

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 07. SZÁM • 2021. július • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

A harag napja

BUÑUEL SZÜRREÁL
DÁRDAY-NAPLÓ
MONTE HELLMAN



MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Magnus von Horn: **Sweat** – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

LUIS BUÑUEL

Alapvetése volt, hogy a képzeletet ugyanúgy edzeni kell, mint az izmok. Egy Velázquez- vagy Goya festményen vannak olyan részletek, amik látszanak és vannak, amik nem. És amik nem látszanak, legalább olyan fontosak, mint amik igen. Buñuel számára a film nem csak a látható, hanem a láthatatlan dolgok művészete is.

Luis Buñuel: A nap szépe (Catherine Deneuve) – 4. oldal



A HARAG NAPJA

A mélyben fortyogó társadalmi folyamatokra érzékeny rendezők a világ minden tájáról küldik a figyelmeztető vészjelzéseket. A mexikói *Új világrend* pontosan illik abba a képzeletbeli sorba, amit legélesebben az amerikai *Mi* és a spanyol *Platform* horrorisztikus látomásai, az ünnepektől dél-koreai *Paraziták*, illetve a képregényes szuperbűnözőt átértelmező *Joker* rajzolnak ki.

Barry Jenkins: Föld alatti vasút (Thuso Mbedu) – 22. oldal



MONTE HELLMAN (1929-2021)

Nyolc mozi. Bő 50 éves életmű legjava egy olyan rendezőtől, aki 1959-es első rendezése és 2013-as utolsó (rövid)filmje elkészítése között alig pihent. És az nyolc egészestés játékfilm sem egytől egyig remekmű: kettőt-hármat viszont okkal sorolnak a klasszikusok közé. A független-filmesek keresztapja kacskaringós pályája ellenére nem véletlenül lett több generáció idola.

Monte Hellman: Cockfighter (Warren Oates) – 38. oldal



2021 július

FILMVILÁG

XLIV. ÉVFOLYAM 07. SZÁM

LUIS BUÑUEL

Bikácsy Gergely: Öldöklő angyalok? (<i>Buñuel nőalakjai</i>)	4
Jean-Claude Carrière: Kelj fel, Buñuel! (<i>Interjú-montázs</i>)	8
Palotai János: Buñuel újraforgatva (<i>Salvador Simó: Buñuel a teknősök labirintusában</i>)	11

MAGYAR MŰHELY

Dárday István: A naplóíró könyörtelen megsemmisülése (2. rész)	12
Pentelényi László: Utak (<i>Mozaikok a Szürkület történetéből</i>)	16
Sipos Júlia: Videórégészet, avagy az utolsó pillanat (<i>Beszélgetés Czabán Györggyel</i>)	18
Varga Zoltán: Bajnokok ébredése (<i>Beszélgetés B. Nagy Ervinnel</i>)	20

A HARAG NAPJA

Szűjártó Imre: „Düh, országos vakremény” (<i>Andrej Koncsalovszkij: Kedves elvtársak!</i>)	22
Huber Zoltán: A forradalmak túlnőnek rajtunk (<i>Michel Franco: Új világrend</i>)	24
Árva Márton: „Egyszerűen elégük van” (<i>Beszélgetés Michel Francóval</i>)	26
Benke Attila: Rasszizmus az ígéret földjén (<i>Barry Jenkins: A föld alatti vasút</i>)	28

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Alföldi Nóra: A válság metszetei (<i>Lynd Ward: Vertigo</i>)	30
---	----

ÚJ RAJ

Baski Sándor: Francia extrémistából hollywoodi éltanuló (<i>Alexandre Aja</i>)	34
---	----

A ZSÁNER MESTEREI

Orosdy Dániel: A zseniális mindenek (<i>Monte Hellman 1929-2021</i>)	38
---	----

FESZTIVÁL

Gerevich András: Magyar queer álmok (<i>Friss Hús Rövidfilmfesztivál</i>)	43
--	----

TELEVÍZÍÓ

Kovács Patrik: Anyai szív (<i>Brad Ingelsby: Easttowni rejtélyek</i>)	46
--	----

FILM/REGÉNY

Kovács Kata: Egy amerikai nő Párizsban (<i>Patrick DeWitt/Azazel Jacobs: Francia kiút</i>)	48
--	----

FILM/ZENE

Déri Zsolt: Zappa-figura (<i>Alex Winter: Zappa</i>)	50
---	----

KRITIKA

Vajda Judit: Vér, veríték, könnyek (<i>Magnus von Horn: Sweat</i>)	51
Földényi F. László: Berlin 2020 (<i>Burhan Qurbani: Berlin, Alexanderplatz</i>)	52
Kovács Kata: Ne legyetek színvakok (<i>Nagy Viktor Oszkár: Becsúszó szerelem</i>)	54
Fekete Tamás: Kimaradt összetevők (<i>Badits Ákos: Úrpiknik</i>)	55

MOZI

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

PAPÍRMOZI	64
------------------	----

A címlapon: Magnus von Horn: *Sweat* (Magdalena Kolesnik) – A Mozinet bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@filmvilag.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
¾ 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:
FP21-0038
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 júliusi Filmvilág már kapható.



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

- Milyen volt az élet Rákosi és Kádár idején? Hogyan alakult át a gazdaság és a társadalom? Milyen volt a Kádár-kori „trendi nő” és a magyar beatzene aranykora?
- Miként terjesztette ki befolyását az egész világra XIV. Lajos, a Napkirály?
- Az aszkéta szerzetestől a különc milliárdosig öt nevezetes remete életét mutatjuk be
- Így rombolták le a „fekete Wall Street”-et a 100 éve lezajlott rasszista zavargásokban

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

képek videóink hírek kritikák
elemzések videóink hírek kritikák
elemzések képek videóink hírek
kritikák elemzések videóink hírek
képek videóink hírek kritikák
elemzések videóink hírek kritikák
elemzések képek videóink hírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG



JANKOVICS MARCELL (1941–2021)

Nem készült rajzfilmesnek, mégis úgy akarta a sors, hogy Jankovics Marcell a magyar animációs film egyik legmeghatározóbb alakja legyen, aki nélkül nincs hazai animációtörténet. Kereken hatvan esztendő telt el a Pannónia Filmstúdióban indult pályakezdés (1960) és az életmű zárótétele, a *Toldi* (2020) között. Az első sikereket hozó karikatúrisztikus rajzfilmek – *Gusztáv-széria* (1964–68), *Hídavatás* (1969) – után az *Álmok szárnyán* (1968) reklámfilmje hozott stílusfordulatot, itt jelent meg a védjeggyé vált szimbolikus értelmű képi átváltozások alkalmazása. Jankovics animációinak világát a rendező rendkívül termékeny művelődéstörténelmi munkássága, a magyar múlt és kulturális örökség iránti elkötelezettsége is formálta. A miniatűr mesterművek, az Oscar-díjra jelölt *Sisyphus* (1974) és az Arany Pálma-díjat nyert *Küzdők* (1977) egyetemes érvényű önvallomások, amelyek a mulandósággal az alkotást helyezik szembe; a *János vitézben* (1973) – az első egészestés magyar animációban – és a *Fehérlófiában* (1981) az archaikus képzeletvilág modern stílusmintákkal ötvöződik. A *Magyar népmesékkel* (1977–2011), a kecskeméti rajzfilmstúdió első saját sorozatával Jankovics generációk élményvilágát határozta meg – az internet révén azóta százmilliók zárták szívükbe a szériát. A *Mondák a magyar történelemből* (1986–88), a *Biblia: Teremtés* (1989), az *Ének a csodaszarvasról* (2001) s kivált az évtizedeken át készült *Az ember tragédiája* (2011) a sors és a történelem állandó forgatagát fűrkészik, s a csillagok és az álmok misztériumát is térképezik. Jankovics Marcell életútja és életműve madáchi sugallatú: a hányattatások és kihívások ellenében a kitartó küzdelem magasztalja.



VARGA ZOLTÁN

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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!



28. ORSZÁGOS DIÁKFILMSZEMLE

2021. augusztus 23-29.

ARANYTÍZ KULTÚRHÁZ
1051, Budapest, Arany János u. 10.

web: <https://diakfilmszemle.polifilm.hu>
e-mail: diakfilmszemle@gmail.com

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 júliusi előadásaira.

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

LUIS BUÑUEL

Exterminating Angels? (Buñuel's Women) by Gergely Bikácsy, p. 4. **Wake Up, Buñuel!** by Jean-Claude Carrière, p. 8. **Buñuel Reboot** (*Buñuel in the Labyrinth of the Turtles* by Salvador Simó) by János Palotai, p. 11.

For Buñuel the moving picture was the art of visible and invisible: the unseen things can be as important as the depicted: we must train our imaginations such as our muscles.

HUNGARIAN WORKSHOP

The Merciless Deconstruction of Diary Keeping (Part Two) by István Dárday, p. 12. **Roads** (*Twilight* by György Fehér) by László Pentelényi, p. 16. **Video Archeology or the Very Last Moment** (A Talk to György Czabán) by Júlia Sipos, p. 18. **The Rise of Champions** (A Talk to Ervin B. Nagy) by Zoltán Varga, p. 20.

Film sociographer István Dárday has founded the Társulás Studio and the Budapest Film School.

DAYS OF WRATH

Anger and National Blind Hope (*Dear Comrades* by Andrei Konchalovsky) by Imre Szijártó, p. 22. **Revolutions Outgrow People** (*New Order* by Michel Franco) by Zoltán Huber, p. 24. **They Are Simply Fed Up** (A Talk to Michel Franco) by Márton Árva, p. 26. **Racism on the Promised Land** (*Underground Railways* by Barry Jenkins) by Attila Benke, p. 28.

More and more warning signals come from socially sensitive filmmakers all over the world: New Order, Parasites, Platform, Joker – a new trend is forming on the increasing anger.

COMICS LEGENDS

Engravings of the Crisis (*Vertigo* by Lynd Ward) by Nóra Alföldi, p. 30.

NEW BREED

From French Extremist To Hollywood Top Boy (Alexandre Aja) by Sándor Baski, p. 34.

MASTERS OF GENRE

A Genial Jack of All Trades (Monte Hellman 1929-2021) by Dániel Orosdy, p. 38.

Monte Hellman is an idol for several generations: he made only eight films during fifty years and all but a few proved to be masterpiece.

FESTIVAL

Hungarian Queer Dreams (LMBTQ Films of Friss Hús Festival) by András Gerevich, p. 43.

TELEVISION

Mother Heart (*Mare of Easttown* by Brad Ingelsby) by Patrick Kovács, p. 46.

FILM/NOVEL

An American Woman in Paris (*French Exit* by Patrick DeWitt and Azazel Jacobs), by Kata Kovács, p. 48.

FILM/MUSIC

Our Father, Zappa (*Zappa* by Alex Winter) by Zsolt Déri, p. 50.

REVIEWS

Blood Sweat and Tears (*Sweat* by Magnus von Horn) by Judit Vajda, p. 51. **Berlin 2020** (*Berlin, Alexanderplatz* by Burhan Qurbani) by László F. Földényi, p. 52. **Against Colour Blindness** (*Bullhorn Lullaby* by Viktor Oszkár Nagy) by Kata Kovács, p. 54. **Missing Ingredients** (*Space Picnic* by Ákos Badits) by Tamás Fekete, p. 55.

CINEMA

p. 56.
STREAMLINE CINEMA p. 60.
PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Magdalena Kolešnik in *Sweat* by Magnus von Horn (A Mozinet release)

ÖLDÖKLŐ ANGYALOK?

BIKÁCSY GERGELY // BUÑUEL NŐALAKJAI

LUIS BUÑUEL (1900-1983) ÉLETMŰVE MA IS MEGUNHATATLAN, MERT KISZÁMÍTHATATLAN ÉS ANNYI ENERGIÁVAL TELI, AKÁR EGY MŰKÖDŐ VULKÁN.



„A levágott láb!” – rohant, szinte gurulva a széles-termetű Alfred Hitchcock egy fesztivál díszbemutatója után a spanyol rendezőhöz. Buñuel két filmjében is szerepel levágott női láb. Az első az *Archibald de la Cruz bűnös élete* című mexikói remekművében: a viaszbáb lába szakad le a báb törzséről, amikor a féltékenységbe örült keramikus-szobrász elégetné a bábót. A másik, erre a néző jobban emlékszik, a megoperált Tristana műlába, lecsatolva ott a megvetett nászi ágyon. Hitchcock többször elmondta, mennyire irigyli azért. Nem részletezte, a szado-mazochizmus, és a nőgyűlölet elleni nagy belső küzdelméért.

KÉT VÁGYRENDEZŐ

Luis Buñuel életműve első két korszakában a férfi hősök, rokonszenves megszállottak (*Nazarin*), ellenszenvesen vonzó örültek (*Archibald*) csoportos örültek (*Halál a kertben*), örült-gyanús, szadizmusra hajlamos papok és buta főkatonák vagy ordasul elegáns diplomaták. Gazdag mexikói földbirtokosok (halkan mondom, saját apja is az volt, bár Latin-Amerikából hazatérve már Spanyolországban). Egyik kevésbé ismert mexikói filmjében Robinson nem Péntekkel, vagy a kalózzal küzd, hanem apja emlékével: a borzadályt keltő fenyegető apa (Atya?) tanulságos jelenség. Buñuelnek a mexikói *Susanán* kívül egyértelmű nagy női főhőse sokáig nincs. Ez a sátáni nőszemély, a film alcíme szerint „demonio y carne”, női formában kísértő ördög. A bestiális vonzású Susana könnyedén csábítja el egy gazdag uradalom vezető családjának minden férfitagját. A démoni nőstény megrontja a családot és a társadalmat” – ezt a közhelyet forgatná ki

Buñuel, kár, hogy szőke sátán-nőjét (itt még nem veszi elég komolyan).

Igazi női főhős először az *Egy szobalány naplójában* tűnik fel: Jeanne Moreau, a férfiak hatalomba örült világában eszesen hideg gondolkodású bosszúálló „nemezis”. Túlhazudja az összes szélhámost. Bámuljuk, de nem ragad magával. Moreau szobalánya túl céltudatos, és egyenes vonalúan férfiólő. Jeges fényű csillag a szennyes-szürke égen. Érdekes film, de a fordulat Buñuel pályáján mégsem ez, hanem pár évvel később *A nap szépe*. Itt lesz főszereplője, világának tökéletes, már először megpillantva hibátlan női megtestesítője Catherine Deneuve. Legalább olyan nagy találat, mint az apa és a szerető ötvözetét hatalmas erővel és ha kell iróniával hozó Fernando Rey volt a *Viridianától* kezdve mindvégig, vagy – a *Halál a kertben* gonosz papjától kezdve gyakran – Michel Piccoli rejtélyes, kiszámíthatatlan alakja. (Szintén *A nap szépében* mutatja meg, fontos mellékszerepben, mit értünk fenyegető rejtélyességen.)

Hitchcock mellett egy közelebbi Buñuel-tanítványt, Almodóvar is megihlette a levágott női láb, sőt, beleidézi egyik fontos filmjébe az egész képsort. Almodóvar persze már egy másik kor, a Franco utáni korszak dühös ifjú alkotója. Alig van példa olyan változásra az utóbbi fél évszázadban, amennyire a spanyol társadalom (és épp Almodóvar révén a film) változott, elképesztően és gyökeresen megváltozott. Csak a történelmi változás erejétől? Nyilván belső természetéből bomlott ki, miként hernyóból a lepke. Az elfojtások hatalmas feszültsége felhalmozódva ott lappanghatott már tucatnyi tehetséges rendezőben. Buñuel öröksége

elsősorban szinte kizárólagosan Carlos Saurához tartozott, legalábbis maga Buñuel is ráhagyta, és a nemzetközi kritika így érezte: ő jelképes művészi örököse. Vegyük Saura egyik legjobb filmjét: *Anna és a farkasokat*. Abszolút női főszerep (Géraldine Chaplin), és Buñuel műveihez méltó gonoszságú férfiak ordas gyülekezete, csak talán itt kiszámíthatóan, „tipizáltan” gonoszok. A Mesternél nem kiszámíthatóak ennyire ők, a gonosz férfiak sem. Almodóvar más módon bánt a buñueli örökséggel, bátrabban, szabadabban távolodott tőle. A fél-utókor (az én nemzedékem) számára értékesebb Saura, de ma sokan talán többre tartják Almodóvar. Bár ez is változhat, fordulhat, akár többször is. Mindenesetre a két jeles tanítvány minden különbségük ellenére majdnem mindig nagy női szerepekre épített (Almodóvar főleg indulásakor: *Asszonyok a teljes idegösszeomlás határán*, kiváló cím).

Saura, majd Almodóvar. És persze Marco Ferrerit sem szabad elfeledni. *A nagy zabálás* a legmaradandóbb filmje, de a félsikerei között mintha több Buñuel-hatás mutatkozna, nem mindig jótékonyan a saját, önálló és öntörvényű tehetségének javára. Vanak, talán lesznek más tanítványai is (mint ahogy például Hitchcocknak is, bár utóbbiak kevesebb sikerrel jártak, inkább epigonok.) Buñuel bevallott tanítványa a francia Bertrand Blier is, a szcenáriumot acélhúr-szakadásig rángató elbeszélésmódjával és fekete iróniájával.

Akárhogy is, talán maga a két mester, Buñuel és Hitchcock életművének mély, belső rokonsága az igazán tanulmányos; önálló tanulmányt igényelne párhuzamuk.

AZ ŐRÜLT ARCHIBALD

Buñuel mexikói korszakának egyik legjobb filmje a többi remekműve mellett kevésbé ismert *El. Férfi* hőse bejegyzett elmebeteg, (a féltékenység klinikai esetének mondják végül orvosai is) de az egész film a ravasz fordulataival, örületre „rájátszó” színészével bravúrosan imbolyog a szerepjáték és a klinikai örületség között. A néző a vetítés után sem tudja eldönteni. Mégis, teljesebb és árnyaltabb remekműnek látjuk – évtizedek múltán is – a már idézett *Archibald de la Cruz* bűnös életét. Archibald ugyanis „normális” – ahogyan azt a mindennapokban értjük. Buñuel azonban nem a mindennapok érzületének és elfogadott hiedelmeinek a rendezője. 1945 és 60 közötti, főként mexikói filmjeinek minden férfifőhőse mélyen abnormalis. Éles érdeklődéssel és leleménnyel figyeli őket alkotójuk: éljenek gazdag földbirtokosként, nagypolgárként, lakatlan szigeten, riválissal nőért harcolva, vagy őserdőben, Buñuel könyörtelenebb velük, mint a szintén nem baráti környezetük. Rejtett abnormalitásuk lelepleződik – de csak a figyelmes nézőnek. Majd két évtizedig úgy látszott, a férfilét és rejtett örület kizárólagos témája Buñuelnek.

„Még feljebb tekeri kétségeinket”

(Luis Buñuel:
Viridiana – Fernando Rey és Silvia Pinal)

Minden hőse Jago és Othello, akik, bár kisszerűbbek a klasszikusoknál, hibbantán mégis felkapaszkodnak saját létük fölé. Archibaldnál kevés kisszerűbb, teljes élethazugságban élő férfi-figura létezik, Buñuel azonban kihúzza mindenféle „lélekábrázoló” irodalmi hagyományból, és ijesztő szürrealista holdfényvel vonja be. Freudi iskolapélda volna, ha a rendező nem röhögne gúnyosan, és nem rántaná ki éles iróniával a freudizmusból is filmjét.

Felhúzható táncosnő-bábut látunk. A táncosnő forog, pereg, csilingelő hang hallik. Zenedobozban táncol. A zenedoboz gazdája: többszörös gyilkos. Archibald de la Cruznak hívják, Keresztes Arcsibáldnak. Gyerekkorában egy szép cselédlány zenedobozos játék táncosnőt adott a kezébe, de a kisfiú mérges volt rá, mert anyja helyett csak a cselédlány maradt vele játszótársul. A táncosnő forgott, a zene csilingelt a dobozból. És alighogy halálba kívánta, a szép cselédlány máris holtan rogyott le: hosszú combján végigfut a vércsík... kint forradalom dúl és golyó röpült a szobába. Valóságos golyó, melyet mintha a kisfiú gyilkos vágya teremtett volna meg. Ő legalább így érzi. A kisfiúból gyakorló örült lett. A hatvanas évek elejétől, az *Egy szobalány naplója*, majd

döntő módon *A nap szépe* megrendezésével fordul az életmű. Döntő fordulat: innentől nagy női hősei sokkal érdekesebbek férfi partnereiknél, és csak a *Viridiánában* megismert Don Fernando Rey marad velük egyenrangú, mindig hasonló szerepkörben. A fordulat okait nem kutatom, bár nyilván közrejátszott a *Viridiana* döntő nemzetközi sikere, s az, hogy innentől Buñuel ismét európai rendező, Európán kívül már nem dolgozik. Eddigi elsőrangú mexikói szcenaristája után ettől kezdve Jean-Claude Carrière személyében ugyancsak kiválónak bizonyuló állandó francia forgatókönyvírója marad. (Csak a spanyol klasszikus író, Galdóst átíró filmjéhez hívja társul – egyszeri kivételként – régi alkotótársát, Julio Alejandrót.)

VIRIDIANA SZŐKESÉGE

Hitchcock szőke hősnői bábok. Ez nem értékjelölés, hanem a rendező alap elképzelése a saját történetei számára kötelező nőalakjairól. Képzetele szerint a világot ilyen nők miatt érdemes élni, de félni is. Ő maga olyan magától értetődő módon magyarázza interjúiban, főleg a híres Truffaut-könyvben – hogy kétség alig férhet látásmódjához. Férfialakjai is bábok. Nincs lélektani „hitelesség” az ő mozijában, hiszen nem lélektani filme-





ket forgat: helyzeteket, állapotokat, a történetbe váratlanul belelökött, belekeveredő hősökkel/antihősökkel.

Buñuel mind szürrealista korszakában, mind közepes, majd remekművű mexikói filmjeiben még csak nem is közelít a „lélektani film” sémáihoz. Aki lélektani elmélyedést keres *A Nap szépében* (első Deneuve-filmje), hatalmasat téved. Freud alapvetés, talán igen, de a már száz éve hamisnak bizonyuló francia „lélektani regény” vagy színmű (mindkettő középkategóriák gyártására alkalmas polgári műfaj) – ebből semmi. A szürrealista mozgalom gyakorló teoretikusa, André Breton mély megvetéssel ír a „lélektani műfajokról”. Hitchcock aligha ismerte Bretont és lélektani regény ellenességét. Buñuel viszont jól és közelről ismerte, talán bátorította is. Lélektani motiválás? Tömjénfüstös módszer egy szürrealista ördögnek. Buñuel megmutatja, hogy a hagyományos lélektan indíttatásaival kiválóan tud másfelé kanyarodni, mint amerre elindul. A lélektani alaphelyzetet kiválóan rajzolja meg a film első részében – a Don Jaime remegő vágyát unokahúga iránt, e vágy parázssá fojtását, fellobogását, füstös elhalását: majdnem közönyösen. Ha erősebb volna a rendezői szem (a

„Rettegnek a nők hatalmától”

(Luis Buñuel:
A nap szépe –
Catherine Deneuve)

rendezőnek szíve nem lehet, csak „szeme”), akkor teljesen nevetséges volna az „öreg”, így – kellő távolságtartással viszont nem az: esendő, de nagyszabású, mint valami valódi páncélatot testéről (és jégpáncélt szívéről) ledobó Don Quijote.

A Buñuel-hősök rettegnek a nők hatalmától. Hitchcock *Vertigójában*, talán ez a legbuñuelibb filmje: a sémák dobozából kilépett hős tériszonyban szenved, ugyanakkor elegáns, és hódító. Ijedve látjuk azonban: elfojtva, titkon a nőktől is fél. Pedig Hitchcocknál a filmjei felszínén (első síkján) mindig a férfi a parancsoló, legyen bár gonosz gazember, vagy életmentő (*Madarak*). Elegáns férfinőket páruj, a Szőke Nő csak segíteni tudja, olykor nagy leleménnyel (*Hátsó udvar*). Hitchcocknál majdnem mindig alapmotívum, hogy hősnője retteg (olykor, mint a *Rebeccában* egy másik, parancsoló nőtől), de főként a világtól, a pénz- és megbecsülés-hiánytól, társadalmi kényszerszereptől (*Psycho*). Párhuzamot keresünk, de ellentétpárt látunk: Buñuel hősnői látszólag nagyon ellentétesen élik meg ugyanezt a féltelmetes külvilágot. Az *Egy szobalány naplójában* Célestine szembeszáll a gyalázatos férfitársadalommal, saját

(nem feddhetetlen, sőt szintén gyalázatos) eszközeivel megleckézteti a férfiakat, felülkerekedik rajtuk. Hitch ilyen hősnőt nem akart, nem tudott volna ábrázolni. Viridianát sem, aki ártatlan-tudatlan passzivitásából kitörve kétszer is a kijelölt áldozatból nemcsak véletlenül, hanem tudatosan küzdve lesz önálló, még ha végső „beilleszkedését” Buñuel villanásnyi iróniával színezi. A *Viridiana* és ikerfilmje, a *Tristana* azzal tűnik ki az egész életműből, mennyire távol áll mindkettőtől a moralizálás, az erkölcsi példázatnak még árnyéka is hiányzik. A *Viridianának* csak a hosszabb, második részének hőse nő, az első rövidebb rész majdnem önálló film a filmben: ez a saját kéjencségének démonaival viaskodó, és öngyilkossággal bűnhődő Don Jaime kéj- és halálfutama. Itt találta meg az erkölcsileg szinte megítélhetetlen, alapvetően kétarcú, ellentmondásos főhős típusát? Nem, hiszen már régebbi mexikói filmjeinek legjobbjai is azért kiválóak, mert nem tudjuk besorolni a „rossz és jó” kategóriájába egyiket sem. Afféle színeváltozást látunk, a gonosz nem az, a jó nem az. Vagy épp nincs döntő fordulat, csak lappang főszereplők jósága-gonoszsága. (Hitchcock híres *Notorious*ának alapállása ilyen, a csapdába ejtett Ingrid Bergman, és szerep

szerinti férje „gyilkos vagy áldozat?“, egy aligha megoldható egérfogóban. Majd minden Hitchcock filmben felcserélhető a gyilkos és áldozat, ezzel tör ki a bűnfilm addigi minden sémájából.

Buñuelnél nem egyszerűen a felcserélhetőségről van szó. A spanyol mester még feljebb tekeri kétségeinket a bűnfilm néző-beccsapó (néző-hintázta-tó) bizonytalanság-fokánál. Nála nem a műfaji filmek bravúros tökélye vagy bravúros megújítása az eredmény. Buñuel följebb jár, (a nála mindig fenyegető) égbolt nyitottságában. Legtisztábban idealista mexikói hőse, a jósággal országgáró, részben áldozat *Nazarin* (Jézus mai, világba kergetett utódja) nagy tragédiás bajokat okoz Nincs tizenkét tanítványa, csak „rossz jósága van” – rossz, holott jó ember. Bűnös vagy áldozat? Hitchcock, miként Buñuel nézőinek – a rendező szándékával teljesen megegyezve –, nem a bűntett a fontos; a Jó vagy Rossz kancsalul festett egekbe néz. A vén kéjenc Don jó vagy rossz ember? A képzeletben megerőszkolt és megalázott Viridiana talán akkor válik felnőtté, amikor ez már nem érdekli, elfogadja, tudomásul veszi, sem felmenteni vagy elítélni, sem megbocsátani nem akarja. Bezárult fiatal apácacajölt élete, nem is emlékszik rá. Feljebb kerül addigi önmagánál. Nem „erkölcsileg” és nem is „lélektani folyamatként”. Nem, Viridiana sem lesz „példaadóan jó”. Nincs hagyományos, lélektanilag motiválva. A néző viszont akkor nézi nyitott szemmel, ha nem akar itélkezni, mint az iskolában, vagy a kötelező olvasmányok „tanulság” rovatában.

Ikerfilm-beli nővére, Tristana erkölcsi áldozatból végül valódi hóhér lesz, de a néző itt sem egészen biztos Buñuel ítéletében. Talán „nincs ítélet”. Egyáltalában nem illik a tapasztalatlan és naiv fiatal lány sémájába, sem a gonosz, bácsikáját-férfjét érzéketlenül halálba küldő „gonosz nő” sémájába. Hitchcock minden ártatlan „fiatal-lány” figurájánál ártatlanabb, és egyúttal minden „gonosz nő” sémájánál gonoszabb. (Akkor mégis miért értjük meg? – kérdeznénk halkán.)

TRISTANA ÉS A VÉGZET ASSZONYAI

Itt azért meg kell állnunk. A *Viridiana* (esztétikai értelemben, filmi megvalósításában) tökéletes női főhősét az ismert mexikói színésznő, Silvia Pinal játszotta, Az *Öldöklő angyal* egyik szöke

kimérája – megszokott módon kiválóan. Catherine Deneuve pályájának addigi legnagyobb alakítását első „Buñuel-filmjében” nyújtja (*A nap szépe*). Nem „akadémikus” inkább játékos kérdésnek szánom, képzelet-vizsgának.

Vajon Catherine Deneuve el tudta volna játszani Hitchcock bármely főszerepét? Tehetségével bizonyára igen, és persze tud hideg lenni, hideg-szöke, ahogy Hitch áhította hősnőit, de mivel sokkal több, sokkal gazdagabb és árnyaltabb színésznő, más, gazdagabb játéka hivatott. (Ingrid Bergman is csak Hitchcock-szereplése után, később, Rossellini irányításával lett „önálló”.)

A meglepően klasszikus, hagyományos szerkezetű és formanyelvű *Tristana*hoz tökéletes választás Catherine Deneuve. Nyugodt, titkait rejtő szabályos szépség. *A nap szépe*ben kétkedő, tépett mivoltában majdnem vakítóan szöke, itt már finoman világosbarna. (Nem irodalmi szöveg, nem ahogyan az olvasó színezi. A képernyőn ez döntően fontos, a „fotó-dokumentum zarnoki törvénye” – mondja André Bazin). Az ártatlan Tristana ugyanúgy nagybátyja hatalmába kerül, mint egykor az apácacajölt. Ártatlansága szintén Viridiana jószágát példázza. Vagy mégsem? Mégsem bizony: látszólagos szép szabályossága bonyolultabbá bomlik. Értelmesebb, sorsán gondolkodó, sőt gyanakvó nő. Mintha valamiféle gonoszság felé hajlana, hamarosan minden váratlan lesz vele kapcsolatban. Hallatlanul nehéz színészi szerep. A hagyományos formanyelvű és történetmondó film alcájaja alatt ravasz örvények kavarnak. Hagományos romantikus filmben nem térhetne vissza fiatal szerelmétől bácsikájához, és semmiféle fordulatok után sem vághatnak le a lábát – legfeljebb egy vadul zokogtató melodramában. Hitchcock „harsányan remegő” gratulációja annak is szól, hogy Buñuel megvalósíthatta olyan titkos vágyát, melyet maga a filmjeiben igazán bátor angol/amerikai sohasem merészelt. Mindketten kitörtek mindenféle melodramatikussá zánernél. Egy könnycseppet sem látunk, senkinél, sehol.

A *Tristana* búcsú a szürrealista álombetétektől is. Éppen egy nagyszerű, szürreális álomjelenettel. Gyámjából bácsikája-férje halott. De még életében himbálózó harangként látta a férfi levágot fejét. Ez az utolsó álomjelenet az egész életműben. *A nap szépe* óta egy-

egy lidérces vagy szokatlan jelenetben nem válik el a „realitás” a víziótól. Nincs külön valóság és képzelet.

A vágy titokzatos tárgya jó példa erre. (A cím a rendező Összes Műveinek is címe lehetne.) Mint minden néző, talán, aki nem látta is, tudja: két színésznő játssza jelenetről-jelenetre váltakozva a női főhőst, Conchitát. Azt példázza a választás: a Nő egyszemélyben ördög és angyal. Másik rendezőnél keressünk egyszerűbb tanulságot. A Mesternél kicsit árnyaltabb, bonyodalmasabb mindez. A két lány nemigen válik két ellentétes lényre. Egyikük sem csak gonosz és csak jó. Egyikük sem áldozat vagy ítéletvégrehajtó. A férfival, egymással, és talán a rendezővel is felelő jeleneteik során a nézőnek kell megteremtenie a bonyolultan árnyalt hősnőt. Így értjük meg a parancsoló és kijátszott férfit is.

Angela Molina, a provokátor, anarchista csoportokkal (talán) összejátszó, erotikusan „spanyol” lány ugyanolyan szerelmi kínokat okoz idős szeretőjének, Don Lopénak, mind a hideg benyomást keltő, mindenestre polgáribb, tartózkodóbb viselkedésű másik „fele”, Carole Bouquet. A megcsalás, a vonzás és az elutasítás jeges-forró fürdőjében nem a közhelyes „kétarcú nőiség”, hanem a nőiség megfoghatatlan száz színű öntörvényűsége lobog. Viselkedésük motívumait, titkukat lélektani magyarázat nem oldja, a húszas évek szürrealizmusának szépségét a külvilág ostobaságával az ő szabálytalan létük ötvözi, keveri, őrzi tovább. Lehet, hogy mindez csak Don Lope mazochista képzeletében létezik? A ketté vált fiktív páros („spanyol proletár” és „francia polgár”), a férfigyötrő menyasszonyok állandóan ellentmondanak és feleselnek nemcsak a Donnal, hanem önmagukkal is. Talán maga az Alkotó (Isten és Buñuel) sem fejtheti meg rejtélyüket.

A *Viridiana* óta már nem megvetésre méltó fél-elmebeteg gonoszok Buñuel férfialakjai. Nyilván jótékony szerepe van e változásban a nagy színésszé épp ezekben a filmekben emelkedő Fernando Reynek. Szörnyű (és tragikomikus) egymást gyakran megalázó kalandjaik után a férfi és a nő továbbra is mindenre elszántan mennek egymás mellett a nem veszélytelen sétán: ezzel a képpel búcsúzunk a Vágy titokzatos tárgyától. •

KELJ FEL, BUÑUEL!

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

„EGY MESTER SOHA NEM HAL MEG.” BUÑUEL FRANCIA FORGATÓKÖNYVÍRÓJA SZÁMOS INTERJÚBAN EMLÉKEZETT VISSZA DON LUISRA, EZEKBŐL VÁLOGATTUNK.

▲ film- és színházművészet gazdag életművű, sokarcú mestere, az idén februárban elhunyt, – seregnyi kivételes rendezővel együtt dolgozó – forgatókönyvíró, dramaturg, író, Jean-Claude Carrière 20 éven át Buñuel legkedvesebb alkotótársa volt.

1963-ban, a Cannes-i Filmfesztivál alatt Buñuel olyan fiatal forgatókönyvírórt keresett, aki jól ismeri a francia vidéket. Elmentem hozzá a Montfleury Hotelbe. Legelső kérdése, amit mélyen a szemembe nézve nekem szegezett, ez volt: „Szereti ön a bort?”. Amikor elmondtam neki, hogy nem csak, hogy szeretem, de dél-francia bortermelő családból származom, az arca felderült, és nekiálltunk inni.

Persze, készültem is, mert tudtam, hogy az *Egy szobalány naplója* adaptációjáról lenne szó. Ebéd közben sok mindenről beszélgettünk, többek között arról a két filmről is, amit addigra leforgattam: egy – Jacques Tati asszisztensével – Pierre Étaix-vel készült komédiáról és az állatok szexuális életéről szóló dokumentumfilm-memről. És micsoda véletlen: mind a kettő nagyon érdekelte. (Tati nevére felcsillant a szeme. Az állatok meg..... Kevesen tudják, hogy kitűnő rovartanász volt. Ha meglátott egy bogarat, azonnal mondta a latin nevét.) Egy hét múlva a producer szólt, hogy Buñuel engem választott és Madridba kell mennem dolgozni. Egy ócska, lestrapált kocsival indultam útnak, és persze akkor még egy kukkot sem tudtam spanyolul, viszont a Pireneusokban az országúton összeakadtam három seminaristával, akik Madridba tartottak, így elvittem őket. Egész úton latinul beszélgettünk.

Luis számára a forgatókönyvírás az élet maga. És ha valakivel együtt ír, együtt is él; mint egy pár, akik teljesen

megosztják egymással az életük történéseit. Buñuellel dolgozni tehát annyi, mint teljes elzártágban együtt élni vele valami félreeső, gyönyörű, magányos helyen, a Paular de Madrid monostorban, vagy a cazorlai vendégházban. Szigorúan kettesben, feleséged, gyerekeid és a barátaid nélkül. Hosszú-hosszú heteken át, hat-hét-nyolc héten keresztül, csakis kettesben, a legteljesebb koncentrációban. Még az étkezések alatt is: kizárólag ketten. Éppen számoltam, legalább kétezerszer ültem vele négyszemközt evés közben – többször, mint jó néhány komoly kapcsolatban élő pár – hogy eljuthassunk a felfokozott koncentrációig, hogy másra se gondoljunk a reggelitől kezdve a vacsoráig, csak a forgatókönyvre. A munka abból állt, hogy három-három órát dolgoztunk közösen reggel meg délután, mindig az én szobámban. Lejátszottuk a jeleneteket, improvizáltunk, hozzáírtunk. Volt, hogy egy regényből, volt, hogy „eredeti” ötletből indultunk ki. Aztán én éjjel megírtam a jelenetek első verzióját, amit másnap megbeszéltünk.

Alapvetése volt, hogy a képzelet ugyanúgy edzeni kell, mint az izmokat. Erre gyakorlatai is voltak. Az egyik, hogy minden reggel elmeséltük egymásnak az éjszakai álmainkat. Ha nem emlékeztem rájuk, ki kellett találnom egy történetet.

Egy-egy ilyen elvonulásból soha nem lett kész forgatókönyv. Kétszer még az is megtörtént, hogy 8-10 napnyi bezárkozás után az égvilágon semmire sem jutottunk. Aztán volt olyan is, mint a *Burzoázia diszkrét bája* esetén, amikor két-három hónapos megszakításokkal ötször írtuk át a teljes forgatókönyvet, elejétől a végéig, két egész éven át. Számára ez a közös munka volt a lényeg; és az utána következő szünet. Ő visszament Mexikóba, én Párizsba, és közben minden

ott dolgozott bennünk, láthatatlanul. Én egy másik rendezőnek írtam, ő mexikói szobájában meditált egy száraz martini mellett és közben észrevétlenül folyt a munka. Mire újra találkoztunk, már egész más ötleteink voltak, más megoldásaink, máshonnan közelítettünk a könyvhöz.

Ez a tudatalatti munkára hagyatkozás Buñueltól jött; ez az egyik, amit tőle tanultam. Például egy Velázquez- vagy Goya festményen vannak olyan részletek, amik látszanak és vannak, amik nem.



És amik nem látszanak, legalább olyan fontosak, mint amik igen. Buñuel számára a film nem csak a látható, hanem a lát-hatatlan (dolgo) művésze.

Buñuel spanyolul szeretett élni. Minde- nekfelett. Lehetett bármi, evés, séta, vagy beszélgetés: ő mindezt – illetve mindent – mindig kizárólag spanyolul. Itt-ott egy- egy francia mondat, de valójában – Spa- nyolországban is, Mexikóban is – mindig a hagyományából szeretett dolgozni.

Ő a forgatókönyvíró-váltástól függet- len, saját, belső fejlődésen ment át, 60 évesen teljesen más volt, mint 30 évesen. Az *öldöklő angyallal* váltott. Ro- bert Benayoun, francia kritikus, Buñuel barátja „szelíd provokátorról” beszél, a társadalom másfajta provokálásáról, mint szürrealista korszakában. Itt már nem olyan agresszív, finomabb eszkö- zökkel, több iróniával, több humorral dolgozik. Valamikor a 60-as években Buñuel és André Breton egyszer össze- találkozott, mire a költő váratlanul sírva fakadt. „Mi baj van?” – kérdezte tőle. „Luis – válaszolt Breton – ma már senkit

nem lehet megbotránkoztatni.” Ausch- witz, a második világháború és Hirosi- ma után a szürrealista botránykeltés már gyermeknek tűnt.

Nehéz lenne megmondanom, melyik közös filmünkkel vagyok a leginkább elégedett. Képtelenség. Mindegyikkel és egyikkel sem. A legutolsón, *A vágy ti- tokzatos tárgyán* viszont mindig nagyon meghatódom. Olyasmik vannak ben- ne, amiket maga Buñuel is mondhatott volna. Amikor Fernando Rey megszólal, mintha csak őt hallanám.

Ezer alapvető dolgot tanultam tőle, most vegyünk csak kettőt: az első, hogy a kép- zelet világa határtalan. (Az övé valóban az volt.) Tehát, hogy itt, ebben a valóságos szobában, két-három motívumból kiin- dulva millió történetet tudunk kitalálni. A „végtelen tér” – ahogy Donoso mondja egy könyvében. De – Dalí „kritikai paranoia”-elméle- te szerint is – fontos, hogy a képzetnek határt tud- junk szabni. A képzelőerő és a képesség, amivel azt

kordában tartod: egyaránt nélkülözhetet- len. Önmagában egyik sem elég, vegyite- ni kell őket. Számomra – és ezt Truffaut is mondta – Buñuel igazi varázsa a féken tartott képzelet. A másik, hogy Luis szerint az ember képzelete mindig ártatlan. Nem bűnös; a szándék önmagában nem bűn. A mi katolikus neveltetésünk szerint, ha bűnre gondolsz, vétkezel. Nem súlyosan, de mégis: szándékosan vétkezel. Buñuel szerint egy jó forgatókönyvírónak min- dennap meg kell ölnie az apját, meg kell erőszakolnia az anyját, és el kell árulnia a hazáját; ha nem teszi, nem jó forgató- könyvíró (illetve regény- vagy drámaíró). A végén még felpuhul és oda jut, hogy gyógyteákat szürcsölget.

A csönd: a munka része. Vannak emberek, akik csak beszélnek, beszélnek, beszél- nek és nem mondanak semmit... Luis- sal mindig hosszú csöndjeink voltak. Évszázados csöndek.

Buñuel nem szerette, ha Goyá- val hasonlítják össze, ami pe- dig gyakran megtörtént, hisz mégiscsak két aragóniáról, két

„Egy süket ember tekintete”

(Luis Buñuel: Egy szobalány naplója – Jeanne Moreau)





süketről és – ahogy Buñuel mindig hozzátette – két franciabarátról volt szó. Ő mutat- ta nekem először a „fekete festményeket” a Pradóban,

és hát tudjuk, hogy élete első, fiatalkori forgatókönyvét Goyáról írta. Szerintem Goya a spanyol kultúrtörténetben jóval több, mint festő. Kivételesen éles szem, egyedülálló, páratlan tanú, gyakorlatilag elszigetelt jelenség a spanyol festészet történetében. Mert mi is van Goya és Picasso között? Érdekes, kitűnő festők, de akkora formátum, mint Goya, egy sem akad. Másrészt meg, ami a XX. század elején Lorca, Dalí és Buñuel kollégiumi találkozásával létrejött, az talán az egész spanyol kultúrtörténet legfényesebb pillanata. Nem látok még egy ilyen horderejű történetet, ami ehhez az elképesztő véletlenhez lenne fogható.

Két-három nagyon éles képet őrzök róla. Az egyik, ahogy mexikói házának bárjában – aminek falán a teljes párizsi metróhálózat térképe – Buñuelonit készít. (Saját koktéltját, ami 3 rész gin, 2 rész Carpano Punt e Mes, 1 rész édes Cinzano, jég, narancskarika és egy szem cseresznye.) A boldogság pillanata. Erre vár reggel óta. És itt van, eljött a perc: végre a barátaival beszélgethet, Tristana

„A költő váratlanul sírva fakadt”

(Luis Buñuel:
A szabadság fantomja)

A másik kép Don Luisról, ami erősen megragadt bennem: ahogy Spanyolország vagy Mexikó útjain gyalogol. Minden nap járnia kellett egyet, egyedül. A gyalogló Don Luis – üzleti problémái miatt végül – enyhén előrebiccent fejjel: egy végtelenül magányos ember alakja. Ez a két ellentétes kép, egyrészt az elragadóan kedves, mosolygós, sziporkázó humorú társasági, másrészt a magányos emberé teljesen belém ivódott, minden részletében fel tudom idézni. Keveset beszélnek a nagylelkűségéről, pedig jóságos, önzetlen ember volt.

Nem tudom elfelejteni a szemét, a tekintetét, hiszen húsz éven át ültem vele szemben, ő meg nézett: a híres szemével. Az áttetszőség e különös állapotában semmit nem tudtál elrejtetni. Ebbe az érzésbe egy kis félelem is vegyült, ugyanakkor biztosságot is adott, mert nem volt miért hazudni, fals dolgokat mesélni, mivel ő mindent tudott és mindent látott. Egy süket ember tekintete. Kitörőhetteetlen.

nevű kutyájával az ölében. Mélyen belém vésődött ez a kép: Buñuel energiája, kisugárzása, mindent betöltő mosolya, humora.

Azokból az időkből egy atlétai szigorral vitt kemény élet emléke rajzolódik ki, mert hogy ott ülsz Buñuella szemben, aki veleszületett jósága ellenére sem csupán azért hívott, hogy jól érezd magad, vagy hogy elnéző legyen veled szemben, az mégiscsak egyfajta kihívás elfogadása volt. Maximális és állandó készenlételetet jelentett, mindig a legjobb formátat kellett nyújtjanod, mert ha nem, az pillanatok alatt kiderült.

De ebben az emlékbem ott a kivételes, semmihez sem fogható találkozás: ahogy ez a spanyol gránittömb napról-napra megnyílt előttem, s ezalatt – egészen az utolsó pillanatig – mindig más, mindig változó, ezerféle tájat volt módomban felfedezni benne.

Ha Buñuelre gondolok (ami minden nap, sőt napjában többször is megtörténik), újra és újra csak azt látom, hogy ő az én számomra olyan mester és olyan ember volt, aki a halála után is, a munkámra és az életemre is folyamatosan nagy hatással van. Egy mester soha nem hal meg. Hatalmas segítség tudnom, hogy volt egy ember, aki az életemet – mind a mai napig – alakítja.

ÖSSZEÁLLÍTOTTA ÉS FORDÍTOTTA:
BÁCSVÁRI KORNÉLIA

BUÑUEL ÚJRAFORGATVA

PALOTAI JÁNOS
FÖLD KENYÉR NÉLKÜL / BUÑUEL A TEKNŐSÖK LABIRINTUSÁBAN

A SZOCIOFILMES BUÑUEL A SZÜRREALIS VALÓSÁGOT DOKUMENTÁLTA.

Luis Buñuel, a Franciaországban készült *Andalúziai kutya* (1928-29), és az *Aranykor* (1930) után Spanyolországban forgatta a *Föld kenyér nélkül*. (*Las Hurdes. Tierra sin pan*, 1933)

Buñuel az *Utolsó leheletem* című memoárjában így ír a film keletkezéséről: „Van Extremadurában Cáceres és Salamanca között egy olyan elhagyott, hegyes vidék, ahol csak szikla van, hanga meg kecské: Las Hurdes. Ezen a magasföldön annak idején az inkvizíció elől menekülő zsidók és haramiák éltek. Olvastam arról a vidékről egy tanulmányt, a Madridi Francia Intézet igazgatója, Maurice Legendre írta. Az írás rendkívüli módon felkeltette az érdeklődésemet. Egyszer aztán Zaragozában arról beszélgettünk Rafael Sánchez Ventura barátommal és az anarchista Ramón Acínal, hogy dokumentumfilmet kellene forgatni a Las Hurdes-ről. Ramón Acín egyszer csak azt mondta: Ide figyelj, ha megütöm a főnyereményt, fizetem a filmedet. Két hónap múlva nyert a lottón, nem ütötte meg ugyan

a főnyereményt, de azért elég sokat nyert. Megtartotta a szavát.”

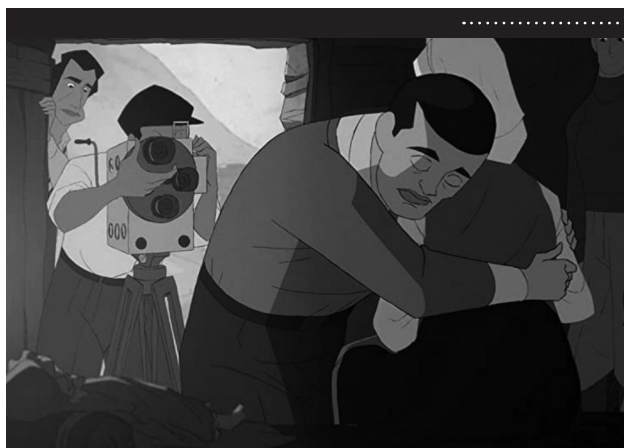
Az idézett emlékirat adott keretet Salvador Simó animációs filmjének: a *Buñuel a teknősök labirintusában* (*Buñuel en el laberinto de las tortugas*, 2018) amelyben az eredeti jelenetek és a forgatáshoz kötődő történetek is szerepelnek. (Simo filmjét a 17. Anilogue Nemzetközi Animációs Filmfesztiválon vetítették, közönségdíjat kapott.)

A rajzilm prológusában egy társaság vitatkozik a művészetről. Ilyen mondatok röpködnek: „A gondolkodásra és az érzelmekre kell hatnia, nem a kapitalizmus „kenyeret és cirkuszt” igényét szolgálni.” „A szürrealizmus célja, hogy provokatív legyen, senki ne legyen közömbös. Nem válthatod meg a világot mentális maszturbálással. „Ha nem érhető, mi a haszna?” „Beszivárog a tudatalattiba. Úgy változtatja meg a világot, hogy az észre sem veszi.” „Van, ami akkor sem működik, mert a fasizmus egyre erősebb”. A résztvevők kérdéseire abban a jelenetben látjuk a választ, amely felidézi az *Aranykor* vetítését. A film megosztja a nézőket. Egyesek lelkesen kiabálnak, mások fújolnak, és a mozin kívül is ellenségesek Buñuellel szemben. Ebben a helyzetben találkozik Eli Lotar fotóssal, akitől megkapja Legendre hurokról írt könyvét. Buñuel megragadják az olvasottak. A hurok sorsának bemutatásával a nyomorgókon akar segíteni, miközben ő is éhez: ebből adódó delíriumában a párizsi utcán Dalí elefántjait „látja” vonulni.

A film követi a rendező útját Acínhoz, aki tényleg beszáll

lottónyereményével a forgatásba, sőt vállalja a film producere szerepét is. Sikerül megszerezni Lotart operatőrnek, Pierre Uniket asszisztensnek. Először La Albercában forgatnak, ami táncairól és a kakasfejek levágásáról, a fiúk felnőtté avatásának rítusáról híres. A jelenet rekonstruálása a dokumentumfilm tradíciókat követi, ami meglehetősen újszerű az animációs filmben. Itt azonban több jelenetben is érvényesül. A kakasfejeket egy helybeli idős férfi vágja le, de később Buñuel is részt vesz a rítusokban: ő lövi le a zuhanó kecskét a La Cañada Seca-i szikláról, ő köti meg a kast hordozó szamarat, hogy elpusztíthatassák a méhek. Később egy nagyon szegény vidéken, Altasban folytatják. Az ott élők nincstelenek, csak árva gyerekek gondozásáért kapnak pénzt a rodrigói árvaháztól. Van olyan település, ahol temető sincs, így temetni sem lehet. A filmesek szállása az elhagyott Las Batuecas kolostor. Innen mennek Martillandraba, ahol a falu apró házainak teteje a teknős páncéljához hasonlít, innen a film címe. Itt jelenik meg először a halál motívuma, egy súlyosan beteg gyerek képében. A szürrealizmus klasszikus elemeként Buñuel találkozik a filmben a halállal, és vitába száll vele. Ennek során látjuk, ahogy a fiatal arc ráncossá válik, de végül a Halálnak nem kell a rendező. Salvador Simo azt is dokumentálja, hogy az akkor bemutatott kópiáról levették az anarchista Ramón Acín nevét. A Franco-rendszer betiltotta a dokumentumfilmet, így a producer neve csak 1960-ban kerülhetett vissza a szerzők listájára. Buñuel filmjeinek sorsa jól mutatja az adott kor ideológiai korlátait. A tilalomfák jelezték: ne a társadalmat ábrázolják, hanem azt, amit az uralkodó ideológia megengedett.

Buñuel egykori szociográfiai érdeklődése Salvador Simó rajzfilmjét is jellemzi. A *Föld kenyér nélkül* keletkezéstörténete mellett az egymástól végletesen különböző társadalmi csoportok és kultúrák közötti kommunikációs közeledés lehetőségét és kényszerét is bemutatta. Módszere, az eredeti, fotografált kép és a rajzolt másolat az „akkor” és „most” – a múlt jelenbe illesztése – az időnyomatokat egyesíti. Salvador Simó filmjének aktualitását nemcsak a Buñuel-évforduló adja, hanem a velünk élő és növekvő szegénység világlétsége is. •



DÁRDAY ISTVÁN

A naplóíró könyörtelen megsemmisülése

2. RÉSZ

DÁRDAY ISTVÁN A SZOCIográfiai és KRITIKUS SZEMléLETŰ BUDAPESTI ISKOLA VEZÉR-EGYÉNiséGE, A TÁRSULÁS STÚDIÓ ALAPÍTÓJA. NAPLÓJA RÉSZLETEIBŐL A TÜKRÖZŐDÉSEK (1998) BÜROKRATIKUS AKADÁLYOKBA ÜTKÖZŐ LÉTREJÖTTÉT KÖVETHETJÜK.

1997 ÁPRILIS 5. SZOMBAT

A lakóbusz a Lido végében áll, a kert mellett, ahonnan kiűzött az egyik fivér, a másik kettő ellenében, akik bérbe adták volna a kertet, a forgatás idejére. A kert kopár, alig van benne fa, mégis szent hely, ahol a gondolatok önmaguktól megszületnek, olyan terület, ahol nyilvánvalóvá válnak a bizonyosságok, melyek csak a kétkedőnek tárják fel magukat. A látszatok mögött van a lényeg: az emberiség, hogy ronda mocskát elrejtse, maga elé tolja a látszatokat. Ennek feltárása lehet a Karnevál. AGIP kontra Velence. Ez egy igazi film. Az UNESCO-figura arcrándulása is erről szól, mikor Velence süllyedésének valódi okairól próbálom faggatni. Éles mondat a beszélgetésben-melyet B. fordít. A kérdés: elbírná-e még tartani magát Velence vagy elveszti függetlenségét? Kint tők sötét van. Szédülök, enyhén fáj a fejem s a nyakam, a gyomromban hatalmas massa feszít. Nem tudok eljutni a tiszta gondolat állapotába. „Ép testben, ép lélek”. A munkavégzés elengedhetetlen feltétele a totálisan ép test. Agonizál a szellem.

Nyilvánvaló, hogy mint annyi filmünket, a *Nevelésügyi sorozatot*, a *Nyugattól-keletrét*, a Velence-filmet is csak „nomád” módon lehet megcsinálni. Ragaszkodni kell a „manufakturális” módszerekhez, semmit nem bérelni, senkitől sem függeni. Munkásszálásokon, lakóbuszban lakni stb. Az uralkodó film készítési módszerek pillanatok alatt rengeteg pénzt nyelnek el. Ez az öt nap terepszemle is rengeteg pénzbe kerül. A kérdés, hogy ez alatt, a nomád alapozás történik-e meg vagy belecúsuzunk a profizmus szá-

munkra járhatatlan, bumerángo-kkal fel-
ékesített, csalóka, skanzen világába.

A Velence-filmhez való viszonyom bennem állandó változó folyamat.

Egymásra rakódva összekeverednek a különböző időszakok, a rengeteg eltelt év, a rengetegfajta utazás, a sok-sok ember, s az a fellengzős bizonytalanság, ami szinte kezdettől fogva körül lengte ezt a fantomprodukción, ami szinte irreálissá tette az egész elképzelés kivitelezését.

Ennek a filmnek soha nem volt realitása.

Ez a film teljesen valószínűtlen s készülésének minden újabb mozzanata megrökönyödést vált ki még belőlem is, szinte azt mondatnám, hogy már-már saját akaratom ellenére készül, semmilyen feltétel nincs meg ahhoz, hogy az ember azt mondhasa magának vagy másnak: – forgatunk egy filmet Velenceben, New-Yorkban – pár hónap múlva befejezzük.

1997 ÁPRILIS 26. SZOMBAT

Hosszú hetek után, hétfőn szétküldték a leveleket, de előbb már telefonon megtudhattuk, hogy sem a stúdió, sem a Velence-film nem kapott egyetlen fillér támogatást. Lemondom a májusra New Yorkban előkészített forgatást.

Reggel nyolckor van egy Kóhalmi-találkozó az Alfa TV-vel kapcsolatban. Természetesen adódik, hogy a Velence-anyagból néhány snittet megmutatok neki videón. A képek felvillanyozzák, még aznap este keres mobilon, s ígéretet tesz, hogy részt vesz a döntés megfordításában. Velence, amitől félni kell, nem annyira a filmben, mint az életben okoz-

za a végletesnél végletesebb helyzeteket, merő kalandorság az egész, vakmerő lélekugratás, vad hajsza fél méterrel a víz fölött. Igazi 20. századvégi műalkotás. Velencét nem mindenáron, hanem mindenképpen.

1997 MÁJUS 4. VASÁRNAP

A malomban, szemben a tónak ázott gödörrel. Ha víz lesz benne, meditatív-vá válik ismét a hely, így kicsit ijesztő. A kuratóriumi döntés lényegét muszáj összefoglalni, sőt valószínű, hogy itt nincs helye a taktikázásnak. A Csernobil Alapítvánnyal való találkozás bennem furcsa gondolatokat indított el - talán alaptalan - mégis olyan horderejű az ügy, ami szintén belejátszhat ebbe a teljes elzárkózásba, ami a Velence-filmet körülvéveszi.

1997 AUGUSZTUS 16. SZOMBAT LIDO

Soha annyi írott anyag egyik filmünkhöz sem készült, mint a Velencehez. Ennek oka bizonyára a korábbi időkhöz képest mérhetetlenül megnövekedett pénzszerzési gyakorlatban keresendő, de mindez csak féligazság maradna, ha nem esne szó a vállalkozás rendkívüliségéről. A 60-as és 70-es években sem volt könnyű szabálytalan művekkel foglalkozni, a 90-es évekre azonban a forgatókönyv, oly mértékben mindenek az alapjává vált, hogy már-már egyedi kritérium: mit mutat a forgatókönyv. Lényegében ez a verbális diktatúra tökéletesen filmellenes...

A Velence-film címe korábban, *A tőke reinkarnációja* volt, majd *Tükröződések* lett a címe, utalva a film egyik nagyon lényeges képi vonatkozására, mely első pillanatban csak formai kérdésnek fog tűnni, alaposabban szemügyre véve a kérdést, azonban kiderül, hogy az egész mű filozófiájával összefüggő kérdésről van szó.

1997 OKTÓBER 9. CSÜTÖRTÖK

Az utazás úgy indul, ahogy kell. Alig érünk fel K.-val a szerpentin feléig, mikor rángatni kezd a Golf s egy pillanat múlva le is áll. K. azt mondja, szoltam este, hogy nincs üzemanyag, de nem reagáltál, tudod, hogy pénzért sosem könyörgök. Ez a vita még így is – üres tankkal, a repülőgép indulása előtt egy órával a hegy tetjén – roppant humoros. K. buszra akar ülni. egyet tudok: az nem más, mint a végzet. Ráadom a Golfra a gyújtást, s méterről-méterre elvergődöm a Budakeszi

út elágazásához. Káromkodó manusok minden irányból, kikanyarodunk a főútra, innen még ötven méter kinszenvedés, aztán a lejtőn suhanunk, mint körülötünk a teletankosok. Már jóval a Szép Ilonka előtt, látom a dugót, ha elengedem a lendületet, passzé. Ráfordulok a villamossínre. K. ilyenkor kiabálna, most szólni sem mer, az első lejárátnál visszamegyek az útra, ilyen szerencse tízévenként, ha előfordul. Épp elférek a pirosban álló kocsisor két autója között, lehúzó a szembe jövők és a várakozók mellett a Hűvösvölgyi útra, s besorolok az ott haladók közé. Ritka mázli az egész, de gyengül a lendület, mert itt már enyhe emelkedőn haladunk, ráadom a gyújtást, kettőt-hármat még ránt a motor – ez pont elég, hogy átfordulva beguruljak a Shell-kúthoz.

Nem nagyon van időnk a hajmeresztő ügy részleteiről beszélni. K. tankol én meg megyek a Budagyöngyébe a pénzváltóhoz, ahol Czenczék már kikapadva várnak.

Így indul az utazás a New York-i forgatásra, amit februárban terepszemléztünk, májusra megszerveztünk, aztán a játékfilm kuratóriumi döntés miatt elhalasztottunk, hogy most négy hónap elteltével – ami alatt a kuratórium szempontjából semmi sem történt

– mégis megszavazzák a filmre a pénzt, s ezzel az ellentmondásokba belezavarodott döntéshozatallal nem csináltak mást, mint kárt és fölösleges kiadásokat. A New York-i tempót ismerve a februári terepszemle már idejétmúlt, nekünk a százjűnk kicsit „bűdös”, az eltelt idő alatt pedig rengeteg kényszerlépés miatt sok pénzt dobtunk ki az ablakon fölöslegesen. Ha egy produkció kettyeg, hiába áll, pénzbe kerül.

1997 NOVEMBER 17. HÉTFŐ

Elsodort az idő.

Nemhogy elsodort, épphogy csak meg nem semmisített.

A vásárolt computer zseniális. Szinte az egyetlen garancia, hogy a film időre készen legyen. Varázslatos, hogy alig egy óra leforgása alatt számtalan variáció készíthető, s csak döntenem kell tudni, melyik tudja elfoglalni a saját magát is alakító helyet az egészben. A dolgok borotvaélre kerültek. Kár, hogy a kimerültség nem enged hozzám a részletekhez. Az alvás olyan kincs, amelyik kényszerít, hogy az a nagyon kevés erő, ami még maradt, ne forgácsolódhasson szét totálisan.

Apám, Dárdai Sándor a Theresianum egyenruhájában

1998 JANUÁR 31. VASÁRNAP

Délelőtt 11.25. lehet, bár amióta a Velence-film véghajrája miatt minden pillanat foglalt, minden szobában mást mutatnak az órák. Félig lejárt vagy átmeneti időre más tárgyakhoz kivett elemek miatt van ez a szurrealizáció. Kint ritka pelyhekben hull a hó, alig hagy valami fehérséget maga után.

Reggel hétkor befejeztük a filmet a Selyemgombolyítóban. Györgyi ötökör, Buvári hatkor elmentek... Én megvártam az utolsó tartalmi mozzanatot, Czencz Józsiára a technikai problémák és az átírás maradt.

Hiába tudom: rendkívüli film született – szinte óránként gondolok mást, ha eszembe jut, s most, hogy hajnalban lényegében pont került a hang végére is a kép után, három órai alvás után, már az ébredés pillanatában torkon ragad valami furcsa félelem, hiány; valami befejeződött, valaminek vége van, jön valami más, s e várva várt pillanat mindig úgy élt bennem, majd eljön a nagy megnyugvás, egy igazi öröm – s most az ellenkezője.

Hó helyett ragyogó napsütés. Gyötrelmes hét várható még, de már készülök arra, hogy valami teljesen más következzen ezután.

1998 SZEPTEMBER 20. VASÁRNAP

Turkálók a laptopban – emlékezem egy szövegre, ami felsorolta a MIT. Stúdió legfontosabb filmjeit... Több irányba is lépni kell, mert újra bedarálják a stúdiót is, a Bluebox mozit is, úgy ahogy van.

Valójában senkinek sem érdeke a jelenlegi filmvilág szereplői közül, hogy legyen egy hely, ahol a TV-masszázsra épített klikkművészkedésnek ennyire ne hajtsanak fejet.

A producerek gyűlölnék minket, mert ők nem értik már, miért olyan fontos, mire való a *műhelymunka*... Mit dumálnak ezek itt hülyeségeket, mikor van a rendező, akinek meg kell fogni a tökét – semmi művészi töprengés, meditáció... mi producerek tudjuk mi a dörgés!

Az MMA nem szeret minket, mert látják, hogy csöddé vált, ami évekkel ezelőtt a szakma mentőöve volt, s mi ezt nem hallgatjuk el. Oda az MMA... A kuratóriumi rendszer működésképtelen és *filmellenes szisztéma*, mindenki csak a saját pénzét hajtja, lehetőleg minél többet a zsebekbe...

1998 SZEPTEMBER 21. HÉTFŐ

Sővény, a TB-dandár – már megint szabadságon van.

Ezek a TB-cicák, nyilván a sok molesztálástól – roppant tartózkodók, alig tudok meg tőlük valamit. Lehet, hogy szerdán, de legkésőbb csütörtökön már bent lesz – mondják.

Ez így volt múltkor is – a kérelem beadásakor... Azt mondták szabadságon van, de addig sétáltam a TB folyosóin, míg végül találkoztam vele.

A moziba menet jön a telefon Györgyitől: végrehajtók jöttek a MAFILM megbízásából.

Autentikus vezetőt keresnek, összeírnak mindent, ami lefoglalható. Puff!

Előbb a MAFILM kommandóval próbálok beszélni. Fenyő az ügyvéd azt mondja, megpróbálja hét közepére tenni a végrehajtót, de Györgyi újra telefonál, hogy nem álltak le, szobáról szobára mennek. Hívom Vinczét, de nincs bent, hívom a MAFILM-et, Marosi sincs. Megállok az ESSO-nál, inni és enni valamit.

Mire a moziba érek a Kommandó már elment... Fenn a tárgyalóban Erdődi, Györgyi... Próbáljuk áttekinteni a helyzetet.

Czencz. késve érkezik. Nézem az arcokat és a szándékokat, s picit vesztetek érzem magam.



Valójában be kellene lássam, hogy a helyzet reménytelen s ezekkel az emberekkel nem is oldható meg...Valahol Grünnek és Fehérnek ezen a szinten érthető a menekülési reflexe, csak azt nem látják be, hogy lehetetlen meghátrálni.

1998 SZEPTEMBER 23. KEDD

Spontán találkozó Kőhalmival a Hildvilla parkolójában.

Azt mondja, amint telefonáltam utána nézett... Azt az információt kapta – semmit nem visznek el, csak összeírták, ami van... Mondom 8 napon belül, ha nem állítja le a Mafilm, – aki elindította – jönnek s elvisznek mindent a videótól a fénymásolóig, a filmeket át.

Azt mondja utána néz.

1998 SZEPTEMBER 24. SZERDA

A szervízben felnyitóm a motorháztetőt, mielőtt bemegyek, s megnyugszom, látom csak egy cső lukadt ki, spriccel belőle az a ronda, sűrű, zöldes fagyálló folyadék. Kalotaszegi András (tanár, barát) jut eszembe, aki annak idején hátra nyúlt P. Csaba Trabantjában a hátsó ülésre, hogy egy korty sört igyon s a sörösüvegben fagyálló volt... Ha nem a Tétényi úti kórház előtt vannak, már nem élne.

Kezemben a mobillal sétálok a Kártya utcában, s várom, hogy kicseréljék a csövet. Kék kordbársony nadrág, a katonazöldnél kicsit zöldőbb sokcipzárás dzseki. Az utca végén kis patak zárja el a továbbjutást. Oldalt egy kerítés mellett teszek néhány lépést, huggyozok egy jót, aztán visszafordulok, körbejárom az Iva-nics-műveket.

Nem semmi, amit ez a pasi összehozott.

Mikor megismertem, a házában volt egy kis műhelye, két kocsival lehetett beállni egymás után. Most szinte az egész Kártya utca az övé – műhely és irodasor, a sarkon műanyag tetős kocsitároló, majdnem szemben, hatalmas eladótérben csillognak a legújabb Volvo-típusok.

A kópavilon mögött áll a nagy sárga daru s hatalmas beton alapon új műhelyszerű épület készül mélygarázsokkal. A vasútig futó bekerített füves területen vagy kétszáz kocsi. Vadiújak és totálkárók.

Hirtelen megakad a szemem a kerítésen túl egy fehér kombi hátulján. Nyugodt és tárgyilagos vagyok, állok mozdulatlanul és a rendszámtáblát nézem: CHT 242.

Othon is van belőle egy.

A másik.

Nézem a kombi hátulját, micsoda élet folyt benne. Mikor a sárga Passatot ellop-ták a Trombitás utcai lakás elől, nem sokkal utána vettem. Hancúrozások, hosszú, gondtalan utak K.-val, evvel indult a Velence-film.

Din-Tom egy kukoricás mellett egy hatalmas gumicsónakban a csomagtartó tetején. Állok az őszben és eszembe jut a japán novella, A kert, amit annyira szeretnék elolvasni újra – de nem emlékszik senki – ki írta, hol jelent meg és mikor. Nézem azt a valaha boldog csodákkal teli combi teret.

Eleje nincs, hegesztőpisztollyal levágták a karambol után... Vagy négy éve történhetett – meg kellett volna halnom, de szerencsére egy Volvóban ültem. Ha egy kisebb kocsiiban ülök... anyyi, hisz frontálisan ütköztem meg Kamaz teherautóval a jeges úton. S most itt áll, csonkán félbe vágva, más totálkáros, ki tudja hány fantasztikus pillanatnak s drámának otthont adó, összegyűrt roncs között.

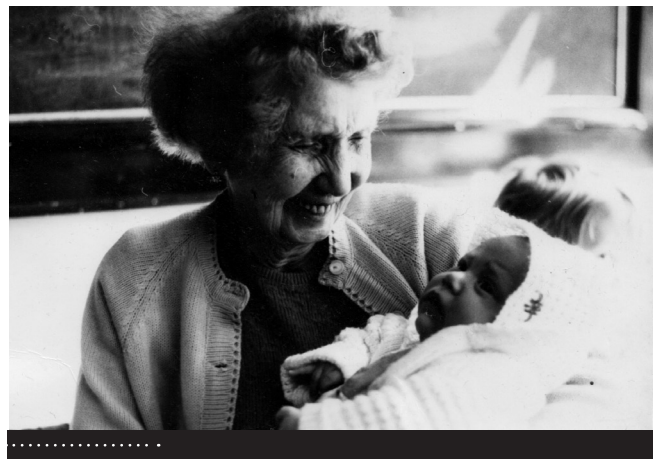
CHT 242. Az életem egy darabja...

A nyugdíjbiztosítót lemondtam míg vártam a kocsira, s felhívtam a lambériást, hogy szar, amit csinálnak. Most lassú, elegáns tempóban haladok hazafelé a sztrádnán... Megúsztam gondolom, micsoda sebhelyes helyzet, a legkisebb rendellenesség végleg romba dönthet mindent. Körbe vagyok véve, nem hibázhatok semmiben, elég az, ami magától jön.

Ülünk a stúdióban a felső tárgyalóasztal körül. Pillanatok alatt átlátom, csak úgy érdemes bármiről beszélni, hogy előtte mindenki velünk kettesben tisztázok mindent.

A foglalási jegyzőkönyv egyes tételeinek megmentése Erdődi szerint lehetetlen, a felsorolt filmeket észre sem vette. Györgyi az egyetlen komoly ember, ha nem lenne hisztérikus, tehetetlenek lennének vele szemben is. Így Czencz is, Erdődy is csak bámulnak rá, bármit mond s szemükben a buta utálat.

Felhívom Vinczét, azt mondja, mit idegeskedek, annyit csak elhiszek róla, hogy ezt a végrehajtást le tudja állítani. – Majd, ha papír lesz, elhiszük – sügja Erdődi.



Anyám, kezében Dénes fiam

1998 MÁJUS 15. LIDO

Vakító napsütésben, vaporetton Anna Rossihoz, a Magyar Konzulátus munkatársához megyünk Józsival. Ki mutatja be a filmet? – Locarno vagy Velence? Úgy tűnik, mintha ez valódi alternatíva lenne... Csak az lesz, amit magunk kiverekszünk.

Hihetetlen, furcsa élmény.

Jövök, megyek Velencében, s nem látom a filmet sehol. Nincs az, ami megszületett, nem létezik. Csak a mi képzeletünk az, ami a vásznon megjelent. Nézem a hétköznapi nyüzsgést a vizen, gondolák, vaporetók, bárkák, szuperhajók. Árusok tömege kínálja a tarkára mázolódott giccstömeget, csak a gyönyörű tornyok emelkednek ki büszkén, ebből a fogyasztásra hangolt zsidvásárból.

Velence számomra üres.

A maga gyönyörűségében is teljesen kiürült. Mindez nem okoz sokkot, nem nyomaszt, kicsit talán ijesztőnek találok. Ülök egy teraszon, camparit iszom szóddával s nézem ezt a hiányos Velencét...

1998 AUGUSZTUS 4. KEDD

Átforrósodtak a kertek, szemközt lánkol a hegy, a hűvös szobákban forró tornádó tombol, a huzat sem segít.

Állok az átizzott padláson – hatkor érkezik egy kőműves – próbálok emberi viszonyokat teremteni, hogy a beépítést le tudjuk tárgyalni vele...

Kartondobozok tele jegyzetekkel, szinopszisokkal, elévült sárga csekkök tömegével... Din-Tom kinőtt ruhadarabjai szertesztét, beta kazetták – még a Nyugattól keletre forgatása idejéből; az erőszakal összegyűjtött újságkupacok halálra gyűrve persze; törött lábú antik asztal felfeslett kárpittal, kócos biedermeier székek, festmények, összetört aranyozott

képeretek, gerendák, prospektusok, a stúdió angol nyelvű szórólapjai...1000 oldal dokumentáció innen-onnan a filmgyártás lehetetlen ellentmondásairól...

A bútorokat egyik sarokba gyűjtöm; nem nézem a papírokat sem a nejlonzásokon elmosódott feliratokat... most ez nem a válogatás ideje, nem rendszerezés – „behunytt szemmel” hordom a verbális maszlag tömeget; hordom a képeket...

Komor tekintetű katona portré – érdemjegyek tömegével a mellén – a távolban romantikus várrom, előtérben hatalmas tollakkal ékeskedik a síró páncélos lovag, mellette kesergő nő... Szigorú keresztanyám néz rám – Tőle kaptam életem első és egyetlen versenybiciklijét és ő vette nekem életem első autóját is... Vajon hol ültetett modellt a nem túl tehetséges művésznek... Koromfekete keretben koromfekete háttérrel talán dédanyám lehet, göndör fehér haja, oldalt loknival, keskeny arca inkább visszasztító, mint vonzó; férje az emeletre vezető lépcsőfalon lóg, a csaja meg itt porosodik fenn az összevisszaságban... Kiszámíthatatlan, kit mikor milyen körülmények szakítanak el a másiktól... Könnyörtelen megszállottsággal hordom a képeket – afrikai tájban hullák, tevék és sasok –, aztán jön apám, egyszerű keretben mosolyog. Korábban meghalt, semhogy visszaemlékezhetnék rá. Két éves voltam. Sohasem ismertem, csak hallomásból tudom, hogy egyéves volt, amikor anyja – Proto Caraffa Margit olasz hercegnő – meghalt. Fiumében éltek, apámat a bécsi Theresianum kollégiumába adták. Elkezdte a jogot, majd apja halála után, húsz-egynéhány évesen nekivágott a világnak

Aranyásónak ment Ausztráliába; féktelen humorú világcsavargó, ki tudja mi még... majd apa és igazgató a Bőripari Trösztnél... Százéves anyám a lenti szobában fekszik, Ő meg itt fent a magasban; arcképe kicsit poros; a parázsló nyárban nézem ezt az arcot, érzem magamban a határtalan magányt, egyedül vagyok mint egy lakatlan sziget a határtalan óceánban... nincs senkim és semmim ami pótolna ezért a szörnyű hiányért; még sohasem voltam ennyire egyedül, mint ebben a percben. Nézem az ecsetnyomokat és a zavaros hátteret, a vonzó mosolygó arc mögött.

Csak Ő taníthatott volna meg az igazi barátságra, szerelemre, szeretetre, szembezállni és megzabolázni az érzelmek kiszámíthatatlanságát; csak Ő vezethetett volna rá a kapcsolatokat életető igazi kompromisszumokra, az igazi kompromisszumok míves gyakorlatára, ahol megalkuvás és tolerancia határa ég és földként válik el egymástól s hagyja érvényesülni az összetartozás nélkülözhetetlen folyamatát.

Igen. Nem megalkuvás, hanem a másik ember felé tett gesztus, még akkor is, ha tévedett, megbántott vagy kisgyarlóságainak áldozataként csúfos helyzetbe hozott.

Igen, szükség van megbocsájtásra...

Nézem a képet – soha nem gondoltam érdemben még rá, és most váratlanul, minden előzmény nélkül felkészületlenül és kiszolgáltatva állok ebben a padlásban... Üres vagyok és kifosztottnak érzem magam. Nem hittem volna: létezik olyan, hogy valakinek földbe gyökerezzen a lába...

1998 SZEPTEMBER 3. CSÜTÖRTÖK

Romokban hever a test és a lélek, kint szakad az eső, a reménytelenségnek olyan megsemmisítő hadigépezetei járnak át. Csak fekszem a paplan alatt, s nem mozdulok, míg Din-Toméék rám nem zuhannak. Ma boldogok, mert K. viszi őket kocsival, hogy szarrá ne ázzanak.

Elhatározom, ma meg se mozdulok.

K. Szidivel (ápolónő Erdélyből) a Metróba mennék, bevásárolni.

Téblábolok az üres házban, iszom a szörnyű, májtisztító dög bűdös mocsárpárlatból egy hatalmas stampedlivel, aztán benézek anyámhoz. Éppen reggelizik, egy üres virágos tányérből próbálja még kikanalazni a dzsemet, de üres. Szemem megakad ezeken a bús virágokon, nézem a lassan mozgó picic ezüstkanalat, szellemek forgolódnak a befüggönyözött szobában... Kifordulok az ajtón s hozok be egy újabb dzsem-porciót. Megcsókolom, leülök az ágy végébe, próbálom szóra bírni..., de nem mond semmit.

Látni az arcán, hogy jól esik a dzsem is, meg velem lenni sem rossz, de aztán győznek az ízek, elterelik a figyelmét, nem beszél – kenyér nélkül kanalazza a megfőtt ribizliszemeket, én meg kuporgok az ágyvégen. Mint gyenge szédülés suhannak bennem régi évtizedek, gyerekkorom Cserhátsuránya, a kastély, hiányos, kiegészíthetetlen emlékrészletek, félszobák, derengő balkonok, a

sötétbordó süteményes doboz, amiben most régi levelek hevernek valahol félredobva, rengeteg össze nem illő, más, egyéb használaton kívül rekedt, valaha fontos dolog között. Nyalka lovak repítenek a több falunyira lévő állomás felé, nincs erőm kiegészíteni a feledésbe merült, ködös képfoslányokat... Anyám kanalazza a virágok közé szorult ribizliszemeket, én meg hiába is szólnék, válasz bármi áron sem jönne. Maradni nem tudok, menni nem bírok, mint egy kimerevített bábú, fekszem féloldalasan, feloldozásra várva a lefüggönyözött szobában, ahol két világ érintené egymást, de úgy tűnik, felső hatalmak másképp döntenek.

E furcsa határvonalon, nem érzékelhető az idő, csak érzem, hogy megmozdulok, ki tudja pillanatok vagy órák teltek el – félrehúzom az ablakon a lepedőt, ami maga a függöny, s az esőben úszó kert, mintha bennem folytatódna, mázsákat cipelek át a küszöbön magammal, virágba borult fákat mosdatok s ujjongva érintem meg a lehulló, túlérett gyümölcsöket..., hömpölyögnek bennem a kertek, ősziak, lombosak, virágba borult gyümölcsösök... sok kertben hittem, hogy lehet boldognak lenni.

Éles telefoncsengés hoz vissza erről a váratlan útról, állok a konyha közepén, mint egy rajtakapott vándor a határon..., tudom, már úgysem érném el.

Nem mozdulok.

1998 SZEPTEMBER 5. SZOMBAT

Az érdemi létezés, ami az alkotás és a jelenlét harmóniájának megteremtésére épült, most mintha több ponton is léket kapna...

A Velence-film eddigi külső és belső harcok kudarcjai, a mű körüli elhallgatások körmönfont csendje, bármilyen edzett és rinocérosz lélekkel rendelkezék is az ember – súlyos mélyütés.

Egy kvalitás totális figyelmen kívül hagyása mindenki részéről, amilyen abszurd, annyira megemészthetetlen. Konvencionálisan itt sokan a siker, a visszaigazolás hiányára vezetnék vissza a rosszérzéseket, holott itt egyszerűen a szabad szellemek metamorfózisának totális kudarcáról, az innovatív létformák teljes lehetetlenségéről van szó. Igazodj valakihez, tartozz valahová vagy megölünk!

A *Tükröződések* díjai: Magyar Filmszemle Különdíj 1998, Houston 1998 Kategória Fődíj

MOZAIKOK A SZÜRKÜLET TÖRTÉNETÉBŐL

Utak

PENTELENYI LÁSZLÓ

FEHÉR GYÖRGY ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJÉT – HARMINC ÉVVEL EZELŐTT – 1991. MÁRCIUS 29-ÉN MUTATTÁK BE A HAZAI MOZIKBAN.

Émlékszem, kivételesen csendes és feszült remekművéről, a *Szürkület*ről egy tehetséges magyar író a zsűri tagjaként azt találta mondani, hogy ezzel nemhogy Cannes-ig, de Cell-dömölkig is alig lehet eljutni. Néhányan felhördültek, én viszont naiv módon tán, de bóknak hallottam.” (Bikácsy Gergely)

A legenda szerint, arra a kérdésre, hogy Dürrenmatt látta-e a *Szürkületet*, Fehér György azt válaszolta, hogy az öt tekerics filmjével egy nejlonszatyorban járkált egy svájci faluban, és mindenkit sikerült megismernie, kivéve Dürrenmattot. A film 1990 januárjára készült el, az író pedig ugyanazon év végén hunyt el. A rendező 1975 körül olvasta először Friedrich Dürrenmatt *Az ígéret* című írását, és rá egy hétre már filmet szeretett volna készíteni belőle. „Ha elolvasok valamit, a 20. oldalon tudom, hogy szükségem van-e rá vagy nincs. Ha nem érdekel, leteszem. De ha belelátok valamit, kíváncsi vagyok rá, hogy úgy van-e, ahogyan látom.” A végül egy évtizeddel később, 1987 végén induló – és évekig elhúzódó, körülményes – forgatás a rendszerváltás körül, 1989 nyarán fejeződött be, ezért a *Szürkület*t a rendszerváltás első nagyjátékfilmjének is szokták nevezni. Derzsi János visszaemlékezése szerint Fehér György két filmet akart elkészíteni életében: az egyiket az említett Dürrenmatt-mű, a másikat pedig James M. Cain *A postás mindig kétszer csenget* című ponyvaregénye nyomán. Akár igaz, akár nem, annyi bizonyos, hogy mindkét esetben hosszú idő telt el a megvalósításig. A Cain-adaptáció ötlete már a '80-as évek elején megszületett, akkor – a Társulás Filmstúdió égisze alatt – *Régi film* címmel kezdte Fehér a forgatást. A stúdió

1985-ös váratlan megszűntetése miatt ez a filmötlete – *Szenvedély* címmel – csak 1998-ra készülhetett el, bár a forgatás már 1995-ben elkezdődött.

Visszatérve a *Szürkületre* Az ígéret szerzői jogainak megszerzésére irányuló egy évtizedig tartó próbálkozások első lépéseként, Fehér György a könyvkiadóhoz fordult, de ők elutasították. A rendező hagyatékában talált Ember Marianne-nak 1992-ben adott interjújában idézte fel a megvalósuláshoz vezető utat. Az első elutasítás után kinyomozta, hogy a Praesens Filmnél vannak a megfilmesítés jogai, mivel az elbeszélés alapját egy 1957-ben Dürrenmatt által *Egy fényes nappal történt* címen írt forgatókönyv jelentette. A filmcég felajánlotta, hogy eladja a jogokat, de Dürrenmatt beleegyezését kérte hozzá. Konrád György és Görgey Gábor közvetítésével Fehér levelet küldött Dürrenmattnak, de az író nem válaszolt. Közben a magyar Dürrenmatt-fordító, Ungvári Tamás *Az eskü* címmel írt szövegvariánst, hátha egy ilyen változat feloldja az írot minden korábbi kötelezettsége alól. Az 1982-ben, Bacsó Péter stúdióvezetővel együtt jegyzett levél tanúsága szerint Dürrenmattot még a film konzulensének is felkérték, de ez a kísérlet sem járt eredménnyel. Ekkor Kurucz Gyulát, az idegennyelvű könyvkiadó vezetőjét kérte, hogy szerezze meg az írótól a jogot. A kiadó 100.000 dollárt kért volna, de ennyit nem tudtak fizetni. Ekkor a filmcég tanácsára elmentek Svájcba, ahol Dürrenmatt csak Kuruczot fogadta. Fehér György órákig várt Kurucz Gyulára és közben jó barátságba került az író szomszédaival. A rendező magával vitte a videóra átírt munkáit, amiket Dürrenmattnak akart levetíteni (innen származhat a legenda).

Kurucz nem járt eredménnyel, végül 1987-ben a Praesens-től sikerült megszerezni a jogokat, azzal a feltétellel, hogy az eredeti forgatókönyv motívumainak felhasználásával egy új, önálló szövegkönyvet hoznak létre. A szerzői jogokhoz kapcsolódó bonyodalmak a filmet a mai napig „kísértik”, a *Szürkület* DVD-kiadása jogviták miatt akadozik; noha 2008-ban még petíciót is indítottak a film megjelentetéséért, 2009-ben a kópia HD felújítása is megtörtént.

Marx József *Rendezőim – Személyes filmtörténet* című kéziratából kiderül, hogy már 1985-86 táján az Objektív Stúdió tervei között szerepelt a – Fehér szavaival – „feltétlenül megvalósítandó” Dürrenmatt-adaptáció előkészítése, de végül 1987. november 20-án a Budapest Filmstúdió bocsátotta rendelkezésre a 100.000 Ft nagyságrendű előkészítési keretét Fehér György *Utak* munkacímű első nagyjátékfilmjének a forgatására. A forgatókönyvet Bereményi Gézával együtt jegyzi a rendező, de ez – Bereményi visszaemlékezése szerint – csak alibi együttműködés volt, Fehér többször felkérte, hogy adja a nevét a forgatókönyveihez, hogy zöld utat nyisson a filmforgatókönyvek elfogadásának. Ezzel magyarázható, hogy az elkészült film stáblistájáról már hiányzik Bereményi neve.

„Már az előkészítés alatt is sejthető volt, hogy a gyártási megvalósulás rendhagyó módon fog történni. – írta a *Szürkület* gyártási terv megvalósulásának szöveges értékelésében Dumény Tibor gyártásvezető. – Mind a technikai forgatókönyv, mind a pontosított igénylisták – de általában bármilyen rendezői igény pontosítása – állandóan elhúzódtak, és a filmgyártásban szokásos módon azok soha nem is valósultak meg.” Először hazai hegyvidéken, később szlovákiai és lengyel Tátrában próbáltak forgatási helyszínt találni. Rövid időn belül kiderült, hogy külföldön Fehér György elképzelései szerint, a forgatást nem lehetne megvalósítani, így a már csak hazai tájakon folytatták a keresést. A rendező sokáig kereste a megfelelő helyszínt, ahol megtörténik a gyerekgyilkosság is. Haumann Péter visszaemlékezése szerint egyszer csak megállt egy helyen, és azt mondta: „Ez a jó. Itt forgatunk.” A stáb kivonult, az erdőgazdaságtól felügyelőket is kirendeltek, nehogy tönkre tegyenek valamit a stáb tagjai. Haumann talált egy

keresztet, s megkérdezte az egyik felügyelőtől, hogy miért állították? Kiderült, hogy egy erdész itt csaptak agyon egy baltával. „Tehát egy olyan helyet talált Fehér Gyuri valahol Magyarországon egy erdőben, ahol valóban történt előtte egy gyilkosság. Pontosan ott. Szóval ezt is érdemes átgondolni. Nem csak azért, mert ott van egy kereszt és izgalmassá teszi a tájat, hanem ott egy gyilkosság történt. Valami odavezette Gyurit.” – emlékezett vissza a színész. A film alaphelyszíne (Rónabánya) 1988 tavaszára véglegesítődött.

A forgatás eredetileg Kende János közreműködésével kezdődött, de 1988 decemberében „a rendező és az operatőr között a film stílusára és a megvalósítás módszerére vonatkozóan eltérő megítélés alakult ki, ami nemcsak a kettejük harmonikus együttműködését, de a film további gyártási menetét is akadályozta.” – írta beszámolójában a film gyártásvezetője. Végül Gurbán Miklóssal, a Magyar Televízió operatőrével készült el a film. Gurbánnal a – megismételhetetlen jeleneteket leszámítva – teljesen újraforgatták a filmet, ezért végül is – majdnem teljes hosszában – háromszor forgatták le: az eredetileg tervezett 39 forgatási nap helyett 66 lett, amiből 23 napot tettek ki az ismétlések. „Gyönyörűségek, rakjatok vissza mindent muszter állapotba, újra vágjuk!” – felkiáltással, a film vágójával, Czeilik Csilivel ötször teljesen átvágta a filmet. Fehér György munka közben

nem ismert pardont. A *III. Richárd* (1972) forgatása közben – mesélte Czeilik – egyszer vágás közben a rendező lefordult a székről, mentőt kellett hívni. Ez a maximalizmus minden egyes munkafázisra igaz volt: először az eredetileg leszerződött Réti Jánossal, végül Kardos Péterrel kétszer teljesen lezörejzték, háromszor lekeverték és háromszor a fényhangot is ártították. A nemzetközi hangszalagokat is kétszer készítették el. „A rendhagyó gyártási menetre, a többszörösen megismételt munkafázisokra, és a kétszeresére (3 év) növekedett átfutási időre a magyar filmgyártásban alig lehet példát találni. Amilyen példákat mégis találunk, azokkal szemben ennek a filmnek a művészi – és talán a gazdasági – végeredménye azt látszik igazolni, hogy a befektetett nagy szellemi, fizikai és anyagi kapacitások nem voltak hiábavalóak, mert egy időtálló (akár évtizedek múlva is értékként vetíthető) műalkotás létrejöttét segítette elő.” – zárta 1990 végén Dimény a jelentését. Fehér György még a XXII. Magyar Filmszemle hivatalos bemutatója után is módosított a filmjén.

A *Szürkület* standfotósa, Inkey Alice visszaemlékezése szerint élete egyik legsikerültebb fotósorozatát mutatta meg Fehér Györgynek, aki meglepetésére – átnézve az albumot – körülbelül 15 fotóra bólintott csak rá, hogy mehet: „Aliz, olyan fotókat szeretnék látni a képes újságokban, amelyeket még

nem láttam más filmekben, amelyek csak a mi filmünkre jellemzőek.”

A filmet 1989-ben az Európai Filmdíjra nominálták volna, de a zsűri magyar tagja felhívta a bizottság figyelmét arra, hogy a filmet hivatalosan még nem mutatták be, így a szabályzattal ellenkezik a nevezése. A *Szürkület* 1990 februárjában a XXII. Magyar Filmszemlén a szakmai zsűri különdíját – a Szóts István vezette zsűritől – vehette át (a fődíjat ebben az évben nem osztották ki). A 43. Locarnói Nemzetközi Filmfesztiválon pedig a Bronz Leopárd-díj mellett a Barclay Ifjúsági zsűri különdíját kapta meg, valamint forgalmazási támogatásban is részesült. A következő évben a XIX. Strasbourgi Nemzetközi Filmfesztivál nagydíját és a Magyar Filmkritikusok B. Nagy László-díját is elnyerte. A hazai mozipremier a Metró (volt Szikra) Mozi kistermében volt, majd 180 előadás után levették a műsorról. 1992-ben VHS-en is forgalomba hozta a MOKÉP, s a Művész Moziban felújításra került. 1993 tavaszán pedig Budapest mellett vidéki városokban is újra vetítették. 1990-94 között – a *Sátántangó* megjelenéséig – a külföldi fesztiválokon is gyakori szereplő volt (később ritkábban, s általában Tarr Béla javaslatára), legnagyobb sikerét Hollandiában aratta, ahol a hagyományos moziforgalmazásba is bekerült.

1999-ben az ELTE médiatanszékének hallgatói összeállították a 12 legjobb magyar film (az „új Budapesti Tizenkettő”) listáját, amire a *Szürkület* is felkerült. 2005-ben pedig a II. AranySzem Operatőr Fesztiválon a közönség és a Magyar Operatőrök Társasága szavazással döntött arról, hogy operatőri szempontból mely korszakos jelentőségű magyar filmeket tartja a 12 legjobban fényképezett alkotásnak – az egyik a *Szürkület* lett. 2010-ben Reykjavíkban Fliegauf Bence mutatta be a filmet: „Ott Reykjavíkban megértettem: szinte mindent Fehértől tanultam.” (2012-ben a MMA megszavazta azt az 53 magyar filmet, amelyek – véleményük szerint – a magyar filmművészet sarokkövei, de ebbe a listába – az előzmények dacára – a *Szürkület* nem került bele.)

A cikkben szereplő információk forrása a Francia Új Hullám Filmművészeti Szakkönyvkiadónál megjelenés előtt álló *Arcok iskolája – Találkozás(ok) Fehér György operatőr-rendezővel* című kötet, amely nyomdaköltségének támogatására a Kiadó ezúton is keresi a szponzorokat! Köszönjük.

„Ez a jó. Itt forgatunk.”

(A *Szürkület* forgatásán – Fehér György és Nagy Erzsike)



INKEY ALICE FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS CZABÁN GYÖRGGYEL

Videórégészet, avagy az utolsó pillanat

SIPOS JÚLIA

A VIDEÓRA KÉSZÜLT FILMEK MIELŐBBI DIGITALIZÁLÁSA NÉLKÜL A MOZGÓKÉP TÖRTÉNETÉNEK EGY SZAKASZA NYOMTALANUL EL FOG TŰNNI.

Czabán György, a Magyar Független Film és Videó Szövetség elnöke szerint világjelenség a technikailag már meghaladott, de még elérhető kép és film matériák digitalizálása. Az utolsó pillanatban történő mentésről van szó, hiszen bizonyos fajta videokazettákhoz már alig találni lejátszási lehetőséget. Technikailag egyre nehezebben hozzáférhető anyagokról van szó, amely egyben kulturális és társadalomtörténeti forrás.

• *Hogyan bukkannak fel, honnan kerülnek elő ezek az anyagok?*

A múlt század első felében még drága és bonyolult volt képeket készíteni. Aztán megjelentek a lakossági használatra optimalizált technológiák, a Leica formátumú fotó, és a keskenyfilm. Ezek, ha nem veszték el, és megfelelően tárolták, akkor ma is használhatóak, bár nyilván ezeket is restaurálni kell. A nyolcvanas években elterjedt a videó, a kétezres években pedig az analóg fotót váltotta le digitális fényképezés. Ezek a képek tűnnek el mostanra. Ez érvényes a professzionális tartalom előállítók, a televíziók, és a privát szféra alkotásaira is.

• *Mit jelent ez a „leletmentés” a gyakorlatban? Kik végzik a digitalizálást? Független műhelyek, szakmai szervezetek, vagy van, ahol állami aktorok?*

Mindenkinek illene. Vannak állami szereplők és a televíziók, vannak alapítványok, egyesületek, a civilek otthon próbálkoznak, és megjelentek cégek, akik piaci alapokon működnek. A megmentendő anyagokhoz képest ez nagyon

kevés, mivel ez a folyamat pénz, technológia, és munkaigényes.

• https://www.youtube.com/watch?v=rZ60p0OwFaU&list=PLnSyVTDTY96YUMpW3QeIRuGQmsoWdCfoo&ab_channel=TiborBogn%C3%A1r

• *Általában milyen szervezetre, vagy hová történik a mentés? Ki tudja biztosítani a meta-adatokat, a készítés helyét, idejét, vagy azt, hogy egyáltalán mit látunk a filmen?*

Mindenki a maga lehetőségei szerint ment, de mint tudjuk, ami nincs meg három helyen – az nincs is. Azaz, a mai mentések is műlandó dolgok. A feldolgozásra,

Marclay-film a MuMokban

tematizálásra, kereshetővé, kutathatóvá tételre még kevesebb energia és motiváció van. Kérdés, hogy mi a cél, mi az output? A nehézségekkel együtt komoly mozgás van a világban, honlapok tucatjai elérhetőek, ahol különféle bontásban és feldolgozottsági szinten, de egyre több mozgókép elérhető!

• <https://archive.org/details/prelinger?&sort=-week&page=2>

• <https://amianet.org/>

• <https://www.filmpreservation.org/about/about-the-nfnpf>

• *Tud-e említeni olyan – akár a hazai, akár a nemzetközi gyakorlatban felbukkant kincset, ami revelációnak számít?*

Folyamatosan kerülnek elő izgalmas anyagok, és ez egy dinamikus folyamat, ami csak most kezdődik. A technológia rohamosan fejlődik, olyan dolgokat is képes jó minőségben láthatóvá tenni, ami nem is volt az, illetve az idő sok mindent bevon patinával. Egy száz évvel ezelőtti felvétel 4K-ban önmagában is lenyűgöző!

• https://www.youtube.com/watch?v=hZ1OgQL9_Cw&ab_channel=DenisShiryaev

Kincsekből pedig sok van. Mint magánművész én is dolgozom a családom vizuális emlékezetének felépítésén. Anyám 90. születésnapjára készítettem egy könyvet, ami a fellelhető fotókból építkezik, és föltehetően az unokáim is látni fogják. És hány ilyen anyag rejtőzködhet a fiókok mélyén?





• <https://www.blurb.com/books/2739041-nagyi-90>

• Ezek az anyagok forrás értékűek, de csak kutatók számára elérhetőek, vagy közkinccsé válnak, mint például a Fortepan?

A történelem, a kulturális és a vizuális antropológia, az emlékezetpolitika, a művészet- és a dizájn történet lubicokolhat a feldolgozott anyagokban. A privát anyagok nagyobb része azonban elvész. A Fortepan vagy a Hórusz Archivum fontos munkát végez, de nincs elég energiája a képeket restaurálni, és feldolgozni. A hozzáférés szempontjából kérdésesek a jogok is. Ha egy raktárból előkerül egy keskenyfilm, egy BETA kazetta, vagy kétszáz negatív egy hagyatékából, akkor azt közzé lehet tenni? Ezekhez vélhetően nincsenek szerződések, nem tisztázhatók a szerzői jogok, és ez gyakran lehetetlenné teszi a publikációt.

• https://maimanohaz.blog.hu/2016/04/01/horusz_archivum_valogatás_az_egyik_legnagyobb_hazai_privatfoto-gyujtemenybol

• A közgyűjteményekben van-e mód ezeknek a videófilmeknek, vagy Super-8-as filmeknek a gyűjtésére katalogizálására?

Kérdés, ki tud megfelelni a közgyűjteménység feltételeinek, és ezeket hogyan lehet finanszírozni. Ha ez megvan, akkor a videókkal egyszerűbb a helyzet, mert másolhatóak, de a filmszalagokból gyakran csak egy van, és nem szívesen adják oda a tulajdonosaik. A Magyar Független Film és Videó Szövetség is próbálja az archívumát digitalizálni, de erre kevés a forrása, pedig az idén lesz 90 éves a szervezet, ami egy csodás évforduló. De fontos lenne, hogy a Balázs Béla Stúdió anyagai is széles körben hozzáférhetővé váljanak. Ha másért nem, akkor oktatási célból.

• Az önök legendás műhelye, a KVB (Közgáz Vizuális Brigád) által készített egyik alkotás most éppen művészeti aktualitássá vált. Hogyan kerül a MuMok kiállítására ez a régi film?

Az Agfa-gyár reklámautója – 1930-as évek
(MAFSZ-archívum)

1987-ben a Közgáz Jazz Klubban készítettünk egy videót Christian Marclay performanszáról, aki később világhíresség lett. 2018-ban rendeztek egy nagy kiállítást

(Double Lives, Visual Artist Making Music) a bécsi MuMokban, amibe ez az anyag bekerült. Mi főlraktuk a netre, ott találták meg. 2020-ban volt ez a kiállítás Bonnban (Bundeskunsthalle), és vélhetően lesz New Yorkban is.

• https://www.youtube.com/watch?v=n7FQ-WXjfk&tab_channel=KVBofficial

• <https://www.mumok.at/en/events/double-lives>

• <https://bundeskunsthalle.de/en/exhibitions/all-past-exhibitions/double-lives.html>

Jókor voltunk jó helyen, volt a kezünkben egy VHS kamera, és dokumentáltunk egy eseményt, ami ma már érték, mert abból az időszakból nincs hasonló. Ez motiváló, hogy tovább dolgozzunk a bányában, és a leleteket közkinccsé tehető állapotba hozzuk! •

BESZÉLGETÉS B. NAGY ERVINNEL

Bajnokok ébredése

VARGA ZOLTÁN

MIBŐL LESZ A CSEREBOGÁR, AVAGY AZ OLIMPIAI BAJNOK? B. NAGY ERVIN ANIMÁCIÓS SZOROZATA MAGYAR OLIMPIKONOK GYEREKKORÁBAN KERESI A VÁLASZT.

Magyar olimpiai bajnokokról szóló rajzfilmsorozatát, a *Cserebogarak* 2014 óta készíti B. Nagy Ervin animációs tervezőművész. A hét-nyolcperces epizódokból álló szériával új színfolt jelent meg a magyar animációban. A *Cserebogarak* rendezőjével a sorozat keletkezéséről, munkálatairól, a már megvalósított és a tervezett epizódokról beszélgettünk.

• *A magyar animációban a sport megjelenítése hol mesei és propagandisztikus (Macskássy Gyula: Erdei sportverseny, 1952), hol groteszk és abszurd (Ternovszky Béla: Modern edzésmodszerek, 1970); a nemzetközi animációban az olimpiai játékok ábrázolása pedig parodisztikus, ha az Állatolimpia (1980) egészsétes amerikai animációjára és a nyomában születő európai rajzfilmsorozatokra gondolunk. A valós történeteken alapuló, az olimpiakonokat életrajzi pontossággal, tényszerűen bemutató animációs sorozatnak, a Cserebogaraknak*

tehát aligha találni hazai vagy nemzetközi előképét. Mi adta az ötletet, honnan származik az inspiráció?

Magam is sportolok ugyan – hobbi szinten –, de az ötlet úgy született, hogy 2011-ben a MOME-diplomafilmemen dolgoztam, amikor belefutottam egy dokumentumfilmbe Egerszegi Krisztináról (Zákonyi S. Tamás és ifj. Elek Ottó 2000-es portréfilmjébe). Korábban már láttam belőle részletet, de amikor végignéztem, szíven ütött, hogy mennyi munka van a verseny mögött, a felkészülésekben. Tudtam kapcsolódni ehhez, hiszen én is éjt nappallá téve dolgoztam a monitor előtt. Távol álljon tőlem, hogy ezt a mókuskereket az olimpiakonok munkájához hasonlítsam, de ez alapján valamiképpen mégis azonosultam velük. Eszembe jutott, hogy nézzünk az eredmények mögé. Átgondoltuk a kollégáimmal, vajon készült-e már ilyen jellegű animáció nálunk. Amiket felsoroltál, azokat én is láttam korábban, ezenkívül szóba kerültek külföldi

B. Nagy Ervin:
Cserebogarak – Egér (2016)

példák, mint az *Animátrix* sportos részlete, egy sor anime is itt említhető, és az *Állatolimpiát* én is szerettem annak idején. Úgy látom, csak mostanában jött divatba, hogy animációk életrajzi történeteket dolgoznak fel sportolókról (nálunk például ilyen Gellár Csaba tavalay indult szériája Puskás Ferencről), de amikor mi nekikezdünk, bízunk benne, hogy új színfoltot hozunk létre.

Mi alapján választottátok ki a főszereplő olimpiakonokat? Az eddig elkészült négy epizódban kikkel foglalkoztatok, és kikről fognak szólni a következő részek?

A produceremmel, Janovics Zoltánnal arra jutottunk, hogy érdemes lenne, ha minden epizód más sportágról szólna: izgalmasabb, ha minél szélesebb palettát mutatunk. Azokat a sportágakat próbáltuk kiválasztani, amelyekben a magyarok mindig is jól szerepeltek, és ezekhez kellett találni valakit, aki ezt képviseli. Próbáltunk rugalmasan válogatni; a sportolókat egyrészt az eredményeik alapján választottuk ki, másrészt az is fontos, hogy a köztudatban róluk élő is karakteres, nívós legyen. Amikor Egerszegivel képzeltem el a kezdést, tudtam, hogy ő jó húzó-név lehet; azt azonban nem tudhatjuk előre, hogy tíz év múlva ki lesz annyira ikonikus, mint Egerszegi. Egyfajta lutri, hogy kiket válogatunk ki, de talán azt is célozza a sorozat, hogy emléket állítsunk nekik. A *Cserebogarak* olyan, mint egy sportolókról szóló antológia: mindegyik epizódban új figura, új miliő látható, de amennyire lehet, a stílár megoldások, a grafika egységessé teszi az anyagot. Az első epizód főhőse Egerszegi Krisztina (úszás), a második Kárpáti Rudolf (vívás), a harmadik a Polgár lányokról (sakk) szól, a negyedik Papp Lászlóról (ökölvívás). Az ötödik részen dolgozunk most, Balczó András öttusázóról. Szeretnénk még epizódot a vízilabdáról (Kemény Dénessel a középpontban); a labdarúgásról, a kapus (Grosics Gyula) szerepéről; a nyolcadik lenne a kajak-kenu epizód, amelyet Kozák Danuta és Szabó Gabriella párosa fémjelezne. A tornához két ötletünk is van: Berki Krisztián és az idén 100. születésnapját ünneplő Keleti Ágnes lehetnének főhősök. Szeretnénk, ha téli olimpiás epizód is felkerülne a palettára: a gyorskorcsolyázó Liu fivérekre gondoltunk. Három tartalékepizóddal is számolunk, hogy elérjük a sorozatszabványunk megfelelő tizen-





három részt; a nemrég elhunyt Igalgy Diána képviselné a sportlövészetet, Talmácsi Gábor a gyorsaságimotor-versenyézt, záróakkordként pedig Besenyei Péter a műrepülést. Hogy miként tudjuk elkészíteni az epizódokat, az a támogatások függvénye is. A Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíja, amelyet tavaly kaptam meg, arra ad lehetőséget, hogy az összes epizód előkészítésén dolgozzak: forgatókönyvet, storyboardot, figura- és látványterveket készítek.

• *Hogyan alakult a sorozat beindítása, az alkotótársak verbuválása?*

A diplomamunka után két-három évvel állt össze pályázati anyaggá az ötlet. 2014 nyarán adtuk be az *Egér* terveit, decemberben nyertünk támogatást; 2016-ra készültünk el vele, azóta évenként egy-egy résszel folytattuk. Az egész sorozat elindítása azon állt vagy bukott, hogy amíg az első rész terveit nem mutatjuk meg a címszereplőnek, addig én nem merem belevágni, de végül sikerült összehozni a találkozót Egerszegi Krisztinával. A címszereplőt – akiket lehet – akkor keressük meg, ha már megvan a pályázati támogatás adott epizódra, s mindig félve mutatom meg a karakterrajzokat, a terveket. Sokszor kapunk általunk nem ismert információkat vagy korrekciós javaslatokat, amelyeket beépítünk. De végső soron nem az olimpiáknak, hanem a nézőknek készítjük a filmeket, így némi alkotói szabadságot is megengedünk magunknak. Ami az alkotótársakat illeti, szerencsére van egy kemény mag, akikkel újra és újra együtt dolgozom (jobbára az egyetemről ismerjük egy-

B. Nagy Ervin: **Cserebogarak – Kárpáti (2018)**

mást). Az Omega Kreatív stúdió gyártja a sorozatot, a csapat szabadúszókból áll, mindig össze kell hívni az embereket, ha kapunk támogatást egy új epizódra. 40-50 fővel dolgozom egy részen, de ebbe mindenki beletartozik, a színkronszínészekről kezdve a rajzolókön át a producerig. A képi világhoz nagyon sokat tett hozzá Varga Petra, a színvilág felelőse, s a zeneszerzőnk, Alpár Balázs is sokat segít az epizódok egyéni hangulatának megteremtésében.

• *A közelítésmód is egyedi, hiszen nem a befutott sportolói karriert térképezik az epizódok (abból a vége főcím nyújt izelítőt emblematikus képek felidézésével), hanem a szárnypróbálgatásokra fókuszálnak, a sportszervezők gyerekkori megjelenését és személyes hátterét mutatják be. Divatos fogalommal élve, „eredettörténeteket” látunk. Ez a kiemelt célcsoport, a gyerekközönség kedvéért alakult így?*

Az alapötlet, hogy „nézzünk a színpad mögé”, ebbe az irányba vitt; az is motivált, hogy például Egerszeginek elég korán beindult az úszói pályafutása, gyerekként kezdett edzeni, sportolni. Amikor pályáztunk az ötlettel, az akkori pályázati rendszerben jelezték, hogy előnyben részesülhetnek a gyerektartalmak, s elkezdtünk gondolkodni azon, hogy a karrier előtti pillanatokat mutassuk meg, azt az időszakot, mielőtt még bajnokokká váltak a sportolók. Mindezt a sajtóban vagy a televízióban nem gyakran vették elő, és mi olyat szeretnénk volna mutatni, ami nem nagyon szerepelt a médiában. Ez a lehetőség azért is vonzott, mert gyerekkoromban

magam is több sportot kipróbáltam, így jobban tudtam azonosulni a gyerekkori rajongással. Persze a célközönség miatt is ezt az irányt választottuk: az eredettörténeteket, gyerekhősökkel.

• *Az epizódok nemcsak a sportolók életének korai szakaszába nyújtanak bepillantást, de felidéznek letűnt korok világát is, legyen szó a harmincas évek végéről vagy a hetvenes és a nyolcvanas évtizedekről. A korszak láttatásához szükséges kutatómunka vagy az elmerülés a sportolók életrajzában jelent nagyobb kihívást?*

Ha már tudjuk, hogy kiről szól az epizód, gyűjtőmunkával kezdjük a teendőket. Könyveket, riportokat olvasunk, dokumentumfilmeket nézünk. Szerencsés esetben sok dokumentáció férhető hozzá a sportolókról, de hogy a gyerekkorukról mennyi fotó maradt fent, az már változó. A Polgár lányok egész gyerekkora végigdokumentált, az *Egér*-nél is szerencsés helyzetben voltunk, s Papp Laci és Kárpáti Rudolf esetében is fel tudtunk kutatni szükséges fotókat, beleértve a képeket a közegekről, a családról, illetve Budapestnek arról a környékéről, ahol gyerekként éltek. Mindig az életrajzokból, naplóból indulunk ki, ami meghatározza a kort; időnként viszont a korrajzhoz személyesen is tudok kapcsolódni. Például a harmincas években két epizód játszódik, a nagyszüleim akkor voltak gyerekek, és ha fellapozom a családi albumot, már látom is, milyen ruhákat hordtak az emberek. A nyolcvanas években meg én voltam gyerek, tudom, milyen játékok voltak a háztartásokban. A Gazdálkodj okosan! társasjáték például – rejtetten – feltűnik egy epizódban.

• *Milyen a sorozat eddigi visszhangja, fogadtatása?*

Az alapvető célunk az, hogy a szélesebb közönség láthassa, de erre akkor lesz lehetőségünk, ha a teljes évadnyi anyag összegyűlik. Az epizódokat külön-külön elsősorban a szakmai közeg ismerhette meg, s alapvetően pozitívak a visszajelzések. Fesztiválokon itthon és nemzetközileg is bemutatkoztak az epizódok. New Yorkban például nagyon szerették az első részt (*Egér*), gyerekfilm-fesztiválra válogatták be, később iskolákban, könyvtárakban is bemutatják. A *Polgár lányok* pedig a 3. Cinemira Nemzetközi Gyerekfilmfesztiválon megkapta a legjobb gyerekkoromban járó Arany Mókus-díjat. •

ANDREJ KONCSALOVSKIJ: KEDVES ELVTÁRSAK!

DÜH, ORSZÁGOS VAKREMÉNY

SZÍJÁRTÓ IMRE

A TÖRTÉNELMET A GYŐZTESEK ÍRJÁK, A DIKTATÚRÁKBAN AZONBAN A JELENT IS FOLYAMATOSAN CENZÚRÁZZÁK. A NOVOCSERKASSZKI MÉSZÁRLÁS TÖRTÉNETE ELTÜNTETETT SZÉGYENFOLT A SZOVJETUNIÓ TÖRTÉNELMÉBŐL.

A sztrájk hiányzik a szovjet filmtörténetből – először és talán utoljára Szergej Eisenstein nyúlt a témához részben *A Patyomkin páncélos* lázadó matrózainak történetében illetve a *Sztrájkban* (*Sztacska*, 1925), de ott még más volt a felállás, mint Andrej Koncsalovszkij új filmjében, hiszen a matrózok és a munkások a cári elnyomó hatalom ellen keltek fel, nem úgy mint a *Kedves elvtársak!*-ban, ahol megtörténik a (szereplők számára) hihetetlen: a szovjet hadsereg lő a szovjet emberekre. Ha egy pillanatra átvesszük a *Kedves elvtársak!* nevesített szereplőinek – a helyi és állami pártvezetőknek – a szemszögét, akkor és ott, 1962-ben, a sztrájk fogalma teljes képtelenség, elnyomásról nem beszélhetünk, hiszen a Szovjetunióban a proletároké a hatalom, hanem csak „átmeneti nehézségekről”, amelyeket az elégedetlen munkások felnagyítanak, mert nem hallják meg a párt szavát: az áremelésekre az ő érdekükben van szükség, hogy aztán később jobb legyen nekik és az egész országnak. Lám, a távlatokban gondolkodó egyetemisták közleményben üdvözlik a tej- és húsdrágulást. A filmben kizárólag a pártelit képviselői vannak egyénítve, a másik oldal csak tömegként van jelen – utóbbiak hősként és névvel-arccal nem szerepelhetnek, mert a holttestüket, a nyomukat és az emléküket is eltüntették a történelemből.

A *Kedves elvtársak!* cselekményének elemei egy sor lengyel filmből lehetnek ismerősek, de az orosz moziban úttörő alkotásról van szó. Csak egyetlen idevágó lengyel példa, az 1970-es munkástüntetésről és szétveréséről szóló *Fekete csütörtök*. Janek

Wiśniewski elesett (Antoni Krauze, 2011). A novocserkasszki munkásokat is feldühítik az áremelések, a mindössze zászlókkal és transzparenszekkel felszerelkezett tiltakozók a helyi pártbizottság elé vonulnak, a vezetők reszketni méltóztatnak, majd megpróbálnak a hátsó kijáratokon menekülni, amint összeszedik magukat és központi segítséget kapnak, elkezdenek ülésezni, döntést hoznak a tömegoszlatásról, ha kell fegyverrel: az erőszak- és ideológiai szervezetek sorában egyszerre látszik a meghasonlás és a keménykedés. Az utóbbi győz, egy KGB-s orvlövész belelő a tüntető tömegbe, kezdetét veszi a mézárálás. Koncsalovszkij története három napot fog át, a klasszikus dramaturgia, tér, idő és cselekmény egysége teremti meg a film drámaiságát és hozza létre feszes szerkezetét. A drámai sűrűsödés színterei, tetthelyei a városi pártbizottság, a pártszékház előtti tér, a kórház és a halottasház.

Nagyon fontos körülmény a film megértése szempontjából: Novocserkasszki a szabad és önigazgató kozákok hazája; nem csoda, hogy éppen itt nyugtalanok a népek. Hogy voltak-e másutt is megmozdulások 1962 júniusának elején, azt sajnos nem tudom, a filmben foglalt történések teljesen ismeretlenek voltak a számomra. Koncsalovszkij filmjének nagy érdeme, hogy hozzásegíti nézőjét a retusált szovjet történelem felfedezéséhez. A novocserkasszki mézárálás 1962. június 1-jétől 3-áig zajlott, és az áldozatok száma 26 és 80 között lehetett. A lázadás a film tanúsága szerint, noha megyei és városi szinten jelentős volt, nem terjedhetett tovább, mert a Moszkva küldöttként

Anasztasz Mikojan, a Politikai Bizottság elnökségének tagja azonnali hírzáratot és kijárási tilalmat rendelt el. Elképesztő módon még a rádióamatőröket is elhallgattatták, ezek szerint ők valódi veszélyt jelentettek akkoriban a hírek terjesztésében. Két, egyformán rémületes részlet még a filmből: mivel az áldozatok vérét nem tudják nyomtalanul eltakarítani a főtérről, azonnali aszfaltozásba kezdenek azok a városgazdálkodási szervek, amelyek amúgy üzemszerűen egy ilyen „felújítást” évekig terveznek. A másik vérlázító jelenet, pedig az, hogy június 3. estéjére központilag szabadtéri táncmulatságot szerveztek a mézárálás helyszínére. Tulajdonképpen akár meglepőnek is tűnhet a párt- és állami vezetők gyakorlottsága a felkelés leverésében és azonnali eltitkolásában – a filmben teljesen világosan a magyar '56 sejlik fel, amelynek emlékei élénken élhetnek az elvtársakban (a „düh, káprázat, országos vakremény” töredéksort Petri György *Nagy Imréről* című verséből idéztem a fentiekben). Magyarország neve még kétszer bukkan fel egyébként a filmben, mindkét-szer a jólét példaországaként, amelynek adományait kizárólag a vezetők élvezhetik: egyszer egy üveg Unicum formájában, amelyhez a főszereplő, Ljuda a nómenklatúra tagjaként jut, majd a pártbizottságra betörő munkások magyar szalámit találnak. Ami Novocserkasszki történet, az az igazi „cs. p.”, különleges helyzet, rendkívüli állapot, amelynek Oroszországban rendszerint saját minisztériuma is van – a csúcshintézmény tehát egyszerre foglalkozik természeti katasztrófák kezelésével és politikai mozgólódások megfékezésével.

A *Kedves elvtársak!* sokfajta módon van beleágyazva az orosz és a szovjet történelembe, ez a film egyik erőssége. A kozákságról már volt szó, itt egy újabb szálát érdemes előhozni: Ljuda Szjomina városi pártbizottsági tag (Julija Viszockaja nagyszerű alakítása) édesapja a forrongások kezdetekor felveszi kozák egyenruháját, hogy így elevenítse fel a szabadságharcos hagyományt. Talán nem tévedek, mikor azt mondom, hogy mindketten (az apát Szergej Erlis játssza nagyszerűen) akkor kezdenek el déli-délnyugati akcentussal beszélni, amikor felbosszantják magukat valamin – pusztá érdekességnél talán kicsit többet jelent az orosz kritikák közlése, miszerint Julija Viszockaja éppenséggel Novocserkasszkból származik. 1962-ben az orosz társadalmat még áthatja a Nagy Honvédő Háború emlékezete: Szjomina hadiözvegy, maga is harcolt a háborúban, a lánya egy frontkapcsolatból származik. Elképesztő felidézni, hogy ezek a nemzedékek, amelyek tagjai végigélték a háborút, min mentek át az azóta eltelt mintegy húsz évben. Többször említik, hogy a város tele van nemrégiben szabadult elítéltekkel, akiknek jelenléte ugyancsak hozzásegít az általános fellazuláshoz; nyilvánvalóan a sztálini „tisztogatások” a Hruscsov-érában szabadláb-

ra került áldozatairól van szó. Politikai elítéltekről, nem pedig köztörvényes bűnözőkről. Sztálin és időszaka egyébként több szereplő számára igazodási pont, Szjomina például az eseményeket csakis ebből a nézőpontból képes megítélni (banditizmusnak minősíti a felkelést, azonnali fegyverhasználatot követel egy gyűlésen). Mindez azért okoz a filmben termékeny ideológiai konfliktust, mert ezek szerint a keményvonalasokon mit sem változtattak a XXII. párkongresszuson elhangzott beszédek, amelyek a sztálinizmussal való végleges leszámolásról szóltak. A munkások egyébként Lenin képeivel vonulnak, hogy az ideológiai körkép teljes legyen – a 60-as évek elejéből nézve a lenini eszmék a demokrácia szótárából vannak összerakva (bár Szjomina apja a jelen áruhiányát az 1922-es éhezés emlékeivel kapcsolja össze). A történések ugyanakkor talán előrevetítik a közeljövőt is: két évvel a film megjelenése után Nyikita Hruscsov megbukik.

A *Kedves elvtársak!* ugyanakkor több mint felzaklató tényfeltáró történelmi film, egyéni sorsforduló is. Ljuda, a fanatikus pártkader a tüntetők oldalára állt rebellis lányát, Szveta-t keresi, előbb a főtéri mézszárlás káoszában majd a kórházban és a halottasházban.

„Emléküket is eltüntették a történelemből”



Végül megtalálja egy embersége-sebbnek bizonyuló belügyi nyomozó segítségével egy szomszédos falu temetőjében, ahol a mézszárlás áldozatainak egy részét titokban elföldelték. Nagyon is más szereposztásban, de az *Antigoné* drámája ismétlődik: ha a közösség elvont jogrendje, a hatalom parancsa szembekerül a személyes, emberi igazsággal, mindig az utóbbi kell választani. Szeretteinket el kell temetnünk. Lánya elvesztése, és a hatalom sorozatosan lelepleződő mesterkedése, hogy mindenáron eltussolja rémtettét, lassan még ennek a vakhitű sztálinistának is felnyitja a szemét.

A *Kedves elvtársak!* ugyanakkor a dermesztő szovjet hétköznapiok filmje is. Két viszonylag új példa hasonló minitablóra, bár mindkettő szűk évtizeddel későbbi képet mutat. Valerij Todorovszkij 2019-es *Ogyesszaja* orosz léptékkal mérve nem is messze játszódik Koncsalovszkijétől, és ugyancsak egy vesztégzárat mutat be, amelyet egy járvány miatt vezettek be. Itt van aztán Karen Sahnazarov 2012-ben *Szerelem a Szovjetunióban* címmel újravágott filmje, amely az ellenkultúra mozgolódásának jeleit mutatja be – a nagyvárosi szamizdatosok tevékenysége viszonylag ismert történet, a *Kedves elvtársak!* nagy eredménye pedig éppen az, hogy egy eddig ismeretlen történet részleteit világítja be. Nagytörténelem és szovjet hétköznapiok, mindhárom film a Központi Bizottság rádióközleményeinek árnyékában élő kisembert mutatja be – talán a hasonló filmekből lehet valamit megérteni abból, hogy az orosz nők miért olyan vibrálóan idegesek: mint ha a mai napig magukkal cipelnék évszázadok aggodalmait.

Egy hatvan éve a pályán levő alkotó életművét a csúcsaival érdemes mérni: a *Kedves elvtársak!* méltó társa az 1966-os *Ászja Kljácsinának*, az 1989-es *Tango és Cash*nek vagy a 2002-es *Bolondokházának*.

KEDVES ELVTÁRSÁK! (Dorogije tovariscsi!) – orosz, 2020. Rendezte: **Andrej Koncsalovszkij**. Írta: **Jelena Kiszeljova** és **Andrej Koncsalovszkij**. Kép: **Andrej Najgyenov**. Szereplők: **Julija Viszockaja** (Ljuda Szjomina), **Julija Burova** (Szveta), **Szergej Erlis** (Nagyapapa). **Andrej Guszev** (Viktor), **Anatolij Petrunyin** (Tábornok), Gyártó: **Koncsalovszkij Prod.** Forgalmazó: **Cirko Film**. Feliratos, 117 perc.

MICHEL FRANCO: ÚJ VILÁGREND

A FORRADALMAK TÚLÉLŐINEK RAJTUNK

HUBER ZOLTÁN

A MEXIKÓI MICHEL FRANCO PROVOKATÍV FILMJÉBEN AZ EGYENSÚLYÁBÓL KIBILLENT TÁRSADALOM MINDENKIT MAGA ALÁ TEMET.

Akár egy újabb, az 1968-as eseményekhez hasonló hullám van készülődésben, akár az egyensúly és egyensúlytalanság örökké pulzáló ciklusában lengünk éppen kifelé, a mélyben fortyogó társadalmi folyamatokra érzékeny rendezők a világ minden tájáról küldik a figyelmeztető vészjelzéseket. A mexikói *Új világrend* pontosan illik abba a képzeletbeli sorba, amit legélesebben az amerikai *Mi* és a spanyol *Platform* horrorisztikus látomásai, az ünnepektől dél-koreai *Paraziták*, illetve a képregényes szuperbűnözőt átértelmező *Joker* rajzolnak ki. Michel Franco jobb híján disztópikus társadalmi thrillernek nevezhető alkotásában Haneke rideg szenvtelensége Costa-Gravas kikezdetlenül logikájával találkozunk.

A film zavarba ejtő pillanatképek különös montázsával indul, majd egy népes esküvői partiba csöppenünk. A helyszín és a vendégsereg alapján nyilvánvaló, a felső társadalmi osztály tehető és befolyásos tagjai ünnepelnek. Önfeledt szórakozásukat azonban egyre sokasodó baljós előjelek árnyékolják be. Néhányan valami lezárások miatt késnek, az egyik autót zöld festékkel öntik le, a nagyon magas pozícióban lévő vendég észrevétlenül és sietve távozik. A katasztrófafilmek első felvonását idéző kezdés nemsokára sokkolóan igazolja a vonatkozó megérzéseinket. Teljesen váratlanul állig felfegyverzett tömeg rohanja meg a házat és szó szerint elszabadul a pokol.

Az *Új világrend* eddig a pontig egyetlen helyszínen játszódik és legalább tucatnyi szereplőt kiemel a tömegből. A brutális támadás után a történet több szálon fut és az érintettek további sorsát követi. Bár a film nem jelzi egyértelműen az idő múlását, a nagyon különböző helyzetekbe került figurák nézőpontjából figyelhetjük, ahogyan a

katonaság átveszi a hatalmat, majd egy minimum hónapok óta tartó, rendkívül szigorú szükségállapotot vezetnek be. A gazdag család tagjai és az egykori beosztottak egészen más körülmények között vészelik át a szigorú intézkedéseket, a sorsuk mégis szétszálazhatatlanul összefonódik.

Ha egy thriller a politikai paletta két ellentétes pólusát egyformán képes felpiszkálni, akkor egészen biztosak lehetünk abban, hogy az alkotók valami fontosra tapintottak rá. Franco filmje egyrészt brutális erővel mutatja meg, egy utcai felkelés korántsem valamiféle felemelő népünnepe és nem is kedélyes közös éneklős felvonulás, hanem maga az irányíthatatlan és kegyetlen káosz. A feltörő harag erőszakos hullámként csap át mindenben, ami az útjába kerül, amire a balos érzelműek rögtön rávágják, hogy az író-rendező az elnyomó és egyenlőtlen rendszer valódi áldozatait démonizálja.

A másik oldalról viszont a felső osztály tagjai sem tűnnek fel sokkal jobb fényben. Gondtalanul mulatoznak és kezdetben tökéletesen közönyösnek tűnnek, mintha nem is lennének részei ennek a társadalomnak. A népharag nyilvánvalóan okkal fordul ellenük, ahogyan a katonaság beavatkozása is logikus következménye az addig látotaknak, annak minden túlkapasásával és szörnyűségével egyetemben. A jobbos érzelműek erre persze rögtön rávágják, az író-rendező egyenlőségjelet tesz a rend iránt természetes igény és a fasizmus között.

Franco nagyon bölcsen homályban hagyja az események tulajdonképpeni hátterét. A filmből nem derül ki, pontosan mikor, miért és hogyan robbant ki a káosz. Nem tudjuk, Mexikó mely részei érintettek vagy mekkora tömegekről van szó. Sőt, még az sem egyértelmű-

en eldönthető, felkelésről, lázadásról, puccsról vagy forradalomról van-e szó. A szereplők szempontjából mindez ugyanis tökéletesen lényegtelen. Akár volt közük az előzményekhez, akár csak véletlenül voltak rossz helyen a rossz időben, az események feltartóztathatatlanul átsöpörtek rajtuk. A végeredményt egyáltalán nem befolyásolja, milyen ideológiai indíttatásból robbant ki az a valami, ami felkapta és a földhöz csapta őket.

Az író-rendezőt nem a miért, hanem a hogyan érdekli, vagyis az egymást indukáló események szigorú láncolatát tárja elénk. Nem balosan vagy jobbosan politizál, hanem nagyfokú objektivitásra törekedve gondolja végig az egyensúlyi pontján végleg átbillenő társadalom újrendeződésének egy lehetséges forgatókönyvét. Egy filmkészítő persze nem természettudós és nem kutathat úgy sem, mint egy társadalomtudós. Az *Új világrend* nagyon is valós történelmi tapasztalatokból kiindulva fiktív karakterek segítségével, dramatizálva modellez egy rémisztő láncreakciót. Ahol forrongó indulatok szabadulnak el, ott káosz lesz. Ha pedig káosz lesz, akkor az szörnyű áldozatokkal fog járni. Kortól, nemtől, politikai oldaltól vagy társadalmi osztálytól függetlenül.

A mindent látó isteni nézőpontokhoz, illetve a feliratokba és párbeszédbe sűrített, könnyedén emészthető magyarázatokhoz szoktatott néző ebben az esetben frusztrálva érezheti magát, hiszen a nagyobb képet magának kell összeillesztenie. Mindezt ráadásul hiányos darabokból, nem egyértelmű töredékekből. A valósághoz azonban éppen ez a befogadói helyzet áll közelebb. A kiegyensúlyozott és kielégítő tájékozottság különösen most, a közönségi média és zárt véleménybuborékok



igazolhatóan cselekednek, ám éppen így teljesítik be a végzetüket. A rendező nem a sorokra hagyja őket, hanem azt mutatja meg, az efféle események törvényszerűen túlnőnek rajtuk. Nem idealizálja vagy démonizálja a szerepeiket, nem címkéz, nem menti fel a jókat vagy bünteti meg a rosszakat. Egyszerűen végigköveti, ahogyan a vihar elsodorja őket. A kiváló színészgárda pedig elsőrangú partner mindebben, hiszen visszafogottan játszanak ezekben a nagyon is intenzív helyzetekben.

Franco felsőbb társadalmi osztályok családjában játszódó, erősen társadalomkritikus filmjeit rendre vehemensen utasítja el a mexikói közönség és kritika. Mindennek talán az is az egyik oka, hogy a filme-

korában tűnik egyre távolodó illúzióknak. A filmben mi is nagyjából annyit tudunk csak, mint maguk a szereplők. A háttérben elhangzó hírek, elkapott jelenetekből és beszéd-foszlányokból, a legkülönbébb információ-morzsákból kell összeraknunk, mi is zajlik pontosan a háttérben.

Az esküvői támadást az alkotók szinte teljesen úgy ábrázolják, mint egy gyorsan eszkalálódó zombitámadást, ami miatt a filmet igen komoly támadások érték. Koszos és izzadt, machetét szorongató fosztogatók másznak át a magas kerítésen és valósággal megrohazzák az elegáns vendégeket. Mexikóban egyenesen rasszizmussal vádolták a rendezőt, a felső középosztály világosabb bőrű tagjait ugyanis sötétebb bőrszínű csőcselék támadja meg. Franco minderre igen szerencsétlenül reagálva rasszizmussal vádolta a rasszizmussal vádlókat. Később emiatt elnézést kért, de az úgy nem is magáról a filmről, hanem erről a korszakról árul el sokat. Az *Új világrend* önmagában is remek kortűnet, de az ellentmondásos fogadtatásával együtt különösen az. A nézők jelentős része jelenleg ugyanis annyira komolyan veszi az univerzálisnak kikiáltott saját igazát, hogy már azt sem veszi észre, amikor épp szándékosan és nagyon is tudatosan provokálják.

Az *Új világrend* pontosan azért lesz annyira felkavaró, mert a szereplők

„Bábok a társadalmi felfordulás szörnyű sakktábláján”

egyszerű bábok a nagy társadalmi felfordulás szörnyű sakktábláján. Itt még a legtisztább szándékú szereplőket sem védi valamiféle isteni burok. Már-már teljességgel esetleges, ki marad végül életben és kit temet maga alá a lavina. Bármilyen döntést is hozzanak egy adott helyzetben, azaz valójában nem a szabad akaratukat, hanem az események előre elrendelt, megváltoztathatatlanul tűnő folyamát követik. Ezt a zavarba ejtő determináltságot húzza alá az említett kezdő montázs is, amiről végül kiderül, a későbbi események képeiből állt össze. Ez a szemlélet törvényszerűen meg is feküdt több befolyásos angolszász kritikus gyomrára, akik azt vetették az író-rendező szemére, egyáltalán nem törődik a figuráival. Franco azonban korántsem részvételen vagy rasszista, számára egyszerűen csak lényegtelen, ki milyen bőrszínű, szimpatikus vagy ellenszenves-e, becsületes vagy romlott, gazdag vagy szegény. A családnál dolgozó beosztottak tragédiája persze annyiban torokszorítóbb, hogy ők tényleg nem tehetnek semmiről, de itt valójában senkinek sincs érdemi befolyása az események menetére.

Franco filmjében éppen az a kíméletlenül felkavaró, hogy itt tudtán kívül valójában mindenki kényszerpályán mozog. A belső irányítókot követve, logikusan és

zést New Yorkban tanult alkotó saját produkciónak készült munkái nem igazán egyeznek a Mexikóról kialakult (ön)képpel. A latin-amerikai ország ritkán fürdik ennyire hideg fényekben, ilyen visszafogott színekben. A gazdag család háza egy csupa beton és üveg erődítmény, a szegényebbek élőhelye szűkös és fullasztó, az esküvőt leszámítva zene alig hallható.

Mexikóban igen élesek a társadalmi egyenlőtlenségek és a forradalmi hagyományok, az *Új világrend* azonban nem valamiféle kiáltvány és megoldásokat sem kínál fel. Egy nagyon is lehetséges jövőt mutat meg, ami sajnos közelebb van, mint gondolnánk. A szűkességállapot képei, a vízért és élelemért sorban álló, igazolásokat villantó, fertőtlenítővel lepermetezett polgárok a még javában tomboló pandémia miatt kényelmetlenül ismerősek. De az, aki látta a tavalyi év egyik ikonikus képét a vonuló tüntetőkre fegyvert fogó St. Louis-i ügyvéd párról, az korántsem gondolja majd a valóságtól elrugaszkodottnak az itt mutatott rémlátomást.

ÚJ VILÁGREND (Nuevo orden) – mexikói, 2020. Rendezte és írta: **Michel Franco**. Kép: **Yves Cape**. Szereplők: **Naïan González Norvind** (Marianne), **Diego Boneta** (Daniel), **Mónica del Carmen** (Marta), **Fernando Cuautle** (Cristian), **Darío Yazbek Bernal** (Alan), **Eligio Meléndez** (Rolando). Gyártó: **Teorema / Les Films d'Ici**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 88 perc.

BESZÉLGETÉS MICHEL FRANCÓVAL

„EGYSZERŰEN ELEGÜNK VAN”

ÁRVA MÁRTON

A MEXIKÓI RENDEZŐ PRECÍZ MINIMALIZMUSÁVAL ÉS PROVOKATÍV KÉRDÉSFELVETÉSEIVEL HÍVTA FEL MAGÁRA A NEMZETKÖZI FILMVILÁG FIGYELMÉT.

• *Filmkészítői karriered kezdete az ezredfordulóra esett, vagyis arra az időszakra, amikor a nemzetközi fesztiválok (újra) felfedezték a mexikói filmet. Mit tanultál olyan alkotóktól, mint Iñárritu, Del Toro, Cuarón vagy Reygadas?*

Akkoriban még nem volt világos, hogy a mexikói film ekkora fellendülésben van. Évente csak nyolc-tíz nagyjátékfilm készült. Emlékszem, menyinyire lelkesített, amikor megnéztem a *Csodák utcáját* a moziban. Talán ez volt számomra a legfontosabb mexikói film. Amikor kijött a *Korcs szerelmek* és kicsit később az *Anyádat is!*, akkor én már rendezőként dolgoztam. Ezek a filmek semmiféle hatással nem voltak a hozzáállásomra, nem változtatták meg szemléletemet. De inspiráló volt látni jól elkészített és világszerte sikeres munkákat.

• *A 2000-es évek második felében több mexikói filmes is megjelent a nemzetközi fesztiválokon, például Rodrigo Plá, Fernando Eimbcke, Gerardo Naranjo vagy Amat Escalante. Érezted, hogy egy fontos generációhoz tartozol?*

Összetartozást egyáltalán nem éreztem. De az általad említettek mind jól ismerem, és nagyon jó kollégák. Az ő filmjeik közül először a *Kacsaszazon* mozgatott meg, Amat Escalanténak pedig a radikális mossa volt figyelemfelkeltő, ahogy Reygadasnak is. De talán a *Miss Bala* volt az, ami a legnagyobb hatással volt rám, bár már elkészültem az első filmemmel, amikor láttam. Emlékszem, egyszer, amikor épp a *Después de Lucía* forgatására készültem, együtt reggeliztem Naranjóval, és tanácsot kértem tőle, mert nekem akkoriban a *Miss Bala* volt az etalon.

• *A te filmjeid is elég radikálisak abban az értelemben, hogy vérfertőzésről, emberrablásról, zaklatásról, betegségekről*

szólnak. Miért koncentrálsz az emberi kapcsolatok erőszakos, sötét oldalára?

Leginkább azért, mert ilyen filmeket szeretek nézni, ilyen könyveket szeretek olvasni, ezt élvezem. Az embereket és a társadalmunkat a konfliktusokon, a drámákon, a tragédiákon keresztül lehet a legjobban tanulmányozni. És ez nagy lendületet ad a filmkészítői felfedezésekhez is. Ahhoz, hogy a színészek határait feszegessük és a nézőt a végletekig vigyük.

• *Milyen művek voltak rád kiemelkedő hatással?*

Szinte minden, amit Buñuel Mexikóban forgatott (*Az elhagyottak*, *Viridiana*, *Nazarin*), illetve a tanulmányaim alatt nagyon megfogott Lars von Trier és minden, ami a Dogmával kapcsolatos. Bár én nem így filmezek, megértettem, miről szól a mozzgalom. Szeretem Hanekét, akinek az érzékenységéről néha azt mondják, hogy közel áll az enyémhez. De olyanokat is, akiknek semmi közük ahhoz, amit én csinállok, mint például Nuri Bilge Ceylan vagy Apichatpong Weerasethakul. És persze az olyan mestereket, mint Bergman vagy Pasolini.

• *Hogyan találtad meg a kérdésfelvetés-idnek megfelelő filmes kifejezési formát?*

Eleinte inkább az volt a fontos, mit akarok elkerülni, nem az, hogy mire törekszem. Mivel évente kevés film készült, a szereplők mind televíziós- vagy a színházi színészek voltak, és félttem a máshonnan hozott rossz berögződésektől. Ezért úgy döntöttem, csak hosszú snittek fogok használni és a kamerát messzire helyezem a szereplőktől. Ezért említettem a Dogmát, én is sok szabályt állítottam fel: nem lehet zene (bár végül használtam egy kis zenét, de az alapszabály az volt, hogy ezt el kell kerülni) és mindenből a lehető legkevesebb volt megengedett. Minél kevesebb vagy nulla kameramoz-

gás és a lehető legkevesebb párbeszéd. Nem akartam, hogy az én filmem hasonlítson azokhoz a 70-es, 80-as évekbeli mexikói filmekhez és tévéműsorokhoz, amiken felnöttem, azok ugyanis tele vannak túlzásokkal. Ruzipalacios Güerosában azon nevetgélnek a szereplők, hogy a mexikói filmekben hogyan beszélnek a színészek: pontosan ez az, amit messzire el akartam kerülni.

• *A filmjeidben gyakran videóznak a szereplők, és ez erőszakot és megaláztatást jelent. Elárul ez valamit a filmkészítéshez való hozzáállásodról?*

Ez olyan, mint amikor megkérdezik tőlem, hogy miért játszódik annyi jelenetem autókban: nem azért, mert nagyon érdekesnek találok, hanem mert ez az élet része. Persze a te kérdésed megalapozottabb. Azt hiszem, ennek ahhoz van köze, hogy a kamerák ma már elterjedtebbek, mint korábban. Én még az előző generációból származom, de ma már minden gyerek úgy nő fel, hogy a mobiltelefon kamerájához tapad, és ez megváltoztatja a képekhez való viszonyt.

• *Igen, de nem magától értetődő, hogy megalázom azt, akit lefilmezek.*

Azt hiszem, ez is a mai folyamatokat tükrözi. Amikor a *Después de Lucía* című filmet forgattam, Mexikóban nem használták a *bullying* szót, a *cyberbullying*ot még kevésbé. Ma már ez elválaszthatatlan a tizenéves diákok mindennapjaitól. Azért nem használok közösségi oldalakat, mert valahányszor rájuk nézek, két dolgot látok: az emberek vagy mutogatják, milyen mesés az életük (ami érdektelen és elég szánalmas), vagy pedig másokat támadnak és aláznak meg. Illetve ha a videók célját nézzük, az *Új világrendben* és a *Daniel y Anában* emberablások áldozatait veszik fel, tehát nem a megalázás az indok.

• *Milyen irányelveket követsz, hogy filmsként ne ismételd meg azt az erőszakot, amit ezekben a jelenetekben látunk?*

Ezt minden egyes esetben külön-külön kellene elemezni. A *Después de Lucía*ban például nem gondolom, hogy a fiú meg akarja alázni a lányt, és ez nem is erőszakos jelenet. Szerintem ez teszi érdekesebbé a dolgot, mert a helyzet elszabadul, és a néző sosem tudja meg, hogyan történt. Mindenki elképzelheti a saját verzióját, de szerintem szexvideót készítenek, és a lány látja, hogy felveszik. És nem feltétlenül a partnere az, aki aztán megosztja a videót, vagy legalábbis biztos vagyok benne, hogy a

felvétel készítésekor nem arra gondolt, hogy megalázza a lányt. Tehát itt ez ennél sokkal esetlegesebb.

• *Az Új világrend ambiciózusabb film, amelyben elhagytad a korábbi munkáid intim fókuszát, és nyitottál a társadalmi kérdések felé. Mi motivált ebben?*

Makroszinten, nemzeti szinten szerettem volna megvizsgálni, hogyan omlik össze egy ország és hogy néz ki nagy léptékben a társadalmi osztályok közötti összezapás és a káosz. Emiatt kellett ekkora volumenű filmet készítenem. Sosem érdekelt, hogy nagyszabású filmeket rendezzek, de azt hiszem, az összeomlás és a káosz tanulmányozása csak ilyen lehet.

• *Mi a legfélelmetesebb része ennek a disztópiának, amit az Új világrendben ábrázolsz?*

Ó, semmi! Semmi sem lep meg, ami a filmben történik, és az egészet még egy kicsit tartózkodónak is gondolom. Nekem úgy tűnik, hogy a film nagyon elmarad attól, amit az elmúlt évtizedek történései alapján elképzelhetünk. Szubjektív, hogy mennyire akarunk a jövő szörnyűségébe belegondolni, de ettől eltekintve, ha megnézzük a közelmúlt történelmét, a jövőkép sokkal rosszabb, mint amit én felvetek.

• *Egy interjúban említetted, hogy a konfliktus társadalmi dimenziójára akartál koncentrálni, és nem a politikai oldalára.*

Egy Costa-Gavras-film például mindig az ideológiát és a társadalmi mozgalmak mögötti érveket tanulmányozza, és ezeket ki is mondja. Itt egyszerűen egy társadalmi összezapásról van szó, és arról, hogy ezek a különböző szociális rétegekből származó szereplők milyenek. De a bal- vagy jobboldal kategóriái

nem érdekelnek. Abból az elégedetlenségből indulok ki, ami szerintem az egész világot közös nevezőre hozza. Úgy gondolom, hogy a világban egyre kevesebb dolognak van értelme és hiányoznak az erőteljes vezetők. Érdekel ez a káosz, ami kialakul, és bár a forgatókönyvet korábban írtam, ezt igazolja például a sárga mellényesek esete is Franciaországban: nincsenek vezetők, nincs ideológia, egyszerűen elégük van az embereknek.

• *Tehát párhuzamot látsz olyan mozgalmak, mint a sárga mellényesek és az Új világrend társadalmi összezapása között?*

Más-más országokban különböző helyi okok miatt terjed el a robbanás-szerű társadalmi elégedetlenség. Ez történt Chilében másfél évvel ezelőtt, Kolumbiában még most is zajlik, de Mianmar esete teljesen más, ott egy sokkal direkter katonai puccs volt, és Hongkongban is mások az okok. Az Új világrend tehát univerzális film abban az értelemben, hogy az emberek elégedetlenségére és dühére apellál ahelyett, hogy konkrét okokat keresne, amelyek révén adott helyi kontextusokra lehetne vonatkoztatni.

• *Miért a jómódúak nézőpontját választottad?*

Miért ne? A filmekben ez a nézőpont a kevésbé gyakori. És ugyanígy kérdezhetnéd ennek az ellenkezőjét is. Én egyértelműen ebbe a társadalmi osztályba tartozom, de Fernando Cuautle és Mónica del Carmen karakterei (a filmbeli háztartási alkalmazottak – Á.M.) egy másik réteget is reprezentálnak a filmben.

• *Az Új világrend Mexikóban heves vitákat is kiváltott az elithez igazodó nézőpontja miatt.*

Ez egy elég üres, felszínes vita. Persze hízelgő, mert mindig jó, amikor az ember munkája szenvedélyes érzelmeket ébreszt és vitáznak róla. De ez nagyrészt értelmetlen volt, mert kevésbé szólt a filmről, inkább a trailerrel függött össze. Illetve előítéletes emberekkel, akik vagy nem is látták a filmet, vagy csak azért nézik meg, hogy azt erősítse meg bennük, amit eleve gondolni akartak. A filmre adott reakció a világ nagy részén teljesen más, mint Mexikóban. A film bemutatása ott átpolitizálódott, bizonyos címkéket aggattak rá, és ez más irányokba terelte a diskurzust.

• *Utólag visszatekintve és tudva, hogy ilyen vitákat vált ki, változtatnál valamit a filmben?*

Egyáltalán nem. A Velencében elnyert két díj után szinte minden top5-ös vagy top10-es listán szerepelt a film tavaly év végén, az Indiewire-től kezdve. És szinte az összes fontos kritikus dicsérte. Visconti mindegyik általam kedvelt filmje vagy bármelyik érdekes rendező viták keresztútjában állt a maga idejében. Inkább azt gondolom, hogy most a közép-szerűség uralkodik, mindenki biztosra megy, nehogy megsértsen valakit, és minden nézőpontnak, mindegyik mozgalomnak meg akar felelni. De így lehetetlen jó filmet készíteni, és engem ez nem is érdekel.

• *Egy interjúban mondtad azt is, hogy a legjobb filmek segítenek átalakítani az országot. Milyen átalakulásokkal lennél elégedett az Új világrend megjelenése után?*

Nem tudom, hogyan válaszoljak erre a kérdésre, mert nem hiszem, hogy a filmek megváltoztathatják a világot. Nem gondolom, hogy az Új világrend bármit is át fog alakítani. Szerintem jól tükrözi azt a pillanatot, amit Mexikóban és a világban egyaránt átélünk. Nem a legrémesebbet emeli ki a lehetséges következmények közül, mert azok ennél is sokkal szörnyűbbek. De egy elég negatív és valószerű vetületét mutatja a társadalmunknak. És talán azért, hogy magába sűrítse ezt, segíthet elgondolkodni.

• *Tehát azt mondanád, hogy a film egyfajta figyelmeztetés?*

Ha mindenképp mondanom kellene valamit, akkor igen. De persze a szónak ennél közvetlenebb értelmében nem figyelmeztetés. Engem csak az érdekel, hogy jó filmeket csináljak, és a felelősségem se több ennél. Ami ezen túlmutat, az csak korlátozó, és nem ad hozzá a filmkészítéshez. •



BARRY JENKINS: A FÖLD ALATTI VASÚT

RASSZIZMUS AZ ÍGÉRET FÖLDJÉN

BENKE ATTILA

BARRY JENKINS FILMJÉBEN AZ AFRO-AMERIKAI RABSZOLGÁK SZÖKÉSÜK UTÁN, A SZABAD ÉSZAKON IS A RASSZIZMUS RÉMÉVEL SZEMBESÜLNEK.

Jóllehet, Abraham Lincoln elnök 1865. december 18-án kihirdette az alkotmány tizenharmadik módosítását, amely törvényen kívül helyezte a rabszolgaságot, a polgárháború után még küzdelmes évszázadok vártak az afro-amerikaiakra. Ugyan máig megdöbbentő, hogy a két nagyhatású regényben, Harriet Beecher Stowe *Tomás bátya kunyhójában* (1852) és Alex Haley *Gyökereikjében* (1976), vagy a két kortárs filmben, a *12 év rabszolgaságban* (2013) és az *Egy nemzet születésében* (2016) a fehér rabszolgatartók igás barmokként bánnak emberi lényekkel, de még ennél is szomorúbb a modern intézményes rasszizmus jelensége, amelyről Ryan Coogler *A megállója* (2013) és az Oscar-díjas Barry Jenkins műve, a *Ha a Beale utca mesélni tudna* (2018) értekezik. A rendőrök által földre tepert, és megfojtott George Floyd tavalyi esete is azt bizonyítja, hogy az előítéletesség máig jelen van az amerikai társadalomban, így továbbra is tömegdemonstrációkon kell az emberek arcába ordítani, hogy „Black Lives Matter”, azaz a feketék élete is számít. Jenkins legújabb történelmi minisorozatában, a Colson Whitehead afro-amerikai író Pulitzer-díjas regénye (2016) alapján készült *A föld alatti vasútban* a rabszolgaság korszakának végén a fajgyűlölet eredetét, megnyilvánulási formáit vizsgálja, és kimutatja, hogy a legalapvetőbb amerikai eszmékből vezethető le a „fehér felsőbbrendűség” tévhite.

A történetet a Cora nevű rabszolganő sorsát követi, és a georgiai Randall-birtokról indul, ahol a főhősnő nagymamája, az Afrikából elhurcolt Ajarry is leélte életét. Cora lázadását egyrészt a nélküle sikeresen megszökött édesanyja, Mabel iránt érzett dühé motiválja, másrészt elborzasztja a kegyetlenség, amellyel ura, Terrence Randall megtorolja a rebellis

Big Anthony szökési kísérletét (élve elégeti a fekete férfit). Társával, Caesarral együtt menekülnek el a rejtélyes „föld alatti vasút” egyik állomására, a megszállott fejedásszal, Arnold Ridgewayjel és afro-amerikai kiskorú csatlósával, Homerrel a nyomukban. Útja során Cora azzal szembesül, hogy színésbőrűként sehol sem élhet békében az Egyesült Államok területén.

Az 1830-as évektől a polgárháborúig számos fehér és szabad vagy felszabadult fekete segítette élelemmel, pénzzel, szállással a Délről szökött afro-amerikaiakat. A „hálózat” híre szájról szájra terjedt, és hogy illetéktelenek ne tudják lenyomozni, a beavatottak vasúti kifejezéseket használtak a leírására: a szökevények voltak az „utasok”, a búvóhelyek az „állomások”, a segítők – mint az ohioi fehér lelkész, John Rankin vagy a déli mentőakciói miatt „fekete Mózes”-nek becézett Harriet Tubman – a „kalauzok”. Colson Whitehead és Barry Jenkins műveiben mégis szó szerint vonatutazás Coraék menekülése, amelynek egyik lehetséges oka, hogy amíg nem épült ki a nagy vasúthálózat az országban, a vonatkozás ugyanúgy kiváltságnak számított, mint a feketék számára a szabadság. Cora és Caesar vonatra szállása többszörösen lázadó tett: erőszakkal magukhoz ragadják az utazás szabadságát, így felforgatva az elnyomó társadalmi hierarchiát, útjuk során pedig akarva-akaratlan leleplezik a szabad tagállamokat is átható rasszizmust. „Mindig azt mondom, aki látni akarja az országot, az vonatozzon. Nézzenek ki, ahogy száguld magukkal, és látni fogják Amerika igazi arcát!” – mondja a Lumbly nevű kalauz. Később, miután Cora már túlesett néhány északi megpróbáltatáson, Colson Whitehead így folytatja az eszmefuttatást: „Szóval tréfa volt, elejétől fogva. Eddig minden útján

csak sötétet látott az ablakokból, és mindig is sötétet fog látni.”

A föld alatti vasút utasai a regényben és a minisorozatban egyaránt vaksötét, áporodott levegőjű alagutakon keresztül utaznak az „ígéret földje” felé, ám újra és újra szembesülnek azzal, hogy Amerika felszíne sem sokkal barátságosabb hely, nem feketének való vidék. A fehér, angolszász, protestáns (WASP) társadalom a „másiktól” (a más bőrszíntől, kultúrától, gondolkodásmódtól) félve vagy az amerikai küldetéstudattól megrészesülve nem tudja és akarja tolerálni azokat az afro-amerikaiakat, akiknek őseit éppen a fehérek hurcolták el erőszakkal Afrikából az ültetvényekre. Dél-Karolinában, az első állomáson már majdnem boldog lenne Cora és Caesar, ám mellett, hogy Ridgeway rájuk talál, kiderül, hogy a városuk kedves fehér vezetői valójában az orvosokkal és a gyárvezetőkkel összefogva a feketék tömeges sterilizálásán dolgoznak attól félve, hogy az „alacsonyabb rendű faj” tagjai többségbe kerülnek. Észak-Karolinában és Indianában már ennyire sem toleránsak a „kiválasztott nép” tagjai: előbbi államban nyíltan kirekesztenek, nyilvánosan megaláznak, és meglicselnek minden arra tévedő feketét, utóbbiban fegyverrel számolják fel a Valentine-farmot, ahol Cora szerelme, Royal és más afro-amerikaiak hoztak létre egy idilli, önfenntartó közösséget. „Egy egész birtoknyi ilyen ember. És ez túl sok.” – mondja az egyik helyi fehér hatalmasság a sorozatban a vérengzés után.

„Elmosolyodott, aztán ráébredt legújabb cellája valóságára: úgy kaparász a falai között, mint egy patkány. Mezőn, föld alatt, padlásszobában. Amerika a rabtartója maradt.” – írta le Colson Whitehead a regényben Cora helyzetét Észak-Karolinában, ahol egy antirasszista

fehér férfi, Martin bújta őt háza tetőterében. *A föld alatti vasút* és adaptációja bár pozitív, de nyitott lezárással érnek véget. A Cora által átélt borzalmak és a közelmúlt tragédiáinak ismeretében felmerülhet a nézőben a kérdés, hogy egy afro-amerikai élhet-e szabadon és békében az Egyesült Államokban. Áruklodó, hogy a történelem során a szökevények végső úticélja inkább a brit fennhatóság alatt álló Kanada volt, ahol jóval az amerikai polgárháború előtt felszámolták a rabszolgaságot, amely a máig létező rasszizmussal egy tőről fakad. Colson Whitehead és Barry Jenkins bemutatják, hogy a gyűlölet és a diszkrimináció nemcsak fehérét és feketét, hanem feketét és feketét is egymás ellen fordít. A Ridgeway által felkarolt, majd a saját képére formált Homer ennek a legszemléletesebb példája, a Valentine-farm egyik vezetője, Mingo pedig a másik. Utóbbi „elveszett lelkeknek”, azaz a szabadnak születetteknél alacsonyabb rendűnek tartja a rabszolgákat, akiknek elméjét eltorzította a szabadságnélküliség, féltőlük a közösség „tisztaságát”. Ám az ezt taglaló szenvedélyes beszédét követő mérszálrúsnak a „civilizált feketék” is az áldozataivá válnak, mivel a rasszista fehér hatalmasságokat valójában nem a „civilizáltság”, hanem a bőr színe érdekli.

A regényíró és a minisorozat alkotója egyaránt a rasszizmus

torzszülöttjeként ábrázolják Ridgewayt is. Jenkins két epizódot is szentel háttértörténetének, amelyből kiderül, hogy édesapja szabad afro-amerikaiakat alkalmazott a birtokán, az indiánok hitvilága szerint élt, és úgy tartotta, bőrszínűl függetlenül mindenki a Nagy Szellem kegyelmében létezik a világban. Ridgeway viszont féltékeny lett a feketékre, mert látta, hogy ügyesebbek nála például a kovácsműhelyben, féltékenysége pedig gyűlöletté izzott, amikor a rasszista fehérek révén megismerte a „nemzet küldetését” (Manifest Destiny). „Apám imáda azt az indián szöveget a Nagy Szellemről. Én meg felnőttem, és az amerikai szellemet választottam, amelyik idehívott bennünket, az Óvilágból az Újba, hogy hódítsunk, építsünk, civilizáljunk. És pusztítsuk el, amit el kell pusztítani! Emeljük fel a silányabb fajokat! De ha nem lehet, igázzuk le! És ha azt se lehet, irtsuk ki! Ez a mi isteni elhivatottságunk” – fejtette ki Ridgeway a WASP-identitás alapját képező szociáldarwinista ideológiát, amely mind Colson Whitehead, mind Barry Jenkins értelmezésében fasisztoid eszme, hiszen alsóbbrendűeknek és gyengébbeknek tételezi a más rasszokhoz tartozókat, és ezzel igazolja az elnyomásukat. Ez a tévhit és a kapitalista gazdasági rendszer kereslet-kínálat logikája (például a nagyobb gyapotigény nagyobb ültetvényi munkaerőt

kíván) egyaránt erősítették a rabszolgaságot és a rasszizmust.

A minisorozat a regényben később szereplő kegyetlen jelenettel nyit, amelyben a rabszolgatartók az Egyesült Államok alapító okiratát, a minden ember egyenlőségét hirdető függetlenségi nyilatkozatot szavaltatják el az egyik fekete fiúval, majd pusztán szórakozásból ütlegelni kezdik, és csak Cora védi meg attól, hogy agyon is verjék. Az egyenlőség eszméje tehát a gyakorlatban lözung, mivel ebben a szituációban a fehér rabszolgatartók nem tekintik emberi lényeknek a feketéket. Ma már persze papíron minden angolszász, afro-amerikai, latin-amerikai és ázsiai-amerikai egyenlő az USA-ban, de a rendőri túlkapások vagy a koronavírus-járvány miatt az ázsiai-amerikaiakat ért támadások bizonyítják, hogy vannak, akik fejben még mindig a múlt századokban élnek.

A FÖLD ALATTI VASÚT (The Underground Railroad) – amerikai, 2021. Rendezte és Colson Whitehead regényéből írta: Barry Jenkins. Kép: James Laxton. Zene: Nicholas Britell. Szereplők: Thuso Mbedu (Cora), Aaron Pierre (Caesar), Chase Dillon (Homer), Joel Edgerton (Ridgeway), William Jackson Harper (Royal), Sheila Atim (Mabel), Chukwudi Iwuji (Mingo), Peter Mullen (Ridgeway édesapja), Benjamin Walker (Terrance Randall). Gyártó: Amazon Studios, Plan B Entertainment. Forgalmazó: Amazon Prime Video. Feliratos. 10 rész, 593 perc.

„Magukhoz ragadják az utazás szabadságát” (Thuso Mbedu)



LYND WARD: VERTIGO

A válság metszetei

ALFÖLDI NÓRA

WARD SZÖVEG NÉLKÜLI, EXPRESSZIONISTA FAMETSZET-KÉPREGÉNYEIVEL AZ 1929-ES NAGY GAZDASÁGI VILÁGVÁLSÁG KORSZAKÁNAK KEMÉNY KRITIKUSA VOLT.

Lynd Kendall Ward a 20. század egyik legmegbecsültebb vizuális történetmesélője – nem csupán tehetsége, művészettörténeti és elbeszéléstani szakismerete miatt, hanem mert ráértett egy köztes médium lehetőségeire, amelynek potenciáljait 1929 és 1937 között megjelent hat kötetében maximálisan kiaknáztta. 1905-ben született Chicagóban, gyermekkorát nagyrészt betegeskedéssel töltötte, így a család főleg vidéken élt. Édesapja metodista lelkész volt, ekképpen a Ward család nevelési eszköztárából számúzva voltak a profán dolgok; Lynd az ifjúsági irodalomként igen kedvelt képregények helyett inkább Gustav Doré 19. századi Biblia-illusztációin fejlesztette vizuális kultúráját, amely későbbi munkásságán igen erős nyomot hagyott. Rajzólással töltött gyermekkorát követően a Columbia egyetemen szerzett diplomát, majd 1926-ban újdonsült nejevel (a későbbi gyerekkönyv szerző) May McNeer-rel Európába, a német expresszionizmus lázában tomboló Weimari Köztársaságba költözött. Az itt eltöltött egy esztendő erőteljesen megalapozta Ward stílusát, a német mesterektől a fametszés finomságait sajátította el, és közben szert tett Frans Masereel modern Ikarusz történetet feldolgozó *Die Sonne* (1925) című szöveg nélküli képes regényére. A belga születésű Masereel ekkorra már a fametszetek császáráként tisztelték: szöveg nélküli kiadványait jellegzetesen elnagyolt, tömörszerű figuráival töltötte ki, képeit drámai kontrasztok és dekoratív textúrák tették végtelenül izgalmassá, történetei a 20. század elején élő nyugati férfi drámai viszontagságait taglalták. Masereel mindenki által könnyen elérhető, nyelvi korlátokat legyőző kötetei

Európa-szerte óriási sikerre tettek szert, Amerikába azonban nem igazán jutottak el. Így amikor Ward visszatért az Államokba és 1929-ben megjelentette első saját képes regényét új csillagként ünnepelték a kommersz vizuális kultúra egyre sűrűbben lakott égiszen.

Első művét, a *God's Man*-t 1929-ben a Jonathan Cape and Harison Smith jelentette meg, épp a Gazdasági Világválság kezdetének hetén. A 139 fametszetet tartalmazó kötet klasszikus Faust-történetet dolgoz fel. Képzőművész-főhőse szerződést köt egy titokzatos sötét idegennel, aki cserébe egy varázsecsetet, pénzt és dicsőséget ígér. Megkapja a hírveget, az elismerést és a vele együtt a főnyereményt: a nőt, ám mindennek ára van. Szeretőjéről kiderül, hogy velejéig romlott, és igazi *femme fatale*-ként taszítja örületbe főhősünket, aki a törvénnyel való összeütközés után megszökik a városból és az idilli, vidéki életbe menekül egy kecskepásztor lánnyal. Ám épp, amikor domesztikált mindennapjaiból visszatekintve ismét alkotásra szánja magát és portrét festene asszonyáról, megjelenik a titokzatos figura és elveszi az életét.

Wardot választott médiumának narratív és kommunikációs határai foglalkoztatták, elsősorban az, hogyan és miként lehet egy történetet elmesélni szöveg nélkül, pusztán képekkel, a fametszet némiképp korlátozott eszköztárával. A fametszet egyszerű sokszorosítási technika, amely szimpla, stilizált, monokróm ábrázolást kíván. Az ezzel a technikával készült nyomatok általában nagyobb, tömörszerű felületekkel operálnak, a tónusokat a vonalak sűrűsége és iránya tudja csak megteremteni, így a nyomódúcról készült nyomatok

leginkább a markáns fény-árnyék dinamikára építkeznek. Bár a fametszés technikája egyszerű és olcsó – például a rézmetszéssel ellentétben nem igényel kémiai anyagokat és háttérismerteket –, maga a metszetkészítés igen aprólékos munka, mivel minden egyes vonalat és részletet (fényt és árnyékot) igen precízen kell kifaragni és valamennyi kép alapos végiggondoltságot igényel. Ward agilitásáról és kompromisszum-mentességéről árulkodik egy híres anekdota: amikor valaki ellátogatott a műtermébe, százával talált készre faragott táblákat, amelyek eredeti funkciójuk helyett a billegő asztal lábát támasztották vagy éppen tűzifaként heverték a kandallóban – Ward szerint nem szolgálták megfelelően a cselekményt és így a „vágószoza padlóján” végezték.

Ward folyamatosan az elbeszélés korlátait és lehetőségeit kutatta: főként az érdekelte, pontosan hogyan és milyen mennyiségű információt képes közölni képein annak érdekében, hogy egységes, érthető cselekményt teremtsen. Ugyanakkor a képregényrajongók tevékeny részvételét is megkövetelte: a *God's Man*-ben például az archetipikus, pofonegyszerű, mindenki által ismert alaptörténettel. Ward bízott abban, hogy az olvasó az előzetes tudásából és vizuális kultúrájából kiindulva, a szövegek hiányában is képes megalkotni a történetet. Ennek érdekében hol nyíltan, hol bújtatottan a társművészeteket hívta segítségül. Jellegzetes példa erre az a művész-ábrázolás szekvencia, amely az egyiptomi hieroglifa mestertől a reneszánsz festők jellegzetes profil-portréin át egészen egy ikonikus Rembrandt parafrázisig konkrét művészettörténeti referenciákból áll össze. Nem ennyire triviálisan, mégis egyértelműen tetten érhető a némafilmes német expresszionizmus vizuális megoldásai és narratív eszköztára is. Bár Ward képei álló téglalap vagy négyzet formátumúak, előszeretettel él a filmképnél használt mélységi komponálással, expresszív nézőponttal és eltúlzott arányokkal, a történet gördülékenységét és a néző pozícióba helyezését pedig mesterbeállításokkal, leíró szekvenciákkal, beállításokkal, ellenbeállítás panelekkel segíti. A hangulatot vagy helyzetet és annak információtartalmát nem egyetlen



képbe sűríti, hanem gyakran képről képre részletekben és gesztusokban bontja ki őket, megteremtve ezzel a jellegzetes filmes befogadás-folyamatot.

Ugyanez érvényes képeinek fénykezelésére is, amelyeken a fametszet monokróm tulajdonsága miatt fény-árnyék hatásokkal lehet leginkább központosítani és hangsúlyozni: Ward kompozícióiban a képen belül

„Eltakarják a napot, agyonnyomják az átlagembert”

(Lynd Ward: Vertigo)

elhelyezett fényforrás gyakran nem egyezik azzal a (képen kívüli) szpottal, amellyel egy-egy figurát megvilágít; az eltúlzott gesztusokkal ábrázolt negatív figurák többször is a német expresszionizmusból kölcsönzött drámai alsó megvilágításokban fürdenek. Szintén a német expresszionizmus öröksége az a romantizmus, ahogy a nagyvárosi élet aggályokkal teli küzdel-

mét és nyomasztó vertikálisát szembeállítja a természet idilli hangulatával.

A *God's Man* metropolisza modern szorongással teli világ, ahol az égbe törő épületek precízen húzott egyenes átlói és diagonáljai szabdalják és textúrálják a képeket, eltakarják a napot és agyonnyomják az átlagembert. Ezeket a markáns vonalakat megtartja a vidéki jelenetekben is, de megtöri az élüket egy-egy előtérbe helyezett tekervényes ágú fával, a kép háromnegyedét kitevő csillagos égbolttal vagy éppen a forró italok és ételek gőzének hullámzóan kavargó vonalaival.

A *God's Man* óriási siker lett, négy év alatt hat kiadást élt meg és húszezer példányban fogyott el – a válság legsötétebb éveiben, amikor az embereknek a mozijegyre való is nehezen jött össze, a kötetet bármikor fellapozhatták otthon. Ward második művében, az 1930-ban megjelent 118 lapot tartalmazó *Madman's Drum*-ban tovább kísérletezik a szöveg nélküli regény narratív kohéziójával, a szerteágazó történet azonban jóval nehezkesebben áll össze. Ward egyetlen hegyes végű véső helyett ezúttal többféle, különböző profilú eszközzel dolgozott, minek folytán a képek részletgazdagabbak, festőibbek, finomabb vonalúak lettek. Éles diagonálok helyett lekerekített vonalakkal komponál, ami mérsékli anyaga drámaiságát, jeleneteit többféle tónussal és textúrával finomítja. Ezek a festőibb, kevésbé koncentrált képek azonban nehezítik a nézői befogadást, az olvasó hajlamos csapongani és elveszni a részletekben. A jómódú, eredetileg rabszolga-kereskedelemből meggazdagodó család több generáción átívelő történetét Ward ráadásul misztikus szimbólumokkal terheli, a történet gördülékenysége helyett inkább a – gyakran egymással összetéveszthető – karakterekre és jellemfejlődésükre koncentrálnak.

A *Madman's Drum* tanulságait levonva, Ward következő, *Wild Pilgrimage* című kötetében ismét egyszálú cselekményt farag dúcaira. Az 1932-es mű főhőse egy magányos munkás, aki a nagyvárosi nyomorból a vidéki élet harmóniájában keresi boldogulását, ám végül ismét a zord metropolisban találja magát, ahol egy utcai demonstráció során a rendőri túlkapasok áldo-



zata lesz. A szerző a rideg külvilágot a belső szubjektummal, annak tudatalatti képeivel állítja szembe, szikár történetébe narancssárga víziók rajzait ékeli – műve a válság emberének pszichológiai lenyomata, amely nem mentes az erotikus felhangoktól és politikai érzékenységtől. Ward univerzuma remény nélküli, ellenséges és sötét világ, amelyben névtelen főhősei ki vannak szolgáltatva a felettük álló hatalmaknak. Cselekményei könyvről könyv-

„Részletekben elbújtatott megoldó-kulcsok” (Lynd Ward: Vertigo)

re egyre lazábbá, történetei egyre elvontabbá válnak, lapjainak egyre nagyobb százaléka telítődik meg szimbolikus, lázálom-szerű képekkel, a világosan követhető cselekményszálak feloldódnak a hangulat-képekben. Az 1933-as *Prelude to a Million Years* egyfajta Pygmalion-parafraízis, amely ismét a művész vergődését taglalja az elátkozott civilizációban. Az 1936-os *Song Without Words* 21 táblára vetíti ki a kortárs

világ gonosz erőit, Ward megrendítően sötét és szürreális képeiben azt a súlyos morális kérdést taglalja, hogy mi értelme van erre a szörnyű világra gyermeket hozni.

Ward legambiciózusabb – egyben utolsó – képes regényében találta meg azt a történet-szövési formát, amellyel a bonyolult, allegorikus mondanivalóját és a szimbólumok, költői motívumok halmozását a cselekmény izgalmas kibontásának szolgálatába tudta állítani.





Az 1937-es mamut terjedelmű *Vertigo* a maga 230 lapjával pazar lenyomat a gazdasági válság működéséről és annak átlagemberre gyakorolt külső-belső hatásairól. A *Vertigo* első pillantásra kaotikus képgyűjtemény, ám Ward ezúttal is feltételezi a befogadó aktív jelenlétét, konkrétan azt, hogy olvasója hajlandó hosszasan elidőzni a képeken, sőt, ha egyes kapcsolódási pontok nem teljesen világosak, akkor nem röstell visszalapozni, hogy felfedezze a részletekben elbújtatott megoldó kulcsokat. Ward kötete három történetet tartalmaz, a „Lány”, az „Idős úriember” és a „Fiú” meséjét. A három cselekményszál három idősíkon mozog – amelyeket a szerző ezúttal szöveggel jelöl – ám ezek adott ponton érintkeznek egymással.

A „Lány” története több évet ölel fel 1929 és 1935 között: a fametszeteken egy tehetséges fiatal hegedűművészről portréja rajzolódik ki, aki miután építészként diplomázik találkozik és szerelembe esik a „Fiú”-val, és hamarosan el is jegyzi egymást. A fiú elme gy szeren-

„Amire csak a mozgókép képes”
(Lynd Ward: *Vertigo*)

csét próbálni, a lány pedig ott marad a nagyvállalattól a válság miatt elbocsátott, öngyilkossági kísérlete után megrokkant apjával. Ward a fiú távozása utáni éveket – az apa öngyilkossági kísérletének szekvenciáját leszámítva – egy-egy erőteljes képpel jellemzi, szűkszavúsága remekül írja le a lány helyzetének kilátástalanságát és a válságos évek sivárságát.

Az „Idős úriember” következő fejezete ennél jóval bőbeszédűbb, amelyben a címszereplő figura egyetlen évét látjuk hónapokra lebontva. Ez a rész betekintést nyújt a válság rákfenéjébe; az idős úriember ugyanis a „Lány” fejezetében is felbukkanó Eagle Corporation of America feje, aki vállalata profitjának felfuttatása érdekében egy sor súlyos gazdasági döntést kénytelen meghozni, miközben fél lábbal a sírban állva, saját betegségével is küzd. Ward összes munkájában tanúbizonyosságot tett szociális érzékenységéről: ebben a fejezetben, frusztrációjának levezetéséeként, bőséges mennyiségű

nyomódúcot szentelt a sztrájkok és demonstrációk drámai csatajeleneteinek ábrázolására. Mindemellett komoly hangsúlyt fektetett arra, hogy az amerikai gazdaság mételeyét, a szipolyozó iparmágnást árnyaltan mutassa be: az idős úriember nyitó képsorában egy művészetkedvelő, hálaadaskor ételt osztó, istenfélő karakter rajzolódik ki.

A „Fiú” fejezete mindhárom rész közül a legcsapongóbb: miután főhőse megszökök abuzív apjától, találkozik a Lánnyal, akit eljegyez. Munkalehetőség reményében kénytelen elhagyni menyasszonyát, állást azonban nem kap és amikor visszatértekor szembesül azzal, hogy a lányt időközben kilakoltatták, szegényében inkább elkerüli menyasszonya társaságát. Munkáról munkára vándorlása közben még a bűnözés szele is megcsapja, míg nem véradással – vérét nem más, mint az idős mágnás kapja – sikerül némi pénzre szert tennie. Történetének záróképen a Fiú és a Lány kétségbeesetten egymásba kapaszkodva ülnek egy hullámvasúton.

Ward *Vertigo*jának legfőbb bravúrja nem a cselekményszálak lenyűgöző összefésülésében vagy képei erőteljes expresszivitásában rejlik, hanem abban a komplexitásban, ahogy motívumaival és stílusával az idő múlásának örült gyorsaságát képes érzékeltetni. Mindez olyan művészeti igény és eredmény, amelyre csak a mozgókép (illetve a képzőművészetben az olasz futurizmus) képes.

Ward örvénylő formákkal, dinamikus kompozíciókkal és lendületes vonalvezetéssel tartja fenn a néző figyelmét, miközben nem bíbelődik az információhordozó elemek kibontásával, gyakran mindössze a lényeges motívumot dolgozza ki, míg a háttérrel csupán felskicceli és ezzel a hiánnyal ad képeinek folyamatosságot.

A *Vertigo* magnum opusa után Ward nem készített több szöveg nélküli regényt, de számtalan könyvet és gyerekkönyvet illusztrált még pályája hátralévő részében. Az 1930-as évek végére – akár csak a némafilm – a „szöveg nélküli könyv” kikopott a divatból, azonban Ward intermediális művészete, amely az elit képzőművészet, a regény, képregény és a filmművészet határain táncolt, később óriási hatással volt számos kiemelkedő képregény-művészre Will Eisnertől (*Contract with God*) Art Spiegelmanig (*Maus*). •

ALEXANDRE AJA

Francia extrémistából hollywoodi éltanuló

BASKI SÁNDOR

EURÓPAI RENDEZŐKÉNT INDULT, DE MÁRA Ő LETT AZ EGYIK LEGMEGBÍZHATÓBB MŰFAJI SPECIALISTA. ÚJ FILMJÉVEL A SCI-FI THRILLERBEN IS KIPRÓBÁLTA MAGÁT.

A 2010-es évekhez közeledve olyannyira megszorodtak a frankofón rémfilmek, hogy a szakajtó már egy új francia horrorhullámról kezdett értekezni. Összekötötte ezeket az alkotásokat, hogy fiatal rendezők viszonylag csekély költségvetésből dolgoztak, a *rural horror*, illetve a *home invasion* jól bejáratott alműfajait adaptálták európai környezetre, és nem riadtak vissza a brutális erőszakszekvenciáktól. Az ígéretes debütöket ugyanakkor nem követte hasonlóan erős folytatás, David Moreau (*Ils*), Fabrice Du Welz (*Pokoljárás, Vinyan – Az elveszett lelkek*), Kim Chapiron (*Sheitan*) betagozódtak a francia filmiparba, míg Xavier Gens (*Frontière(s)*), *Hitman – A bérgyilkos*), Alexandre Bustillo és Julien Maury (*A betolakodó, Bőrpofa*), illetve Pascal Laugier (*Mártírok, A magas ember, Ghostland: A rettegés háza*) Hollywoodba próbáltak betörni, inkább kevesebb, mint több sikerrel.

A frankofón extrémisták közül eddig egyedül Alexandre Aja tudott nemzetközi szinten is nevet szerezni magának, kiválóan kamatoztatva az indulótökéjét. Az immár kilencedik filmjénél tartó és még mindig csak 42 éves rendező sikere részben az önismeretének köszönhető – pontosan érzi, hol vannak a határai –, illetve annak, hogy képes kaméleonként adaptálódni a megrendelői igényekhez.

Legelső, 20 évesen forgatott filmjében viszont még a szerzői víziót állította középpontba. A *Furia* (1999) sajátos hangulatú poszt-apokaliptikus történet, amely egy totalitárius államban játszódik. A helyszín egy sivatagi város, ahol az ellenállás egyetlen formáját a

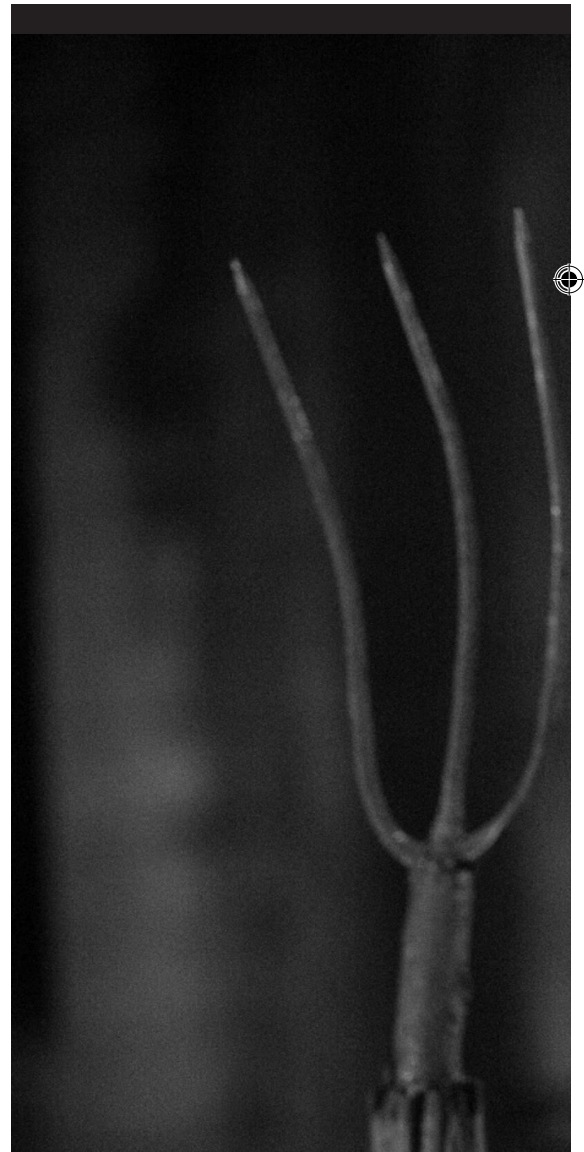
falra festett üzenetek jelentik. A karhatalom reggelre eltünteteti a felforgató mondatokat, de a lázadók, mint a film főhőse, Théo, az életük kockáztatásával is folytatják a tiltakozást. Aja és állandó író társa, Grégory Levasseur romantikus keretbe helyezik a politikai allegóriát, Théo ugyanis társra talál egy másik graffitiművészen, Eliában.

A *Furia* legnagyobb erénye a világteremtés, a történet ugyan elvileg a jövőben játszódik, de a Marokkóban forgatott film miliője a francia nézőket inkább az ország dicstelen kolonialista múltjára emlékeztetheti. Az Ajára jellemző feszes cselekményvezetésnek és ütemérzéknak itt még nyoma sincs, a lírai hangvételt ugyanakkor a későbbi rendezéseit megelőlegező véres jelenetek ellenpontoszzák. A főszereplőt is többször megkínózzák, a Marion Cotillard által alakított Elia pedig mártírrá válik a rezsim börtönében.

A történetet az argentin Julio Cortázar *Graffiti* című, mindössze háromoldalas novellája ihlette, Aja és Levasseur azonban csak kiindulópontként használja az alapanyagot, éppen úgy, mint a folytatást – és a rendező számára az áttörést – jelentő *Magasfeszültségben*. A nem elhanyagolható különbség annyi, hogy a 2003-as horror stáblistáján nincs feltüntetve Dean R. Koontz neve, miközben egyértelmű, hogy a film alaphelyzetét az író 1996-ban megjelent *Végőskig* című regényéből kölcsönözték.

A *rural horror*, illetve a *home invasion* elemeit ötvöző történetben egy pszichopata férfi az éjszaka közepén betör egy családi házba, módszeresen lemészá-

rolja a szülőket és a fiúgyereket, a fiatal lányt pedig megerőszakolja és magával viszi. Nem veszi észre, hogy a lány barát-nője, Marie is a házban volt, és titokban bemászott a férfi rozoga furgonjába. A sztori eddig a pontig szinte mindenben követi a regényét, a film kétharmadánál azonban kiderül, hogy a „final girl” tudathasadásos, és ő maga a gyilkos. A csavar lélektani hitelessége kérdéses, és komoly dramaturgiai problémákat is felvet, inkább csak a hatásvadászat indokolja, és a hasonló megoldásoktól Aja a későbbi rendezéseiben sem riad vissza. Slasherként viszont a *Magasfeszültség*, a címéhez illően, a feszültségkeltés magasiskolája, a rendező mesterialtogatja a gyilkos rémtetteinek szenttelen dokumentációját a rettegő hősnő szubjektív nézőpontjával.



A hangsáv külön bravúr, François-Eudes Chanfrault zeneszerző zörejekből, zajokból és induztriális kísérleti zenéből idegőrlő atmoszférát kever ki.

A *Magasfeszültséggel* Aja és Levasseur bevallottan a 70-es évek klasszikus amerikai horrorjai előtt tisztelegtek – a fináléban nyíltan meg is idézik *A texasi láncfűrész mészárlást* –, így nem is lehetett kérdéses, hogy igent mondanak Wes Craven felkérésére, aki az 1977-es *Szklák szeme* remake-jéhez keresett rendezőt és írórt. A páros az „ami nem romlott el, azt nem kell megjavítani”-elvét követve nem sokat változtatott Craven *backwoods*-klasszikusán. Aja verziójában a mutáns kannibálok territóriumára tévedő család diszfunkcionálisabb: a generációs ellentéteket, illetve a habitusbéli szembenállást is jobban kielezi

a nyugalmazott rendőr családfő és az értelmiségi veje között, de a legnagyobb különbséget természetesen a gore mértéke jelenti. Aja már a film főcímében felvillantott deformálódott gyerekek (valós) fotóival sokkolja a nézőket, majd egy közel háromnegyedórás feszültség-építő felvezetést követően hirtelen robban ki a nyílt erőszak. A rendező képes ugyanakkor önmérsékletet tanúsítani, a mutánsokat premier plánban csak akkor mutatja meg, amikor szembe kerülnek a főhősökkel. Az Új-Mexikót helyettesítő Marokkó itt is poszt-apokaliptikus hangulatot kölcsönöz a jeleneteknek, és kísérleti filmes hatásokat is megfigyelhetünk – a *Big Brain* nevű szörnyszülöttet egyértelműen Chris Cunningham experimentális videója, a *Rubber Johnny*

ihlette –, más jel azonban nem utal arra, hogy nem tősgyökeres amerikai rendező újította fel Craven eredetijét.

A következő megbízatás egy dél-koreai természetfeletti horror, az *Into the Mirror* angol nyelvű remake-jének elkészítésére szólt. Aja elégedetlen volt a készen kapott szkripttel, ezért Levasseur közreműködésével újraírta a történetet, és csak az alaphelyzetet tartotta meg. A *Tükör* (2008) ennek megfelelően akár szerzői vízió is lehetne, de Aja úgy mondott nemet a koreai eredeti szolgálai másolására, hogy helyette önként hódolt be a kísértethorrorok lejárt szavatosságú konvencióinak. Akad ugyan újszerűnek mondható elem a filmben, az ex-zsarut alakító Kiefer Sutherland ugyanis ikonikus

„Képes kaméleonként adaptálódni”

(Alexander Aja: Szarvak – Daniel Radcliffe)



karakterének, Jack Bauernek a modorában, izomból nyomoz a tükörből támadó gonosz után, a fő attrakciót azonban a *jump scare*-ek csúcstra járatása jelenti. Aja kézjegye ennek ellenére felfedezhető, akad egy olyan kirívóan brutális jelenet a filmben – a tükör által manifesztálódó gonosz premier plánban feszíti szét a főhős testvérének állkapcsát –, amelyhez hasonlót mainstream kísértetfilmben se előtte, se után nem nagyon láthattunk.

A 2010-es *Piranha 3D*-vel Aja ismét csak egy hetvenes évek végén bemutatott kultikus horrorfilmhez, *A cápa* sikerét meglovagló *Piranhához* nyúlt vissza. Annak idején már Joe Dante is kitétte az idézőjeleket, Aja pedig egyértelműen fel is szállt a Tarantino és Robert Rodríguez által beindított exploitation-vonatra. Korábbi filmjeiben nem sok jelét adta, hogy lenne humora vagy akár öniróniája, itt viszont mindkettőt megvillantja. A *Piranha 3D* nem azért kerül át a katasztrófa thriller műfajából az idézőjelezett trash kategóriájába, mert Aja elviccelné a történetet, éppen ellenkezőleg: gondoskodik róla, hogy ugyanolyan hitelességgel szakadjanak a végtagok és fröcsögjenek a belsőségek, mint a véresen komoly horrorjaiban. Ettől, illetve az elrajzolt színészi játéktól és a számolatlanul adagolt műfaji idézetektől csúszik át a film önparódiába.

A tisztas közönség- és kritikai siker ellenére Aja úgy érezhette, hogy eljött az ideje a műfajváltásnak, és két film erejéig a fantasy határvidékére kirándult. A *Szarvak* (2013) és a *Louis Drax kilencedik élete* (2016) esetében is használt sorvezetőt, előbbit Joe Hill, utóbbit Liz Jensen regényéből adaptálta. A *Szarvakban* a melodramai felütés ellenére is van helye a (sötét) humornak, a sztori szerint ugyanis a Daniel Radcliff által alakított, a barátnője meggyilkolásával vádolt Ignek egy nap szarvak nőnek a homlokán, amivel ördögi hatást tud gyakorolni a környezetre. Kisvárosi szatíráként is kibontható lenne az alaphelyzet, de inkább misztikus thrillerként, illetve sajátos megváltástörténetként folytatódik a film, amelyben ráadásul lírai flashbackbetétek, illetve kreatív drogos hallucinációk is helyet kapnak.

A *Louis Drax kilencedik élete* sem skatulyázható be könnyen. A címszereplő, kómába esett kisfiú narrálja a filmet, és itt is egy rejtély áll a cselekmény középpontjában: a neurológus főszereplőnek (Jamie Dornan) kell kiderítenie, hogy miért zuhant le egy szikláról Louis a családi piknik közben. A spirituális és a hagyományos nyomozás közben thriller- és horrorelemeket is használ Aja, de közben a kisfiú em-

lékeit is meg kell elevenítenie álomszerű flashbackek formájában.

A világhíres és a technikai kivitelezés mindkét filmben hibátlan, tonálisan azonban majdnem olyan egyenetlenek ezek a produkciók, mint Aja első rendezése, a *Furia*, amelyet az egymástól elszakított szerelmesek motívumával a *Szarvak* meg is idéz. A szabálytalan stílus- és hangnemváltások, illetve a szurreális képi megoldások miatt kilóg a két fantasy-hibrid Aja korábbi hollywoodi munkái közül, de a hibáik ellenére, vagy éppen azért, izgalmas kísérletnek tekinthetők.

Maga a rendező nem érezhette túl sikeresnek a kitérőt – a kritikák sem voltak hízelgők –, mert 2019-ben inkább visszatért a kályhához, vagyis a horror és a thriller farvizére. A *Piranha* a horrorkorszakának szimbolikus lezárása is lehetett volna, ehelyett kilenc évvel később leforgatott egy hasonló filmet, de immár az ironikus látásmód mellőzésével.

A *Préda* látszólag ugyanabból a kotyából készült, mint a *Sharknado*-féle mockbusterek, ahol a főszereplőknek nemcsak a természeti elemekkel, de még egy-egy vérszomjas vadállattal is meg kell küzdeniük, Aja azonban mellőzte a túlzottan hatásvadász gesztusokat, legalábbis saját magához képest. Inspirációként Hitchcockhoz nyúlt, illetve úgy

„Inkább csak a hatásvadászát indokolja”

(Alexander Aja: *Piranha 3D* – Steven R. McQueen)



MONTE HELLMAN (1929-2021)

A zseniális mindenés

OROSDY DÁNIEL

A FÜGGETLENFILMESEK KERESZTAPJA KACSKARINGÓS PÁLYÁJA ELLENÉRE NEM VÉLETLENÜL LETT TÖBB GENERÁCIÓ IDOLJA.

Nyolc mozi. Bő 50 éves életmű legja-
va egy olyan rendezőtől, aki 1959-
es első rendezése és 2013-as utol-
só (rövid)filmje elkészítése között alig
pihent, de még ha az alkotói életmű
maradékával is kalkulálunk (azaz korai
zsenyéktől kései rövidfilmekig mindent
összeszámítunk), akkor sem kapunk vég-
eredményként sokkal magasabb számot
az egy tucatnál. És az a bizonyos nyolc
egészestés játékfilm sem egytől egyig
remekmű: kettőt-hármat (legfeljebb né-
gyet) okkal sorolnak a klasszikusok közé,
egy azonban a legjobb esetben is közepes,
a maradék pedig leginkább „csak”
jó vagy részleteiben értékes, kisebb
kultusznak örvendő darab (vagyis ezek
a munkák önmagukban nem indokolnák,
hogy igazán kiemelkedő figuraként je-
gyezzük a mögöttük álló személyt).

A halkszavú, mindig visszafogott Hell-
man az ellentmondások embere volt,
amire a mindennapokban legfeljebb
lehetetlen frizurája utalt, mely úgy kö-
vette viselőjét, mint üstökös a csóvája.

Okkal tartják az egyik legeredetibb
amerikai rendezőnek, hamisítatlan
*auteum*ek – de szinte sosem dolgozott
saját ötletből.

Némelyik filmjét múlni nem akaró ra-
jongás övezi – ám sem ezek, sem egyéb
munkái nem jártak még csak közelében
sem a kasszasikerre válásnak.

A kritikusok többsége (különösen Eu-
rópában) a legnagyobbak közé sorolta
– ő viszont aktív éveiben egyszer sem
kapott semmilyen jelentős díjat vagy
egyéb elismerést, még csak jelölésekkel
sem kényeztettek el (utolsó mozifilmje
ugyan versenyzett az Arany Oroszlánért,
az akkor 81 éves direktor azonban vé-
gül pályája egészéért kapott – régóta
esedékes – elismerést Velencében).

Ő az egyik legfontosabb ember Quen-
tin Tarantino sztárrá avanszálásában
– neve mégsem bukkan fel lépten-
nyomon a QT-életmű elemzésekor,
sőt, jórészt exploitationben fogant és
fanatikus szeretettel övezett művei
kis túlzással fehér foltot jelentenek a
kultfilmekből ipari méretekben köl-
csönző fenegyerek referencia-térképén.

És persze mint csaknem minden val-
lamirevaló amerikai szerző, az ő karrie-
rje is az iparszerűen működő tévénél,
illetve az exploitation-császár Roger
Corman keze alatt indult.

AZ ISTÁLLÓ

Az 1929-ben Monte Jay Himmelbaum-
ként született Hellman az ABC csator-
na vágótanoncaként kezdte a pályáját,
és bár gyökereihez, az utómunkához
sosem lett hűtlen (sőt, hivatásos fil-
mesként jóval többet forgolódott a
vágószobában, mint stúdióban vagy
forgatási helyszíneken), csakhamar
– némi színházi kitérő után – Corman
mindenesinek egyike lett olyan le-
endő rendezőstárok oldalán, mint
Francis Ford Coppola (többek között
a *Megfélémlítve*ként is ismert *A ter-
roron* dolgoztak mindketten) vagy
Peter Bogdanovich (Hellman volt az
egyik vágója *A vad angyaloknak*, amin
Bogdanovich szinte minden fontosabb
poszton dolgozott, éppen csak a ren-
dezést hagyta meg Cormannek). A 30
évesen már egészestés, minden érte-
lemben „B” filmet (*Beast from Haunted
Cave*, 1959) dirigáló tehetség nem sok-
kal később olyasvalaki filmjét vágja,
aki meghatározó lesz a pályakezdésé-
ben: a *The Wild Ride* (1960) főszereplő-
je Jack Nicholson, az addigra – éppen
csak pár aktív év, de annál több szerep
után – színészi pályafutását zsákut-

cának érző, egyre határozottabban az
írói-rendezői-produceri szerepkörök felé
kacsintgató Corman-protezsált.

Hellman és Nicholson barátsága egy
közös céget és kétszer két filmet ered-
ményezett, ám ezek pár produkciós és
stilis sajátosságtól eltekintve külön-
bözőbbek nem is lehetnének. Az azonos
stábbal és helyszínen forgatott *Flight
to Fury* (1964; Nicholson forgatóköny-
véből, Eddie Romero produceri közre-
működésével) és a *Back Door to Hell*
(1964) egy-egy fekete-fehérben felvett,
kalandos történet, amik a Corman-féle
– akkor még íratlan – nagykönyv alap-
ján igyekeztek minimális befektetéssel
maximális haszonra szert tenni. A pro-
ducer hasonló szellemben képzelte el a
folytatást is, csak éppen más műfajban:
egy western elkészítésének lehetősé-
gét ajánlotta fel a párosnak, majd látva
rajtuk az érdeklődést, két, a korábbi mo-
zikhöz hasonlóan (tehát gyakorlatilag
egyetlen produkció keretében) leforga-
tott vadnyugati kalandot rendelt tőlük.



Corman természetesen úgy gondolta, védeneci változatlanul az ő elveit követve vágnak majd munkába („Csak semmi művészkedés!” – vallja az amúgy Bergman-rajongó mentor), de az inkább Kafka műveire, mint *A hét mesterlövészre* emlékeztető végeredményeket látva csalódnia kellett. A *Lovasok a forgószelelben* (1966; ismét Nicholson szkriptjéből) és *A vadászat* (1966; az *Öt könnyű darab* című Nicholson-filmmel utóbb Oscar-jelölésig jutó Carole Eastman forgatókönyve nyomán) Amerikában sokáig nem is került mozikba, egyből a tévében debütáltak, Cannesban viszont jó volt a visszhangjuk és Párizsban mindkettő hosszú ideig futott filmszínházakban, megalapozva Hellman hírnevét auteurként az óceán mindkét oldalán.

Az évtizedek elteltével hazánkban is (televíziós) forgalmazóra találó filmpáros mindent tartalmaz, amit a műfaj évtizedek alatt kicsiszolt szabályai szerint egy vadnyugati mozinak kell,

ám egyiket sem úgy. A kettő közül még a *Lovasok a forgószelelben* emlékeztet a leginkább arra, amit egy átlagos néző westernnek tart, éppen csak az azonosulásra alkalmas főszereplő és a természetes igazságérzetet kiszolgáló cselekmény hiányzik belőle – a hősök nem különösebben rokonszenvesek, a gonoszok nem igazán ellenszenvesek, a bűnösök helyett-mellett az ártatlannok (is) bűnhődnek. Ráadásul a tempó sem különösebben feszes; a környezet ismerős ugyan, mégis furcsán feszélyező; a figurák inkább bolyonganak, mint világos célokot követve haladnak a (nem mellesleg nyitott) befejezés felé. A *Lovasok* sem a klasszikus, sem a revizionista, sem a párhuzamosan kifejlődő italowesternre nem emlékeztet igazán. Az *acid westernre* igen, csak hogy ez a fogalom a hetvenes évek elejéig nem jelenik meg (igaz, akkor pont Hellman műveit teszik meg az ítések az alműfaj origójának).

Ha a *Lovasok* a hagyományos műfaji szemlélet alapján szokatlan alkotásnak nevezzük, akkor *A vadászatra* minimum a „meghökkenítő” és „valószínűtlen” jelző használata indokolt. A Warren Oates főszereplésével készült opusz hangulata, tájai nem evilágiak, zenéje különös, története – már amennyire a kibontakozó eseménysorozat egyáltalán rendez történetnek nevezhető – vállaltan enigmatikus, ritkás párbeszédeinek jelentős része egy Beckett-darabból sem lógna ki, groteszkbe hajló fináléja pedig elsőre nemhogy tisztázná a cselekmény homályos részleteit, inkább fokozza a már addig is fokozhatatlannak tűnő sejtelmességet. „Feszültséggel teli sivatagi üldözés a *Délidő* hagyományai szerint”

– hazudta a poszter (eleve nehéz lenne a sivatagi üldözést a *Délidő* hagyományai-val társítani), pedig részleteiben nagyon is igaz a felvágós reklámszöveg: *A vadászat* valóban feszült alkotás, ami

„Feszültséggel teli sivatagi üldözés”

(Monte Hellman: *A vadászat* – Jack Nicholson)



tulajdonképpen tényleg egy sivatagi üldözést ábrázol, és nem kevésbé borúlátó, mint Fred Zinnemann örökbecsűje. („Hellman westernjei végtelenen psziszimista darabok, ahol az események halálos kimenetele egy pillanatig sem kétséges.” – állapította meg találón Kovács Marcell a Filmvilág 2004/12. számában.) Éppen csak a dimenzió más, ahogy a *Kifulladásig* is másik dimenzióban játszódik, mint a stáblistáján elhelyezett ajánlásban szereplő Monogram Pictures jellegzetes termékei.

ÚT A SEMMIBE

A két „szikár, újhullámos western” (ahogy Nicholson nevezte a közös műveket) minimális közönségsiker mellett maximális hatást gyakorolt Hellman hollywoodi ázsiójára, hála a francia kritikusok és műértők rajongásának (a *Lovasok* a kilencedik legjobb film lett a Cahiers du Cinéma éves összesítésében, ami akkoriban még az Egyesült Államokban is jelentett valamit). A rendező már nem csak Corman számára és nem kizárólag gazdaságos módszerei miatt volt piacképes, amit a Universal stúdió és Michael Laughlin producer számára leforgatott *Two-Lane Blacktop* (1971; itthon *Kétsávos országút* címen ismeretes) bizonyít. A különbség a westernekhez képest bizo-

nyos értelemben óriási (75.000 helyett 950.000 dollár jutott egy filmre!), más szempontból viszont inkább csak jelképes (a stúdiófilmek mezőnyében akkoriban a ténylegesen elköltött 875.000 dollárral is kifejezetten alacsony költségvetésűnek minősült egy produkció).

Nem változott Hellman hozzáállása sem – sőt. Az idegen forrásból érkező alapanyagot saját szájíze szerint dolgozta(tta) fel, a *final cut* (a végső vágás privilégiuma) birtokában közel egy évet töltött a vágószobában (a két western utómunkája is nagyjából ennyi időt emésztett fel) és esze ágában sem volt hagyományos műfaji filmet, konkrétan road movie-t – Dennis Hopper sikerfilmje nyomán afféle „*Szelid autósokat*” – készíteni. Az eredmény: újabb anyagi bukás és minden idők egyik legjobb filmje.

A Nicholson-korszak utolsó és legfontosabb filmjének főszereplője, Warren Oates a direktor következő művészi periódusának névadója. Két zenész, James Taylor és Dennis Wilson, valamint egy amatőr színész, Laurie Bird mellett Oates a *Two-Lane Blacktop* központi figurája, egyben a filmben feltűnő kiszámú hivatásos színészek egyike. (Hellman esetében nem túlzás a pályát színészek alapján felosztani, ő maga is azt vallotta – interjúkban és rendező-alteregő szájá-

ba adott szavakkal egyaránt –, hogy „a filmrendezésben a legfontosabb a szereposztás.”) Az alkotók – a Laughlin által megvásárolt sztorit Rudy Wurlitzer dolgozta át, méghozzá alaposan – attitűdjéről mindent elmond névadási gyakorlatuk: Taylor „A Sofőr”-t, Wilson „A Szerelő”-t, Bird „A Lányt”-t, Oates a kocsijáról elnevezett „GTO”-t alakítja, de nem járnak jobban az epizodisták sem (Hellman egy másik kedvence, Harry Dean Stanton például „Oklahomai Stoppos”-t domborít).

Hasonlóan minimalista és lényegretörő a történet is, bár e film esetében még annyira sem érdemes történetről beszélni, mint a tulajdonképpen dekodolható *A vadászat* apropóján (ami Hellman szerint Rorschach-tesztként működő, de amúgy kifejezetten egyszerű sztori), igaz, különbségek azért akadnak. Hagyományos értelemben vett rejtélyeket a *Two-Lane Blacktop* cselekménye nem kínál, ahhoz túl konkrét és elvont egyszerre: a sofőr tényleg „A Sofőr”, a lány tényleg „A Lány” stb. És ők négyen nem azért kelnek át Amerikán, mert meg akarnak tudni valamit az országról vagy az ún. Amerikai Álomról, ahogy a két autó (A Sofőr Chevrolet-je és GTO Pontiac-ja) közötti verseny sem jelent igazán semmit – olyannyira nem, hogy győztes vagy vesztes sincs, a párbaj egyszerűen elmúlik, lényegtelenné válik.

Az életet a maga egyszerűségében ábrázoló, sallangmentes mű végén látszólag mindenki ugyanott tart, ahol az elején: A Lány az utat járja ismeretlen oldalán, GTO stopposoknak hantázik, A Sofőr és A Szerelő utcai mérkőzéseken indul. A road movie-t önmagából kifordító, mégis a műfaj egyik csúcsának tartott opusz minden szempontból bravúros darab (az operatőr hazánkfia, az Egyesült Államokba Kuba érintésével érkező Gregory Sandor), pedig nem tűnik annak (például a vizuális telemenyesség sem rafinált kameramozgásokban nyilvánul meg), élménynek pedig hasonlóan hipnotikus, mint *A vadászat*, csak még annál is intenzívebb. Egyetlen amerikai rendező ért el hasonló hatást a műveivel, a szintén állandó kívülállónak és filmfilozófusnak titulált Terrence Malick, de Hellman bizonyos értelemben őt is túlszárnyalja, ugyanis mindezt költői(nek szánt) narráció, sőt, javarészt párbeszéd nélkül éri el.

A *Two-Lane Blacktop* anyagi kudarc nem tette teljesen piacképtelenné

„A verseny nem jelent igazán semmit”

(Monte Hellman: Kétsávos országút – Warren Oates, Dennis Wilson, James Taylor)



alkotóját, pályája tulajdonképpen hasonlóan esetlegesen – vagyis kizárólag a felkínált munkalehetőségek függvényében – alakult, mint korábban, csak éppen az idők változtak meg visszavonhatatlanul: már Roger Corman sem küldte az ifjú titánokat aprópénzzel a sivatagba, hogy forgassanak minél több eladható filmet. Az viszont nem változott, hogy szívesen szavazott bizalmat régi cimboráinak, így amikor Hellmant kirúgta a *Shatter* producere, Corman fenntartások nélkül alkalmazta a nálunk videón bemutatott *Kakasviadal* (1974) direktorként. Így készülhetett el az Oates-korszak harmadik darabja, egyben az utolsó olyan alkotás, amit okkal sorolhatunk a valódi remekművek közé.

Charles Willeford regényét maga a szerző adaptálta vászonra, és nem mellesleg színészként is feltűnik a filmben. Ahogy Huber Zoltán írja Willeford-portréjában (Filmvilág 2020/5. szám): „különös hangulatú karakterdráma született, valahol a neowestern és a road movie határán, egyenesen az akkoriban is épp a saját útját kereső Amerika szívéből”. Tény, a *Kakasviadal* jóval kevésbé merész alkotás, mint közvetlen elődei, viszont ahhoz sem volt elég trendkövető, hogy a kasszáján sikeres legyen (pedig Corman nagyon hitt a téma vonzerejében az illegális kakasviadokok népszerűsége miatt). Hellman tulajdonképpen érdemi lehetőséget sem kapott rá, hogy saját ízlése szerint alakítsa át a projektet, a végeredmény azonban így is értékes és fajsúlyos opusz – hála nem utolsó sorban Oates, Stanton, Bird és a többi színész alakításának, valamint az első amerikai munkáját fényképező Néstor Almendrosnak, és dacára az állatkínzás sajátos formáját ábrázoló jeleneteknek.

Pár évvel később Hellman újabb lehetőséghez jutott, méghozzá ismét a vadnyugati műfajban, ám ez a mű – az Oates-korszak utolsó filmje – minden érdeme ellenére már sem jellegében, sem minőségében nem ér fel az előzményeihez. A Leone-filmek elemeit egy szerelmi háromszöggel kombináló *China 9, Liberty 37* (1978) olasz produkció, egyértelműen magán is viseli a spagettiwestern jegyeit, és bár szórakoztató, sőt, egyes részleteiben kifejezetten mesteri alkotás, komolyan vehetőségéről sokat elmond, hogy minden főszereplője más akcentussal beszél (a színész nemzetiségétől függően, amire

a párbeszédnek adnak hányaveti magyarázatot), a többiek pedig többnyire utószinkron szólatatja meg. A *China 9* élvezeti értéke nem kis részben éppen abból fakad, hogy Hellman nem vette túl komolyan sem önmagát, sem az anyagot, amiből dolgozott: nem lökte ugyan a művet az önparódia tévútjára, de megengedett magának némi fekete humort („Te biztosan megőrültél.” – közli Oates a feltartott kézzel szabad elvonulást kérő bérgyilkossal, mielőtt agyonlőné) és önreflexiót (Sam Peckinpah színészi vendégjátéka leendőgyártó író-iparosként).

És ezzel a filmmel szinte le is zárul Monte Hellman játékfilmrendezői pályafutása. Haláláig mindössze kétszer töri meg a szilenciumot, egyre nagyobb szüneteket tartva egy-egy bemutató között.

SOK FILM – KEVÉS RENDEZÉS

Az utolsó korszakhoz már nem kapcsolhatjuk jelentős színészegység nevét, pontosabban többek neve is felmerülhet jelöltként, de ők vitathatatlan érdemeik ellenére (akár Fabio Testire, akár az utolsó művekben látható Tygh Runyanra, vagy esetleg Shannyn Sossamonra mint műzsára gondolunk) sem jelentőségükben, sem képességeik alapján nem említhetők együtt Nicholsonnal vagy Oates-szal. Valami viszont nem változott: Hellman a pályája kezdetén ideje nagy részében mások alkotásait dolgozta át (beszított vágóként) vagy egészítette ki (hogy eladhatóak legyenek a tévé számára), és ezek a megbízások a szakmai elismertség hatására sem apadtak el, legfeljebb átalakultak.

A direktor már a hatvanas évek végét és a hetvenes éveket is jórészt azzal töltötte, hogy „filmdoktorként” mások alkotásait fejezte be, egészítette ki, vágta meg: egy-egy jelenet utómunkája, mondjuk Jonathan Demme vagy Bob Rafelson kedvéért (*Fighting Mad, Head*); egy-egy mozi komplett összeállítására a régi tettestársak, Peckinpah, Eddie Romero vagy Corman számára (*A gyilkosok krémje, Sudden Death, Target: Harry*); filmek véglegesítése az illetékes szakember korai halála miatt (Tom Gries *A legnagyobb ököl* című Muhammad Ali-életrajzot, Mark Robson az *Avalanche Express* című hidegháborús thrillert hagyta befejezetlenül önhibáján kívül); utólagos vágás válságba került produk-

ciókon (például Mark Rydell és Mike Newell egy-egy művén). Ha kellett, színészkedett (például Henry Jaglom egy filmjében), ha kellett, színészekkel egyeztetett a párbeszédéről (*The St. Valentine's Day Massacre*), ha kellett, a második stábot irányította neves rendezők neves alkotásainak forgatásán (*A nagy vörös egyes* és *Robotzsaru*). Egy rövid dokumentumfilm (a legnagyobb sikerei után éppen a legnagyobb bukásának bizonyuló mozi készítő régi barátáról szóló *Inside the Coppola Personality*) kivételével „rendes” filmet 10 éven át, 1988-ig nem készített.

Saját bevallása szerint az *Iguana* robinzonádjá Hellman legszörnyűbb forgatási élménye, ennek ellenére az Alberto Vázquez-Figueroa regényéből európai koprodukcióban készült filozofikus kaland- és kalózfilm távolról sem érdek- és érdemtelen darab, éppen csak nincs meg benne az az átütő erő, ami például a *Two-Lane Blacktop* ellenállhatatlanná teszi. A mű keltett némi feltűnést Velencében, de a forgalmazása igencsak problémásnak bizonyult, a közönség (illetve annak igényes kuriózumokra fogékony része) érdemben csak a videóbemutató után ismerhette meg.

Az *Iguanát* szinte azonnal követő *Silent Night, Deadly Night 3: Better Watch Out!* (1989) gyakorlatilag minden szempontból ellentéte közvetlen előzményének, például Hellman a legjobb *munkájának*, egyben legrosszabb *filmjének* nevezte (okkal), egyetlen komoly érdeme azonban biztosan van: ha nem készül el a B-kategóriás horrorszéria harmadik epizódja, az időszűdő mester nem ismerkedik meg Richard N. Gladsteinnel, és talán sosem jut el a nagyvászonig közös (executive) produceri munkájuk, a Quentin Tarantinót sztárrendezővé avató *Kutyaszorítóban* (Gladstein ráadásul azóta is rendszeresen dolgozik a közös felfedezéssel, legutóbb az *Aljas nyolcas* stáblistáján volt olvasható a neve, Michael Madsenből pedig az *Iguanának* köszönhetően lett Mr. Szőke).

Monte Hellman a kilencvenes évekre behúzta a kézféket, utómunkálatokon és színészkedésen kívül szinte semmit sem vállalt, pontosabban nem tudta (továbbra sem) beindítani számtalan saját projektjének egyikét sem – pedig mindig fejlesztett valamit, *Junior Bonnet*től *Pat Garrett és Billy, a*



kölyökön és *Kétarcú január*on át Elmore Leonard-adaptációig (*Freaky Deaky*, Tarantino produceri közreműködésével) rengeteg terven dolgozott.

A kényszerű hallgatást egy stílusos, élvezetes, de nem különösebben jelentős rövidfilm, a *Trapped Ashes* (2006) című szkeccsfilmbe helyet kapó *Stanley's Girlfriend* törte csak meg, míg a rémfilmfiaskó után 21 évvel nagy meglepetésre játékfilmmel nem jelentkezett a mester.

A *Road to Nowhere* (2010) sok szempontból visszatérés a régi időkhöz. Művészi értelemben nem köt kompromisszumot, megvan benne mindaz, amit egy Hellman-filmtől várunk (beleértve az alacsony költségvetést ellensúlyozó gerillamegoldásokat is), alkotója a legkevésbé sem tűnik rozsdásodó öregúrnak – az általa legszemélyesebb alkotásának nevezett mozi azonban a komoly ambíciókhoz képest mégiscsak félsiker. A régi fegyvertársak (Steven Gaydos író, Fabio Testi és Tygh Runyan színészek, Josep M. Civit operatőr) és családtagok segítségével elkészített hatyúdal arról a két dologról szól, amit szerzője a legfontosabbnak tartott az életben (szerelem-szeretet és film, ebben a sorrendben), de a jelek szerint a forgatókönyv vagy túl sok, vagy túl kevés fejlesztésen esett át. A *Road to Nowhere* matryoska

„Visszatérés a régi időkhöz”

(Monte Hellman: *Road to Nowhere*)

babákat idéző szerkezete és a régi szép időkben annyira hatásos sejtelmesség az elérni kívánt hatás ellen dolgozik – szerelemről, moziról, mozi iránti szerelemről szóló meditáció helyett néha olyan érzésünk lehet, mintha a szintén nemrég elhunyt Richard Rush klasszikusának, *A kaszkadőrök* egyéni, ám minőségben a nagy elődtől elmaradó feldolgozását látnánk. Nem teljes kudarc, távolról sem, viszont nem is az a remekmű, aminek alkotója szánta és amit okkal remélhattünk Hellmantól.

Akinek halálával a filmművészet kiszámú igazi költőinek és valódi függetlenjeinek egyike távozott, egy zsánereket újrafogalmazó exploitation-filmes, a kívülállóról forgató kívülálló – egyben az amerikai filmipar állandó mindenesé, akit majdnem mindig bémunkásként alkalmaztak és szinte bármilyen minőségben képes volt bedolgozni mások produkciójába, ügyet sem vetve az „elismert rendező” státuszára, a stáblistán való fel (nem) tüntetésére vagy a munka – vélt vagy való – alantasságára (akciórendezés, vágás, „filmdoktorkodás”).

Magánemberként és filmesként is került a harsányságot (nem véletlen, hogy nem szívesen alkalmazott smin-

kest, viszont igyekezett eredeti helyszíneken forgatni és az ott rögzített hangot használni). Műveinek vizualitása már az első filmeiktől egyszerű, szinte funkcionális (mint például a japán mestereké), de a kompozíciók, a plánozás, a kameramozgások mindig következetesek, gyakori például a szereplők közötti távolság hangsúlyozása (különösen a westernekben), a különféle „keretek” (ablak, ajtó, képernyő stb.) alkalmazása, vagy a kép előterében és háttérében (sőt, adott esetben a kettő között) lévő személyek-tárgyak fókuszban tartása és mozgatása (ha a beállításban minden részlet éles és minden esemény érdekes, a nézőnek kell eldöntenie, mire koncentrál).

Letisztult, dokumentarizmust és lírát ötvözni képes, természetességre törekvő stílusa, egyéni humora, formabontó és különleges alkotásai Monte Hellmant már életében legendává tették, amiből azonban művészként nem igazán tudott profitálni, pályája mintha hajtűkanyarok sorozata lenne. Abból a bizonyos nyolc moziból, az 1966 és 2010 között bemutatott egészestés játékfilmekből viszont szinte bármelyik méltó a zseniális mindenre való emlékezésre, némelyik pedig jóval több is annál: modern klasszikus, ízig-veéig ihletett és maradandó remekmű. •

a *Brokeback Mountain* jelentette azt az áttörést, amikor egy meleg kapcsolatot bemutató, a főszereplőkkel együttérző (bár szintén vitatott) film eljutott a populáris kultúra legfontosabb elismeréséhez, elnyert három Oscar-díjat. Ezzel a queer film új korszakba lépett, beolvadt a fősodorba, a „mainstream” filmek világába, és ma már számos témabavágó filmet és sorozatot gyártnak nemcsak a hollywoodi stúdiók, hanem a kábelcsatornák és az online streaming szolgáltatók is, mint a HBO vagy a Netflix.

Ezzel a folyamattal párhuzamosan jelentek meg lassan Magyarországon is az elmúlt tizenöt-húsz évben a meleg tematikájú filmek a televíziós csatornákon előbb éjjeli adásban, majd főműsoridőben, az Art mozik majd plázamozik kínálatában, illetve a művészmozikban a queer filmes fesztiválok és más események. A magyar szappanoperák és sorozatok is egyre magabiztosabban írnak bele a történetbe meleg karaktereket és cselekményszálakat, de ennek a filmművészetben még nincs sok nyoma, elsősorban pár kisfilm és dokumentumfilm születik minden évben.

A Friss Hús kurátorai öt queer filmet válogattak be az idei Queer Dreams szekcióba, ebből három magyar, egy német és egy brazil. Mindegyik pályakezdő filmrendező, többségében egyetemi alkotása.

Varga Gábor *Csendes környék* című filmje egy feszült, diszharmonikus, nyomozó apa-fiú kapcsolatról szól, Ujlaki Dénes és Váradai Gergely méltán nyerték el közösen a legjobb férfi alakításért járó fesztiváldíjat. Az idősebb apa, András, és felnőtt huszonevős fia, Kristóf, nem tudnak egymással kommunikálni: kapcsolatukat a csend, az őszinteség hiánya, a titkok, az apa hagyományos elvárásai és rideg természete határozza meg. A zord felszín alatt viszont ott a kimért, de figyelmes szeretet is: Kristóf odaadón gondoskodik apjáról, aki, bár nem éppen barátságos hangvételben, de megvallja, egész életében azért dolgozott, hogy egy szép házat hagyjon hátra fiára és a hiányolt unokáira. Fontosak egymásnak, de a kapcsolat mégsem lehet boldog a ki nem beszélt frusztrációk, félelmek, elvárások és csalódások miatt. A viszony összetettsége komoly színészi munka eredménye. A cselekményvezetés a lényegre koncentrál, nem világosít fel sok háttér információval, inkább csak sugalmaz, le-

begtet, a körvonalak elmosódnak, ahogy tudatosan hiányérzetet hagy a nézőben a film lezáratlan vége is: ami eddig nem volt kimondva, itt sem lett kimondva. A katarzis mégsem marad el, hiszen a zárójelenetben a korábban domináns, az erő látszatát kényszeresen fenntartó apa egy gyenge pillanatában végre először őszintén megszólal: „Félek.”

Mennyiben queer film Varga Gábor alkotása? Semmit nem tudunk meg Kristófról, amit az apja elől titkol, a néző előtt is titok marad. Egy váratlan fordulattal az apa egy félmeztelen fiúról talál képeket Kristóf iPadjén. A stilizált, ártatlan, enyhén homoerotikus képek csak sejtetik, hogy Kristóf titka a homoszexualitás lenne, hiszen szenvedélyes fotós, aki az egyik jelenetben mindent lencsevégre vesz, ami elé kerül. A képek is inkább visszafogott művészfotók, amelyek közel sem hasonlítanak a valóságban a meleg randiappokat vagy akár az instagramot elárasztó bátran és expliciten erotikus, néha pornográf képekre. Ráadásul, ha egy fiú egy életen át titkolta apja előtt a nemi irányultságát, valószínűleg megtanult rutinból minden nyomot eltüntetni, láthatatlan maradni, ehhez képest az sem meggyőző, ahogy meglehető könnyedséggel adja át apjának az iPadet az inkrimináló képekkel. Engem nem győzött meg a film, hogy ez lenne Kristóf titka, mindenesetre a kérdés így is izgalmas marad: az apa ettől a ponttól azt hiszi a fiáról, hogy „buzi”, de az érzelmi káoszt és kétségbeesést, amit benne ez a vélt felismerés okoz, nem tudja kommunikálni, nem tudja kibeszélni, a film azt sugallja, hogy ez a tudat fogja belülről felemészteni hátra lévő napjait.

Konkol Máté *Budapest zárt város* című filmje nagyon erős életérzést és hangulatot hagy az emberben a mai fiatalok felszabadult, mégis szorongásokkal teli életéről. Az egész filmet meghatározza és egyben a legnagyobb ütőlapja is Kationa Péter Dániel természetes, őszinte és életteli alakítása, az életvidám, laza, de bizonytalan és kétségekkel teli karaktert rá szabták. Bár nem szeretem az ilyen párhuzamokat, hiszem, hogy a magyar Timothée Chalamet-t köszönhetjük benne, bár még gyakorolnia kellene az angol, nem mindig érteni minden szavát a filmben. A film egy szubjektív idegenvezetéssel indul, amiben Péter bemutatja újdonsült angol barátjának, Adamnek Budapestet: a várost végig a negatívumokon keresztül rakja össze: az érdekli, ami

csak volt, de már nincs, legyen az a Gólya vagy a Tudományos Akadémia, végül saját szülőháza helyén is csak egy mély gödör tátong. A nosztalgia és a hiányérzet melankóliáját a film kedves humorral keveri. Ezután Péter levezeti Adamet egy szórakozóhelyre, jön a buli, pia, koncert, tánc, haverok, szemezése, bolondozások és pletykák arról, ki kivel feküdt le – majd végül a keserű tanulság: mindenki csak kényszeresen dugni akar, senki nem akar elköteleződni egy kapcsolatban. Az este folyamán Adam belehabarodik Péterbe, de miután ügyetlenül megcsókolja, a magyar fiú ellöki, „sorry, no, I can’t” és végül Péter egy nőt visz haza, aki bár ott alszik az ágyában, nem történik köztük semmi. A kedves *coming-of-age* történet mögött nincs megrázó tanulság, de meggyőző bepillantást nyerünk a mai huszonevősök lelki- és éjszakai világába. Bár sok szó esik szexről, egy félresikerült csókon és néhány vágyakozó pillantáson kívül a film naivan kamaszos ártatlanságán nem esik csorba.

Andella Mirtill *Mint egy haiku* című filmje nyerte a Friss Hús fesztivál legjobb queer film díját, és valóban dicséretre méltó, ahogy visszafogott, finom, költői eszközökkel világít be az emberi lélek mélységeibe. A történet egy film a filmben: egy fiatal rendező dokumentumfilmet készít egy sushi séfről. Az első jelenet a dokumentumfilm maga, de erre a néző csak akkor döbben rá, amikor a kép elsötétül és elnémul, és a rendező és stáb sutorognak, kizökkenünk, inentől a filmforgatás menetét követjük, mint egy werkfilmben. Három főszereplő lesz, a két nő, azaz Elena, a séf, Blanka, a rendező és a kamera, ami gyakran a rendező tekintete, máskor viszont ő is belép a kamera elé. Itt a kamera megkettőződik a valóságos kamera mellett egy fikciós kamera is szerepet kap. Érdekesen ugrálunk a látószögek között, minden Elena körül forog, aki a középpontban, megszeppenve a kamerától és a rendezőtől, a munkájában találja meg és tudja adni önmagát. Érdekes játék, amikor az elvileg láthatatlan kamera újból kizökkenti a nézőt, ahogy a film második felében valóban láthatatlan külső szemmé alakul át. Egy ponton a két nő szerepet cserél, Blanka készíti a sushit és Elena tartja a kamerát. A filmet ez a belső játék teszi izgalmassá, ami közben jól tükrözi Elena személyiségének két szintjét is: a professzionális séf és az önbizalomhiányos magánember, mindkettő Blankához köti,

EASTTOWNI REJTÉLYEK

Anyai szív

KOVÁCS PATRIK

ÚGY TÚNHET, MINTHA NYOMOZÓTHRILLERKÉNT PÁLYÁZNA A NÉZŐ KEGYEIRE, MÉGIS INKÁBB BORONGÓS MELODRÁMÁBAN CSÚCSOSODIK KI AZ HBO ÚJ SIKERSZÉRIÁJA.

Több mint egy évig tartó uborkaszegzon után nem pusztán a filmszínházak nyitják újra kapuikat, de a sorozatszcéna is életjeleket mutat. Mozgalmas idők elé néz az új impulzusokra kiéhezett közönség. Messze vagyunk még attól, hogy a koronavírus-krisis történelemmé kövesedjen, ám a kisképernyőre lassan már szivárogni kezdenek a magas presztízsű, ráadásul széles tömegeket megszólító produkciók. Az első fecske az HBO gondozásában készült *Easttowni rejtélyek* (*Mare of Easttown*), melynek szokásosan balszerencsés, félrevezető magyar címe epizodikus felépítésű „kisvárosi krimiszériát” sejtet, ám mindez nem is állhatna távolabb a valóságtól. A nagyjátékfilmes forgatókönyvíróként hírnevet szerzett Brad Ingelsby hétrészes minisorozata – melyet debütálása óta az ítések és a nézők egyöntetű, heves rajongása övez – ugyanis az éjfekete detektívthrillek és a szívfacsaró családi melodramák ütközőzónájában helyezkedik el. Ingelsby és a rendezői széklet elfoglaló Craig Zobel mázsás súlyt vesz a nyakába: azon áll vagy bukik minden, hogy sikerül-e gondosan összefésülniük a két merőben eltérő műfaji hagyományt, továbbá egészséges távolságot tartaniuk a giccses-kliséés fogalmazásmódtól.

Az *Easttowni rejtélyek* erősen karaktercentrikus mű: a tulajdonképpeni cselekmény szervesen nővi ki magát Mare Sheehan (Kate Winslet) múltjából, tetteiből és azok következményeiből. A szállás modorú, elcsigázott arcú nyomozónő Pennsylvania álmos kisvárosában, a ködlepte Easttownban igyekszik összeilleszteni széttöredezett élete üvegcserepeit. Drogfüggő fia öngyilkossága taszította lejtőre, hogy aztán a tragédia a házasságát is romba

döntse. Végül csonka család szerveződött köré: cinikus anyja, Helen (Jean Smart) és megtört szívű kamaszlánya, Siobhan (Angourie Rice) segítségével próbál zavartalan körülményeket biztosítani unokájának, akit fia még a halála előtt nemzett. Ha mindez nem lenne elég, felbukkan a kissrác züllött múltú édesanyja is, hogy harcba szálljon gyermeke felügyeleti jogáért. A magánéleti kudarcai elől a munkájába menekülő Mare közben egyszerre két – talán egymással is összefüggő – bűnesetnek ás a mélyére: egy hónapokkal korábban eltűnt, valamint egy frissen meggyilkolt tinédzser ügyében folytat lázas nyomozást. Easttown méhkasként bolydul fel, amikor a detektív nő akcióba lendül: a belterjes közösség szőnyeg alá söpört titkainak, elfojtott frusztrációinak, mindennapos bűneinek hömpölygő árja lassan elmosza a békés utcácskákat.

Ingelsby már korábbi szkriptjeiben (*Éjszakai hajszá, Amerikai nő, A visszaút*) is kitüntetett szerepet szánt az amortizálódott családoknak, s főként a szülői gyász motívumának. Ebbe a sormintába illeszkedik az *Easttowni rejtélyek* is, csak hogy a forgatókönyvírónak most első ízben a sorozatformátum biztosította kereteken belül kellett mozognia. Szükségszerűen tágabba szabta a történetet és – saját elmondása szerint – akkurátusabban dolgozta ki a mellékfigurákat, mint nagyjátékfilmes megbízatásai során. Mindez valóban elismerésre méltó, csak hogy a családi múltja – gyermeke halála – által traumatizált protagonista az amerikai mozimítosz egyik ősrégi tartozéka. Az elmúlt évtizedekben már olyannyira elhasználódott, hogy kivételesen nehéz feladat hitelesen újrafogalmazni. Az *Easttowni rejtélyek* esetében az a különös helyzet áll

elő, hogy míg Mare karaktere minden szempontból kifogástalannak mondható – kellően összetett, valóságos és minden emberi esendősége ellenére is azonosulásra készítő –, addig a hősnő körül sokasodó konfliktusok olykor mérhetetlenül túlírtak. Az egymást tetéző melodramai krízishelyzetek – legyen szó akár életközepi válságról, szétszakadt házasságról vagy a gyermekhalál hosszú ideje feldolgozatlan veszteségéről – halmozása egy idő után szinte már a történet valóságosságát ássa alá még akkor is, ha Ingelsby és Zobel példás következetességgel illeszti össze a magánéleti és a bűnügyi szál mozaikdarabkáit. Fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy szükségszerűen csalódnunk fog, aki az HBO korábbi – minden létező tekintetben hibátlan – detektívszériájához, *A törvény nevében* (*True Detective*) címűhöz hasonlóan vigasztalan, fojtogató atmoszférájú nyomozóthrillerben reménykedik. Az *Easttowni rejtélyek* ugyanis az eredeti címhez híven egy hasadt lelki, súlyos terheket cipelő családanya portréja. Minden egyes lényegi cselekménymozzanat Mare figurája felé gravitál – az ő sorsát építi formálja –, ezért hát kézenfekvő, hogy a bűnügyi motívumok is tovább árnyalják ezernyi színben pompázó alakját.

A környezetrajz és a cselekmény egyes fordulatai révén Ingelsby a nyomozóthriller legnagyobb klasszikusait citálja. A jellegzetes kisvárosi közeg, valamint az azt benépesítő, egymással bizalmas viszonyt ápoló – sokszor gyanúsítottként is tételezett – hősök sereg-szemléje egyaránt hajaz a *Twin Peaks* és a *Gyilkosság* (*The Killing*) világára – ez utóbbi széria bevallottan inspirálta is a forgatókönyvíró –, míg a detektívstori vonalvezetése, s különösképpen a titokzatos emberrabló leleplezésének nagyjelenete *A bárányok hallgatnak* hatásáról árulkodik. E reminiscenciák kellemesen borzongató élményben részesítik a műfaj szerelmeseit, ugyanakkor az *Easttowni rejtélyek*ben a bűnfelderítés lassú tempóban, akadozva halad. Mare az életkorából fakadó szelíd megfontoltsággal nyomoz, ráadásul a forgatókönyv is szórványosan adagolja a megoldást segítő információkat. A nézőt zsákcúba csaló – a gyanút egy-egy baljós mellékhősre terelő – „vörös herringek” azonban valósággal hemzsegek. Amikor már kezdenének önméltóvá laposodni, szerencsére elérkezik az

PATRICK DEWITT / AZAZEL JACOBS: FRANCIA KIÚT

Egy amerikai nő Párizsban

KOVÁCS KATA

A GROTESZK FIGURÁKHOZ VONZÓDÓ KANADAI PATRICK DEWITT REGÉNYÍRÓI PÁLYÁJA KEZDETEKTŐL (TESTVÉRLÖVÉSZEK) KÖTŐDIK A FILMIPARHOZ.

„Neked adtam az életemet, te meg rossz tévét csináltál belőle” – vitázik a szeszélyes özvegy, Frances Price egykori férjének fekete macskába költözött szellemével. A hatvanöt éves milliomos nő életében összesen talán hatszor mosogatott el maga után. A kiváltságosok felelőtlen életét éli, érzelmi minimumon. A manhattani elit még mindig húsz évvel korábbi botrányáról sutog: egy nap holtan találta a férjét, nem értesített senkit, hanem kirucant a hétvégére síelni. Frances egy ideje már nem képes élvezni az életet, és elképzelhetetlen méretű vagyona is szertefoszlott. Egy luxusóceánjáró fedélzetén, első osztályú kabinjában ücsörög, az itala pedig olyan ízű, mintha jéggel felcsapott naptej lenne. Felnőtt fiával, Malcolmmal él, aki apja haláláig bentlakásos iskolában nevelkedett, ekkor anyja magához vette, és azóta csendesen beteges barátságban élnek. Az asszony egyetlen értelmes emberi kapcsolatát túl későn kezdte el, majdnem tönkre is tette a fiút. Malcolm jegyese, Susan – aki a különc fiúra úgy tekint, mint valami egzotikus háziállatra – hiába próbál elköteleződést kicsikarni, New York túl kicsi hármuknak. A történet középpontjában Frances fokozatos eltűnése áll. Melankolikus hangulatban veszi tudomásul a pénz elvesztését, a tengerentúlra menekülve igyekszik kikényszeríteni az anyagi javakon túl minden tekintetben tökéletesen üres élete lezárását. Az utolsó időkben, ahogyan Malcolm fogalmaz, Frances abnormálisan barátságossá válik: furcsa, bogaras figurák csapatát gyűjti maga köré a barátnőjétől kölcsönkapott párizsi lakásban.

Az idei *Francia kiút* alapjául szolgáló regényt a kanadai származású író-forgatókönyvíró Patrick DeWitt jegyzi, aki – elegáns nyelvezettel megszólaló hőseihez hasonlóan – egyszerre szupertrendi és karakteresen régivágású figura. Vastag keretesszemüveg, minimalista gardrób, megfakult tetoválás. Anyja soha nem járt egyetemre, apja igen, mégis ács lett, de esténként folyton olvasott. Kerouac regényét, az *Útot* soha nem tudta kiheverni, családjával keresztül-kasul utazta az amerikai nyugati partot. Patrick karrierje klasszikus álomgyári történet: a bárba, ahol pultosként dolgozott, egy nap besétált valaki, akit érdekelték a történetei, és eljuttatta a megfelelő emberhez, két évvel később az autodidakta fiú már írásból élt. Első regényét (*Ablutions*) még a bárban, post-itekre felírt jegyzetektől építette fel, de lelkesedése nem hozta el a remélt sikert. Következő műve, a *Testvérlövészek* (*The Sisters Brothers*) western díszletek között játszódó burleszkjét viszont 2011-ben Man Booker-díjra jelölték, és Jacques Audiard (*A proféta*) vitte filmre. Kelly Reichardt 2016-ban jelentette be, hogy DeWitt következő regényét, a *Lucien Minor kalandos utazását* (*Undermajordomo Minor*) készül filmre adaptálni, ám végül előbb a Jonathan Raymond könyvéből (*The Half-Life*) készült *First Cow*-t forgatta le.

DeWitt írói pályája tehát a kezdetektől kötődik a filmiparhoz. Mostani regényét szöveghűen viszi vászonra Azazel Jacobs (*The Good Times Kid*, *Momma's Man*, *Terri, Szeretők*) rendezői segítségével – leszámítva Frances öngyilkosságának kissé prúd elhanyagolását. Jacobs eddigi pályáján groteszk, hétköznapi karakterek elhibázott szülő-gyerek kapcsolatokat kutatja. Míg korábbi filmjeiben érezhe-

tő némi hatás apja, a neves kísérleti filmes Ken Jacobs (*Tom, Tom, the Piper's Son*) irányából, idővel a történetmesélő függetlenfilm és a midcult mellett tette le a voksát. Felnőni képtelen felnőtték, túlzott, visszatartó ragaszkodás vagy épp nagyot robbanó dráma anya és fia között – ezek a témák vezették DeWitt regényének megfilmesítéséhez. És míg a több tekintetben nagyon személyes *Momma's Man*ben még a főhős szüleit is a rendező anyja és apja, Ken és Flo alakították, a mostani, jóval kockázatkerülőbb és sztárookra épített mozival új terepre lép. A milliárdosok világa érezhetően idegen a számára, a következetesen felépített, egyenletesen nyomasztó atmoszféra miatt a *French Exit* mégis rokonítható a korábbi munkáival – részben érezhető szellemi rokonsága miatt az alapregényt jegyző DeWitt-tel (aki a 2011-es *Terri* írója volt).

A szatirikus hangvételű *Francia kiút* megfigyelései, pikareszk jellege, a furcsa, megfoghatatlan figurák csellengése úgy hat, mintha a Coen-testvérek és Wes Anderson közösen tették volna le az asztalra. DeWitt azonban inkább az Asterixet, a Monty Pythont, Hrabalt és Herzogot jelöli meg ihletforrásként. Miközben a *farce*-tól a melodramáig különböző műfajok elemeit variálja, az alapritmust a szemlélődő melankólia adja. A *farce*-tól származtatható a bukolikus társaság összeverődésének motívuma, valamint az is, hogy a történet egyetlen igazán rokonszenves, nézői azonosulásra alkalmas szereplőt sem mutat fel. Ugyanakkor a DeWitt fő írói erősségének számító, tömör, szórakoztató párbeszédnek nagyon jól támogatják a karakterábrázolást. A nyelvi játékok (például a lexikonos társasjáték), rövid szentenciák („sokkolt, amikor ráébredtem, hogy az ember szíve képes vigyázni önmagára”) és anekdota-szerű történetek épp olyan kavalkádot alkotnak, mint a hirtelen felbukkanó alakok, ebben a kaotikus rendszerben a dialógusok vezetnek az olvasót. A hasonlóság Anderson univerzumával a humorforrásként szolgáló, túpontos, kifinomult nyelvezetű dialógusoktól a diszfunkcionális családon és a kifordított pátozson keresztül a tipikus helyszínéig (kollégium, óceánjáró) és karakterekig (a Malcolm-féle pléhpofa vagy Frances unott kellemetlenkedése) igen szembevetődő. Ezek a hasonlóságok a filmnek mégsem válnak különösebben a javára,



amit a kissé ötletlen rendezés mellett elsősorban a kevésbé eltalált szereplőválasztás magyarázhat.

DeWitt a regényt három fő témára húzta fel: a főszereplő szembenézése a halállal, a végtelen gazdagság elvesztéséből fakadó vergődés, és a véletlenszerűen összeverődött baráti társaság tagjainak kapcsolatai. Ezeket azonban valójában csak felületesen kezeli. Francest nem túlzottan érinti meg a vagyona eltűnése, a halál közelsége is pusztán enyhe szomorúsággal tölti el, sokkal jobban foglalkoztatja a kapcsolata Malcolmmal. A közöttük lévő torz kötelék gyökereit – más nem is lehet, hiszen mindketten narcisztikus anya mellett nőttek fel – a történet utolsó harmadában nyíltan kimondják. A mellékszereplők komikus egymás mellé rendelése szintén inkább csak egy-egy jópofa dialógus erejéig érdekes, komplex összhatás nélkül. Jacobs az ezekből adódó hiányérzetet szintén azzal tudta volna feloldani, ha nagyon jól castingol, Lucas Hedges (*Holdfény királyság*) Malcolmként viszont túl egyértelmű választás, az enyhén rózsaszínes hajú Michelle Pfeiffer végig úgy van jelen, mintha valaki más helyett ugrott volna be, egyedül Imogen Poots (*The Father*) az, akinek minden szemöldökráncolása felér öt leírt oldallal.

DeWitt késői Woody Allenre hajazó vonzalma a szellemek, babonák és a természetfeletti iránt egyértelmű

„Az *Útot* soha nem tudta kiheverni”

(Michelle Pfeiffer és Lucas Hedges)

sztválasztásként adja a misztikus-boszorkányos szerepekben is utazó Pfeiffert. Ám a színésznőt nem csak ez a profil hozta a filmbe. Miközben a menopauza egyre inkább a mainstream média látómezejébe úszik, olyan sztárok, mint Uma Thurman, Annette Bening, Diane Keaton és Pfeiffer a tavasz-ősz tematikát emelik sztárszerzői indíttatású munkáik középpontjába (*Első a szerelem, Anyád lehetnék, Csodálatos Júlia, Minden végzet nehéz*), nem beszélve a mindig reflektált és a maga esendőségében tökéletes Meryl Streepről. Nemcsak a téma és az atmoszféra hasonlósága, de a fiú szerepében Hedges, és az óceánjáró motívuma is eszünkbe juttathatja az elitet oly jól ismerő Steven Soderbergh utolsó rendezését, a *Szabad szavakat*. A párhuzam a felső tízezer világának ridegségét némi improvizált esetlenséggel oldó filmmel rávilágít, milyen jót tett volna Jacobs mozijának is, ha némi keresetlenséget beleengedve hagyja filmjét az eredeti szövegtől eloldódni. Frances Price konstans, lefojtott histériája – kifogyott a pezsgő – számtalan filmes előképet eszünkbe juttathat Andersontól Soderberghig, de a filmet sem az önreflektivitás, sem az eredetiség nem tünteti ki igazán.

DeWitt az amerikai kultúra jellegzetes Európa-képét viszi tovább, ám jóval kiábrándultabb verzióban. Közé hely, hogy Párizs kikötő, áhított és különleges színtere az elvágyódásnak.

Vonzereje azonban egészen mást jelent itt, mint a múlt századi értelmiség és a gazdagok értelmezésében. A kultúra, a művészet és az atmoszféra helyett az anonimitás, a láthatatlanság kellemes lehetősége teszi olyan izgalmassá. A kultúra globalizációjával a tengerentúli világ szellemisége már alig jelent valódi felfrissülést az ide utazónak, ám az amerikai milliárdos még mindig elbújhat mögötte. Francest Párizs a fiatalkorára emlékezteti, a nyitottságot, a társadalmi kötöttségektől való távolságot jelképezi. Félresikerült házassága ezert is elvette tőle, férje mellett már itt is hiába kereste a szabadság adta nyugalmat. Malcolmmal újra felfedezik a régi Párizst, lakást vásárolnak, majd az örökség elvesztése után újra ide menekülnek. DeWitt a különböző társadalmi rétegekre való, rövid, de hangsúlyos kitekintések révén kinyitja Frances elvágyódásának értelmezési terét is, így válik ez a történet a hanyatló nyugati civilizáció és a felső tízezer búcsújának szomorkás allegóriájává.

• **FRANCIA KIÚT (French Exit)** – amerikai, 2021.

Rendezte: **Azazel Jacobs**. Írta: **Patrick DeWitt**. Kép: **Tobias Datum**. Zene: **Nicholas DeWitt**. Szereplők: **Michelle Pfeiffer** (Frances), **Lucas Hedges** (Malcolm), **Imogene Poots** (Susan), **Valeria Mahaffrey** (Mme Reynard), **Susan Coyne** (Joan), **Isaach De Bankolé** (Julius). Gyártó: **Blinder Films / Rocket Science**. Forgalmazó: **Telekom TVGo**. Feliratos. 115 perc.

ALEX WINTER: ZAPPA

Zappa-figura

DÉRI ZSOLT

A BILL & TED FILMEK VIGYORI ROCKERÉNEK HAT ÉVEN ÁT KÉSZÜLT DOKUMENTUMFILMJE A XX. SZÁZAD EGYIK LEGNAGYOBB AMERIKAI ZENESZERZŐJÉRŐL.

Az 1965-ös londoni születésű, de a hetvenes évektől Amerikában nevelkedő Alex Winter a pályáját Broadway-gyerekszínészként kezdte, majd a nyolcvanas évtized végén *Az elveszett fiúk* című vámpírmozival meg a Keanu Reeves társaságában forgatott *Bill és Ted zseniális kalandja/Bill és Ted haláli túrája* fantasztikus vígjátékszériával futott be. Ez utóbbiban Keanuval egy gitáros párost alakítanak, akiknek zenéje egyesíti az univerzumot, miközben valódi zenészek (Taj Mahal, a Tubes, a Go-Go's, az E Street Band, a Faith No More és a Primus tagjai) is bohóckodnak mellettük kisebb szerepekben. Alex idővel rendezőként lett aktívabb, a korai Red Hot Chili Peppers-klípektől a tévés munkákon át a 2010-es években már dokumentumfilmekre szakosodott mindenféle aktuális témákkal (Napster, *deep web*, *bitcoin*, *blockchain*, Panama-akták stb.).

2020 második felében három filmmel is jelentkezett: a három évtized

után elkészült *Bill és Ted – Arcra a zenébe* trilógiazárójában újra Keanu Reeveessel gitározott és bolondozott színészként (ezúttal olyan zenészsereplők mellett, mint Dave Grohl vagy a rapper Kid Cudi), *A showbiznisz gyermekei* című HBO-riportfilmjében a gyerekszínész-karrierkötőt oldalára koncentrált (13 évesen ő maga is molesztálás áldozata lett, de ezt a narráción kívül hagyta), *Zappa* című dokumentumfilmjében pedig a legendás amerikai zeneszerző-szövegíró-gitáros-énekes-producer-filmes-aktivista Frank Zappa (1940–1993) élettörténetét tekintette át.

Alex Winter még 2014-ben kereste meg a muzsikus özvegyét, Gail Zappát, és sikerült meggyőznie a családot, hogy egy igazi karrierösszegző dokumentumfilm kedvéért engedjenek neki korlátlan hozzáférést az óriás archívumhoz, a Laurel Canyon-i családi rezidencia pincéjében Frank által pedánsan felhalmozott szalagokhoz, videókhoz és feljegyzésekhez.

Winter szemében Zappa nem csak egy rock sztár, hanem „egy korszak társadalmi, politikai és szexuális kultúrájának vezérfigurája, vicces és nagyszerű művésze”, az ellenkultúra ugyanolyan konfrontatív-kritikus-szatirikus szabadságharcos hőse, mint a *Bill és Ted* széria időutazó mentorát játszó szabadszájú *stand-up* komikus George Carlin (1937–2008). Az interjúalanyok közt a 2015-ben elhunyt Gail mellett megszólal Alice Cooper, a *groupie*-királynő Pamela Des Barres és Steve Vai is (aki az egyik *Bill és Ted* moziban is gitározott), de a *Zappa* film

legnagyobb fegyverténye, hogy a hatalmas öndokumentációra építve néhány inzertfelirat kivételével lényegében magát Frank Zappát tudta megtenni saját személyes története narrátorává, ahogy az apja 8mm-es kamerájával készült mozgóképektől kezdve kibontakozik az avantgárd komponista Edgard Varèse-nek és a gimnáziumi haver Don Van Vliet (Captain Beefheart) társaságában hallgatott *rhythm and blues* lemezeknek a hatása alatt indult eklektikus munkamániás zenészkarrier: a börtönbüntetést hozó merész stúdiófelvételek, a Mothers Of Invention együttes kalandjai, a turnék közben összeszedett nemi betegségek, a Beatles-extagokkal közös produkciók, a szürreális *200 Motels* mozifilm, a lemezcégekkel és cenzúrapárti washingtoni politikusefelekkel való csatározás, a szenátusi meghallgatás, a fiatalságot szavazásra buzdító kampány, a *Valley Girl* viccdal slágerlistára jutása, a kései Synclavier-kompozíciók, az 1992-es utolsó frankfurti vezénylésekig és a már súlyos betegen adott utolsó tévéinterjúkig.

A dús filmben akadnak karrieren belüli aránytévesztések, zavaró ugrások/kihagyások, sőt konkrét tévedések is (a Warner kiadónak 1977-ben egyszerre leadott négy albumról szóló sztori közben például az 1976-os *Zoot Allures* borítóját is mutatják), de a magyar nézők leginkább azt nehezményezhetik, hogy a szovjet katonák kivonását ünneplő csehszlovákiai és magyarországi rendezvényeken való Zappa-szereplések közül az utóbbi nem kap említést sem: a film a prágai Sportovní Hala színpadán adott fellépést mutatja be utolsó közönség előtti gitározásaként, pedig arra néhány nappal később a Budapesti Búcsún került sor a Tabánban 1991. június 30-án Szakcsi Lakatos Béla, Babos Gyula, Egri János és Kószegi Imre kíséretében. Cserébe viszont kapunk helyszíni feltüntetése nélkül bevágva egy csodás tíz másodperces kis jelenetet, ahogy Frank Zappa a Vörösmarty téren áll a tömegben, és a magyar néppel együtt hallgatja a térzenét.

ZAPPA (Zappa) – amerikai, 2020. Rendezte és írta: Alex Winter. Kép: Anghel Decca. Zene: John Frizzell. Gyártó: Trouper Productions / Zipper Bros Films. Forgalmazó: Pannónia Entertainment. Feliratos. 129 perc,

„Hallgatja a térzenét”



MAGNUS VON HORN: SWEAT

Vér, veríték, könnyek

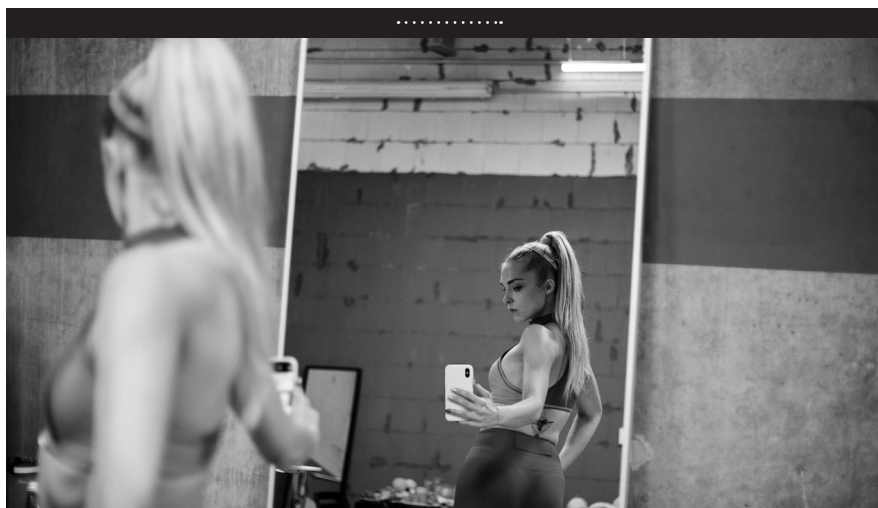
VAJDA JUDIT

A LENGYELORSZÁGBAN ALKOTÓ SVÉD RENDEZŐ FILMJE ELŐTT NEM IGAZÁN KÉSZÜLT KOMOLY MUNKA AZ INFLUENZEREKRŐL.

A göteborgi születésű, egy ideje Lengyelországban élő Magnus von Horn azért választotta új filmje témájául egy influenszerkedő lengyel fitness-edzőlány három napjának a bemutatását, mert gyökeresen eltérőt akart forgatni bemutatkozó nagyjátékfilmjéhez, az *Utóregéshez* (2015) képest, amely egy javítóintézetből frissen szabadult svéd kamaszfőről szólt. Habár az influenszerek mindenkinek az útjába akadnak a világhálón járva, eddig nemigen születtek róluk meghatározó munkák, mivel senki sem veszi őket komolyan – Von Horn ezzel szemben olyan komolyan vette a témát, hogy a forgatást nemcsak a saját részéről előzte meg hosszas kutatómunka, de színésze is másfél éven át készült a szerepre, ami az edzésen kívül az intenzív instagramozást is magában foglalta. Emellett a rendező markáns hozzáállása avatja mély alkotássá a *Sweat*et, amely egy látványosan felszínes világ cseppet sem felszínes hősről szóló alapos, feltáró karakterdráma lett.

Von Horn eddigi műveiben (a már említett *Utóregésben* és a 2008-as *Echo* című rövidfilmben) a nők névtelen/arcatlan áldozatok voltak, így a fent említett gyökeres változáshoz az is hozzátartozik, hogy ezúttal női főhőst követ nyomon. Sylwia fitnessedzőként dolgozó influenszer, aki uralja ezt a világot és lubickol benne, de az állandóan mosolygó arcába tolt kamera, a szponzorajándékok, a csodás rózsaszín holmik és a fel-lépések csillogása sem képes elrejteni a szomorú igazságot: milyen végtelenül magányos (a legfrappánsabb szimbólum erre, ami ráadásul külön találó, mivel a témához illőn a testtel kapcsolja össze a helyzetet, amikor alig tudja felhúzni a ruhája hátán a cipzárat, és nincs senki, aki segítene neki). Amikor egy gyenge pillanatában őszintén kitér a lelkét követőinek, a dolog többszörösen is visszaüt rá: egyik szponzorcége elfordul tőle, egy fontos reggeli tévéműsor elbizonytalanodik a meghívását illetően, egy férfi pedig zaklatni kezdi.

„Mindig tolakodóan közel van”
(Magdalena Koleśnik)



Mindez azonban csak leírva tűnik bombasztikusnak, az ábrázolásmód nagyon is mindennapi: a *Sweat*ben az összes konfliktus és bonyodalom hétköznapi szituációkban bontakozik ki. Az *Utóregéshez* hasonlóan az új film jelenetei között is feltűnően sok az étkezést és az utazást bemutató képsor – csak míg a korábbi alkotásban mindez a szeretetlenséget, a család diszfunkcionalitását hivatott bemutatni, addig itt a főhősnő magányát húzzák alá (Sylwia jellemzően még akkor is kivonul és egyedül eszik, amikor egy népes családi szülinapon eleinte még a többiekkel tartott).

A *Sweat* és az *Utóregés* egyéb vonásokban is rokonai egymásnak – így Von Hornnak csak a felszínen sikerült valami egészen újjal előállnia, valójában ugyanazt a történetet meséli el még egyszer, más szavakkal. John, az *Utóregés* gyilkos kamasza és Sylwia ugyanolyan helyzetben vannak (kírákatban élnek, ahol mindenki szabadon vizslathatja őket), és ugyanarra vágynak: tartozni valakihez, valahová. A fiú még a lincshangulatot is elviselve visszamegy régi iskolájába, csak hogy ne legyen egyedül, az influenszerlány pedig nézők ezrei előtt sírja el, mennyire szenved. A hősök magányán az sem segít, hogy úgy tűnik, az erőszak az egyetlen nyelv, amin a velük kapcsolatba kerülők beszélnek: mindkét filmben véresre vernek egy-egy figurát, ami az *Utóregés* világától kevésbé idegen, míg a *Sweat*ben sokkalólan hat (az utána következő eseményekhez hasonlóan). A fent említett kírákat-helyzetet az új alkotásban a kamera is hangsúlyozza, ami folyamatosan szinte rámászik a főhősnőre, nemcsak rengeteg közelit, de számos szuperközelit is eredményezve. Von Horn egy interjúban kiskutyához hasonlította az eszközt, amit lehetetlen elzavarni, és mindig tolakodóan közel van. Tolakodó kamerával vagy anélkül, annyi biztos, hogy a rendező eddigi két nagyjátékfilmjében olyan embereket ismerhettünk meg, akikkel amúgy valószínűleg szóba sem állnánk – ez pedig hihetetlen nyitottságra és empátiára tanít.

SWEAT (Sweat) – lengyel-svéd, 2020. Rendezte és írta: **Magnus von Horn**. Kép: **Michał Dymek**. Zene: **Piotr Kurek**. Szereplők: **Magdalena Koleśnik** (Sylwia), **Julian Świeżewski** (Klaudiusz), **Aleksandra Konieczna** (Basia), **Zbigniew Zamachowski** (Fryderyk). Gyártó: **Lava Film / Zentropa / Opus Film**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** Feliratos. 105 perc.

BURHAN QURBANI: BERLIN, ALEXANDERPLATZ

Berlin 2020

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

AZ 1929-ES DÖBLIN-REGÉNY ÁTÜLTETÉSE A KORTÁRS NÉMET TÁRSADALOMBA KREATÍV ÖTLET, DE A SZOCIOGRÁFIAI, POLITIKAI ELEMZÉS FELSZÍNES MARAD.

Vajon hogyan hatna rám ez a film, ha évekkkel ezelőtt nem néztem volna meg kétszer is Fassbinder 13+1 részes sorozatát, amelynek számos jelene szabályosan beleégett a retinámba, s ha ráadásként nem olvastam volna el hozzá Döblin 1929-ben megjelent, mára némileg megkopott regényét, a *Berlin, Alexanderplatzot*? Mindenekelőtt egy napjainkban játszódó történetet figyelnék, egy fiatal afrikai menekült próbálkozását, hogy gyökeret verjen Berlinben. A történet követi a regény eseményeit, valójában azonban semmi köze a húszas-harmincas évek Berlinjéhez. De a későbbi német történelem sem játszik benne szerepet: sem a ketté osztott, sem pedig az egyesült Németország. Kizárólag a márt látjuk: 2020 Berlinjét. Ráadásul annak sem a középső részét, az Alexanderplatzot és annak környékét, ahol a berlini kispolgárság élt, hanem a Kreuzberg és Neukölln között elterülő Hasenheidét, amely napjainkban a kábítószerek kereskedeleme berlini központja, s amely kereskedelmet elsősorban az itt élő színes bőrűek uralják. S emiatt a film kicsit olyan, mint egy léghajó, amelyből, hogy magasba szállhasson, kidobálták a súlyokat. Ez esetben a német történelmet. A nagy amerikai történész, Fritz Stern írt egy (magyarul is megjelent) könyvet *Öt Németország és egy élet* címmel. Weimar, a Harmadik Birodalom, NSZK, NDK, az egyesült Németország. Az afgán származású német filmrendező, Burhan Qurbani kizárólag az utolsóval foglalkozik. Szíve joga. De ha már éppen Döblin történelmi eposzának a megfilmesítésére vállalkozott és azt aktualizálta, akkor fölmerül a kérdés: megérthető a mai Németország az előző négy nélkül?

Azért érzem indokoltnak ezt a kérdést, mert a film hangsúlyozottan társadalmi

politikai kérdéseket vet föl. Ám ezeket érinti csupán, s mivel nem mélyed el bennük, ezért Döblin regényének főként a privát-szerelmi szálát nagyítja fel. Pedig a koncepció nagyon is ígéretes. A regényben a húszas évek Berlinjében tévelygő Franz Biberkopf, miután kiszabadult a börtönből, ahová gyilkosságért zárták be, elhatározza, hogy megjavul, de minden kísérlete csődöt mond. Döblin nemcsak a német társadalomról ad nagyszerű panorámát, hanem azokat az érzelmi zűrzavarokat is bemutatja, amelyek a társadalmi háttér előtt válnak igazán örvénylővé. Qurbani filmjében viszont az érzelmi zűrzavar panorámája lassan elveszi a kilátást a társadalmi kérdésekre. Egy Afrikából Berlinbe menekült fiatalember sorsát követhetjük nyomon: hogyan próbál beilleszkedni, gyökeret verni, németté válni. A mai német társadalomban kevés ennél aktuálisabb kérdés van. A sok-sok anekdotikus epizód azonban nem áll össze egy összképpé. Az emigráció kérdése helyett egy rokonszenves fekete fiú lépéseit követhetjük nyomon – próbálkozásait, szerencsétlenkedését, a saját érzelmeinek való kiszolgáltatottságát.

Francis B.-ként érkezik Európába, de nem börtönből, hanem egy süllyedő hajóról, amelynek ő az egyetlen túlélője. Tiszta lappal kezd új életet Berlinben, akár egy újszülött, akit nem terhel semmilyen múlt. Annyit tudunk róla csupán, hogy Bissau-Guineából érkezett – mint egyébként az őt alakító kitűnő portugálnémet színész, Welket Bungué is. Kérdés azonban, hogy valóban létezik-e múlt nélküli ember? Qurbani, aki Németországban született és itt szocializálódott, szeretné ezt így látni. Íme, egy jó ember, aki meg akarja őrizni a jóságát egy olyan társadalomban, amely nem mondható

jónak. De rossznak sem. Egyszerűen társadalomként működik. Azért, hogy Francis B. fokozatosan „elromlik”, a filmben a társadalom tehető felelőssé. És a három órán át tartó film során így épül fel szép lassan egy sajátos figura: a jó ember, aki szíve mélyén mindvégig megőrzi eredendő tisztaságát. Annak ellenére, hogy közben kábítószerekkel kereskedik, rablásokban vesz részt, kurvákkal tartatja ki magát. Ez a Rousseau-t idéző naivitás rányomja a bélyegét a történetre. Íme a jó vadember. A rokonszenves fekete, aki a gonosz fehérek közé keveredett. És a film ettől romantikussá válik, méghozzá a szónak a rossz értelmében. Bizonyos drámai pillanatokban, amikor Francis válaszut előtt áll, képzeletében feltűnik egy neoncsövekből készült feszület és előtte egy áldozati bika – Francis alter egója. Ezek kínos pillanatok. Máskor a film érzélgős lesz, időnként szájbarágós. A vége pedig, amikor Francis - akiből időközben persze Franz lett – elegáns ruhában, öltönyben, nyakkenődösen tűnik fel, jelezve, hogy a német társadalom hasznos tagjai közé kapaszkodott fel – nos, ez hamisítatlanul giccses happy end pillanat.

Pedig a film tele van nagyszerű pillanatokkal. Ragyogó a főszereplő, Welket Bungué, akinek a feketeségét a rendező nagyszerűen alkalmazza: nem egyszerűen színes bőrű, hanem magának a Másságnak a megtestesítője. Amikor a film elején egy fekete kurvával a berlini nyírfaedőben mászkál, akkor az egész környező világ egy pillanatra bizarrá tud válni. Amikor a transzvesztita Bertával van együtt, akkor egy olyan szakadék nyílik meg, ami túlmutat a pillanatnyi társadalmi renden és egzisztenciálissá mélyül. Sajnos ezek csak pár perces jelenetek. Nagyszerű az a jelenet, amikor a szerelmét, Miezt kihasználó gazdag yuppie-t félholtra veri, s azután az elegáns lakás egyik sarkában fölfedezi az afrikai műgyűjteményt, amely között talán Guineából rabolt műkincsek is vannak. Kifejezetten szórakoztató az, amikor a fehér lúzerek között azt kiabálja, hogy „én vagyok Németország”, és bűnözésből származó pénzt osztogat közöttük. Van munkája, van német autója, van német szeretője – vagyis ő a megtestesült német álom, mondja, s szinte maga is mulat ezen. De azután amikor arról kezd szónokolni, hogy ne nevezzék őt menekültnek, hanem újonnan érkezettnek vagy bevándorlónak, akkor ez a jelenet

is ellaposodik – plakátszerűvé válik. Mint ahogyan plakátszerű az is, amikor barátja (kísértője? szerelme?), Reinhold fejtegetni kezdi, hogy a németek fegyvereket adnak el diktátoroknak, amihez képes a kisstílű drogdílerak akár jóknak is mondhatók. Brecht ezt már elmondta a *Koldusoperában*, méghozzá sokkal meggyőzőbben. Egyáltalán: amikor a film társadalmi kérdéseket kezd feszegetni, akkor kínosan felszínes lesz. A rendező mentségére szolgáljon, hogy szerencsére jó arányérzéke van: látja maga is, hogy ez nem az ő terepe, és ezért nem sokat foglalkozik vele. Így azután bárhol játszódhatna a film. Berlin csak egy név, mint ahogyan a berlini Hasenheide is, ahol a dílerak találkoznak – de a helyszín lehetne Párizs vagy Rotterdam is. Vagy éppen egy amerikai nagyváros – mert az éjszakai jelenetek többsége úgy van felvéve, ahogyan azt az amerikai rendezőktől megszoktuk. Van kritikus, aki kifejezetten Scorsese német tanítványaként tartja számon Qurbanit.

Fassbinder hatása azonban ennél is erősebb. És ez sajnos a film hátrányára van. A Reinholdot alakító Albrecht Schuch még külsőre is Fassbinder szereplőjére, Gottfried Johnra hasonlít. Mintha a ren-

dezőnek eszébe sem jutott volna, hogy lehetne egészen más karaktert választani. John nagyszerű színész volt; a karakterben rejlő kétértelműséget senki nem tudná nála jobban eljátszani. Schuch ehhez képest paródia. Ugyanez vonatkozik Mieze-re, Franz szerelmére. Fassbinder Barbara Sukowájáról elhittem, hogy olyan kurva, akinek nagy a szíve. Ebben a filmben viszont Jella Haase éppen ezt nem tudja hozni. A lakását nézve nem hiszem el róla, hogy kurva – ez egy olyan berlini értelmiségi nő lakása, aki biztos, hogy soha nem fogadna be egy fekete drogdíler. Haase egy liberális egyetemista lány benyomását kelti, aki éppen szexmunkával keresi meg az ösztöndíját. És időnként kurvát próbál alakítani. Ilyenkor a szó rossz értelmében színészkedik. Ide-oda csúszkál a különféle szerepek között, és éppen Mieze szerepét téveszti el. Schuch és Haase közös jelenete a film végi gyilkosság során pusztán stílusgyakorlat, minden emberi mélység nélkül. Érthetetlen, hogy ezt a Reinholdot mi vonzza ehhez a Mieze-höz. S ha már

„Létezik-e múlt nélküli ember?”
(Welket Bungué és Jella Haase)

Fassbinder: vannak jelenetek, amelyek bántóan plagizálásnak tűnnek fel. Amikor Francis és Reinhold a két lánnyal van együtt, akkor Yoshi Heimrath

kamerája úgy kezd körözni körülöttük, mint Fassbindernél majdnem mindig. De amíg Xaver Schwarzenberger kezében az ilyen kameramozgás során az ábrázolt világból tényleg elvész minden kapaszkodó, addig itt ez merő tetszelgés, felszínes látvány-ornamentika.

Szóval hogyan hatna rám ez a film Fassbinder és Döblin előismerete nélkül? Egyrészt természetesen kevesebb bosszúságot okozna. Másrészt jobban élvezném a vitathatatlanul jó dolgokat – mindenekelőtt persze a főszereplőt, aki mindenek ellenére magával tudott ragadni. Harmadrészt pedig csalódott lennék – s vagyok is –, hogy várakozásaim ellenére a rendező éppen azt nem tárta fel, amit pedig a filmje ígér: hogy miféle feszültségek tombolnak a migránsok és az őket befogadók között a mai jóléti társadalmakban.

BERLIN, ALEXANDERPLATZ (Berlin Alexanderplatz) – német, 2020. Rendezte: **Burhan Qurbani**. Írta: **Alfred Döblin** regényéből **Martin Behnke**. Kép: **Yoshi Heimrath**. Zene: **Dascha Dauenhauer**. Szereplők: **Welket Bungué** (Francis), **Albrecht Schuch** (Reinhold), **Jella Haase** (Mieze), **Annabelle Mandeng** (Eva). Gyártó: **Sommerhaus Filmproduktion / Lemming Film**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos** 183 perc.



BECSÚSZÓ SZERELEM

Ne legyetek színvakok

KOVÁCS KATA

AZ APAFÖLD ÉS A HIVATAL RENDEZŐJÉNEK ELSŐ KÖZÖNSÉGFILMJE SZOCIÁLISAN ÉRZÉKENY VÍGJÁTÉK A TOLERANCIÁRÓL.

2015-ben, Nagy Viktor Oszkár *Hivatal* című tévéfilmje kapcsán Muhi Klára a Filmvilágban azt a visszafogott megállapítást tette, hogy „a hazai közvélemény bizonytalan a migráció megítélésével kapcsolatban”. Öt évvel később már kijelenthetjük, az elfogadás témájára közönségfilmet építeni Magyarországon nagy bátorságra vall. A rendező sok szempontból ismeretlen vizekre evezett, a magyar filmben nem igazán van hagyománya a szociális érzékenység, a humor és a műfajiság házasításának, ráadásul a *Becsúszó szerelem* tudatosan nem indul el sem az abszurd, sem a groteszk vagy a szatíra irányába. Nagy Viktor Oszkár maga sem készített még közönségfilmet, eddigi munkássága alapján mégis hihető volt, hogy a rasszista fociultra és az intézetben élő roma lány szerelmi történetéből remek komédiát rak össze.

„Így jöttem” filmje, a 2009-es *Apaföld* letisztult, önreflektív parabolája óta az egyik leg-

igényesebb hazai filmkészítő műhely, a Campfilm keretében készített filmeket. Dokumentumfilmjei (*Két világ közt*, *Felsőbb parancs*) meghatározó témáit, a bevándorlást és az integrációt járták körül, bizonyítva, hogy alkotójuk érzékeny, jó megfigyelő, van humora, sőt, meg neki a spontaneitás is. A *Hivatallal* a dokumentumfilmet tévéjátékfilmes formára cserélte, de a korábbi témák megmaradtak, és ez lett az eddig legjobban sikerült munkája: szűkszavú, tárgyilagos, finom a humora, helyes arányban keveredik benne a fikciós és a dokumentumfilmes eszköztár. Az elképzelt bevándorlási hivatal munkatársai és a hozzájuk forduló külföldi állampolgárok szerepében megjelenő amatőröket kiváló érzékkel választották ki és vezették.

„Mit szólnának a haverjai”
(Ötvös András és Gombó Viola Lotti)

A meglesett pillanatok, az amatőr-szereplők ösztönössége hiányzik a legjobban a *Becsúszó szerelemből*, pedig a casting amúgy jó érzékkel találta meg a foci-drukker Gyula szerepére Ötvös Andrást (*Isteni műszak*). Talpraesett nejét Stefanovics Angéla alakítja, Hajdu Szabolcs és Thuróczy Szabolcs pedig a drukkertársait. Gyula és Mariann szeretik egymást, mégsem jön össze a gyerek, és miután az örökbefogadási procedúrát a férfi foci balhéjának köszönhetően bukják, Mariann egy nap hazaviszi az intézetben élő, várandós Lüszi (Gombó Viola Lotti), aki a szülés után szívesen nekik adná a gyereket. Az ügylettel kapcsolatban egyetlen bökkenő merül fel, azon kívül, hogy illegális: Gyula nem akar

cigány gyereket, nem is tudja, mit szólnának a haverjai. Miután a házastársak összebalhéznak, Mariann az anyjához költözik, Gyula pedig azzal próbálja megbékíteni a feleségét, hogy mégis magához fogadja a lányanyát, akivel aztán egymásba zúgnak.

A jól megírt, hollywoodi történetben van lehetőség komoly fordulatokra, de lehetne benne összetettebb humor is, vagy legalább néhány erősebb poén, ezek azonban elmaradnak, és a film leginkább egy szappanopera-epizódra hasonlít. Mintha az alkotók maguk sem igazán ismernék a közeget, amelyről szólnak: a tufa foci világot talán kicsit jobban, de az intézeteket, a családon belüli erőszakot, az örökbefogadókat és a wellness-dulákat már egyáltalán nem. A filmből főképp a hiteles mondatok, vagy legalább egy ütős tájszó-lás hiányzik, még ha vannak is benne jó pillanatok, és fel-felbukkan néhány eltalált epizód szereplő. Mesterkéltnek hat, ahogyan a – javarészt Kotonás – színészek eljátésszák ezeket az alakokat, talán azért, mert a történet nagyon pontosan, egyszerű sémákra lett felépítve, így aztán alig van tere a spontán reakcióknak, és a karakterek nem tudnak igazán életre kelni a vásznon. Nagy Viktor Oszkár korábbi nyilatkozata, miszerint vonakodik egyszerre professzionális és amatőr szereplőkkel dolgozni, tiszteletreméltó szakmai önismeretről árulkodik, talán valóban helyes döntés volt ebbe a kicentizett vígjátékba ismert arcokat behozni, ugyanakkor úgy tűnik, az ő feladatuk lett volna elvinni a hátukon a filmet. A *Becsúszó szerelem*nek mégis nagy erénye a rendező korábbi munkásságából következő kritika- és ítéletmentesség, mellyel összes, csillogó szemű szereplőjét ábrázolja, és az a túlzó gesztusoktól mentes kedvesség, amellyel a pofonegyszerű tanulságot kiböki.

BECSÚSZÓ SZERELEM – magyar, 2020. Rendezte: **Nagy Viktor Oszkár**. Írta: **Bárány Márton**, **Nagy Viktor Oszkár**. Kép: **Kürti István**. Zene: **Tövisházi Ambrus**. Vágó: **Sass Péter**. Szereplők: **Ötvös András** (Gyula), **Stefanovics Angéla** (Mariann), **Gombó Viola Lotti** (Lüszi), **Thuróczy Szabolcs** (Alex), **Hajdu Szabolcs** (Máté), **Tenki Réka** (Éva), **Urbanovits Krisztina** (Viola), **Pelsőczy Réka** (Emese), **Nagy Mari** (Olga), **Berényi Bianka** (Aporka), **Rajkai Zoltán** (Wienhofer), **Derzsi János** (Orvos). Gyártó: **Campfilm/Sparks**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. 92 perc.



ÜRPIKNIK

Kimaradt összetevők

FEKETE TAMÁS

BADITS ÁKOS SCI-FIJE A SZÚKÓS BÜDZSÉT KREATIVITÁSSAL PÓTOLJA.

Bár túlzás lenne azt állítani, hogy az utóbbi évtizedekben a magyar sci-fi elárasztották a mozikat, mégis rendszeresen felbukkan egy-egy darab a sokáig mostohán kezelt műfajból (szemben például az alig létező magyar horrorral). A költségvetési korlátok miatt persze a látvány közel sem lehetett olyan grandiózus, mint a műfaj hollywoodi alkotásainál, ám többek között ennek a kényszernek is köszönhető a hazai munkák ötletessége és kreativitása (erre az *Úrpiknik* is példa), ahogy az is, hogy a fantasztikum már-már csupán jelzésértékűen szerepel, és jóval fontosabb a drámaiság és a filozófiai vagy épp társadalmi aspektusok. Ennek jele Pater Sparrow, majd Pálfi György Lemfeldolgozása, ahogy az utópiák kitüntetett szerepe is, a *Meteótól Vranik Roland Adásáig*. Badits Ákos első játékfilmjében viszont elődeitől eltérően nem drámával, hanem vígjátékkal vegyíti a sci-fit, alap-témája pedig a műfaj egyik legrégebbi és legtöbbször feldolgozott ötlete: a találkozás a Földre látogató idegen civilizáció egyik tagjával.

A frusztrációkkal és komplexusokkal küzdő, ám nagyon határozott és karakán lány, Panna

(Walters Lili) már egészen kicsi korától megpróbált kapcsolatba lépni az univerzum távoli lakóival. Az égbolt felé küldött jeleire sok évvel később érkezik válasz: a Fiú (Takács Zalán) szándéka azonban csupán annyi, hogy magával vigye Zalatnay Saroltát, mielőtt a Föld megsemmisülne. Ráadásul mindössze egyetlen éjszaka maradt csak a teljes pusztulásig, és miközben együtt próbálják megkeresni az énekesnőt, végig ott lohol kettejük nyomában az idegen bolygó egyik küldöttje (Árpa Attila) is.

Badits – forgatókönyvíró-társával, a bloggerként és a netes bejegyzéseit nyomtatott formában is összegyűjtő *Rumbarumbamm* című kötet szerzőjeként is ismert Benedek Ágotával együtt – egyszerre idézi meg a kapcsolatfelvételt, illetve az inváziót tematizáló sci-fiket, olyan klasszikusok nyomdokaiba lépve, mint az *Amikor megállt a Föld*, az *ET*, a *Marslakó a mostohám*, vagy éppen a *Támad a Mars!* A külön, és ezért önkéntes számkivetettségre jutott lány, valamint a többszörösen is, nem csak otthoni környezetében, hanem a mi világunkban is kívülállónak számító fiú szinte törvényszerűen kerül egymás

„Senki nincs, aki el akarná kapni őket”

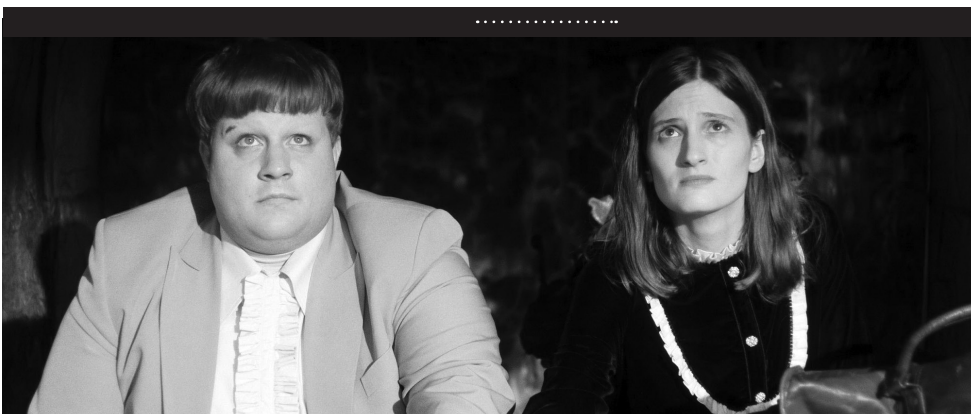
(Takács Zalán és Walters Lili)

mellé, majd egymás kölcsönös elfogadása más, régebbi traumák gyógyítása előtt is megnyitja a lehetőséget.

Badits korábbi rövidfilmjében, a 2015-ös *Boglárkában* a népmesék egyik legkedveltebb témáját forgatta ki: az ártatlan lányt elrabló gonosz sárkány, és az ő megmentésére induló hős történetében semmi sem úgy történt, ahogy azt elvárhattuk volna. Átíródtak a hagyományos szerepek, részben ennek köszönhetően kapott új medret a cselekmény, mindez pedig egy különös, félig mítikus, félig pedig valóságos, sőt, modern környezetben játszódott, a fantasztikum és a realizmus különös módon találkozott a képi világban, is, a trükkök és az animációk beemelésével. Badits debütáló játékfilmjében is ezt a kettősséget alkalmazza: a film legeredetibb ötletei és pillanatai éppen azok, amikor a fantasztikum általánosságokból álló világa szembesülni kénytelen a mindennapokkal, a jelen (és persze a közelmúlt) Magyarországgal, ahol az borítja fel a terveket, ha a buszra egy örökkévalóságot kellene várni. Az *Úrpiknik* ettől az ide-oda csapódástól nyer sajátosan magyar és abszurd színezetet, ahogy a szándékoltan minimalistára és mesterségesre készített trükkök is tovább erősítik a film groteszkségét.

Éppen ezért nagy csalódás, hogy a hangulatteremtésen túl mennyire másodlagos marad a történet, igazán érdekes és eredeti figurákat sem sikerül alkotni, és kihasználatlan marad a nyelvben és a dialógusokban rejlő humor is. Ahogy a két fő karakternek a film szerint társ nélkül, magának kell boldogulnia egy közömbös környezetben, úgy a szájukba adott mondatok is magányosan esnek a földre, mert senki nincs, aki el akarná kapni őket – sőt, meglepő módon még Panna és a Fiú párosa sem tud igazán együttműködni. A legélesebben mindez talán abban mutatkozik meg, ahogy a legeredetibbnek tűnő ötlet, Zalatnay jelenléte, mennyire reflektálatlan és igazából kihasználatlan marad. Az *Úrpiknik*ről kissé éhesen távoznunk majd – pedig étvágyunk volt hozzá.

ÜRPIKNIK – magyar, 2021. Rendezte: **Badits Ákos**. Írta: **Benedek B. Ágota** és **Badits Ákos**. Kép: **Balázs István Balázs**. Zene: **Seress Bálint**. Vágó: **Bacsikai Brigitta**. Szereplők: **Walters Lili** (Panna), **Takács Zalán** (Fiú), **Varga Veronika** (Andrea), **Lengyel Benjamin** (Dani), **Árpa Attila** (Ervin), **Rainer-Micsinyei Nóra** (Tími). Gyártó: **Proton Cinema**. Forgalmazó: **Mozinet Kft**. 80 perc





Előzmények törlése

Effacer l'historique – francia, 2020. Írta és rendezte: Benoît Delépine és Gustave Kervern. Kép: Hugues Poulain. Szereplők: Blanche Gardin (Marie), Denis Podalydès (Bertrand), Corinne Masiero (Christine), Vincent Lacoste (Ben). Gyártó: Les Films du Worso / No Money Productions. Forgalmazó: Circo Film. Feliratos. 110 perc.

Lecsúszott emberek erőltetett tragikomikus története az *Előzmények törlése*, amely azzal hitegeti a nézőt, hogy aktuális és fontos társadalmi kérdéseket feszeget. Ez azonban (ön)ámítás, sokkal inkább gúnyt űz hőseiből, semmint valós problémákat ábrázol. Benoît Delépine és Gustave Kervern filmje három kisvárosi életébe enged betekintést, akiknek mind meggyűlik a baja az internettel. A férje által elhagyott szerencsétlen, soha nem dolgozó, a bútorai eladásából megélni próbáló nő, akinek napi tevékenysége a semmittevés és lerészegedés, egyik este felszedi egy férfi a kocsmában. A nőről szexvideót készít, és azzal zsarolja, hogy kiteszi az internetre, ha nem fizet. Szomszédja a férfi, aki lánya online zaklatóját igyekszik utolérni a Facebook-nak küldözgetett postai leveleken keresztül. Harmadik hősrünk a megszállott sorozatfűgő nő,

Ketten

Deux – francia, 2020. Rendezte: Filippo Meneghetti. Írta: Malysone Bovorasmy és Filippo Meneghetti. Kép: Aurélien Marra. Zene: Michele Menini. Szereplők: Barbara Sukowa (Nina), Martine Chevallier (Madeleine), Léa Drucker (Anne), Jérôme Vranfrain (Frédéric). Gyártó: Paprika Films / Artemis Productions. Forgalmazó: Vertigo Film. Feliratos. 99 perc.

Filippo Meneghetti debütáló nagyjátékfilmje elsősorban a színészi játékra épülő, realista alkotás – egyetlen álmjelenetet és a nyugtalanító prológust kivéve. Két kislány bújócskázik egy olyan helyszínen, ami a későbbiek folyamán ismét előkerül a cselekményben, ám hirtelen egyiküknek nyoma vész, a másikuknak pedig, amikor szólítani próbálja, csak varjúkárogás jön ki a torkán. Mindez egyszerre csodálatos és nyomasztó metaforája mindannak, amit látni fogunk: egy idős leszbikus pár tagjai épp azt tervezik, hogy Franciaországból megismerkedésük színhelyére, Rómába költöznek, amikor egy váratlan tragédia miatt Madeleine elérhetetlenné válik Nina számára, aki még kommunikál-

ni sem tud vele. Innentől kezdve az asszony a kétségbeesés és a remény minden lépcsőfokát végigjárja, és ez rengeteg regiszteren átéltszokoldalú játékot jelent az öt megformáló Barbara Sukowa számára.

Fassbinder egyik egykori kedvenc színésznőjének alakítása mellett, ami figyelemre méltó még a filmben, az az olyan apró, mégis jelentőségeltjes mozzanatok értő és érzékeny megjelenítése, ami az LGBTQ közösség tagjai számára a mindennapi tapasztalatot jelenti. Addig ugyanis mindenki nagyon elfogadó, amíg nem a saját szerettét érinti a dolog. Az ingatlanközvetítőnek természetesen semmi

kifogása nincs a 'dyke'-ok („öreg lesbik”) ellen, Madeleine csatládja azonban sokkal kevésbé megértő, amikor kiderül, hogy a több évtizedes barátság valójában több évtizedes szerelmi viszony. Ehhez hasonlóan az, hogy Nina német bevándorló, sokáig fel sem merül (aki nem tud jól franciául, észre sem veszi), de amint a rokonok elmentésére kerülnek vele, azonnal szóba kerül – egyáltalán nem negatív felhanggal, mégis hangsúlyosan. Hogy hogyan jut el ebből a pozícióból végül Nina oda, hogy ismét „ketten” legyen Madeleine-nel, annak gyönyörű, szívbemarkoló krónikája a film.

VAJDA JUDIT



aki állását is azért veszítette el, mert munka közben sorozatot nézett. Most egy sófőrszolgálathoz jelentkezett, ezzel próbál pénzt keresni, ám minden kliensétől egycsillagos értékelést kap. A trió végül egy hackerhez fordul, abban bízva, hogy segít megoldani problémáikat.

Próbálkozásaik nevetségesekek, miközben sorra rossz döntéseket hoznak, küldetésükkel nem jutnak sehova. Szerencsétlenségükre és a „modern világ által kiszolgáltatottságba sodort” helyzetükre olyan klisés jeleneteken keresztül mutatnak rá az alkotók, mint a küzdelem a weboldalakon látható személyes adatok védelmére szolgáló gomb állandó elfogadásával, az akcióújságok legjobb ajánlatainak keresésével töltött napok, amelyek felháborodással zárulnak, ha az akció mégsem érvényes. Tagadhatatlan, hogy emberek egy csoportja kiszolgáltatottabb az internet világának, mint mások, a bürokrácia útvesztőiben pedig nehéz zöldágra vergődni. De miért kell filmet készíteni erről a jelenségről, ha nincs róla semmi mondanivalónk?

PETHŐ RÉKA

Nagy visszatérők

The Comeback Trail – amerikai, 2021. Rendezte: **George Gallo**. Írta: **Josh Posner**. Kép: **Lucas Bielon**. Zene: **Aldo Shilaku**. Szereplők: **Robert De Niro** (Max), **Tommy Lee Jones** (Duke), **Zach Braff** (Walter), **Morgan Freeman** (Reggie), **Kate Katzman** (Maggie). Gyártó: **Story Board Media / Alla Prima Productions**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált. 104 perc.

AVolt egyszer egy...Hollywood és az Ave, Cézár! farvizén evez **George Gallo** (*Szex a neten*) Ó-Hollywood-szatírója, az 1982-es, azonos című vígjáték remake-je. A mostani és az eredeti szereposztása között ugyan nincs átfedés, de mindkettő erősen épít a hú-



zónevekre: míg a korábbiak többek között **Hugh Hefner** cameózott, ezúttal **Robert De Niro**, **Tommy Lee Jones** és **Morgan Freeman** mellett **Zach Braff** viszi a főbb szerepeket. (Braffnak köszönhetjük a szintén remake és ugyancsak „öreges bevetésen” tematikájú, bár jóval összeszedettebb *Vén rókákat*, amely pont a szívet melengető melankólia miatt volt sokkal jobb film.) **Max Barber** producer időskorára a szakmai számkivetettség felé tart, utolsó filmje akkora bukás volt, hogy a hírhedt maffiafőnök markába kerül. Barbernek és unokaöcs-társának egyetlen utolsó dobása maradt, ám ezúttal nem a mozijegyeladás, hanem egy biztosítási családnyélbe ütése révén próbálják az adósságaikat letornázní. Egy kiöregedett színészek számára fenntartott otthonban találnak rá az áldozatszerepre ideálisnak tűnő **Duke Montanára** (Jones és a film legjobb, egyszerre önreflektív és igazán szatirikus jelenete), aki azonban korántsem felel meg olyan kiválóan a szerencsétlen célnak, mint azt a producerek várnák.

A nagy visszatérők hiába játszadozik el olyan közhelyekkel, mint a filmes szakma mindenhatósága („nem ölhet meg bennünket, mi producerek vagyunk”), mindvégig hiányzik belőle az életközelség, így aztán szinte súlytalan, de közben humortalan is – leginkább az intertextuális geci és kika-

csintások (Parkinson-kóros a kamera) elképesztő kavalkádja. **De Niro** a gyermeteg, ősz sörényes, aviator szemüveges **Barber** szerepében ki tudja, hányadik féle önreflektív alakítását hozza a nagypapává válásról, ám a mostani szerepben mintha kissé túlpörgött volna, a forgatókönyv és a rendezés pedig láthatóan egyik színésznek sem tudott megfelelő alapanyagot adni, hogy igazán jóízűen elviccelődhessenek a szakmai elfásulás mindig hálás témáján.

KOVÁCS KATA

Egy igazán dühös ember

Wrath of Man – amerikai-angol, 2021. Rendezte: **Guy Ritchie**. Írta: **Guy Ritchie**, **Marn Davies**, **Ivan Atkinson**. Kép: **Alan Stewart**. Zene: **Christopher YOUNG**. Szereplők: **Jason Statham** (H.), **Josh Hartnett** (Boy Sweat Dave), **Scott Eastwood** (Jan), **Holt McCallany** (Bullet). Gyártó: **Miramax**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Feliratos. 118 perc.



Guy Ritchie-nek úgy sikerült markáns látásmódú rendezőként fennmaradnia a filmes köztudatban, hogy a karrierjét megalapozó két egészestését leszámítva egyik produkcióját sem övezte egyöntetű elismerés, sőt az utóbbi évek különösen lesajnált bérmunkái (*Arthur király*, *Aladdin*) után készített *Úriemberek* gengsztervígjátékával is csak félig-meddig sikerült helyreállítania egykori renoméját. A fél karrierje során hozott anyagból dolgozó alkotó legfrissebb filmjéhez **Nicolas Boukhrief** *A pénzz szállítója* szolgáltatva az alapot, amelyet Ritchie írotársaival inkább csak vázlatként kezelt – nem is egészen világos, miért volt szüksége kiindulópontnak egy „futottak még” kategóriás francia thrillerre, hacsak nem valamilyen stúdiófilmes gazdasági megállapodás rejlik a háttérben.

Az *Egy igazán dühös ember* felütésében a címszereplő magányos farkas biztonsági őrként kezd dolgozni egy pénzz szállító cégnél, és amikor megtámadják az egyik járműüket, kiderül, hogy a férfi visszafogott kezdő helyett rettenthetetlen profi, és hamarosan az is világos lesz, miért pont ennél a vállalkozásnál állt munkába. Ritchie a cselekménydúsítástól kezdve a feszültségfokozáson át az erőszakosságig minden szempontból túlszárnyalja az alapfilmet, és rövid idő alatt egyértelműsíti, hogy néhány szellemes párbeszédet leszámítva ezúttal nélkülözi a



Miatyánk

Holy Father – román, 2020. Rendezte és írta: **Andrei Dăscălescu**. Kép: **Andrei Dăscălescu**. Szereplők: **Iulia-Paula Niculescu, Constantin Dascalescu, Ana Sofia Dascalescu**. Gyártó: **Filmlab**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 85 perc.

Pozitív tesztől a szülésig tartó időszakot ölel fel a román **Andrei Dăscălescu** dokumentumfilmje, de távol áll tőle bármiféle ismeretterjesztő szándék. A terhességi trimeszterek, az érkező gyerek vagy a reményteljes jövő helyett egy nyitott kérdésekkel és kezeletlen sérülésekkel terhes múlt nyomába ered inkább, hogy leendő szülőként saját, több évtizede elveszített apját felkutassa. A helyzet ironiája és képtelensége egyben, hogy a kisiskolás gyerekeit a romániai forradalom után nem sokkal elhagyó apa egy görög tengerparti ortodox kolostorban éli a szerzetes „atyák” teljesen átlagos életét. A korábban a saját nagyszüleitől (*Constantin és Elena*, 2008) és a legrégebbi erdélyi szénbánya bezárásáról (*Harc Petriláért*, 2016) forgató

Dăscălescu ezúttal feladja az addig használt személytelen megfigyeléses technikát, hogy egyszemélyes stábja és legkonkrétabb témája legyen saját filmjének.

És ugyanez a „téma” ígéretes módon sűríti a gyerekvállaló, harmincas korosztály identitáskereső, gyökereivel, eredetével, családjával számot vető tipikus kérdéseit, ráadásul kellően egyedi és szimbólumokban is gazdag, a katarzist lehetetlen programozni és garantálni. Amitől Dăscălescu filmje mégis működik, az a nyers egyszerűség és szemérmetlen kitartás, amivel nem engedi elfutni a témát: kamerájával szinte összenövő filmesként, de autonóm, érző, kérdező magánemberként hallgatja, nézi, támogatja saját, érzéketlen felmenőivel küzdő, szintén kételyekkel teli színész barátnőjét, és faggatja kérlelhetetlenül megnyílni képtelen apját, a kilenc hónap alatt többször is levezetve a Piatra Neamț-Athos hegység közti távot. A kevés szereplővel, sok arccal és sok érzellemmel dolgozó *Miatyánk* az eseménytelen hétköznapok és a fontos pillanatok közötti különbségeket kutatja, és egy

megérkezéssel zárul. Nyilvánvaló azonban, hogy csupán a film ért véget, az igazi utazás épp csak elkezdődött.

MARGITHÁZI BEJA

Minden lány nevében

I'm All Girls – dél-afrikai, 2021. Rendezte: **Donovan Marsh**. Írta: **Wayne Fitzjohn**. Kép: **Trevor Calverley**. Zene: **Brendan Jury**. Szereplők: **Erica Wessels (Jodie), Hlubi Mboya (Ntombi), Leshego Molokwane (Ntombi), Deon Lotz (Nolte)**. Gyártó: **Nthibah Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 107 perc.

Adél-afrikai **Donovan Marsh** filmjében rituális gyilkosság-sorozat vezet el a gazdasági és politikai elitet az apartheid rezsim óta behálózó embercsempészügyhöz: gyereklányokat rabolnak, hogy többségüket arab országokba adják tovább, néhányukat pedig a helyi fejesek „használják el”. **Jodie Snyman**, a sorozatgyilkosra állított megszállott nyomozónő társa a puha árnyékként mozgó, élénken figyelő **Ntombi Bapai**, aki helyszínelőként dolgozik **Jodie** mellett. Így vagy úgy, de mindkét nő arra törekszik, hogy igazságot szolgáltatassanak „minden lány nevében”.

A szűzsé ügyesen elégíti ki a lassú tűzön keményedő detektív történet, a sötét thriller és a tiszta sebszéléket hagyó bosszúfilm műfaji kellékeiből kikevert akciódrama igényeit. A végeredményt mégsem az teszi figyelemre méltóvá, hogy többé-kevésbé élvezetesen el tud mesélni egy nagyjából jól megírt sztorit. Az érzékiség adja a film távlatosságát, a teret, amelyben mindent hűz, szorít és összefog valamilyen erő, talán a szenvedély, talán a gravitáció. Amelyben az idő egymásra rakódó rétegeinek terhét az ember szubsztanciális képessége, a felelősség vállalása teszi viselhetővé.

A torz-analitikus közelik, a szereplőket árnyékként követő



steadicam dinamikus képsorai vagy a legkülönbözőbb karakterű képek közé bevágott attrakív drónfelvételek komplex nézőpontrendszerrel jelölnék ki. A szegényes párbeszédet a zörejekből, emberi hangokból, dúdolásból, dalokból, ritmus-hangszerek kattogásából és kaparászásából, zenei motívumokból összeálló hangkulissza gyógyuló bőrszövetként növi körbe. Johannesburg többszintes autópályáival és pokolból kinőtt épületeivel lassanként harmadik főszereplővé, eleven szörnyeteggé válik. Az események nem kibontakoznak, a karakterek nem felépülnek, a jellemek nem fejlődnek, a konfliktusok nem megoldódnak. Minden kiélesedik, mindenki egyre kifejezettebb önmagává válik. A lányok sorsa az elhagyott kavicsoké volt, a nők viszont már kilótt nyílvezzők.

FORGÁCS NÓRA KINGA

Dolgozó lányok

Filles de joie – belga, 2020. Rendezte: Frédéric Fonteyne, Anne Paulicevich. Írta: Anne Paulicevich. Kép: Juliette Van Dormael. Zene: Vincent Cahay. Szereplők: Sara Forestier (Axelle), Noémie Lvovsky (Dominique), Annabelle Lengronne (Conso), Nicolas Cazalé (Yann). Gyártó: Versus Production. Forgalmazó: HBO Go. *Feliratos*. 91 perc.

Mit meg nem teszünk egymásért? – szólhatna a Frédéric Fonteyne és Anne Paulicevich rendezésében készült belga dráma mottója. A *Dolgozó lányok* látszólag három belga prostituált története, akik Franciaországba járnak dolgozni egy decens piros lámpás házba, miközben igyekeznek összetartani az életüket. De valójában három olyan nő véd- és dacszövetségébe enged bepillantást, akik próbálnak helytállni anyaként vagy anyákká szeretnének válni, küzdenek kamaszaikkal, a volt férjjelel – és mindeközben prostituáltként dolgoznak.



Bár a cselekmény flashback-ekből épül fel, végig nem derül ki, melyikük, mikor és miért döntött úgy, hogy szexmunkásnak áll, ez a film szempontjából érdektelen. A nők között nincs is moralizálás arról, hogy áruba bocsátják a testüket, sőt laza öntudatossággal sztorizgatnak az extrémebb kuncsaftokról vagy tanítják a kezdő kollégát jól nyögni. A társadalmi lenézés feszültsége abban jelenik meg, ahogy a főszereplők környezete viszonyul a prostitúcióhoz: a szeretett férfi, a volt férj vagy a lánygyerek, aki így keresne egy kis mellékést. Axelle, Conso és Dominique két életét nemcsak a fizikai országhatár választja el egymástól, de megtestesül benne a 19. századi leosztás is a nőkről: tisztos anya vagy kurva. A látszólagos szélsőségek közt naponta ingázó nőket azonban a közös munkán túl valami elemien szabad összetartás és gondoskodás is összeköti – a *Dolgozó lányok* ebből mutat egy metszetet, letisztult, természetes színészi alakításokkal. Lehet, hogy a cselekményben túlzás a hazug férfi megbüntetése, ami előkészíti a még túlzóbb gyilkosságot, de ezek a léptékek a mindennapi apróságoktól kezdve mind arra mutatnak rá, milyen ereje lehet a nők közötti sorsközösségnek és barátságoknak. A film tulajdonképpen főszereplője éppen ez, és így a *Dolgozó lányok* amolyan európai munkásosztálybeli párja az amerikai Lila akác köz *Született felesége*inek.

SÁNDOR ANNA

Nő az ablakban

The Woman in the Window – amerikai, 2021. Rendezte: Joe Wright. Írta: A.J. Finn regényéből Tracy Letts. Kép: Bruno Delbonnel. Zene: Danny Elfman. Szereplők: Amy Adams (Anna), Fred Hechinger (Ethan), Gary Oldman (Russell), Julianne Moore (Jane), Wyatt Russell (David). Gyártó: Fox 2000 / Scott Rudin Productions. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos*. 100 perc.

A J. Finn a manapság közked-
Avelt női elbeszélőjű psichothrillerekből, a Hitchcock-életműből és az ötvenes évek film noirjaiból összeollózott első – és mindeddig egyetlen – regénye 2018 egyik nagy sikerkönyve lett, megfilmesítési jogait azonnal el is hajtotta a Fox, még mielőtt bekebelezte a Disney. A parádés színészgárdával kistafírozott adaptáció bemutatását viszont nem csak a koronavírus hát-

ráltatta, Joe Wright rendezése sem állt meg a lábán, a rosszul sikerült testvérítéset követő pótforgatás és újravágás követte, végül a *Nő az ablakban* idén debütált a Netflixen.

A New York-i házába bezárkózó pánikbeteg Anna Fox a szomszédok kukkolásával vagy delíriumában újránézett filmklasszikusokkal üti el idejét, miután férje és kislánya hónapokkal ezelőtt elhagyta közös otthonukat. A hajdan gyermekpszichológusként dolgozó nő leépülése látványos: hatalmas hálóingben és pongyolában ide-oda lödörög az üres házban, aminek ritmusát csak az alagsorban lakó bérlője, David felbukkanása akasztja meg, amikor kiviszi az üres üvegektől csilingelő szemeteszakját. Egy napon azonban sorra megjelennek Annánál a frissen az utcába költöző Russell-család tagjai. A közepesen szimpatikus, ám kissé bolond feleség, a vehemens férj és pszichés problémákkal küzdő fiuk függöny nélküli ablakai vonzani kezdik a magányos nő tekintetét, amitől mindenkinek az élete fenekestől felfordul.

A dramaturgiai csavarokból kettőt-hármat egyenletesen és kiszámíthatóan adagoló könyv még a máskor remek színészen is kifog. Minden karakter üresen kong az élénk színekkel és mesterkélt világítással agyonnyomott belső terekben.



A lelki börtönbe és szűkös lakásba zárt női elődök (Delphine Seyrig, Catherine Deneuve vagy Sigourney Weaver) nyomában botladozó Amy Adams megközelítőleg akkora és annyi erőfeszítést tesz, hogy kijusson hatalmas és dohszagú házból, mint a *Nő az ablakban* nézője, hogy kihámozza magát ennek a félresikerült thrillernek az emlékéből.

PAZÁR SAROLTA

Relikvia

Relic – amerikai, 2020. Rendezte: **Natalie Erika James**. Írta: **Christian White**. Kép: **Charlie Sarroff**. Zene: **Brian Reitzell**. Szereplők: **Robyn Nevin** (Edna), **Emily Mortimer** (Kay), **Bella Heathcote** (Sam), **Steve Rodgers** (Mike). Gyártó: **AGBO / Carver Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 89 perc.

Dementia (2014), *Late Phases* (2014), *Dementia* (2015), *Dementia: Part II* (2018), *Sator* (2019), *Sanzaru* (2020): ebbe a kurrens demencia-horror vonalba illeszkedik a *Relikvia* (2020) is, amelyben egy család három generációnyi nőtagja (nagy mama, anya és a lánya) kénytelen szembenézni az időskori leépülés és az elmúlás cseppet sem szívderítő, és a nyugati kultúrkörben máig tabuként kezelt tényével egy isten háta mögötti, ódon emeletes házban. Az eltűnt demens nagymamát felkutatni igyekvő anya és lánya a nézővel egyetemben nehezen tudja eldönteni, hogy a roppant házból kiszűrődő, riasztó hangok oka prózai vagy természetfeletti, ugyanakkor ebben a lebegtetett kétértelműségben még nincs különösebb novum.

A *Relikvia* lassú folyású mozija jeleskedik az atmoszfér- és szimbólumteremtésben (fekete penész a falon, fekete tére lilult sebhelyek), de a fiatal japán-ausztrál rendezőnő, **Natalia Erika James** különösen akkor van elemében, amikor a film utolsó harmadában a horror műfajából érzékeny, intim



családi drámába katapultál egy dezorientáló tudatfilmes átkötésen keresztül: az egyébként nagyon is tágas épület hirtelen klausztrófób labirintussá változik az anya és a lánya számára, híven tükrözve a nagymama által megélt tér fenyegető idegenségét. A tavalyi esztendő egyik kiváltképp emlékezetes filmes momentumra volt az az invenciózus, teljességgel váratlan és mélységesen megrendítő zárlat, amely az egzisztenciális rettenettel, vagyis a halandóság monstrumával szemben a bátorság jegyében álló elfogadás megnyugvását választotta. Formatudatossága, magabiztos történetmesélése, hangulat- és szimbólumteremtő ereje miatt nehezen hihető ugyan, de a *Relikvia* James debütáló nagyjátékfilmje – ennek fényében minden filmrajongónak érdemes lesz figyelemmel kísérnie ennek a jelentékeny tehetségnek a pályafutását.

TESZÁR DÁVID

Yardie

Yardie – 2018, brit-jamaikai. Rendezte: **Idris Elba**. Írta: **Victor Headley** regényéből **Brock Norman Brock** és **Martin Stellman**. Kép: **John Conroy**. Zene: **Dickon Hinchliffe**. Szereplők: **Aml Ameen** (D.), **Sheldon Sheperd** (Fox), **Shantol Jackson** (Yvonne), **Stephen Graham** (Rico). Gyártó: **Warp Films / BFI Film Fund**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 101 perc.

A mikor az 1972-es *The Harder They Come* kultuszfilmje útjára indította a jamaikai filmgyártást, talán kevesen sejtették, hogy a gengszterhősök fogják meghatározni elkövetkező ötven évét (az azóta készült bő félszáz film kétharmadát kitéve), sőt úgy általában a jamaikai közösségekről szóló filmeket is kingstowni Scarface-ektől a *Halálra jelölve* Screwface-éig. A jamaikai-brit bűnügyi író, **Victor Headley** 1992-es debütregénye, a *Yardie* klasszikus tündöklés/bukás-sztorijával visszanyúlt egészen a műfaj gyökereig, évekkel az ezredfordulón indult új hullám előtt (*Shottas*, *Better Mus' Come*, *Rude Boy*), amelynek alkotói már jóval komplexebb módon, a társadalmi problémá-

kat középpontba állítva foglalkoztak a *yardie*-kkel – így aztán a maga korában nagy sikert aratott regénye laza, epizodikus szerkezetével és erkölcsnevesítő urbánus népmeséjével a Londonba szakadt legkisebb gengszterfiúról a 2018-as megfilmesítésre meglehetősen idejémműlttá vált.

Noha a *Yardie* **Idris Elba** ifjúkorának egyik kedvenc regénye volt, túl azon, hogy levette a felső polcra nagyjátékfilm rendezői debütálásához, szerencsére nem ragaszkodott görcsösen hozzá. Nemcsak sajátos nyelvezetét cserélte egy korszerűbb és követhetőbb argóra, de a hajdani urbánus tanmesét is teljesen átírta egy vérbeli „*black pride*”-történetre: **Headley** kegyetlen, drogos karrierbűnözője (aki kisgyermeké szeme láttára erőszakol meg egy anyát) immár traumatizált kényszer-gengszter, akit pusztán bosszúvágya taszít az észak-londoni kokainmaffia örvényébe, majd öntudatra ébredése emel ki belőle. Ennél is örömtelibb módosítást jelent, hogy **Elba** – saját DJ-gyökereihez híven – központi szerepet szán a regényben csupán díszletként használt ska/reggae világnak, egyfajta jamaikai **Eminemet** faragva hőséből, aki *clash*-párbanban döngöli betonba a rivális zenei bűnbandát



(amelyet Stephen Graham fehér főgonosza irányít, Gary Oldman összes manírjával a *Tiszta román*cból). Ha Elba több sajátos dallamot és pergőbb ritmust tol adaptációjába, tisztes gengsterfilm helyett ütős gangsta-musical lehetett volna belőle.

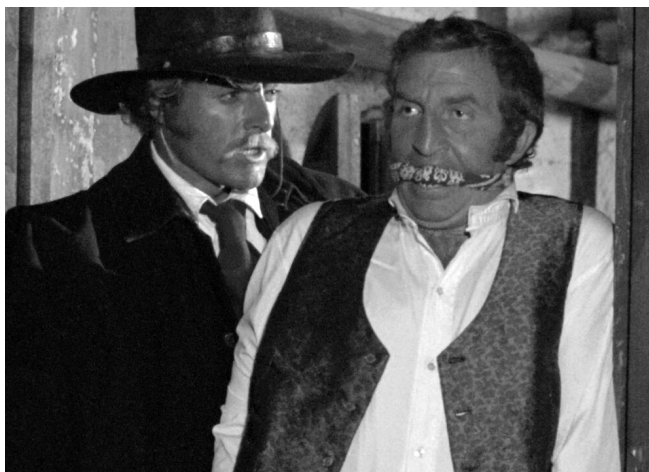
VARRÓ ATTILA

Gyűjtsátok meg kanócot, itt jön Sartana

Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana – olasz, 1970. Rendezte: Giuliano Carnimeo. Írta: Eduardo Manzanos, Tito Carpi és Ernesto Gastaldi. Kép: Julio Ortas. Zene: Bruno Nicolai. Gianni Garko (Sartana), Nieves Navarro (Belle), Massimo Serato (Manassas), Bruno Corazzari (Puttnam). Gyártó: Devon Film. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 99 perc.

Sartana neve minden Ringónál és Djangónál többször fordul elő az olasz westernek címei közt, építve arra a filmcsockorra, amelyben Gianni, alias Johnny Garko igyekezett legendás alakot faragni a figurából. A horvát származású színész négy plusz egy filmben játszotta Sartanát. A plusz egy az *Ezer dollárt a feketére*, amelyben Sartana még egy teljesen más és erősen negatív karakter. 1968-ban, Gianfranco Parolini *Imádkozz a haláladért* című filmjében lép színre először a képregénybe illő, jellegzetes eleganciájú, fekete felöltöt, fehér inget és vörös nyakkendőt viselő Sartana, aki tévedhetetlenül célba talál kiskaliberű marokfegyvereivel és előszeregettel veszi körül magát a temetés tárgyi kellékeivel. Soha nem lesz piszkos-véres, viszont gyakran tűnik elő váratlanul, ami megengedi azt az értelmezést, hogy túlvilági eredetű figura.

A következő két év során Garko további három filmben játszotta Sartanát, immár Giuliano Carnimeo rendezői irányításával. A Netflix kíná-



latában helyet kapott film az utolsó Garko-féle Sartana-opusz, amelyben egy ellopott aranykincsért folyik a küzdelem – *A jó, a rossz és a csúf* mintájára. Sartana szokása szerint (és az *Egy maréknyi dollárért* ihletésére) a nevető harmadik taktikájával játssza ki egymás ellen a kincsrre hajtó figurák bő féltucatnyi, színes kompániáját, korrupt seriffőtől szép özvegyig, züllött hadvezértől magánzó szövetségi ügynökig, miközben vérbeli detektívként rekonstruálja az érintettek elmentendő vallomásai alapján a véres eseményeket, amelyek során az aranyak lába kelt. James Bondot idézik az elmés szerkezetek, amelyek leglátványosabbika az az orgona, amely Sartana virtuóz kezei között géppuskává változik. Az ábrázolt erőszak kegyetlensége a paródia könnyedségével társul, kidomborítva az olasz westernek különutas műfajalakítását.

NEVELŐS ZOLTÁN

Szállodai nyomozó

Déetective – francia, 1985. Rendezte: Jean-Luc Godard. Írta: Alain Sarde és Philippe Setbon. Kép: Louis Bihi, Pierre Novion és Bruno Nuytten. Szereplők: Laurent Terzieff (Prospero), Jean-Pierre Léaud (Neveu), Nathalie Baye (Françoise), Claude Brasseur (Emile), Johnny Hallyday (Jim Fox). Gyártó: JLG Films / Sara Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 95 perc.

rabja, amelybe a 60-as évek játékosága tér vissza kísértetni: az intertextusok és a médiumra reflektáló meta-gegek özöne a legkevésbé meglepő, és ahogyan az megszokott, dialógus, zene és kép hármasa jóval összetettebb módokon kapcsolódik egymáshoz, mint fapados társainál. A sokszínű, izgalmasan összeválogatott színészgárda (Jean-Pierre Léaud-tól a *Házibuli*-papa Claude Brasseur és Nathalie Baye párosán át az énekes Johnny Hallyday-ig) eközben véghez viszi azt a bravúrt, hogy a szándékoltan banális, vagy épp irodalmias, a cselekmény szövetéből kilógó mondatok elidegenítő szőnyegbombázása közepette igaz érzelmek és igaz pillanatok kristályosodnak ki, egy alapvetően kérdőjelekkel teli labirintusban.

Az egyszerre mulatságos, szövevényes és rétegzett elbeszélésnek vérmérsékletünk szerint áthatunk a mélyére, és ha ódzkodunk a nagy kérdéseket feltenni, akkor sem távoznak üres kézzel – nem csupán különös meglátások ragadhatnak meg a pénisz és a kézműsési szokások összefüggéséről, hanem olyan emlékezetes momentumok is, mint egy borospohár szegélyén ujjakkal és kézfejekkel lejátszott érzelmi balett – finom, filmszerű apró-csemegék, ha tetszik, kapudrogok az attrakciók mozijától az absztrakciók mozija felé.

ANDORKA GYÖRGY

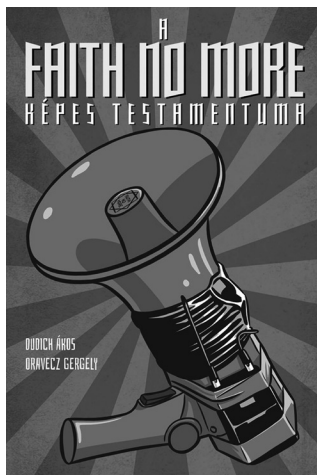


Zenészek a rajzlapon

MARJAI PETRA LILLA

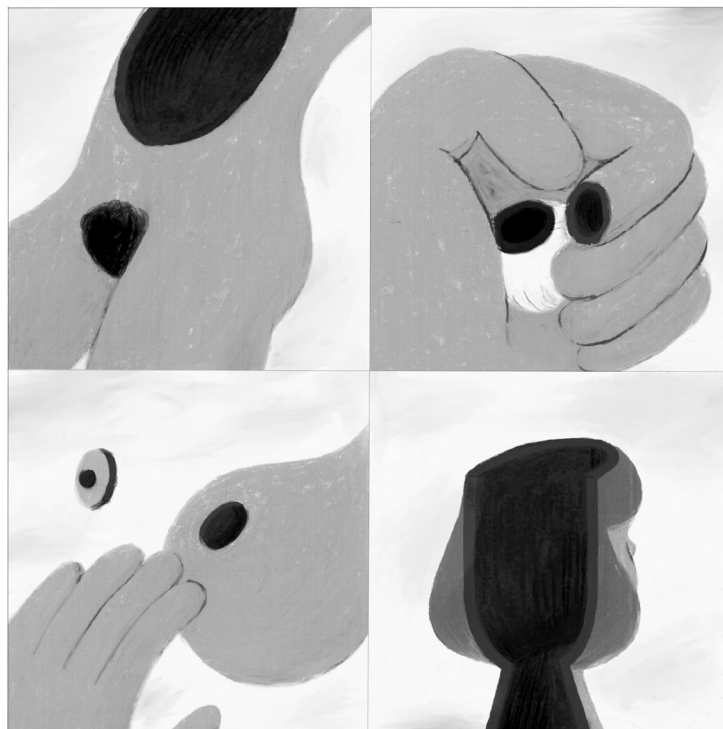
Ha csak egyetlen tanulást vonhatnánk le a popkultúra elmúlt évtizedeiből, ez lenne az: a rajongók sokra képesek. A tévésorozatok hűséges nézőitől az egykori videótékák visszajáró vendégein át nagyjából egyenes út vezet az internetes nyilvánosságig, ahol a filmek, zenék, főzőműsorok és utazóblogok közönsége már nemcsak figyel és véleményez, hanem maga is tartalmat gyárt, tiszteletteljes élőködéssel viszonyulva rajongása tárgyához. A *Faith No More képes testamentuma* ragyogóan példázza, mire képes a rajongói lelkesedés: az amerikai zenekar történetéről magyar alkotók mesélnek, ráadásul képregényben, és még támogatót is találtak a kiadásához. Az együttes basszusgitárosa maga adta áldását az ötletre, és a végeredményt olvasva elismerését biztosan megérdemlik a szerzők.

A kezdeményező Dudich Ákos, aki zenei tárgyú könyvekre szakosodott kiadót vezet, és a képregény írását is magára vállalta. A címbe emelt „testamentum” találó kifejezés: a profán környezetben olyan ironikusan hat, mint a zenekar dalszövegei, ugyanakkor jelzi azt a hűséget és



pontosságot, amellyel Dudich a Faith No More több mint harmincéves pályafutásának fordulatairól és vargabetűiről tudósít. A kaliforniai poszt-punk színtérről induló, majd a Metallica-féle rockmetálon keresztül sajátos „funk metál” zenei világához eljutó együttes belső konfliktusairól, tagcseréiről, kényszerszüneteiről a beavatott rajongó szemszögéből értesülünk. Azok az olvasók, akik ugyanolyan lelkesen követték a Faith No More munkásságát, mint Dudich, feltehetően nagyra értékelik az alaposságot, a többséget viszont egy idő után fáraszthatja, hogy új és új közreműködések tűnnek fel a zenekar háza táján, akiket az évtizedeket átölelő történet gyors tempója miatt valójában nem ismerünk meg, és legfeljebb a hajviseletükről tudjuk őket megkülönböztetni. A laikusok így elsősorban az egyik legkiválóbb fiatal hazai képregényes, Oravecz Gergely rajzait értékelhetik, aki gondosan utánanézett a korabeli frizuráknak, bézbólsapkáknak és tornacipőknek: a rengeteg szöveget harmonikus és tiszta kompozíciókkal ellensúlyozó képei bravúrosan teremtik meg a nyolcvanas évek napfényes Kaliforniájának atmoszféráját. Neki köszönhetően újra bebizonyosodik, hogy bármiről lehet épkezláb képregényt csinálni. A *Faith No More képes testamentuma* mégis hiányérzetet kelt, mert a rajongás tárgya iránti feltétlen alázat miatt éppen az író személyes kötődése, sajátos nézőpontja vesz el a történetből. Vagyis éppen az, ami az átlagolvasónak igazán izgalmas lett volna.

Dudich és Oravecz munkája különös témaválasztásával együtt is hagyományos élet-



rajzi történet, ami biztosan nem mondható el a másik, tavaly megjelent, zenei kötődésű képregényről. Földes László *Hobo Rejtő Dekameronjáról* van szó, az azonos című lemez kísérő kiadványáról. Az album koncepciója szerint Rejtő Jenő híres regényalakjai karanténban vesztegelnek a Grand Hotelben, és unalmukban árnyék-kormányt alakítanak. Viselt dolgaikról a rajzokon is megjelenő Hobo énekel, méghozzá Boccaccio *Dekameronját* idéző, pajzán stílusban. Már eddig is nehezen követhető, milyen műveket és médiumokat kever össze a szerző, de a képregényes idézetek csak ezután következnek: a képi világ Korcsmáros Pál Rejtő-adaptációit követi, a rajzoló is ugyanazok – Garisa H. Zsolt és Varga „Zerge” Zoltán –, akik a Korcsmáros-klasszikusokat restaurálják és színezik az új kiadásokhoz. Ily módon a képregényes *Rejtő*

Dekameron merő intertextus, történetmesélő szándékai alig vannak, noha a dalszövegekből kirajzolódik valamiféle elbeszélés. Leginkább Hobo magánmitológiáját árnyalja a kötet, a különféle skatulyákból évtizedek óta kilógó dalszerző ugyanis remekül passzol a rejtői figurák közé. Más tekintetben a képregényt nehéz önmagában értékelni, talán az albumot hallgatva van értelme lapozgatni. Ám ahhoz meg nem csinál túl nagy kedvet, legálábbis a „Radics Béla után Deák Bill a kapitány, hát ne gyere Pestre, Piszkos Fred kapitány” sorpár nem ígér lírai magaslatokat.

Dudich Ákos – Oravecz Gergely: *A Faith No More képes testamentuma.* Fekete-fehér, puhafedele, 88 oldal. Kiadó: Konkrét Könyvek.

Földes László Hobo – Garisa H. Zsolt – Varga „Zerge” Zoltán: *Rejtő Dekameron.* Színes, keményfedele, 72 oldal. Kiadó: H-Blues Kft.

KRÁNICZ BENCE