

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 12. SZÁM • 2020. december • 490 FT / 8,60 RON

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

## ÖKO-MOZI

GYÖNGYÖSSY IMRE • KÍNA, TAJVAN, TIBET



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Julian Schnabel: **Van Gogh – Az örökkévalóság kapujában** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## ÖKO-FILMEK

A bioszféra fenntarthatóságára rákérdezők kortárs közép-európai animáció a hangsúlyt a természet védelméről az ember(i)ség végének posztumán disztópiáira helyezte át. A rajz és bábfilmek a sötét jövőt nemcsak a környezetszennyezéssel, klímakatasztrófával, hanem az ember antihumanizmusával is összekapcsolják. Az ember fáj a Földnek.

Joanna Polak: Gyapjúvilág – 18. oldal



## KÍNA ÁRNYÉKÁBAN

Pema Tseden az első tibeti rendező, aki diplomát szerzett a Pekingi Filmakadémián. Szimbólumokban gazdag, mégis valóságközelű filmjeiben végre a tibeti emberek beszélnek önmagukról, és nem egy külső szem által látjuk őket. Játékfilmjei nem politikai kiáltványok, hősei a mindennapjaikban élik át hagyomány és modernitás ütközését.

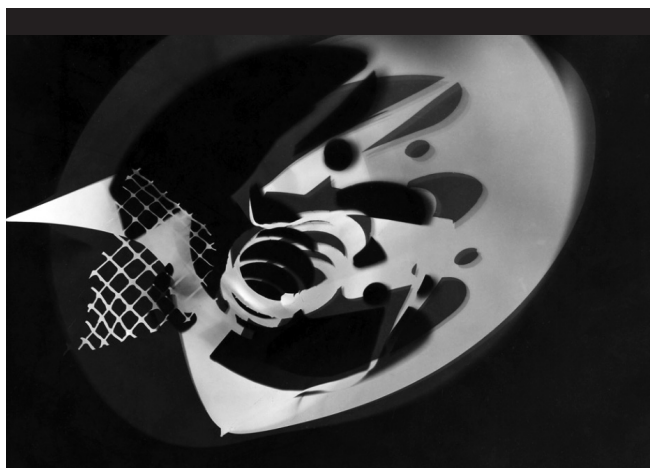
Pema Tseden: Jinpa – 24. oldal



## MOHOLY-NAGY 125

A közép-európai életreform-mozgalom pedagógiai elveiből alakította ki azt az elképzelését, ami szerint a kreatív egyénekből álló kollektív társadalom megvalósítása az emberi érzékek kiterjesztéseként elképzelt új művészeti médiumokon keresztül lehetséges. A látás berögzült konvencióival szakító filmet különösen fontosnak tartotta.

Moholy-Nagy László: Fotogram (1938) – 36. oldal



2020 december

# FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

Petényi Katalin: Emléktöredékek – 1. rész (Gyöngyössy Imre 1930-1994)	4
Erdélyi Z. Ágnes: Kilépés a feledésből (Beszélgetés Kabay Barnával)	11
Varga Zoltán: Rettetés a fűben (Ulrich Gábor: Dűne)	15
Gelencsér Gábor: Töredék az élet (Gothár Péter: Hét kis véletlen)	16

## ÖKO-ANIMÁCIÓ

Gerencsér Péter: „Nincs ember, nincs probléma” (Közép-európai öko-animáció)	18
Barotányi Zoltán: Tragédia az erdőszélen (Viktor Koszakovszkij: Gunda)	21
Megyeri Dániel: Felbolydult élet (Michael DeForge: Ant Colony)	22

## KÍNA ÁRNYÉKÁBAN

Géczy Zoltán: Sötétben kötetett alkuk (Hollywood és Kína)	24
Stóhr Lóránt: A bomlás gyermekei (Chang Tso-chi portréja)	27
Jordi Leilla: A masztiff halála (A tibeti film elmúlt 10 éve)	32

## MOHOLY-NAGY 125

Orosz Márton: Fénytér (Moholy-Nagy László és az „avantgárd munkásfilm”)	36
---	----

## EVILÁGI ÉS TERMÉSZETFELETTI

Bóna László: A mű egésze (A Twin Peaks mitológia – 2 rész)	41
Bakos Gábor: Zavar és zűr (Párhuzamos montázs: Bódy Gábor: Kutya éj dala/ Enyedi Ildikó: Bűvös vadász)	44

## FESTIVAL

Kovács Patrik: Boszorkányos esték (Alexandre Trauner Art/film Fesztivál – Szolnok)	48
Pályi András: Megtörtént esetek (Lengyel filmtavaszi összel)	50

## FILM/REGÉNY

Tüske Zsuzsanna: Nem gyermekmese (Roald Dahl: Boszorkányok)	52
Vajda Judit: Banyapara (Robert Zemeckis: Boszorkányok)	53

## KRITIKA

Déri Zsolt: Közönség nélkül (Nick Cave: Idiot Player)	54
Margitházi Beja: Tejfogak koccanása (Shannon Murphy: Amíg tart a nyár)	55

## TELEVÍZIÓ

Huber Zoltán: Viszik a bankot (Marianne Körver – Jan Erik Nøgisto: Bank)	56
--	----

## MOZI

STREAMLINE MOZI	60
-----------------	----

PAPÍRMOZI	64
-----------	----

A címlapon: Julian Schnabel: Van Gogh – Az örökkévalóság kapujában (Willem Dafoe) – A Cirko Film 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](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://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](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR20-0088  
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 decemberi Filmvilág már kapható.



**Romsics Ignác** főszerkesztésével megjelent a **BBC History** történelmi magazin **2020. decemberi száma!** A tartalomról:

- Honmentő vagy honvesztő volt-e Horthy Miklós? *Turbucz Dávid, Bern Andrea és Bencsik Gábor* vitáznak, *Ungváry Krisztián* egy vesztegetési kísérletre derít fényt
- Nagy Heródes és a messiáshit kapcsolatát *Grüll Tibor* elemzi
- Furcsa és rendbontó karácsonyi szokásokról számol be *James Daybell* és *Sam Willis*
- A 250. éve született Beethoven zenéjére ható fordulatokat *Jessica Duchon* vizsgálja

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

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

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](http://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 hírlapkezesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

### ARCOK ISKOLÁJA

TALÁLKOZÁS(OK) FEHÉR GYÖRGY OPERATŐR-RENDEZŐVEL

Fehér György (1939-2002) operatőr-rendező a magyar filmművészet meghatározó alakja, nevéhez olyan nyelvújító filmek köthetők, mint a *III. Richárd* (1973), a *Szürkület* (1987-90) és a *Szenvedély* (1995-98).

A *Francia Új Hullám Filmművészeti Szakkönyvkiadó* több mint egy évtizede dolgozik egy monográfia elkészítésén. A kiadó a kötet megjelenéséhez keres támogatókat és/vagy (elő)vásárolókat. Jelentkezni az [arcokiskolaja@gmail.com](mailto:arcokiskolaja@gmail.com) e-mail címen, illetve a [https://www.peticiok.com/feher\\_gyorgy\\_arcok\\_iskolaja](https://www.peticiok.com/feher_gyorgy_arcok_iskolaja) linken elérhető petíció aláírásával lehet. Előre is köszönjük.



**CIRKO** | Filmek,  
**GEJZIR** | mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Fragments of Memory** (Imre Gyöngyössi 1930-1994 – Part One) by Katalin Petényi, p. 4. **Exit from Oblivion** (A Talk to Barna Kabay) by Ágnes Erdélyi Z. p. 11. **Terror in the Grass** (*Dune* by Gábor Ulrich) by Zoltán Varga, p. 15. **Life is a Fragment** (*Seven Small Coincidences* by Péter Gothár) by Gábor Gelencsér, p. 16.

*Imre Gyöngyössi was born 90 years ago: he was a poet, playwright and film director, who made Job's Revolt nominated for Academy Awards in 1984.*

### ECO-FILMS

**No Man, No Problem** (Eastern European Eco-animation) by Péter Gerencsér, p. 18. **Tragedy on the Fringe of Forest** (*Gunda* by Viktor Kosakovkiy) by Zoltán Barotányi, p. 21. **Life of Trepidity** (*Ant Colony* by Michael DeForge) by Dániel Megyeri, p. 22.

*Eastern European Animation films dealing with environmental issues put the emphasis on posthuman distopias on the end of humanity.*

### IN THE SHADOW OF CHINA

**Deals in the Dark** (Hollywood and China) by Zoltán Géczy, p. 24. **Children of the Decay** (Chang Tso-chi) by Lóránt Stóhr, p. 27. **The Death of Mastiff** (Contemporary Tibetan Film) by Jordi Leila, p. 32. *Contemporary Tibetan films prove that a modern invention can be the effective tool for safeguarding traditions and national identity.*

### MOHOLY-NAGY 125

**Light Space** (László Moholy-Nagy and avantgarde proletarian film) by Márton Orosz, p. 36. *Kinematograf played a significant role in the media aesthetics of László Moholy-Nagy.*

### NATURAL AND SUPERNATURAL

**The Complete Work** (A *Twin Peaks* mythology – Part Two) by László Bóna, p. 41. **Hurly and Burly** (*The Dog's Night Song* by Gábor Bódy and *Magic Hunter* by Ildikó Enyedi) by Gábor Bakos, p. 44.

### FESTIVAL

**Magical Nights** (Alexandre Trauner Art/Film Festival in Szolnok) by Patrik Kovács, p. 48. **Based on True Events** (Polish Film Days) by András Pályi, p. 50.

### FILM/NOVEL

**No Fairy Tale** (*Witches* by Roald Dahl) by Zsuzsanna Tüske, p. 52. **Hag Scare** (*Witches* by Robert Zemeckis) by Judit Vajda, p. 53.

### REVIEW

**Without an Audience** (*Idiot Player* by Nick Cave) by Zolt Déri, p. 54. **Clattering of Milk Teeth** (*Bayteeth* by Shannon Murphy) by Beja Margitházi, p. 55.

### TELEVISION

**Breaking the Bank** (*Bank* by Marianne Korver – Jan Erik Nogisto) by Zoltán Huber, p. 56.

### CINEMA p. 57.

STREAMLINE CINEMA p. 60.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Willem Dafoe in *At Eternity's Gate* by Julian Schnabel – A Cirko Film release

GYÖNGYÖSSY IMRE (1930-1994)

# Emléktöredékek

PETÉNYI KATALIN

90 ÉVE SZÜLETETT GYÖNGYÖSSY IMRE FILMRENDEZŐ, KÖLTŐ, DRÁMAÍRÓ.

Mágikus realizmus, a látomás és valóság szimbiozisa, költői, expresszív képek közvetítették több mint három évtizeden át Gyöngyössy Imre üzenetét a történelem áldozatairól, a hatalomnak, gyilkos testvérharcoknak kiszolgáltatott, szeretteiktől elszakított száműzöttekről, hontalanokról. Azokról a névtelen hősök-ről, akik belső energiájukkal, morális tartásukkal szembeszegülnek az erőszaknak. Filmjeiben, verseiben és drámáiban fejezte ki a testvéri sorsvállalást az üldözöttekkel, emberségükben megaláztatokkal, fogalmazta meg újra és újra ars poeticáját: hitét az emberben, a szeretet teremtő erejében. Műveiben a szabadság határait – határtalanságát kutatta. Ellentmondott mindenfajta destrukciónak, diktatúrának és terrornak, a gyilkos indulatokkal szemben pozitív értékeket próbált felmutatni. „Gyöngyössy Imrét nemcsak nagy művésznak, de nagy humanistának is tartom. Olyan következetes humanistának, aki az embert legbensőbb érdeklődésének központjába állította, akiknek szabadságát, identitását és boldogsághoz való jogát védelmezni kell.” (Bruno Torri, az olasz filmkritikus-szövetség főtítkára, 2015.) „Életművében meghatározó volt az elkötelezettsége. A hatvanas években Gyöngyössy Imrének nagy szerepe volt a magyar új hullám megteremtésében. Személyes meggyőződését, társadalmi elkötelezettségét fejezte ki filmjeiben, melyek épp ezáltal váltak jelentőssé.” (Marcel Martin, francia filmkritikus, a FIPRESCI egykori elnöke, 1995.) „Úgy gondolom, a magyar film történetében öt-hat igazán nagy név marad fenn a hatvanas-hetvenes évekből. Ezekben az években Imre munkássága számomra meghatározó. Remélem, hogy

filmjeit megőrzi és újravetítik majd, és az a retrospektív sorozat, amit én 1993-ban Franciaországban bemutattam, látható lesz 2003-ban, 2013-ban és 2023-ban is. Remélem, hogy a keserűségek és hányattatások ellenére, melyeket hazájában átélt, hiszen az ország történelmi sorsát saját bőrén tapasztalta, Gyöngyössy Imre neve fennmarad a jövő generációnak. Nemcsak mint rendezőnek, hanem mint karizmatikus embernek.” (Jean-Loup Passek filmtörténész, a párizsi Pompidou Centrum filmintézetének egykori igazgatója, 1995.)

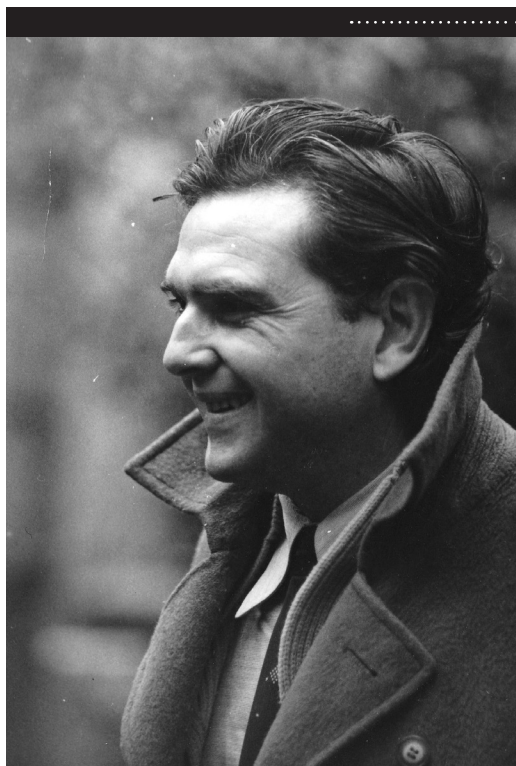
Vajon beigazolódtak Jean-Loup Passek szavai? Él-e még emlékeztünkben Gyöngyössy Imre személyisége, láthatjuk-e filmjeit, olvashatjuk verseit, vagy a Biblia jóslata szerint – „Senki sem próféta saját hazájában.” – feledésbe merült sorsa, életműve? 1994-ben bekövetkezett halála után nemzetközi filmfesztiválokon, külföldi egyetemeken, kultúrintézetekben retrospektív vetítésekkel, cikkekkal emlékeztek meg Európában Gyöngyössy Imréről. Itthon a Szindbád moziban vetítették néhány filmjét, mint legközelebbi alkotótársai Kabay Barnával elkészítettük az *In memoriam Gyöngyössy Imre* dokumentumfilmünket, mely két díjat nyert a Velencei Biennálén, *Utódom lesz minden halandó* címmel válogatást adtunk ki verseiből. Azután több mint két évtizedes hosszú csend következett. Tavaly a Magyar Nemzeti Filmintézet digitálisan restaurált *Jób lázadásának* bemutatója sokak megrázó élménye volt, halála után huszonöt évvel sokan újra felfedezték művészetét. A Facebookra egy ismeretlen fiatalember feltette Gyöngyössy Imre fotóját „Egy elfelejtett zseni” felirattal. Több mint harminc éven át társa

és tanúja voltam életének, vívódásainak, küzdelmeinek, fájdalmainak, örömeinek. Nemcsak két gyermekünk, Bence és Réka, a szeretet, a bizalom, az egymásért érzett felelősség kötött össze bennünket, de filmjeiben társíróként, művészeti konzultánsként, vágóként, később társrendezőként is részt vettem. Együtt jártuk a világot, távoli kontinensek menekülttáborában, a Gulágon, erdélyi falvakban Ceaușescu uralma alatt, latin-amerikai favellákban, a Dél-Kínai tengeren közvetítettük azok segélykiáltását, akiknek hangját nem hallotta meg Európa. Gyöngyössy Imre születésének 90. évfordulója alkalmából úgy érzem kötelességem, hogy felidézsem emléktöredékeimet, hogy együtt emlékezzünk a költő-filmrendezőre.

1930. február 25-én született Pécsen. Gyerekkorát Értényben, egy Tolna megyei faluban töltötte, ahol édesapja körorvos volt. Az archaikus paraszti világ, az ősi rítusok, a természet és közösség harmóniájában élő ember élménye egész életében műveinek ihletői voltak. Tíz éves korában a Dante Alighieri Pannonhalmi Bencés Gimnáziumba került. A szerzetesektől életre szóló hitet és morális tartást kapott. Itt ismerte meg az európai kultúrát, a világra nyitott, vallási türelmet hirdető, munkára épülő bencés szellemet. Anyanyelvi szinten beszélt olaszul, Dante és Petrarca költészetén nőtt fel. Itt írta első verseit, melyek a *Piccolo* című lapban jelentek meg, itt érettségizett magyar és olasz nyelven kitűnő eredménnyel. Még kamaszként itt találkozott először 1944-ben az otthonaikból elűzött, a kolostorba befogadott zsidó és más menekültekkel, és a bencés szerzetesek embermentő bátorságával, humanizmusával. A történelemnek kiszolgáltatott ember sorsa mindvégig visszatérő motívuma lett verseinek, filmjeinek. Az üldözöttek stigmáját Gyöngyössy Imre maga is homlokán hordta. 1951-ben mint olasz szakos egyetemi hallgatót letartóztatták. Egy koncepciós perben állam ellenes összeesküvés vádjával három év börtönbüntetésre, tíz év közügyektől való eltiltásra és teljes vagyonelkobzásra ítélték. Két évig még a szülei sem tudták, hogy életben van-e. Csak 1994-ben rehabilitálták. „Álltam az akasztófa alatt. Szembenéztem saját és barátaim halálával.

Az emberi lét mezítelensége, kiszolgáltatottsága, az élet-halál közelsége véste belém a művészetnek azt az elkötelezettségét, hogy az embereknek nem csak napi gondoljaival, napi örömeivel kell foglalkozni. Megtanultam mit jelent az emberi egymásrautaltság, barátság, áldozatvállalás, a következő napba vetett hit ereje... A magánzárkában jöttem rá, mielőtt még Thomas Mann *Józsefét* olvastam volna, hogy minden embernek megvan az az adottsága, hogy a legnyomorúságosabb „kútban” is kitermelje magából saját létfenntartó energiáit, a túlélés energiáját, a reményt.” – emlékezett vissza börtönéveire Gyöngyössy Imre. A sztálinista politikai börtönökben papír és ceruza nélkül fejben verseket írt, melyek titkos jelekkel terjedtek a zárkákban a rabok között. A börtönben eltöltött évek és későbbi találkozásai a század üldözöttjeivel meghatározták életművét. 1954-ben súlyos betegségekkel szabadult. Tanulmányait nem folytathatta a Bölcsészkaron, mint börtönviselt fiatal nem tartották alkalmasnak az ifjúság nevelésére. Hamis papírokkal tért vissza a fővárosba. Keresztury Dezső író, költő, a Széchenyi Könyvtár tudományos főszerkesztője

„Magyar Pasoliniként emlegették”  
(Gyöngyössy Imre a Szarvassá változott fiúk forgatásán)



segítette, mások neve alatt dolgozott különböző irodalmi kiadványokban, közben verseket és drámákat írt. 1956 tavaszán felvették a Színház- és Filmművészeti Főiskolára Máriaassy Félix osztályába. Gábor Pál, Szabó István, Elek Judit, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Edouard Zahariev voltak osztálytársai. Szoros barátság és munkakapcsolat fűzte Gaál Istvánhoz és Sára Sándorhoz. Már főiskolai hallgatóként forgatókönyveket írt tanárainak, Fábri Zoltánnak és Makk Károlynak, segítette osztálytársai munkáit, alapító tagja volt a Balázs Béla Stúdióknak. 1961-ben filmíró, filmrendező diplomát kapott. Az Állambiztonsági Szolgálat ügynökein keresztül azonban továbbra is megfigyelés alatt tartotta. A Centro Sperimentale Cinematografia két éves római ösztöndíjat ajánlott neki, de a hatóságok az ösztöndíjat nem engedélyezték. 1963-ig még szocialista országba sem utazhatott. 1964-ben a Balázs Béla Stúdióban rendezte *Férfiarckép* című dokumentumfilmjét, egy falusi orvosról: édesapjáról. A film szubjektív vallomás és tiszteletadás a másokért élő idős embernek. Az orvos hétköznapijai a falu közösségében, a gyógyítás, az öröm és gyász pillanatainak lírai képsorai Gyöngyössy Imre versét követik. A „filmversben” a költészet és a film különleges, érzelmileg telített szimbiózisban olvad egybe. A Főiskola elvégzése után társszerzője volt többek között Gaál István (*Zöldár*) és Kósa Ferenc (*Tíz ezer nap*) filmjeinek, közben drámákat írt. *Csillagok órája* című drámáját 1963-ban nagy sikerrel játszotta a budapesti Katona József Színház. Illyés Gyula, Kodály Zoltán az új magyar dráma megújulását látták művében. Későbbi drámái: *Derékig földbe ásva* (1964), *Barokk Passió* (1965). Börtönélményei alapján írta *Gitárhang esőben* című forgatókönyvét, melyet első szerzői játékfilmjeként akart megrendezni. A forgatókönyv megrendítő, szenvedélyes vallomás a barátságról és az áldozatvállalásról, ahol a belső szabadság,

a képzelet víziói szétfeszítik a börtön falainak zárt világát, az áldozat morálisan gyilkosa fölé emelkedik, de tanúi lehetünk Gérecz Attila szökésének is. A MAFILM művészeti bizottságának ülésén Fábri Zoltán szuperlatívuszként beszélt a forgatókönyvről, méltatta újszerű stílusát, képi vízióit. A forgatókönyvet azonban a minisztérium betiltotta, „kultúrpolitikai szempontból megengedhetetlenek” tartotta. Gyöngyössy Imre filmtervét később sem tudta megvalósítani. A rendszerváltás után az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (ÁBTL) végzett kutatásokból ma már bizonyítható, a titkosszolgálat évtizedeken át akadályozta pályája kibontakozását. 1968-ban végre elkészíthette első balladai ihletésű játékfilmjét, a *Virágvasárnapot*.

„Akkor ismertem meg, amikor a *Virágvasárnapot* rendezte. Imrével és filmjeivel kapcsolatban legfontosabb számomra, hogy elsősorban költő volt. Mindent egy költő szemével, szívvel és lelkével látott és látatott. Ebből a költői látásmódból született meg játékfilmjeinek egyedülálló, jellegzetes képi világa, mint a *Virágvasárnapé*. Ez a rendkívül költői és fantáziagazdag alkotás sajátosan egyesíti a paraszti világot, a folklórt és a keresztény legendát: a pap és a forradalmárok halála a filmben passióként jelenik meg.” – értékelte David Robinson nemzetközi tekintélyű filmkritikus és esztéta a filmet. A *Virágvasárnap* főszereplői Simon, a katolikus pap (František Velecký) és testvére Urénusz, a tanító (Tóth Benedek), akik mindketten az elnyomottak felszabadításáért, az egyenlőségen alapuló világért küzdenek, de ellenkezőképp: Simon pap szeretettel és békével, míg testvére fegyverrel. Így konfliktusba kerülnek egymással. Végül mindketten a hatalom áldozatai lesznek. A történet dramaturgiai centrumában a morális erőt jelképező anya alakja áll. Ez a bölcsődalt, sirató-éneket éneklő egyszerű asszony későbbi filmjeiben is vissza-visszatér. A film központi kérdése a személyiség, a közösség, az önfeláldozás és a megváltás problematikája. A dialógusokban sok az idézet az Újszövetségből, a filmbe-li Simon pap csodákat tesz, a tömeg lelkesedik érte, ahogyan az evangéliumban Jézusért lelkesedtek. Az erősen spirituális film nagyon szokatlan



volt 1968-ban, ezért a Filmfőigazgatóság kiküldte a kópiát Moszkvába, hogy ott döntsék el, bemutathatják-e. Imrének is ki kellett utaznia, s miközben az ítéletre várva idegesen sétált fel-alá a folyóson, felfigyelt egy fiatalemberre, aki ugyanolyan nyugtalanul róttá közelében az utat. Beszélgetni kezdtek franciául, kiderült, hogy ő is filmrendező, két éve várja, hogy bemutassák dobozban lévő filmjét. Mi a probléma a filmmel?” – kérdezte a fiatalember. El-

**„Egyesített folklórt és keresztény legendát”**

(Virágvasárnap – František Velecký)

Rubljov engedélyezésére várt. Végül mindkét filmet bemutatták. A pécsi Magyar Filmszemlén Imre elnyerte a legjobb rendező és megosztva a legjobb forgatókönyv díját. A *Virágvasárnap* pappal Gyöngyössy Imre nemzetközi hírnevet szerzett. A külföldi kritika legnagyobb elismeréssel üdvözölte

hangzik benne Szent Pál *Szeretethimnusza*. – válasszolta Imre. „Igen? Az én filmemben is.” Andrej Tarkovszkij volt a fiatalember, aki az *Andrej*

az elsőfilmes rendezőt, az olasz újságok „magyar Pasoliniként” emlegették. A film stílusát „spirituális realizmus”-ként jellemezték, ami később epitheton ornans-ként kísérté műveit.

Következő filmjében, a *Meztelen vagy*-ban (1972) a magyarországi cigányság sorsán keresztül szólt először a kisebbségek máig megoldatlan, drámai helyzetéről. Gera, a fiatal cigány festő barátjával visszatér Budapestről a cigánytelepre, ahol született és gyermekkorát töltötte, hogy segítsen egy jobb élet megteremtésében. A telepen



még nagyon erősek az évezredek hagyományok, a két fiatait bizalmatlanul, ellenségesen fogadják. Gera és társa felfedezik a mítoszt, az ősi rítusokat, de szembesülnek a múlt szenvedéseivel, a cigányok deportálásával is. A közösség nem érti meg Geráékat, a törvény elítéli, de az anya mitikus erejével újra életre kelti őket. A film belülről, mély empátiával látatja a mindaddig tabunak tartott magyar cigányság sorsát. Majdnem két évig készítettük elő és forgattuk a filmet Kabay Barna társ-szerzővel, Kende János operatőrrel és

Bódy Gábor, akkor még bölcsészhallgató első asszisztenssel Tarizsán, egy észak-magyarországi kis cigánytelepen, mely még a térképen sincs rajta. Bari Károly fiatal költő vitt el az egyik közeli cigánytelepre Balázs János akkor még ismeretlen naiv festőhöz, akinek képeit visszatérő motívumokként a film költői víziórendszerébe építettük. A főszereplő Oszter Sándoron kívül a szereplők a cigánytelep lakói voltak. „Vállaltuk, hogy nem professzionalista színészekkel dolgozunk, legtöbb szereplőnk csak az anyanyelvén beszélő analfabéta cigány volt. Hagytuk, hogy egyéniségükkel, világképükkel, életismeretükkel gazdagítsák a filmet. Egyre fontosabbá vált számunkra a „színészekkel” is közös team-munka, ami minden későbbi filmünknek lényeges része. Egzakt dokumentumfilm képsorokat ötvöztünk a „klasszikus” játékfilm elemekkel. Húsz évvel a koncentrációs táborok után megdöbbentő erővel robbantak ki először az öreg cigányasszonyokból a tragikus vallo-mások meghurcoltatásukról, Mengele gyermekeiken végzett „kísérleteiről”. Dialóg improvizációkban vallottak szereplőink a fajgyűlöletről, hátrányos társadalmi helyzetükről. Utolsó pillanatban sikerült még begyűjtetlen „népszokásokat” is dokumentálnunk a filmben, felismerni és megismertetni az ősi cigány törvénykezés „nomád” kódexét, rítusát.” (Graham Petri interjúja Gyöngyössy Imrével, 1985.) Gyöngyössy Imrét ebben a filmjében is, akárcsak a *Virágvasárnapban*, vagy a *Szarvassá vált fiúkban* a megváltás problematikája érdekelte: „Felszabadíthatja-e az egyik ember a másikat, megváltható-e ember ember által, az emberek közötti kapcsolatok jelenthetnek-e – és miként – valódi felszabadító emberi kontaktust, egy ember vagy több ember felszabadíthatja-e saját népét? Ez a kérdéskomplexum érdekel etikailag és filozófiailag, a legszubjektívebb szférákat érintően...” (Zsugán István: *Passiójáték az értelmiség dilemmájáról*, Beszélgetés Gyöngyössy Imrével, Filmkultúra, 1972/3) A filmet üzenetéért itthon sok támadás érte, a nemzetközi sajtó azonban sokra értékelte. Nagy öröm volt Imre számára, hogy a Velencei Biennálén a *Meztelen vagy* vetítése után Pasolini e szavakkal kereste meg: „Végre egy tisztességes, harmadik világról szóló európai film.”

1974-ben a *Szarvassá vált fiúkban* Gyöngyössy Imre egy megtörtént eseményen, a sátoraljaújhelyi börtönkötőre kerestül állított emléket az 56-os forradalom áldozatainak, azoknak, akik a szabadságért feláldozták életüket. A játékfilm ihletője Bartók Béla *Cantata Profana*-ja és a román népballada a kilenc szarvasról, a szabadság szimbolikus megtestesítőiről, akik a szabadságot választják „mert a mi szarvunk ajtón be nem férhet, a mi szájunk nem iszik pohárból, csak tiszta forrásból...” A történet 1944-ben játszódik. Amikor a nácik elfoglalják Magyarországot, egy észak-magyarországi kis börtönben a politikai foglyok választás elé kerülnek: kitörjenek-e a börtönből, vállalva a kitörés kockázatát, vagy önfegyelemből bennmaradnak, de a rabok többségéből kirobban az elementáris szabadságvágy. A kitörés népfelkeléssé nő. A közeli erdőben egyformán lesz áldozat ember és vad. „A *Szarvassá vált fiúkban* az emberi szabadság határait, határtalanságát, belső és külső lehetőségeit kutattam. A történelem, vagy saját személyes létünk börtönébe való bezártság és kitörés lehetőségeit. Az áldozatvállalás értelmét vagy irracionálisát. A film azt a kérdést veti fel, mi lesz a mártírokkal haláluk után. Van-e értelme egyáltalán az önfeláldozásnak?” (Luigi Rondi: *Hét kérdés Gyöngyössy Imréhez, 7 domande ai 49 registi*, Torino, 1975.) A különböző emberi sorsok drámája nagyszerű színészi alakításokban (Törőcsik Mari, Lukács Sándor, Kozák András, Kútvölgyi Erzsébet, Todor Todorov, Gyöngyössy Katalin) és szimbólumokban gazdag képsorokban (Kende János operatőr) bontakozik ki. Félelem, bizalom, a szabadság eufórikus mámore és a puskacsövekkel riadtan szembenéző tekintetek költői képekben jelennek meg. A film végének szürreális montázsja a rendező igazságba vetett hitét és a jövő reményét hordozza: a menekülésük közben lelőtt forradalmárok újra és újra feltámadnak, az áldozat morálisan legyőzi gyilkosát.

*Várakozók* (1975) című játékfilmjét Gyöngyössy Imre a háborúban fiaikat elvesztett anyáknak ajánlotta. Ebben a filmben is a történelem, a személyes kiszolgáltatottság és a belső szabadság kérdése érdekelte. A történet a második világháború alatt egy budai villában

játszódik, ahol az anya, (Törőcsik Mari) gyermekeinek egykori dajkájával (Maja Komorowska) együtt fiai hazatérését várja a frontról. Nem akarja tudomásul venni, hogy mindhárom fia elesett a háborúban, irracionális anyai ösztönnel várja vissza őket. És ahogy a frontvonal egyre közeledik, fiaiként fogadja be az ismeretlen sebesülteket, partizánokat. „A század destrukciói közepette is hiszünk az alapvető emberi kapcsolatokban. Az anya-fiú- testvérek drámájában kerestük azt a morális erőt, amit nemcsak a mítoszok cselekvésköltészeté inkarnál, de a mai ember minden konstruktív aktivitásában is benne van. Csak ezekkel tudunk ellentmondani a világot fenyegető apokalipszisnek.” (Graham Petri interjúja Gyöngyössy Imrével, 1985.) Az oltalmazó, teremtő anya mítikus alakja visszatérő motívuma filmjeinek. „A fiai temető anyát a *Virágvásárnapban*, a gyermekeit örök-ké hazaváró anyát a *Várakozókban*, a *Szarvassá vált fiúk* vajdó fiatalasszonyát, vagy a születendő gyermeke után vágyódó Yermát furcsa módon fűzi össze a szeretett lény elvesztésének fájdalma és a szeretet minde- nek feletti ereje, az ősi tűz szikrája, mely Herakleitosz tűzéből fakad és mely minden dolgok eredete.” (Elena Maticena: *Gyöngyössy Imre, a magyar Pasolini emlékére*, Cinema sessanta, 1994.) A háború apokaliptikus képei és az anya vágyódásainak víziói, a film szokatlan új stílusa annyira zavarta a MAFILM Budapest Filmstúdiójának vezetőjét, hogy kivágatta a szürreális montázsokat. Imre egész életében torzónak tekintette filmjét és szerette volna újra megrendezni, de erre nem volt lehetősége. 1976-ban a zürichi repülőtéren figyeltünk fel egy ünneplőbe öltözött idős paraszt emberpárra, akik tanácstalanul várakoztak az emberáradatban. Az idős férfi kezében egy papírt tartott, amire nagy betűkkel írta valaki: „I don't speak English, please help me.” Megszólítottuk őket, jól sejtettük, magyarok voltak egy észak-magyarországi kis faluból, akik távolra szakadt fiúkat mentek meglátogatni. Ez az élmény ihlette a *Két elhatározás* című filmünket azokról a parasztasszonyokról, akik életükben még falujuk határát sem lépték át, de egyszerűen szülői ösztöntől hajtva minden nyelvtudás nélkül elindultak az ismeretlen felé, hogy szeretteiket újra láthassák. Így találtunk

rá Rimócon Verus néniére, aki férjét, fiai a háborúban vagy természeti csapások miatt elvesztette. Egyetlen fia maradt életben, aki 1956-ban, hogy életét mentse, Londonba emigrált, mert a forradalom előtt hamis vádakkal életfogytiglan tartó börtönbüntetésre ítélték. A dokumentumfilm Verus néni két elhatározásáról szól: hogy halála előtt fiát még egyszer láthassa és hogy az öreg, kiszáradt szőlőt megművelje. Az utazáshoz a pénzt két keze munkájával teremti meg. Az idős asszony korát meghazudtolva dolgozik, műveli földjét, kenyeret süt, kendert áztat, vásznat sző, imádkozik, gypajút fon, búcsújáróhelyre zárandokol. „Azt a hőst találtuk meg benne, akit minden filmünkben kerestünk, a másokért élő, saját, zárt, személyes dimenzióján túlnövő embert, aki haláláig le tudja győzni élete végességét. Míg őrizzük emberségét, derűjét, bölcsességét, földközeli gazdagságát. Ez a film volt első közös rendezésem Kabay Barnával. Az én mágiikus, spirituális látásmódot ideálisan egészítette ki Barna groteszk iránti érzékenysége, dokumentarista felfogása. Munkánkat egy team nemesebb és már objektivizálható szintjére emelte Petényi Katalin esztétikailag és morálisan is szeizmográf érzékenységű vizuális látásmódja, képzőművészeti, irodalmi műveltsége. Szabó Gábor, kiváló operatőr kézikamerájával közvetlen közelből követte Verus néni hétköznapjait.” (Graham Petri interjúja Gyöngyössy Imrével, 1985.) A német közszolgálati televízióval (ZDF, Kleines Fernsehspiel) koprodukcióban készült dokumentumfilmünket a forgatás alatt kétszer betiltották. Azzal vádolták Imrét, hogy együtt ült a börtönben Kis Bertalannal, Verus néni fiával, akit soha életében nem látott, és hogy ez a film az 56-os évfordulóra készül. Útleveleinket bevonták, a faluban elterjesztették, hogy mi oda többé már nem jövünk, mert letartóztattak bennünket, a vágósorozat lepecsételték. Végül Dósai István, a Hungarofilm igazgatója a német koprodukció miatt úgy döntött, hogy mégis hagyják befejezni a filmet, és ha elkészül, akkor meglátják, hogy bemutatható lesz-e. Mikor újra visszatértünk a faluba, hogy folytassuk a forgatást, az öregasszonyok sírva öleltek magukhoz, mert azt hitték, hogy már a börtönben vagyunk. A sok viszontagság között forgatott film nemzetközi siker lett. Első

külföldi rendezőként Gyöngyössy Imre és Kabay Barna megkapták Németországban a Grimme-díj arany fokozatát, a Chicagói Nemzetközi Filmfesztiválon a Gold Hugo-t és még nyolc nemzetközi díjat. Néhány idézet a korabeli kritikákból:

„Az alkotók csodálatos dokumentumot nyújtanak a nézőknek az eltűnőben levő paraszti életéről. A film rendkívül átütő epikus és költői tehetség műve.” (Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, Roma, 1977.) „A magyar parasztasszony csodálatos alakja az életben való mindig megújuló reményt példázza. Az epikus, elégikus hangvétellel összhangban állnak a finom tónusok és a feszült elbeszélés ereje.” (Sandro Borelli, *L'Unità*, 1977.) „Egy hetven éves, fekete népviseletbe öltözött parasztasszony egy kis magyar faluban úgy beszél, mint egy mesebeli figura – pontosan és tele költészettel, egzaktul és metafórákban gazdagon... Ez a parasztasszony a szántóföldeken olyan szavakat használ, melyeket Brecht is megirigyelhetne...” (Dr. Walter Jens, *Die Zeit*, 1977.) „Kántor Veronika, ez a hetvennégy éves parasztasszony nem csupán a paraszti múlt néprajzi értékeinek hordozója, hanem a jövőt is jelenti, mert örök emberi értékeknek hordozója... Szó és tett gyönyörű harmóniája árad minden pillanatból.” (Csák Gyula: *Ahogy az élet rendez*, *Filmkultúra*, 1977/1) *A Tengerre néző cellák* (1978) című tévéfilmjében a bebörtönzött görög szabadságharcosok tragikus sorsán keresztül elevenednek fel Gyöngyössy Imre személyes börtönlélményei az ötvenes évekből. A filmet a váci börtönben forgatták, ahol jól ismert minden cellát, folyosót, műhelyt, ahol 25 évvel azelőtt raboskodott. Ugyanebben az évben egy megtörtént eset alapján a Norddeutscher Rundfunk felkérésére készítette az *Orvos vagyok* című dokumentumjátékot. Egy középkorú értelmiségi asszony csalódva az életben öngyilkos lesz. A mentők kórházról kórházba viszik, de senki nem akarja befogadni a halottnak hitt asszonyt. A Honvéd Kórház portájánál egy fiatal orvos 24 órás ügyelete után épp hazamenni készül, mikor felfigyel a portás és a mentős vitájára. Elvállalja, hogy megmenti ezt az asszonyt, akiről semmit sem tud, visszatér a kórházba és egy héten át éjjel-nappal küzd a reménytelennek

látszó feladattal, míg végül sikerül az életbe visszahozni a beteget. Az aszszony hihetetlen ajándékot kapott: életében először érzi, hogy ő fontos volt valakinek. Ez most már kötelezi, hogy soha nem dobhatja el magától az életet. A kórházban azonban megindul a féltékenység és irigység az orvossal szemben, feljelentik, hogy nem tartotta be a szabályokat, végül a fővárosból egy vidéki kórházba helyezik. Nemcsak a filmet, de az orvost és az egészségügyet is támadások sora követte. Egyaránt kifogásolták a témaválasztást, a szokatlan stílust, Imre személyét is sértő kritikák jelentek meg. A hetvenes évek végén Imre kora társadalmának ellentmondásos kérdéseire fordult. Szenvedélyesen bírálta a hazugságokkal teli légkört, az emberi kapcsolatok elhidegülését, miközben nem adta fel jövőbe vetett reményét. A hazai kritika értetlenül, sőt támadóan fogadta filmjeit, melyeket a német televíziók nagy sikerrel sugároztak.

A következő játékfilm, a *Töredék az életről* (1979) főszereplője, Bogár Éva (Kovács Mária), egy nagyüzem ünnepelet igazgatója nyugdíjba megy, és

elhatározza, hogy új életet kezd, visszatér falujába, a gyökerekhez, édesanyjához és lányaihoz, akiket karrierje építése során elhanyagolt. Késze érkezik, a faluban már anyja temetésére készülődnek. Éva a gyász fájdalmán keresztül szembesül mindazzal, amit életében elmulasztott. Hogy sose tudta kifejezni szerettei iránti érzelmeit. A filmben tanúi leszünk egy család morális széthullásának, a múlt eltított személyes tragédiáinak és a jelen erőteljes társadalomkritikájának. Éva katartikus utat jár meg, de nem adja fel a reményt a megtisztulásban, az újradzásban.

Gyöngyössy Imre számára a hetvenes évek végén egyre nehezebbé vált a filmkészítés. Terveit elutasították, külföldi megbízásait akadályozták, a pártállam által irányított filmkritika filmjeit nyíltan támadta, telefonjainkat lehallgatták. Verseinek kiadását Kardos György, a Magvető könyvkiadó igazgatója, az Állambiztonsági Hatóság egykori alezredese, majd a katonai elhárítás főosztályvezető helyettese eluta-

sította, versei életében csak olaszul jelentek meg nagy sikerrel Rómában. (*Imre Gyöngyössy, Cineasta e Poeta*, Róma, 1983.) Csak később, halála után, az ÁBTL-ben végzett kutatásaink során tudtuk meg, hogy Gyöngyössy Imre a hetvenes években is az Állambiztonsági Szolgálat célkeresztjében állt. Ebben az időben megváltoztak a módszerek, már nem börtönnel, hanem ellehetetlenítéssel támadták a nem kívánatos személyeket. Imre úgy érezte, hogy mindenütt falakba ütközik, hogy „elfogyott a levegő körülötte”. Ezért 1980-ban hosszú vívódás után alkotótársával Kabay Barnával együtt elfogadta a ZDF és a müncheni Tellux Film meghívását. Az Interkoncert közvetítésével utaztunk ki Németországba, mint a cirkuszosok és a cigányzenészek, vállalva, hogy minden jövedelmünk 20 %-át visszafizetjük a magyar államnak, de nagyon fontos feltétel volt számunkra, hogy bármikor hazatérhessünk, és tovább készíthessük magyar és kelet-európai témájú filmjeinket. Nehéz szívvel jöttünk el a budai vároldalban levő

**„Tabunak tartották a magyar cigányság sorsát”**

(Meztelen vagy – közepén: Oszter Sándor)



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE

SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



házunkból. Nekem különösen nehéz volt otthagynom a tanítást a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, a szülőket, barátokat, zeneakadémiai koncerteket, el se tudtam képzelni, mihez kezdek Németországban. De Szécsényi Médi kolléganóm, a Főiskola vágó tanára megtanított a filmvágásra, és ezután külföldi tartózkodásunk alatt legtöbb filmünket már én vágtam. Így még jobban bekapcsolódhattam a közös filmkészítésbe: rendkívül izgalmas volt egy gondolat születését követni, alakítani a forgatókönyvtől, a felvételeken és a vágóasztalon át a végső megvalósulásig. Mindent előlről kellett

**„Mindhárom fia elesett a háborúban”**

(Gyöngyössi Imre: Várakozók – Maja Komorowska és Törőcsik Mari)

kezdenünk, de szép feladatok vártak ránk. Az Alpok lábánál, a Starnbergi-tó partján hamarosan sikerült újra otthont teremteni és megalapítani a Starnbergi Alkotóműhelyt. Németországban is tudatosan vállaltuk magyar identitásunkat. 1981-ben, a Westdeutscher Rundfunk megbízásából készült dokumentumfilmünk, a *Pusztai emberek* fájdalmas elégia a puszták népének eltűnőben levő világáról. Ez az a nemzedék, mely tanúja és szenvedője volt a XX. század háborúinak, forradalmainak, történelmi mozgásainak. A film két részből áll: „Akik elmennek” és „Akik maradnak”. Az első rész egy pa-

rasztasszony és férje sorsát mutatja be, akik fiatal korukban távol a köves utaktól saját kezükkel házat építettek a pusztában. Emberfeletti erővel küzdöttek a szegénységgel, a természeti erővel és felnevelték öt gyermeküket, akik naponta kilométereket gyalogoltak a havas mezőkön, erdőkön az iskoláig. Miután felnőttek, egyik tanár, másik pap, de mind értelmiségiek lettek és beköltöztek a városba. Idős korukban végül a szülők is a városi életet választják, de mielőtt elhagynák a pusztát, lebontják házuikat, amit egykor saját kezükkel építettek, nehogy az enyészet áldozata legyen. A búcsú fájdalmas, a múlt emlékei kísérik minden mozdulatukat. A második rész – „Akik maradnak” – a puszták utolsó juhászait szólaltatja meg. A sokszor írni-olvasni alig tudó öregek utolsó krónikásokként emlékeznek a múltra, ugyanakkor a természetben élő ember derűjével tudnak még örülni és rácsodálkozni a teremtett világ harmóniájára. A romantikus pusztával szemben Illyés Gyula *Puszták népének* a régi nagybirtokok peremén rekedt utolsó tanúi vallanak életükről, a szabadság élményéről, a kolomp, a furulya hangjának szépségéről. László Gyula, a kiváló régészprofesszor így írt a filmről: „A remek dokumentumfilm láttán sajogni kezdett a szívem: Istenem, ha nekünk régészeknek ilyen életképünk lenne az elmúlt korokból, 50 év múlva a múlt hiteles felidézésével ez a film történelem, sőt a „filoszok” szemében már adat is lesz.... A film az élő beszéd józan természetéhez közelít, kizárja a szabad képzettársításokat, a szürrealizmus izgalmát, és helyette a súlyos hétköznapi valóságát hozza. Abból csinál művészetet, amit mindannyian egyformán látunk. Olyan ez a film, mintha öreg emberek csendes szavát hallanánk, a falu rejtve marad a nehéz élet végezni való munkájában, az élet nem állhat meg.” (László Gyula: *Pusztai emberek*, Magyar Filmintézet, 1981.) Míg a Westdeutscher Rundfunk a sikerre való tekintettel rövid időn belül többször megismételte a *Pusztai emberek* adását, Magyarországon a film dobozban maradt, a hivatalos szervek nem engedélyezték bemutatását. Évtizedekkel később azonban beválasztották a 100 legjobb magyar dokumentumfilm közé.

(Folytatjuk)

BESZÉLGETÉS KABAY BARNÁVAL

# Kilépés a feledésből

ERDÉLYI Z. ÁGNES

**GYÖNGYÖSSY IMRE 90 ÉVES LENNE IDÉN. AZ ÉV ELEJÉN A FILMINTÉZET FELÚJÍTVA MUTATTA BE LEGHÍRESEBB FILMJÉT, A JÓB LÁZADÁSÁT. EMLÉKÉT BARÁTJÁVAL ÉS ALKOTÓTÁRSÁVAL, KABAY BARNÁVAL ELEVENÍTETTÜK FEL.**

• *Őn és Gyöngyössy Imre, aki sajnos már 1994 óta nincs köztünk, a magyar filmtörténetben ritka rendezőpárosok közé tartoznak. Ha nemzetközi rokonságokat keresek, akkor leginkább az olasz Taviani-testvérek jutnak eszembe. Önök nem testvérek vér szerint, mégis elválaszthatatlanok voltak. Mikor és hogyan ismerkedtek meg?*

Szüleim mindenáron azt akarták, hogy mérnök legyek, ezért a II. Rákóczi Ferenc gimnáziumban matematika-fizika tagozatra jártam, majd a Műszaki Egyetemre. De engem ebben az időben is csak a film érdekelt. Kerestem a lehetőségeket, hogy minél közelebb kerüljek a filmkészítés gyakorlatához. Így jutottam el az Arany-sárkány produkcióba, ahol Gyöngyössy Imre Ranódy László társrendezője volt. Nagy hatással volt rám Imre személyisége, rendkívüli műveltsége, világlátása, írói profizmusa. Imre támogatta filmes ambícióimat.

• *Mikor és hogyan jöttek rá, hogy munkáikat legjobb közösen elkészíteniük?*

1968-ban felvettek a Színház- és Filmművészeti Főiskola filmrendező szakára. A másodéves vizsgafilmemet, *Muro Phralt*, melynek előkészítésébe Bari Károly, Lakatos Menyhért, Fehér György is bekapcsolódott, egy cigánytelepen forgattam. Imrét is évek óta érdekelte a magyar cigányság sorsa, eljött a helyszíneresésekre, részt vett az anyaggyűjtésben. Ő akkor már második játékfilmjére, a *Meztelen vagy*-ra készült, amit Tarizsán, egy észak-magyarországi kis cigánytelepen forgatott. Első közös rendezésünk a *Z.D.F.* megbízásából a *Két elhatározás* című dokumentumfilm volt 1976-ban. Ettől kezdve filmjeinket közösen készi-

tettük. Imre a színház és a költészet világából érkezett a filmhez, nagyon különböző alkatok voltunk. Az ő költői vízióit jól kiegészítette az én racionális, dokumentarista látásmódom, a groteszk és a humor iránti érzékenységem. A tervek és a körülmények változása közben természetesen munkamódszerünk is folyamatosan alakult. Új kihívást jelentettek számunkra azok a filmek, melyeket Németországban saját gyártásban, gyakran veszélyes helyeken készítettünk. Egyszer egy újságíró kérdésére, hogy miért forgatjuk együtt filmjeinket, Imre azt válaszolta: „Ha egyikünket letartóztatják, másikunk befejezhesse a filmet.”

• *Gyöngyössy Imre életét Petényi Katalinon (Gyöngyössy feleségén, harmadik alkotótársukon) kívül Ön ismeri legjobban. Mesélne nekünk annyit, amennyit a közös munka során megtudott Gyöngyössy fiatalkoráról, a pannonhalmi diákevekről, majd a brutális hároméves börtönbüntetéséről? Egyáltalán: miért volt börtönben?*

Imre tízéves korában, 1940-ben került a Pannónhalmi Bencés Gimnáziumba, ahol 1948-ban érettségizett kitűnő eredménnyel magyar és olasz nyelven. Jól beszélt franciául, németül és angolul is. A szerzetesek világlátása, a keresztény értékek meghatározták életútját. Gimnazista korában írta első verseit. Tanulmányait az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán folytatta olasz és francia szakon. 1951 februárjában néhány egyetemista társával együtt (köztük Tóth Bálint költővel és Mihályi Gézával, akik szintén pannónhalmi diákok voltak) egy éjszaka letartóztatták. Államellenes összeesküvés vádjával

három év szabadságvesztésre, tíz év közügyektől való eltiltásra és teljes vagyonekbezárra ítélték. Imre néhány verse kikerült Olaszországba, ezeket, és marxista tankönyvének széljegyzeteit használták fel a vádhoz. A cél az egyetemek megtisztítása volt az „ellenséges elemektől”. Három évet töltött különböző börtönökben – a Gyűjtőfogházban és a Váci Börtönben –, majd rabként a Tatabányai bányában vājárként dolgozott, ahonnan súlyos tüdőbajjal szabadult. Csak 1991-ben rehabilitálták.

• *Gyöngyössy Imre 1961-ben, 31 évesen kapta meg diplomáját a Színművészeti Főiskolán. A legendás Máriaassy Félix osztályba járt a nála 5-6 évvel fiatalabbakkal, Szabó Istvánnal, Gábor Pállal, Elek Judittal, Rózsa Jánossal, Kézdi-Kovács Zsolttal, Kardos Ferencel együtt. Ők lettek a magyar filmben az első „nagy generáció”. Meglepő adalék volt számomra, hogy Gyöngyössy Imre központi figura az osztályban, Rózsa János azt mondja róla 2006-ban: „Gyöngyössy Imre nélkül mi nem tartanánk itt, és ő volt talán nemcsak a szellemi atyja ennek a társaságnak, hanem nagyon erős kézzel az összefogója. Fantasztikus, amit köszönhetünk neki.” Ön erről mit tud?*

Imrét 1956-ban vették fel a Színház és Filmművészeti Főiskolára Egy generációval idősebb volt osztálytársainál. Kiemelkedett pannónhalmi műveltségével, morális tartásával, irodalmi tehetségével, börtönben szerzett tapasztalataival. Mindenkinek segített. Az ún. Máriaassy osztályban különös összetartó erő fogta össze a hallgatókat. A főiskolai órák után is együtt töltötték az estéket. Sokat tanultak Makk Károly tanáruktól, akinek Imre még főiskolás korában forgatókönyvet írt.

1956-ban a forradalom kitörésekor beválasztották az akkor alakult POFOSZ (Politikai Foglyok Országos Szövetsége) vezetőségébe. Novemberben az orosz csapatok bevonulásakor barátaik teherautót küldtek érte, hogy nyugatra meneküljön, de ő úgy döntött, hogy Magyarországon marad.

• *Gyöngyössy Imre egyik alapítója volt 1959-ben a fiatalok alkotói szabadságát biztosító legendás Balázs Béla Stúdióknak is. Ha ilyen fontos szereplője a magyar film ekkori történetének, hogyan lehet, hogy a későbbi években nagyon kevésbé volt benne a filmes köz-*

tudatban? (Nem írtak róla könyvet, nem készültek vele interjúk, filmjei meglehetősen ellentmondásos kritikákat kaptak.) Talán mert külföldön élt? Erről mit lehet tudni?

• A hatvanas években Gyöngyössy Imre nemcsak alapítója, de tevékeny szervezője, irányítója is volt a Balázs Béla Stúdióknak. A BBS-ben is messzeemenően segítette fiatal rendezőtársai munkáit. 1965-ben, mikor először utazhatott külföldre, Olaszországban a Balázs Béla Stúdió filmjeiből vetítéseket és előadássorozatot tartott.

Első szerzői filmjének, a *Virágvasárnap*nak Magyarországon és külföldön egyaránt nagy sikere volt. A későbbi években készült műveit is méltató kritikák fogadták külföldön, az olasz, francia, angol sajtó kiemelte filmjeinek különleges spirituális realizmusát, költői vízió rendszerét, itthon a kritika épp ezért támadta. Ma már tudjuk, hogy Imre a hetvenes években is az Állambiztonsági Szolgálat célkeresztjében állt. Irányított kritikával lejárato kampányt indítottak ellene. Szinte ugyanazokkal a szavakkal nyírták ki összes filmünket. Első közös rendezésünk, a *Két elhatározás* az egyik legjobb példa erre. A német-magyar koprodukcióban készült dokumentumfilmünk forgatását betiltották, egyik munkatársunk sírva mondta el nekünk, hogy naponta jelentenie kell rólunk. Útlevelünket bevonták, felszerelőnket megfélemlítették, csak nagy nehézségek árán sikerült befejezni a filmet, mely óriási nemzetközi fesztivál- és kritikai siker lett. Itthon is megjelent egy-két pozitív értékelés, de ezeket hamarosan személyünket és munkásságunkat is támadó cikkek követték. Mindez akkor történt, amikor Gyöngyössy Imre még Budapesten élt. Épp ezek a támadások és reménytelennek tűnő harcok készítették arra, hogy 1980-ban elfogadja a ZDF német közszolgálati televízió és a Tellux Filmstúdió meghívását Németországba. Ez egy önként vállalt belső emigráció volt Imre számára.

• *Pályája elején a magyar filmművészet legfontosabb filmjeiben működött közre, forgatókönyvíróként dolgozott a Zöldár, a Tízezer nap, a Cigányok, a Sodrásban című filmekben. Első kisfilmjeinek képein érezhető is, mennyire hatottak egymásra a fenti filmek alkotóival. Láthatjuk bennük a kenyérsütés, a szövés, az állatokkal való együttélés*

*pillanatait, talán az utolsó hiteles felvételeket a mára eltűnt falusi tevékenységekről. A fenti filmek ma már mérföldkövek, de Gyöngyössy Imrét nem említik együtt az alkotóikkal. Miért?*

Imrének érthetetlen és fájdalmas volt, hogy miért hagyták ki nevét olyan filmekből, mint például a *Tízezer nap*, aminek forgatókönyvén több évig dolgozott. Számos személyes élményét írta meg a forgatókönyvben, mint például az anya látogatása a kőbányában. A kritikusokat kellene megkérdezni, miért nem említik Gyöngyössy Imre nevét az alkotók között.

Gaál Istvánhoz és Sára Sándorhoz Imrét haláláig szoros barátság fűzte. Imre *Férfiarckép* című dokumentumfilmjének operatőrei Sára Sándor és Gaál István voltak. Bartók nyomában filmjeikben mindhárman a paraszti lét tiszta forrásaihoz fordultak, azok motívumait használták fel. Imre életében meghatározó volt gyerekkora Értényben, a Tolna megyei faluban. A természetben, az állatok között élő emberek között nőtt fel, ahol a kenyérsütés, szövés napi valóság volt. Ezek a motívumok későbbi filmjeiben is visszatérnek. (*Két elhatározás, Töredék az életről, Pusztai emberek, Havasi selyemfű* stb.).

• *Ugyancsak az eltűnő múlt ragadta meg alkotótársaival együtt, amikor rátalált az észak-magyarországi, kárpátaljai pusztuló parasztszidó kultúrára, amely a Jób lázadásának kiindulópontja is lett. Elmondaná a Jób lázadása keletkezéstörténetét? Valóban betiltották a film forgatókönyvét?*

A történetet Petényi Katalin kutatásai Ámos Imre, tragikus sorsú festő életművéről és Imre gyerekkori élményei ihlették. Ámos szülővárosában, Nagykállón járva elevenedett fel bennem is a koncentrációs táborból visszatért, mádi zsinagógában élő zsidó szőlőművelőről 1968-ban forgatott dokumentumfilmem, mely ugyancsak az egykori észak-magyarországi haszid világról tanúskodott. Imrével és Kati-val egyre jobban érlelődött bennünk egy valóságos életanyagot feldolgozó játékfilm terve a Tisza-menti csodarabik földjén élő parasztszidóság sorsáról. Magyarországon ebben az időben a zsidó tematikájú alkotások tabu témák voltak. Akkor már Németországban éltünk, Imre Kati-val írta a forgatókönyvet, én voltam a film producere és társrendezője. A *Jób lázadását* a ZDF-

fel, a német közszolgálati televízióval koprodukcióban akartuk megvalósítani, de a filmfőigazgató a forgatókönyv ellen írásbeli vétőt emelt, betiltották a filmet: sem magyar filmként, „sem koprodukcióként nem engedélyezem”. Sok harc után Pozsgay Imre, akkori kulturális miniszter vonatta vissza ezt az intézkedést.

• *A Jób lázadása az 1981-ben alakult kísérleti filmstúdióban, a Társulásban készült, amelynek Önnel együtt Gyöngyössy Imre is alapítója. Hogyan kerültek kapcsolatba az akkori új generációval, a Társulás létrehozóival (például Dárday Istvánnal, Tarr Bélával)?*

A Főiskolán a Herskó-Makk-Szinetár által indított évfolyamban már a vizsgafilmek alatt együtt dolgoztunk Dárday Istvánnal, Fehér Györggyel, Vitézy Lászlóval, Pap Ferencsel. Ehhez a csoporthoz csatlakozott Gyöngyössy Imre, Zolnay Pál, Tarr Béla, Szalai Györgyi és a többiek. Célunk a magyar filmművészet megújítása, egy másfajta filmkészítési szemlélet, a valóság költői, képi feldolgozása és a dokumentarista módszer játéklírában továbbfejlesztett alkalmazása volt. Ezeket a módszereket Németországban a megerősödött televíziós és filmalapítványi kapcsolataink adta lehetőségekkel a nyolcvanas-kilencvenes években továbbfejlesztettük filmjeinkben.

• *Hol és hogyan zajlott a forgatás? Mennyire tudták megteremteni a hiteles környezetet?*

Imrével közös filmjeinkben arra törekedtünk, hogy eredeti helyszíneken forgathassunk, hogy minél hitelesebb legyen a történet. Amennyire lehetett, kerültük az „enyvszagú” műtermeket. A *Jób lázadását* is a Tisza mentén, Tokaj környékén, Tiszatarjánban, Nagykállón forgattuk. A film számára fontos volt, hogy a Debreceni Hitközség tagjai részt vettek a forgatáson. A rituális jeleneteknél Scheiber Sándornak, az Országos Rabbiképző igazgatójának legjobb tanítványai segítettek.

• *Hogyan jutott eszükbe Zenthe Ferenc, aki zseniális választásnak bizonyult?*

Zenthe Ferencel és Temessy Hédivel kapcsolatunk sokkal több volt, mint egy filmprodukcióna szóló együttműködés. Barátságunk már korábban kezdődött. Közös volt bennünk a hit, a dialógusra, az emberek közötti megbocsátásra való törekvés. Így már a forga-

tőkönyv írása közben természetes volt számunkra, hogy Jób bácsit Zenthe Ferenc játssza.

• *Hogyan találtak rá Lackóra, a kisfiúra, aki szintén fantasztikus alakít?*

A produkció a televízióban hirdetésekkel kereste a gyerekszereplőt. Az előválogatások során kamerák nélkül, improvizációs gyakorlatokkal szelektáltunk. Ezalatt tűnt fel a zseniális Fehér Gabi, aki korábban filmekben még soha nem szerepelt. Szabó Gábor operatőrrel közösen speciális kamerakezelést és fénytechnikát fejlesztettünk ki, hogy a kisfiú a forgatás alatt az egész térben megkötés nélkül mozoghasson, szabadon improvizálhasson a többi színésszel.

• *Amikor már készen volt a film, hogyan zajlott az elfogadási folyamat? Mit szólt hozzá a hatalom? Kellett-e cenzúrázni, kivenni belőle valamit?*

A politikai vétó után a fő veszély az volt, hogy nem mutatják be a *Jób*

*lázadását*, dobozban marad. Ezért a szokásos februári Budapesti Filmszemle alatt a legfontosabb külföldi kritikuskoknak, forgalmazóknak titokban vetítést szerveztünk a MAFILM-ben. Másnap kitört a botrány. Két forgalmazó licitált a megvásárlására az angol nyelvterületről, azok a kritikusok pedig, akik előző este nem voltak ott a vetítésen, követelték, hogy mutassák meg nekik is a programban nem szereplő legszebb filmet. Dósai elvtárs, a Hungarofilm igazgatója azonnal berendelte a kópiát: „Hogyhogy én még nem láttam ezt a filmet?” – kérdezte. Így sikerült áttörni a magyar cenzúrát.

• *Ezért nem kapott nagyobb visszhangot 1983-ban a film Oscar-díjra jelölése? Hogyan zajlott le ez a folyamat? Az alkotók elutazhattak Los Angelesbe, a gálára? És San Remóba, ahol a film megosztva nyert?*

Saját pénzünkéből vettünk repülőjegyet Los Angelesbe, így részt vehettünk Imrével és Katival a sajtóvetítésen és a gálán. Szemben a többi magyar filmmel, a *Jób lázadása* semmilyen promóciós támogatást nem kapott, hirdetése, sajtókampánya pénz hiányában nem volt, a magyar hivatalos szervektől senki nem képviselte. Ennek ellenére átütő volt a siker, közel álltunk a díjhoz, a Filmművészeti- és Filmtudományi Akadémia (AMPAS) nagyhatalmú vezetői és véleményformálói nagyon szerették a *Jób*-ot. Végül az Oscar-díjat az öt legjobb idegennyelvű film kategóriájában Ingmar Bergman *Fanny és Alexander* című játékfilmje kapta. San Remóban is ott lehettünk a fesztiválon, hasonló körülmények között. Nemcsak a díjnak örültünk, hanem az olasz kritikusok lelkes méltatásainak is, melyek tovább erősítették a *Jób lázadása* világsikerét.

Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: **Jób lázadása** (Zenthe Ferenc és Temessy Hédi)



GÁSPÁR MIKLÓS FELVÉTELE



• Az itthoni kritikák vegyesek voltak. Bányai Gábor a Filmkultúrában szépen írt róla, megértve, hogy ez a film nem csak egy realista történet, hanem költészet is,

viszont egy másik lapban közölt történelmi vélemény „hamis idillről”, „történelmi és lélektani képtelenségekről” beszél, és kétségbe vonja az ortodox zsidók és a magyar parasztok békés egymás mellett élését. Milyen volt a Jób lázadása utóélete?

Itthon valóban vegyes volt a kritikai visszhang. A hitelességgel kapcsolatos támadásokra az engedély nélkül leforgatott *Add tudtul fiaidnak* dokumentumfilmmel válaszoltunk, melyben az utolsó Tisza-menti túlélők drámai valóságokban elevenítik fel emlékeiket és igazolják a Jób lázadásának autentikus jelenetsorát. Közben forgalmazták a Jóbót az angol nyelvterületen, Németországban és Izraelben. A külföldi kritika annyira pozitív volt, hogy teljes életművünkből retrospektív vetítésorozatot szerveztek Párizsban, Rómában, New Yorkban, Chicagóban, Berlinben és más városokban.

• Ma már könnyen besorolják a Jób lázadását, mondván, hogy „holokauszt-film”, pedig Önök – nyilatkozataik szerint – nem annak szánták. Milyen volt az idei januári vetítések visszhangja?

Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: **Két elhatározás** (Kis Istvánné Kántor Veronika)

*Egyáltalán: lehet besorolni a filmet bárhová is?*

A Filmintézet 2019-ben digitálisan felújította a *Jób lázadását*. Nagyon szép, új kópia készült, melyet Magyarország

különböző nagyvárosaiban mutattak be. 38 év után a film új életre kelt. A közönség rendkívüli érzékenységgel követte a történetet. Megrázó élményünk volt, amikor a telt ház as Uránia moziban a film vetítése végén a síró arcokat láttuk. „A Jób lázadása hiánypótló film, a zsidó–keresztény megbékélés, a megújulás filmje. Kapaszkodót ad, hogy hitből hogyan építsük újra a világot” – ahogy Molnár Antal történész mondta. Ugyanúgy aktuális ma is a világban, mint amikor 1982-ben forgattuk.

• Kevesen tudják, hogy Gyöngyössi Imre költő is volt. Amikor meghalt, Keresztury Dezső írt róla vers-nekrológot *Egy költő-filmes címmel*. Első két sora így szól: „Költő volt, s filmes lett: íme a képszalagokról / fölszárnyalt tetten, színnel, fénnel a szó!” Miért rejtette el Gyöngyössi Imre költő mivoltát? Miért nem publikálta verseit?

Imre egész életében írt verseket. A hetvenes években felajánlotta verseit a Magvető Kiadónak, de az igazgató elutasította publikálásukat. Költészetének különleges és fontos korszaka a börtönben papír és ceruza nélkül, fej-

ben olaszul írt versek, melyeket csak a nyolcvanas években mert kézzel lejegyezni Németországban. Ezek a versek megrázó tanúságtételek a sztálinista börtönökben ártatlanul kivégzett húszéves fiatalokról. Életében csak Giacomo Gambetti jelentette meg olaszul verseit, drámáit: *Imre Gyöngyössi, cineasta e poeta* címmel 1983-ban a római retrospektív sorozata alkalmából. Jövő év elején jelenik meg *Stigma* címmel egy kétnyelvű verseskötet Petényi Katalin válogatásában, mely a börtönben írt verseit is tartalmazza.

• Ehhez kapcsolódik az a kérdés is: miért felejtette el öt évtizedekre a magyar filmtörténet?

Számomra is megmagyarázhatatlan, hogy Imrét halála után is sokáig elfelejtették. Csak találgatni tudok. Megelőzte korát? Más világlátás? Értetlenség? Szakmai féltékenység?

Ugyanakkor tavaly nyáron Sára Sándor már nagyon készült arra, hogy jön a 90 éves születési évforduló, és méltó helyre kerül Imre munkássága. Úgy érzem, valami elindult. Nagy öröm számomra, hogy a Nemzeti Filmintézet átveszi Gyöngyössi Imre életmű hagyatékát, a Magyar Művészeti Akadémia *Postumus honoris causa* címmel választotta tagjai közé, és jövő évben a Római Magyar Akadémia több olasz városban filmjeinek retrospektív vetítésével emlékezik a költő-filmrendezőre.

• Végül egy idézet Gyöngyössi Imrétől 1969-ből, ami bizonyítja, mennyire köztünk lenne ma is a helye: „Nem félek, beteges szorongások sincsenek bennem, de testileg-lelkileg undorodom mindenfajta eszelős anarchizmustól, az idegbeteg, önző, más lábán taposó autóbusz utasoktól, hájas agyú, háztartási gépeiket szidolózó kispolgároktól és hatalmi-őrült világpolitikusoktól.”

• Ön szerint ma hogyan érezné magát és milyen filmeket csinálna Gyöngyössi Imre?

Biztos vagyok benne, hogy Imre elkötelezetten folytatná ugyanazt az utat, amit költőként és filmrendezőként haláláig megtett. Keresné a dialógust emberek, vallások, nemzetek között, ami szerinte: „elsősorban igazságkeresés egy konkrét történelmi helyzetben. A ma dialóg-mesterének felelőssége, hogy a hétköznapi feladatokon túl az élet-halál kérdéseiről beszéljen.” •

ULRICH GÁBOR: DÚNE

# Rettegés a fűben

VARGA ZOLTÁN

„KI ÉS KIT ÖL?” ULRICH GÁBOR DÚNÉJE MINIMALISTA ANIMÁCIÓS THRILLER HIPNOTIKUS KÉPEKKEL ÉS DERMESZTŐ HANGOKKAL.

William Somerset Maugham novellája, az *Egy ember Glasgowból* címszereplője hiábavalóan keresi a rejtélyes és felkavaró hangok forrását; a tébolyító zörejek a spanyol villa körül vagy a kísértetházból erednek, s akkor külső hangok, vagy pedig belülről hallhatóak csupán, így viszont a skizofrénia a magyarázatuk. Akárcsak Maugham novellája, Ulrich Gábor új animációja, a *Dűne* is felfogható úgy, mint invitálás az egymással összefonódó s egymástól mégis elváló hangok és képek értelmezésére – középpontban (vagy éppen a periférián?) egy bűntény, egy rémtett körvonalával. A mindössze három és fél perces *Dűne* a kortárs magyar mozgókép egyik legnagyobb külföldi sikerszeriáját tudhatja maga mögött, számos animációs fesztivál – köztük Annecy, Hiroshima és Ottawa – versenyprogramjába beválogatták, s meghívásainak még koránt sincs vége.

Az ezredforduló óta több mint tucatnyi animációs rövidfilmet jegyző kecskeméti alkotó képzőművészeti igénnyel megformált művei jórészt eddig is a halál témája, a vergődés kínjai, a

testi lét törekenysége körül forogtak. Ilyen értelemben a *Dűne* következetes folytatása annak a filmkollekciónak, amely – Ulrich nyilatkozatai szerint – ha nem is ténylegesen, de jelképesen lezárulni látszott előző alkotásával, a *Balanszszal*. A *Dűne* azonban lehetséges új utak megalapozása is, amelyet a művésztől eddig nem látott lecsupaszítottság és a korábbi filmekhez képest drasztikusan eltérő hangkezelés (kizárólag zörejek és zörejtértékű hangok használata) jellemez. A *Dűne* a vizualitás radikális minimalizmusának és a hangsáv zavarba ejtően gazdag összetettségének fordított arányaira épít, az Ulrich által létrehozott látványvilág absztrakt szikársága a hangsávot megtöltő több mint száz hangréteggel kerül kontrasztba (a hangtervezés Chris Allan Tod munkája). Ez a kompozíciós elv megfordítja kép és hang szokványos hierarchiáját, ámde – érdekes paradoxon – talán az ellenkező előjellel is megközelíthető a *Dűne*. Mert míg a hangi szféra csak sejtet, csupán töredékes történetet kínál, addig a látványvilág megszakítatlan (a film egyetlen folyamatos beállításból áll), s a maga módján teljességet, önálló mikrokozmoszt teremt.

A számítógépen megalkotott fekete-fehér képsorok végig fűszálakat és fűcsomókat mutatnak; a különböző alakzatokba és kompozíciókba – olykor labirintusokat idéző mintázatokba – rendeződő növények lengedezése, hajladozása, fodrozódása tölti meg a képmezőt, illetve úgy

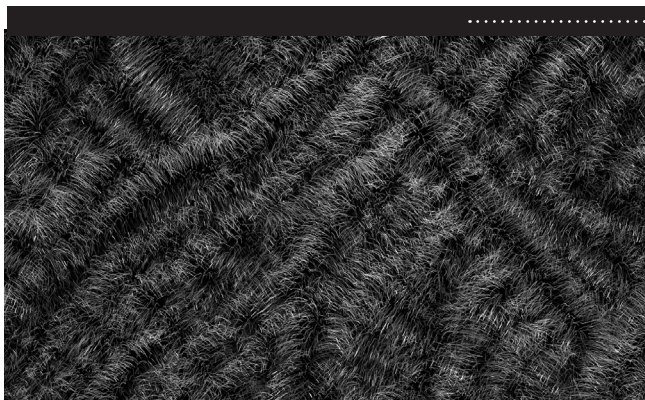
tűnik, hogy egyre mélyebbre ereszkedünk. A képvilág egyszerre húzza magába a nézőt s tartja fent megfigyelői, kívülállóí pozícióját – miközben a hangvilág olyan események akaratlan (fül)tanújává tesz, amelyet talán jobb is, ha nem látunk közvetlen módon. A szél zúgása, a baljós morajlások kezdettől fogva arra hangolnak rá, hogy valami rossz – sőt, szörnyűség – közeleg (nem véletlenül utal Ulrich „absztrakt thrillerként” a *Dűnére*), s a rövid idő alatt is felgyülemelő *suspense* valóban rémségek beketekztét vezeti elő. A zihálásokat és (halál)hörögéseket – részben a bűgő-morajló környezet-hangokba olvadva – csupán halljuk, a történésekből mit sem láthatunk; a *Dűne* egyik bravúrja az, hogy elbizonytalanít, vajon a tájban vagyunk képtelenek meglátni valamit (tehát túl nagy terület tárul elénk), vagy ellenkezőleg, valójában minden, amit látnunk kellene, a képmezőn kívül történik (azaz túlon túl szűk a látóterünk). A *Dűne*ben a bűnügyi rejtélynek végül nincs megfejtése; a természet – sőt, ha úgy tetszik, a kozmosz – közönye nyeli el a kiontott vért. Hogy mi (és kivel) történt, minden néző maga képzelheti el saját belső mozijában.

A lidércnyomásos álom által ihletett, „nyersváltogatban” egyetlen hétvége alatt elkészült *Dűne* beleillik a kortárs film azon vonulatába, amely a képi minimalizmust a (sokszor módfelett nyugtalanító) hangsávban elrejtett többletinformációkkal kombinálja – Nemes Lászlótól (*Saul fia*) Robert Eggersig (*A világítótorony*) –, egyúttal a David Lynch-életmű egyik legemlékezetesebb képsorának variációjával is szolgálhat. Ulrich Gábor *Dűnéje* mintha a *Kék bársony* fűszálak alá merészkedő, rovanyüzsgésbe bepillantó bizarr prologusának egyéni változata is volna, ahol az aláereszkedés ugyan nem fejeződik be, nem érünk a rovarhad közelébe – ám a nézőt így is egyszerre hipnotikus és mélyen felkavaró élménnyel teszi gazdagabbá.

**DÚNE** – magyar animációs film, 2020. Rendezte: **Ulrich Gábor**. Hangtervező: **Chris Allan Tod**. Gyártásvezető: **Vécsy Vera**. Producer: **Mikulás Ferenc, Muhi András**. Gyártó: **Kecskefényfilm Kft. / Focusfox Kft.** 3 és fél perc.

A cikk szerzője a Magyar Művészeti Akadémia Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

„Több mint száz hangréteggel kerül kontrasztba”



HÉT KIS VÉLETLEN

# Töredék az élet

GELENCSÉR GÁBOR

18 ÉV KIHAGYÁS UTÁN GOTHÁR PÉTER LEFORGATTA 10. MOZIFILMJÉT.

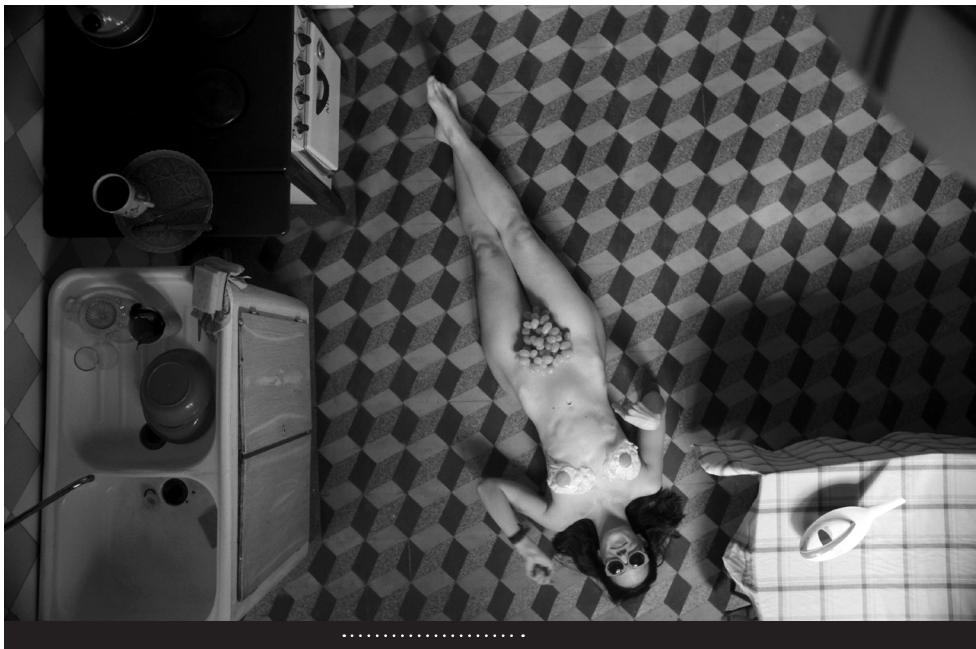
Töredék az élet – így, ebben a formában ez a kifejezés maga is töredékes, érezzük a végéről a rag hiányát – az életről –, ezért stilisztikailag is megidézi a *Hét kis véletlen* legfontosabb szervező elvét, a töredékességet. S a „töredék az élet” szókapcsolat egyúttal felerősíti az alany-állítmány viszonyt, az életre mint olyanra terjeszti ki a töredék fogalmát. Márpedig a *Hét kis véletlen* – címével is jelzett – töredékessége nem egy teljes és kerek életből szemezgetett részletekre vonatkozik, hanem magát az életet, a létezését állítja töredék(es)nek. Hogy mennyire jogos ez a „tézis” a korról, amelyben élünk, azt talán nem kell különösebben bizonygatni. Ahogy azt sem, Gothár Péter milyen következetesen gondolkodik ebben a formában.

Talán csak a *Megáll az idő* mitizáló múltidézése, majd a mítosz lerombolása mellőzte ezt; ott valóban nagyívű, több archetipikus elemmel megtömögött – nevelődési film, szerelmi konfliktus, az iskolai élmények ismert fordulatai – sztorit látunk, amelynek igen meghatározók a történelmi keretei: 1956 és 1968. A másik kivétel A *részleg* politikai-szellemi road movie-ja, a társadalomból való kilépés útja, amely egyszerre száműzetés és a szabadság elnyerése, pontosabban annak az abszurd világnak a leírása, amelyben a szabadság csak a társadalomról, sőt szinte a létezésről történő teljes leszakadással érhető el, valahol a senki és semmi földjén, a végeken. De már az első film, az *Ajándék ez a nap* ugyancsak abszurd groteszkbe hajló, egyre jobban eluralkodó zűrzavara jelezte, hogy sorsunk felett a késő Kádár-korban nem rendelkezhetünk, az tele van váratlan véletlenekkel. Az *Idő van* aztán a töredezettséget formaszervező elvével emelte, ahol nemcsak a történetmon-

dás kezdeti logikája tűnt el a film végére, hanem a szétesés, az „élet elmúlik anélkül, hogy történetté kerekedne” konklúziója a hétköznapi kommunikáció, azaz a nyelv és ezáltal a gondolkodás szintjéig lehatolt. Esterházy Péter írói közreműködésével – akihez a mostani film ajánlása szól – a nyelv törmelékességében fogalmazódik meg életünk megállíthatatlan széthullása, amortizálódása, amelyhez Gothár az író szellemében társította saját filmnyelvi törmelékességét. Ez folytatódik a *Tiszta Amerikában*. Itt a helyszínből adódhatna egy erős műfaji mintázat, de ez is csak arra jó, hogy a főhőst a szó szoros értelmében kidobja saját történetéből – s ezzel saját életéből. A rendszerváltás, ha lehet, csak fokozta Gothár alapélményét és a formaeszméjét: a szétesés, a leépülés történeteinek töredezettség, nyelvilag is roncsolt formavilágú megjelenítését. A *Melodráma* folytatja a verbális kommunikáció „le”-stilizálását, a félszavas, hiányos mondatokban folytatott „basic” kommunikációt. Ennek ellenpontja a *Haggyállógva Vászka* lágermeséjének gazdag képi-nyelvi stílusa, hogy aztán a *Paszport* kortársi története ismét értelmetlenné és értelmezhetetlenné váló élethelyzetekkel szembesítsen. A *Magyar szépség* ugyancsak egy nagyszabású (amerikai) műfaji séma és történet lebontása, szétzilálása a magyar közegben. Ez érvényesül most a *Hét kis véletlenben*: nagyívű család-történetet látunk, amelynek egészét belülről mintegy szétfeszítik a részletek. A hatás mindennek következtében nem egyszerre az, mennyire összetett a múltunk, áttekinthetetlen a jelenünk és kiszámíthatatlan a jövőnk, hanem az is érzékelhetővé válik, hogy mindezzel mit veszítünk: miről maradunk le, s mi felé kell törekednünk mégis, bármi áron.

Érdeemes tehát a *Hét kis véletlen* kapcsán felidézni a töredékekből kirajzoló teljességet, amit a töredékesség, persze, hiányként mutat fel. Anya, apa és fiatal felnőtt, az önállósodás küszöbén álló fiuk él a szűkös, de otthonos, láthatóan jó belakott lakásban. Rutinná váló hétköznapi életükbe – amelyet a konyhai rituálék fogalmazznak meg igen szellemesen – váratlanul beúszik a múlt, a zenetanárnő anya egykori tanítványa, akit a film prologusában még gyerekként, az osztálynak szervezett mozielőadáson ismerhettünk meg. A lány felbukkanása egyszerre groteszk és mitikus: sellőként emelkedik ki a vízből, s delejes hatást tesz a családra, elsőként az anyára. Gyengéd érzelmek szövődnek közöttük, méghozzá annyira erősek, hogy ketten új életet kezdenek. Aztán véget ér ez is, az asszony visszaköltözik férjéhez – mire az hagyja el őt, s költözik szomszédasszonyához –, a lány pedig a fiúval kerül hagyományosabb érzelmi kapcsolatba. A történet végén hárman ismét együtt vannak – sőt, négyen, hiszen a lány gyermeket vár. Talán a leírásból is kiderül, hogy ez a történet elmesélhető családi melodramaként, ahogy vígjátékként vagy románcként is. Gothár egyiket sem teszi – avagy kicsit mindegyiket, legfőképp azonban arra törekszik, hogy a történetet szétszedje, de ne rakja össze, ám úgy, hogy közben érzékelhető legyen, mi nem teljesedik ki, mi az a hiány, amit ez az elbeszélés nem enged/akar szabályosan elmondani. Mert a korszellem – az életünk – mintha nem a kerek, jól szabott történeteknek kedvezne.

A szétszedés jobban sikerül, mint az összerakás, avagy a hiányzó egész megidézése. Ez tudatos alkotói döntés, de emiatt a néző valószínűleg nemcsak a szétesés amúgy szórakoztató pillanatait élvezi, hanem némi zavart is érez. Hogy tudniillik mi is ez az egész. Az önálló epizódok, például az új pár, a két hölgy lakáskeresése, benne Znamenák István mint ingatlanközvető magánszámával, frenetikus, de már-már szétfeszíti az eredetileg ráháruló dramaturgiai funkciót. Hasonló abszurd-burleszk betét a lány szüleinek Übüeket idéző kettőse Básti Juli és Bezerédi Zoltán alakításában. Se szeri, se száma ezeknek a történetet minduntalan megbontó kitérőknek, epizódoknak, amelyek újabb és újabb életetekbe és helyzetetekbe engednek bepillantást. Mindennek szemléletes



foglalata a családfő fia közreműködésével végrehajtott lakóközösségi missziója, a Mikulás-ajándékok kézbesítése. A kötélhágcsón leereszkedő Télapó a lakások ablakán mintegy filmkockákon keresztül tekint be a különféle bizarr élethelyzetekbe.

Fontos szerepet kap a szintén a töredékességet támogató idézethalmazás. Gothár láthatóan nagy kedvvel gyakorolja ezt a módszert, s idéz mesterektől és immár klasszikusnak számító saját műveiből; idéz írókat és filmeket, bölcsességeket és nem kevésbé bölcs gyerekszójákat. Az idézetek tárgya és tartalma önmagában is fontos, de talán még fontosabb a funkciója, ahogy a képzettársítások útján minduntalan elkalandozunk a fő eseményektől, bakugrásszerű kitérőket teszünk, majd – valahogy, valamikor – visszatérünk a kiinduló helyzethez.

A filmnek azonban van egy igencsak komolyan vehető drámai kitérője – a múltba, nevezetesen a vészidőszakba. Szinte film a filmben epizóddá terebélyesedik, többféle hangulattal és gondolattal. Egyrészt látjuk benne egy magyar lány és egy fiatal német katona kapcsolatának születését, méghozzá a közös kultúra nyelvén, egy német memoriter közvetítésével. De látjuk a diktatúra féltelmetes működés módját is egy rendkívül erős atmoszférájú képsorban, ahol a náci tiszt szemlét tart egy leánygimnáziumban. Bagossy László színházi rendező

**„Áttekinthetetlen a jelenünk”**

(Mészáros Blanka)

ző a tiszt néma szerepében, valamint a lányok megindító arcképcsarnoka maradandóvá tudja avatni az egyébként már sokszor látott szituációt. S végül, de nem utolsó sorban a családi múltat idéző visszatekintés legfontosabb, máig ható mozzanata egy döbbenetes archív felvétel, amely a zsidók menetét ábrázolja Budapest utcáin, miközben a járókelők elfordítják róluk a tekintetüket... Ez a „félre” mintha annak a gyökere, ősbűne volna, ami miatt közelmúltunk, jelenünk és vélhetően közeli jövőnk tele van hasonló „félreléssel” – félrelépésekkel, félrenézésekkel, félreértésekkel, félreszólásokkal –, s ami miatt nincs meg a „nagy elbeszélés” lehetősége.

Az erről szóló filmnek azonban mégiscsak összefogottnak kell lennie; ahogy a szürkét nem lehet szürkével ábrázolni, a töredezettséget sem lehet egy széteső formával. A „hét kis véletlen” mintegy belülről szétfeszíti ezt a formát, amit kívülről ugyancsak egy idézet, ám már a filmet minden elemében együtt tartó idézet fog össze: a zene, nevezetesen Bartóké. Az ő *Zene húros hangszereire, ütőkre és cselesztára* című művével indul a film – ezt nézik és hallgatják a nyitó mozielőadásokon a kisiskolások –, és az anyának születésnapjára meglepetésajándékként Londonban prezentált, csak neki szóló rövid zongoradarabokkal zárul, Schiff András előadásában. Bartók művei, a velük dialogizáló filmzene (Selmeczi György munkája), s egyáltalán a film

rendkívül telt, kimunkált, gazdag hangú szövete sokat tesz azért, hogy a muzsika megfoghatatlan, anyagszerűtlen, érzéki közege mindennek ellenére egybetartsa azt, ami történetként menthetetlenül szét akar esni.

Gothár művészetének eddigi ismerőit bizonyára nem lepí meg, hogy színészválasztása és -vezetése most is meggyőző; Rezes Judit, Mészáros Blanka, Mészáros Máté és Börcsök Olivér pontosan érti és hozza a karakterükben rejlő iróniát, s az ehhez szükséges gyors és váratlan váltások képességét. A rendező arról is ismert, hogy filmről-filmre újabb és újabb kreatív alkotótársakkal dolgozik. A forgatókönyvet ezúttal a rendező mellett Bognár Péter és Németh Gábor jegyzi, az operatőr pedig a pályakezdő Táborosi András. Ami viszont állandó, az Gothár immár négy évtizede következetes stílusa, szerzői látásmódja. Történetei töredékesek – művészelete egységes. Hogy ez továbbra is – avagy még mindig – hiteles képet ad a korról, amiben élünk, nem kétséges. Ám hogy ez mennyiben felel meg a mai közönség ízlésének és elvárásának – nos, ez már nehezebb ügy. Az életünk kusza, kiszámíthatatlan, töredékes – a mostanában készült filmek mintha kevésbé volnának azok. Az előbbi nyugtalanító, az utóbbi megnyugtató. Nos, Gothár a moziban sem akar megnyugtani minket. De talán éppen ezzel sarkall arra, hogy tegyünk valamit: vegyük észre azt a sok kis részt, amiből talán mégiscsak összeállhat az egész. A sok túlmozgás között egy pillanatnyi megállást, a rutinnal ismételt, elhasznált mondatok között egy véletlenül elkapott megértő tekintetet, a zenék között – a csendet.

**HÉT KIS VÉLETLEN** – magyar, 2020. Rendezte: Gothár Péter. Írta: Bognár Péter, Németh Gábor, Gothár Péter. Kép: Táborosi András. Zene: Selmeczi György. Hang: Juhász Róbert, Székely Tamás. Vágó: Szórád Máté. Látványtervező: Torma Mária. Producer: Kovács Gábor, Pataki Ági. Szereplők: Rezes Judit (Gertrúd), Mészáros Máté (Misi), Börcsök Olivér (Zoli), Mészáros Blanka (Albán), Bagossy László, Básti Juli, Bezerédi Zoltán, Börcsök Enikő, Znamenák István. Gyártó és forgalmazó: Filmpartners. 116 perc.



GERENCSÉR PÉTER // KÖZÉP-EURÓPAI ÖKOANIMÁCIÓ

# NINCS EMBER, NINCS PROBLÉMA

A BIOSZFÉRA FENNTARTHATÓSÁGÁRA RÁKÉRDEZŐ KÖZÉP-EURÓPAI ANIMÁCIÓ A HANGSÚLYT A TERMÉSZET VÉDELMEÉRŐL AZ EMBER(I)SÉG VÉGÉNEK POSZTHUMÁN DISZTÓPIÁIRA HELYEZTE ÁT.

## CSAK AZ A SZÉP ZÖLD GYEP!

Amikor aranyszájú Sztálin elvtárs a fáma szerint azt bírta mondani, hogy „Az emberek problémát okoznak. Nincs ember, nincs probléma”, aligha a környezetet féltette az emberi beavatkozásoktól. Legendásan emberarcú szavai az ökokritikában új jelentést nyernek: az emberek problémát okoznak a környezetszennyezéssel, a természeti erőforrások kimerítésével, az urbanizációval, a túlnépesedéssel, mivel a földi élet jövőjét veszélyeztetik. A generalisszimuszhoz hasonlóan az ember a Földnek is fája.

Noha az ökokritikát William Rueckert már 1978-ban megalapította, az 1996-os *The Ecocriticism Reader* óta izmosodott önálló stúdiummá. A bölcsészet és a környezettan kereszteződésésként ökokentrikus nézőpontból vizsgál műveket, de nem feltétel, hogy azok a környezeti problémákat nyíltan tematizálják. A természet és a kultúra szembeállításának a romantika adott lendületet. Defoe robinzonádjának imperializmusát Rousseau-nak a tájjal összhangban élő „nemes vadembere” ellenpontozta, ami az animációban *A dzsungel könyvéig* (1967), nálunk Tóth Roland *Istókjáig* (2017) visszahangzik. Az ökokritika első hulláma a természetel való kapcsolatra, így a megőrzésre, a védelemre fókuszált. A második hullám viszont az ember alkotta tárgyi környezetre is, így nem különíti el a humán és a nonhumán (természeti, állati, technológiai) világot, közöttük kölcsönös függést feltételez. Itt már az ember is biotermék, ahogyan a franciakert, a bonsai, a szőrtelen terrier, a beton repedéseiből kinövő pitypang sem független az emberi hatásoktól. Az ökokritika fontos ismérve a nézőpont-

és szerepváltás. Ha azt látnánk, hogy egy tulipán levágja a tenyésztett ember karjait, majd beleteszi egy kancsó vízbe, az tükröt tarthatna nekünk, hogy milyen barbarizmus a virágbolt. Az ember környezeti átalakítása nyomán a holocént felváltotta az antropocén, az ember hatása alatt lévő kor, csökkentve a biodiverzitást és átrajzolva a földfelszínt. A kritikai poszthumanizmus le is bontja az olyan ellentétpárokat, mint a humán/nonhumán, természetes/mesterséges, ember/állat, ember/gép. Az ökokatasztrófák pedig előrevetítik a non-, transz- és poszthumán kor világvége-mítoszokra hajazó apokalipszist. A Föld pusztulását és a technológia ellenőrizhetetlenségét tekintve az ökoanimációban a poszthumán – de antropomorfizált – *Wall-E* (2008) vízvonalstónak számít.

A közép-európai animációban a természet legyőzésének hurráoptimista, koloniális szemlélete, a technika fetiszálása ritka. A szűzföldnek – a vadnyugat meghódításához hasonló – termővé tétele alig néhány termelési filmben érhető tetten: a cseh Zdeněk Miler tévész-propagandáiban (*Brigád*, 1950; *A mákos kalácsról*, 1953) és a horvát Walter Neugebauernek a jugoszláv iparosításról szóló titoista apoteózisában (*Veliki miting*, 1951). A *Mézga* lúzerei az MZ/IX által küldött kutyükhöz bénák, a lengyel Walerian Borowczyk *Úrhajósok* (1959) vagy a szlovák Ondrej Slivka *Esernyő* (*Dáždňik*, 1984) című munkájában a robotika az ember pusztulásához vezet. Mellettük három tendencia rajzolódik ki: a természetrombolás elutasítása, a környezet és az ember kölcsönössége, illetve az emberiségnek az antihumanizmussal összekapcsolt kihalása.

## AZ ÓZIKÉT LELŐVIK, UGYE?

Az első hagyomány a humán világot élesen elkülöníti a természettől, az embert az erőforrások kizsákmányolójának tartja, aki lerombolja az ökoszisztémát. Egyes esetek annyi engedményt tesznek, hogy nemcsak az embermentes világ lehet békés, hanem az organikus életmódot folytató gazda is szimbiózist alkothat környezetével, így csak a modernitást utasítják el. Minthogy Kelet-Európában a környezet tönkretétele elleni tiltakozás gyakran a kommunizmus elutasításával fonódott össze (Dunaszaurusz, erdélyi falurombolás, lakótelep-építés, Csernobil), a természet – a sziget, a kert és az erdő – a politikától való elfordulás eszkéipista metaforája lett.

Az animáció ökokritikai megközelítése azért is releváns, mert itt az állatszereplők és az állatjogok mindig is kitüntetett szerepet játszottak. Még jóval az állatstudiumok (*animal studies*) előtt felvetettek etikai kérdéseket, az állatkert és a cirkusz spektakuláriumát, az idomítás hatalmi hierarchiáját, az állatok felszabadítását. Nemzetközi szinten ennek a típusnak paradigmikus rajzfilmje a humán és a nonhumán világ szétválasztását valló *Bambi* (1942). Bár Közép-Európában bevett állatként láttatni magunkat (például Kafkánál: *Átváltozás; Jelentés az Akadémiának*), a filmek az állatokat ezópuszi módon antropomorfizálják, így éppen a nem-emberi nézőpont szenved csorbát. *A légy, a Vili, a veréb* az állatok nézőpontjába helyezkedik, de emberi kérdéseket feszeget. *A Gréti...!* ezen annyiban lép túl, hogy az emberi beszédet a becézés kivételével a kutya számára idegenként, érthetetlenként reprezentálja, míg a *Simon vagyok*-ban (Molnár Tünde, 2009) az állati nézőpont ugyan emberi hangra van lefordítva, de egy kutyán túli, „poszt-kutya” állapottal szembesülünk. A magyar *Bambi*, az amerikai ikerpárjához hasonlóan vadászatellenes *Vuk* az embert az állatok látószögéből, felsőtest nélkül ábrázolja, de a *Bambival* szemben nem idealizálja a vadvilágot. Van közöttük el-lenségeskedés, a róka állatot is öl. Mindazonáltal a *Vuk*, az állatvédő *Hugó, a víziló* és az ingatlanpanamára fókuszáló *Az erdő kapitánya* egyaránt arra fut ki, hogy a béke záloga, ha természet nem vegyül az emberrel és a modern várossal.

Reisenbüchler Sándor Lenicának és Borowczykknak adózó asszociatív kollázs-filmjei a „sötét ökológia” tájképei: a haladokló természet, a fenyegető katasztrófa,

az ember(i)ség pusztulásának apokaliptikus víziói. Animációinak archetípusában, *A Nap és a Hold elrablásában* (1968) a sárkány lenyeli az égitesteket, amely a bioszféra elsorvadásához, entrópiához vezet. A természet motívumai az emberi környezetben, sőt a szörnyábrázolásban is megjelennek, így azok is részei az ökoszisztémának. A Nap eltűnése visszatérő motívuma a közép-európai animációnak. Zdeněk Milertől *A milliomos, aki ellopta a Napot* (1948) címében is hasonló, de ökokritika helyett a kapzsi kapitalista kritikája. A horvát Leo Fabiani *Téli kívánság* (*Zimska želja*, 1981) című limitált animációjában az iparosítás miatt tűnik el a napfény, a kivágott fák helyére kéményeket építenek, a füst eltakarja az eget, de a kisfiú a Mikulástól visszakapja a Napot. Mindhárom mesében megérkezik a felmentő lovas, így lehetséges a környezet rehabilitációja. Reisenbüchlernél az *Isten veled, kis sziget* (1987) nem ilyen optimista, itt már nincs visszaút, a pusztulás örök. Ez már a technológiai fenyegetettség disztópiája, a vízlépcső és a falurombolás egyértelmű aktuális utalások. A helikopterek inváziója, a szinte úrlényként érkező idegenek, az antropomorf tankok, az életfa lángszóróval való elpusztítása helyrehozhatatlan károkkal jár. Üzenetében analóg ezzel Viktor Kubal, a szlovák animációnak atyjának *A Föld* (*Zem*, 1966) című rajzfilmje, melyben az iparosítás egyre nagyobb területet hódít el a földművelőtől, aki végül már csak egy virágcserepnyi földben szánthat, de amit termel, a fémcsavar, az nem ehető.

A kortárs visegrádi animációban a természet(esség) megőrzésének klaszszikus forgatókönyvét bontja vissza a szlovák Matúš Vizár. Az ironikus *Pandák* (*Pandy*, 2013) apokrif evolúciótörténetet és alternatív jövőt vázol fel. A panda, amely a WWF-nél a fajok kihalásának szimbóluma, eleve vadvédelmi asszociációkat kelt. A narratíva szerint a pandák vérengző fenevadak, gyilkológépek voltak, de darwini regressziójuk során energiaszintjük lemerült (amit a videójátékokra hajazó sávos kijelzőn láthatunk), domesztikálódtak, bambusz-evővé váltak. Így lett belőlük állatkerti mutatvány, ám a brutálisan agresszív állatvédők hiába szabadítják ki őket onnan, nincs visszaút a természetbe, ezért műkaja-zabálóvá mutálódnak. A film evolúciós győztesként állítja be a kihalás szélén álló fajt, és a környezet kizsákmányolását, a túlfogyasztást parodizálja. Vizár azzal hoz vérfrissítést a visegrádi szcénába, hogy a köldöknézős világvége-víziók összes sztereotípiáját a feje tetejére állítja, így már a másik paradigma felé kacsingat.

## MESTERSÉGES ÉDENKERTEK

A második tendencia nem állítja szembe a természetet az urbanizációval, itt a humánökológiával összhangban az ember a természet része. A technológia és a természet viszonya nem feltétlenül hierarchikus, kölcsönösen befolyásolják egymást, egymásra támaszkodnak. Nem a bioszféra konzerválása vagy rehabilitációja kerül a fókuszba, mint a reisenbüchleri civilizációkritikánál, hanem a

„Itt már nincs visszaút”  
(Matúš Vizár:  
*Pandák*)



mesterséges környezettel való együttélés és az alkalmazkodás. A paradigma mintaadó műve a *Tücsök kalandok New Yorkban* (1941), melyben a rovarok a felhőkarcolóra épített tetőtéri kertben találnak új otthonra. Köbre emeli ezt a hibridizációt a *Bolondos dallamok* epizódja, a *Lumber jerks* (1955), melyben az ürgék visszalopják a kivágott fából készült bútort, és abból építenek a természetben új odút, sőt a végén már a tévé hiányára panaszkodnak. Az ember, állat, természet interakciójának hagyományát újítja meg a *Mézengúz* (2007).

A visegrádi ökoanimációban ezt az ösvényt követi *A Kisvakond*, ahol a természet és a kultúra dichotómiájának lebontása nyomán a technológia az ökoszisztéma részévé válik. *A Kisvakond és a rágógumi* (1969) még a szemetelő természetjárók, *A Kisvakond álmodik* (1984) pedig az olajfüggés és a robotika kritikája, *A Kisvakond és gyufa* (1974) viszont a hulladék játékként való újrahasznosítását tematizálja, a gyufa tüze meleget is ad éjszaka. Miler ellenállása is erős a beavatkozásokkal szemben, de a természet és az urbanizáció feszültségét oldja. Nála a Disney-filmekkel vagy a reisenbüchleri jó / rossz felosztással szemben a városi emberek nem gonoszak. Nem állnak szemben a vadvilággal, segítőkészek is tudnak lenni az állatokkal. Kulcsfilmje ennek a kelet-európai panelépítési lázra reflektáló *A Kisvakond a városban* (1982), melyben az urbanizáció természetpusztítással jár, de a zöldet többféleképpen próbálják meg visszacsempészni a modern városba. A kisállatoknak rezervátumként meghagynak egy fatönköt a város közepén, mely a maradék természet illúzióját nyújtja. Aztán szó szerint egy gumiszobát kapnak kompenzációként, ahol felfújható gumifákkal, tapétákkal egyfajta Truman-show-t rendeznek nekik. Miután a szoba mesterséges édenkertje szétdurran, és lelepleződik a szimulákrum, a kisállatok megismerkednek a város fordista, klónozásra épülő működésével, ahol a természet visszaköveteli azt, ami az övé. Az útpadkából növény nő ki, a Kisvakond pedig feltúrja a térköveket, hogy földbe ültethessék. A cseh rajzfilmben tehát a technoszféra többé nem válik szét az ökoszférától, az antropocén visszavonhatatlanul megszüntette a természet autonómiáját.

A kortárs közép-európai bioanimáció kivételes darabja a lengyel Joanna Polak *Gyapjúvilág* (*Wetniaki*, 2008) című filmje,



ahol a város helyett a vidék a színtér. Gyapjúbábjainak már az anyaga is szokatlan, a régióban a cseh Hermína

Týrlová alkalmazott korábban textilt, cérnát és gyapjút stop-motion animációiban. Polak rurális világában minden elem szó szerint és metaforikusan is összefonódik. Egy egész ökoszisztémát épít fel gyapjúból, ahol minden rendszernek, növénynek, állatnak, gazdálkodó embernek (és transzcendensnek) megvan a maga helye, míg az egyensúly megbontása pillangóhatással jár. Eredeti technikájával nemcsak tartalmilag, hanem nyelvi szinten is a gyapjúkészítés ökológiájának metafilmje.

### POSZTHUMÁN KIBERIÁDÁK

Amíg a transzhumanizmus az ember és a gép hibridizációjára fókuszál, a széttartó elméletek gyűjtőfogalmaként funkcionáló kritikai poszthumanizmus dekonstruálja a felvilágosodás óta uralkodó emberképet, az ember középponti szerepét, és ennyiben összeér az ökokritikával. A transzhuman kiborgok reprezentációjának alapfilmje, a *Ghost in the Shell* (1995) a Deleuze-Guattari szerzőpáros által körülírt *Szervek nélküli test* alapján az ember jelentésének újradefiniálását a technológia függvényében kényszeríti ki. A poszthumanizmus viszont a bináris oppozíciókat már eleve megkérdőjelezi.

A közép-európai animációk a poszthumán létet nem pusztán az űrrel és az ember kihalásával, hanem az ember antihumanizmusával is összekap-

### „Űrbe helyezett posztkolonializmus” (Aurel Klimt: Lajka)

csolják. Korai példája ennek a cseh bábfilm mesterének, Jiří Trnkának *A kibernetikus nagymama* (*Kybernetická babička*, 1962) című stop-motion animációja, amelynek technopesszimizta szorongása a rideg robotikát az emberi szeretettel ellentételez. A filmben egy kislány űrodüsszeiáját követjük nyomon a nonhumán jövőbe, ahol a valódi nagymamát egy antropomorf robot helyettesíti. Ebből az elidegenedett világból a természet – és a fémekkel együtt az érzelem is – teljesen eltűnt, noha a robotnagyi a fém és az angyalszárnyra hajazó csipkés ruha meglepő kombinációja. Igazán avantgárd Jan Novák vibrafonra és orgonára komponált, így vallásos érzetet keltő zenéje. Trnkánál azonban még lehetséges a visszaút, a valódi nagymama megérkezése zárójelbe teszi a kibernetikus alászállást.

A kortárs visegrádi poszthumán disztópiák szerint viszont már nincs nosztalgikus visszatérés az ártatlan bibliai édenkertbe. Bár a recepció viccesnek találta a díjesővel elhalmozott *Symphony No. 42* (2014) groteszk asszociációit, a MOME-stílusra egyébiránt is jellemző elszabadult fantáziáját, Bucsi Réka opusza az emberi és állati szerepek felforgatásával, mozaikos szerkesztésével a föld tragikus ökológiai szétesésének panorámája, a megbolondult világ allegóriája. A visszafordíthatatlan felbomlásból a rókának az atom ábrája előtti öngyilkossága jelenti a „kiutat”, afféle önmagát levadászó, inverz Vukként. Kubricki allúzióival, hibrid lényekkel, geometrikus formáival megdolgozta tovább Bucsi legutóbbi filmje,

a *Solar Walk* (2018), melynek onirikus űrodüsszeiája a földi káosz kozmikus kiterjesztése. Habár Bognár Éva Katinka úrfilmje, a *Hugo Bumfeldt* (2015) nem kifejezetten ökoanimáció, az állati és az emberi nézőpontok megfordítása, a könnyűbúvár házi kedvencként való kegyetlen babusgatása, az ember kihalása ökokritikaként is felfogható.

Szintén a nézőpontváltás és az ember(i)ség kihalása a középpontja a cseh Aurel Klimt *Lajka* (2017) című egész estés űroperájának, amely az 1957-ben a szovjetek által a világűrbe presztízscélok miatt küldött kutya apokrif meséje. A szociológiai roncsfilmként induló bábanimáció onnantól kanyarodik el a valós sztoritól, hogy Lajka három kölykét is felcsempészi a Szputnyik-2-re. Túléli az űrutazást és egy Qem nevű bolygón az ottani űrlényekkel békés szimbiózisban kezd új életet, állati szempontból írva újra a bibliai paradicsomkert mítoszát. Míg a *Hugo Bumfeldt*ben az embert, itt az állatot szakítják el önző módon társaitól, és az anyai gondozás ösztöne áll szemben a „magasabb cél” ridegségével. Az új bolygón, ahol a kutya egy szexuálisan túlfűtött bennszülött, Quirkkrk (csehről lefordítva: Queer-nyak) kíséri, az élőlények azért boldogok, mert nincs ember. Ám kisvártatva az idilli űrbeli édenkertbe is betolakszik az ember, Jurij Levobočkin elvtárs (Gagarin) és Neil Knokaut amerikai űrhajós (Armstrong), hogy azután, amint a Földön, úgy a mennyben is gyarmatosítsa a bolygót, kiirtsa az őslakosokat, leigázza a természetet. Lajkáék és a bennszülöttek feladata tehát az ember elpusztítása, mert az nem képes együtt élni környezetével.

A *Lajka* az emberiség kegyetlen szatírja, űrbe helyezett posztkolonializmus. A végén az élőlények arról dalolhatnak, hogy boldogabb az embermentes élet, mert az ember antihumanista. Itt az ember halála egy új ökológia nyitánya. Íme: a cseh film az emberarcútól az ember nélküli világ igenléséig jutott el, a nonhumán létet üdvözli örömhírként, a gonosz legyőzéseként. A *Majmok bolygójában* még regenerálható volt az antropocén, a *Lajka* sötét ökológiája szerint viszont dinoszauruszok lettünk, túléltünk magunkat. Morálisan is vállalhatatlan lett az emberiség további léte. El kell pusztulnia az embernek, hogy fennmaradhasson az élet. Mert ha nincs ember, nincs probléma. •



BAROTÁNYI ZOLTÁN // VIKTOR KOSZAKOVSKIJ: GUNDA

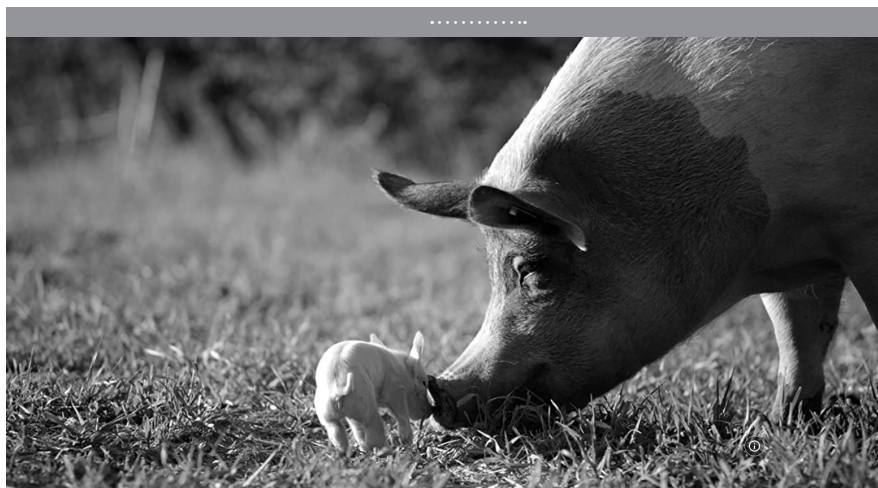
# TRAGÉDIA AZ ERDŐSZÉLEN

A DISZNÓKNAK KORÁNTSEM AZ EMBER A LEGJOBB BARÁTJA.

Sem műfaját, sem dramaturgiáját tekintve nem könnyen besorolható alkotás Viktor Koszakovszkij filmje: rendhagyó fekete-fehér, szinte kimerevített életkép, ami jórészt egy házisertés (csonka)család mindennapjait mutatja be. Egy anyakoca tíz malacával (ami némi eltéréssel csaknem pontosan idézi a „Búzába ment a disznó” című népszerű magyar nóta által felidézett szituációt) él az erdőszélen. És az életkép ezzel még nem teljes, hiszen egy féllábú tyúk és néhány szarvasmarha életének rövidebb momentumaival is megismerkedhetünk - habár az ő jelenlétük inkább illusztratív e filmben. A szilaj állattartás régi hagyományait őrző körülmények, a sertéscsalád élettere akár idillinek is tekinthető - akár a kínban tartott nagyüzemi, akár a háztáji (ólban nevelt) disznók szomorú sorsát nézzük. Csak éppen ez az idill sem tart sokáig, ennek is sírás lesz a vége - amit csak hangsúlyosabbá tesz, hogy előtte bebocsátást nyertünk a négylábúak intim pillanatokban is bővelkedő életébe. Koszakovszkij filmje a sokszor erdő szélén játszódó (és

néha - lásd *A boszorkányt*) horrorfilmek térbrázolásával él: a biztonsági zóna nagyon is szűk, az idill behatárolt és folyton fenyegetett, a képek horizontján kívülről valamiféle rejtett, sötét erő fenyegeti az általunk megismert, megszeretett lényeket. És tényleg, a film drámai csúcspontján el is jön értük, egészen pontosan a malacokért a gép (félve írom le, hiszen ez az információ a film erős, feszes dramaturgiája szempontjából spoiler és egy *jump scare*-t érő jelenetet leplez le). Embert nem látni, nem hallani a filmben, de végig tudjuk, a csontjainkban érezzük, hogy ebben a jól dokumentált, természetközeli világban mi vagyunk a szörnyetegek, az addig békében élő állatok mumusai. A *Gunda*, ne tagadjuk, aktivista film, ami szuggesztív képeivel hathatósan érvel az állatok megőlése (ennek révén persze egyben elfogyasztása) ellen - úgy, hogy közben beveti az érzelmi azonosulás eszközét is. Ez persze a klasszikus természetfilmekből ismerős: virtuóz felvételekkel, ügyesen elrejtett kamerákkal egészen közel kerülhetünk az állatcsa-

„Sírás lesz a vége”



ládhoz, belenézhetünk a szemükbe, tanulni lehetünk a születés csodájának és az anya-gyermek kapcsolat legmeghittebb pillanatainak (aminek esetükben a kics csoportos szoptatás a csúcspontja). Ennek nyomán megismerni véljük a leendő áldozatokat, így személyes veszteséggé válhat, amikor végül elhurcolják őket. Koszakovszkij nem véletlenül nem a nagyüzemben, tömegesen tartott, vagy az ólba szorított, saját mocskukban fekvő disznókról készítette filmjét: a velük szembeni embertelen (és leginkább állathoz méltatlan) bánásmód nyilvánvaló, egyben megnehezíti közelkerülésünket az egyéni sorsukhoz. Dramaturgiai rafinériája és erős (mindenféle a sztenderd természetfilmeket gyakorta agyonnyomó narrációt, zenét mellőző) poézise sokkal fontosabb filmmé teszi a *Gundát*, mintha csak sima állatjogi, esetleg vegán propagandafilmmek tekintenénk. Ez akkor is így van, ha tudjuk: producere az a Joaquin Phoenix volt, aki idén februárban saját Oscar-díjának átvételekor intézett állatjogi szöveget a hozzájuk zömmel még késsel-villával nyúló közönséghez. Természetesen ebből a nézőpontból is érthető az üzenet: bár a szabad tartású állatok jobb életet élnek, mint ketrecben tartott fajtársaik, végeredményben ők is csak halálra szánt rabok, akiket fogvatartóik a bezsebelhető haszonért és/vagy pillanatnyi gasztronómiai élvezetért tartanak. De a csoda abban rejlik, hogy a közhiedelem szerint kevésbé izgalmas életet élő disznók (sőt, még a szarvasmarhák és a féllábú tyúk) extrém közelképekben felvett és a hosszú snettek dacára ügyesen vágott mindennapjait is képesek vagyunk olyan hipnotikus figyelemmel követni, mintha egy emberi történetet látnánk. A repetitív idill valósággal transzba ejti nézőjét, aki egy rövid időre kiszáll térből, időből, a lét örök körforgásából - csak sajnos, ez a testen kívüli élmény sem tart tovább, mint ahogy megpecsételődik a fiatal állatok sorsa. A tragikus fináléban a magára maradt, malacai hiányába belenyugodni nem képes anyaállat szembesül a veszteséggel - az állati szinten is keserves gyászunka önmagában is könnyeket csalhat a nézők szemébe.

**GUNDA** - norvég-amerikai dokumentumfilm, 2020. Rendezte: **Viktor Koszakovszkij**. Írta: **Ainara Vera** és **Viktor Koszakovszkij**. Kép: **Egil Håskjold Larsen**. Gyártó: **Sant & Usant / Louverture Films**. Forgalmazó: **Mozinet**. 93 perc.



MEGYERI DÁNIEL // MICHAEL DEFORGE: ANT COLONY

## FELBOLYDULT ÉLET

A MINDENNAPOK MONUMENTÁLIS BANALITÁSA EGY SZÜRREÁLIS NEONSZÍNEKBE ŪSZÓ HANGYABOLY TAGJAINAK EGZISZTENCIÁLIS KÁLVÁRIÁJÁN KERESZTŪL.

A hangyabolyokban létrejött, a mindenkor magasztos célt szolgáló hierarchikus felépítés (ami a királynő igényeinek kielégítését egyes fajoknál akár rabszolgatartás és kényszermunka útján is érvényesíti), társadalmi determináció, munkamegosztás, véres háborúig fajuló határvillongás, valamint a kollektív, generációról generációra öröklődő emlékezet és problémamegoldási mechanizmus évszázadok óta tartja szinte áhítatos izgalomban a tudományos és civil társadalmat egyaránt.

Bizonyára sokunk eltöprengett már egy-egy tekintélyesebb hangyaboly és a benne élő sokaság aprólékosan, óramű pontossággal megtervezett működését szemlélve: hol ér véget az egyéni érdek és lényegül közösségivé, illetve egy hatal-

mas közösségben mekkora súllyal esik latba a szorgos individuum erőfeszítése? Hovatovább: hogyan tudok hozzájárulni tevékenyen a valós vagy vélt közös jóhoz úgy, hogy ne oldódjak fel sok millió hasonzorú társam között? És még távolabba tekintve: hagyok bármilyen nyomot magam után? Vagy csupán bármikor, egy csapásra helyettesíthető fogaskerékként vesztegtek egy számomra átláthatatlan komplexitású gépzetben, ökoszisztémában?

Civilizációs és egzisztenciális szorongások ábrázolásához is kapóra jöhet tehát egy hangyaboly, ahogy az írott és vizuális kultúrában is oly sokszor merült fel nyughatatlanul örökmozgó társadalmunk találó analógiájaként. Az *Ant Colony* (Hangyaboly) kanadai szerzője

„Alapvető funkciójukat kérdőjelezi meg”  
(Michael DeForge: *Ant Colony*)

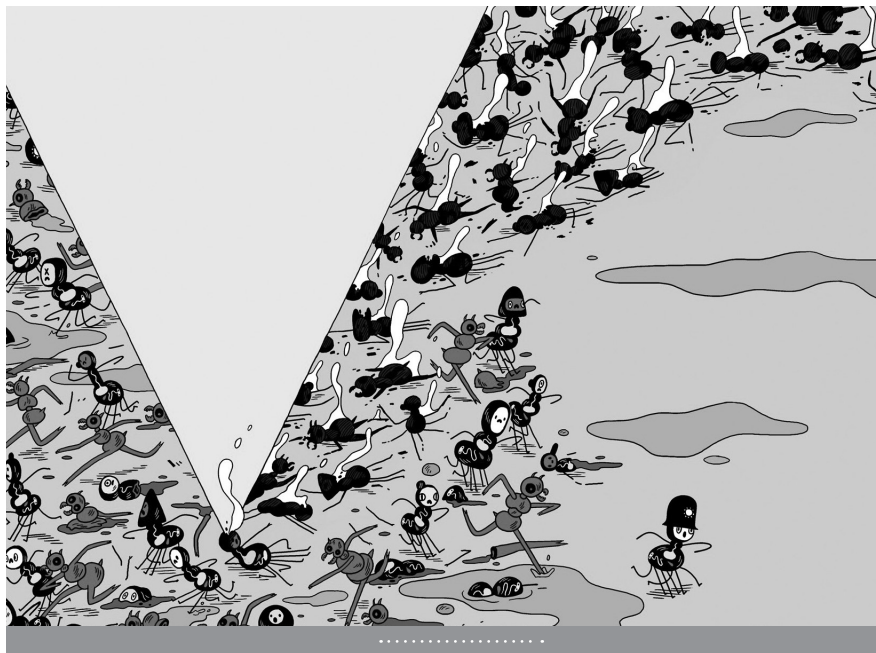


eredetileg oldalanként, online felületre publikálta művét, majd – akárcsak egy apró részekből egész láncolattá összeálló hangyaútvonal – útközben talált rá az epizódok és parányibb, kezesetlen karakterpillanatok kölcsönhatásainak köszönhetően kirajzolódó, nagyívű narratívára.

A kaleidoszkópszerűen felépülő történetben az onnipotens mesélő szemszögéből „közelítünk rá” a hangyaboly különböző funkciót betöltő tagjaira és azok banálishan hétköznapi, így őket teljesen emberivé tévő problémáira: egy parttalan héjanászt folytatató homoszexuális párra; egy abuzív, mentálisan sérült apára és a tébolyának kitétt fiára, aki később hallucinogén egotripbe záródó prófétává válik; egy dezertőr rendőrré; egy kanapén ülő, a tévéműsorral pörölő kettősre; egy árva kishangyára, akit az ellenséges boly tagjai nevelnek fel. Filozofálgatásaikkal szereplőink önön kiszámíthatatlan létük értelmén és saját hasznosságukon (vagy éppen haszontalanságukon) lamentálnak, alapvető funkciójukat kérdőjelezi meg, miközben valójában teljességgel primer ösztönegyüttes (nevesül: táplálkozás, szaporodás, önvédelem, és ha kell, gyilkolás) vezérli őket.

A darwinizmus örökbecsű alapelve szerint a gyengébbnek pusztulnia kell, és ez az *Ant Colony* univerzumában sincs másképp: hangya hangyának farkasa (a legfőbb, társadalmi szintű konfliktus a vörös és feketehangyák között feszül), és akkor még a romlott, pusztulást hozó étel- és gyümölcsmaradékokról, spontán belső vérzést előidéző hangyairtószerről, valamint a pókok és a nagyítót lóbáló emberek fenyegetéséről nem is beszéltünk. Az egyes történet-szálakat és epizódokat így az állatvilág törvényei szerint igen kegyetlen pillanatok tarkítják, ám ezeket DeForge inkább banális elkerülhetetlenségükben és blázirt szükségszerűségükben ábrázolja, amiket a karakterek nihilista, apatikus hangnemben kommentálnak, ha egyáltalán kommentálnak, és nem csupán egyetlen hanyag vállrándítással konstatálják a közvetlen közelükben végbemenő katasztrófákat.

A képregény érzelmi magját ezért épp a szélsőséges érzelmek teljes elfojtása és a kommunikáció képtelensége tolja át az abszurd territóriumába: szöveg szintjén mintha Woody Allen pengeélesen szarkasztikus meglátásait ötvöznénk a



Coen-testvérek legnépszerűbb karaktereinek tehetetlenségével, az aktív cselekvés hiábavalóságával és a predesztináció kötött pályájával. A fapofával előadott *deadpan* bölcsességeket és a fagyos emocionális pusztaságot azonban DeForge vizuális ábrázolása bombasztikusan ellensúlyozza, rendkívül izgalmas ellentétet képezve a szöveg tonális kietlenségével.

Már az első néhány oldalpár alapján sem meglepő, hogy DeForge milyen elődöket sorol fel, amikor arról kérdezik, hogy kik voltak művészetére a legnagyobb hatással. Szóba kerül Jack Kirby, a Marvel-képregények újjászületését jelző Ezüst Korszak emblemikus alkotóegyénisége, Mary Blair, a többek között Disney-rajzfilmekben (*Fantázia*, 1940, *Alice Csodaországban*, 1951) dolgozó animátor és dizáner, Eduardo Muñoz Bachs kubai szurrealista képregény- és poszterművész, valamint a *Hell Baby* mangasorozatát jegyző Hideshi Hino és Saul Steinberg, a *The New Yorker* magazin grafikus illusztrátora is. DeForge szurreális, élénk neonszínekben pompázó, delíriumos lázalomra hajzó univerzumában még Ralph Bakshi, Salvador Dalí és *A sárga tengerallattjáró* (1968) pszichedelikus világait idéző hatásokat is fel lehet fedezni jókora adag testhorrorral és barokkos túlzásokkal megspékelve.

DeForge-nak, saját bevallása szerint, gyerekként rengeteg rémálmot és

**„Kiömlő belek és kiömlő tornedvek”**  
(Michael DeForge:  
*Ant Colony*)

szorongást okoztak a test és a test korrall vagy különböző betegségekkel járó változásai. Egy interjúban úgy fogalmazott, hogy a „test annyi mindent nyújt, amivel egy képregényes dolgozni tud; egyszerre csodálatos, mulatságos és borzasztó.” Ez az ellentmondásos érzés több munkájában is megjelenik, elég csak a *Spotting Deer* (2010) undormányos parazitáktól hemzseggő szarvaslányára, a *Muskoka* (2013) elfolyt-leforrázott arcaira, a *Leather Space Man* (2013) latexfetisista zenészlegendájára, a *Canadian Royalty* (2014) szó szerint szétcsúszott arisztokratáira, az *All Dogs Are Dogs* (2015) horrorkutyájára, vagy DeForge, az *Ant Colony*-n kívül leginkább kiforrott műve, a *Big Kids* (2016) főhősére gondolni.

Ez utóbbiban a szerző a felnövekvés történet motívumait egyúttal a homoszexualitására is ráébredő tinédzser protagonistájára vonatkoztatja, majd az életkorazonos testi változásokból, szorongásokból és a szexuális irányultságból fakadó másságot totális metamorfózisként mutatja be. Az „embergyerekből”, a társadalmi elidegenedés vizuális reprezentációjaként, így lesz részben fához hasonló, részben pedig földönkívüli entitás, szervhalmaz. DeForge ráadásul a nagy népszerűségnek örvendő *Kalandra fel!* (*Adventure Time*, 2012-2018) Cartoon Networks-rajzfilmsorozat dizájnereként még va-

lamelyest a kommercializált művészi közegbe is át tudta menteni anarchista látásmódját.

Antropomorf, de mégis egészen idegen életformára hasonlító kisebb-nagyobb karakterei az *Ant Colony*-ban is sokszor mintha szó szerint ki lennének fordulva magukból. Amorf masszává állnak össze a végtagok, csáppokká és nyúlványokká válnak, majd a belsőszervek is kibuggyanak; átlátunk rajtuk, vagy éppen mélyen beléjük látunk, folyamatok szintjén akár a táplálkozástól egészen az ürítésig. A hernyók hosszú, lila limuzinként jelennek meg, a pókoknak a Tex Avery-rajzfilmekből ismerős farkasfejük van, a hangyaki-rálynő pedig egyszerre bizarr módon szexualizált idol, másrészt pedig gyomorforgató, megállás nélkül rohadó, de folyamatosan kiszolgálható húshalmaz. A feketehangyák kifejezőbb arcot kapnak, míg a vöröshangyák inkább a valódi természetbéli megfelelőjükre hajznak – bár ők a pókok ondójából kinyert hallucinogén szer köré formálódó szex-szekta kialakításán serénykednek, így őket is abnormálisnak tekinthetjük. Ráadásul nem is közös nyelvet beszélnek a feketeszínű társaikkal, még jobban kihangsúlyozva a két faj közötti konfliktust.

A dinamikus képregénypaneleken homogén, sivár, de mégis szemképrázató pasztellszínekben úszó tájképek váltakoznak rendkívül aprólékos, anatómiai kompozíciókkal. Az epizodikus karaktertanulmányok és az egyes különálló cselekményszálak aztán egy vériszamos háborúban, a képregény egyik leglátványosabb, akár hosszú perceken keresztül vizsgálható oldalpárjában kulminálnak. A lélegzetelállító, akár még Waldót is megidéző tablóképen többszáz vörös- és feketehangya küzd egymással leszakadó végtagok, potrohok és fejek, kiömlő belek és kiömlő tornedvek közepette. Az elkerülhetetlen, rémálomszerű fejlemények láttán pedig hőseink hiába állnak meg időről időre azon morfondírozni, hogy van-e értelme az egész létüknek, hiába erőlködnek az öntudat kialakításán és a múltbéli tanulságok levonásán, hiába próbálnak kitörni a predesztinált sorsból, ha rögtön megadják és alávetik magukat a beléjük kódolt ősi ösztönöknek, élet és halál, születés és rothadás ciklikus ökokeringőjének. •

HOLLYWOOD ÉS KÍNA

# Sötétben kötöttest alkuk

GÉCZI ZOLTÁN

**A PEKINGI CENZÚRA HATÁSÁRA HOLLYWOOD KÍNAI ÜZEMMÓDRA ÁLL ÁT, AZ AMERIKAI TÖMEGFILM A NÉPI DEMOKRATIKUS SZÓRAKOZTATÁS ELVÁRÁSAIHOZ IGAZODVA GARANTÁLJA A BIZTOS PROFITOT.**

Donald Trump elnök kereskedelmi háborút hirdet Kína ellen, nemzetbiztonsági okokra hivatkozva seprűzi ki Észak-Amerikából a legnagyobb kínai mobilkommunikációs céget, globális embargót jelent be a csúcstechnológiai fejlesztésekre, indulatainak szabad áradást engedve, régi vágású cowboyhoz mérhető erélyességgel, túlpörgetett PR-intenzitással igyekszik dominálni Washington és Peking viszonyát. Mindeközben a nagy amerikai stúdiók homlokegyenest más megfontolásból, homlokegyenest más stratégiát követve üzletelnek a „vörös ördöggel”, amelynek következtében a Kínai Népköztársaság *soft power* stratégiája éppen leszakad a Hollywoodot.

## SZÖVETSÉGBE FORRT ÖSELENSÉGEK

Az amerikai tömegfilm számára az államhatalomtól való függetlenség nemes hagyomány. Kizárólag háborús években volt rá példa, hogy a mozgóképi intézményét a Fehér Ház és a Pentagon szolgálatába állították, békeidőben a legkevésbé sem jellemző, hogy a producerek az éppen regnáló kormányzat hivatalos ideológiája vagy pillanatnyi politikai igényei mentén döntsenek a produkciók finanszírozásáról. Az amerikai mainstream az 1970-es évektől kezdve lelkiismeretes érzékenységgel, gyakran meglepő fűgességel reagált a társadalmi és politikai eseményekre, a tömegkultúra a független sajtóhoz hasonlóan nem készsége kiszolgálója, hanem éber őre volt a hatalomnak. Egyetlen téma sem volt tabu az elmúlt ötven évben, legyen szó katonai szerepvállalásról (*A szarvasvadász*, 1978; *A szakasz*, 1986), mocskos belpolitikai összeesküvésekről (*Az elnök emberei*, 1976; *JFK: a nyitott dosszié*, 1991), rasszizmusról (*Bíborszín*, 1985; *Zöld*

*könyv*, 2018), alkalmasint még az elnökből is hajlamosak bohócot csinálni (*W. George Bush élete*, 2008; *Alelnök*, 2018). A független stúdiók által finanszírozott gyöngyszemek mellett a fősodorban is szép számban találni oknyomozó és tényfeltáró szándékkal forgatott mozikat (*Spotlight: Egy nyomozás története*, 2015), amelyek, bár jellemzően nem a könnyen befogadható darabok közé tartoznak, komoly közönségsikert tudtak elérni.

Evvel szemben a kínai mozi, legyen szó tömeg- vagy szerzői filmről, politikai ellenőrzés alatt áll; a vászon a hatalom kommunikációs felülete, nyers propagandaeszköz, sosem a bírálat és tényfeltárás terepe. A narratívát a cenzúra határozza meg, a szakma sztárjai (Stephen Chow, Feng Xiaogang) a Pekingben komponált induló ritmusára masíroznak, s amint azt a hongkongi filmipar könyörtelen bedarálása vagy a hatodik generációs rendezők (Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Zhang Yuan) betiltása is mutatja, a renegátok gyorsan pályán kívül, ha ugyan nem házi őrizetben találják magukat.

A fenti konfliktus a totális összeférhetetlenség vegyítés példája, mégis: a nyugati értékekre oly büszke Hollywood már két évtizede egyezkedik önfeladásal felérő módon Pekinggel.

## „A JÖVŐBEN NEM FOGJUK SÉRTEGETNI A BARÁTAINKAT”

1997 volt az utolsó év, amikor még készültek olyan filmek Hollywoodban, amelyek nyíltan bírálták a Kínai Népköztársaságot (*Kundun*, *Hét év Tibetben*, *Vörös sarok*). Öt évvel később a Disney vezérigazgatója, Michael Eisner már a közvetkezőképpen mentegetőzött a kínai államigazgatás képviselői előtt: „Az, hogy a *Kundun* elkészült, rossz dolog. Az viszont,

hogy senki se nézte meg, jó hír. Elnézést kérek a történetekért, és ígéretet teszek rá, hogy a jövőben nem fogjuk sértegetni a barátainkat.”

A két esemény között eltelt években történt egy és más a keleti filmpiacon, ami arra készítette a Disney vezetését, hogy a jövőbeni üzleti tervek kivitelezhetőségének reményében felülvizsgálja diplomáciai álláspontját. 1997-ben még egyetlen amerikai stúdióknak sem okozott különösebb fejfájást, ha Peking indexre tette az általa finanszírozott produkciót, hiszen az ezredforduló előtti kínai filmforgalmazás jelentéktelen volt az amerikai nagyközönségtől. A helyzet változása azonban előrelátható volt. A távol-keleti filmpiac forgalma 2006-ban 336 millió dollárra rúgott, 2010-ben az összesített jegybevételek már 900 milliót tettek ki, 2015-ben pedig immáron 2 milliárd dollárra bővült. A drámai előzés 2018 első negyedévében következett be: a kínai filmforgalmazás bevétele ebben az évben haladta meg az észak-amerikai jegyértékesítést. Iparági prognózisok szerint 2023-ra a kínai filmszínházak összesített éves bevétele el fogja érni a 15 milliárd dollárt, amely számmal érdemes összevetni a 2019-es, 11,4 milliárd dollárra rúgó észak-amerikai bevételeket.

Nemrégiben még amerikai produkciók uralták a kínai bevételi listát, 2019-ben pedig, köszönhetően a kínai filmgyártási és terjesztési infrastruktúra erélyes fejlesztésének, valamint az importkorlátozások kombinált piaci hatásának, csupán a *Bosszúállók: Végjáték* (2019) árválkodott egyedüli sikercímként a Top 10-ben 614 milliós regionális bevétellel (észak-amerikai bevétel: 858 millió USD). Más szuperprodukciók, mint a *Pókember: Hazatérés* (2017), a *Halálos iramban: Hobbs & Shaw* (2019), vagy a *Transformers: A kihalás kora* (2014) nagyobb bevételt generáltak Kínában, mint Észak-Amerikában. Megváltoztak az erőviszonyok: Kínának már nincs szüksége a hollywoodi szuperprodukciókra, miközben Hollywood számára létfontosságúvá vált a kínai belpiachoz való hozzáférés.

## AZ ÖNCENZÚRA NEHÉZSÉGEI

A Kína felé irányuló amerikai filmexportot egy 2012-ben kötött kétoldalú egyezmény szabályozza, amely kontraktus évente 34 külföldi produkció bel-földi forgalmazásának engedélyezésére vállalt garanciát, kibővítvé a korábbi, 20

filmről szóló kvótát. Ezzel párhuzamosan a filmiparral kapcsolatos kérdések az Állami Sajtó, Rádió, Film és Televízió Felügyelettől a központi propagandareszleg (Publicity Department of the Chinese Communist Party) hatáskörébe kerültek át, amely teljes körű kontrollt gyakorol a piacon. Az ország legnagyobb filmterjesztő vállalatai (China Film Group Corporation, Huaxia Film Distribution) állami tulajdonban vannak, s miután a disztribúció mellett a finanszírozásban és a gyártásban is egyre nagyobb szerepet bírnak ezek a cégek, a cenzúra a filmfejlesztést is maga alá gyúrta.

A milliárd dolláros kérdésre, miszerint milyen elvárásoknak kell eleget tennie egy külföldi produkciónak a kínai piacon, a 2016-ban hatályba lépett Filmipari Promóciós Törvény igyekszik minden igényt kielégítő választ adni. Vonatkozó jogi dokumentum egyebek mellett a következőket helyezi szigorú tilalom alá: „a nemzeti egység, a nemzeti önrendelkezés, a területi egység veszélyeztetése”, „a nemzeti méltóság, becsület és érdekek megsértése”, „történelmi események és történelmi figurák torz módon történő szerepeltetése”, „a nemzeti történelemtudat aláaknázása”, „a társadalmi morál veszélyeztetése és a társadalmi rend megzavarása”, „a társadalmi stabilitás aláaknázása”. Amint azt a fenti, önkényesen kiemelt részletek is példázják: bámulatosan nagyvonalú tud lenni a kínai cenzúra, ha saját jogkörét kell kijelölnie, s törvény által kell biztosítani önön működésének lehető legkényelmesebb kereteit.

„Öncenzúrát elég nehéz gyakorolni” – panaszkolta fel egy névtelenségét megőrizni kívánó amerikai producer, „mert nem lehet tudni, hogy mi a helyénvaló, és mi nem az.” Holott a hollywoodi nagyfőnökök meglehetősen előzékenyek tudnak lenni bizonyos kérdésekben: alternatív vágásokkal, kínai színészek bevonásával, keleti helyszínek erőltetett szerepeltetésével igyekeznek beférkőzni a propagandaminisztérium bürokratainak kegyeibe. Bizonyos produkciók esetében (*Mission Impossible* filmek, *James Bond* sorozat) működött a dedikáltan kínai piacra szánt vágás, mindemellett a nemzetközi filmdiplomácia virtuozái számára sem garantált a kínai hatóságok jóváhagyó pecsétje, így az elmúlt években már egyre gyakrabban folyamodtak közvetlenebb eszközökhöz, ha egy drága produkció kínai megjelenését óhajtották garantálni. A Marvel-univerzum részeként stratégiai jelentőséggel felruházott *Doctor Strange* (2016) egyik főszereplőjét, a képregényes kánonban tibeti illetékességű Ósmágust „kifehéritették” (a filmben Tilda Swinton játszotta), hogy ne kelthessen aggodalmat a kínai tisztviselőkben egy etnikailag felettebb kellemetlen karakter megjelenése. C. Robert Cargill forgatókönyvíró egy podcastban nyilatkozott a kényes kérdéstről: „Ha kijelentem, hogy Tibetből származik, vagyis tibeti, azzal egymilliárd embert idegenítesz el, és megkockáztatod, hogy a kínai kormány ezt mondja: „Hé, felismered a világ egyik legnagyobb filmpiacát? Nem fogjuk bemutatni a filmed, mert az

politikai tartalommal bír.” Ezer meg egy példát lehetne még felsorakoztatni az amerikai filmesek igazodási hajlandóságára, álljon itt az egyik legkínosabb: Tom Cruise legendás pilótadzsekije a *Top Gun* jövőre moziba kerülő folytatásában (*Maverick*) furcsa módon alakult át, midőn eltüntették róla a kínai hatóságokban kellemetlen érzéseket keltő tajvani zászlót ábrázoló felvarrót.

## KOCKÁZATOK ÉS MELLÉKHATÁSOK

Az amerikai filmipar igyekszik készséges partner lenni, Peking számára azonban több előnnyel kecsegtet az instabilitás, a feszültség fenntartása. A húzd meg, ereszd el politikáját alkalmazó cenzorok 2012-ben engedélyezték Tarantino *Django elszabadul* című filmjének országos bemutatóját, majd közvetlenül a premier előtt, minden magyarázat nélkül visszahívták. A *Volt egyszer egy Hollywood* kínai pályán való érvényesülése nemkülönben ellehetetlenült, de ez esetben legalább hivatalos magyarázatot adott a cenzúra: Tarantino „nem az elvárt hősiességgel jelenítette meg” Bruce Lee karakterét. A stúdió az üzlet reményében felajánlotta egy speciális vágás lehetőségét, de QT megvétózta a dicstelen alkut, így legfrissebb mozija a világ nemsokára legnagyobb filmpiacán egyetlen huncut centet se termelhetett.

Az amerikai fél számára a közös finanszírozás jelenti a minden szempontból optimális megoldást. Az Endgame Entertainment által gondozott *Looper: A jövő gyilkosa* (2012) egészen addig nem volt kompatibilis a keleti elvárásokkal (az időutazás, mint tiltott téma, önmagában vörös zászlót eredményezhet), amíg be nem szállt a bizniszbe a pekingi DMG Entertainment. A keleti partner állta a 60 milliós költségvetés 40 százalékát, melynek következtében a történet párizsi szála Sanghajba került át, Bruce Willis francia feleségét Xu Qing váltotta, és a kínai belpiaci vágásban kibővített játékidőt kaptak a keleti jelenetek. A közös finanszírozás a pénzügyi kockázat diverzifikálásán túl további előnyökkel kecsegtet: az ily módon készült filmek mentesülnek a belföldi kvóta alól, valamint az amerikai partner jegybevételi részesedése a törvényben maximalizált 25 százalék helyett akár a 43 százalékot is elérheti (a 25 százalékos arány profitmegosztás esetén lép életbe, a *flat-fee* konstrukció ennél is kevesebbet ad, szemben az észak-amerikai piac 50 százalékos részesedésével).

**„A narratívát a cenzúra határozza meg”**  
(Michael Bay: Transformers – A kihalás kora)





Ha egy amerikai stúdió összetársul egy kínai produceri céggel, a koprodukciós konstrukció nem csupán a profit maximalizálását és a

keleti piachoz való hozzáférést garantálja, de mellékhatásként automatikusan feltételezi a cenzorok bevonódását a folyamatba. Ma már az a legkevesebb, hogy kínai helyszíneken forgatnak és politikailag megfelelő kínai színészeket alkalmaznak a népi demokratikus szórakoztatás érdekében, a producerek proaktív üzemmódra kapcsolva igyekeznek a pekingi cenzorok kegyében járni: a nagy stúdiók gyakorlatában rutinszerű a forgatókönyvre vonatkozó konzultáció és a forgatás helyszíni felügyeletének biztosítása, ahogy a casting is közös elbírálás kérdése. Meséljen erről a *Vörös sarak* főszereplője, Richard Gere, aki a film 1997-es bemutatója után 20 évvel nyilatkozta a következőt: „Vannak filmek, amelyekben nem vehetek részt. Nemrégiben történt az eset, hogy azt mondta

**„Inkább elidegeníti a nyugati közönséget”**

(Niki Caro: *Mulan*)

nekem valaki: nem tudják vállalni az adott film finanszírozását a részvételellemmel, mert ez fel fogja háborítani a kínaiakat”.

A kínai-amerikai kollaboráció végtérmekeivel óriásvásznak millióin szembesül a globális közönség, az alkufolyamatok azonban a legkevesébb sem exponáltak a nyilvánosság előtt. A *hostile takeover* metódusa rejtett és kifinomult: a produciók sorsát meghatározó döntések a klasszikus maffiafilmeket idézően, informális módon, telefonos egyeztetések és személyes találkozók során születnek meg.

#### VOLT EGYSZER EGY HOLLYWOOD

Ahogy a kínai belpiac, az amerikai filmgyártás sem statikus biznisz, az iparág rengeteget változott (nem éppen előnyére) az ezredforduló óta: a major stúdiók kereskedelmi dominanciája ma már kikezdehetetlen, a nagy költségvetésű produciók gyártása a Big Five (Universal, Paramount, Warner, Colum-

bia, Disney) kizárólagos privilégiuma. A megtérülésnek fontos kritériuma a kínai jegyvásárlók elérése, kiváltképpen, hogy az észak-amerikai piac bevételéből egyre nagyobb szeletet harapnak ki a tíz éve még perifériális játékosként elkönyvelt streamingszolgáltatók, amelyek nem csupán előfizetőik számát növelték sokszorosára, de immáron a gyártás területén is megdöbbentő lendülettel törnek előre.

Bár a lehetőség csábító, mégsem volna bölcs gondolat kizárólag pénzügyi síkon értelmezendő konfliktusként, profitmaximalizálási célból elkövetett prostitúciós aktusként tekinteni Hollywood és Peking bizarr nászára – az amerikai film intézményének önazonossága, szakmai integritása is tét a milliárd dolláros játszmában. Amint arra a *Mulan* (2020) kereskedelmi kudarca is rámutatott, hogy mennél inkább igazodik az amerikai film a kínai cenzúra normáihoz, annál inkább elidegeníti a nyugati közönséget. A propagandisztikus közhelyek teljes spektrumát kimerítő dramaturgia, a kollektivista ideológia és a kulturális homogenitás dicsőítése, a pártállami cenzúra émelyítő mellékíze nem csupán az ilyesmire már professzionális mivoltukból adódóan érzékeny kritikusok, de az átlagnézők körében is uralhatatlan hascsikarást váltott ki.

Chaplin *A diktátora* (1940) a totalitárius államberendezkedés embertelenségével szembesítette a világot, a *Hair* (1979) a '68-as ellenkulturális mozgalom üzenetét kommunikálta generációk számára, a *Csillagok háborúja* (1977) lázadói a megroppanthatatlannak tűnő elnyomással szemben vívott győztes küzdelem individualista hősei. Az amerikai mozi a globális tömegkultúra legbefolyásosabb játékosa, a kortárs narratívák meghatározó mesemondója: az, hogy milyen történeteket és karaktereket visznek vászonra Kaliforniában, az esztétikán túlmutatva veti fel a társadalmi és politikai felelősség kérdését. Ezt a felelősséget pedig alighanem a hollywoodi döntéshozók is érezhetik, legalábbis erre utal, hogy Mike Medavoy, a TriStar Pictures egykori elnöke sem tagadhatta le a kibékíthetetlen morális dilemmát, amikor így mentegette magát egy interjúban: „Kik vagyunk mi, hogy megmondjuk másoknak, mit kell és mit nem kell cenzúrázni? Nem a mi feladatunk a világon mindenkit megvédeni. Még abban sem vagyok biztos, hogy ez a harc a mi harcunk.” •

CHANG TSO-CHI

# A bomlás gyermekei

STÖHR LÓRÁNT

**A TAJVANI ÚJ HULLÁM APÁLYA UTÁN ÉRKEZŐ NEMZEDÉKBŐL CSAK CHANG TSO-CHI TUDOTT MARADANDÓ ÉLETMŰVET ÉPÍTENI.**

Fény és sötétség váltakozása a mozgóképek lételeme. A mozivásznonra függesztve tekintetünket mégsem toladódik ez az ismeret a tudatunkba. A teljes sötétségben, a fekete képsorokra meredve azonban megvilágosodhatunk. Amikor a jeleneteket hosszú blank választja el egymástól, megéljük a felvilágító és elsötétítő képek elégiaját és mágiáját. A mozgókép nagy művészei egy-egy filmjükben éltek-élnek e lírai hatáselemmel, így Jim Jarmusch a *Florida, a paradicsomban*, Hou Hsiao-hsien a *Sanghaj virágaiban*, Bergman vörös változatban a *Suttogások, sikolyokban*, Fassbinder fehérben az *Effi Briestben* és a *Querelle*-ben, a fekete blankoknak a kortárs filmművészetben tudomásom sze-

rint egyetlen következetes poétája akad, aki egész életművében költői játékot űz fény és sötétség váltakozásával, ő pedig nem más, mint a tajvani Chang Tso-chi.

Chang Tso-chi ismeretlen Magyarországon és a nagy európai filmfesztiválok is csak egy-egy filmjét mutatták be, így a *Legszebb idők (The Best of Times)* 2002-ben a velencei, a *Napok Quchiben* 2013-ban a locarnói versenyprogramban, a *Thanatosz, részegen* 2015-ben Berlinben szerepelt. Mivel az európai fesztiválok-nak mutatóba éppen elegendő egyetlen rendező a programba egy kicsi, távoli országból, Chang nem tudott labdába rúgni Tsai Ming-liang, Ang Lee vagy a legnagyobbak, Hou Hsiao-hsien és Edward Yang mellett,

**„Eleve a halált keresik”**

(Chang Tso-chi: *Thanatosz, részegen* – Lee Hong-chi)

a sikerét ezért a kelet-ázsiai régióra, az ottani fesztiválokra és befektetőkre alapozta. Hallatlan szívós munkával, első sajátjának tekintett, 1996-ban bemutatott nagyjátékfilmje óta (a *Midnight Gunshot* című 1994-es hongkongi-tajvani bűnügyi film rendezését nem tartja számon filmográfiájában) saját cége gyártásában készíti filmjeit, teljes szerzői kontroll mellett. Chang Tso-chi karrierje egészen kivételes a szigetország 1995 utáni filmművészetében. A tajvani új film 1980-as évekbeli elsőprő nemzetközi sikere és a hazai kulturális életében betöltött jelentős szerepe nyomán óriási űr maradt hátra. Bár az 1990-es évek nemzetközi téren ígéretesen, két nagyszerű rendező, Tsai Ming-liang és Ang Lee bemutatkozásával és tündöklő fesztiválsikereivel indult a tajvani filmművészet számára, időközben súlyos válság alakult ki a filmiparban. A kommersz filmgyártás összeomlott, az olvadóban lévő állami támogatásokon osztozó művészfilmek nem tudtak szilárd karriert építeni. A tajvani új film rendezői ezért sorra hagyták abba (vélegleg vagy ideiglenesen) a nagyjátékfilmmezést, csak a legelismertebbek maradtak talpon, részben nemzetközi koprodukciós partnereikre támaszkodva. A lábukat a filmszakmában megvetni igyekvő fiatal rendezők helyzete még kétségbeejtőbb volt, debütáló mozifilmjeik után sorra hagytak fel a szakmával vagy mentek el a televízióba dolgozni.



A kilencvenes évek közepén induló rendezők között mindössze egyetlen alkotónak, mégpedig Chang Tso-chinak sikerült rendszeresen nagyjátékfilmekkel jelentkeznie és egységes, jelenleg kilenc nagyjátékfilmből álló szerzői életművet megteremtenie. S nem is akármilyent!

A szerzői kritériumok legszigorúbb számonkérői sem vonakodhatnak megadni Changnak az „auteur” státuszát. Az 1961-ban született (tehát Hou-nál tízennégy, Tsai-nál mindössze négy évvel fiatalabb) alkotó a téma- és hősválasztástól kezdve a dramaturgián át a rendezői eszközök tárházáig ropant egységes gondolkodást képvisel. Chang nem markáns stílussteremtő rendező, mint Tsai Ming-liang, filmről filmre alakul, változik az elbeszélés módja, s két könnyedebb, népszerűbbnek szánt darab (*Hogy vagy, apa*, *Napok Quichiben*) is belefért eddig az egyre komorodó életműbe, de közben világosan felismerhető maradt a stílusa, a blankokkal pedig minden filmjére rányomta saját egyedi kézjegyét. Chang az új tajvani film idadalmas időszakában töltötte tanuló- és inaséveit, az egész mozgalom legnagyobb sikert aratott, emblematikus alkotása, *A szomorúság városa* asszisztense volt Hou Hsiao-hsien mellett, így hát érthető, hogy ő is mestertől sajátította el filmes anyanyelvét. Az új tajvani film lírába hajló realizmusát, a mindennapi élet történéseinek kitartó megfigyelését, a hosszú, távoli beállítás poétikáját mint alapvető filmes szemléletmódot sokáig nem tagadta meg, ám a karakterekhez fűződő nézői viszonyt kezdettől szorosabbra fűzte, a főhősök élményei és heves érzelmei expresszív formában öltenek testet a vásznon. Az elbeszélést szinte mindig első személyű narrátorhang kíséri, ami tónusában jóval emocionálisabb Hou hasonló megoldásainál: hol napló formájában (mint mikor az *Egy démon lelkében* a főhős megnémult szerelme emlékezik a fiatalember mondataira, érzelmeire, fájdalmaira, vagy humoros formában ugyanez, mikor a *Napok Quichiben* kisfiú hőse a valóságos tapasztalatokat megszépítő kötelező iskolai fogalmazványt ír a nyári vakáció történéseiről), hol a nézőt közvetlenül megszólítva vallanak érzéseikről a főhősök.

Míg a kortárs tajvani populáris film vezető műfajában, a felnövekvés filmekben középosztálybeli gyerekek szexuális identitásuk és szerelmi partnerük keresésével láznak csendesesen a középiszkolai

renddel és fegyvellemmel szemben, addig Chang az új munkásosztály gyermekeinek megformálatlan érzéseivel, önpusztító fájdalommal foglalkozik. Az új tajvani filmhez hasonlóan Chang is a többnyire kétkezi munkából (piaci eladó, kifutófiú), családi vállalkozásból (vendéglő, maszszázsszalón, jéggyártó kisüzem), néha kisstílű bűnözésből és prostitúcióból élő szegények és alsó középosztálybeliek életét mutatja, ám a politikai-történelmi kontextus érzékeltetése és a történet egyetemessé tágítása helyett tapinthatóan konkrétan és nyersen, a társadalmi miliőt egészen aprólékosan rekonstruálva ábrázolja a mindennapi megélhetésért vívott harc emberi veszteségeit, melyek a következő nemzedékben, a gyermekekben csapódnak le. A kortárs metropoliszfilmek végletesen atomizált társadalomképétől, egyedülálló hőseitől ugyanakkor messze áll Chang alkotásainak világa, szereplői a hagyományos tajvani nagycsalád szétzilált maradványaiban, nagyszülővel, nagybáccikkal, közös háztartást vezető szomszédokkal (*Legszebb idők*) körbevéve, mégis többnyire magukra hagyatottan élnek. Chang jelenben játszódó történetei mindig szeretet után vágyakozó, szüleik elvesztésétől, vagy érzelmi elhanyagoltságtól szenvedő kamaszokról, fiatal felnőttekről, nagy ritkán gyerekekről szólnak. Szüleik alkoholizmussal birkóznak – ami egyáltalán nem jellemző a tajvani társadalomra – és gyakran bele is halnak e küzdelembe. Apáik gyökereiket keresve másik országba, Kínába, Japánba távoztak, az anyák meghaltak betegségben, balesetben, a gyámok vagy az életben maradt szülők nem érznek együtt magányos gyermekükkel, lefoglalják őket a munkával járó gondok, a családon belüli és triádok közti viszályok. Egyedül a nagyszüleik állnak melléjük akár az apáikkal, anyáikkal szemben is megvédve őket, ám igazi érzelmi támogatást ők sem képesek nyújtani (a jómódú, középosztálybeli környezetet felfestő, kissé idilli *Napok Quichiben* az egyetlen kivétel, amely a *Nyár a nagypapánál* című korai Hou-film alaphelyzetét ismétli meg modernizált körülmények között). Az árva, félárva gyerekek vagy befelé fordulnak, elnémulnak, vagy indulatkitörésekkel reagálnak frusztrációikra. A fiú főhősöket hol apáik és gyámjaik rángatják bele a bűnbandák harcaiba (*Sötétség és fény*, *Egy démon lelke*), hol maguktól, öntudatlanul válnak kisstílű bűnözőkké (*Legjobb*

*idők*), amibe előbb-utóbb belehalnak, mert naivabbak vagy érzékenyebbek a profi bandatagoknál, esetleg eleve a halált keresik az erőszakos közösségekben és dühödt akciókban. Az elhanyagolt lányok hasonlóan kallódó, megbízhatatlan fiúk iránti szerelemben találnak átmeneti menedéket. Súlyosan beteg, értelmi fogyatékos vagy megváltozott fizikai képességű testvérek, nagybáccsik adnak lehetőséget a szeretetük, törődésük megélésére a főhősöknek, akik emellett tárgyak, helyek, állatok iránti megrögzült rajongásba és álmodozásba menekülnek. A leghangszúlyosabb ez a fixáció az *Egy démon lelkében*, ahol a főhős gyerekkora kedvenc helyszínére, az azóta bambuszerdővel benőtt játszótérre és egy pillangókkal teli barlangba jár vissza újra és újra, s ezzel a traumatikus élményt ismétli meg megszállottan, mert ez volt az a hely, ahová apjával mindig kettesben jártak, s ide menekült gyerekként a hír hallatán, hogy apja elhagyta őket. A fantázia az egyedüli vigasz a veszteségekre, a *Sötétség és fény*, a *Legszebb idők* és a *Thanatosz, részegen* is azzal végződik (és az *Amikor eljön a szeretet*ben is van egy ilyen jelenet), hogy a fiatal főhősök képzeletükben feltámasztják halott szerelmüket, apjukat, anyjukat, barátjukat és újraélik a vásznon a másik fél – az egykori valóságot jócskán megszépítő – szeretetét.

Chang cselekménye jóval fordulatosabb és drámaibb, mint a tajvani új film lassú sodrú alkotásai. A filmtörténetből ismerős sztorivázakat sűrű szövet fedi, így az csak a leglátványosabb fordulatonál türemkedik elő. A történetek hosszú évekre, évtizedekre visszanyúlnak, ám a drámaian felfokozott cselekmény egyetlen nyár, vagy pár hét, hónap alatt játszódik le. A *Sötétség és fény* (1999) egy kamaszlány első szerelmét, rövid boldogságát, a fiú tragikus elvesztését és meggyászolását meséli el. *Sötétség és fény* párdarabja, az *Amikor megjön a szeretet* (2010) az előbbinél keményebb kamaszlány-sorsot mutat. Laichun két anyja és gyenge akarateréjű, részeges apja egyaránt elhanyagolja, a vérszerinti anya korai terhességét és emiatt a lányát hibáztatja elrontott életéért, míg a név szerinti higgadt, segítő szándékú, ám érzelmileg távol álló nagynéniként van jelen életében. Teherbe esése után szoknyavadász barátja nyomtalanul eltűnik, szülei dühösek rá, ezért Laichun várandóssága első időszakát a tehetetlen



harag árnyékolja be. A lány idővel lassan elcsendesedik, megbocsát haldokló édesapjának, elbúcsúzik az őt cserben hagyó fiútól, és megszereti a méhében növekedő életet anélkül, hogy igazi érzelmi partnert találna lelki

küzdelmében családjában vagy kortársai között. A *Napok Quichiben* (2013) kisfiú főhősét nagyapjához viszik vakációra válfélben levő, munkamániás szülei, ahol a városi gyerek megismerkedik a vidéki élet örömeivel, összebarátkozik egy vágy helybéli fiúval (nem mellesleg egy árvával), elveszti őt egy balesetben és gyásza a felnőtté válása első lépcsőfoka. A *Legszebb idők* (2002) két kamaszfiú barátságának, kisstílű bűnözőkké, majd szükségyszerű áldozattá válásuknak története. A többenél szövevényesebb *Egy démon lelke* (2008) az új tajvani filmhez hasonlóan Tajvan múltjába és összetett kulturális-társadalmi közegébe helyezi a főhős identitáskeresését. Che apja az egykori japán gyarmatosítók leszármazottja, míg anyja Lanyu paradicsomi szigetről származó őslakos. Az apát a japánok felsőbbrendűségének hite fűti, olyannyira, hogy két fiát hátrahagyva Japánban telepedik le és a kisstílű tajvani triádlétet felcseréli a yakuzával. Az anya lenézett őslakosként konzumhölgy-

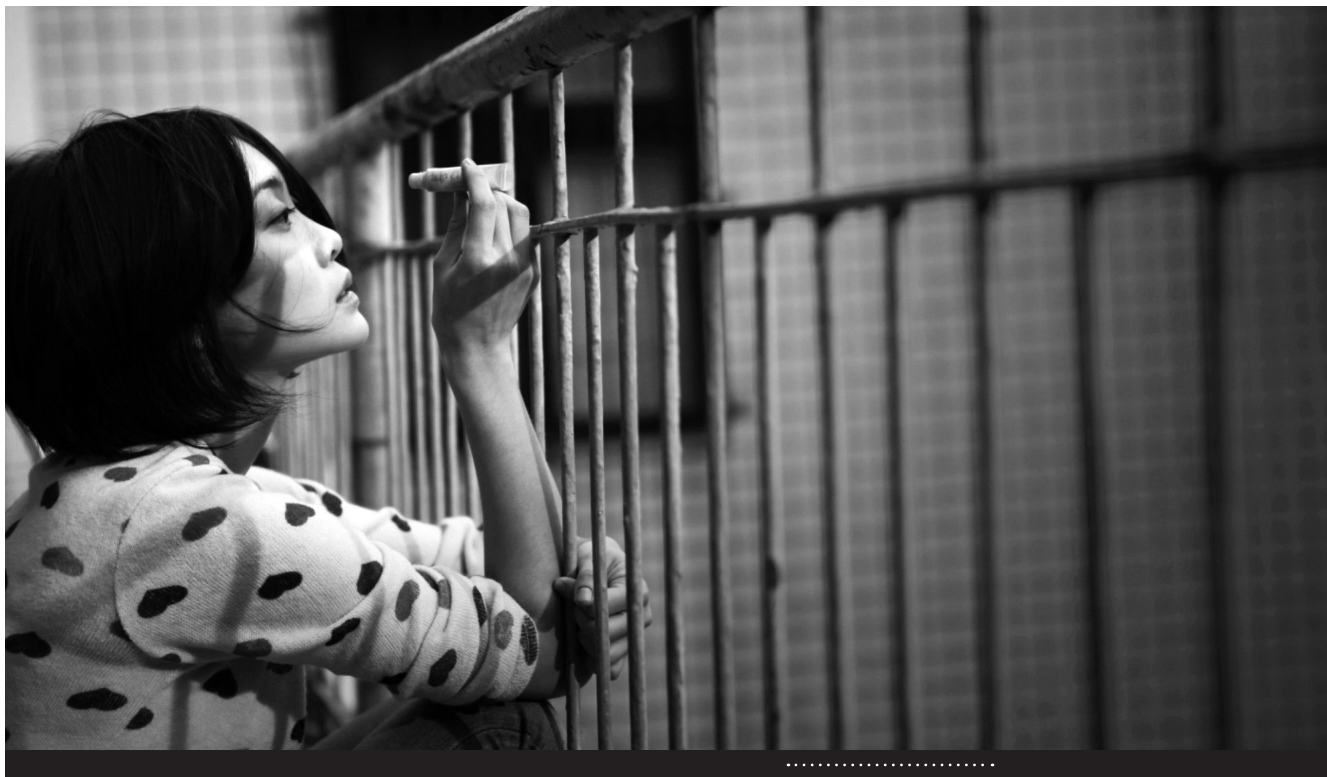
**„A fantázia egyedüli vigasz a veszteségekre”**

(Chang Tso-chi:  
Egy démon lelke –  
Tseng Yi-che)

ként keresi kenyerét, az apa távozása után viszont nincs helye a japánok által preferált kikötővárosban, visszatér két fiával az őslakosok által lakott szigetre, ahol végül öngyilkos lesz, gyerekei nagyapjukhoz térnek vissza, majd kallódnak el. A cselekmény kezdetén a család három férfi tagja szinte egyidőben tér haza szülővárosukba: a fiatalabbik fiú Japánból, ahová apja után menekült egy súlyos gyilkosságkísérletet követően, az idősebb fiú a börtönből, ahol öccsét mentve ült három évet, végül az apa szintén Japánból, ahová húsz évvel ezelőtt ment el és állt be yakuzának, hátrahagyva élettársát két kis gyerekével. A film története egyszerre a főhős identitáskeresése, súlyos gyermekkori traumájának újraélése, az apa szeretetért vívott testvérharc, az apával való megbékélés kudarca és a szó szerint vett apagyilkosság.

A tajvani új film öröksége, hogy Chang mindig eredeti, karakteres helyszíneken forgat és hosszan figyelni szereplőit, a tájat és a környezetet. Korai filmjeiben a példaképektől ellesett statikus távoli beállításokban vagy lassan mozgó, nyugodt féltávoli, félközeli plánokban. Vonzó

megállító, tagoló, hosszan kitartott tájképek szintén Hou alkotásaiból köszönnek vissza. Chang személyes ízlését fémjelzi vonzódása a vízhez: hol egy kikötőváros a film helyszíne (Keelung a *Sötétség és fényben*, Nanfangao az *Egy démon lelkében*), hol a Tajpejt kettészelő folyó partja (*Thanatosz, részegen*), hol egy kis koszos csatorna (*Legszebb idők*), hol egy festőtó (*Napok Quichiben*). A főhősök időről időre kiállnak az óceán, a lassan, szélesen hömpölygő folyó partjára és némán szemlélik a hatalmas vizeket, vagy éppen drámai jelentőségű beszélgetéseket folytatnak a haragosan hullámozó óceán kavicsán. Mind a *Sötétség és fény*, mind az *Egy démon lelke* főhősnőjének a kikötőre nyílik a lakása, így otthoni tevékenységük közben is természetes módon csodálhatják az esi fényekben fürdő kikötő pittoreszk látványát és hallgatják a hajók túlkölését. Az *Egy démon lelkében* a Japánból hazatért apa és a nagypapa első találkozásakor az óceán és a folyó találkozásánál egy hídon mennek át és némán nézik a kikötő életét egy poétikusan megemelt, lassított, zenekísérettel megtámogatott képsoron. Az *Amikor megjön a szeretet* főhősnője is a Csendes-óceán partján sétálva bocsát meg őt cserbenhagyó barátjának. A lírai képsoron hatalmas tűz körül kergetőzik



egy lány és egy fiú, Laichun arcán bensőséges mosoly támad, talán saját egykori szerelmi boldogsága és bohósága jut eszébe. A hosszú kocszízással lekövetett lassú séta közben gyermeke apja egy másik lánnyal a karján jön szembe vele, egymásra néznek, de nem köszönnek egymásnak és a fiú nyíltan megtagadja új barátnője előtt gyermeke anyját, ám Laichun arcáról nem tűnik el, még meg is erősödik a mosoly. A vizek szemlélése időlegesen megnyugtatja a zaklatott, indulatos főhősöket, segít messzebből figyelniük az életüket, emlékezniük, elhallgatniuk vagy éppen megnyílniuk a másik előtt.

Chang pályájának első csúcscarabja, a *Sötétség és fény* (1999) szépen mutatja a tajvani új filmről leválása folyamatát. Chang ugyan még fix távolikban, lassú svenkekben, méltóságteljes panorámázásokban ragadja meg a kikötő látványát, a főhősök betonmonstrum házat, a szűk, labirintusszerű lakásbelsőket, ám időnként a kameramozgás, a vágás, a nézőpontváltás miatt érzelmileg jóval közelebb kerülünk karaktereihez, mint Yang, Hou, vagy Ko I-chen filmjeiben. A *Sötétség és fény* elején fél percig is elnézzük a lakás folyosója felől, ahogy a főszereplő lány a konyhában talál, megérkezik apja és mostohaanyja nászútjukról, de ő nem mozdul, csak képen kívülről halljuk őket,

a lány aztán abbahagyja a munkát és maga is elindul üdvözölni őket. Az este folyamán később ugyanezt a folyosót üresen látjuk hosszú másodperceken át, ami az élénk családi élet elcsendesedése felé tereli a néző gondolatait. Az efféle jellegzetesen új tajvani filmes rendezői gondolkodásmóddal szemben Chang egy másik képsoron hosszan követi szemből, félközeliben élénk zenekísérettel mellett a vidám lányt, amint a szobájából végighalad a folyosón és újra szemügyre veszi a jól ismert tárgyakat. Máskor a vágás húzza alá Kang-yi szubjektív megélését. A filmtörténet egyik legszebb csókjelenete a *Sötétség és fény*ben Kang-yi és a katonai akadémiáról kitett árva kamaszfiú, Ping között a csúnya betonbérház lépcsőházában esik meg. Az egész első randijuk csodálatos rendezői remekelés, az egész éjszakán át tartó kikötői séta, majd egy reggeli privát hajókázás és felelőtlen tengeri fürdőzés, melyről hazafelé tartva a játékosan rámenős lány örömeiben mosolyogva pusztit ad a hallgatag, érzelmileg erősen visszafogott srác arcára. Ping meglepődik, de amikor a lány elmegy mellette, megállítja a lépcsőn, mellé lép, lefogja a vállát és hosszan nézi, majd ügyetlenül megcsókolja az elutasítóan merev lány

**„Csak egy életlen villanás”**

(Chang Tso-chi:  
Amikor eljön a szeretet  
– Lee Yi-chieh)

zárt ajkait. Miután abbahagyta, Kang-yi visszanéz rá hosszan, fűrkészve a fiú, lehunyja szemét, most már várja a csókot, de végül megelőzi a hezitáló fiút, magához húzza és hosz-

szú, szenvedélyes csókolózásba, életük első igazi csókjába kezdenek. A jelenetet pontos ritmusa, a gyors mozdulatok és hosszú várakozások időbeli játéka, a finom átfedéssel és átúsztatással lágyított, a felfokozott érzelmeket alátámasztó tengelyugrásos vágásrend avatja igazi mozgóképes poézissé. Ping haldoklásának jelenete a dolgok elfogadását sugalló szemlélődő poétikát szintén expresszív megoldásokkal keveri. Míg Hou vagy Yang filmjeiben az erőszakot távoli beállításokban mutatják vagy időugrással nagyvonalúan kihagyják, addig Chang filmjeiben a maga kegyetlenségében és hosszúságában, mégis stilizáltan ábrázolja a halálos összecsapásokat, így Ping meggyilkolását is. A rivális bandák összecsapásának fix féltávolijába Chang váratlanul bevágja az alkonyatban kifutó halászhajó poétikus képét, utána egy ajtó keretén át szűken és életlenül látjuk a csetepatét, míg egy véres kéz meg nem kapaszkodik az ajtófélfában. Ezután ismét a kikötőt látjuk, itt lép be a képbe közeli, enyhén alsó beállításban Ping és vonul végig botladozva, vállában

egy bárdal a mólón, a kamera mellette kocszik, a környezet gépi zörejei lassan átadják helyüket a békés vízcsobogásnak. Vágás után az alkonyi égre néz fel a haldokló tekintetét imitálva a kamera, el-életlenedik a mélykék kép, fekete blank jelzi a halált. A következő képén egy kis bárka fut ki a kikötőből, a kamera lassan hátrakocszik és feltárja a mólón fekvő halott testet, mely lassan beolvad a békés természeti képbe.

Az *Egy démon lelkétől* kezdve Chang időnként határozottan ellép a távoli szemlélődés esztétikájától, időnként egészen közel megy szereplőhöz és kézikamerával követi útjukat. Az expresszivitást a lassított felvételek megjelenése és blankokkal tagolása fokozza, mintha a hongkongi film és Wong Kar-wai hatása érvényesülne helyenként a tajvani filmhagyomány alapszövetén. Chang 2008-as filmjétől fogva a korábbi populáris zenei frázisait és hangszerelést felváltja a többnyire zongorán megszólaló melankolikus muzsika, jóval kiterjedtebben, mint egy realiztikus alkotásban dramaturgiai indokolt volna. A zongorafutam időnként a zörejekkel osztozik a hangsávon, gyakran kontrasztban áll az erőszakos vagy vulgáris képsorokkal, állandó emelkedett szomorúságot árasztva.

A *Thanatosz, részegen* az expresszív közelség poétikáját hozza el Chang pályáján. A film nyitójelenetében a gyengéden lassúzó anyával és fiával együtt táncol, dülöngél a kép, és Chang a folytatásban is egy rendkívül mobilis, a részeg fiúval együtt rohanó, az emberekhez, dolgokhoz szédítően közel hajoló kamerával dolgozik. A folyamatosan finoman mozgó kamera a főhős arcát, kezét fürkészi, ahogy gyufát gyújt, hangyákat sétáltat ujjain, döglött halakkal játszik.

Chang filmjeinek alaptónusa – a szokatlanul napfényes *Napok Quichiben* és a szeretettől túlcsonduló *Hogy vagy, apa* című filmeket leszámítva – szorongatóan komor. Chang komor lírájában kevés helye van a humornak. (Ilyen jelenet az *Amikor megjön a szeretetben*, amikor a rivális bandák összevesznek a főszereplők éttermében a védelmi pénzen, kiraknak egy pisztolyt az asztalra és húzzák egymást, ki meri elsütni a ravaszt, végül Laichun anyja megelegelve a nevetséges kakaskodást határozott léptekkel odamegy és a lendületes mozdulattal a mennyezetbe ereszt egy golyót – a bandatagok nagyot néznek, elhallgatnak és

eloldalognak megaláztatásuk helyszínéről.) A világitás is a domináns hangulatot erősíti: folyton felhős ég, gyakran esik az eső – ami nem ritka Tajvanon – és a belsőben is a sötétből világlanak elő tárgyak és emberek. A feketével átítatott kolorit elhanyagolt, koszló-málló, elhasznált vagy pusztulóban lévő, igénytelen tárgyi környezetet fest meg. A képekbe behatoló feketeség időről időre teljesen eluralkodik a vásznon: a fekete blankok változatos funkcióban és különböző dramaturgiai pontokon, alapvetően költői tagolóelemként tűnnek fel Chang filmjeiben. A hirtelen vagy fokozatos elsötétülés az érzellemmel átítatott pillanatok hangsúlyozásának eszköze. A szemlélődő tájképeket gyakorta keretezik fekete képsorok, máskor felfokozott érzéseket húz alá és szakít meg a fekete képsor. Az *Egy démon lelkében* Che brutálisan fejbe vágja a volt barátnőjével, a börtönevei alatt lecsúszott lánnyal kikezdő férfit: az átfedéssel vágással, több nézőpontból bemutatott *acting out* (ami nyilvánvalóan a lány ellen irányul) után hosszú blank következik. A derűs *Napok Quichiben* egyetlen fekete képsora azt a pillanatot kíséri, amikor a kisfiú könnyet hullajt naplójára barátja halála után. A *Legszebb idők* vége felé, miután megölték testi-lelki barátját, Wei megtalálja az érintetlen pisztolygolyót, amivel – tudomásuk szerint – heves vérű barátja lelőtte a rivális banda emberét és aminek megtorlása-ként agyonverték. A felismerésnek ismét csak a blank ad nyomatékat. A *Thanatosz, részegen* fekete blankjai sorába egy éles kivilágosodás illeszkedik. A fassbinderi hatásesköz sokkoló, azt a pillanatot eleveníti fel, amikor gyanútlanul hazatérve koszos lakásukba megtalálta napok óta halott anyját és ez – ahogy a vizuális megoldás metonimikusan kifejezi – beleégett emlékezetébe. A képsor első bevágásakor még csak annyit látunk, hogy a folyó felől lassan a házhoz közelítő fiú megáll és elerednek a könnyei, majd a film végén egy általa elkövetett gyilkosság nyomán újra bevillan a fehér blank, és kibomlik a folytatás, a lakás bejárásának iszonyata.

Chang Tso-chi ragyogó művészi karrierjét súlyos bűn árnyékolja be. 2013-ban egy buli után részegen megerőszkolt egy forgatókönyvírónt. Changot 2014-ben három év börtönre ítélték, 2015-ben bevonult és 2017-ben kegyellemmel szabadult. Bebörtönzése előtti nagyjátékfilmje Chang életművének

legsötétebb tónusú alkotása. A *Thanatosz, részegen* címéhez híven egyetlen alkoholos bódulatban zajló örült ámokfutás a halál jegyében. Fialat férhőse az első jelenetekben meghitten beszélget részeg édesanyjával, s csendesen korholja alkoholizmusa miatt a fia gyerekkorát felelevenítő asszonyt – majd a film hátralévő részében folyamatosan iszik, bódulatában harsányan hadovál, idétlenül röhgicsél és gyengéd tolakodással segít egy fiatal prostituálnak (egy újabb traumatizált, megnémult nőnek), vagánykodásból előbb megsebesít, később önvédelemből megöl egy kemény bűnözőt – s csak a film legvégén tudjuk meg, hogy halott anyjának megtalálása, a bomlófélben levő holttest élménye forgatta ki az amúgy is labilis fiatalembert önmagából és vezette az erőszakos önpusztítás útjára. Egy újabb szétesett család áll a fiú pusztítástörténetének hátterében: az apa hátrahagyva családját az USA-ba emigrált, az egyetemet végzett, rendes báty anyja korlátozó féltése előtt az apja után utazott, míg az egyre zabolátlanabb öcs kettesben maradt anyjával, az alkoholizmusba süllyedt középkorú konzumnővel. A főhős, Patkány a traumatikus élményét ismételteti a döglött állatok, halak, patkányok, rovarok tanulmányozásával. Thanatosz az ő istene, Erősz híveit csodálattal figyeli: kíváncsian és némileg irigyen csüng unokatestvére szeretőjén, a férfi prostituálton, kilesve vad szexuális aktusait a csinos fiatal nővel, és féltékenyen szemléli homoszexuális bátyját, akinek még ezt a pimaszul magabiztos dzsigolót is sikerül elcsábítania. Patkány részeg, de gyengéd udvarlása végül eredményre vezet: a prostituált lánnyal szerelmének beteljesüléseként ugyanúgy lassúzik, mint az anyjával a kezdőjelenetben, törekeny kapcsolatuk rövid csúcspontja ez a tánc, az egykori, elveszett szeretetkapcsolat helyreállítása. Szerelme azonban gyilkossághoz vezet, egy triádfőnök brutális leszúrásához. Patkány tétével megpecsételi sorsát, ám közelgő halálát már nem mutatja meg a film. A főhős sorsának elkötése helyett szokatlan húzással a férfi prostituálttal zárul a film, ahogy a zsúfolt, nyüzsgő piac labirintusában menekül, a kamera utánanyomul a sötét sikátorba, majd megáll, miközben a férfi távolban kilép egy ajtón a fénybe. Csekély remény a bűn után az újrakezdésre, túlélésre. Már csak egy életlen színes villanás, s kialszik a maradék fény is a homályban. •

A TIBETI FILM ELMÚLT 10 ÉVE

# A masztiff halála

JORDI LEILA

**A TIBETI FILM MEGSZÜLETÉSE JÓL MUTATJA, EGY MODERN TALÁLTMÁNY IS LEHET A HAGYOMÁNYOK ÉS AZ IDENTITÁS MEGŐRZÉSÉNEK HATHATÓS ESZKÖZE.**

Tibet mindig sajátos kultúrával, nyelvvél, politikai berendezkedéssel és vallással rendelkezett, a területről hivatalosan mégsem beszélhetünk úgy, mintha önálló ország lenne, mivel ezt egyetlen nemzetközi szervezet sem ismeri el. A jogi besorolás szerint Kína által megszállt országról sincs szó, mivel ehhez is Tibet országgként való legitimálására volna szükség. A hivatalos elnevezés: Tibeti Autonóm Terület, ami a Kínai Népköztársaság része.

Ennek függvényében szól a következő összefoglaló a tibeti film elmúlt 10 évéről, amit egyszerre lehet a kiemelkedően bátor és zavarba ejtő szavakkal illetni. A két jelző röviden kifejtve úgy magyarázható, hogy míg több olyan alkotás született, ami a tibeti identitás problematikáját helyezi előtérbe és burkoltan Kína ellenes kritikát fogalmaz meg, addig a filmes mozgalmat vezető Pema Tsenden a Pekingi Filmakadémián végzett és integrált tagja a kínai filmes közegnek, arról nem is beszélve, hogy filmjeiben viszatérően alkalmazza a kínai szerzői filmesekre jellemző dokumentarista látásmódot. Alkotásainak esztétikáját meghatározza a lassúság, a hosszú beállítások, kevés vágás, és a totálók használata, melynek részleteiben eltűnődhet a néző.

Nem tudni pontosan mi és hogyan működik az Akadémián, de a helyzet abszurditását jelzi, hogy az intézményben tanít az országban egyébként betiltott Jia Zhang-ke, és Tsendenhez hasonlóan a szerzői filmek képesek elkészíteni a társadalomkritikus hangvételű filmjeiket, persze ezzel sokszor azt az árat fizetve, hogy saját országukban a film nem kerül forgalmazásra. Pema Tsenden az első tibeti rendező,

aki diplomát szerzett az Akadémián, és a viszonyokhoz képest szerencsésnek mondható: eddig „csak” egyetlen alkotását, az *Öreg kutyát* (*Old Dog*, 2011) tiltották el a hazai vetítésektől a kínai cenzorok. Tsenden a tibeti film úttörőjeként kénytelen türelemmel lenni a fennálló hatalommal szemben, ezt a kényszert pedig jól példázza az állami megrendésre készült 2017-es *The Sacred Arrow* című filmje. Több olyan interjú is készült vele, amiben arról a teherről beszél, hogy bár filmjeiben a tibeti népet, kultúrát és identitást képviseli, nyíltan mégsem politizálhat, állhat ki a terület autonómiájáért. A lelkiismeret-furdalás ellen szóljon, hogy Tsenden a tibeti népért tett érdeme nem kevés. Filmjeinek hála végre tibeti emberek beszélnek önmagukról, és nem egy külső szem által látjuk őket. Mindemellett, lírai hangulatú, szimbólumokban gazdag alkotásaival képes rejtett, nyíltan kimondatlan, mégis egyértelműen kritikus véleményt formálni az elnyomó kínai hatalomról.

Ez az összefoglaló kizárólag olyan filmekre fókuszál, melyek az elmúlt tíz évben készültek, tibeti alkotók által, tibeti nyelven és színészekkel. Ezt azért is fontos kiemelni, mert a területen/területről, valószínűleg az egzotikumából kifolyólag eddig is készültek filmek, kínai és nyugati alkotók által egyaránt, ám ezek a kívülről jövő szemléletmód által egy másik, most nem tárgyalt filmek csoportját képezik. Ebből kifolyólag egyelőre két alkotóról lehet beszélni, az egyik a fentebb már bemutatott Pema Tsenden, a másik pedig Sonthar Gyal, aki a kezdetekben Tsenden operatőre volt, mielőtt ő maga is rendezésbe fogott volna. Elmondható, hogy Tsendennek hála, kialakult egy

műhely, ahol a stáb egymást segítette, hol alkotótársaként, hol producereként vettek részt a másik filmjének készületeiben.

## IDENTITÁS, TRADÍCIÓ, CSALÁD

Ha megnézzük a két rendező munkásságát, a kirajzolódó kép azt mutatja, hogy a tibeti film új hullámát olyan kérdések sora fonja össze, mint az identitás, a tradícióhoz és a modernitáshoz való viszony, illetve ebből kifolyólag a családon belüli hierarchia és a generációk között feszülő ellentétek. Sonthar Gyal filmjei erősen családköz-pontúak, egyéni sorsokat, tragédiákat látunk, ezáltal ismerjük meg a tibeti társadalom hétköznapjait, szokásait. Általánosítva elmondható, hogy a kínai elnyomás hatása a legközvetlenebbül a tibeti családok mindennapjaiban érhető tetten. Pema Tsenden legújabb filmje a Magyarországon is bemutatott *Lufi* (*Balloon*, 2019) egy nő sorsát meséli, aki a kínai születésszabályozó törvény következtében aközött vívódik, elvetesse-e gyermekét, akiben a család a nemrég elhunyt nagypapa reinkarnációját látja. Sonthar Gyal 2015-ös *A folyó* (*River*) című alkotása szintén egy széthullott családmodellt mutat be, ahol egy idős ember szakad el szeretteitől makacsságának, a valláshoz ragaszkodásának következményében. A nagypapa ebben a filmben is a tradíció őrzője, de a fiával való konfliktus következményében ennek a tradíciónak az átörökítése megszakad. A film a kislány unoka szemszögéből mesél, aki próbálja megérteni a felnőttek között feszülő ellentét okát.

Az első olyan, mondhatni korszakalkotó tibeti film, ami megfelel a fentebb részletezett kritériumoknak, így teljes mértékben tibeti alkotásnak nevezhető, Pema Tsenden 2009-ben készített filmje, *A keresés* (*The Search*). A film időzítése már csak azért is érdekes, mert egy évvel a 2008-as tibeti zavar-gások után jelent meg. A függetlenségért folyó tüntetésekre a kínai hatóságok fegyveres erőszakkal reagáltak.

*A keresés* több nivós fesztiválra is meghívást kapott, programjára tűzte többek között Locarno, Varsó, valamint a Londoni Nemzetközi Filmfesztivál, Shanghaiban pedig elnyerte a zsűri különdíját. A rendező a *road movie* műfaját idézi meg, és egy olyan történet mesél el, mely áthallásosan ugyan,



de a tibeti kultúra megóvása utáni vágyakozásról szól, ami Kína terjeszkedő politikája által egyre inkább veszélybe sodródik. Tibeti filmrendezőként a cenzúra miatt lehetetlen vállalkozás volna a kínai emberek Tibetbe történő betelepítéséről filmet készíteni, ehelyett a történet közvetve szól erről: a tibeti falvakat bejárva egy tibeti opera megfilmesítéséhez keresnek szereplőket. A keresés, felkutatás motívuma szimbolikus erővel bír, különösen egy olyan helyszínen, ami maga is az eltűnés, észrevétlen beolvadás veszélyének van kitéve. Ha hirtelen arra eszmélne a világ, hogy az egykoron szuverén kultúrával bíró Tibet már teljesen beolvadt Kínába, akkor vajon hogyan találnának autentikus szereplőket egy tibeti opera filmre való adaptáláshoz?

Tseden első három filmjét a „Tibeti Trilógia” néven emlegetik, amely a következő alkotásokból tevődik össze: *A szent kő* (*The Silent Holy Stones* 2006), *A keresés* (2009), és az *Öreg kutya* (2011). A három közül a betiltott *Öreg kutya* a leginkább politizáló, a kínai hatalommal szemben kritikus hangvételt megfogalmazó film.

**„Az eltűnés veszélyének van kitéve”**  
(Sonthar Gyal: A folyó)

A tibeti identitás szimbólumait keresve a filmek három fő elemet emelnek ki: a kecsketartást (Tibetben ez a fő élelemforrás), a buddhista monostorok és a vallás főbb princípiumait, valamint a ritkaságnak számító tibeti masztiff kutyafajtát. A filmek a visszatérő szimbólumokon keresztül segítik a nézőt az ismeretlen kultúra megértésében, átérzésében. Az alkotásokban többször találkozhatunk azzal a konfliktussal, hogy ezen szimbólumok egyike sérül, veszélybe kerül. A kecskéket farkasok ölik meg, a kecske meddő, vagy véletlen elgázolnak egyet, és ezért a monostorba kell menni a jó karmaért imádkozni. A kínai elnyomó hatalom törvényeivel, vagy a modern orvostudománnyal pedig a buddhista vallás és hit tanai kerülnek ellentmondásba, így sodorva nehéz helyzetbe a karaktereket, akik választani kényszerülnek. Az *Old Dog* története önmagában olvasható úgy is, mintha csak a szeretett családi kutya eladása ellen harcoló idős családfő küzdelmét figyelnénk meg. A kutyát ugyanakkor kínaiak akarják megvenni, mindenáron, akár rengeteg pénzt is fizetnének érte. Ha figyelembe vesszük, hogy Kína pár éve elkezdte a kínaiak betelepítését a

területre, a film mélyebb és politikailag merész jelentést is nyer. A filmben egy nomád, kecsketartással foglalkozó családot látunk: a hierarchia legtetején álló idős apa, a fia és a fiú felesége. A történet elején a fiú a városba utazik, hogy eladja a kutyájukat, mondván tolvajok járják a környéket, és jobb eladni pénzért, mintsem arra ébredni egy reggel, hogy a kutya eltűnt. A masztiff elvesztése okozta frusztráció, a veszélybe került tibeti szimbólum testesíti meg a kínaiak erőszakos térnyerését a terület felett, ami lassan a helyi kultúra kiszorulásához vezet. A film zárójelenete erős és tragikus hangvételű. Az idős családfő inkább végez a kutyával, mintsem a kínaiak kezére juttassa azt. Tseden szerzői önreflektiója is tetten érhető ebben a jelenetben, hiszen az öregemberhez hasonlóan, inkább beleáll a hatóságoknak kiszolgáltatott kínai film rendszerébe, de ezzel legalább eléri, hogy ő maga beszélhessen a népe helyzetéről.

Tibet zárkózott, hagyomány őrző társadalma és a szüntelen gazdasági fejlődést és más tradíciókat megkövetelő kínai politika közötti feszültség jelenik meg bűjtatottan Sonthar Gyal *Ala Changso* című alkotásában is, melynek címe egy helyi népdalra utal, ami több-

ször el is hangzik a történet során. A film egy rosszul működő család, és egyben a férfi főszereplő megváltáshoz vezető útjának a megfogható története. Amikor felesége megtudja, hogy súlyos beteg, és halott első férjével álmodik, úgy dönt zarándokútra indul egészen Lhásza városáig. A nő helyzete rendkívül speciális, előző házasságából van egy 10 év körüli fia, aki nagyszüleiével él, mivel jelenlegi férje nem akarta őt befogadni. A film végére a nő meghal, de a családi viszonyok mégis tisztázódnak, a titkok a felszínre kerülnek, a sértett második férjből pedig érett, megértő apafigura válik. A hagyományok és a modernitás egymásnak feszülése a nő makacs viselkedésében érhető leginkább tetten. Mindenki körülötte arról próbálja meggyőzni, adja fel a zarándokolást és menjen azonnal egy jól felszerelt kórházba, ahol ápolni tudják majd. A nő viszont fél a modern kórháztól, hiszen egyszer már végig nézte, ahogy volt férje egy ilyen helyen haldokolt. Helyette egy sátorban, a tibeti népre jellemző nomád körülmények között éri a halál.

#### NEHÉZ SORSÚ ANYÁK, ERŐTLEN FÉRFIAK

A cselekedni képtelen, meghasonlott, gyásszal, megbánással terhelt férfi karakter újra és újra visszaköszön a filmekben. A fiatal generáció láthatóan válaszút között áll, a nehézségek elle-

nére követheti felmenői életstílusát, vagy változtathat, ám ezzel veszélybe sodorja a szülei által ápolat és vigyázott hagyományokat. Ezt a dilemmát figyelembe véve talán nem meglepő, hogy az *Öreg kutya* fiatal férfi szereplője, aki a film elején úgy dönt, hogy eladja a masztiffot, impotens. Feleségét küldi kivizsgálásokra, ám az orvosok hamar megállapítják, hogy a nő egészséges. Amikor az idős édesapa rákérdez az eredményekre, a férfi nem meri neki bevallani problémáját. Apa és fiú között nincs bizalom, a fiú nem bízik az apa autoritásában, az apa pedig saját fiú hűségében. Ebből kifolyólag egy ilyen nyomászító titkot sem képesek megosztani egymással.

Sonthar Gyal első rendezése, a *Napsütötte ösvény* (*The Sun Beaten Path*, 2011) szintén egy problémás fiúgyermek története, de ez a motívum jelenik meg később *A folyóban* is. A *Napsütötte ösvény* gyásztörténet, melyben a fiúnak szembe kell néznie azzal, hogy ő okozta saját édesanyjának a halálát. Az *Ala Changso* férfi főszereplője sem képes felülemelkedni saját önzésén, és csak felesége halála után tud apjává válni az árván maradt gyerekek.

Pema Tsenden 2015-ben készítette el a *Tharlót*, melyben az összes filmje közül talán a legérdekesebb férfi karakter-

rel találkozhatunk. A film kiindulópontja egyszerű: Tharlo, a kecskepásztor egy rendelet hatására köteles a városba utazni, hogy elkészíttesse személyigazolványát. A férfiről kiderül, hogy rendkívül jó a memóriája, képes Mao Ce-tung beszédeit szóról szóra megidézni kínaiul. Tharlo a szent bolond figurájára emlékeztet, ártatlan, romlatlan, nem ismeri ki magát a modern városi világban. A film egyik kulcsjelenete, amikor a fiatal tibeti fodrásszal beszélget, és nagyjából mindenre rácsodálkozik, ami vele kapcsolatos. A fiatal lány a modernitást képviseli, rövid a haja, dolgozik, dohányzik, koncertekre és karaoke bárókba jár mulatni. A férfi beleszeret a lányba, ám ez gyorsan identitásának elvesztésébe sodorja őt. A lány ráveszi, hogy vágassa le hosszú, fonatban hordott haját, mert így kevésbé fog kilógni a városi tömegeből. A férfi teljesen átadja magát a lány akaratainak, elhossa neki összes vagyonát, és kopaszra vágatja a haját. A férfit ezután nem ismerik fel a rendőrsőn és személyigazolványának újbóli elkészítését kérik. Ám, ami még ennél is érdekesebb, Tharlo, Sámson történetéhez hasonlóan, haja levágásával elveszíti különleges erejét, ebben az esetben a jó memóriáját, és már nem képes recitálni Mao beszédeit. Az ártatlan tibeti férfi karaktert így

#### „Sátorban éri a halál”

(Pema Tsenden: *Öreg kutya* – Yanbum Gyal)





fosztja meg minden hatalmától a modern városi társadalom.

A 2018-as *Jinpa* Pema Tsenden hatodik nagyjátékfilmje, melynek producere Wong Kar-wai volt, és ami újra az első filmjéből már ismerős road movie műfajához nyúl. A film főszereplője egy családjától elszakadt férfi. Mindennél jobban szeretett kislányát mégis csupán egy fotón látjuk, ami furgonjának visszapillantó tükrén fityeg. A film a kollektív álmódás gondolatával játszik, egy olyan történetet mesél, melyben két férfi sorsa az álmokon keresztül kapcsolódik össze. *Jinpa*, a főhős, véletlenül átgázol egy kecskén. A tette karmikus, nem sokkal utána felvesz egy stoppost, akit szintén *Jinpának* hívnak. A férfi megszálltjává válik a stoppos történetének, aki elmondása szerint megbosszulni igyekszik valakit egy tíz éve elkövetett gaztett miatt. A főszereplő *Jinpa* egy monostorba viszi az elgázolt kecskét, ahol az állat lelkének kegyelméért könyörög, majd a bosszúszomjas férfi nyomába ered, hogy megállítsa a gyilkosságot. A két férfi sorsa összecseng, családi tragédia áll a történések hátterében.

A filmekben megjelenő nők sorsa egyszerre van megpecsételve a kínai hatalom diktátumai és az irányítani képtelen férfiak által. Ennek egyik legkiemelkedőbb példája a 2019-es *Lufi* női főszereplője, aki egyszerre kényte-

len a hátán cipelni a tibeti hagyományok, a reinkarnációban való hit súlyát, valamint behódolni a kínai hatóságok törvénykezésének. A nő családjá elítéli őt, amiért el akarja vetetni a gyereket, a törvény szerint viszont óriási pénzbüntetést kellene fizetnie a családnak a szülés után, ami kockára tenné megélhetésüket. A férj kivonja magát ebből a dilemmából, egyedül elhunyt édesapja reinkarnációja foglalkoztatja, és felpofozza a nőt, amikor az ellentmond neki.

A nők helyzete marginalizált, hangjukat alig hallani, és ezzel erőteljes, heroikus megszemélyesítéseivé válnak a tibeti nép helyzetének. A család egysége, a tibeti nép hagyományainak megőrzése és a túlélés felelőssége kiszolgáltatott helyzetbe sodorja őket. A döntés hatalma nem adatott meg nekik, hangjuk halk és gyenge, mégis erejükön felül viselik a megpróbáltatásokat.

Az *Ala Changso* beteg anyja figurája, és *A folyóban* szereplő, mindig szomorú vagy dühös kislány is ezen nőalakok sorába illik. Mintha mind tudnák mi a helyes, mégsem segíti őket senki döntésükben, így életük során magányra kárhoztatnak. Az *Ala Changso* női főszereplője makacsul harcol a családbeli összes férfi ellen, végül így sikerül példát mutatnia fiának. Ugyanakkor ez a makacs-

**„Kollektív álmódás gondolatával játszik”**

(Pema Tsenden: Tharlo – Shide Nyima)

kitartás férje eltávolodásához is vezet, aki csak a film végére lel lelki nyugalmat. *A folyóban* a férj apjával való konfliktusa miatt sodorja bajba kislányát és terhes feleségét. A kislány nem tudja bizakodóan várni testvérének születését, hiszen a családjában felfordulás uralkodik.

**A TIBETI MASZTIFF UJJÁSZÜLETÉSE**

A tibeti film elmúlt tíz évében megfigyelhető egy alkotói összefogás, ami már két rendezőt is elindított a karrierjén. Pema Tsenden úttörőként ismertette meg a kortárs tibeti filmeket a világgal, őt követte az operatőrből rendezővé vált Sonthar Gyal, filmes cikkekkel értesülve pedig biztosak lehetünk benne, hogy lesznek még alkotók, akik folytatják a megkezdett kulturális küzdelmet. A két tibeti filmrendező életútja rendkívül inspiráló, szinte csodával határos módon képesek egy elnyomó nagyhatalom cenzúrája ellenére kritikus hangvételű, társadalmilag és politikailag egyaránt jelentős filmeket létrehozni, még ha ez első olvasatra talán nem is annyira nyilvánvaló. Hiszen ezek a filmek, nem politizálnak, mindennapi élethelyzetekről, emberi döntéshelyzetekbe kényszerült férfiakról, nőkről és gyerekekről szólnak. •

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ ÉS AZ „AVANTGÁRD MUNKÁSFILM”

# Fénytér

OROSZ MÁRTON

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ (1895 – 1946) FESTŐ, FOTOGRÁFUS, FILMRENDEZŐ KAPCSOLATA A WEIMARI KÖZTÁRSASÁG BALOLDALI FILMKULTÚRÁJÁVAL.

A 125 éve született Moholy-Nagy László 1925-ben a Bauhaus-könyvek sorozatban megjelent első elméleti műve, a *Festészet, Fotográfia, Film*, illetve az 1947-ben posztumusz kiadott *Látás mozgásban* már a címükkel is jelzik, hogy a nemzetközi konstruktivizmus irányzatát festőként elterjesztő és az „új látás” programját fotográfusként kidolgozó magyar származású művész médiaesztétikájában milyen meghatározó szerepet játszott a kinematográfia. Néhány évvel ezelőtt *Sensing the Future* című könyvében a kanadai művészettörténész, Botár Olivér volt az, aki meggyőzően érvelt amellett, hogy Moholy-Nagy művészetének központi témáját a projekció, a fényjáték és konceptuális értelemben a „fénytér” (Lichttraum) megalkotása jelentette. Erről tanúskodnak a fényérzékeny papírra helyezett tárgyakkal folytatott, az egymásra lapolódó síkgeometriai elemek látszólagos fényáteresztő képességét tanulmányozó fotogram-kísérletei, az ezekben rejlő transzparencia-gondolatot önálló esztétikai kategóriaként más műveire is érvényesítő „üvegarchitektúrái”, valamint a festményeinek homogén háttere előtt lebegő, négyzetes elemekből szerkesztett azon struktúrák, amelyeket tagadhatatlanul projekciós felületekként, egyfajta mozivászónként is fel lehet fogni. Moholy-Nagy László filmesztétikájával, az amatőr-film-mozgalomban és az experimentális film-művészetben betöltött pozíciójával vagy az általa „Polykino”-nak nevezett és később „kiterjesztett moziként” definiált területen elért eredményeivel számtalan könyv, katalógustétel és tanulmány foglalkozik. Az elmúlt két évben egy pusztán véletlen, illetve egy

szisztematikus kutatás során megtalált Moholy-filmek (a korábban elvesztettnek hitt, a filmmemulzió manuális roncsolását, kreatív manipulálását, a kép-hang szinesztéziát, a vizuális és auditív tartalmak felcserélhetőségét tematizáló *Hangzó ABC [ABC in Sound / Tönendes ABC, 1933]* egy kópiájának váratlan felbukkanása a British Film Institute raktárában, valamint a levéltári források alapján a művész műtermének tulajdonított egyetlen, a rajzolt és stoptrükk animációt dramaturgiai eszközként érvényesítő reklámfilm sikeres azonosítása a jénai üvegyár archívumában) is arról tanúskodnak, hogy a művész a kinematográfia minden lehetséges formája iránt nyitott volt. Ezt a meggyőződését illusztrálják a Londonban Korda Sándor által finanszírozott Wells-adaptáció, a *Mi lesz holnap (Things to Come, 1936)* mozifilm speciális effektusai, vagy az Amerikában, a chicagói Új Bauhaus utódintézményében, az Institute of Designban a színes Kodak nyersanyag szaturált koloritjának esztétikai lehetőségeit az avantgárd mozira jellemző, Moholy által „hosszú montáznak” nevezett képi metaforákkal teletűzdelt és a mű által sugallt hivatkozott, mondán atmoszférát az aláfestésre használt jazz zenével megfelleltető *Ne zavarj (Do Not Disturb, 1945)* című, tanítványaival együtt készített kísérleti filmje.

Máig jellemző, hogy a Moholy-Nagy Lászlónak szentelt filmes írások többsége a művész Berlinben kidolgozott korai filmtervével (*A nagyváros dinamikája, 1924*) és egyik legjelentősebb, a *Világítókéllék elektromos szinpadra* (ismertebb nevén *Fénytér modulátor, 1922–1930*) című kinetikus szobrának működését illusztráló *Fekete, fe-*

*hér, szürke fényjátékkal (Ein Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau, 1932)* foglalkozik. Szinte alig akad azonban a szaktudományban olyan írás, amely a művész filmjeit a bennük kifejeződő politikai állásfoglalás irányából közelítené meg. Az itt közölt tanulmány ezt a hiányt igyekszik pótolni, megmutatva, hogyan kamatoztatta Moholy a festményeiben és fotográfiáiban kiérlelt kísérleteket a film területén, oly módon, hogy a választott optikai hatások, a komponálás, a vágás, a montázsok és a képi ellentétek, illetve a kameramozgások megfelelő használatával kifejezését adhassa szociális érzékenységének és politikai meggyőződésének.

Az 1920-tól Berlinben élő művészről megjelent korabeli forrásokat tanulmányozva kiderül, hogy Moholy-Nagy László több alkalommal is ellátogatott a kommunista Weltfilm belső vetítéseire, otthonába invitálta a Németországba látogató szovjet-orosz rendezőket, köztük Pudovkint vagy Eisensteint, és nem tagadta meg részvételét a Forradalmi Képzőművészek Szövetségének kiállításaitól sem. Az első világháború és a Tanácsköztársaság idején a magyar aktivista művészcsoporthoz tagjaként tanúsított radikális politikai meggyőződését feladva a Weimari Köztársaság polgáraként inkább üzletemberként próbált érvényesülni, társadalmi szerepvállalását pedig úgy kívánta megőrizni, hogy az új, elérhetőbb világ létrejöttéért folytatott harcot művészetfilozófiájának a részévé tette. Törekvéseinek középpontjában – ahogy ezt 1922-ben a Kemény Alfréddel együtt írt *Dinamikus-konstruktív erőrendszer* kiáltványban megfogalmazta – az állt, hogy a „klasszikus művészet statikus alapelve helyébe az egyetemes élet dinamikáját” helyezze.

Moholy-Nagy László a közép-európai életreform-mozgalom pedagógiai elveiből alakította ki azt az elképzelését, ami szerint a kreatív egyénekből álló kollektív társadalom megvalósítása az emberi érzékek kiterjesztéseként elképzelt új művészeti médiumokon keresztül lehetséges. Ezek közül a látás berögzült konvencióival szakító filmet vélte a legtökéletesebb eszköznek az élethez szükséges fiziológiai működés harmóniájára törekvő, érzékeit a modern élet komplexitásában való eligazodásra használó és kreatív képességeinek birtokában lévő „teljes ember” számára.

Moholy-Nagy meggyőződése szerint az ismert világ új perspektívából való szemléltetése elősegíti az ember organikus fejlődését, hiszen, mint írja, „egy kor embere akkor a legtokéletesebb, ha az őt alkotó funkcionális apparátusok a biológiai teljesítőképesség végső határáig felhasználhatók.” Ebben a relációban Moholy a város mindennapjainak dokumentálására irányuló munkája eltért az orosz avantgárd törekvéseitől – az „új látás” esztétikáját ugyan ő is egy marxista társadalmi program részeként képzelte el, ugyanakkor a baloldali független filmben a biológiai determinizmus kritikáját is érvényesíteni kívánta. Meglátásom szerint filmjei nem nevezhetők se antikapitalistának, se reakciónak, az indirekt módon való politizálás viszont több síkon is érvényesült bennük.

A szocioriporthoz szükséges kötetlenséget biztosító 35mm-es Kinamo kézikamerával Moholy-Nagy László a nagyvárosban bolyongó *flaneur*ként örökítette meg az urbánus tér és a benne élők kapcsolatát. A *Marseille, Régi Kikötő* (*Marseille, Vieux Port / Alten Marseiller Hafen*, 1929–1932) és a *Berlini csendélet* (*Berliner Stilleben*, 1931–1932) című filmjei a lüktető metropolisz mindennapjaiba adnak bepillantást.

**„A kinematográfia minden lehetséges formájára nyitott volt”**  
(Moholy-Nagy László, 1930)



HUGO ERFURTH FELVÉTELE

Az „új látás” attribútumaiban, a béka- és a madárperspektíva előszertett használatában számos párhuzamot találunk Walter Ruttmann vagy Dziga Vertov néhány évvel korábbi, azonos témájú városszimfóniáival, a társadalomkritikai mondanivaló azonban Moholy esetében sokkal erőteljesebben érvényesült. A szociális egyenlőtlenségeket nem csak a filmjeiben szereplő személyek, de gyakran a benne rögzített épületek karaktere is közvetítette. Marseille-ben és Berlinben tudatosan választotta ki azokat a helyszíneket, amelyeket által a nyomornegyedek kiszolgáltatott lakói és a kapitalizmus biztosította jólétet élvező felső-középosztály életmódja közötti kontrasztot vizuálisan meg tudta jeleníteni. A mozgóképen rögzített riportázs azonban nem volt minden veszély nélküli. Moholyt Marseille-ben több alkalommal megfenyegették az utcán. Az egyik házból például, ahová a magasból filmezés lehetőségét kihasználva merészkedett be, a barátság-

talán fogadtatás miatt jobbnak látta, ha inkább elmenekül. A két filmben érvényesülő másik ellenpontként a régi és a modern közötti különbségtétel szolgált – a roskadozó proletárlakások szegényes, minden higiénia nélküli berendezése és ezzel szemben a lüktető nagyváros nagyszabású építkezései, modern infrastruktúrája, a tömegközlekedés új eszközei (ló vontatta kocsik és kerékpár *versus* automobil és villamos). Amíg Berlinben az életet széjjelzúzza a város, addig Marseille-ben a védelmébe veszi. A kétpólusú világ jelképe a dél-francia városban a nyomortanyává züllött régik az új kikötővel összekötő acélszerkezetes vonatathíd, a „járműként” és lenyűgöző architektúráként egyaránt értelmezhető Le Pont Transbordeur volt. A hídban Moholy svájci művészettörténész barátja, Sigfried Giedion a modern építészet egyik csúcsát látta, a botanikus Raoul Francé – aki Moholy az élet és a művészet közötti vizuális párhuzamokat kutató szemléletére talán a legnagyobb hatást gyakorolta, bionikai-biotechnikai

formaként hivatkozott rá. Ez a különös híd állt a Marseille-film középpontjában. Ezzel szemben a *Berlini csendélet* Leitmotivját a belső udvaros weddingi bérházból átalakított Meyers Hofban találta meg a művész, melyet az egymás mögött azonos ritmusban sorakozó terek merevségével és fullasztó egyhangúságával a személytelenség archetípusává emelt. Az architektúrából kiinduló vizuális asszociációk pszichológiai mechanizmusának különös jelentőséget kellett, hogy tulajdonítson a rendező, hiszen 1931 nyarán, amikor Ellen Frankkal együtt Svédországba látogatott, a stockholmi kikötőről készült filmjét szintén a berlini Meyers Hofban felvett jelenettel vezette be.

A *Berlini csendélet* jelentette az előképet Moholy következő filmje, későbbi felesége, Sibyl Pietzsch, valamint Hellmuth Brandis asszisztenciájával forgatott *Nagyvárosi cigányok* (*Gross-Stadt Zigeuner*, 1932–1933) számára. Ez utóbbi mű a periférián élők mindennapjait bemutató szociológiai tanulmány volt, és egyetlen, és akkori Németország legkiszolgáltatottabb etnikai csoportjainak egyikét – „Európa kihálással fenyegetett vagabundjait” – állította fókuszba. A szókimondó és éles társadalomkritika miatt, mely a külvilág számára rossz fényben tüntette volna fel a németországi szociális állapotokat, ráadásul nyíltan szembe mert nézni a nemzetiszocialisták fajelméletével, a rendező meg se kísérelte, hogy filmjét a hivatalos cenzúra elé bocsássa. Moholy-Nagy László ugyanis nem csak a témaválasztás vagy a komponálás tekintetében volt avantgárd, hanem abban is, hogy független filmkészítőként saját maga kívánta munkáit a nagyközönség elé vinni. Annak ismeretében azonban, hogy a *Nagyvárosi cigányok*ból csak egy utólag erőteljesen megvágott, „kommercializált” kópia maradt meg, belegondolni is nehéz, hogy milyen hatást váltott volna ki, ha az eredeti koncepciót tükröző filmanyagot műsorra tűzte volna az egyik korabeli német mozi. A *Nagyvárosi cigányok* a többnyire illegális tevékenységből, az utcai jóslásból vagy lókereskedelemből élő roma kisebbség életébe avatja be a nézőt. Azokról az emberekről szól, akik 1928 óta hatósági megfigyelés alatt álltak, a film elkészültekor pedig már minden polgárjogukat elvesztették, és hamarosan a hitleri diktatúra áldozatává váltak.

A filmben rögzített személyekkel való azonosulást meghatóan kifejező képi szekvenciákkal érte el a rendező, s a drámai hatást olykor a választott beállításokkal is érzékeltetni kívánta – a premier plánban ellesett arcokkal, vagy a kézikamera szabadságát ügyesen kiaknázó táncjelenet forgószélszerű dinamikájával. Moholy őszintesége és műve autentikus jellege még inkább szembetűnik, ha filmjét összevetjük kortársa, a cigányokról készült szociológiai riportjához szintén Kinamót használó Pierre Blaguerével, aki 1929 nyarán két napot töltött el Magyarországon az alföldi zenész romák között. Blaguer a *Film für Alle* folyóiratban ismertetett művében nem a témával való meghitt kapcsolat, hanem egyedül az egzotikum volt az érdekes. A rendező a forgatásról írt tudósításában saját maga számolt be arról, hogy a szereplőknek „minden egyes mozgásért külön kellett fizetni”.

Amennyiben a város szövetét organizmusnak tekintő Moholy művészetfilozófiai elképzeléseit az élet fenntartásához szükséges összetevők egyensúlyi állapota felől közelítjük meg és ezt a különös entrópiát a társadalom működésére is érvényesítjük, lehetővé válik a magyar művész John Mathias-szal együtt Angliában készített *Rákok (Lobsters, 1935)* című filmjének szociáldarwinista olvasata. Ezt az interpretációt elfogadva a Korda Sándor által pénzelt „kultúrtermészetfilm” az állatok a létért folytatott küzdelmében jelképesen utalt volna a marxi értelemben vett osztályharcra. Úgy vélem, hogy az értelmezés létjogosultságát alátámasztja a mű tudományos szakértőjeként felkért liverpooli darwinista oceanográfus, R. J. Daniel személye, valamint Moholy-Nagy a korszakban készült más, a halászat és a kizsákmányolás közötti párhuzamra rámutató filmterve. Arra, hogy a társadalomkritikának mindig is hangsúlyos szerepet szánt filmjeiben a művész, kitűnő példa *A nagyváros gyomra (Der Bauch der Grosstadt, 1935)* című hangosfilmterve. Ez utóbbi tartalmaz olyan ötleteket, amelyeket „a város és a vidék, a paraszt és a proletár”, illetve a „kollektív szolidaritás” vizuális illusztrációiként képzelte el. Ugyanakkor Németország jövője szempontjából sorsdöntő politikai események megörökítéséről sem akart lemaradni. 1932-ben berlini műtermé-

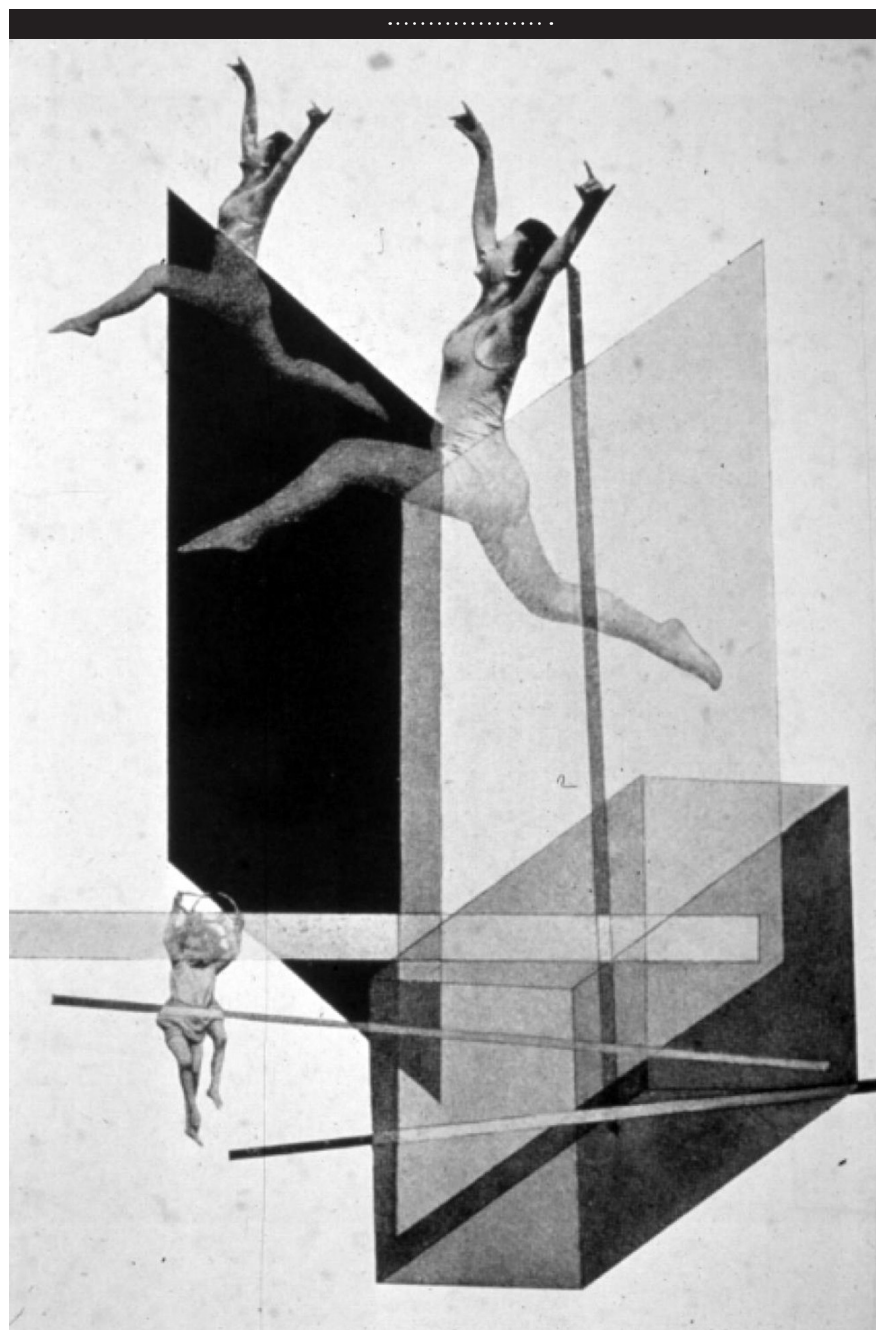
nek munkatársával, Kepes Györggyel együtt tervbe vette, hogy mozgóképen örökíti meg Paul von Hindenburg birodalmi elnök újraválasztását. Azt a jelenetet, amikor az elnök leadja saját szavazatát, a két művész egy újonnan előkerült forrás szerint a német Kommunista Párt 1929. május 1-ére szervezett proletártüntetését követő vérengzés idején született *Der rote Wedding* betiltott indulóval szerette volna összekombinálni.

Az inflációt, az osztályharcot, az imperializmus visszasságait

**„Az egyetemes élet dinamikája”**

(Moholy-Nagy László: Emberi mechanika, 1925)

egy kelet-európai zsidó szemszögéből érzékeltette Erwin Piscator a berlini Nollendorfplatzen megnyíló második színházának 1929 őszén műsora tűzött nyitódarabja, *A berlini kalmár*. Történetesen a Walter Mehring revüjéből készült előadás díszletéhez tartozott az a közel fél órás, Moholy-Nagy tervei szerint készült filmösszeállítás, amelyet három különböző méretű vásznon szimultán módon vetítettek. A film operatőre a magyar fotográfus Reismann János



barátja, a vele együtt a *Film für Alle* folyóiratban szintén publikáló amatőrfilmes Alex Strasser volt. A mozgókép elkészítésében segédkező Reismann visszaemlékezése szerint a darabhoz felhasznált egyik filmjelenet forgatása a színház melletti udvaron éjjelente történt, aminek a kapuját a felvétel idejére be-  
deszkázták. Az előadás jelene-  
teinek összekapcsolására használt ének- és zongorakísérettel vetített filmaláfestés a Weimari Köztársaság végnapjainak dekadenciáját, a nincstelenség és kilátástalanság vizuális parafrízisát jelenítette meg: „Nagy csoportokban csak hiányos öltözékű lányok érkeztek, leplezetlenül engedve betekintést vonzerejük egy részébe. Aztán szakadt külsejű férfiak jöttek, fel alá járkálva egy meghatározott ritmus szerint...” A német főváros proletárnegyedeinek életét



megörökítő filmbetét megfogalmazását tekintve a *Berlini csendélettel* lehetett rokon, összhatásában pedig a történészek egy olyan totális impresszióját kívánta közvetíteni, amelyet Piscator *Politikai színház (Das politische Theater, 1929)* című könyve számára tervezett borítóján Moholy az élet és a színház közötti határokat összemossó montázs nyelvén ábrázolt. A nehezen emészthető darab megosztotta a közönséget, sőt még a vele szimpatizálók táborát is. A nézők között heves szópárbajra került sor, a Sturmabteilung demonstrációt szervezett a színház elé, Joseph Göbbels uszító cikket írt a revü rendezője ellen, a kritika pedig kinyilvánította, hogy a Piscator-Bühne „szellemi csőddel debütált”. A szalonbolsevizmussal megvádolt alkotókat ösztűz alá vette a sajtó, rámutatva arra, hogy „nincs bocsánat azért, amiért magukat és a német művészetet ennyire arcátlanul prostituálják.” A Berliner Lokal-Anzeiger „Szemét, el vele” címmel közölt róla cikket, amiben a szerző Moholy-Nagy művére utalva megjegyezte: „ez a film- és vetítési humbug egyetlen kutyát sem csalogat elő a kályha mögül. Szegénység, ami egy technikai maszlag mögé van rejtve, csak ásitásra készlet.”

Ismereteim szerint egyetlen megvalósulatlan Moholy-film hozható konk-

rét összefüggésbe azzal a bal oldali értékeket nyíltan felvállaló programmal, ami már magában hordozta volna a proletárfilm eszméjét. A játékfilmként elképzelt *A halászok felkelése (Der Aufstand der Fischer)* forga-

tásához az ihletet egy kis bretagne-i faluban, a szardíniahalászok által lakott Penmarchban 1927 karácsonyan az orosz íróval, Ilja Ehrenburggal együtt tett látogatás adta. Moholy első elképzelése még némafilm volt, később azonban már „hangosfilmre adaptálható” alkotásként jellemezte tervét. A mű témájára pedig úgy hivatkozott, mint ami „teljesen modern”. Az ötletgazda Ehrenburg volt, aki egy korábbi látogatásakor szemtanúja volt a halászok, konzervgyárban dolgozó feleségeik és a profitra éhes gyártulajdonosok közötti összetűzésnek. A konfliktus (mely Moholy filmjében a halászok és a segítségükre siető asszonyaik sikertelen puccsáról szólt volna) kitűnő látóerőt adta az elszegényedett faluban tapasztalható életkörülményeknek és jól illusztrálta a kiszolgáltatott munkások helyzetét. Moholy egy baloldali mecénást szeretett volna megnyerni a film producerének. 1929 tavaszán még úgy látszott, hogy a német kommunista párt propagandagépezetét irányító Willi

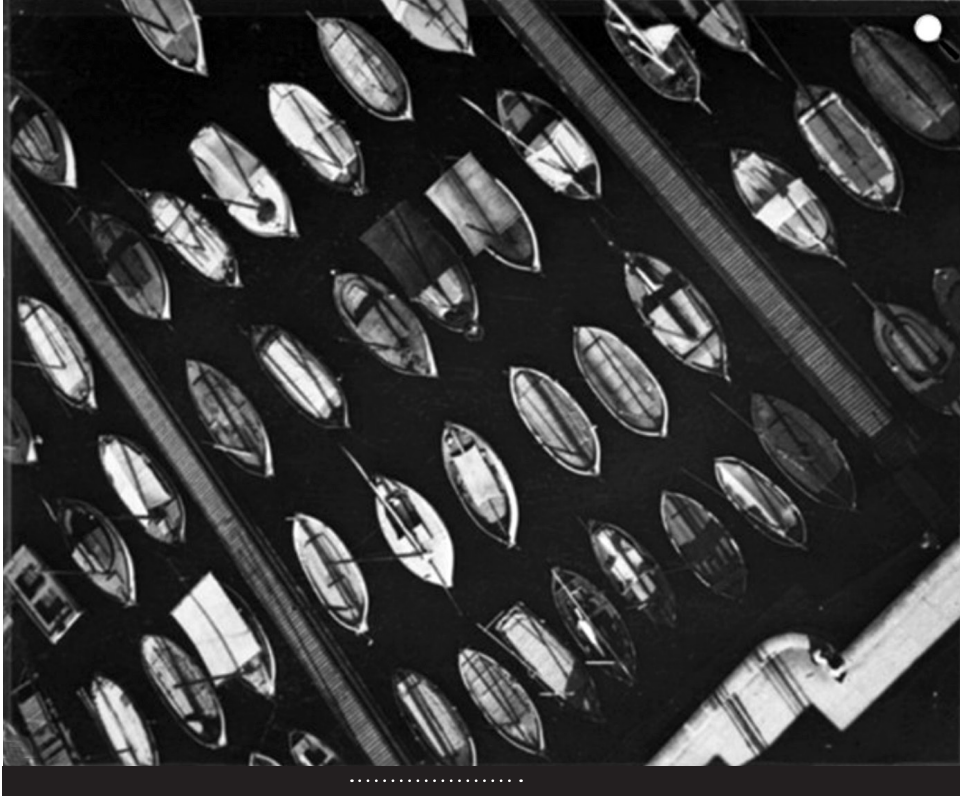
**„A sztálini kultúrpolitika megpecsételte sorsát”**

(Erwin Piscator:  
*A halászok felkelése,*  
1934)

Münzenberg kezében lévő „Prometheus nagy érdeklődést” mutat Moholy kísérlete iránt, és filmforgalmazó megbízottja, Jefrem Salito el is vállalta volna az elkészült mű terjesztését. Moholy ismét el-

látogatott Bretagne-ba, hogy a valóság minél élethűbb megragadása kedvéért „kültéri felvételekhez szükséges motívumokat” tanulmányozzon, az év nyarára pedig a forgatás előkészületei is előrehaladott állapotba kerültek („építészeti részletek, tervek és az árkalkuláció”). A rendező Párizsba utazott, hogy a Grand Palais-ban rendezett Werkbund-kiállításon az AEG színházi részlegében bemutassa *Világítókéllék elektromos színpadra* című művét. Szeptemberben azonban már újra Berlinben találjuk, hogy Piscator iskolájában színpadtechnikáról és filmkészítésről tartson előadásokat.

A műfajilag a dokumentum- és a játékfilmre jellemző elemeket ötvözni próbáló kísérlet végül nem járt sikerrel. A kültéri felvételeket május és június folyamán nem sikerült elkészíteni, a mű befejezéséhez pedig Moholy senkitől sem kapott segítséget. Egy némafilmhez az 1920-as évek végén már egyre nehezebb volt szponzort találni. A művész azonban ki akarta használni, hogy franciaországi utazására magával



vitte azt megelőzően vásárolt Kinamóját. A megfilmesíteni kívánt témát tovább gondolva egy másik kikötőbe, Marseille-be utazott, ahol leforgatta a *Marseille, Régi Kikötő* nyersanyagát. A halászok és a konzervgyárosok közötti konfliktust bemutató elképzelés közben egy cseppet sem vesztett aktualitásából, hiszen a radikális bal oldali író, Anna Seghers 1928 őszén megjelent és zajos sikert arató *A Sankt Barbara-i halászok felkelése* című novellája az érdeklődés középpontjában tartotta Moholy tervét. A német író szociológus férjén, a magyar Radványi Lászlón keresztül akár Mohollyal személyesen is megvitathatta a témát, élményekkel, ötletekkel gazdagítva egymás elbeszélését. Jóllehet, az író által a könyvben említett személyek és helyek mindegyike fiktív volt, néhány geográfiai részlet mégis arra enged következtetni, hogy Seghers előtt nem voltak ismeretlenek a Bretagne-t jellemző klimatikus és geográfiai adottságok. Akárhogy is történt, Moholy a sztori feldolgozását nem Seghers, hanem Ehrenburg *A remény szigete* című forgatókönyve alapján képzelte el, és filmjét az életből vett szereplőkkel Penmarch-ban szerette volna lefor-

**„Az ismert világ új perspektívából”**  
(Marseille, 1929)

gatni, ahol a bretagne-i falu halásza Ehrenburggal közös látogatásuk alkalmával beszámoltak nekik a „viharakról és a gyártulajdonosokról”, miközben „az óceán tombolt” (és) „a halászok asszonyai búskomor siratódalokat énekeltek.” *A halászok felkelése* forgatásánál a szereplők kiválasztása okozhatta a legnehezebb problémát, és Moholy valószínűleg Erwin Piscatortól kért segítséget. Ezt az elgondolását támasztja alá a főszereplőre tett javaslat. Moholy jelöltjei között szerepelt ugyanis a korábban Max Reinhardt-nál, akkoriban pedig éppen Piscator-nál dolgozó magyar színházi szakember, Ligeti József. Ligeti alapítótágya volt az 1926-ban létrehozott kolozsvári magyar-román Studio színházi társulatnak, ami az erdélyi illegális kommunista párt ülésein is otthont adott. *S.O.S – Európai jazz* című, két felvonásos akusztikus-optikai játékát Herwarth Walden berlini Sturm galériájában 1928. március 25-én mutatta be, ahol kevésbé valószínű, hogy Moholy elmulasztotta volna a darab megtekintését. Az „aktuális-politikai revü” (amelyben a táncosok Schubert *Ave Mariájára* siráncokztak) Ligeti visszaemlékezése szerint az „1914-es generáció élményeit tükrözte – napja-

inkig”, s mint ilyen, leginkább egy háborúellenes propagandadarabként rekonstruálható. A halászok kizsákmányolásának története végül nem Ligeti főszereplésével és nem is Moholy rendezésében, hanem Erwin Piscator-nak köszönhetően került vászonra. A Michail Doller támogatásával a Szovjetunióban forgatott film (Piscator első, és egyetlen filmje), *A halászok felkelése* (1931), ha másban nem is, a címében megőrizte Moholy elképzelését. A film premierjére meglehetősen későn, 1934-ben került sor, és ebből adódóan a sztálini kultúrpolitika megpecsételte sorsát. Piscator művének 16mm-es kópiája végül csak 1960-ban, egy belga filmarchívumból került elő.

A proletárokat és a kispolgárokat társadalmilag egyaránt reprezentáló halászok kizsákmányolásának története egy olyan aktuális tanmese volt, amellyel a gazdasági világválság kellős közepén minden olvasó vagy a néző könnyen azonosulni tudott. A téma néhány év alatt készült számos feldolgozása is jelzi, hogy mennyire benne volt a levegőben. Nagy-Britanniában Michael Burke és Adrienne Hanné tíz perc hosszúságú, 16mm-re forgatott, a közlekedési dolgozók szakszervezete által rendezett éhségsztrájk-menetre készült propagandafilmje, *A halászok lázadása* (*Revolt of the Fishermen*, 1935), egy 1935 húsvétjára meghirdetett sztrájk-ról szólt. A közvetítők által kizsákmányolt halászok összefogását volt hivatott illusztrálni Fred Zinnemann a mexikói kormány megrendelésére készült alkotása, *A hullám* (*Redes / The Wave*, 1934–35) is, mely azzal a céllal készült, hogy a Vera Cruz-i öbölben élő fiatal halászok életét javítsa. A kapzsi munkaadójuk ellen fellázadó halászok témája inspirálta később Luchino Viscontit a Szicíliában játszódó *Reng a föld / Vihar előtt* (*La terra trema*, 1948) dokufikciójában, melynek szereplői a kommunista olasz festő, Renato Guttuso felfegyverzett proletár harcosokat ábrázoló monumentális festményeiről már úgy köszöntek vissza, mint akik a munkájuk során elszennvedett deficitet visszamenőleg is érvényesíteni kívánják. •

/// **A TWIN PEAKS MITOLÓGIA – 2. RÉSZ**

# A mű egésze

/// **BÓNA LÁSZLÓ**

**A TWIN PEAKS ÉS A TIBETI BUDDHIZMUS.**

**SAKRÁLIS RÍTUSOK**

Mivel a *Twin Peaks* 2017-es sorozata a *bardo* állapotában zajló folyamatokat, és az illuzórikus világgal való szakítás megvilágosodáshoz vezető útját mutatja be, ezért szerepelnek benne rituális gyilkosságok is. Sok érthetetlen és irracionális gyilkosság van a sorozatban. Például egy arcát kinyitó nő – valójában ő is egy tulpa – a puszta tekintetével elvágja egy férfi torkát, vagy egy favágó démon a puszta megjelenésével ölni képes. A sorozat kezdőepizódjában egy lélek-csapda gép megöl egy szerető párt. Felderíthetetlen és irracionális gyilkosságok. Mert valójában ezek nem valóságos gyilkosságok, hanem rituális leszámolások. Mindegyik szimbolikus és szakrális gyilkosság olyan értelemben, ahogy a bardo folyamatában az ember elvágja a szívet a testi valósággal. Ez is tibeti értelmezést kap. Ez a *chöd*, vagy fonetikusan átírva *csö*. Vagyis a kivégzés. Az elvágás. Amikor a távozó lélek, kezdve megérteni, hogy a létkerék csak illúzió – nagy fájdalmak között – elvágja a testi léthez és más illuzórikus létformákhoz kötődő kötelékeit.

A *csö* tibeti rituálé, amelynek része a fehér, a vörös és a fekete lakoma. Innen eredhetnek Lynch bardo-szobájának, a vörös labirintusnak a színei. A padló fekete-fehér vibráló mintázat, a falak vörösek. A *csö*-nek része egy rituális transztánc: egy szögletes, furcsa, jelkép-szerű mozdulatokból álló tánc, melynek szintén az elszakadás a célja. Ez Audrey tánca, amit előkészítenek az epizódokat záró zenei betétek, amelyek a bárban játszódnak. Ezen a helyszínen is egyre irreálisabbak a szereplők, és a bár, mint állandó helyszín, szintén távolodik a hétköznapi tudattól, míg bele nem tor-  
kollik ebbe a rituális táncba, amely szín-

tén az önvaló megpillantásához vezet (Audrey a tükörben). Ez része és fontos állomása annak, ami a bardo-ban kell, hogy megtörténjen. Audrey táncával világosan közelítünk a végkifejlethez, a „kivégzéshez”, a sikításhoz és az egész világ eltűnéséhez: a lélek végső és teljes megtisztulásához.

**TWIN PEAKS – MINT BEAVATÓHELY**

A *Twin Peaks* nevezetű kisváros a sorozatban egy beavatóhely, a beavatóhelyek eredeti tradicionális értelmében. A holtak és élők birodalmát választja ketté. Itt található az a mocsárszerű domb, ahol – szintén tibeti hagyomány szerint az összes életünk karmikus terhe, mint szemét, le van rakva. És itt van a lyuk is, ahol a létsíkok – szintén a szamszára különböző létsíkjai – egymást át tudják hatni, vagyis itt lehet előrelkedni a létsíkok között, itt lehet előre vagy visszahaladni az időben – hiszen itt lehet megpillantani, hogy a testet öltetések láncolata és az idő is illúzió, ezért is képesek egymást áthatni.

*Twin Peaks* beavatóhely, úgy, ahogy régen a szent helyek voltak. Itt van egy úgynevezett „féreglyuk”, egy időalagút, a létkerékbe való bepillantás dimenzó-váltásra alkalmas erőtere.

A 2017-es sorozat kilép *Twin Peaks*-ből, elhagyja ezt a szent helyet, mert az egész világ féreglyukká vált. Az az erőter, amely különleges beavatóhelyek tulajdonsága volt, elszabadult, kitágult. Vagyis bardóvá vált az egész világ. Elsősorban azért, mert az ember az általa kiszabadított óriási energiákkal dimenzió-váltásra alkalmas helyé teszi a világot.

Ezek az energiák: először is a benzin. A benzinkutak szakrális helyek lettek – a sorozatban is itt esnek meg a rituális gyilkosságok, a benzinkutak tudnak el-

tűnni, születni a semmiből. Másodszor az elektromosság: folyamatosan zizeg az elektromosság a sorozatban, lélek-közvetítővé válik, csatorna lesz, ahogy Cooper is egy elektromos gépen keresztül tud egy új illúziótestbe inkarnálódni, és a konnektorba nyúlva más inkarnációiba, más tudatállapotaiba váltani. Harmadszor pedig a nukleáris energia, amely a világot végleg a totális köztes lét állapotába hozta, a köztes létet a beavatóhelyekből kiszabadítva az élet egészévé tette. Ezáltal a létsíkok és idődimenziók, démonikus és angyali létformák, tulpák és álmok és különleges tudatformák mindenhol képesek áthatni egymást, vagyis a *csö* kiterjed, a „kivégzés” általánossá válik. Nem a gonosz uralkodott el, hanem a létsíkok áthatása, a köztes lét világa terjedt szét. Az emberiség totálisan kezdi magát levágni örök, szellemi, végső és világos valóságáról. Az *atman*ról. A *vydiáról*. A benzin, az elektromosság és a maghasadás – három energia, az emberiséget globálisan átalakító energiák –, végig hangsúlyosan jelen vannak a sorozatban, mint a tudat dimenzióváltásának modern csatornái. Az első titkos amerikai földalatti atomrobbantást 1945. július 16-án hajtották végre Kaliforniában, az akciót Trinitynek nevezték, fordíthatjuk szentháromságnak. Lynch maga is szerepel ebben az új szériában, egy nagyot halló FBI főnököt alakít, filmbeli irodája egy trónterem, mögötte hatalmas poszteren ennek a kaliforniai atomrobbantásnak a fényképe van. Ahogy a régi sorozatokat lezáró epizód teljesen kilógott az egészből, ennek az új sorozatnak is van egy teljes epizódja, ami eltér a többitől: a nyolcadik rész, amely szinte végig erről az atomrobbantásról szól, mint egy új kor geneziséről, melynek során az animális létforma konkrétan áthatja az emberit. Egy alvó tudatban lévő nő szájába bogár mászik, egy olyan bogár, ami ugyanúgy az univerzum formát öltött szülöttje, mint Lynch legkorábbi filmjének, a *Radírfej*nek csecsemője, amely ugyanilyen kozmikus világégésből jön a világra. A *Radírfej* (1977) kezdő képsorai kísértetiesen hasonlítanak a *Twin Peaks* 2017-es harmadik évadának nyolcadik részében látható lassított atomrobbanás képeire. Egy Lynch genealógia ikonográfiájának részei ezek a jelenetek. Egy ősrobbanás képei, amelyből egy olyan ember születik, aki álomszerű tudatában megtermékenyítődik az animális

létezés mikroorganizmusokhoz közel álló lényeivel, féргеivel, rovarjaival. Így a Lynch-univerzum nemcsak a halál és születés között rekedt fél-lényekkel van tele, nem csak a bardóban maradt emberhez hasonló lények képesek átjárni a létsíkokon dimenziókapukon, féreglyukakon át, hanem itt élnek a Földön a születés előtti állapotban megmaradt lények és az általuk áthatott emberek is. A Lynch-genezis értelmében az atomrobbantás, a nukleáris energia megismételte a teremtést, az ósrobbanást, így globálisan átjárhatóvá tette a létsíkokat, átjárhatóvá tette a tudatállapotokat, és átjárhatóvá tette az animális és emberi létezés formáit.

A Lynch által alakított FBI ügynök irodáját az atomrobbantás képén kívül még egy kép díszíti: Franz Kafka portréja. Talán Kafka *Átváltozás* novellájában a bogárrá váló Gregor Samsa miatt? Gregor Samsa is egy rovar által áthatott emberi alakká változik, ő is féregnek látja magát és a környezete is őt. Mint-ha tulpa lenne, vagy egy halál és születés közti mezsgyére beszorult félig emberi, félig állati lény. Vajon Samsa a nevét Kalkától a szamszóra szóból kapta? Kafka is a létsíkok közti áthatásokról írt? Tehát nem csak abszurd realista-ként lehet olvasnunk, hanem misztikus irodalomként? A köztes lét metafizikai valóságáról tudósított? Mindegy is, a lényeg, hogy a Lynch-univerzum része, ott a helye Lynch megnevezett szellemi elődjei közt.

A nyolcadik rész atomrobbantás-motívuma látszólag kilóg a sorozatból, ahogy az eredeti sorozat befejező része is kilógott. De ebben egy pontos világmagyarázat rejlik: az ember már együtt, egyszerre semmisülhet meg a létkerék világa számára, és csak együtt válhat tiszta lélekké is ezáltal. Mert, ahogy egykor Prométheusz a tüzet, úgy szabadította most a világra az ember a benzint, az elektromosságot és a maghasadást. Az ember rituális öngyilkossága vagy a teljes megsemmisüléshez, vagy egy tiszta lélekként való új dimenzióban való megszületéshez vezet. Vagy ezekhez egyszerre.

### BENZIN, ELEKTROMOSSÁG ÉS ATOM ELŐTT A TŰZ

Lynch az első két *Twin Peaks* évad (1990-91) után és a huszonöt évvel azokat követő harmadik széria közt elkészített egy önálló játékfilmet *Twin*

*Peaks: Tűz, jöjj velem!* (1992) címmel, ami időben az első két évad előtt játszódik. A kritika akkor erős fanyalgással fogadta ezt a filmet, és részben érthető ez a fanyalgás, másrészt viszont mégis csak ezzel a művel teljes a *Twin Peaks*-eposz. Lehetséges, hogy Lynch engedett volna a nyomásnak, és maga is érthetőbbé akarta volna tenni a két évadból álló előző sorozat befejező részét, a vörös bársonyos szobában játszódó zárlatot? Ez akkor váratlan és botrányos érthetlenséget hagyott maga után. Úgy tűnhet, mintha Lynch racionalizálni próbálná művészetét, és a spiritalitást kokainmármoros víziókra egyszerűsíténe ebben a *Tűz, jöjj velem!*-ben, kiszolgálva ezzel azokat, akik egyszerű és egyszerű magyarázatokra vágyanak. Emiatt a drogfüggőség és a drogos látomások vonala elfoglalja a filmidő nagy részét. Érthető megoldást kaphatnak azok, akik a Lynch-víziók eredetének logikus magyarázatára vágytak, és a furcsa, érthetetlen látomások egyszerűen csak a filmbeli szereplők drog hatására átélt vízióinak megjelenítésévé válnak. Megnyugodhatnak azok is, akik egy érthető bűnügyi történetet szeretnének látni, ahogy egy hagyományos krimiben: a gyilkos motivációja egyértelművé válik, a társadalmi problémák is napnál világosabbak lesznek (családon belüli erőszak, a fiatalok drogfüggősége, melyek a „bűnözés melegágyai”). Így az összes többi „szürreális” motívum Lynch egyéni mániájának

tűnhet, és egy kis borzongatás, egy kis miszticizmus megbocsáthatóvá válhat egy ilyen egyértelmű, lineáris történetvezetéssel adagolt struktúrában. Ha Lynch ragaszkodik ezekhez, hát legyen, ez a védjegye.

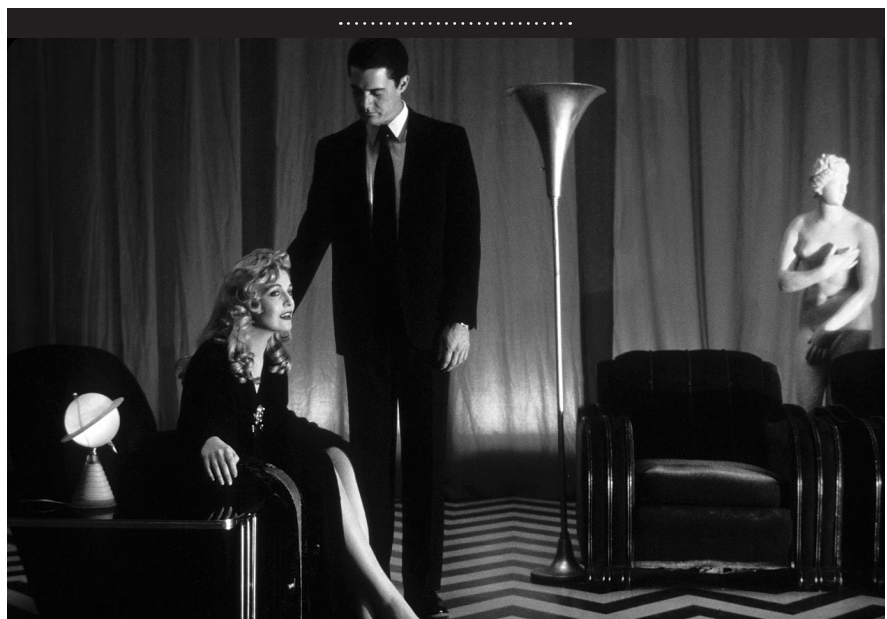
### MÁR MEGINT AZ IDŐ

Csakhogy ez a film egy utólag megírt előzmény, vagyis egyszerre játszódik az előző sorozatok ideje után és előtt. Lynch megint az idő érzékfeletti létezéséről beszél. A *Tűz, jöjj velem!* cselekménye egyszerre egy esemény-sorozatot megelőző időben játszódik, de egyszerre tartalmazza annak a múltbeli eseménysorozatnak a következményét is. Az idő egyszerre múlik a múltból a jövő felé és egyszerre hat a jövőből visszafelé is a múltban már megtörtént felé. Az idő az időn kívül van.

A *Tűz, jöjj velem!* valóban olyan, mint-ha egy álomból felébredve – vagyis az előző sorozatok történetfolyamából, mint egy álomból felébredve –, a jelenből próbálnánk megérteni azt, hogy az álom hogyan hatott mindarra, ami elalvás előtt történt. Cooper ügynök tehát a régi sorozatban egy beavatási úton jár, lépésről lépésre megismerkedik azzal a szférával, amit köztes létnek, bardónak lehet nevezni, és amelybe a sorozat végén maga is bekerül. Megérti ennek a szférának a létét, hatását a valóságra, és önmagában is felismeri ennek a köztes létnek a működését, a

### „Itt tényleg vége van”

(David Lynch: *Twin Peaks: Tűz jöjj velem* – Sheryl Lee és Kyle MacLachlan)



doppelgänger, vagy később majd pontosabban *tulpán*ak nevezett gondolat-realitásnak a kettősségét.

A huszonöt évvel későbbi harmadik széria teljes egésze Cooper köztes létben való tartózkodása alatt játszódik, minden onnan nézve értelmeződik. Összekeverednek az idők, hogy mi a múlt és mi a jelen, és mi mikor játszódik, ki hol lakik, és kiből ki lakik, és amikor minden idősík értelmét veszve lerombolódik, egy sikoltás elvágja a szálat a köztes létből is (*chöd*), és Laura Palmer, mint lélekvezető átviszi Cooper örök szellemét a köztes létből tovább, amelybe az új sorozat szerint beragadt, és amelybe a régi sorozat végén került. Ez a két régi, és az új, harmadik széria viszonya egymáshoz.

A *Tűz, jöjj velem!* viszont úgy előzmény, hogy közben következmény. Lynch nem hamisítja meg a valóságot, azt a tényt, hogy utólag lett leforgatva, megírva. Azt filmesíti meg, ahogyan egy következményt előzménynek hiszünk. Ugyanis ebben a látszólagos előzményben Cooper ügynök már járt a köztes létben. Az előzmény ott folytatódik, ahol a sorozat végződik: valóban időbeli folytatása, miközben az események csak látszólagosan előzmények. Cooper ebben a filmben, a *Tűz, jöjj velem!*-ben, birtokában van annak a tudásnak, amire a köztes lét vörös szobájában tett szert az előző sorozatok záró epizódjában. Szinte érthetetlen, hogy nem tűnik fel sokaknak, hogy az első sorozatok végére kerül be Cooper a vörös szobába, a sorozatok előzményeként leforgatott *Tűz, jöjj velem!*-ben pedig már járt ott. Már ismeri, tudja, hogy mi van ott, és e szerint nézi a történeteket, amelyek ilyenformán lehetnek a sorozatok előzményei, de valójában neki és nekünk is következmények.

Szóval az előzményként leforgatott filmben megcső történetek nem történtek volna meg, ha a következménynek tartott két sorozatban lezajlott események már nem történtek volna meg az előzménynél korábban. Vagyis ez az előzmény nem játszódhat le valós térben és időben. A régi sorozatban lezajlott események nem játszódhattak volna le, ha nem az történik, amit később a *Tűz, jöjj velem!*-ben látunk. De a filmben nem játszódhatnának le bizonyos történetek, ha azok már a sorozatban nem történtek volna meg. Bizonyos

történeteknek már le kellett játszódniuk ahhoz, hogy megtörténhessenek azok, amik elvileg korábban történnének. A *Tűz, jöjj velem!* egy nem létező időben, egy lehetetlen időben történik. (Leginkább Resnais kultikus filmje, a *Tavalý Marienbadban* időszerkezete ilyen, ahol a jelenben látható események nem történhetnének meg, hiszen épp egy olyan történetet idéznek fel a jelenben, ami most nem lehetne, ha az történt volna, ami a múltban történt.) Vagyis a *Tűz, jöjj velem!* egész filmideje egy nem-valós időben játszódik, és ez az előzmény-film is csak a vörös szoba köztes létállapotából visszafelé nézve értelmezhető. Cooper ebben a filmben már a köztes létben van, és onnan nézi az eseményeket. Amikor megjelenik a filmben, akkor is úgy, hogy már mindent tud előre. Mert ez már mind megtörtént. Az előzmények megtörténéséről ő már tud akkor, amikor azok még elvileg nem történtek meg. Mert ő a jövőből jön vissza, pontosabban a köztes létben van, amelyben az idő egyben van, és ahonnan egy jövőben megtörténő eseményként lehet szemlélni egy látszólag múltbéli. Cooper már bizonyos tudással érkezik a *Tűz, jöjj velem!* filmbe, egy olyan tudással, amit az előző sorozatokban szerzett, és onnan tér ebbe a filmbe vissza-előre, ahová az első két évad során jutott. És erre megint csak a *Tűz, jöjj velem!* utolsó képkockái világítanak rá teljesen egyértelműen: Cooper marad a köztes létben – innen indul majd az új sorozat huszonöt év múlva –, Laura Palmer viszont továbblép a köztes létből: angyallá változik. Az új sorozat végén ez a Laura-angyal jön el Cooperért, hogy a fülébe súgva kivezesse a köztes létből, tovább, tovább, valahova, ahova a film nem követi, mert az nem filmezhető. A mi fogalmaink, vizuális világunk a köztes lét ábrázolásáig terjednek. A film spiritualitása viszont következetesen bemutatja, hogy van tovább, van egy angyalnak nevezhető, lélekvezető szféra, az örök és romolhatatlan szellem világa. A köztes lét a szellemi világ és a mi anyagi világunk közti valóban köztes világ, ahol az ideák felveszik kettősségüket, hogy létrejöhessen a testet öltött világ sokszínűségének szabadsága. Amely világ ilyen értelemben polarizált, konfliktusos, gonosz és jó, vad és szelíd erők sokszínű áramlása.

## EGY EGYSZERŰ TÖRTÉNET ELEJE, KÖZEPE, VÉGE

A *Twin Peaks* harmadik szériájának utolsó epizódjaiban felbukkannak a *Tűz, jöjj velem!* eseményei is. Az új sorozat nem csak a régiékből vesz fel visszaidézéseket, hanem az azokat elvileg megelőző *Tűz, jöjj velem!* eseményeiből is. Amikor Laurával történnek a megölése előtti események, akkor Cooper már a köztes létben van. Ő menti meg Laurát, ő viszi át a halálra a köztes létbe, az ő segítségével megy Laura tovább az angyali létsík felé, hogy azután az új sorozat végén visszatérve ő segítse továbblépni, kiszabadulni a köztes létből Coopert. Aki már ki tudja, hol jár. Ott, ahová nem hatol el a film. Nincs több rész. Így, ezzel az előzményként leforgatott „utózmánnyal” (*sequellel*), a *Tűz, jöjj velem!*-mel, – amit akár mindhárom széria folytatásaként is meg lehet nézni, hiszen mindennek az előzménye és következménye is egyben –, valóban teljes az eposz. Összeállnak az idő- és létsíkok.

Cooper minden sorozatot és filmet megelőzően a halála utáni létből tér vissza a földi életbe. Hordozza magával azt a beavatást, hogy tisztában van a létezés síkjával, a halál utáni lét realitásával, a létkerék illúzió voltával. Közlekedik a tudatállapotok közt. Megment, magával visz a köztes létbe egy leányt, aki angyallá válva tovább lép a köztes létből magasabb égi szférák felé, a dualitás, polaritás világán túlra. Cooper, a beavatott visszatér a Földre, megismeri, végigjárja, bemutatja, hogy milyen a világ odaátról nézve. Az angyallá vált Laura kíséri, és különböző alakokban jelenik meg neki, míg végül kiszabadítja őt a létkerékből. A harmadik széria legvégén egy nagy sikítás elvágja Coopert minden földi kötélétől, és a Palmer-angyal súgása által vezetve az örök szellemi létezésbe emelkedik. Akit ő szabadított ki az újjászületések horrorjából, most az teszi őt metafizikai értelemben véve megszábadulttá.

Három *Twin Peaks*-széria és közte egy egész estés film – egy teljes történet, túl a linearitáson, kauzalitáson. Végül is nem pszichohorror, nem szürrealista látomásos sorozata, nem abszurd társadalomkritika, nem bűnügyi történet, hanem egy egyszerű, téren és időn túl játszódó romantikus szerelmi eposz. Égi és földi szerelem története. És a végére valóban beteljesedik, mert időn és téren túlra jut. Úgy tűnik, hogy itt tényleg vége. •

## PÁRHUZAMOS MONTÁZS: KUTYA ÉJI DALA // BŰVÖS VADÁSZ

## Zavar és zűr

BAKOS GÁBOR

„MÉG EGY KÖZÖS PONT A ZAVAR ÉS A ZŰR. A ZŰR BEN, ABBAN, HOGY FORMÁTLAN AZ ÉLETÜNK, ÉS ÁLLANDÓAN EZT A FORMÁTLANSÁGOT PRÓBÁLJUK RENDSZEREZNI.”

Bódy Gábor és Enyedi Ildikó filmművészetének sajátossága a mágikus világvilágkép szinkretizmusa, alkotásaikban minden olyan közvetítésre alkalmas eszközt, anyagot, motívumot, nyelvi-poétikai, technikai lehetőséget felhasználnak, amely képes átélhető módon megjeleníteni ember és univerzum rejtélyes, rejtjeles kapcsolatát. Enyedi Ildikó fent idézett mondata épp erre a szándékra utal. A modernitás embere is fogódzókat keres.

## KOZMIKUS SZEM

Az érzékfeletti misztikus vonzalom Bódy és Enyedi ellentétes princípiumokra támaszkodó filmművészetében hatásos kifejezőerővel párosul. Erősen stilizált filmnyelvükben egymást erősítve jelentkezett a tudományos megismerés ismeretelméleti magyarázata, illetve a művészet spirituális-misztikus-mágikus (Enyedi) vagy konstrukciós/strukturális-nyelvi útkeresése (Bódy). Világalkotásukban a természettudomány/matematika (Enyedi), illetve a csillagászat (Bódy) alaptörvényei éppúgy meghatározó, mint a filmjeik ritualizált, beavatásszerű univerzuma. Filmjeikben ősi (kulturális, transzcendens, spirituális, démoni) erők és energiák váltak cselekményszervező elemmé (Bódy).

Az egymással kölcsönhatásba lépő, egymás mellett haladó alternatív idősíkok kezelése kozmikus összefüggésben, ugyanakkor hétköznapi jelentésszinten is modellezik az élet véletlennek tűnő, de valójában nagyon is eleve-elrendeltetett, egylényegű rejtélyes kapcsolatait. (*Kutya éji dala*, *Psyché*; *Az én XX. századom*, *Bűvös vadász*, *Simon mágus*).

Bódy új-narrativitásának fontos eleme volt, hogy kozmikus világvilágképébe

beillesztette a dokumentarista látásmódot is. A dialógusok sokszor rögtönzöttek, a helyszínen találják ki őket. Az amatőr szereplők, de a profi színészek is a saját személyiségüket adják; az erőteljes stilizáció dokumentarista vonásokkal ütközik.

„A különbség, ha egyetlen mondatban kellene válaszolni, ebben a bizonyos jeltudatosságban van. Tehát abban, hogy a dolgokat nem közvetlenül, hanem jelentésviszonyaikon keresztül szemléljük. Szerintem, ami közvetlenül megjelenik, az nem maga a valóság, hanem annak csak tükröződése. Ha tesszük, ily módon maga a valóság is stilizált bizonyos értelemben. A valóságban különböző stílusok rakódnak egymásra. Hogy az ember mit fogad el jelentősnek egy filmben? A fiktív réteget, amit a rendező egy történetet kapcsán gondol, vagy pedig azt a tény-nyomréteget, ami a fikciónak a realizálása közben felszabadul.” – vallott filmjeinek többszintű valóság-tükröző módszerének lényegéről Bódy egy *Kutya éji dala*-interjú alkalmából (Filmvilág 1983/06.)

Enyedi misztikus-transzcendentális játéklógikája többféle módon jelenítődik meg: 1. Profán történetet „spiritualizált” eszközökkel mesél el (*Az én XX. századom*) 2. A természetfeletti eseményeket kevert, stilizált eszköztárral ábrázolja (*Bűvös vadász*) 3. A misztikus történethez szikár, minimalista filmnyelvi eszközöket rendel; magát a csodát látjuk ugyan, azonban működési elvét pusztán természettudományos módon magyarázzák meg nekünk (*Simon mágus*).

Bódy és Enyedi képhasználatában erős az „önálló képesség” fogalma. Magánéleti történeteiket különféle egymásra vetülő idődimenziók (valós-fik-

tív, személyes-kollektív) kollázsszerű mellérendelése jellemzi, ahol a narratív térben és időben kibontakozó cselekményszálakat a több-nézőpontú alkotói-Én értelemképző, világteremtő kreativitása működteti.

Bódy animális, vad „filmmágiája” az expresszionizmus szorongáskeltő indulatművészetét idézi. „Jeltudatos” képelméleti „jelentéstulajdonítása” az audio-vizuális szintaxis mikrosejtjeit kutatja. Világkonceptiójában az élet és világtörténelem sorszerű és ismétlődő események, drámai szituációk körkörös struktúrájaként nyilvánul meg. A kísérleti filmes Bódy jellegzetes eljárása a felszakított, roncsolt, a látvány elsődleges üzenetét gátló/zavaró képi effektusok elidegenítő alkalmazása. A posztmodern eljárásmoddallal a filmvásznon megjelenő valóság manipulatív, mesterséges mivoltát is le akarta leleplezni. Az egyik filmformát/ műfajt a másikba való átfordíthatóságával játszódó, öntükrözött filmnyelvi montázs-technikájában egészen visszanyúlt az ósmozifilmek, elidegenítő „trükközéseihez” (*Amerikai anizix*).

Bódy „kísértő” traumavilága az emberi szabadságkeresés egyik legradikálisabb létállapotához gravitál: a káoszhoz. A *Kutya éji dalában* alapvető mozgásmintázatnak számít a lefelé mozgás. A bűnbeesés életfájára hajazó gyümölcsfáról lepotyogó almák utalnak a grativáció láthatatlan jelenlétére.

Bódy fantaszitikumot a dokumentarista képvilággal ütköztető módszerével szemben Enyedi Ildikó meseszerű, rejtélyes történeteiben csodatevőként játszadozik a megidézett történeti korszakok egymásra vetítésével. Szubjektív történelmi emlékezete játékos, nem törekszik tényszerű, tudományos múltidézésre. Őt az alternatív világok mitológiai alapú életre keltése érdekli. Romantikus metaforáinak formanyelvi inspirációit gyakran a primitív ósmozis attrakciós (Tom Gunning) stílusvonásából kölcsönzi. Éppen ezért nosztalgikus poétikájában – Bódyhoz hasonló módon – rendszeresen utal a filmnyelv csináltságára. Az *Én XX. századomban* a mozi ismeretelméleti „fényforrás”, emlékezőgép.

Bódy Gábor és Enyedi Ildikó mitikus formálóerővel rendelkező „határátlépő” filmvilágában az egyszeri, hétköznapi történés létértelme a kozmikusban is megmutatkozik. A rendező egészen

életútja során a konvenciók hamissága és elavultsága ellen harcolt, és a jelenléte valódi mibenléte izgatta: „Ebben van valami, közvetlenül visszamenni a természetes, kozmikus létre... Közösségteremtés – kozmikus alapon. Az ember pillanatnyi életében a teljesség felidézése, transzállapotok: ezek létező dolgok.” (Interjú-részlet Bódytól. 1983)

Több-nézőpontú, sokszereplős történeteik minden irracionális narratív kapcsolódásuk ellenére végül egy „a bonyolult túl egyszerű” ugyanakkor örök értékű, egyetemes üzenetet közvetítenek. Rendetlenség-rendezetlenség dramaturgiai dualizmusa miatt hat történeteik cselekménye annyira közvetlenül kötetlennek, és bonyolultan „ezotikusnak”, rejtjelesnek. Eklektikus cselekményviláguk táplálkozik a túlvilágból és világfelettiből, ugyanakkor tragikusan abszurdnak is tűnnek.

Alkotásaikban önmagukat és életüket a műben sokszorozottan megmutató énjük különféle alakváltásain keresztül értelmezték újra és képviselték jelképesen.

A szabadságra vágyó Én impulzívan hullámzó, emlék, képzelet, álom, és vágy-töredékek halmazából összeálló tudat- és fantáziavilágként jelenik meg

filmjeikben. („Szubjektív historizmus, melynek hiteles színtere: maga az alkotó kell, hogy legyen.” – Szilágyi Ákos)

Filmjeik történetezőit folyamatosan egymásba fűzi a kozmikus sorszerű, és a hétköznapi véletlenszerűségben benne foglalt csodatörténet létezésünkre mért sorsfordító ereje (Enyedi), esetleges bizarrsága, vad-animális, abszurd grotesksége (Bódy). Történeteik zavarba ejtőek, újraértelmezőek, addig nem látott összefüggésrendszerbe helyezik a valóság elemeit (Bódy), vagy sorsmintázatokat fejtenek fel az emberiség kultúrtörténetéből (Enyedi).

### SZEREPAZAVARTÓL A MÍTOSZIG

Bódy enigmatikus, megosztó személyiségének forrása német romantikához fűződő vonzalmában rejlett. Elsődleges irodalmi és művészet-filozófiai ihletforrása a német romantika volt. A romantikus költő kettős világú (látható külvilág, a lélek és az álom alkotta ihletett belvilág) művészi létformáját nemcsak formaalkotó elvvé avatta, hanem hétköznapi, nyilvános viselkedésére is ez a teatrális, felhevült szerepjátékszándék volt jellemző. Büszkén képviselte a ro-

mantikus művészzseni attitűdöt. Azonban az akkori társadalmi érvényesülési lehetőségek mindezt megakadályozták. A nézői befogadást zavaró, gátló dekomponálására törekvő képi stilizáció, az alkotói-emberi szabadság elnyomásának metaforája.

A romantikában az individuum függetleníteni tudja magát a valódi világtól. Bódy azonban a nyolcvanas évek kulturális szűkösségét kaotikus végállapotként érzekelte. A máig tisztázatlan körülmények között bekövetkezett öngyilkossága után kettős életére is fény derült. Besűgő lett: művész kollégáiról írt jelentéseket. Mindez magyarázatot adhat Bódy teatrális életvitelére, arra, hogy miért is vonzódott filmjeiben az egymás ellentéteit jelentő szerepekhez.

Kísérleti és nagyjátékfilmjeit öszszeköti „megrendezett káosz” szélsőséges szabadsággal. Ez a romantikus hitvallás élesen szembeállt az akkori kultúrpolitikai elvekkel. Ezért is alapozta „jeltudatosan” Bódy új-érzékeny filmpoétikáját az egymásnak teljesen

ellentmondó vagy egymást zavaró kompozíciós megoldásokra. („Mindig kicsit mellé akarok komponálni” – mondta *Kutya éji dalával* kapcsolatban.)

### „Egyéni sors kozmikus távlatban”

(Enyedi Ildikó:  
A bűvös vadász)



KENDE TAMÁS FELVÉTELE

Forgách András szerint Enyedi női érzékenységgel megáldott filmművésze a csúcsa az 1972-1992 között jelentkező, a 19. századi német romantikához közel álló *újromantikus* stílusáramlatnak (Bódy, Enyedi, Szász, Szirtes, Xantus). A rendezőnő szeszélyesen gazdag, játékosan ironikus, idealizált, de mégis melankolikus elbeszélővilágával sikerült a romantikus formát teljes mértékben újraélesztenie. Az újromantikus alkotások egyik kritériuma a személyes *életforma* stilizált akta.

Ennek példaértékű megnyilvánulása *Az én XX. századomban* a főszereplő ikerpár-alakjának szerepeltetése, amely akár Enyedi szerzői személyiségének két alapmagatartása is lehetett. Ugyanakkor Bódy Gábor önéletrajzában is nagy jelentőséget tulajdonít a kamaszkori éveinek, illetve a bölcsészeti tanulmányainak (Zsilka János nyelvelméleti kurzusai, német romantikus filozófia és irodalom, szemiotika, az *Agitátorok* forgatókönyvének megírása).

A meghasonlottság biografikus motívuma Enyedi filmjeiből is kiolvasható. Ennek megtestesülése *Az én XX. századom* félreértés miatt szerepzarba kerülő, különféle társadalmi szerepeket megélt testvérpárja, az ördöggel szerződő mesterlövész (*Bűvös vadász*) és a metafizikus karizmáját egyszerű emberi sorsra felcserélni vágyó Simon mágus.

A két rendező stilizációra hajlamos felfogása egybecseng. Képlékeny, kiszámíthatatlan, mégis összetartozó mozaik-történeteik egyik legfontosabb vonása a személyesség és az önreflexió: Enyedi játékosan ironikus, Bódy bizarrul-önironikus. Számukra a mítosz egyet jelent az egyéni sors kozmikus távlatú átélhetőségével. Rajongva keresik azokat a határátlépéseket, amikor a létrehozott konfliktushelyzet lehetőséget nyit az emberi teljesség legősi megidézhetőségére. „Szerintem, ami közvetlenül megjelenik, az nem maga a valóság, hanem annak csak tükröződése.” – jellemezte Bódy egyik nyilatkozatában a filmi ábrázolás „jelentéstulajdonítását”. Bódy és Enyedi minduntalan utalásokat tesz a valóság konstruált jellegére. „Ha tetszik, ily módon maga a valóság is stilizált bizonyos értelemben.” – mondja Bódy.

### KITÁGÍTOTT JELEN IDŐ

A *Kutya éji dala* és a *Bűvös vadász* az egész világot rejtélynek, megfajításra váró jelek bonyolult szövődékének tekintik. Enyedi filmjében alternatív világok példázatszerű kísértés-történetei kapcsolódnak össze. Bódy paranoid-skizoid, becsapás-filmje szintén több szálon fut, azonban ezek jórészt függetlenek maradnak egymástól, ellenben Enyedi metafizikai csodával létrejött megoldásjelenetében, ahol mindhárom szál egybefonódik.

Bódy filmjének témája a (tisztán) látás és vad animálts kommunikáció ellentéte. A legkülönbélebb képi textúrák képviselik az egyes szereplők nézőpontjait: a drámai hatást fokozó, a hollywoodi melodramák stilizációs játékára jellemző intenzív fény- és színkezelés, a szuper 8-as felvételek vagy dokumentarista módon megrendezett kihallgatás képei.

Bódy és Enyedi sajátos belső logika alapján fűzi egymásba a filmben felsorakoztatott műfajimitációk cselekményláncolatát (párkapcsolati melodráma, sci-fi, spirituális lélektani dráma, üldözéses nyomozás történet). A *bűvös vadász* minden konfliktusszála a csoda, a csodavárás, illetve az álcsoda megtörténésének lehetőségei mentén bontakozik. A csodavárás, illetve a hamis csoda motívuma Bódy alkotásához kapcsolja a filmet.

A *Bűvös vadászban* a sorsfordító véletlen a csoda, a misztikus élmény szintjére emelkedik. Ezt példázza Máriának – vagy reinkarnációinak (nyúl, gyerekalakok) – segítő óvó-védelmező jelenléte (a középkori fa kivágásának megakadályozása; a vadászó emberek által kergetett nyúl varázslatos befogadása a festménybe; az ördög által kifundált filmvégi merényletben a gyilkos golyó önfeláldozó megállítása). Enyedi az élet eseményeit döntő módon megváltoztató véletlent olyan hétköznapi csodának tekinti, amely egyenértékű lehet a régi segítő szentek által elkövetett misztikus tettekkel.

Mindkét film középpontjában egy diabolikus figura áll. Enyedinél maga az Ördög próbálja csapdába csalni kiszemelt áldozatait. Bódy a *Kutya éji dala* cselszövéstörténetében egy ördögi karizmával, hipnotikus kisugárással és rábeszélőképességgel rendelkező álpap hajtja végre az egész falut átverő, gyilkosságokkal végződő pénzéhes,

profi tervet. Valójában mindkét alkotás történetében ugyanaz az ismeretelméleti kiindulópont: minden, ami a film világában megtörténik, titkos jel vagy megtévesztés. Az ördög, mint véletlenekkel machináló negatív erő van jelen.

Az Ördög bűvész-művész alkotói avatárja kettős princípiumként létezik. Célja az isteni rend összezavarása. Az ördögi figurák álcát öltve, szerepjátékaikkal próbálják elérni céljaikat. A *Bűvös vadász* metafizikus thrillerében a véletlenek gyanús megsokszorozódása által kialakult melodramái négyeszőg feloldása a tét. A film a kísértés kétfajta alaphelyzetét járja körül. Az egyik a végzetes csábulás körül forog (a mesterlövész és film elején megsebesített lány újbóli találkozása), a másik a véletlen okozta tragédiát megelőlegző, megijósoló csábítás (az orosz sakkmester és a mesterlövész feleségének találkozása a játszótéri parkban) bonyodalmaival járja végig. Az ördög azonban nemcsak konkrét alakot ölt a történetekben, hanem megidéri az emberi életet befolyásolni és megkísértetni képes egyetemes negatív energia láthatatlan alakító erejét is. (Ez az ördögi véletlendramaturgia működik, amikor meghal egykori tolószékes tanácsitkár a *Kutya éji dalában*; a *Bűvös vadász* hídépítési epizódjának lélekrabló végkifejletében; vagy amikor az ördög által kiöntött gyöngyök, amelyek golyó formájában a főszereplő mesterlövész kezébe kerülnek.)

A két filmet metaforáik hasonlósága is összeköti: a pattogó labda, vagy guruló golyó sorsalakító jelképe segít kijelölni a különféle szereplők életútját. De nemcsak a szereplőket összekötő labda mágiája, vagy a kanálison lefelé guruló golyók sorsfordító motívuma egyezik meg a két film jelképhasználatában, hanem a gyermeki látószög beemelése is.

A *Bűvös vadász* gyerekszereplői Máriának reinkarnációi. Képesek érzékelni és szétválasztani az adott helyzetben megbújó rosszindulatú hamisságot, avagy eredendő őszinteséget és jóindulatot. Bódy filmjében a szuper 8-as áldokumentarista kisfilmeket készítő kíváncsi fiú képes meglátni, ha körülötte valami új történik, és ő az egyetlen, aki érdeklődik a világegyetem működése iránt.

Tulajdonképpen mindkét film kitágított jelen idejének összes cselekmény-szála ugyanarról szól. Bódy az emberi kommunikáció (nyelvi, vizuális-érzéki, testi-lelki) algoritmusait rajzolja meg, amelyek segítségével az emberek meg-

próbálják az élet zűrzavarát értelmezni. Van, aki hamis próféciát hirdet (az álpap), mások vad, nihilista ösztönösséggel fejezik ki magukat (a punkzenekar tagjai), és van, aki őszinte, nyitott érdeklődéssel szemléli a világot (a videokamerájával mindent rögzítő kisfiú).

„Még egy módszert lehetségesnek tartok ebben az esetben, ami a méretek szabadon kezelhetőségén alapszik, amikor is a dolgok átmennek mikro- vagy makrokozmosz nagyságokba.” (Bódy Gábor) A mikro- és makrokozmosz kapcsolata a *Bűvös vadászb*an is jelen van. Például amikor látjuk a Mesterlövész feleségének arcán lefutó könnycseppet, amely következő középkori Mária-jelenet áttünésében zivatarrá duzzad. Hasonló a szerepük a mágikus állatoknak is (csiga, nyúl, lúd).

A figurák mindkét rendezőnél tipizált sors-modellek, akik a kapcsolatátvitelen és kapcsolatteremtés aktusán keresztül próbálnak segíteni a másik szereplő sorsán és saját magukon.

Műfaji szempontból viszont különbözik a két film. Az egyik legendáriumi elemekkel kitágított metafizikai thriller (*Bűvös vadász*), a másik anti-metafizikai krimi (*Kutya éji dala*). Enyedi filmjében jelen van a transzcendens szemszög (Mária és az Ördög), Bódy „szélhámos filmjében” már nincsen a világot megvezető vagy megóvó, ördögi vagy isteni „abszolút tudat”, csupán az alkotó kettéhasadt „hamis imaginációja”, amellyel megteveszt minden földi teremtményt.

Mindkét filmben a rendezők „metafikciós” bűnvilágukat egymást taszító, mitikus (ős)energiák mentén formálják: eleve elrendeltetett és véletlenszerű, tökéletlen és tökéletes, rendezett és kaotikus, igaz és hamis.

A két posztmodern, természetfeletti krimiben a közönséges bűntett összeolvad a világrend felforgatásával (Bódy) és helyreállításával (Enyedi). Mindezek Isten ellen való vétkek, de ezt Enyedi a kozmikus rend mesebeli helyreállításával végzi be, míg Bódy áldozati rítusa a film végén függőben marad. Hiszen az utolsó éjszakai totálképen a várva-várt felszabadító (?), leleplező (?) igazság elől menekülő pap sötét alakját látjuk átfutni a képen. Így a film nyitott krimiszerkezete – újból megoldandó rejtélyként – visszakanyarodik kiindulópontjához. Vajon hová és meddig tud menekülni a kívülvilág elől vagy önmaga elől Bódy Gábor?



Mindkét film metafizikai stilizációjának legfontosabb elve, hogy a megkísértett rend és annak természetfeletti vonatkozásai teljesen összeolvadnak egy esztétikai szövetben, ahol a világ rendjének felforgatása (*Kutya éji dala*) vagy felforgathatósága (*Bűvös vadász*) a tét. Bódy filmje anti-metafizikus krimi, mivel a világot megismerhetetlennek és beláthatatlannak látja. Enyedi alkotása, azért metafizikus thriller, mivel nála még létezik egy magasabb rendű, téren és időn átlátó transzcendentális segítőelv.

## A SZÁRNYALÓ LÉLEK IDEJE

Bódy és Enyedi alkotáselméletének lényege a művön belül újraálmódott Én-képük variációs lehetőségeinek a kiaknázása. Enyedinél játékos-ironikus szerepjátszással, Bódynál bizarr-skizoid alakmásként.

Asszociatív történetvezetésük szer-teágazó nyitottsága az útkereső (Bódy) vagy emlékező/újramesélő Én-t (Enyedi) az időtől, a történelemtől, a társadalmi determináció szorítása alól oldozza fel. Filmjeik szubjektív tér-idejében visszaterünk a dolgok lényegéhez, az alapvető „egyszerű igazságokhoz”, ahol az Én újból összekapcsolódik a világegyetemmel. S megtörténik a mágikus kommunikáció ember és kozmosz között.

A *Bűvös vadász* történelemidézésében a szálatokat kezében tartó mesélő felszabadítja szinkron idejű cselekményt

## „Állandó harcot vív alakmásaival”

(Bódy Gábor: Kutya éji dala – Bódy Gábor)

a diakron-történelemszemlélet racionalizált, ok-okozati logikája alól. Ezért Enyedi filmjében az idő sosem konkrét, hanem képlekeny. A múlt a jelenben (is) létezik, és jövőt a múlt éppúgy befolyásolja, mint ahogyan a jelen a múlttól kér segítséget. A filmben a három párhuzamos történetszál nemcsak egymás kísértés-példázatai, hanem aktívan részt vesznek az eltérő térben és időben játszódó cselekményszálak eseményeinek bonyolításában. Hogy a történetszálak aktívan tudjanak egymással kommunikálni, Enyedi mágikus erővel felvértezett hétköznapi tárgyak vagy asztrális jelentéssel bíró állati lények enigmatikus határátléptető képességét hívja segítségül.

Bódy rendezett és rendezetlen, különféle allegorikus szerepzavarokkal küszködő vad és tudattalan fantáziavilága szintén a leszabályozott, sematikus kulturális, társadalmi jelentésektől akar elszabadulni. A szétesett, szorongó lélek állandó, önreflexív harcot vív alakmásaival. Hiszen Bódy ebben az alkotásban egyszerre álpap, hamis próféta, menekülő és üldözött, az embereket legbelsőbb énjükkel szembe-sítő (hit)térítő. Az egymással viaskodó, szerepzavaros, kettős-ént öntükröző módon kódolta mögöttes „árnyéktartalomként” a *Kutya éji dala* „hamis” történetébe. Valószínűleg ez volt az ő végső, mágikus és „jeltudatos” testamentuma. •

ALEXANDRE TRAUNER ART/FILM FESZTIVÁL – SZOLNOK

# Boszorkányos esték

KOVÁCS PATRIK

**A NÍVÓS SZOLNOKI FESZTIVÁLON ISMÉT KIDERÜLT, MI IS KÉSZÜL A FILMMŰVÉSZET TITKOS LÁTNOKAINAK VEGYKONYHÁJÁBAN.**

Egyedi színfolt a hazai fesztiválok palettáján a világhírű festőművész-látványtervező, Trauner Sándor (1906-1993) nevét viselő mustra. A felhozatal derékhadát általában olyan mozgóképek teszik ki, melyek elsősorban nem történetükkel, elbeszélőmódjukkal vagy formanyelvükkel, hanem rendhagyó vizuális megoldásaikkal gazdagítják a jelenkor filmművészetét. A fesztivál azonban nem csupán emiatt unikális, hanem azért is, mert a széles merítéssel válogatott darabok a képzőművészeti- és diákfilmes szcénát is lefedik. A legnagyobb figyelem persze az európai nagyjátékfilmek mezőnyét övezi. E kategóriában idén a *Festett madár* (*Nabarvené ptáče*, 2019) diadalmaskodott: Václav Marhoul háborús pikareszkjének középpontjában egy zsidó kisfiú, Joska (Petr Kotlar) áll, akit elsodor szüleitől a viláégésű forgataga, így hát vándorútra indul Kelet-Európa fegyverropogástól hangos poklába, hogy aztán szétmart lélekkel botorkáljon egyik „szövetségesétől” a másikig, s közben életre szóló leckét kapjon az emberi kegyetlenségből és szenvedésből. Joska útja pokoltól mennyországig ível, s e kétes „megváltástörténetet” olyan mágikus erejű, szinte már költői képek illusztrálják, mint a nyitány apokaliptikus tűzvésze vagy az idillikus hazaút a végkifejletben (mely szimbolikájával Giuseppe Tornatore *Pusztá formalitásának* rendkívül hasonló befejezésére emlékeztet). És hogy mi vár a nézőre e két szélsőség között? Marhoul és Jan Vlasák látványtervező hol hűsbavágó realizmussal ábrázolja, hol pedig groteszk módon rajzolja el az iszonytató kelet-európai senkiföldjét, de a *Festett madár* tobzódó erőszakossága is figyelmet érdemel. Némely mozzanat (például a házasságtörő asszony szerepjének brutális megcsónkítása) már oly-

merészen szcenírozott, hogy Quentin Tarantino vagy Michael Haneke is elégedetten csettintene, ha látná. A harci jelenetek – melyekből egyébként kevés akad – viszont hollywoodiasan dinamizáltak, s a nemzetközi színészgárda (Harvey Keitel, Stellan Skarsgård, Barry Pepper) is szavatul azért, hogy e gyomorforgató lélektani horror a tágabb közönség számára is befogadható legyen. Marhoul ráadásul seregnyi filmtörténeti klasszikust citál, egyrészt a sztori és a konfliktusépítés (*Németország, nulla évben; Iván gyermekora; Jöjj és lásd!*), másrészt a dévaj *hommage-ok* (*Nyolc és fél, Huszadik század*) örvén. Érdemes külön kiemelnünk a *Festett madár* és Robert Bresson műremeke, a *Vétlen Balthazar* rokonságát: nemcsak az epizodikus cselekményszervezés, de a karakterizálás (zsarnoki uralomnak alárendelt, néma főhősök) és a tematika (az értelmetlen, cél nélküli szenvedés, a „megváltatlanságra” kárhoztatott emberi lélek bemutatása) is összeköti e filmeket.

Paweł Borowski  
**Most hazudok**  
(Rafat Maćkowiak)

A *Festett madár*hoz hasonlóan a huszadik század egyik traumatikus pillanatát örökíti meg Ivan Ostrochovský *Szolgák* (*Služobníci*, 2020) című történelmi drámája. A nyolcvanas évek szocialista Csehszlovákiájában járunk, a Husák-korszak derekán, amikor is néhány kispap rendszerellenes gesztusokra vetemedik, s hamar kivívják a titkosrendőrség nemtetszését. Nem kérdés, hogy melyik fél kerül ki győztesen a klérus és a diktatórikus államhatalom párharcából – a *Szolgák* történetét tekintve tehát egyáltalán nem eredeti, viszont művészileg nagy hozamú képi megoldásokkal mutatja be a teológiai szeminarium erkölcsi széthullását. A film noirokat idézően gazdag, kontrasztos képek már eleve sokatmondó metaforái annak, hogy a történetben megjelenő világnézetek összefésülhetetlenek. Gondoljunk csak a nyitány – később újra felbukkanó – éjszakai gyilkosságjelentére. Csupán egy földön heverő emberi testet, egy nyitott csomagtartót és egy sárral pettyezett cipőjét tisztogató férfialakot látunk, ám e szikár képek is gyorsmorszájon ütnek, s tudatosítják: a husáki elnyomógépezet zsarnoki igyekezettel törekszik a civil társadalom megfojtására. Ostrochovský – aki nem csupán rendezőként, de látványtervezőként is jegyzi a mozit – imád fix beállításokkal dolgozni, állóképszerű kompozíciói, mozdulatlan-ságba dermedő tömegjelenetei pedig erősen kidomborítják a *Szolgák* amúgy is áporodott kriptahangulatát. Sokszor, ha dinamikusnak is tűnik a mozgás egy képen belül, az is óraműpontossággal ismétlődő elemekre épül (lásd a kispapok gépies masírozását a csigalépcsőn). Ostrochovský emellett egymásra fényképezéssel, a tükrö-





LENGYEL FILMTAVASZ ÖSSZEL

# Megtörtént esetek

PÁLYI ANDRÁS

**AZ ELŐÍTÉLETEKKEL, GYŰLÖLETTTEL, AGRESSZIÓVAL TELI LENGYEL TÁRSADALOM KÖRKÉPE MELLETT A FILMEKBEN OTT A VÁGYOTT LENGYELORSZÁG IS.**

Ragyogó nyári napsütés, némi párásság, üres országút, jobbra is parasztházak, balra is, egy asszony iparkodik két kisgyerekekkel az út közepén, ki a faluból, de előkerül a holt-részeg férj, fenyegeti, kéri, könyörög, vissza akarja vinni magához a családot, nem sikerül, Iwonának (Agnieszka Skibicka) már elege van, többé nem hisz Michał (Marcin Zarzeczny) zagyva ígéreteinek, bizonyos Sławekhez (Maciej Braun) tart, akit a szeretőjének hinnénk, ám később kiderül, hogy az unokatestvére és a falu rendőre. Kis idő múltán fekete luxuskocsi söpör végig a falusi országúton, akár egy teljesen más világból eredő jelenés, benne fehér galléros, nyakkendőös férfi, lefékez a részeg mellett, az út iránt érdeklődik, Michał azonban, ahelyett, hogy válaszolna, megpróbál bemászni az autóba, ám az árokban végzi. Amíg édesen szundít az útmenti bozótban,

nem sejt, hogy szinte karnyújtásnyire tőle az úton Dante tollára illő drámai jelenetek zajlanak. A fehér galléros celeb (Martin Hycnar), bizonyos kormányhivatal magas rangú képviselője, akit a tévéből mindenki ismer, tovább hajt, és percek múlva elüti Iwonát és a gyerekeket. Megrémül, félrerántja a kormányt, bemenekül az útmenti kukoricásba, onnan hívja mobilon az ügyvédjét. Jön a rendőrség, a mentő, újabb rendőrautó, tűzoltókocsi, mentő helikopter, a környék minden elérhető egyenruhása, a falu lakói, a helyi pap, a jegyző. A történet pörögni kezd, mind jobban pörög, mintegy a saját tengelye körül, megállíthatatlanul, magába szippantva minden színre lépő figurát, minden új helyzetet és minden emóciót. Mert kimondottan emocionális filmről van szó, amelyben a társadalmi naturalizmus rendőrségi drámával vegyül, a feszültség meg nő, egyre nő, a

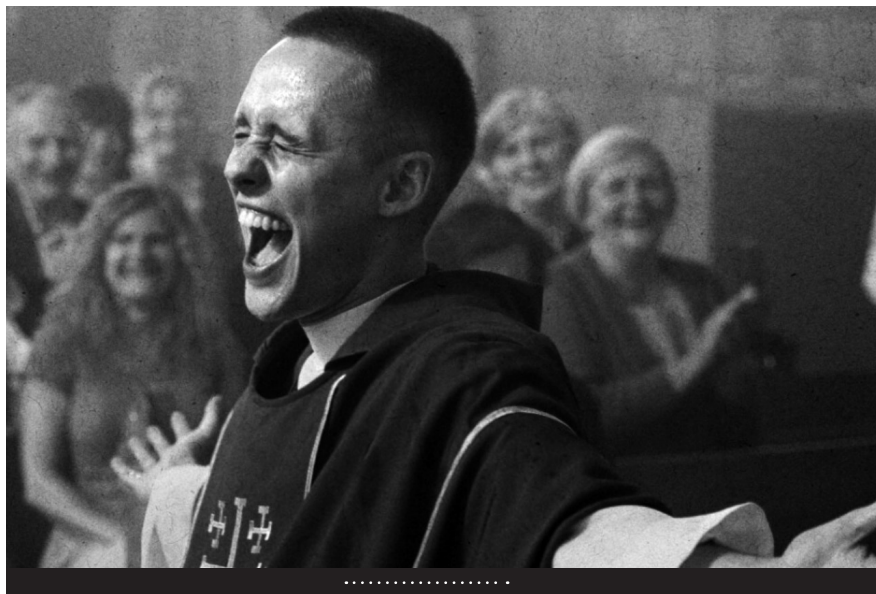
Bartosz Kruhlik:  
**Szupernóva**  
(Martin Hycnar)

cselekmény egyre sűrűbb, már-már az az érzésünk, egy rossz mozdulat, egy óvatlanul meggyújtott gyufa elég, hogy bekövetkezzen a robbanás, és minden porig égjen.

Ez a *Szupernóva*, a megkésett *Lengyel filmtavasza* nyitó darabja, az elsőfilmes Bartosz Kruhlik szerzői filmje. A budapesti Lengyel Intézet immár hagyományosan minden év tavaszán filmhét keretében mutatja be az előző esztendő legjobb alkotásait, az eseményt idén májusban azonban a járvány miatt őszre halasztották, és végül október közepén is csak online lehetett megrendezni, szerényebb keretek közt, mindössze négy filmmel, köztük Jan Komasa időközben Oscarra is jelölt, az idei európai filmdíj várományosai közt is számon tartott *Corpus Christi*jével, amelyet – az őszi filmtavasza paradox következményeképp – már nálunk is játszották a mozik. Meglepetésnek és szenzációnak megmaradt hát a debütáns fiatal rendező *Szupernóva*-ja, akinek már a tőzdi filmakadémia hallgatójaként készített etűdjeire is oda kellett figyelni, de aki most a görög drámák hármasesységét tudatosan vállaló filmjével, amelynek metaforikus címe nemcsak a nagyerejű, rendkívüli fényhatású kozmikus csillagrobbanásra utal jelképesen, hanem a filmre vitt tömény országúti esetben rejlő társadalmi robbanóerőre is, ugyancsak felhívta magára a figyelmet.

A *Szupernóva* leginkább tehát egy olyan üst, amiben sok minden fortyog és zakatol. A tudathasadásos társadalom egyéni ambíciók zászlaja alatt vívott lengyel-lengyel háborúja vésztlő közelbe hozza az óriásplakátok olcsó közhelyeit, olyasformán, ahogy Patryk Vega, a lengyel film újszülött fegyverese szereti elhinni és szó szerint venni e bombasztikus szövegeket. Ha aljasság, hát legyen szélsőséges és elvetemült, ha tragédia, hát legyen végzetes, hulljon darabokra tőle egész ismert világunk, minden érték veszítse el az értékét, az erkölcsi felháborodás meg forduljon csak véres útszéli bosszúba. A film dinamikája, sajátos pörgése aligha született volna meg Wojciech Smarzowski hatása, kemény társadalomkritikája és antiklerikalizmusa nélkül, de ott érezni benne a Małgorzata Szumowska-féle lengyel vidék provincializmusát és pietizmusát is, a leginkább azonban a társadalmi érzékenységükről ismert





Dardenne fivérek verizmusát, akik mindig a kulturális és szociális nyomásnak kitett gyengébb hőst védik, és úgy dokumentaristák, akárcsak Kruhlik, hogy ragaszkodnak a jól kidolgozott színészi alakításokhoz. Kruhlik ráadásul kevésbé ismert, többnyire vidéki színházakban játszó színészekkel dolgozik, és egy sor nagyszerű alakítást tár elénk, a radomi Marek Braun rokon rendőrében megtráztató dráma dűl, Marcin Hycnar romlott politikusában önpusztító agresszivitás, ami nemcsak hazug életéből fakad, de abból is, hogy semmiképp sem kíván tükörbe nézni.

Adva van egy közúti baleset, ami önmagában szörnyűség, Van tettes, vannak áldozatok, vannak tanúk. És ott van benne a mai agresszív, megfélemlített, részeges, bigott Lengyelország, de ott van benne a csupa érzelem és csupa vágyakozás Lengyelország is. De létezik a filmnek egy intímabb olvasata is: az egymással összefonódó és egymással összeegyeztethetetlen emberi sorsok egész galériáját bemutatja. Erős, magával ragadó, jól megcsinált mozi.

Nekem ez a film volt az idejé a lengyel filmhéttől igazi tétje. Természetesen a *Corpus Christi* mellett, amelyről Pauló-Varga Ákos méltán állapította meg a májusi *Filmvilágban*, hogy a kortárs lengyel film megkerülhetetlen remeke, mintegy a kallódó huszonévesek világaról. Számomra az a leginkább irigylésre méltó a filmben, ahogy a rendező Komasa ennek az isten háta mögötti falunak a sérült közösségét látja, ame-

Jan Komasa:  
**Corpus Christi**  
(Bartosz Bielenia)

lyet teljesen megbetegített és gyűlölettel itatott át a közel-múltban történt, fiatal halálos áldozatokat követelő autós baleset. Daniel, a javító intézetből szabadult álpap (Bartosz Bielenia), aki alig érti a rituálét, aminek eleget igyekszik tenni, nagyon is érti azt a valamit, ami Komasa szerint a lényeg, az „isten szikra”, a keresztény hitben rejlő társadalmi kötőanyag, ami újra egységbe forraszthatja az atomjaira hullott közösséget. A film elhiteti velem, hogy Daniel igazabb pap és főként igazabb ember, mint azok a papok, akik közé kíváncsiságból, vágyakozásból és – nem túlzás – hivatástudatból ügyesen betornászta magát. És akik közül – hisz utána nyúlnak egykori csibésztársai, de amúgy is leleplezné az egyházi rendszer mechanizmusa – előbb-utóbb kivetik. De úgy vetik ki, mint igazat a hamisak közül, és nem fordítva, ami formálisan vagy jogilag maga a tényállás. Vagyis a hamis pap az igazi, nem az igaziak – micsoda bibliai történet, tessék csak elolvasni Jézus konfliktusait kora papságával! –, mert jobban érti az eljátszott szerepben rejlő hivatást, mint akik e hivatásra tették fel az életüket, de elkényelmesedtek és elfásultak, amit ő nem engedhet meg magának, mert akkor miért csinálja. Komasa, aki egy interjúban hívőnek vallja magát, nem Smarowski vagy Szumowska antiklerikalizmusával nézi ezt a történetet, hanem belülről, mintegy az önkritikus hívő szemével, és így mond humanista ítéletet – kivételes intelligenciával és empátiával

–, ami azokat is elgondolkoztatja, akik az egészet kívülről szemlélik, és kissé megmosolyogják. Ettől lesz Daniel különös és kissé perverznek tűnő kalandja, látványos bukása ellenére reménykeltő. És ebben hasonlít mind a két film – ez is, a *Szupernóva* is – mert hisz a beteg, megosztott, gyűlölettel átitatott társadalom gyógyulásában.

A másik két film, az *Ikarosz. Mietek Kosz legendája* és *Az edző lánya* kevesebb szellemi muníciót tartogatott, noha két erőteljes rendezőegyeniségéről van szó és két tiszteségesen megcsinált filmről. Kétségkívül a Maciej Pieprzycza rendezte *Ikarosz* az erősebb, díjat is nyert tavaly a gdyniai filmfesztiválon, David Ogrodnik alakítása emlékeztet a címszerepben. Magát a filmet mégis *Mietek Kosz*, a vak zongorazseni története élte, aki a hatvanas években virágkorát élő lengyel jazz meghatározó egyénisége volt, számottevő hatást gyakorolt a hangzásvilágára, fejlődésére. Minden sikere ellenére azonban végzetesen magányos maradt, míg egy szép napon kilépett az ablakon – van, aki ma is meg van győződve, hogy *Ikarosznak* hitte magát, el akart szállni, ahogy vallomása szerint a zenével is mindig repült, azért tette. Pieprzycának mégsem sikerült e szívszorító történetből kiolvasni a mai katarzis lehetőségét, az *Ikarosz* egyszerű életrajzi film maradt. *Az edző lánya* még annyi sem. Łukasz Grzegorzek filmhőse egy teniszedző, aki tizenhét éves lányából zseniális játékos szeretne nevelni. Egy darabig megy a dolog, együtt járnak mindenféle teniszversenyre. Ám egyszer hozzájuk csapódik egy Igor nevű fiú, ő is teniszezik, de más dolgokra is rányitja a lány szemét, cigarettára, alkoholra, szerelemre. A lány fellázad, szembeszáll a zsarnok apával, többé nem akar teniszütőt látni. A szerencsétlen edző kénytelen megelégedni lányával szerelmével: Igorból próbál igazi teniszeseztőt faragni, aki szívesen dolgozik a keze alatt. A tanulságot el sem mondom, annyira közhely. A saját ifjúkori vágyait lányán beteljesíteni igyekvő apára, aki – ráadásul híján minden empátiának – elég nagy akarnok, csak kudarc és boldogtalanság várhat. Kérdés, hogy ez a tanulság megér-e egy filmet.

Érdekes egybeesés, hogy mind a négy film megtörtént esetet dolgoz fel. Hogy mennyire más eredményre jutottak, az külön tanulságos. •

ROALD DAHL: BOSZORKÁNYOK

# Nem gyermekese

TÜSKE ZSUZSANNA

DAHL 1983-AS RÉMMESÉJE SZEMÉLYES TRAUMÁN ALAPULT.

**H**a minden idők legrémissztöbb gyermekfilmjét kellene megnevezni, az 1990-es *Boszorkányok* komoly eséllyel indulna befutóként. Egy norvég kislány, aki rejtélyes módon eltűnik lakóhelyéről, majd egy nap szülei felfedezik a nappalijuk falán lógó festmény rabságába zárva – ha esetleg nem pont ez a hátborzongató epizód, akkor a boszorkánytalálkozó grandiózus jelenete és az álcaiból kilépő, démonikus főboszorkány gyomorforgató képe garantáltan beég bárki tudatába, legyen az a kiskorú vagy akár a felnőtt közönség tagja. Ahhoz, hogy egy ilyen ikonikus, mára akár mesefilm-klasszikusnak mondható alkotás szülessen, szükség volt egy nagyszerű alapanyagra, Roald Dahl azonos című, 1983-as regényére, amely – a majdnem teljes szöveghűségéből adódóan – szinte kész forgatókönyvként kínálkozott az alkotók számára. A látszólag könnyed, tarka színekben pompázó gyermektörténetek és a felnőtteknek szóló, fekete humorú, meghökkentő mesék mágusa, pályájának ezen meghatározó művébe is beleszó olyan önéletrajzi vonatkozású visszatérő motívumokat, amelyek – a közvetlen írói stílus mellett – még személyesebbé teszik a világirodalom egyik legelismertebb alkotását.

A történetet egy név nélküli 7 éves angol kislány elbeszéléséből ismerjük meg, aki – miután szülei tragikus autóbalesetben elhunytak – norvég nagymamájához kerül Angliában. A szabad szellemű idős hölgy korántsem átlagos nagyszülő – egykori boszorkányvadászként kiokosítja a kislút arról, hogy a világ minden országában léteznek kedves, decens hölgyek álcaja mögé bújó banyák – élükön a félelmetes, Nagy Főboszorkánnyal –, akik gyerekekre vadásznak és ki akarják őket irtani a Föld színéről. A borzongató kalandok csak akkor kezdődnek el, amikor

a nagymama tüdőgyulladást kap, és az orvos a tervezett norvégiai nyaralás helyett Anglia déli partjára, Bournemouthba küldi unokájával. A gyógyuláshoz kiváló luxushotelben ugyanis a kislút – a sok rémtörténet után – egyszer csak szemtől szemben találja magát egy gyermekvédő egyletnek álcázott boszorkányhordával és magával a Nagy Főboszorkánnyal, aki egy új ördögi terv segítségével készülő kipusztítani Anglia teljes gyermekállományát.

A fanyar iróniával átszőtt, könnyed stílus és a szín pompás mesevilág egyetlen Dahl gyerekkönyvben sem fedi el azt a sötét és szívszorító alaptételt, miszerint a gyermeki lét a szorongás, a fenyegetettség, a kiszolgáltatottság vegyítiszta állapota, a gonosz erőket pedig a felnőttek testesítik meg, épp ezért bármilyen hétköznapi helyzetben vagy hétköznapiak tűnő figura személyében, bármikor lecsaphat a veszély. Dahl szótárában kétféle menekülési lehetőség létezik egy gyermek számára: ha elmerül saját fantáziavilágába vagy örök álomra hajtja a fejét. Dahl-nak magának is korán meg kellett tanulnia szembenézni a fájdalommal: csak négy éves volt, amikor hét esztendősnővére vakbélgyulladásban meghalt, majd egy hónapra rá édesapját is elveszítette. Felnőttként is kijutott neki a súlyos tragédiából: elsőszülött kislánya, Olivia, nyolc évesen elhunyt agyvelőgyulladásban, amit az író soha nem tudott feldolgozni. A gyermeki szenvedés és az árvaság visszatérő motívumai tehát Dahl esetében nem papírszagú fikciós traumák – hanem valódi sorcsapások szerzői lenyomatai. Ahogy az író

*Szófi és a HABÓ* című művével halhatatlanságot ad elsőszülött gyermekének, úgy a *Boszorkányok* is tekinthető egyfajta személyes hangvételi összegzésnek. A kiskorú főhős által megfogalmazott keserű tanulságból saját múltjának fájdalmai is kihallatszanak: „Egyáltalán, miért is olyan csodálatos dolog gyerekek lenni? Miért lenne szükségszerűen bármennyivel is jobb, mint egernek lenni? Tudom, hogy az egerekre néha vadásznak, néha megmérgezik, vagy elkapják őket csapdával. De néha a kislúkat is megölik. A kislúkat elüthetik autókkal, vagy meghalhatnak valami szörnyű betegségben. A kislúknak iskolába kell járniuk. Az egereknek nem.” A *Boszorkányok* gyomorszorító horrorvilága, naturalisztikus képei, kezdve a kékharisnyáknak öltözött ragadozók valódi, viszolyogtató küllemének leírásától, a kislút csapdába esésének és testi szenvedéseinek érzékletes ábrázolásáig, a szerző saját szorongásának kifejezőeszközeivé válnak. Dahl írói zsenialitása és erős szíve azonban mégsem hagyja, hogy főhőse, olvasója vagy akár saját maga alámerüljön a szomorúságban – a kézjegyévé vált, furfangos játékoság és a túléléshez szükséges humor élénk színeivel átfesti a legsötétebb tónusokat és hősies kalanddá keretezi át a sorcsapásokat.

KOLIBRI, 2020.



ROBERT ZEMECKIS: BOSZORKÁNYOK

# Banyapara

VAJDA JUDIT

ZEMECKIS ADAPTÁCIÓJA SOK MINDENBEN FELÜLMÚLJA ROEG KLASSZIKUSÁT.

Nicolas Roeg Roald Dahl 1983-as kisregényén alapuló fantasyját a közvélekedés kvázi tökéletes adaptációnak tartja. Akik azonban így gondolják, megfedkeznek a tényről, hogy a rendező, állandó forgatókönyvírójával, Allan Scott-tal karöltve a könyveredeti szívszorító zárlata helyett (miszerint egérré változtatott főhősünk nemhogy nem bánja, hogy nem kislükként, hanem rágszálóként kell leélnie az életét, de még azt sem, hogy ez az élet így sokkal rövidebbre lesz szabva, mivel nem akar korábban meghalni a nagymamájánál – ami Dahl életrajzi adatai ismeretében még

„Kalandokká keretezi át a sorscsapásokat”  
(Robert Zemeckis: Boszorkányok – Anne Hathaway)

szívbemarkolóbb) konformista happy endet erőltetett a végére.

Robert Zemeckis első hallásra feleslegesnek tűnő remake-je viszont a legjobb elemeket vette át mind a könyvből, mind a Roeg-féle változattól. A Nagy Főboszorkány szerepében érezhető élvezettel lubickoló Anne Hathaway szemmel láthatóan sokat merített az 1990-es verzió sztárjától, Anjelica Houstontól (főleg, ami a figura mozgását és gesztusait illeti), de a boszorkányok förtelmes külseje (mind eredeti formájukban, mind patkányvá változtatásuk után) és a rágszálóvá alakulások vizuális megvalósítása is nagyban emlékeztet a meglepően hiteles trükkökkel és maszkokkal dolgozó korábbi alkotásban látottakra. A megárvuló főhős kislükként és szeretett nagymamája közti szoros kapcsolatot azonban (ami a könyvnek is fontos részét képezte) a *Forrest Gump* direktora ügyesebben ragadta meg Roegnél. Kifejezetten szép az a szekvencia, amelyben azt láthatjuk, hogyan próbálja meg az Octavia Spencer által alakított karakter felvidítani szomorkodó unokáját, és elfeledtetni vele a gyászát.

Habár a szívmengető *Forrest Gump*on kívül Zemeckis mögött van egy *Jól áll neki a halál* is, a szórakoztatás nagymestere oldalán vélhetően inkább alkotótársai, a dark fantasy és a horror területén otthonosabban mozgó Alfonso Cuarón és Guillermo del Toro gondoskodtak arról, hogy az új *Boszorkányok* még Roegénél is hátborzongatóbb legyen. A két mexikói cimboráé, azaz a Harry Potter franchise első igazán horrorisztikus darabját, *Az azkabani fogoly* címűt jegyző Cuarón, illetve

az *Ördöggerinc* vagy *A faun labirintusa* direktoraként ismert barátja producereként, illetve Del Toro emellett forgatókönyvíróként vett részt a produkcióban, és egyértelműen rajta hagyták a kézjegyüket. Míg Roeg némileg visszafogta magát, az új *Boszorkányok* alkotói gátlástalanul tobzódnak a horrorban, a banyák megszett szájától kezdve a Nagy Főboszorkáynak az Az bohócáéra emlékeztető félelmetes cápafogain át az olyan egyéb horrorfilmes utalásokig, mint a Frankenstein menyasszonyáéhoz hasonlóan magasra tornyozott frizura.

Minden bizonnyal Del Toróhoz köthető az a változtatás, hogy a könyveredeti nagymama és unoka duója mellett itt sokkal nagyobb szerep jut a főhősön kívül egérré változtatott többi gyerekek (sőt: az örökké éhes Bruno Jenkins figurája mellé a diverzitás jegyében hozzáírtak egy kislány egérgyereket is), akik hatékony kis akciócsoportként hajtanak végre összehangolt támadásokat a boszorkányok ellen, azaz igazi csapatként működnek együtt – ahogy azt az alkotó korábbi filmjében, *A víz érintésében* is láthattuk. De a gyerekként katolikus nagymamája által nevelt Del Toro sejthető amögött a módosítás mögött is, hogy az új *Boszorkányok*ban kifejezetten hangsúlyos szerep jut a vallásnak (a nagymama a hit erejét kiemelve biztatja árvaságra jutott unokáját az Isten által rá mért csapás bölcs elfogadására).

Mindezek a módosítások azonban mit sem változtatnak azon, hogy Zemeckis, Cuarón és Del Toro közös alkotása példásan hűséges Roald Dahl eredeti művének szellemiségéhez. Noha időnként ugyan túlcsoportul benne a CGI, Roeg filmjének kopottas kortárs világához képest a hatvanas évek kirobbanó szín- és minotaorgiáját, illetve legjobb slágereit hasznosító adaptáció a szív mellett a szemnek és a fülnek is maradandó élményt nyújt – amit az angolszász közönségtől eltérően a magyar nézők hálístennek a moziban élvezhetnek.

**BOSZORKÁNYOK (The Witches)** – amerikai, 2020. Rendezte: **Robert Zemeckis**. Írta: **Roald Dahl** regényéből **Robert Zemeckis** és **Kenya Barris**. Kép: **Don Burgess**. Zene: **Alan Silvestri**. Szereplők: **Anne Hathaway** (Főboszorkány), **Octavia Spencer** (Nagy), **Jahzir Kadeem Bruno** (Kislükk), **Stanley Tucci** (Stringer). Gyártó: **ImageMovers / Warner Bros. Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 105 perc.



IDIOT PRAYER – NICK CAVE ALONE AT ALEXANDRA PALACE

# Közönség nélkül

DÉRI ZSOLT

IGAZÁN SZERENCSEK VAGYUNK: A 2010-ES ÉVTIZED MINDEGYIK NICK CAVE & THE BAD SEEDS-ALBUMÁHOZ LÁTHATTUNK MOZIBAN EGY-EGY FILMET!

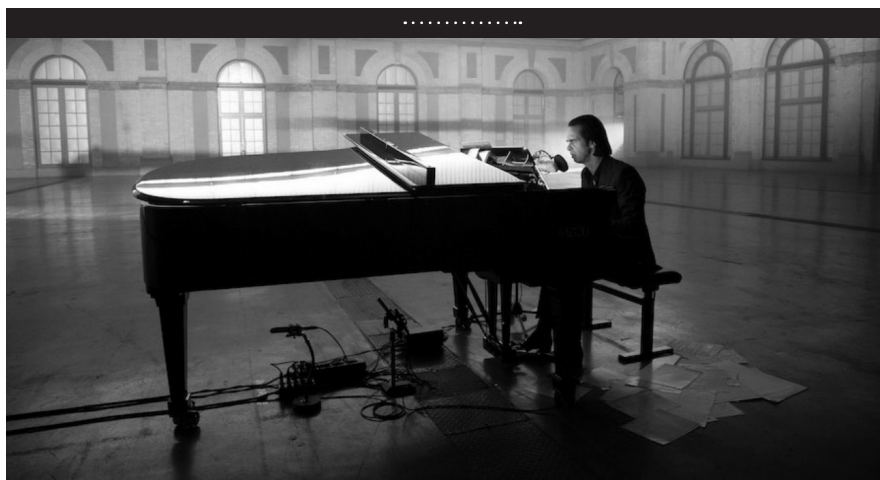
A 2013-as *Push The Sky Away* nagylemez idején Iain Forsyth és Jane Pollard által rendezett *20000 nap a Földön* egy fikcióval spékelt portréfilm volt az ausztrál rockpoétáról. A 2016-as *Skeleton Tree* album megjelenéséhez igazítva Andrew Dominik rendező 3D-ben forgatott *Még egyszer, érzéssel* című dokumentumfilmje a zenekari stúdiófelvételekkel párhuzamosan azt mutatta be, hogy a dalszerző-énekes és felesége hogyan dolgozzák fel ikerfiaik egyikének, a brightoni sziklákról 15 évesen halálba zuhant Arthurnak az elvesztését. A még szintén a gyászmun-kából születő *Ghosteen* című tavaly őszi dupla lemez megjelenése körül adott zongorás szólófellépések dalparkját és hangzását pedig – trilógiazáróként – az idei *Idiot Prayer – Nick Cave Alone at Alexandra Palace* koncertfilm örökítette meg speciálisan izolált formában.

A 2019 januárjától 2020 januárjáig húzódo intim szólóturnénak *Conversations with Nick Cave* volt a címe, de a júniusban forgatott film-ben már nincs semmiféle beszél-

getés a dalok között, sőt közönség sincs az előadó körül – a rendezést is magára vállaló zongorista-énekes az *Idiot Prayer* koncertprogramját a koronavírus-karantén idején vette fel a díszes londoni Alexandra Palace rendezvényközpont egyik üresen kongó termében, az ír operatőr Robbie Ryan (*A kedvenc, Házassági történet, Sajnáljuk, nem találtuk otthon* stb.) kamerája előtt. A július végén fizetős *livestream* formájában debütáló anyag kibővített moziverziója november elején került néhány napra a filmszínházakba.

A *Ghosteen* nyitódalának, a *Spinning Song*nak a szövegével induló filmben Cave kifogástalan Gucci öltönyben ül le egy Fazioli hangversenyzongorához, melynek makulátlan fekete lakkozásán tükröződik az üres koncertterem struktúrája. A *fekete zongora*, ami már egy másik vizionárius poétánál is a halálba torkolló élet szimbóluma volt, puritán zenei kíséretet szolgáltat a súlyos hangú ausztrál dalszerző-énekes szürrealista-egzisztencialista szövegeihez, melyekben a bibliai utalások

„A halálba torkolló élet szimbóluma volt”  
(Nick Cave)



keverednek popkulturális ikonokkal, az ördöggel cimboráló bluesman Robert Johnsontól Marilyn Monroe-n és Steve McQueenen át Miley Cyrusig.

Az 1957-es születésű Nick Cave a Bad Seeds 1984-ben indult diszkográfiájából kísérezzenekar nélkül is jól érvényesülő dalokat válogatott (a lebegős *ambient* hangzású *Ghosteen* számai mellett legtöbbit a zongoradominanciájával korszakhatár-jelölő 1997-es *The Boatman's Call* albumról), de még a Grinderman kvartettprojekt 2007-2010 közti repertoárjából is áthangszerelt két számot. A film címét adó 1997-es *Idiot Prayer* sosem játszott korábban koncerten, a *Skeleton Tree* idejéből való *Euthanasia* című kiadatlan szerzeményét pedig itt hallhatták először a rajongók.

A lecsupaszított szuggesztív előadás nem törekszik nagy vizuális változatosságra, nagyrészt sárga, párszor sötétkék, egyszer lila fényben úszik. A komoly művész az (*Are You*) *The One That I've Been Waiting For?* végén furán felnevet, a *Palaces Of Montezuma* elején belekortyol teájába, a *Man In The Moon* végén szűrös szemmel néz ki a képkivágaton kívülre. A *Nick Cave Alone at Alexandra Palace* alcím ellenére nincs *teljesen* egyedül, két beállítáznál fel is tűnik mellette az operatőr és az öt fahrtkocsin tologató bűhnés figurája.

Az *Idiot Prayer* november végi 22 számos albumkiadásának is alapjául szolgáló nyári koncertfilm-közvetítés ott ért véget, mikor a *Galleon Ship* után Cave felállt a zongorától és kísétált a képből. A mozinézőknek azonban még jutott tőle egy négyszámos ráadásblokk is: két saját dal (*Love Letter*, *Watching Alice*) és két feldolgozás egy-egy 1971-es klasszikusból – a legelső Nick Cave & The Bad Seeds-lemezét nyitó *Avalanche* című Leonard Cohen-szerzeményből és a filmet „a sírba táncoltam magam” sorral záró *Cosmic Dancer* című T. Rex-balladából, melyet az idén tavasszal koronavírusban elhunyt Hal Willner producer szeptemberben posztumusz kiadványként megjelent sztárparádés Marc Bolan-tribute albumához rögzített.

**IDIOT PRAYER – Nick Cave Alone at Alexandra Palace** – angol koncertfilm, 2020. Rendezte: **Nick Cave**. Zene: **Nick Cave**. Kép: **Robbie Ryan**. Producer: **Peter Knowles**. Forgalmazó: **Pannonia Entertainment**. 118 perc.

AMÍG TART A NYÁR

# Tejfogak koccanása

MARGITHÁZI BEJA

ELBŰVÜLŐ, KARCOS ÉS VIBRÁLÓAN IRONIKUS ELSŐFILM AZ UTOLSÓ NYÁRRÓL.

Az ausztrál kertvárosi felsőközéposztály családi szennyese elsőre semmiben sem különbözik az oly sokszor megénekelte-elsiratott amerikaiaktól, melyben az anyagi jólét rendezett és patyolattiszta díszletei között a szülők – elfojtások ellenére is kitüremkedő – frusztrációi a gyerek(ek)et nyomasztják, a hazugságok és hamisságok fojtogató légkörében pedig előbb-utóbb borítékolhatóan bekövetkezik valami mindent és mindenkit magával rántó rettenet. Shannon Murphy Velencében díjazott elsőfilmje ennél is tovább megy: a gyógyszerfüggő pszichiáter apa és egykori zongoraművész anya elvárásainak és féltésének tárgya egyetlen, tizenéves lányuk. Milla kötelező hegedűóráihoz és kamaszkori lázadásához egy végstadiumos rákbetegség és egy pár évvel idősebb drog-díler punk képében berobbanó első szerelem tartozik; a hajléktalan Moses pedig hamarosan be is költözik a kerti medencés, növényekkel és minimalista eleganciával berendezett szülői házba. A látszólag émeletítően túltolt motívumtár meg-

lepő módon nem fullad giccsbe vagy érzélgősségbe, sőt, olyan szokatlan és szabálytalan szerkezetbe rendeződik, amitől az *Amíg tart a nyár* mindvégig provokálja és zavarba ejti, végül pedig teljesen elvarázsolja a nézőjét.

A színházi és televíziós munkák világából érkező Murphy készen kapta Rita Kalnejais azonos című színdarabjából készült forgatókönyvét, annak jól kitalált főhőseivel és gondosan elhelyezett fordulataival együtt. Az alapvetően négy főszereplőre komponált, enyhén kamarajellegű darab remekül filmszerűsíthető alapanyagnak bizonyul Murphy kezében, aki karakteres ízléssel és formabontó humorral tölti föl levegővel, színekkel, zenével és gesztusokkal ezt a szabálytalan drámát. A poétikus fejezetcímekkel ellátott jelenetek annak a nyárnak a történetét mesélik el, mely Milla életében több évre elég fordulatot hoz; rajta keresztül, az ő figyelmét, benyomásait, klausztrófiáját, majd felszabadulását rekonstruálva szerveződik a film, amely végül az egész furcsa „család” nevelődési történeté-

„Formabontó humorral tölti meg”

(Eliza Scanlen és Toby Wallace)

vé lényegül át. És bár az egyes szereplők és események számtalan részlete homályban marad (a kemoterápia, az iskolaév vége, Moses családi háttere), az ökonomikusan adagolt információk mégis kellően erős alapot szolgáltatnak a drámai ívnek, amit Murphy inkább kinagyított, töménységükkel beszédes szituációkon keresztül mutat meg. A hétköznapi valóságnak ez az érzékeny keresztüli, érzékeny megragadása az „új szenzibilitás” ezreforduló utáni trendjét idézi, de annak nem a Michel Gondry- vagy Wes Anderson-féle kimódolt, teatrális változatát; Shannon Murphy világa, esetlen, idegesítő karakterek iránti vonzalma sokkal közelebb áll az amerikai független filmes Miranda July *quirki* mozijához vagy a brit Andrea Arnolds nyers, érzéki hangütéséhez. Első perctől világos, hogy az *Amíg tart a nyár* összes fő- és mellékszereplője, a szülőktől a hegedűtanárig, az osztálytársaktól a terhes szomszédlányig „problémás”; Murphy azonban egytől egyig tiszteli ezeket a zakkant, irracionális alakokat, kitartó türelme pedig annak a lehetőségét kínálja fel, hogy a túlaggódás, a gyógyszerfüggőség vagy éppen a magány háttérét, okait belülről értsük meg.

Így lehetséges az, hogy miközben a történet a visszafordíthatatlan végkifejlet felé araszol, a filmben és a filmmel egyre csodálatosabb dolgok történnek: szokatlan színskálák, friss tónusok, hegedűdarabokból, Mozart opuszokból és elektro-akusztikus kísérleti zenéből szőtt hangfüggönyök teszik egyre tapinthatóbbá azt a nem is evilági atmoszférát, amelyben Milla, a szülei és Moses egyre rövidülő fáziskésésekkel értik meg az utolsó nyár, a leghétköznapibb dolgok és az együtt töltött idő jelentőségét. És ugyan a befejezésben Murphy a végsőkig elmegy a szentimentalizmus és a naturalizmus közti késélen táncolásban, a finálé flashbackjével ezt is sikerül elegánsan korrigálnia – ahogyan egész filmje az szabálytalanság szépségét hirdette.

**AMÍG TART A NYÁR (Babyteeth)** – ausztrál, 2019. Rendezte **Shannon Murphy**. Írta: **Rita Kalnejais**. Kép: **Andrew Commis**. Zene: **Amanda Brown**. Szereplők: **Eliza Scanlen** (Milla), **Toby Wallace** (Moses), **Essie Davis** (Anna), **Ben Mendelsohn** (Henry). Gyártó: **Screen Australia**. Gyártó: **Mozinet**. Feliratos. 118 perc.



A BANK

# Viszik a bankot

HUBER ZOLTÁN

**AZ ÉSZT SOROZAT A RENDSZERVÁLTÁS FORDULATOS ÉVEIT EGY BANK FELEMELKEDÉSÉNEK TÖRTÉNETÉN SZŪRI ÁT.**

A rendszerváltás turbulens időszaka eszményi sorozat-alapanyag, a téma komplexitása azonban komoly kihívásokat tartogat az alkotók számára. A nemes feladatot *A bank* észt alkotói úgy oldották meg, hogy a valós események és személyek ihlette történetet csupán sorvezetőül használva különféle emberi sorsokat terítenek elének. A tablószerűen építkező tíz epizód a kilencvenes évek közepétől a 2008-as pénzügyi válságig követi az ország átalakulását, de a történelmi tények áttekintése helyett a sorozat elsősorban a változó korhangulat megragadására koncentrál. A több szempontból is hiánypótló vállalás a megszilárduló kapitalizmus személyes következményeit az abszurd, a szürreális és a minimalizmus sajátos keverésével közelíti meg, ezért különleges színfolt a gigantikus kortárs kínálatban.

Az észt alkotók nem véletlenül fókuszálnak épp a bankszektorra, a balti államok lenyűgöző gazdasági fellendülésében ugyanis a születő-átalakuló pénzügyi intézetek valóban kulcsfontosságú szerepet játszottak. Az egykori keleti blokk más országaival ellentétben a szovjet utódállamoknak nemcsak az önálló monetáris intézményrendszert kellett ki-

építeniük, de az örökölt rubeltől is meg kellett szabadulniuk. A rendkívül liberális és innovatív gazdaságpolitikát folytató Észtország az esetleges káoszt vállalva elsőként lépett, ami hatalmas lehetőségeket jelentett a gyorsan kapcsolódó üzletemberek számára.

A sorozat középpontjában álló Nordbank vezetői az elsők között ismerik fel az új piac törvényszerűségeit és a zavaros viszonyokat kihasználva gyorsan maguk mögött hagyják a lomhább versenytársakat. A nyugati szemléletű bank nem a lakosság, hanem a frissen alakuló elit pénzét forgatja, így pillanatok alatt a felpörgő gazdaság pénzügyi motorja lesz. *A bank* főhőse, a számokkal zseniálisan bánó Toomas egy benzinkútról kerül az események középpontjába és az ő személye a kapocs a legkülönbébb rétegekből kikerülő szereplők között. A bank excentrikus tulajdonosai, a jegybank illetékesei és a külföldi befektetők mellett nemcsak a Nordbank alkalmazottai és ügyfelei, de az áttételesen érintett kisemberek is felbukkannak.

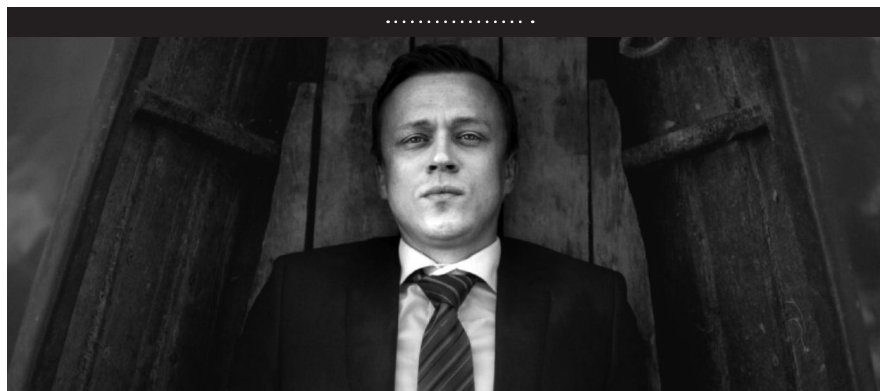
**„A magánélet kongó üressége ellenpontosza”**

A klasszikus történetmesélés helyett *A bank* alkotói különféle figurák szakmai- és magánéletéből kiragadott epizódokból, impresszionisztikus hangula-

tokból és groteszk helyzetekből építik össze a cselekményt. A kiszámítható dramaturgiai ívek helyett kacskaringósan alakuló egyéni sorsok rajzolódnak ki, az üzleti sikereket a magánélet kongó üressége ellenpontoszza. Az egyes epizódok nem jelzik az évszámokat és az aktuális gazdasági eseményeket sem magyarázzák el, ezekre legfeljebb egy-egy elejtett mondatból következtethetünk. *A bank* a rideg irodabelsők, neonban úszó partik, hideg fényű lakások szimbolikus tereibe vetítik a kiégett szereplők kaotikus lelki világát. A változások intenzívek, a célok homályos absztrakciók, az áldozatok váratlanok, a sodródás folyamatos és állandó.

Más rendszerváltókkal összevetve Észtország valóban hatalmas utat tett meg, hiszen a rozsdás posztszovjet állam alig negyedszázad alatt az irigyelt skandináv övezet szerves része lett. Bár az utólagos eredmények egyértelműen az észt modellt igazolják, a sorozat alkotói jóval sötétebb képet festenek rendszerváltásuk éveiről. Észtország anno a sokkerápiára szavazott és a pénzügyi szektort is csak minimálisan szabályozták, ami hosszabb távon valóban életképes rendszert eredményezett, az elkerülhetetlen csődök azonban komoly sérüléseket is okoztak. A kíméletlen vadkeleti viszonyok felvillantása és a siker ára mellett *A bank* az országba beáramló finn és svéd tőke árnyoldalait is megmutatja, ahogyan az orosz szomszéd fenyegető jelenléte is visszatérő motívum. A magyar néző számára talán furcsának tűnhet a politika szinte teljes mellőzése, mindez azonban nagyjából megfelel a valóságnak. Észtország talán épp azért lehet a kelet-európai rendszerváltozás egyik nagy nyertese, mert gazdasági kérdésekben általában az aktuális pártpolitikai érdekeken felülemelkedve döntöttek. A sorozat főszereplői ezért a nyakkendős közgazdászok, *A bank* pedig már csak ezért is egzotikus megközelítése egy olyan felfokozott időszaknak, ami a különbségek ellenére számunkra is nagyon ismerős lehet.

**A BANK (Pank)** – észt, 2019. Rendezők: Marianne Körver, Jan Erik Nögi, Rainer Sarnet és Juhan Ulfsak. Írta: Aero Epner és Tarno Jüristo. Kép: Mikkel Soe, Ants Martin Vahur, Meelis Veeremets. Szereplők: Liis Lindmaa (Pille), Sergio Vares (Toomas), Rosenberg Marek (Trader), Erki Laur (Viktor). Gyártó: Itamambuca. Forgalmazó: Duna Televízió. 10x50 perc.





utáni Tunéziáról, amely a diktatórikus rezsimtől való megszabadulás után, egy cseppet örült és kissé meghasonult, de mégis boldog.

ALFÖLDI NÓRA

## Egy humorista élete

En komikers uppvaht – svéd, 2019. Rendezte: Rojda Selersöz. Írta: Jonas Gardell. Kép: Erik Molberg Hansen. Zene: Jean-Paul Wall. Szereplők: Johan Rheborg (Juha), Loke Hellberg (Juha), Elisabet Xie (Jenny), Teo Dellback (Thomas), Jakob Eklund (Stefan). Gyártó: Anagram / Film i Vast. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 92 perc.

Juha ötvenes éveiben járó, Jegész Svédországban ismert és rajongott humorista, aki stand-up előadásaiiban előszeretettel mesél a hetvenes évek világáról, gyerekkorának azon szakaszáról, amikor először állt ki az társai elé, hogy az osztály bohócaként szórakoztassa őket. Arról azonban nem beszél, hogy ugyanebben az időszakban hogyan zaklatták, szecskáztatták és alázták meg az iskola vagány, falkába verődött tagjai a náluk gyengébbeket és kiközösítetteket. Arról is hallgatott egész életében, hogy ő is ehhez a csapathoz akart tartozni: a menők és erősek közé, még akkor is, ha az igazi barátai a szüntelen megaláztatásokat átélő iskolatársai voltak. Gyerekkori vágya, a felemelkedés a szociális ranglétra csúcsára, azonban felnőttkorát is beár-

## Tunéziai terápia

Un divan à Tunis – francia-tunéziai, 2019. Rendezte és írta: Manele Labidi. Kép: Laurent Brunet. Zene: Flemming Nordkrog. Szereplők: Golshifteh Farahani (Selma), Majd Mastoura (Naim), Hichem Yacoubi (Raouf), Aisha Ben Miled (Olfa), Feryel Chammar (Baya). Gyártó: Kazak Productions. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 88 perc.

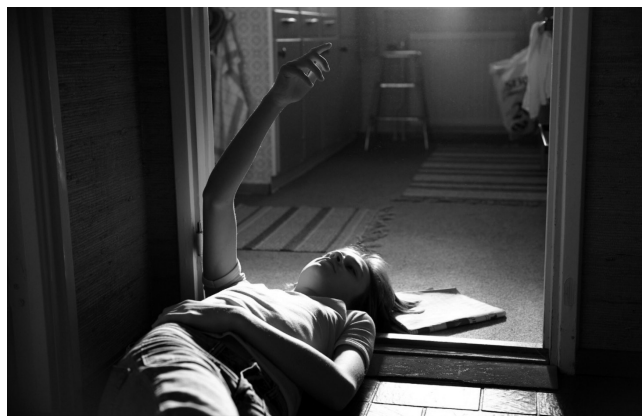
Az arab világ évről évre csodás kincsekkel lepi meg a hétköznapi filmbarátot, ám napjaink zűrzavaros politikai és kulturális konfliktusai miatt, viszonylag ritkának számít az, hogy egy muszlim alkotó identitásmagyarázatát könnyed vígjátékba csomagolja. Manele Labidi rendező azonban bátran teszi félre a kortárs iszlám világ misztikumainak taglalását és a fejben terrorizmussal, csadoros nőkkkel előítélkező nézőt egy másik perspektívába helyezi. Igaz Labidi némiképp könnyített pályán játszik, *Tunéziai terápia* című filmjében egy olyan országról mesél, amely

izolált ugyan, de történelme folyamán nem jellemezték valási villongások, és az iszlám hagyománytisztelet mellett békésen megfér a modern nyugatias életforma is.

Selma 35 éves szingli nő, dekről gyűjt rá, farmert hord és tetoválást visel, Párizsból költözik vissza Tunéziába, ahol pszichológus szeretne lenni. Hagyományos freudi díványát nagynénje és nagybátyja család házában tetőterében állítja fel, ide várná pácienseit. Miután felmerül a probléma, ugyan melyik arab vágyik pszichoanalízisre – ami 2011 előtt tiltott dolog is volt az országban – egy szépségszalonn vezetőjével sikerül bartelt kötnie, és kliensekre szert tennie. Tunézia minden tipikus és minden bizarr lelke megfordul nála, a biznisz beindul. A következő akadály azonban az, hogy egy jóképű ám kissé rámenős rendőrtisztnek fel tudjon mutatni egy működési engedélyt, amit bizony nem könnyű az ország zűrzavaros bürokráciájában megszerezni. Selma szépen fokozatosan mindenben elbi-

zonytalanodik az engedélyszerzés pokoljárása és az egyre kaotikusabb pszichoszeánszok alatt, ám egy szolid idegösszeroppanás után mégis úgy dönt, hogy nem adja fel.

Manele Labidi izgalmas tempóban, szép motívumokkal szövi meséjét az identitás kereséséről. Főhősnője egy modern, emancipált nő, aki otthon van ugyan, mégis idegennek érzi magát abban a hagyománytisztelő közegben, amit életteréül választott. Soha ilyen szépen nem meséltek még az arab tavaszról vagy a 2011-es forradalom









## Rebecca

**Rebecca** – brit-amerikai, 2020. Rendezte: Ben Wheatley. Írta: Daphne du Maurier regényéből Jane Goldman. Kép: Laurie Ross. Zene: Clint Mansell. Szereplők: Lily James (Mrs. de Winter), Armie Hammer (Max de Winter), Kristin Scott Thomas (Mrs. Denvers), Sam Riley (Favell). Gyártó: Working Title Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 121 perc.

**A**sorozatkészítés nagyiparosaként jeleskedő Netflix tűzijátékokkal felkonferált havi superprodukciónak rendszerint nagyobb a füstje, mint a lángja: a friss *Rebecca*val különösen nagy fába vágta a fejszét, tekintve, hogy egy filmtörténeti klasszikust, Hitchcock egyik alpművét gondolták újra. A '30-as évekbeli bűnelodrámá főhőse egy fiatal lány, aki az árvaság, a szegénység és a lenézettség után hirtelen álmai hercege oldalán találja magát, és hamarosan egy előkelő vidéki kastély, a Manderley-ház úrnőjeként kell helytállnia. A tündérmese azonban lassan átfordul lidércnyomásba, miután az eleve deficités önbizalmú lányra rátelepszik az az érzés, hogy a ház egykori ragyogó úrnőjével, az életében és holtában is megfoghatatlan Rebeccaval kell versengenie. A megfelelési kényszer, az ör-

## A chicagói 7-ek tárgyalása

**The Trial of Chicago 7** – amerikai, 2020. Rendezte és írta: Aaron Sorkin. Kép: Phedon PapaMichael. Zene: Daniel Pemberton. Szereplők: Eddie Redmayne (Hayden), Sacha Baron Cohen (Hoffman), Alex Sharp (Davis), Jeremy Strong (Rubin), John Carroll (Dellinger), Yahya Abdul-Mateen (Seale), Mark Rylance (Kunstler), Frank Langella (Hoffman bíró). Gyártó: DreamWorks Picture / Cross Creek Picture / Alibaba Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 130 perc.

**A**mikor 2007-ben Aaron Sorkin forgatókönyvet írt az amerikai történelem egyik leghírhedtebb bírósági tárgyalásáról, nem tűnt különösebben aktuálisnak az alapötlet, de még hiánypótlónak sem. A chicagói hetek tárgyalása az egyik legjobban dokumentált per, tucatnyinál is több filmben dolgozták már fel Godard-tól Peter Watkinsig. Sorkin verziója nemcsak az egy jelenetre eső sztárok számában különbözik az elődeitől, de tökéletes időzítése miatt is. Noha egy ideig

úgy tűnt, sikerül betemetni az ideológiai árkokat, az elmúlt évtized a kultúrharc erősödéséről szólt, amire a tüntetők és az *ancien régime*-et képviselő bíró kibékíthetetlen ellentétével Sorkin is reflektál – igaz, azt aligha sejtette, hogy 2020 nyara – a Covid-19-járvány mellett – ugyanúgy az utcai tüntetésekről, a rendőri brutalitásról és a polgárjogi szlogenekről fog szólni, mint 1968 augusztusa.

A dramaturgiai építmény felhúzásakor volt mire támaszkodnia az Oscar-díjas forgatókönyvírónak. A 2007-es, dokumentarista felvételeket animációs betétekkel ötvöző *Chicago 10* a bírósági jegyzőkönyvekre alapozva villantotta fel a kilenc hónapig tartó per kulcspillantatait, miközben az utcai harcokat flashbackszerű epizódokban mutatta be. A *chicagói 7-ek tárgyalása* is ezt a kottát követi, sőt a radikális hippik vezére, Abbie Hoffman Sorkin verziójában is főszerepet kap, és még a stand up ru-

tinjait is ugyanúgy narrációként használja fel. A dokumentarista hitelesség ellenére az íróként mindig vastag ceruzával dolgozó Sorkin nem tud kibújni a bőréből: az *Egy becsületbeli ügyhöz*, *Az elnök embereihez* vagy *A közösségi háléhoz* hasonlóan most is elrajzolt karaktereket mozgat – de ha kifinomultsággal nem is vádolható, történelmi allegóriaként és vitaindítóként tökéletesen betölti funkcióját a film.

BASKI SÁNDOR





jító kétség, hogy férje egy kísértetbe szerelmes, valamint Rebecca egykori komornájának és első számú rajongójának masszív pszichoterrorja olyan útra térítik a lányt, amely a személyiség végső felmorzsolódása és a teljes kétségbeesés felé mutat.

A Daphne du Maurier regényéhez több kulcspontra szövegű 2020-as verzióban az eredetileg egyfajta apafigurát megtettesítő és fájdalmas titkoktól magába forduló férj karaktere helyett hisztérikus zsúrfiút kapunk, és a kortárs értelmezésben nyilván szóba sem jöhetett passzívan sodródó, törekeny hősnő sem – helyette egy némileg érzékeny, de alapvetően öntudatos, cselekvő nőt állítottak középpontba, ami nemcsak feleslegesen hozzáírt jeleneteket eredményez, de a lélektani folyamatokat is teljesen súlytalaná teszi. A Netflix és a jobb napokat látott Ben Wheatley (*Vérturisták*) nem szorongtak annyit a régivel való összehasonlítgatás, mint az eredeti történet hősnője – alázatoskodás helyett lazára vették a figurát és Hitchcock mester nagyléptékű, minden elemében lenyűgöző pszichológiai thrillerét olyan könnyed kis tévéopusszá varázsolták, amelyért egy másik ismert nevet, Danielle Steelt, biztosan megenne a pasztell sárga irigység.

TÜSKE ZSUZSANNA

## Patrick

**Patrick** – belga, 2019. Rendezte: Tim Mielants. Írta: Benjamin Sprengers és Tim Mielants. Kép: Frank van den Eeden. Zene: Geert Hellings. Szereplők: Kevin Janssens (Patrick), Hannah Hoekstra (Nathalie), Jemaine Clement (Dustin), Pierre Bokma (Herman). Gyártó: Savage Film. Forgalmazó: HBO Go. *Feliratos*. 97 perc.

Patricket mindenki ismeri, de igazán senki nem kedveli: szüleivel egy nudista erdei kempinget vezet, a harmincas éveiben járó, autisztikus férfi emellett asztalosmunkákkal és szereléssel tölti a napjait. Amikor idős apja meghal, rögeszmés nyomozásba kezd: egy elveszett kalapácsot keres. A belterjes, már-már szektaként működő közösség bizarr, bogaras tagjai között fellángolnak a konfliktusok, és Patrick az összecsapások keresztútjébe kerül.

Tim Mielants Belgiumban és Amerikában forgatott sorozat-epizódok (*Terror*, *Légió*, *37-es kód*) után jutott el első nagyjátékfilmjéhez, a saját történeten alapuló mozi elsősorban a személyes emlékek alapján felépített abszurd, nyomasztó közeg ábrázolása és rideg társadalomkritikája miatt lehet emlékezetes. Mielants is csatlakozik a kortárs művészfilm Lanthimos- és Östlund-féle trendjeihez: az emberundor, a polgárpukkasztás és a közösségi konfliktusok

szentháromságát tűzi zászlajára. A film első jeleneteiben megpróbált esetlen humort végül teljesen beáldozza ezen témák és a sötétebb hangvétel javára. A tragikus és a komikus elemek vegyítése amúgy sem teljesen átgondolt, ezen a teljesen humorosra rajzolt dolgok, mint Dustin, a zenész figurája csak tovább rontanak. A helyenként naivan szép, a részleteknek és kompozícióknak mániákus figyelmet szentelő, egyenletesen okkersárga vizualitással felépített film majd összes jelenetében meztelen szereplőket látunk, akik ezt a ruhátlanságot pontosan olyan tudatosan és természetesen viselik, mintha kosztümökbe lennének öltöztetve, és bármerre is kanyarodik a történet, a *Patrick* végső soron az emberi kapcsolatok és az intimitás, a film és a pornográfia kapcsolatát kutatja. Főhőse, ahogyan a kempingben mindenki, folyton meztelen, ám mégsem talál maga körül senkit, akinek a társaságában természetesen tudna viselkedni.

KOVÁCS KATA

## Az asszisztens

**The Assistant** – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Kitty Green. Kép: Michael Latham. Zene: Tamar-kali. Szereplők: Julia Garner (Jane), Matthew Macfayden (Wilcock), Makenzie Leigh (Ruby), Alexander Chaplin (Max), Kristine Froseth (Sienna). Gyártó: Symbolic Exchange / 3311 Productions / Cinereach. Forgalmazó: HBO Go. *Feliratos*. 87 perc.

A #metoo mozgalomhoz kapcsolódva, de annál többről szól Kitty Green *Az asszisztens* című filmje szélsőségesen minimalista módon mutatja meg, mi mindent teszünk meg (vagy kell megtennünk?) a munkahelyi felemelkedésért, a karrierünk építéséért, a céljaink eléréséért. Jane egy producer asszisztense, maga is a filmiparban szeretne dolgozni, kreatív, alkotó munkakörben. Ahhoz azonban, hogy lehetőséget kapjon és ötleteit meghallgassa valaki, a titkárnői pozícióból kell elindulnia, ám ez a munkakör nem csak hagyományos adminisztratív feladatokat jelent: ő fedez a producernek a felesége előtt, amikor az épp a szeretőjével találkozik, ő teszi rendbe az irodát a randevú után – az alig másfél órás film egyetlen napját követi végig. Mindenki tisztában van saját helyével a hierarchiában, aki alatta áll, azt levegőnek nézi: márpedig Jane itt legalul van, ez adja Green kiváló atmoszféra-teremtéssel megkomponált filmjének nyomasztó hangulatát, tükröt tartva annak a végtelenül karriérista világnak, ahol csak akkor veszünk emberszámba valakit, ha felettünk áll, tehát számíthatunk a segítségére saját előmenetelünk szempontjából.

Ennek a problémának csak egyik aspektusa – bár a téma aktualitása miatt központi eleme – a szexuális vonatkozás: a producer szeretői feltörekvő színésznők, akik a testük felkínálásával remélnék szerepaján-



latokat. Azt, hogy milyen nehéz megbontani ezt a rendszert, Jane igazságérzetén keresztül mutatja be a rendező: az aszisztens a HR-en bizalmasan veti fel aggályait ezzel a rutinnal szemben, ám mire visszaér az irodájába, főnöke már tud minderről, ami majdnem Jane állásába kerül. Nem történik semmi törvénytelen, rendszer szinten beleavatkozni lehetetlen, amíg pedig mindkét fél önként megy bele és jól jár, addig nem is fog változni semmi. A kérdés már csak az: aki nem szeretne belemenni ezekbe a játékszabályokba, annak lesz-e lehetősége érvényesülni?

PETHŐ RÉKA

## Gazfickók városa

**Bronx** – francia, 2020. Rendezte és írta: **Olivier Marchal**. Kép: **Denis Rouden**. Zene: **Erwann Kermorvant**. Szereplők: **Lannick Gautry** (Vronski), **Stanislas Merhar** (Willy), **Kaaris** (Max), **Patrick Catalifo** (Campana), **Erika Sainte** (Zoe), **Jean Reno** (Leonetti). Gyártó: **Gaumont**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 116 perc.

Nemcsak rablóból lesz a legjobb pandúr, de a bűnügyi írók krémjében is akad hajdani rabló (Eddie Bunker) és pandúr (Joseph Wambaugh), a francia bűnfilm pedig két kiváló író-rendezővel is büszkélkedhet a törvény két oldaláról – az alvilági melódiások között Jose Giovannival (*Bajhozó, Két férfi a városban*), a zsarutörténetek világából pedig Olivier Marchallal, aki nyomozói karrierjét hátrahagyva immár húsz éve forgatja komor műveit, főként saját démonokkal küzdő rendőrökről (*Gengszterek, 36, MR73*). Marchal neo-noirjai éjszötét végükön kezdett kelepce-mesék, hősei hivatásuk poklában rekedt, kiégett profik, szerelmei sztriptíz-bárokban születnek, halálai hirtelen hátbatámadások – bűnüldözői és bűnözői között a különbség csupán percekben mérhető.



Az idei *Gazfickók városa* nem csupán rég várt visszatérés az utóbbi évek fejsúlyos gengszter-eposzai után (*A lyoni banda, Carbone*) a korai zsarú-trilógia fejsúlyos drámáihoz, de egyben örömteli szakítás a hajdani művész-ambíciókkal és Mann-manírokkal a műfaj nemzeti tiszta forrása kedvéért. Jean-Claude Izzo imádott-züllött Marseilles-ében járunk, az arab, korzikai és északi bűnbandák háborújába keveredő korrupt és/vagy kiégett kopókkal, kusza szerelmi kapcsolatokkal és szorosan összefonódó zsarú-csirkefogó kötelékekkel – a kétórányi totál káosz egy véres maffialeszámolás lavináját követi nyomon, amely nem csupán az alvilágon söpör végig pusztító erővel, de a rendőri hierarchiát is a csúcsáig megrengeti. Marchal egyik téren sem nyújt kiemelkedő teljesítményt, nincsenek formabontó húzásai, alkotói ötleteit a korábbi opuszaiból meríti – ugyanakkor hibákat sem követ el, végzi a maga dolgát, precízen és hatékonyan, redundanciák és szájbarágás nélkül a szokásos, keserű céltudatossággal összeillesztve az ezernyi mozaikdarabkából álló összképet a szokatlanul kíméletlen fináléra. Ismét egy miféle nék fájón ismeretlennek számító tömegfilmes példa arra, hogy az évszázados filmzsánerek

tulajdonképpen magukat készíttik el: ha az örökléthez nem is, a sikerhez bőven elég, ha az alkotók értik és szeretik őket – akárcsak Marseilles noir-világában a szajhákat, akik pénzért adják az élvezetet, de ezeréves szívük van.

VARRÓ ATTILA

## Túlélők

**Saraitda** – koreai, 2020. Rendezte: **Cho Il-hyung**. Írta: **Cho Il-hyung** és **Matt Naylor**. Kép: **Son Who-ho**. Zene: **Kim Tae-seong**. Szereplők: **Yoo Ah-in** (Joon-woo), **Park Shin-hye** (Kim), **Lee Hyun-wook** (Lee). Gyártó: **ZIP Cinema / Perspective Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 99 perc.

Az eddig rendezőasszisztensként dolgozó, dél-koreai Cho Il-hyung (alias Cho Il) bemutatkozó nagyjátékfilmje közvetlenül a karanténidőszak után debütált Szöulban idén

júniusban: elsőrangú időzítés ez egy olyan zombi-thrillerhez, amely az egyedüllétet és a bezártságot teszi meg fő témájául. Végül kétféle nézőig jutott a helyi mozikban, amely békeidőben meglehetősen gyászos szám lenne a nyári szezonban, idén azonban bőven elég ahhoz, hogy a tárgyév tíz legnézettebb dél-koreai filmje között legyen. A huszoneves gamer Jun-woo (Yoo Ah-in a *Gyűjtögetők*ből) az egyik nap arra ébred egyedül a lakásban, hogy egy rejtélyes betegség következtében kitört a zombiapokalipszis. A kötelező Instagram-segélykiáltást követően tragikus hirtelenséggel eltűnik az Y-generációra update-elt maslow-i szükségletpiramis talpzata, a wifi, azután pedig az áram és a víz is. Az otthonában ostromszituációba került, reményvesztett fiatal azonban észreveszi egy másik túlélő a szemközti épületben, és ezek után közös erővel igyekeznek életben maradni.

A *Túlélők* zeitgeist-kompatibilis, az akciót, a suspense-t és a humort tehetséggel balanszírozó, klausztrófób mozija az általános koreai tömegfilmes trendtől eltérően nem nyújtja el indokolatlanul a játékidőt (alig több mint 90 percet számlál), és még a közel egykorú női karakter beemelése után sem terhel meg minden harmadik jelenetet émelyítő melodrámaival. Cho szinte kizárólag a társasház





belső tereivel dolgozik, és ezt kreatívan variálja, akár csak Yeon Sang-ho a *Vonat Busanba* fülkéi esetében, emellett pedig invenciózus megoldást talál a két túlélő közti távolság áthidalására. A *Túlélők* remek mulatság, még akkor is, ha van egy halovány nemzedékkritikai stich-je: eszképpista főhőse legalább olyan esetlenül téblábol a hashtag nélküli, analóg világ labirintusában, mint az élőhalott horda a tömbház folyosóin.

TESZÁR DÁVID

## Cobra Verde

*Cobra Verde* – német, 1987. Rendezte: Werner Herzog. Írta: Bruce Chatwin regényéből Werner Herzog. Kép: Viktor Ruzicka. Zene: Popol Vuh. Szereplők: Klaus Kinski (Cobra Verde), King Ampaw (Taparica), José Lewgoy (Coutinho), Salvatore Basile (Fraternidade), Peter Berling (Bernabé). Gyártó: Werner Herzog Filmproduktion. Forgalmazó: CineGo. Feliratos. 111 perc.

Nem valószínű, hogy a filmtörténet fel tud mutatni még egy olyan rendezőt Herzogon kívül, aki ennyire azonosulna saját filmjeivel. A német újfilm nyolcvan felé közeledő, ma is fáradhatatlanul aktív legendája a karcosan őszinte, recsegős tömondatoival és szinte abszurd módon kalandos életével – elég csak felidézünk az esetet, amikor egy külső tévéinterjú közben hasba lőtték –, mintha

maga is egy lenne a megszállott Herzog-hősök közül. A rendező legjobb műveit átjárja egy különös kettősség: a nyers naturalizmus és az elemelt, gyakran ünnepélyesen álomszerű merengés, mintha a történetet nem elmesélné, hanem elélmodná nekünk. Herzog saját bevallása szerint sem kimonodottan intellektuális rendező: sokkal inkább az ösztöne és zsigerei irányítják a kameráját, mintsem az agya.

Talán ezért is lehet, hogy életművének legmeghatározóbb elemei a táj és az arc, a film legelemibb, szinte ősi esszenciái: a Herzog-művek gyakran hatnak olyannak, mintha a századfordulón, vagy legalábbis századfordulós, ősfilmesen naiv attitűddel forgatták volna őket. Herzog tájai folyamatosan változnak – gyakran büszkélkedett azzal, hogy az összes kontinensen forgatott –, de a megszállott hőseinek arcai hasonlóak maradtak: közülük pedig a perzselő tekintetű Klaus Kinski volt a leghírhedtebb. A közmondásosan nehezen kezelhető színész és a közmondásosan elszánt rendező öt filmet forgatott együtt, a *Cobra Verde* volt az utolsó. A Bruce Chatwin regényéből készült kosztümös film egy tizenkilencedik századi fiktív kalandor (és rabszolgakereskedő) életét dolgozza fel, a Herzogra jellemző ráérősen merengő stílusban: a film épp olyan fáradt és álma-

tag benyomást kelt időnként, mint a címszereplő Kinski. A *Cobra Verde* akkor a leghipnotikusabb, amikor a dokumentarista képsorok és a tájképek egyggyé válnak: ilyenkor a film mozi után kiált, de pandémia idején a streaming-mozival kell megelégednünk.

LICHTER PÉTER

## Átlagemberek

*Ordinary People* – amerikai, 1980. Rendezte: Robert Redford. Írta: Judith Guest regényéből Alvin Sargent. Kép: John Bailey. Szereplők: Donald Sutherland (Calvin), Mary Tyler Moore (Beth), Timothy Hutton (Conrad), Judd Hirsch (Berger), Elizabeth McGovern (Jeannine). Gyártó: Paramount Pictures. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 124 perc.

Robert Redford 1980-as debütáló rendezése megrázó lélektani dráma, egy családi tragédia feldolgozásának története. A Judith Guest regényéből adaptált film főszereplői az amerikai felső középosztálybeli Jarrett család. A szülők, Calvin és Beth derűsen csevegnek a napsütötte kertvárosi reggeliző asztalnál, miközben kisebbik fiuk, a tinédzser Conrad rémálomból ébred, újra és újra átélve bátyja elvesztését, aki vitorlásbalesetben halt meg. A fiú magát hibáztatja, öngyilkossági kísérlete és a több hónapos kórházi lét után nincs kapcsolódási pontja régi barátaival, az úszócsapattal, az

iskolával – az étellel. Az anya azonban szőnyeg alá söpörné a tragédia emlékét. Számára a látszat fenntartása és fia jó sportteljesítménye fontosabb, mint az, hogy Conrad nem képes megbirkózni a tragédiával. Az aggódó apa látja fia küzdelmét, és elküldi pszichiáterhez, aki provokatív kérdéseivel lassan rést üt az öngyűlölet falán.

Redford filmje nagy ívet ír le a harmónia, a mintaélet, a tökéletes társasági mosoly világából indulva, egy elementáris erejű lélektani küzdelmen át, a család és a szeretet fogalmának újradefiniálásáig. A feszültség adagolása mesteri: a történetekre apránként adagolt flashbackekben derül fény, a torzulásokat elejtett gesztusok jelzik, amelyekre aztán ráépülnek, majd kiobbannak a konfliktusok. A film legnagyobb erejét a valódi karakterfejlődést bemutató, megrendítő és komplex színészi játék adja: Sutherland mélyen érző, gyengéd apa, Tyler Moore egyszerre mintafeleség és rideg anya, Judd Hirsch pszichiáttere emberi és túpontos, Hutton pedig őszinte, kétségbeesett, szenvedő tinédzser. Utóbbi alakításáért elnyerte az Oscar-díjat a legjobb férfi mellékszereplő kategóriában, amely mellé további három akadémiai díj társult: a legjobb film, a legjobb rendezés és a legjobb adaptált forgatókönyv kategóriákban.

PARÁDI ORSOLYA



## Esernyő és vérbosszú

Az utóbbi évek trendje, hogy a kisebb kiadóknál megjelenő, népszerű képregénysorozatok is sorban megkapják a maguk mozgóképes adaptációját. Nem a Boszúállók és Batman fémjelezte, mozis elitligára kell gondolni, hanem netflixes vagy más streaming-szolgáltatónál elérhető sorozatokra és filmekre. A koronavírus-járvány ráadásul fel is nagyította ezek jelentőségét: miközben a moziba szánt szuperhősfilmek premierjét folyamatosan csúsztatják a nagyot bukó stúdiók, a Netflix és társai virágnak, nem kis részben éppen az olyan sorozatoknak köszönhetően, mint az *Umbrella Academy*, a *Boys* vagy a *Watchmen*. A járvány az eredetileg mozis forgalmazásra szánt filmek útját is eltérítette, a Vin Diesel főszereplésével készült *Bloodshot* tavasszal ezért kerülhetett fel az internetre szinte azonnal a nagyvásznas premier után. Ilyenkor rövid időn belül világszerte rengetegen nézik meg ezeket az újdonságokat, de kérdés, hány olvasóhoz jutnak el az eredeti művek.

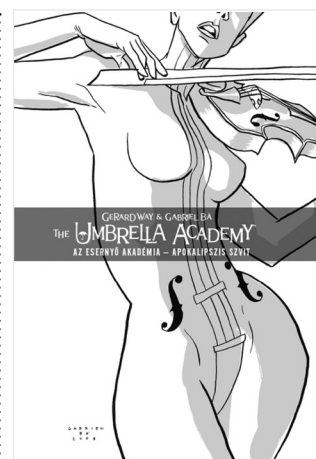
A magyarul is olvasható *Umbrella Academy* és *Bloodshot* mozgóképes változatai közül az előbbi ért el nagyobb sikert, első évada a Netflix egyik leg-

nagyobb slágere lett. Ezúttal biztosak lehetünk benne, hogy a sorozat népszerűségéhez az eredeti képregény írójának személye is hozzájárult, Gerard Way ugyanis komoly rajongóbázist tudhat a magáénak, elsősorban kamaszok imádják My Chemical Romance nevű zenekarát. Way gyerekkora óta képregénybolond, ilyen irányú ambícióit pedig saját, az X-Menre hasonlító, szorongásos szuperhőscsapata kifundálásával valósította meg. Az Esernyő Akadémia tagjai annak idején egyszerre születtek meg olyan anyáktól, akik nem is tudták, hogy várandósak. A csodacsecsemők közül hetet egy különönc milliárdos fogadott örökbe. A történet akkor indul, mikor a dúsgazdag nevelőapa meghal, pártfogoltjai pedig visszatérnek gyerekkoruk helyszínére, épp egy héttel a világvége előtt – már ha hihetnek egyikük jóslatának.

Rengeteg ötlet és kifejtetlen utalás hemzseg a képregény első, *Apokalipszis szvit* című kötetében, de Waynek fontosabb a száguldó tempó, mint a körültekintő világepítés. Így aztán az első olvasásnál újra és újra azon kaphatjuk magunkat, hogy fogalmunk sincs, mi és miért történik. Első pillantásra ez nem zavaró – a kitűnő

brazil rajzoló, Gabriel Bá képeibe könnyű belefeledkezni –, némi gondolkodás után viszont elfogott a gyanú, hogy az *Umbrella Academy* koncepciója valójában nem teljesen tiszta. Leginkább Warren Ellis és Stuart Immonen szuperhősparódiájára, a *Nextwave*-re hasonlít, ám annál komolyabban veszi magát. Nem előnyére. A karakterekkel egyelőre aligha lehet azonosulni, a gyorsvonatként robogó cselekményben megkülönböztetni sem könnyű őket. Bá rajzai és Dave Stewart színei miatt ugyanakkor az *Umbrella Academy* vonzó, egyéni stílusú képregény, miattuk a folytatásba is érdemes lehet belelapozni.

Hasonlóan ellentmondásos munka a *Bloodshot*. A főhős eredetileg bérgyilkos volt, akit a vérében áramló, mikroszkopikus méretű csúcstechnológia tesz szinte sebezhetetlenné. Néhány évvel 1992-es színre lépését követően újakezdték a sorozatát, a főhős ekkor már a hadsereg tökéletes katonájaként, amnéziás és félrevezetett, emiatt bosszúszomjas gyilkológépként jelent meg. Erre a változatra épít a magyar kiadás, a lényeg viszont háttértörténettől függetlenül változatlan: a *Bloodshot* rendkívül erőszakos képregény. A marveles *Megtorlóra* emlékeztető széria annak a nyolcvanas évekbeli tendenciának

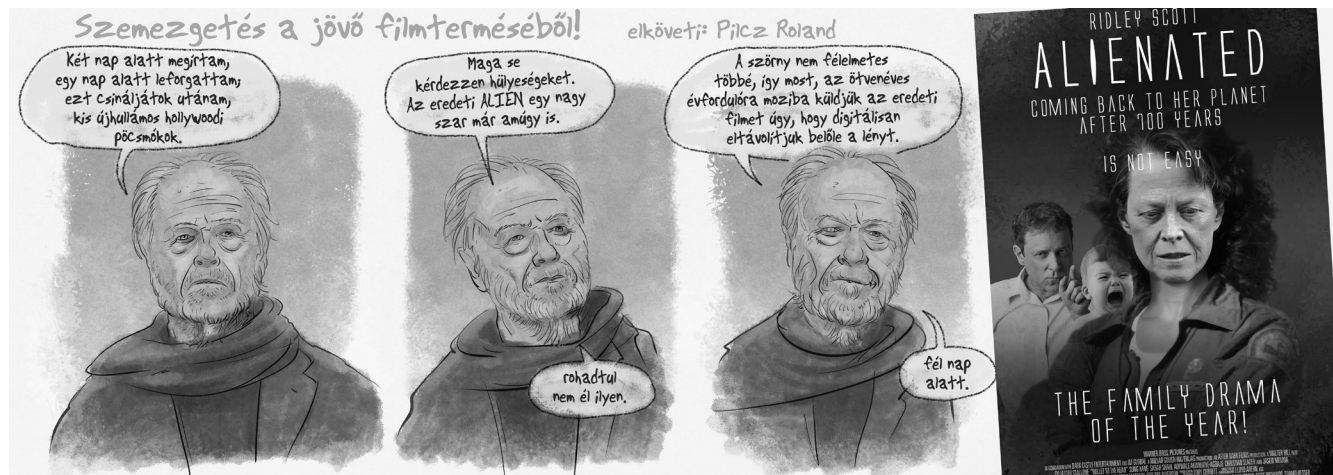


cinikusabb és – a főhős bőrszínét tekintve is – szürkébb folyománya, amely a fokozott brutalitást beemelte a fősodorbeli képregénybe. Hogy ez önmagában véve mennyire nem szavatol a komplexebb meseszövésért, azt a magyarul megjelent *Bloodshot*-kötet is példázza. Márpedig a későbbi részek aligha lesznek visszafogottabbak az erőszakábrázolás szempontjából, az öntudatára ébredő terminátor vendettája ugyanis csak ebben a történetben kezdődik.

**Gerard Way – Gabriel Bá: Az Esernyő Akadémia – Apokalipszis szvit.** Színes, puhafedeles, 192 oldal. Kiadó: Vad Virágok.

**Duane Swierczynski – Manuel Garcia – Arturo Lozzi: Bloodshot 1. – Boruljon lángba a világ.** Színes, puhafedeles, 116 oldal. Kiadó: GooBo.

KRÁNCZ BENCE



PILCZ ROLAND, 2020.