

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2021. március • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



Vezércselek

MODERN NOMÁDOK • DAVID BOWIE • KIM KI-DUK



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Scott Frank: **A vezércsel** – Netflix

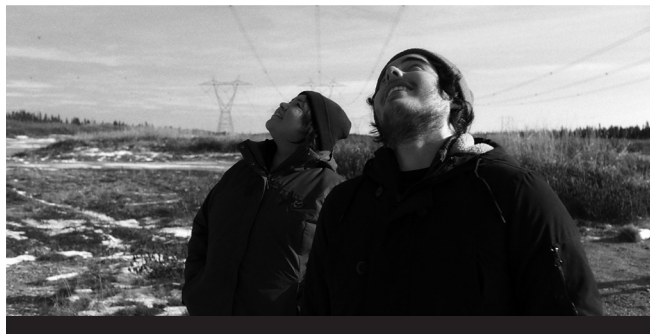
CIRKO
MOZI-JEGY

50%

MODERN NOMÁDOK

Ahogy a telepések kiszorították a földjükről az őslakosokat, úgy marginalizálódtak az indiánok az amerikai filmgyártásban is. Évtizedekig szinte kizárólag westernekben jelentek meg, sablonosan, történelmileg hiteltelenül. Az 1970-es években viszont az amerikai őslakosok a saját kezükbe vették a kamerát. Maguk filmeztek a saját életükről és problémáikról.

Myriam Verreault: A világ mögött (Sharon Ishpatao Fontaine és Étienne Galloy) – 20. oldal



KIM KI-DUK (1960-2020)

A sziget lesújtóan szomorú film: szimbolikája a mindent túlélő, de traumatizált nőtípus és az ország önképe közötti párhuzamra épül. Kim Ki-duk egy olyan világról készített filmeket, amit maga is nagyon jól ismert, és aktív résztvevője volt, legyen szó bántalmazotról vagy kegyetlen erőszaktevőről egyaránt.

Kim Ki-duk: A sziget (Kim Yu-seok és Suh Jung) – 38. oldal



WALTER TEVIS GYŐZTESEI

A sakkzseni Beth Harmon (The Queen's Gambit) és a biliárdot mesteri fokon űző Eddie Felson történetei (A svindler, A pénz színe) többek profi sportregényénél. Walter Tevis (1928-1984) fantasztikus mesélő, akit könnyű olvasni, miközben igen súlyos témákat boncolgat. A sakk-tábla és a biliárdasztal Tevis regényeiben egyszerre áldás és átok, az önmagunkkal vívott harc csatateré.

Scott Frank – Allan Scott: A vezércsel (Anya Taylor-Joy) – 48. oldal



2021 március

FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 03. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

- Lukácsy György:** Küzdők, naphéroszok, alkímisták
(Beszélgetés Jankovics Marcellel) 4
- Varga Zoltán:** A cethal nemezise (Gyulai Liviusz: Jónás) 8
- Kovács Ágnes:** „Nem úgy volt szánva”
(Színdramaturgia: Tarr Béla: Őszi almanach) 10
- Székfü András:** „Egyetlen snittben!” (Beszélgetés Somló Tamással – 2. rész) 13
- Bartal Dóra:** Őszinte és sérülékeny
(Beszélgetés Dér Asiával és Haragonics Sárival) 18

MODERN NOMÁDOK

- Sándor Anna:** Szabadulás a falak nélküli börtönből
(Amerikai őslakók a kortárs filmben) 20
- Pethő Réka:** Távolodva a civilizációtól
(Modern nomád családok) 25
- Roboz Gábor:** A hiányzó lehetőségek hazája (Új raj: Chloé Zhao) 28
- Varró Attila:** Szellem a városképben (Városi nomádok a horrorfilmben) 30

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

- Benke Attila:** Vadnyugat francia módra
(Jean-Michel Charlier – Jean Giraud: Blueberry-sorozat) 34

KIM KI-DUK

- Vincze Teréz:** Az erőszak örvényében (Kim Ki-duk 1960-2020) 38
- Jordi Leila:** Néma fájdalom (Kim Ki-duk: A sziget) 42

DAVID BOWIE

- Déri Zsolt:** Csillagporos elmék (David Bowie-filmverziók) 44
- Déri Zsolt:** Bowie-t játszani (David Bowie szerepében) 47

FILM/REGÉNY

- Huber Zoltán:** A játék súlya (Walter Tevis adaptációk) 48

LATIN-AMERIKAI FILMEK

- Orosdy Dániel:** Tarka tabló
(Kino Latino – Latin-amerikai filmrendezőportrék) 52
- Bácsvári Nelli:** Karibi krónikás ének (Beszélgetés Vörös Eszterrel) 54
- Csantavéri Júlia:** Kolumbusztól Guevaráig
(Lénárt András: Film és történelem Latin-Amerikában) 56

KRITIKA

- Varró Attila:** A föld sava (Simon Stone: Ásatás) 57

MOZI

- STREAMLINE MOZI** 58
- PAPÍRMOZI** 60
- 64

A címlapon: Scott Frank – Allan Scott: A vezércsel (Anya Taylor-Joy) – A Netflix bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
Faktum Print Nyomdaipari Kereskedelmi Bt.
FELELŐS VEZETŐ
ügyvezető igazgató

Megrendelészám:
FP21-0013
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 márciusi Filmvilág már kapható.



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2021. márciusi száma! A tartalomról:

- Hogyan foglalták el a keresztések Zárát? Miért hadakozott II. András a Szentföldön? Milyen békés kapcsolatok alakultak ki keresztények és muszlimok között? *Veszprémy László, Zsoldos Attila, Dan Jones és Suleiman A. Mourad* cikkei
- A középkori, kora újkori gyermekvárás örömeibe és mai szemmel furcsa szokásaiba *Elma Brenner és Jennifer Evans* avat be
- A császárkori Róma kulturális forradalmát és az írásbeliség elterjedését *Grüll Tibor* szemlélteti

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

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

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

FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

NKA
Nemzeti Kulturális Alap

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA



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!

VELED SZERETNÉK BOLDOG LENNI

Kelecsényi László

„Miért érdekel minket még mindig Karády Katalin személye? A válasz kézenfekvőnek tűnik, ám mégsem olyan egyszerű, hogy ne kelljen újra meg újra feltenni a kérdést. Karády Katalin izgalmas megjelenésű, sejtelmes hangú énekesnőből lett a második világháború előtti magyar film legnagyobb sztárja. 1944-es letartóztatása az antifasizmus glóriáját vonta feje köré. 1951-es külföldre távozását követően idehaza majdnem három évtizeden át hallgatás övezte személyét... Az Új magyar lexikonban nem szerepelt. Még a pótkötetben sem.”

JOSHUA KÖNYVEK, 2020.



CIRKO GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

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

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

Fighters, Sun Heroes, Alchemists (A Talk with Marcell Jankovics) by György Lukácsy, p. 4. **Nemesis of the Whale** (Jónás by Líviusz Gyulai) by Zoltán Varga, p. 8. **It Was Not Intended That Way** (Colour Dramaturgy: Autumn Almanac by Béla Tarr) by Ágnes Kovács, p. 10. **A Single Take** (A Talk to Tamás Somló – Part Two) by András Szekfű, p. 13. **Honest and Vulnerable** (A Talk to Asia Dér and Sára Haragónics) by Dóra Bartal, p. 18.

MODERN NOMADS

Release From a Prison Without Walls (American Natives in Contemporary Film) by Anna Sándor, p. 20. **Abandoning Civilization** (Modern Nomad Families) by Réka Pethő, p. 25. **Land of Limited Opportunity** (New Breed: Chloé Zhao) by Gábor Roboz, p. 28. **Ghost in the Metropolises** (Urban Nomads in Horror Films) by Attila Varró, p. 30. *After many decades of repression and effacement in Hollywood, Native Americans had grabbed movie cameras during the emergence of independent film in the 90's and they started making films about their own lives and problems.*

COMICS CLASSICS

Wild West à la France (Blueberry by Jean-Michel Charlier and Jean Giraud) by Attila Benke, p. 34.

KIM KI-DUK

In the Maelström of Violence (Kim Ki-duk 1960-2020) by Teréz Vincze, p. 38. **Silent Agony** (The Isle by Kim Ki-duk) by Leila Jordí, p. 42. *In spite of his atrocious abuse of women, internationally acclaimed film director, Kim Ki-duk enriched Korean cinema with strong, stalwart and outstanding female characters.*

DAVID BOWIE

Stardust Minds (Movies on David Bowie) by Zsolt Déri, p. 44. **Playing Bowie** by Zsolt Déri, p. 47. *As the very first full-length biopic about British pop-legend David Bowie, low budget Stardust was made without using any original Bowie-songs and with more artistic license than Bohemian Rhapsody and Rocketman.*

FILM/NOVEL

The Burden of Game (Walter Tevis Adaptations from *The Hustler* to the *Queen's Gambit*) by Zoltán Huber, p. 48. *In the novels by Walter Tevis the name of the game is self-fulfillment: chessboards and pool tables are battle-fields of a constant war with oneself.*

LATIN-AMERICAN FILMS

Gaudy Tableau (Kino Latino – Portraits of Latin American Filmmakers) by Dániel Orosdy, p. 52. **Caribbean Chronicle** (A Talk to Eszter Vörös) by Nelli Bácsvári, p. 54. **From Columbus to Che Guevara** (Film and History in Latin America) by András Lénárt) by Júlia Csantavéri, p. 56.

REVIEW

Acidic Earth (*The Dig* by Simon Stone) by Attila Varró, p. 57.

CINEMA p. 58.
STREAMLINE CINEMA p. 60.
PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Anya Taylor-Joy in *The Queen's Gambit* by Scott Frank and Allan Scott (A Netflix Release)

BESZÉLGETÉS JANKOVICS MARCELLEL

Küzdők, naphéroszok, alkimisták

LUKÁCSY GYÖRGY

„ÉN TOLDIBAN NEM EGY SZUPERHŐST LÁTOK... A TOLDI KAMASZTÖRTÉNET. ÉS ANNAK VISZONT LEBILINCELŐ.”

A *Toldi* animációs filmsorozat bemutatására várva kértük beszélgetésre a Nemzet Művésze címmel kitüntetett Jankovics Marcellel. A Kosuth- és Balázs Béla-díjas rajzfilm-rendező, grafikus, könyvillusztrátor, kultúrtörténésszel arra keressük a választ, melyek az elmúlt fél évszázad leglényegesebb animációs változásai, mit jelent az alkotói stílus és posztmodernnek tartja-e magát.

• *2019-ben jelent meg az MMA Kiadó gondozásában Varga Zoltán filmtörténész és Hoppál Mihály etnológus-folklorista kötete, amelyben több mint fél évszázados animációs rendezői és művelődéstörténeti pályáját mutatják be...*

Úgy érzem, kissé vészjelző beszélgetésbe kezdtünk, hiszen egy ilyen kötet, vagy a mostani életútinterjú mindig amolyan élve boncolás. Különben is, kinek van kedve ötven évvel ezelőtti dolgokról beszélni?! Olyan, mint ha már nem is volnék aktív alkotó.

• *Akkor kezdjük a hamarosan elkészülő Toldi-sorozattal!*

Mindjárt jobb!

A *Magyar Művészet című folyóiratban 2018-ban közzétett egy tanulmányt, amelyben kifejti a készülő Arany János-adaptáció művészi koncepcióját. Szóba hoz egy elődöt: Gémes József 1983-ban szintén animációs filmet készített a Toldiból. Vannak kézenfekvő különbségek, például az, hogy Gémes az egész trilógiát összefűzte. Ezen kívül miben tér el a mostani Toldi víziója az akkoritól?*

Egyrészt éppen Gémes József miatt húzódoztam sokáig attól, hogy el-

készítem a *Toldit*, hiszen a *Daliás idők* munkálatait akkoriban testközelből nézhettem, mint amolyan véleményező. Másrészt már akkor sem értettem egyet azzal a koncepcióval, hogy Arany trilógiáját a költői szöveg nélkül, ráadásul egybefűzve viszik filmre. A lényegi különbség viszont abban áll a *Daliás idők*höz vagy Pálfi György – végül meg nem valósult – játékfilmes koncepciójához képest, hogy én Toldiban nem egy szuperhőst látok. Különben is alkotói önsorsrontás volna csupán az erős Toldit láttatni. Bár talán ez jut mindenkinek először eszébe a címszereplőről, Toldi Miklós természetfölötti erejét Arany sem hangsúlyozza túl. Egy mai szuperhőshöz képest kifejezetten eszköztelen. Van viszont ennek a költői műnek egy másik síkja, amelyik alkotóként sokkal jobban izgat. Annak idején nem ebből a szempontból közelítettek Toldihoz az iskolában, de a *Toldi* egy kamasztörténet. És annak viszont lebilincselő. Arany egyértelműen meghatározza Miklós korát: „Pedig még legénytoll sem pehelyzik állán.” De akkor miért ábrázolják őt fiatal férfiként? Egy igazi kamasz, aki izompacsirta. Az apa sehol, a nők nem érdeklik, egyedül az anya a fontos számára. A másik mögöttes, ami megragadta a képzeletemet: Arany remekül érzékelteti, hogy a Toldi-történet háttérében mitológikus indíték áll. Ezt húzza alá a tizenkét énekből álló szerkezettel, azzal, hogy Miklós igazi táltosküzdelmet vív bikával és megannyi mitikus utalással. Mondjuk így: „Mint a Sámsonétól, kiről írva vagyon, / Hogy ezer pogányt vert egy álcsonttal agyon.”

• *Kissé nyakatekert meghatározással: nevelődési elbeszélő költemény?*

En ezen a szemüvegen át nézem. Jól kiolvasható, mi a fontos ebből Arany János számára. Amikor Miklós hazatér a lápból, szenvedélyesen üdvözlí az édesanyja. Ebben a nagy szeretettel teli jelenetben viszont az élet elszivárog. Az anya ugyanis a nagy érzelmek közepette nem veszi észre a sebeit, nem mosdatja meg, nem ad rá tiszta ruhát, nem eteti meg, ahogyan pedig az anyák általában teszik. Vannak tehát hézagok, amelyek fölött egy 29 éves költő átsiklik, de amelyekre egy nyolcvanéves férfi – mint amilyen én vagyok – felfigyel. Már csak ezért is ki kellett egészíteni képekkel az eredeti művet, és a film sajátos ritmusának megtalálása miatt húzni kellett a szövegből. Ilyen szempontból gátlástalan vagyok, nem fogok hasra esni egy 29 éves fiatal embertől közel nyolcvan évesen. Már *Az ember tragédiájánál* is többen figyelmeztettek, hogy szabadon kezelem az anyagot. Mindig azt választom, ugyan már, hiszen Madách fiatalabb nálam... Mármint a *Tragédia* megírásakor az volt. Miközben mindkét alkotót zseninek tartom, és természetesen tiszteltem őket, egy filmes feldolgozásnál az embernek ebben az értelemben pimasznak kell lennie. A *Toldi* megrendelője először azt kérte, legyen olyan, mint a *Magyar népmesék* sorozat. De hiszen az teljesen más! A *Toldi* kifejezetten realista munkám.

• *Mármint nyilván realizmus Jankovics Marcell módra...*

Igen, de arra tényleg törekedtem, hogy az 1300-as évek Pestjét minél hűbben felidézzük. Persze nem szó szerint. Először arra gondoltam, hogy a *Képes Krónika* ábrázolásait veszem alapul, ahogyan korábbi munkáim során is tettem, de végül a XIV. századi Manesse-kódex világát választottam. Ezek rendkívül gazdag, keretes ábrázolások. A keretezést én is használom, amikor a szereplők belső gondolatait akarom kifejezni. Így válik a kódex formai sajátossága a rajzfilmben stilizált gondolatfelhővé. De a térképpel is szabadon bánok. A Pesten a középkorban körül folyó Rákos-patakot például felnagyítom. Egyrészt akkoriban valóban jelentősebb folyócska volt, mint manapság, másrészt geget építetek abból, ahogyan az erejét időről időre fitogtató Miklós átugorja. Vagy csak megpróbálja átugrani. És van még egy előnye ennek

az ugrásnak. A szökellő Miklós szöke haja gyönyörűen meglebbenhet a napfényben. László Gyula történész az Árpád népében leszögezi, hogy „a szem- és a hajszínre népdalunkat szokás idézni: »Se'nem szöke, se'nem barna az igazi magyar fajta.« Amint a magyarságban ötvöződő fajtajellegekből látható, népünk úgyszólván egész Euráziával rokon”. Ugyanakkor

Arany János:
Toldi
(Jankovics Marcell rajzaival)
Méry-Ratio Kiadó, 2010.

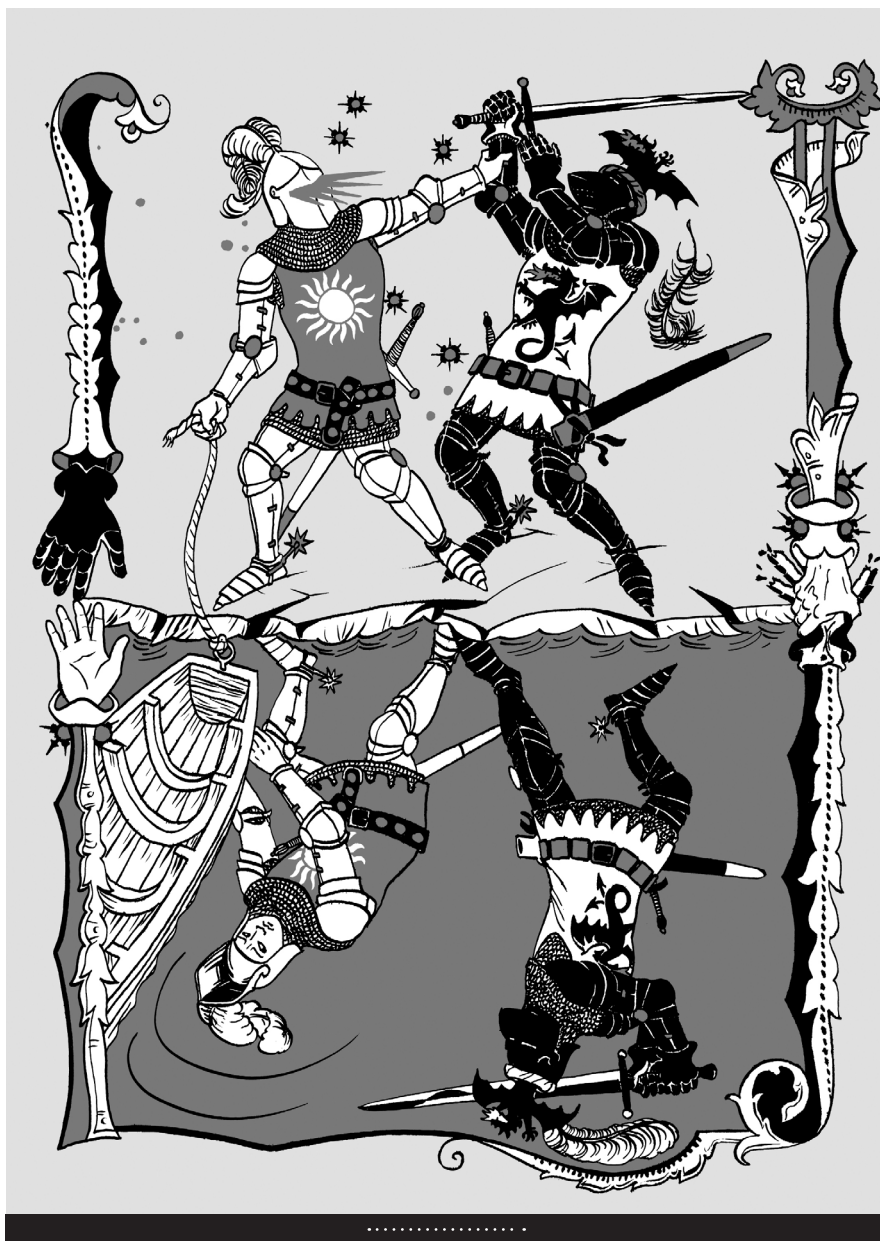
László Gyula szerint a magyar népmesék finnugor alapja szöke volt. Általában fekete, bogárszemű magyar gyerekek vagy fiatalembernek ábrázolják Miklóst, én viszont szökének rajzoltam, mert ugrás közben így aranyló Napként tündökölhet, és neki van aranyhídja is. Ez a Toldi alkimista felfogása: az ólomegyszerűségű parasztfíú aranyló vitézzé válik.

• *Merthogy az ön művészi elképzelése szerint Toldi Miklós amolyan naphérosz.*

Egyértelműen beleillik abba a sorba, amelyhez Héraklész, a népmesei Erős János, vagy éppen a *Kalevala* Kullervója tartoznak. A mitologikus tizenkét éneket tizenkét részben visszük filmre, ami felvet egy dramaturgiai nehézséget. Mivel a televízió az egyforma hosszú epizódokat szereti, ezért főcímekek nélkül nem lehet hosszabb egyik rész sem

nyolc percnél. Arany János a leíró költészetnek is nagy mestere volt, de a *Toldi*ban egyenetlenek ezek a részek, úgyhogy inkább a sűrítést, rövidítést választottuk, mint azt, hogy egyes epizódok aránytalanul hosszúak és eseménytelenek legyenek. A kérdésével kapcsolatban viszont fontos valamit kimondanom. A művészi koncepció valóban az enyém, de a Toldi már nem az én filmem, hanem a mi filmünk – szoktam mondani a gyerekeknek. A gyerekek negyven-ötven éves alkotók, akik anyai ötlettel, gondolattal járulnak hozzá a filmhez, hogy az már tényleg nem csak az én agyszüleményem. Csákovics Lajos kivitelező rendező nélkül például egészen biztosan nem sikerült volna elkészíteni a filmet. A számítógépes animációval belépett egy új rendezői elv az általam ismert alkotói folyamatba. A kompozitálás a régi trükk-kamerás felvételek korszerű számítógépes formája. Olyan lehetőségeket nyit meg ez az újítás, ami alapjaiban változtatja meg az animációról alkotott nézeteinket. Már csak ezért is érthetetlen, hogyan jöhet létre ilyen technikai adottságok mellett olyan vizuális szörnyedelem, mint *A pozsonyi csata*. Az új technológiának köszönhetően a festett háttér már nem síkban mozog, így a budai hegyeink is mozogva nevetnek együtt Miklós diadalával. A jelenben is zajló fejlődésbeli ugrások már nem nemzedéki váltásokat rajzolnak ki, hanem szinte évről évre változnak az alkotói lehetőségek, s ezáltal az animációs filmmel szembeni esztétikai elvárásaink. Visszatérve a munkatársaimra, megnyugtató, hogy jön utánunk





a következő nemzedék, és közösen dolgozhatunk. Alkotóként például egyáltalán nem szorongok amiatt, sőt kifejezetten üdítő, hogy ha mondok valamit, a fiatalok gyakran előállnak egy jobb ötlettel.

• Gémes Józseftől tehát könnyen el tudott szakadni. És a saját korábbi művészi értelmezésétől? A Méry Ratio Kiadónál megjelent egy Toldi az ön illusztrációival, arany és fekete-barna színben ábrázolta Arany János eposzát.

Szellemileg akkor is a naphéroszok mitologikus világának megjelenítése izgatott, ezért használtam aranyat is a fekete és a fehér mellett, a képek

Arany János:
Toldi
(Jankovics Marcell rajzaival)
Méry-Ratio Kiadó,
2010.

alapszíne az említett „barna”, azaz a régi papírok barnás árnyalata. Grafikai értelemben azonban könnyedén el tudtam szakadni attól a felfogástól. Egyébként történt már velem hasonló. Miután 1981-ben

elkészítettem a *Fehérlófia* című filmet, illusztrálnom kellett a mese alapján megjelenő könyvet. Ez már csak azért sem nehéz, mert az állókép logikája eltér a mozgóképétől. Ráadásul engem sohasem tanítottak arra, hogy legyen egy stílusom, s azt ismétlem mindig. Én mindig a történethez alkalmazkodom, abból bontom ki a mese szellemiségéhez illő vizuális koncepciót. A

Toldi egyértelműen a mítosz felé hajlik. Ahogyan Miklós a malomkővel küzd, az egyértelműen a mesevilágunk egyik motívumára utal: Erős Jankó is a malomkerékkel a karján verekszik.

• Akad még hasonlóság a két mesei szereplő között: Erős Jankó a mostohaapjával küzd, Toldi pedig – kicsit figyelemelterelő módon – a bátyjával. A mostoha a mesékben gyakran elidegenített édes szülő. Ahogyan Aranynál Miklós testvére, György is amolyan apakép?

Én annak értelmezem: a *Toldi* tulajdonképpen a bátytal való küzdelem a felnőtté válásért. Érdekes, hogy ez az olvasat nemigen kap figyelmet. Igaz, Arany izgalmasan alakítja át ezt a narratívát, mert Miklós riválisa, a saját bátyja szárnalmas vetélytárs. Miklós valójában nem Györggyel küzd, hanem önmagával. A felnőtté válással: ezért serken a bajsza a filmem végén. S ezért – mintegy jósló módon – jelenítem meg kissé elemelten a fináléban Rozgonyi Piroskát, Miklós későbbi szerelmét, akit sosem vesz majd feleségül. Ezért is tűnik el a nő, mint egy viharban úszó fehér hattyú. A szerepcserék – mint a *Toldi* esetében a báty és az apa azonosítása – azonban sosem az alkotói önkényen múlik, és nem tetszőleges vagy ideologikus, mint a nagy botrányt kavaráró, *Meseország mindenkié* című átírás esetében. A mesei szerepek ugyanis évszázadok alatt kicsiszolt funkcióval bírnak. Ez a kulturális eltérésekkel együtt is így van. Mondok egy példát. Hamupipőke figurája például a magyar népmesében fiú, míg Nyugaton lány, de ez a lényegét nem érinti. A hagyományos népmesékhez nem szabad hozzányúl- ni, lehet más meséket, történeteket írni, de nem szabad bevett mesének álcázni. A német mesékben egyébként azért szerepelnek lányok, mert a német nyelvben a nap Die Sonne, vagyis nőnemű. A magyar mesékben viszont napkirályfi és holdvitéz van – vagyis hímnemű. Ugyanez a kulturális különbség máshogyan is tetten érhető. A híres Grimm-mesékben ugyanazt a történetet más szemszögből mondják el, mint mi – mondjuk úgy – Keleten. A Grimm fivérek leírásában nem a hőst látjuk a vándorútján, hanem a királylányt mindenféle bajában, akihez mintegy váratlanul megérkezik a hős. A királylány története a fontosabb számukra, a hős csak akkor lép be a képbe, amikor a lány az üvegkoporsóban fekszik.

A hős dolga annyi, hogy életre csókolja a lányt. A magyar népmese ezzel szemben úgy kezdené a történetet, hogy volt egyszer egy királyfi, aki egy napon elindult az üveghegyen is túl lévő királylányhoz, közben akadályokba ütközik, legyőzi a sárkányt és így tovább. Természetesen mindkét – a keleti és a nyugati – szemszögnek létjogosultsága van. Nem vagyok én valami megkövült vagy busa magyar – ilyen szláv névvel nem is volnék hiteles ebben a szerepben –, hogy a magyar formát jobbnak gondoljam, inkább annak örülök, hogy látom, két módon is meg lehet közelíteni ugyanazt a témát.

• A Toldiban a Nagy Lajos király korából származó Manesse-kódex mellett merít a Pinterest nevű közösségi képmegosztóból is. S ez a fajta vizuális merítés kézjeggyé vált. Néhány fontos utalás korábbi alkotásaiból: a Képes Krónika világa gyakran felsejlik a filmjeiben, Az ember tragédiájában Ádám és Éva ahhoz hasonló neonkontúrral rendelkezik, mint a lélek Desmond Morris A csupasz majom című ábrázolásán, a János vitéz megidézi a Sárga tengeraltjáró című Beatles-klipet. Ha a Jankovics-filmeket nézzük,

mondhatjuk ezt az eljárást posztmodern gesztusnak is, ami ebből a szemszögből kifejezetten konzervatív beállítottság, hiszen a vendégzövegek beemelése nemcsak kulturális tudatot feltételez, hanem a múlt értékeinek megbecsülését. Kiegyezze a posztmodern jelzővel?

Azzal együtt, hogy az irodalmi posztmodern egyik legmeghatározóbb magyar alakjának, Esterházy Péternek a Harmonia Caelestis című könyvét és a szösszeneteit kifejezetten kedvelem, magamra nézve nem tartom szerencsésnek a posztmodern jelzót. A posztmodern amúgy is amolyan világnézet lett, és ebből a szempontból számomra nem kedves. Ha magamat kellene jellemezni, szabadelvű, nemzeti, keresztény emberként írnám le a beállítottságomat. A stílus kérdéséről azonban valóban sokat gondolkozom, és rájöttem, nem az a fontos, hogy milyen grafikai eszközöket alkalmazok, hanem az a gondolat, ahogyan megközelítem a tárgyat. Sokan mondják, hogy nem lehet eltéveszteni, ha valami magán hordozza a kezem nyomát. Az az érdekes, hogy mindez úgy jön létre, hogy nem ragaszkodom úgymond egyetlen stílushoz. A múlt tiszteletével kapcsolatban megkerülhetetlen, hogy nálam ez azért is alakult ki, mert nagyon rossz a véleményem a jelenről, és rettenetes a jövőről. Nem elsősorban a kultúrára utalok, mert az csupán következmény, hanem ahogyan példaképem, David Attenborough is fogalmaz: a világ állapota aggaszt. A Sárga tengeraltjáróra is szeretnék visszatérni, mert ezzel sokáig piszkáltak. Egyetlen dolgot vettem át abból az animációból: a csizmákat. A János vitéznel

Arany János:

Toldi

(Jankovics Marcell rajzaival)

Méry-Ratio Kiadó, 2010.

• A munkásságát áttekintő kötet bemutatóján kifejezetten keserűen említette, hogy más grafikusokkal szemben – hadd utaljak most az Ön által is nagyon tisztelt Kas János vagy Gyulai Líviusz képi világára – nincs Jankovics-rajzstílus. Miért ismerjük fel mégis egy-két képkockáról, hogy ez Jankovics-film?

Ez valóban létező ellentmondás, de én is csak tapogatózom. Számomra sosem a saját rajzstílus volt fontos, hanem a megkülönböztethetőség. Az 1960-as években nagyon zavart, amikor egy volt osztálytársam az utcán megkérdezte: „Te még mindig utazol a kis hülyeségeket csinálod?” Így utalt az akkoriban rendkívül sikeres Guszta-v-sorozatára. Akkor ért meg bennem, hogy mást kell csinálni, különben rajtam marad, hogy én csak kis hülyeségeket készítek. A másik Gémes József szűkszavú véleménye az akkor, vagyis 1977-ben éppen Arany Pálma-díjat nyerő Küzdőkről. Azt mondta róla: „Nem rossz, de nem annyira jó, mint a Sisyphus.” Még azt sem szeretem, ha az új alkotásomat egy korábbihoz hasonlítják. Az ember tragédiáját például önmagáért szerették vagy utasították el. Senki sem hasonlította össze a Guszta-val vagy a Fehérlófiával. Viccesen úgy mondhatnám: szeretek még magamtól is különbözni.

• A felsorolt filmeket mégis csak összeköti valami: a küzdés gondolata...

Ez valóban kulcsfogalom számomra, és nem keveredő össze a küszködéssel. Megszámoltam, hányszor használja Madách Imre Az ember tragédiájában e két szót. Ha jól emlékszem, harmincnyolc alkalommal ír a küzdésről, és mindössze egyszer használja a küszködés szót. Az athéni színben bukkan fel az utóbbi kifejezés, amikor Miltiadész már tudja, hogy vesztesre áll. Ha az ember öregen és betegesen már csak a túlélésre játszik, az csupán küszködés – én viszont dolgozom. Nemrég a Toldi egyik megbeszélésén hátradőltem, hogy ha végzünk, azzal én be is fejeztem az animációs filmes pályafutásomat. Mire régi, kedves munkatársam, Vécsy Vera gyártásvezető figyelmeztetett, hogy megígértem, ha folytatódik a Magyar népmesék-sorozat, részt veszek benne. Hiába, ha az embernek olyan kollégái vannak, mint Vera vagy Mikulás Ferenc producer, nem lehet csak úgy hátradőlni: ilyen remek munkatársakkal jó együtt küzdeni egy életen át. •



GYULAI LÍVIUSZ: JÓNÁS

A cethal nemezise

VARGA ZOLTÁN

GYULAI LÍVIUSZ NEGYEDSZÁZADA KÉSZÜLT SZATIRIKUS JÓNÁS-VARIÁCIÓJÁNAK ÖKOLÓGIAI VÁDIRATA AKTUÁLISABB, MINT VALAHA.

Huszonöt esztendővel ezelőtt, az 1977-es *Új lakókat* követően közel két évtizedes kihagyás után, a *Jónás* című rajzfilmmel tért vissza a grafikusművész Gyulai Líviusz az animációs rövidfilmkészítéshez – időközben sorozatokat jegyzett, a *Jómadarakat* (1979–80) és a *Tinti kalandjait* (1987–89). A *Jónást* 1998-ban Cannes-ban a versenyprogramban vetítették; sikerét követően Gyulai folytatta az animációs rövidfilmeket. A *Golyós mese* (1999), a *Szindbád, bon voyage!* (2000), *Az én kis városom* (2002), a *Könny nem marad szárazon* (2003), a *De Ronch kapitány naplója* (2007) vagy *Az őrangyal* (2009) az utóbbi évtizedek egyik legmarkánsabb stílusú animációs munkásságát eredményezték itthon. A rendező Jónás-variációja a bibliai történet satirikus újraírásától (avagy átrajzolásától) az ökológiai katasztrófára figyelmeztető vádiratig jut el; a művészre jellemző ironikus közelítésmód köntösébe burkolt problémák az eltelt negyedszázad során csak még égetőbb kérdéssé fajultak.

SEGÍTSÉG, HAL NYELT EL!

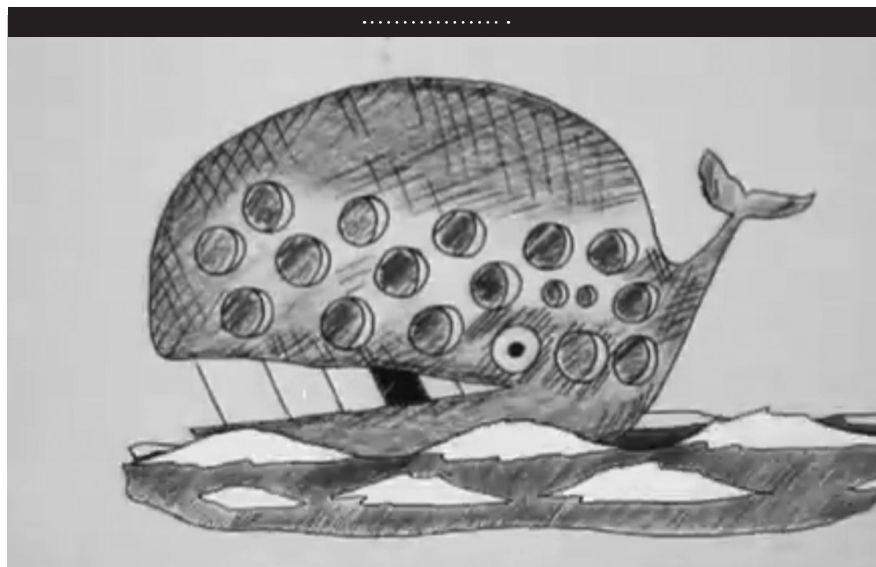
Az illusztrátorként jól ismert művész nem először, nem is utoljára fordult Jónás történetéhez: korábban rézkarcban dolgozta ki a rajzfilm alapötletét – a cethal „új lakója” kényelmesen berendezkedik a bálnabendőben –, később Babits Mihály *Jónás* könyvének 2001-es kiadásához készített litográfiákat. A mindössze négy perces rajzfilm az előbbi változat pazar kiterjesztéseként, továbbgondolásaként született, utóbbihoz a közös bibliai forrás köti. Míg Babits elbeszélő költeménye az eredeti szöveg mind a négy egységének egyéni átíratát kínálja, addig Gyulai variációja csak a második történetegységre épít – az engedetlen próféta három napot s három éjjelt tölt a cethal gyom-

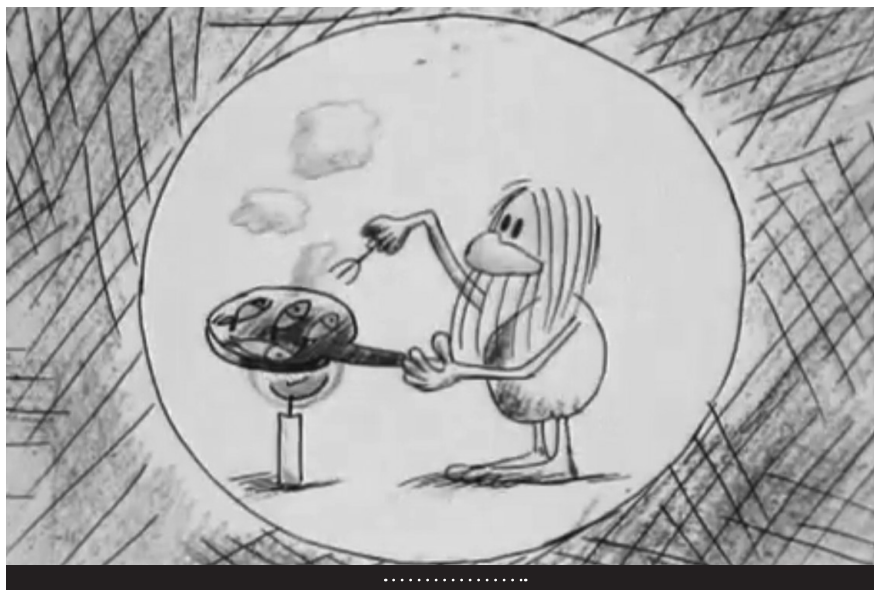
rában –, amely irracionalitása, csodás elemei révén a köztudatban mindmáig elevenen él. A bibliai történet Gyulai által is felhasznált mozzanatai Carlo Collodi meséjében és az abból készült Walt Disney-mesterműben, a *Pinokkióban* (1940) is megtalálhatók, a teljes Jónás-történet pedig egy számítógépes animáció, a *Jónás és a zöldségmesék* (2002) dolgozta fel – mondani sem kell, Gyulai Líviusz puritán rajzfilmje a tiszteletbeli előzményre éppúgy nem hasonlít, mint ahogy a zöldségfigurákat szerepeltető kalandos musical-komédiához (!) sem áll közel (finoman szólva). Szavak nélkül lejátszódó, csupán két szereplőre – Jónásra és a cethalra/bálnára – komponált, minimalista látványvilágot kínáló satirája voltaképpen az eredeti tantörténetet sajátos robinzonáddá változtatja, amelyben a szigetnek a cethal belseje feleltethető meg (nem mellékes adalék, hogy Gyulai *Robinson Crusoe*-illusztrációkat is készített). Míg a *Pinokkióban*

az egyetemes animációtörténet nagy pillanatait tartogató csúcsponton a cethal belső börtönvilágában is játszódnak jelenetek, érdekes módon a *Jónás*ban csak kívülről – a főhős által vágott „ablakkerek” mögött – láthatjuk, mi történik belül, a bálnában. Ebben rejlik egy önreflexív gesztus: a képmező köralakú leszűkítése a *Jónást* a némafilmek jellegzetes vizuális eszközhasználatához közelíti, a maszkolással készült felvételeket idézi meg. Ugyanakkor ez a képalkotás valamiféle kívüllálói pozíciót is lehetővé tesz a nézőnek: mivel sohasem kerülünk igazán közel a túlbuzgó Jónáshoz, egyfajta megfigyelőként követhetjük végig, mi történik „odabent”.

Gyulai Jónásáról nem tudni, miféle isteni megbízatás elől menekül (ha menekül bármi elől egyáltalán), a nyitó képsorok *in medias res* a zúgó tenger habjait láttatják, egy árva árboc ágaskodik csupán a csattogó-villámszóró fellegek alatt. A hullámok úgy tűnnek olykor, mintha kézfejet formáznának, az árboc pedig ceruza vagy toll is lehetne: akár a versíró Babitsra, akár a rajzoló Gyulaira tett (ön)reflexióként is megállja helyét ez a geg, amelyhez hasonlót többet is tartogat a *Jónás* képi humora. Ilyen mindjárt az árboc átváltozása: oszlopként hősünk álldogál rajta, gyufaként sütéshez használatos, gyertyaként világítani lehet vele. Jónás gátlástalanul feltalálja magát, minden a rendelkezésére áll, legyen szó – újfent önreflexív poénként – a főcím O betűjéről (amely úszógumiként segít a vízfelszínen maradni) vagy mindenekelőtt a cethalról.

„Meg nem újuló erőforrás”





ROMBOLÓ EZERMESTER

Az elnyeletéstől kezdve éleződ- nek ki igazán az addig „ártalmatlanabb” humorral kedveskedő gegek, s a gombszemű pálcikafiguraként megformált Jónásból egyre inkább antihős válik, míg a súlyos-ormóttan cethal a tehetetlen áldozat szerepkörébe kényszerül. A Jónás-történetet vizsgáló tanulmányában az irodalomtudós Hans Robert Jauss (az írás magyarul a szerző *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* című kötetében olvasható) az engedetlen prófétát „a modernség deheroizált »hőseinek« távoli őseként” értelmezi, s voltaképpen ehhez a közelítésmóddhoz csatlakozik Gyulai is. A rajzfilm azonban nem a kudarcra ítélt menekülés vagy az engedetlenség révén teszi antihőssé, hanem azáltal, amit ez a Jónás magától értetődően tesz: az óriáshalat saját privát „meg nem újuló” erőforrásként feléli, elfogyasztja. Kezdetben egy kitört fog, majd – a kissé abszurd rajzfilmhumor ragyogó példájaként – a bálna testén ejtett kőralakú kivágás jelzik félreérthetetlenül az ember(ke) igényét a korlátlan ki- és felhasználásra. Jónás előbb csak éhségét csillapítja (a cethalból vágva ki ebédjét), igényei azonban az önfenntartástól egyre inkább a civilizáció áldásainak újratemetése felé tolódnak: fest és fürdőt vesz, a kőralakú kivágások gyarapításával valószínűs luxushajóvá változtatja a lassan pőfögő óriáshalat (még hajóavató ceremóniát is rögtönöz!), s vörösre mázolja a bálna oldalát.

Jónás cinikus művész, aki az általa pusztított nagy halban kis halakat fest

„Egyre inkább antihőssé válik”

a vászonra – nem érdektelen párhuzam, hogy Albert Camus novellája, a *Jonas vagy a mester dolgozik* címszereplője festőművész, akit ugyan nem cethal, hanem a maga ácsolta padlástér sötétsége nyel el. S Jónás romboló ezermester is, akinek – hasonlóképpen, mint a klasszikus amerikai rajzfilm figuráinak – akár a semmi közepén is a keze ügyébe kerül bármilyen tárgy, amire csak szüksége van, a horgászbottól és a fűrésztől kezdve a serpenyőn és a festékesvödron át a létráig és a pezsgősüvegig. (Nemcsak a burleszk által ihletett rajzfilmben, de az élőszereplős burleszkben is találhatóunk előképet: A *navigátor*, Buster Keaton 1924-es klasszikusának főhőse és menyasszony-jelöltje az óriáshajón rekedve kénytelenek feltalálni magukat; ám Jónás izgágaságával ellentétben ők legfeljebb maguknak ártanak balfogásikkal, a természetnek nem.) Küllemében – leegyszerűsített megjelenítésével – Gyulai Jónása a *Rózsaszín Párduc*-széria Kisemberként emlegetett nevenincs intrikusát idézi; utóbbi mindig pórul jár, a Párduc állandóan kifog rajta, itt azonban a képlet éppen fordított: ha a Párduc a Kisember nemezise, akkor Jónás a cethalé. Ahogyan Jónás egyre nagyobb teret igényel (a természetből, a világból), úgy fogy el a bálna: kiszipolyozva és kilyuggatva a behemót végül hullámsírba süllyed.

Korábbi és későbbi műveihez képest komorabb témákkal terhes rajzfilmjével Gyulai bevallottan a környezet felélésének paraboláját dolgozta ki: „szeret-

ném, ha maguktól jönnének rá a nézők, hogy a *Jónás*-film a világ elpusztításáról szól” (Magyar Nemzet, 1998. május 5.). A „mögöttes jelentést” kínáló animációnak nagy hagyományai vannak a magyar (és a közép-kelet-európai) filmtörténetben (lásd erről *Vörössel festett láncok* című esszémet: *Filmvilág* 2014/6). Ebben a sorban Gyulai *Jónás*-át különlegessé teszi, hogy az „áthallásos” fogalmazásmódot már nem a diktatórikus berendezkedést célzó politikai kritika jegyében – s nem cenzurális köztöttségek ellenében – használja, illetve nem is közvetlenül politikai, hanem ökológiai (az újabb szakzsargonnal élve: ökokritikai) gondolatok közlését célozza. (Bár nem lehetetlen a politikai értelmezés sem: Orosz Anna Ida arra hívja fel a figyelmet – a *Filmarchivum.hu* oldalon –, hogy a vörössel bemázolt cethal az egykor szuverén államokat bekebelező Szovjetunióra, a bálna végzete pedig a szovjet expanzió csődjére is utalhat.) A *Jónás* teljes mértékben beleillik az ökotudatos, illetve ökokritikai középkelet-európai animációk kollekcijába (Gerencsér Péter nemrég közölt hiánypótló esszéje ezekről a művekről: *Filmvilág* 2020/12), s azt a vonulatot példázza, amely azt fürkészi, hogy az ember miként zsákmányolja ki az erőforrásokat s teszi tönkre az ökoszisztémát.

A *film befejezése* mégis kétértelmű, ez pedig az eredeti *Jónás*-történet szokatlan végzavával rokonítható, a (szó szerinti) nyitva hagyott kérdéssel (amely Jauss szerint „a mai olvasó számára minden bizonnyal meglepően modern”). Miután Gyulai Jónása ismét a tengerben hanykolódik, újra cethal nyeli el – s minthogy rögtön a vége főcíme következik erre, joggal sejthetjük, hogy minden kezdődik elől, Jónás ezt a jószágot is „feléli” majd. Csakhogy a főcím után még egyszer láthatjuk a nyugodtan úszkáló, (akkor még) sértetlen cethalát, s néhány másodpercre elbizonytalanodunk: talán – bármily valószínűtlen is ez – Jónás tanult a történetekből, s ezentúl mértékletesen és józanul bánik a természettel. Mielőtt azonban ez a halvány reménysugár felülírná a korábbi történések borúlátó diagnózisát, szép csendben – szinte észrevétlenül – eltűnik a bálna egyik foga. Emlékeztetőül: az első cethal felélésének folyamata is egy fog kitörésével kezdődött...

Az esszé szerzője a Magyar Művészeti Akadémia Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

/// SZÍNDRAMATURGIA: TARR BÉLA: ŐSZI ALMANACH

„Nem úgy volt szánva”

/// KOVÁCS ÁGNES

A „PSZEUDO ART” KÉPZŐMŰVÉSZETI KONCEPCIÓ FILMES ALKALMAZÁSÁNAK EGYIK LEGÖSSZETETTEBB ESETE AZ ŐSZI ALMANACH.

Paauer Gyula „pseudo art” koncepciója a létező és a látszat, a valóság és az illúzió kérdésköreit feszegeti. Az alkotót az elgondolás műfaji kiszélesítése már a kezdetektől foglalkoztatta. Ezzel kapcsolatos kísérletei eleinte a képzőművészet és a film peremvidékén összpontosultak, majd játékfilmes irányt vettek. A „pseudo art” filmes alkalmazásának egyik legösszettebb esetének Tarr Béla *Őszi almanach* (1984) című filmje tekinthető. Pauer a díszlet- és jelmezterven keresztül egy hamis, „pseudo” látványvilág létrehozását célozta meg. A kivitelezés egyik alapvető formai eszközének pedig a színhasználatot választotta.

„A PSZEUDO a *minimal* szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti. A leképezés fotóeljárással vagy festékszóró-pisztollyal történik, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.” (Pauer Gyula: *PSZEUDO manifesztum 1.*, 1970)

Pauer programja az első pseudo manifesztumból bomlik ki. Az *Őszi Almanach* látványvilágában a pseudo szobor puritán formáit a fehér lepedőkkel, átlátszó fóliákkal borított tárgyi világra és a póre, világos bőrfelületekre cseréli. Ezek a lecsupaszított formák helyettesítik a minimal szobor felületét, a másik, vetített szoborét, pedig színes szűrők váltják fel. Itt is azzal az eljárással találkozhatunk, hogy egy dísztelen, sima felületre

vetítéssel rákerül egy plusz tartalom, és a kettő találkozásából létrejön egy harmadik jelentés. A különbség abban figyelhető meg, hogy amíg a pseudo szobor esetében a vetített kép leképezése fotóeljárással vagy festékszóró-pisztollyal történik, addig a film látványvilágában a vetített kép már szó szerint értendő.

A fehére burkolt enteriőr koncepciójának előtörténete egészen az első pseudo bemutatóig vezethető vissza, amely *Pseudo* (Pauer Gyula *zártkörű szobor-kiállítása*) címmel a József Attila Művelődési Házban került megrendezésre 1970-ben. A kiállítás apropóját Gulyás János *Pseudo* című főiskolai vizsgafilmjének forgatása adta. A film keletkezéstörténetét Gulyás az alábbi módon idézi fel:

„Korábbi szobrai alapján választottam Gyula műveit a főiskolai vizsgafilmem témájául; ő éppen abban az időben alakította ki a *Pseudo* koncepcióját. Egy zuglói csoportos kiállításon láttam egy mobilszobrát (aminek a reprodukciójával se nagyon találkoztam azóta); akkor amatőrfilmsként forgattam róla a bányámmal, Gulyás Gyulával, de a 8 mm-es anyag felnagyítása nagyon költséges lett volna, így az első éves vizsgafilmbe ezek a felvételek nem kerültek be. Ennek forgatáshoz inkább megszerveztünk egy kiállítást, ahol ő létrehozott egy teljes environment-t – szinte az egész kiállítóterem egy pseudoszobor volt. Ezt „természetesen” csak pár napig engedték nyitva tartani, de mi felvettük, amit akartunk: megpróbáltuk a *Pseudo* megoldásait a film formanyelvében is alkalmazni.” (Gulyás János: *„Mindig tudtunk egymásról...”*, 2012.)

Gulyás visszaemlékezéséből világosan kiderül, hogy már maga a kiállítás

koncepciója a pseudo jegyében fogalmazódott meg. A megnyitó egyszerre tekinthető hagyományos értelemben vett ceremóniának és film forgatásnak. A jelenlevők pedig nézőközönségként és forgatási statisztériaként is felfoghatók. Ennélfogva nehéz eldönteni, hogy a forgatás a kiállítás megszervezéséhez kiöltött alibi tevékenység, vagy éppen fordítva. A pseudo szemlélet tehát az esemény kétértelműségében érhető tetten, amit a kisfilm pseudo formanyelvi kísérlete csak még inkább stimulál. A bemutató másik filmes vonatkozása a térszervezésre és az *Őszi almanach* díszlettervének formái párhuzamára vezethető vissza. A leírás szerint Pauer a kiállítás terét a pseudo elv mentén fogta körül. A plasztikai átrendezés során nagy méretű műanyagfólia lapokat gyúrt össze és fújt le fekete festékkel, majd gondosan a terem falaira, padlójára és mennyezetére simította azokat. A művelet az „illuzionisztikus összegyűrtség állapotát” eredményezte. Pauer ebből a térbeli átalakításból az anyaggal betakart téralkotó elemeket mint manipulálható alapfelületeket viszi tovább a film látványvilágába. Mivel ez esetben nem a gyúrt hatás megteremtése a cél, a feketével felrakott ráncokat elhagyja. A manipuláció ugyanakkor továbbra is szempont marad, csak eszközt cserél: a festékszórók helyébe színes szűrők lépnek. (Bővebben: Szőke Annamária – Beke László: *Pauer*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.)

A szűrővel manipulált látvány közvetlen előzményének Pauer Gyula János közreműködésével tervezett, mindvégig befejezetlenül maradt *Monochrom* (1972) című filmje tekinthető. Pauer már az első pseudo kiállítást követően a pseudo elv kiterjesztésének lehetőségei foglalkoztatták. Az alkotó pályáján ez a műfaji nyitás a színek felé fordulással párhuzamosan zajlott. Az újabb kontextusok keresése közben ugyanis a szürke, gyúrt felületek alkalmazásán túl lépve, elkezdett vörössel dolgozni. A vörös felületekkel való kísérletezés során pedig a színszűrő használata vált egyre gyakoribb eszközévé. A vörös szűrővel manipulált látvány egyik legérdekesebb megvalósulása a *Vörös Szemüveg Terv* (1971). A pseudo szoborról vörös szűrőn át nézve a vörös gyűrődések eltűnnek, és ezáltal egy egyenletesen sima alakzatot kapunk. A szűrő használata azért illeszkedik jól a paueri illúziókeltés

eszköztárába, mert a látvány jelentése a szűrő színével együtt változik.

A BBS Filmnyelvi Sorozata számára eltervezett *Monochrom* ugyanezen az elven alapult. Az elgondolás szerint a film különböző színű monokróm felületek egymásra exponálásából jött volna létre. Az alkotók a vetítés előtt egymástól eltérő színű lencsékkel ellátott szemüveget osztogattak volna szét a nézők között. A film jelentése pedig aszerint változott volna, hogy ki milyen szemüveget visel. A vizuális kísérlet azt a kérdést feszegette, hogy ugyanazt a filmet, különböző szűrőkön át nézve mennyire látjuk másként. (Palotai János: *Pauer – pszeudo – film, Pauer Gyula életmű-kiállítás a Műcsarnokban*. Filmkultúra, 2005.)

Ahogy a pszeudo plasztika önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja, ugyanúgy az egymásra exponált képek és a különböző színes szűrők együttes alkalmazása is azt a célt szolgálja, hogy a filmet mint manipulált médiumot mutassa be. Ez egy többszörösen összetett elgondolás, hiszen a film illuzionista jellegéből fakadóan eredendően képes önmagát mint hamis látszatot adó médiumot bemutatni. Ráadásul a *Pszeudo manifesztum* szó szerinti olvasata a filmvetítés műveletének körülírásaként is felfogható. Amikor Pauer arról értekezik, hogy a pszeudo a minimál szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s így tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet, akkor ugyanarról a jelenségről beszél, mint amikor a besötétített moziterem fehér vásznát a rávetülő film képe világítja meg. A manifesztum második feléből pedig még inkább érhetővé válik a pszeudo elgondolás és a film-kép közti analógia. Ugyanis ahogy a pszeudo szobor, úgy a film is képes arra, hogy egy tárgyon a valóság és az illúzió szféráit egyszerre jelenítse meg. A vászon kézzelfoghatóságának látszata a vetített kép által születik meg. A pszeudo tehát azért találó párja a filmképnek, mert annak egyik legalapvetőbb problémáját járja körbe. Nevezetesen azt, hogy a vetített filmkép egyidejűleg magában foglalja a létezőt és a látszatot, az anyagit és az anyagtalant, és ezáltal saját magát leplezi le a filmpaloták sötétjében.

Pauer *Monochrom* című filmterve úgy hívja fel a figyelmet a film illuzionista jellegére, hogy konceptuális keretek között többszörösen aláhúzza azt. Felmerül a

kérdés, lehetséges-e a film kétértelműségét még ennél is tovább hangsúlyozni? Ennek a kérdésnek a feszegetése érhető tetten az alkotó azon munkáiban, amikor a kísérleti filmen túllépve a játékfilm területére merészkedik. A gondolatmenet kiindulópontja a film pszeudo jellegének felismerése. A következő lépés erre különböző technikák segítségével felhívni a figyelmet. A *Monochrom* esetében a manipulált látványt még a színes okulárék és az egymásra játszott felületek együttes alkalmazása hozza létre. Az önreflexió következő szintjén Pauer arra vállalkozik, hogy a film pszeudo jellegét egy játékfilm látványvilágába plántálja át. Ennek érdekében az *Őszi almanach* kapcsán olyan látványtervet dolgoz ki, amely gyakorlatilag a filmvetítés műveletét imitálja. Ezért két dolgot tesz. Egyfelől Kardos Sándor operatőrrel közösen egy olyan világítástechnikai eljárást dolgoznak ki, amely során a színes szűrőket a díszletet megvilágító fényforrások elé helyezik. Másfelől olyan díszlet- és jelmeztervet kreál, amely képes vetővászonként funkcionálni. A fehér vásznat a pszeudo kiállításból átemelt, halovány, seszínű enteriőr, a vetített film-képet pedig az erre rávetülő színes fények szimulálják. A kettő a felvétel pillanatában találkozik és íródik egymásra végérvényesen. Így válik az *Őszi almanach* látványvilága színes illuzionista vászonná.

A díszlet alaptónusait a lepusztult nagypolgári lakás megtépázott, mészfehér tapétái, a fóliába pólyált kandalló, a fátyollal letakart asz-

tali lámpa, a földön sorakozó patyolat párnák, a szélfúttá csipkefüggöny és az egykor tejfehérre mázolt bútorok adják. A jelmezek alapszíne már változatosabb, ugyanakkor a szereplők ruhatárának alapdarabjait szintén a világos-halvány színek dominálják. Hédi toalettjének hajszál híján minden darabja a fehér, bézs és barna különböző árnyalatai között mozog. Legjellegesebb viselete egy földig érő, átlátszó selyem köntös és egy nagyméretű borzas plüss mamusz. Ez a fakóra koptatott millió lesz tehát a színes, illuzionista látvány elé kifeszített vászon, aminek a tarka szűrők váltakozása ad újabb és újabb színezetet.

A szűrők elsősorban a testfelületeket színesítik meg. Szinte minden szereplőhöz társítható legalább egy vagy kétféle szín. Hédié rendszerint a kék és a zöld között mozog. Jánosé szintén sok esetben a kék, Miklósa a piros, ahogy Annáé is, a Tanár úré pedig jellemzően a zöld. A színek a beállításokhoz képest változnak. Közeli, szűk kivágásoknál, amikor a képeret szinte teljes egészében egy arc látványa tölti ki, a bőrfelület egy adott színnel van megvilágítva. Amikor kissé tábban beállításokkal operál a film, és már két arc is megfér egymás mellett, a színpaletta is bővül. A karakterekhez ilyenkor rendszerint két különböző, jellemzően

komplementer szín-pár társul. Amikor a plánozás még lazábbra, bővebbre szabott, már nem pusztán a szereplőket éri a fényfestés, hanem az őket körülvevő színehagyott tárgyi környezetet is.

„Kiszínezik a valóságot”

(Tarr Béla: *Őszi almanach* – Temessy Hédi és Székely B. Miklós)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



A fényfestés egyfelől a személyes érzelmek kivetülésének megjelenítését szolgálja. Ez a fajta stilizáció egyszerűen a szereplők érzelmi állapotainak vizuális megfogalmazása. A melankólia vagy a magány elviselhetetlen fájdalma az enteriőr kékségében mutatkozik meg. Az ármánykodást, csalást, hazugságot, azaz az intrika mindennemű formáit pirossal érzékeltetik. Azoknál a film egészét tekintve ritkaságszám-
ba menő jeleneteknél pedig, amikor a cselszövés éppen szünetelni látszik, és az események nyugvópontra érnek, melegebb, sárgás-barnás árnyalatot vesz a világítás.

A másik, elvontabb jelentése a fényfestésnek az illúzióval hozható összefüggésbe. Eszerint a színes szűrők használata a valóság látszólagosságát hivatott hangsúlyozni. Ahogy a szereplők félrevezetik, manipulálják, befolyásolják egymást, ahogy szánt szándékkal átértelmezik és önkényes módon kiszínezik a valóságot, hasonló módon festik meg a különböző színű szűrők a csontfehér arcokat és a világos alapozású díszletet.

A film több, mint két tucat olyan jelenetből építkezik, amikor egyszerre csak két szereplő van jelen, beszélgetéseik pedig kizárólag saját viszonyaikra reflektálnak. A szereplőket érzelmi sivárságuk folyamatos kapcsolatteremtésre sarkallja, bizalmatlanságuk, belső elesettségük ugyanakkor állandó gyanakvásban tartja őket. Mikor végre szövetségre lépnek valakivel, nyomban elárulják azt egy új, erősebbnek vélt kötelék reményében. A folyamatos intrikák közepette nehéz megkülönböztetni az őszinte feltárlakozást, az önhazugságtól, a jóhiszemű ta-

„Valóság és illúzió szféráit egyszerre jeleníti meg”

(Gulyás János: Pszeudo)

nácsadást a félrevezetéstől, a támogatást a behízeltgéstől, vagy az események objektív értelmezésére tett kísérletet a közönséges projekciótól. A tudatos manipuláció, a másik fél valóságérezékeltésének szándékolt aláásása az események legfőbb mozgatójává lép elő. Ezen a ponton ér össze az érzelmi kép a pseudo-gondolattal. A manifesztum első sora a „pszeudo” kifejezés magyarázata: „Pszeudo = ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó.” A felsorolt jelzők maradéktalanul fedik a lakóközösség viszonyrendszerének milyenségét, ahol az egyes tagok a valóságészlelés manipulációjára tett kísérleteikkel folyamatosan elbizonytalanítják és hitel-
lenítik egymás világképét. „Es war nicht so gemeint” – mondja Hédi. Majd nyomban le is fordítja: „Nem úgy volt szánva.” Mindezt a szemfényvesztés egyik közismert jelképével, kártyával a kezében teszi. A megjegyzés arra utal, hogy a manipuláció során a konkrét tett és a mögötte húzódo szándék szétcsúszik, és ezáltal a valóság nehezen megragadhatóvá válik.

Következésképp a filmben az „érzelmileg motivált valóság” megteremtésére helyeződik a hangsúly. (Kovács András Bálint: *Egy műfajváltásról, Tarr Béla: Őszi Almanach*. Filmkultúra, 1985/1.) A szereplők közti szándékos pszichológiai manipuláció a formai megoldások váltaltan látványos torzításaiban és elváltozásaiban jelenik meg. „A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.” A *Pszeudo manifesztum* idevágó gondolata a film érzelmi tartományaiban úgy alakul át, hogy a szereplők számára a konkrét valóság felfogható ugyan, de annak észlelé-

sét az érzelmi manipuláció időről-időre kikezdi. Ennek képi megfogalmazásában a fehér környezet jelenti a konkrét valóságot, a színes szűrők pedig az ezt megzavaró képet. Az *Őszi almanach* látványvilágát tehát a világba kivetített érzelmi állapotok motiválják. Ezáltal a film látványa szimbolikus jelentést kap: a minden emberi kapcsolatot átható manipuláció megnyilatkozik a tárgyi környezetben.

Illusztratív példája ennek mindjárt az egyik első jelenet, Anna monológja. A konyhában vagyunk, Anna mosogatás közben Jancsihoz beszél, de kihívó szavai Hédit illetik. A kamera egy ponton mozgásba lendül, lassú svenk következik. Kierünk a folyosóra, ahol egy időre a feszengve álló Tanár úron pihen meg a kamera, majd tovább lendül, és az üldögélő Miklóson pásztáz, végül átérünk egy másik szobába, ahol Anna tovább monologizál, csak a hallgatóság változik, a szobában már Hédi ül. Ekkor értjük meg, hogy annak a szidalomáradatnak, amit egy ideje hallgatunk, az alanya már nem az a személy, mint eddig hittük. A kérdés, hogy hol történik a váltás, illetve, hogy megragadható-e a váltás pillanata? A fordulatnak egyértelműen a folyosói passzázs alatt kellene végbe mennie. De hogy azon belül hol, mikor történik, az beláthatatlan. Az, hogy összefolyó módon tud testet cserélni a hallgatóság és a szidalmazás alanya, azt jelzi, hogy a monológ tulajdonképpen a lakóközösségen belül bárkiről szólhatna. A kibeszélés szókészletének sematikusága arra mutat rá, hogy nem a kibeszélés tárgya a lényeges, hanem maga a kibeszélés, vagyis pontosabban a kibeszélés aktsa és annak mindenre kiterjedő jellege. A passzázs az események összefolyásával az igazság és a hazugság megszgyjén oszcillál. És mindezt a színek váltakozása kíséri: ahogy Anna János és Hédi viszonyát egymásnak ellentmondó interpretációkban bontja ki, és ezáltal a valóságot újabb és újabb fénytörésbe helyezi, aszerint kap újabb és újabb színezetet az őket körülölelő környezet is. Ebből következően fordul át az első szoba zöld megvilágítása a másodikban pirosba. A szereplők viszonyrendszerének hamissága tehát a sápadt bőrfelületek és a fehérbe bugyolált tárgyi környezet színekkel manipuláltságában fejeződik ki. A film színdramaturgiája azért válik pszeudóvá, mert a látvány manipulációja a színhasználat által jön létre, és festi alá a dramaturgiai eseményeket. •

BESZÉLGETÉS SOMLÓ TAMÁSSAL – 2. RÉSZ

„Egyetlen snittben!”

SZEKFÜ ANDRÁS

SOMLÓ TAMÁS (1929-1993) HAT JANCSÓ MIKLÓS JÁTÉKFILM, KÖZTÜK AZ OLDÁS ÉS KÖTÉS, SZEGÉNYLEGÉNYEK, CSILLAGOSOK, KATONÁK, FÉNYES SZELEK OPERATŐRE VOLT. AZ INTERJÚ 1974 OKTÓBERÉBEN KÉSZÜLT.

• A Harangok... és az Oldás és kötés között lezajlott Európában egy filmművészeti forradalom, és a szakma alaposan felbolydult. Azt hiszem, ekkoriban kezdtek először látni a francia újhullámos filmeket, és az olasz filmek, Antonioni első dolgai is ekkor kezdtek megérkezni Magyarországra.

Igen, és a cinéma vérité első alkotásai, először a dokumentumfilmek, majd játékfilmek egyes részletei is cinéma vérité módszerrel készültek, a színészi játék igen nagymérvű felszabadításával. Minimális instrukció, néhol a szöveget is teljesen szabadon a színészre bízta.

• Ha ezt most három ihlető forrásnak vagy három kihívásnak nevezzük, tehát a fran-

cia új hullámot, az olasz filmeket és a cinéma véritét, ebből a háromból önnek operatőrileg mi jelentette a legfőbb kihívást?

Nemcsak magamra gondolok. Amikor erről a korszakról van szó, Jancsóval együtt gondolkodtunk, és mind a kettőnk számára a cinéma vérité jelentette a nagyobb kihívást. A cinéma vérité kamerája előtti teljesen kötetlen, fesztelen mozgás, beszéd, a szövegeknek az esetlegessége, de ugyanakkor vagy éppen ezért ezeknek a drámaisága, rettenetesen izgatta Jancsó Miklós fantáziáját. Megfogalmazott jelenetekkel, megfogalmazott mozgások és megfogalmazott szöveg rögzítésével mégis hogyan lehetne a néző

Jancsó Miklós és Somló Tamás az Oldás és kötés forgatásán (1962)



számára úgy tenni mindezt hitelesebbé, úgy hozni közelebb a nézőhöz, ahogy a cinéma vérité a dokumentumfilmekben csinálta. Ellentmondásos a dolog, majdnem fából vaskarika. Ugye arról van szó, hogy Latinovits Zoltán színész és mindenki színészként is ismeri. Mégis, a Latinovits Zoltán mozgása úgy tűnjön, mintha egy kamerával meglestem volna véletlenül. Vagy itt van Latinovits és Barsi Béla [fiú és apa az Oldás és kötés-ben] szövege, amelyet író írt, a rendező ennek a hangsúlyát elképzelte, megbeszélte a színésszel, mégis úgy vegyük föl, mintha abban a pillanatban először és utoljára hangzana el az a szöveg, annak ellenére, hogy fölvevők négyszer vagy ötször. Ez rendkívül izgatott mind a kettőnket, de különösen Miklóst, aki ekkor már rendkívül merevnek tartotta az akkori filmgyártás formáit és technikai megoldásait. Ez a fajta filmgyártás őt tovább nem érdekelte. Ugye a Három csillag epizódja után és mindazzal a háta mögött, amit addig csinált, Miklós únta ezt a fajta filmgyártást. Erről nagyon sokat beszélt nekem, sokat voltunk együtt, volt módom meghallgatni, és ezáltal volt módom ki is alakítani valami mást és valami újat. Ez először az Oldás és kötés-ben jelenik meg, egyelőre még csak részleteiben.

• A francia új hullám és a Fellini, Antonioni-féle új olasz film hatása, az ehhez képest...

Ezek későbbre esnek.

• ...másodlagos volt?

Azt hiszem, másodlagos, annál is inkább, mert mindkét rendezőnek a nagy filmjei valamivel később jöttek, az Oldás és kötés után. Kivéve Antonioni Éjszakáját?

• Az már Oldás és kötés előtti.

Ez hatott legjobban Miklósrá, ezt a filmet többször is megnéztük és elemeztük.

• Képi hangulatok vagy beállítások is mintha visszatérnének Az éjszaka és az Oldás és kötés közt. Például itt van Domján Edit jelenete, ez hangulatilag Monica Vittit idézi, amint Az éjszakában a társaságtól vizuálisan is elkülönülve ül a lépcsőn.

Miklós talán láthatta valahol, mert azt tudom, hogy sokat hivatkozott erre, hogy a kötetlenebb színészmozgás, a szövegnek nem biblikus értelmezése, elfetiszválása, mindez megvalósult egy Antonioni nevű rendezőnél, többek

között Az éjszaka című filmnél, de én csak később láttam a filmet, mint ő.

• Az Oldás és kötés-nél majdhogynem kritikái közhely lett, hogy ennek a filmnek a három része stílusosan is három módon van megoldva, és operatőrileg is eléggé szétválik. Ez mennyire volt előre eltervezett, tudatos törekvés?

Ez egy érdekes probléma. Biztos, hogy akkor nem vetődött föl ez a bizonyos hármasság tagolódás. Lehetséges, hogy mégis dolgozott bennünk valami.

• A későbbi filmek felől nézve mindenképpen a tanyai jelenetek tűnnek előremutatóknak. Nem mintha a másik kettő, az lényegesen jobban vagy rosszabbul lenne megoldva, hanem a tanyai jelenetek azok, amikből úgy tűnik, hogy kinő aztán az Így jöttem és a Szegénylegények világa.

Én azt hiszem, hogy ez inkább a helyszínnek a sugalmazása. Az operáció, és ott az intellektuális világban az idős és a fiatal korosztály ellentéte éppúgy izgatta Miklóst, mint a parasztságunk az a problémája, a végső tanyai epizódban.

• De ugyanakkor rendkívül hangsúlyos.

Hát azért, mert rendkívül kemény a mondanivalója, de valójában a film hosszának körülbelül egynegyede csak a tanyavilág, Latinovits, Barsi Bélával, én mindig a színészt határozom meg... Persze ez nyilvánvalóan nagyon izgatta Miklóst, mert Miklós ezelőtt készített egy önálló dokumentumfilmet.

• Tudom, az Alkonyok és hajnalokat.

Igen, erről, a tanyavilág bomlásáról, pusztulásáról, végítéletéről.

• Hol vették ezt fel?

Szolnoktól körülbelül 15-20 kilométerre a rónaságon. A közelben lévő tanyaközpontban ő már forgatott, és úgy kerestük meg aztán ezt a tanyát ugyanezen a vidéken.

• És hogy csinálták ott a magas beállításokat? Kívítek valamilyen szerkezetet, amiről...

Hát tűzoltólétráról.

• Tűzoltólétráról.

Igen. Ennél a filmnél Miklós még minden technikai eszközt igénybe vett, és még számomra, az operatőr számára, tehát nem a személy számára, nem a barát számára, az operatőr számára minden technikai felszerelést engedélyezett. De ez volt az utolsó film. Miklós ma is, és valószínűleg azóta gyűlöl mindent, ami technika és ami műszaki nehézség, kötöttség vagy probléma. Nemcsak nem

hajlandó vele foglalkozni, hanem szinte nem tűri, hogy az operatőr vagy a hangmérnök foglalkozzon vele.

• Pedig a Szegénylegényekben van még ilyen magas beállítás, amikor Nagy Attilával megy az öregasszony a házhoz.

Na jó, az fönn van a díszleten.

• Igen, a díszlet tetejéről nézik.

Az a díszlet, az a várnak a legmagasabb pontjáról készült magas felvétel. Azért mondom, az más, az nem technika, mert az a díszletből adott. Hanem még volt daru is velünk a Szegénylegényeknél, de Miklós azt mondta, hogy utoljára van daru, mert az is nehézkés, mert amíg felkászálódunk meg lekászálódunk, azalatt eltelik a nap.

• De hál' istennek ezt azért nem tudta betartani.

Hát úgy látszik, ebben nem volt olyan következetes, de a könnyű kézi kamera használatában, abban azután már következetes lett a későbbi filmekben. Az Oldás és kötés-nél még hangos szinkronkamerával dolgoztunk.

• Végig?

Végig, mindenhol, ahol színész szövegfelvételéről van szó, kivéve egy-két olyan utcai jelenetet, ahol az akusztikai körülmények annyira rosszak, hogy nem érdemes. De a filmre egyébként végig jellemző az eléggé súlyos hangos kamerának a használata, amit azután a következő filmben már teljes egészében elvetett Miki.

• Hogyan definiálná az Oldás és kötés különbségét a korábbi filmekhez képest? Vagy érdemesebb lenne ezt az Így jöttemnél fölvetni?

Hát lehet, hogy az Így jöttem nagyobb része jellemző Miklósról, mint az Oldás és kötésé. Az Oldás és kötés még egy nagyon érdekes keverékét nyújtja a klasszikus vagy legalábbis olasz neorealista filmezésnek és benne már a cinéma vérité utáztatának bizonyos részleteivel, ilyen az amatőrfilm-betét, az amatőrfilm fölötti vita, az eszpreszóban a művészek egymással való vitája. Néhány olyan néma jelenet, ahol Latinovits egyedül bolyong a tanyán vagy a tanyán kívül, úgy készült, hogy egy könnyű géppel Latinovits szabad mozgását követtük. Azok a mozgások nem koreografáltak, tehát az Oldás és kötés-t azért tartom érdekesnek, mert tulajdonképpen egy átvezető lépés a neorealista szemléletű, de technikai megvalósításában klasszikusnak nevezhető filmből a későbbi Jancsóhoz.

• Az Oldás és kötés-nél azért ne felejtjük el az alapanyag íróját, Lengyel József kitűnő és Miklóshoz szemléletben igen közelálló írórt sem. Ebből az alapanyagból dolgozta ki azután Miklós és Hernádi a forgatókönyvet. Az eredeti novella 8-10 nyomtatott oldalát bontották ki a figurákból kiindulva, és így a jellemeket társadalmivá tették. A novellában eléggé beszűkített területen mozgó figurákat elhelyezték az akkori társadalmunkban. Miklóst, és azt hiszem, Hernádi Gyulát is itt kezdte először mozgatni és piszkálni ez az egész szabadság-kérdés, amelyet azóta járnak körül újra és újra különböző aspektusokból. Ennyiben teljesen új hang, nemcsak A harangok Rómába mentek-hez képest, hanem egyáltalán a magyar filmgyártáshoz képest. A rendező nem egy kész forgatókönyvet kap mások gondolataival vagy mások gondolatlanságával, hanem a maga gondolatait formálja meg akár egy novella, mint ebben az esetben az eredeti Lengyel József-novella ürügyén, akár egy maga által, illetve Miklós és Hernádi által megkonstruált eseményrendszeren belül.

• Ez megint a későbbi filmek felé visz, de ha már szóba hozta, ennek a szabadság és nem-szabadság ellentétnek rengeteg képi megjelenítése van. Hogyan jelentkezett ez, mint operatőri probléma?

Ez elvi kérdés, ez filozófia, ez társadalomszemlélet. Ennek pontos képi megfelelője nincs. Ez, hogyha ilyesmit észrevett volna a filmjeinkben, talán beleképzelés vagy legalábbis ösztönös képi megoldás. Ami változás vagy fejlődés van az operatőri munkában az Oldás és kötés után, az elsősorban technikai jellegű. A technika kidolgozása után és ennek a tökéletesedésével természetesen, hogy a képek elkezdenek hordozni egy bizonyos belső tartalmat is, de a probléma elsősorban technikai jellegű volt. Tehát volt a rendezőnek az az elképzelése, hogy a színész a szituációban a befotografálható területen belül a lehetőséghez képest a legszabadabban, szinte rögtönözve mozogjon, hogy szövegben nem kell okvetlenül ragaszkodnia az előre leírthoz, kiegészítheti spontán szöveggel, színezheti. Ez a rendezőnek olyan kívánsága volt, amelynek elsősorban technikával kellett eleget tenni.

• Ez nyilván rengeteg nehézséget is okozott.

Töméntelen sokat. Annál is inkább, mert a műszaki adottságok ehhez akoriban nem voltak meg. A magyar filmgyártás a megszokott, klasszikus, Európában német iskolának nevezett rendszer szerint gyártotta a filmjeit. Ehhez voltak meg a technikák, tehát szinkrongépként igen nagy, súlyos monstrumok vagy a másik véglet, hogy híradó és kisfilm céljaira egy könnyű kézi kamera, amelynek a képminősége körülbelül nyolcvan százalékosnak vehető. A súlya valóban kicsiny, de ugyanakkor zörög, méghozzá elég erőteljesen, ami annyit jelent, hogy használható hangot sem lehet készíteni ezzel a géppel. A képsebessége sem elég biztos ahhoz, hogy szinkronhangot lehessen emellé helyezni, ugyanakkor a színészt is zavarta, mert hisz a magyar színész, legalábbis a vezető színészeink, akik

15-20 éve filmezték Magyarországon ezekkel a nehéz gépekkel, megszokták, hogy a jelenetek néma csendben zajlanak le, csak magukat és a partnerüket hallják. Tehát az *Így jöttemben* már teljes egészében megvalósuló technika a színész számára, a rendező és az operatőr számára, de még a hangmérnök számára is egyszerre jelentett teljesen új és hihetetlen nehézségű problémát. Illetve ezeknek a problémáknak a megoldását.

• *Az Így jöttemben már ilyen szinkronvezérhanggal dolgoztak és annak alapján utószinkronizáltak?*

Igen, igen. Tehát az *Így jöttem* az első olyan filmje Miklósnak, amelyet elejétől végig ezzel az előbb leírt könnyű, addig csak filmhíradó vagy kisfilmek forgatásán használt felvevőgéppel készítettünk.

Jancsó Miklós:
Így jöttem
(Kozák András és Szergej Nyikonyenko)

Erre példa nem volt. A hangmérnök nem jó minőségben, hanem amennyire tudott, milyen hangot tudott, olyat fölvelt...

• *...csinált tájékoztatósi céllal.*

...hogyan egyáltalán rögzítsük a színész beszédjének a ritmusát, illetve magát a szöveget, mert Miklós nem ragaszkodott a forgatókönyvben leírt szöveg pontos hűségéhez. Tehát már csak azért is rögzítenünk kellett a színész szövegét, mert ezen igen gyakran változtattak.

• *Nem tudom, emlészik-e rá, én a Fényes szeleknél mint afféle második ügyelő ott voltam, végigcsináltam a forgatást, néztem, hogy hogyan dolgoznak, már leselkedtem. Mikor alakult ki ez a jellegzetes dialógusuk, hogy van a fahrtkocsi és ön ül a gép mögött, Jancsó ott ül vagy cikázik a szereplőkkel, meg a felvétel és közben önök beszélnek, Jancsó adja az instrukciókat és ön válaszol.*

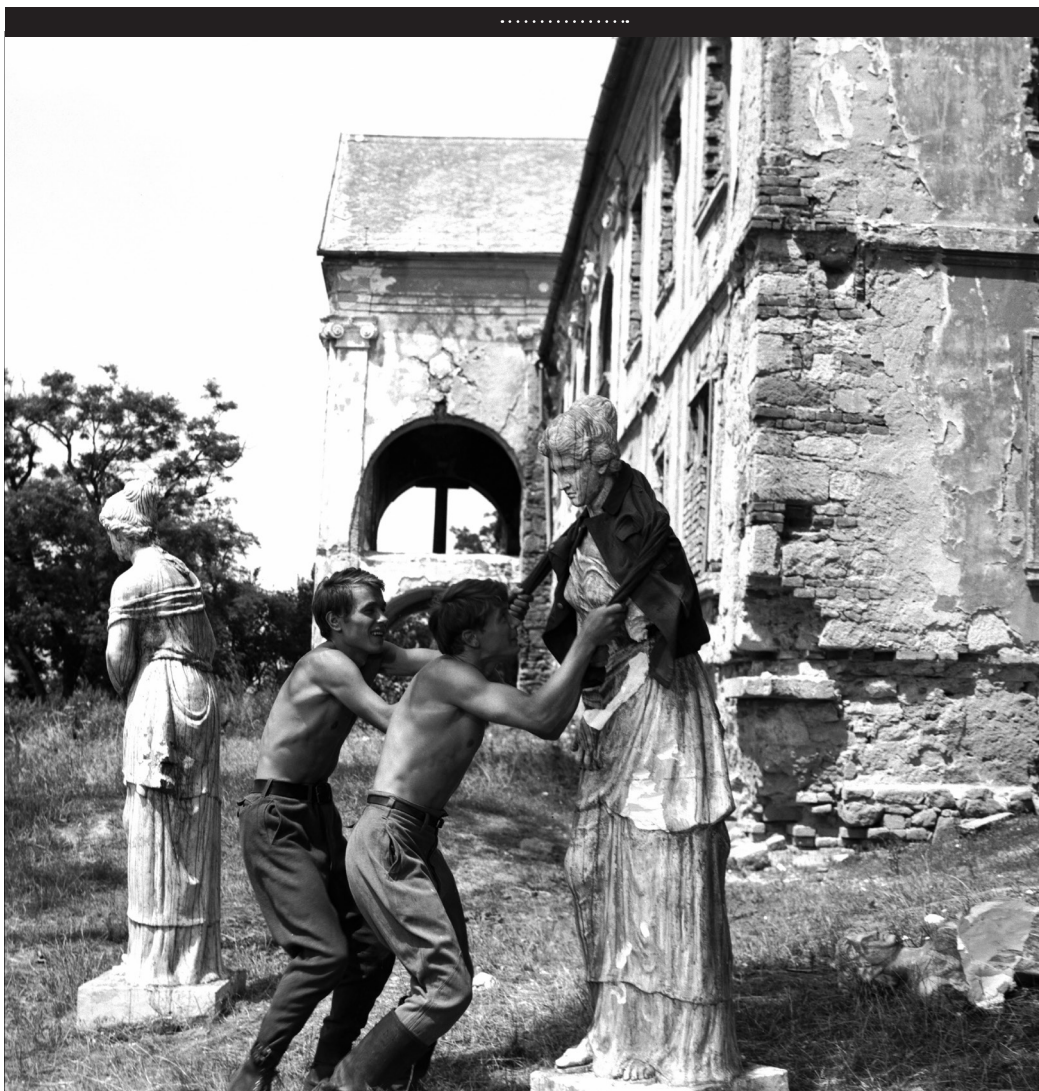
Ez az *Így jöttem*től kezdve van így. Attól kezdve, hogy a nagy kamerát leváltottuk és egy könnyű kézi kamerával kezdtünk el dolgozni, ami annyit jelent, hogy a kamera már zörög, és úgysem készítünk használható felvételt a színész szövegéről, tehát abban a pillanatban a sok nehézség ellenére az első előny már megjelent, hogy a színésszel és egymással tudtunk érintkezni.

• *Tehát az Így jöttemnél már volt olyan, hogy a színészt utasították felvétel közben?*

Hogyne, hogyne. Nem egyszer, illetve ott még csak inkább próbaként vagy meghökkentésképpen. Néhány olyan jelenetben, ahol a rendező a színészt szinte zavarba akarta hozni a gép előtt vagy rögtönzésre akarta bírni, ilyen esetben a jelenet közben és a felvétel közben adott egy, az előző megbeszéléssel ellentétes instrukciót a színésznek. Ez nem egy jelenetben igen jó hatást keltett, és itt szeretnék visszautalni a cinéma vérité érdekességére és e filmek óriási képi hitelére.

• *Hogy a riporter belekérdez.*

Ugyanezt próbálta tehát Miklós megvalósítani, annál is inkább, mert most már meg lehetett szólalni a gép mellett és a



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

INKEY TIBOR FELVÉTELE

gép mögött. Sőt, érdekességképpen, ha a színész háttal állt, játék közben lehajolt vagy nem láttuk az arcát, a színész is megszokta, hogy visszakérdezhet, hogy most merre? Mit csináljon, vagy maradjon-e így?

• *Igen, tehát egy kétoldalú dialógus.*

Ez az első napokban rendkívül furcsa volt, amíg meg nem szoktuk. Különösen az akkor még kezdő színésznek számító Kozák András és orosz partnerét, Nyikonyenkót, aki szintén nem volt szokva ilyen technikához, ez rendkívül zavarta. De a hatodik-hetedik forgatási napon az egész már egy természetes jelleget öltött. A forgatásnak ezzel a látszólagos anarchiájával, zajosságával, az egymással való beszéd, az én instrukcióim a segédoperatőrök és a fahrtmester felé, szóval ez a látvány- és hanganarchia egy igen gördülékeny forgatási munkává simult össze.

• *A későbbi filmek képi világa jellegzetesen különbözik már az Oldás és kötés-től is. Maguk a képek is mintha kevesebb elemet tartalmaznának, tónusaikban is kiegyenlítettebbek. A ritmusuk is más, szóval itt nyilván rendezői és operatőri munka...*

Ez az új technika. Két technika ösztetalálkozása hozza ezt magával. Az első, amiről eddig beszéltünk, tehát az állandó gépmozgás néma géppel, a második a jobb minőségű és érzékenyebb nyersanyagok a megjelenése és beérkezése az országbá.

• *Ez az Így jöttem előtt volt?*

Igen, az *Így jöttemmel* használtunk először külsőben, napfényben is magas érzékenységgel és a kontrasztokat sokkal jobban feloldó és elbíró Kodak nyersanyagot, és itt használtuk először végig a kézi gépet, tehát a játékfilmet végig riporterkamerával készítettünk. Ennek a kettőnek a találkozása hozott énszerintem olyan kép- és stílusbeli változást, amiről beszél, amit akkor a filmszakma is felfedezett, meglehetősen ellentétes pártokra szakítva ezzel a rendezőket, operatőröket egyaránt.

• *Mi volt a két szélsőség a megítélésében?*

A többség változatlanul a klasszikus iskolát hiányolta, tehát a gyakoribb vágást, rövidebb jelenetek alkalmazását, a képek erősebben kiegyenlített tónusait. A hosszú snittek esetlegességével szemben sajnálták a megkomponált képek elvesztését. Szóval ezek voltak az érvek, amikkel minket támadtak, ugyanakkor elismerve, hogy ennek a



stílusnak a dokumentatív hitelessége és dokumentatív ereje sokkal nagyobb, de fönttartották annak a lehetőségét, hogy ezt témája válogatja. Tehát bizonyos témákat nem lehetne ezzel a fajta technikával megoldani, illetve más témáknak inkább ártana ez a fajta megoldás.

• *Erről hogyan gondolkodtak saját maguk?*

Mi efelől meglehetősen szűk látószöggel gondolkodtunk, így is mondhatnám, tudniillik mi ezt tartottuk jónak. Miklós nagyon keményen és nagyon határozottan állt ki a saját elképzelései mellett. Természetes, hogy mindenki a maga elképzelése mellett áll ki, de ezt ő oly keményen és határozottan tette mindennel és mindenkivel szemben, hogy más stílust abban az időben nem is volt hajlandó elismerni vagy értékelni.

• *Az Így jöttemet a hivatalos fogadtatás lényegében megbuktatta. Se a tisz-*

Jancsó Miklós:
Szegénylegények
(Latinovits Zoltán)

tességes bemutatást nem adták meg neki, ha jól emlékszem, a körúti Bástya moziban mutatták be, és nagyon hamar levették a műsorról a kor forgalmazási viszonyaihoz képest...

Igen, hogye.

• *...és azt hiszem harmadik osztályba sorolták. Nyilván ez anyagilag is rosszul érintette önöket. Hogyan értékelték ezt az egészet? Kizárólag a film tartalmi részének kijáró politikai ellenkezésnek érezték?*

Egy teljesen más politikai felfogást, az orosz felszabadításnak, az orosz csapatok itt tartózkodásának, a két nép kapcsolatának teljesen más aspektusát próbáltuk hozni, megvilágítani, feldolgozni ebben a filmben, mint amit megszoktak. Akár vesszük a Sztálin-Rákosi időket, akár az '56 alatti és utáni szélsőséget, tehát ha ezt a kettőt vesszük, megpróbálkoztunk Miklóssal egy harmadik, egy egészséges és igaz kapcsolatot bemutatni, vagy

magyar-orosz társadalomrajz-részletet adni. A másik tényező a film technikai megoldásának ez a teljes újszerűsége vagy másszerűsége, mint amit az átlag mozinéző addig akár magyar, akár külföldi filmen megszokott. Ennek a kettőnek a találkozása egyetlen filmen belül azt hiszem, elviselhetetlen volt a néző számára, mint ahogy irritálta sajnos a szakmai és politikai vezetőinket. Az *Így jöttem*et valóban igen rosszul fogadták kritikában, szakmai bírálatban, premizálásban, de körülbelül egy év múlva a Szovjetunióban díszbemutatót kapott a film.

• *Az Így jöttemmel kezdődik egy múlt felé fordulás ezekben a filmekben. Az Így jöttem ideje, 1945 még egy élő múlt volt, de a Szegénylegények már nagyon nagy ugrás, száz évvel visszafelé. Hogyan jelentkezett ez az operatőri munkában, hogy most visszamegyünk a történelembé?*

Ez nem jelentett semmilyen különösebb eltérést sem technikában, sem fotókonceptióban. A történelmi korszakoknak nincsenek fotografikus hagyományai, ez érthető, világos, ugye? Legfeljebb a festészethez lehet nyúlni képi megoldásokért.

• *De hát ahhoz jobb nem nyúlni...*

De az ilyen kis időn belül, mint 100 vagy 150 év, itt tulajdonképpen képi felfogásról, korra jellemző képi felfogásról nem is lehet beszélni. Tehát mi ezzel a kérdéssel nem is foglalkoztunk külön, hogy most egy 1860-ban játszódó filmet készítünk. Hogy itt fotografálásban, kompozícióban, tónusokban valamilyen archaizálással próbálkozzunk, ez föl sem merült.

• *A Szegénylegények tónusai, legalábbis számomra úgy tűnik, sokkal keményebb fehérek-feketék, mint akár az Így jöttem, akár a későbbi film, a Csillagosok, katonák esetében.*

Ez így van, ez egy másfajta elképzelés, hogy minél hitelesebbé tenni a képet, minél kevesebb művi beavatkozás, minél kevesebb díszítettsége legyen a képeknek. De ezt a téma követelte meg és a rendezői koncepció, nem a témák múltba helyezettsége...

• *Hogyan alakult át a világítási rendszer? Ugye ez egy óriási elugrás a klasszikus német iskolától...*

A világítás elsősorban a belsőknél probléma, tehát a zárt tereknél, ahol semmi más fényforrás nincsen. Tehát külön kell választanunk a külsők prob-

lémáját, ahol vagy az égbolt, vagy a Nap mint fényforrás szerepel. A belsőben semmilyen fényforrás nincs, csak az, amit az operatőr terem meg.

• *Akkor kezdjük talán a külső felvételekkel. Külsőben azt hiszem, ön végig derítőfényekkel dolgozott, az Így jöttemtől kezdve a Fényes szelekig.*

Külsőben megvan az az előny, hogy a természet már ad egy bizonyos megvilágítást. Ezt, ha rendkívül erős, például tiszta erős napsütésben, elensúlyozni szükséges, különösen színes filmnél, mert nemcsak egyszerű beárnyékolódásról van szó, hanem a színek is eltorzulnak. Ugyanakkor az ilyen derítőfényeknek a felépítése és technikai megoldása a Jancsó-konceptiók szerint rendkívül nehéz. A nagy területen való színész- és gépmozgás, és ezeknek a mozgásoknak bizonyos rögtönzöttsége a lámpafelállást nehezíti teszi, mert a színész mozgása és ehhez adódóan a gép mozgása nem determinált. Tehát nem tudom határozott helyekre helyezni a lámpákat és a fényüket megadott pontra, tárgyra, személyre irányítani. Ilyen esetben a rendelkezésünkre álló lámpa-, illetve fény mennyiséget általános fényként használjuk, egy igen jó fővilágosítóval. Ő állandóan figyel a színész mozgását és ehhez a kép viszonyát, és szinte hasonlóan rögtönzésszerűen, mint a színész játéka, mint az ehhez alkalmazkodó felvevőgép mozgása, ő is igyekszik a fényekkel a színészt, amennyire tudja, követni. Itt rengeteg megalkuvásra van szükség a valóságban, mert bizonyos távolságra ezek a mesterséges fényforrások már nem elegendők, ha közel jön a színész, akkor viszont túl erősek a lámpák. Tehát állandóan készenlétkben kell állnunk a mesterséges fényforrásoknak műszeres beavatkozással való erősítésére, illetve gyengítésére. Ez majdnem ugyanolyan állandó figyelmet és rögtönzést követel, mint maga a felvétel készítése vagy például az asszisztensi munka.

• *A fekete-fehér film esetében a mostani nyersanyagok is megkövetelik még ezt a derítést? Vagy most már ez fölöslegessé válik?*

Ez már felfogás kérdése, mert a mai nyersanyagok, különösen fekete-fehérben, igen nagy tónuskülönbséget fel tudnak oldani. Ha a téma elbír ilyen szélsőséges fehér-fekete hatást, amely

mindig egy bizonyos nyomasztó drámai érzetet kelt a nézőben, nem kell okvetlen derítést használni. Ha azonban a téma vagy mondandó ennél líraibb, kevésbé kemény, kevésbé oda-csapó, akkor változatlanul kell a derítés, mert a színész különben nagyon sötétté, keménnyé válik.

• *Ahogy megfigyeltem, önök szinte mindig fényvel szemben dolgoztak. Akkor plasztikusabb a kép, nem?*

Részben plasztikusabb, másrészt a Nap irányából rendkívül erős a fénykontraszt, amit mi már mesterséges fényvel kiegyenlítieni nem tudunk. Ellenfényben, tehát ha a Nap szemből süt, akkor ennek a napfénynek körülbelül a felét kapjuk mi expozíciós célokra.

• *Igen, és ezt viszont már lehet...*

Már csak feleolyan fényerő, feleannyi luxszal állunk szemben, ezt könnyebb deríteni.

• *Színesben ez hogyan jelentkezik? Ugyanez a probléma lényegében?*

A probléma ugyanez, de azzal, amit már az előbb mondtam, hogy sajnálatos módon a sötétebb felületek, a kevésbé derített felületek a megvilágított felületekhez képest színben is eltorzulnak. Az árnyékban levő tárgyak vagy személyek színe, mondjuk, az arcok egyre jobban a vörös felé tolódnak, eléggé csúnya, ilyen kicsit bordó vagy cipőbarna színt vesznek föl minél sötétebb helyre lépnek.

• *Ezen a jelenlegi anyagok sem tudtak segíteni?*

Nem, egyelőre még nem. Kevesebb derítés szükséges, mint, mondjuk, a 15 évvel ezelőtti Agfa színes anyagokon. Az új Kodak nyersanyagok lágyabbak, jobban tűrik a kontrasztot, jobban kiegyenlítik a fény-árnyék közötti ellentéteket, de egy bizonyos derítésre így is szükség van. Vagy pedig erről lemondok igen tudatosan.

• *De akkor vállalni kell ennek a következményeit.*

Vállalom ennek olyan képi következményeit, amelyben ugyan nem érdekes a színeknek a bizonyos torzulása...

• *De cserében kap az ember valamit.*

...de az egésznek a hitelessége, a dokumentatív hűsége erőteljesebbé válik.

Részlet a szerző *Jancsó és köre – Így filmeztünk* 3. című, az MMA Kiadónál előkészületben lévő kötetéből.

BESZÉLGETÉS DÉR ASIÁVAL ÉS HARAGONICS SÁRIVAL

Őszinte és sérülékeny

BARTAL DÓRA

AZ ANYÁIM TÖRTÉNETE EGY LESZBIKUS PÁR ÉS AZ ÖRÖKBEOFAGADOTT KISLÁNYUK CSALÁDDÁ VÁLÁSÁT MESÉLI EL.

A dokumentumfilm a kanadai Hot Docs fesztiválon mutatkozott be és márciustól az HBO műsorára kerül. Haragonics Sári és Dér Asia rendezőkkel beszélgettünk.

• *A film témájára vagy a szereplőkre találtak előbb?*

Dér Asia: A társadalmi integrációról forgattunk Norvégiában, ott találkoztunk két meleg fiúval, akik nem sokkal azelőtt fogadtak örökbe egy roma kisfiút Magyarországon, de utána ki is költöztek. Sokat beszéltünk arról, milyen nehéz családot alapítani melegeknek, mennyi kiskapu van, amit meg kell keresned, hogy van egy egyszerű dolog, a családalapítás, amiben nem vagyunk egyenlők itthon. Valaki hátrányból indul, csak azért, mert nem fér bele abba a családképbe, amit az aktuális normák családnak hívnak. Amikor hazajöttünk, elkezdtünk keresni egy olyan párt, akik az elején vannak az örökbefogadási folyamatnak, így találkoztunk Virággal és Nórával egy barátunkon keresztül. Ehhez hozzátartozik, hogy öt éve kezdtük forgatni a filmet, azóta a családot alapítani vágyó melegek helyzete az új törvényekkel teljességgel ellehetetlenült.

Haragonics Sári: Az elején elmondtuk, hogy mi nem interjúkat fogunk velük csinálni, mondjuk havonta egyszer, hanem egy szituatív dokumentumfilmet forgatnánk, követjük majd az életüket, ott leszünk velük a mindennapjaikban. Ekkor Virág és Nóra már másfél éve vártak az örökbefogadásra és a pszichológusuk azt tanácsolta nekik, hogy írjanak egy mesekönyvet az érkező gyerekeknek, ami arról szól, hogyan került a családjukba. Ez nagy segítséget nyújthat mindnyájuknak feldolgozni

ezt az időszakot és a gyerek is könnyebben megérti a saját történetét. Minket ez a készülő mese varázsolt el először az ő történetükben, szerencsére ők is nagyon nyitottak voltak a filmezésre.

• *Nórát és Virágot motiválta valamilyen társadalmi felelősségvállalás?*

H.S: Az elején még kifejezetten szeretnék volna, hogy a filmmel mutassuk meg a meleg közösségnek, hogy igenis lehet családot alapítani melegeknek. Talán még valamennyi aktivizmust is éreztünk, azonban most, hogy elköltöztek Bécsbe, már egyáltalán nincs ilyen szándékuk. Nagyon örülnek a filmnek és minden évben meg fogják nézni a kislányukkal az örökbefogadás évfordulóján, de nem szeretnék ebbe az ügybe aktivistaként beállni.

D.A: Sőt, amikor hozzájuk került a kislányuk, már inkább az volt a motivációjuk, hogy a filmmel megmutassák neki, hogyan várták őt, és így segítsék a családba illeszkedését. Másrészt megszerettek minket. Többször elmondták, hogy már rég abbahagyták volna a forgatást, de látják, hogy ez nekünk fontos.

• *Ritkán látni meleg szereplőket magyar filmekben, a bujkálás miatt ismeretlen is marad a történetük. Milyen etikai szempontokat tartottatok fontosnak?*

D.A: Nem volt bennünk extra szempontunk csak azért, mert meleg emberek a főszereplők. Bár a téma felől érkezünk a filmhez, miután megismerkedtünk Virággal és Nórával már az volt a szándékunk, hogy az ő családdá válásuk történetét mutassuk meg. Megérteni a nehézségeiket, félelmeiket, vágyaikat. A film nem azt akarja bizonygatni a magyar társadalomnak, hogy a melegek is megérdemlik, hogy családban élhessenek. A legáltalánosabb, mindennapibb pillanato-

kat mutatjuk meg az életükből. Mivel a magyar társadalom nagy százaléka szerintem akkor találkozik melegekkel, ha Pride felvételeket lát a tévében, ennek a filmnek a hétköznapiaságát talán rendkívüli eseménynek élik majd meg. Hogy mi válik túl intimmé, azt gyorsan meg lehet érezni. Sokszor ott aludtunk náluk, kora reggel, késő este is forgattunk. Egy idő után talán már nem sokban változott a mindennapjuk attól, hogy mi ott vagyunk. Felvettünk egy csomó olyan jelenetet, ami nem került be a filmbe, mert éreztük, hogy ez sok, nem illik a nyílvanosság elé.

H.S: Szerettük volna az elején követni, ahogy végigmennek ezen a bürokratikus, rögzös úton a gyámhivatallal. Ezt nem vehettük fel több okból, viszont amikor hozzájuk került a kislányuk, akkor már kifejezetten ők kérték, hogy ne forgassuk azt, amikor a kislány először megy az óvodába, vagy ha kijön hozzájuk a védőnő. Mert ha ezekben a szituációkban megjelenünk kamerával és hangfelvételrel, pont arra erősítünk rá, hogy különleges az, hogy két anyuka viszi a gyereket az óvodába vagy az orvoshoz. Amíg készítettük a filmet, azzal viccelődtünk, hogy ez egy *Jelenetek egy házasságból* típusú film lesz, pont azért, mert a 80 százaléka otthon játszódik, de talán épp ettől tud sokkal intimebb lenni.

• *A környezet reakciója azért megjelenik különböző mikroagressziók formájában, a barátok kérdései, megjegyzései is ilyenek.*

H.S: Nekünk végig nagy kihívás volt, hogy mennyire kell megmutatni, milyen az itthoni közeg, hogy akár még a magyarázkodás, vagy a pozitív megkülönböztetés is mennyire fárasztó tud lenni. Láthatatlan falaknak neveztuk, mert nincs ott egyértelműen, csak egy réteggel lejjebb. Ezért jött a politikai keret, mert abból egy picit látszik, hogy az ország vezetése mit kommunikál. Rengeteget kísérleteztünk, hogy mivel is kezdjük a filmet, mivel ez egy családtörténet, nem egy politikai állásfoglalás. Végül visszaemlékezés formájában oldottuk meg. De próbáltuk a határokon belül tartani a politikai vonalat, hogy ne ez vigye el a fókuszot.

D.A: Ez egy nemzetközi porondra is szánt film, ezért is volt szükség a kontextusra. Az eddigi nemzetközi visszajelzések szerint a nézők megértik, milyen melegeként élni Magyarországon, de a személyes történet van előtérben. Ilyen értelemben megnyugtató, hogy jól éreztük az arányokat.

• Nórát többször türelmetlen szülőnek mutatja a film, illetve az is látszik, hogy sok kimondatlan konfliktus van a párkapcsolaton belül, látszik, hogy ők nem egy tökéletes család. Tudatosan kerestétek ezeket a mozzanatokot?

D.A.: A vágás során dőlt el, hogy a film az anyává válással járó identitás újradefiniálásra összpontosít, ami Nórát kavarta fel jobban. Nagy nemzetközi szakirodalma van az „other mother”, a másik anya jelenségnek, amivel részben Nóra is küzdött. Ki ő ebben a családban, mi a szerepe, hogyan tudnak majd kapcsolódni egymáshoz a kislányával. A közönség eddigi visszajelzése alapján úgy tűnik mindenki megtalálja a személyes kapcsolódást Nóra dilemmáihoz, valaki azt mondta, ezek olyan kérdések, amikkel minden leendő szülőnek foglalkoznia kellene.

H.S.: A gyerekvállalás nagyon hasonló tud lenni bármilyen párkapcsolatban, ugyanolyan nehézségekkel jár. Virág fogadta örökbe a kislányt, tehát jogilag hozzátartozik és sokat beszélgettünk Nórával arról, hogy ez milyen hátrányokkal jár. Van egy olyan mélyen meghúzódo szorongás, amit a magyar társadalom és a törvénykezés okoz, és ez szerintem kihatott Nóra viselkedésére, mert folyton azon aggódott, hogy ő most igazi anyának számít-e vagy sem. Amennyire látom magam körül, a családdá válás folyamata mindenhol nehézségekbe és kihívásokba ütközik és számtalan kompromisszumba kerül. Az, hogy Nóra és

Virág beengedett minket az ő különleges folyamatukba, nagyon sokat jelent. Azon sokat gondoltunk, hogy benne hagyjuk-e a filmben, amikor Nóra kifakad nekünk. Az egy nagyon bátor megnyilvánulás volt.

D.A.: Engem az győzött meg, hogy ez Nóra és Virág szerint is fontos része a filmnek. Látszik belőle, hogy az örökbefogadó anyákat sokszor kétségek gyötrik.

• *Nóra ekkor a kamerához beszél.*

H.S.: Dilemma volt, hogy mennyire fér bele formailag Nóra vallomása. De szerintem nem szabad eltitkolni, hogy ott van a rendező, aki belefolyik a szereplő életébe.

D.A.: Én szeretem ezeket a részeket minden filmben, amikor picit megérezem, hogy milyen a stáb és a szereplők kapcsolata. Itt megmutatjuk, hogy Nóra és Virág között épp konfliktus volt, és Nórának muszáj volt valakihez beszélnie, és velünk olyan bizalmi kapcsolatban volt, hogy elmondta a legbensőbb félelmeit, tudta, hogy mi nem fogjuk elítélni.

• *Korábban említettétek, hogy a legnagyobb kihívást a finanszírozás jelentette. Mit gondoltok, milyen esély van ma Magyarországon rendszerkritikus filmet készíteni?*

H.S.: Nem rendszerkritikus dokumentumfilmre is nehéz támogatást találni, ezt a generációnk filmesei a saját bőrükön tapasztalják. Mi az Inkubátor Programra adtuk be a tervet, a téma miatt azt gondoltuk, hogy máshol esélytelen.

D.A.: Virágéknak volt egy fontos kikötésük, hogy magyar tévé ne vetítse a filmet és ezért nem is pályáztunk a Médiatanácshoz, mert akkor bemutatásköteles lett volna. A Filmalaphoz azért nem, mert akkoriban alig kapott támogatást dokumentumfilm, ebben mostanában már látok változást. Ez az első filmünk volt a Sárival és az mindig különleges, azt érzed, meg kell csinálnod bármennyire nehéz. De ha a következő filmednél is ezzel kell küzdened, az borzasztóan nyomasztó. A dokumentumfilmes közösség nagyon szolidáris egymással, mindenki segít a másoknak, de van egy szívességmaximum. A tapasztalat az, hogy forgatni még lehet pénz nélkül, ha összeszorítod a fogad, de vágni már nem. Ahhoz elköteleződés kell, muszáj teljes állásban, hétfőtől péntekig egy vágóval közösen hosszú időn át dolgozni. Mi Erdélyi Flórával vágunk közösen, aki elképesztő kreativitással és munkabírással dolgozott velünk. De a magyar független játékfilmek is nagyon hasonló helyzetben vannak.

H.S.: Nagyon kevés támogatásból keztem el a következő filmem és egy idő után teljesen önerőből folytattam. Egyáltalán nem ideális, de sok erőt adott, hogy ez a film is meg tudott valósulni, mert hittünk benne és kaptunk visszajelzéseket és támogatást a producerektől, barátoktól. Ha tényleg hiszel a film(terved)ben, akkor valahogy mindig visszaigazolja az élet, hogy érdemes forgatni. •

Dér Asia –

Haragonics Sári:

Anyáim története





Szabadulás a falak nélküli börtönből

ŐSLAKÓK A KORTÁRS AMERIKAI FILMBEN // SÁNDOR ANNA

AZ AMERIKAI ŐSLAKOS FILM RENESZÁNSZA LÁTHATÓVÁ TESZI AZ EMBERT AZ INDIÁNSZTEREOTÍPIÁK MÖGÖTT.

Miközben 1973 tavaszán mintegy kétszáz oglala lakota és az Amerikai Indián Mozgalom (American Indian Movement) szimpatizánsai 71 napra elfoglalták a lakoták lemészárlásáról elhíresült Wounded Knee-t, Marlon Brando egy apacs színésznőt küldött maga helyett az Oscar-gálára. Brando a hatvanas évek óta támogatta az AIM-et, és mivel ő maga is számított rá, hogy a *Keresztapában* nyújtott alakításáért megkapja az Akadémia elismerését, élt a lehetőséggel. Az akkor botrányos, mára viszont ikonikussá nemesedett rövid beszédben Sacheen Littlefeather a közönség sorából érkező dühös füttyszó és elismerő taps kíséretében tolmácsolta Brando kritikáját a szakma képviselőinek. A színész kifogásolta, hogyan bánik az amerikai indiánokkal a korabeli filmipar és a televízió, valamint fel akarta hívni a figyelmet a Wounded Knee-nél éppen zajló eseményekre is, ahonnan a kormány kitiltotta a sajtót.

A harc nemcsak konkrét polgár- és emberi jogi kérdésekről szólt, hanem a láthatóságról is, amelynek erodálásában az amerikai filmgyártás addig oroszlánrészt vállalt. Az 1960-70-es években erőre kapó aktivizmus részeként viszont az amerikai őslakosok a sajtót kezükbe vették a kamerát. És míg kezdetben a dokumentumfilm irányult a meghatározó, az ezredforduló óta egyre lendületesebben bontakozik ki a játékfilm generáció is. Amerikai indiánok készítenek filmet amerikai indiánokról, ők írják a forgatókönyvet és ők is szerepelnek benne – valamint sorra tűnnek fel olyan nem őslakos alkotók (mint kínai Chloé Zhao vagy a *Land*-et jegyző, iráni származású Babak Jalali), akik képesek valóban a fókuszba állítani az amerikai őslakosokat.

Az őslakos filmek reneszánsza független filmekben teljesedik ki. Bár a hollywoodi filmgyártásban is tetten érhető az amerikai indiánok egyre érzékenyebb és hitelesebb ábrázolása, az őslakosok még mindig inkább a fehér hősök motivációit tápláló mellékszereplőként, háttérfiguraként jelennek meg (*A vízszatérő*, *Wind River* – *Gyilkos nyomon*). Emellett Hollywood a *whitewashing* gyakorlatától (amikor nem őslakos színész játszik őslakos szereplőt) sem tudott megszabadulni, legyen szó Johnny Depp Tontójáról (*A magányos lovas*) vagy Rooney Mara Tigrisliliomjáról (*Pán*). A múlttal való szembenézés jegyében forgatott történelmi filmekről – mint amilyen az HBO gyártásában készült *Wounded Knee-nél temessétek el a szívem* (*Bury My Heart at Wounded Knee*, 2007) – az amerikai őslakos film egyik legmeghatározóbb rendezője, a sájen-arapahó Chris Eyre mondott ars poeticának is beillő kritikát: „Az egyetlen, amit az indiánokról szóló történelmi filmekből kapsz, a büntudat. Engem az érdekel, amit a nem-indián filmesek nem tudnak megcsinálni, azaz ábrázolni napjaink indiánjait.”

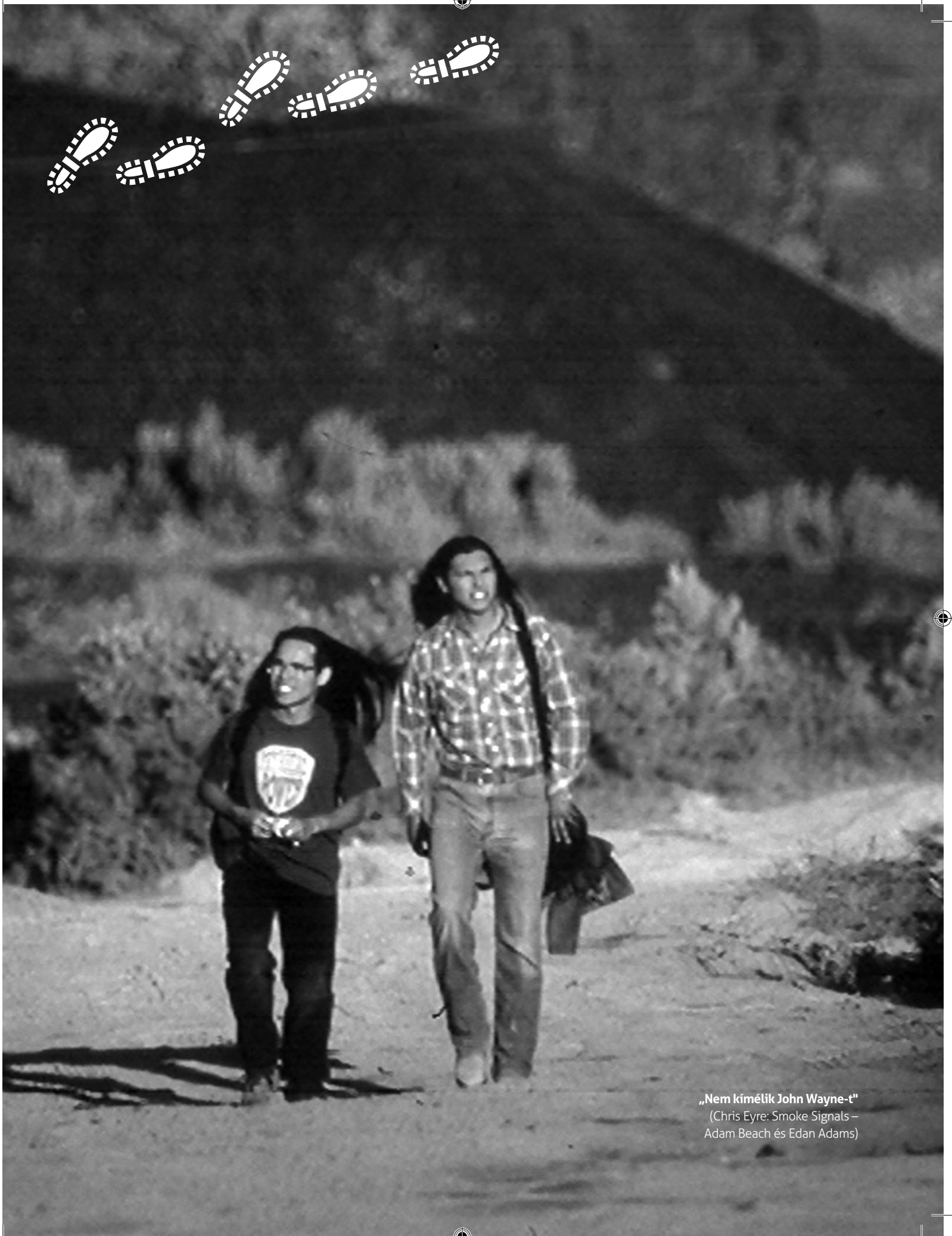
A HOLLYWOODI INDIÁN SZÍNEVÁLTOZÁSA

Ahogy a telepések kiszorították a földjükről az őslakosokat, úgy marginalizálódtak az indiánok az amerikai filmgyártásban is. Évtizedekig szinte kizárólag westernekben jelentek meg, sztereotipizáltan, történelmileg hiteltelenül. A „jó” és a „rossz” indián sematikus típusai az irodalomban gyökereznek: James Fenimore Cooper, Pearl Zane Grey vagy Louis L'Amour munkássága nyomán erősödött meg a természettel egységben élő, nemes őslakos, illetve a

vérszomjas, a fehéreket lemészároló és a gyerekeiket elrabló vadember alakja. Ezeknek az egydimenziós karaktereknek nem volt önálló, árnyalt személyisége, dilemmái, fejlődési lehetőségei. A hollywoodi indiánt leginkább a síksági népek életmódja és szokásai inspirálták, a vásznon ezek összemosott és leegyszerűsített változata szerepelt, amiben nem vették figyelembe a regionális és kulturális különbségeket – miközben az Egyesült Államokban jelenleg 574 szövetséglel elismert törzset, Kanadában 634 bejegyzett őslakos önkormányzatot tartanak számon.

Hogy a nem őslakos alkotók az ábrázolás pontatlanságaival nagyvonalúan bántak, már Robert J. Flaherty *Nanuk, az eszkimó* című, 1922-es dokumentumfilmjében is megfigyelhető, amelyről kiderült, hogy alkotója megrendezett jelenetekkel és anakronisztikus, valótlan elemekkel tüzdelte tele. A filmet kritika érte azért is, mert az inuitokat a modern világtól teljesen elzártan élő népként mutatta be. Flaherty azzal érvelt, hogy az inuitok életének az európaiak érkezése előtti állapotába akart betekintést nyújtani, de amit igazából tett, hogy meghamisította a jelenüket és a múltba számúzta őket. Ez pedig a mozgóképes indiánábrázolás egyik visszatérő problémája maradt.

A polgárjogi aktivizmus felerősödésével párhuzamosan megjelentek azok a hollywoodi filmek is, amelyek határozottabb igényt támasztottak az autentikusság felé. A *sziúk fogságában* (*A Man Called Horse*, 1970) egy angol nemes megpróbáltatásain keresztül igyekezett bemutatni az őslakosokat, ám a film ugyanúgy az indiánoknál is jobb indiánná váló „fehér megmentő” cselekményívet követte, mint húsz év-



„Nem kímélik John Wayne-t”
(Chris Eyre: Smoke Signals –
Adam Beach és Edan Adams)

vel később a western műfajába új életet lehelő *Farkasokkal táncoló* (*Dances with Wolves*, 1990). Míg az őslakos közönség az előbbit erős kritikával illette a pontatlanságok és a fehér fókusz miatt, az utóbbi már megosztotta őket. Mivel a *Farkasokkal táncoló* tartósan pozitívan befolyásolta az indiánokról alkotott képet, Kevin Costnert a sziú nemzet tiszteletbeli tagjává fogadta. Russel Means vezető lakota aktivista viszont azt is kiemelte, hogy a filmben Costner és a férfi színészek egy része a lakota nyelv női verzióját beszélte, mivel a stábot egy női tanár tanította. Egy ilyen hiba elhanyagolhatónak tűnhet, pedig megjelenik benne az őslakos kritika esszenciája: képes-e a többségi társadalom valóban meglátni ezt a népcsoportot, vagy minden érzékenyedés dacára az ilyen felületes megoldások végső soron azt leplezik le, hogy más léptékekben, mint korábban, de továbbra is egzotikus történelmi maradványokként kezelik őket.

A szintén 1970-es revizionista western, a *Kis nagy ember* (*Little Big Man*) abban jelentett

mérvadó fordulópontot, hogy az őslakosokat protagonistaként és áldozatként ábrázolta, míg a fehér katonákat barbár és kegyetlen antagonistaként. A sájenek között felnőtt fehér férfi életének történetét elmesélő film több műfajon végigzongorázott, ám összességében intézmény- és rendszerellenes, társadalomkritikus szatíra, amelynek apropóját a vietnami háború elleni tiltakozás adta. Ebben a keretben pedig az indiánok is szimbólumokká váltak – azaz még mindig nem csupán önmagukat jelentették, hanem elsősorban olyan pozitív létezési modellt, amely ellenponozza a mohó agressziót. Emellett ezekben a filmekben a hetvenes évektől felbukkantak olyan alakítások, amelyek erőteljesen feszegették a hollywoodi indián kerekeit. A Tsleil-Waututh Chief Dan George a *Kis nagy ember* törzsfőnökeként jovi-

„Hét generációnak kell eltelnie”

(Chloé Zhao: *Songs My Brothers Taught Me* – Irene Bedard)

ális humorral szállt szembe a mogorvaság sztereotípiájával, a krík/maszkagí William Sampson a *Száll a kakukk fészkére* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) szereplőit és nézőit is becsapta a

sztoikus álcájával, az oneida Graham Greene a fennköltén spirituális indián sámánok sablonját töltötte meg étellel a *Farkasokkal táncoló*ban.

FIÚK A BUSZON

A független indián filmek reneszánszá-
nak előőrsze *Az ősök földjén* (*Powwow Highway*, 1989), amelyet a dél-afrikai Jonathan Wacks rendezett, a filmben pedig feltűntek a következő évtized meghatározó indián színészei: a kajuga Gary Farmer mellett a cseroki Wes Studi és Graham Greene is. A vígjátéki elemekkel tarkított road movie két merőben eltérő habitusú őslakos férfi, egy szenvedélyes aktivista és egy túlsúlyos látnok közös útját meséli el, ahogy a fél Egyesült Államokat átszelve, rezervátumokat és szent helyeket érintve fokozatosan megtanulják tisztelni egymást. *Az ősök földjén* elhozta a Native American Film Festival legfontosabb díjait (legjobb film, legjobb rendező, legjobb férfi főszereplő) és a Sundance-en is jutalmazták (Filmmakers Trophy). Utóbbi akár megelőlegezéséként is felfogható annak, hogy 1994-től a Sundance



Institute elindította az őslakos filmeket támogató Native American and Indigenous Programot, amelyben az elmúlt évtizedek során olyan rendezők vettek részt a Föld minden tájáról, mint a maori-zsidó Taika Waititi, a szeminol-masztagi Sterlin Harjo, a diné/navahó Sydney Freeland vagy a hawaii őslakos Ciara Leina'ala Lacy.

Chris Eyre a Sundance Institute rendezői workshopjában Robert Redford felügyelete alatt kezdett el dolgozni a *Füstjeleken* (*Smoke Signals*) 1995-ben. A három évvel később bemutatott film nemcsak azért lett az indián mozgóképes reneszánsz tulajdonképpeni nyitófilmje, mert a fesztiválsikereken és az őslakosok elismerésén túl a szélesebb közönséghez is eljutott, hanem azért is, mert szinte tételfilmként jelölte ki azokat a témákat és kérdéseket, amik a jelen indiánjait foglalkoztatják, és amikhez az elmúlt húsz év amerikai őslakos filmjei rendre visszatérnek: identitásválság, élet a rezervátumban, sebzett családi kapcsolat, szegénység és alkoholizmus, a hagyományok szerepe, a fehérek és indiánok közötti kölcsönös rasszizmus, a történelmi tragédiák öröksége.

A *Füstjelek* forgatókönyvét a spokane nemzetiségű Sherman Alexie írta a sajtót, *This is What it Means to Say Phoenix, Arizona* című novellájából. A filmben az idahói Coeur D'Alene rezervátumban élő Victor Josephet arról értesítik, hogy az apja meghalt, és el kellene hoznia a földi maradványait Arizonából. Victor nem tudja kifizetni az utat, ráadásul dühös az alkoholista apjára, aki évekkorábban elhagyta a családját. A fiút Thomas Builds-the-Fire ('Tűzrakó') segíti ki a spórolt pénzével, ha cserébe vele tarthat. A közös utazás nemcsak a két fiú rituális felnőtté avatásának bizonyul, hanem a road movie-kban megszokott módon apropót talál, hogy folyamatosan reflektáljon valamire - itt a 20. század végén élő indiánok helyzetére és a hollywoodi indián alakjára. A *Füstjelek* játékos és kritikus egyszerre, a humora nem kíméli John Wayne-t vagy a *Farkasokkal táncolt* sem. Ez az irónia viszont kétélű, hiszen miközben számba veszi és kineveti az indiánokról szóló sztereotípiákat, részben meg is erősíti őket.

Victor a sztoikus-mogorva harcos típusát hozza, míg Thomas a békés és spirituális sámánét - beszélő nevük különösen Thomas esetében kapcsolódik össze a filmet átszövő szimboli-

kával. A fiú egy régi tűzesetben árvult el, de a vezetéknevében szereplő tűz közösségi helyszín is, Thomas pedig a szájhagyományban élő krónikás, aki őszinte örömmel meséli a rezervátum és a benne élők mitikussá kerekített történeteit. Ha Victor a dilemmáival és feladatával a cselekmény testét adja, Thomas a film lelke, aki a humorával, megérzéseivel vagy éppen kíváncsi természetével folyamatosan megkérdőjelezi Victor rugalmatlanságát. Victort a dühe alkalmasabbá teszi, hogy a hollywoodi komor indián képének megfelelően önazonosnak érezze magát, Thomas ehhez képest látszólag bizonytalanabb. Ám ahogy elhagyják a rezervátum határát, kiderül, hogy valójában nem sok fogalmuk van arról, mit jelent indiánnak lenni. A cselekedeteik és a tapasztalataik által viszont lépésről lépésre építik fel önmaguk számára az identitásukat és a közös narratívát múlttól és jelenről - a tűzből újjászülető fénymadáról elnevezett Phoenix határában. A címben megnevezett füstjelek pedig ebben a tűzben fogant filmkészítő újjászületésről is tudósítanak az ég vészében.

ÚT A REZERVÁTUMBAN

Míg a *Füstjelek* a drámai pillanatok elenére megmaradt a derűs, reflektív játékoságnál, Eyre második filmje, a *Skins* (2002) a nyomor mélyére vezet. A helyszín a gazdaságilag meghatározó területektől távol fekvő Pine Ridge oglala lakota rezervátum, amely a film készítése idején és ma is az Egyesült Államok egyik legszegényebb régiója. Az itt élők 80 százaléka munkanélküli, az ezredfordulón a közel 30 ezer fős lakosság fele a szegénységi küszöb alatt vegetált. A *Skins* két testvéréről szól, akik ellentétes módon kezelik a történelmi és családi örökségüket. Rudy rendőr lett, akit szinte minden alkalommal erőszakos, bántalmazó esetekhez riasztanak, bátyja, a vietnami veterán Mogie idült alkoholista. Mivel a rezervátumban tilos az alkohol árusítása, Mogie a nebraskai határon álló városka italboltjához jár inni, a film pedig végigköveti a végző leépülését. Miközben Rudyt annyira elkészerítik a rezervátumban tapasztalt állapotok, hogy éjszakánként önbíráskodásba kezd, Mogie viccei és kiszólásai egyértelművé teszik, hogy ez az a hely, ahol nincs hova menekülni a múlt igazságtalanságai elől. A rezervátumtól nem messze, a lakoták számára szent

Black Hills szikláiba vájva ott magasodik a Rushmore-hegyi látványosság, a négy amerikai elnök arcképe, és a rezervátum területén található a Wounded Knee-i mészárlás helyszíne.

Eyre nemcsak dokumentarista hitelességgel mutatja be a rezervátumbeli körülményeket, a filmje politikai állásfoglalás is, amely a társadalmi problémák - és a részeg indián sztereotípiájának - forrását tárja fel. Hogy hiába tennék le az alkoholbeteg őslakosok az italt, az isten háta mögötti rezervátumokban nem lenne hirtelen munka, ahogy a fizikai, majd az 20. századi kulturális népiptás következményei sem szűnnének meg egy csapásra. Így a rezervátum mint tér, szimbólum és motívum az őslakos reneszánsz filmjeiben szorosan összekapcsolódik az identitás- és létkrízis kérdéseivel. Egyfelől börtön falak nélkül, ahol országos szinten is kiemelkedő az öngyilkosságok és a felderítetlen bűncselekmények száma, a lakosság egészségi állapota az amerikai átlag alatt van, a kilátástalanság miatt pedig egyre többen vándorolnak a városokba. Ám a rezervátum másfelől a törzsi hagyományok túlélésének helyszíne is, ahol kisebb az asszimiláció veszélye és szabadabban gyakorolhatóak a tradicionális szokások, többen beszélnek a törzsi nyelveket és aktívabb a közösségi élet.

A HETEDIK GENERÁCIÓ

Nem sokkal a halála előtt a legendás oglala lakota törzsfőnök, Örült Ló a hagyomány szerint azt jósolta, hogy hét generációnak kell elteltetnie, mire a népe újra erőre kap. És ahogy a turistáknak saját díszítésű pólókat áruló Trevis mondja Chloé Zhao debütfilmjében, ez a hetedik generáció a most felnövekvő fiataloké. A *Songs My Brothers Taught Me* (2015) csendes dráma egy testvérpárról: az alkoholcsempészetből élő Johnny azt tervezi, hogy a barátnőjét követve elhagyja a Pine Ridge rezervátumot, ahol a húgával, Jashaunnal és az anyjakkal él. A lakástűzben meghalt apjuk temetésén összetalálkoznak a kilenc nőtől született 25 féltestvérükkel, és míg Johnny az apa autóját megszerelve igyekszik pénzhez jutni, a kislánykorból épphogy kinövő Jashaun bejárja a rezervátum fiataljainak fontos helyszíneit: házibulikát, koncerteket, rodeókat, a prérít. A filmben Johnny aktív cselekvő és feladata is van, el kell dön-



tenie, hogy marad-e vagy valóban elmegy Pine Ridge-ből. Jashaun passzív, szinte szótlán megfigyelő, az ő mindent látó tekintetével a rendező, Zhao érzékenyen kutatja a valóságot, amiben a testvéreknek élnie kell. A kamaszkorból kifele tartó Johnny a gyökereit feszegeti, hogy munka és ösztöndíj nélkül is ugrik-e a semmibe, a kamaszkorba belépő Jashaunnak ahhoz, hogy biztonságban érezze magát, még nagyon fontos a bátyja jelenléte.

Az eltávolodás és visszatérés motívumai irányítják a *Drunktown's Finest* (2014) három főhősének sorsát is. Az alkohollal viaskodó Sick Boy katonának jelentkezett, hogy eltartsa a családját, a transznemű Felixia minden vágya, hogy modell legyen és New Yorkba készül, Nizhoni, akit fehér orvosházaspár adoptált, a vér szerinti családját szeretné megtalálni a nevelőanyja szerint veszélyes rezervátumban, mielőtt egyetemre megy. Az egymás felé futó cselekményszálak egy törzsi rituáléban találkoznak össze: Sick Boy kiskamasz hűgának nővé avatási szertartásán. A navahó/diné rendező, Sydney Freeland pedig elég finoman alakítja az eseményeket ahhoz, hogy ne váljon didaktikussá, hogy a kislány rituális átlényegülése a főhősök belső átalakulását tükrözi. A transznemű Freeland az LMBTI-tematikával tovább tágítja az

„Csupán a rezervátumon belül elképzelhető”

(Myriam Verreault: *A világ mögött*)

nem heteroszexuális, pánindian gyűjtőfogalommal kétlelkűként emlegetett emberekkel kapcsolatban. A maradás vagy útra kelés dilemmájában Zhao és Freeland szereplőinek sorsában közös, hogy végül nem megalkuvás, kényszer vagy tragédia vezeti őket, hanem a döntésük megérlelt, pontosan ábrázolt belső folyamat eredménye.

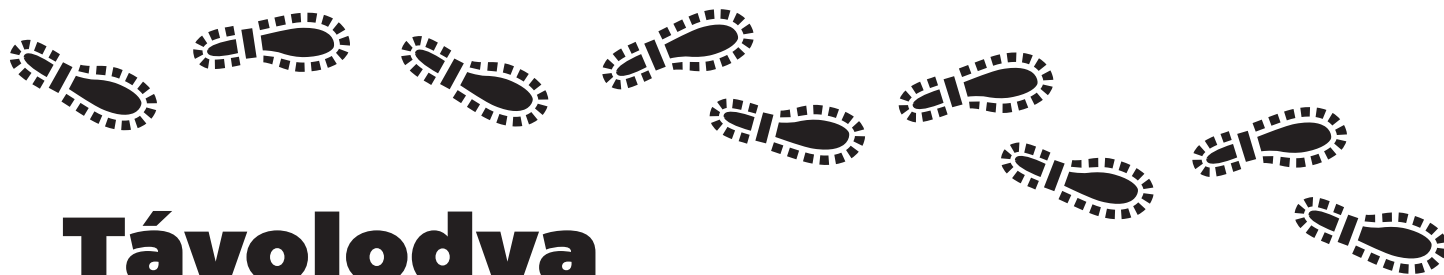
Az innu Naomi Fontain *Kuessipan* című regényét feldolgozó *A világ mögött* (*Kuessipan*, 2019) ennél is tovább lép. A kanadai Myriam Verreault filmjében a főszereplő quebeci innu Mikuan családjá túlmutat az őslakos gyártású filmekben is gyakran látott sablonokon, azaz nem diszfunkcionális és bántalmazó, hanem támogató és szeretetteljes, illetve szerényen, de biztos egzisztenciában él. Mikuan tehetséges író, aki beleszeret egy fehér fiúba, és nemcsak álmodozik arról, hogy elhagyja a rezervátumot és tovább tanul, de minden esélye meg is van rá – legjobb barátjáné és szövetségese, Shaniss szerint viszont az indián lét csupán a rezervátumon belül és az őslakos közösségben elképzelhető. Mikuan egy-

őslakos jelen és múlt spektrumát, amikor egy navahó mítosz és Felixia nagyszüleinek viselkedésével a figyelmet az amerikai őslakosok elfogadó hagyományaira irányítja a

szerep küzd a nagykamaszok életének kihívásaival, valamint a saját lehetőségei és öröksége összeegyeztetésével. A film végén elhangzó beszéde a szabadságról az önazonos identitás lényegét fogalmazza meg: Mikuan magában hordozza, szereti és gondozza a gyökereit – ezek, illetve a családja, a tanárai és a saját magába vetett hite adja meg számára azt a biztos hátországot, amivel egészséges, ép identitással léphet ki a világba. Története így egyszerre őslakos kérdésekre keres választ és univerzálisan emberi tapasztalatról is szól.

Felismerni az indiánban az embert, ezt hangsúlyozta a dakota-mexikói John Trudell költő és aktivista a krí Neil Diamond *Reel Injun* (2009) című dokumentumfilmjében. „Olyan buzgón próbáljuk védeni az őslakos amerikai identitásunkat, de nem indiánok vagyunk, nem őslakos amerikaiak. Mindkét fogalomnál régebbiek vagyunk. Emberek vagyunk.” Az őslakos filmes reneszánsz ezt az emberséget térképezi fel.

A VILÁG MÖGÖTT (Kuessipan) – kanadai, 2019. Rendezte: **Myriam Verreault**. Írta: **Naomi Fontaine** és **Myriam Verreault**. Kép: **Nicholas Canniccioni**. Zene: **Louis-Jean Cormier**. Szereplők: **Sharon Ishpatao Fontaine** (Mikuan), **Yamie Grégoire** (Shaniss), **Étienne Galloy** (Francis), **Brigitte Poupart** (Mikuan professzor). Gyártó: **Max Film Media**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 117 perc.



Távolodva a civilizációtól

MODERN NOMÁD CSALÁDOK // PETHŐ RÉKA

CSALÁDI MELODRÁMA, POSZT-APOKALIPTIKUS KALANDFILM, GROTESZK KOMÉDIA – ÖT KORTÁRS FILMALKOTÁS A TERMÉSZETTŐL ELTÁVOLODÓ, EGYRE SZEMÉLYTELENEBB MODERN ÉLETNEK HÁTAT FORDÍTÓ ALTERNATÍV CSALÁDOKRÓL.

Mire vagyunk képesek, ha kikerülünk a vadonba? Ez a kérdés sok különböző kontextusban felmerül, és a filmesek is számos nézőpontból megvizsgálták. Az egyik alapvető kérdés, hogy mennyi ideig tudnánk életben maradni a civilizáció nyújtotta kényelmek nélkül – ha nekünk kell élelmet szereznünk és gondoskodnunk arról, hogy télen ne fagyjunk meg, miközben ott tartunk, hogy egy tíz perces áramszünet is bosszúságot okoz, mert fennakadást jelent teendőink elvégzésében. A másik nézőpont nem a kényszer, hanem a döntés felől közelíti meg a kérdést. Mi a helyzet, ha úgy döntünk, a fogyasztói társadalom már nem egy olyan konstrukció, amiben létezni tudunk, ezért önként vonulunk ki belőle. Melyek a valódi értékek, és mi a fontos igazán – ezek a történetek ennek igyekeznek a mélyére ásni.

A téma játékfilmes megközelítésének közös pontja minden alkotásban a gyermekek kérdése: legyen szó önkéntes kivonulásról vagy külső kényszerrel, hogyan reagálnak és hogyan állnak helyt azok a gyerekek, akik a szülők által elhagyott világot, a civilizációt, amelyben élünk, egyáltalán vagy alig ismerik. A *Captain Fantastic* (2016 – Matt Ross) több különböző választ is ad erre a kérdésre, hiszen itt a szülőpáros összesen hat gyermekkel döntött úgy, kivonul a civilizációból és az erdő mélyén, önfenntartó életmódra berendezkedve folytatják az életüket. Vadásznak, keményen edzik a testüket, rengeteget olvasnak, ugyanakkor nem szakadnak el teljesen a civilizációtól, időről időre bejárnak a faluba, ahol

kézműves termékeik értékesítéséből szerzett pénzükön megveszik a legszükségesebbeket.

Amikor az édesanya elvesztése miatt a család arra kényszerül, hogy közelebbi kapcsolatba kerüljön a városi emberek világával, számos sarkított példán keresztül mutatja be a választott életmódjuk okozta különbségeket, és mutat rá arra, milyennek látszik civilizált társadalmunk azok számára, akik kívülről érkeznek. A gyerekek először azt hiszik, itt szinte mindenki beteg: nem értik, mi más lehet az oka, hogy majdnem mindenki túlsúlyos. Számukra a táplálkozás az alapvető létszükséglet kielégítése, nem a tartósítószerrel puffasztott termékek túlfogyasztása, ezért esetükben fel sem merül az elhízás – ami pedig

ténylegesen a civilizált világ népbe-tegsége, hiszen rengeteg egészségkárosító következménye van.

A tanulás és a műveltség is kiélezett példán keresztül jelenik meg: főhőseink olvasottak, és mindarról, amit elolvasnak, gondolkodni is megtanulnak. Ezzel szemben az iskolarendszerben nevelkedett gyerekek azt sem tudják megmondani, mi az alkotmány szerepe a társadalom felépítményében. A rendszer kerül szembe a tanulás és ismeretszerzés valódi értelmével: kérdés nélkül elfogadjuk a hagyományos iskolarendszer működését és létjogosultságát, cél és elvárás a minél jobb eredmények elérése, miközben háttérbe szorul a gondolkodás képessége, amely nélkül a bemagolt ismeretek mit sem érnek.

„Valójában mit jelent a civilizáció”

(Casey Affleck: *Életem fénye* – Anna Pniowsky)



Zárt közösségük azonban védtelenné teszi ezeket a gyerekeket a hagyományos szociális helyzetekkel szemben. A legnagyobb fiú fogalmazza meg: amit könyvekből nem lehet elolvasni, arról semmit nem tudnak. Idétlenül viselkedik lányok társaságában, fogalma sincs, hogyan kellene megszólalni egy ilyen helyzetben: míg a szülők a civilizált világot ismerve, attól szándékosan elhatárolódva vonultak ki a természetbe, gyermekeik kiszolgáltatottak a döntéseiknek, és idegenek abban a világban, amit „fajtársaik” többsége él. „Miért nem tudjuk mi is a karácsonyt ünnepelni, mint mindenki más” – kérdezi az egyik kisebb fiú, aki számára semmi megfoghatót nem jelent ez az ünnep, de tudja, hogy egy tradíció jelképe, kérdésével tehát a valahova tartozás, a hagyományok iránti igényt fogalmazza meg.

A valahová tartozás iránti vágy hatja át a *Ne hagyj nyomot!* (*Leave No Trace*, 2018) kamaszlány főhősének történetét, aki édesapjával kettesben él folyamatosan vándorló életet a civilizált világot körülvevő erdőkben. Az apa háborús trauma

után képtelen visszailleszkedni a társadalomba, nem csak emberi kapcsolatokat nem képes létesíteni, űzött vadként menekül. Lánya ezzel szemben igényli a társas kapcsolatokat, ahogy megfogalmazza: „ami benned elromlott, bennem nem romlott el”.

Debra Granik felnövés-története szépen mutatja be azt az ívet, ahogy a lány képessé válik megfogalmazni, mi az, amire neki szüksége van, anélkül, hogy behatóbban ismerné a hagyományos társadalmi berendezkedésben élők világát. Eleinte egy közparkban vernek tábort, ahol az apa tanítja a lányt: nyom nélküli menekülésre, a természet biztosította táplálék gyűjtögetésére és, mint később kiderül, alapvető műveltségre, gondolkodásra, ismeretekre. Itt rájuk találnak, és egy segélyszervezet igyekszik ideális megoldást találni számukra. Felismerik,

hogy a férfi pszichés nehézségekkel küzd, ugyanakkor azt is látják, hogy a lánya előrébb jár tudásban, mint a korosztálya nagy része – életmódjukat a rendszer ebben a formában

nem tartja fenntarthatónak. Ennek pedig alapvető oka a kislány fejlődése: a társadalmi segítő megfogalmazza, a tárgyi tudás mellett a szociális készségek is fontosak, amelyeket a lány csak közösségben sajátíthatna el.

Biztosítanak számukra egy farmon egy kis házikót, amelyért cserébe a férfinak be kell segítenie a munkában. A lány itt is hamar megtalálja a helyét, habár annak ígérete, hogy hamarosan iskolába kell járnia, félelemmel tölti el. Tovább is állnak, még messzebb mennek a világtól, ám a férfi egy súlyos lábsérülést szenved, ami megállásra kényszeríti őket. Egy nomád közösség tagjai nyújtanak neki segítséget, akiknek életmódja nem különbözik sokban attól, ahogy ők ketten élnek. Itt fenntarthatják rendszeren kívüli létüket, amelyben részben önfenntartó életmódot folytatnak, nem illeszkednek be a hagyományos civilizációs rendszerbe, mégis tartoznak valahová. A férfi azonban itt is képtelen megmaradni, miután újra képes járni, azonnal indul tovább – ám

„Erősebb benne a vágy a stabilitásra”
(Matt Ross: *Captain Fantastic* – Shree Crooks)



a lány ekkor már képtelen vele tartani. Erősebb benne a közösséghez tartozás igénye, vágya a stabilitásra – ő a teljes nomádság létmódjából a civilizáció felé tesz egy lépést.

Az ideális létmód megtalálásának humorral átszőtt ábrázolása a *Vademberek hajszája* (*Hunt for the Wilderpeople*, 2016) melynek hőse az anyja által csecsemőkorában magára hagyott, intézetben nevelkedő kiskamasz fiú. Egyik nevelőszülőstől kerül a másikig, senki nem tartja meg, mivel „engedetlen, lop, köpköd, elszökik, tárgyakat rugdos”, míg nem az új-zélandi erdő kellő közepén élő párhoz nem kerül. A társadalmi rendszer működésének erős kritikájával találkozunk, a satirikus alkotásban kiderül, milyen módon próbálnak az intézményi rendszerben minél hamarabb megszabadulni a gyerekektől, és milyen minimális körülményekkel választják meg, hogy milyen család gondjaira bízna egy-egy teljesen kiszolgáltatott gyermeket.

Amikor új nevelőanyja meghal, a kisfiút vissza akarják vinni az intézetbe, amivel szemben a magának való, morózus nevelőapának eleinte nincs sok ellenvetése. A fiú azonban nem hajlandó visszamenni, a vadonba veti magát, ahol végül a férfival közösen menekülnek a kisfiú „megmentésére” irányuló hajszá elől. Az empátia filmje Taika Waititi alkotása, amelyben a városi „gengszter” életmódból érkező fiú és a magának való, nomád életmódot folytató férfi egymástól tanulnak. A rendező szembeállítja egymással a két világ értékeit és az általuk nyújtott tudást, és bájos történeten keresztül mutatja meg azt, hogy nem mindenki való mindenhová: minden embernek azt kell megtalálnia, ami számára ideális.

Nem sok esélye van az ideális megtalálásra *Az út* (*The Road*, 2009 – John Hillcoat) főhős párosának: a névtelen apa és fia egy poszt-apokaliptikus világban menekül a bizonytalan felé. A Föld pusztul, az állatok eltűntek, nincs élelem. A megszokott világot felváltja a vadon, a túlélés lesz az első és egyetlen cél azok számára, akikben marad életösztön – sokan egyszerűen öngyilkosságot követnek el. Felüti a fejét a kannibalizmus, a városok, falvak, bármilyen civilizált egymás mellett élés lehetősége megszűnik.

Ebben a közegben hagyja hátra otthonát apa és fia, és indulnak el délnek. Éheznek, rejtőzködnek az emberevő csapatok elől, kifosztott szupermarketekben igyekeznek gyűjtögetni, miközben a megváltozott világban teljesen értéktelenné váló pénzen úgy taposnak, mint az eldobott papírsebkenő. Magányosan bolyongó sorstársaikkal találkozáva a férfi első reakciója a félelem – a gyermek az, aki bár nem ismeri a hagyományos civilizációt, kedvességgel áll a többi emberhez. A befejezés szimbolikus megváltásmotívuma, amelyben az egyedül maradt fiú találkozik egy teljes családdal: apával, anyával, két gyermekkel, sőt, kutyával – a kiút megfogalmazása.

A hagyományos világrend felborulásának másfajta megközelítése az *Életem fénye* (*Light of My Life*, 2019), melynek főhős párosa a szintén névtelen apa és kiskamasz lánya. A kislány akkor született, amikor az emberiséget egy „női pestisnek” nevezett járvány támadta meg, amelybe a női lakosság majdnem egésze belehalt. A kislány túlélte, ám mivel ebben az új világrendben gyakorlatilag nincsenek nők, folyamatosan veszély leselkedik rá, hiszen minden férficsoporthoz meg akarja szerezni magának.

Az apa úgy igyekszik megvédeni a lányát, hogy kivonulnak a civilizáció maradványából, a vadonban élnek, folyamatosan vándorolnak. Ez a film átmenet a két korábban bemutatott típus között: léteznek városok, az emberek házakban laknak, van alapvető élelmiszer-el látottság, ám hőseink kivonulása mégsem tekinthető önkéntesnek, hiszen az emberek közt élve a férfi nem tudná megvédeni a lányát. Fiúknak igyekszik álcázni, ám az álca lassan kezd borulni – a felnevelés-történet tétje, hogy a lány, mikor nővé válik, képes lesz-e boldogulni ebben a világban.

Casey Affleck alkotásában is megjelennek a már ismert motívumok: a valahová tartozás vágya a gyermekben, és a műveltség fontossága – ami a kislány igényeként fogalmazódik meg. Rag, aki tudatosan soha nem élt az általunk ismert civilizációban, amikor elhagyott házat talál, vágyik arra, hogy be is költözzenek. Izgatott lesz a lányruháktól, bár csecsemő kora óta nem találkozott nővel, és ő az, aki kéri apját, mikor be kell menniük a városba, térjenek be az elhagyott álló iskola könyvtárába, hogy választhasson magának könyvet.

Több különböző szempontból közelít meg tehát ezek a filmek a hagyományos világrend felborulását, vagy az attól való szándékos elhatárolódásnak a kérdését, ám mind hasonló következtetésre jutnak. Azt mutatják be, hogy fontosak számunkra azok az értékek, amelyeket a civilizáció alapjának tekintünk – a tudás, a hagyományok, az emberi kapcsolatok –, ám mindez a létforma számos tévúthoz is vezetett, mint a túlfogyasztás, a rendszerben elvesző egyén, a Föld folyamatos elpusztítása, vagy éppen a háború intézménye. Úgy tűntetik fel az embert, mint akiben szüneteltet megvan az empátia, az egymás iránti kedvesség tulajdonsága: azok a gyerekek, akik nem is éltek a hagyományos társadalmi rendszerben, ösztönösen állnak barátságosan az idegenekkel szemben, még akkor is, amikor apjuk azt tanítja nekik, hogy ez veszélyes számukra. Ugyanakkor az ember barbárrá válik, ha nincs más lehetősége, *Az út* apokaliptikus utáni nyomorúságában a kannibalizmus felé fordul; ha csak néhány nő marad a társadalomban, az ösztön kerekedik felül a civilizált viselkedésen.

Talán nem véletlen, hogy ezek a filmek most válnak egyre népszerűbbé: az emberiség történetét a folyamatos fejlődés jellemzi, ami az utóbbi száz évben elképesztően felgyorsult. A modernizáció, gépesítés, tömegtermelés, fogyasztás folyamatos felívelése azonban eljutott egyfajta tetőpontra, ahol egyre többen kezdik észrevenni ezek árnyoldalát is. Ez eredményezte, hogy kezd megfogalmazódni az igény a lelassulásra, a visszatérésre a természethez. A fejlődés számtalan kedvező hozadéka mellett a személytelenség, a túlfogyasztás, a társadalmi elvárások és rendszer szigorú követelményei között sokszor elvesz az ember. Miközben a városokban létezés kényelmet és biztonságot ad, megfosztja az embert a személyes terétől, a zsúfolt városi tömeg megviseli az idegrendszerünket. Tudunk és szeretünk alkalmazkodni, igényeljük a közösség által meghatározott és elfogadott szabályrendszert és kereteket, sőt, szükségünk is van rá, hogy fenn tudjunk maradni és képesek legyünk egymás mellett létezni. De vajon megtaláltuk az ideális létezési formát, és társadalmi szinten az egyre jobb felé tartunk még mindig? Erre adnak különböző válaszokat a fenti alkotások, miközben azt kérdezik meg mind, valójában mit jelent a civilizáció. •



A hiányzó lehetőségek hazája

ÚJ RAJ: CHLOÉ ZHAO // ROBOZ GÁBOR

ŐSLAKOSOKRÓL, RODEÓSOKRÓL ÉS NOMÁDOKRÓL SZÓLÓ JÁTÉKFIKCIÓVAL CHLOÉ ZHAO EGÉSZEN MÁS KÉPET MUTAT AMERIKÁRÓL, MINT AMIT MEGSZOKTUNK.

Úgynevezett függetlenfilmsként ilyen-olyan kívülállóról forgatni magától értetődő választás, Chloé Zhao azonban kimondottan olyan emberekről szeret filmeket készíteni, akik teljesen a peremre szorultak, vagy eleve oda születtek. A Pekingben született, Londonban és Los Angelesben is tanult alkotó eddigi művei alapján olyan, akár egy balos európai rendező, az ikonikus Középnnyugaton forgatott és játszódó nagyjátékfilmjei szociális és művészi érzékenységről egyaránt tanúskodnak.

Magyar nézőként legjobb esetben is csak valamilyen halvány képünk lehet napjaink indián rezervátumainak mindennapi életéről, az 1982-ben született Zhao bemutatkozó filmjét jelentő *Songs My Brothers Taught Me* („Fivéremtől tanult dalok”, 2015) közegehez azonban a világon mindenhol könnyű analógiát találni, ahol vannak mélyszegénységtől sújtott telepek. A produkció ráadásul az Amerika egyik legnagyobb és legelmaradottabb rezervátumaként ismert Pine Ridge bemutatásával tömény körképet kínál, amelyben a széles körű alkoholizmustól kezdve az elborzasztó vagy nem is létező szülő-gyerek kapcsolatokon át a tinédzserkori öngyilkosságok problémáig minden helyet kap. Az író-rendező ugyanakkor egy szeretettel testvérkapcsolatot helyez cselekménye középpontjába, ahol a kamasz fiú (aki már ennyi idősen is kénytelen felnőtt férfiként viselkedni) a saját otthonukban is árulja az illegálisnak számító alkoholt, kishúga pedig csak az ő gondoskodására számíthat, de egy nap megtudja, hogy a srác a barátnőjével hamarosan Los Angelesbe költözik.

A produkció az eredeti helyszíneken történő forgatásnak, a dokumentarista képi világnak és az amatőr színészek szerepeltetésének köszönhetően végig hitelesnek érződik, és Zhao elsőfilmestől szokatlan érettségről számot adva mértéktartóan dolgozza fel a több egészestésre elegendő tragédiát. A fő szál mellett rengeteg epizódot vonultat fel, és legyen szó a kéttucatnyi utódot maga mögött hagyott férfi temetéséről, ahol a gyerekek egymástól próbálják megismerni néhai apjukat, vagy a börtönbeli látogatásról, ahol a megbízhatatlan anya az újra megtalált hitre hivatkozva törleszkedik fegyenc fiához, sokatmondó jelenetei arról árulkodnak, hogy a rezervátumban nem létezik hagyományos értelemben vett gyermekkor. A rendező a Dél-Dakota fenséges vidékén lepergő iszonyú sorsok bemutatásával rögzíti, hogy napjaink Amerikájában egy kismimizett nép elpaterolt leszármazottai érdemi választási lehetőségek nélkül kénytelenek boldogulni, és egyetlen vigaszuk az lehet, hogy a helyi lovakhoz hasonlóan megtanultak a bennük lévő vadság megőrzésével túlélni.

A rendező második nagyjátékfilmje olyannyira szorosan kapcsolódik az elsőhöz, hogy a főhősét alakító Brady Jandreaut az előbbi forgatásán ismerte meg, és valós élethelyzetéből írta a forgatókönyvet: *A rodeós* (*The Rider*, 2017) címszereplője egy huszonéves, fehér srác, aki súlyos fejsérülését követően azzal kénytelen szembesülni, hogy újra kell kezdenie mindent, ha ugyanis ismét lóra ül, azzal az életét teszi kockára. Bár Zhao megtartja dél-dakotai helyszínét, nem egy rezervátumban bonyolítja napjainkban játszódó cselekményét,

és nem is egy teljes közösségről kínál panorámát: ugyan ebben a filmben is viszonylag fontos szerepet szán a főszereplő és sérült húga kapcsolatának, végig megtört lovasára koncentrálnak (aki mellett egyébként több másik amatőr színész is önmagát alakítja), és egy szabályosabb dramaturgiájú, finom rezdülésekre alapozó dráma keretében mutatja be érzelmi útját.

Zhao választott helyszínében és cowboyfigurájában nem egy vérbeli western lehetőségét látja meg, hanem egy egzisztenciális tételt bíró történetet, Brady számára ugyanis a lovaglás (és különösen a rodeózás) minden: közösségbe ágyazó foglalkozás és kereseti forrás, de legelsősorban identitásteremtő hivatás, kivált abban a közegeben, ahol egy fiatal férfinak eleve ez jelenti az érvényesülés egyetlen valódi lehetőségét. A rendezőt ezúttal is egy olyan élettapasztalat érdekli, ahol hatalmas árat kell fizetni a túlélésért: rodeósának bele kell törődnie, hogy nincs igazi választási lehetősége, és bizonyos értelemben még a debütfilm főhőseinél is tragikusabb a sorsa, velük szemben ugyanis egyetlen vágyáról is le kell mondania. A film egyik leginkább szívfacsaró jelenetében sokadjára látogatja meg a kórházban az egykor példaképének számító, vele egykorú rodeóstársát, aki egy baleset következtében beszédképtelen és szinte teljesen lebénult: hozzá képest Brady papíron szerencsésebb helyzetben van, az életüknek egyedülként értelmet adó tevékenységet azonban már mindketten csak szimulálva vagy a képzeletükben végezhetik.

Zhao érdeklődésének fényében nem csoda, hogy ő forgatott filmet Jessica



Bruder *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century* című 2017-es non-fictionjéből: a szubkultúrára szakosodott újságíró több éves élményanyagát feldolgozó könyv azt a jelenséget mutatja be, hogy a túl magas lakhatási költségek, a túl alacsony társadalombiztosítás és a munkahelyek megfogyatkozásának problémájából adódóan a 2008-as válság óta több tízezer idős amerikaiból lett gondtalan nyugdíjas helyett lakókocsiban/furgonban útra kelő nomád. A gyakran (felső-)középosztálybeli háttérrel rendelkező érintettek könnyedén kizsákmányolhatóak, mert megbízhatóan robotolnak és nem tömörülnek szakszervezetekbe, így idénymunkásokként élnek fizetéstől fizetésig, az időnként kinkeserves fizikai melók (kivált a könyvben részletezett, de egyébként is hírhedt Amazon-állásoknál, ahol szinte rabszolgatartásról van szó) pedig gyógyszerfüggőséget is okozhatnak. A 2011-es *American Nomads* joviális hangvételű dokumentumfilmje lázadó vagy elhanyagolt fiatalok mellett még olyan középkorúakat vagy nyugdíjasokat mutat be, akik önszántukból keltek útra, Bruder azonban már kényszerpályára került emberekről kínál portrét, akiknek lényegében csak két örömforrása van: a (csalóka) szabadságélmény és a sorstársaikkal kialakuló (átmeneti, esetli) közösség.

„Lényegében csak két örömforrása van”

(Chloé Zhao: *Nomadland* – Frances McDormand)

peltet is a filmben, eljátszatva önmaguk átfiktionalizált verzióját, ugyanakkor a több hónapig tartó, utazó forgatás során megismert további történetek mellett az alaplumból hiányzó főhős, a hatvanas özvegyasszony figurája is a rendezőnek köszönhető. Ugyan Zhao jó néhány jelenettel érzékelteti, milyen megalázó helyzetekbe kerülhetnek road-movie-jának figurái, és nagyjából hűen jeleníti meg a könyvben lefestett életmódot, de gyötrelmességét nem árnyalja eléggé (a filmben szó nincs arról, mennyire tönkreteszik ezek a munkák a fizikumot, és csak érintőlegesen kerül elő az idős utazókra leselkedő veszélyek témája), főhőse másokkal való kapcsolatát idealizálja, és Fern személyes sztoriját hangsúlyozandó nem megy bele annyira a jelenség társadalmi hátterébe, mint Bruder szövege. Az özvegyet alakító Frances McDormand szerepeltetése pedig szélesebb közönséget megcélzó elbeszélést von magával, és éppen a film érezhetően megírt, spontaneitást nélkülöző részei rontanak valamelyest az egész hitelességén. A produkcióban nemcsak egy – igaz, finoman, lebegtetve kezelt – romantikus szál jut meghatározó szerephez, hanem az érzelmesebb

Zhao *A nomádok földjében* (*Nomadland*, 2020) a könyvben megszólaltatott valós személyek közül néhányat (mint a kötetben főszerephez jutó Linda May) szere-

zenehasználat is, de a rendező még így is tart egy kis lépés távolságot a közönségfilmes fogalmazásmódtól (amit az év végére kiírt *Örökkévalók* Marvel-filmjénél már nyilván nem tehet meg), legalábbis egy mondatban összefoglalható cselekménye lényegében nem áll másból, mint a vándorlás, a munka és az emberi interakciók epizódjaiból.

Zhao eddigi három egészestésében három különböző generáció képviselőjén keresztül mutatja be, mi történik napjaink Amerikájában azokkal, akikről más játékfilmekesek ritkán vagy egyáltalán nem szoktak forgatni, olyan helyeken, ahol az életek eleve eltörpülnek a tájak mellett. Súlyos drámákat visszafogottan ábrázoló filmjeiben azt kutatja, hogyan lehet talpon maradni akkor, ha valaki egy érdemi lehetőségek nélküli életbe születik bele, vagy ha elveszíti azt a keveset, amije van, ugyanakkor a rendező túlságosan is hisz az emberi kapcsolatok erejében ahhoz, hogy áttegye a hangsúlyt a történeteit átható kilátástalanságra.

NOMADLAND (*Nomadland*) – amerikai, 2020. Rendezte: **Chloé Zhao**. Írta: **Jessica Bruder** könyvből **Chloé Zhao**. Kép: **Joshua James Richards**. Zene: **Ludovico Einaudi**. Szereplők: **Frances McDormand** (Fern), **Gay DeForest** (Gay), **Patricia Grier** (Patty), **Linda May** (Linda), **Angela Reyes** (Angela). Gyártó: **Highwayman Films / Cordium Productions**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Feliratos*. 108 perc.



Szellem a városképben

VÁROSI NOMÁDOK A HORRORFILMBEN // VARRÓ ATTILA

A 80-AS ÉVEK URBÁNUS HORRORFILMJEIBEN A MÍTOSZOK ÉS ŐSI CIVILIZÁCIÓK SZELLEME KÍSÉRT A NAGYVÁROSKOK LEPUSZTULT NEGYEDEIBEN.

A klasszikus horrorfilm szörnyeit évtizedeken át távolságuk a hétköznapi valóságtól tette igazán rémületes-sé: csúfságuk és gonoszságuk mellett idegenségük is alapvető vonást jelentett, számos lehetőséget kínálva, hogy párhuzamba állítsák őket a való élet ezernyi Másságával – legyen az etnikai, szexuális vagy akár ideológiai. Ahogyan a hőskorszak természetfeletti jeleit lassan átadta helyét a racionális rémeknek vezetett kutyáktól sorozatgyilkosoktól át a mutáns vírusokig, a hétköznapi másság is egyre többet jelent meg a maga egyértelmű valóságában – ahol az eugenika Dr. Moreau szigetéről Mengele doktor náci légereibe kerül és egy cápa tényleg csak egy cápa. A mítoszokba kódolt rémek biztonságos távolságát, a metaforákat, áthallásokat félredobva a rémfilm híradó-realizmusa azzal a direkt üzenettel párosul, hogy a félelem többé nem a filmszínházak sötétjében zajló másfél órás élményutúra, hanem a hétköznapi élet szerves része. Párhuzamosan a folyamattal, ahogy a fantasztikum felhígult a műfajban, a Szörny mássága is elvesztette távoli egzotikumát: ami az 50-es években a gótikus kastélyokat rejtő lápvídek volt, majd a 60-as évek végén a vidéki Amerika *redneck*-vadásza lett, a 80-as évek nyitányán már a modern metropoliszok karnyújtásra tátongó pokla – a hely, ahol sárkányok laknak, egyre közelebb kúszott a város térképekhez, míg végül megtalálta rajta saját fehér foltjait: metróalagutakban, csatornafedelekek alatt, gettóromok között.

A 70-es évek derekán elterjedő „urbánus horror” gyökerei mélyre nyúlnak a rémfilm történetében (elég Val Lewton lenyűgöző RKO-horrorjaira gondolni a 40-es évekből), de markáns jelenséggé akkor váltak, amikor az amerikai nagyvárosok fejlődő-pezsítő metropolisz-imázsa átadta helyét az „urban decay”,

a rohamos pusztulás közképeinek. Mire Nixon elnök dicstelen elnöki pályafutása véget ért, a nemzet legnagyobb városaiban már riasztó méreteket öltött a középrétegek kivándorlása a sűrűn lakott belvárosokból (a „white flight”), a vákuum pedig nem csak a szegényebb etnikai kisebbségeket vonzotta be az egyre elhanyagoltabb környékekre, de az előítéleteket, babonákat és félelmeket is. Ahogy ezek a nagyvárosi terek átértelmeződtek a népesség köztudatában, a filmek metropoliszait előzönlötték a popkultúra rémalakjai: zombik ostromolták a plázákat Pittsburgtól Los Angelesig, Universal-szörnyek blaxploitation-verziói fenyegették a gettókat (*Blackula*, *Blackenstein*, *Dr. Black* és *Mr. Hyde*), óriásgorilla és azték szárnyas kígyóisten tombolt New York felhőkarcolóin, idegen kultúrák sátánjai ütötték fel fejüket Manhattanben (*Az ördög hatalma*) és Washingtonban (*Ördögűző*). A City a 70-es évek horror-revizióinak egyik fő színterévé vált, pár év alatt a modern civilizáció fellegváraiból barbárságba süllyedő pogány vadonokká alakulva – akár csak az évtized sci-fi disztópiáinál, ahol a *Metropolis*, *Alphaville*, *451 Fahrenheit* rideg, szuperhatékony techno-imázsát felülírták az *Omega ember*, *Az utolsó harcos*, a *Menekülés New Yorkból* világégés utáni romhalmazainak képei.

VÁROS AZ INDIÁN TEMETŐN

Legyen szó a posztapokaliptikus disztópiákról vagy a bűnfilmek friss szubzsánerét jelentő *vigilante* thrillerekről (*Joe*, *Bosszúvágó*, *Ms. 45*), a 70-es évek urbánus dzsungelfilmjei előszeretettel játszódnak New Yorkban, amely akkoriban a város totális anyagi csődjének köszönhetően az ország legsötétebb pöcegödrének számított. Az erőszakos bűncselekmények száma 1966-tól 1981-ig majdnem a négyszeresére nőtt, a haj-

léktalanoké az évtized végén alig három esztendő alatt a tízszeresére, a 70-es évek heroin-járványa idején háromból két amerikai *junkie* New Yorkban élt; a város gazdasági életét számos téren az öt nagy maffiacsalád irányította (ruhakészítéstől kikötőkön át az építkezésekig), a zsúfolt közutakon hosszabb ideig tartott átszelni Manhattant gépkocsival, mint száz évvel korábban fiákeren, felüljárók szakadtak le és akár egész utcák hullottak romokba Harlemtől az Alsó East Side-ig. Az életterek átalakulása rányomta bélyegét az életmód alakulására: felértékelődött a környezethez való hatékony alkalmazkodás a túlélés érdekében, a modern civilizáció infrastruktúrájától megfosztottak alternatív közösségeket hoztak létre – a korabeli tömegfilmek legalábbis látványosan erről tanúskodnak. A 70-es évek végén egymás után bukkantak fel a különféle városi nomádok, jóformán minden műfajban: Central Park-i hippik (*Hair*), olasz-amerikai utcai bandák (*Wanderers*), kóbor művészeltek (*Permanens vakáció*), városi gerillák (*Hálózat*), a Hell's Kitchen házaiban tanyázó vándorcigányok (*A cigányok királya*) – miközben jellegzetes urbánus szubkultúrák alakultak át idegen, saját törvényeket követő underground törzsekkel *S/M* homoszexuálisoktól (*Portyán*) a Deuce pornófertőjén át (*Hardcore*) a disco-tánc rituális világáig (*Szombat esti láz*). A szét hulló New York elszigetelt csoportokra szegregálta lakóit, amelyek modern barbárhőseiről sorra születtek a mítikus hangulatú vándorregék. A *Harcosok* homéroszi kalandtörténetet énekel meg egy életveszélyes éjjeli odüsszeiáról az ellenséges galerik területén Bronxtól a Coney Islandig; a *Menekülés New Yorkból* sci-fi kalandfilmje Shakespeare *Viharjának* alakjaival népesíti be a disztópikus börtön-Manhattanben zajló mentőexpedíciót, a *The Wiz* musicaljében az

Óz-mese elevenedik meg csupa fekete szereplővel, nyomon követve egy huszonevés tanárnő énkereső útját Bronx parkján át Felső-Manhattan Smaragd-városába. A közismert irodalmi művek kortárs (pop)mitológiává alakítása ezekben a filmekben több posztmodern játékoknál, szerzőik éppen úgy szedik darabokra és hasznosítják újra a klasszikus szövegeket, ahogyan a gettónomádok a gazdátlan épületeket, saját világokat teremtvé, eposzokat faragva belőlük azoknak a kisebbségeknek, akikre szigorú betonrendjével egy évszázadon át rátelepedett az *establishment* metropolisza.

Az elnyomott rétegek pogány lázadása a társadalmi/kulturális kolonializmus ellen a 70-es években más országok filmtermésében is felbukkant, de többnyire egyetlen műre, szerzőre korlátozódva és a modernista művészfilm humuszából táplálkozva. A brit *Death Line* art-horrorja a kizsákmányolt munkásosztályból teremt 20. századi barbárokat egy beomlott századfordulós metróalagútban ragadt túlélők kannibáltörzsének képében (akárcsak a francia *Themroc*, amelyben egy párizsi gyári munkás választja a vérfertőző, emberevő ősemberlétet, barlanggá rombolva panellakását), az olasz Ferreri a gender-küzdelmeket helyezi

több korabeli művében neo-primitív környezetbe (élen a holnapután Manhattanjében játszódó *Szia majommal*, ahol az ősi matriarchátus militáns feministái fenyegetik a férfinemet); az ausztrál Peter Weir lírai tárgyalótermi drámája, a *Last Wave* a Sydney betonzsigereiben meghúzódó *aboriginal*-törzshöz köti közelgő apokalipszisét. A New York-i *urban decay* azonban markáns szerzőkön (mint Hill, Cohen vagy Carpenter) és népszerű műfajokon (mint a sci-fi vagy horror) túlnőve több tucat korabeli filmet fertőz meg a társadalmi devolúció motívumával: az ősi kultúrák újjászülése a nagyvárosi fertőkben a tömegfilm egyik legvirulensebb elemévé válik a 80-as évek derekára. Kultikus éldarabjai afféle diszkó-barlangrajzok egy kérészéletű káoszról: rendezőik előszeretettel stilizálják mesebelire őket, szakítva a 70-es évek tömegfilmes rögrealizmusával. Hill „városi nomád”-trilógiája középső darabjában (*Harcosok*) nyitja lassításokkal, neonfényekkel, szivárványszínekkel ékes formalista korszakát, afféle átmenetként a *Gengszterek sofőrije* minimalista, geometrikus városképe és a *Streets of*

Fire buja videóklip-esztétikája között. Lumet a blaxploitation-filmek kőkemény valóságából (metró-bűnözés, motoros bandák, *sweatshop*-rabszolgaság) teremt zenés, tarka mesekönyv-

illusztrációkat (*The Wiz*), Friedkin kegyetlen thrillerében (rém)álomszerű képsoportokban mesél a melegbár-orgiákról, a *Francia kapcsolat* dokumentarista alvilág-ábrázolását hagyományos pokol-vízióra cserélve (*Portyán*).

A pár éves virágzás talán leggyönyörűbb, de mindenképpen legekleatásabb példája mégis egy vérbeli városhorror: a *Woodstock* koncert-film klasszikusát jegyző Michael Wadleigh egyetlen játékfilmje, az 1981-es *Wolfen*, amely Whitley Streiber gyatra gore-lektűrjének lenyűgöző adaptációjával egyfajta keveréke a 70-es évek öko-horrorjainak (*Cápa*, *Piranha*, *Grizzly*, *Rajzás*) és a korabeli urbánus nomádfilmeknek. A regény szimpla „természet bosszúja” detektív-thrillere egy New York-ba keveredett szuperintelligens emberevő farkas-faj maroknyi falkájáról, Wadleigh kezében költői erejű, modern horror-mitosszá növekszik, címszerepben húszezer éves állatistenekkel, akik egyfelől csúcsragadozóként kiostálják a betegeket és gyengéket a gettólakók közül, másfelől megvédik vadászterületüket a felső tízezer behatolásától: a drogos nincstelenek éppúgy prédaként végzik, akár a nyomornegyedek helyére felhőkarcolókat tervező WASP-milliárdos. Wadleigh legjelentősebb változtatása azonban nem a *wolfen*-falkát érinti, hanem a bravúros húzással melléjük rendelt lenape-

„A hely, ahol sárkányok laknak”
(Michael Wadleigh:
Wolfen – Edward
James Olmos)





indiánokat jelenti, akik alig féltucatnyian maradtak ősi földjükön, felhőkarcolók és hidak magasépítő szakmunkásaiként őrizve kapcsolatukat a Földdel, Levegővel, és természethitükkel. Az író-rendező szándékosan homályban hagyja a kapcsolatot a farkasfaj és őslakos-törzs között: több ponton utal misztikus kötelékeikre, de nem teremt a történetből irracionális farkasember-mesét (lásd a vele egy évben készült *Üvöltés* kultopuszát), és nagy ívben elkerüli a korszak indián-horror ciklusát, amelyben bosszúszomjas rézbőrű démonok szállják meg fehér áldozataikat (*Shadow of Chikara*, *The Manitou*, *Ghostkeeper*). Miként *A réműlet háza* vagy a *Poltergeist* törzsi temetőkre épült kísértetházai, a *Wolfen* Dél-Bronx-a egyetlen hatalmas tömegsír, ahol kiszabadul az amerikai őslakosság szelleme a lepusztult épületek alól – a gyilkos vérfarkasok a lenape nemzet spirituális totemállataként (jelképesen egy ledőlt katolikus templom romjaiban tanyázva) egyfajta ősi, nomád életmód alternatíváját képviselik az elkorcsosult és röghöz kötött fehér civilizációval szemben, újjáélesztve a természeti törvények kemény rendjét a széthullott urbánus környezetben.

KÉT VÁROS MESÉJE

Eltérően a keleti parti nagyvárosoktól, Los Angeles inkább elszigetelt városrészek óriási kiterjedésű halmaza, mintsem egy zsúfolt *city*, a köré kapcsoló-

dó negyedekkel – struktúrája mellérendelő, nem hierarchikus. A központjait elválasztó jelentős távolságok eleve egyfajta vándor-életmódra kényszerítik lakóit, akik naponta akár több órás autótutakat tesznek meg, mindenki állandó mozgásban van, akár a cápák. Ez a város szinte a semmibe, futóhomokra épült, gyökeret verni benne komoly kihívás – nem véletlen, hogy itt szökött szárba a helyüket hiába kereső, elidegenedett figuráktól hemzsező film noir műfaja a 40-es években, és itt válik filmciklussá az urbánus road movie bizarr minizsánere a 80-as évek nyitányán. A dél-kaliforniai Modestóban játszódó *American Graffiti* keréknyomán pár évvel később sorra születnek Nagy Los Angelesben az egyéjszakás autós kalandok, legyen szó tinivígjátékról (*Hollywood Knights*), kém-thrillerről (*Into the Night*), romkomról (*Modern Girls*), zombi-sci-firől (*Night of the Comet*) vagy akár szívszorító apokaliptiszis-románccról (*Miracle Mile*). De a 80-as évek hulláma után is számos híres zsánere tanúskodik erről a szoros filmes kapcsolatról az Angyalok Városa és a szüntelen helyváltoztatás létfontossága között (*Féktelenül*, *Összeomlás*, *A halál napja*); ráadásul itt készült 1986-ban az „urban nomad” tematika fénykorának – mára elfeledett – programfilmje, amely már címében is falkavezér szerepét hirdeti.

„Maga a testet öltött fikció”

(Bernard Rose: Kampókéz – Virginia Madsen)

A 80-as évek kiemelkedő West Coast-rémfilmjei, játszódjanak vidéken vagy nagyvárosban, többnyire hordák meséi: nem homogén zombi-masszák vagy állatseregek csoportos rémeivel riogatnak, inkább a klasszikus monstrumok alternatív életközösségekbe szerveződött családjait (lásd a *wolfen*-falkát) állítják ambivalens antagonistaszerepbe. Az *Üvöltés* vérfarkas-kommunája, az *Alkonytájt* vagy az *Elveszett fiúk* formabontó vámpírbandái, vagy akár a *Hills Have Eyes 1-2* mutáns kannibálcsaládja egyszerre vérszomjas fenevadak és a préda-hősök társadalmi béklyóitól mentes nomád közösségek, akik egyetlen köteléke a kisközösségi összetartás – nem véletlenül használja Schumacher a *Pán Péter* *Elveszett Fiút* alapmotívumként saját filmjéhez: az óceánparti vidámpark, akárcsak a Mojave radioaktív kősvataga vagy a Kolónia vadregényes erdeje mind egyfajta Seholsziget, ahol megáll az idő, eltűnik a civilizáció és minden lakója örökkévalóságig a szörnyek gyermeki szabadságában él. Ezt a tipikus kaliforniai rém(álom)-hordát helyezi nagyvárosi utcákra John McTiernan elsőfilmjében, amely nemes egyszerűséggel a *Nomads* (magyarul *Horda*) címet viseli: főhőse egy Los Angelesben letelepedő francia antropológus, aki beköltözése éjjelén megismer egy rejtélyes hurgánbandát, feltámadó kutatási vágygal a nyomukba ered és hamarosan rádöb-

ben, hogy egy eszkimó legenda vándorló démonaival került szembe. Az *inuát*-ok folytonos mozgásban élnek, buliról bulira járnak a várost egy fekete furgonban (lásd *Alkonytájt*), rituális emberáldozatot mutatnak be a szeméttelepen és pogány táncot járnak a motorháztetőkön – primitív szellemükkel nem csak a főhóst fertőzik meg, de rajta keresztül a doktornőt is, akinek a karjában kilehel a lelkét a film elején, hogy aztán a hősnő különös transzban újraélje közelmúltbeli emlékeit. A két idősíkon futó cselekményben a tudós párhuzamosan válik a nomádok áldozatává/rabjává és egy irracionális történet hőisévé, amely a doktornő lelki szemei előtt pereg – mígnem a nyitott befejezésben a két folyamat összeér és a férfi maga is *inuát*-tá, legendává válik.

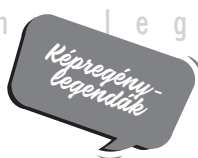
Míg a *Wolfen* felemelő fináléjában a manhattani nyomozóhős fejet hajt a bronxi farkasfalka előtt, akik szabadon és sértetlenül hazatérnek megvédett gettó-templomukba (miközben a lenape férfiak a híd-traverzekről hallgatják győzelmi dalukat), a Los Angeles-i nomád-horda már beolvastja saját világába a – lelke mélyén – szabadságukra áhítozó Nagyvárosi Férfit: a modernizmus műfajkritikus revízióját felváltja a posztmodern mindenható műfaji fikciója, szörnyei már nem csak a civilizáció fölött aratnak diadalt, de a valóságot is leigázzák. Az Álomgyár székhelyén, ahol az *urban decay* mellett legalább olyan súlyos átkot jelent a középületek szüntelen átalakulása díszletekké, forgatási helyszínékké, önmaguk szimulakrumává, az ősi szellemek inkább a teremtő emberi képzelet szülőitei, mint a természeté: csatornában élő alligátorok (*Alligator*), falakban megbúvó gyilkos patkányok (*Of Unknown Origin*) és vérszomjas gettó-falkák helyett életre kelt, hús-vér mítoszok. Mint a korszak több jeles rémfilmje bizonyítja, ez a posztmodern szörny-szemlélet szorosabban kötődik a korhoz, mint a földrajzi elhelyezkedéshez és városi topográfiához (Los Angeles pop-dzsungelében csupán eszményi fészekre lett): a sok ezer éves legendák urbánus alvilága, amely megpróbálja asszimilálni a modern nagyvárosi embert, részévé tenni mitológiájának, más városokban is létrehozta filmverzióját. John Carpenter komikummal és *wuxia*-akciókkal ötvözött *Nagy Zúr a Kis Kínában*-ja a San Francisco-i Chinatown csatornáiban játszódik, ahol az aszfalt-nomád kamionsofőr-hős szembekerül egy lélekrafló kínai szellemmágussal;

Paul Schrader varázslatos *Cat People*-remake-je a modern New Orleans-ba helyezi és ősi afrikai gyökerekkel ruhazza fel az RKO-klasszikus macskanépét, ám ezúttal a női hős küzdelmét állítja középpontba a családi átokkal és a sötét örökséget képviselő, incesztuózus fivérrel; a *Headhunter*ben egy gyilkos nigériai démon szállja meg az utána nyomozó miami rendőrpárost. Szemben a *Rosemary gyermeke* vagy az *Ördögűző* korai okkult példáival, az antagonisták ezekben a filmekben szoros kapcsolatban áll az adott nagyváros etnikai szubkultúrájával (lásd: Az *ördög hatalma*) és annak hagyományos hiedelemvilágával: karibi, távol-keleti, afrikai mesék ejtik foglyul a fehér városlakókat.

Ezt a két városi nomád tézist – a természeti népek primitív életmódjának feltámadását a széthulló civilizációban és az ősi mítoszok mesevilágának hatalomátvételét a vasbetonvalóság felett – ötvözi szintézissé a modern urbánus horror első hullámának (késői) összefoglalását jelentő kultuszfilm, amely egyben az amerikai mainstream horror egyik legkiemelkedőbb darabja. Bernard Rose 1992-es *Candyman*-je (fapados magyar címén *Kampókéz*) azonban már nem a történelemelőtti primitív kultúrák táptalajaként tekint Chicago rettegett Cabrini Green gettójára, a *Wolfen* és a *Horda* természetvallási mítoszait felcseréli a betelepített fekete lakosság pár évszázados környezetben továbbgondolt városi legendáira – beilleszkedve a 90-es évek elején újjáéledő *black horror* mozgalomba (*Def by Temptation*, *Eve's Bayou*, *Spirit Lost*), amely a blaxploitation rémfilmek radikális társadalomkritikájával szemben inkább az afro-amerikai közösségek identitás-problémáira összpontosít (a helyi etnikai háttér ezúttal is az író-rendező leleménye: Clive Barker alapnovellája, a *Forbidden* egy fehér liverpooli nyomortelepen játszódik). A 19. században kegyetlenül megkínzott és kivégzett Candyman modern rémalakja az újfajta gettó-kép, az önálló fekete birodalmat jelentő „hood” véreskampójú képviselőjeként is átvesz valamicskét a 80-as évekbeli elődei hagyományából, közeli rokonságot mutatva a Los Angeles-i *Hordával*. Egyfelől maga a testet öltött fikció, akinek legfőbb célja, hogy a – hajdani szerelme reinkarnációját jelentő – hősnőt beolvassza saját legendájába (a két

film enigmatikus befejezése szinte teljesen megegyezik), másfelől a Posztmodern nomádjaként szájról szájra terjedő legendáknak köszönhető létét – akárcsak Gaiman amerikai isteneinél, Candyman túlélésének is a kulturális virulencia a kulcsa. A lepusztult nyomornegyed lenyűgöző falfirkáiból elevenedik meg és éppen úgy kísért az épületek sötét gyomrában, akár a New York-i *wolfen*-falka (örizve birodalmát a fehér betolakodóktól, amelynek kemény kézzel szelektáló királya), miközben hatékonyan és végzetesen megfertőzi a Civilizáció jelképét jelentő tudóshős elméjét.

Ám a 90-es évek nyitányán készült *Candyman* kemény gettóvilágán túl immár az előző évtized derekán felélénkült *urban redevelopment* jelenségére, a lepusztult negyedek újjáépítésére és divatossá tételére is reflektál. Ahogy a dzsentifikáció átrajzolta Manhattan szigetének vagy Chicago belvárosának térképét, a kora 80-as évek urbánus horrorjainak sivár neoprimitív terei és renitens rémei átadták helyüket a modern, lakályos polgári otthonok mélyén rejtőző borzalomnak (lásd a korszak kertvárosi horrorjait *Poltergeisttől Szörnyecsské*ken át a *Rémálom az Elm utcáibanig*). A New York-i *Szellemirtókkal* beinduló trend már nem a városi nomádlét törvényen kívüli (vagy afeletti) szabadságának vágyott-rettegett fantomját hirdeti, inkább visszatér a primitív démonok kiűzésének, az újragondolt városkép megtisztításának civilizációs rítusaihoz. Ahogy a Candyman követi szemléletét a Cabrini-panelházakból elit luxuslakótömbökké varázsolt negyedbe és mézszárszéket csinál csinos lakásából, úgy árasztják el a különféle irracionális szörnyek a posztmodern horror nagyvárosi otthonait, legyen szó mutáns hajléktalanokról (*C.H.U.D.*), fehér milliomosok vuduszektájáról (*Fekete mágia*), 17. századi erdélyi mágusról (*Szellemirtók 2.*) vagy rossz szellemtől megszállt Jófiú-babáról (*Gyerekljáték*). A nyitott városi terekben korlátlanul kóborló rémeket felváltja a négy fal közé zárt, házasított rettegés (ahogy a *vigilante thriller* utcai agressziójánál népszerűbb lesz a családon belüli erőszak a *domestic thriller*ekben), és a műfaj visszatér konzervatív, félelemkelő gyökereihez: a régmúltból előkúszó primitív mítoszok vereséget szenvednek a modern városi legendákkal szemben, amelyek világmagyarázatok helyett pusztán csak ördögűzésre szolgálnak. •



JEAN-MICHEL CHARLIER – JEAN GIRAUD: BLUEBERRY

Vadnyugat francia módra

BENKE ATTILA

A HATVANAS–HETVENES ÉVEKBEN NEMCSAK AZ AMERIKAI ÉS OLASZ WESTERNEK ROMBOLTÁK LE, ÉS ÉPÍTETTÉK ÚJJÁ A VADNYUGAT MÍTOSZÁT, HANEM A FRANCIA KÉPREGÉNYSOROZAT, A BLUEBERRY IS.

Ez a hatalmas kontinens, ami tele van ocsmány patkányfészekkel, „Egy napon a modern kalandok nagyszerű helyszíne lesz” – állapítja meg a vadnyugat valóságával először szembesülő író, John Campbell a népszerű francia képregénysorozat, a *Blueberry* (1963–2007) egyik epizódjában, a *Mister Blueberry*-ben (1995). Az eredeti író, a belga Jean-Michel Charlier 1989-ben bekövetkezett halála után a történeteket rajzoló francia Jean Giraud (Moebius) vette át alkotótársa helyét, és az utolsó öt epizódban az 1881-es O. K. karámi leszámolás (a tombstone-i rendfenntartó Earp-testvérek és a Clantonbanda konfliktusa) és az apacs lázadó, Geronimo legendája mellett a mítoszépítést folyamatosan foglalkozott – akár a kilencvenes évek westernfilmjei, a *Nincs bocsánat* (1992), a *Wyatt Earp* (1994) vagy a *Vad Bill* (1995), amelyekben írók vagy narrátorok hívják fel a figyelmet a kitalált és a valódi amerikai Nyugat közötti alapvető különbségekre. A képregény címszereplője, Blueberry sem olyan ember, mint amilyenre John Campbell számít a szóbeszéd, cikkek és történetek alapján. Az Ulysses S. Grant elnök elleni merénylet megakadályozása miatt hősként ünnepezt férfi valójában egy cinikus kártyajátékos, aki 1881-ben már naphosszat Tombstone zsúfolt szalonjában játszik, majd miután egy riválisa hátra lőtte, és ágyba kényszerült, olyan komor történeteket mesél a múltjáról Campbellnek, amelyek nem egyeztethetők össze a sajtó és a ponyvaregények romantikus világképével. Kár, hogy ez a kifejezetten önreflexív, újító szándékú cselekményszál nem kapott jóval nagyobb teret az Earp-testvérek

hagyományosabb westerntörténete mellett, mert a mindenkori rendhagyó westernfilmek méltó párdarabjaként a *Blueberry* kezdettől korszerűségéről, haladó szellemiségéről volt híres.

WESTERNREFORMÁCIÓ

A hatvanas–hetvenes évek történései világítottak rá arra, hogy a lovagias, a közösségért és a nemzet egységéért harcoló, makulátlan magányos hős mítosza végleg elavult. Egyrészt az 1960-as évekre a nézők megcsömörlöttek a hagyományos tévé- és moziwesternektől, és vágytak a műfaj megújulására. Másrészt John F. Kennedy elnök 1960-as beiktatási beszédében, az „Új határvidék”-ben egyértelműen összekapcsolta a vadnyugat mítosztát a vietnami beavatkozással. Ennek szellemében készült el John Wayne westernmotívumokban gazdag vietnami háborús filmje, *A zöldsapkások* (1968) is, amelyben a délkelet-ázsiai dzsungel az „új préri”, és a vietkongok az „új primitív vademberek”, akiket el kell távolítani az amerikai demokrácia nevében. A véres riportokat és az amerikai hadsereg túlkapásait látva a világ számára nyilvánvalóvá vált, hogy a vietnami háború egy „rossz ügy”, a hagyományos vadnyugati mítoszt pedig ezzel a „rossz ügy”-gyel kapcsolta össze az „új határvidék” koncepciója: a western az agresszióval, az imperializmussal és a gyarmatosítással került egy sorba. A korszak modern vadnyugati filmjei erre reagálva a konzervatív westernek kritikáját fogalmazták meg. A *Kis nagy emberben* (1970), *A két katonában* (1970) vagy a keletnémet *Vértestvérekben* (1975) az őslakosok már nem primitív agresszorok, hanem pozitív hősök,

akiknek létét a John Ford-filmekben még dicső, immáron rasszista és kegyetlen amerikai hadsereg fenyegeti. Az Egyesült Államok imperializmusát kritizálta számos Mexikóban játszódó vagy mexikói hőst szerepeltető olasz western (*Számadás*, 1966, *Golyó a tábornoknak*, 1966, *Egy marék dinamit*, 1971) és Sam Peckinpah *Vad bandája* (1969) is. Ebben a reformszellemben teremtette meg a DC Comics Bat Lash (1968) és Jonah Hex (1972) nevű vadnyugati karaktereit, illetve a Charlier–Giraud páros *Blueberry*-t.

A gyerekkora óta westernrajongó Jean Giraud és Jean-Michel Charlier tulajdonképpen a Jijé művésznevű belga mester *Jerry Springjét* (1954–1977) fejlesztették tovább, ami főhősábrázolásában még nem, világképét tekintve viszont már modern vadnyugati képregénysorozat. Jijét mindkét alkotó mesterének tekintette, Giraud 1961 és 1962 között gyakorlatilag tanult is nála, a *Jerry Spring* bizonyos számain ő rajzolta. A mentor olyannyira nagy hatással volt tanítványára, hogy az 1970-es évekig gyakorlatilag megkülönböztethetetlen volt a két alkotó stílusa, így amikor Jean Giraud egészségügyi okokból vagy amerikai utazása miatt nem tudta folytatni a munkát, Jijé ideiglenesen átvehette a helyét.

Giraud állt elő a *Blueberry* ötletével, ám Jean-Michel Charlier ekkor még elzárkózott tőle, csak az 1960-as évek eleji kaliforniai útját követően kapott kedvet a vadnyugati képregényhez (egyébként Giraud is látta élőben azokat a helyszíneket, amelyeket rajzolt: már 1956-ban járt a mexikói sivatagban). Charlier eredetileg Jijével szeretett volna együtt dolgozni, de a belga mester a Spirou magazinnál tevékenykedett, ami a Charlier által alapított Pilote konkurense volt, így jött Giraud a képbe.

A két alkotó közül az idősebb Jean-Michel Charlier (sz. 1924) volt a konzervatívabb, így kifejezetten nem tetszett neki, amikor alkotótársa (sz. 1938) Moebiusként kialakított stílusa elkezdett eluralkodni az 1970-es évektől a *Blueberry*-n is. Giraud-ra nagy hatást gyakoroltak az olyan rendhagyó westernek mint *A két katona* és a *Kis nagy ember*, de Carlos Castaneda antropológus indián sámánizmussal kapcsolatos kutatásai és a chilei modernista rendezővel, Alejandro Jodorowskyval folytatott közös munka (többek között az el nem készült *Dűne*-adaptáció) dolgoztak

együtt) is jelentős mértékben formáltak olykor absztraktba hajló stílusát (az alkotó olyan klasszikus sci-fiken is dolgozott mint az 1979-es *Alien*, a francia animációs film, *Az idő urai*, az 1982-es *Tron* vagy Luc Besson *Az ötödik elemje*). Moebius az őslakos szertartásokat bemutató *Blueberry*-számban, a *Törött Orrban* (1979) élhette ki magát igazán: a főhős egy sasra vadászik pusztá kézzel, és amikor elkapja, heroikus és véres küzdelem veszi kezdetét, amelynek során a madár szinte óriás griffé változik, ami mély sebeket ejt Blueberry-n.

A FÉRFI, AKIT (NEM) SZERETTEK A NŐK

A karakter külső megjelenését és jellemét a hatvanas évek francia sztárjának, Jean-Paul Belmondo népszerű „anarchista” antihőseiről (például a *Kifulladásig* Michelje) mintázták. Bár eleinte nem főhősnek szánták, ám a cinikus és öntörvényű hadnagyot tragikus háttértörténete tökéletesen alkalmassá tette arra, hogy egy reformwestern alappillére legyen. Blueberry Mike Steven Donovan néven született az amerikai Délen, és eleinte rasszista konföderációs katoná volt, ám miután egy el nem követett

gyilkosság gyanúja miatt menekülnie kellett, egy fekete rabszolga megmentette az életét és kénytelen volt csatlakozni az északi hadsereghez, jelentősen átalakult világfelfogása.

Még az 1966-ban megjelent legkonzervatívabb *Blueberry*-képregény, *A férfi az ezüst csillaggal* is tartalmaz progresszív cselekményszálat. A John Wayne-féle *Rio Bravót* (1959) idéző történetben Blueberryt részeges barátja, Jimmy McClure hívja meg Silver Creekbe marsallnak, mert a Bass-banda leszámolt a helyi rendfenntartóval, ezzel káoszba taszítva a kisvárost. A kisváros harcias tanítónője, Katie Marsh és Blueberry kapcsolata kifejezetten izgalmas: Katie nem megmentésre váró passzív áldozat, hanem erős, aktív nő, aki kész lenne segíteni a marsallt a banditák elleni küzdelemben, azonban a Katie-vel szemben kifejezetten kegyetlen Blueberry a cselekmény végéig nem tekinti őt egyenrangú partnernek, pusztán azért, mert nő.

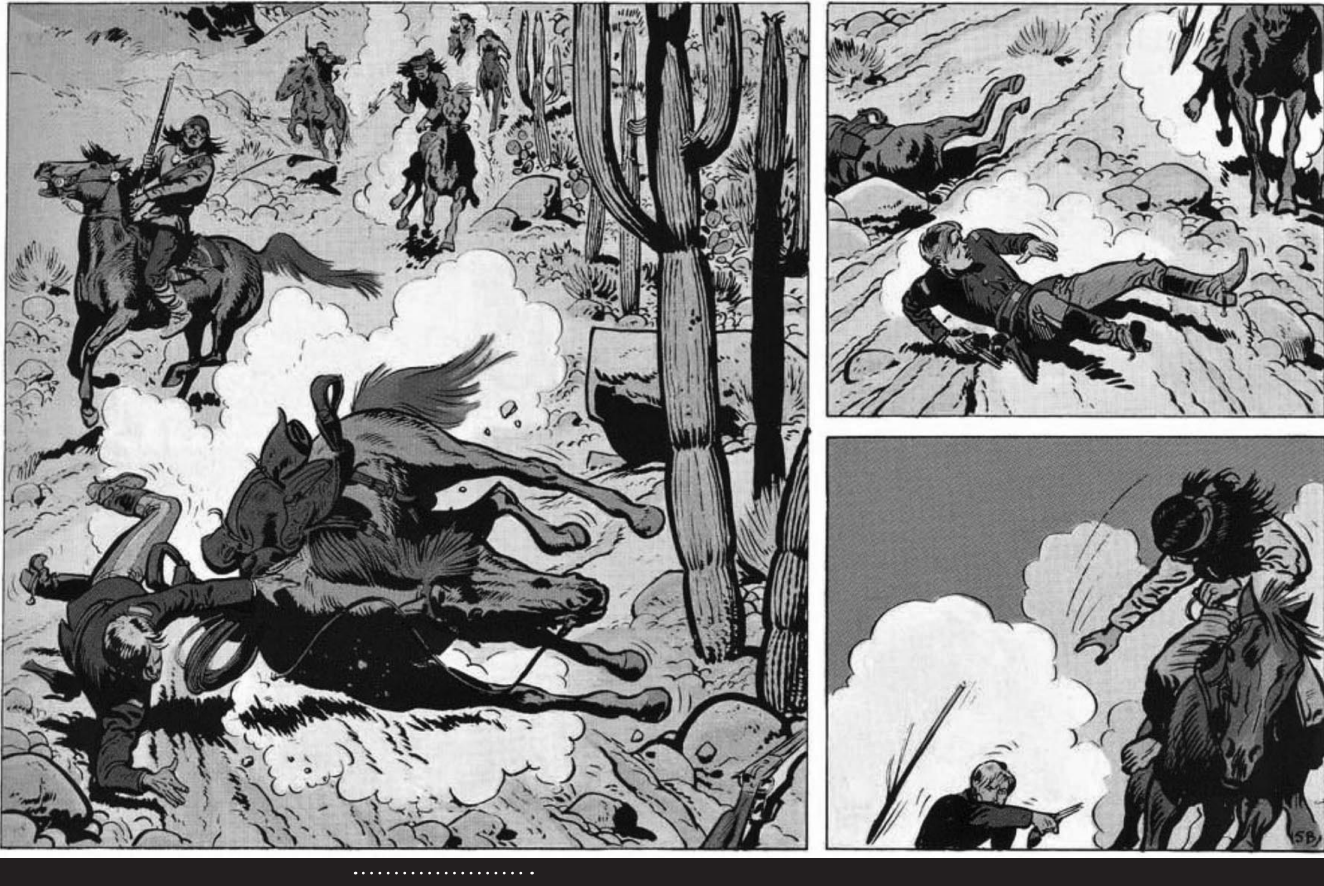
A westernek hagyományos nemi szerepeit a későbbi képregények még ennél is határozottabban megkérdőjelezik.

A körözött bűnözővé váló Blueberry egyik legfőbb segítőtársa és szerelme, Chihuahua Pearl például a táncosnő és a prostituált imázsát tudatosan használja fel annak érdekében, hogy kijátssza a katonákat és a mexikóiakat, azonban a szoknyánál jobban szeret nadrágot hordani. Az *Arizonai szerelem* (1990) még azt is kilátásba helyezi, hogy Chihuahua otthagyja gazdag férjjelöltjét és a belé megszállottan szerelmes Blueberryt is (annyira megszállottja a nőnek, hogy akarata ellenére elrabolja az esküvőtől) a függetlenséget és szabadságot szimbolizáló Párizsért (végül az anyagi biztonságot, így a gazdag férjet választja Blueberry és Európa ellenében).

Rajta kívül még izgalmas Chini, az apacsok törzsfőjének, Cochise-nek a lánya is, aki nem a tipikus földöntúli „indián hercegnő”, hanem Blueberry és Victorio, a nőbe szerelmes apacs mellett jelentős szerepet játszik rezervátumba kényszerített törzse kiszabadításában. A kegyeiért versenyző férfiakal szemben kritikát fogalmaz meg: mindkettő haszontalan ajándékokat (Blueberry a korábban említett sást, Victorio

„Eleinte nem főhősnek szánták”
(Jean-Michel Charlier – Jean Giraud: Agyalarc)





két hatlövetűt) hoz neki, holtott ő valójában a fehér nőkéhez hasonló drága ruhákra vágyik. Chini szemben áll a hagyományos western-ideológiával: kifejezetten okos, és nem hajlandó alávetni magát a férfiak akaratának és értékrendjének.

Mindenképp említést érdemel még az eleinte komikus, később tragikus nő-karakter, Guffie Palmer színésznő, aki az *Angyalokban* (1975) fedi fel, hogy hatalmas lelki traumát okoz neki, hogy egykoron, fiatalon még odavoltak érte a férfiak, így Grant elnök is, azonban idősen és terebélyesebb testalkattal már nőszámba sem veszik. Guffie sors-tragédiája a klasszikus westernfilmek problémájára is ráirányítja a figyelmet: drámai főszerepet csak bálványozott és fotogén színésznők kaphattak, a magafajta legfeljebb nevetség tárgyává tett mellékkarakterek lehettek.

A JÓ, A ROSSZ ÉS A CSÚF

A *Blueberry* alkotói bevallottan sok ötletet merítettek Sergio Leone, Sergio Corbucci és Sergio Sollima filmjeiből. Az olasz hatás főleg *Az eltűnt holland*

„Egyre közelebb kerül az őslakosokhoz”

(Jean-Michel Charlier – Jean Giraud: Fort Navajo)

férfi bányáján (1969) és A konföderációs arany-sorozat (1970–1972) érződik, amelyek *A Jó, a Rossz és a Csúfot* (1966) és a mexikói forradalmak idején játszódó westerneket (*Számadás, Golyó a tábornoknak*) idézik. A két történet közül utóbbi, a James Bond-filmek hatását is tükröző, politikai áthallásokkal teli *A konföderációs arany-széria* az érdekesebb. Ebben a főhős jelentős átalakuláson esik át, a törvény másik oldalára kerül. Felsőbb utasításra gyakorlatilag titkos ügynökké, az álcázás végett körözött bűnözővé válik, hogy visszaszerezzen egy 500.000 dollár értékű egykori konföderációs aranykészletet az Egyesült Államok számára, amelyet Mexikóban rejtettek el. Küldetése során Blueberry szembe kerül Benito Juarez mexikói elnök bizalmasaival, a kormányzói ambíciókat dédelgető határőrtszettel, Vigóval, a kincsre pályázó egykori déli katonákkal, és egyre világosabbá válik számára, hogy az arany egy amerikai-mexikói háborút kockáztató államtitkokhoz kötődik. A politikai thrillereket idéző cselekmény-

ben a főhős egyre kevésbé tudja fenntartani aktív, cselekvőképes, klasszikus hőstátuszát, és egy nagy volumenű politikai összeesküvés pókhálójába kerül, amikor kiderül, hogy Vigo közvetítésével az 1860-as évekbeli mexikói forradalom felkelői fegyvereket vásároltak az USA-tól az eltulajdonított konföderációs aranyból. A *Chihuahua Pearl* (1970), *Az 500.000 dolláros férfi* (1971) és a *Ballada a koporsóért* (1972) képregények a *Vad banda* és a *Golyó a tábornoknak* történetéhez hasonlóan a latin-amerikai térség politikai ügyeibe hatalmi érdekektől vezérelve a 20. század folyamán is sokszor beavatkozó Egyesült Államok kritikáját fogalmazzák meg.

„Blueberry abban az értelemben is különbözik a klasszikus hőstől, hogy nem győztes, hanem örökvesztes. Majdnem minden kalandban beleragad a sors kegyetlen hálójába, amelyből minden erőfeszítése ellenére sem tudja kiszakítani magát.” – írta Charlier A konföderációs arany-sorozatot követő *A törvényen kívüli* (1973) utószavában. *A törvényen kívüli* a sikertelenül végződött mexikói küldetés (az aranykészlet

eltűnt a forradalom zűrzavarában) után játszódik. Az államtitkot megtartó Vigo nem volt hajlandó tisztázni Blueberryt a katonai bíróság előtt, ezért a főhőst munkatáborba küldték, majd egy magas szintű összeesküvés bűnbakjává tették. A *Konspiráció*-széria 1973-ban, a Watergate-botrány után és az olasz szélsőbaloldali terrorizmus kibontakozása idején indult, amikor az Egyesült Államokban és Európában is szép számmal készültek összeesküvésekkel foglalkozó paranoid politikai thrillerek (*Ostromállapot*, 1972, *A Parallax-terv*, 1973). A vonatkozó Blueberry-képregények Tonino Valerii 1969-es westernjének, *A hatalom ára* párdarabjai: egy déli restaurációban reménykedő csoport szervez merényletet az USA elnöke ellen. Blueberry azonban halmozottan hátrányos helyzetben van: a munkatáborban testileg-lelkileg meggyötörték (az alig 30 éves férfit Jean Giraud közel 50 évesre rajzolta meg); bűnözőnek és bukott katonának tartják, mivel a titkos akciójáról csak a konspirációban résztvevő szadista fogvatartója, Kelly tábornok és néhány beavatott tudott, ősi ellensége, az őslakosok és a fehérek közötti békét szándékosan felrúgó, az összeesküvést szervező Allister tábornok pedig a nyakába akarja varrni a Grant elleni merényletet. Bármilyen mélyre is taszítják a bűn szakadékaiban, az alkotók ebben a történetfolyamban még nem merészkednek el odáig, ameddig Giraud eljutott Charlier halála után, azaz Blueberryt nem fosztják meg teljes mértékben hőstátuszától és cselekvőképességétől. A karakter hőssé válik, és hű társai segítségével visszaszerzi a vezetést, valamint a Vigótól szerzett, Juarez elnök által is hitelesített okirattal bizonyítja ártatlanságát. A *törvényen kívüli* és az *Angyalarc* (1975) lényege nem annyira az, hogy Blueberry a thrillerek és a film noirok felsőbb hatalmának kiszolgáltatott, menekülő hőseihez válik hasonlóvá, illetve még inkább hatalomellenes lázadóvá. A konspirációs történet sokkal inkább azért érdekes, mert a konzervatív vadnyugati filmekkel és képregényekkel ellentétben rávilágít az Egyesült Államok belső politikai konfliktusaira, ezáltal pedig megkérdőjelezi azt a fejlődéselvet és nemzeteszményt, amelyet a klasszikus westernek közvetítenek. A hadseregen belüli feszültségek, a katonai és a politikai hatalom érdekellentétei, Észak és Dél a

polgárháború után is izzó feszültsége, valamint az indiántörzsekkel szembeni méltatlan bánásmód sorra szítják a mai Amerikában is újra meg újra fellángoló konfliktusokat, amelyeket az aktív, cselekvőképes hős csak ideiglenesen képes feloldani.

AKI ISMERTE AZ INDIÁNOKAT

Kiváltképp súlyos problémaként tekinthetünk a magas rangú, rasszista tábornok által Grant elnök ellen szervezett merényletre és a demokrácia lerombolását célzó puccskísérletre, ha a *Konspiráció*-sorozatot megelőző Blueberry-történeteket felidézünk. Ezekben az Allisterrel és a hozzá hasonló indiángyűlölő katonai vezetőkkel szembeszálló főhős mindig képes volt megteremteni a harmóniát és a békét az angolszász és az őslakos amerikaiak között. Azonban az összeesküvés egyértelművé tette, hogy a hős hiába oldott meg egy konfliktust a kisközösség szintjén, ezzel nem hárította el a nagyközösség, a nemzet egysége és a demokrácia útjában álló akadályokat. A *Fort Navajo*-történetfolyamban hiába köttetett meg a béke Cochise-zel, évekkel később a rasszista tábornokok miatt és a rezervátum kegyetlenségeinek hatására az apacsok újra fellázadnak. Ugyan bizonyos képregényekben, amelyekben csak mellékszereplők az indiánok (*A férfi az ezüst csillaggal*, *A holland férfi elveszett bányája*), Charlier és Giraud inkább a „nemes vadember” vagy a „primitív vadember” sztereotípiáinak megfelelően ábrázolják őket, azonban általában véve, a legelső képregénytől, a *Fort Navajótól* kezdve empátiával mutatják be az őslakosok ügyét. Hangsúlyos, hogy minden nagyobb indiántámadás és lázadás csak reakció a fehérek agressziójára, intoleranciájára és rasszizmusára. A *Fort Navajóban* egy farmot égetnek fel állítólag az apacsok, de hamar kiderül, hogy nem a helyi törzsek, hanem mexikói (indián) portyázók a bűnösök – ennek ellenére a címszereplő erő egyik parancsnoka, a fanatikus Bascom ki akarja irtani a „rézbőrűeket”, mert nem bírja elviselni, hogy más a bőrszínük és a kultúrájuk. A vasútépítési versenyt felidéző *Acélparipa*-sorozatban (1966–1968) a Union Pacific és a Central Pacific társaság egyrészt a sziúk és a sájenek élelmezését és túlélését biztosító bölényeket irtják elképesztő

mennyiségben, másrészt a köpönyegforgató Steelfingers a cégek pénzét az indiántörzsekben kereszti rabolja el: manipulálja az őslakosokat, fegyvereket ígér nekik, ezért támadják meg a vonatokat. Az O. K. karámi történetekben pedig a Clanton-banda tagjai öltöznek apacsoknak, így Wyatt Earp és fivéréi, valamint Campbell és társa is sokáig azt hiszik, hogy az őslakosok a „vérszomjas fenevadak”.

A *Blueberry* tételesen cáfolja a hagyományos westernnek indiánokkal kapcsolatos sztereotípiáit. Ugyan a főhős is egy „férfi, aki ismeri az indiánokat”, ám a klasszikus hősökkel ellentétben ő nem csupán a civilizáció és a vadon között közvetítő kívülálló, történetében egyre közelebb kerül az őslakosokhoz, az olvasó vele együtt éli át történelmi tragédiájukat. Az első képregényekben még csak barátkozik a katonának állt indiánnal, Crowe-val, később viszont, üldöztetése idején az apacsok befogadják Tsi-Na-Pah („Törött Orr”) néven. Az *árlásban* (1936) vagy *Az üldözőkben* (1956) az őslakosok félelmetes és primitív vadak, szertartásaik embertelenek, társadalmi rendszerük elavult, a haladás (a vasútépítés, a törvény és rend megteremtése) és a béke útjában állnak. Ezekkel szemben, a *Kis nagy emberhez*, a *Vértestvérekhez* és a *Farkasokkal táncolóhoz* (1990) hasonlóan a *Blueberry* éppen a fehéreket ábrázolja pusztító veszedelemnek nemcsak azért, mert nem tisztelik a természetet, az indiánok életterét és jogait, hanem mert az USA társadalmi-politikai rendszerébe kódolt intolerancia és rasszizmus folyamatos háborúskodásra és menekülésre kényszeríti a törzseket.

A *Blueberry* elsősorban ellenmítosz teremt, antihősi vonásokkal felvértezett főhősét alapvetően meghagyja hősnek, és nem megy olyan messzire a mítoszrombolásban, mint a *Kis nagy ember* vagy a *Buffalo Bill és az indiánok* (1976). Mégis a legkidolgozottabb és legfontosabb modern westernek között a helye: haladó szellemű története és filmszerűen megrajzolt kép-kockái tökéletesen alkalmassá tették volna arra, hogy a felemásra sikeredett 2004-es Vincent Cassel főszereplésével készült *Blueberry – A fejedáron* kívül több film vagy tévésorozat készüljön belőle. •

/// **KIM KI-DUK (1960-2020)**

AZ ERŐSZAK ÖRVÉNYÉBEN

/// **VINCZE TERÉZ**

NEHÉZ BÚCSÚ A KOREAI FILMMŰVÉSZET VILÁGHÍRÚ, DE OTTHON MINDVÉGIKIKÖZÖSÍTETT, MAJD METOO-BOTRÁNYA MIATT HITELÉT VESZTETT KIM KI-DUKTÓL.

2020 decemberében koronavírus-fertőzést követően Lettországból hunyt el Kim Ki-duk, a kortárs dél-koreai film nemzetközileg egyik legismertebb alkotója. Karrierje az 1990-es évek második felében indult (első filmje 1996-os), nagyjából egy időben azokkal a rendezőkkel, akik az ezredfordulón a nyugati művészfilmes fesztiválokon csakúgy, mint a műfaji filmek rajongói között feltették a koreai filmet a világ moztérképére. Ekkoriban indult Hong Sang-soo, Park Chan-wook, Lee Chang-dong, Kang Je-kyu, Kim Jee-woon, Im Sang-soo, Hur Jin-ho, és tőlük alig lemaradva 2000-ben Bong Joon-ho karrierje is. Ezek voltak azok az évek, amikor a koreai filmgyártás elkezdte bizonyítani, hogy képes túljutni a válságon, amit a megelőző évtizedben a koreai filmes piacnak az amerikai stúdiók előtti megnyitása okozott. A válság leküzdése érdekében kormányzati programok indultak, ahol gyorstalpalókon filmes forgatókönyvírást lehetett tanulni, s új tehetségek felfedezése érdekében számos forgatókönyvpályázatot is kiírtak. Kim Ki-duk az új és friss hangok keresésének ebben az időszakában jutott lehetőséghez. A munkáscsaládból származó Kimet 16 éves korában, a középiskola befejezése előtt, apja kényszerítette, hogy munkába álljon, így sosem szerzett még középfokú végzettséget sem. Különböző fizikai munkákból élt, és a legkülönbözőbb területeken bizonyította átlagon felüli képességeit és kreativitását. Erőszakos apja elől menekülve 22 évesen beállt a koreai haditengerészet legkeményebb fizikai és mentális igénybevételű jelentő alakulatához, éppen akkor, amikor Koreát egy megtorló, durván militarista rezsim uralta az

1980-as évek elején. A haditengerészet megpróbáltatásai után menekülése következő állomása a baptista egyház lett, a papi szemináriumba járt, s prédikátornak készült. A festést, rajzolás fiatal kora óta űzte hobbiként, s ebben az időben kezdett komolyabban elköteleződni a művészet iránt, hogy végül az 1990-es évek legelején megtakarított pénzéből Párizsba repüljön, a festők Mekkájába. Három évet töltött Franciaországban, ahol utcai portrárajzolóként tartotta fenn magát. Az interneten található mindenféle életrajzai előszeretettel tüntetik fel a franciaországi éveket, mint „képzőművészeti tanulmányokat”, azonban formális művészeti tanulmányokat Kim soha, sehol nem folytatott, semmilyen végzettséggel nem rendelkezett, még középiskolaival sem. Miután hazatért Franciaországból a fent említett, a filmipart felpezsdíteni szándékozó kezdeményezések keretében egy hat hónapos forgatókönyvírói kurzuson vett részt, s ettől kezdve ontotta magából a forgatókönyveket, melyeket mindenféle pályázatokra benevezett. Első nagyjátékfilmjét két kezdő és vállalkozó szellemű fiatal producernek köszönhette, akik még arra is hajlandóak voltak, hogy a soha korábban filmkészítést közelről nem látott Kim meg is rendezze a saját forgatókönyvét.

Korai filmjei tulajdonképpen tökéletes megtestesítői a szerzői szubjektivitásnak. Egyfelől betekintést adnak a társadalom peremén élők mindennapjainak megpróbáltatásaiba egy kirekesztő, kegyetlen és erőszakos világban – s ezek a történetek sokszor alapulnak személyes tapasztalatokon, önéletrajzi elemeken. Másrészt szerzői képzőművészeti szerves összetevője az a fajta fésületlenség, ami a formális fil-

mes előképzettség hiányából adódik, ugyanakkor teret ad valamiféle különösen friss és egyedi látásmódnak, eredeti vizuális szimbólumteremtő képességnek. Szerzőisége abban is megnyilvánult, hogy élete végéig – összesen 25 filmet rendezett – maga írta valamennyi forgatókönyvét.

Első nemzetközi sikereit, köztük a Velencei Filmfesztivál egy kisebb díját, *A sziget* (2000) című filmmel aratta, s hamarosan az európai fesztiválok viszsztatérő sztárszerzője lett.

Koreában viszont mindvégig megkülönböztetett ellenszenv övezte, alacsony származása, iskolázatlansága, a koreai társadalom durva és kirekesztő vonásainak – az országimázszt nem éppen jó irányba mozdító – ábrázolása mind-mind ellene dolgoztak. A helyzet furcsa iróniájához tartozik, hogy ezek után mégis ő lett az első dél-koreai rendező, aki a világ három legfontosabbnak tartott filmfesztiváljának (Cannes, Berlin, Velence) mindegyikéről fontos díjakat hozott el: a legjobb rendezés díját 2004-ben Berlinben *A samaritánus lányért*, még ugyanebben az évben szintén a legjobb rendezés díját Velencében a *Bin Jip – Lopakodó lelkek*-ért kapta meg, majd 2011-ben a Cannes-i Filmfesztivál „Un Certain Regard” szekciójának fődíját az *Arirang* című munkája aratta le. 2012-ben aztán ő lett az első olyan dél-koreai rendező is, aki ezen fesztiválok valamelyikéről először hozhatta el a legjelentősebb elismerést: a Velencei Fesztiválon *Pieta* című filmje megkapta az Arany Oroszlánt.

A villámgyorsan, kis költségvetésből, saját produkciós cégének gyártásában alkotó rendező karrierje alatt évente legalább egy, de gyakran két filmet is készített, s folyamatosan jelen volt a

világ filmfesztiváljain. A magyar közönség a hivatalos moziforgalmazásba elsőként bekerülő nemzetközi sikerfilmje a *Tavaszi nyár, ősz, tél... és tavasz* (2003), majd nem sokkal később a *Bin Jip* (2004) kapcsán ismerte meg szélesebb körben a nevét. A magyar mozikban Kim tündöklése azonban nem is tartott sokáig, *Az új* (2005) és az *Idő* (2006) bemutatása után a magyar nézők már csak filmfesztiválokon találkozhattak itthon a filmjeivel. Amikor 2020 decemberében érkezett a hír, hogy a nemzetközi híró koreai rendezőt Lettországban érte a halál, a magyar filmkedvelők jelentős része valószínűleg a fenti filmek nyomán emlékezett elsősorban a nevére. Mivel az utóbbi időben nem játszottak tőle semmit a magyar mozik, nem sok szó esett róla a hazai filmes sajtóban.

A halála most sajnálatos apropót szolgáltat arra, hogy megemlékezzünk róla és munkáiról, azonban sajnos nem csak dicső dolgokra kell emlékeznünk. Kim Ki-dukot ugyanis nem véletlenül érte hazáján kívül a halál. 2018 óta lényegében önkéntes száműzetésben élt, főleg Kazahsztánban és Oroszországban, majd halála előtt három héttel a letelepedés szándékával érkezett Lettországba. 2017-ben a *Moebius* (2013) című filmjével

nek forgatásán történetekkel kapcsolatban egy színészről indított jogi eljárást Kim ellen a forgatás során alkalmazott erőszak, illetve szexuális zaklatás miatt. A 2017 őszén kirobbanó Weinstein-botrány, és a nyomában kibontakozó nemzetközi *metoo*-mozgalom nagy hullámokat vert a koreai szórakoztató iparban is. Egyre többen mertek a nyilvánosság elé állni a sérelmeikkel, melyek nyilvánosságra hozatalától korábban az ügyvédek általában eltanácsolták a panaszosokat. 2017 decemberében a színészről vádjai nagy figyelmet kaptak, amikor egy sajtótájékoztatón beszélt a forgatáson történetekről és a jogi eljárásról. 2018 elején aztán magasabb fokozatra kapcsolt a *metoo* Koreában, politikusi fejek is hullani kezdtek, és komoly vádak merültek fel Cho Jae-hyun-nal szemben is, aki Kim visszatérő színésze volt. Mindeközben Kim 2018 februárjában részt vett a Berlini Filmfesztivál Panorama szekciójában *Ember, tér, idő és ember* című filmjével – a meghívás ténye hatalmas felháborodást keltett és a koreai nőjogi szervezetek tömegesen tiltakoztak a fesztivál ellen, mely – miközben a *metoo*-mozgalom támogatását hangsúlyozta – mégis egy eljárás alá vont erőszaktevőt hívott meg a programjába.

A végső csapást Kim karrierjére Koreában a 2018 márciusában az egyik vezető televíziós csatornán sugárzott tényfeltáró riport mérte. A műsorban több színész is súlyos, ismétlődő szexuális zaklatással vádolta meg mind Kim Ki-dukot, mind a filmjeiben gyakran játszó Cho Jae-hyun-t.

Mindez teljességgel véget vetett hazai karrierjének, mindig is utálták, és ezúttal bírálói tényszerűen is igazolva látták ellenérzéseiket, amit a filmjeiben ábrázolt és a koreai kritika által mindig is soknak és indokolatlannak tartott erőszak, valamint az általuk nőgyűlölőnek ítélt ábrázolásmód váltott ki. Ezután Kim Kazahsztánba távozott, ahol *Dissolve* címmel készítette el utolsó filmjét, melyet 2019-ben az Almati Filmfesztivál mutatott be.

Eddig a szomorú tények, melyek beárnyékolják egy filmrendező pályáját és művészetét, kinek filmjeit tömegek csodálták világ szerte. Darcy Paquet, a Dél-Koreában élő filmkritikus, aki a koreai filmek egyik legismertebb nagykövete a világban, a botrány kirobbanása után azt nyilatkozta, hogy levette Kim Ki-duk filmjeit az általa Koreában tartott filmes kurzusok filmlistájáról. Azt hiszem, ezt hívják „cancel culture”-nek. Én személy szerint nem veszem le Kimnek azokat a filmjeit, melyeket tovább-

„Önmaguk ellen fordított erőszak”
(Kim Ki-duk:
Lélegzet – Chang
Chen és Park Ji-a)





ra is jónak tartok, az általam tanított kurzusok filmlistáiról. Nem ő az első filmrendező, akiről sajnálatos dolgok derültek ki – ilyen alapon én Ingmar Bergmant sem tanítanám többé, akiről elég világosan tudható, hogy nem kicsit és nem rövid ideig szimpatizált a náciizmussal.

A továbbiakban olyan módon veszek búcsút Kim-től – aki nem melleleg hosszú ideig a kedvenc koreai filmrendezőm volt –, hogy újra végig tekintek munkássága legemlékezetesebb nőalakjain, hogy újra számba vegyem, miért nem gondoltam soha nőgyűlölőnek a nőábrázolását, s hogy megváltoztatták-e lényegesen ezt a nézetemet későbbi botrányos tettei.

Először 2002-ben találkoztam Kim Ki-duk filmjeivel, amikor a Karlovy Vary Filmfesztivál retrospektív vetítésen mutatta be az addig elkészült hét munkáját. Lenyűgözve ültem a filmtechnikai, filmnyelvi szempontból sokszor érdesnek, csiszolatlanak tűnő filmek előtt, melyekből sugárzott a zabolázatlan kreativitás, a vizuális szimbólumteremtés nyers ereje, ami különös hangsúlyt kapott a keveset beszélő hősök gyakori némaságának okán. Az első hét

„Mesei jellegű absztrakcióval dolgozik”

(Kim Ki-duk: Az új – Han Yeo-reum)

film világgépe egyértelmű és tökéletesen egységes volt: a társadalomból kutasztítottak, a marginalizáltak nyomorúsága töltötte meg a történeteket, az embertelen körülmények között nyers erővel túlélni akarók legkevésbé sem kellemes világába kalauzolt minden film. Érezhető volt a személyes indíttatás, az, hogy nem egyszerűen az éppen akkoriban induló „Asia extreme” márka üzleti modelljének része mindez, hanem a koreai társadalom árnyékos oldalán szerzett valós tapasztalatokból építkezik.

Már ebben az első adag filmben volt kettő, melyek kifejezetten női karakterekre koncentráltak, és mint ilyenek, számomra emlékezetes darabjai az életműnek. A *Madárkalitka fogadó* (1998) Kim harmadik filmje volt, mely először állított a történet fókuszába nőket, és szokásához híven a nők esetén is a társadalom legkiszolgáltatottabb, megbélyegzett tagjainak története érdekelt. A film hősnője, Jin-a olyan „bent lakó” prostituált, aki egy családi mini motelben nyújt extra szolgáltatást a betérő vendégeknek. Félig-meddig a család tagja, együtt eszik velük, része a hétköznapijainak. A férfiak vágyának

és kegyetlenségének kiszolgáltatott nő nyomorúságos sorsának bemutatásán túl azonban a film fókusza a prostituált és a család nagyjából vele egyidős lánya közötti véd- és dacszövetség kialakulásának szép és megrázó története. A lány hinni akarja, hogy ő különb a szerencsétlen és kiszolgáltatott prostituátnál, gyűlöli a fertőt, amit Jin-a megtestesít, miközben a prostituált munkája finanszírozza, hogy ő iskolába járhatson. A kölcsönös kiszolgáltatottság, a másik nyomorúságának megértése és a felelősség felvállalása a másik ember szenvedéséért számomra továbbra is a női szolidaritás különleges szépségű kifejezésévé teszi ezt a filmet, értékelésem mit sem változott az új körülmények következtében.

A másik viszonylag korai film, mely tulajdonképpen feltette Kim Ki-dukot a nemzetközi fesztiváltérképre és a filmrajongókkal világszerte megismertette a nevét, negyedik filmje, a 2000-es *A sziget* volt. Legendás történetek keringenek arról, miként lettek rosszul a rafináltan zsigeri érzeteket gerjesztő jelenetek nyomán az újságírók sajtóvetítéseken – és valóban, Kim Ki-duk nagy mestere volt nemcsak a direkt erőszakábrázolásnak, de még inkább

B

a színről-színre meg nem mutatott, inkább csak sugallt testi szenvedésnek. A sziget főhőse is egy nő, aki megint csak – ezúttal inkább valami homályos és megfoghatatlan eredetű – kirekesztettség szimbóluma, aki egy horgásztanyát üzemeltet. Az izléstelen, durva és erőszakos (főként férfi) vendégeivel szemben egyfajta fenyegető igazságosztóvá válik, tavi szuperhősnővé. A szótlanság, a sokszor a szereplők önmaguk ellen fordított erőszakos tettei megint csak világosan a társadalmi kirekesztettség, a marginális helyzetben az önkifejezéstől megfosztott, tehetetlen és elkeseredett düh megnyilvánulásaként volt értelmezhető, mely sokkal inkább tűnt a nőkkel szembeni bánásmód kritikájának, mint nőgyűlöletnek. Habár a film végső nagy metaforája, mely a zárójelenetben a női testet egy vízen úszó szigetként – amely jól olvasható Korea szimbolikus megjelenítésként is – ábrázolja, elég közel áll a földanya, a meghódítandó szűz föld hagyományos patriarchális sztereotípiáihoz, ám a főhősnő igazságosztó karaktere izgalmasan emeli túl ezen a konvención a filmet.

Néhány évvel később az első igazán jelentős fesztiváldíját is egy „női” filmért kapta. 2004-ben a Berlieni Fesztiválról a legjobb rendezésért járó Ezüst Medvét vihette haza *A szamaritánus lányért*. A film két kamaszlány szereplője a világ felfedezése, a tengerentúli utazás iránti vágya beteljesítésének érdekében prostitúcióba keveredik. Az a lányfigura, aki az ötletgazda és a megvalósítás „mocskos” részét magára vállalja, sok tekintetben szimbolikus alak, nem pedig valóságos karakter – amolyan képzelt barát, azoknak a kísértéseknek és fantáziáknak a megtestesítője, melyek a főszereplő lányban zajlanak le. Összességében a film itt is a felnőtt társadalom (s benne főként a férfiak) erkölcsstelenségét bírálja, és a szerető és odafigyelő családi környezet hiányának rója fel a naiv kamaszok bajba sodródását.

A *szamaritánus lánnyal* egy évben készült *Bin Jip – Lopakodó lelkek* nem kifejezetten női főszereplős film, ám érdekes, hogy a Kim-nél gyakorta felbukkanó szóltlan hős, akitől nem áll távol, hogy erőszakos tettekkel osszon igazságot, ezúttal egy nőt próbál kimenteni a családon belüli erőszak fogságából. A film végső kicsengése ismét csak társa-

dalomkritikai jellegű, hiszen azt mutatja, hogy a hatóságok korruptak és nem képesek megvédeni a gyengéket és kiszolgáltatottakat, azok csak egy elképzelt valóságban találhatnak menedéket.

Következő, jelentős női figurát felvonultató filmje a 2005-ös *Az új*, melynek női hőse számomra ismét csak nem a nőgyűlölet, mint inkább a férfiak vágyaival és birtokló elnyomásával szembeforduló erős, okos, ugyanakkor érzékeny és empatikus nőfigura megtestesülése. A férfitársadalom szexuális birtoklási vágyával sikeresen fordul szembe ez az elsőre a szent és naiv szűz sztereotipikus karakterének tűnő figura, és válik harcos amazonná. A film – mint Kimnél oly sokszor – sok-sok mesei jellegű absztrakcióval dolgozik, a szimbolikus szereplők és a meséket idéző fordulatok, a jövődömondás motívuma mind mesehősökhöz teszik hasonlónak a szereplőket – és ebben a mesében a nő végül is győztessé, a gonosz erőket legyőző, ugyanakkor empatikus amazonná válik.

A 2006-os *Idő* női hőse tulajdonképpen negatív figura, hisztérikus, saját bizonytalanságát és nehezen megragadható elégedetlenségét szürreális módon, külsejének plasztikai műtéttel történő átalakításával kívánja megoldani. A plasztikai műtétek Möbiusz-szalagként egymásba csavartodó végtelen sorozata azonban az én értelmezésemben e filmben megint csak elsősorban egy társadalomkritikai gesztus szimbólumokba öltöztetése. Dél-Koreában, ahol a lakosságszámra vetített plasztikai műtétek száma a legmagasabb a világon, nyilvánvalóan adódik, hogy ez a jelenség és annak megjelenítése nem a nőket kritizáló gesztus elsősorban (különösen, hogy a filmben férfi is végeztet plasztikai műtétet), hanem annak a társadalomnak a kritikusa rajza, melyben a szépség, a valamiféle norma szerint elgondolt esztétikum ideájának való megfelelés kényszere a személyiséget megnyomorító, romboló hatású társadalmi anomália.

A *Lélegzet* (2007) női főhőse szintén a körülmények áldozatának látszik, aki az őt megcsaló férj elleni lázadásként választja az önkifejezés radikális formáját, amikor egy halálsoron lévő elítélt felvidítésében találja meg új küldetését. Az a gesztus, hogy a nőfigurát a saját, érzelmileg nyomorúságos helyzetéből kitorni vágás éppen a börtönbe, egy

halálra ítélthez vezet, megint csak jól olvasható úgy, mint a nőekkel szembeni társadalmi elvárások korlátainak áttörhetetlenségét szimbolizáló gesztus.

Az életmű második felében kevesebb a jól megrajzolt, izgalmas nőfigura – habár emlékezetes bosszúállót még találunk a *Pieta* (2012) című filmben. Ezzel a filmmel Kim Ki-duk felért karrierje csúcsára, elnyerte a velencei Fesztivál fődíját, az Arany Pálmát. Innen kezdve kevésbé érdekes, sőt néha kifejezetten önnön, extremitást súroló gesztusainak paródiájába forduló (*Moebius*, 2013) filmeket készít, melyeket egyre kevesebb lelkesedéssel néztem. A zaklatási botrány kirobbanásának idején a Berlieni Fesztiválon bemutatott *Ember, tér, idő és ember* (2018) című filmjét nézve (halála előtti utolsó filmjét, a Kazahsztánban forgatott *Dissolve*-ot, mely a hírek szerint egy női doppelgänger-történet, egyelőre nem sikerült megszereznem) próbálok magamban elválasztani a botrány tényét és a film tartalmát. Nem nagyon lehetséges. A téma ugyanis pontosan a többszörös, embertelen, öncélú, látványossággá tett nemi erőszak. A film nehezen értelmezhető másként, mint a nemi erőszak perverz apoteózisa, mely a pusztulásba rohanó világ megmentését, az új világ születését a nemi erőszaktól vezet le. Félelmetes, undorító és hihetetlen, hogy éppen egy ilyen filmet készített éppen ekkor. Olyan, mint egy látványos és hivalkodó beismerés, egy példamese arról, hogy a világot a nemi erőszak menti meg. Sőt, az új világ benépesítése csak az incestuózus nemi erőszak révén válhat lehetővé. Valójában nem értem, hogy ezt a filmet miképpen válogathatta be a Berlieni Fesztivál bármelyik szekciójába. Határozottan úgy érzem, hogy nem az erőszakvadás tudata láttatja velem másként ezt a filmet. Hiszen a fentebb tárgyalt korai filmek nőalakjait továbbra is lenyűgöző, érdekes és emlékeztető figuráknak tartom. Egy nagyszerű képzelőerővel és vizuális történetmesélő tehetséggel rendelkező, egyéni és izgalmas alkotó filmes teremtényeinek, akiről később kiderült, hogy nem volt jó ember. Azonban az értékes filmjeit én továbbra sem látom másként, mint tíz évvel ezelőtt, úgyhogy nem is törlöm azokat egyetemi kurzusaim filmlistájáról. Kim Ki-duk, nyugodj most már békében! •

NÉMA FÁJDALOM

/// JORDI LEILA



A SZIGET LABORATÓRIUMI LEKÉPEZÉSE A BÁNTALMAZÓ EMBERI KAPCSOLATOKNAK.

Kim Ki-duk már pályája legelején, az 1996-os Krokodil-ban megmutatta, hogyan lehet úgy beszélni a szeretet és a gyengédség teljes hiányáról, hogy az egyszerre hasson kegyetlenül, és fájdalmasan meghatóan. Az ellentétek egymás mellé állítását már kiforrottan használja negyedik nagyjátékfilmjében. *A sziget* (Seom, 2000) címet viselő alkotásnak a Venecei Filmfesztiválon volt a premierje, ami akkoriban, a nemzetközi kritika által sokáig ignorált koreai filmeket illetően ritkaságnak számított. A véres, gyomorforgató elemekben bővelkedő film bár sokkolta a közönség nagy részét, a kritikusok felfigyeltek az egyedí, kompromisszumokat nem ismerő új hangra, Kim Ki-duk személyében. A rendező, talán ebben a filmjében nyúlt először igazán határozottan a különböző szimbólumokhoz, melyek későbbi filmjeire olyannyira jellemzőek. A film képi világa is szokatlan kettősséget mutat, ellenpontozza a történeti síkot. A kompozíciók harmonikusak, a színek a vízfestékekkel készült festmények lágy hangulatát idézik, minden adott egy idillikus világ megteremtéséhez. A rendező a történetben egy jól ismert, viszonylag egyszerűnek mondható sémát forgat ki önmagából: egy lány találkozik egy fiúval, majd egymásba szeretnek, és különböző megpróbáltatások árán nyugalmat lelnek. A klasszikus melodramai forma viszont több elemében sérül. A szerelem hiányzik, a szenvedély erőszakba fullad, az akadályok pedig nem konvencionálisak, és maradandó sérüléseket okoznak a karaktereken lelkében, testében és környezetében egyaránt. A film főszereplője, egy gyönyörű, de a kiszolgáltatottság-

tól megkeseredett lelkű fiatal nő, aki leginkább egy démon figuráját idézi. Magányosan él egy csónakházban, a szigeten, ahol a film játszódik. Nem tudni pontosan hol, a külvilágtól elzárva, valahol a vad, megmunkálatlan, de szépségesen szabad természetben. A nő azzal keresi a betevőjét, hogy a csónakházakhoz szállítja a szigetre látogató vendégeket, akik mint ha ide menekülnének a civilizáció elől, utat engedve elfojtott vágyaiknak. Látszólagos csak a nyugalom, hiába a csend, a víz gyengéd hullámozása, a gyermekrajzokat idéző színesre festett csónakházak, a szigeten brutális események sora követi egymást. Jönnek-mennek a prostituáltak, pofonok csattannak el, az empátia teljes mértékben hiányzik; az emberekkel és az állatokkal szemben egyaránt. A nő a saját testét is árulja, annak ellenére, hogy folyamatos testi-lelki erőszaknak teszi ki magát. Fájdalmát elfojtja, hangját nem hallani nagyon sokáig, mintha néma lenne. Egy kuncsaft számon is kéri rajta, miért nem nyög fel soha a szexuális együttlétek során. Az amerikai *rape-revenge* filmekből ismert, bosszúszomjas, de mégis valamiféle felsőbbrendű istenséget idéző, szeretetre éhes nő képe végig kíséri a rendező filmográfiáját. Ha vetünk egy pillantást Dél-Korea sötét, hányattatott sorsú történelmére, akkor érdekes párhuzam vonható a mindent túlélő, de traumatizált nőtípus és az ország önképe között. A film főszereplője erős, karizmatikus, az őt kihasználó, erőszakos férfiak jellemükben gyengék. *A sziget* több olyan jelenetet is felsorakoztat, amik azt analizálják, hogyan születik meg ez a nőtípus, hogyan alakul ki a megvetés,

és vezet erőszakhoz a néma szenvedés. A film szereplői a társadalom által megvetett, beilleszkedni képtelen kívülállók, akik nincsenek tudatában annak, hogyan közvetítsék érzelmeiket egymás felé. A nő életében a szigetre érkező fiatal férfi hoz változást. A két karakter a kezdetektől fogva osztozik a némaságon és a fájdalomuk elfojtásában. A férfi egy szenvedélyből elkövetett gyilkosság felelősege elől menekül, öngyilkosságra készül, kétségbeesésében egy horgászbot horogját próbálja lenyelni. A nőnek talán pont ez a végletes szomorúság tetszik meg benne olyannyira, ezért dönt úgy, hogy megmenti a férfit. Egy ilyenfajta párosítás sosem szerencsés, és bár a nő segíteni akar a férfinak, tetteit saját traumája vezérli. A férfi ugyanakkor nem tud mit kezdeni a közeledéssel, riasztja a nő ereje, a harag, ami árad belőle és a kontrollálatlan vadsága.

A film egyik legerősebb szimbóluma a víz, és a benne élő halak világa. A víz körbeveszi a csónakházakat, egyszerre gyengéd és erős, kiszámíthatatlan és sötét. A nő áll a legszorosabb kapcsolatban vele, mintha az egész az ő lelkét, érzelmi állapotát idézné, arról nem is beszélve, hogy egyértelműen ő uralja ezt a közeget. A csónakot, ami hozza-viszi a látogatókat, ő irányítja, és többször látjuk, ahogy egy rémisztő sellő módjára, a vízbe rejtőzve feltűnik a csónakházak alatt. A nő bosszút áll a maga módján, de közben egyre inkább előnti őt a megvetés érzése. Ahogyan a halakhoz viszonyulnak a rájuk vadászó horgászok, úgy hiányzik ezekből a találkozásból is a megértés és az együttérzés. A horgászbot megfontolatlan, felelőtlen időtöltésként jelenik

meg, pont annyira erőszakosan és érzelmmentesen, ahogy a kuncaftok viszonyulnak a megrendelt prostituáltakhoz. A horgászok brutális módon bánnak a halakkal, szenvedésüket nem hallják, így fájdalmukkal sem tudnak azonosulni. A hal, a főszereplő karakterekhez hasonlóan néma, fájdal-
mát nem tudja jelezni, és ezzel vissza is élnek az őt körülvevő férfiak. A Kim Ki-duk filmekre jellemző intenzív erőszakosság és érzelmesség egyik legemblematisabb jelenete, amikor az egyik csónakházban a prostituáltjával horgászó, nagyképű üzletember egy élő halból lenyes egy szeletet, majd azt visszadobja a vízbe. A hal túléli, úszik tovább, ahogy a film főszereplője is túléli az őt érő folyamatos bántalmazást. A szexualitás nem emelkedik felül a testi élvezeteken, sőt pusztán a saját vágyak kielégítését szolgálja, még annak árán is, ha ezzel a másik sérül. A nő hiába vágyik mindennél jobban a gyengédségre, ezt senkitől sem kapja meg, a férfitől áradó kezdeti ellenállásra pedig riadt vadként reagál, erőszakkal. A nő két öngyilkossági kísérlettől is megmenti a férfit, majd gondoskodóan közelít felé, érzelmeit, vágyait viszont nem tudja jól kifejezni. A férfi félreérti, pusztán szexuális közeledést lát benne és vadul nekiront. A kommunikációra való képtelenségéből kifolyólag a férfi és a nő kapcsolata nem tud kibontakoz-

ni. A nő egy cserfes, fiatal prostituáltat rendel a férfinak, ezzel jelezvén, ő nem így közeledik hozzá. A fiatal örömlány viszont egyre többet látogatja a férfit, a nővel lekezelően beszél, és ezzel további féltékenységet, haragot ébreszt benne. A két nő rivalizálni kezd, ami tragikus végkifejlethez vezet. Olyan karaktereket látunk vergődni, akik a magukba fojtott fájdalom hatására nem tudnak érző lényként tekinteni a velük szemben álló emberre, vágnak a mélyebb kapcsolatra, mégis távolságtartóan, tárgyiasítva, és az érzelmeiket kizárva viszonyulnak egymáshoz. A szexualitás pusztán ezen fájdalom levezetésére, a felgyülemlett feszültségek időszakos feloldására szolgál. Gyönyör, gyötrelem árán. Az emberi test ugyanakkor kevésbé tud néma maradni, hiszen a sérülésekre kiömlő vérről reagál, bármennyire is igyekeznek őket elrejtteni. A sokkolóan ható jelenetek pusztán ezt hivatottak megjeleníteni. A karakterek lelke némán szenved, a megnyűzott halhoz hasonlóan viszont a testi sérülések mindennél jobban árulkodnak. A film egyik felfokozott jelenetében a nő próbál meg öngyilkos lenni, hogy megakadályozza a férfit távozását. Horgokat helyez a nemiszervébe, majd megpróbálja őket kihúzni. A fájdalomtól felsikolt, a filmben először halljuk a hangját, majd ájultan, véres ruhában zu-

han a vízbe. A nő hangja arra készíti a férfit, hogy visszaforduljon, most rajta a sor, hogy megmentse őt. A jelenet szimbolikus megfogalmazása a klasszikus bántalmazó kapcsolatoknak. A filmet végig kíséri a halmotívum, a nő és a férfi kölcsönösen kifogják egymást, majd eltávolítják a horgot, ami a bőrükbe vésődött. A fájdalom feloldása jelenik meg ezekben a képekben, amik az erőszak után gyengéden hatnak, valódi gondoskodást árasztanak. A mártírként ábrázolt nő, az idealizált, mindent kibíró szent, aki képes átsegíteni a férfit a traumáin, a film végére körvonalazódik igazán. A sziget záróképei szürreálisak, sűrítik az előző gondolatot. A nő megmenti a férfit: a szigetre érkező rendőrök előtt egyszerűen csak elhajóznak. A férfi ezután egyedül találja magát, mintha egy álomból ébredt volna, feljön a víz felszínére és egy nádasban rejtőzik el. Az ezt követő kép a nő meztelen testét mutatja, egy csónakban, víz alatt, szemérem szőrzete pedig maga a nádas, amiben a férfi elrejtőzött. A sziget azt a kérdést feszegeti, hogy mitől lesz valakiből bántalmazott, és mi vezet ahhoz, hogy emberek könnyedén képesek legyenek kegyetlenül bánni egymással. Több gondolat boncolgatja azt, hogy mi történik, ha a gyengébb, önmagát megvédeni képtelen személy már eljut arra pontra, ahonnan látszólag nincs visszaút. A film egy

külvilágtól elzárt térben játszódik, mondhatni laboratóriumi leképezése a társadalom bármely rétegében fellelhető emberi kapcsolatoknak. A képek költőiek, a színek mesések, a történet ezzel szemben rendkívül felkavaró. Kettőssége zavarba ejtő, hiszen egy kegyetlen és erőszakos világot mutat be. A rendező 2018-ban nyilvánosságra hozott erőszak-botrányát nem szabad figyelmen kívül hagyni, és ennek tudatában, A sziget egy lesújtóan szomorú film. Kétségtelen, hogy Kim egy olyan világról készített filmeket, amit maga is nagyon jól ismert, és aktív résztvevője volt, legyen szó bántalmazottról és kegyetlen erőszaktevőről egyaránt. Talán ebből adódik az érzelmesség, ami vitathatatlanul áthatja ezeket az alkotásokat. •

„Először halljuk a hangját”

halljuk a hangját, majd ájultan, véres ruhában zu-



DAVID BOWIE-FILMVERZIÓK

Csillagporos elmék

DÉRI ZSOLT

A STARDUST DAVID BOWIE 1971-ES SORSFORDÍTÓ ÉVÉT IDÉZI MEG, MIKOR A MAJDANI SZUPERSTÁR RÁÉBREDT A MARSHALL MCLUHAN-I TANULSÁGRA: MÉDIUMKÉNT Ő MAGA AZ ÜZENET.

A Queen együttes és Freddie Mercury történetét szégyentelen valószínűséggel mozivászonra transportáló 2018-as *Bohém rapszódia* és a realitás számonkérhetőségét a *musical* formátum fantáziavilágában kikerülő *Rocketman* című 2019-es Elton John-biopic után 2020 végére a hetvenes-nyolcvanas évtized egy másik brit szupersztár pop-rock előadója, az öt éve elhunyt David Bowie is kapott egy életrajzi filmet. Persze mesze nem ugyanabban a léptékben: a *Stardust* tizedannyi pénzből készült és tizedakkora periódust fogott át (1971-1972), ráadásul főhősének egyetlen szerzeményét sem használhatta. Az énekes 1971-es születésű fia, a *Hold* és *Forráskód* mozifilmekkel egy évtizede ígéretes rendezőként induló (majd a *Warcraft: A kezdetek* és *Mute* című legutóbbi munkáival csúnyán mellélövő) Duncan Jones már két éve közölte a világgal, hogy a család nem engedélyezi a David Bowie-dalok használatát a filmhez.

Két évtizeddel korábban már történt hasonló eset: az amerikai független New Queer Cinema sodrában feltűnt rendezőzseni Todd Haynes egy Bowie-dalcím nyomán elkeresztelt *glam rock* filmfantáziájához, az 1998-as *Velvet Goldmine*-hoz féltucat szerzemény használati jogát szerette volna megvásárolni az énekestől – de az nemet mondott. Zavarhatta nyolcvanas évekbeli kommersz fordulatának negatív ábrázolása és a zabolátlan *fan fiction* párhuzamos valósága (a Christian Bale által játszott főszereplő a hetvenes évek elejének *glam* korszakát tinédzser rockrajongóként élte át Nagy-

Britanniában, a történet jelenidejét adó orwellien disztópikus 1984-ben pedig Amerikába települt újságíróként nyomoz hajdani bálványai után). A biszex periódusát addigra már régen maga mögött hagyó Bowie-t nyilván irritálhatta az is, hogy a film Jonathan Rhys Meyers és Ewan McGregor által megformált kompozit-fikciós rocker főhősei, az artistikus angol Brian Slade (nagyrészt David Bowie, kis részben Brian Eno meg vizuális pluszként a nyíltan homoszexuális Jobriath) és az önpusztító amerikai protopunk Curt Wild (nagyrészt Iggy Pop, kis részben Lou Reed meg posztmodern vizuális pluszként Kurt Cobain) a művészi mellett intenzív szerelmi kapcsolatba is kerülnek egymással.

Ami a teljességgel heteroszexuális Iggy Popot illeti, ő a forgatókönyv elolvasása nélkül is megbízott a rendezőben és simán engedélyezte a filmhez a Stooges-szerzeményeinek használatát (azokat az eredeti gitáros Ron Asheton mellett Mudhoney- és Sonic Youth-tagok játszották fel), míg a Bowie-számok helyére végül korabeli Cockney Rebel-, Brian Eno- és Roxy Music-dalok kerültek (ez utóbbiakat az eredeti Roxy-szaxis Andy Mackay mellett Grant Lee Buffalo-, Suede- és Radiohead-zenészek rögzítették újra), de a rendező további fiatal együtsektől is kért stilszerű felvételeket (Placebo, Pulp, Shudder To Think stb.).

„A *Velvet Goldmine*-t nem tartom sokra. Amikor olvastam a forgatókönyvét, azt gondoltam, hogy egy pocskék, rohadt dolog, és amikor megnéztem a kész filmet, úgy éreztem, helyesen döntöttem, hogy távol tartottam magam tőle. Már a kezdet kezdetén azt

gondoltam, hogy bűzlik” – nyilatkozta David Bowie a *Wanted* magazinnak, mikor 1999-ben a bécsi koncertje előtt sikerült személyesen találkozunkunk. „Így végül jobb is lett, főleg hogy lehetőséget adott arra, hogy a filmet saját magában olvassuk, és ne kizárólag Bowie-val kapcsolatban, hiszen ha Brian Slade karaktere David Bowie dalaiból énekelte volna, az eggyé olvasztotta volna őket a néző fejében” – summázta Haynes egy szintén 1999-es interjúnkban a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon, ahol a *Velvet Goldmine* vetítésén a rendezőt állva tapsolta meg a közönség.

A *Velvet Goldmine* zenei és vizuális világát tekintve is lenyűgöző, perfektül vágott, briliáns narratívájú film, mely az *Aranypolgár* alapstruktúrája mellett merít a hetvenes évek hajnalának lázálomszerű kultmoziáiból (*Performance*, *Mechanikus narancs*), sőt Haynes saját előző zenei témájú filmjéből is (a Carpenters együttes anorexiában elhunyt énekesnőjének történetét 1987-ben Barbie-babákkal eljátszó *Superstar: The Karen Carpenter Story*-ból), miközben előtanulmányként funkcionál a következőhöz (a 2007-es *I'm Not There – Bob Dylan életeihez*, melyben a legendás dalszerző-gitáros-énekes különféle karaktereit Christian Bale mellett olyan sztárok alakították, mint Heath Ledger, Richard Gere vagy Cate Blanchett – és ott már a számok engedélyeztetésével sem volt gond).

Ha egy szerzőként is jelentős zenei előadóról szóló életrajzi film nem kapja meg a jogokat a dalok használatához, igazán csak akkor lehet működőképes, ha a sztár karrierjének korai szakaszára koncentrál, amikor még nem születtek meg legfontosabb számai és több feldolgozást játszott. A *Greetings From Tim Buckley* című Jeff Buckley-film például 1991 áprilisában játszódik a főhős apjának szentelt *tribute* koncert idején, míg a *Jimi: All Is By My Side* 1966 nyarától '67 nyaráig tartó sztorija Hendrix repertoárjából csak feldolgozásokat mutat (a *Hey Joe* és a *Wild Thing* mellett például egy Beatles-dalt is). A *Stardust* alkotói is ugyanezt az utat tudták választani, de kötelességtudóan kiírták a film elejére azt is, hogy „Ami most következik, az (nagyreszt) fikció”.

Az angol rendező, Gabriel Range gyakorlott a fikciós valóságdúsításban, de eddig főleg jövőbeli scenáriókra forgatott dokudramákat: 2006-ban a Torontói Filmfesztiválon a nemzetközi sajtó FIPRESCI-díját elnyerő *Megölték az elnököt* című áldokumentumfilmjével tűnt fel (melyben egy 2007-re datált George W. Bush elleni halálos merényletet tárgyalt az utána következő egy év tükrében), a legutóbbi munkái pedig a hasonló gondolatkísérletekre nyitott *This World* című BBC-szériához készültek (a 2016-os *World War Three: Inside The War Room* egy baltikumi konfliktusból eszkalálódó nukleáris konfrontációt vetített előre, míg a 2017-es *The Attack: Terror In The U.K* az iszlám terroristák és a helyi brit bűnbandák összefonódásának veszélyeit modellezte). *Stardust* című játékfilmjében 1971 elejére ment vissza, hogy vászonra vigye David Bowie karrierjének egy kis szakaszát, mikor az elismertségre vágyó dalszerző-énekes még nem

jött rá, miként tudna világsztárrá válni.

1971 januárjában a 24 éves Bowie épp hullámvölgyben van: hét szűk esztendőze próbálkozik a befutással, nyolc zenekari formáció és egy tucatnyi kislemez van mögötte, amiből csak egyetlen egy került slágerlistákra másfél évvel korábban (a 2001 – *Úrodüsszeia* által ihletett és a Holdra szálláshoz igazítva kiadott *Space Oddity* egy űrben magára maradó asztronautáról szólt), és két kereskedelmileg sikertelen album után épp *The Man Who Sold The World* című harmadik nagylemezét próbálja népszerűsíteni, ami hard rockos hangzásával, sötét témáival és slágerdalok híján nem igazán közönségbarát anyag. A friss házaspár és első gyermekét váró Bowie háromhetes amerikai promóciós turnéra indul egyedül az akusztikus gitárjával, hosszú Greta Garbo/Lauren Bacall-frizurájával

„Még nem jött rá, miként tudna világsztárrá válni”

(Gabriel Range: *Stardust* – Johnny Flynn, Marc Maron)

és nőies ruhatárával, hogy tengerentúli újságírókkal és zeneipari figurákkal találkozzon – de munkavállalói vizum hiányában koncerteket nem adhat.

A *Stardust* film főszerepét az angol folk-rock gitáros-énekes Johnny Flynn játssza (akit színészként sokféle szerepben láthattunk már a *Géniusz* sorozat ifjú Einsteinjétől több Olivier Assayas-művészfilmen át a legfrissebb kosztümös *Emma* adaptációig), a középkorú stand-up komikus és podcast-sztár Marc Maron pedig Bowie amerikai vendéglátóját, a lemezkiadós sajtófőnököt, Ron Obermant alakítja. Lényegben ő itt kompozit karakter, több zeneipari figurából összegyúrva, az igazi Ron ugyanis egy 27 éves fiatalember volt, aki nem végig, csak pár keleti nagyvárosban kísérete a brit énekest az út elején, és nem is kocsival utaztak, de a *buddy* és *road movie* struktúra praktikus ahhoz, hogy a forgatókönyvíró-rendező ebbe a néhány hetes periódusba tudja belesűríteni David Bowie karrierfordító megvilágosodását.

A színdarabokban és pantomim előadásokban is gyakorlatot szerző angol gitáros-énekes már legelső filmszerepében, az 1967-ből való *The Image* című fekete-fehér rövidfilmben





magát a megelevenedett képet játszotta, az *image*-et, imázst vagy imágót (ami biológiai szakkifejezésként a bábból kibújó kifejelett

rovar neve is egyben), de beletelt egy kis időbe, mire ráértett, hogy szintetizáló és hibridizáló művészi hozzáállásával a megfelelően megválasztott *image* (illetve azok sorozata) mögé bújva tud a legnagyobb hatást kelteni. Már 1970-ben is volt olyan koncertje, ahol zenésztársaival superhősfiguráknak öltöztek, de az átörözt a pánszexuális földönkívüli *glam rock* szupersztár Ziggy Stardust megtestesítőjeként érte az 1972-es *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* albummal és monumentális turnéjával – és ebben az 1971-es amerikai élményeinek is nagy szerepe volt. Már a karakter-puzzle összerakása és az *alterego*-névválasztás terén is, hiszen drogoktól megbomlott elméjű hazai hősei (a Pink Floyd-alapító Syd Barrett vagy a magát földönkívüli messiásnak képzelő vad *rock'n'roller* Vince Taylor) mellé ekkor ismerte meg a Stooges-frontember Iggy Pop és a szintén amerikai The Legendary Stardust Cowboy munkásságát. Vagy ott van az a kiábrándító találkozás a *pop*

„Végrehajtani a transzformációt”

(Nicole Kassell:
Bakelit – Noah Bean)

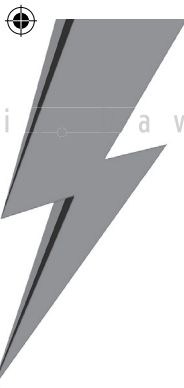
art atyaúristen Andy Warhollal (ami a valóságban csak fél évvel később, a *második* amerikai látogatása idején esett meg) és egy Velvet Underground-koncert, ahol Bowie nagy rajongóként lelkesen gratulál is a gitáros-frontembernek, de csak utólag tudja meg, hogy a zenekarból pár hónappal korábban kilépett dal-szerző-alapító Lou Reed helyett annak helyettesítőjével, a másodénekes Doug Yule-lal társalgott. „Rocksztár vagy valaki, aki eljártssa a rocksztárt – mi a különbség?” – von vállat a filmbeli David Bowie (a *Velvet Goldmine*-ben megfogalmazott „a sztárrá válás titka: tudni kell sztárként viselkedni” szlogennel párhuzamban), és az amerikai út végpontján adott interjújában közli, hogy az ő esetében a zene csak maszk, és mint a Marshall McLuhan-i *médium*, maga az *előadó* az *üzenet*.

A főleg rémálom-, vízió- és *flashback*-jelenetekben bemutatott másik párhuzamos történet-szál – és itt lép a *Stardust* leginkább a *fan fiction* kényes területére – David Bowie félelme épelméjűségének elvesztésétől, a családja anyai ágán jelen lévő skizofréniától, ami három nagynénje után Terry nevű fellestvért is idegyógyintézetbe jut-

tatta (az örületet fő témái közt szerepeltető *The Man Who Sold The World* album amerikai kiadásának rajzolt borítóján konkrétan az a dél-londoni kórházépület látható). A film vége felé az Amerikából visszatért Bowie is bemegy a bátyjával együtt, részt vesz egy dráma-terápiás foglalkozáson, de hamar kimenekül onnan. (A később még további Bowie-dalokat is ihlető Terry több öngyilkossági kísérlet után 1985-ben 47 esztendősen végez magával – az utolsó tizenvalahány évében David mindössze egyetlen egyszer látogatja meg.)

A *Stardust* epilógusa 1972 nyarán játszódik: a szerzőként megtáltosodó Bowie az időközben eltelt másfél év alatt gyors egymásutánban két zseniális és slágeres albumot is készített (a *Hunky Dory* színes-szagos kamarapop anyag, a *Starman* című sikerdallal berobbanó 1972-es Ziggy-lemez pedig a fantasztikus rockbomba), és az énekes addigi legnagyobb – telt ház – koncertjén Ron Oberman is megjelenik az Amerikából odarepített sajtókontingenssel, hogy lássa beérni hajdani védenca rövid tűzvörös úrlényhajjal parádézó Ziggy Stardust-inkarnációjának diadalát. A filmben idáig csak szólóban, egy szál akusztikus gitárral hallhattuk tőle az amerikai körút alatt pár alkalmi fellépésen és egy házibulijelenetben angol szövegű Jacques Brel-átiratokat meg egy olyan számot, ami a sztori szerint szintén feldolgozás (amúgy Johnny Flynn-szerzemény a Velvet Underground-féle *Sweet Jane*-re utaló *Good Ol' Jane* címmel), és most ezen a nagyszabású koncerten a Marsbéli Pókok nevű zenekarnak kíséretében kellene látnunk, hogyan tudja „végrehajtani a transzformációt... eljátszani a vad mutációt rock'n'roll sztárként” (amint ezt *Star* című programadó dalában megfogalmazta). És ekkor éri utol a filmkészítőket a Bowie család bosszúja, mert itt kellene megszólalnia a futurista Ziggy-koncertek nyitódalának, a fergeteges *Hang On To Yourself*nek (melynek első változatát az énekes még 1971 februárjában az amerikai útján komponálta és már azon a bizonyos Los Angeles-i házibulin is eljátszotta), de helyette – a bevezetőben említett jogi okok miatt – csak egy ósdi feldolgozást kapunk, egy „*jöjj vissza hozzám, bébi!*” szövegű profán blues-rock dalból, a Yardbirds együttestől átvett *I Wish You Would*-ból, ami a végére agyoncsapja ezt a jobb sorsra érdemes filmet. •

Bowie-t játszani



David Bowie kiemelt fontosságúnak tartotta életművében a mozgóképet, úttörőként használta a klipformátumot, néhány videójánál rendezői kreditje is volt, producerként is támogatott pár filmet (elsőként Enyedi Ildikó 1994-es *Bűvös vadászát*, melyben a Bowie/Roxy Music-vonalról indult Spandau Ballet gitáros-vokalista vezére, Gary Kemp kapta a címszerepet), és persze előszeretettel színészkedett is. Játszott földönkívüli lényt, vámpírt, koboldkirályt, westernfigurát, üzletembert, gengsztert, katonát és FBI-ügynököt, továbbá olyan valós személyeket is, mint Poncius Pilátus, Nikola Tesla vagy Andy Warhol – meg néha saját maga fikciós verzióját is.

Bowie-t eljátszani *másnak* viszont kényes terep. Legalábbis komoly formában (komolytalanul, parodisztikusan persze hálás feladat – mint a *Slágermájerek* tévésorozat *Bowie's In Space* klipdalszkeccsében, ahol a Flight Of The Conchords-tagok az énekes 1969-es, 1974-es és 1979-es kinézetével kontráztatnak egymásnak).

A legtokéletesebb imitáció a brit művészpárosnak, Iain Forsyth-nak és Jane Pollardnak (a *20.000 nap a Földön* című sokszoros díjnyertes Nick Cave-portréfilm későbbi rendezőinek) a nevéhez fűződik: *A Rock 'n' Roll Suicide* című projektjükkel az 1973. július 3-án adott utolsó Ziggy Stardust And The Spiders From Mars-fellépést rekonstruálták – D.A. Pennebaker legendás koncertfilmje, továbbá korabeli tudósítások, fotók és rajongói beszámolók alapján – a 25 éves évfordulón, 1998 júliusában a londoni Institute of Contemporary Arts nagytermében, ahol közönség és kamerák előtt a magát perfektné Bowie-imitátorrá képző Steven C. Harvey gitáros-énekes vizuálművész és *tribute* zenekara az eredeti kosztümtervező Natasha Kornilof által újraalkotott fellépőruhákban adta elő maximális hűséggel a negyedszázaddal korábbi koncertprogramot, amit *webcast* közvetítéssel még további 3000 néző látha-

tott képernyőn szerte a nagyvilágban. A rendezőpáros és az imitátor tíz évvel később, 2008-ban a luxemburgi Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean előadótérmeben ismét visszatért a témához, mikor Vito Acconci 1970-es *Learning Piece* performanszának *Re-Learning Piece* című Bowie-tematikájú újrázásában a közönség megtekinthette, ahogy a gitáros-énekes Harvey a Jacques Brel-féle *My Death* feldolgozásának 1973-as Pennebaker-koncertfelvételét DVD-lejátszón vissza-visszatekerve fél óra alatt betanulja a dal Bowie-előadásának tökéletes utánpótlását.

Hasonlóan bravúros stílusgyakorlat a Soulwax elektro-rock zenekarokkal és 2ManyDJs producerduójukkal elhíresült belga Deweale fivérek harmincvalahány dalt összefűző egyórás David Bowie-megamixére Wim Reygaert rendezővel forgatott 2012-es *Dave* film, melynek címszerepében a hetvenes évek második felének Bowie-fazonjára igazított androgün belga modell-színésznő Hannelore Knuts szembesül időutazóként – egy szűk folyosóról különféle (év)számozású ajtókon belépve – az életmű 1969-1987 közti periódusaival, megtalálja hozzájuk a kulcsokat és újraterepíti az ikonikus lemezborítókat.

A legjobb nőnemű David Bowie persze alaptól Tilda Swinton, aki a 2013-as *The Stars (Are Out Tonight)* dal Flóra Sigismondi által rendezett klipjében az átlagembert játszó énekessel együtt, annak feleségeként szerepel, de a sztori egy pontján kinézetében maga is Bowie-karakterre transzformálódik (miközben szomszédjukban a fal túlsó oldalán a norvég modellcsaj Iselin Steiro testesíti meg egy zenekar élén a hetvenes évtized második felének fiatal David Bowie-figuráját). Swinton pár évvel később aztán a *Vakító napfényben* című 2015-ös Luca Guadagnino-mozifilmében és az ahhoz igazított *AnOther Magazine*-fotósorozatban is egy „női Bowie” típusú posztárt alakított.

David Bowie csak néhány másodpercnyi hajkorona-villanás a *Bohém rapszódia*ban és a Cameron Crowe-féle *Majdnem híresben*, de az utóbbihoz hasonlóan szintén 1973-ra datált – Martin Scorsese és Mick Jagger nevével fémjelzett – *Vinyl (Bakelit)* sorozatban az amerikai tévésztár Noah Bean igen szórakoztatóan hozza négy percben a Ziggy-végstádiumos Bowie-t, főleg hogy a koncerttermi beállítás jelenetéhez használhattak is az énekestől egy korabeli *glam rock* slágert.

A Zack Snyder-féle *Watchmen* mozifilmben van egy jelenet, amikor a Matthew Goode által játszott Bowiekinézettű Adrian Veidt/Ozymandias együtt lóg az „igazi” David Bowieval, akinek a történet párhuzamos valóságában még 1977-ben is Ziggy Stardust-imidze van (öt egy bizonyos J.R. Killigrew játssza). Ez a filmes Bowie-verzum legmetább pontja, főleg annak a fényében, hogy mikor a nyolcvanas évek végén még úgy tűnt, hogy a kultikus képregényt Terry Gilliam fogja megfilmesíteni, az igazi David Bowie is szeretett volna szerepelni benne – de nem Veidt, hanem az álarcos Rorschach szerepére pályázott.

Végezetül még egy jelképes Bowie-interpretáció: Walter Tevis *A Földre pottyant férfi* című 1963-as *sci-fi* regényének és David Bowie címszereplésével készült 1976-os Nicolas Roeg-moziadaptációjának a 2015-ös színházi folytatásában, a régi és új Bowie-dalok köré épült *Lazarus* című *musical*ben Michael C. Hall vitte tovább az énekes szerepét, a bolygójára visszatérni nem tudó idegen lény tragédiáját. Ez volt az utolsó előadás, amit David Bowie látott (egy hónappal a halála előtt), az utolsó színpadra lépése (a díszbemutató végén a színészekkel közös meghajlásnál), és aztán élete utolsó kislemezdalának, a *Blackstar* búcsúalbumot beharangozó *Lazarus*nak a televíziós élő bemutatására már a remek énekhangú Hallt küldte maga helyett fellépni. Az élő zenekarral kísért *musical* filmmé szerkesztett 2016-os színházi felvételét most 2021-ben láthatta a nagyvilág *livestream* közvetítéseken a néhai dalnok születése (január 8.) és halála (január 10.) által kijelölt három napban.

DÉRI ZSOLT

WALTER TEVIS GYŐZTESEI

A játék súlya

HUBER ZOLTÁN

A SAKKTÁBLA ÉS A BILIÁRDASZTAL WALTER TEVIS REGÉNYEIBEN EGYSZERRE ÁLDÁS ÉS ÁTOK, AZ ÖNMAGUNKKAL VÍVOTT HARC CSATATERE.

Beth egy csipesz író táblát szorongató nőtől értesült édesanyja haláláról. – Walter Tevis (1928-1984) ezzel a tökéletes első mondatral indítja az 1983-ban megjelent *A vezércsel* (*The Queen's Gambit*) cselekményét, azonnal az események középpontjába katapultálva az olvasót. A Netflix azonos címen futó sikersorozata kapcsán újra az érdeklődés keresttűzében került amerikai író szövegeiben a mondatok úgy épülnek egymásra, mint egy feszült sakkjátszma lépései. Vagy mint az egymást folyamatosan helyzetbe hozó biliárdgolyók tánca. A nemrég képernyőre vitt *A vezércsel*, illetve *A svindler* és *A pénz színe* korábban megfilmesített regénykettőse Tevis jellegzetes hőstípusának három egyformán izgalmas megközelítése.

A sakkzseni Beth Harmon és a biliárdot mesteri fokon űző Eddie Felson történetei az első felületes pillantásra profi sportregényeknek tűnhetnek. Tevis végtelenül letisztult, kellemesen egyszerű stílusban ír. A karakterek néhány vonással életre kelnek, a miliőábrázolás takarékos és pontos, a cselekményszöveg gördülékeny. Fantasztikus mesélő, akit könnyű olvasni, miközben igen súlyos témákat boncolgat. Az izgalmas meccseken, váratlan irányváltásokon és személyes drámákon keresztül Tevis a szimbolikussá emelkedő játék univerzális törvényeit kutatja.

Beth Harmon és Eddie Felson nagybetűs játékosok, a szónak abban a mélyebb és összetettebb értelmében, ahogyan többek között Dosztojevszkij is használta. Hősei az adott játékban kétségtelenül a legjobbak, ami egyszerre áldás és átok számukra. Kirobbanó tehetségük elidegeníti őket a hétköznapi világtól, a fekete-fehér sakktabla és

a zöld biliárdasztal a valódi otthonuk. A játék menedékként és célként egyszerre nélkülözhetetlen a számukra, ám éppen ezért erősen függnek is tőle. A nagy meccsek alatt önmagukra találnak, a játszmák közötti kínzó ürességet alkohollal, szexszel vagy gyógyszerekkel próbálják csillapítani. Tevis nem idealizált portrékat tár elénk, nem heroikus csúcra érésekről mesél. A győzelem és vereség elválaszthatatlan kettőssége, a tehetség természete és az önmagunkkal vívott harc érdekli.

Walter Tevis hat regényt és több tucat rövidebb szöveget írt, többségében tudományos-fantasztikus történeteket. Ezek közül *A földre pottyant férfi* (1963) és *A sokszavú poszáta* (1980) a legismertebb, előbbiből Nicolas Roeg rendezett filmet 1976-ban, David Bowie főszereplésével. Az idegen bolygóról érkező űrlény alapján nem sokban különbözik Tevis játékosaitól. Földöntúli tudásuk birtokában mindannyian kívülálló, magányra és folyamatos küzdelemre kárthatatva. *A földre pottyant férfi* címszereplőjének azonban a pillanatnyi megnyugvás sem adatik meg. Számára az alkoholizmus marad az egyetlen kiút.

Tevis nem véletlenül vonzódik épp ezekhez a figurákhoz. Leghíresebb regényei saját élményanyagból születtek, hősei segítségével a saját démonaival is birkózott. Tehetséges íróként nappal különböző közép-nyugati iskolákban és egyetemeken tanított, biztonságos polgári életet teremtve a családjának, miközben rengeteget dohányzott és ivott, illetve játszott. Kártyát, sakkot és biliárdot. Bár profi szinten soha nem űzte egyiket sem, élete végéig kiváló amatőr sakkozónak számított, a legjobb barátja pedig egy

biliárdasztalt üzemeltett, amit természetesen az író is gyakran látogatott.

A svindler (*The Hustler*, 1959) nemcsak a legjobb regény, amit a biliárdról olvasni lehet, de a győztessé válás kíméletlenül pontos természetrajza. Az eredeti címben szereplő „hustler” szó hangulata kevésbé csibészes és egyszerűen jelent prostituáltat is. Tevis első regénye valóban nem táplál hamis illúziókat a bemutatott mikrovilággal kapcsolatban. Maga a történet hűen követi a sportfilmek ismerős fordulatait, az ezek mentén kibomló karakterdrámák igen fajsúlyosak. A fiatal és éhes „Fürge Eddie” Felson fantasztikus biliárdjátékos és első rangú szélhámos. Megnyerő modora és kiváló emberismerete miatt könnyedén csalja ki a pénzt az ellenfeleitől. A füstös lebujszásokban és kocsmákban a megfelelő viselkedéssel, szándékoltan rossz játékkal srófolja fel a tétet, hogy a döntő pillanatban „véletlenül” megnyerje a tétmeccseket. Mindez azonban csak afféle felkészülés. Hősünk Chicagóba tart, hogy megmérkőzzön a biliárd legnagyobb játékosával.

Bár egyértelműen ő a legjobb, a kifogástalan öltözékű és megjelenésű Minnesota Fats ellen mégsem győzhet. A megszállottan játszó Eddie képtelen felismerni a vékony határvonalat magabiztosság és önteltség között. A tehetség önmagában kevés, a győzelemhez jellemre és önismeretre is szükség van. A totális megsemmisítő vereség után Eddie megismerkedik egy nővel és a viharos kapcsolatba menekül. Az alkoholista Sarah szerelme mégsem versenyezhet a biliárd iránti szenvedéllyel. A férfi találkozik egy profi szerencsejátékoskal, aki felkínálja a visszatérés lehetőségét. Bert Gordon jéghideg logikával vezeti le a vesztesek és győztesek közötti különbséget. A segítségére hozza ugyan Eddie számára a vágyott győzelmet, a csúcson lenni azonban korántsem olyan, mint azt képzelte.

Tevis csodálatos közelségbe hozza a vidéki bárók és városi biliárdasztalok világát. Az olvasó szinte belelemezheti a krétapor és dohányfüst illatát, hallja a biliárdgolyók csattanását, az ujjbegyén érzi a zöld posztó tapintását. A regény sem véletlenül indít a chicagói Ames biliárdasztalon érzékletes leírásával. Az először nappali fényben bemutatott terem jóval több, mint a sorsdöntő játszmák helyszíne. A biliárdasztal a beavatottak

számára a hétköznapokból kiszakított szakrális tér, a maga sajátos szabályaival és szertartásaival. Ez az avatatlan szemnek láthatatlan katedrális valódi megváltást ígér a kiválasztottaknak. Ide tart Eddie és minden jótanács ellenére itt ragad, hogy először a vereség, majd a győzelem árával szembesüljön.

A férfit természetesen nem a pénz motiválja, a szédítő tétek serkentőként segítik fókuszáltabbá válni. Eddie Felson tudja magáról, hogy mestere a játéknak, a totális kontrollt azonban csak kitüntetett pillanatokban képes érezni. Ilyenkor tökéletesen feloldódik a biliárdban, eggyé válik a játékkal. Igaz, csak a zöld posztos asztalon, de istenné válva magasabb létállapotba kerül. Tevis tökéletesen képes átadni a flow élményét és játék intenzív szenvedélyét még azoknak is, akik soha nem raktak el a jobb sarokba egy trükkös helyzetben ragadt csíkos golyót. A kétszáz oldalas regény sodró lendületű cselekménye folyamatosan oszcillál az izgalmas meccsek és a súlyos személyes dilemmák között, komplex egzisztencialista drámává emelve Eddie Felson útját.

A *svindler* azon ritka esetek egyike, mikor a könyv és a belőle készült film egyformán és a saját jogán is kiváló. A mozgóképes adaptációt levezénylő Robert Rossen nem véletlenül kapta el tökéletesen a miliót, hisz korábban maga

is biliárdozásból élt. A film készítésekor már veteránnak számító rendező írt is egy darabot a témában, Tevis műve ezért nyilvánvalóan közel állt hozzá. A *svindler* sokáig rendkívül hűen követi a regény cselekményét. Eddie egy árnyalattal szimpatikusabb, köszönhetően Paul Newman sármjának, Bert Gordon kíméletlenebb figura, hála George C. Scott izzó tekintetének. Az utolsó harmadban azonban Rossenék jelentősen eltérnek Tevis regényétől, sokkal élesebb kontasztban mutatva Eddie sorsát.

Tevis tömör, mégis rendkívül érzékletes leírásaihoz tökéletes illenek a kontrasztos fekete-fehér képek. Rossen New York-i helyszíneken forgatott, a statisztériát valódi arcok alkotják. A *svindler* hatalmas kritikai- és közönségsikert aratott, holott 1961-ben kifejezetten provokatív alkotásnak számított. Az erejéből a film azóta sem veszített és ma már hamisítatlan klasszikusnak számít. A film és a könyv nemcsak a biliárd népszerűségét lendítették fel, de Tevis fikatív karaktere, Minnesota Fats is önálló életre kelt. A profi játékos Rudolf Wanderone olyan sikeresen átvette a becenevet, így később tévesen már őt tartották a figura ihletőjének.

Tevis közel negyedszázad után továbbgondolta Eddie

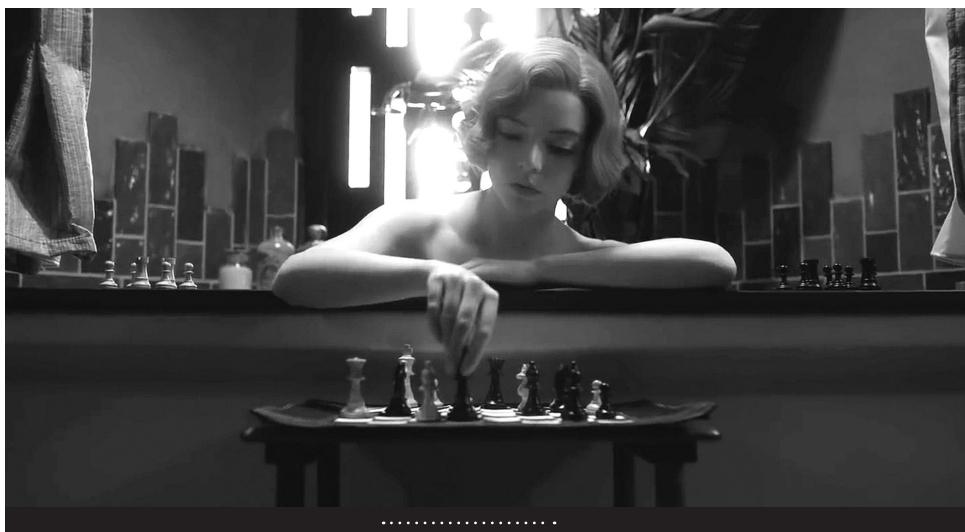
Felson történetét. Egyszerre tragikus és szép, hogy a pályaindító regény kései folytatása az író utolsó regénye lett. A *penz színe* Tevis halálának évében, 1984-ben jelent meg és érdekesen szövi tovább A *svindler* drámáját. Bö hús évvel vagyunk a nagy Felson-Fats meccs után. Eddie épp válófélben, kénytelen eladni a régi fényét veszített biliárdtermét és próbálja kitalálni, merre tovább. Mai szóhasználatlaltal akár életközepi válságnak is nevezhetnénk a helyzetét, ám az ötvenes férfi nemcsak az öregedéssel kénytelen szembenézni. Eddie körül természetes közege szűnik meg a szalonok füstös mikroklímája, a nagynevű játékosok tűnnek el.

A *penz színe* ráérősen kacskaringózó szöveg, éles ellentétben A *svindler* szikár töménységével, ám épp ezért izgalmas folytatása és különös párdarabja az energikus fiatalkori regénynek. Eddie Felson útkeresése egyszerre olvasható az öregedésről szóló ráérős vallomásként és az örök játékos optimista természetrajzakként. Tevis nagyon aprólékos portrét fest a főszereplőjéről, miközben a biliárdos szubkultúra tanulságos változását is megörökíti. A változások elől Eddie Felson kezdetben

„Hétköznapokból kiszakított szakrális tér”

(Robert Rossen:
A *svindler* –
George C. Scott
és Paul Newman)





A megszerzett tudás és tapasztalat elrepíthet egy bizonyos szintre, de ahhoz a bizonyos győzelemhez szükség van az isteni szikrára.

Az öregedő Eddie Felson arra döbben rá, a tehetség elől nincs menekvés. A férfinak nagy kerülőket kell tennie, míg végül megérti, legyűrhetetlen szenvedélye valójában nem a biliárdról szól. Hanem arról, amit a biliárd jelent a számára. A kaszinó szent csarnokában újra szakrális kapcsolatba kerül a játékkal és azon keresztül önmagával. Míg *A svindler* pontosan ragadja meg azt a kiábrándító ürességet, amit a

a múltba menekül, bemutató meccsre hívja egykori ellenfelét, akit ezúttal képtelen legyőzni. A biliárdasztal mellett a floridai nyugdíjasok életét élő Minnesota Fats újra a régi fényé-

ben tündököl, a játéka finom eleganciáját azonban csak maroknyian értékelik. A plázákban és parkolóknak lebonyolított meccsek közvetítését még egy jelentéktelen közép-nyugati tévécsatorna is visszadobja.

A szimbolikus dupla vereség után Eddie ezúttal is megismerkedik egy nővel. Az egyetemi titkárnő bevezeti a férfit a közép-nyugati város értelmiségi társaságába és Eddie újra felfedezi, milyen kiválóan ért az emberekhez. A pármindezt kihasználva belekóstol a műkereskedelembé és próbál valamiféle hétköznapiak tekinthető életet felépíteni. A műtárgyak vétele és eladása ugyanúgy működik, mint a téték felhajtása. A professzorokkal való csevegés is csak szélhámosság, a játék nélkül ezek a készségek azonban csak mérsékelt pumpálják az adrenalint. Eddie végül kénytelen azzal szembesülni, az egyedüli és kizárólagos terepe a biliárd szűk, mégis végtelen univerzuma.

Tevis érzékletesen írja le, ahogyan a férfi újrakárpitozza az egyetemi menza szomszédságába száműzött biliárdasztalokat. Féltve őrzött belga kárpitot használ és a legapróbb részletekre is odafigyelve, nagy műgonddal dolgozik. A betévedő diákok azonban még csak észre sem veszik a különbséget. Ráadásul maga a biliárd is megváltozott. A stratégiára és játéktudásra nagyban építő *straigh pool* helyett a jóval gyors-

„Nőként kezelik, nem sakkozóként”

(Scott Frank:
A vezércsel –
Anya Taylor-Joy)

sabb és látványosabb 9-es pool a divat, ahol tiszta szerencsével is győzhet valaki. Az új játékosok és svindlerok a pia helyett kokaint tolnak, a kezdőlökést pedig mindig hatalmas erővel kell végrehajtani. Ebben a közegben a finomságával Eddie nem sokra megy. Újra kell tanulnia a játékot.

A pénz színe nem siratja a régi dicsőséget és nem fullad hamis nosztalgiazásba. Eddie Felson felméri a helyzetet és Minnesota Fats tanácsát követve újra belefog abba, amihez a legjobban ért. Szemüveget csináltat és világvégi kocsmákban kezdi, majd Nevada felé veszi az irányt, ahol országos bajnokságot rendeznek. A regény utolsó negyede végül visszatér *A svindler* nyomvonalára, de a füstös szalon helyett Eddie egy hatalmas kaszinókomplexumban keresi a megváltást. Ez a tempomszerű tér is mesterségesen ki van szakítva a hétköznapiokból. Nincsenek éjszakák és nappalok, csak süppedős szőnyegek, mesterséges fény és a szerencsejáték hangjai. A férfi valósággal újjászületik a természetes közegében. Meccsről meccsre jobban érzi a játékot és visszanyeri a magabiztosságát. Eddie Felson hazatalált.

Tevis nem véletlenül indítja messziről a történetet és jár be igen kacskaringós utat. Míg *A svindler* a csúcsra vezető út ellentmondásait veszi sorra, *A pénz színe* a tehetség örök tűzéről beszél. Tevis értelmezésében a biliárd művészet, az asztal az üres vászon, a nagy márványtömb, ami magában rejtje a hajszolt remekmű, a tökéletes játék lehetőségét.

nagy álmok kataraktikus megvalósítása után érzünk, *A pénz színe* a bölcsesség és megbékélés felé mutat.

A regényből maga Walter Tevis is készített egy forgatókönyvet, a forrásművet adaptáló Martin Scorsese végül szinte semmit nem használt az írótól. Az 1986-os filmet a címen és a főszereplőn kívül jóformán semmi sem fűzi Tevis írásához. *A pénz színe* Felson mellett két másik karakterre, a fiatal biliárdzenire és annak barátnőjére koncentrált. Eddie felismeri Vincentben a tehetséget, de a huszoneves srácban nyoma sincs az alázatnak és eleganciának. Scorsese folyamatosan két világot, a régi iskolát és az új időkötet utközteti, háttérbe szorítva Felson ötödik ikszes útkeresését. *A pénz színe* egyértelmű előképe a *Nagymenők*, a *Casino* és *Az ír letűnt dicsőségeket* megéneklő eposzainak, de Tevis írói világához vajmi kevés köze van.

Eddie Felson és a teremtője között nemcsak annyi a hasonlóság, hogy az író is művelte és csodálta a biliárdot. Hőséhez hasonlóan ő is úgy érezte, a valódi téték komolyabb teljesítményre sarkallják. Negyvennyolc évesen Tevis feladta biztos egyetemi állását, hogy teljesen az írásnak szentelhesse magát. Másik játékos hőse, *A vezércsel* sakkzsenije azonban még Felsonnál is közelebb állhatott hozzá. Beth Harmon indulását és függőségét Tevis nagyon pontosan ismerte, gyerekként ugyanis ő is árvaházba került, ahol erős gyógyszerekkel kezelték. Az árván maradt kislány útja a sakktábláig, illetve a konkrét és szimbolikus győzelemig jóval sötétebb és meredekebb, mint a biliárdszalonok

sűrű dzsungel. A *vezércsel* egyszerre ötvözi magában *A svindler* fajsúlyos és lendületes stílusát, illetve előlegezi meg *A pénz színe* nagy íveket és időtávokat átfogó nézőpontját.

A regény eredeti címe, a kedvelt sakknyitást jelentő *The Queen's Gambit* egyszerre utal Beth több értelmű királynővé válására, illetve az ezzel járó súlyos áldozatokra. Beth egy férfiak uralta világba tör be, de számára a sakk nemcsak menedék és szenvedély, hanem létkérdés is. Az árva ház rémisztő sivárságát a sakk lépések végtelen lehetőségei, az emberi kapcsolatok kiszámíthatatlanságát a hatvannégy kocka biztonsága ellensúlyozzák. Beth a játék nélkül élőhalott, a játék azonban egyre nagyobb szellemi energiákat követel tőle. A meccsek szépsége és intenzitása csak a szint növelésével tartható fenn. Az újabb dózisok törvényszerűen egyre nagyobb őrít hagynak maguk után, amit a lány nyugtatókkal és alkohollal kompenzál. Az árvaság motívumával ráadásul a játékszenvedély is extra dimenziót kap, hisz Beth szeretethiányát a sakk segítségével elégíti ki. Eddie Felsonnal ellentétben a játék Beth életének minden területét uralja, a sakk a lány szinte minden emberi kapcsolatát meghatározza.

A *vezércsel* az uralkodó korszellemet tükrözve nem mozifilmként, hanem hét epizódból álló sorozatként került mozgóképre. Tevis annak idején komoly figyelmet keltett regényével közel harminc éve birkóznak a filmesek, de a szöveg eddig ellenállt. Az extrovertált értékeket jutalmazó Egyesült Államokban az alapvetően magányos és befelé forduló sakk soha nem volt igazán népszerű, a regény főhőse pedig egy árván maradt gyógyszerfüggő lány. A Charles Dickens szellemét idéző fordulatos karriertörténetből nehéz bármit kihúzni, a különféle függőségek és személyes tragédiák szintén szétszálazhatatlanok. A csillapíthatatlan tartaloméhség és az új idők szele azonban produceri szempontból is vonzóvá tette Beth Harmon alakját, illetve a több órára elég alapanyagot. A Netflix és az alkotók számára is meglepő sikerhez azonban a tomboló pandémia is nagyban hozzájárult.

Talán mindennél többet elárul Walter Tevis történetmesélői képességeiről, hogy a hét részes sorozat gyakorlatilag szóról szóra emeli át a nagyjából háromszáz oldalas regényt. Az izgalmas

epizódok valódi szerkezeti változtatások nélkül is működnek, a kifogásolható dramaturgiai megoldásokat pedig éppen a sorozat alkotói eszközölték. Az apró betoldások, változtatások és hangsúlyeltolódások egyértelműen tompítani hivatottak a regény sötétebb tónusát, ám Tevis komplex szövetébe nem lehet büntetlenül belenyúlni. A *vezércsel* hű és igényes adaptáció, mely épp annak ellenére működik, hogy itt-ott megpróbálták erőszakkal netflixesíteni.

Védhető persze, hogy a nagyobb közönségsiker kedvéért, a komformizmus parancsának engedve a közös szuburbánálást kikényszerítő fekete tinédzser alakja kedves barátnővé szelídül. Az azonban már kevésbé érthető, miért bukkan fel ez a lány a semmiből Beth élete mélypontján, miközben a regényben a másnaposan fetregő hősnő hívja fel, segítségért könyörögve. Hasonlóan igazolható döntés a könyvben tökéletes homályban hagyott szülői sors visszaemlékezős megmutatása, a sorozatba írt francia manóken azonban már Tevis sziklaszilárd struktúráját veszélyezteti. A fontos párizsi meccsen Beth ugyanis élete legjobb játékát nyújtva kap ki, ezért érthető a későbbi összeomlása. A sorozat alkotói azonban azt akarják elhíttetni a nézővel, az első nagy tornája előtt Beth inkább feleseként dönt magába egy olyan lánnyal, akivel korábban csak egyszer találkozott. A fontos vereség így súlytalaná válik, a karakter hitelessége pedig egyértelműen gyengül.

A legkülönösebb persze éppen az, hogy *A vezércsel*-sorozat takarékra csavarja Tevis harcos feminizmusát. A regényben ugyanis Beth folyamatosan szóvá teszi, miért nőként kezelik és nem sakkozóként. A riporterek visszatérő kérdése, milyen érzés nőként létezni ebben a férfiak dominálta világban, de arról soha, milyen kiváló sakkozónak lenni. A sorozat maga is beáll ebbe a sorba, hisz Beth csodálatos ruhakölteményekben jelenik meg. A lány irigylit a francia modell szépségét, a széria pedig azt sugallja, a szépség és a divat az önismeret fokmérője, ami éles ellentétben áll Tevis regényével. A sakk intellektuális izgalmait és az aprólékosan kidolgozott meccsek persze nyilván nagyon keveseket érdekelnének, a lány egyre nagyobb sikerét így a szebb bútorokkal és a kifinomultabb ízléssel próbálják érzékeltetni. Tevis története

egyébként távolról Bobby Fischer életútját követi, az író azonban épp azért választott női főhőst, mert könyvével az okos nők előtt akart fejet hajtani. Beth ráadásul nemcsak intelligens, de az intelligenciáját habozás nélkül használja, ami sajnos még manapság sem feltétlenül magától értetődő döntés.

A Netflix akaratlanul is tökéletesen időzített. A férfiak világában érvényesülő fiatal lány felnőtté válása nyilván aktuális, de talán ennél is fontosabb a szimbolikus játszma központi motívuma. A világráadásul a sakk biztonságába menekülő Beth történetére nyilván sokkal erőteljesebben rezonálunk. Ahogyan a képlékeny valóság elől ő is a szigorúan szabályozott lépések csodálatos birodalmába merül, úgy mi is hasonló kiutakat, legalább pillanatnyi enyhüléseket keresünk. Nem véletlen, hogy a sorozat sokmillió nézettsége mellett a sakk-készletek eladásai, az online kurzusok és játékdalok népszerűsége is megugrott. Az univerzális értelemben vett játéokra most nagyobb szükségünk van, mint valaha.

Walter Tevis regényeiben a győzelem mitikus fogalom. A sakktáblának és a biliárdasztalnak egyértelmű határai, átlátható és állandó szabályai vannak. A lehetséges kombinációk száma hatalmas ugyan, de véges. Bár Beth és Eddie látszólag az ellenfelekkel mérkőznek, valójában magányos játékot űznek. A tökéletes játszmat hajszolják, a hibátlan lépéseket és lökéseket, amihez az ellenfél csak csendben asszisztál. Hőseink a saját korlátaikkal és függőségeikkel küzdenek, a tehetségük mégsem engedi, hogy kiszálljanak. A vágyott győzelem elérése épp azért annyira keserű, mint amennyire édes, hisz ezekben a pillanatokban döbbennek rá, hogy végig önmagukkal harcoltak. Majd arra is ráébrednek, hogy ez a háború örökké fog tartani. Magányos veszteségek és heroikus győztesek egyszerre.

A VEZÉRCSEL (The Queen's Gambit) – amerikai, 2020. Kreátor: **Scott Frank** és **Allan Scott**. Írta: **Walter Tevis** regényéből **Scott Frank**. Kép: **Steven Meizler**. Zene: **Carlos-Rafael Rivera**. Szereplők: **Anya Taylor-Joy** (Beth), **Chloe Pirrie** (Alice), **Bill Camp** (Shabel), **Marielle Heller** (Alma), **Moses Ingram** (Jolene), **Thomas Brodie-Sangster** (Benny), **Marcin Dorocinski** (Borgov). Gyártó: **Flitcraft / Wonderfull Films**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 7 x 60 perc.

KINO LATINO – LATIN-AMERIKAI FILMRENDEZŐPORTRÉK

Tarka tabló

OROSDY DÁNIEL

A PRIZMA FOLYÓIRAT ÁRVA MÁRTON SZERKESZTETTE NÍVÓS TANULMÁNYGYŰJTEMÉNYE IGYEKSZIK EGYSÉGES KÉPET ADNI A MEXIKÓI, KÖZÉP- ÉS DÉL-AMERIKAI FILM(ES)EK SOK SZEMPONTBÓL DIFFÚZ VILÁGÁRÓL.

Az élénk színekben pompázó, halálfejtől ördögálatokon át úrhajósig többtucatnyi motívumot felvontató borító akarva-akaratlanul – de minden bizonnyal inkább akarva – utal az első kérdésre, ami a „latin-amerikai filmrendezőportrék” alcímmel/témával szembesülő olvasó fejébe ötlöhet: beszélhetünk egyáltalán *latin-amerikai* filmekről illetve filmesekről? A közös nyelv(ek)en és történelmi gyökereken túl akad-e bármi, ami összeköti egymással ezeket az alkotókat (a Hollywood csúcsait ostromló mexikóit, az argentin fesztiválfilmest, az európai zsidó gyökerekkel rendelkező, Chiléből származó, de amúgy beskatulyázhatatlan vizionáriust stb.), és ha igen, mi az?



A kötet fő szerzője és szerkesztője, nem mellesleg a terület avatott szakértője, Árva Márton természetesen tisztában volt vele, hogy ez a kérdés felmerülhet, minden bizonnyal ezért is kezdi a könyvet saját, előszóként is funkcionáló, *Acsarkodó kutyáktól vándormadarakig* című tanulmányával, mely a kortárs latin-amerikai film horizontjáról értekezve kitér arra is, mi minden kapcsolja össze a tárgyalt alkotókat (akár filmtörténeti vagy intézményrendszeri szinten), valamint hogy miért is mellékes tulajdonképpen ez a probléma (szomorú, ám találó megállapítása szerint a hivatkozott alkotások jó részét már ismerhetjük, de „a magyar nyelvű szakirodalomnak még komoly törlesztenivalói vannak”).

Miután Árva alapos írása eloszlatta a kötet célkitűzéseivel kapcsolatos – esetleges – kétségeinket és rámutatott a tágabb összefüggésekre, szám szerint tizenöt, egyenként és összességében is kifejezetten színvonalasnak mondható rendezőportré következik, melyek azonban ugyanúgy eltérnek egymástól kisebb-nagyobb mértékben, ahogy az elemzett rendezői életművek is. A szövegek egy része jól érezhetően kimondottan az egyetemi olvasóközönségnek íródott (szabatos forráshivatozásokkal, hangsúlyosan elméleti megközelítéssel), míg más szerzők a tények átadását és alapvető összefüggések tisztázását érezték fontosabbnak, részben esszébe, részben ismeretterjesztő cikkbe hajló portré megrajzolásával.

A két szerzői attitűd persze nem zárja ki egymást, és egyik sem feltétlenül rontja a másik hatását – ami nem utolsósorban az egyes fejezeteket író íté-

szek kivétel nélkül tényszerű és saját logikájuk szerint mindig következetes hozzáállásának köszönhető –, de talán hálásabb lett volna valamivel egységesebb stílust és személelmódot számon kérni az írásokon, mert így az olvasónak (különösen ha esetleges sorrendben halad tanulmányok között) néha hasonló élményben lehet része, mint annak a tévénézőnek, aki *A kígyó öleléséről* rögtön a *Penge 2.-re* kapcsol.

És ha már *Penge 2.*: a *Kino Latino* erősen és okosan indít azzal, hogy Árva bevezetője után rögtön a leg híresebb latin-amerikai, egyben (immár) hollywoodi rendezőkkel, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón és Guillermo del Toro hármával foglalkozik (a fejezetek szerzői sorrendben: Varga Balázs, Jankovics Márton, Nemes Z. Mária). Akik önmagukban is kifejezik, mennyire gazdag és szerteágazó a téma, hiszen az azonos származási hely (Mexikó) és hasonló életkor (56-59 év) ellenére egymástól is meglehetősen különböző művészek, de még az egyes életműveken belül is könnyen találhatunk példát „tudathasadásra” (tegyük csak egymás mellé a *Korcs szerelmeket* és a *Birdmant*, a *Gravitációt* és a *Romát* vagy az *Ördöggerincet* és a *Hellboy II – Az aranyhadsereget*). Ahogy azt a vonatkozó szövegek is megpendítik, az egyik konklúzió talán az lehet, hogy az álomgyári (szak)munka szükségszerű kompromisszumokra kényszeríti a legszabadabb szellemel kreatív elemeket is – mindenesetre tanulságos, mennyivel egységesebbnek tűnnek (vagy legalábbis jóval organikusabb „profilváltásról” tanúskodnak) a többi írás alapján a kevésbé nagynevű, viszont annál következetesebben építő alkotók pályaképei.

A három mexikói „előlré” pozicionálását persze nem (csak?) az indokolja, hogy őket ismerheti leginkább a hazai közönség. A kötet nagyjából következetesen, egyre kisebb tematikus „blokkok” alapján halad északról dél felé: az egy-egy guatemalai, kubai, kolumbiai és perui rendező blokkját három brazil, három argentin és két chilei direktor kitárgyalása követi (nyilván nem véletlen, hogy éppen az örök kalandor Jodorowsky zárja a sort, akinek leghíresebb műveivel előbb Mexikóba, pályája későbbi darabjaival pedig Európába térünk vissza).



Legyen bármennyire is színes az összkép akár az alkotókat, akár a róluk szóló műveket szemlélve, a *Kino Latino* nem pusztán gondos, de enyhén széttartó tanulmányok gyűjteménye: óhatatlan – kisebb – hibái ellenére is nagyjából átfogó képet ad a latin-amerikai mozi közelmúltjáról és jelenéről, beleértve az egyes országok közönség- és fesztiválfilmes kínálatát is. Nem nehéz felismerni például, hogy amennyire meghatározza a kelet- és közép-európai államok kulturális életét és mindennapjait (többek között, de jelentős mértékben) az egykorvult Szovjetunióról való elszakadás és a Nyugattal kialakított viszony, annyira befolyásolja a latin-amerikai országok filmművészetét a gyarmati múlt és annak valamennyi öröksége (különösen az őslakosok helyzete és a természet közelsége), a szexuális szabadság és identitás kérdése (figyelemreméltó a női rendezők magas száma, és hogy mennyi alkotás foglalkozik LGBT-szereplőkkel), a szélsőséges szegénység és gazdagság egyidejű megléte (droghasználattal és kiszolgáltatott néprétegekkel), no és persze a fennálló/megdöntött diktatúrák mindenhová beszivárgó mérgező hatása. (Bármekkora is a fizikai távolság, némely be-

„A diktatúrák mérgező hatása”
(Alfonso Cuarón: Roma)

kezdést olvasva magyarként sem nehéz átérezni az alkotók és/vagy szereplők életkörülményeit, kríziseiket és dilemmáikat.)

Ami az egyes rendezők hazai és nemzetközi jelenlétét illeti, a felvázolt tabló ismét csak színes, de akadnak rajta visszatérő motívumok: az Iñárritu – Cuarón – del Toro trió után legismertebbnek tűnő (brazil) Fernando Meirelles ugyanúgy kontinenseken átívelő koproduciókkal igyekszik biztosítani magának a minél szélesebb közönséget, ahogy például a kevésbé ismert (kubai) Pavel Giroud is; fesztiválok segítségével célozza meg a maga szűkebb nézőtáborát Cino Guerra (Kolumbia) vagy éppen Claudia Llosa (Peru); gond nélkül tesz hollywoodi kitérőt például a brazil José Padilha (a mainstream vonzása még az örök renitens Jodorowskyra is tudott hatni egy időben); sok rendező dokumentumfilmes és/vagy televíziós munkássága legalább annyira jelentős, mint a játékfilmes (értve ez alatt a mozi- ba szánt, egészestés produkciókat) stb.

A kötet sokat emlegetett tarkasága tehát legkevésbé sem a káosz jele, sokkal inkább a széles spektrumé: hatalmas földrajzi terület filmtörténetéről és tucatnál is több (említés szintjén többtucatnyi!) művészeről tájékozódhatunk jórészt kompakt, mellébeszé-

lést kerülő fejezetekben, ami pont anynyi (sőt, valamivel több is), mint amit egy bő 330 oldalas portrégyűjteménytől elvárhatunk. A szerzői attitűdök közötti, fent már említett eltérés adott esetben feltűnő ugyan (például Nemes Z. Márió hibriditás-központú elemzése a Del Toro-életműről egészen máshonnan fakad, mint Huber Zoltán hasonlóan igényes, de más szempontokra támaszkodó Meirelles-portréja), igazán zavarónak mégsem nevezhetjük az írásoknak ezt a „széttartását”, ami ráadásul még mindig sokkal üdvösebb, mint amilyen az ellentéte lenne (vagyis tizenöt egy kaptafára íródott, azonos sablonokat használó pályakép szépen sorban egymás után).

Valamivel nagyobb, ám távolról sem súlyos hiba néhány olyan rendező bemutatásának elmulasztása, akiket a magyar közönség már ismerhet, hiszen filmjeik (VHS-en, DVD-n vagy egy-egy tévécsatornának köszönhetően) évtizedek óta elérhetőek – adott esetben kifejezetten népszerűek – nálunk, és bizonyos értelemben még a jelenleg Hollywood krémjébe tartozó sztárfilmek elődeit is bennük tisztelhetjük. Walter Salles említés szintjén párszor felbukkan ugyan, Luis Puenzo azonban csak Lucía Puenzo apjaként szerepel a kötetben, Héctor Babenco pedig egyáltalán nem. Egy tanulmánykötet persze sosem lehet elég alapos, valaki- valami mindig hiányozni fog (kritikusa válogatja, kinek ki és mi), de pár bekezdést talán az említettek is megérdemeltek volna (együtt tárgyalva egy fejezetben, vagy mondjuk a bevezető tanulmány részeként), kiegészítve akár olyan kevésbé elismert, mégis ismerős nevekkal, mint például az ugyancsak kizárólag rokon minőségben előkerülő, féltucatnyi hazánkban is ismert (kult)mozit jegyző Luis Llosa (*Lopakodók*, *A specialista*, *Anakonda* stb.).

Akárhonnán is közelítünk a *Kino Latino*hoz, két dolog biztos: a magyar nyelvű szakirodalomnak már nincsenek komoly törleszteniivalói a latin-amerikai film vonatkozásában, és ez nem csak azért igaz, mert a könyvesboltok amúgy sem dúskálnak a témát boncolgató kiadványokban. Aki szeretne megismerkedni a térség filmművészetével vagy éppen bővíteni meglévő ismereteit, minőségi olvasnivalót tehet a polcára az Árva Márton szerkesztette kötetel.

PRIZMA KÖNYVEK, 2020.

BESZÉLGETÉS VÖRÖS ESZTERREL

Karibi krónikás ének

BÁCSVÁRI KORNÉLIA

VÖRÖS ESZTER DOKUMENTUMFILMJE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ÉS KOLUMBIA ELEVEN ZENEI-SZÓBELI HAGYOMÁNYAINAK VONZÁSÁBAN KÉSZÜLT.

• *Közgazdászként végeztél, majd újságíró, szerkesztő, videós lettél. Carlos Saura Tangója vitt téged közel a legmélyebb latin-amerikai tánchoz és inspirált professzionális zenélésre kedves hangszereden, a bandoneónon. Más műfajban is volt ilyen meghatározó találkozásod a latin-amerikai kultúrával?*

Igen. A tangó után beleszerettem a salsa és a karibi zenébe. Wenders Buena Vista Social Clubjának hatására 2001-ben el is mentem Kubába, egyedül, egy minidisc felvevővel és mindenfelé zenét gyűjtöttem. Aztán jött a Bossa Nova, amit a jazzen keresztül fedeztem fel (kamaszkorom óta nagy jazz-rajongó vagyok), de csak 2003-ban, Brazíliában ismerhettem meg igazán. Azóta is, bizonyos hangulatokban a legfontosabb társam.

És García Márquez könyvei. Amióta elolvastam a *Száz év magányt*, szerettem volna eljutni Macondóba. Sok dél-amerikai országba el mertem menni egyedül, de Kolumbiába nem. 2013-ig kellett várnom a lehetőségre, hogy első alkalommal ne egyedül menjek.

• *Gabriel García Márquez Új Újságírást Alapítványánál (F.N.P.I.) nyertél ösztöndíjat.*

Azért is pályáztam oda, mert az ösztöndíj kifejezetten zenei témájú volt, kulturális újságíróknak szólt. Ehhez Gabo műveinek ismerete, szeretete is kellett, de a kurzus inkább az író populáris (hagyományos, „mély”) kultúrához kötődésére koncentrált: arra, hogy munkássága nagy részben az ottani zenére, ritmusokra, a tánc és a zene alkotta lüktetésre, egy igen speciális karibi identitásra, életérzésre épül, ami nagyon összetett. Ha valaki meg akarja érteni, hogy miért úgy írt

és miért arról, akkor a populáris kultúrát is meg kell értenie.

• *Aminek fontosságát ő maga mindig hangsúlyozta a magaskultúra híveivel szemben. Mindez filmed – személyes életutadból következő – sajátos nézőpontját is kijelölte. Mint ahogy az író egyik állítása is, aki – hogy kontinense káprázatos valóságát megragadja – mindenben az elbeszélés lehetőségeit kereste, (újságírás, énekelt zenei műfajok, film,) és mehökkentő állításokat is tett ezek helyéről az életművében. („Egész életemben újságíró voltam.” Vagy: „Jobban szeretem a zenét az irodalomnál.” Illetve annak története, hogy a filmiparban elszenvedett csalódásai nélkül meg sem írta volna a Száz év magányt.) A te összetett, érzékeny filmnarrációdnak pedig az író egyik metaforája az alapja.*

Igen, ami szerint „a Száz év magány nem más, mint egy 365 oldalas vallenato”. Egy karibi dalforma. A hírnemű vándorénekesek műfaja, amit három hangszer kíséretével énekeltek, melyek egyben a helyi hármass kultúrát szimbolizálják: a dob az afrikai, a guacharaca az őslakos, a harmonika pedig az európai hatást képviseli. Ezek a krónikások énekeltek el a legfrissebb pletykákat. Ki kibe szerelmes, ki lett öngyilkos, ki halt meg. Gabo imádta ezeket a dalokat, eljárt olyan helyekre, ahol együtt énekeltek az énekesekkel, és ahol újabb történetek születtek a pillanat hevében. Sokat merített ezekből a dalokból. Lenyűgözte őt, hogy milyen tömörséggel tudtak egy történetet három percben elmesélni.

• *Gyerekkori álma volt, hogy vándorénekes legyen; később, íróként feszített szervezett az azóta már kulturális világörökséggé vált vallenatónak.*

Hogyan éltél e műfaj lehetőségeivel a filmbeli narráció során?

A vallenato csak később lett a film fontos alkotóeleme. A 2014-es forgatás alatt még inkább a karibi identitás megragadására koncentráltam, három évvel később – amikor még mindig elégedetlen voltam és éreztem, hogy hiányzik valami – megszületett az ötlet: a zene lesz az, ami kerek egészzé formálja majd a filmet. Nem csak azért, mert Gabo munkáira elmondása szerint ez volt legnagyobb hatással szülőhazájából, hanem azért, mert az én életemben is a zene az egyik legfontosabb dolog. Ezzel tudok hozzá és az ő világához igazán kapcsolódni és azt hitelesen bemutatni.

• *Így lett filmed címe: A Nagy Parranda – Történetek Gabriel García Márqueztől, amely az elbeszélés lehetőségeinek keresése is. Az idősíkok összetettségével egyrészt Márquezt idézi, másrészt érzelmi utazásodat is, középpontjában egy Gabóról szóló vallenato megszületésének, majd későbbi rögzítésének számodra kitüntetett pillanataival.*

Megpróbáltam legalább három szinten mesélni: egyrészt az elbeszélő emberekkel bemutatni Gabót és azt, ahogy ő látott, érzékelt. A való életből is szerettem volna valamennyit megmutatni ugyancsak a megszólalók segítségével, saját életükön keresztül, és azt is, hogy én, aki egy másik kultúrából jövök, hogyan látom az ottani életet. Így van, hogy egy városi jelenet mond el valamit a hétköznapokról, máskor egy dalszöveg, megint máskor egy visszaemlékezés, vagy a narráció. Sok mindent rögzítettem, sok történet bontakozik ki, több síkon, ezért is éreztem egy idő után, hogy ez olyan, mint egy nagy parranda, az a vallenato parti, ahol csak szól a zene és mesélnek, mesélnek egészen hajnalig.

• *Munkád másik „főszereplője” ez a mese-folyam. A hétköznapi szóbeliség, az írónak ehhez szorosán kötődő elbeszélés módja s annak visszahatása a mindennapokra. E folyamat végtelensége. Bence olykor: a „racionalizáló fikció”, amivel beszélgetőtársaid „varázstalanítják” az író mágikus motívumait. Rebeka földévésének és a sárga pillangók eredetének „magyarázata”, ami tömény fikció.*

Gabo művei és a karibi emberek élete tulajdonképpen oda-vissza hat(ott) egymásra. Sokakban felvetődött Aracacában, hogy a város második neve

Macondo legyen, hiszen mindenki csak így ismeri a regény alapján. Pedig léteznek egy igazi Macondo, úgy 20 kilométerrel odébb; jóval az író születése előtt alapították. Több vallenato is szól García Márquezzel, nem mindegyik pozitív felhanggal. Az egyik (pozitív) valóban épp a filmem során születik meg.

Mindenkinek van vele egy története, annak is, aki nem ismerte soha. Santa Martában egy kávéház alkalmazottja mesélte, hogy 2014 áprilisában egy nap bement dolgozni, és a vidék több híres szülőttének falra kitett fotói közül Gabóé a földön volt, összetörve. Leesett. Utána tudta meg, hogy Gabo aznap halt meg. Ott ezek a történetek teljesen természetesek. A csoda a valóság része.

De minden Gabo-féle csodatörténet mögött ott van a valóság. Ezt gyerekkori barátja el is mondja: „Mindennek, amiről Gabo ír, a legtöbb része valóság. Tudom, mert mi megéltük.” Rengeteg „macondói történetet” meséltek az emberek. Ami mind valóság. Ők annak is élnek meg. Gabo által vált mágiussá az ő valóságuk. Hivatalosan. Ez visszahat a hétköznapjaira és azok megélésére.

• *Téged mi hívott Macondóba?*

Az a különös, fojtott, forró, szinte kiéltlen, de szenvedélyes élettel teli légkör, amit a *Száz év magány* megjelenít. Régóta szerettem volna eljutni abba a faluba, ahol a regény játszódik. Bár Macondo több Aracatacánál, Gabo szülővárosánál. Több várost, a karibi vidéket sűríti ebbe a képzeletbeli településbe. Aracataca pedig nem

is olyan, ahogy annak idején elképzeltem, noha ott van a levegőben egyszerűen az elhagyatottság és a varázslat is.

• *Az igazi főszereplőkről, az emberekről, kapcsolatuk minőségéről nem csak a beszélő fejek, gesztusaik, de lírai vágásaid is mesélnek. Érzékelted kapcsolataikban a regénybeli magányt?*

A magányt inkább társadalmi szinten éreztem. A magára hagyatottságot. Egy évtizedekig tartó fegyveres konfliktus több százezres, ártatlan áldozataiban, egy békeszerződés pillanatnyi reményében, majd annak szertefoszlásában. Benne a szegények, az őslakosok, a civil vezetők, a városok, a falvak, és valahol az egész dél-amerikai kontinens magára hagyatottságával.

Az emberi kapcsolatokban kevésbé éreztem ezt. Sőt, sokkal elevenebb kommunikációt, kapcsolatot láttam az emberek között, mint mondjuk itthon.

• *Kevés helyen olyan szélsőségesen szubjektív az idő, mint Latin-Amerikában. Az időből kihullás, az időben szétfolyás állapotai, ugyanakkor a létezés pillanatnyi impulzusainak ereje: a spontaneitás. Minek a segítségével ábrázoltad ezeket a filmekben?*

A spontaneitásra épülő társadalom és élet óriási türelmet, alkalmazkodási és elengedési készséget kíván – nagy tanulási lehetőség –, de egészen csodálatos dolgok is születnek belőle. Hamar hozzá lehet ott szokni, és akkor tényleg visz, mint egy hullám.

Ezt az időtlenséget, illetve az idő felgyorsulását és lassulását legerősebben szerintem a zene határozza meg

és idézi elő a filmben. Egyrészt az ott felvett élő zenék visszatérő szerkezete, akár csak egy parrandán, másrészt, és talán nagyobb részben a komponált zene. Ez pedig Másik Jánosnak köszönhető. Ő az utolsó másfél évben kapcsolódott be a munkába. Egyrészt sok ötletet adott nem zenei kérdésekben, hiszen ő már sok film elkészülésénél jelen volt, másrészt az általa írt zenékek egy teljesen új réteget teremtett a filmhez, ami a szemem láttára, vagy inkább a fülem hallatára emelte az addig meglévő anyagot egy másik szintre. Megváltozott a film tempója, a hang és a kép viszonya összetettebb lett. A zenei betétek eltérnek az ottani zenei világtól, mégis passzol az egészhez és többletjelentéssel bír. Fantasztikus volt ezt a folyamatot megtapasztalni zenészként is.

Abban is bízom, hogy a képekkel is sikerült az időt érzékeltetni, a különböző városokban másként telt az idő. Ami pedig a spontaneitást illeti, az egész film alakulása leginkább arra épült. Nagyon kevés tervezés volt benne, én sem tudtam, hogy kikhez jutok el, merre visznek a történetek.

• *De végül létrejött a te nagy parrandád Gabóval.*

Nem akarom a film végét lelőni. A parrandákon az emberek valós történetekről, valós szereplőkről improvizálnak énekelve. Sok helyre eljutottam, ahol Gabo járt, vagy élt, vagy fontos dolgok történtek vele. Az egyik ilyen egy hatalmas magánház volt, ahol városszerte híres parrandákat tart a házigazda, García Márquezék barátja, már 25 éve. Gabo ezeken, ha tehetne, ott volt. Sokszor éreztem úgy, mintha ott lenne mellettem, de ott különösen erős volt ez az érzés. Ott valahogy összeállt bennem az, hogy mi lesz az a történet, amit egy képzeletbeli parrandán én fogok elmesélni.

• *Mikor lesz a film bemutatója?*

Március 6-án, García Márquez születésnapján teszem elérhetővé a Vimeo-n egy mozijegy árért. Beneveztem fesztiválokra is, eddig az Országos Függetlenfilm fesztiválon kaptam kategória díjat, és egy amerikai, női alkotók számára rendezett fesztiválon a hivatalos versenyprogramban van. Nyitott vagyok bármilyen megoldásra, ami abban segít, hogy értéket képviselő csatornákon jusson el a film a közönséghez. •

A Gabo múzeum Aracatacában

(Casa Museo Gabriel García Márquez)



LÉNÁRT ANDRÁS: FILM ÉS TÖRTÉNELEM LATIN-AMERIKÁBAN

Kolumbusztól Guevaráig

CSANTAVÉRI JÚLIA

A FILMTÖRTÉNET NAGY SEGÍTSÉG A 20. SZÁZADOT ELEMZŐ TÖRTÉNÉSZEKNEK.

A történelemtől való gondolkodásunk keretei a 20. században folyamatosan tágultak, és ezzel párhuzamosan bővült azoknak a forrásoknak a köre is, amelyek bevonhatónak látszottak a történelmi kutatásba. Így aztán az időközben felnövekvő új művészet, a film is bekerült a történészek látókörébe. Ami igazán érdekessé teszi ezt a folyamatot az, hogy általa nemcsak a történelemmel, hanem magukkal a filmekkel kapcsolatban is új kérdések merültek fel.

Lénárt András könyvének erénye, hogy több oldalról is megvizsgálja ezt az összetettséget, film és történelem, film és társadalom, film és politika bonyolult, egymásba fonódó kölcsönhatásait. Latin-Amerika filmtörténete különösen

alkalmas ezeknek az összefüggéseknek a bemutatására, mivel a földrész felfedezésének világtörténelmi jelentősége, a gyarmati múlt, a ma is fennálló éles társadalmi különbségek, az ismétlődő diktatúrák tündöklése és bukása, az Egyesült Államok befolyása folyamatosan arra készítette a filmkészítőket, hogy így vagy úgy, de közvetlenül reflektáljanak a történelmi helyzetre. A szerző kiemeli, hogy amikor a 60-as 70-es években a latin-amerikai film hirtelen hangsúlyosan jelent meg az európai művészfilmes közegben, olyan alkotók arattak sikert, mint többek között a brazil Glauber Rocha, az argentin Fernando Solanas és Luis Puenzo, a bolíviai Jorge Sanjinés, akik az egész kontinenst átfogó filmes mozgalom részeseiként, nemcsak megmutatni, de alakítani is akarták a történelmet. A mozgalom eredményeinek jelentőségét Lénárt azzal is jelzi, hogy bemutatására már az első fejezet végén, a tulajdonképpeni történelmi tárgyalást megelőzően sort kerít.

Egy földrész filmkörképe perze nagyon is szerteágazó. A szerző vállalása annyi, hogy felvillantson belőle néhány olyan részletet, amely példázza film és történelem kölcsönhatásainak lehetséges változatait.

Első kérdése, mit és hogyan mesélnek a régmúltról a klasszikusan „történelminek” nevezett filmek. Követhetjük, hogyan változik a felfedező Kolumbusz Kristóf alakja a különböző feldolgozásokban attól függően, kinek a szemszögéből – hódítók vagy meghódítottak –, milyen műfajban – dráma, kalandfilm, televíziós sorozat –, milyen ide-

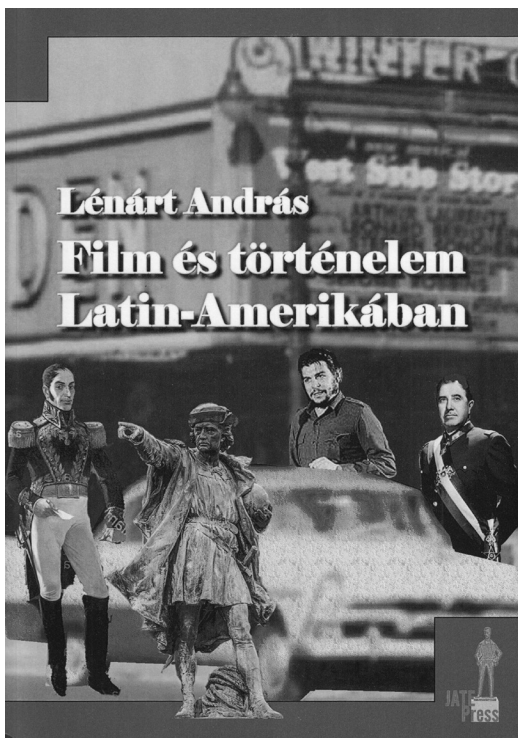
ológiai cél szolgálatában készül a film. Ez utóbbi szempont azután főszerepet kap egy másik lényeges történelmi eseményt, a spanyol-amerikai háborút megjelenítő filmek bemutatásában.

A földrész rendkívül kényes és labilis helyzetét emblematikusan fejezi ki az Egyesült Államok filmpolitikájának elemzése, amelynek a szerző önálló fejezeteket szentel, de árnyéka a többi fejezetben is megjelenik. Az USA kezdetben egészségpályás letámadással, azaz a hollywoodi filmek silány minőségű spanyol nyelvű változatainak dömpingjével biztosította ideológiai hegemoniáját a térségben. Később, az úgynevezett „jószomszédi” politika jegyében finomodtak az eszközök. Élénk képet kapunk arról a tudatos és jól szervezett stratégiáról, amely gondoskodott róla, hogy az amerikai életforma és gondolkodás vonzó maradjon a latin-amerikai közösségek számára.

A második világháborút követő változásokat a szerző a bevezetőben már elemzett Harmadik Film mozgalom mellett három nemzeti példával szemlélteti. Az argentin és a chilei diktatúrára adott filmes reakciók mellett hosszú fejezetben tárgyalja a kubai filmeket. Az argentin és a chilei példa megmutatja, hogy egy nemzet megműtött történelmi tapasztalatát miként képesek a külvilág számára jelentőssé tenni a filmek. Luis Puenzo alkotása, *A hivatalos változat* az egész világ számára átélhetővé tette az argentin diktatúrában elrabolt gyermekek, szülei, nagyszülei és örökbefogadók tragédiáját. A chilei Pinochet-rendszer véres diktatúrájának részben dokumentum-, részben játékfilmes feldolgozásai már azt a kérdést is felvetik, mennyiben tekinthetők hiteles forrásnak a militáns filmek, illetve, hogy az érzelmileg súlyosan megterhelt, eredetileg egy adott történelmi helyzethez kötődő témák hogyan inspirálhatnak általánosabb megközelítéseket.

A kötetet záró húsz oldal vázlat arról, hogyan reflektáltak a kubai alkotók a történelmi változásokra, de ugyanakkor azt is tárgyalja, hogyan reagált ugyanerre a Kubán kívüli világ. Épp ezért ez az a fejezet, amelyben legélesebben megmutatkozik film és történelem, szándékok és lehetőségek kapcsolatának ellentmondásossága, valóság és interpretáció kétértelműsége.

JATEPRESS, 2020.



SIMON STONE: ÁSATÁS

A föld sava

VARRÓ ATTILA

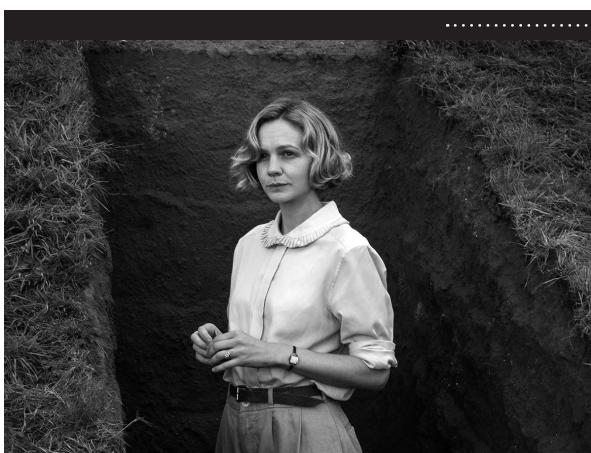
SIMON STONE HAJÓSÍRJA AZT ÜZENI: SOSEM HALUNK MEG IGAZÁN.

Nagyjából Boris Karloff fénykora óta a régészeti feltárások a rémfilm felségterületének számítanak: ha elvéve más műfajban is helyet kapnak, akkor is a halál kísérti őket, legyen szó királynősírnál lemészárolt idegenlégiósokról a *Menni vagy meghalni* háborús filmjében, ásatáson megmérgezett özvegyről a *Randevú a halállal* Christie-adaptációjában vagy meggyilkolt műkincs-csempészekről a Szfinxtől Jupiter ellopott fenekéig. Már az is ritka kivételnek számít, ha a halál nem erőszakos gonosztettek vonatkozásában jelenik meg, hanem az élet nagy kérdéseit felvetve (lásd a brit *heritage film* apró gyöngyszemét jelentő *Month in the Country* templomi freskó-restaurátorának világháborúban elveszett hitét) – ennek legfrissebb példája az *Ásatás*, amely az angolszász Tutankhamon-leletnek számító Sutton Hoo-i hajósír 1939 nyarán lezajlott feltárásának kronologikus története. Tekintve, hogy a filmben a régészeti munka nem csak egzotikus díszletelem holmi Indiana Jones-mesében, a filmfeldolgozás majdnem olyan kockázatos vállalkozásnak tűnik, mint az eredeti ásatás (amely során

a világháború kitérésével versenyt futva, egy helyi régész bukkan rá a mesés leletre egy özvegyasszony birtokán álló dombsír mélyén): épp úgy azon múlik a diadal, sikerül-e valami érdekesítőt találni több hónapi földtúrásban, ami két órára a képernyőhöz szegezi a Netflix-előfizetőket.

Akárcsak számos ásatás kincse, Simon Stone filmje is korábbi rétegekre épül: legalul maguk az eredeti események húzódnak (amelyek több szakaszban zajlottak le bő egy éven át), felettük pedig egyfajta átmenetként John Preston 2007-es dokumentum-regénye, amely részben személyes főhajtásnak készült az író nagynénje, a feltárásban közreműködő Margaret Piggott előtt, kihangsúlyozva az archeológusnő és a becsületes megtaláló, Basil Brown méltatlanul elhallgatott érdemeit. És akárcsak az ősi földsírok esetében, minél régebből származnak a maradványok, annál kevesebbet hagy meg belőlük az idő: miként az 1400 éves

„Megőrzi a lényegest a veszendőből”
(Carey Mulligan)



temetési bárkából mindössze legkeményebb elemei, vasszőgek, ónpajzsok, ezüstékszerek, valamint testének homokban hagyott törekeny lenyomatai maradtak, az eredeti eseményekből is csupán a legéletképesebb sztori-elemek és a puszta történetváz élték túl a második adaptációt. A világszerte (el)ismert színházi rendező ráadásul különösen maró talajt jelentett a valós anyagnak: Stone hírnevét elsősorban klasszikus drámák modernizált és koncentrált átdolgozásainak köszönheti, üveggokcákházba helyezett *Három nővértől* minimalista vitrin-*Yermán* át hóféherre csupasztított, közösségi médiás *Médeáig*. Ezt a stratégiát folytatta filmes bemutatkozásánál is: a 2015-ös *The Daughter* egy pusztu-

ló ausztrál kisváros közegében gondolja újra a *Vadkacsát*, nem csupán nyers és velős párbeszédre redukálva az Ibsen-hősök terjengős eszme-futtatásait, de megfejelve némi pluszkonfliktussal (alkoholizmus, gyárbezárás) egy bombasztikus családi finálé kedvéért. Stone stratégiája egyszerű, ám annál ütősebb: kiemeli az alaplumból, ami a szereplők emberi kapcsolatában, konfliktusaiban a lehető legtöbb ember számára érthető/átélhető, majd aktualizálva és kiélesítve elsöprő erővel tolja a közönség arcába.

Az *Ásatás* látszólag csendes filmdrámája, tele finom művészi megoldásokkal (drámai flashforwardoktól a hang és kép szétválasztásáig) és érzékeny színészi alakításokkal, ám a felszín alatt csatakos melodráma a műfaj legnemesebb hagyományai szerint – a szívét is kiteszi, hogy összetörje nézői szívét. Stone halálos betegségben szenvedő, bájos fiatal özvegyre cseréli Mrs. Pretty 60 éves matrónját, hamvába holt szerelmi kötődést feszít a birtokosnő és a szegény falusi archeológus közé, látni homoszexuálisra íratja át Margaret munkamániás férjét, és szenvedélyes testi kapcsolatban teljesíti ki a régész nő vonzalmát a feltárást fotózó ifjú RAF-pilótához (miközben kimarad a regény számos – pusztán archeológiai – sarokpontja, élén a kincsek tulajdonjogáról szóló bírósági vizsgálattal). A zokogó kisfiúval, házastársi szakítással, naplementés szex-szel és brit hadüzenettel felturbózott érzelmi lavina-fináléra azonban tisztán és sértetlenül megfogalmazódik a Preston-regényben megbúvó alapgondolat is. A Sutton Hoo-i hajósír nem csak átfoglalja a korabeli történelmi szemléletet a sötétnek hitt korai középkorról, de szembeállítja a jelen embereit földi életük múlandóságával és azzal, ami méltó lehet belőle az öröklétre – ahogy Brown fogalmaz: „megőrzi a lényegest a veszendőből”. Habár a földmély nyomtalanul felemészti falusi régészt és angolszász királyt, érdemeiket maradandó ércbe önti koruk művésze, akár nemesfémbe, akár papíron vagy filmszalagon.

ÁSATÁS (The Dig) – angol, 2020. Rendezte: **Simon Stone**. Írta: **John Preston** könyvből **Moira Buffini**. Kép: **Mike Eley**. Zene: **Stefan Gregory**. Szereplők: **Carey Mulligan** (Edith), **Ralph Fiennes** (Brown), **Lily James** (Margaret), **Ben Chaplin** (Piggott), **Johnny Flynn** (Rory). Gyártó: **Magnolia Mae Films**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 114 perc.



Zuhanás

Falling – amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Viggo Mortensen**. Kép: **Marcel Zyskind**. Szereplők: **Viggo Mortensen** (John), **Lance Henriksen** (Willis), **Laura Linney** (Sarah), **Hannah Gross** (Gwen), **Terry Chen** (Eric). Gyártó: **Scythia Films / Zephyr Films / Ingenious Media**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 112 perc.

Alig egy év leforgása alatt három olyan filmet is bemutattak, amelyben főszerepet kapott a demencia. Az Anthony Hopkins főszereplésével készült *Az apában*, a horror műfaji keretét használó *Relic*ben és Viggo Mortensen *Zuhanásában* közös, hogy a visszafordíthatatlan leépülés folyamatát nemcsak a beteg szülők, hanem a gondozókat vállaló gyerekek tapasztalásain keresztül is bemutatják. A témából következik a személyes érintettség is, az alkotók általában saját történeteiket próbálják terápiás jelleggel feldolgozni.

Mortensen sem kivétel, mindkét szülője demenciában szenvedett, nyilván ezért is választotta éppen ezt az alaphelyzetet rendezői debütálásához. A betegség személyiségpusztító hatásának feltárását ugyan-

akkor nem érezhette önmagában elég izgalmasnak, ezért a két főszereplő közti kontrasztot annyira kiélezte, amennyire csak lehet. A Lance Henriksen által alakított hirtelen haragú, bigott Willis a vidéki Amerika és a múlt képviselője, miközben liberális fia, John Kaliforniában él, melegházasságban egy kínai-hawaii-i férfivel. Kényszerű összeköltözésük jótékony dramaturgiai feszültséget biztosít a filmnek, miközben a valósággal való kapcsolatát egyre jobban elveszítő apa életének meghatározó pillanatai is felvilágnak. A líraian fényképezett epizódok valójában nem (csak) Willis flashbackjei, mert az ő emlékképei mellett láthatjuk azt is, hogyan élte meg a gyerek John és édesanyja a családi idill felbomlását, amely elvezetett odáig, hogy a férfi mindenkitől elidegenedett, megkeseredett emberként élje le az életét.

Mortensen újonc rendezőként képes hiteles szituációkat teremteni, és színészként is méltó partnere az élete alakítását nyújtó Lance Henriksennek, forgatókönyvíróként viszont szüksége lett volna egy szigorú szkriptdoktor segítségére, hogy az önismélteléseket kigyomlálja a történetből.

A *Zuhanás* így csak részleteiben katartikus, egészében viszont olyan kimerítő és frusztráló, mint az együttélés lehet egy empátiára képtelen, toxikus egoistával.

BASKI SÁNDOR

Rosa esküvője

La boda de Rosa – spanyol, 2020. Rendezte: **Icíar Bollain**. Írta: **Icíar Bollain** és **Alicia Luna**. Kép: **Sergi Gallardo** és **Beatriz Sastre**. Zene: **Vanessa Garde**. Szereplők: **Candela Pena** (Rosa), **Paula Usero** (Lidia), **Sergi López** (Armando), **Nathalie Poza** (Violeta). Gyártó: **Crea SGR / Halley Production**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos*. 97 perc.

Az élet nem ér véget 50 év-
„**Anél**” – olvasható a *Rosa esküvője* kórházi várótermében a

plakátfelirat, mintha csak a film egyik nagy tanulsága mellett egyfajta orvosi tanács lenne a címszereplőnek, aki hirtelen elhatározással úgy dönt, egy kölcsönmacskával leköltözik nagyvárosi otthonából Benicassim szépséges tengerpartjára és halott édesanyja eladásra váró varromhelyét átvéve újratervezi életútját. Ám Rosa önfeláldozó – és önsorsrontó – segítőkészségét gátlástalanul kihasználó családtagjai ennél is nagyobb meglepetésben részesülnek egy „vasárnap megházasodom” sms-üzenet képében, amely mindnyájuk terveit alaposan felborítja. Elindul a lázas készülődés, és a lappangó családi konfliktusok mellett fény derül a fő gondot jelentő kommunikáció-képtelenségre is, mígnem egy váratlan fordulatot követően sor kerül az esküvői komédiáktól jogosan elvárt ünnepi fináléra, amelynek a tűzvörös menyasszonyi ruha jelenti a legkevésbé rendhagyó elemét.

A madridi Icíar Bollain rendező tavalyi játékfilmje nem csak örömteli visszatérést jelent az elmúlt évtized súlyos társadalmi problémáit boncolgató, globális drámáktól (legyen szó oktatási helyzetről Nepálban, vízprivatizációról Bolíviában vagy a munkanélküli spanyol bevándorlók helyzetéről Skóciában) a 90-es évek pályakezdetét jelentő családi/párkapcsolati dramedy-khez, de azokon túllendülve az életmű első hamisítatlan vígjátéka. Bár nem nélkülözi a komorabb



színezetű jeleneteket, egy vérprofi álmogyári romkom lendületével, precizitásával és hatékonyságával (ám mélyebb emberismerettel) bonyolítja a cselekményt – talán nem véletlen, hogy az anyai örökségében új önmegvalósításra találó Rosa meséjét (ismét) Bollaín jegyzi, megszakítva évtizedes alkotói párkapcsolatát élettársával, a Ken Loach-drámák állandó forgatókönyvírójaként ismert Paul Laverty-vel (*Nevem Joe, Felkavar a szél, Én, Daniel Blake*). Kétségtelen, hogy a *Rosa esküvője* nem gyűjthetne annyi Goya-díjat, mint a *Többet ne!* kőkemény abúzus-drámája, de legalább olyan fontos és széleskörű női problémáról beszél – méghozzá érdemben – a bodros-csipkés esküvői jelmezbe bújtatva.

VARRÓ ATTILA

Freaky

Freaky – amerikai, 2020. Rendezte: Christopher Landon. Írta: Michael Kennedy és Christopher Landon. Kép: Laurie Ross. Zene: Bear McCreary. Szereplők: Vince Vaughn (Böllér), Kathryn Newton (Millie), Katie Finneran (Coral), Dana Drori (Charlene), Uriah Shelton (Booker). Gyártó: Blumhouse Productions. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 101 perc.

A horrorfilmes piac mára szinte egyetlen komoly, és kifejezetten a műfajra specializálódott szereplőjévé vált Blumhouse logója alatt megjelent produkciók igencsak széles spektrumot fognak be: társadalmi áthallásokkal teli mű éppúgy készült itt, mint egyszerű tucat-rémisztgetés, eredeti ötlet keltetője éppúgy volt a stúdió, mint folytatás és remake-é, ahogy a hangvétele és a minőség is igen széles skálán mozgott. A *Parajelenségek* négy folytatásában forgatókönyvíróként közreműködő, az 5. rész pedig rendezőként is jegyző Christopher Landon a stúdió 2017-es, meglepően sikeres filmjéhez, a *Boldog halálnapot!*



hoz meglepő helyről, az *Idétlen időkig* című vígjátékból merített ötletet, friss filmje, a *Freaky* pedig hasonló műfajt vett alapul: ezúttal a Disney 1976-os darabját, a *Nem férek a bőrödbe* című családi szórakozást dolgozta át.

A *Freaky*-ben a középiskolás, visszahúzódó és a suliban többek kedvelt céltáblájaként szereplő Millie és az elme-gyógyintézetből frissen szökött sorozatgyilkos, a Blissfieldi Böllér cserél testet, egy ősi azték tör szúrása következtében. Millie-nek mindössze egy napja maradt, hogy az átkot visszafordítsa, mielőtt véget ér péntek 13-a. A két, egymással gyökeresen eltérő működésű és hatású zsáner, a horror és a komédia összegyúrása korántsem példa nélküli, ám kevészer sikerül kettejüket viszonylagos egyensúlyban tartani, a *Boldog halálnapot!* után viszont Landon ismét ügyesen párosítja őket. Rendezői Frankensteinként a két eltérő műfaji agyat ülteti be két, másként működő és viselkedő fizikai testbe, és így a lány alakjába költözött sorozatgyilkos hozza el a rémületet, a férfiként ébredő és csetlő-botló lány pedig a humor forrása lesz, egymással párhuzamosan, de más-más módon és irányban mozgatva a cselekményt. A férj és apa nélküli, háromfős csonka család győzelme a magányos gyilkos férfi felett pedig újból megerősíti a Blumhouse horrorjainak feminista megközelítését.

FEKETE TAMÁS

Szuperagy

Superintelligence – amerikai, 2020. Rendezte: Ben Falcone. Írta: Steve Mallory. Kép: Barry Peterson. Zene: Fil Eisler. Szereplők: Melissa McCarthy (Carol), Bobby Cannavale (George), Brian Tyree Henry (Dennis), Sam Richardson (Donahue), Ben Falcone (Kuiper), Rachel Ticotin (Tyson). Gyártó: New Line Cinema / Warner Bros. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 106 perc.

Amostanra sztárszerzővé avasztott komika, Melissa McCarthy immár negyedik filmjét jegyzi színész férjével, Ben Falcone-val a rendezői székben. Falcone és a korábbi munkáknál íróként is beszálló, most csak főszereplő McCarthy meglepő módon az előző három történetet meglehetősen különböző karakterek köré építette, melyekben mégis közös, hogy a kitaszított, vesztésre álló figura blőd kalandokon, nagyszájú beszélősokon és felvállaltan úthengerszerű mozgásokon keresztül a saját komfortzónáját feszegeti, miközben azt kívánja bebizonyítani, hogy megérdemel egy második esélyt. A *Tammy* (2014) minden

téren meglehetősen igénytelen hősnője, miután elveszíti az állását és a férje is megcsalta, eszetlen road tripe indul iszákos nagymamájával, *A Partállat* (2018) back-to-school narratívája hasonló felállásból indul, csak itt a hősnő saját lányával együtt fut neki a közös egyetemi éveknél, *A főnök* (2016) bukott iparmágnás asszonya pedig egy brownie-sütő birodalommal szeretné feledtetni kétes múltját. A kissé infantilis, világjobbító tervekkel dédelgető hősnő a *Szuperagyban* a szélsőségesen hétköznapi Carol képében tér vissza, akit egy napon a saját otthonában lévő kutyúkon keresztül maga a világ sorsát kezében tartó szuperintelligencia szólít meg, és lényegében rábízta a bolygó jövőjét. Carol küldetése, hogy nyomába eredjen utolsó szerelmének, egyben elbaltázott kapcsolatának. Az apokaliptikus sci-fi és a romkom műfaji hibridjében egyértelműen utóbbi az erősebb vonalon, egyrészt a McCarthy és a szerelmét alakító Bobby Cannavale közötti kémiaának köszönhetően, másrészt, mivel ezen a szalon valóban jobban megírt dialógusokat és testhezállób helyzeteket dobott a szkriptíró gép. A házastársak közös komédiáiban a McCarthy-féle figura mostanra sokat finomodott, és bár alapvetően még mindig a vaskos burleszkkel és a keménykedő beszélősokkal villant, visszatér a húsz évvel ezelőtti, *Szívek szállodája*-beli Sookie jószágos, cuki karakteréhez, akinek most is jól áll egy kis romantika.

KOVÁCS KATA





Szabardon

Intemperie – spanyol, 2019. Rendezte: **Benito Zambrano**. Írta: **Jesus Carrasco** regényéből **Daniel Remon, Pablo Remon, Benito Zambrano**. Kép: **Pau Esteve Birba**. Zene: **Mikel Salas**. Szereplők: **Luis Tosar (Pastor), Luis Callejo (Capataz), Vicente Romero (Triana), Jaime López (Nino)**. Gyártó: **Canal Sur Television / Morena Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 103 perc.

1946-ban, hét évvel a spanyol polgárháború után, a déli vidékek lakói a szegénység és kilátástalanság csapdájában vergődnek. A kizsákmányolás és terror elől nyomorult barlanglakásaik sem nyújtanak menedéket, törvényeiket pedig a törvényen kívüliek írják. Amikor egy 12 éves kisfiú fellázad a sorsa ellen és megszökik a kiskirályságot építő szadista felügyelőtől, felbolydul a környék. Az elszánt kölyök nem csak az úr aranyóráját viszi magával, de engedetlensége aláássa a hatalom gyakorlóinak tekintélyét is, ezt pedig nem lehet annyiban hagyni. Az elfogására indított hajtóvadászat egyre vadabb, egyre véresebb fordulatokat tartogat, de a harcot sem az űzött, sem az üldözött nem adhatja fel. A fiút hamarosan egy magányos pásztor, a marokkói szolgálatból visszatért, morózus ex-légiós veszi pártfogásába, ketten együtt pedig elég erősek ahhoz, hogy megnehezítsék a felügyelő dolgát. Benito Zambrano fojtogató hangulatú filmje izgalmas eu-

Malcolm és Marie

Malcolm & Marie – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Sam Levinson**. Kép: **Rév Marcell**. Zene: **Labirinth**. Szereplők: **Zendaya (Marie Jones), John David Washington (Malcolm Elliott)**. Gyártó: **Little Lamb / Fotokem**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 106 perc.

A Malcolm és Marie párkapcsolati drámáját egy baljós és egy kedvező előjel előzte meg – és történetesen mindkettő a készítőik korábbi együttműködése, az *Eufória* volt. Mert miközben a sorozat első évada vizuálisan is átütő erővel beszélt függőségről és identitásról kamasz közegben, addig Sam Levinson író-rendező, Rév Marcell operatőr és a főszereplő, Zendaya már nem tudott mit kezdeni azzal a helyzettel, amikor az alkotás második évadát megelőlegezendő, afféle csonka másfeledik évadként karantén körülmények között kellett leforgatni két részt.

Mivel a *Malcolm és Marie* ugyanolyan kreatív szituációban jött létre, mint az *Eufória* 1,5

epizódjai, félő volt, hogy ezúttal is beszélő fejeket fogunk látni, magvasnak szánt, ám tartalmatlan párbeszédek kíséretében. A négy fal közé zárt két színész premisszája azonban ezúttal nagyon jól működik – elsősorban azért, mert ezúttal van valós konfliktus, és a központi karakterek nem a semmiről cserélnek eszmét a teljes játékidőn át. Miután a vonzó fiatal pár tagjai hazatérnek egy hipermodern villába, hogy megünnepeljék a filmrendező férfi premierjét, csakhamar olyan dologra derül fény, ami nemcsak alapjaiban kérdőjelezi meg az egész kapcsolatukat, de a nézőt is azonnal állásfoglalásra kényszeríti. Ezt követően pedig azt figyelhetjük, hogyan birkóznak egymással a felek életre-halálra (legalábbis ami a párkapcsolat életét vagy halálát illeti) – amelynek ábrázolása csodálatos művészi egységben valósul meg.

Levinson olyan szavakat ad hősei szájába, amelyeket mindenki mondott már, aki

meg akarta semmisíteni egy vitában a partnerét. Zendaya pedig (és egy-egy villanásával olykor John David Washington is) mindennél beszédesebb arcjátékkal mutatja meg, mégis miért muszáj annak ellenére is ott maradni a másikkal, hogy minden mondatunkkal csak megsebezünk egymást. Rév Marcell kamerája úgy járja be ezt az elvileg egyetlen helyszínt, illetve a főszereplők testét és arcát, hogy az gyönyörűen fejezi ki képileg is egy kapcsolat mélységeit és csúcspontjait, miközben azt is felfedi, mi lenne a helyes megoldás.

VAJDA JUDIT



selkedésén. A *Lejtmenet* még a férj önbizalomhiányát és családjában betöltött szerepének bizonytalanságát sem fejtí fel, mint ahogy finom társadalomkritikai élt sem csempész bele, amikor a *Lavina* középosztály elégedetlenségeit taglaló fanyar pillanataitól megválnak. Így viszont nem sok elmesélni való marad.

PAZÁR SAROLTA

A kapitány küldetése

The News of the World – amerikai, 2020. Rendezte: Paul Greengrass. Írta: Paulette Jiles regényéből Luke Davies. Kép: Dariusz Wolski. Zene: James Newton Howard. Szereplők: Tom Hanks (Kidd), Helena Zengel (Johanna), Elizabeth Marvel (Mrs. Gannett), Michael Angelo Covino (Almay), Fred Hechinger (Calley). Gyártó: Universal / Perfect World Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 118 perc.

Új-Hollywood krónikásai többnyire csekély figyelmet szentelnek azoknak a műfajformáló regényeknek, amelyek a 60-as évek derekán hű adaptációikkal jelentős szerepet játszottak a revizionista folyamatokban – különösen igaz ez az akkoriban szépirodalmi zenitjén járó westernre, mint ezt számos zsánerklasszikus bizonyítja a *Hudtól* (Larry McMurtry) a *Kís Nagy Emberen* át (Thomas Berger) a *True Gritig* (Charles Portis). Utóbbi két mű központi revízióját – az őslakosság realista szemlélete illetve a női szerepek felülírása – ötvözte 2016-os regényében Paulette Jiles missouri költőnő, aki az elmúlt két évtizedben Cormac McCarthy méltó női párja lett a kortárs vadnyugati irodalomban. A magyarul is megjelent *Kapitány küldetése* szépen illeszkedik a korszellem „vegyespáros westernjei” közé (*Jane Got a Gun, Kelleetlen útitárs, Félszemű*), amelyekben harcedzett pisztolyhősök kapnak leckét bátorságból és emberségből útitársnőiktől: előbbi filmszerepét ezúttal a bős-



gyermekvédő Woody Pride hatvan-pluszos verziója játszsa, aki vándor-felolvasóként a nyakába kap egy kajovák közt nevelődött telepes fruskát, hogy visszavigye családjához a polgárháború utáni Texas renegátoktól, rablóktól és rézbőrűekkel hemzsegő vidékén át.

Paul Greengrass feldolgozásának legfőbb pozitívuma, hogy megtartotta az eredeti mű melankolikus hangulatát és drámai szerkezetét, bármennyire ütköznek a kalandfilmes elvárásokkal (a sztori egyharmadára helyezett egyetlen tűzharctól az akciófínálét felváltó lírai befejezésig), emellett megőrizte Jiles központi szimbólumait is – megfejelve saját (néhol didaktikus) szerzői kommentárjaival. Így lett az utazást kísérő visszatérésből az anyanyelvhez kölcsönös nyelvtanulás, amelyben az indiánháborús veterán az őslakos szavakon keresztül nem csak a kislány szívéhez talál utat, de egy ősi kultúra megértéséhez is (gyönyörű a két szimpla mértani fogalomban – kör és egyenes – megfogalmazott különbség a két világ között); és eképp bővült a Vadnyugat civilizálását szolgáló újságfelolvasás a Trump-utáni Amerika társadalmi reflexiójának eszközevé (lásd a gyógyulásról szóló monológot és a lázító felolvasást a déli kényúr embereinek), valamint a moziélmény metaforájává. Miként az írástudatlan Vadnyugaton a hírmesélés volt a közösségi élményként átél-

mesemondás szinte egyetlen formája, úgy a karantén-jelenben a mozizásból lett egyik utolsó hírmondója – amelynek karácsonyi ünnepét az USA-ban épp ez a nemes *Küldetés* jelentette.

VARRÓ ATTILA

Tolkien

Tolkien – amerikai, 2019. Rendezte: Dome Karukoski. Írta: Stephen Beresford és David Gleeson. Kép: Lasse Frank Johannessen. Zene: Thomas Newman. Szereplők: Nicholas Hoult (Tolkien), Lily Collins (Edith), Colm Meaney (Morgan), Derek Jacobi (Wright). Gyártó: Fox Searchlight Pictures. Forgalmazó: HBO Go. Szinkronizált. 112 perc.

J. R. R. Tolkien a brit irodalom egyik legismertebb szerzője, aki világteremtő és nyelvalkotó képességével a fantasy meghatározó alakja lett. Műveinek elemzéseire rendre kitérnek arra, hogyan hatott rá a mitológia, az óangol vagy éppen északi hős-

költemények. A finn Dome Karukoski 2019-es életrajzi filmje, a *Tolkien* úgy igyekszik felsorakozni az ilyen munkák mellé, hogy az író teremtette világ forrásait Tolkien ifjúkorában akarja mindenáron felkutatni. Csakhogy ez az igyekezet bosszantóan izzadságszagú és érdektelen eredményt produkál. Pedig Tolkien életében találhatóak olyan pontok, amik hálás alapjául szolgálnának egy életrajzi drámához, például hogyan hat egy gyerek fejlődésére, hogy első dél-afrikai éveit Angliába költözve elveszíti a szüleit? Vagy mit jelentett az anglikán országban elkötelezett katolikusként élni?

Karukoski azonban nagyvonalúan átsiklik ezeken, sőt gyakorlatilag figyelmen kívül hagyja a vallásosság szerepét, miközben annak hatása kiemelkedő az író szimbolikájában. Ehelyett didaktikus párhuzamokat erőltet, mint például a teatrális első világháborús jelenetekben, amikben a harctéri füst CGI-animációval rajzolja ki a majdani tolkieni antagonisták alakját. A film cselekménye az iskolás Tolkien barátságait és későbbi feleségével, Edith Brattel kibontakozó szerelmét követi nyomon, ám mintha sem Karukoski, sem a forgatókönyvíró David Gleeson – Stephen Beresford páros nem bízott volna az alapanyagban: az összeférelt jelenetek dramaturgiai hiányosságait Thomas Newman zenéjével próbálják pótolni.



Pedig amikor mernek egy-egy jelenetbe belemerülni, akkor sikerül – ha nem is sablonoktól mentesen – szép emberi pillanatokat megragadniuk.

SÁNDOR ANNA

Henry – egy sorozatgyilkos portréja

Henry: *Portrait of a Serial Killer* – amerikai, 1985. Rendezte: John McNaughton. Írta: Richard Fire és John McNaughton. Kép: Charlie Lieberman. Zene: Ken Hale. Szereplők: Michael Rooker (Henry), Tom Towles (Otis), Tracy Arnold (Becky). Gyártó: Maljack Productions. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 83 perc.

John McNaughton kultikus pszichothrillere nem véletlenül sínylődött éveket az amerikai forgalmazók purgatóriumában: 1985-ös elkészülte után csak 1990-ben érkezett meg a vászra, de az alkotóknak utána is számos csörtét kellett vívniuk a különböző cenzúrabizottságokkal. A rendkívül alacsony költségvetésű, szikáran felszított bűnügyi film olyan kényelmetlen közelségbe hozza a címszereplő sorozatgyilkos mindennapjait, amire korábban nem nagyon volt példa – ráadásul az áldozatait véletlenszerűen levadászó Henry után nem lohognak ballonkabátos kopók és a morális egyensúlyt helyreállító végkifejlet is elmarad.

A film elbeszélése arra kényszeríti a nézőt, hogy szinte cinkosként kövesse a gyilkost (a később rosszarú antagonistákra specializálódott Michael Rooker dermesztő alakítása is erősíti a hatást), sőt egy olyan tettestársat is kapunk, aki még Henry-nél is visszatartóbb: ahogy egyre jobban megismerjük Otis gyomorforgatóan abuzív figuráját, úgy kezdünk – jobb híján – Henryvel azonosulni. Ez a provokatív dramaturgia – és a szerelmi szál kegyetlenül elliptikus elvarrása – Michael Haneke tíz évvel későbbi *Furcsa játékára* emlékeztet, nem is beszélve a film második felében hangsúlyossá váló önreflexió-



ról. Otis videókamerával rögzíti a szexuális aktusként megélt gyilkosságait, amiket lassítva néz vissza újra meg újra. A videó médiumának ilyen tudatos, a nézőt saját voyerizmusára emlékeztető használata – Haneke mellett – az évtized végén berobbanó *Szex, hazugság, videó*-t is előkészíti: a videó halványan derengő képe mindkét filmben az önkielégítés instrumentuma. McNaughton kegyetlen lassúsággal hömpölygő, a 16 mm-es nyersanyag miatt időnként a dokumentumfilmek nyers közvetlenségével ható balladája még ma is kimerítő filmélmény.

LICHTER PÉTER

Segítő kezek

Repo Man – brit-amerikai, 1984. Rendezte és írta: Alex Cox. Kép: Robby Müller. Zene: Steven Hufsteter és Tiro Larriva. Szereplők: Emilio Estevez

(Otto), Harry Dean Stanton (Bud), Tracey Walter (Miller), Olivia Barash (Leila). Gyártó: Edge City Production. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 92 perc.

Harry Dean Stanton kábán lépdél a sivatagban Wim Wenders *Párizs, Texas*ának nyitányában. Mintha különös álomból ébredt volna – és ha kíváncsiak vagyunk rá, milyen is lehetett ez a jelenés, akkor a *Repo Man* kell elindítanunk. Alex Cox első nagyjátékfilmje 1984-es, akárcsak Wenders klasszikusa, egyik karakterét úgyszintén Stanton játssza, Robby Müller operatőr képei pedig mindkét filmben számottevő figyelmet követelnek maguknak. De míg a *Párizs, Texas*ban egy mitikus és fenéges Amerika-tabló ragadja magát a nézőt, a *Repo Man* Los Angelese a visszafordíthatatlan penészesedés kórképeivel kábít. A pusztulást mintha

a *Kiss Me Deadly* pár évtized átugrásával (talán földönkívüli segítséggel) váratlanul ismét felbukkanó, sugárzó csomagja terjesztené, de a rothadás nyilvánvalóan régóta burjánzik, és elsősorban az agyokban pusztít.

És mégis: ez a világ szinte repedésszerűen van élettel. Igaz, hogy Ottót (Emilio Estevez nyughatatlan alakítása), a magát lázadónak képzelő punkfiút könnyebben bedarálja a Reagan-kapitalizmus, mint szemeteskosci a sörösdobozt, de a törlesztő-részleteket fizetni képtelen nyomorultaktól az autóiakat visszaszerző behajtócégnél ő és társai mégis kötenyt próbálnak adni a sorsnak. Nincs jövő, de nincsen sírás sem: nagy dumákkal, nagy dühvel (fontos szerepet kap a helyi punkszintér) és nagyot álmodni tudással a határ még itt is a csillagos ég. Még hozzá – a film zárlatát figyelembe véve – szó szerint. Ki is akkor a vesztes, hapsikáim?

Alex Cox maga is tudna mesélni erről egyet s mást. Noha pszichedelikus imperializmus-fricskája, az 1987-es *Walker* után kiszorították Hollywoodból, a hátsó ablakon csak visszahajló diadalmas lúzerei nélkül Richard Linklater csellengői éppúgy nem elképzelhetők, mint az utcai költészettel felszerelt, sugárzó poggyászt cipelő haramiák Tarantinónál.

GREFF ANDRÁS

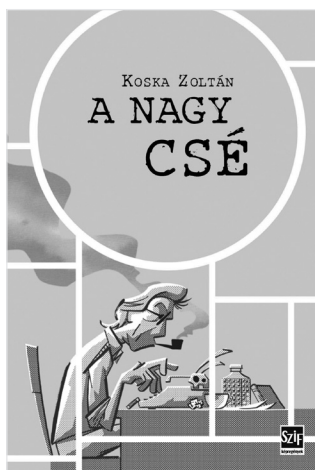


MARJAI PETRA LILLA ÉS GYÖRFI KATA

Képkockákba zárt életek

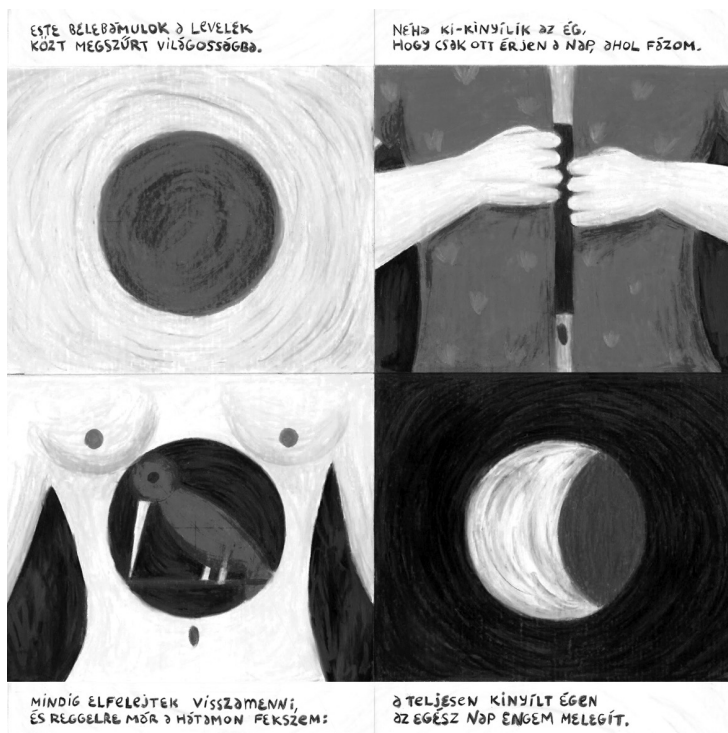
Képregényt nyilvánvalóan bármiről lehet készíteni, az igazán jó szerzők viszont választ adnak arra a kérdésre, miért éppen képregényben érdemes elmesélni egy történetet. Például valakinek az életrajzát: a képregényes biográfia műfaja az utóbbi években izmosodott meg igazán Amerikában, és Európában is nemzetközi hírnévre tett szert az Elvis, Johnny Cash és Nick Cave életét is feldolgozó német művész, Reinhard Kleist. Itthon 2019-ben Kálmán Áron készítette el egyéni hangú Csontváry-képregényét (*Filmvilág* 2019/11), tavaly pedig Koska Zoltán adta közre *A nagy Csé* címen eddigi legambiciózusabb munkáját, Cs. Horváth Tiborról.

Ezúttal nem szorul indoklásra, miért a képregény médiumában kellett megszületnie ennek a műnek. Cs. Horváth ugyanis a magyar képregénytörténet legtermékenyebb írója, aki jóformán egyedül jegyezte az ötvenes évek közepétől mintegy harminc éven át megjelenő hazai képregények forгатokönyvét. Választott műtipusa és „védjegye”, részint kényszerűségből – a kultúrpolitika elvárásai és korlátozásai miatt –, részint saját írói karakteréből adódóan, az adaptációs képregény lett.



Több száz rövidebb-hosszabb művet írt át képregényre, és kiváló rajzolókkal dolgozott együtt, köztük Korcsmáros Pállal, Zórád Ernővel, Sebők Imrével, Gugi Sándorral vagy Fazekas Attilával. Jellegetesen „szövegnehéz”, narrációs részekkel telezsúfolt munkái és az adaptációkhoz való ragaszkodása miatt azonban idővel egyre több kritikát kapott, és egy nyolcvanas évekbeli konferencián tetemre is hívták a magyar képregény aktuális állapota miatt – ez a drámai jelenet Koska képregényének is a csúcspontja.

A *nagy Csé* szerzője a rendszerváltás után született, számára Cs. Horváth munkássága már történelem. Az utóbbi évek újrakiadásainak köszönhetően Koska fel tudta fedezni magának a magyar képregény klasszikus korszakát, Cs. Horváthnak emléket állító életrajza komoly ismeretanyagról tanúskodik, hőséhez pedig egyszerre empátiával és kritikusan közelít. Egy-egy epizódot ragad ki az író életéből 1955 és 1989 között, a hangsúlyt a rajzolókkal kialakított kapcsolatára helyezve. Kivált a képregény médiumát Cs. Horváth figyelmébe ajánló Gugi Sándor, majd a deresedő halántékú mester pártfogoltjaként feltűnő Fazekas Attila jut fontos szerephez. Koskának eszében sincs hosszabb folyamatokat, átfogó történéseket zanzásítani. Ehelyett – Cs. Horváth írói stílusával élesen szembehelyezkedve – néhány, elsősre akár banálisnak tetsző jelenetet dolgoz ki részletesen, azokban ragadva meg az író alkatát: hatalmas munkabírását, szervezői tehetségét épp úgy, mint rajzolóival szembeni figyelmetlenségét vagy alkoholproblémáit. A választott forma tehát önmagában a Cs. Horváthtal szembeni kritika eszközüvé válik, hiszen Koska



képregénye véletlenül sem úgy épül fel, mint alanya munkái. Az író képregényeinek megidézése, a szorgalmas kismesterek lelki világa iránti érzékenység ugyanakkor arról árulkodik, milyen bensőséges viszony fűzi *A nagy Csé* alkotóját a magyar képregénytörténethez. Közelítésmódja miatt Koska Zoltán képregénye nemcsak nagyszerű és információban gazdag olvasmány, hanem Cs. Horváth Tibor emlékének méltó megidézése is.

Cs. Horváthtal ellentétben Billie Holidayt kevésbé látjuk magunk előtt képregényhősként. Az 1959-ben, mindössze 44 évesen elhunyt, nehéz sorsú énekesnő története példa rá, hogy az egyedülálló művészi tehetség akkor is képes megmutatkozni és utat találni a közönséghez, ha a külső körülmények, sőt a művész saját démonai is gátat szabnának az érvényesülésnek. A *Billie Holiday* képregény argentin szerzőpárosa, Carlos Sampayo író és José Muñoz rajzoló hangsúlyozzák, hogy

az énekesnőnek egy rasszista közegben, folyamatos hatalmi visszaélések között kellett boldogulnia. Élete és pályája során folyamatosan áldozatszerepbe került, alkohol- és drogfüggősége így elsősorban menekülőútnak tűnik. Sampayoék a közönyös vagy éppen rajongó utókor szemszögéből pillantanak vissza Holiday életére, és ők sem egységes elbeszélésben, mint inkább zaklatott, tempóváltásokkal és vad nekilödulásokkal tarkított szerkezetben gondolkodnak. Egyúttal leghíresebb képregényhősüket, Alack Sinnert is beleszövik a történetbe, vele együtt Holiday is saját szerzői világukban találhat új otthonra. Ezt Muñoz jellegzetes, fekete és fehér foltokból összeálló, a szürke árnyalatait hírből sem ismerő rajzai nyomatékosítják. **Koska Zoltán:** *A nagy Csé*. Fekete-fehér, puhafedeles, 158 oldal. Kiadó: Szépirodalmi Figyelő. **Carlos Sampayo – José Muñoz:** *Billie Holiday*. Fekete-fehér, puhafedeles, 64 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

KRÁNICZ BENCE