÚJ RAJ

Barkóczy Janka: A gonosz banalitása (Mohammad Rasoulof)

8

Vincze Teréz: Örökidőben (Roy Andersson: Történetek a végtelenségről)

11

LÁTSZAT ÉS VALÓSÁG

Szabó G. Ádám: Álomnovella (Párkapcsolati víziók)

14

Bóna László: A mű egésze (Twin Peaks mitológia – 1. rész)

18

KULTMOZI

Varga Zoltán: Belebújni Hitchcock bőrébe

(Psycho 60: Beszélgetés Végh „Vozó” Zoltánnal)

23

Pálos Máté – Nagy V. Gergő: Csak mulandó álom

(Robert Altman: McCabe és Mrs. Miller)

26

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Megyeri Dániel: Ó, apám, merre visz az utam? (Chris Ware: Jimmy Corrigan)

30

AZ ANIMÁCIÓ MESTEREI

Varga Zoltán: Egy amerikai rajzfilm Prágában (Gene Deitch 1924-2020)

32

ALTERNATÍV TÖRTÉNELEM

Kráncz Bence: Az ártatlanság vége

(David Simon – Ed Burns: Őszezéküvés Amerika ellen)

34

Huber Zoltán: Túl szép igaznak (Ian Brennan – Ryan Murphy: Hollywood)

36

MAGYAR MŰHELY

Palotai János.: Csa-csa-csától az operáig (Beszélgetés Jancsó Nyikával)

38

Gelencsér Gábor: Veszkelődés (Beszélgetés Gothár Péterrel)

42

Soós Tamás Dénes: Erdő mellett (Beszélgetés Felméri Cecíliával)

44

Kovács Kata: Körbe-körbe (Felméri Cecília: Spirál)

46

Kovács Bálint: Mesediktatúra (Oláh Judit: Visszatérés Epipóba)

47

FESZTIVÁL

Fekete Tamás: Rövid találkozások (Friss Hús Fesztivál)

48

KÖNYV

Schubert Gusztáv: Marlowe macskája (Pápai Zsolt: Hollywoodi Reneszánsz)

50

Zalán Márk: Ötödik típusú találkozás (Lichter Péter: Steven Spielberg filmjei)

51

FILM/REGÉNY

Szabó Ádám: Középnagy Psycho (Donald Ray Pollock: Mindig az ördöggel)

52

Roboz Gábor: Napfény sehol (Antonio Campos: Mindig az ördöggel)

53

KRITIKA

Pályi András: A rendszer karmai közt (Agnieszka Holland: Sarlatán)

54

Baski Sándor: Elvetélt remények (Pema Tseden: Lufi)

56

Benke Attila: Hungarofuturizmus

(Lichter Péter – Nemes Z. Mária: Barokk Femina)

57

MOZI

58

STREAMLINE MOZI

61

PAPÍRMOZI

64

A címlapon: Mohammad Rasoulof: *Nincs gonosz* (Baran Rasoulof) – A Cirko Film novemberi 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:
TPR20-0077
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 novemberi Filmvilág már kapható.



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

- Mérlegen a Rákóczi-szabadságharc: elbukott, mégis sikeres volt? Van-e köze a fejedelem Vallomásainak a történelmi tényekhez? Pálffy Géza, Barta János és Tüskés Gábor írásai
- Ki árulta el Stuart Máriát? Kate Williams hat potenciális bűnöst vesz célba
- Hogy működött II. Fülöp spanyol király kémhálózata? Földi Orsolya cikke
- Amerika választ: Tényleg annyira különbözik Trump az elődeitől? – Mark White elemzése

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel 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
1900

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!

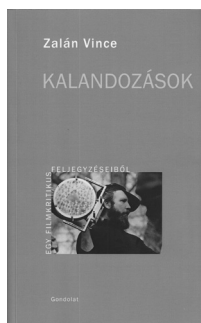
ZALÁN VINCE: KALANDOZÁSOK

Egy filmkritikus feljegyzéseiből

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

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

GONDOLAT KIADÓ, 2020.



CIRKO GEJZIR Filmek, mint sehol máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

JIŘÍ MENZEL

Capricious Summers (Jiří Menzel 1938-2020) by Gergely Bikácsy, p. 4

Following Hrabal's footsteps into the realm of earth-bound Bohemian soul, Jiří Menzel made films on the philistine world of ordinary, small-town people.

NEW BREED

Banality of Evil (Mohammad Rasoulof) by Janka Barkóczi, p. 8. **Eternal Time** (About Endlessness by Roy Andersson) by Teréz Vincze, p. 11.

This year There is No Evil was awarded with Golden Bear in Berlin: Mohammad Rasoulof represents the openly critical trend of New Iranian Cinema.

ILLUSION AND REALITY

Dream Novels (Visions on Relationships) by Ádám Szabó G., p. 14. **The Whole Picture** (Twin Peaks and Buddhism – Part One) by László Bóna, p. 18.

David Lynch's Twin Peaks proves to be much more than an oner masterpiece in the surrealist tradition: it follows the basic principles of Tibetan Buddhism.

CULT MOVIES

In Hitchcock's Shoes (Psycho 60 – A Talk to Zoltán Végh) by Zoltán Varga, p. 23. **But a Fleeting Dream** (McCabe and Mrs. Miller by Robert Altman) by Máté Pálos and Gergő Nagy V., p. 26

Psycho 60 is a contemporary love letter to Alfred Hitchcock: the famous shower scene reshot with sixty Hungarian actresses for the 60th birthday.

COMICS CLASSICS

Oh Father Where Am I? (Jimmy Corrigan by Chris Ware) by Dániel Megyeri, 30.

MASTERS OF ANIMATION

An American Cartoonist in Prague (Gene Deitch 1924–2020) by Zoltán Varga, p. 32

ALTERNATE HISTORY

The End of Innocence (The Plot Against America by David Simon and Ed Burns) by Bence Kránicz, p. 34.

Too Good To Be True (Hollywood by Ian Brennan and Ryan Murphy) by Zoltán Huber, p. 36.

HUNGARIAN WORKSHOP

From Cha-cha-cha to Opera (A Talk to Nyika Jancsó) by János Palotai, p. 38. **No Royal Road** (A Talk to Péter Gothár) by Gábor Gelencsér, p. 42. **Near the Woods** (A Talk to Cecília Felméri) by Tamás Dénes Soós, p. 44. **All Around** (Spiral by Cecília Felméri) by Kata Kovács, p. 46. **Fairy Tale Regime** (Return to Epipo by Judit Oláh) by Bálint Kovács, p. 47.

FESTIVAL

Brief Encounters (Friss Hús Festival) by Tamás Fekete, p. 48.

BOOK

Marlowe's Cat (Hollywood Renaissance by Zsolt Pápai) by Gusztáv Schubert, p. 50. **Close Encounter of the Fifth Kind** (Steven Spielberg by Péter Lichter) by Márk Zalán, p. 51.

FILM/NOVEL

Midwest Psycho (The Devil All The Time by Donald Ray Pollock) by Ádám Szabó, p. 52. **No Sunshine** (The Devil All The Time by Antonio Campos) by Gábor Roboz, p. 53.

REVIEWS

In The Claws of Power (Charlatan by Agnieszka Holland) by András Pályi, p. 54. **Aborted Hopes** (Balloon by Pema Tsenden) by Sándor Baski, p. 56. **Hungaro-Futurism** (Baroque Femina by Péter Lichter and Mária Z. Nemes) by Attila Benke, p. 57.

CINEMA p.58.

STREAMLINE CINEMA p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Baran Rasoulof in *There is No Evil* by Mohammad Rasoulof (A Cirko Film release)

/// **JIŘÍ MENZEL (1938-2020)**

Szeszélyes nyarak

/// **BIKÁCSY GERGELY**

„FÖLDHÖZRAGADT, KISPOLGÁRI NEMZET VAGYUNK, HAŠEK PEDIG HŐST FARAG BELŐLÜNK. ČAPEK MÉRTÉKTARTÓBBAN IDEALIZÁL. HRABAL ÚR AZ, AKI OLYANNAK MUTAT BENNÜNKET, AMILYENEK VALÓJÁBAN VAGYUNK.”*

Jiří Menzel és Bohumil Hrabal örökre összefonódott majdnem minden magyar néző emlékezetében, képzeletében, szeretetében. Mindketten magyar szerzők lettek. Menzel rendezett magyar színházban, többször játszott magyar filmben. A cseh erdejéből, kocsmájából alig kimozduló Hrabal száz méteres sorok előtt dedikált könyvnapokon. Szinte legendává vált a közelségük (szó szerinti és képletes módon), még életükben.

FÉNYEK-ÁRNYAK

Menzel így írt mestere halálakor: „Nem tudtam igazán csatlakozni a ravatalnál könnyezőkhöz és gyászbeszédhez mondókához. Pontosan tudom, hogy milyen szavakkal és hová küldött volna el Hrabal. ha belefogok egy nekrológba.” Jó ezt figyelembe venni, most Menzélre emlékezve.

Tudni való, hogy Lengyel- és Magyarországon mindketten népszerűbbek voltak, sőt ma is azok, mint saját hazájukban. Ez vigasztaló, örömteli érzést keltő tény, legalábbis számunkra. Itt minden Hrabal-könyvet rongyosra olvastak, és a könyvtárak meg a Moly.hu tanulsága szerint ma is, talán holnap is. Pedig olyan kiváló, cseh-szakértő írók és irodalomárok, mint Bojtár Andre és Vörös István némely legendafozlatónak szánt dolgozatban kifejtették, hogy Hrabal gyengébb író, mint legendája mutatja. Szerintük csupán egyik régi regénye, és máig talán leghíresebb első könyve, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* remekmű, bár annak fényét is egy másik remekmű, az ifjú Menzel Oscar-díjas mozija erősítette feketén-fehéren röppenő lobogóvá. (Mintha Bojtár

még azt is hozzátenné – sokáig keresgéltem újra e régebbi írást –, hogy Menzelnek is csak ezt az egy filmjét tartja maradandónak, a többi giccs-gyanús. Vagy talán a húsz évre betiltott *Pacsirták cérnaszál*on (1989) is giccs? – ezt már én kérdezem, hevesen tagadva a vádat.)

Még furcsább vélemény is akad. A joggal becsült filozófus-publicista (TGM) egy dühös cikkében azt kiáltotta: „Soha sem szerettem vagy becsültem a cseh új hullámot, Hrabal regényeit és Menzel filmjeit. Mélyen megvetem, akik szeretik a munkáikat.” Mindez számomra ijesztő ugyan, de jól árnyalja a felszínesen ítélkező jelen (vagy az utókor?) tablóját szerencsére nemmervíthető képét. Nagy alkotók fogadtatása életükben, és haláluk után is változhat, néha úgy, hogy elfelejtik őket, poros adattá válnak. Jó, ha újraértékelik, újragondolják. Annál jobban megismerjük műveket. Hrabalt és Menzelt akkor sem fenyegeti a feledés vagy porosodás, ha sokadik újraolvasáskor, újranézéskor némely könyvük, filmjük halványabbnak látszik, varázsuk csökken. („Van miből” halványodniuk!)

PEPÍN BÁCSI ORDÍT

Menzel a szelíd fények mestere. A nagy nyárban is szűrt tavaszi, vagy átsuhanó őszi fény-árnyékokat látta. Friss tavaszt a *Sörgyári capriccio* nyarában, vagy őst a *Szeszélyes nyár* kánikulájában. Soha sem harsog nála a kép. A *Hóvirágünnep* képeire sem illik e toladó jelző. (Pedig ott vaddisznó menekül, üldözik buta vadászok, sőt a végén verekednek is – de erről később.)

Harsogás, kajabálás nem az ő világa. Még abból is szeretetre méltó jelenséget tud produkálni. A filmtörténet legordí-

tozóbb figurája – Hrabal nyomán persze – Pepín bácsia *Sörgyári capriccio* (1980) félbolondja. Dehogyan bolond. Ordításának sokféle árnyalata van, bömből, bögről, rikoltozik, üvölt. Nem mindegy, hogyan, a figura maga nem ellenszenvesen mulatságos, így nem az a mondókája sem. Háborús vagy hátsódvar-béli emlék- és asszociáció-áradat: az irodalom és a film nagy ütődöttje varázslatosan bugyuta és kacifántos mondatzuhatagokat ömleszt ránk. Anekdota-zsákok bomlanak ki, Pepín bácsi mégis inkább Švejk ellenpárja, mint hasonmása, de ő is csak Švejk hazájában született meg.

Furcsa ellentét a harsány bolondnak a Bán János játszotta kedves néma fiatalember. Igen, *Az én kis falum* (1985) ügyetlen némája, Otík. Nem orvosi-fizikai okokból néma. Túlkoros kamasz, harsognia kéne. De idegennek érzi az épp megismerhetővé lett világot, csak a mogorva, de arany szívű mesterében bízik, az ő lépteihez igazítja járását. Mások járásához az életét nem igazítja, Prágából, nagy irodaházból hazamenekül. Hal-kan, vagy suttyogva tud azért beszélni, és akik szeretik, megértik szavát. Üvöltöző Pepín bácsi és ez a halk-néma túlkoros nagy kamasz. Lehet, hogy meg is érti a nagyhangúak természetét. „Üvöltöznek, de azért szeretik egymást” – hangzik el a rendező – egy másik filmjében. A némák soha nem üvöltöznek, bár néha halkan danorásznak. A hangerő e két véglete között él minden Menzel-mozi.

A korai, mára klasszikus *Szeszélyes nyár*ban (1967) minden hang fáradt, álmos, ásító, ásítató, elhaló, mint az állni látszó folyócska, amibe Hrušínský és cimborái időnként belecsobbannak. Na, oda is betör a külvilág. A kötél-táncos (maga Menzel, aki már legelső epizódfilmjében, a *Baltazár úr halálában* is feltűnt suhanó biciklistaként) életet hoz a punnyadtságba. De nem a néma kötél-táncos, hanem a műsorát megzavaró agresszív alak ordít ebből baleset lesz. Az életmű minden esetre leghalkabb filmje a nálunk kevésbé ismert Vladislav Vančura 1926-os kisregényéből forgatott *Szeszélyes nyár*, ennek a nyárnak a szeszélye épp a csendet kizökkentő nagy epizód.

Menzel egyik talán kevésbé ismert munkája a *Magány az erdőszélen* (1975). Jellemző, árulkodó címnek hal- lom. (Talán leghalványabb munkája a hetvenes évek rossz emléké „normali-

*Trabanttal a Hiltonig – Jiří Menzel Szabó G. Lászlóval beszélget. Kalligram, 2011.

zálódásának” közepén.) Kicsit *Az én kis falum* (1985) előképe, de csöndesként érdektelenebb. Prágai házaspár falusi házat örökölné, és egy időre odaköltöznek. Falusi életképek, alig színezve. Ez a film sem hazudik, akár a szereplői. Született szürkék. Született szürke maga a film is. Többször el akartam zárni újra nézésekor. Aztán mégsem tudtam elzárni a tévét. Mi elbeszélésmódjának titka? Ahogy közel hozza azokat a

„Van miből halványodniuk”

(Jiří Menzel:
Sörgyári capriccio
– Jaromír Hanzlík és
Magda Vašaryová)

semmi-különös embereket a faluszélen, ahol semmi, de semmi nem tud történni? Lélektani fikciós dokumentum arról, hogy a „mindennapi emberek” hogyan is tudják elfelejteni tágabb, nagyobb, fejük felett trónoló külvilágukat. Arról, hogy miképpen élték túl, amiről senki nem mondta: olyan hazug, hogy túl kell élniük, akár száz évig tarthat is. Nem tartott addig, de ez a (még egyszer: leghalványabb Menzel film) ma is kitart.

Akár ikertestvére, *Az én kis falum*. Kicsit még visszatérek hozzá. Kifelejtettem, hogy a szelíd félbolond mestert, jótévőjét a köpcös, bajszos Marián Labuda játssza. Zseniális színész, bár nem olyan ismert, mint Rudolf Hrušínský. Ettől a játéktól kezdve egyenrangúak. Nem véletlenül bízta rá később a majdnem-főszerepet a *Vége a régi időknek* mesterművében.

E két falusi ikerfilmnél elidőzve persze lehetetlen mellőzni a *Hóvirágünnepet* (1983). Ez ugyanis Menzel „szürke” korszakának igazi remekműve. Helyszínei, tájai, faluja, erdeje azonos az előzőkével. De mivel remekmű, elválasztja valami a másik kettőtől. Nem ikertestvér, de bátyja azoknak (ha folytatható a hasonlat). Formailag kicsit eltér tőlük: hosszú kocsizással indul, ami nem gyakori Menzelnél, a másik két falusi filmben egyáltalán nem alkalmazza, itt többször.

Nincs egymástól stílust illetően távolabbi rendező, mint Menzel és Forman, itt azonban a *Tűz van, babám!* groteszk macskazenéjére kicsit-kicsit, de mégis hasonló groteszk-suta nagyverekedést bámulhatunk, egymást félrészegen püfölő vadásztársasági ünnepvacsora józanul suta, részegen buta egyenruhásai. Kormot fújnak egymás arcába. A kisszerűen megrészegült kompániából kiemelkedik a vadászparancsnok magas alakja. Aki nek nagyon jó az arcmemóriája, talán felfedezi, hogy ezt a figurát a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* női popót pecsételő forgalmazója, Josef Somr játssza. Főnökké érlelte az elmúlt húsz év. Nagyszerű minden pillanata. Vicces bruhahába fullad tehát a vacsora... de kint a hóban nemsokára egy halottat fedeznek fel... Elégikusan, bár mégsem tragédiásan zárul a film.

A szürkeség maga: ez az elfojtott „prágai tavaszt” feledő falusi filmjének teste, lényege, tartalma. Mégis, szó szerint véve sem mellékes jelenség. Érdekes volna a hangok és hangereő mintájára filmjeinek fényárnyék, majd színes filmjeinek



színhasználatát is áttekinteni. Menzel fő operatőrei közül a legfontosabb Jaromír Šofr, mindig nélkülözhetetlen főmunkatárs. A *Hóvirágünnep* operatőre, Jiří Macák szintén ragyogó munkát végzett: tavasz és hervadás, melegítő táj és téli erdő, kiváló felfestésben, anélkül, hogy hamisan „festői” volna.

VÉGE A RÉGI IDŐKNEK

1989. Vége bizony, de csak egy kicsit megszegve az időrendet, néhány szót Menzel évekkel későbbi másik búcsúfilmjéről. Az *Őfelsége pincére voltam* (1996) ugyanis nem sikerült. Csak találgatom, miért érzem így: kevésbé illeszkedik össze a vállalt némafilm-börleszk, és a mélán lírai hang, a naiv humor és a fájdalommal átítatott történelem fekete humora. A fiatal pincért játszó színész csak hirtelenszökecsé-gével érdekes, játéka sovány, játéka is pikoló. (Börtönből szabadultan, öregén, borostásan, megtörtén, a másik színész sokkal jobb). Töprengtem

még, hogy Menzel általában rövidebb idő alatt játszódó történetben érzi otthon magát, fél év, netán egy év – kihasználással, szépen arányított időmúlással – a legtöbb. Korai zseniális főművei hetek alatt játszódnak. Úgynevezett „történelmet átfogó” filmje sincs több: itt a modern Csehszlovákia története zakatolna a háttérben, kicsit mechanikusan zakatol. Mások is gyakran elmondták: a novella műfaja áll közelebb Menzel képzeletéhez. A narrátor túlbeszéli a filmet, rámondja az igényes képi világra, amit látunk, néha túl irodalmias modorban, Hrabaltól és Menzeltől is idegenül értelmezi – legalábbis a magyar fordítás. (Viszont Blaskó Péter a magyar változat narrátoraként mesterien érzékeny.)

„A hangerő két véglete között él”
(Jiří Menzel: Szigorúan ellenőrzött vonatok – Václav Neckář és Jitka Bendová)

Ugorjunk hát vissza az 1989-es, a történelmi határkőhöz méltóan nagy mesterkurzusához. „*Vége a régi időknek*”. Többféle jelentését érezhetjük utolsó remekműve címét mormolva (Vančura-adaptáció ez is, akár a *Sze-*

szélyes nyár, annakidején maga az író is filmnek szánta.) Mindenesetre nem tudjuk, örülünk, vagy búsulunk annak, hogy vége valaminek, valami nagy időszaknak. 1920: az első világháború és a Monarchia összeomlása után vagyunk egy gyönyörű kastély összes termeiben. Szomorú búcsú? Menzel sem akarja eldönteni: hol sajnálja e világ elmúlását, hol kineveti. Legjobb, ha a néző is így tesz (igaz, máshogy nem is lehet nézni ezt a látványt.)

ŐSZI SZÉLHÁMOSOK

A *Vége a régi időknek* (1989) rendező legszínesebb, halkán is leglátványosabb műve. Az érett, a múltni készülő ősz rozsdabarna színei. A belsőknben, a kastély folyosói, szobái fehérebbek, méginkább a kisasszonyok ruhái. A kisasszonyok vihognak, nevelőnőiken és a felnőtteken. Apjuk dúsgazdag, itt impérium- és rendszerváltás volt, épp széthullott a Monarchia, az újjazdagot családok környékezik: egy kiscgazdapárti politikus és sleppje. Menzel és Vančura





filmjének azonban nem e kisszerű perc-emberké, hanem egy romantikus regényből előlépő nagy formátumú szélhámos a főhőse. Nagy kastély-ebédek, nagy fogadások központi alakja lesz. Van benne valami, talán nem is kevés Csehov *Revizor*jából, de azért mélyen különbözik a gogoli perhajdertől: ő nem pénzért, nem érdekből ül a milliomos asztalához, és csábítja el a nevelőnőt. Csak a gesztusért, csak önmagáért, csak az új világrend kinevetéséért. Az eredeti ál-revizor Hlesztakov nem tudna elegánsan párbajozni, és legalább annyira fokhagymaszagú, mint a kisváros hatalmasságai. Menzel szélhámosa tündöklően elegáns, kivált a viselkedése: mintha valóban a cár udvarából, fényköréből, még a bukás előtt érkezett volna. Egy képzelte nagy uralkodó régvolt udvartartásából. Ahol még nem volt esélye a kisszerű gazembereknek. Ezt a mesefigurát szeretni lehet, és ezt a gyerekek azonnal megérik: Menzel világához és képzeletéhez méltó tanulság (vagy öröm), hogy a szélhámosnak azért van erkölcsi fölénye, mert a gyerekek szeretik. Még Münchhausen báró sipkájában sem nevetik ki. A többi mellékes.

„Túl lehet élni, emberek”

(Jiří Menzel: Szeszélyes nyár – Jiří Menzel)

Igazi mesterkurzus. Josef Abrahám és Marián Labuda vezetésével a cseh színész-válogatott tökéletes játéka, összhangja bámulatot kelt. Az ún. „konzervatív filmnyelvet” évtizedek óta szívvel, nemcsak technikájával választó rendező ezt a bizonyos konzervatív filmnyelvet (használjunk távolító idézőjelet) olyan „modernné” teszi, hogy nincs avantgarde-hívő néző, aki ne fogadná örömmel. Nemcsak minden epizód játékszám ideje pontosan megfelelő, de azon belül minden snitt időtartama is. Mesterien változnak a félközelik és a közelik, de utóbbiak – nem úgy, mint sajnos a mai romlott mozik vásznán – itt sohasem tolatkodóak. Elfojtott röhögést hallunk szinte minden képsor alatt. Ám Menzel csak enyhén és fegyelmezetten-óvatosan használja a burleszk képi vicceit: a humor nem harsány, és nem válik el, eggyé lesz magával a történettel. Nincs külön „vicces jelenet”, mely kilógna az anyag szövetéből. A szövet ugyanis hibátlan... A kastély úrgazdag tulajdonosa talán buta, talán becsapható. Akik be akarják csapni, szintén nem észlelnek. Sunyi alakok – gonoszak azonban senkit nem mondanánk: legkevésbé a képzelte

cári ezredest. (aki semmiképp nem sunyi: szélhámosa fényesen sugárzik).

Menzel egyik legszebb filmje, az 1969-ben betiltott *Pacsirták cémaszálon* büntető-munkatáborban – igaz, annak egy enyhébb poklában – játszódik. Itt a felügyelő sok mindent tilt, hisz ez a dolga. Menzel hallatlan bravúrja volt, hogy ezt a negatív szerepet Hrušínskýnek adta. Ez a nagy színész alkatilag alkalmatlan gonoszok eljátszására. (Juraj Herz „Hullaégetője” nem kivétel: azt Hrušínský, a virtuóz *aktor* játssza.) Itt sem az: mindent és mindenkit fegyelmez, de az örömet nem tudja, és nem akarja megtiltani. Túl lehet élni, emberek...

Hiába, Menzel művészetében, világában az igazi, mély, agresszív gonoszságnak nincs helye. Nem is hiányoljuk. Most, halála után, sok tucatnyi gonoszságot filmre vivő rendező uralja a világ vásznait. Ez túl sok, magam azzal búcsúzik Menzeltől, hogy kevesebb filmet nézek. Hadd fejezzem be azzal, amit ő mond Hrabal temetésekor:

„Az egyetlen, amit megtehetek: egy szép felhőcskét kívánok neki odafent.”

JIRÍ MENZEL FILMJEI

1965: *Baltazár úr halála*
(A Gyöngyök a mélyben/Perličky na dně epizódja)
1965: *Bűntény a leányiskolában*
(Zločin v dívčí škole – epizódfilm)
1966: *Szigorúan ellenőrzött vonatok*
(Ostře sledované vlaky)
1968: *Bűntény a mulatóban*
(Zločin v šantánu)
1968: *Szeszélyes nyár* (Rozmarné léto)
1969: *Pacsirták cémaszálon*
(Skřivanci na niti)
1976: *Magány az erdőszélen*
(Na samotě u lesa)
1978: *Mesés férfiak kurlival*
(Báječní muži s klikou)
1980: *Sörgyári capriccio* (Postřihy)
1983: *Hóvirágünnep* (Slavností sněženek)
1985: *Az én kis falum*
(Vesničko má středisková)
1989: *Vége a régi időknek*
(Konec starých časů)
1991: *Koldusopera* (Žebrácká opera)
1994: *Ivan Csonkin közlegény*
(Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina)
2006: *Őfelsége pincére voltam*
(Obsluhoval jsem anglického krále)
2013: *Don Juanok* (Donšajni)

ÚJ RAJ: MOHAMMAD RASOULOF

A gonosz banalitása

BARKÓCZI JANKA

AZ IDEI ARANY MEDVE-DÍJAS NINCS GONOSZ RENDEZŐJE AZ IRÁNI FILMES HAGYOMÁNY NYÍLTAN RENDSZERKRITIKUS VONALÁT KÉPVISELI.

Mohammad Rasoulof, miként más iráni rendezők is, megjárta a börtönt. Egy szép napon, miután szabadult, a nyüzsgő nagyvárosi utcán véletlenül szembetalálkozott azzal az emberrel, aki a fogságban kihallgatta. Miután az első sokkból magához tért, követni kezdte a férfit. Kíváncsi volt rá, mit csinál, mivel tölti a napjait valaki, akinek hivatása, hogy fájdalomt okozzon másoknak. Végül azonban csalódnia kellett, mert minél tovább követte őt, a vallató figurája annál hétköznapiabbnak, annál banálisabbnak tűnt számára. Rasoulof lassan rájött, hogy hiába adna elégtételt, ha rajta keresztül tanulmányozhatná, esetleg megérthetné a gonoszság természetét, a gonosz ebben a helyzetben valójában nem volt jelen.

A fenti eset a gyakorlatban is igazolja Hannah Arendt tételét a gonosz banalitásáról, így Rasoulof saját tapasztalatából kiindulva, a *Nincs gonoszban* dolgozta fel a 20. századi morálfilozófia alapvetését. A film, amely a *Nader és Simin – Egy elválás története* és a *Taxi* után harmadik iráni mű, amely elnyerte a legjobb alkotásnak járó Arany Medvét a Berlini Filmfesztiválon, négyféleképpen beszél ugyanarról, négy történetet mond el olyan emberekről, akik valamiképpen hóhérok lettek, vagy éppen nem lettek azok. Az olykor tanmesei tisztaságú, más pillanatokban inkább kérdésfelvető epizódok a súlyos egzisztenciális témát formai játékosággal ellensúlyozzák. Ahány főhős, annyi stílus, az iráni új hullám hagyományos dokumentarista megközelítésétől a feszült akción át a finom spiritualitásig. Ashkan Ashkani operatőr érdeme, hogy állandóan megújulva, egységesen, mégis sokféleképp nyúl

ugyanahhoz, így a vizuális ábrázolás remekül támogatja azt, hogy a film ne csak a gonosz banalitásáról, hanem a banalitás dimenzióiról is szóljon.

Az első történet hőse a komor, alvásszavarral küzdő Heshmat, aki kötelességtudóan végzi teendőit családjá körül. Délután értük megy a munkahelyre, iskolába, együtt bevásárolnak, pizzát vacsoráznak és megvitatják a napi gondokat. Mikor az epizód végén kiderül, hogy a férfi valójában mivel foglalkozik, visszamenőleg is érthetővé válik, hogy miért nem hajlandó személyesen átvenni a havi fizetését, miért küldi maga helyett a feleségét a bankba. Heshmat foglalkozása ugyanis hóhér, aki a reggeli kávé után megnyom egy gombot, amivel egy csapásra kioltja egy tucat elítélt életét.

Ezt követően Pouyát ismerjük meg, aki fiatal katonaként a börtönben teljesít szolgálatot. Kegyetlen éjszaka áll előtte, mert tudja, hogy másnap reggel, életében először, neki kell majd egy kivégzést végrehajtani. Ha megtagadja a parancsot még hosszabb szolgálat és még több szenvedés vár rá, ha megteszi, amire utasítják, soha nem tud majd a lelkiismeretével elszámolni. Végül a legnehezebb, de egyetlen megoldást választja, megpróbál erőszakkal kitörni az erődből, majd örökre eltűnni a hadsereg látóköréből.

A harmadik fejezet hőse nem ilyen bátor, viszont tettéért jutalmul kimenőt kapott. A pár napra elszabaduló katona, Java és jegyese, Nana története szomorú szerelmi história, amelyben a tiszta vidéki lánynak csalódnia kell rajongása tárgyában. Java bűne nem marad titokban, mert aki ellen elkövette, a közösége egyik tekintélyes vezetője volt. A fiatal férfi számot vet lelkiismeretével,

vállalja a következményeket, így azonban már sem ő, sem Nana nem lehet boldog soha többé.

Az utolsó rész a legbonyolultabb és egyben a legegyszerűbb mind között. Bahram és felesége a repülőtéren várja unokahúgát, Daryát, aki Németországból látogat haza. A mobilfüggő, pimasz kamasz, aki kedvesen keveri a német és perzsa szavakat, nem sejti, hogy haldokló nagybátyja súlyos titkot szeretne neki elmondani. Bahram ugyanis egyszer régen úgy döntött, hogy nem teszi meg, amire utasítják, vagyis nem hajlandó embert ölni, ennek következményeit pedig nemcsak ő, de egész családja viseli.

A négy történet szereplői nem ismerik egymást, soha nem találkoztak, de mindannyian olyan társadalomban élnek, ahol a halálbüntetés legális, és ahol az ítéletek végrehajtásáról valakinek gondoskodnia kell. Rasoulofot azonban a jogi vonatkozásoknál jobban érdeklik a lelkiismereti kérdések, hiszen minden történetben azt vizs-



gálja, hogy a hős hogyan áll saját lelkiismeretével. Van, aki megpróbálja elnyomni a rossz érzéseket, van, aki összeomlik azok súlya alatt, és van, aki inkább a nehezebb utat választja, de nem vesz ekkora terhet magára. A különbség köztük, hogy melyik ponton kezdik el megkérdőjelezni a saját tetteiket, hiszen szigorúan ez az a pillanat, ahol megfordul a sorsuk.

TÖRVÉNYEN KÍVÜL

A szociológus végzettségű Rasoulof soha nem félt attól, hogy munkáiban élesebb, olykor konkrét politikai gesztusokra reflektáló kérdéseket vessen fel. 1972 novemberében született, csak fél évvel fiatalabb a *Nader és Simint* és *Az ügyfél* című filmeket jegyző Asghar Farhadinál, de Farhadival ellentétben, ő az iráni hagyomány nyíltan rendszerkritikus vonalát képviseli. Mi sem bizonyítja ezt jobban annál, hogy a nemzetbiztonság veszélyeztetése miatt és a rezsimegellenes propagandában való részvételért 2010-ben

ő és Jafar Panahit 6 éves börtönbüntetésre ítélték, valamit határoztak arról, hogy 20 évig egyikük sem hagyhatja el az országot. A döntést hatalmas nemzetközi tiltakozás követte, a börtönévek számát így enyhítették, azonban a két filmes azóta is csak nehéz körülmények között dolgozhat.

Rasoulof már 2002-ben bemutatott első egész estés filmjében, a dokumentum és fikció között mozgó *Hajnalban* (*Gagooman / The Twilight*) is a börtönviszonyokkal és a korlátok közé szorított magánélet kérdéseivel foglalkozik. A valós helyzetből kiinduló történet hőse egy börtönben ülő deviáns tolvaj, aki akkor kaphat enyhítést, ha jó polgárként végre megállapodik és családot alapít. Ez nyilván nem egyszerű a rács mögül, ezért szintén

bebörtönzött édesanyja segít neki, aki meg is találja a megfelelő arát a drogügylet miatt elítélt Fatemeh személyében. Hasonlóan drámai és ab-

szurd a saját élményeken alapuló 2011-es film, a Cannes „Un Certain Regard” szekciójában is díjazott *Viszlát* (*Be omid e didar / Au revoir*, 2011), amelynek főszereplőjét, Nourát politikai okokból eltiltják ügyvédi tevékenységétől, ezért úgy dönt, hogy végleg elhagyja Iránt, amihez megpróbál vízumot szerezni. Rasoulof legnyíltabb politikai kiállása mégis a 2013-as *A kéziratok nem égne* (*Dast-neveshtehaa nemisoosand*), amely *A Mester és Margarita* legendás mondatát az iráni értelmiségiek ellen 1988 és 1998 között indított tisztogatási akcióval köti össze. A rendezőt itt is a gyilkosság sorozat elkövetőinek személyisége izgatja, akik állami megbízásból kínozzák meg a rendszer ellen leginkább szövegeikben küzdő áldozataikat. Az explicit módon fogalmazó izgalmas thriller több ponton is kötődik a *Nincs gonosz* témafelvetéséhez, befejezése, amelyben a gyilkos lazán elsétálva beolvad a város zsúfolt forgatagába, egyenesen rímel a legutóbbi filmre.

„A fizikai bomlás poézise”

(Mohammad Rasoulof: *A kéziratok nem égne* el – Ramin Parham)





A TÉR MESTERE

A *Nincs gonosz*ban, akárcsak a rendező többi munkájában, kiemelt jelentősége van a helyszíneknek. A történetek az első epizód szűkös és zsúfolt tereitől, a kocsibelsőtől, lakástól és étteremtől, a második rész valóságos börtönkörnyezetén és a harmadik fejezetben feltűnő erdő fenséges, zegzugos világán át a befejezés tágas, de kopár vidéke felé mozognak. Ahogy fokozatosan kinyílik a világ, úgy válik egyre biztosabbá, hogy az erkölcsi tekintetben is van választási lehetőség. Miként a mozgásnak is egyre több iránya lehetséges, kiderül, hogy van mód rá, hogy bizonyos helyzetekben nemet mondjunk, bár ennek következményei olykor súlyosak. A táj szimbolikus szerepe Rasoulof más műveiben még ennél is erősebben, direkter jelenik meg, korai filmjeiben a világ ábrázolása egyenesen szürreálisba fordul.

A rendező második nagyjátékfilmje, *A vassziget* (*Jazireh ahani*, 2005) a Perzsa-öbölben játszódik, egy hatalmas, rozsdás tankhajón, ahol különös társaság verődik össze. A hajó népe a térségben élő arab ajkú népesség marginalizálódott elemeiből, hajléktalanokból, csavargókból, balszerencsés üldözöt-

tekből áll. Miniállamukat Nemat kapitány vezeti, aki kemény eszközökkel, a saját elképzelései szerint próbál rendet tartani. Az óriási, süllyedő monstrum világa annyira különbözik

minden mástól, hogy annak létezését kívülről nem, csakis belülről lehet felszámolni. A fizikai bomlás poézise jelenik meg a következő műben, a jelképekkel gazdagon átszőtt *Fehér mezőkben* (*Keshtzar haye sepid / White Meadows*, 2009) is, amelynek vágója maga Jafar Panahi volt. A film az Irán észak-nyugati részén található, egyre pusztuló Urmia-tó környékén játszódik, egy hófehér, gyilkos sóval beborított tájon, amelynél valószerűtlenebbet nehéz elképzelni. Hőse egy titokzatos, idős úr, Rahmat, aki rozoga csónakján utazik szigetről szigetre, és kis üvegcsébe gyűjti a lakosok könnyeit. Nincs nehéz dolga, mert amerre indul, mindenhol rengeteg fájdalmat talál, ami főként az emberek elkeseredett küzdelméből fakad, akik hiába próbálják otthonukat újra zölddé és élhetővé tenni.

Rasoulof filmjeit talán nem is a bennük felvetett kérdések teszik igazán izgalmas-sá, hanem az, ahogyan ezeket megfogal-

„Kopár vidék felé mozog”

(Mohammad Rasoulof: *Nincs gonosz* – Mohammad Valizadegan)

mazza. Életműve az iráni film két nagy vonulata, a realizmus és az allegorikus-szimbolikus ábrázolásmód között táncol, és a kettő között olyan izgalmas ösvényt talál, amelyen valóban sajátos hangon szólalhat meg. Mestere

annak, hogyan fordítson történeteket, stílusokat, állításokat hirtelen a maguk ellenkezőjébe, ezzel pedig leköti, szórakoztatja és reflexióra készíti a nézőt. A *Nincs gonosz* legszebb és legerősebb jelenete például, amikor a kiskatona Pouya kitör a börtönből, és a megmentésére érkező barátnője autójába bevágódva elhajt. A jelenet alatt felcsendül az Iránban is szimbolikus jelentőségű partizán dal, a „Bella Ciao!”. A vad száguldás néhány másodperce a szabadság felemelő pillanata, amely immár nem a gonoszságról, sokkal inkább a nehezen kivívott szabadság banalitásáról szól.

NINCS GONOSZ (*Sheytan vojud nadarad / There Is No Evil*) – iráni, 2020. Rendezte és írta: **Mohammad Rasoulof**. Kép: **Ashkan Ashkani**. Szereplők: **Baran Rasoulof** (Darya), **Zhila Shahi** (Zaman), **Mahtab Servati** (Nana), **Kaveh Ahangar** (Pouya), **Ehsan Mirhosseini** (Heshmat). Gyártó: **Cosmopol Film / Filminiran**. Forgalmazó: **Circo Film Kft.** Feliratos. 150 perc.

ROY ANDERSSON: TÖRTÉNETEK A VÉGTELENSÉGRŐL

Örökidőben

VINCZE TERÉZ

A 21. SZÁZADI FILM LEGEREDETIBB MIKROKOZMOSZÁT EGY VETERÁN RENDEZŐ ALKOTTA MEG: SZÜRKE ÉS RÉSZVÉTTelen KISEMBEREI A „VÉGTELEN MOST” SZÜRREÁLIS VILÁGÁBAN VEGETÁLNAK.

Öt évvel „élet trilógiája” utolsó filmjének bemutatása után, a tőle megszokott szürkés-sárga színek százötven árnyalatába öltöztetett művel jelentkezik újra Svédország legpeszsimistább humorú állóképrenendezője, Roy Andersson. Rajongói hozzá vannak szokva, hogy nem készít gyakran filmet – a trilógia befejezése is 14 évet vett igénybe. Valószínűleg az sem okoz különösebb meglepetést a művészetét követőknek, hogy a film alapvető stílusa nem tér el attól, amit 1987-ben megkezdett, majd 1993-ban bemutatott rövidfilmje, a *Valami történt* [*Nagonting har hänt*] óta használ: távoli fix beállításokon (a svéd zászló alapszíneiből kikevert) tompasárgák és kékeszöldek uralta világban, bábszerűen mozgó vagy mozdulatlan, gyakran fehérre fes-

tett arcú szereplők végeznek szürreális elemekkel kevert hétköznapi tevékenységeket. Filmre rögzített élőképsorozatainak előállítására nagy részben a rendkívüli precizitással felépített, tér-torzító és szemfényvesztő díszleteinek megépítését jelenti, amiben azután, az esetek kilencvennyolc százalékában, mozdulatlan kamera előtt mennek végbe a történetek.

Ahogy azt az „élet trilógiában” is tapasztaltuk, a rendkívül absztrakt forma koránt sem jelenti, hogy Andersson távol tartaná magát a társadalmi, történelmi vonatkozásoktól. Ezirányú elkötelezettségének ékes bizonyítékát adta már

„Szinte már musical!”

(Roy Andersson: Te, aki élsz)

első filmes munkájában is: az 1968-ban fiatal svéd rendezők kollektív alkotásaként létrejött dokumentumfilmet, *A fehér játszmát* (*Den vita*

sporten) korabeli kritikusan így jellemezték: „az egyik legfontosabb politikai film, mely valaha Svédországban készült”. A film Svédország és – az apartheid rendszere miatt a kritikák keresztüzében álló – Rodézia teniszcsapatai közötti mérkőzés megrendezése elleni tiltakozásokat dokumentálta. Méltatói a társadalmi problémák iránt érzékeny és nyíltan ki is álló fiatal svéd generáció fellépéseként ünnepezték a művet.

Két évvel később, első egészestés játékfilmjével (*Svéd szerelmi történet*, 1970) a politikai témától eltávolodik, és kifejezetten a cseh újhullám legjobb pillanataival közeli rokonságot mutató filmet készít. Már ebben a művében is világos, hogy különösen éles szemmel veszi észre a hétköznapiak látszólagos eseménytelensége mögött megbúvó abszurditást, és a nyugodt felszín alatt lapuló kísértetieséget. A politikai utalásokat experimentális megoldásokkal ötvöző elképzeléseinek első nyomait pedig majd második mozifilmjében, az 1975-ös *Giliapban* ismerhetjük fel – ami mind kritikai, mind anyagi értelemben bukást hozott. Andersson a bukás után lényegében huszonöt éven keresztül – néhány rövidfilm mellett – reklámfilmekben csiszolja az egyetlen képben megfogalmazott vizuális gegek sorára épülő technikáját. Több mint négyszáz reklámfilm elkészítése után (melyek jelentős része azóta kultstátuszra örvend) 2000-ben tér vissza a játékfilmrendezéshez a *Dalok a második emeletről* című filmmel, hogy rögvést a zsűri díját vigye haza a Cannes-i Filmfesztiválról.

A jellegzetes Andersson-stílust, ami a *Dalok...*-ban már teljes fegyverzetben áll előttünk, az 1980-as évek végén kezdte tehát kidolgozni, amikor a Svéd Nemzeti Egészségügyi Bizottság felkérésére oktatófilmet forgat az AIDS betegségről. Sajátos látásmódja, és a betegség eredetéről megfogalmazott alternatív elképzelései miatt a megrendelő eláll a projektől, amit aztán Andersson saját produkciós-ként fejez be később. Az ekkor készülő *Valami történt* (1993), illetve a *Világ dicsősége* (*Härlig är jorden*, 1991) című rövidfilmekben születik meg a kifakult távoli beállításokban történelmi rémteteket (főként a Holokausztot) idéző jeleneteket részvéttelenül bámuló szürke hivatalnokok világa.

E stílust – melyben az „élet trilógia” és az új film is készült – Andersson „triviális mozinak” hívja, mely a szürke kisembe-



reknek ad hangot, akik mindannyiunkat szimbolizálnak. „Nem könnyű embernek lenni” – foglalja össze a helyzetet a *Dalok...* bűtorkeskedő hőse, akit nem elég, hogy a múlt (történeti) szellemei üldöznek, és Krisztus 2000. születésnapján sem tud jó üzletet csinálni csinosra faragott feszületekkel, de a legnagyobb tragédiája mégis az, hogy elmeegógyintézetbe került fiát nem lehet kigyógyítani abból, hogy költő legyen.

A Holokauszt és a nációkkal való svéd kollaboráció témája visszatérő elem a filmben: egy álomjelenetben a családi ünnepségen a kétszáz éves porcelán alól az étkészítalon hatalmas horogkeresztek intarziája tűnik elő, egy századik születésnapját ünneplő idős beteg kórházi látogatóit náci karlendítéssel üdvözlő és Göringnek üzen. Andersson „triviális mozija” azt sugallja, hogy mindenki felelős, a szürke kisemberek közömbössége bűnrészes a történelmi tragédiáknak, vagy ahogy Elie Wiesel fogalmaz: a szeretet ellentéte nem a gyűlölet, hanem a közöny.

A trilógia második filmje (*Te, aki élsz*, 2007) messziről nézve olybá tűnik, mintha megpróbálna könnyedebb hangvételre váltani: szinte már musical! Tele van zenés jelenetekkel és zenészekkel, de persze kiderül, hogy nincs annál szomorúbb dolog, mint amikor egy New Orleans-i zenét játszó fúvószenekart a sárgás-szürke Andersson-világba száműznek (Andersson egyébként maga is játszott harsonán egy fúvós zenekarban). Azon sem csodálkozunk azután, hogy a film zárlatát dixieland zenei kíséretre repülő B52-es harci bombázók képe adja. Mindenesetre Andersson világképe, kifejezetten hideg északi színei és fényei ellenére, ezúttal is univerzális és ismerős: a filmbeli epizódok, és úgy általában az élet ritmusát az utolsó kört jelző kocsmái kongatás állandó ismétlődése adja – márpedig a kocsmát mint lét-metaforát mi is jól ismerjük itt a keleti végeken, ha máshonnan nem, hát Tarr Béla fekete-fehér vízióiból.

A trilógia záródarabjának – *Egy galamb leült egy ágra, hogy tűnődjön a létezésről* (2014) – emblematisz szereplői a lét abszurditását képviselik: a hajóskapitány, aki tengeribetegségtől szenved, vagy a szórakoztató és nevetető keléseket árusító ügynök, aki állandóan sírva fakad. Az epizodikus szerkezet főszereplőinek itt a vidámságtermékekkel házaló ügynökpáros tekinthető, melynek

sírós fele okkal tekinthető a filmrendező alteregójának. Munkájának az lenne az értelme, hogy szórakozást és vidámságot hozzon az emberek életébe, miközben minden porcikáját a reménytelen szomorúság járja át. Ráadásul eközben elmondhatatlan szörnyűségeket álmodik, amiknek résztvevője volt és amikről nem tudja megállapítani, megtörténtek-e, de túlzottan is valóságosnak tűnnek, s mégsem kért értük senki bocsánatot. A történelem rémségei és az értük érzett egyéni felelősség ennek a darabnak is fontos motívuma, s a rendező alteregója az, aki homályos lelkiismeretfurdalását próbálja megérteni környezetével.

A *Galamb...*-ban a szórakoztatás és a nevetés tematikus értelemben is központi szervezőelemmé vált és a filmrendezés metaforájaként is olvasható, ezért is látszik logikusnak, hogy – mintegy Andersson ars poetikájának kifejezéséként – szorosan összekapcsolódjon a kísérteties minőséggel. A háttorzongató, baljós, harsány nevetés már az első két filmjében is visszatérő elem volt – az indokolatlanul lahótázó figurák a szórakoztató és a félelemkeltő közötti homályzónát idézik meg, ahonnan a trilógia óta filmjei soha ki sem mozdulnak.

Az új film sem indult el váratlan, új utakon – például ezúttal is erőteljes festészeti kapcsolatokat fedezhetünk fel a műben. Elemzői mindig is előszeretettel olvassák festészeti minták alapján Andersson munkáit – id. Pieter Bruegel és Hieronymus Bosch joggal bukkannak fel, mint előképei az epizodikus és szürreális vizuális történetmesélésben. Az sem igényel különösebb erőfeszítést, hogy egy halványabb árnyalatokkal dolgozó Edward Hoppert lássunk bele az Andersson-tablókba. Nyilatkozataiból pedig azt is tudhatjuk, hogy az ’új tárgyilagosság’ festői (főleg Otto Dix és Georg Scholz) is nagy hatással vannak rá. A legutóbbi filmet pedig egy új és nyilvánvaló képzőművészeti utalással nyitja: az Anderssonnál szokásos, a főcímet megelőző első beállításban a ködös semmiben repülő férfi és nő alakja Marc Chagall város felett repülő szerelmeseit idézi, akikről a filmben később ki is derül, hogy valóban egy város, méghozzá egy szétbombázott város (valószínűleg Drezda) felett repülnek.

Andersson művészetében, mely alapvetően gondosan szerkesztett és minden apró részletig kidolgozott, fix kamerával felvett élőképek soraként értelmezhető,

kiemelt jelentőséget kap minden apró részlet, kulturális töredék-törmelék, hiszen az alkotás ezekkel a sokszor szinte mozdulatlanlanságba dermedő látványokkal a befogadóban a megfigyelés kiéleződését, az apró részletekre irányuló koncentrációt ösztönzi. Ugyanakkor a könnyen felismerhető, kifejezetten jelölt idézeteket finomabb, nehezebben detektálható utalásokkal is ötvözi. A festészet mellett a kulturális ihletforrások tekintetében az irodalom és a történelem visszatérő elemek. A *Dalok...* a főcímben megjelöli az ihletforrást: a filmet a perui modernista költő, César Vallejo költeményei szövik át. A *Galamb...*-ban találunk direkt idézetet Brecht-től, de a minden filmben visszatérő, a hétköznapi szófordulatokat különböző helyzetekben ismétlő szereplők Samuel Beckett nyelvhasználatát is megidézlik.

Mindezek a technikák összességében a töredékesség mint esztétikai stratégia, és a töredékességben rejlő univerzalitás (és végtelenség) kiaknázását szolgálják Anderssonnál. Filmkészítői eljárása nagyrészt éppen abból áll, hogy olyan töredékeket gyűjt a hétköznapiakból, amik az élőképpé stilizálás során képesek önmagukon túli tartalmakat a látványba sűríteni. Módszerébe remek bepillantást enged egy 2015-ös interjúja, melyben a *Galamb...* bemutatója után arról kérdezték, miként gyűjt anyagot az epizódokhoz. Az interjúban felidézi, hogy éppen pár nappal korábban látott egy jelenetet, amint a zuhogó esőben egy apa hét év körüli kislányának cipőfűzőjét próbálta bekötni, miközben a kislányt eltakarta a színes gyerekesernyő, az apa pedig menthetetlenül bőrig ázott – tökéletes lenne egy filmbe, mondta akkor. A *Történetek a végtelenségről*ben pedig megtekinthetjük a jelenet Andersson-i átiratát – annyit elárulhatok, hogy a gyerekesernyő kevésbé vidám hangulatú, mint ahogy azt az interjúban mesélte.

A töredékesség és univerzalitás összefüggését Andersson művészetében időkezelésének sajátosságai is jól érzékeltesítik. Egyrészt olyan mintha fontos lenne az idővel foglalkozni: a *Galamb...* egy olyan jelenettel ér véget, melyben a buszra várakozók arról folytatnak beszélgetést, hogy vajon szerda van-e aznap; a *Történetek a végtelenségről* (a Chagallt idéző nyitókép és a főcím után) pedig azzal kezdődik, hogy a képen nekünk háttal ülő pár női tagja megjegyzi: „Már szeptember van.” A megjegyzésben kü-



lön érdekes, hogy a konkrét időhöz is van köze, hiszen a film világpremierje a 2019-es Velencei Filmfesztiválon volt, mely normál körülmények között rendszerint szeptember elején kerül megrendezésre. De ami ennél fontosabb, hogy az időre való utalás miatt talán észrevesszük, ha nem is a film első, de második nézésekor, hogy e kezdő jelenetben a páros feje felett ugyanaz a madárraj repül el, ami a film utolsó beállításában látható: vagyis a film eleje és vége ugyanakkor történik. Valójában persze arról van szó, hogy Andersson absztrakt örökidejében történik mindez. Abban az örökidőben, amiről a nyolcvanas évek óta készülő filmjeiben sohasem lehet a helyszínekből vagy a ruhákból megállapítani, hogy az 1970-es vagy a 2000-es években játszódna-e. A flashback jelenetekből meg egyenesen kiderül, hogy a helyszínek az 1940-es években pont úgy néztek ki, mint ebben a meghatározhatatlan mostban, és ebbe az örök mostba bármikor bemasírozhat XII. Károly svéd király poltavai csatába induló serege is.

Az idő nem múlik el, nem ér véget, és így a felelősség sem tűnik el, ami ezeknek az eseményeknek a tudásából kell, hogy felépüljön az egyénekben, a „triviális mozi” szürke kisembereiben. Ezért is

„Az idő nem múlik el, nem ér véget”

(Roy Andersson:
Történetek a
végtelenségről)

áll Andersson figyelmének fókuszában rendre a részvétlenség: „nem tudna inkább otthon szomorú lenni” – mondja a *Történetek a végtelenségről*ben egy méltatlankodó utas a buszon: sírvafakadó embernek a szokás szerint bábszerű, mozdulatlan utazóközönség gyűrűjében. Ebben a filmben is megjelenik az Andersson művekben legtöbbször megidézett történelmi katalizma, a náciizmus és a második világháború pusztítása – érezhetően ez számára a svéd nemzeti (és európai) lelkiismeretvizsgálat kiemelten fontos kérdése, amit folyamatosan napirenden kell tartani.

A *Történetek a végtelenségről* tehát stílusában, szerkezetében és fő motívumaiban szerves folytatása a trilógiának, az Andersson-féle végtelen mostban játszódik. Ezért is érdekes észrevenni, hogyan reagál a film egy kifejezetten aktuális társadalmi jelenségre: van ugyanis a film közepén egy epizódosorozat, mely Andersson #metoo-ra adott reakciójaként olvasható. A film felénél egy Anderssontól szokatlan jelenet hívja fel magára a figyelmet: az utóbbi harminc évben nem láttunk tőle olyan filmet, amiben természetesen kinéz (nem fehérre festett arcú), lezser, hétköznapi öltözképet viselő fiatalok természetesen viselkedtek volna, és

spontán jól érezték volna magukat. Itt pedig ez történik: három fiatal lány séta közben egy kellemes zenét meghallva spontán táncraperdül és kifejezetten jól érzi magát. Ez a szokatlan jelenet pedig beindít egy szekvenciát, melyben a nők elleni erőszakot ábrázoló tablók jelennek meg becsületgyilkosságról, családon belüli erőszakról. Az egyik ilyen tablón a piacon partnerére erőszakosan rátámadó férfit lefogó, az Andersson-filmek közönyös és részvétlenségű figuráitól eltérően reagáló szereplőket olvashatnánk akár a remény jeleként is: talán vannak pillanatok, amikor az együttérzés mégis felébred. A halvány reménysugarat némiképp támogatja, hogy a szekvenciát végül egy fiatal pár békés-filozofáló beszélgetése zárja – talán a fiatalok hozzák majd el a változást. Az utóbbi harminc év Andersson-filmjeit nézve azonban a remény ritka vendég, az általa ábrázolt világban továbbra is a részvétlenség az, ami leginkább végtelen.

TÖRTÉNETEK A VÉGTELENSÉGRŐL (Om det oändliga) – svéd, 2019. Rendezte és írta: Roy Andersson. Kép: Pálos Gergely. Szereplők: Bengt Bergius, Anton Forsdik, Stefan Karlsson, Tatiana Delaunay, Lotta Forsberg, Anja Broms. Gyártó: Roy Andersson Filmproduktion. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 78 perc.

PÁRKAPCSOLATI VÍZIÓK

Álomnovella

SZABÓ G. ÁDÁM

AZ EZREDFORDULÓ ÉVEIBEN NÉGY IZGALMAS SZENVEDÉLYFILM IS KÖVETTE HITCHCOCK SZÉDÜLÉSÉT: MINDEGYIKBEN A BIZONYTALAN IDENTITÁS ROMBOLJA LE A VALÓSÁGOT ÉS A SZERELMET.

Saskiának és Roxane-nak

Torben Grodal az elbeszélő szerkezetek két formáját különíti el a *Moving Pictures* harmadik fejezetében (A fikció műfajtipológiája, Metropolis, 1999. ősz). A hagyományosabb, cselekményes elbeszélésmód külső célokra irányul és a karakterekkel való azonosuláson nyugszik. A másik struktúra mentális-belső világokat tár fel és nem a szereplők tettei, hanem gondolataik és érzelmeik dominálnak benne. A spanyol *Vörös mokus* (*La ardilla roja*, 1993), a kanadai *Exotica* (1994), a japán *Élet* (*Vital*, 2004) és a dán *Csak egy szerelmesfilm* (*Kærlighed på film*, 2007) felépítését az utóbbi kifejezéstípus jellemzi. Megbízhatatlan elbeszélőkaraktereik perspektívája hiányos, így a rájuk váró nehéz helyzeteket képtelenek megfelelően észlelni, egyedül maradnak tűnékeny impresszióikkal.

PERVERZ TÖRTÉNETEK

Hallucinációk, víziók, álmok uralják Médem, Egoyan, Tsukamoto és Bornedal összetett jelentésrétegű, posztmodern szerelmi történeteit. Centrális motívumuk a manipuláció és az identitásválság: a *Vörös mokus*, a *Csak egy szerelmesfilm*, illetve az *Élet* közös nevezői a diszfunkcionális párkapcsolatok, a baleset és az amnéziathriller-tematika, a japán dráma kivételével a férfialakok kiszolgáltatott nők személyiségének befolyásolásával próbálnak előnyös helyzetbe kerülni. Spirituális, egzisztencialista filozófiából merítő, az európai iskola mentális utazásaira rimelő filmeket látunk. A *Vörös mokus* olyan, mintha David Lynch *remake*-elné *A vasmacska kölykeit*. Jota, az egykori rocker képtelen túllendülni a

barátnőjével való szakításán, így a motorbalesete miatt emlékezetét veszítő Sofiának új nevet és életet, pontosabban az ex-szerető személyazonosságát hazudja. A csalóka című *Csak egy szerelmesfilm*ben – amiben a négyesből egyedül van *noirokból* ismerős narrátor, és ami a nemek cseréjével egy újabb romantikus vígjátékot, az *Aludj csak, én álmodom*at formálja újra – Jonas, a napjait unalmasnak érző, életközépi válságban szenvedő bűnügyi fotós a rá telepedő nyárspolgári kötöttségektől szabadulna. Ironikus módon egy roncs-telepen jut döntő elhatározásra és ragadja el a libidója: egy autóbaleset után emlékezetkiesésben szenvedő gazdag örökös lány, Julia Délkelet-Ázsiába szakadt barátja, Sebastian bőrébe bújjik. Mindkét film erős kritikával illeti a toxikus maszkulinitást: noha a *Vörös mokus* férfi főszereplője öngyilkosságra készül, Sofia megtévesztésével átlép egy határt, Bornedal tragikus románcának főfigurája kényelmes családi életet szorítja háttérbe egy végzetes hazugságért. (A szűzsét a feleségét elhagyó direktor élményei inspirálták: szerzői kommentárja részeként Jonas kislányát saját lánya, Fanny játssza.) Médem és Bornedal figyelem morálisan instabil férfiakra irányul, ugyanakkor hősnőiket is komplexen vizsgálják. Habár Sofia – akit Jota régi szerelme után Lisának nevez el – látszólag passzív áldozatfigura, mind inkább emancipált nő lesz, aki egyre jobban manipulál a háttérből, vagyis ő is kérdőre vonható tettekre ragadtatja magát, míg vele szemben Julia kétes jellemű férfiak lelki tortúrába és testi bántalmazásba csúszó játszmáira van utalva.

Önmagukat sem ismerik eléggé a *Vörös mokus*, az *Exotica*, az *Élet* és a

Csak egy szerelmesfilm elidegenedett antihősei, így alfahímekből sodródó *underdogokká* válnak. Egyre nehezebb számukra a harmónia birtoklása és a partnerek megértését segítő párbeszéd, vagyis önpusztító karaktereket látunk, pontosan ezért indokolt a műveken végigvonuló erőteljes szubjektivitás. Legfeljebb az álmaikba, benyomásaikba kapaszkodhatnak a támpontok híján bolyongó alakok, akárcsak a freudiánus *Álomnovella* külön utakon járó Fridolin doktora és Albertine-je. A *Vörös mokus* a bécsi dekadencia után a Franco-rezsimet követő periódusba kalauzol és épp a kisregényt *Tágra zárt szemek*ként adaptáló Stanley Kubrick egyik kedvence volt, míg a *Csak egy szerelmesfilm* szuggesztív halálfilmként a félreértések végjátékáról regél. Kék, fotókkal, hangszerekkel teleaggatott falak szorításában búslakodik Jota, míg Sofia/Lisa az őt üldöző barátja, Félix és új partnerre közül kénytelen választani a rá törő





rémálomban. Juliát a vietnami tartózkodás nyirkos, fülledt délibábjai tartják rabságban, illetve kényszerítik vergődésben, nyögésekben kivetülő mozdulatlanlanságra, vagyis Médem és Bornedal románcai töredezett vágóképekkel, hipnotikus, révületet okozó technikával, a személyiségcsere és a negatív emlékek révén pedig skizofrén állapotba hajszoló hangulattal reflektálnak a belvilág ingatagságára.

Háromszög-relációt ábrázol a *Vörös mókus* és a *Csak egy szerelmesfilm*, míg az *Exotica* és az *Élet* duójában az önkesés, a boldogságvágy és a gyógyulás a központi témák. Gyászunkáról szól Egoyan melodráma: az adóellenőr Francis lánya, Lisa meggyilkolása óta ugyanattól a táncosnőtől, Christinától rendel asztali táncot. (Mia Kirshner alakítja, aki később a De Palma-féle *Fekete Dália* címszereplőjét, vagyis azt az elérhetetlen Nőt keltette életre, akiben a regény szerzője, James Ellroy

saját, meggyilkolt anyja alteregóját látta.) Lassan, apró részletekből sejlik fel a karakterek múltja, a direktor nem véletlenül hasonlítja emocionális sztriptízhez a férfi viselkedését és a lány vetkőzését. Christina iskolásuniformisba bújik, így Francis testileg is életre próbálja kelteni Lisát: traumája feldolgozásához használja nabokovi fétisként a nőt, akit szintén fogva tartanak gyerekkori sérelmei. Velük szemben Eric, a táncosnő barátja rendkívül féltékeny, mérgező férfiaságától sújtott DJ, aki egy alkalommal intrikát beterve szabadul meg Francistól – vagyis egy olyan férfitől, akinek eszébe sincs meghódítani a szeretőjét, hanem csak begyakorolt szerepjátékok révén próbál enyhíteni szánalmas vegetálásán. Bonyolult kapcsolatrendszer épül Egoyannál: az *Exoticában* kibíratatlan veszteségeket szenvedő, többszörösen hátrányos

„Egyre nehezebb a harmónia birtoklása”

(Julio Medem: Vörös mókus)

helyzetű karakterek tűnnek fel. A *nightclub* Eric által teherbe ejtett és anyja *peep show*-örökségét cipelő tulajdonosnője, Zoe részben

ilyen, csakúgy, mint Thomas, az adóellenőr illegális üzelmeket folytató ügyfele, Francis unokahúga (akit a főszereplő vérfertőzőn Lisa *babysitter*ének nevez ki, így Christina régi életét kénytelen utánozni) és rokkant, feleségét elszerező bátyja pedig szintén a revizor bánatának elszenvetői. A *Vörös mókus* és a *Csak egy szerelmesfilm* viszonyaihoz képest Egoyan kaleidoszkóp-dramaturgiával beszél tönkrement életokról, a hétköznapiakba beszívargó, illetve befolyásoló emlékekről.

Rémdrámának hinnénk az *Életet*, Tsukamoto azonban gyengéd szerelmi tragédiává formálja a testhorrt ígérő alapszituációt. A barátnője, Ryoko halálával végződő autóbaleset után Hiroshi, az amnéziás orvostanhallgató

egy nap elhunyt szeretője tetemével szembesül a gyakorlati órán. Innentől a történet bizarr rituáléba torkollik: a me-móriazavaros Hiroshi hiába boncolja fel halott barátnőjét, pszichéjében egyre távolabb vetődik tőle. Ijesztő ellentmondásra épít az *Élet*: Hiroshi próbál tovább létezni szerelme halála után is, ám számára ez lehetetlen, folyton viszsza-antja Ryoko sosem materializálható emléke. A patológiás gyász, valamint a betegsége miatt a fiú egyre kevésbé érzékeli a valóságot és végül átzuhan a tudathasadásos látomások birodalmába. A rendező Hiroshi és Ryoko bal- eset előtti, abnormális kapcsolatát is ábrázolja. A pár fojtogatásban leli örö- mét, vagyis a japán újhullám szexuális frusztrációi bujkálnak az érzékeny kép- sorok mögött: a főszereplő ugyancsak szadomazochista rítusra kényszeríti új szeretőjét/csoporttársát, Ikumit, de az *Élet* arra is rávilágít, hogy a főfigura akkor sem gyakorol kontrollt a minden- napjai felett, amikor saját és barátnője szűleivel keresi a közös hangot.

Sorspuzzle-ként is értelmezhetők ezek a filmek, a főbb szereplők gyakran egyes mellékkarakterek érzelmeinek elárulásával, voyeurökként igyekeznek érvényesülni. A *Vörös mokus* Félixé egy homoszexuális orvosnál és benzinku- tas partnerénél érdeklődik Sofiáról, a lány pedig épp a szóban forgó doktor húga. Jota és Sofia/Lisa sajátos viszonyára (melynek során roppant árulko- dó tett a hősnő leskelődése egy bukó- sisak vagy egy *wurlitzer* üvegfelülete mögül) leszbikus pincérnők tekintenek gyanakvással. Francis Thomast készül felhasználni az Eric elleni revansához, mire a konferanszié bevallja, ismerte a főalak elhunyt lányát. Az acsarkodó férfiakat a Christina iránt érzett vágyuk és *voyeur*-szenvedélyük fűzi össze, Zoe különterme áttetsző ablakú, míg Eric egy emelvény mögül tartja szem- mel a vendégeket. Az *Élet* destruktív szerelmek sora (megcsalás, öngyilkos- ság is helyet kapnak benne), a *Csak egy szerelmesfilm*ben a Sebastiannak hitt Jonast a *Tavaszi* I. tételére invitálják kastélyukba Julia arisztokrata rokonai, majd a főkaraktert a triáddal ujjat húzó Sebastiannal tévesztik össze a kínai gyémántcsempészek.

A szex, a tánc és az erőszak révén a testrepresentációs stratégia is fon- tos. Médem, Egoyan, Tsukamoto és Bornedal a *Szédülés* alapdilemmájára,

elhunyt vagy eltűnt nők képzeletbeli feltámasztására kínálnak variációkat, vagyis Jota, Hiroshi és a többiek önga- zolást gyártva, vágyképekkel olyan- ná idealizálják választottjaikat, amilyenek már sosem lehetnek. A *Vörös mokus*- ban mágikus realizmusba és buñueli szürreáliába futó víziók fokozzák Jota és Lisa szeretkezéseit, az *Exotica* sztriptízesztétikájára az *Élet* testi-lel- ki mélymerülése, valamint a *Csak egy szerelmesfilm* hűvös szürkében fotog- rafált kórházi aktusa felelnek. A filmek tudatosan keverik a hangnemeket és a zsánereket: a *Vörös mokus*ban a ha- zugságokon alapuló szex az erotikus románc alműfaji megfelelője, frivol snittjein akasztófahumor borzolja a kedélyeket, az *Exotica*ban jól megfér egymás mellett a pszichoszexuális ka- raktertanulmány és a könnyfacsarás, a *Csak egy szerelmesfilm* szociodráma- ként, fekete komédiaként és fatalista *noir*ként cseng le. A négy melodráma elveti a konvencionális történetmesé- lést, kaotikus *flashback*jeik, színorgiá- juk, zaklatott vágástechnikájuk a figurák kusza érzelemvilágába transzportálnak, így cselekményorientált fabula helyett tudattalanunk káoszába érkezünk.

A MÉLYSÉG VONZÁSÁBAN

Lírai-asszociatív képalkotásuk erős szimbólumrendszert alapoz meg: a *Vörös mokus*ban tengermélybe zu- hanunk, Médem orfeuszi alászállása (amit a *Csak egy szerelmesfilm* nyíltan meg is idéz) mediterrán kirándulás. Visszatérő elem a szenvedélyt és ha- lált egyszerre reprezentáló vörös szín beemelése. A cím vöröse Jota és Lisa vakációjának helyszínét is felidézi, mi- képp a saját arcából ollóval húst nyeseő, autós ámokfutóként egy járókelő karját csonkító szerető, Félix sportkocsijához vagy a madridi állatkertben gondozó- ként ténykedő Sofia/Lisa overálljához is ez a szín társul, valamint Jota együt- tesének neve (*Las Moscas* = Legyek) és a férfi zenekaros pólója is jelképesek. Az *Exotica* kék neonfénnel ragyog az éjszakában, a neurózisokkal terhelt jelent egy repetitív mezei beállítás múltbéli áttűnése szakítja félbe és ugyanez ad vizuális kulcsot a figurák kapcsolatához. Fekete-fehér autóbal- eset-pillanatkép, illetve egy gyárké- ménysnitt festik le Hiroshi mentális száműzöttségét a való világból, idilljét Ryoko tengerparti homokban lejtett

tánca, akrobatikus balettmozdulatai húzzák alá, gyönyörét esőcseppek, nő- vények, zöldellő lombok, virágszirmok, fák halmában zajló pucér ölelkezés nyomatékossítják. Az *Elisa* című Alberto Iglesias, Txetxo Bengoetxea-rocknóta felcsendülése (*Vörös mokus* – Jota a bandájában zenélő kedvesről nevez- te el a számot, de a rádiós kívánság- műsorban ismételt *Let There Be Love* című Nat King Cole-sláger is sokat el- mond a doktor-benzinkutas nexusról), a Christina egyik vetkőzését kísérő *Everybody Knows* Leonard Cohentől és Mychael Danna indiai *shehnai*- futamai (*Exotica*) ugyancsak találóak. Chu Ishikawa avantgárd szerzeményei, a da Vinci inspirálta anatómiai rajzok halk grafitceruza-susogása (*Élet*) és Joachim Holbek keserédes melódiája (*Csak egy szerelmesfilm*) szintén egy érzékszerveket megbabonázó univer- zumba repítenek, akárcsak az opera- török, Gonzalo F. Berridi (*Vörös mokus*), Paul Sarossy (*Exotica*), a képfestőként is remeklő Tsukamoto és Dan Laustsen (*Csak egy szerelmesfilm*) teljesítménye.

„A titkolózás látószögünk elvesztésé- nek kockázatával jár, mert az általunk teremtett rejtély egyre inkább lefog- lalja a figyelmünket.” – nyilatkozta Erik Skjoldbjærg, a norvég *Álmatlanság* ren- dezője. A *Vörös mokus*, az *Exotica*, az *Élet* és a *Csak egy szerelmesfilm* szintén titkokon, rejtélyeken elmélkedő fabulái a rendezett helyek és az utópisztikus- nak vélt új környezet feszültségét sem hagyják figyelmen kívül. Jota, Francis, Hiroshi és Jonas nem szocio-vagy psi- chopaták, csupán rossz döntéseket hozó mindennapi figurák, akiket egy gyenge pillanat kényszerít valóságuk elhagyására és közegük átförmálásá- ra. Médem napfényes Baszkföldjén egy lelki abúzust átélő házaspár, incesztusba hajló szerepjátékot űző gyerekeikre, valamint egy szerelmi bá- natban szenvedő idősebb asszonyra hat dezorientáló erővel Jota, Lisa és Félix tépelődése. Akárcsak az *Exotica*, az *Élet* és a *Csak egy szerelmesfilm*, a *Vörös mokus* is működésképtelen famí- liát ábrázol, ezen kívül a rendező a *La Movida Madrileña* (lásd: Iván Zulueta, Pedro Almodóvar) drogba, AIDS-be fulladt ellenkulturális utóhatását és a szexuális szabadság illúzióját is felidé- zi. Bornedalnál Jonas nemcsak a csa- ládja széthullását éli meg, kollégái is sanda pillantásokkal méregetik: barátai



egy emberi agyon böknek rá, hol fészkel a szerelem gócpontja. Thrillerként, krimiként nehéz kategorizálni e mozikat, *film gris*, vagyis

az átlagemberek passióját dokumentáló „szürke noir” pontosabb megnevezés. Az örült szerelem témája *amour noir*ként tételezi a négyesfogatot, de megszállott fikciókként is elemezhetők, mivel a főszereplők képtelenek célirányosan cselekedni, pórázon tartott tetteik kényszeressé válnak. Király Jenő úgy érvel a *Kék bársony* kapcsán, ha egy detektívnek nem hivatása, akkor szenvedélye a nyomozás – a *Csak egy szerelmesfilm*ben Jonas a rendőrség kötelékében dolgozik, ám önmaga áldozataként csúszik ki a kezéből az irányítás. Pozícióvesztésüket, esetleg annak visszaszerzését a filmek befejezése is tükrözi, Médemtől Bornedalig élet és halál stációi jelennek meg: a *Vörös mókus* szappanoperai túlzással és egy újjászületett Jota-Sofia-kapcsolattal vált *happy end*be (összhangban az *Álomnovella* végül egymásra találó házaspárjával), az *Exotica* kínjai megbocsátással végződő férfimelodrámai zárlatban oldódnak fel. Az *Élet* szomorú fináléjában Hiroshit maga alá temeti a rá telepedő óriási fájdalom és Ryoko fals örömemlékének

„Nyers ösztöneinket hozzák felszínre”

(Shin'ya Tsukamoto: *Élet* – Nami Tsukamoto)

rabja marad („Az előkkel nem foglalkozol, csak a halottakkal?” – veti a fiú szemére egy ponton Ikumi), a *Csak egy szerelmesfilm* esőt, vért, sötétséget összesmosó keletes szerkezetében a saját halálát az *Alkony sugárút* modorában kommentáló, felesége sikolyát hallgató Jonast látjuk, akit épp akkor ér gyilkos lövés, amikor kibékül a neijével és egyenesbe jönne az élete.

A *Vörös mókus*, az *Exotica*, az *Élet* és a *Csak egy szerelmesfilm* a „szerzői elmélet” alapján is vizsgálhatók: rendezőik újra és újra szembenéznek az őket gyötrő kérdésekkel. Médem szexualitás és asszociatív képrombolás iránti affinitása tetten érhető A *szex és Lucía*ban, az autóbalesetben elhunyt hűgának, valamint depressziójának emléket állító *Ana bekattan*vában, illetve az *Egy éjszaka Rómában* című *queer film*ben, míg az egymásba gabalyodó véletlenek Az *Északi sarkkör szerelmeseit* előlegezik meg. Atom Egoyan kulcsfogalmai a videókép (*Családi mozi*, *Naptár*), az erotikus thriller-narratíva (*Chloe*), a traumafeldolgozás (*Eljövendő szép napok*) és sebeket feltépő emlékezet (*Felicia utazása*, *Emlékezz!*).

A hol nyíltan szexuális (*Júniusi kígyó*), máskor testroncsolással sokkoló (*Tokiói ököl*) vagy lelkiileg megterhelő (*Őlés*) háromszögviszonyok ábrázolása tsukamotoi specialitás. Bornedal főtémája a mindent átható halál az *Éjjeli játszma*ban, a *Dina vagyok*-ban és a *Szabadíts meg minket a gonosztól!*-ban.

Természetesen korántsem az ezredforduló leleménye a pusztulást és a szerelmet összeházasító, percepciókat megvezető szenvedélyfilm. Fritz Lang, a *nūberu bāgu* kultikus alkotásai, a Jerzy Skolimowski dirigálta *Mélyvíz*, annak minimalista párdarabja, a *Négy éjszaka Annával*, az osztályellentétet, nyomozást ábrázoló, nekrofilia utaló, a *cinéma du look*-irányzathoz tartozó *Holdfény a csatorna felett*, az aranytojás-hasonlattal élő *Nyomtalanul*, a plátói szerelmet veszélyes megszál-lottságba fordító *Monsieur Hire* jegyesége és a Médem, Egoyan, Tsukamoto, Bornedal-vallomások között párhuzam vonható. A *Vörös mókus*, az *Exotica*, az *Élet* és a *Csak egy szerelmesfilm* – a Michael Haneke, Lars von Trier, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn és Bruno Dumont-féle „szadommodernistákkal” némi rokonságot ápolva – a bennünk lüktető intimitást és nyers ösztöneinket hozzák felszínre. •

A TWIN PEAKS MITOLÓGIA – 1. RÉSZ

A mű egésze

BÓNA LÁSZLÓ

A TWIN PEAKS ÉS A TIBETI BUDDHIZMUS.

Ez még a múlt vagy ez már a jövő?” Ezzel a kérdéssel fejeződött be David Lynch *Twin Peaks* tévésorozatának második évada huszonöt évvel ezelőtt, és ugyanezzel a kérdéssel indul a harmadik széria huszonöt évvel később. Valóban nem lehet tudni, de mind-egy is. Mindegy, hiszen a seholban és semmikorban vagyunk. Abban voltunk huszonöt éve, az azóta eltelt időben, és épp most is.

Akkor, az első szériát közvetlenül követő második sorozat végére minden néző azt várta, hogy valami kiderül Laura Palmer gyilkosáról, de ehelyett egy vörös bársonyfüggönyökkel bekerített labirintusban láthattuk Cooper ügynök bolyongását, mely záróepizód akkor látszólag teljesen váratlanul és szervesen zárta az összes addigit. Akkor ez a befejezés arra készítetett, hogy írjak a sorozatról, ez a záróepizód ugyanis nem szolgálta ki a történetmesélés iránti konvencionális igényeinket, ugyanakkor az egész addig elmesélt történetet metafizikai síkra helyezte, és utólag átértelmezte az egészet.

Körülbelül ezzel az előző mondattal kezdtem el én is írásomat a régi sorozat befejező részéről. (Az égi ügynök, a *Twin Peaks* misztérium, Filmvilág 1993/3.) És most – a 2017-es sorozatot végignézve – ott folytatom, ahol akkor abbahagytam. Ugyanott és mégis máshol. Köszönet Mészáros Attilának az inspirációért és a biztatásért.

BELSŐ TÖRTÉNETEK – INKARNÁCIÓS ÁTSZŰRŐDÉSEK

A huszonöt évvel később leforgatott új *Twin Peaks* sorozat új tizenhét részének zömét Cooper ügynök – a Laura Palmer-gyilkosság felderítésével megbízott égi ügynök, aki a korábbi szériákat végigharcolta saját gonosszá vált tükörképével, míg nem a titokzatos beavatóhelyre, a

vörös drapériás labirintusba nem került –, nos, Cooper bizony egy másik, egy hétköznapi életet élő férfi testébe költözik, és ebben a testben katatón állapotban van. A sorozat tekintélyes időtartamában tehát ezt a különleges feladattal megbízott vonzó férfit – különleges képességek birtokosa, mivel kívül van az időn, így előre láthatja a később bekövetkező eseményeket –, egy elbutult, öntudatlanul vigyorgó, félig idióta állapotban lévő emberként kell vizsgálnunk. A sorozat több kritikusa is kifejezte azon véleményét, miszerint ez már sok és unalmas.

Én nem éreztem soknak a jó Cooper katatóniában töltött idejét. Mert arra irányította a figyelmet, hogy érdekesebb az a belső történet, ami az ügynökben játszódik le, mint bármilyen külső akció. Cooper ugyanis láthatólag végig küzd az emlékeivel: *Ez még a múlt vagy már egy másik jelen?* De nem az elfelejtett emlékeinek felidézésével küzd, hiszen ő átköltözött egy másik testbe, inkább úgy mondhatnánk, hogy azzal birkózik, hogy „ez még ő vagy ez már egy másik”. Ez egy új élet vagy ez még egy előző folytatása? Előző életből hozott emlékekkel birkózik, előző vagy más síkon élő inkarnációk közötti áthatásokkal küzd, azok egyfajta átszűrődéseivel, korábbi testet öltésekkel áthozott emlékek felidézésével foglalkozik. Egy másik emberbe átalakult lelke emlékezni kezd a legerősebb ingerekre, azokra, melyek egy előző életből szűrődnek át, nem érti, hogy honnan ismerős a meggyes pite és a jó kávé illata, de érzi, hogy valahonnan ismerős.

Folyamatosan küzd inkarnációs nosztalgiáival: azzal, hogy mi az, ami át tud szűrődni a feletjes folyóján, a Léthén túlról. Az éles helyzetekben aktivizálódni tudó akcióképesség és a meggyes pite illata, a kávé: mindezek érzéki, szellemi, képbeli valóságok. Belső képességek.

Belső hanghatások. Mindaz, amit – talán – mi mindannyian hordozunk inkarnációs átszűrődéseinkből. Talán mi mindannyian így élünk, ez emberi létünk közös metafizikai valósága: egyszerre vagyunk benne a jelen valóságunkban, de hordozzuk a ki tudja honnan átszűrődő vonzalmainkat, képességeinket, sorsunkat, a vonzásainkat és választásainkat meghatározó, minket vezérlő belső képeinket és belső történeteinket.

SZŰRREALITÁS VAGY METAFIZIKAI VALÓSÁG

Ezért zavaró, amikor a Lynch-kritika és -értelmezés egy művész álomszerű vízióiként interpretálja a Lynch életművet. Nem. Ez a sorozat is mérnöki pontossággal megszerkesztett konstrukciója annak, ahogy az élet a különböző létformák átalakulása során az egyikből a másikba átöröklődik. Egy pontos, spirituális állásfoglalás az élet működő, rejtett valóságáról, és saját, eltagadott hermetikus gyökereinkről. Nem egyszerűen a Gonosz és a Jó küzd egymással,



mint egy akciófilmben, hanem felépítő és lebontó folyamatok néha egységet teremtő, néha egymással szembenálló erői hoznak létre egymást átható és egymásba átalakuló életeteket, újra meg újra. Lynch nem az elme zavaráról készíti pszichopatológiai látteleket. Nem az ember belső küzdelméről a jobbik énjé és árnyékszemélyisége közt, ami mindig rosszra tör, mert ösztönlény. Ez egy olyan leegyszerűsítés, amellyel mindent könnyebb értelmezni: lám, az egész világ csak zavaros káosz, mindenki hülye, nagy az isten állatkertje. A társadalom tele van elfojtott perversitásaikat titkon kiélő örültekkel, tehát ebből a nézőpontból Lynch provokatív társadalmi kritikát fogalmaz meg a saját ösztönei által vezérelt emberiségről. Így egyszerűbb Lynch életművét az irracionalitás provokatív vízióiként, egy költői fantázia elszabadult látomásaiént lefesteni.

De nem. Lynch épp, hogy nem az elmezavarról készíti látteleket, hanem a tiszta tudatról és annak magasrendű működéséről, illetve, hogy ennek eléréséhez mi-

lyen folyamatokon kell keresztül menni, és mi az, ami ezt a folyamatot megzavarhatja. Ezért merészeltem már a régi évad befejező epizódját is egy beavatási szertartásnak nevezni, ahol egy olyan térkép készül el, ami valóban bepillantást enged a függöny mögé, abba az univerzális és egységes térbe – maga Lynch is ennek nevezi írásaiban – ahonnan az élet inkarnációkban átöröklődő áramlása láthatóvá válik egy tiszta tudatban, méghozzá az ezzel való szembesülés félelmén túl. A Lynch által megjelenített félelmek nem a hétköznapi ember szorongásai, ez a szorongás megint csak nem egy freudi pszichopatológiai ábrázolás. Mindezek nem az ember irracionális gonoszságából, hanem a beavatási úton a tiszta tudat felé való haladás újabb és újabb küszöbátlépéseivel jár, és a lét valódi működésével történő szembesülés által keletkező félelmek.

Lynch sokféle módon, – írásaiban, előadásaiban, riportjaiban – egyértelműen meghatározza, hogy mi az

a nézőpont, ahonnan a világot szemléli. Félreérthetetlen kulcsot ad saját világának értelmezéséhez. (Írásai magyarul is olvashatók David Lynch *Hogyan fogjunk nagy halat? Meditáció, tudat és kreativitás* című kötetében Kalligram Kiadó. Pozsony 2007. Fordító: Gerevich András. Ebben a kötetben találunk olyan írásokat, amelyek egyértelműen kifejezik világnézetét, olyan fejezeteket, melyek ilyen sokatmondó címet viselnek, mint például: Az egységes tér, A negyedik tudatállapot, Életritmus, Jógik, Az első merülés, Belső fény, Igazi béke stb.)

Vagyis, ahonnan ő néz a valóságra, ott nem kaotikus látomások, őrált fantáziák jelennek meg, és nem is szürrealista szimbólumok, – nem „a varrógép találkozik az esernyővel a boncasztalon” –, és végképp nem a módosult tudattartalmakból származó hallucinációk fejeződnek ki, hanem egyértelműen – ő maga nevezi meg – a megtisztított, kiüresedett, csendes, időn és téren kívülre helyezkedett elme transzcendens-

„Létezik egy halálon túli köztes lét”

(David Lynch:
Twin Peaks, 3. évad
– Laura Dern)



meditatív állapota. Ebből a tiszta tudatból tekint a hétköznapi életre és az azon túl létező élő valóságra.

Lynch felépít egy egész filmes, zenei és képzőművészeti életművet, azon belül pedig egy külön mitológiai rendszert, egy önmagában is egész univerzumot, a *Twin Peaks* misztériumot, hogy bemutassa egy beavatási út állomásai-ból nézve, hogy létezik egy halál-on túl köztes lét, ahonnan ráláthatunk a világunkat működtető magasabb rendű lét-törvényekre.

HERMETIKUS ÉS TIBETI UTALÁSOK – TUDATÁLLAPOTOK

Lynch nem csak a filmművészeti munkásságán kívül határozza meg szellemi gyökereit, hanem filmjei – köztük a *Twin Peaks*-sorozat epizódjai is – egyértelmű metafizikai hagyományokra és kultúrákra való utalásokat tartalmaznak. A vörös szobában, a köztes lét állapotát megjelenítő térben a személy szétesik, vagy drámaian szétrobban, ha nagyon ragaszkodik a testéhez, vagy csak elporlik, elfüstölög, és a halála és születése közti átmenet borzalma mögött látjuk, hogy ami marad belőle, az egy örök és állandó mag, egy nem változó aranygömb. Lát-

juk a szétomló test helyén ezt az arany gömböcskét, az aranymagot: az alkímiai aranyat. Az újabb és újabb testet öltésekben átöröklődött és megnyilvánuló esszenciát. Láthatóvá teszi azt, ami azok számára, akik a köztes lét megtapasztalása által beavatást nyertek, valóságosan is látható.

Cooper ügynök, aki a múltbeli sorozatok végén a köztes létbe került, a halál utáni átmeneti létezés állapotába, onnan pedig az elektromos hálózaton keresztül tér vissza egy másik ember testébe. Ebben a testben kezd katatón módon létezni, vagyis egy tetszhalott, átmeneti létsíkon, míg ebből egy másik elektromos baleset szabadítja ki: bele-nyúl a konnektorba, megrázza az áram. Az elektromos „megrázásra” szintén ködösen emlékszik, és csak az áram által okozott még mélyebb kóma állapotán keresztül képes visszatérni eredeti önmagához.

A „jó Cooper” katatón állapota egy minden percében termékeny, átmeneti, belső történésekkel teljes, beavatás-ra felkészülő ember állapota. Minden percében izgalmas követni. Ebből a katatóniából – mint köztes létből – valóban csak a leg-mélyebb tudatállapoton át,

a teljes kómán keresztül lehet visszajönni egy világosabb éber állapotba. Ahogy csak a mélyalváson keresztül lehet egy kreatív, fokozott éberség állapotát megismerni, úgy a kómán keresztül lehet elérni a világosabb transzállapothoz. Csak ez, a halálhoz legmélyebben hasonlító állapotba való lesüllyedés a megváltás, a megtisztult feltámadás lehetősége. Ilyen módon Lynch a kereszténység okkult, ezoterikus gyökereit is újraértelmezi. Ez az, amiről aztán végleg nem lehet beszélni, és észrevenni sem szabad, olyan mélyen el van zárva az európaiságnak nevezett, de valójában csak egy politikai-hatalmi alakzatban. Az éber kóma tudatállapota, ha a legmagasabbrendű világos transszal egyesülni tud, az hozza létre a világot valóban megváltani képes gondolatalakzatokat, a valósággá váló szellemi koncentrációkat, vagyis a „tulpák” valóságát. Ha a tudatállapotok szivárványán nem teszi meg az ember a legmélyebb és legmagasabb tudatállapotok között feszülő kört, akkor csak negatív, zavaros gondolataiból képes valóságalkazatokat gyártani, valóban csak önmaga árnyékát teremti meg.

Cooper már az első szériákban meg-hasadt önmagára, és önmagának egy gonosz hasonmására. A „gonosz Cooper” csak egy nem végigvitt, egy félbe-

„Valóságosnak látszó alakzat”

(David Lynch:
Twin Peaks, 3. évad –
Kyle MacLachlan)



hagyott beavatási folyamat terméke. Nem lép át azokon a küszöbökön, ahol meg lehet tisztulni a negatív karmák átöröklődésétől, az ártó „tulpáktól”. „Tulpa” – lám, ahogy az arany gömbbel az alkímiára, a tulpa fogalmával a tibeti hagyományra utal egyértelműen Lynch. Az új évad, mint az előzőek: beavatótörténet. És minden eddiginél pontosabb állásfoglalás a világ, az élet rejtett valódi működéséről.

A TEREMTŐ GONDOLAT VALÓSÁGA

A tulpa a tibeti hagyományban egy valódsággá váló gondolatalakzatot jelent. Egy olyan gondolatot, ami megkülönböztethetetlené válik a valódi valódságtól. Vagy legalábbis a valódinak hitt valódságtól. Mert a tulpa igazsága szerint ezek csak a valódságlátszat szintjei, amelyek képesek egymást teremteni.

A tudatállapotok hierarchiájában a hétköznapi ébrenlét a középső stádium, ettől lefelé süllyedve kerülünk az álom-élet világába, az alatt a mélyalvásba, még mélyebben a kóma tudatállapotába. A hétköznapi ébrenlét felett a fokozott éberségbe kerülhetünk, ezt fölfelé fokozva egy éber transzállapotba, és még intenzívebbé téve ezt eljuthatunk az öntudatlansággal járó extatikus állapotokba. Ha a beavatott megtanulja, hogy közlekedni tudjon sorrendben lefelé és felfelé a tudatállapotok szintjein – éppen úgy, ahogy normálisan elalszunk, mélyalvásba merülünk, majd álmokon keresztül felébredünk –, ugyanígy felfelé is haladni tudjon lépcsőről lépcsőre, akkor és csak ezután, válhat képessé arra, hogy a fönti és lenti tudatállapotokat egyben, egyszerre, keverve is meg tudja élni. Vagyis az alkotó transzhoz hozzájuthasson mélyalvásba, és a megvilágosító kreatív extázishoz hozzájuthasson a kómában. Ha nem lépcsőről lépcsőre halad fölfelé és lefelé, hiányt szenved, traumatizálódik. Félelem, düh, pánik, agresszió párosul hozzá, és a kevert állapotok halálfélelmet, pusztító gonoszsgát szülnek: ördögi tulpákat alkot az ember a maga hasonmására, melyek önállóan kezdenek létezni. Gondolatokból képződő valódságos, és önállóan létező alakok formájában ketőződik meg az ember testi valódságában is. A harmadik szériában a nyomozásba bevett csinos FBI rendőrnő, Tammy Preston használja kétszer is a tulpa kifejezést. Egyszer, mikor az egyik nyomozó elmesél egy régi történetet, miszerint lelőttek

egy nőt, aki ekkor eltűnt, ám a sarokban egy másik, de voltaképpen ugyanaz a nő, ott maradt. Erre a jelenségre mutat rá Tammy úgy, hogy a kámforrá vált nő „tulpa” volt. Egy másik epizódban az egyik szereplőt, az eltűnt Cooper egy régi szerelmét, Diane-t lelővik, eltűnik a fotelből, és haldoklása közben ő is bekerül a vörös labirintusba, szétesik, teste helyén egy aranygömb jelenik meg, míg látva hült helyét a fotelben, róla is elhangzik, hogy „tulpa” volt. Mielőtt lelővik, Diane ugyanazt mondja, mint később egy másik kulcsfontosságú szereplő, Audrey: hogy nem tudja ki ő, mert ő nem ő maga. Audrey is egy tulpa, vagyis saját megrekedt gondolataiból alkotott, valódságosnak látszó alakzat, ezért nem tudja, ki is ő valódságában, és mindaddig így érzi, amíg bele nem kezd egy rituális táncba, majd ebben a transzban aztán képes lesz a transz mögötti ébrenlétben élő valódi Audrey-önmagát meglátni a tükörben.

Mondhatnánk, hogy a gonosz, a sátán, avagy a sátáni cselekedet az ember nem megtisztított tudatából származó, önálló létezővé vált gondolat-alakzatai. A korábbi sorozatban maga Cooper ment át ezen a megkettőződésen, megpillantotta a tükörben saját negatív, testetöltött mását. Ezekben a korábbi szériákban Lynch még nem nevezte tulpának, nem adott kulturális segítséget, hogy hol keresendő a megfejtés. Ezért az értelmezés könnyebben átcúsúszhatott a jó és rossz harcát ábrázoló hollywoodi narratívába. De most nincs mese: egyértelművé vált a tibeti tradíció, mint szellemi térkép.

EREDETI ÉS MÁSOLOT – AZ IGAZI TISZTA TUDAT

Az európai kultúrában a tulpához hasonló jelenséget doppelgängernek nevezték. Ez a kifejezés jelentésében valóban közel áll a tulpához, de sajnos a doppelgänger kifejezést kisajátította a pszichopatológia, mint a beteg elme egyfajta projekcióját, ami egy skizoid, tudathasadásos kóros állapot megnyilvánulása. A doppelgänger-jelenség egyik lényeges jellegzetességének éppen azt tartották, hogy többnyire csak maga a megkettőződött személy látja, a környezete nem, tehát amit az adott ember lát, az csak a számára valódság. Persze a tudomány arra is igyekszik magyarázatot találni, hogy ha mégis látja a környezet is a megkettőződött személyt, az csak egy tömeghisztéria, tömegszuggesztio, amivel persze nem mond ellent a tudomány

annak, hogy az elme képes valódságot teremteni, de figyelmen kívül hagyja a valódság valódi szerkezetét, amelyben a valódságosnak nevezett létsík is csak megnyilvánulása egy teremtménynek. A tulpa nem csak egy személyt ketőző meg, mint a doppelgänger-jelenség, hanem valóban egymás mellett létező létsíkok egymásba hatását tárja fel. Így aztán nem a pszichopatológia tárgykörébe tartozik, és ezért Lynch világa sem az örület bemutatása, hanem egy pontos és mélységében feltárt világmagyarázat.

Az érthetetlen jelenségek magyarázatául megadott „tulpa” fogalom azért kulcszó a sorozatban, mert ezzel jelzi Lynch, hogy a doppelgänger pszichopatológiai szintű értelmezési tartományából egy spirituális tradíció vonatkozásait tartja érvényesnek. Konkrétan a tibeti misztériumok tradicionális világszemléletén keresztül nézi a világot, és e szerint építi fel és strukturálja művészi formáit.

A KÖZTES LÉT MOZIJA

E szerint, ezt megértve, kijelenthetjük, hogy a 2017-es új évad mind a tizen-nyolc része egyetlen létállapotban játszódik: a köztes létben. A tibeti utalásrendszer alapján felbátorodva, mondhatjuk, hogy a „bardo”-ban. A régi sorozat utolsó epizódjában Cooper az élet és halál mezsgyéjén lévő köztes létbe kerül, a bardóba, amit a vörös szoba jelenít meg. Az új sorozat valódságában végig egyetlen helyszínen játszódik: a vörös szobában. Nem újra és újra visszatér ide Cooper, hanem végig itt van. Innen szemléli mindazt, ami a sorozatban történik. A köztes létben van a félig élő, félig holt, egyik szemén látó, a másikkal vak, félig lebénult emberrel szemben, vagyis az élet és a végső halál közti sávban. Ez a félig béna, félig vak ember, aki maga is félig élő, félig holt – vagyis igazi lélek-kísérője az életből épp eltávozott, de végső helyére még nem tért embernek –, újra és újra felteszi a kérdést, hogy „ez már a jövő, vagy még a múlt”. Vagyis, ez még az élet, vagy már a halál? Még ideát vagy már odaát?

A test fokozatos, lépcsőről lépésre való levetése történik itt, ebben a vörös labirintussal ábrázolt térben, pont úgy, ahogy az a *Tibeti és Egyiptomi Halottaskönyv*ben van leírva, ugyanazokon a stációkon, küszöbökön lépve át. Ezért minden, amit a sorozat teljes terjedelmében látunk, egyaránt nem valódságos.



A világnak különböző szintjeit látjuk: démont, angyalt, kómban lévő, katatont, álomvilágot és a valóságnak nevezett hétköznapi ébrenlétet. Különböző létsíkokon lehetséges létezéseket látunk és különböző tudatállapotokat, amelyek megfelelnek ezeknek a létsíkoknak. Csakhogy a bardóból nézve mindegyik létsík számszára, vagyis csak káprázat, a lét nagy, egymást átható illuzórikus körforgása, nem a világosság, nem az egyetlen valóság, nem az, ami az ebből a számszárából való kiszabadulás után következik. A sorozat valójában egy folyamat bemutatása: Cooper kiszabadulása a számszárából a bardo állapotán keresztül. A léleknek eme belső története egy látható filmben elbeszélve.

Az új évad záróepizódja egyértelművé teszi, hogy végig a vörös szobában voltunk, hogy a tizennyolc rész végig egyetlen állapotban, a bardóban játszódtott. Ebben az epizódban Cooper párhuzamosan és egyszerre visszatérhet egy normális, hétköznapi családi élethez, miközben tartózkodhat ügynökként máshol. Diane, miközben Cooperre vár a kocsi, megláthatja odakint saját maga tulpa változatát, ahogy a gyilkosság áldozatává vált Laura Palmer is élhet különböző életekben, különböző testekben és különböző létsíkok létállapotában egyszerre. Ezért válik Cooper

„Nincs idő, egyetlen időpillanat van”

(David Lynch:
Twin Peaks, 3. évad –
David Bowie)

legfontosabb kérdésével a sorozat végén, hogy milyen év is van, vagyis, hogy „ez még a múlt vagy már a jövő”. Mert rájön, hogy nincs idő, egyetlen időpillanat van, a lélek örök, de minden más csak számszára, vagyis szeme láttára esik és foszlik szét minden: eltűnik Laura családjának egykori háza, megtörténik az, aminek a bardóban meg kell történni, vagyis az, hogy az örök szellemi Én megszabadul minden formától, testtől, időtől, megtisztul az összes karmikus szennyeződéstől, előző életeitől és párhuzamos létformában eltöltött alakjaitól. Ennek az elszakadásnak a pillanata egy hatalmas fájdalom, az a pillanat, amikor a köztes létből valóban mindentől megtisztulva és mindent itthagya a megtisztult lélek továbblép, azaz meghal végleg a számszára világa számára. Ezért végződik a sorozat egy óriási sikítással – ez a végső elszakadás fájdalma. Az utolsó képben, a stáblista alatt végleg világossá válik, hogy a *Tibeti Halottaskönyvet* láttuk: Laura Palmer a halott Cooper fülébe súg valamit. Ez a bardo állapotából való kivezetés a Tibeti Halottaskönyvben – a halott fülébe súgott szöveg a testből eltávozott lelket végigvezeti a bardóban a megtisztulás folyamatán, melynek során szembetalálkozik saját létformáival,

tudatállapotaival, karmikus tetteivel, megérti és átéli a kint, hogy mindent itthagya, amit eddig valóságnak hitt, és végre tiszta lélekként elfoglalja helyét az egyetlen világosságban, a végső és egyetlen valóságban, a csak tiszta szellemi Én világában.

A 2017-es *Twin Peaks*-sorozat mindvégig egy beavató lélekkísérő sűgása a haldokló Cooper fülébe, amellyel Coopernek a régi sorozat végén a bardóba került testét és lelkét kíséri a megtisztulás útján a megvilágosodás felé. A befejezés egyértelmű: egy végső, mindennel szakító sikítás és utána a fülbesűgás. A beavató lélekkísérő Laura Palmer. Mindig is ő volt. Laura nem egyszerűen csak egy gyilkosság áldozata, hanem ő a beavató. Tuskó Lady, a sorozatban szereplő médium, akinek egy tuskó közvetíti az univerzális mező információit, tudja ezt: két gyönyörű, versszerű monológban foglalja össze a sorozat mély transzcendenciáját, mindkét vers felér egy ars poeticával. (Milyen szép, hogy pont ő mondja el, ő, aki a sorozat forgatása közben a valóságban is meghal, és a filmbeli szerepe szerint is meghal.) Ő mondja, hogy az élet áramlásának a lényege Laura kezében van. Laura a kulcs – mondja. Valóban ő a beavató, ő súg a végén a halott Cooper fülébe, mindvégig ő vezeti Coopert a létkerék világával való szakítás útján.

(Folytatjuk)

PSYCHO 60: BESZÉLGETÉS VÉGH „VOZÓ” ZOLTÁNNAL

Belebújni Hitchcock bőrébe

VARGA ZOLTÁN

MAGYAR SZERELMESLEVÉL HITCHCOCK FŐMŰVÉHEZ: HATVAN SZÍNÉSZNŐ SZEREPEL A HATVAN ÉVES PSYCHO ÚJRAFORGATOTT ZUHANYJELNETÉBEN.

Kis csúsztatással a filmtörténet eddigi bő százhusz évének éppen a felezőpontján áll a kerekén hatvan esztendeje bemutatott *Psycho*. Miként a film menetében majdnem a játékidő felénél hoz radikális fordulatot a zuhanyjelenet felzaklató attrakciója, drasztikusan lezárva az addigi központi hős, Marion Crane történetét, úgy maga a *Psycho* is fordulópont a filmtörténetben: innentől kezdve a vásznon és képernyőkön egymásra lícitálnak a borzalomjelenetek, s Norman Bates nyomában egymással versengenek a kéj- és sorozatgyilkosok. „A *Psycho* a határ, mely után nem lehet filmet csinálni a régi módon, mert ez a film merte először kimondani, hogy itt az új világ, de korántsem szép, valami legyőzött mindent, ami emberi volt” – fogalmazott Király Jenő (A film szimbolikája II/2).

Ha Hitchcock volt a mozi Shakespeare-je, akinek munkásságát éppúgy könyvtári szakirodalom tárgyalja, mint az „avoni hattyúét”, akkor a *Psycho* az angol-amerikai filmrendező Hamletje: külön blokk a nagy remekmű titkait fűrkésző elemzések, esszék, tanulmányok, monográfiák áradatában. A nemzetközi szakirodalom gazdagságából nyújt ízelítőt a *Metropolis* folyóirat 2004/1-es száma; a magyar fogadtatástörténetből kiemelendő Janisch Attila esszéje (*Filmvilág* 1993/10), Báron György kismonográfiája (*Alá szállás az alvilágba*), a közelmúltból pedig Király Jenő több mint negyven oldalas, lenyűgöző *Psycho*-analízise, amely utolsó könyvében, *A mai film szimbolikájában* olvasható. Hitchcock főműve természetesen az alkotókat is mindmáig inspirálja, köztük a hazai filmeseket. A zuhanyjelenetet

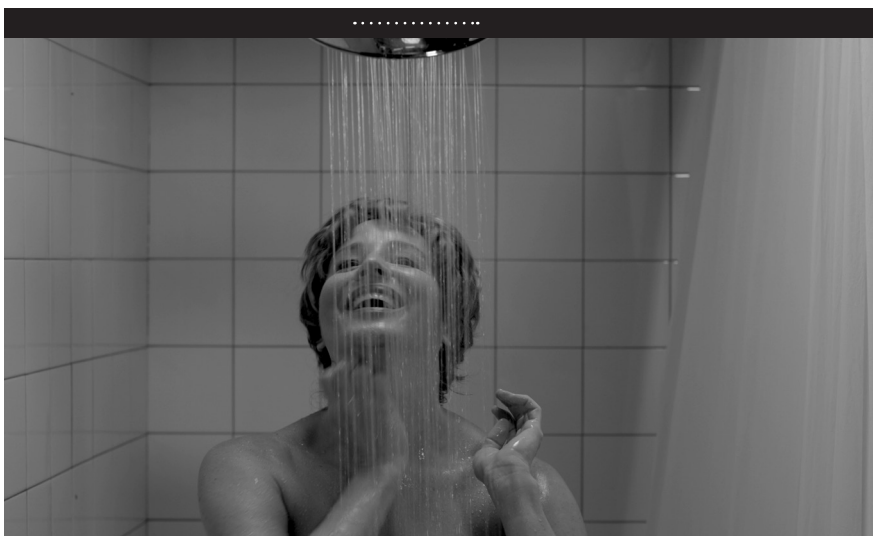
Ónodi Eszter

ittthon jobbára röpké pillanatok erejéig idézték meg: Janisch Attila az *Árnyék a havon*, Csáki László pedig *Néhány szó* című animációja egy-egy képsorában. Érdekes módon a *Psychóhoz* legerősebben kapcsolódó magyar (tévé)film, Fazekas Lajos *Defektje* a zuhanyjelenetet csak nagyon közvetett módon idézi (a *Defektről* részletesen lásd Hegedüs Márk Sebestyén írását a *Filmkultúra online-on*).

A *Psycho*-tisztelgések hazai sora a jeles évforduló alkalmával alighanem az eddigi legmerészebb projekttel bővült. Végh „Vozó” Zoltán és csapata újraforgatta a zuhanyjelenetet, azzal az alapvető és mehökkentő különbséggel, hogy snittenként más-más színésznő látható: pontosan hatvanan keltik életre Marion Crane, illetve „Mrs. Bates” alakját. A televíziós sorozatokban dolgozó harminchat esztendő rendezővel a *Psycho* 60 ötletéről, megvalósításáról és persze az eredeti jelenetről, valamint a tökéletes – és tökéletlen – másolatokról beszélgettünk.

• Több éve töltesz fel egyszerre informatív és humoros videóesszéket a Hitchcock Challenge nevű YouTube-csatornádra. Kronológiai sorrendben elemzed Alfred Hitchcock filmjeit, és ezidáig az 1935-ös 39 lépcsőfokig jutottál. Amikor megkérdeztem tőled, hogy a *Psycho* bemutatójának hatvanadik évfordulójára készülsz-e különkiadással, nem hittem, hogy a felvetésből olyan „hóglyó” válik, amely a *Psycho* 60 létrejöttének „lavináját” eredményezi.

Mielőtt emlékeztettél rá, hogy hatvan éves a *Psycho*, nem is voltam tudatában az ünnepi évfordulónak, és arra sem gondoltam, mivel készülnek erre. Azt viszont korábban is tudtam, hogy ha a Hitchcock Challenge-ben eljutok a *Psychóig*, valami különlegesre lesz szükség. A jelenet újraforgatására gondoltam, ami lehetetlen feladatnak tűnik elsőre, de ha a képsort nem mint „nagy egészet” nézzük, hanem a snitek egymásutánjaként tekintünk rá, akkor a snitteket újra lehet gyártani egyenként. Amikor az ember ezt eldönti és felfogja, kezelhetővé válik a feladat. Minden egyes snittet – szám szerint ötvennyolcat – külön-külön meg lehet csinálni, összerakva őket pedig úgy fog kinézni a képsor, mintha profi film lenne. Az összes snittet ka-



tegóriákra bontottam, szerkesztettem egy brutális Excel-táblázatot, amelyben minden képhez tartozik több tucat oszlop; listáztam, mire kell figyelni: van-e benne vér, láb látható-e vagy váll, látunk-e arcot vagy nem stb. Ez a projekt a te ötletedre az én fejemből pattant ki, de a csapat alaptagjai nélkül nem jöhetett volna létre. Sváb-Kovács Szilveszter gyártásvezetőnek olyan mély hite volt ebben a munkában, hogy azt nem tudom elmondani; Bagi Ákos operatőr ugyanolyan megszállott, mint én, és elképesztő, ahogyan kockáról kockára másolta a világítást; és miként Hitchcockot támogatta a felelőse, Alma Reville, úgy állt mellettem a menyasszonyom, Garaczi Aranka, nélküle biztosan nem ment volna. A színésznők közül Trokán Anna mondott elsőként igent a felkérésre; ő utána annyira lelkesen segítette a projektet, hogy az hatalmas motivációt jelentett a csapatnak, a nevek pedig újabb nevet hoztak.

• *Hitchcock egész életművében rendszeresen alkalmazta a montázs formai eszközt – A férfi, aki túl sokat tudott koncerttermi merényletnek ritmikus montázsától kezdve az Idegenek a vonaton főhősét és gonosztevőjét váltogató párhuzamos montázon és a Hátsó ablak Kulesov-effektust újragondoló vágásain át a Madarak vagy a Tébolj képtörédekbe komponált rémségeiig. A korai Hitchcock-filmek közül a Szabotázs késelésbe torkolló konyhai jelenete pedig, ha távolról is, a zuhanyjelenetet vetíti előre. Visszanézve úgy tűnik tehát, mintha*

Hitchcock egész életében a Psycho zuhanymontázsára készült volna.

Igen, Hitchcock a montázs nagymestere volt: a lehető legtöbb szöveg montázssal oldott meg minden bonyolalmat. Persze használta a hosszú beállítást is – mint *A kötélben* –, de amit igazán tökélyre fejlesztett, az a montázs. Ma már nem így vágnák meg ezeket a jeleneteket, mindegyik pár kockával tovább tart, mint amennyire kellene. Ezáltal jobban föl fogja a néző, de ettől lesz olyan érzésünk, hogy nagybetűs Snitteket látunk, a „Snitt-múzeumban” sétálunk: látjuk a képeket egymás után, és miután kijöttünk a teremből, összeáll a történet. Hitchcock piedesztálra emelte a snitteket, ma már ez nem jellemző hozzáállás.

• *Csak a zuhanyjelenet cikkek, esszék és könyvfejezetek miriádja elemzi, még külön könyvet is szenteltek neki, sőt, 2017-ben egészestés dokumentumfilmben is boncolgatták (78/52: Hitchcock's Shower Scene). Mindmáig magasztalják az elvontság és az érzékiség hihetetlenül kényes egyensúlyát: sem a meztelenséget, sem a vérontást nem láthatjuk közvetlen módon, a képés mozdulatöredékek együttese által a fejünkben mégis teljessé válik az élmény. Hogyan látja olyasvalaki ezt a montázst, aki történetesen éppen újralakítja, és kívülről tudja az egészet?*

Technikai szempontból arra jöttem rá, hogy nagyságrendekkel bonyolultabb, mint eredetileg hittem. Minden egyes snittel sokat kellett foglalkozni, ahogyan Hitchcock is „megsimogatta” mindegyiket. Neki

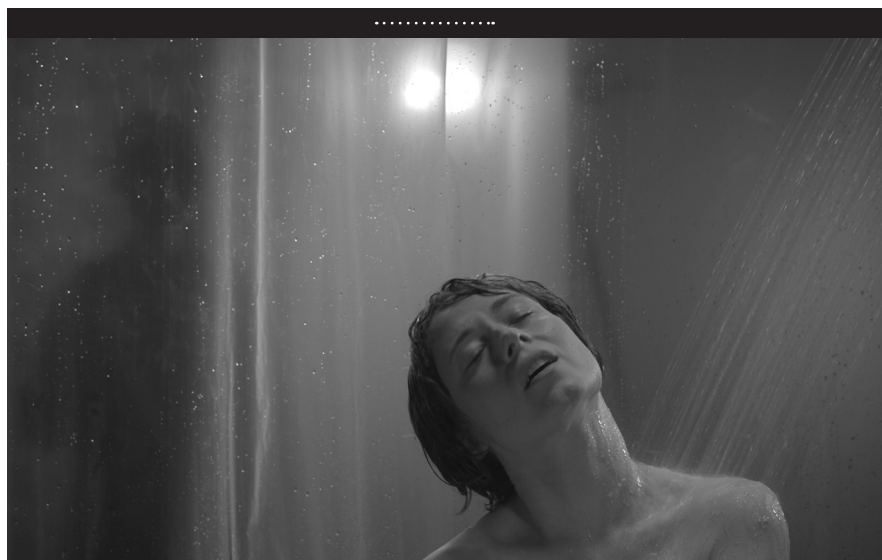
sem véletlenül tartott összesen hét napig, hogy leforgassa, szép lassan állt össze: ettől ilyen kifinomult. Olyan, mintha egy szoborról beszélnék, melynek az apró hajlatait ötödik körbejárásra sem veszed észre, csak akkor fedezed fel azokat, amikor elkezded te magad kireszelni-kicsiszolni a szobrot, és rájössz, hogy még kisebb ráspolyra van szükség, még kisebb csiszolóra, még kisebb smirglipapírkával azt a sarkot is meg kell csiszolni. Minden snittnél rengeteg részletre kellett figyelni. Nekünk azért volt nehezebb, mert mi újragyártottunk valamit; Hitchcocknak annyival volt könnyebb, hogy ő bármire azt mondhatta, hogy „ez így jó lesz”. Mi a lámpákat is megpróbáltuk odahehelyezni, ahol eredetileg álltak, a díszletet is igyekeztünk úgy megépíteni, hogy olyan legyen, mint Hitchcocknál. Ez nem mindig sikerült: a csempék például nem ugyanakkorák, és erre csak menet közben jöttem rá.

• *Olyan, mintha egy kicsit „átszellemült” volna Alfred Hitchcockká...*

Ha az ember bele akar bűjni Hitchcock bőrébe, ha meg akarja tudni, hogy mit érzett a mester, hogyan gondolkodott, min ment keresztül, miért hozta éppen azokat a döntéseket, ahhoz úgy kerülünk a legközelebb, ha megcsináljuk mindazt, amit ő csinált. Egy tökéletes másolattal tudunk a legtöbbet tanulni a filmkészítésről. Nem csak mi forgattuk újra a zuhanyjelenetet, mások is megpróbálták már: a YouTube tele van ilyen képsorokkal, de ezek elnagyolt, igénytelen munkák. Nem véletlen, hogy Hitchcocké a mestermű, az említett utánpótlás meg... nos, nem azok.

• *A projekt legkülönösebb eleme, hogy minden snittben más színész(nő) szerepel(nek). Mi vonzott ehhez a megoldáshoz, és hogyan sikerült kivitelezni?*

Úgy gondoltam, ha csak simán újraforgatjuk a jelenetet, az nem elég méltó a hatvanadik évfordulóhoz; ennek nehéz feladatnak kellett lennie. Nehéznek, de még megvalósíthatónak: láttam fázisonként, hogyan lesz kidolgozható. Az pedig szép főhajtás, hogy hatvan színész(nő) szerepel benne. Hitchcock imádta a színésznőket; még ha az ellenkezőjét híresztelik is róla, tisztelte őket a maga módján. Adódik a rokonság Pálfi György filmjével is, a *Final Cut*tal, ahol láthattuk, hogyan működik az a koncepció, miszerint





minden snittben másvalaki viszi végig ugyanazt a cselekvést, mozdulatot. Nem féltem tehát, hogy nem lesz követhető. Ez az elhatározás egyfelől megnehezítette a gyártást, hiszen hatvan színésznővel sokkal nehezebb forgatni, mint eggyel; másfelől viszont megkönnyítette, mert így mindenkitől csak pár órát kellett kérnem, hogy áldozzon erre a projekt-re. Ennyi mindenkinek volt – hét napra senki sem mondta volna, hogy „a tettek vagyok”. Hihetetlen felkészültséggel érkeztek a színésznők, pedig valakinek csak a lábát, másnak csupán a kezét látjuk; Hartai Petra például úgy jött, hogy „letáncolta” a mozdulatát, vagy Gubás Gabi is pontosan tudta, hogyan fordítsa a karját. Nagyon igazságtalan lenne a többi ötvenöt színésznővel szemben, ha akár csak öt nevet emelnék ki; mind a hatvanan „leg”-ek valamiben. De ha egyvalakit kellene kiemelni, akkor bátran mondhatom, hogy az Törőcsik Mari. Egy megvalósult álom, hogy vele vehettük fel az utolsó snittet.

• A zuhanyjelenetet számtalanszor imitálták a thriller és a horror, illetve a giallo és a slasher műfajok alkotói, de rengeteg paródiája is készült. Évtizedek óta jó eséllyel előbb találkozik a néző egy idézettel, utánzással, mint az eredetivel.

Először a Rendőrákadémia 3-ban találkoztam vele, abban a jelenetben, amikor Zed késnek tűnő fogkrémmel riogatja zuhanyozó szobatársát, Sweetchuckot. Csak később, a Psychót látva jöttem rá, hogy mi ennek a jelenetnek a háttere. A zuhanyjelenet ma már akár külön zsánernek is mondható.

Hűvösölgyi Ildikó

• A másolatok és idézetek népes táborában kitüntetett – ám nem éppen becses – hely illeti meg a Gus Van Sant-féle kiátkozott Psycho-remake képsorait. A te projektet nyilvánvaló rokonságban áll vele, miközben – számomra legalábbis – homlokegyenest eltérő irányt képvisel. Mit gondolsz erről a változatról?

Büszke vagyok Gus Van Santra: bátor és hatalmas lépés, hogy ezt az utat választotta; nem lehet annál közelebb kerülni Hitchcockhoz, mint amilyen közel ő jutott hozzá. Van Sant megcsinálta azt is, ami technikailag Hitchcocknak nem sikerült, a szemről induló variózás és az ablakig mozduló kocsisz nála megszakítatlan snitt (Hitchcocknak vágnia kellett, miután Alma kiszúrta, hogy Janet Leigh nyelt egyet). A bevágott viharfelhők, megmondom őszintén, nekem tetszenek, a vágás ritmusát pedig jobbnak tartom, látszik rajta a filmiparban eltelt harmincnyolc év. Az viszont nem tetszik, hogy játszik a kamerasebességgel: ugyanaz az esztétika áll mögötte, mint a felhők bevágásánál, de éppen ettől lesz sok. Csak akkor értékelhető Van Sant zuhanyjelenete, ha az eredetihez hasonlítjuk: felfogható úgy, mint variáció egy témára. Ez az ingyencek számára nagyon érdekes megközelítés lehet. Amit mi csináltunk, hasonló, csak könnyebben megérthető és elfogadható mind a nagyközönségnek, mind a filmrajongóknak, mert ez csak három perc, csupán a kulcsjelenet. Nem valami mást akartunk elmondani, hanem szóról szóra ugyanazt és ugyanúgy, mint a mester. Gus Van Sant ebbe beletette az egóját,

ami sokaknak nyilván nem tetszik. De úgy vagyok vele, hogy bárcsak megcsinálhatnám azt, amit ő, és bárcsak annyian utálnának emiatt, ahányan őt utálják ezért. Azt meg kell jegyezni, hogy sajnos még egyszer sem tudtam végignézni a Van Sant-féle Psychót úgy, hogy ne aludtam volna el rajta. (nevet) Mindazonáltal nagyon szívesen végigmentem volna azon az úton, amit ő végigjárt. Arra vágyom, hogy Gus Van Sant és/vagy Patricia Hitchcock tweeteljen a Psycho 60-ról. Ha ez megtörténne, akkor már békében vagyok magammal, az már valami.

• Hol látható a Psycho 60?

Mindenki megnézheti! Az interneten már lefoglaltuk a címet (<http://psycho60.hu>), ott fönt lesz örökre, ha csak le nem tiltatják. Ez a képsor nem fesztiválra készült, nem kiválasztott közönségnek szól, nem azért csináltuk, hogy díjesőt hozzon, hanem hogy bárki megnézhesse. Azért készült, mert hatvan éves a Psycho. Ez nonprofit projekt volt, ezért nem is akarnám, hogy nehéz legyen hozzáférni. Mindenki kedvességéből, szeretetből, ingyen jött el közreműködni: én magam megdöbentem, mennyien vettek részt szívesen ebben, és kérték, hogy benne lehessenek. Az a minimum, hogy hozzáférhető legyen. Az egyik oka, hogy újraforgattam, éppen az volt, hogy az emberek – főként a fiatalok – tudjanak róla. Hatvan színésznő a zuhanyozóban, ez kattintásvadász cím; aki megnézi, legalább egyszer olvassa Hitchcock nevét, legalább egyszer megnézi a Psychót, látja az eredeti vagy az újraforgatott zuhanyjelenetet, tanul, érez valamit a közös filmművészeti örökségünkben. A Madarak a kedvenc Hitchcock-filmem, de ha arra gondolunk, mi marad(t) a Hitchcock-életműből, a Psychónál kötünk ki. Mennyire érdekes, hogy egy ember életműve mivé kondenzálódik, mi marad belőle ötven, száz, ötszáz vagy ezer évvel később! Neki ez az egyetlen jelenet, sőt: a kés-emoji marad(t), szerintem – ma már – ez az öröksége. Újabb hatvan év múlva százhusz éves lesz a Psycho, akkor már nem biztos, hogy emlékezni fognak a zuhanyjelenetre, de a kés-emoji az akkori iPhone-okban és Androidokban ott lesz. Egy ember teljes életműve egy rajzocskában kondenzálódik: erre jöttem rá, mialatt ezt az egészet csináltam. Ez egyszerre szörnyű és fantasztikus. •

KULTMOZI: MCCABE ÉS MRS. MILLER

Csak mulandó álom

NAGY V. GERGŐ — PÁLOS MÁTÉ

ROBERT ALTMAN HALÁLPONTOS ELLENWESTERNJE ÚGY ÜTI ÁT A MŰFAJI SZÖVETET, MINT PISZTOLYGOLYÓ A KÁRTYALAPOT.

„I told you when I came I was a stranger”
(Leonard Cohen)

„You're just freezing my soul”
(McCabe)

A portugál filmrendező, Pedro Costa szerint a filmművészet a magányról szól, mi pedig hozzátehetjük: McCabe magányánál nincs szebb a filmtörténetben. Ezt egyébként sokan tudják, de Altman '71-es alkotásának nagysága valahogy nem olyan nyilvánvaló, mint a nagyjából ugyanakkor készült *Mechanikus narancs* vagy a *Sutogások és sikolyoké*, és talán ezért sem szokás ezt a filmet olyan rangú klasszikusként számon tartani, mint mondjuk John Fordtól *Az üldözőket*. A kritikai köztudat szerint a McCabe az egyik legjobb „revizionista” westernfilm, amely korábban sosem látott radikalizmussal hágyja át és írja felül a zsáner szabályait. De ez a műfajtörténeti közelítés mégis mit ragad meg ennek a filmnek a kivételes varázsából? Semmit. És egyáltalán: nem blaszfémia ilyen bürokratikus kifejezéssel („revízió”) illetni egy ilyen gyönyörű, szuverén és költői filmet, ami nemhogy kopott volna az évtizedek múlásával, hanem valahogy csak egyre szebben tündököl?

Robert Altman tényleg abból indult ki, hogy egy antiwesternben a maga pőreségében mutassa meg a határvidék sáros-mocskos, jeges, kegyetlen valóságát. Mi van, ha az ezerszer látott arany szívű-nagyszájú kurvába beleszeret, bérnyilkosok által fenyegetett pisztolyhős ugyan stílusos westernkalapokban pompázik, de valójában egyáltalán nem is hős, hanem csak egy jóra való balek, aki próbál helyesen cselekedni, kér-

dezte Altman, amikor elvállalta, hogy megfilmesíti Naughton zsánerregényét. Ebből a tagadásból és felforgató ellenhozzáállásból (Godard-ra utalva mondhatunk ellenwestern-t is) született egy teljesen új minőség, amely már nem közelíthető meg műfajfogalmakkal: a McCabe úgy üti át a műfaji szövetet, mint pisztolygolyó a kártyalapot.

A realizisztikus törekvés Altmannál nem a műfaji struktúrában leképezett világra vonatkozik, hanem egy olyan organikusságra, amit a filmanyag minden szintjén igyekezett megragadni. Ez a McCabe csodája, a szervesség, a fokozhatatlan organikusság formái megragadása, és az erre tett kísérlet dühös bátorsága. „Szinte érezni a fa illatát” – írta a filmről Kovács Marcell. És tényleg, érezni az esőáztatta fakereget, a tűz mellett száradó fahasábot, a templomtorony korhadt fáját, az új bordélyház alapanyagául szolgáló nyers fagerendáét, a forró-gőzölgő víz áztatta fadézsáét, hancúrozzon benne akár egy tucat meztelen nő, vagy bóbiskoljon el benne egy szakállas-magányos, búsképű férfi részegen bőfentve egyet az ég felé.

Minden bio, az egész száz százaléig „organic”! Rendkívül ritka, hogy az organikus gazdagság és elevenség ennyire átjárna egy film minden részletét, a kompozíció összes szintjét, a képsíkokat, a közeliket, erdőt, hegyeket, díszletet.

KIVETETTEK HIDEGE

Elképesztően sűrűek és részletgazdagok a díszletek és a beállítások: rendre egymásra zsúfolódnak az arcok a kártyaasztal körül ezekben a Rembrandt-belsőben. Például a főcím utáni első jelenetben, ami talán minden idők

egyik legérdekesebb expozíciója is: a messziről jött idegen benyit a szalonba – és Altman ezzel azonnal belőki a nézőt Presbyterian Church közösségi életébe. A több tucat szereplő mozgatója, bemutatása, viszonyaik felvillanása egyszerre impresszionisztikus és precíz, még olyasmire is van idő, hogy két párbeszédet kapjunk arról, hogy egy jelentéktelen mellékszereplő vajon milyen fazonra igazítsa a szakállát. A jelenet csúcspontján – sikerült összehozni a pókerjátékot, nem lett lövöldözés, nem kell kiszaladnia az idegennek a hátsó ajtón – 16 férfit és 14 arcot látunk egyetlen beállításban. Az idegen, McCabe először és utoljára mosolyog, aranyfoga megcsillan.

Vagy az az esőkabátos csöves, akinek a kezébe nyomnak egy whiskyspooharat. A hegedűs, aki ki tudja mikor és honnan kerül elő. Minden második szereplőnek van egy apró történet szála, ezek a történet szálaik egymásba folynak a filmben, kavarnak, mint a szivarfüst.

Nem áll másból a cselekmény, csak valahol máshol, a háttérben, a hátsó szobában, a szereplők belső életében történő eseményekre utaló impressziókból. Maga McCabe és Mrs. Miller, a két címszereplő története is: 4 jelenet, 4 impresszió róluk – a film cselekményszóttesében milyen kevés időt foglalnak el! Altman a cselekmény-impressziók mellérendelésének művésze, ami egyébként nem véletlenül vezet a hosszú beállítás, tehát a tér-idő egység hangsúlyozásához. Sejtésünk, hogy mindebből gyorsan és értelmesen levezethető Paul Thomas Anderson korai filmjeinek esztétikája, maga Anderson is megerősítette, amikor azt nyilatkozta: „ha Kis Bobbie Altmannak akartok hívni, nem fogom szóvá tenni”.

Ez a részletgazdagság és ez a dús rétegzettség érezhető a karakterrajzokban is: milyen fantasztikusan jellemzi McCabe-et a tojás és a kalap! Mrs. Millert az ópium és a nyaklánc. A hangszávon, ahol folyton egyszerre beszélnek a szereplők. És ezt közvetítik a textúrák is: a sár, az eső, a pára, a gőz, a lehelet, a hó, a függőhíd alatt befagyott víz, mint kéznél lévő sírhely. Vagy éppen a celluloid.

Beszédes, hogy a filmbeli várost a forgatás során építették föl, a színészek pedig maguk válogatták ruháikat és alakították ki saját Presbyterian Church-i karakterüket. Altman nemcsak ezt a díszletet, hanem a stílust, a hangsávot



és a filmképet is ezzel a bio módszerrel, kétkezi munkával, házi érleléssel komponálta meg. Ahogy a filmben, úgy a stáb maga is együtt építette fel a sikerrel kecsegtető munkavégzés, a nagy vállalkozás – bordélyház-alapítás vs. filmkészítés – színhelyét. Értsük jól: nem díszletet építettek, hanem úgy építettek tereket, hogy azok ne díszletek legyenek. Altman ezt úgy fogalmazta meg, hogy végig és kérlelhetetlenül akadálypályákat építettek, hogy rákényszerítsék önmagukat a kreatív megoldásokra, a kényelmetlenségre. Ha nincs hely a

„Befelé nyílik meg az organicitás burjánzó tere”

(Robert Altman: McCabe és Mrs. Miller – Warren Beatty)

szobát gyertyákkal. Altman igénye a valóságosságra, hitelességre, idiotisztikus mániaként leplezhető le: Altman teljes természetességgel pakoltatja tele a kocsmákon szekrényeiket alkohollal, amit egyik szereplő sem fog soha ki- nyitni, még a háttérben sem.

Emiatt van egészen különleges me- legsége ennek a filmnek, ugyanakkor

szereplőknek, nincs hely a kamerának, nincs hely a lámpának, akkor takarásból takarásba mozog- nak a színészek, akkor svenkelni kell a kamerá- val, akkor tele kell rakni a

mégis belakhatatlan és meghódít- hatatlan. Olyan otthonosság ez, amit folyton visszavon és ellenpontos, ezál- tal pedig még inkább kiemel és me- erősít a behavazott, jéghideg külvilág. Ebben rejlik a McCabe titka, a szerves anyagiságban, a belső és a külső, a zsúfolt, narancsbarna akolmeleg és a magányos természet kontrasztjában, a kettő közötti – a férfi-nő felosztásra is rávetített – dialektikában, abban, hogy az otthonosságot rendre felváltja a kivetettek hidege, ahol Leonard Co- hen a szélből visszhangzik. Huszárik Szindbádja szintén '71-es, ez még- is csak nyugtalanító véletlen, nem?

BEFELÉ A LÉLEK

Az organikus rétegzettség és annak duális felosztása ágyaz meg a lényegnek, amit érdemes tovább bontani: a tojás és az ópium. A tojás és az ópium és rituális-magányos fogyasztása mutatja: valójában az emberen belül, befelé nyílik meg az organicitás burjánzó tere, a természet, a halálosan fagyos táj, az ellentétek dialektikája. A kivetettek hidege belül van, belülről árad kifelé, a belső mélységből tör utat és terjed szét, és ezt McCabe és Mrs. Miller tudják, és felépítenek maguknak egy karaktert ennek az ellensúlyozására, McCabe-et és Mrs. Millert, de amikor egyedül vannak, amikor senki sem látja őket, akkor a fodorozott-kárpitozott puha szobákban a tojással és az ópiummal a belső fagy oltárán áldoznak.

Tudják, hogy halottak, tudják, hogy soha nem lehetnek teljesen McCabe-bé és Mrs. Millerré, és, ami még fontosabb, soha nem lehetnek együtt, nem lehetnek

egymáséi, mindig is McCabe és Mrs. Miller maradnak, így, külön-külön. A tojás és az ópium: ennyi az, amit tényleg megkaphatnak a világból.

Arról nem is beszélve, hogy ezek az ellentétek egymásban is tükröződnek: a tojás, minden organikusság, a kezdet; és az ópium, a szellem, az álom, a vágy, a máshollet. Meg persze McCabe halála, aki szó szerint belefagy a tájba, a hőesésbe, és Mrs. Miller díszes ópiumpipájának forró parazsa-füstje.

McCabe mondja ki a film tételmondatát, persze akkor, amikor részegen magában zsörtölődve-dühöngve motyog: „You’re just freezing my soul, that’s what you’re doing. Freezing my soul.”

„Van-e valami belakható a kapitalista szerepek mögött?”

(Robert Altman:
McCabe és Mrs. Miller
– Warren Beatty és
Julie Christie)

Természetesen a nőre, Mrs. Millerre gondol, arra a Mrs. Millerre, akinek közvetlenül semmi köze nem lesz McCabe halálához, ahhoz, hogy tényleg megfagy a test-lelke.

Ennek a nevetségessége, reménytelensége és visszavonhatatlansága az, amitől totálisan szívszorító lesz az egész. Tragédia, hogy csak ezekben a szerepekben, csak a tojás (ami a férfiaság performansa is) és az ópium (amiről meg azt gondolhatnánk, hogy a romlottság-kurvaság attribútuma) szintjén tudnak kommunikálni. McCabe nem is szereti az ópiumot, Mrs. Miller pedig ki-neveti a tojást: az elején lehordja a kalapját simogató McCabe-et, hogy olcsó parfümöt használ és rosszul vezet az bordélyházat, és McCabe ettől annyira megijed, hogy elbújtatja a kezét a tojáshéj mögé, már kidobni se meri, félreteszi, mint egy tervet, ami nem sikerült. De csak ez maradt neki.

Meg attól is szívszakító, hogy Mrs. Miller a szalonban, az első tárgyalásukkor kinevetheti McCabe tojását, miközben rántottát eszik (!), de McCabe soha nem szembesül azzal, hogy Mrs. Miller ópiumfüggő. A nő képes elrejtetni saját konstruált karakterének bizonyítékát,

a menekülés rítusa így végig megmarad magának. Bizonyságok lehetünk benne, hogy McCabe nem veszi észre, miért olyan álszerűen ködös Constance egyetlen mosolya a férfit, mint ahogy azt sem rakja össze, hogy a nő nem azért követi a sorokat az ujjával a könyvében, mert annyira gyakorlott olvasó, hanem az elvágyódás miatt. Mrs. Miller kevésbé válik kiszolgáltatottá, és ez fontos neki: többször beszél arról, hogy egy prostituált nem feltétlen kiszolgáltatott, sőt valószínűleg kevésbé az, mint egy feleség. A nő drámája adja McCabe elbukásának, és magának a filmnek is az erejét – amennyiben megmarad a saját titkának.

EGYETLEN HALÁLJELENET

Ez a férfi és nőszerep, az üzletember és az üzletasszony szerepe a gazdasági rend következménye, a belső hideg a vadkapitalizmus hidege is, ami pragmatikussá keményítette és ópiumfüggővé tette Mrs. Millert, és időtlen üzletembergúnnyába bújtatta McCabe-et. Az egész cselekmény üzleti tranzakciókra és alkudozásokra



ra van felfűzve: McCabe alkudozik a kocsmárossal, alkudozik a Mrs. Millerrel, majd alkudozik a nagyvállalat embereivel is, és ugyanígy alkudozik a hídon a gengszterkölyök („Kid”) a cowboy-jal, mielőtt agyonlövi. Pont az a kérdés, hogy van-e bármi az üzleti tranzakciók mögött, van-e bármi tartalma egy megállapodásnak, az úriemberi modornak és a pisztolypárbaj erkölcsének, vagy mindez csak üres forma? És van-e valami – túl az üzleten, a kapitalista szerepeken – ami működik és vállalható?

Ezért szeretné McCabe, hogy egyszer pénz nélkül legyenek együtt Mrs. Millerrel („Just one time you could be sweet without no money around”), de egészen a legvégéig nem lehet biztos abban, hogy a nő a saját pénzét félti vagy őt. És azután sem. Az utolsó párbeszédükre, amiben McCabe gyomorszorítóan gügye vallomására – „nem tudom mi ez, nem voltam még senkihez ilyen közel” – Mrs. Miller azt feleli, „miért nem bújsz be a takaró alá?”, szóval minder azután kerül sor, hogy a férfi félelmében az ágyhoz támasztja a puskáját.

Itt tehetünk még egy lépést: a McCabe nemcsak azt kérdezi, van-e valami belakható a kapitalista szerepek mögött, hanem azt is, hogy van-e bármi a szerepek mögött? Van-e valódi én, valódi te, érintkezhetünk-e egymással, kifejezhetjük-e önmagunkat akár saját magunk számára szerepek eljátszása nélkül?

Ebben a szerepjátásban nemcsak a magánrituálék fontosak, de az ismétlődő és finoman változó gesztusok, is, a színészi mozdulatok és alakzatok figurációja. Mrs. Miller, ahogy olvas vagy ahogy a nyakláncát tekergeti. McCabe, ahogy bizonytalanul röhög, előbb a bérgyilkos előtt, aztán az ügyvédnél, ahogy a kalapját igazgatja, ahogy előadja azt a nyomorult békás viccet, vagy ahogy vonszolja magát, előbb azért, mert részeg, aztán azért, mert haslövét kapott. McCabe figurájában az a legmegindítóbb, hogy folyton próbálgatja ezeket a mozdulatokat, mintha a dűnnyögéssel is csak azt gyakorolná, hogy mit fog mondani a következő jelenetben. Láthatóan az egész identitása esetleges, ingatag konstrukció, improvizált szerep. De közben a figurának mégis van egy igazsága és alaptörténete, a „legendáját” mégis igazolja, megerősíti a film. Hiába röhögi ki a fejedánsz („ez

az ember sosem ölt meg senkit”), végül őt éppúgy egy Derringer-pisztollyal öli meg, mint ahogy a „legenda” szerint Bill Roundtreet.

Ez körkörös visszaigazolás: maga a film a legenda. Zseniális, hogy nem tudjuk, ölt-e korábban McCabe. Valószínűbb, hogy nem: botrányba fulladt egy pókerjátzsma, ő elmenekült, Bill Roundtreet valaki más lelőtte. Ha ez így van, akkor érdekes, hogy McCabe felhasználja a saját legendáját és beemeli a karakterébe – a film végére azonossá is válik vele. Innen meríti az erőt, hogy mindhárom gyilkosát hidegre tegye.

Melyik a legszebb halál a filmben? Jonathan Lethem szerint az egész film egy „nagyszerű haláljelenet”.

Vajon fontos, hogy McCabe az égő templom háttérében fagy halálra, amely közvetve azért gyulladt föl, mert nem fogadta el a nagyvállalat ajánlatát? Tényleg Jézusra hasonlít McCabe, amikor korábban széttárt kezekkel hever a kádban? Fontos ebben a filmben a vallásos szimbolika? Nem valószínű. A vallás épp olyan illúzió itt, mint amire az üzleti vállalkozások és a legintimebb emberi kapcsolatok épülnek. A befejező párhuzamos montázsban – ami tényleg az egyik legnagyobb párhuzamos montázs a filmfinálék történetében, Dreyer *Vámpírjával* és az *Egy ember lemaraddal* (*Odd Man Out*) kell együtt emlegetni – a templomtűz eloltása közösséggé kovácsolja a várost, miközben ezt a kollektív eufóriát McCabe magányos halála, a teljes kitisztottság ellentétezi, ironizálja. McCabe pusztulása nem csupán a kisemberi naivitás tragédiája, hanem a közösség alapító eseménye, a működő monopolkapitalizmus szükségszerű és ebben az értelemben nemes, hasznos áldozata.

MEGELŐLEGZETT GYÁSZ

Az egész esztétikai kompozíció valamilyen valóságáthatás jegyében született, de a McCabe mégis olyan, mint egy álom. Ebben a sajátosan túlzó realizmusban a valóságeffektek is az álomszerű stilizáció részévé válnak: Altman és Zsigmond Vilmos korabeli fotókhoz és festményekhez fordultak, és így a régi képeket imitálva használtak szűrőket és kezdték el a negatívot roncsolni és kiégetni. Ettől van ez az érzése az embernek, hogy egy mocsos üvegen keresztül nézi az egészet. A stílus ép-

pen a „történelmi hűség” realista ambíciója miatt lett totálisan stilizált és elvonatkoztatott. A McCabe stilisztikai eszközei erősen lirizálják ezt a hiteles valóságképet.

Leonard Cohen zenéje is azonnal távolságot teremt: gyengéd folkloralai előre elgyászolnak mindent, amit látunk. Ettől annyira erős a melankólia alapminősége. Mazochista élvezettel adja át magát a melankolikus a szomorúságnak: mindig van a léleknek egy olyan tartománya, ahová senkinek nincsen belépése. E tartomány „befelé” tágul; minél erősebb a külső szorítás, annál kijjebb tolnak a belső határok” – írja Földényi egészen másról, de mintha McCabe magányának lényegét fogalmazná meg.

Ilyen stilizációs eszköz a sűrű, tablószerű, festői elbeszélés is: mindig egyszerre több dolog történik párhuzamosan, mindig egyszerre beszélnek (nem is mindig tudni, kire kellene figyelni). Ennek van egy ilyen kábító, dezorientáló hatása, amit tovább erősítenek a szabad kameramozgások. Például a zoom! A kamera irreálisan közlekedik, lebeg és úszik a térben, folyton felfedez valami apróságot, kiszűrja magának a háttérben a gitáros hangszerének húrjait, aztán beleájul egy arcba, tekintetbe, tárgyírászatba, belefeledkezik valami lényegtelenbe, absztrakt formába. Mi is beópiumozva vesszük szemügyre ezt az eleven, szaros-mocsos valóságot.

Mindennek textúrája van, mindig valamin keresztül látunk, esőn, havon, kameraszűrőn, az objektíven megtörő napfényen, de leginkább a celluloidon. Néhány jelenetben a filmanyag és a természeti textúra lényegében azonossá lesz: a nyitányban az eső és a zárójelenetben a hó textúrája eggyé válik a celluloid rasztereivel: a film matériája és az ábrázolt világ anyagiséga egymásban tükröződik. Végso soron a szerves filmanyag törékenysége írja le ennek a szerves világnak a törékenységét. McCabe balfasztsága, kisszerűsége és reménytelen szerelme, a sár és a mocsok nyomora, a civilizáció megteremtése és tulajdonképpen minden emberi vágy és küszködés – csak törékeny, mulandó álom. Ezt a megérzést közvetíti a McCabe és Mrs. Miller elképesztő hatással, és ezért van az, hogy az ember legszívesebben elsírná magát, miközben nézi. •

CHRIS WARE: JIMMY CORRIGAN, THE SMARTEST KID ON EARTH

Ó, apám, merre visz az utam?

Képregény-
legendák

MEGYERI DÁNIEL

A MONUMENTÁLIS KÉPREGÉNYCSODA INTIM KÖZELSÉGBE HOZZA, MAJD EGYTEMESSÉ NAGYÍTJA A SZERZŐ LEGMÉLYEBB SZEMÉLYES TRAUMÁJÁT.

A *graphic novel* egyik legkomolyabb csúcsteljesítményét, kritikai konszenzus szerint egyenesen a műfaj *Ulysses*-ét megalkotó Chris Ware-t szisztematikus, monomániás szerzőként lehet aposztrofálni. Életművének legfontosabb sarokköveit mindvégig az egzisztenciális elhagyatottság, a társadalmi izoláció, a kommunikáció képtelensége és a kilátástalan depresszió köré emelte, amelyekkel tevékenyen járult hozzá ahhoz, hogy a globális irodalmi elit is elismerőbben tekintsen az oly sokáig leftymált, mára már számtalan magnum opust kitermelő képregényes formátumra. (Többek között Will Eisner, Art Spiegelman, Robert Crumb, Alan Moore és Neil Gaiman előkelő társaságába katapultálva magát.) Legismertebb antihősei passzív éretlenségükbe burkolódzó, gyerekkori traumáiktól megbéklyózott, és így a felnőttvilág problémáival szembenézni képtelen „férfigyerek” (*man child*). Ware világában az elveszett gyermekek elkerülhetetlenül elveszett felnőttekké válnak.

Jimmy Corrigan Rusty Brown mellett a szerző leginkább emblemikus figurája, története eredetileg 1995 és 2000 között, epizódokra bontva, először a chicagói Newcity hetilap hasábjain, majd Ware saját kiadású Acme Novelty Library köteteiben jelent meg. A 36 éves, lelkesült férfi hétköznapijait egy teljességgel személytelen chicagói irodaház szűk fülkéjében tölti, a munkahelyi kézbesítőlánnyal kialakított intim viszony-

ról fantáziálva, és parttalan, de elkerülhetetlen telefonbeszélgetéseket folytatva betegesen túlgondoskodó édesanyjával. A kisember archetipusát megtestesítő férfi minden pórusából kínos, szánandó esetlenség és félszeg jámborság árad, amik egytől egyig a társadalmi masszában feloldódó láthatatlan egyének szerencsétlen attribútumai. Csüggedt vegetálásának egy váratlan telefonhívás vet véget – amit kontrollmániás anyja elől titokban kell, hogy tartson –, a vonal túlsó végén Jimmy Corrigan sosem látott apjával. Antihősünk a törvényszerű ledöbbenést és rövid lamentálást követően útra kel Waukoshá (Michigan) képzeletbeli városkájába, hogy megismerkedjen az életébe brutális hirtelenséggel betoppanó férfival, szélesre tárva a kaput nemcsak egyéni, hanem nemzeti identitást formáló flashbackek és végeláthatatlanul kígyózó tudattekervények előtt.

„A prózai írással ellentétben a képekkel való írás különös folyamatának köszönhetően az asszociációk és emlékek szó szerint a szemünk előtt halmozódnak fel; emberek, helyek és események tűnnek fel a semmiből. Egyes átjárók a gyermekkorunk emlékezetes helyiségeibe nyílnak, az élő arcok halott rokonainkon köszönnek vissza, a távoli szerelmek pedig szinte varázslatos módon, egy csapásra tűnnek fel az oldalakon – a lehetséges érzetkombinációkat húsba vágóan zsigerivé téve.” Ware, az olvasóit zavarba ejtő, már-már perverz lendülettel ta-

sztítja az empátiát gyakorolni kénytelen befogadó pozíciójába – mind tematikai, mind formai tekintetben.

Alkotói tökesúlyként a szerző önmagát adja az emocionális egyenlethez: ugyanis mindössze egyetlenegyszer találkozott apjával, már felnőttkorában, épp e mű írása közben. Érzelmileg, majd a későbbiekben nem csak érzelmileg lecsupaszított antihőset nyomasztó aprólékossággal követhetjük végig a kudarcra ítélt családi újraegyesülést, múltanalízist és generációkon átívelő titokfelfejtést gyötrő stációin. A szekunder szégyenérzet tüzes ostorként csapdos a képregény oldalairól a tékozló szülőfigura előbb kínos viccelődései és szemérmetlen-kendőzetlen testisége, majd rasszista és szexista kirohanásai okán. Életünk minden egyes balul sikerült összcsaládi rendezvénye, vagy egy szívünk szerint letagadandó távoli rokon miatt érzett gyötrődésünk fájdalmas esszenciájával akasztva olvasójába a horgot.

Scott McCloud *A képregény felfedezése* (1993) című meta-mesterművében, képregényes formátumban tekintette át a műfaj csaknem 3000 évre visszatekintő, majdhogynem az egyiptomi hieroglifáig nyúló történelmét, és fektette le a képregények alapvető szabályrendszerét a vizuális megjelenítés alapvetéseitől (absztrakttól a fotorealisztikusig, a nyugati és a keleti kulturális sajátosságok közti különbségektől), a narratíva- és időkezeléstől kezdve, a kép és szó



harcán keresztül egészen az olvasói figyelem irányításáig és a megfelelő panelsorrendig. Ugyan jelen sorok írója az említett zseniális alapművet többször is olvasta és kifejezetten rutinos panelszörfölőnek tartja magát, Jimmy Corrigan családjának több idősíkot felölelő története Ware precíz, tervrajzszerű panelstruktúrájának, illetve formai eklektikusságának köszönhetően számtalanszor komoly agytornára készítette.

Miközben címszereplőnk ripityára tört identitásának legapróbb szilánkjai után kutatunk, az egyes, oldalszámoktól megfosztott panelek közötti kapcsolatok és lehetséges hatás-el-lenhatások alapján folyamatosan, újra és újra át kell gondolnunk és értékel-nünk a továbbhaladás, vagyis az olvasás és végeredményben az értelmezés irányait, lehetőségeit. Az identitás finom és kényes összetétele hibák és korrekciók ezreinek törekény összképe, folyamatos újratervezéseket követően kirajzolható térképstruktúra.

Ha mindezt megbolondítjuk a rendkívül aprólékos, 20. századelőt megidéző, geometrikus vizuális stílussal és a szövegbuborékokban található, hihetetlenül apró betűkkel, az olvasó állhatatos analitikusokokat megsze-gyenítő figyelemtöbbletet kell, hogy megmozgasson, szempárját és szürkeállományát az emlékezés procedúrájához elen-gedhetetlen „elmenagyítóvá” előléptetve. (Tán nem véletlen, hogy a monstre kiadás

jónéhány, az olvasónak szánt instrukcióval kezdődik.) A narratív és vizuális kontextusba könnyebben beillesz-tető képregénypaneleket ráadásul vaudeville előadások, sideshow sztár-monstrumok vagy épp a haldokló vad-nyugat csodaelírjeinek hirdetéseire hajazó, az elbeszélésből kikacsintó, de azt gazdagító promóciós anyagok, hol kívágható, pepecselős útmutató alap-ján összeállítható játékllovak, vagy épp az antihőst felhúzható játékróbtként feltüntető ábrák szegélyezik.

A vizuális kavalkád közepette az idősíkok is kardcsörtébe kezdenek egymással, egyetemes szintre emelve az identitás keresés és az elhagyatott-ság kéz a kézben járó témáit. Jimmy Corrigan és édesapja kudarcra ítélt családgyesítésének modernkori cse-lekményszála mellett Jimmy abuzív ükapjának és nagyapjának az 1893-as chicagói Világkiállítás által keretezett kapcsolatába is betekintést nyerhe-tünk. Ware a generációkon átívelő tra-umákkal, az elhagyott gyermekek által nemzett elhagyott apák által nemzett gyermekek végtelen időhurokjával fogalmaz meg könyörtelen kritikát a megtörhetetlen egyéni és történelmi mintázatokról egyaránt.

A monumentális világkiállítás tech-nológiai vívmányaival a háttérben a családi konfliktust egy nagy lépésre készülő nem-zetre adaptálja, azonban a jobb világ, a hősök és az ideálok könnyen szétfosz-ló képe ködbe vész – ami

marad, az a kiábrándult csodavárás, mindhiába. Ebben a gondolatmenetbe illeszkedik bele a Jimmy irodájából látható, egy másik toronyház tetejéről a biztos öngyilkosságra vetődő superhősjelmezes férfi motívuma, valamint a képregény elején felbuk-kanó, ugyanezt a hősmítoszt és -iko-nográfiát kegyetlenül kikezdő vásári, pocakos superhős-mutatványos személye. Akiről – mármint Supermanről – ráadásul a Jimmy sokáig azt hiszi, hogy a vérszerinti apja, hiszen gye-rekkorában látta őt kisurranni az anya-hálószobájából. A kisfiú a maszkok mögött rejlő valóságot keresi, személytelen arcoktól várja az öngazo-lást és az érzelmi beteljesülést.

Ha mindehhez hozzávesszük a Corrigan-familia szó szerint és átvitt értelemben is sokszínű családfáját, az ükapa tiltott viszonyát a feketebőrű cselédnővel, a Jim Crow-érára tett tár-sadalmi és kulturális utalásokat, majd Jimmy apjának feketebőrű örökbefo-gadott lányát – akivel, tudtán kívül, még távoli vérrokoni kapcsolata is van a címszereplőnek –, egy ideáival, illúzióvesztésével, frusztrációival és faji sokszínűségével, illetve az ezek-ből fakadó hosszú távú következményekkel szembenézni kénytelen, ám valójában erre képtelen nemzet képe is kirajzolódik egyetlen elfuse-rált család többgenerációs történetén keresztül. Ez pedig a 2020-as amerikai eseményeket távolról szemlélve, szomorú aktualitással is felruházhatja Ware örökbecsű műalkotását. •

„A maszkok mögött rejlő valóságot keresi”
(Chris Ware:
Jimmy Corrigan)



GENE DEITCH (1924–2020)

Egy amerikai rajzfilmes Prágában

VARGA ZOLTÁN

AZ AMERIKAI ANIMÁCIÓ ARANYKORÁNAK NEMRÉG ELHUNYT „UTOLSÓ MOHIKÁNJA” TÍZ NAPRA ÉRKEZETT CSEHSZLOVÁKIÁBA, VÉGÜL HATVAN ÉVET TÖLTÖTT PRÁGÁBAN.

Számos (film)művészről tudunk, aki az államszocializmus korlátolt – és korlátozó – közegéből a szabad(nak álmódott) nyugati világba nemcsak vágyott, de át is lépte a kétpólusú világtrend szimbolikus és a vasfüggöny konkrét határait – néhányan Nyugat-Európában próbáltak szerencsét (például Walerian Borowczyk és Andrzej Zulawski), mások egyenesen Hollywoodot hódították meg (mint Miloš Forman és Roman Polanski). Olyanokat viszont, akik ezt a határátlépést *ellenkező irányban* tették meg, már nehezebb találni. Az animációs film legendás alakja, Gene Deitch életútja ezért is kuriózum: a Chicagóban született és a közelmúltban 96. életévében Prágában elhunyt alkotó munkássága az amerikai rajzfilm aranykorában indult, hogy aztán egy váratlan fordulattal „odaát”, a vasfüggöny mögött folytatódjék.

A Kaliforniában nevelkedett Deitch a negyvenes években egy jazzmagazin illusztrációival mutatta meg orosz-lán-körmeit, s 1947-ben került kapcsolatba a United Productions of America (UPA) rajzfilmstúdióval: olyan mesterek mellett ismerte meg az animáció fortélyait, mint John Hubley, Robert Cannon, illetve Bill Hurtz (utóbbinak asszisztense volt). A UPA ekkor már karnyújtásnyira állt a(z amerikai) rajzanimációt gyökeresen átfazonírozó stílusforradalomtól; a modern grafika és festészet eredményeiből merítő, a Disney-esztétikával radikálisan szakító alkotásmód vált Deitch számára is mintaadóvá. Az öt-

venes évek első felében Deitch a UPA-nél főként reklámfilmeket készített, önálló művet csupán egyet jegyzett, a hányatott sorsú *Howdy Doody varázskalapját* (1953): a forgalmazásba nem került s elveszettnek hitt, fél évszázad (!) múltán előkerült animáció szépen illett volna a különc és ábrándos gyerekhősök – Gerald McBoing-Boing, Madeline vagy Christopher Crumpet – képzeletvilágát szívesen térképező UPA-rajzfilmek közé.

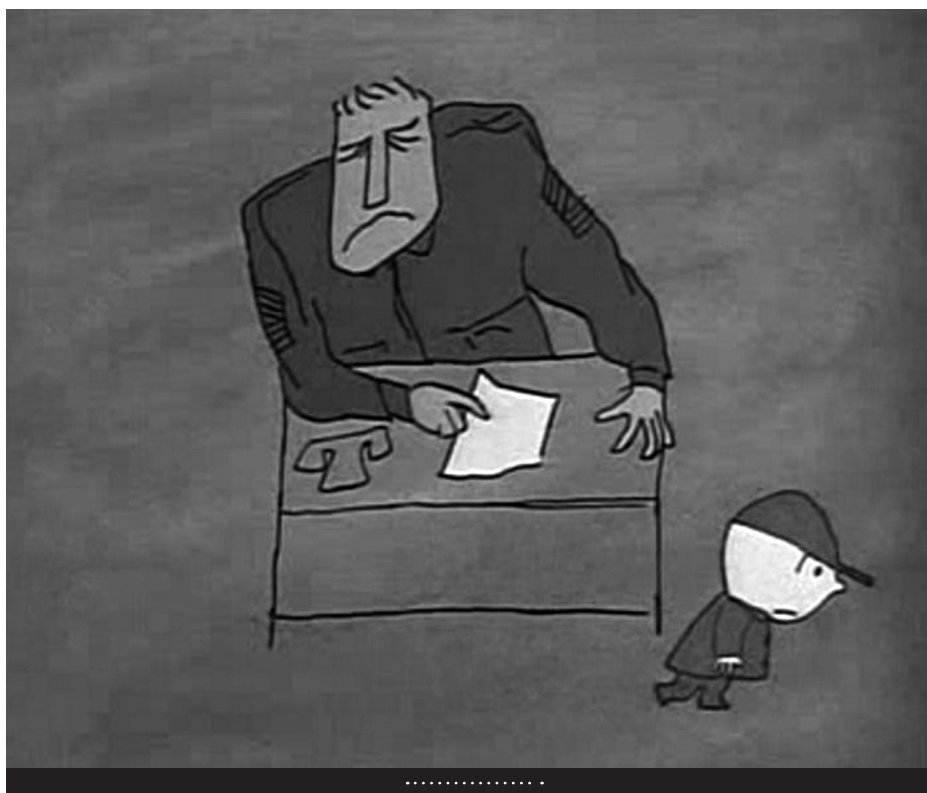
Deitch pályafutásának első nagyobb fordulatát az a lehetőség hozta, hogy 1956-ban a hosszú múltra visszatekintő, ám a szakmában jobbra lecsajnált (középszerű műveiről ismert) Terrytoons rajzfilmgyártó vállalat művészeti vezetője legyen, miután a céget alapítója, Paul Terry eladta a CBS tévétársaságnak. Deitch – a Terrytoons veteránjainak legnagyobb megrökönyödésére – a UPA művészi szellemiségét hozta át a profitorientált stúdióba, s két évig (míg a főnökség le nem váltotta) az irányítása alatt készült művek azoknak a modern rajzfilmeknek a sorát gyarapították, amelyek időközben kikoptak a leszállóágba került UPA repertoárjából. Deitch hasonló szellemiségű munkatársakkal vette körül magát – közülük többen neves alkotókká váltak: Jules Feiffer a képregény-művészet meghatározó alakja lett, Ernest Pintoff saját animációi is jelentékenyek, nem is beszélve a pályáját Deitchnél kezdő Ralph Bakshiról, az egészestés amerikai rajzfilm későbbi fenegyerekéről (életművéről lásd P.

Szabó Dénes írását: *Filmvilág* 2020/7).

A stáblista nem rendezőként, hanem művészeti vezetőként tűnteti föl Deitch nevét az ekkor készült Terrytoons-rajzfilmekben. Egy részük új típusú, a mókás állatfiguráktól többnyire meglehetősen távol álló hősöket hozott az animációs karakterkészletbe: ilyen például Clint Clobber, a zsörtölődő gondnok, a papucsférj John Doormat, vagy Sidney, a nyűgös elefánt. Utóbbi látszólag közel áll a Terrytoons vagy akár a Disney állatfiguráihoz, ám éppen rajta keresztül szemléltethető igazán, hogy Deitch mennyire szereti – Leonard Maltin találó szavait kölcsönvéve – frusztrációba és boldogtalanságba fojtani a komédiát. A stúdió ázsióját növelte és Deitch művészi útkeresésének sikerét is jelezte, hogy a *Sidney családfáját* (1958) fölterjesztették Oscar-díjra.

A 20th Century Fox számára rövidfilmeket szállító Terrytoons animációi CinemaScope szélesvásznú képformátumban készültek; a síkszerű rajzfigurák, a minimalizált mozgások és az elnagyolt hátterek vízszintes kiterítése a stúdió legstilizáltabb rajzfilmjeiben működött a legimponálóbban. Az Ernest Pintoff rendezésében készült *Flebus* (1957) végletesen leegyszerűsített és gépies mozgású emberkarakterek találkozásainak variációiból áll; a túlon túl barátságos címszereplő egy ismeretlennel nem találja a közös hangot, végül az békíti ki őket, hogy mindkettejüknek neurózist diagnosztizál a pszichiáter. Mintha csak a *Flebus* ellenfilmje volna az Al Kouzel által rendezett *Miasszonyunk zsonglőre* (1958), amely a modern kor nyavalyáival és a mechanizált ember képzetével szakítva a középkorba látogat: a világmegváltó ambíciókat dédelgető, de saját tehetetlenségével szembe-sülő zsonglőr egy szerzetesrendhez csatlakozva érti meg, hogy azokkal az adottságokkal kell élnünk, amelyekkel megáldottak bennünket. A szívmenlgető tanmese szövege Boris Karloff előadásában hallható, míg a képi világ kis- és nagytotáljait sokszor csoportokat és tömegeket láttató miniatűr figurák töltik meg.

A Terrytoonstól távozva Deitch önállósnodni próbált New Yorkban, de útjai hamar a Rembrandt Films nevű céget vezető William L. Snyderével találkoztak, aki az alkotó előkészítés alatt



álló rajzfilmjének finanszírozását ígérte, ha Deitch elintézi a producer függő ügyeit – Prágában. Bár Deitch vonakodott elfogadni a megbízatást, a *Munro* című rajzfilm érdekében – s mint kikötötte, mindössze tíz nap erejéig – mégis vállalta az ügyintézését. Regénybe illő a fordulat: 1959 októberében a munka szólította Prágába, de a szerelem marasztalta ott, Deitch ugyanis megismerkedett Zdenka Najmanová gyártásvezetővel, akivel öt évvel később házasságot kötött, s csak a halál választotta el őket. Az a típusú alkotói közelítésmód is inspirálta, amely élesen eltért az amerikaiótól: cseh kollégái művészeti formát láttak az animációban, nem futószalagon előállítható termékeket.

A drasztikus miliőváltás Gene Deitch munkásságának fénykorát hozta el. A hatvanas éveket két animációtörténeti jelentőségű rövidfilm keretezi: az 1960-ban, már a prágai csapattal megvalósított *Munro*, valamint az 1969-es *Óriások* (eredeti címén: *Obři*) – az előbbi Oscar-díjat kapott, elsőként azoknak az animációs rövidfilmeknek a lajstromában, amelyek Amerikán kívül készültek; az utóbbit San Sebastianban tüntették ki a nagydíjjal. A *Munro* szatirikus rajzfilmje Jules Feiffer ötle-

„Nem illik a sereg soraiba” (Munro)

tén alapul: Munrót, a négyéves kisfiút besorozzák, s számos (komikusra vett) viszonzottságot él át, mire felletesei rájönnek, hogy a fiúcska nem illik a sereg soraiba. Deitch, Feiffer és a látványtervező Al Kouzel szikár animációja remekül használja ki a természetes bakák és az aprócska gyermek vizuális kontrasztját, a szituáció abszurditását s nem utolsósorban az össze nem illő beszédhangokat: a kisfiú bátoratlan hangocskája (Deitch első házasságából született hároméves gyermeke szólaltatja meg Munrót) a felnőttek hol motyogó, hol artikulátlanul üvöltöző hangjával váltakozik, miközben egykedvű narrátorszöveg kíséri az eseményeket. Snyder cégének Deitch további rövidfilmeket is készített, köztük két Oscar-díjra jelölt művet: az *Önvédelem... gyáváknak* (1962) és a *Hogyan kerüljük el a barátkozást* (1964) egyaránt mosolygató, ám szabványosabb animáció. Az igazi nagy dobás az *Óriások*, amely a *Munro*hoz hasonlóan szatíra, de a komorabb és elvontabb fajtából. Két törpenövésű antihőse – a kék és a piros gnóm – újra és újra egymást sértegeti; a verbális csörtét a törpéket ideig-óráig védelmező, ugyanolyan színű óriások hivatottak

lerendezni fizikailag (a pártfogókól kizárólag a lábfejük látható és – védenekikkel szemben – teljesen némák). A folyton változó hatalmi viszonyokat modellező és a *casus bellik* nevetségességét kifigurázó szemléletmódot Deitch azzal teszi igazán provokatívvá, hogy az összecsapások szüneteiben archív képsorokat vág be valódi tüntetésekről, zavargásokról, pusztításokról – félreérthetetlenül jelezve, hogy nem (csak) az óriások és törpék szimbolikus földjéről szól a film. Bár az ihletet Deitch számára a zsidó–palesztin konfliktus adta, 1969-ben Csehszlovákiában nem volt nehéz úgy értelmezni, hogy az *Óriások* a szuperhatalmak, Amerika és a Szovjetunió szembenállását jelképezi. A kultúrpolitika mindenestre hajlott erre: az *Óriásokat* betiltották, csak a rendszerváltás után lehetett újra látni.

A hatvanas években Deitch és kollégái a Bratři v triku stúdióban főként Amerikából rendelt sorozatokkal foglalatostkodtak: a *Tom & Jerry*-ből 13, a *Popeye*-ből 26, a *Krazy Kat*-ból 52 epizódot készítettek Prágában. Szomorú ironia, hogy Deitch nekológjai leginkább ezeket a sorozatokat említették, pedig egyik sem az ő figurájára épül – ráadásul a *Tom & Jerry* hívei szerint a szériának a legrosszabb részei fűződnek Deitch nevéhez, ami az érintett epizódok rossz ritmusát és halvány gagjeit figyelembe véve, a legkevésbé sem megalapozatlan állítás. A megemlékezések éppen Deitch saját karakterére építő sorozatát nem segítettek előhozni a feledés homályából: a rendező 1965–67 között készítette pályája egyik ékkövét, a *Nudnik* című sorozatot, melynek főhőse Chaplin Csavargójának igen közeli animációs rokona. A *Nudnik* édesbús burleszkjében a tárgyakkal és embertársaival vív komikus küzdelmet az ágrólszakadt címszereplő, aki minden megaláztatást és vereséget képes derűvel maga mögött hagyni. Gene Deitch a *Nudnikkal* és az *Óriásokkal* ért munkássága csúcára; a hetvenes évektől a kilencvenes éveket követő visszavonulásáig egy connecticuti vállalat megbízásából gyerekkönyveket adaptáló animációkra specializálódott, jelentős művet a későbbiekben már nem alkotott. •

ÖSSZEESKÜVÉS AMERIKA ELLEN

Az ártatlanság vége

KRÁNICZ BENCE

A LEGÚJABB PHILIP ROTH-ADAPTÁCIÓBAN VALÓSÁGGÁ VÁLIK, AMIT AMERIKAIK MILLIÓI RÉMÁLOMNAK HITTEK.

Philip Roth még csak hétéves volt, amikor 1940-ben Charles Lindbergh legyőzte Franklin Delano Rooseveltet az elnökválasztáson, így az Atlanti-óceánt elsőként egyedül átrepülő pilóta – egy igazi hős, ahogy Amerika nagyobbik része vélte – lett az Egyesült Államok 33. elnöke. Lindbergh az America First nevű, komoly lobbierőjű civil szervezet támogatásával, republikánus színekben jelöltette magát, és a második világháborúból való kimaradás politikájával kampányolt. „Nem köztem és Roosevelttel között kell választaniuk, hanem köztem és a háború között!” – tódította kampányrendezvényein. Politikájából adódóan korántsem volt ellenséges Adolf Hitlerrel: baráti látogatást tett a náci Németországban, és bár sajnálkozóan nyilatkozott az európai zsidóságot érő „atrocitásokról”, egyértelművé tette, hogy az Egyesült Államok nem fog beavatkozni az európai háborúba. Szavazói, szimpatizánsai pontosan értették, ez mit jelent: Amerika-szerte fellángolt az antiszemitizmus, hogy aztán röpké két év leforgása alatt a zsidótemetők sírjainak megrongálásától a zsidó tulajdonosok boltjainak felgyújtásán át a nyílt színi lincselésig fajuljon a gyűlölet. Philip Roth még ekkor is csak tízéves volt.

Ez a Philip Roth nem Philip Roth, a későbbi író, habár ugyanúgy hívják, és gyerekkori élettényei is majdnem teljes egyezést mutatnak a valódi Roth gyerekkorával: keleti parti, középosztálybeli zsidó család, összetartó közösség, szorongás a világháború alakulása miatt. A Lindbergh győzelmére rácsodálkozó Philip azonban regénykarakter, Roth 2004-ben megjelent, *Összeesküvés Amerika ellen* című művének központi figurája. A regény elbeszélője a felnőtt Philip, aki

gyerekkorára emlékszik vissza. Szüleit úgy hívják, mint az író szüleit, és a regény számos egyéb vonatkozása, háttérmotívuma is önéletrajznak mutatja a művet. Természetesen egyetlen kulcsfontosságú történéstől eltekintve: Lindbergh nem nyerte meg az elnökválasztást, mert el sem indult rajta. 1940-ben Roosevelt győzött, immár harmadszor, és szó sem volt – legalábbis kormányzati szinten – semmiféle közeledésről a Harmadik Birodalomhoz. 1941-ben, Pearl Harbor után az Egyesült Államok belépett a háborúba, és ami ezután történt, arra minden szörnyűségével együtt is a „jó győzelmeként” emlékszünk. Roth magyaráz 2006-ban megjelent regénye tehát alternatív történelmi fikció, e tekintetben az egyik leginkább zsánerjellegű darab a terebélyes életműből. Az utolsó a Roth-regények sorában, vagyis azon művek közül, amelyeknek főszereplője Philip Roth, a karakter, akinek a sorsa és elbeszélői pozíciója hol szinte – de csak szinte! – teljes egyezést mutat Philip Roth, az író életével (mint a címében is az önéletrajz műfaján ironizáló *The Facts: A Novelist's Autobiography*), hol pedig távolabb kerül tőle, legerőteljesebben éppen az *Összeesküvés*ben.

Az HBO hatrészes minisorozatának alkotói persze lemondtak a Roth-regények bonyolult önreflektív játékainak filmes feldolgozásáról, és csak az alternatív történelmi fikciót adaptálták. Ez teljesen érthető: Roth a fantasztikus műfaji alaphelyzet örvén is a saját identitásának formálódásáról, tágabb értelemben pedig az „amerikai zsidó” mint személyiségkonstrukció neurózisairól ír. Ugyanazt vizsgálja más fénytörésben, mint a hasonlóképpen személyes tettekkel felruházott és önéletrajzi motívumokkal bonyolított Zuckerman- és

Kepesh-regényekben, a valóban hű film-adaptáció tehát a rothi életműbe és regénytechnikába belegabalyodó, óhatatlanul kudarca ítélt mozgókép lett volna. Az *Összeesküvés Amerika ellen* készítői ennél óvatosabbak, ahogy óvatosabbak voltak az utóbbi évekbeli, nagyjátékfilm-es Roth-adaptációk alkotói is, köztük a *Dühöt* jegyző James Schamus és az *Amerikai pasztorált* rendező Ewan McGregor (a Roth-filmadaptációkról Varró Attila írt a *Filmvilág* 2017/04. számában).

NÁLUNK NEM TÖRTÉNHEK MEG

Az HBO sorozatának szerzői David Simon és Ed Burns, az új évezredbeli minőségi televízió kanonikus szériájának, a *Drótnak* alkotói. A páros ismertebb tagja, a más sorozatai miatt (*Treme*, *Füledt utcák*) is kultikus tiszteletnek örvendő Simon Philip Rothtól gyökeresen eltérő alkatú író. Amíg Roth a saját személyiség és az írói személyesség folytonos játékba hozásával – a fikció hitelesítésének és elbizonytalanításának változatos technikáival – az önelemző próza posztmodern lehetőségeivel kísérletezett, addig Simontól mi sem áll távolabb, mint saját alakjának előtérbe állítása. Simont oknyomozó újságírói múltja is arra indítja, hogy a sztoriról meséljen, ne önmagáról. A történeteknek sosem csak egy hőse van. Mindig több, egymástól független szereplő tetteinek összjátéka alakítja az eseményeket, amelyeket éppen ezért sokkal erőteljesebben formál a véletlen, mint a legtöbb klasszikus hollywoodi elbeszélést. A *Drót*, a *Treme* vagy az *Összeesküvés Amerika ellen* nélkülözi az egyértelmű főhősöket, a szereplők csoportokba, struktúrákba rendeződnek.

Az új sorozat átlagember-hősei közül – Lindbergh vagy más politikusok csak a háttérben, egy-egy jelenet erejéig tűnnek fel – van, aki az új, jobboldali kormány ellen foglal állást, mint a Levin család feje, Herman (az eredeti regényben Levinéket hívták Rothéknak). Mások, élükön Bengelsdorf rabbival, a newarki zsidó közösség vezetőjével, aktív szerepet vállalnak Lindbergh kampányában és kabinetjében, bízva abban, hogy a „zsidó ügy” csak az elnök szövetségeként képviselhető sikeresen. A John Turturro megformálta rabbi a sorozat legellentmondásosabb, legárnyaltabb karaktere, akinek csak akkor lesz világos, hogy téveszmére alapozta politikai karrierjét, amikor éjnek évadján viszi el



otthonából a csillagos-sávos Gestapóvá alakult FBI. Ez már a sorozat utolsó epizódjában történik, addigra teljesedik

be Amerika fasizálódásának Simonék által mértéktartóan, nagyobb időbeli ugrásokkal végigkövetett útja. Az Egyesült Államokban ugyanaz bontakozik ki, mint Európa számos országában a harmincas években: az évszázados előítéletekre alapozó antiszemitizmus állami-intézményi legitimitást nyer, a zsidókat fokozatosan dehumanizálja a kormányzati, vagy a kormányzat tudtával és beleegyezésével csaholó szélsőjobb oldali propaganda, a szabadjára engedett gyűlölet pedig törvénytörően jogfosztáshoz, majd ártatlan emberek bebörtönzéséhez és meggyilkolásához vezet.

Ez a történelmi kotta, amit Roth és a Simon-Burns páros ezúttal Amerikában játszanak el. Am valóban ugyanaz fog történni, mint Európában? Mit jelent, jelent-e valamit az „amerikaiság”, melyek azok a történelmi, kulturális, mentalitásbeli különbségek, amelyek más mederbe terelhetnék az amerikai eseményeket, és megakadályozhatnák a katasztrófát? Tényleg igaz, hogy „nálunk nem történhet meg”, ahogy Sinclair Lewis 1935-ben megjelent, hasonló ötletre épülő regényének címe állítja? Az *Összeesküvés Amerika ellen* tartózkodik attól, hogy nacionalista és optimista befejezést költ-

„Csillagos-sávos Gestapóvá alakult”
(John Turturro)

sön az áltörténelmi drámához, a happy endet ugyanis ellehetetlenítik a rendszerszintű változások, mindazok a társadalmi-mentális és intézményi torzulások, amelyek évek alatt, jóformán – elegáns írói megoldással – az epizódok közötti hiátusokban átformálták Amerikát. Am Lindbergh megmagyarázatlan eltűnésével egyelőre a katasztrófa sem következik be. Időközi elnökválasztást írnak ki, és az eredményt – a regény befejezésével ellentétben – már nem ismerjük meg.

Mindez természetesen nyíltan és didaktikusan Donald Trump elnökségére utal, és a demokrata szavazóknak arra az érzületére, hogy az, ami „nálunk nem történhet meg”, 2016-ban megtörtént. Az alternatív történelmi forgatókönyvekkel vagy a törvényi szabályozás újraírásával eljátszó filmek, sorozatok (*Az ember a fellegvárban*, *A bűn éjszakája*) rosszabb esetben ezt a paranoid közhangulatot zsákmányolják ki, jobb esetben fiktív párhuzamokon keresztül gondolkodtatnak el arról, milyen egyéni és közösségi döntések vezetnek a sérthetetlennek vélt normák áthágásához, és milyen életstratégiák követhetők a radikálisan átalakult társadalmi rendben. Az *Összeesküvés Amerika ellen*, az alkotók pedigre alapján aligha meglepő módon, a jobban sikerült kísérletek közé tartozik, azzal együtt is, hogy Simon és Burns alakjai

ezúttal kiszámíthatóbb típusfigurák, mint a *Drótban*, a sakkjátszó el foglalt helyük egyszerűbb képletű, váratlan hűzásokkal nélkülöző játszmába tereli őket. Simonék kifordított suspense-technikája ugyanakkor szavatolja az izgalmakat – nézőként azt hisszük, Pearl Harbor majd jobb belátásra bírja Lindberghet, de egy Németországgal jó kapcsolatot ápoló Amerikában persze nincs Pearl Harbor, és megmenekül az a sok, Hawaiiira vezényelt katona.

A nyitott befejezés pedig talán már a közelgő amerikai elnökválasztásra rezonál. Elég volt négy év a történelmi kísérletből, vagy a Levin család – és vélhetően az alkotók – még messzebbre sodródtak álmaik Amerikájától, mint eddig hitték? Az utolsó epizódban Herman Levin 1942-ben, a választás éjszakáján körmét rágva hallgatja a rádiót, de a Simonék által feltett kérdésre valójában idén novemberben érkezik a válasz.

ÖSSZEESKÜVÉS AMERIKA ELLEN (*The Plot Against America*) – amerikai, 2020. Kreátor: David Simon és Ed Burns. Írta: Philip Roth regényéből Ed Burns, Reena Rexrode és David Simon. Kép: Martin Ahlgren. Szereplők: Winona Ryder (Evelyn), Anthony Boyle (Alvin), Zoe Kazan (Bess), Morgan Spector (Herman), Caleb Malis (Sandy), John Turturro (Bengelsdorf). Gyártó: RK Films / Annapurna Television. Forgalmazó: HBO. 6x60 perc

IAN BRENNAN – RYAN MURPHY: HOLLYWOOD

Túl szép igaznak

HUBER ZOLTÁN

A „MI LETT VOLNA, HA?” FIKCIÓK SEGÍTHETNEK ELIGAZODNI A FILMTÖRTÉNELEM ÚTVESZTŐIBEN IS.

Az elcsépzelt közhely szerint a történelemben nincs „ha”, a múltunk valójában mégis egymással folyamatosan versengő alternatív elbeszélésekből rajzolódik ki. A saját életutunk szakadatlan újrafogalmazása már az egyéni-szubjektív szinten is rendkívül összetett, közösségi folyamatként pedig kifejezetten fájdalmas és ellentmondásos. A mindenkori jelen szűrőjén keresztül a történelem törvényszerűen örök változásra van ítélve, a fő kérdés így elsősorban az, hogy mindez egy nyitott párbeszédre alapuló szélesebb konszenzus mellett történik vagy erőszakkal vezérelt-e. Az alternatív történelmi fikciók szerepe így éppen az, hogy látványos gondolatkiérletekként vitát generáljanak és lehetséges utakat mutassanak fel a múlt labirintusában.

A mozgókép történetben különösen látványosan jelen van a „mi lett volna, ha?” dilemmája. Nem kell ahhoz különösebben jártasnak lennünk a témában, hogy tudjuk, a filmek létrejöttében rémisztően nagy szerepe van a véletlennek. Rengeteg eltérően alakuló alkotói sors, máshogyan befejezett film, soha le nem forgatott filmterv létezik, melyek gyakran maguk is részeivé válnak a „valódi” filmtörténetnek. Ezek olyan párhuzamos univerzumokként vannak jelen, melyek egyre távolodnak a saját valóságunktól. Az alternatív hollywoodi történetek hasonló módon működnek és minél messzebbre rugaszkodnak el, annál inkább érezzük őket fikciónak. Fontos ismervük persze az is, milyen nézőpontból tekintenek a múltra, illetve miért, hogyan és milyen eseményeket változtatnak meg. Az egyszerű pletyka, a rajongói fantázia és a gondolatébresztő, vitaindító példázat között ugyanis jóval képlekenyebb a határ, mint elsőre gondolnánk.

A kilencvenes évek trendteremtője, Quentin Tarantino a *Becstelen brigantyk* óta előszeretettel írja felül a múltat, hisz Adolf Hitler azóta sokat elemzett kivégzése óta az alternatív történelem fontos cselekményszervező eleme a filmjeinek. A *Volt egyszer egy Hollywood* ennyiben tökéletesen logikus továbblépés, hiszen a rendező erősen privát nézőpontból változtatja meg a múltat. Tarantino egy korszak végére kalauzol minket, de mindez a saját gyermekkorával esik egybe. A *Volt egyszer egy Hollywood* így egy olyan időkapuszalához hasonlít, ahol a fiktiiv szereplők afféle avatárként működnek, hiszen beléjük bújva nemcsak körbenézhetünk 1969 Los Angelesében, de be is avatkozhatunk az események menetébe. Mindez természetesen a művészi alkotás folyamatára is rimel, de hogy a hírhedt gyilkosságok fantasztikus megakadályozása alapjaiban megváltoztatja-e a történelmet, azt a film maximálisan a nézőre bízta. Rick Dalton és Cliff Booth végül bebocsátást nyernek a vágyott hollywoodi álomvilágba, de a többit már a nézőnek kell továbbgondolnia.

Míg Quentin Tarantino a *Volt egyszer egy Hollywood* vágybeteljesítő időutazásával egy letűnt korszaknak állít hangsúlyozottan személyes emléket, a *Hollywood* címet viselő sorozat teljesen önkényesen írja át a múltat, hogy az alternatív történelmi fantáziából sekélyes propagandát faraghasson. A miniszéria kitalálója, a showbiznisz és film világával rendszeresen foglalkozó Ryan Murphy néhány hírhedt és kevésbé ismert hollywoodi történet, illetve kétes hitelességű szöbeszéd köré egy soha nem létezett filmstúdiót teremt, ahol már 1947-ben bátran leszámolnak a valóságban még ma is létező rasszizmussal, szexizmussal és homofóbiával. A sorozat kirobbanó-

an tehetséges, de nemük, származásuk vagy szexuális orientációjuk miatt behozhatatlannak tűnő hátrányból induló hősei egymással összefogva törnek a csúcsra, természetesen sikerrel. A több szálon futó cselekmény nagy nehezen elkészülő forradalmi filmjük hangos diadalmenetében ér össze, ami alapjaiban változtatja meg a képzeletbeli világot.

A *Hollywood* a hangzatos pletykák ingoványából szeretne érvényes példázattá összeállni, erősen felemás eredményekkel. Bár a hét epizód nyomokban valós tényeket tartalmaz, az alkotók teljesen szabadon keverik a fikciót és a valóságot. A sorozat rendkívül ellentmondásos stratégiája, hogy az erősen bulvárosított tényeket a saját céljait követve látványosan elrajzolja, majd gyakran teljesen felül is írja. A korszak egyik hírhedt ügynöke, a feltörekvő színészeket durván kihasználó Henry Wilson például kezdetben Harvey Weinstein jóval gonoszabb verziójaként sokkal, majd néhány epizóddal később a jó ügy mellé állva már nemcsak a korábbi bűneit bánja meg, de az első nyíltan homoszexuális romantikus drámát is leforgatja.

A sorozat hemzseg a hasonlóan csodálatos megoldásoktól, a cselekményt gyakran egy-egy isten ujjaként felbukkanó híresség mozdítja tovább. Többek között Hattie McDaniel, Eleanor Roosevelt, George Cukor vagy Vivien Leigh hozzák helyzetbe vagy készítetik meghatározó döntésekre a fiktiiv szereplőket. A bulváros tálalás és a hihetetlen fordulatokkal teli történetészövéssé azért is problémás, mert emiatt a saját tehetségükben egyébként egy pillanatra sem kételkedő főszereplők mintha egyedül a szerencsájüknék köszönhetnék a sikereiket. Megdolgoznak ugyan az elismerésért, de alapvetően csak az számít, hogy jó helyen vannak jó időben, a megfelelő hírességekkel találkoznak. Ebben az alternatív Hollywoodban nem léteznek kételyek vagy kudarcok, a jó ügynek nincsenek árnyoldalai, soha semmit nem kell alaposan átgondolnia.

A fiktiiv karakterek mellett több híres, illetve ma már kevésbé ismert személy is felbukkan, de ebben az alternatív világban a későbbi sorsuk radikálisan átalakul. Rock Hudson például olyan naiv vidéki szépfükként jelenik meg, aki a nagyvárosban fedezi fel a homoszexualitását. Az alkotók pozitív modellként, mégis vasokos karikatúra-

ként ábrázolják a színészt, az egyébként súlyos belső vívódásai így vérszenes el-sikkadnak. A sorozat még azt a megtör-tént esetet is feldolgozza, mikor az első filmszerepében csak több tucatnyi pró-bálkozás után sikerül a nyúlfarknyi szö-vegét hibátlanul elmondania. Ezek után azonban Hudson egy csapásra öntuda-tos színésszé válik, aki a díszbemutatón kézen fogva jelenik meg az afro-amerikai férfi partnerével, ami inkább tűnik bizarr paródiának, mint inspiráló mintának.

Bármennyire is dicséretesek és neme-sek a *Hollywood* szándékai, a mindent a vágyott tanulságnak alárendelő mentali-tás erősen kontraproduktív. Az alkotók az érvek és ellenérvek logikus és meggyőző felvonultatása, az igazságtalan helyzet és a kínálkozó alternatívák finom bemu-tatása helyett vaskos tételmondatokban gondolkodnak, amiket gyakran ki is mon-datnak a szereplőkkel. A sorozat egy fe-kete-fehér világot ábrázol, vaskosan el-rajzolt figurákkal, egyoldalú dilemmákkal és hihetetlen fordulatokkal, ami akarat-lanul is csökkenti az egyenlő elbánásért vívott valódi küzdelmek súlyát. Innen nézve a polgárjogi mozgalmak és a lassú társadalmi változások felesleges pepe-cselésnek tűnhetnek, ami nyilvánvalóan erősen problémás gondolat. Nem más ez, mint az ellenvéleményekre és vitákra tökéletesen süket cancel-kultúra szemellenzős mentalitása.

A *Hollywood* sötét ironiája, hogy a mozi világmegváltó sze-repéről 2020-ban egy streaming

csatornán futó sorozat értekezik, ami a nagy igyekezetben végül önmagát lep-lezi le. Az alkotókat ugyanis az árnyalt hitelesség és a nekünk szegezett kérdé-sek helyett a lebutított üzenet vezérli, az elgondolkodtató látélet helyett így egy erősen elnagyolt, bántóan szenzációhaj-hász vágyfantáziát kapunk. A *Hollywood* faék bonyolultságú példázatában a gyer-meklelkű közönség egyszerűen nem tudja, mi a jó neki. Az emberek vászonra vetített példák híján nemcsak cseleked-ni, de még álmodni sem képesek az el-jövődjé jobb világról. A filmeseknek kell megmutatni a követendő helyes utat, ami csak első pillantásra tűnik kedves és ártatlan gondolatnak. A történelem már megtanított minket arra, hogy a művé-szet a propaganda eszközeként mindig önmagát számolja fel.

A *Hollywood* legizgalmasabb vo-natkozása kétségtelen az, hogy épp a nemes szándékaival ellentétesen, az elhibázott módszere és kudarca miatt válhat ijesztően pontos kortűnetté. Alig öt hónappal a sorozat premierje után ráadásul az Amerikai Filmakadémia bejelentette, 2024-től új feltételekhez köti a legjobb filmnek járó Oscar-díj versenyét. A szabályrendszer előírásai számszerűen meghatározzák, az adott film létrehozásában és forgalmazásá-ban részt vevők hány száza-léka tartozzon bizonyos előre kijelölt, alulreprezentáltak tekintett csoportokhoz. Bár az Amerikai Filmakadémia

célja mindezzel egyértelműen a pozi-tív diszkrimináció, illetve a sokszínűség elősegítése, a választott megoldás épp a *Hollywood* egysíkú módszerével és félresiklott érvelésével rokon.

A kvótarendszer híre futótűzként ter-jed a közösségi médiában és attól füg-gően, hogy az olvasó épp melyik véle-ménybuborék foglya, igen szélsőséges reakciókat váltott ki. Épp csak az elen-gedhetetlen párbeszéd, az éltető vita nem bontakozott ki arról, hogy vajon a választott módszer valóban a vágyott eredményekre vezet-e. Mert mégiscsak érdemes lenne alaposabban átgon-dolni, vajon biztosan az egyenlőséget és sokszínűséget szolgálja, ha bőrszín, származás, szexuális orientáció vagy fogyatékoság alapján kezdünk listázni embereket. Sajnos nem kell alternatív történelmi fikciókhoz nyúlunk, hogy tudjuk, mindez hova vezethet. A közön-ségnek persze jó filmekkel igenis lehet példát mutatni, a jó filmeket azonban nem lehet holmi kvótarendszerekkel előírni. Szerencsére.

HOLLYWOOD (Hollywood) – amerikai, 2020. Kre-átor: **Ryan Murphy** és **Ian Brennan**. Írta: **Hernando Bausuelo, Janet Mock, Ryan Murphy** és **Ian Brennan**. Kép: **Simon Dennis** és **Blake McClure**. Zene: **Nathan Barr**. Szereplő: **David Corenswet** (Jack), **Darren Criss** (Raymond), **Laura Harrier** (Camille), **Joe Mantello** (Dick), **Dylan McDermott** (Ernie), **Jake Picking** (Roy), **Jim Parsons** (Willson). Gyártó: **Prospect Films / Ryan Murphy Television**. Forgalmazó: **Netflix**. 7x50 perc.

„Időkapszulához hasonlít”

(Laura Harrier és Queen Latifah)



BESZÉLGETÉS JANCSÓ NYIKÁVAL

Csa-csa-csától az operáig

PALOTAI JÁNOS

AZ IDÉN 68 ÉVES JANCSÓ NYIKA AZ EGYIK LEGSOKOLDALÚBB MAGYAR OPERATŐR: DOKUFILMTŐL A THRILLERIG, JÁTEKFILMTŐL AZ OPERAFILMIG SOK ZSÁNERBEN ÉS MŰVÉSZETBEN JÁRATOS.

Idén február 7-én Ifj. Jancsó Miklós életmű díjat kapott a Magyar Operatőrök Társaságától (HSC). Fekete Ibolya filmrendező méltatása a családi szálakat is érintette, de elsősorban azt emelte ki: Nyikának mindig jó szeme volt ahhoz, hogy meglássa, mi a fontos.

• *A kezdetekről szólva időben nem kell messzire visszamennünk: 2018-ban felújították Fábri Zoltán 1968-ban forgatott filmjét, A Pál utcai fiúkat. Te segítette a folyamatot. Milyen érzésed volt ezzel kapcsolatban?*

16 éves srácként a fiatalabb Pásztor János játszva kerültem A Pál utcai fiúkba. Ahol a grund felépült, az két utcával odébb volt attól, ahol én felnőttem, Újlipótváros és Angyalföld szélén. Nem voltunk benne minden jelenetben, de sok olyat láttam a forgatáson, ami a későbbiekben nagyon sokat számított. A Fűvészkerti jelenetek egy része „amerikai éjszaka”, a másik része világított éjszakaként készült. De ez nem úgy működött, mint a mai digitális világban. Technikai korlátok nehezítették a forgatást, például a nagy és súlyos lámpák miatt nem lehetett úgy megvilágítani a tereket, mint manapság. A hely választásában is meg volt kötve a kezük, az nem úgy volt, hogy ha Vácrátót nem tetszik, akkor mennek máshova. Az „amerikai éjszaka” volt a puding próbája, aki azt jól csinálta, az nagyon sokat tudott a szakmáról. A film eredeti verziója Kodak nyersanyagra készült, aminek melegebb a színvilága, szemben az akkoriban nálunk használt ORWO filmmel. A digitalizálás során sok mindenre rájöttem, hogyan csinálták annak idején.

Sorsfordító volt, hogy a forgatáson összebarátkoztam Illés Györggyel, et-

től a pillanattól kezdve mindig az „ő embere” voltam. A stábben voltak mások is, akikkel később a filmgyárban együtt dolgoztam, nem sokan élnek a hajdani alkotók közül.

• *Hogyan kerültél a filmbe?*

Tudtam angolul. (A szereplők többsége angol volt). Akkoriban sokan próbáltunk a popzenéből angolul tanulni, „lókottába” másoltuk – nem tudom miért így hívták – fonetikusán a számokat. A film előtt volt egy válogató, utána egy nyelvi fejtágító, amit a híresen sok nyelvet beszélő Lomb Kató vezetett.

• *Milyen út vezetett az operatőri diploma megszerzéséig?*

1970-től a Filmlaborban dolgoztam, párhuzamosan a Práter utcai fotóiskolába jártam. A labor munka összes elemét megismertem. A kitűnő technikai felszereltségű laborban Erdélyi Attila mérnöktől és Szoboszlai Gábortól tanulhattam, aki klasszikus fotóelőhívást vitte – mindketten nagyon értettek a szakmához. Ott rengeteg olyan filmet nézhettünk, amit nem vetítettek a magyar mozikban.

• *Elég hamar fontos feladatokat kaptál.*

A filmgyárban sok filmben dolgoztam: A Petőfi '73-ban (rendezte: Kardos Ferenc) még csak gyakornok voltam. A Plusz-mínusz egy nap-ban (Fábri Zoltán 1973) már segédoperatőr II, míg a Tűzoltó utca 25.-ben (Szabó István, 1973), egy igen hosszú forgatáson Sára Sándor és Jankura Péter mellett dolgozhattam. A Kopaszkutya-ban (Szomjas György, 1981) is fel voltam tüntetve, mint másodoperatőr, de azt Halász Misi fényképezte. A Koncertben (Koltay Gábor, 1982) egyike voltam a film kilenc operatőrének.

A Kettévált mennyezet (Gábor Pál, 1982) volt az első játékfilm, amit én fényképeztem. A kiválasztásom bátor tett volt, mert nagyon fiatal voltam. Ezután jött a Csa-csa-csa, amit az évfolyamtársam, az elsőfilmes Kovács János rendezett. Forgattam Dárdayékkal a Harcmódorban (1980) Koltai Lajos és Papp Ferenc mellett. Aztán jöttek a Naplók, anyám, Mészáros Márta filmjei (Napló gyermekeimnek, 1984; Napló szerelmeimnek 1987; Napló apámnak-anyámnak, 1990).

Skóciában is több filmet forgattam 1978-80 között, mások mellett a BBC Scotlandnak is. Ragályi Elemér ismerttetett meg Ian Knox-szal, akivel ezek a filmek készültek. Ő egy ideig itt élt Magyarországon. Amikor visszament Londonba, és felvették a főiskolára, kibulizta, hogy a diplomafilmjét én fotózhassam.

• *Milyen tapasztalatokat szereztél Skóciában?*

Mi nem azt tanultuk a főiskolán, hogyan kell ipari módszerekkel dolgozni. Illés azt tanította, hogy kell egy szituációt megvalósítani. „Azt csináld, ami jól néz ki, és ami neked tetszik.” Nálunk nem volt divat a 70-80-as években külsőben világítani, Angliában világítani kellett. És ott nem az operatőr volt a produkció közepe: ott volt a producer, és ha a rendező elég erős volt, akkor azt csináltuk, ha nem, akkor tanakodni kellett, de a „workflow” folytatódott.

Azóta itthon is sok külföldi filmben voltam, már akkor, amikor ez még nem volt magától értetődő. Másodoperatőrként kezdtem el ezekben először dolgozni. Ma a korábbi egy-két film helyett 5-7 ilyen van évente. Ebben az időben olyan hazai filmekben is közreműködtem, mint a Chico (1999), Fekete Ibolya balkáni háborús filmje, a Napló-trilógia folytatása a KisVilma (Mészáros Márta, 2000), majd a Temeetlen halott (Mészáros Márta, 2004.) De közben ott volt a Magzat is (Mészáros Márta, 1993), kár lenne kihagyni.

• *Amikor itthon elkezdted nagy filmeket fényképezni, a kinti tapasztalatokból tudtál-e valamit hasznosítani?*

Rendezője válogatta. Szerzői filmekben azt követtük, amit a rendező vagy az operatőr mondott. Az első nagy fordulatot a Hegyi-Pásztor iskolával szemben Sára Sándor hozta, a változások Illés hatására Somló Tamással,

Ragályival, Koltaival, Kendével folytatódtak. Mostanában az amerikai iskola beborította a szakmát. Az sznobéria, hogy mindennek olyannak kell lenni, mint Hollywoodban.

• **Örökség:** Mikor kezdte apáddal, Jancsó Miklóssal dolgozni?

Az első film, amit apámmal csináltam, egy finn dokumentumfilm, a *Suomi jegyzetek* volt. Kende János kezdte, de más dolga lett, és egy hónap után a helyére léptem. Rá egy évre, az Eli Wiesel regényéből készült *Hajnal* forgatásakor Kende megint nem ért rá, akkor azt mondta az öreg, hogy jöjjön a Nyika. A *Hajnal* fordulópont volt az életemben. Addigra én már csináltam 5-6 játékfilmet, és bár láttam apámat dolgozni, hamar rájöttem: nem az számít, hogy én mit gondolok. Nem azt képviselte, amit én tanultam. A klasszikus iskolát el kellett felejtetni. Apám nagyon tudta, hogy mit akar, ha valami nem tetszett neki, időnként káromkodott, de aztán jött, megölelt, és bocsánatot kért. Nála a filmezés nem volt vétkomoly, és mindig volt benne szabadság.

Márta más, mint az öreg volt, tradicionálisabb feldolgozási módot követ. Nála oda kell figyelni, hogy mindent felvegyünk, ami egy jelenetben van. Ma már néhány jelenetet másképp, egyszerűbben, lényegre törőbben csinálnék, de 30 nap alatt nem volt egyszerű leforgatni ezeket: akkor ennyi időt engedélyeztek a forgatásra. Márta sokkal inkább színészcentrikus, mint az öreg volt, akinél a színé-

szek nem pszichológiai figurát játszottak, hanem karaktert, amiből a történet ki lehetett bontani.

• **Apád filmjeiben a zene és a ritmus központi elem, ez mennyire hatott rád?**

Mi is hallgattuk a Szabad Európa Rádiót, a Radio Luxemburgot, és mindent, amihez hozzá lehetett férni. Anyám apám néptáncos volt, mindketten hihetetlenül sok népdalt tudtak, apám minden filmjében voltak népdalok. De ő a zenében sem volt sznob, nem hallgatott kötelezően Mahlert, de amikor Berlinben a *Lulut* csináltam és hazahoztam a DVD-t, akkor bejött a szobába, nézte a felvételt és azt mondta, hogy ez eszméletlen zene. Bennünk van az egész magyar népi kultúra, bár kozmopolita fejek vagyunk.

• **Apáddal még két filmben dolgoztál együtt:** Ede megevé az ebédem, Oda az igazság!

Ez már a 2000-es évek. Más időszak, más témák. 20-25 évvel később már nem volt bennem az a feszültség, meg tudtam csinálni, amit kért. Neki nagyon filmes agya volt, utánozhatatlanul értett a filmi időhöz, tudta, hogy mi lesz a meglepetés a képen, de soha nem beszélt arról, hogy mit miért csinált. Buñuel sem magyarázott meg semmit: amikor elküldte a fiát Cannes-ban az *Öldöklő angyal* sajtókonferenciájára, azt mondta neki, „ha megkérdezik, miért vannak visszavágva a jelenetek, mondd azt, hogy kevés volt a pénz.”

• **Mire az Edéig eljutottál, már rengeteget forgattál.**

Voltak filmek, amelyeket nem szerettem csinálni, mert nem éreztem jól magam benne. Mások életéből is tudok példákat mondani, hogy nem igazi boldogság megcsinálni valamit, amiért sok pénzt adnak. A mai operatőröknek technikailag sokkal jobb dolguk van, nagyon sokan foglalkoznak egy filmmel.

• **A klasszikus koncertek fotózásánál mi a kihívás?**

A koncertet nézve ez látszólag unalmas, pedig a kameramanoknak nagyon észnél kell lenni. Rengeteg kép, sok vágás, ehhez jó ritmusérzék kell. Én zenei dokumentumfilmekkel kezdtem. Anyámat, Mártát felkérték, hogy készítsen operaénekesekről port-

résorozatot, ebből én háromat fényképeztem. Az első Barbara Hendrick-ről, egy fekete szopránról készült. A holland és német kollégáimmal, akikkel ebben a produkcióban összekerültem, rájöttünk, hogy ez milyen jó, és elkezdtünk egyre többet ilyet csinálni. Film készült például Kurt Mazurról, Claudio Abbadóról, Daniel Barenboimról, és másokról, amelyek nagyon sikeresek lettek. A hangversenyközvetítés tehát egyáltalán nem könnyű, ezért amikor nézem a Mezzót mindig átélem, hogy lehetett a látót hatást elérni.

• **Mit kellett megtanulnod, mire kellett megoldást találni ebben a műfajban?**

Az operatőri munka mellett felajánlották a koncertek, operák, jazz világítását. Ehhez nem értettem, de elhívtam Romwalter Bélát, és mellette kitanultam ezt a részét is a szakmának. Az operafelvétel nem úgy működik, hogy odaraknak 6 kamerát: az operát számtalanszor teljesen át kell világítani, hogy alkalmazható legyen tévére vagy filmre. Minden operaháznak más a hangulata, mások az énekesek, más a diplomácia Luzernben, más Berlinben.

Én beleszerettem az operába, annak ellenére, hogy fiatal koromban nem voltam rajongója. Emellett fényképeztem jazzt és kamarazenét is. Több mint 250, a különböző zenei csatornákon ma is látható nemzetközi produkció jött létre.

Voltak különleges kihívások is. Góbi Rita koreográfussal csináltam három táncfilmet. És 1994-ben fényképeztem valamit, amiről szinte soha nem esik szó: Bachman Gábor Velencei Biennáléra készített konstrukcióját, *A semmi építészete* dokumentálta, hogy már akkor is voltak fantasztikus dolgok. A film címe *Júlia és Júlia*, sajnos nem látható. A *Laurin*, Robert Sigi 1989-ben készült, bajor filmdíjas alkotását is én fényképeztem, amit nemrég újíttak fel, de nálunk ezt sem vetítették.

• **Fiatalkorodban nemcsak a Pál utcai fiúkban, hanem az Eltávozott napban is szerepeltél. Az, hogy álltál a kamera előtt is, mit jelentett az operatőri munkában?**

Több filmben is játszottam, például az *Égi bárányban* (Jancsó Miklós, 1970) a *Fagyöngyökben* (Ember Judit, 1978). Nem voltam és nem lettem színész, nem tudtam két mondatnál többet megjegyezni, de tudok velük együtt gondolkodni.



Jancsó Nyika

BALDÓCZY CSABA FELVÉTELE



• *Dolgoztál Almási Tamás ózdi dokumentumfilm-sorozatában is. Milyen képed maradt Ózdról?*

A másodéves főiskolás filmemet Ózdon csináltam. A *Meddig él egy fa* című Örkény novellából készült, Almási volt a rendezője. Akkor voltam először Ózdon, számomra örületes hely volt a gyárral, a Kék acél vendéglővel, és ahogy az működött: a felesek ki voltak téve a préselt papírból készült tálcára, egy emelet fehér, egy emelet barna, jöttek a melósok és felhajtották. Rá tíz évre visszamentünk Tamással, akkor interjúk készültek mindenféle emberekkel, köztük reformszocialistákkal. A 90'-s években Siklósi Szilveszterrel voltam ott, olyan helyeken forgattunk, amiről úgy gondolták, hogy el fog tűnni a jövőben. A gyárat lebontották, az ott élők szedegették össze a vasat, ami a Rimamurányi Vasműből megmaradt. Július volt, minden kiégve, de a hajdani igazgatóság épületében épp a világ UFO-kutatóinak az összejövetelét tartották. Egy 500 férőhelyes teremben húszan ültek, diákat néztek kinyitva, kint meg a totális pusztulás. Azóta nem voltam ott, bár Tamással dolgoztam még jó pár filmben, mint az *Ítéletlenül*.

Dokumentumfilmeket külföldön is csináltam, amikor elkezdtem a zenével

foglalkozni. Uruguayi és argentin dokumentumfilmekkel kezdtük: Anna lányom férjével – Gábor Pál: **Kettévált mennyezet** (Básti Juli és Jan Nowicki) – csináltunk filmet az öregek tangóklubjáról, magyar és német pénzből. Egy másik film, a *Destello (Villanás)* egy fekete tengerészről szól, aki Kongóba megy a kéksisakos misszióval, mert a nagypapa az utolsó transzporttal került rabszolgaként Brazíliából Uruguayba. Kubában Szigeti Csillával forgattam három dokumentum filmet 2005-2008 között. Az egyik utolsó film ebben a vonulatban John Cage-ről szólt. Tavaly Clevelandban és Denverben voltam, Allan Miller New York-i rendezővel Janet Sorell karmesternőről, és a zenekaráról, az Appollo's Fire-ről forgattunk.

• *Látsz-e különbséget a hazai és a Latin-Amerikában készült dokumentumfilmek között?*

Ebben a műfajban ma a „kreatív dokumentumfilmek” dominálnak, amit nem igazán szeretek. A hazaiak és a külföldi filmek is „túl vannak csinálva”, úgy, mintha játékfilmek lennének. A latin-amerikai filmek életközeli, természetesebbek. Tavaly előtt egy olyan argentin hölgyről forgattam, akit a junta

alatt 15 évig táborban tartottak. Közben nagy zenei produkciókat is csináltam, lan Knox barátommal Pat Martino jazzgitárosról forgattunk egy dokumentumfilmet, majd egy évig. Ő egy baleset miatt elvesztette az emlékezőtehetségét, amit tíz év múltán visszanyert. Dokumentumfilmnek tekinthető a máramarosi haszid dalok gyűjtőjének, Eisikovits Miksának emléket állító, *A halottak újra énekelnek* (Elek Judit, 2017) amelynek a világosítója és a vezető operatőre voltam.

• *Itthon mi volt a legújabb termés?*

A Korda-testvérekről szóló, *Máshol – Elsewhere* portréfilmet Pataki Éva rendezte, 2019-ben készült. A film vezérfonala az első világháború utáni emigráció sorsát követi: sokfelé vezető útjukat, és azt, hogy a hétköznapijában korábban liberálisnak tartott Magyarország hogyan zárult be és küldött el fiatal embereket, akikről úgy gondolták, hogy nézeteik és származásuk alapján nem illenek ide.

Juhász Ferenc költőről a lányával Juhász Annával beszélgetve forgattunk dokumentumfilmet, amit Surányi András rendezett. Ezek a legemlékezetesebb filmjeim.

• Mit jelentett a digitális fordulat az operatőri munkában?

Sokkal technikaibb lett minden. Az analóg filmezésben a valósághoz való viszony az egy aránylik az egyhez: ha elcseszted nem lehetett változtatni. A digitálisnál egy aránylik a végtelenhez, tehát, bármi megváltoztatható. Ez bizonyos szempontból jó, más szempontból meg nem, mert az ember nem igazán tudja, mit fog látni a végén. Ragályi Elemér úgy fogalmazott: nem tudja, hogy mit csinál, csak azt tudja, hogy mit akar, és vannak fiatalok, akik azt segítenek neki megcsinálni.

• Kiknek a munkáit ismered a fiatal operatőrök közül?

Sokan vannak, személyesen csak néhányukat ismerem. Erdély Mátyással együtt dolgoztam a *Chico*-ban, már akkor is lehetett látni, milyen tehetséges. Pados Gyula elment, Rév Marcell is Amerikában forgat, de neki csak azokat a filmjeit láttam, amiket itthon fényképezett. Réder György is (*Lajkó, Brazil*) nagyon tehetséges. Nem könnyű, ha valakinek Hollywood az álma. Renge-

tegen állnak az ajtóban. Közben radikálisan megváltozott az operatőr szerepe. Ma már nem az a kérdés, hogy mi van a technikával vagy a snittekkel, mert az a rendező vagy a producer dolga, a végtermékbe az operatőr sokszor nem szólhat bele. Csináltam például egy spanyol sorozatot, ahol a végtermék nem olyan lett, ahogy én szerettem volna, mert nem az én döntésem volt. Erről – apámmal egyetértve – azt mondom: az, hogy valami jól van fotografálva, nem érdekes. Az az érdekes, hogy a filmből mi jön elő.

Sok film készül, de a filmezésnek ma már nincs olyan súlya, mint valaha volt. Spielberg mondta, hogy egy évtized múlva a filmezés imbecil hülyeséggé válhat – és ez így is lett. A filmek hatása, társadalmi tükre ma nem igazán jön át. Engem inkább az érdekel, hogy ki milyen utat jár be, hogyan tér el a bevett formuláktól. Szívesen nézek régi filmeket, Buñuel mexikói filmjeit, Abel Gance *Napóleont* – ezeknek elképesztő vizuális ereje van, le vagyok nyűgözve.

Mészáros Márta:
Napló apámnak, anyámnak
(Jan Nowicki és Czinkóczi Zsuzsa)

• Pár évig tanítottál a Novus művész-képző iskolán.

Szerettem tanítani, mert tudok dumálni dolgokról, de annyi munkám volt, hogy ott kellett hagynom az iskolát. Segíték a fiataloknak, akik hozzám kerülnek, de nem hoz lázba, amit ma látni lehet. Épp Bachmannak meséltem, hogy amikor főiskolások voltunk, akkor a filmtechnika tárgyat a filmgyár főmérnöke, Barna Tamás tanította, aki erről egyetemi tankönyvet is írt. Ő mondta 1976-ban, hogy eljön az idő, amikor nem kell ruha, és nem kell díszlet, mindent trükkal fognak pótolni. Akkor mi ezen erőteljesen mosolyogtunk. Napjainkban egy amerikai színésznővel készült interjúban olvastam ugyanezt.

• Mi lesz most, mi maradt a korábbi tervekből?

A járványveszély miatt a nyár kevesebb munkával telt, mint a korábbiak. De remélem, hogy a Sunwook Kim Dél-koreai zongoristával Lipcsében felvett Beethoven szonáták, a luzerni Martha Argerich koncert Herbert Blomstedt vezényletével, vagy a Zürichi Opera felvételei sok örömet szereznek majd a klaszikus csatornák hallgatóinak. •



KALÁSZI GYÖRGY FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS GOTHÁR PÉTERREL

Veszkelődés

GELENCSÉR GÁBOR

BESZÉLGETÉS A RENDEZŐVEL A HÉT KIS VÉLETLEN (7KV) BEMUTATÓJA ALKALMÁBÓL.

• 2003-ban készült a Magyar szépség. Első mozifilmed, az Ajándék ez a napóta nem telt el ennyi idő két forgatás között.

Volt minden, stúdióbezárás, azután az új időszámítás lebegtetett beadásokkal, majd a már megítélt filmpénzek, műhelyek befagyasztása stb. Sok volt ez nekem „anno”, nem láttam reális filmezési, megvalósulási esélyt. Szóval rengeteg kedvtelen év jött és ment film nélkül el.

• Ennyi idő után miről akartál beszélni?

Erről. Az eltelt időről. A megjósolhatatlan kimenetelű, kapaszkodó reményű érzelmekről. Arról, ami embereket összeköt. Ezúttal egy asszony, aki énektanár, meg a férje, aki motor egy közösségben. Nekik véletlenül van egy fiúk, akinek szeretetéért a szülők küzdenek. Aztán a szó szoros értelmében felbukkan egy régi lány, csak felnőtt közben, és jött, hogy mindent átmozgasson. Vannak szomszédok, meg dokumentumok Nagymama véletlen és mesés megmeneküléséről, és egy Londoni ajándék, ahol Anya élőben találkozhat Bartók zenéssel, és egy véletlen, sorsfordító meglepetéssel. Olyan emberek életéről igyekszem beszámolni, jeleket adni, akik véletlenül, elrendeltetés szerűen kerültek össze, vagy kezdetektől fogva együtt vannak – és már nem beszélnek egymással. Ismétlődő drámáikat ügyes mesékkel, rozzant tömondatok ironiájával oldják. Az életük varázsdoboz, minden nyitás külön mese az automata szeretésről, amihez már nem kellenek szavak. A szeretet és a hazugság nem egymást kizáró dolgok. Hazudunk magunknak meg annak, akit szeretünk, hogy szerethessük, de létszerűen nem tudunk hazugságban élni. A világ nem bírja az igazmondást, kényszerít minket a kicsit sem kegyes hazugságokra.

• Hogyan próbáltad mindezt megmutatni?

Nem gondoltam klasszikus történetmesélésre. Úgy látom, hogy az elklippesedett, egyperces figyelemű világban célravezetőbb, ha a nézői kreativitásra építve nem kerek történetben fogalmazok. A mozi szeretők igényesebb része visszatér az aktív filmnézéshez.

Gondolkodni szeret a látottakon, nem csak hagyja hátradőlve, hogy a kukorica-ropogás zaja az agyában elnyomja a zenét. A moziélményt mára az a két-három képsor jelenti, amire sok idő elteltével véletlenül még emlékszünk egy filmből. Megpróbáltam a 7KV-ben a történeteket meghatározó jelenetekre fókuszálni. Passzázsok nélkül. Már az első végiggondoláskor úgy tűnt, hogy nem lesz lineáris a történet – mint ahogy egyikünk sem él lineáris történetben. Megpróbáltam a jellemző esemény-szilánkokat összegyűjteni, és nem eleje-vége-közepe történetben gondolkodni. A kiemelt pillanatokat terveztem – összenézés, érintés, csönd szinten – jelenetté alakítani. Az igazi történet a tekintetekben van. Ezeket tudja majd összerakni a néző – és ennek nem feltétlenül a moziban kell megtörténnie. A képsor előírta a töredezett formát, megjelölte a zenei helyeket. Kiderült, hogy két jó zene közötti gondolkodási idő többet ér, mint még egy magyarzó jelenet.

• Ezért van szükség az idézetekre, köztük a zeneiekre?

Szeretem az idézeteket. „...jól jegyezd meg, fiacskám, hogy az élet, ha kicsit is jól jön ki a lépés, annyira, de annyira gyönyörű...” (Hrabal)

A kép, zene, olvasmány, amin felnőtünk, mindig biztos pontot, pillért jelent. Hozzá lehet bújni. Képi látásmódunk, hallásunk meghatározó pillérjei vannak a macskakörmök között, ezek hivatkozási pontjaink. Szeretem azt a dramaturgi-

át, ahol a kapcsolatfelvétel olyan, mint egy sima asztali beszélgetés, lehet beszélni, kitérőt tenni, el lehet kalandozni benne. A részletekben. A zene nem háttéranyag, hanem a film alapja, inspirációs felülete. Azok az emberek, aki össze vannak kapaszkodva egy viszonylag szűk élettérben, és magukban mindig dudorásznak egy megöröklött és kinőtt lakásban, ismerik a falon túli zenéket. Ezek áthallatszódnak, hangi hordozói az ott élők történeteinek. Nálam egy hangversenyen Bartók zenéje robbantotta be a rövid epizódok füzérét mint formát – az után az újra hallgatott Concerto után már nem tudtam másképp gondolni erre a filmre. A kihagyásos közlési forma, ami tapasztalatom szerint kedvezően hat a képi elbeszélés nehézségeinek áthidalására, már régen foglalkoztatott. Először Bartók ijesztően ellenállt annak, hogy filmzene legyen. Kezdetben csak motívumokat mertünk használni, aztán dolgozta képhez a lényegét alázatos bravúrral Selmeczi György.

• Évek óta tanítasz. Hat-e Rád a diákokkal folytatott munka?

Sokat köszönhetek az egyetemi munkának. Tanultam a diákjaimtól, mikor kilométeres gyakorlataikban a kis csillanásokat próbáltam meglátni, felfedezni és fejleszteni a bennük lévő filmet. Ez nézőként elragadott az esetek legnagyobb részében. Úgy nem lehet progresszívnek maradni, hogy tapasztalatokra hivatkozva csak dumálsz. Komoly szerepük van a hallgatóimnak abban, hogy végül forgatásra szántam magam. Szerettem volna őket gyakorlati munkában is indítani, szakmailag helyzetbe hozni.

• Így lett Táborosi András az operatőr.

Egyszer csak komolyan kezdtem munkatársként figyelni az osztályt, aztán rájöttem, őt már elejétől fogva így nézem – szóval igen, így lett. Mint tudjuk, igazából nincsenek is véletlenek. „Gyakran azért tekintünk egy eseményt véletlennek – pontosabban véletlenszerűnek –, mert nem vagyunk képesek elegendő mennyiségű információt gyűjteni az esemény kimenetelének megjósolásához.”

• Családtörténetet látunk – ahogy valamennyi munkádban családi körben vagyunk. Miért fontos számodra ennyire a család?

Nem találtak ki jobbat. A történelem, a napi történetek, a lelki támaszhiány nem engedik ezt a létformát megszűnni. A 7KV-ben nem arról van szó, hogy felbomlik ez a fajta közösség, hanem azt



vizsgáljuk, hogy mi lesz a szereptel. Nagy a veszkélődés ezzel, mikor három ember él egy családban nem túl sok lépéslehetőséggel.

• A család történetek tere, a labirintus-szerű lakás ugyancsak fontos szereplője a filmnek.

Gothár Péter:
Hét kis véletlen
(Mészáros Blanka
és Rezes Judit)

Fontos a lét egyterűsége. Az egyidejűség, ahogy áthalunk egymáshoz, belátunk egymás kádjába, meséibe. A rövid távok megtétele hosszú

idők alatt érdekelt. Kimenni és bejönni egy lakáson belül, hallgatni, ugyanott folytatni a beszélgetést, ahol napokkal

ezelőtt elkezdődött – egy olyan világban, ahol keveredik minden mindennel. Ahol nagyjából minden ott van, ami kell, de semminek nincs vagy nem az a helye, ahol van. Olyan hely, ahol vannak történetek, de soha nem fejeződnek be. Soha ki nem dobott bútorok alkotta sarkok, zugok. Kell, hogy legyen sziget, ahol vagy, különben nem is élsz, de ezeknek a szigeteknek az összekötése nagyon nehéz tud lenni.

• A jelen ugyanakkor értelmezhetetlen a múlt nélkül. Epizódiként, időkapszulaként a történelem is beépül a családi tablóba.

Természetesen nem maradhatnak ki a tablók, a képregény egy család életéből. A fényképek megfejtése a gyerekek számítógépén szabad utat enged a képzeletnek. Találtunk olyan filmdokumentumot, ami a családi legendák bizonyítékaként akart benne lenni a filmben. Az 1944-ben forgatott menettől a járókelők elfordítják a fejüket. Egy kor, amiben az emberek nem ismerik a barátság, a szolidaritás, az empátia kifejezések tartalmát – történelem mesélésében nehéz az igazmondás.

• Igen sűrű szövésű anyagot látunk jellel, múlttal, sok apró epizóddal. Mi teremti meg a koherenciát, mi hozza létre a film egységes világát?

Rávágom, hogy a kép, a zene. És hozzáteszem, nem biztos, hogy mindig rögtön kell tudni, melyik kép miről szól. Sokszor van úgy, hogy egy mondatnál az épp olvasott könyvet falhoz vágjuk. Aztán valahogyan a kötet előkerül, és kezdjük újraolvasni. Az idő nem old meg semmit, de hogy valami érdemes volt a figyelemre vagy sem, azt mégis mindig az idő mondja meg. A konvencionális történetmesélést egy családi életforma bemutatásakor nem találtam elég érdekesnek.

Ez az elhallgatás kora. Vagy ideje. Az emberek közötti kommunikáció nem csak szavakból áll, két ember között a legemberibb kapcsolat a csönd. Tétován nem lehet elmesélni egy történetet, a tétováság nem műfaj. A család mára nem konfirmált közösséggé vált. És a nem konfirmált létben gyakran kérdezzük meg Istent, mi a terve velünk, miért csinálja ezt velünk. Egy ilyen kérdést hangosan csak ironikus módon lehet feltenni, de a felvetés akkor is drámai. Az ironia a legtágasabb foglalat annak a fajta életnek, amit e film szerint nem irányít más, mint a véletlen.

A Filmpartners bemutatója: november 26.

BESZÉLGETÉS FELMÉRI CECÍLIÁVAL

Erdő mellett

SOÓS TAMÁS DÉNES

A SPIRÁL EGY TÓPARTI KAMARADRÁMA KERETEI KÖZÖTT BESZÉL AZ ÉLETELLENES BESZÜKÜLTSEGRŐL.

• *Hogyan jött az életedbe a filmezés?*

Tulajdonképpen véletlenül. Gyerekkoromban eszembe sem jutott, hogy filmrendező legyek. Jogot végeztem, mellette bábszínészként dolgoztam, de az csak egyféleképpen elégítette ki a kreativitásomat. Amikor a kolozsvári Sapientia Egyetemen indult film-fotó-média szak, beiratkoztam, mert érdekelt a televíziós újságírás, de végül a filmszakon kötöttem ki. Először rövid animációs filmeket készítettem, aztán a diplomafilmmel, a *Kakukk*-kal az élszereplős filmkészítést is kipróbálhattam. Akkor éreztem, hogy ezt szeretném csinálni. A filmrendezésben minden képességet használnom kell, ez az a szakma, amely az érzelmeimet, az intuíciómat, a szociális és a szervezőképességet is megmozgatja.

• *Ha ennyre igényled a sokoldalú kreatív munkát, hogyhogy nem jött szóba korábban, hogy művészettel foglalkozz?*

Olyan közegben nőttem fel, ahol ez fel sem merült opcióként. Reálgimnáziumba jártam, a családban pedig nem volt művész. Jártunk színházba, olvastunk könyveket, és ha a Duna TV-n véletlenül láttam egy Bergman-filmet, az nagyon tetszett, de eszembe se jutott, hogy a művészettel alkotóként is lehetne foglalkozni. Önhittségnek is gondoltam volna, ha azt mondom, hogy én rendező leszek. Kolozsváron nem is volt filmrendezőszak, a Sapientia-n abban az évben indult először, amikor beiratkoztam.

• *Míg a kolozsvári filmrendezők többsége jellemzően Budapestre jön továbbtanulni, te később a Bukaresti Egyetemen tanultál filmrendezést, és a kolozsvári Sapientia-n maradtál tanítani.*

A Sapientia-n volt egy bukaresti tanárom, ő biztatott, hogy ott tanuljak tovább. A bukaresti képzés fő vonzereje az volt, hogy a diplomafilmet kötelező 35 mm-

re forgatni. Én akkor már PhD-ztem, nem volt szükségem a mesterdiplomára, azért mentem, hogy kipróbálhassam a 35 mm-es filmezést. Jó tapasztalat volt román színészekkel, román stábbal dolgozni. A román közeg mindig nagyon kedves volt velem. A magyar is.

• *Mennyire nehezíti meg a helyzetet, hogy Kolozsváron élsz – Bukaresttől és Budapesttől is távol?*

Erdély provinciának számít filmgyártási szempontból, itt nincs filmgyártás. Ha itt élsz, egyik rendszerbe se tartozol igazán. Ha Pesten végzel, bekerülsz a magyar szakmai közegbe, ahol megelőlegezik neked a bizalmat. Ha Bukarestben végzel, szintén. Ha viszont Kolozsváron, akkor sem itt, sem ott nem előlegezik meg a bizalmat. Valószínűleg szerencsés voltam, hogy én már a kisfilmjeimet is Muhi András producerrel készíthettem, és végül sikerült előnyömré fordítani a helyzetet, és összehozni a *Spirált* koprodukcióban. A román filmgyártásban alapvetően is nehezebb labdába rúgni, és kolozsváriként még nehezebb elindulni a pályán. De ha egyszer sikerül, akkor pozitív hozadéka lehet, hogy több lehetőség áll rendelkezésre, mert a magyar és a román filmgyártásban is dolgozhat az ember.

• *Miért nehezebb a pályakezdés Romániában?*

A román filmgyártásban pontrendszer van. A rendező legjobb és legutolsó filmjét, a producer korábbi munkáit, valamint a forgatókönyvet pontozzák. Sokat számítanak a fesztiválszereplések, tehát fontos, hogy a rendező fel tudjon mutatni valamit, egy befutott producerrel pályázzon, és a forgatókönyv is jó legyen. Magyarországon elég, ha van egy jó filmterved, plusz megvan feléd a bizalom. Romániában nem. A pontszámok alapján

sorrendbe rakják a beérkezett pályázatok, és amíg van pénz, addig támogatják őket, ha elfogy, akkor meghúzzák a vonalat, és a többit már nem.

• *A román filmszakma mennyire befogadó a magyar filmesekkel szemben?*

Velem mindenki nyitott volt, támogató és kedves. Nem találkoztam semmiféle diszkriminációval.

• *Mégis te vagy az első erdélyi magyar alkotó, aki a Román Filmközpont támogatásával készíthet mozifilmet.*

Ennek az az oka, hogy eleve kevés erdélyi filmes pályázik hozzájuk. Kevés az erdélyi filmrendező, mert itt sokáig nem volt filmoktatás, másrészt a rendezőknek nem gyűlt össze annyi pontszámuk, hogy jó eséllyel pályázzanak. Aki filmet akar készíteni, az Budapestre vagy Bukarestbe költözik. Tudor Giurgiu, a román producerünk kolozsvári – ő a TIFF igazgatója is –, de ő is Bukarestben él. Én még nem költöztem el, mert egyelőre nem volt rá szükség. Egy operatőrnek vagy más szakembernek filmközpontban kell élnie, hogy meg tudjon élni.

• *A Filmalap felállása idején már arról beszéltél, hogy hamarosan pályázol hozzájuk. Azóta kilenc év telt el. Eddig érett benned a Spirál?*

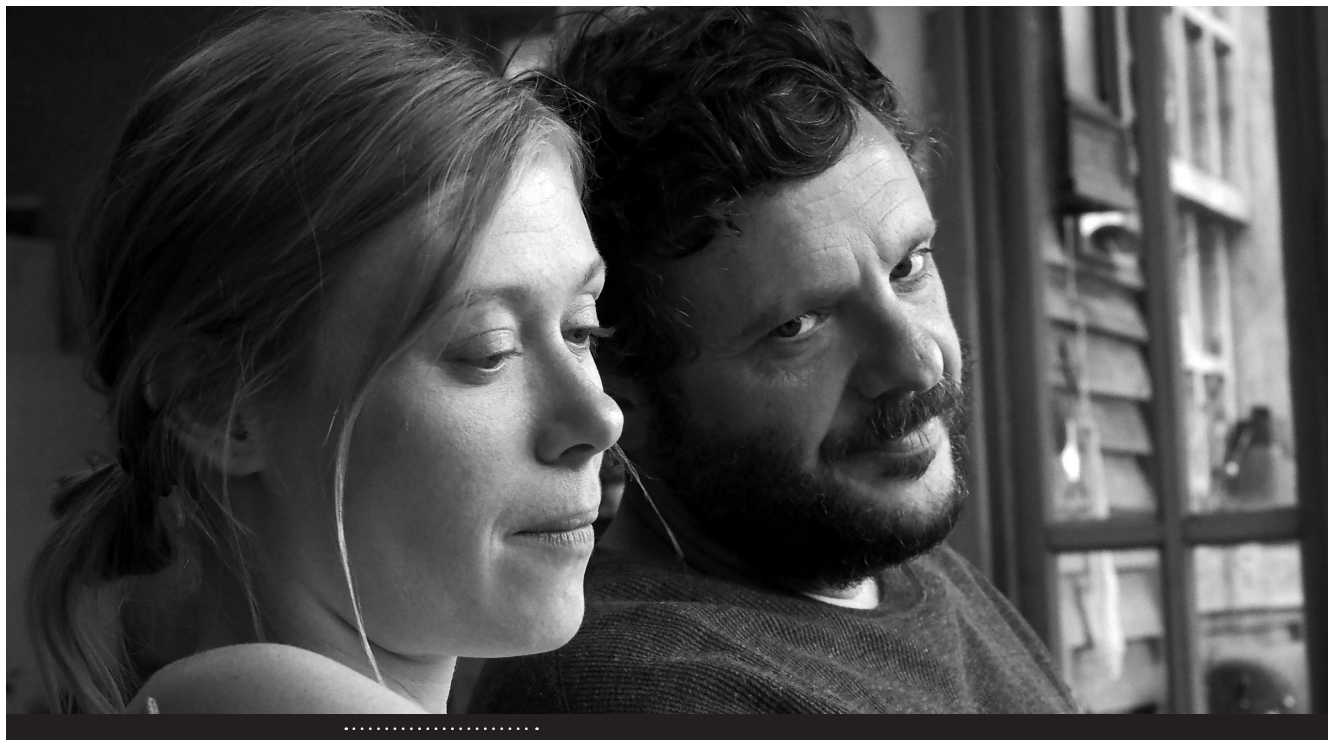
A történetnek is meg kellett élnie, és az írás is nehezen ment. Eleve lassan írok, de a forgatókönyv-fejlesztés is három etapos volt, két évig fejlesztettük a könyvet, és a gyártási pályázatok se zajlottak le egyik napról a másikra. Négy évszakban forgattunk, és az első télen nem fogyott be a tő, úgyhogy az is több mint másfél évig tartott előkészítéssel együtt. És hát én se vagyok egy Speedy Gonzalez. Nem foghatom csak a körülményekre a dolgot, mert azok végül szerencsésen összeálltak, de egy nagyjátékfilm eleve több évig készül, az én esetemben pedig még tovább.

• *Mi adta az inspirációt a Spirálhoz?*

A norvég tengerparton horgásztunk a volt férjemmel, ez adta az alapötletet, ami aztán sokat változott a fejlesztés során. Kim Ki-duk *Tavasza, nyár, ősz, tél...* és *tavasza* című filmje is inspirált – szeretem, ahogy nagyon radikális történeteket mesél el rettentő egyszerűen –, de a történetvezetése vagy a vizuális stílusa már nem köszön vissza a *Spirál*-ban.

• *Sajátos képi világot kölcsönöz a Spirálnak az erős szubjektivitás. Gyakran még a dialógszövegeknél is használod szubjektív beállításokat.*

Szerettem volna, hogy minden szereplőnek meglegyen a saját világa, amelyből



nem lát ki, nem érzékel, hogy a másik milyen helyzetben van, mert ő be van falazva a saját igazságába. A főszereplő nem tud kilépni azokból a keretekből, amiket saját maga

állított fel az életében, és ugyanazokat a köröket futja. Ez a beszűkültség életel- lenes: ha mindig ugyanazokat a köröket futja, ha nem próbál meg fejlődni, az halálhoz vezet. Arra törekedtünk, hogy a filmben mindezt vizuálisan is megjele- nítsük, és mindig benne legyünk az egyik szereplő világában, és úgy érzékeljük a másikat, ahogy ő is érzékel: ha idege- sít, akkor idegesítően, ha szereti, akkor romantikusan. Ez papíron jól hangzik, de gyakorlatban már nehezebb megvaló- sítani, mert nem akartunk olyan mecha- nikus-radikális megoldásokat használni, minthogy kizárólag szubjektív képeket mutatunk. Azzal pont ellentétes hatást értünk volna el, és elidegenítjük a né- zőket ahelyett, hogy bevonnánk őket a szereplők érzelmi világába. A nézőpont- váltások is kizökkenthetik a nézőt, ezért próbáltunk egyensúlyozni, hogy tudja- nak menni a történettel, de szubjektív szűrőn keresztül lássák ezt a világot.

• *Voltak más sarokkövek is, amelyekre fel- építették a vizuális világot?*

A négy évszakos forgatásból adódóan több etapunk volt, és az elsőben sokat kísérleteztünk. Amikor összevágtuk azt

Felméri Cecília:

Spirál

(Kiss Diána
Magdolna és
Bogdan Dumitrache)

az anyagot, akkor kristályoso- dott ki a film stílusa. Azt már az elején leszögeztük, hogy min- dig valakinek az ansnittjében vagy a POV-jában leszünk.

Soha nem látjuk külső ka- meraállásból a szereplőket, és ha egy másik szereplő is látszik egy beszélge- tésben, ő sokszor életlen. Sarokpont volt az is, hogy nem akartunk tóparti giccset. Pont azért, mert gyönyörű volt a sződligeti horgászto, kerültük, hogy kizárólag a szépségük miatt vegyünk fel képeket. Részben stíláriis döntésből, részben szükséghelyzetből fakadt, hogy az egész filmet kézikamerával forgattuk; eredetileg is szerettük volna használni, de forgatásszervezési okokból példá- ul nem volt időnk lerakni fahrtsíneket. Szerencsére Réder Gyuri annyira jól érzi kézikamerával a jeleneteket, hogy kivá- lóan oldotta meg a feladatot.

• *ASpirállényegében kamaradarab, ezért a szokottnál is fontosabb volt a casting, melynek végén az első filmfőszerepét alakító Kiss Diána Magdolnára, a Test- ről és lélekről-lel világhírüg jutó Borbély Alexandrára, és a román újhullám ismert arcára, Bogdan Dumitrachére esett a vá- lasztásod. Miért?*

A kolozsvári lét egyik hátránya, hogy ritkán tudom színházban megnézni a színészeket, de pozitívuma, hogy emi- att mindenkit nyugodtan behívhatok

castingra. Diával forgattam már egy tó- parti kisfilmet, lényegében a *Spirál* elő- történetét, de őt is behívtam újra, mert fontos volt, hogy a két színészno mit su- gall önmagában és egymáshoz képest. Dia és Alexandra is remek színészno, az pedig bónusz, hogy külsőre is hasonlítá- nak. Mindketten fehér bőriiek, szókék, de Alexandra másképp szőke, ezért kapott egy parókát, és az öltözködésében is kö- zelitettük Diához; amikor megérkezik a tóparti házba, még városiasabban néz ki, aztán egyre lehorgoltabb ruhákat hord. A férfiszerepre először magyar színészt kerestem, de már írás közben eszembe jutott Bogdan. Az volt a terv, hogy megta- nul annyira magyarul, hogy magát szink- ronizálja. Jól beszél magyarul, minden megszólalása hiteles volt, de az akcen- tusát nem tudta levetközni. Végül Fekete Ernőt kértem meg, hogy szinkronizálja le, ami, úgy érzem, nagyon jól sikerült.

• *Nagyot változott a világ, mióta lefor- gattátok a filmet. Aggódsz, hogy mi lesz a sorsa?*

Gondolkodtam, vajon hányan fogják most megnézni moziban, és biztos ez-e a legjobb pillanat a premierre, de mi- kor lenne jobb annál, mint azután, hogy Varsóban egy A-kategóriás fesztiválon debütál? Aggasztó a helyzet, de ezekre a körülményekre már nincs ráhatásom. Bízunk a legjobbakban.

A Vertigo Média bemutatója: november 19.

SPIRÁL

Körbe-körbe

KOVÁCS KATA

FELMÉRI CECÍLIA ELSŐFILMJÉT AZ ELBESZÉLŐSZERKEZET ÉS A MOTÍVUMOK SZINTJÉN A SPIRÁLIS ELV, A CÉLTALAN VISSZATÉRÉS DINAMIKÁJA HATÁROZZA MEG.

A Kolozsvárott született, negyvenes éveie elején járó Felméri Cecília rövid animációs és dokumentumfilmek (*Boldogságpasztilla*, *A Drakula dilemma*, *Mátyás, Mátyás*, *Eladó remények*) és számos díj, köztük a Magyar Filmszemle Legígéretesebb fiatal tehetség díja után érkezett el most a nagyjátékfilm debütálásához. A román-magyar koprodukcióban készült *Spirál* tematikai és dramaturgiai szempontból Felméri 2011-es kisjátékfilmjéhez, a *Végtelen percek*hez áll a legközelebb, mely nyolc rövid jelenetre tagolva, a nézőpontok változtatásával mond el egy kórházban játszódó történetet.

Mindkét film középpontjában a véletlen szülte, tragikus eseményhez kapcsolódó egyéni felelősség kérdése és az emberi kapcsolatok állnak. Míg Felméri korábbi filmjei alapján tudjuk, hogy jó érzéke van a groteszkhez és a társadalomkritikához, a *Spirál* hangvétele végig drámai. A *Végtelen percek*ben képeskönyvszerűen, szinte játékosan rajzolódik fel a kórházi épületben és

környezetében, egymás mellett, alatt, feltett zajló, összekapcsolódó események térképe, a nagyjátékfilm origója pedig a kis, tóparti ház és a környék élővilága, mely fokozatosan egyre riasztóbbá válik. Mindkét történetben megjelennek a krimi, a thriller és a melodráma elemei, de a rendező végső soron egyik műfaj mellett sem kötelezi el magát. Mindkét filmet a spirálszerűség elve mozgatja, a címben megjelölt végtelen spirál egyszerre utal a főhős lelkiállapotára, élethelyzetére és a film elbeszélőszerkezetére, melyet a célirányosság helyett a leíró jelleg dominál.

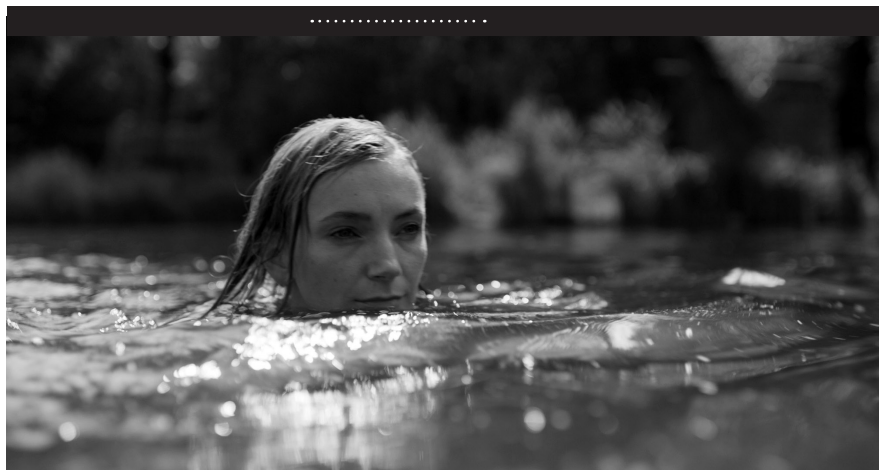
Bence (Bogdan Dumitrache) rejtélyes módon eltűnt apjától örökölt egy horgásztavat a hozzá tartozó, idilli kis házikóval, ahol a városba visszavágyódó, a vidéki csendtől és romantikától megcsömörlött, rosszkedvű Jankával (Kiss Diána Magdolna) él. Kettejük kapcsolata messze túl van a csúcson, pedig a java elvileg még hátravan. A lánykérés minden meghittségtől mentes, a családalapítás réme megkésett menstruációk képé-

ben kísért, a napokat ismeretlen eredetű, erős feszültség hatja át. Azután, hogy – ahogy Bence fogalmaz: –, Janka „elment”, megjelenik Nóra (Borbély Alexandra), és finom rámenősséggel kezébe veszi a birtok menedzselését, a férfit, bár vonzódik hozzá, a múlttól képtelen szabadulni.

Felméri pontosan felépített sztorijában helyes ritmusban érkeznek a suspense elemek, mégis elsősorban az intenzív színészi jelenlét miatt hiteles. Dumitrache visszafogott eszközökkel jeleníti meg a titkokkal teli belső vívódást, az ő játékának köszönhető, hogy a cselekmény a titkok egy részét a néző fantáziájára bízhatja, nem szükséges ezeket felfejteni. Bence története is spirál, hiszen a traumával való szembenézésre és a feldolgozásra nem, csak a menekülésre és az ismételésre képes. Kiss Diána Magdolna és Borbély Alexandra összetetten ábrázolják ugyanannak a nőtípusnak a két változatát, a film pedig finom eszközökkel, egyes visszatérő motívumok újrajátszásával érzékelteti a két karakter közötti hasonlóságot és a különbségeket. A visszatérés és a spirálszerűség sokrétűen jelenik meg tehát mind a történet, mint a vizualitás szintjén, elég csak a házba berépülő madár motívumára gondolni.

A feszes szerkezet és a kimagasló színészi teljesítmények mellett a *Spirál* másik erőssége a sokrétű közegábrázolás. A film az első perctől nagyon finoman sejteti, hogy a tavat körülvevő élővilág ellenségessé is válhat, folyamatosan felveti ugyanakkor a természettel együtt élő, sőt, abból élő ember felelősségének kérdését, az ezekhez kapcsolódó feszültséget túlzások nélkül aknázza ki. A kamarajátékfilm formája zárt rendszere a korlátozó tényezők, a kisszámú szereplő alkalmazása és a külvilág kizárása mellett teret enged annak, hogy az alkotók a történetmondás, a térszervezés és a karakterrajz terén bizonyítsanak, és Felméri kevéssé kockázatt vállaló, ám átgondoltan felépített elsőfilmje ezt maradéktalanul teljesíti is.

SPIRÁL – magyar, 2020. Rendezte és írta: **Felméri Cecília**. Kép: **Réder György**. Zene: **Balázs Ádám**. Vágó: **Politzer Péter**. Szereplők: **Bogdan Dumitrache** (Bence), **Kiss Diána Magdolna** (Janka), **Borbély Alexandra** (Nóra), **Fekete Ernő** (Bogdan). Gyártó: **Spirál Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. 100 perc.



VISSZATÉRÉS EPIPÓBA

Mesediktatúra

KOVÁCS BÁLINT

DOKUMENTUMFILM A GYEREKEK ELLENI SZEXUÁLIS VISSZAÉLÉSEI MIATT ÉVTIZE-
DEKKEL KÉSŐBB LEBUKOTT TANÁR TÁBORAIRÓL.

Közepes. Ezt a megalázó „becenevet” adta a körülrajongott Sipos Pál tanár úr a hatéves Oláh Juditnak a legendás szendrői gyerektáborban, az értelmiségi liberális szülők anti-úttörőtáborában, ahová kiváltság volt bekerülni. És már ez a név – amely révén egy kisgyerekek több tucat másik előtt saját állítólagos közepszerűségét kellett hirdetnie – is elég bizonyíték lenne arra, hogy ezzel a táborral nagyon nem volt minden rendben. De aligha van olyan magyar nézője Oláh Judit *Visszatérés Epipóba* című dokumentumfilmjének, aki ne úgy ülne le a képernyő elé, hogy Magyarai Péter 2014-ben, a 444.hu-n publikált cikkéből pontosan tudja, ennél sokkal nagyobb bajok is voltak. Az, hogy Sipos Pál Epipónak nevezett mesediktatúrájában – ahol ő volt a diktátor –, miután fizikai fenyegetéssel megalázó büntetésekkel és persze lehangoló karizmájával kiválogatta a többiekénél onnantól egyenlőbb kedvenceit, őket rendszeresen molesztálta is.

A *Visszatérés Epipóba* tulajdonképpen két, a témát körüljáró film: egy csendes, visszafogott, mégis működő és egy hangzatosabb,

ami mégis erőtlen. Az első nem is annyira a szendrői táborról szól, inkább általánosabb, örökérvényű dolgokról. A film kerete is ezt emeli ki: a felnőtt Oláh Judit kislánya épp elutazna élete első táborába, ráadásul a szülői beleegyezési nyilatkozat szerint a szervezők nemigen akarnak felelősséget vállalni semmiért, bokaficamtól hirtelen halálig.

Oláh tehát azt járja körül a filmnek ebben a másiktól persze el nemkülönülő felében, hogyan lehetséges, hogy a szülők, a többi tanár, vagy akár a konyhásnénik nem vettek észre semmit még a gyerekek folyamatos megalázásából sem – amelyhez az alapbüntetésen, az erős seggbetűgáson és a többi hasonlón kívül az is hozzátartozott, hogy idővel az idősebb gyerekek is alázni kezdték a kicsiket, mert látták, hogy ennek itt ez a módja és kész –, pláne nem a szexuális bűncselekményekből. Oláh saját szülein is számon kéri a kamerák előtt: miért nem kérdeztek többet? Miért nem vették észre? Miért nem olvastak úgy a gondolataiban, ahogyan egy gyerek hiszi, hogy a mindenható szülei biztosan képesek rá? És ez a fokozottan és zavarba ej-

„Büntette
a nyafogást”



tően személyes hangvétel jelentős súlyt ad ezeknek a részeknek, ráadásul a rendező-főszereplő erős üzenetet is megfogalmaz végül: nem is elsősorban azon kell dolgoznunk, hogy visszaszorítsuk a bűnöket, hanem mindenekelőtt azon, hogy egyáltalán merjük azokat észrevenni, és merjünk panaszkodni rájuk. (Siposnak persze az volt a visszanézve már-már ördögien okos módszere, hogy tiltotta és büntette a bármiféle „nyafogást”). Az már csak hab a tortán, hogy Oláh mindehhez felkutatott több, sosem látott, dokumentumként hatalmas értékű videófelvételt a táborokról.

A film másik rétege szól magáról a szexuális bűncselekmények feltárásáról; ennek legnagyobb sikere, hogy két áldozat is megszólal a filmben. Mindez persze akkor is megrázó, ha korábbi már tudható volt mindaz, ami elhangzik a filmben – hozzá kell tenni, elfogadhatatlan, hogy a filmben egyszer sem hangzik el a 444.hu vagy az alapcikk szerzőjének neve annak ellenére sem, hogy a készítő is elismerik, anélkül ez a film sem jött volna létre. Oláh ugyanakkor a beszélő fejes vallomásokon kívül különös formát választott a filmjéhez: egy pszichodráma csoportban gyűlik össze több olyan felnőtt, aki anno részt vett a táborokban, és itt részben újrátjátszák traumáikat, részben az ottani tapasztalatok megélését fogalmazzák meg. E részek viszont nem kelnek életre a képernyőn, inkább az látszik belőlük, hogy az azon résztvevőknek alighanem fontos lehetett a trauma feldolgozásában. Ezek a részek hozzájárulnak a film máshol is meglévő ritmusproblémáihoz, nincs kifejtve céljuk, módszertanuk, néha – mint a számháború jelenetében – még értelmük sem, információtartalomban viszont alig adnak hozzá a többihez, a szóba kerülő, egyébként fontos témák itt kifejtetlenek maradnak, ráadásul így a személyes jelleg oltárán feláldozzák az igazán tág kontextust is.

Különös film lett emiatt a *Visszatérés Epipóba*: talán nem pont ott és nem pont úgy hat, ahol várnánk tőle; nem primer szintje, csak második rétege működik – az viszont jól.

VISSZATÉRÉS EPIPÓBA – magyar dokumentumfilm, 2020. Rendezte és írta: **Oláh Judit**. Kép: **Gyuricza Máttyás**. Zene: **Asher Goldschmidt**. Vágó: **Sass Péter**. Szereplők: **Oláh Judit, Miklósi Gábor, Kovács Mihály, Konyor Sylvia, Oláh Gábor**. Gyártó: **HBO / Campfilm**. Forgalmazó: **HBO**. 84 perc.

FRISS HÚS

Rövid találkozások

FEKETE TAMÁS

AZ IDEI FRISS HÚS NEM CSUPÁN IDŐZÍTÉSE, HANEM A FILMEK TÉMAI MIATT IS AZ EGYMÁSRA FIGYELÉS ÉS SZEMÉLYES KÖZELEDÉS SZÓSZÓLÓJA LETT.

A mág szeptemberben a filmvilág Vencéljében ünnepelte a nemzetközi fesztiválok visszatérését – a csak a válogatás címeit bejelentő Cannes, illetve az elhalasztott, törölt, vagy online formában megtartott rendezvények után –, addig Magyarországon egy jóval kisebb és rövidebb szemle, az immár 8. alkalommal megrendezett Friss Hús jelentette a járvány utáni/ alatti első jelentősebb fesztivált. Az eredetileg március végére tervezett program ráadásul tavasszal az első között volt, melyet a szervezők lemondani kényszerültek, így a szeptemberben bepótolt fesztivál fokozottan jelezte a folytonosságot. Ugyanakkor természetesen újfajta intézkedésekre is sor került, és részben ezek következtében megváltozott nézői viselkedést is kívánt a rendezvény, így valószínűleg huzamosabb ideig ugyanolyan elengedhetetlen része

lesz a fesztiválélménynek a bejáratilázmérés és a maszk, mint a mozi, és a külföldi zsűritagok sem a színpadon, hanem a terem vásznán közölhetik végső döntéseiket, ám ezzel együtt a fesztivál szellemisége teljességgel megmaradt eredetinek, nyüzsgőnek és az elnevezésben is visszaköszönően frissnek.

Az egyhetesre nőtt fesztivál műsorán idén egy sor, immár szokásos kiegészítő szakmai program és beszélgetés, előadás és pitchforum mellett több mint 20 blokkra lehetett beülni: több tematikus összeállítás (gyerek, senior, sci-fi, horror, queer, nemzetközi dokumentumfilm) mellett a nemzetközi versenyprogram három, a hazai pedig hat szekcióba került, így előbbiben 17, utóbbiban pedig összesen 28 kisjátékfilm indult a díjakért, ráadásul régen tapasztalt, egyenletesen magas színvonalon.

Kölcsey Levente:
Szünet
(Terhes Sándor
és Simkó Katalin)



Az idei filmek között az általános, helytől és időtől független darabok domináltak, melyek szinte bárhol és bármikor megtörténhetnének – alig-alig jelentek meg a feszültségektől fűtött, átalakulóban lévő világ problémái, ahogy szinte alig volt olyan film, mely jellemzően 2020 Magyarországra reflektált volna. Kivételt ez alól éppen a fődíjas film jelentett: Kölcsey Levente *Szünet* című rendezése szinte pontosan egy iskolai szünetnyi játékidőben, 12 percben mesélt a magyar iskolarendszer működéséről, érintve többek között a tankötelezettség felső korhatárának néhány évvel ezelőtti leszállítását is. A Terhes Sándor által játszott szakközépiskolai igazgatót az egyik diák szülei felkeresik, hogy kérelmezzék gyermekük kiiratását, hogy a fiú végre munkába állhasson. Az ügyintézés módjában és gyorsaságában pontosan feltárul bármely hazai közoktatási intézmény kényszerű működési rendje, a film végén kívülről (szinte láthatatlan elkövető által) betört ablakban megtestesülő düh és feszültség pedig kiválóan ellenpontoszza a tanári szoba felszíni nyugalma, ahol azonban nem csupán jövődöntéskörül döntenek egyetlen pillantás alatt, de hosszú évek elfojtott feszültségei és megoldatlan problémái is ott izzanak a mélyben, mintha azt a bizonyos követ az oktatási rendszer bármelyik érintettje bedobhatta volna.

A múlt század magyar történelme azonban több filmben is megjelent, és mindkettő erős stilizálással nyúlt hozzá: Dombrovsky Linda *Újjászületés* című rendezése a Gulágon játszódik, és alapját egy olyan történet képezi, amely eredetileg Sára Sándor *Nehézsorsúak* című dokumentumfilmsorozatában hangzott el. Az egyetlen snittből álló kisfilm jóval több formai bravúrnál: nem csupán a tábor miliője elevenedik meg, de egyúttal az egyik legmegrázóbb alkotás volt a szemlén. Dombrovsky már korábbi munkáival is megmutatta, hogy ő az egyik legérzékenyebb fiatal magyar rendező, akinek legnagyobb titka éppen a csendes és értő odafigyelés.

Bernáth Szilárd *Szabadok* című munkája az '56-os forradalom idején játszódik, és már főszereplőjének kiválasztásban is meglepően bátor: a most is kiváló Vilmányi Benett az ÁVH egyik tagját alakítja, aki a Köztársaság



téri pártszékház elleni ostrom után elmenekül, majd a behívott orosz csapatokkal együtt tér vissza a fővárosba. A párthoz a végsőig hűséges fiatalembernek egy váratlan helyzetben döntenie kell: képes-e meghúzni a ravaszt, mikor egy csapat, puskákkal rohangáló gyerekek találkozik. Az erkölcsi dilemma kimerevített pillanatában azonban a műfaj is megváltozik, és hirtelen egy musicalben találjuk magunkat, szellemesen rímelő dalszövegekkel és gépfegyverrel táncoló pufajkás katonákkal. Dombrowszkyhoz hasonlóan Bernáth sem bújik el a forma mögött, a hősré keserű kijózanodás vár a varietészám elhalkulása után.

Teljesen más megközelítésű a forgatókönyvíróként már játékfilmeket is jegyző (*Virágvölgy*, *Az Úr hangja*, *Déva*), ám rendezőként csak most debütáló Nagy V. Gergő már címével is sejtelmes és megragadó, *Az ezredes a vörös nőért sír* című kisfilmje. Noha a szereplők egyenruháján magyarul olvasható a Rendőrség felirat, meghatározatlan időben és országban járunk; az egyetlen biztos pont az a szűnni nem akaró fájdalom és epedés, amit a névtelen ezredes a bizonyos, szintén név nélküli vörös nő után érez, még 17 évvel az után is, hogy az elhagyta őt. Ez a mindent átható, végtelen vágyódás fűti a filmet, melyben a rendőrtiszt pótcselekvésekkel igyekszik elevenen tartani a nő jelenlétét, a dramaturgia pedig legalább annyi misztikumot és

Beleznai Márk:

Agapé

(Gryllus Dorka és Kenéz Ágoston)

ellipszist használ, mint amennyi a nő alakját is körbelengi. A sokéves fáradhatatlan munka a rendező sajátja is: öt éve éppen itt, a fesztivál első pitchfórumán nyert ötletével, most pedig a Magyar Játékfilmrendezők Egyesületének díját vehette át a megvalósult munkáért.

A fesztivál legtöbbször visszatérő motívuma a találkozás és a kapcsolatfelvétel volt. Már-más formában és egymással különböző viszonyban állók között, sokszor több évtizedes különbséggel, de ez történt meg a szemle legjobb és a zsűri által is legjobban szeretett filmjeiben.

Szelezcki Rozália tavaly elismerő oklevelet kapott az Arany János-ballada nyomán készült *Rozgonyinéért*, idén pedig *a Mióta velem jár* a Friss Hús Favoritja lett. A cím a Neurotic egyik dalának szövegéből származik, a Tasnádi Bence által játszott Bögös pedig egyértelműen Pajor Tamás alteregója, aki olyan tökéletesen hozza az ön- és közpusztító rockszót, mintha egyenesen Xantus János kultikus *Rock-térítőjéből* ugrott volna át ide. A 8 éves lányával egy napot közösen eltölteni kényszerülő zenész története egy kisebb alámerülés a 80-as évek undergroundjában is, amely korántsem annyira szakadt és lepusztult, mint az a korszakot ábrázolni kívánó filmek világára jellemző, ám bármilyen színes a cukrászdában felszolgált mignon, és a helyiség berendezése, a sarokban ugyanígy gyanús alakok ülnek, fejük-

ben már a feljelentést fogalmazva. Ám a filmnek nem annyira a korszak, illetve Pajor alakjának rekonstruálása a legfontosabb célja – sokkal inkább akar szólni apa és lánya egymásra találásáról.

Szintén egy kislány a főszereplője Rudolf Olivér *Minden este, mikor leviszed a szemetet* című munkájának, ám ő pár évvel már idősebb, mint a *Mióta velem jár* Málnája, és más érzelmek is hajtják. A 13 éves lány furcsa vonzalmat érez a szomszédban lakó, nála legalább 20 évvel idősebb férfi iránt, és miután egy átlátszó indokkal áthívja magukhoz, színt vall neki, ezzel pedig nem csak a fiatallembert hozza zavarba, de a nézőt is. A főszerepet alakító Széll Viktória kapta a legjobb női főszereplő díját, ennek apropójából pedig ki kell emelni, hogy a fesztivál bővelkedett a jobbnál jobb, természetességgel teli gyerekalkításokban – a már említett *Mióta velem járban* látott Bercovici Emma mellett emlékezetes alakítást nyújtott a *Reggelim a vacsorád* két főszereplője, Vogl Lolita Noa és a már egyetemre járó, és jelentős színészi múlttal bíró, de nagyon fiatal Szőke Abigél is.

Ha a fesztivált márciusban rendezték volna, talán még nem tudhattuk volna, hogy a kisfilmek között egy cannes-i szereplőt is üdvözölhetünk, most azonban már tudható volt, hogy az egyetemi vizsgafilmeket bemutató Cinéfondation beválogatta Beleznai Márk rendezését, az *Agapét* is. A meglehetősen ritka módon két díjjal is kitüntetett filmben (legjobb színész – Kenéz Ágoston, illetve legjobb 30 év alatti rendező) egy elsőéves egyetemista és egy elvált nő közti kapcsolat megszületésének lehetünk tanúi. A film a francia új hullám keresetlenségét és természetességét idézi, és olyan apró, látszólag lényegtelen pillanatokat és mondatokat villant fel, mintha nem is szűk negyedórában kellene mesélnie egy kapcsolat elejéről. Egy békés, járványmentes időszakban (amiben ezek az alkotások is készültek) egészen biztosan másképp néznénk ezeket a filmeket. Így azonban már valami mást is megláthatunk az egymás felé fordulás, a figyelem és a megszólítás hol régóta tervezett, hol csupán alkalom adta megnyilvánulásaiban. Jó lenne minél többször találkozni – ezekkel a fiatal rendezőkkel is. •

PÁPAI ZSOLT: HOLLYWOODI RENESZÁNSZ

Marlowe macskája

SCHUBERT GUSZTÁV

EGY STÍLUSFORRADALOM OKNYOMOZÓ MONOGRÁFIÁJA.

Miközben rengeteg amerikai filmet nézünk, filmtörténeti ismereteink Hollywoodról minimálisak. E tudatlanságon a szocializmus kori filmkönyvkiadás nem nagyon igyekezett változtatni. A hollywoodi film történetéről, a tősgyökeres hollywoodi zsánerekről magyar szerzőtől monográfia alig jelent meg (külfölditől se nagyon), Magyar Bálint *Amerikai filmje* és Berkes Ildikó *A western*-je ritka kivétel. Amerikai színészek, rendezők portréiban sem bővelkedtünk. Szalay Károly Chaplin-életrajza és Nemes Károly Orson Welles-monográfiája mellett legfeljebb a Filmbarátok Kiskönyvtárának szükségképpen elnagyolt miniportréit említhetjük (Alfred Hitchcock, Walt Disney, Greta Garbo, Elia Kazan, John Cassavetes).

Az áttörést Király Jenő műfajtörténeti elemzése hozták. Nem is akármilyen minőségben. Király munkássága világszínvonal, sőt bizonyos területeken a nyugati sztenderdet is meghaladja. Nem pusztán az életmű gigantikus terjedelmével, mint inkább kitűnő rendszerező képességével

és meginkább tűpontos elemzéseivel. Király munkássága erősen hatott e könyv szerzőjére, ezt nem annyira a hivatkozások gyakorisága, mint inkább Király módszerének követése jelzi. Király a műfaji, műfajtörténeti, stilisztikai elemzést mindig nagyobb összefüggésekbe helyezi el, a filmek, trendek kultúrtörténeti, politikai háttérét is alaposan elemzi. Igaz, Pápai a morálfilozófiai, lételméleti szférába már nem követi mesterét, a film- és stílustörténet határain, illetve a politikatörténet határain belül marad. Bölcs mértéktartással, mert az így felderítendő terület sem csekély mértékű, feltérképezése egyszerű feladatnak semmiképp nem tekinthető. A Hollywoodi Reneszánsz nemcsak nálunk ismeretlen terület, de az amerikai szakirodalom sem tárta még fel teljesen. Alighanem azért, mert a rá következő stílusorszak, Új-Hollywood (Spielberg, Lucas, Coppola, Scorsese, De Palma és a többiek) tulajdonképpen maga alá temette a Hollywoodi Reneszánsz romjait.

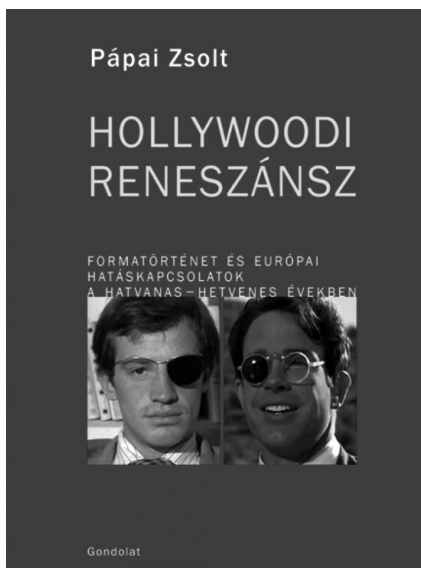
Pápai régési precizitással és figyelemmel tárja fel e feledésbe ment filmes stílusforradalom eredményeit. Könyve bevezetőjében madártávlatból veszi szemügyre a megkutatandó ásatási helyszínt. Ez a stílustörténész céljait és módszereit is felvázoló 120 oldalas bevezetés nagyon hasznosnak bizonyul az 530 oldalas opus esetében. A távlati képet a részletek feltárása követi, előbb a Hollywoodi Reneszánsz műfajait, majd legfontosabb filmjeit ismerhetjük meg, nagyon alapos – és keresztthivatkozásokkal teli – elemzésekből. Ez azonban még csak leíró jellegű filmtörténeti munka lenne, amolyan hasznos, látványos, de szellemi izgalmakban nem igen bővelkedő növényhatározó. Pápai azonban igazi filmtörténész módjára a változások hátterére, okaira és következményeire is kíváncsi. Mi, miért és hogyan történt a 60-as évek közepén, mi és miért

tűnt el, alakult át, született meg? A stílustörténeti elemzés ettől az oknyomozó szenvedélytől válik igazán izgalmassá. Kíváncsiság, képzelőerő ritkán párosul szakmai felkészültséggel, alapaossággal, e kettő kombinációja révén minden fontosat megtudunk a Hollywoodi Reneszánszról. Pár mondatban összegezni e súlyos kötet részletgazdag elemzését nyilván lehetetlen, de a Twitter korában mégis ajánlatos: a Hollywoodi Reneszánsz volt az amerikai film részben európai hatásoktól is fűtött újhulláma; a kreatív válasz a 60-as évekre elavult, belterjessé és akadémikussá vált hollywoodi stílusra és szellemiségre. A reneszánsz normaszegő volt, de nem szélsőségesen radikális, mint európai mintái, a papa moziját nem akarta mindenestül megtagadni, felhasználta Óhollywood műfajainak többségét, de ókonzervatív szemléletüket nem követte. Különösen jól látszik ez olyan őshonos amerikai műfajok színéváltozásában, mint a western vagy a gengszterfilm. A óhollywoodi western jellemei gránitba voltak vésve, a törvényt megtestesítő seriff makulátlanul jó volt, a postakocsi kirablója velejéig gonosz, a történet pedig a Pony Expressnél is gyorsabban vágatott a törvényes rend helyreállításának happy endje felé. A „revizionista” western seriffjét minimum a kétely emésztí, ha ugyan erkölcsében, módszereiben át nem lépte már a törvényesség határát. Miközben a törvényenkívüli szörnyeteg mindinkább emberi arcot öltött. A vietnami háború és a véres belviszályok Amerikájában „minden egész eltörött”, a hősök és antihősök egyértelmű jelleme, a műfaji szabályok, a klasszikus elbeszélésmód, a Reneszánsz esztétikája, stílusa, világszemlélete hűen tükrözte ezt a meg hasonlást.

A 70-es évek politikai konszolidációja Hollywoodot is stabilizálta. Új-Hollywood „fenegyerekei” (különösen Spielberg és Lucas) jóval simulékonyabbak voltak, mint a reneszánsz emblematisz alkotói, Altman, Kubrick, Peckinpah, Arthur Penn, vagy az Európából érkezett Boorman, Forman és Polanski. A Hollywoodi Reneszánsz stílusforradalmát Spielbergék tovább vitték ugyan, de a normaszegés és a kritikusabb szellemiség szabadságát idővel feladták.

Hogy mi volt a szerepe a Hollywoodi Reneszánszban Phil Marlowe macskájának? Megtudhatják a könyv 229. oldalán. És ha már ott tartanak, olvassák el az egészét. Megéri. Alapkönyv.

GONDOLAT KIADÓ, 2020.



/// LICHTER PÉTER: STEVEN SPEILBERG FILMJEI

Ötödik típusú találkozás

/// ZALÁN MÁRK

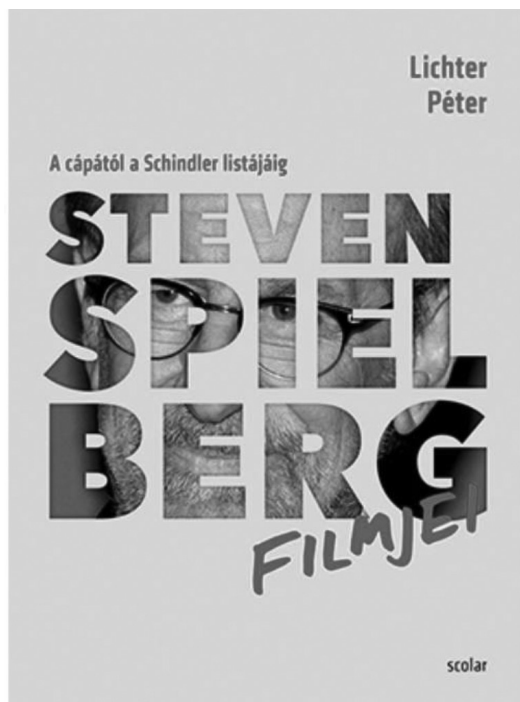
LICHTER PÉTER KALANDJA ÚJ-HOLLYWOOD NAGYMESTERÉVEL.

Noha Steven Spielberg évek óta az egyik legismertebb és legnépszerűbb filmrendező hazánkban is, a munkásságát bemutató magyar nyelvű kiadványokkal (leszámítva John Baxter 2004-es biográfiáját és Pápai Zsolt portréját a *Korszakalkotók* kötetből) finoman szólva nem vagyunk bőségesen ellátva. A hazai filmes könyvkiadás azonban nemcsak az egykori „fenegyerek” pazar életműve, hanem olyan meghatározó kortárs alkotók pályáját bemutató kötetekkel is adós marad, mint – csak néhány példát említve – Wes Anderson, Christopher Nolan vagy Martin Scorsese. Éppen ezért örömteli tény, hogy a Scolar Kiadó gondozásában megjelent Lichter Péter új, Steven Spielberg műve-

it bemutató könyve, mely szemben megtévesztő alcímével (*A cápától a Schindler listájáig*) nem az életmű egy bizonyos szakaszát, hanem a rendező valamennyi eddig elkészült nagyjátékfilmjét vizsgálja a *Párbajtól a Ready Player One*-ig. Korábbi köteteivel (*Utazás a lehetetlenbe*, *52 kultfilm*) Lichter már tanúbizonyságot tett olvasmányos, laikusok számára is könnyen befogadható írói stílusáról, melyben remekül megfér egymás mellett az impozáns szaktudás és a filmek iránti határtalan rajongás. A kötet első szembetűnő és egyben szimpatikus vonása, hogy a szerző talán eddigi legszemélyesebb hangvételű művével állt elő. Ennek ténye nemcsak a bevezető szövegből (melynek olvasása során számos, nyolcvanas években született, német hangalámondásos VHS kópiákon „nevelkedett” nemzedék ismerhet magára), hanem a gyakran szubjektív tapasztalatokkal kiegészített filmelemzésekből is világossá válik. Lichter már-már gyermeki lelkesedéssel ír választott és bevallottan csodált rendezője több évtizedes, szakmai sikereket és bukásokat egyaránt magába foglaló pályafutásáról, ám az olvasó számára a kötet többet nyújt filmek szemléltetésénél és konkrét jelenetek elemzésénél, a szövegek ugyanis egyaránt kitérnek filmtörténeti korszakokra (elsősorban Új-Hollywoodra), értekeznek kritikai visszhangokról, műfajokról, és ismertetik meg az olvasókat több film kulisz-

zatitkaival, avagy keletkezésük történetével. Lichter remek elemzései és izgalmas interpretációi mellett a könyv másik erénye, hogy a rengeteg különféle információt képes egységben tartani, nem kalandozik el túlságosan más, a tárgytól eltérő irányba, hanem a jó arányérzékét megtartva visszatér vizsgált témájához vagy az adott filmhez. Megfogalmazásai szellemesek és frappánsak, ám olykor túlírtak, ami bizonyos esetekben nem túl szerencsés, majdhogya nem képzavaros mondatokat („filmnyelv emésztőrendszere”) eredményez. A szerző Spielberg iránti lelkesedésében ugyan sokszor vitatható állításokat fogalmaz meg (például azt, hogy a *Schindler listája* egyes képsorai olyan klasszikusok szintjére emelik a filmet, mint az *Apokalipszis most* vagy a *Jöjj és lásd*), elfogultsággal ugyanakkor nem lehet vádolni, hiszen többször tesz kritikai megjegyzéseket a rendező filmjeire és rendre rámutat azok visszatérő dramaturgiai következtetlenségeire. Az egyes művek elemzései csupán néhány oldalt számlálnak, ám így is kellőképpen tartalmasak és kiemelik a filmek fontosabb jellemzőit. Mégis, egyes szakaszok hagynak némi kívánnivalót maguk után, például nem derül ki, mit gondol a szerző a *Harmadik típusú találkozások*, több kritikusa által gyengébbnek vélt rendezői változatáról, vagy az *E. T.* digitálisan felújított kiadásáról, mely nem kis felháborodást váltott ki az eredeti verzió keményvonalas rajongói körében. Hiányzik továbbá a kommunikáció témájának bővebb elemzése, mellyel Lichter csak érintőlegesen foglalkozik, márpedig e visszatérő motívum legalább olyan markánsan van jelen a teljes életműben (többek között *Harmadik típusú találkozások*, *E.T.*, *Amistad*, *Terminál*), mint azok, amelyekről a szerző nem mulaszt el említést tenni. Elenyésző kivetnivalóit leszámítva Lichter könyve kifogástalan portré a napjainkban is rendületlenül aktív Spielbergről, és egyaránt remek olvasmány a rendező rajongóinak, valamint azoknak is, akik az életművel csak most kezdenek el ismerkedni. Felettébb üdítő lenne más filmrendezőkről is hasonlóan színvonalas és olvasmányos kötetekkel találkozni a jövőben.

SCOLAR KIADÓ, 2020.



DONALD RAY POLLOCK: MINDIG AZ ÖRDÖGGEL

Középnnyugati Psycho

SZABÓ G. ÁDÁM

A DÉL-OHIÓI GÓTIKUS REGÉNYBEN A GONOSZ NEMCSAK VALLÁSI TERMÉSZETŰ.

Theherfuvarozóként és kétkezi munkásként húzott le 32 évet a Meade Papírgyárban Donald Ray Pollock – szülővárosa, Knockemstiff egy életre elegendő élményanyaggal látta el. Megosztanak a vélemények arról, honnan kapta a nevét a dél-ohiói település. Egyesek kocsmái bunyót, mások az érleletlen whisky gúnynevét említik, de általában a férjét hűtlenségen kapó asszonynak sajátosan („*Knock 'em stiff!*” = „Verd szarrá!”) reagáló pap esetét fogadják el. 2008-as novella-gyűjteménye után regénye, a *Mindig az ördöggel* is hasonló stílári és tematikai fordulatokból építkezik.

Pszichózisoktól sújtott, kilátástalanságba merült embereket követ az író: páriái kitörölhetetlen traumákat cipelnek, passzivitásuk csak tovább hizlalja lappangó démonaikat. Vallási fanatizmus, szexuális frusztráció, a háború elmeroncsoló utóhatása – Pollocknál a gonosz sötét impulzusaink örökérvényű metaforája, regénye a mentális betegségek érzékletes rajza. Generációról generációra öröklődnek a kínok, a *Mindig az ördöggel* kiemelt témái az apáról fiúra szálló erőszak és vallási téboly. A 18 éves Arvin Russellt és mostohahúgát, Lenorát e nyugtalanító örökség köti össze – előbbire méretetlen agressziót, a csendes-óceáni frontról hazahozott Lugert és az erdei foháskodás bizarr szokását hagyományozza az apja (a gyermek épp e beteges ceremónia helyszínén esik át beavatási rítuson és érik férfivá), a lány szintén terhelt családból származik: anyjával a halottak feltámasztását vizionáló férje végzett.

A *Mindig az ördöggel* szerzője legalább annyira ügyel egy boltosra vagy egy kertészre, mint a főszereplőkre, Pollock a legutolsó mellékalaknak is

kellő mélységet ad. Anyakomplexus béklyóz két másik figurát – a pedofil lelkész, Teagardin, valamint a feleségével, Sandy-vel autóval portyázó, stopposokat gyilkoló, majd az áldozatokat lefotózó, halálművészként ténykedő Carl is a sötét múlt árnyékában őrlődik. A helyi kiskirálynak szívességeket tevő, választásra készülő Bodecker seriff, vagyis Sandy bátyja és a Russell-famíliát kizsákmányoló ügyvéd is helyet kapnak a Ross megyét, Nyugat-Virginiát, Floridát érintő sátántangóban: Pollock a hatalommal való visszaélést és a beletörődést a lélekrontó nincstelenségbe egyaránt keményen bírálja.

A *Mindig az ördöggel* töredezett elbeszélésmóddal operál. *Vignettákból* álló kaleidoszkóp-struktúrája a karakterek nézőpontjai között oscillálva ábrázolja az eseményeket, így a szétesett, ösztönszerű kisemberek világképét is testközelbe hozza. Zömmel beteg figurái nem urai a tetteiknek, a regény szereplői gyakran pusztá véletlenségből keresztezik egymás útját, vagyis nincs olyan szervezőelv sem a történetben, sem a karakterek életében, amelynek révén tisztában lehetnének azal, mit és miért cselekszenek. Nem célirányosan haladnak, össze-vissza bolyonganak, oda a nagy narratívákba fektetett bizalom: a *Mindig az ördöggel* a győztes, de rettenetes lelki sérüléseket okozó II. világégéstől jut el a vietnami offenzíva kudarcáig, tehát a privát sík mellett történelmi nyomatókat is kap e 20 évnyi, kollektív poszt-traumatikus stresszt árasztó sztori. A súlyos gyötrelmeken

csupán Arvin sorsa enyhít, Pollock felnövéstörténetként szövi a fiú történetét: megtanulja irányítani a dühét, van munkája, így reménye egy szebb jövőre.

„Proligótikaként” címkézett regényében Donald Ray Pollock mintha több előképre is visszatekintene. Carl és Sandy céltalan mézszárlásba fulladó utazása a *Hidegvérrel* idézi, Roy (Lenora apja) és tolószékes unokatestvére, Theodore a *Godot-ra várva* Vladimirjének és Estragonjának hasonmásai, Lee Bodecker mintha Jim Thompson *noirjaiból* (*A bennem élő gyilkos*, *Lélekszám: 1280*) lépne elő. A *Mindig az ördöggel* leginkább a Raymond Carver-féle (*Befognád, ha szépen kérlek?*, *Rövidre vágva*) piszkos realizmus epizodikusságához és minimalizmusához, valamint a *Winter's Bone*-t jegyző Daniel Woodrell középnnyugati gótikájához köthető. Cinikus humora, káromkodásai a szereplők nyomorúságát emelik ki és a déli irodalom nagyjainak (William Faulkner, Flannery O'Connor) prózája is nyomot hagyott rajta – Pollock legutóbbi írása, a *The Heavenly Table* az életmű méltó folytatása.

LIBRI KIADÓ, 2013.



ANTONIO CAMPOS: MINDIG AZ ÖRDÖGGEL

Napfény sehol

ROBOZ GÁBOR

DONALD RAY POLLOCK REGÉNYÉNEK IDEI ADAPTÁCIÓJA HIÁBA KÉSZÜLT SZÉLES KÖZÖNSÉGNEK, A BORZALMAK ÁBRÁZOLÁSÁBAN NEM TESZ ENGEDMÉNYEKET.

Kevés filmcsoport bír olyan szuverén világgal, mint a déli gótika, amely összetéveszthetetlen helyszíneinek, karaktereinek és ikonográfiájának köszönhetően majdnem olyan könnyen, akár egy-két filmélmény alapján is beazonosítható, mint a western. A 2010-es évek első felére jellemző virágzás (*A hallgatás törvényétől* a *Gyilkos Joe*-n át a *True Detective*-ig és tovább) után az utóbbi időben kevés alkotó nyúlt ehhez a hagyományhoz, és Donald Ray Pollock elismert regénye kellett hozzá, hogy viszonylagos

„Sok árnyalattól megválnak”
(Robert Pattinson)

sztárparádét felvonultató egészestés készüljön a jelenleg legtöbb nézőt elérő streaming platformra egy olyan történetből, amely ritka tömény dózist nyújt az emberi nyomorúságból.

A déli gótika irodalmának legjelesebb szerzői többnyire munkásosztálybeli gyökerekkel rendelkező, többé-kevésbé lírai vénával megáldott alkotók, akiknek élettapasztalata látványos nyomot hagy a szövegeiken, és míg Pollock tökéletesen illeszkedik a fenti sorba, az idei filmadaptációt jegyző Antonio Campos távolabbról nem is érkezhett volna. Az értelmiségi családból

származó, tősgyökeres New York-i író-rendező korábbi filmjeiben nem is képgalléros hősokeket mozgatott: a Haneke-ihlette *Afterschool* elitsulis diákjától kezdve *Az igazi Simon* művészfilmes thrillerének középosztálybeli egyetemistáján át a valós tragédiát feldolgozó *Christine* TV-bemondónőjéig olyan magányos, elidegenedett karakterekről mesélt, akiket világok választanak el az istentelen délvidék nihiljétől. A rendező negyedik nagyjátékfilmjével egyértelműen szembement korábbi esztétikájával: először dolgozott másvalaki művéből, elmozdult az eddigi produkcióit jellemző stíluscentrikusságtól és szerzői filmes eszközöktől, és most lépett át ténylegesen a mainstream filmkészítés világába.

Bűnügyi melodráma a alapanyaghoz való, már-már mániákus ragaszkodásról árulkodik: gyakran mondat szinten is szöveghű feldolgozásában minden kicsit is fontos cselekményszál, karaktert és tragédiát átvesz a sűrű szövésű regényből, így még a bő kétórás játékidőt is könnyedén ki tudja tölteni. Mivel azonban a forrásmű nem szigorú-

an a cselekménybonyolításra koncentráló nyomorponyva, hanem minden lényeges karaktert részletgazdagon bemutató, érezhetően szépirodalmi ambíciójú szöveg, Camposnál épp az efféle részleteknek nem marad hely. A rendező rutinos adaptátorokat idéző profizmussal sűrít, és a hitelesnek érződő helyszínekkel és tárgyi világgal is sikeresen újrateremti az ötvenes-hatvanas évek vidéki Amerikáját, a különböző történetszálak megtartása és összefűzése érdekében azonban sok árnyalattól megválnak. Tucatszói hőse közül talán a fiatal férfiakra vadászó házaspár és az ige-hirdető testvérpár kapja a legkevesebb figyelmet, de egyes jelenetek lényegre törő átvételével is elvesz valamennyit azok súlyából, ahhoz pedig Pattinson nem mindennapi bravúrja kell, hogy a színész relatíve rövid játékidőjével is olyan ördögi prédikátort formáljon meg, aki képes felnőni a megkerülhetetlen elődnek számító Mitchum-figurához (*A vadász éjszakája*). Campos cselekményszinten nem is tesz hozzá semmit az alaplathoz (egyedül a zárójelenetet írja át valamelyest, de nem annyira, hogy ezzel bármi lényegit új megvilágításba helyezzen), és a formavilággal sem erősít rá az amúgy is épp eléggé felfokozott sztorira, egyetlen izgalmas új fogása a narrátor beemelése. Manapság eleve eseményszámba megy, ha egy nagyjátékfilmben végig jelen van egy elbeszélő, a rendező ráadásul nem a számtalan noirból ismerős, E/1-ben megszólaló figurát használ, hanem mindentudó narrátort, aki amolyan mesélős stílusban számol be a történetekről, enyhén bús hangvételéből pedig leginkább empátia érezhető ki a karakterek felé. Ez azonban nem befolyásolja az összképet: a helyrehozhatatlanul sérült figurák erőszakos freakshowjaként körülírható *Mindig az ördöggel* az iszonyatot ellenpontozó gonosz humor hiányában igazi fekete giccsét kínál a Netflix kétszázmillió közönségének.

MINDIG AZ ÖRDÖGGEL (The Devil All The Time)

– amerikai, 2020. Rendezte: **Antonio Campos**. Írta: **Donald Ray Pollock** regényéből **Paulo Campos**. Kép: **Lol Crawley**. Zene: **Danny Bensí** és **Saunders** **Jurriaans**. Szereplők: **Tom Holland** (Arvin), **Bill Skarsgård** (Willard), **Haley Bennett** (Charlotte), **Eliza Scanlen** (Lenora), **Robert Pattinson** (Teagardin), **Riley Keough** (Sandy), **Jason Clarke** (Carl). Gyártó: **Bronx Moving Co. / Nine Stories Productions**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 138 perc.



SARLATÁN

A rendszer karmai közt

PÁLYI ANDRÁS

A SARLATÁN FŐHŐSE VALÓSÁGOS SZEMÉLY, EGY LEGENDÁS CSEH CSODADOKTOR, AGNIESZKA HOLLAND FILMVÁSZNÁN TITOKZATOS FAUSTI FIGURÁVÁ VÁLIK.

Agnieszka Holland, a sarlatán? Nem vicc, a prágai *Konzervativní Noviny* annyira felháborodott Agnieszka Holland új cseh filmjén, a *Sarlatán*on, hogy „filmes sarlatánsággal” vádolja a nemzetközi élvonalban számon tartott lengyel rendezőt, aki amúgy hazajár Prágába, hisz itt, a FAMU növendékéként tanulta ki a mesterséget Otakar Vávra, Karel Kachyňa és Milan Kundera keze alatt a hatvanas évek második felében, tanúja és aktív részese volt a Prágai Tavasznak, diákfejjel emiatt hat hétre le is csukták, hogy majd az események egy későbbi évfordulóján, 2013-ban az HBO Europe felkérésére ő készítsen elsőnek filmet a Vencel téren önmagát tiltakozásul felgyújtó prágai diák Jan Palachról *Égő csipkebokor* címmel (nálunk *Olthatatlan* cím alatt ment). A lengyel rendezőnek tehát korántsem a *Sarlatán* az első cseh filmje, noha ez cseh-ír-szlovák-lengyel koprodukcióban készült (korábban a hasonlóképp koprodukciós *Egy igaz történettel* filmre vitte a XVIII. századi szlovák népi hős, Jánosik történetét is), a főszereplő Ivan Trojannal, az operatőr Martin Strbával, a forgatókönyvet író Marek Epsteinnel korábban is dolgozott már. „A csehek-nél mindig kitűnő munkatársaim vannak” – nyilatkozta a *Sarlatán* forgatása kapcsán, s tegyük hozzá, ehhez többnyire társul a kritikai és közönségsiker is. Ami áll az augusztus végén bemutatott *Sarlatán*ra is, a hírek szerint az első hétvégén csúcsot döntött a prágai publikum érdeklődése a film iránt, és mi tagadás, a *Konzervativní Noviny* fent idézett háborgását – szemben az általánosnak tűnő kritikai elismeréssel – e sorok írója böngészte ki magának a neten; megakadt ugyanis a szemem a kritikus Martin Kárász szójátékán, amely

paradox módon a lényegre tapint rá, miközben szemrehányásai, melyekről lehetne szót ejteni, korántsem alaptalanok, csak éppen... Nos, ez a „csak éppen” a legérdekesebb Agnieszka Holland mozijában.

Lássuk hát, miről is van szó.

Adva van az ötvenes évek Csehszlovákiájának szürke, kilátástalan, zárt világa, és adva van egy Prága melletti kis település, Jenštejn, ahol a messze földön híres gyógyfüves gyógyító, Jan Mikolášek működik mint kivételes reményforrás e depresszált, távlatatlan közegekben. A csodadoktor persze minden alkalommal kijelenti, hogy ő nem orvos, ő mindössze a gyógyfüvekhez ért, továbbá, hogy a páciens vizeletmintájából megállapítsa, milyen gyógytea segíthet rajta, ha egyáltalán, mert a reménytelen eseteket azonnal szakorvoshoz irányítja. De akkor is! Micsoda idealista fantazma, kész politikai diverzió holmi füves csodákkal és vizeletből jóslással etetni az egyszerű népet a tudományos világnézet és az épülő szocializmus korában! Az első filmkockákon egy haldokló férfi sziluettje, Antonin Zápotocký, a kommunista csehszlovák köztársasági elnök utolsó percei, akinek a háború alatti KZ-láger következményeképp üszkösödő lábát is Mikolášek mentette meg az amputálástól, így amíg ő élt, a jenštejni gyógyító védettséget élvezett. Zápotocký elvtárs temetése tehát – korabeli archív felvételek, egy híradóhang a hivatalos gyászjelentés frázisait zengi –, amivel a történet kezdődik, súlyos fordulat. A Jenštejnben a maguk vizeletmintáival nap mint nap összegyűlő, türelmes csodavárók végtelen sora mit sem sejt, el vannak foglalva a sorszá-

hogyan itt már csak borsos áron jutni tiszta üveghez. Aki meg már bejutott, azt rabul ejti a gyógyító figyelme és komolysága, ahogy oldalán Františekkel, fiatal asszisztensével a kézbe vett üvegek tartalmát vizsgálja – Martin Strba mesteri hangulatfestő kamerája most nem rest premier plánba hozni, e vizeleteket, ami alkalmasint borzongató látvány –, ez az ember nyilván nem akármilyen tudás vagy inkább érzékenység birtokában van, amit egy fűszerkészítő javasasszonytól sajátított el, de amit ő maga isteni adománynak tekint. Ez a mondhatni metafizikai idill azonban, amely ugyancsak elűt az odakinti lehangoló fizikai valótól, már nem tart sokáig, Zápotocký halála után az állambiztonság nyomozói rajtaütnek a csodadoktoron, koholt vád alapján, hogy két kommunista funkcionárius gyógyteájába sztrichnint kevert, és megölte őket, letartóztatják, eljárást indítanak ellene.

A *Sarlatán* nemzetközi bemutatója még az európai járványhelyzet eskalációja előtt, február végén Berlinben a 70. Nemzetközi Filmfesztiválon szerencsésen lezajlott, s bár versenyen kívül vetítették, a kritikai siker nem maradt el. Más kérdés, hogy több fesztiválra is meghívták, amely aztán a koronavírus miatt elmaradt. A fesztiválsajtó jószereivel politikai filmnek könyvelte el, holott a politika ezúttal inkább a külvilág értetlenségének és közönyének kulisszája. „Maga soha nem fog megérteni engem” – mondja Mikolášek a börtönben a mellé hivatalból kirendelt ügyvédnek. Mert Hollandot a figurában láthatóan küldetéses ember vergődése érdekli, mondjuk így, a rendszer karmaiban (a Gestapónak hasonlóképp meggyűlt vele a baja, bár azt még sikerült megúsznia), de nem kevéssé a saját belső ellentmondásainak feszítésében is, ami Ivan Trojan nagyívű alakításában mindvégig plasztikusan érzékelhető. Egy despota, tele birkotolhatnékkel, aki a csupa érzelm és életszeretet František (Juraj Loj) iránt homoerotikus vágyat táplál, elcsábítja, uralni akarja, miközben mindkettejüknek felesége van. Ifjan (az ifjú Mikolášeket Ivan Trojan fia, Josef formálja meg, máris kellő kifinomultsággal), amikor megérzi magában az elhivatottságot, az apja azonban el akarja zárni a javasasszonytól, legyen csak szolid, rendes kertész, mint a felmenői,

baltával támad az öregre, a zsákba dobott kismacsskákat, ahelyett, hogy vízbe fojtaná, zsákostul agyonveri, ettől eksztázisba esik és összeroppan, mint aki egyszerre ízlette meg a halált és az életet. Bár lehet, hogy mindez első világháborús traumájának folyománya, amikor kiskatonaként kénytelen volt egyik bajtársa kivégzésében részt venni. Ám mindennek ellenére gyógyított, erre tette fel az életét, nem nézte, ki az, és mit tett, akivel dolga van, csak segített, ha tudott. Masarykot, a két háború közti Csehszlovákia első elnökét ugyanúgy kezelte, mint Zápotockýt vagy akár Martin Bormannt, Hitler jobbkezét és titkárát; szegény pácienseit képes volt anyagilag is támogatni, ha szükség volt rá.

Itt most elsősorban a film Mikolášekjéről van szó, de ne feledjük, Jan Mikolášek nem fiktív alak, valóban élt, valóban működött, azt mondják, szinte nincs olyan cseh család, amelyben ne lenne valaki, akit ő kezelt, a XIX. század végén született és 84 évesen hunyt el a hetvenes években, de ekkor már rég nem praktizált. A két történet azonban, a való-

di és a filmes Mikolášeké nem mindig fedi egymást, néhány ponton egészen drasztikus az eltérés, ezért nevezi a bevezetőül idézett cseh kritikus sarlatánnak a rendezőt. Tény, hogy a múltból előtűnő emlékképek nem mindig illeszkednek szervesen a film jelenébe, amit a magam részéről inkább Epstein forgatókönyvének tudnék be, de végző soron felróható a rendezőnek is. Ám Agnieszka Holland nem egyszer elárulta már, hogy sosem kívánt se életrajzi, se önéletrajzi filmet rendezni, ő mindig történetet mesél. A mesének pedig megvannak a maga törvényei, és ha a rendező a berlini sajtótájékoztató alkalmával lazán, mosolyogva azon tréfálkodik, hogy a legjobb filmjeit álmában forgatja, mert ilyenkor tiszta az agya, akkor a meséi alighanem személyes valóságok. Nem véletlen hát, ha egy Berlinből tudósító lengyel kritikus (Janusz Wróblewski) ehhez hozzáfűzi, hogy a *Sarlatán* „nagyon is intim lélektani dráma, epikus formában előadva”. Ez a művészi sarlatánság az a „csak éppen”, amire fentebb utaltam, ez az önmaga belső gyötrelmeiből, tiszta fejjel filmvászonra

álmodott „titokzatos fausti figura”, ami önvallomás is, de minden jel szerint a valódi Mikolášek drámájának mélyebb értése is, mint amire a precíz adatokkal operáló filológia képes. Mert „a zsenialitás óriási belső feszültséggel jár. A nárcizmus és a megalomania örök küzdelmet folytat a felelősségtudattal, ami az esetek többségében magányossá teszi az embert. Mikolášek örök rettegésben élt. Attól félt, hogy egy nap elveszítheti azt a tudást, amelyet ajándékba kapott a természettől” – mondja róla a rendező, mint aki önmagáról beszél. És persze rólunk, akik ma is beállnánk a kanyargó jenštejni sorba, csodát várva, igaz tekintélyt, hogy összhangban éljünk a természettel. Úgy érteve, hogy a saját természetünkkel is.

•
SARLATÁN (Šarlatán) – cseh-lengyel-ír, 2020.
Rendezte: **Agnieszka Holland**. Írta: **Marek Epstein**. Kép: **Martin Strba**. Zene: **Antoni Lazarkiewicz**. Szereplők: **Ivan Trojan** (Jan Mikolášek), **Joachim Paul Assböck** (Fritz), **Juraj Loj** (František), **Jana Kvantiková** (František felesége), **Daniela Voráčková** (Johanka). Gyártó: **Furia Film / IRE / Madants**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 118 perc.

„Titokzatos
fausti figura”
(Ivan Trojan)



LUFİ

Elvetélt remények

BASKI SÁNDOR

A BUDDHISTA TRADÍCIÓK ÉS A KÍNAI EGYKEPOLITIKA KONFLIKTUSÁRÓL FORGATOTT ÉRZÉKENY DRÁMÁT TIBET ELSŐ SZÁMÚ RENDEZŐJE.

Nagy felelősséget vállalt magára Pema Tsenden: ő képviseli egyszemélyben a tibeti filmművészetet. Életútja önmagában is megérne egy feldolgozást, szegény, nomád tibeti családba született bele, testvérei közül egyedül ő járhatott iskolába, a gimnázium elvégzése után pedig négy évig tanítóként dolgozott a falujában. Filmmel gyerekként csak a havonta tartott szabadtéri vetítéseken találkozott, a tanári pályát elhagyva megpróbált mégis bejutni a Pekingi Filmakadémiára – felvették, és ő lett az intézmény történetének első tibeti diákja.

A *Lufi* már a hetedik rendezése, a különféle filmfesztiválokon mindezidáig több mint 40 díjat gyűjtött be. Amilyen hátrányos helyzetből indult, most ugyanolyan kiváltságos pozícióban van, a tibeti nép egyetlen, nemzetközileg elismert mozgóképes krónikásaként minden filmje dokumentumként tarthat számot

az érdeklődésre, az esztétikai minőségtől függetlenül. Tsenden ugyanakkor, szerencsére, nem elégszik meg az „egzotikus rendező” skatulyájával, filmjeit dokumentarista érzékenységgel hitelesíti.

A *Lufi* sem kivétel, sajátosan tibeti történetet mesél el benne univerzális eszközökkel. Erős szimbólumokkal dolgozik – a cím a játékokra és az óvszerre is utal, amit a gyerekek lufiként használnak –, a hangvétel mégis realista. Bemutatja egyfelől, hogyan zajlanak egy állattartással foglalkozó család mindennapjai a semmi közepén, másrészt a feleség, Drolkar sorsát követve az is kiderül, hogy az évszázados tradíciók miként kerülnek szembe a modern társadalom és a politika elvárásaival. A házaspárnak ugyanis már van három

„Szigorú egykepolitika”

gyereke, ezért a nő, amikor megtudja, hogy állapotos, abortuszt szeretne – a szigorú kínai egykepolitika komoly

pénzbírsággal sújtja az engedélyezett-nél több utódot vállaló családokat –, a férj azonban meg van győződve róla, hogy elhunyt apja fog reinkarnálódni a magzatban –, ezért megtiltja az elvetését. Drolkar hiába talál szövetségest egy fiatal női orvosban, aki rendszeresen ellátja őt ingyen állami óvszerekkel, a buddhista berögződések ellen kevés esélye van.

Tsenden nem ítélkezik szereplőit felfelé, sőt próbálja árnyalni őket. A reinkarnációban makacsul hívó férj maga is a tradíciók foglya, családjá megélhetésének biztosításáért komoly személyes áldozatokat kell hoznia, ráadásul az is kiderül, hogy bigottsága relatív, szomszédjához képest egészen liberálisan neveli a gyerekeit. A rendező DrolkARBól sem farag feminista ikont, a nő ugyanis, miközben a saját teste feletti önrendelkezés jogáért harcol, elítéli apácának állt hűgát, amiért az szoba áll egykori szerelmével, sőt a férfitől kapott könyvet tűzre is veti.

Amíg a korábbi rendezéseiben műfaji elemekkel is flörtölt Tsenden – a *The Sacred Arrow*-ban a kosztümös kalandfilmmel, a *Jinpá*-ban és a *The Search*-ben a road movie-val, a *Tharló*-ban a romantikával –, addig a *Lufi* jobban követi a fesztiválfilmes hagyományokat. Kézikamerás technikával, a vidéki élet ritmusát követő lassú snittekkel dolgozik, a színészek pedig hol elvesznek a végtelen tájban, hol szűk szobabelsőben kerülnek intim közelségbe egymással és a nézőkkel. A tibeti természetet és a vidéki életet sem idealizálja a rendező, egzotikus tabló helyett olyan kép világot teremt – többek közt a sajátosan túlexponált háttereknek köszönhetően –, amely egyszerre fakó és színes.

Az összehatást egyedül a filmet záró, a lufimetaforát kibontó didaktikus montázs gyengíti, amely arról tanúskodik, hogy Pema Tsenden nemcsak a saját népét ismeri behatóan, de a kuriózumokra éhes fesztiválzsúrik ízlését is.

LUFİ (Qī qiu) – tibeti, 2019. Rendezte és írta: **Pema Tsenden**. Kép: **Lu Songye**. Zene: **Peyman Yazdanián**. Szereplők: **Sonam Wangmo** (Drolkar), **Jinpa** (Dargye), **Yangshik Tso** (Shangchu Drolma), **Konchok** (nagyapa), **Dudul** (Jamyang). Gyártó: **Factory Gate / Mani Stone Pictures**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 102 perc.



/// LICHTER PÉTER: BAROKK FEMINA

Hungarofuturizmus

/// BENKE ATTILA

LICHTER PÉTER ÉS NEMES Z. MÁRIÓ FUTURISTA-DADAISTA FILMESSZÉJE.

Lichter Péter eddigi kísérleti filmjei is kiválóak voltak remek alapötleteik (a túlélőhős perspektívájából forgatott *Fagyott május*), sajátos stilizációs technikáik (a Hamletet földben rothasztott filmszalagokkal egzisztencialista drámává formáló *The Rub*) és filmtörténeti öntudatosságuk (a Noël Carroll műfajelméleti könyvét adaptáló *A horror filozófiája szerelmeslevél a zsánerhez*) miatt. A Nemes Z. Márió költő 2019-es verseskötete alapján készített *Barokk Femina* még ezeknél is radikálisabb.

Lichter Péter az utóbbi száz év magyar történelméből sorakoztat fel politikai vezetőket és eseményeket álló- és mozgóképrészletek segítségével, amelyeket filmek és videójátékok jeleneteivel kommentál. A *Barokk Femina* epizódjai laza tematikus kapcsolatban állnak egymással, sorrendjük felcserélhető, így Lichter korábbi filmjeivel ellentétben nem annyira a montázs, hanem sokkal inkább a kollázs a legfőbb képszerkesztési technika: a filmkép külön-

böző médiumokból kiragadott töredékekből épül fel.

A rendező bevallása szerint a kollázsokat mindenféle szabályszerűséget mellőzve spontán módon állította össze. Emiatt illik a „dadaista” jelző a *Barokk Femina*-ra, azonban az egyes filmképeknek és a nagy egésznek egyaránt erős politikai töltete van. Lichter Péter művét nézve eszünkbe juthat Dušan Makavejev filmpamfletje: a *W. R., az organizmus misztériumában* (1971) Makavejev Sztálin egyik beszédét elmebeteg archív felvételeivel vágta össze, ezzel kommentálva a tömeggyilkos diktátor demagógiáját. A *Barokk Femina* is hasonló groteszk-ironikus kommentárokból épül fel. Horthy Miklós képét egy Game Boy kijelzője keretezi. Szétlövik Kádár János fejét, vére a *Sosem voltál itt* (Lynne Ramsay, 2017) főhőse arcára fröccsen, majd a jelenet visszafelé is lejátszódik, ám Kádár szétesett képmása Orbán Viktoréval áll össze. Feltűnik a klasszikus Nintendo-játék, a Super Mario Bros. is, amely-

„Hangyaként nyüzsgő pixelpolgárok”

dár szétesett képmása Orbán Viktoréval áll össze. Feltűnik a klasszikus Nintendo-játék, a Super Mario Bros. is, amely-

nek vízvezeték-szerelő címszereplője csöveken és szakadékok felett ugrálva próbálja venni az „élet akadályait”, de ebben a filmben nem láthatjuk célba érését. Lichter Péter filmszéje azt a komoly kérdést sugallja nézőjének, hogy politikai vezetőink a történelem során mennyiben járultak hozzá ahhoz, hogy a „Mariók” elérjék céljaikat, és egyáltalán miként kezelték a társadalom tagjait. A *Barokk Femina*-ban a politikusok csak beszélnek és szemlélődnek, de az átlagembert szimbolizáló földön kúszó Cary Granttel vagy a *Sim City* című városépítő videójáték lakosságával nem törődnek, velük nincs valódi kapcsolatuk. A diktátorok és a nép éppoly összeférhetetlenek, mint a kollázsokban az élőszereplős és a játékokból vett felvételek. A honatyák számára az emberek ugyanúgy csak statisztikai adatok, mint egy madártávlati perspektívájú játékban a virtuális nagyváros felhőkarcolói között hangyaként nyüzsgő pixelpolgárok, és gyerekként terelgetik őket, akár a dolgozókat szimbolizáló Mariót, aki a játékban csak ideiglenesen lehet „Super”, azaz nőhet nagyra.

Lichter Péter újfent jól összerakott és gondolatébresztő filmet készített, ám ezzel egyrészt tényleg eljutott a nézhetőség határáig, így fontos társadalmi-politikai kérdéseket feszegető filmszéje fájdalmasan kevés emberhez fog eljutni, főleg, hogy moziforgalmazásba nem kerül, installációként művészeti kiállításokon tervezik szerepeltetni. Másrészt a *Barokk Femina* sokféle értelmezésnek helyt adó dadaista kollázsjellege egyúttal az Achilles-ina is. Azaz nem szerencsés mindenféle magyarázat nélkül például az óriásmajom által vezetett magyar országgyűlés, a 2006-os tüntetések és a hatvannyolc emblemikus filmjévé vált *Ha...* (Lindsay Anderson, 1968) mézarlási jelenetének, illetve egyik gépfegyveres diákjának képeit összevágni, mert így akarva-akaratlan is összemossa a forradalom és a terrorizmus fogalmait. Márpedig politikailag motivált gyilkosságok nem lehetnek egy szabad, demokratikus és igazságos rendszer alapjai, ezt a XVI. Lajos francia király vagy II. Miklós cár kivégzését követő történetek is bizonyítják.

BAROKK FEMINA – magyar, 2020. Rendezte és vágta: **Lichter Péter**. Írta: **Nemes Z. Márió**. 60 perc.





Fortuna istennő

La dea fortuna – olasz, 2019. Rendezte: Ferzan Özpetek. Írta: Gianni Romoli és Silvia Ranfagni. Kép: Gian Filippo Corticelli. Zene: Pasquale Catalano. Szereplők: Stefano Accorsi (Arturo), Jasmine Trinca (Annamaria), Edoardo Leo (Alessandro), Serra Yilmaz (Esra), Barbara Alberti (Elena). Gyártó: Faros Film / R&C Produzioni. Forgalmazó: Cinenuovo. Feliratos. 114 perc.

Ferzan Özpetek több mint húszéves rendezői pályája annak ellenére egységes, hogy a 2010-es években megpróbálta kitágítani szerzői univerzumát. A pályanyitó (melo) drámák után flörtölt a vígjáték (*Szerellem, pasta, tenger*) és a romkom (*Öveket becsatolni!*) műfajával, de készített egy sajátos kísértetfilmet (*Titokzatos társulat*) is. A mérsékelt sikeres kitérő után a *Fortuna istennő* szerencsés visszatérést jelent a korai Özpetekhez – egyben pályáösszegzésként is nézhető.

A válságba jutott család témája és a konvencionálistól

eltérő párkapcsolatok most is főszerepet kapnak a rendezőnél. A Rómában játszódó történet egy tizenöt éve együtt élő melegpár körül forog: a vízvezeték-szerelőként dolgozó Alessandro és az irodalmár Arturo élete látszólag idilli, de – ahogy az a török-olasz rendező filmjeiben megszokott – egy ismeretlen élethelyzet próbára teszi a felszín alatt amúgy is repedező kapcsolatukat. Rég nem látott közös barátjuk kórházba kerül, és amíg a műtétjére vár, nekik kell a gyerekeire vigyázniuk. Ám Özpetek korábbi filmjeivel ellentétben a hagyományos családi kereteknek itt már csak a romjai maradtak meg, a két férfi a szomszédokból és a közeli barátokból toboroz új közösséget, és ebbe az újfajta családi modellbe próbál beilleszkedni a gondjaikra bízott kislány és kisfiú is. A főszereplők szexuális orientációja ugyanakkor egyáltalán nem hangsúlyos, a gyerekek is magától értetődő természetességgel veszik tudomásul, hogy két pótpapa gyámsága alá kerültek. Jelzésértékű, hogy

egyedül a régi világ képviselője, a megtévelyt nagymama az, aki degeneráltnak tartja Alessandrót és Arturót. A rendezőnek ezúttal sikerül a giccsveszélyt is elkerülnie, nem kis részben a kiváló színészgárdának köszönhetően, a *Fortuna istennő* így nemcsak saját legjobb rendezéseit idézi meg, de Almodóvar, Ozon vagy Koreeda unortodox családfilmjeivel is egy kalap alá vehető.

BASKI SÁNDOR

Napsugár

Sole – lengyel-olasz, 2019. Rendezte: Carlo Sironi. Írta: Antonio Manca, Giulia Moriggi és Carlo Sironi. Kép: Pohárnok Gergely. Szereplők: Claudio Segaluscio (Ermanno), Sandra Dryzmańska (Lena), Bruno Buzzi (Fabio), Barbara Ronchi (Bianca). Gyártó: Kino Produzioni / Lava Films / Polski Instytut Sztuki Filmowej. Forgalmazó: Pannonia Entertainment Ltd. Feliratos. 90 perc.

Tudvalevő, hogy Olaszország különös szigorral sújt le a béranyaság – az Európai Unión belül is sokat vitatott – gyakorlatára. Való igaz, egy mit sem sejtő újszülött áruba bocsátása – történjék bármily humánus körülmények között – mindig szakajtónyi erkölcsi kérdést vet fel. Az itáliai Carlo Sironi azonban szívós kérlelhetetlenséggel söpri félre e kérdéseket: rendezői debütfilmje, a *Napsugár* nem ítélkezik, nem moralizál, nem apellál az érzékenységünkre epekeserű társadalomkritikával. Ehelyett nagytólenséssel követi egy átlagos béranyasági megállapodás szereplőit: a meddő házaspárt, a gyermekéről lemondani készülő kismamát, és a leendő mostohaapa unokaöccsét, a léha Ermanno-t, aki – busás fizetség fejében – eljátssza, hogy a születendő kislány édesapja, ezáltal biztosítva az örökbefo-





gadas jogi kereteit. Csakhogy azzal senki sem számol, hogy a srácban idővel mély érzelmek ébrednek az ifjú anyuka iránt, és véget akar vetni az egyre kényelmetlenebb színjátéknak.

Sironi hőseinek ködös tekintetében tiszteletreméltó öserő csillog. Nemes önzetlenséggel veszik vállukra az élet „édes terheit” – a szerelmet, a család-alapítást, a házasságot –, még lázadni is csak rezignált mélasággal képesek. Elsőfilmesünk stíluseszközei lehengerlőek: szinte kizárólag szűk plánokkal dolgozik, ezzel – valamint a lerongyolódott olasz kisváros pompás miliőrajzával – bensőséges kisrealizmust teremt. Furán félrekomponált képei, nagyszerű hangkulisszái ezer szónál is többet mondanak a kallódó kisemberekről – de ha mindez nem lenne elég, a *Napsugár* mind témaválasztásával, mind stílári megoldásaival Bresson kései remekére, *A pénzre hajaz*. Van kiút ebből a rengeteg nyomorúságból? Sironi nem foglal állást, ám a szereplők sötéten gomolygó érzelmei, a gyűrt arcok, a sápatag fényű lakásbelsőik mögött mintha felderengene a remény.

KOVÁCS PATRIK

Nyílt titkok

Das perfekte Geheimnis – német, 2020. Rendezte és írta: Bora Dagtekin. Kép: Moritz Anton. Zene: Egon Riedel. Szereplők: Karoline Herfurth (Carlotta),

Elyas M'Barek (Leo), Jessica Schwartz (Eva), Florian David Fitz (Pepe), Wotan Wilke Möhrig (Rocco). Gyártó: dasperfektegeheimnis. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 111 perc.

Talán nincs is moziarajongó, aki ne lenne tisztában azzal, micsoda világra szóló karriert futott be a 2016-os olasz tragikomédia, a *Teljesen idegenek*: Paolo Genovese művének az évek alatt elkészült a görög, a spanyol, a török, az indiai, a francia, a mexikói, a dél-koreai, a magyar, a kínai, az orosz, az örmény és a lengyel remake-je; és hamarosan érkezik a cseh-szlovák, a távolabbi jövőben pedig a most forgó libanoni-egyiptomi-arab verzió. A 2019-es *Nyílt titkok* a a német remake, és aki látott egyet is a klónok közül (vagy magát a *Teljesen idegeneket*), azt nem sok meglepetés fogja érni. Nagyon nehéz a filmről írni, mivel nagyjából tényleg csak az olasz eredeti németre fordítása: befogadás szempontjából a dolog nem is annyira moziélményre emlékeztet, hanem inkább a Füles rejtélyűségében található „Keresd meg a két kép közötti tíz apró különbséget!”-jellegű vadászatra.

A mobiljaira érkező képeket, üzeneteket és hívásokat egy este erejéig egymás elé táró baráti társaság kipattanó vacsorájának meséjébe (a *high concept*, a legtöbb fordulat és párbeszéd átvétele mellett)

szinte minden helyi verzió alkotói már-már görcsösen igyekeztek némi módosítást csempészni – talán, hogy igazolják maguk előtt a remake elkészültének jogosságát. Nincs ez másként a német változattal sem, aminek azonban sajnálatos módon sikerült egy olyan blőd epilógust illeszteni a végére, hogy az jócskán alulmúlja nemcsak az eredeti vagy akár a francia verziót, de még a magyar remake, a *BÜÉK* erőltetett happy endjét is. Aki azonban szeretne minél több variációt látni a *Teljesen idegenek*ből, vagy kíváncsi rá, mi történt a *Csajok a csúcson* sztárjaival közel húsz év alatt, ki ne hagyja – már csak azért se, mert a feltett kérdésre az a válasz, hogy jó színészek lettek.

VAJDA JUDIT

David Copperfield rendkívüli élete

The Personal History of David Copperfield – brit, 2020. Rendezte: Armando Iannucci. Írta: Charles Dickens regényéből Simon Blackwell. Kép: Zac Nicholson. Zene: Christopher Willis. Szereplők: Dev Patel (David), Peter Capaldi (Micawber), Hugh Laurie (Dick), Daisy May Cooper (Peggotty), Tilda Swinton (Betsey), Ben Whishaw (Uriah). Gyártó: Film4 / Film Nation Entertainment. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 119 perc.

Az a lelnökkel és a Sztálin Ahalálával világhírűvé vált Armando Iannucci ezúttal a

világirodalom egyik legnépszerűbb regényét pezsdíti fel groteszk humorral és örületes tempóval. Dickens klasszikusa a személyes hangvétel, a viktoriánus kor értékrendjének kritikája és humanizmusa miatt vált a filmesek egyik kedvenc irodalmi alapanyagává, a némafilmkorszaktól kezdve George Cukoron át napjainkig szinte minden évtizedben jutott neki legalább egy hű mozi- tévé- vagy rajzfilmes adaptáció. A mostani elsősorban a látvány-elemekkel és különös karakterekkel túlszűfolt videóklipes esztétikája, a kreatív túlzások és az etnikailag is színpompás casting révén jelent újdonságot. Az indiai származású Dev Patel kisfiús, mégis időtlen sármjával és érzékenységgel, briliáns humorával elképesztően jó választás a címszerepre, ahogyan a mellékszerepekben a David édesanyját és későbbi szerelmét egyszerre alakító Morfydd Clark, valamint Rosalind Eleazar, Tilda Swinton, Hugh Laurie és a BBC sztár Peter Capaldi is.

Iannucci, bár nagy alázattal nyúl az eredeti műhöz – a dialógusok nyelvezetét például nem modernizálták – ezúttal nem akar kigúnyolni senkit, és az eredeti mű keserűségét és kegyetlenségét is javarészt életigenlésre cseréli, világában egyszerre fér el egy kis Baz Luhrmann, Terry Gilliam és Michel Gondry, némi slapstick, bukolikus BBC-hangulat és egy



jó nagy adag groteszk. A középpontban a művésznarrátor meglevenedő képzelete és emlékezete áll, az önművelő motívumok, életre kelő műalkotások, a saját születése közben anyja mellett térdelő, felnőtt szerző, a falra vetített emlékek, kalandok, kalligráfiák, a papírsárkánnyá alakított memoár véget nem érő, teátrális labirintusa a Dickens-rajongók számára éppúgy ingyenc falat, mint a rendező mellett elkötelezett nézőknek.

KOVÁCS KATA

A becsületes tolvaj

Honest Thief – amerikai, 2020. Rendezte: **Mark Williams**. Írta: **Mark Williams, Steve Allrich**. Kép: **Shelly Johnson**. Zene: **Mark Isham**. Szereplők: **Liam Neeson** (Tom), **Jai Courtney** (John Nivens ügynök), **Kate Walsh** (Annie), **Jeffrey Donovan** (Meyers ügynök), **Anthony Ramos** (Ramon Hall ügynök), **Robert Patrick** (Sam Baker ügynök). Gyártó: **Briarcliff Entertainment, Zero Gravity Management**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Szinkronizált. 92 perc.

A kortárs Hollywood akcióasztárjai dacolnak korukkal. Erre Sylvester Stallone mellett a drámai szerepeket (*Némaság, Buster Scruggs balladája*) és mesterfigurákat (*Baljós árnyak, Batman: Kezdődik!*) is elvállaló Liam Neeson jó példa, aki az *Elrabolva* sikerén felbuzdulva, közel a hetvenhez is újra és újra visszatér az akcióthrillerek (*Fehér pokol, The Commuter, Dermesztő hajsza*) határmezsgyéjére néha több, néha kevesebb sikerrel.

Ez utóbbi érvényes a *Becsületes tolvajra*, ami minden eredetiséget nélkülöz, kiszámítható, hemzseg a logikátlanságoktól, és nem utolsó sorban dőcögnek az akciójelenetei részint a fiatalos megjelenésű, de a rohanást és a kényszerűt már láthatóan nem bíró Neeson, részint a rendezéshez nem túlzottan értő producer, Mark Williams (*A könyvelő, Ozark*) miatt. Az alap-



szituációban van potenciál: a hírhedt mackós, Tom a szerelme miatt feladná magát az FBI-nál, ám túl sok imposztor telefonált be korábban, ezért nem veszik komolyan. A *Becsületes tolvaj*-ban ott van a maró szatíra lehetősége, ám első, hajmeresztően blőd fordulata után mélyrepülésbe kezd. Mindent láttunk már sokkal magasabb színvonalon: a magát feladó Tom lopott pénzre lecsapó, felettesük meggyilkolását a főhősre kenő korrupt FBI-ügynököket (a másutt egész jó Jai Courtney valamiért csapnivalóan rossz negatív hősként), A szökevényből ismerős macska-egér játékot egy Tommy Lee Jones karakterének a nyomába sem érő becsületes ügynökkel (Jeffrey Donovan karaktere önparádia), és az *Elrabolva*-ból lopott, keménynek szánt egy sorosokat. Ráadásul nemcsak a fapados akciójelenetek rendezése rossz, de a tűz- és robbanáseffektek is olyanok, mintha

egy filmtechnikusi álmokat dédelgető kamasz kreálta volna őket egy ingyenes szoftverrel iskola után. Szóval a *Becsületes tolvaj* nem moziba való, helyette inkább nézzük újra az *Elrabolva* első részét vagy a *Fehér pokolt*!

BENKE ATTILA

Tulajok

The Owners – amerikai, 2020. Rendezte: **Julius Berg**. Írta: **Hermann és Yves H.** képregényéből **Geoff Cox és Mathieu Gompel**. Kép: **David Ungaro**. Zene: **Paul Frazer, Vincent Welch**. Szereplők: **Maisie Williams** (Mary), **Sylvester McCoy** (Dr. Huggins), **Rita Tushingham** (Mrs. Huggins), **Jake Currah** (Gaz), **Ian Kenny** (Nathan). Gyártó: **Wild Bunch / WZ Films / Logical Pictures**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 92 perc.

Néhány fiatal a környékbeli házakat fosztogatja. Az újabb balhé könnyű zsákmánynak ígérkezik, a kiszemelt áldo-



zatról az a pletyka járja, komoly pénzeket rejteget az otthonában. A magabiztos csapat betör a házba, de hamar fordul a kocka. Nem a rettenetes sötétség borul rájuk, ez ugyanis nem a *Vaksötét*, bár a klasszikus betörős alaphelyzet kifordításán túl a ránk váró fordulatok is erősen emlékeztetnek az elmúlt évtized egyik legjobb *home invasion* thrillerére. Igaz, a sztori ezúttal egy francia képregényből íródott, az alkotók mégsem tudtak sok újat hozzátenni a formulához, a megvalósítás pedig fényévekre marad az emlékezetes sötétben tapogatózástól. A brit munkásosztály mackónadrágos-fukszos bája csak ideig-óráig varázsolja érdekessé a betörőket, a vak veterán helyett színre lépő kedves nyugdíjas házaspárral a szimbolikus csapda kissé más felhangokat kap.

Az ideai kínálatban a brit Z-generáció tagjai ráadásul nem most keverednek először az idősebb korosztály karmai közé. A fiatalos hevületű *Get Duked!* a rural horrorok nyomvonalán haladva nagyjából pontosan ide tereli hőseit. Mindkét esetben a társadalom becsületben megőszült tagjai terrorizálnak, mintha csak az „OK boomer” horrorisztikus illusztrációit látnánk. Az öreg orvos és a szenilis régi feleség régi értékei gyilkos hatással vannak a fiatalokra, a film cinikus zárata pedig ennél is markánsabban fogalmaz. Bármennyire is tetszetős azonban műfaji tendenciaként, a film önmagában nem képes sokáig fenntartani az érdeklődést. A feszültség hamar szertefoszlik, az egyetlen látnivaló pedig Maisie Williams lesz, aki szókített trampliként próbálja feledtetni Arya Starkot. A *home invasion* persze nehéz terep manapság, a *Vaksötét* után a *Mi* és a *Paraziták* is alaposan megcsavarta a képletet, markánsan jelezve a kollektív közérzetünket. A lécs jó magasan van, így könnyű alatta maradni.

HUBER ZOLTÁN



Elkeverve

On the Rocks – amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Sofia Coppola**. Kép: **Philippe Le Sourd**. Zene: **Phoenix**. Szereplők: **Rashida Jones** (Laura), **Bill Murray** (Felix), **Marlon Wayans** (Dean), **Jessica Henwick** (Fiona). Gyártó: **American Zoetrope**. Forgalmazó: **Apple TV+**. 96 perc.

Az, hogy az apa-lánya kapcsolat miért központi jelentőségű Sofia Coppola életművében, nyilván nem szorul bővebb magyarázatra. A legfrissebb szerzői darabban a helyüket kereső lányokkal szemben már egy saját családját egyben tartani igyekvő érett nő ütközik meg a mitikus apafigurával. Hősnőnk nem a zárt álmvilágában álmodzik az életről, ő reggelente leadja a gyerkőcöket a suliban, majd üres tekintettel mered a monitorra. Miközben képtelen újra felvenni a fonalat, szerető férje hasít a fiatalos új vállalkozásával. A férfi állandóan úton van, amiről a nő igen rossz érzékkel a szívtipró papa véleményét

kéri ki. A lehangoló modorú, önmagát mindenhol feltaláló apa persze magából kiindulva meggyőzi a lányát, a férje bizonyára megcsalja. A screwball és a családi dráma határán billegő, nyomokban némi szappanoperát is tartalmazó sztori persze csak ürügy Coppola számára, hogy egymásnak eressze a családját egykor elhagyó apát és az új életszakaszában eltévedt lányát. Nemcsak a csodálatos Bill Murray személye idézi meg az *Elveszett jelentés* szituációit, az önmagát megtalálni igyekvő hősnő ismét egy idősödő sármőr segítségével talál rá a helyes útra. Igaz, Murray most nem színész, hanem műkereskedőt alakít, a figura esszenciája azonos. Rashida Jones karaktere ellenben távolról sem a fiatal Scarlett Johansson újrázása, ő jóval öntudatosabb és önkritikusabb. Bár láthatóan rajong az apjáért, a hibáit is tisztán látja és a saját feje után megy. Jones, aki a való életben szintén felmutathat egy híres apát, egyaránt hiteles türelmes anyaként, féltékeny feleségként és a léha apjáért rajongó

lányként is, ami nem kis színészi teljesítmény. Ráadásul az összhang is stimmel közte és Murray között, aki ezúttal is lazán hozza az anyagi bölcs egoistát. Az önmagában hatalmas meglepetéseket nem tartogató történet lassan csordogál, ám Sofia Coppola könnyed eleganciával csiszolja tovább védjegyszerű stílusát. Takarékon pötyögő dráma, jellegzetes hangulatok, finom kulturális utalásháló, markáns színészi jelenléttel, magabiztosan levezényelve.

HUBER ZOLTÁN

Égető múlt

O que arde – spanyol, 2019. Rendezte és írta: **Oliver Laxe**. Kép: **Mauro Herce**. Szereplők: **Amador Arias** (Amador), **Benedicta Sánchez** (Benedicta), **Inazio Abrao** (Inazio), **Elena Mar Fernandez** (Elena). Gyártó: **Tarantula / 4A4 Productions**. Forgalmazó: **HBO**. 86 perc.

Acsontos arcú, lehangolt, gyűjtogatásért elítélt negyvenes férfi, Amador két év börtön után szabadul, és visszatér a szülőfalujába, amely Spanyolország északnyugati csücskében, Galicia tartományban található – ott, ahol a legendás *el camino* keresztény zarándokút végcélja is, Santiago de Compostela. Idős édesanyjával, Benedictával három tehenet gondoz, és idővel kapcsolatba kerül egy újonnan odaköltözött, középkorú állatorvossal, Elenával és egy lepusztult épületet turisztikai céllal felújító helyi csapattal. Mindössze ennyi a története a spanyol Oliver Laxe harmadik, alig nyolcvan percet számláló nagyjátékfilmjének, amely az előző két alkotásától eltérően (*Mind kapitányok vagytok*, *Mimózá*) nem Marokkóba, hanem saját nagyszülei erdős hegyekkel körülvett kistelepülésébe kalauzol, ugyanakkor a korábbiakhoz hasonlóan most is amatőr színészeket mozgat.

A *slow cinema*, a csinnadrattamentes minimalizmus és a balladisztikus homály jegy-





ben álló *Égető múlt* hétköznapi embereket dokumentál hétköznapi szituációkban, miközben Laxe az őket körülvevő természeti közeget pásztázza hasonlóképp távolságtartó és szemlélődő módon. Ha hiányozna belőle az a néhány hangsúlyos zenei betét, akkor egy dokumentarista játékfilm és egy ökotudatos esszéfilm kereszteseként lehetne leírni. A büntudattal terhelt főszereplő, Amador a ki nem mondott szavak és az elfojtott érzelmek embere, aki jéghidegen reagál a terhelt múltját nem ismerő, kedves állatorvos hölgy közeledésére. Nem tudjuk meg, valóban ő gyújtotta-e fel annak idején az erdőt, vagy csupán egy ártatlan bűnbak, aki csalódott a közösségben és emiatt osztotta magára az elidegenedett, magányos pária szerepét. A szuper 16-ra forgott, hangulatfestő zöldes-sárgás természeti képek emlékeztetéseket, Laxe enigmatikus munkáját pedig belső tájakra invitáló, csontszikár anti-melodrájának éppúgy vélhetjük, mint a rusztikus időtlenség szenvtelen látképeinek.

TESZÁR DÁVID

A fiúk a bandából

The Boys in the Band – amerikai, 2020. Rendezte: Joe Mantello. Írta: Mart Crowley és Ned Martel. Kép: Bill Pope. Szereplők: Jim Parsons (Michael), Zachary Quinto (Harold), Matt Bomer (Donald), Andrew Rannells (Larry). Gyártó és forgalmazó: Netflix. 121 perc.

Sokatmondó jelenség, hogy Joe Mantello rendező, Mart Crowley 1968-as *The Boys in the Band* című színdarabját, különösebb tupírozgatás nélkül ültette filmes platformra. Az annak idején a forradalmi off-Broadway darab egy 1970-es William Friedkin által rendezett mozifilmmel jutott el a filmkedvelő közönséghez, majd 2018-ban egy újabb színpadi ráadást követően jött a Netflix saját gyártású interpretációja – az alapmű tehát a sokadik kontextuális rétegében ragyog.

A '60-as évek második felében sistergő forradalmak az 1969-es Stonewall lázongásokkal az LGBT közösséget is elérték – így azok is bekapcsolódtak a társadalmi párbeszédbe, akiket a hatalom csendesen, négy fal közé zárva terrorizált pusztán szexuális irányultságuk miatt. Az *A fiúk a bandából* egy klausztrófób házibuli krónikája, ahol egy születésnap alkalmából nyolc archetipikus meleg férfi mulat egy NewYork-i lakásban, 1968-ban. A vendégek számával és alkoholfogyasztással egyenes arányban eszkalálódik a hangulat, az eleinte pikírt, egymást zrikáló poénokból kegyetlen lélektani játszma kerekedik, amelynek folyamán régi sebek szakadnak fel és csontvázak zuhannak ki a szekrényből. Crowley kamardrámájának igazi jelentősége, hogy elsőként engedett rálátást a meleg életére, és egyben arra a jelenségre, amikor a társadalom nyomása boldog-

talan öngyűlöletet generál az egyén pszichéjében. Friedkin filmje ehhez annyit tett hozzá, hogy mozifilmként széles közönséghez juttatta el a színdarabot. Joe Mantello az idejében szinte semmin sem változtatott, szerencséjére, mivel a történet melodramatikus aspektusai kortalanok, és ma is a néző lelkébe marnak. Ugyanakkor ezt a filmet már meleg alkotógárda készítette, a karaktereket élvonalbeli, nyíltan meleg színészek elevenítik meg, akik azon felül, hogy brillíroznak jutalomjátékaikban, innen tisztelegnek szívszorítóan sorstársaik 50 évvel ezelőtti küzdelmei előtt.

ALFÖLDI NÓRA

Cukorfalatok

Mignonnes – francia, 2020. Rendezte és írta: Maïmouna Doucouré. Kép: Yann Maritaud. Szereplők: Fathia Youssouf (Amy), Médina Al Aïdi-Azouini (Angelica), Esther Gohourou (Coumba), Myriam Hamma (Yasmine). Gyártó: Bien Ou Bien Productions. Forgalmazó: Netflix. 96 perc.

Aszenegáli-francia származású Maïmouna Doucouré saját élményekből építkező, nagy port kavart debütfilmje a kamaszlányok kizsákmányolásának témája, valamint a Netflix hozzá készített plakátja miatt keltett botrányt, a rendező még halálos fenyegetéseket is kapott, míg a szolgáltató viszsza nem vonta a Cukorfalatokat igen kihívó pózban elkapó

posztert. A támadásokat az az ellentmondás szülte, hogy a kiskorúak kizsákmányolásának tematizálása és ábrázolása között nagyon keskeny a határmezsgye, miközben a film a kislányok hiperszexualizáltságáról és a közösségi média általi fenyegetettségéről szól, maga is így láttatja őket, és ezzel akár maguk a szereplők is szexuális ragadozók célpontjaivá válhatnak.

Amy, a 11 éves szenegáli kislány, Párizsba kerülve a tradicionális, falusi világ és a kallódó nagyvárosi gyerekek értékrendje között egyensúlyoz. Miközben édesanyjával együtt megszegyenülve veszti tudomásul, hogy rég nem látott apja a többnejűség jegyében új feleséget szerzett magának. A kislány tagja lesz egy tánccsapatnak, akikkel egy iskolai versenyen és az interneten próbálnak hírnevet szerezni, felismerve, hogy a siker valódi titka a minél kihívóbb viselkedés. Amy a nővé válás klasszikus stációit – a saját anyjával való szembesülés, az első menstruáció, helytállás a női közösségben – végigjárva, hol teljes naivitással, hol mély átéléssel szembesül a felnőttvilág brutális játékszabályaival.

A *Cukorfalatok* a mai tinédzserek szüleit leginkább nyomasztó témákat veszi sorra. A gyerekek a médiának köszönhetően sokkal előbb nőnek fel, mint a korábbi generációk, ahhoz azonban korántsem elég érettek, hogy problémáikat ke-





zeln tudják: a testük eszköz, a közösségi média pedig drog. Doucouré érdekes párhuzamot von a tradicionális és a nyugati értékrend válsága között, miközben a nőket Párizsban és Szenegálban egyformán foglalkoztató ellenséget és fegyvert, a maszkviselést teszi meg egyik fő témájává, ugyanakkor valóban kissé naivan áll ahhoz a kérdéshez, hogy az online streaming világában igen kevés választja el a táncosokat a sztripperektől.

KOVÁCS KATA

Enola Holmes

Enola Holmes – amerikai, 2020. Rendezte: Harry Bradbeer. Írta: Nancy Springer regényéből Jack Thorne. Kép: Giles Nuttgens. Szereplők: Millie Bobby Brown (Enola), Henry Cavill (Sherlock), Sam Claflin (Mycroft), Louis Partridge (Tewkesbury), Helena Bonham Carter (Eudoria). Gyártó: Legendary Entertainment. Forgalmazó: Netflix. 123 perc.

Ritkaságszámba megy manapság az olyan történet, amely közönségét nem tekinti ostobának, emellett egy neves „elődhöz” nyúlva utalásai nem válnak erőltetetté, kínossá. Az *Enola Holmes* mindkét akadályt sikerrel veszi, Nancy Springer regénysorozatának első kötete alapján Harry Bradbeer szórakoztató és kalandos ifjúsági filmet rendezett. Enola Holmes, Conan-Doyle Sherlockjának kis-

húga, édesanyjával nő fel egy vidéki kúrián, mindentől és mindenkitől távol. Nevelést nem megfelelő fejtartásból és illetenből kap, ugyanakkor kiváló nyomfejtő és a harcművészetekhez is remekül ért. 16. születésnapja reggelén azonban arra ébred, hogy édesanyja eltűnt a házból, csak az ajándékait hátrahagyva számára, láthatóan saját akaratából, mégis teljesen rejtélyesen. Az eltűnés hazavezeti a rég nem látott Sherlockot és Mycroftot, ám a nyomozás Enolára vár, aki hamarosan fel is fedezi, hogy az ajándék az első nyom, amin el lehet indulni: „a játszma elkezdődött”.

Kalandjaiba belefért egy szökésben lévő márkí megmenntése, nyomozásait átszövik a korszak legfontosabb brit társadalmi kérdései – a választójog kiterjesztése, a szüfrasset mozgalom –, miközben mind humorban, mind romantikában mértéktartó tud maradni, nem úgy mint legtöbb műfajtársa. Mindehhez kiváló színészi játék társul, a *Stranger Things*-ből megismert Millie Bobby Brown természetes, karakán főhősnő, eltérően regénybeli önmagától, aki inkább magára hagyott kislány, semmint talpraesett detektív-hűg. Az *Enola Holmes* épp azáltal válik üdítő színfolttá a kortárs filmkínálatban, amit hozzátesz az alapregényhez: optimizmust, szerethetőbb karaktereket, elmésebb fordulatokat. Így a gyerekregegyéből

egy olyan ifjúsági kalandfilm lesz, amely a felnőtt korosztály számára is szórakoztató, a lélekre kifejezetten frissítően ható kalandtörténet.

PETHŐ RÉKA

Bűvölet

Craft – amerikai, 1996. Rendezte: Andrew Fleming. Írta: Peter Filardi. Kép: Alexander Gruszynski. Szereplők: Robin Tunney (Sarah), Fairuza Balk (Nancy), Neve Campbell (Bonnie), Rachel True (Rochelle), Christine Taylor (Laura). Gyártó: Columbia Pictures. Forgalmazó: Netflix. 100 perc.

A '90-es évek tinifilm divatja Asokféle irányzattal örven-deztette meg a popcornra és erős ingerekre éhes, fiatal közönséget a középkori szépirodalmi művek gimis remake-jeitől a felszínes májerkedés örök darabját jelentő *Kegyetlen játékokon* át a *10 dolog, amit utálok benned* üdítő limonádé-jáig. Sőt ebben az időszakban egy egész műfaj, a horror is kapott egy csavart, a *Sikoly*-nak köszönhetően: az azóta kultfilmként számon tartott tinihorrorok közül azonban talán csak a *Bűvölet* az, amely kamaszközegben megelőlegezett egy manapság népszerű tematikát, a férfiakat leiskolázó, modern hősnőket, ez esetben boszorkányokét – talán ennek és sötét színeinek köszönheti különleges státuszát.

Az alaphelyzet sok helyről ismerős lehet: a tizenéves

Sarah új tanulóként, traumatikus múlttal a hátán és némitkos, paranormális adottsággal felruházva sétál be egy Los Angeles-i katolikus gimnáziumba, ahol természetesen nem a bálkirálynő-jelöltek vagy az élvonalbeli mazsorettek vonzzák be társaságukba, hanem az iskola legkülöncbebb, emós lánytriója, akikről ráadásul az a hír járja, hogy boszorkányok. A négy, különféle lelki (és testi) sérüléssel küszködő fiatal vérszerződést köt, a hirtelen jött hatalom azonban hamar a lányok fejébe száll, ami megbomlasztja a köztük lévő egységet is.

A *Bűvölet* által felskiccelt világban a férfiak csupán mellékszereplők, elsősorban bosszúság és bosszúvágy tökéletlen tárgyai, a nők inkább magukat keresik, bezárják a kört és partnernek vagy épp riválisnak is egymást tekintik. A '90-es évek közepén két, fiatalos lendületű kultfilmmel – a *Bűvölet* mellett az *Édeshármassal* – is maradandót alkotó Andrew Fleming mágikus próbálkozása, ha elsőre közepszerű alkotásnak is tűnik, mindenképp szórakoztató nosztalgia-kincs, amely ráadásulként vérfrissítést adott a természetfeletti képességű fruskák tematikájának a *Bűbájós boszorkányoktól* Buffy-ig – akár még Kristen Stewart is nyomhatna egy sápadt hálacsókot a négy darkos spinédzser homlokára.

TÜSKE ZSUZSANNA



A vadnyugat varázsa

Western és fantasy ritkán keverednek a filmvászonon. A vadnyugaton horrorszörnyekkel (*Csontok és skalpok*) vagy science fictionbe illő találmányokkal (*Vadiúj vadnyugat*) is előbb találkozni, mint varázslattal, noha ezek felbukkanása sem gyakori. A helyzet érdemben az eklektikus posztmodernben sem változott, hiába jutottak bőven westernmotívumok a fantasztikus filmekbe, a *Csillagok háborújától* a *John Carterig*. Abban az esetben, ha a western maradt az alapszár, a fantasy elsősorban spirituális tartalomként, a vadnyugati hősök vízióiként (*A vakond, A fehér bölény*) vagy jelenésszerű fegyverforgatók homályos figuráin (*Fennsíkok csavargója, Fakó lovas*) keresztül szivárgott be a kalandtörténetekbe. Könyvekben és képregényekben ennél lényegesen többször keresztetkötötték a két műfajt. Például az olasz *fumettiben*: a *Suttogó Szélben* az indián mágia, a *Zagorban* a Conan Doyle-féle „elveszett világ” koncepciója áll a westernmilióben megtapasztalható csodák hátterében.

A kilencvenes években indult *Suttogó Szél* elsősorban Cooper *Bőrhárisnya*-regényeire épít,

azokból kölcsönzi az indiánok által befogadott, egyszerre két világban is otthonosan mozgó főhős karakterét. Sőt, ennél konkrétan is támaszkodik Nathaniel Bumpóra, a címszereplő ugyanis megszólalásig hasonlít Daniel Day-Lewisra *Az utolsó mohikánból* – hasonló modellválasztás nem ritka az olasz képregényekben, az itthon is megjelenő *Dampymak* Ralph Fiennes kölcsönözte a fizimiskáját. Bőrhárisnyával ellentétben *Suttogó Szél* felnőttként került a sziúk táborába, miután egy spekuláns ingatlanbefektető merényletében súlyosan megsérült. A képregény fontos szereplői tehát a belháborúkat és a fehér telepek elleni védharcokat egyszerre vívó indián törzsek, amelyek közeli kapcsolatot ápolnak a szellemekkel, így mentora a megmentett amerikai katonából is táltost nevel. Ugyanakkor kulcsszerep jut a terjeszkedő és modernizálódó „fehér Amerika” képviselőinek is, első helyen az Edgar Allen Poe-ra hasonlító, ezért Poe-nak nevezett újságíróval, a főhős szövetségeseivel. Mind az indiánok, mind a városlakók között találkozunk tisztességes és becstelen figurákkal is. Már az első magyar nyelvű kötetből kirajzolódik,

hogy Gianfranco Manfredi író ebből a szempontból kerüli a kliséket, pontosabban a revizionista western eredményeit is beépíti klasszikus vonalvezetésű történeteibe. Rajzolóársai mindkét epizódban emlékeztetnek, markáns mellékalakokat teremtenek, a fekete-fehér képek pedig komorságot, a kirekesztetlenség változás melankóliáját csempészik a képregénybe.

Egészen más típusú westernhős a második magyar nyelvű kötetében színre lépő Zagor (az elsőről lásd: *Filmvilág* 2020/01). Hátterét és a történetek idejét tekintve valóban vadnyugati figura, de szinte minden más kaland-, sőt fantasztikus műfajban otthon érzi magát. A *Menekülés az ősvilágból* elsősorban a Tarzan-féle dzsungeltörténetek adója: Zagor a braziliai őserdőben nyomoz árulóvá vált régi barátja, Green professzor után, és egy indiánok lakta, elszigetelt fennsíkon köt ki. A helyzetet bonyolítja, hogy a hegytetőn nemcsak kannibál őslakosok, hanem dinoszauruszok is élnek, az érintetlen Tepuín ugyanis valóban megállt az idő. Arthur Conan Doyle műve, *Az elveszett világ* óta gyakori sémája ez minden kalandponyvának. Maga Tarzan, a dzsungel ura is több ízben vetődött el antik birodalmak helyőrségeibe vagy rég kihaltak hitt népek kolóniáira



(mi több, neki is akadt dolga dinoszauruszokkal). E történetek egységbe forrasztják, amit a történelem alakulása igazságtalanul elválasztott egymástól, közös nevezőre hozva a mítoszt a reális múlttal. Kár, hogy a színes miliót és néhány remek kalandjelenetet leszámítva a második *Zagor*-könyv meglehetősen unalmas, közhelyes felmondása a dzsungelleckének. Ebben a fő bűnös elsősorban az ezúttal igencsak szürkén és egyoldalúan ábrázolt főhős.

Gianfranco Manfredi és mások: *Suttogó Szél* 1. – Karmok. Fekete-fehér, puhafedeles, 192 oldal. Kiadó: GooBo.

Mauro Boselli – Michele Rubini: *Zagor 2. – Menekülés az ősvilágból*. Fekete-fehér, puhafedeles, 232 oldal. Kiadó: Anagram.

KRÁNICZ BENCE

Dzsemezgelés a jövő filmterméséből!

elköveti: Pilcz Roland



PILCZ ROLAND, 2020.

