

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXV. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2022. március • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

>>> PASOLINI 100 <<<

MÁNDY-ADAPTÁCIÓK
BÓDY ÉS AZ ÚJ-MÉDIA
KOSZTÜMÖS BŰNÖK



nka
Nemzeti Kulturális Alap
Petőfi
Kulturális
Ügynökség



NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Dominik Graf: **Fabian** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

HOLLYWOODI LEGENDÁK

Kevés rendezőnek jön össze élete folyamán egy valódi mesterhármas, a mesternégyesről nem is beszélve (*Célpontok, Az utolsó mozielőadás, Mi van, doki?, Papírhold*) ám a siker, elismerés és jelentőség nem minden. Peter Bogdanovich filmesként és magánemberként egyaránt megtapasztalta, milyen a csúcson és a gödör legalján lenni.

Peter Bogdanovich: Saint Jack (Peter Bogdanovich és Ben Gazzara) – 10. oldal



MÁNDY-ADAPTÁCIÓK

Mándy szellemiségét és tartását nem csak a Mándy-adaptációk őrzik, hatását a magyar film számos remekében fellelhetjük. A Mándy-próza kisvilága a pusztulásra ítélt polgári világ. A „polgári” jelzőn természetesen nem csupán a külsőségeket értette, hanem elsősorban mentalitást: tartást és méltóságot.

Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól! (Psota Irén és Kern András) – 14. oldal



KOSZTÜMÖS BŰNÖK

A legújabb *Macbeth*-film a noirtól elsősorban hatásos vizualitását és a nyomasztó teret börtönként megélő, bomló elméjű hőst kölcsönzi. Értethető, hogy a shakespeare-i életműből miért éppen a *Macbeth* ragadta meg Joel Coen figyelmét – a dráma klausztrófó, hétköznapi emberi helyzeteket univerzális tragédiává feszítő légköre ismerőssé teszi a filmet a Coen-rajongók számára is.

Guillermo del Toro: Rézmálomok sikátora (Bradley Cooper és Cate Blanchett) – 30. oldal



2022 március

FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 03. SZÁM

PASOLINI 100

Harmat György: Mártírium külvárosi réteken (Pasolini egy színtér tükreben) 4

HOLLYWOODI LEGENDÁK

Orosdy Dániel: Fügöny le... (Peter Bogdanovich 1939-2022) 10

MAGYAR MŰHELY

Kolozsi László: A belső ruhatár (Mándy Iván és a film) 14

Mispál Attila: „A nemzet filmtanítója” (Perlaki Tamás 1948-2021) 20

Pauló Varga Ákos: Pengeélen (Beszélgetés Muhi András Piressel) 22

ÚJMÉDIA ÉS VIRTUÁLVALÓSÁG

Süll Kristóf: Falanszter szimuláció (A Meteo „moduláris disztópiája”) 24

Török Ervin: Utópikus energia (Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások 3.) 28

KOSZTÜMÖS BŰNÖK

Földváry Kinga: Noirtól Coenig (Shakespeare-bűnfilmek) 30

Varró Attila: Szemfényvesztés (Guillermo del Toro: Rézmálomok sikátora) 34

Bárány Bence: Vég nélküli út (Max Allan Collins: Road to Perdition) 37

Kolozsi László: Korszerűtlen utazás (Kenneth Branagh: Halál a Niluson) 40

Fekete Tamás: Újravágot változatok (Sikoly-filmek) 42

ÚJ RAJ

Lichter Péter: A meghatódás öröme (Mike Mills) 44

TELEVÍZIO

Kelecsényi László: Felhőtan (Pacskovszky József: Kék róka) 47

A CSEND MESTEREI

Lichter Péter: Egy ismeretlen formabontó (Teinosuke Kinugasa: Az örület lapja) 48

SZUPERHŐS-FRANCHISE

Borbíró András: Tútelített dimenziók (Számháború a Moziverzumban) 50

FESZTIVÁL

Boronyák Rita: Pálmafák és gyökerek (Budapest Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál) 52

FILM/ZENE

Déri Zolt: Punktum (Wolfgang Büld koncert-riportfilmjei) 54

KRITIKA

Pozsonyi Janka: Apám, a gengszter (Jonas Carpignano: Maffialányok) 55

MOZI

STREAMLINE MOZI 60

PAPÍRMOZI 64

A címlapon: Dominik Graf: Fabian – A vég kezdete (Tom Schilling és Saskia Rosendahl) – A Cirko Film márciusi bemutatója

Földényi F. László *Fabian*-kritikája (Filmvilág 2021/11.) a filmvilag.blog.hu oldalon is olvasható

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
Sümeghi Éva

CIMLAP, 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
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

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

Megrendelészám:
FP22-0004
ISSN-0428-3872



KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

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

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

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



Megjelent a **BBC History** történelmi magazin 2022. márciusi száma! A tartalomról:

- Népiek és urbánusok – kapcsolatok, viták, ellentétek a II. világháború előtt és után
- 300 bátor spártai – a thermopülai csata legendája és a valóság
- Az avaroktól a magyarokig – honfoglaláskori gasztrotörténelem
- Reneszánsz melankólia – a betegségtől a zsenialitásig
- 100 éve történt – a választójog korlátozása Magyarországon

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel fizethető elő a www.kossuth.hu, vagy digitális formában a digitalstand.hu/bbc_history és a laptapir.hu/magazinok/bbc-history webcímeiken.



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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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:



BRECKL JÁNOS (1958-2022)

Ha a ruha teszi az embert, akkor a jelmeztervező egyben jellemtervező is, vagyis a stáb egyik legfontosabb embere. Breckl János öltöztetőként kezdte a filmgyári pályát 1978-ban, és a legjobb mester, Mialkowszky Erzsébet mellett tanulta meg a jelmeztervezés fortélyait és ars poeticáját. Szász János, Bergendy Péter és mások kosztümös filmjeiben (*Witman fiúk, Ópium, A nagy füzet, Curtiz, Post Mortem*), Tarr, Kamondi, és Mundruczó látomásos közép-európai nyomorúságában (*Sátántangó, Werckmeister-harmóniák, Dolina, Delta*), és a kortárs szcénában (*Moszkva tér, Állítsátok meg Terézanyut!, Kontroll*) egyaránt megtalálta a korhoz, a történethez és a karakterhez illő, ugyanakkor a Breckl-kézjegyet is magán viselő jelmezt. A magyar.film.hu 2004-es (újraolvasásra igencsak ajánlott) beszélgetésében elmondta, a kortárs film a legnagyobb kihívás, mert öltözködésünk egyre igénytelenebb. És nem csak a szegénység miatt. „Eltűnt az elegancia.” Szakmai igényessége és kreativitása hatóságos ellenszere volt ennek a véres elszürkülésnek. Breckl nem csak jelmeztervezői kvalitása miatt volt nagyrebecsült szereplője a magyar filmvilágnak. Habitusa mindenkit elvarázsolt. A filmkészítés a legoptimálisabb esetben is stresszes munka, de ha Breckl megjelent egy forgatáson, figyelmessége, barátságos természete, humora, őszinte kedvessége hamar eloszlatta a stáb fölött gyülekező viharfelhőket. A Facebookon pályatársai megrendülten búcsúztak tőle. A jelmez pótolható, a jellem soha.



SCHUBERT GUSZTÁV

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!

MAGYAR FILMEK 1896 – 2021

Egy alapos, tárgyyszerű és izgalmas filmtörténeti lexikon. Minden igényes néző polcára ajánlja a Filmvilág:

„Nem állt szándékunkban valamiféle új kánon felállítása, ugyanakkor a legújabb kutatások fényében igyekeztünk a korábbi finomítani. Mindennek legfontosabb eleme az egészestés játékfilmek mellé a többi filmtípus egyenrangú beemelése... a 314 egészestés játékfilm mellett 75 dokumentum-, 28 rövid-, 25 kísérleti, 10 ismeretterjesztő és 64 animációs filmről olvashatunk a kötetben.” – A szerkesztők: Gelencsér Gábor, Murai András, Pápai Zsolt, Varga Zoltán.

MMA – NFI FILMARCHÍVUM, 2021.



CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
| más hol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

PASOLINI 100

Martyrdom on Outskirt Meadows (Pier Paolo Pasolini) by György Harmat, p. 4.
Pasolini, a grand master of Italian cinema, recognized the lights in the ghetto dirt, the glints of purity in the putrid life of the underprivileged – he refined their life into Greek tragedies.

HOLLYWOOD LEGENDS

Curtains Down (Peter Bogdanovich 1939-2022) by Dániel Orosdy, p. 10.

HUNGARIAN WORKSHOP

The Cloak-Room Inside (Iván Mándy and the Film) by László Kolozsi, p. 14. **The Film Teacher of the Nation** (Perlaki Tamás 1948-2021) by Attila Mispál, p. 20. **On a Razor's Edge** (A Talk to András Pires Muhi) by Ákos Pauló-Varga, p. 22. *The film universe of Hungarian writer, Iván Mándy (1918-1995) reaches beyond the boundaries of the Mándy-adaptations: his fated middle-class world emerges in a great number of noted Hungarian movies.*

NEW MEDIA AND VIRTUAL REALITY

Phalanstery Simulation (The modular dystopy of *Meteo*) by Kristóf Süll, p. 24. **Utopistic Energy** (Collected Film Theory Writings by Gábor Bódy) by Ervin Török, p. 28. *During the 80's several Hungarian filmmaker were mesmerized by the revolution of image recording, but *Meteo* by András Monory Mész proved to be a prophecy on the New Media with its data-base narrative and virtual interfaces.*

COSTUMED CRIME

From Noir to Coen (Shakespeare Adaptations in Crime Films) by Kinga Földváry, p. 30. **Smoke-screens** (*Nightmare Alley* by Guillermo del Toro) by Attila Varró, p. 23. **Endless Journey** (*Road to Perdition* by Max Allan Collins) by Bence Bárány, p. 37. **Voyage Behind the Times** (*Death on the Nile* by Kenneth Branagh) by László Kolozsi, p. 40. **Recut Versions** (The *Scream* films) by Tamás Fekete, p. 42. *Today classical crime genres from mystery to film noir lose battles against the more spectacular fables of multiplex cinemas: one of their last chances to survive if they don the costumes of classical literary works from the bygone ages.*

NEW BREED

The Joy of Feeling Touched (Mike Mills) by Péter Lichter, p. 44.

TELEVISION

Learned from Clouds (*Blue Fox* by József Pácsvoszkó) by László Kelecsényi, p. 47.

MASTERS OF SILENCE

An Unknown Innovator (*Pages of Madness* by Teinosuke Kinugasa) by Péter Lichter, p. 48.

SUPERHERO FRANCHISE

Supercharged Dimensions (Battle of Numbers in Movieversum) by András Borbíró, p. 50.

FESTIVAL

Palm Trees and Roots (BIDF 2022) by Rita Boronyák, p. 52.

FILM/MUSIC

Punk-tual (Concert Films by Wolfgang Büld) by Zsolt Déri, p. 54.

REVIEWS

My Father, the Mobster (*A Chiara* by Jonas Carpignano) by Janka Pozsonyi, p. 55.

CINEMA p. 56.

STREAMLINE CINEMA p. 60.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Tom Schilling and Saskia Rosendahl in *Fabian* by Dominik Graf (A Cirko Film release)

PASOLINI EGY SZÍNTÉR TÜKRÉBEN

Mártírium külvárosi réteken

HARMAT GYÖRGY

A KÜLVÁROS MOCSKÁBAN MEGLÁTTA A FÉNYT; A KISEMMIZETTEK BŰNÖS ÉLETÉBEN A TISZTASÁG VILLANÁSAIT; TÖBB FILMJE AZ Ő SORSUKAT EMELTE TRAGÉDIÁVÁ. SZÁZ ÉVE SZÜLETETT PIER PAOLO PASOLINI.

Róma külterülete. Nagyra nőtt, szik- kadt kórók, villanyoszlop. A kiégett fűcsomók, porzó gyalogösvények közt – nagy ridiküljét lóbálva – egy lány szalad, utána párja. Nevetve összeölel- keznek. A távolban modern lakótelep, elől kiszáradt tisztás vezet le a folyópart- ra. Ott a férfi belöki Cabiriát a vízbe, és gyorsan meglép a ridiküllel. A fuldokló utcalányt kimentik a folyóból. Az vitte el a pénzét, akiről így derül ki, hogy nem az udvarlója volt, hanem inkább a stricije. Kültelki, vakolatlan viskójába hazatérve Cabiria egy ideig még nem érti, mi is tör- tént vele (*Cabiria éjszakái*, 1957).

SZABÁLYOZATLAN, VAD VIDÉK

Via Portuense, egy felüljáró mellett. Késő este a római prostituált, Maddalena (aki- nek Csóró a futtatója) kint áll a placcon. Nápolyi fiatalemberek vennék igénybe szolgáltatásait, autóval vannak. Kihalt, füves-köves-szemetes tájakra viszik a lányt. Maddalena elmegy az egyikükkel, majd a többiek elkezdik ráncigálni. Ütik- verik, rugdossák, ki is rabolnák, de nincs nála pénz. Elhajtanak, a szinte magate- hetetlen lányt ott hagyják, ahová taszi- tották: a földön (*Csóró*, 1961).

Parco degli Acquedotti: az ókorból fennmaradt vízvezetékek parkja. Nap mint nap itt kóborol, itt bandázik a 16 éves Ettore, lakótelepi otthona közelé- ben, ám ez a legkevésbé sem emlékez- tet parkra. Akvaduktok ugyan bőszéggel tarkítják a sáv, gyomos mezőt, de egyik sem teljes, egyik sem ép, mind torzó, mind rom. Ettore, Mamma Róma utcanő fia itt kokettál a lányokkal, haverjai itt ismertetik össze a kisgyermekes, „min- denki babája” Brunával, akibe a maga módján beleszeret. Nekí a cinizmust tettető nagykamasz azt is elmondja,

hogy valójában még szűz. Bruna elviszi Ettore-t a kedvenc helyére. Bokros lan- kán ereszkednek le a poros útra, mely nyílegyenesen vezet az ősi vízvezeték téglával befalazott árkádjához – és a fiú első szeretkezéséhez. Halkan becsukó- dik mögöttük a fémrácsos ajtó (*Mamma Róma*, 1962).

Acqua Santa (Szent Víz): hatalmas beépítetlen terület a Via Appia Antica és a Via Appia Nuova között, tágas, li- getes-dombos rét antik romokkal. Jé- zus szenvedéstörténetéről forgatnak itt filmet, melyben Giovanni Stracci, a lumpenproletár statisza játssza a jobb lator szerepét. Még szövege is van: Krisztushoz szól, miután mindhármu- kat keresztre feszítették. Stracci örökké éhes, saját fejadagját az őt meglátogató családjának viszi, a csellel megszerzett második porciót a híres színész nő ku- tyusa falja fel. Stracci mindaddig éhen marad, míg pénzhez – és ezáltal túróhoz – nem jut (a *RoGoPaG* című szkeccsfilm egyik darabja: *A túró*, 1963).

Pier Paolo Pasolini filmjeiből idé- tem, időrendben. Igaz, az első, a *Cabiria éjszakái* (*Le notti di Cabiria*) nem az övé, Federico Fellini rendezte, Pasolini „csak” – amint a film főcíme jelöli – munkatárs volt a forgatókönyv megírásában. Fellini 1956-ban egy utcalányról ír filmet, de ehhez megszokott szerzőtársai (Ennio Flaiano, Tullio Pinelli) mellett szüksége van valakire, aki jártas a „külvárosi éj” világában. Ezt a „szakértőt” találja meg a sikeres rendező a nála két évvel fiatalabb Pasolini személyében. Az „Öcsike” (ahogy egy levelében Fellini szólítja) elismert költő, és a filmírásba is belekóstolt már. Az előző évben jelent meg első regénye, a nálunk *Utcakölykök* címen publikált *Ragazzi di vita*, mely szintén ennek a nyo-

morúságos kültelki közegnek kíméletlen, hű képe. Annak ellenére, hogy a Garzanti Kiadó ösztönzésére az író – a levonat fá- zisában – szelídíteni kényszerül művén, jócskán meg is csonkítva azt. Ez sem elég azonban: a nagy sikerű regény alkotóját – mint majd számos alkalommal pályája során – beperlik „obszcenitás” vádjával, végül pedig bűncselekmény hiányában felmentik.

MOCSOK ÉS FÉNY

A *Cabiria éjszakái* forgatókönyvének, dia- lógusainak létrehozásában Fellini „argó- specialistaként” is számít Pasolinire, aki egyfajta nyelvész is lévén, behatóan tanulmányozta a római külvárosokban élő alsóbb néprétegek (különösen a fiatalok) dialektusát, kiejtését, szóhasználatát. Pier Paolo Pasolini saját tapasztalatain kívül maga is támaszkodhat „szakér- tőkre”: a Citti fivérekre. A művész 1951 júliusában ismerkedik meg a 19 eszten- dős, éles eszű, szobafestőként dolgozó Sergio Cittivel, aki ekkor már megjárta a javítóintézetet, később a börtönt is. A vele folytatott beszélgetések egy részét Pasolini felhasználja az *Utcakölykök*ben, Sergio aztán a filmesként debütáló PPP munkatársa lesz: párbeszédeket ír a *Csó- ró* és a *Mamma Róma* forgatókönyvé- be. Rendezőasszisztensként vesz részt Pasolini filmalkotói munkájában (nyolc alkalommal) a *RoGoPaG*tól a *Canterbury meséig*. Maga is jeles rendezővé válik, első, 1970-es művének címe: *Ostia*. A mélyről jövő tehetség alighanem el- kallódott volna, ha mentora fel nem fedezi. (Nem ő az egyetlen, akiről ez el- mondható. Rögtön itt van például öcs- cse, Franco, aki a *Csóró* címszerepével lép be a filmtörténetbe, Pasolini ezután még hatszor oszt rá szerepet, nemegy- szer jelentőset.) Sergio Citti 2005-ben halt meg, Ostiában.

Róma Pasolini „száműzetésének” hely- színe. Pier Paolo polgári családból szár- mazik: édesanyja tanítónő, apja katoná- tisz. Kamaszkora jó részét és ifjúi éveit Észak-Olaszország Friuli tartományában tölti, a „mama”, Susanna szülőhelyén, Casarsában, míg egy 1949-es feljelen- tés és következményei ki nem penderít- tik „imádott hazájából”. Homoszexuális megrontás és szemérem sértés a vád, a felmentő ítéletek pedig későn érkeznek: a második 1952-ben. Pasolinit elbo- csátják tanári állásából, kizárják az Olasz Kommunista Pártból – melynek mindösz- sze két éve a tagja. (Barátai szerint a per

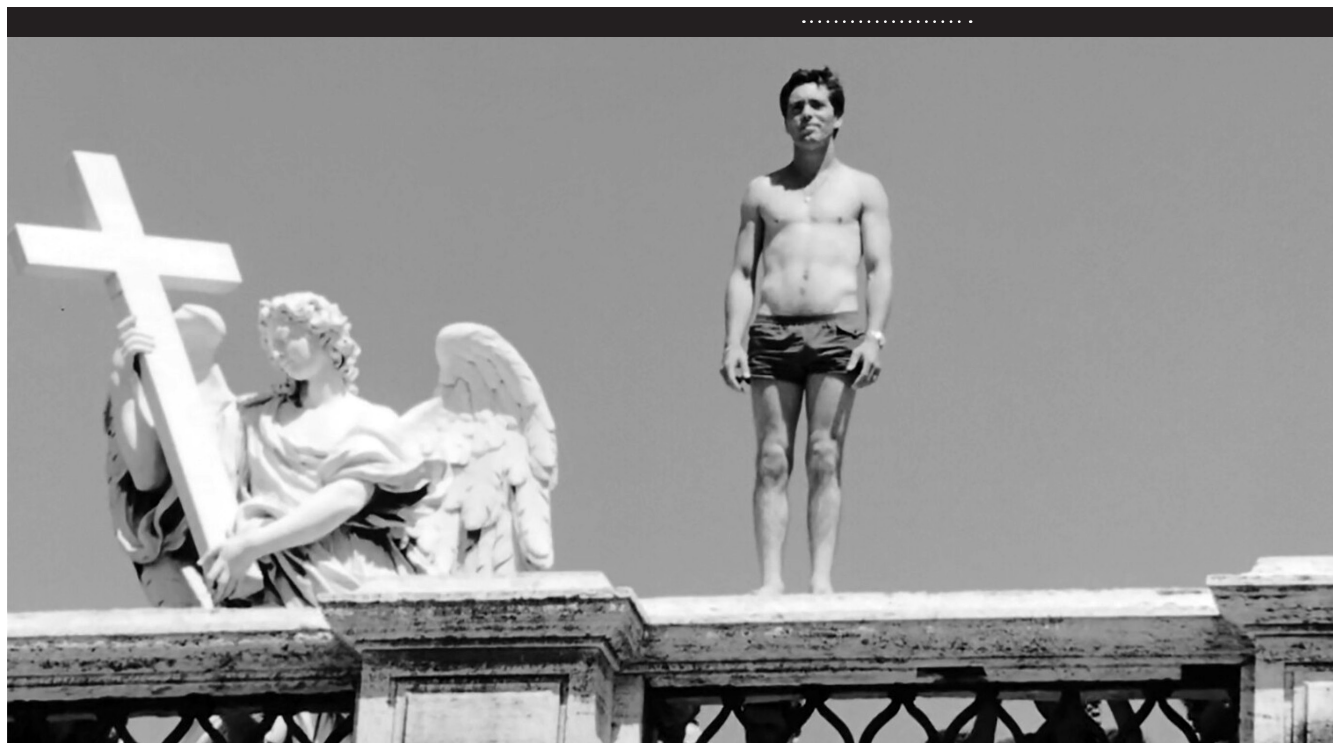
valójában politikai tevékenysége ellen irányult, kereszténydemokrata oldalról.) A költő 1950. január 28-án édesanyjával felszáll a Rómába induló vonatra: fut balsorsa elöl. Évekig tartó szegénység várja őket: Susanna vállalkozik rá, hogy nevelőnő legyen egy családnál, fia eleinte állástalan, majd sovány fizetésű tanár, naponta órákat utazik busszal, vonattal munkahelyére. Pasolini egy időben lakik is a külvárosban – a Ponte Mammolo környékén –, tehát nem egyszerűen tanulmányozza az ottaniak nyelvét, hanem benne él, velük él. A római proletárok, lumpenproletárok (majd a nápolyiak, délolaszok, később a harmadik világ) iránti érdeklődésében volt tudósi (nyelvészeti és szinte „antropológiai”) elem éppúgy, mint művészi-esztétikai, szociális, (homo)szexuális motiváció. Mindezt összegezve úgy is mondhatnánk: őszinte emberi érdeklődés. És messzemenő szolidaritás. Nem csoda hát, hogy hamarosan valósággal beszippantja a főváros (ambivalens és veszedelmes) vonzereje. Így ír erről egy költőtársának: „Ha tudnád, mi Róma! Csupa züllöttség és napsütés, mocskok és fény: ragadós életörömtől, exhibicionizmustól és érzékiségtől fűtött nép, tele vannak vele a külvárosok... Elvesztem benne, és nem is igen találok magamra, én sem, mások sem.”

Hangsúlyoznom kell, hogy a jelenetek, melyeknek felidézésével írásom kezdtem,

a filmek, melyekből származnak, Rómában játszódnak, mégpedig (a *Cabiria éjszakai* kivételével) mindvégig a külvárosokban. Fellini *Cabiriájának* első képsorai tematikájukban, közegükben, képiségükben – ha stílusukban, hangvételükben nem is – minden további nélkül beilleszthetők a Pasolini-életműbe, melynek filmes részét a *Csóró* (*Accattone*) indítja. A mű fiatal főhőse (emlékezzünk rá: Franco Citti játssza) elhagyta feleségét, kisfiát, akik nyomortelepen élnek. A férfi megélhetését lányok futtatása biztosítja. Miután „patronáltját”, Maddalenát bekasztlizzák, megismerkedik az angyali szépségű és ártatlanságú Stellával, akibe – ahogy ő egyáltalán tud – beleszeret, mégis prostituálja, legalábbis egy rövid időre. A csirkefogó neve Vittorio Cataldi, de amint Stellának kifejti, ezt nem használja: „Ne Vittorióknak hívj, hanem Accattonénak. Sok Vittorio van, de én vagyok az egyetlen Accattone.” A film elején Accattone (azaz Csóró) és a hozzá hasonló naplopókból álló kompániája a külterületi utcára kipakolt asztaloknál lebzsel, iszogat. A helyszín refrénszerűen vissza-visszatér a cselekmény folyamán, s mindig ugyanez a társaság üti el itt az időt a földszintes, lepukkant házak közt, a Via Fanfulla da Lodin, a Pigneto negyedben. Innen indulnak stiklijeikre, és ide vonulnak vissza dumálni, ugratni egymást.

„Urbánus természeti tájék”
(A csóró – Franco Citti)

Azok a bizonyos, fűvel, gazzal, bokrokkal, facsoportokkal benőtt, néhol szeméttel borított nagy térségek, melyek Róma külvárosi, beépített szeleteit elválasztják egymástól – egyszersmind persze össze is kötik őket –, a *Csóró* vásznán csak néhányszor jelennek meg (például nappal, mikor Accattone egy széles úton igyekszik felesége és kisfia szegénytelepi lakhelyére; vagy éjszaka, Maddalena megverésekor). Pasolini második filmjének, a *Mamma Rómának* nem csekély hányadát vizuálisan már ez a színhely uralja. Mamma Róma középkori prostituált (Anna Magnani), aki végre-valahára megteremtette anyagi függetlenségét. Felhagy mesterségével, tisztos piaci árusként akar megélni, (persze külvárosi) lakásába magához veszi 16 éves koráig Róma közelségében, de vidéken, Guidoniában neveltetett fiát, Ettore-t (Ettore Garofolo). Róma asszony boldogan-kétségbeesetten próbálja elérni, hogy kamasz fiának jobb sors jusson, mint neki. De hasztalan: Ettore lumpenlétre született, az neveli, az tartja fogva. Világosan jelzi ezt három kortársi csapata a mű három pontján. (Mind egy korosztállyal fiatalabb, mint Csóró haveri branca az előző filmben.) Az Ettore-féle tizenévesek többnyire falkákban lődörögnek. A *Mamma Róma* tizedik percében így találkozik a címszereplő



a fiával, aki a guidoniai országúton bandukol négy siheder társaságában. Később, amikor az anya elviszi csemetéjét római lakásába, kamaszok kártyáznak a lépcsőházban. Óva inti tőlük Mamma Róma Ettorét, nyilván eredménytelenül: a 16 éves számára megvan a következő vonatkoztatási pont. És végül a harmadik banda a modern, lakótelepi házban, ahová költöznek, közéjük már bátran engedi az asszony a fiút: tanulnak, dolgoznak, mondja. Ám hiába tartja őket nagyra a kispolgári körbe, életmódba vágyakozó Mamma Róma, hiába viselnek zakótnyakkendőket, ők is csak romlott srácok, lopással szerzik a pénzt. Ettore nem jut előbbre, mindig csak ugyanoda.

Ezek az eggyel feljebb lévő társadalmi réteghez tartozó – Mamma Róma szerint – „jófiúk” éppolyan céltalanul lézengő, a bűnözés szélére (vagy éppen nyakig bele) sodródott „rosszfiúk”, mint a *Csóró* már nem kamasz fiataljai. Életük közege a római külváros, terepe pedig az az „urbánus természeti tájék”, melyet Pasolini így ír le: „Mintha Ford tájképének egy darabja volna. Hullámos, sík, vad. A kis út végén tufából lévő, ki tudja, miféle áradások csiszolta hengeres emlékműszerűség áll.” Ez a szintér a *Csóró*ban mellék-, a *Mamma Rómában* főszereplő, PPP „két és feledik” filmje, *A túró* (*La ricotta*) pedig már teljes egészében itt játszódik. Igaz, ez rövid, 35 perces, a *RoGoPaG* harmadik epizódja. 1962-t írunk, Pasoliniben már megfogant az újtestamentumi tör-

ténet megfilmesítésének gondolata, el is készíti majd két év múlva a *Máté evangéliumát*. Alfredo Bini, aki első két mozgóképének producere volt, azt javasolja a rendezőnek, hogy előbb forgassa le ezt a kisebb költségvetésű produkciót, a szkeccsfilm részeként.

ÜTELÁGAZÁS

A *túró*ban a külterületi lankás mező Jézus keresztre feszítésének helyszíne, ugyanis itt veszik fel az Embernek Fiáról szóló filmalkotás jeleneteit. A *Csóró* és a *Mamma Róma* jelen idejű, kortárs krónikák, *A túró* Pasolini első olyan filmje, melyben egyrészt két idősíkot, másrészt két világot, harmadrészt két cselekményszálát kontrasztál és hasonít (azaz ellentétes és rokon jellemzőiket is ábrázolja). Ennek megvannak a finom, bújtatott előzményei a két korábbi műben, hiszen a *Csóró* Bach-, a *Mamma Róma* Vivaldi-kísérőzenéje, az ősi romok képi jelenléte: jeladások egy másik világból. A párhuzamos cselekményszál *A túró*ban még csökevényes, Jézus megfeszítésére és keresztről való levételére korlátozódik (jórészt színes betétként a fekete-fehér filmben). Később azonban kifejtett formáját mutatja a *Madarak és ragadozó madarak* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) középkori betéthistóriájában és a *Disznóól* (*Porcile*, 1969) paralel középkori történetében. Az *Ödipusz király* (*Edipo re*, 1967) más, még rafináltabb

időkezeléssel operál: a Szophoklész-dráma feldolgozása Ödipusz születésével és csecsemőkorával indul a XX. század első harmadában, majd átvált az ókori Görögországba, hogy végül Bolognában záruljon a múlt század közepén, az alkotás készítésének időszakában.

Ennél is több újdonságot hoz *A túró* Pasolini filmes munkásságába: a hangvétele sokrétűségét például. Ahogy ő maga írja: „Valószínűleg ezen a filmemen törttem a legkevesebbet a fejemet, egyszerűen csak beletettem mindazt, aminek a keverékéről mindig is álmodtam: humort, római lelkiületet, kegyetlenséget, önzést, népnyelvet...” A kesernyes humor olykor eddig is felbukkant nála, most azonban a groteszk az alaphang fő szólamává lesz, és a megjelenítés mikéntjében is megmutatkozik. Ráadásul szomorúsággal, tragédiával, társadalomkritikával vegyítve, miután *A túró* központi témája (a cím is utal rá) Stracci éhsége, azaz szegények és gazdagok szorító ellentéte. Hanns Eisler dallamára Hidas Antal ekképp fogalmazta ezt meg egy régi kommunista indulóban: „Éhhalálra ítélte ez a rend.” Pasolini műfajtarába ezúttal a burleszk is bekerül: Stracci eladja a (Laura Betti játszotta) díva kutyusát, az így szerzett pénzzel gyorsított felvételben rohan árkon-bokron át, hogy végre élelemhez jusson. Juhnyáját kerget szét, keresztet vet egy út menti oltárnál, elfut négy távgyalogló mellett, megveszi

„A mítoszba vezet”

(RoGoPaG: *A túró* – Ettore Garofolo)



egy árus összes tőróját, mégpedig patogós ritmusban. A képsort a „Sempre libera” kíséri Verdi *Traviatájából*, de nem énekhangon, hanem billentyűs átiratban – és ugyancsak gyorsítva! Sokat nevetünk *A tőró* láttán, hogy aztán a végén elszoruljon a szívünk.

Pasolini első két filmje a neorealizmus örökségét viszi tovább, ám látás- és ábrázolásmódjában alaposan meghaladva, megújítva azt. Itt, ebben az opusban – és innentől kezdve – pedig még inkább eltávolodik ettől a tradíciótól. Nem mint-ha ezentúl jobb filmeket készítené, nála nincs ilyen, hiszen a *Csóró* és a *Mamma Róma* a legjobbjai közé tartoznak. Az előbbi nagyon erős debütálás. A *Csóró*-ban egy sajátos hangú, saját világú, „amatőr” voltából stílust építő rendező áll előttünk (akárcsak bemutatkozó nagyjátékfilmjében, az 1960-as *Kifulladásigban* Godard). Nem is fejlődésnek nevezném azt, amilyen módon Pasolini előrehalad alkotói útján, legfeljebb változásnak, ami az ő esetében egyfajta „megszüntette megőrzést” jelent. Ez a bizonyos út *A tőrótől* kezdve kétféle ágazik, és a *RoGoPaG*-epizódban mindkét irány csírái fellelhetők. Az egyik elágazás megmarad a mában, eleinte a külvárosban, később a nagypolgárság közegében. E filmek tónusa groteszk, szatirikus, az abszurdhoz, olykor a szürrealizmushoz közelít, helyet kap benne a brechties elidegenítés és tanmese. Többek között ide tartozik *A Föld a Holdról nézve* (*La terra vista dalla luna*) – *A boszorkányok* (*Le streghe*, 1967) című székecsfilm egyik darabja – mellett két dichotóm mű, a *Madarak és ragadozó madarak* és a *Disznóól* kortársi történetisége. A másik ág a történelemben, a mítoszba vezet, de Pasolini „álneorealizmusából”, a mából, a perifériák hétköznapjaiból nő ki. Így formálja tovább a művész csak rá jellemző stilizált dokumentarizmusát. *A Máté evangéliuma* (*Il vangelo secondo Matteo*), az *Ódipusz király*, a *Médea* (1969) képezik ezt a csoportot, kiegészülve „Az élet trilógiájával” (*Dekameron*, *Canterbury mesék*, *Az Ezer-egyéjszaka virága*). Az életművet (kényszerűen) lezáró *Salò, vagy Szodoma 120 napja* (*Salò o Le 120 giornate di Sodoma*, 1975) nem más, mint a társadalmi remény- és távlatvesztés pokla, kívül esik minden osztályozáson.

*A tőró*t egyes jellegzetességei egyedülállóvá teszik a Pasolini-oeuvre-ben. Ez az egyetlen játékfilmje, mely a mozgókép készítéséről is szól. Cselekménye

forogatáson játszódik, s a szatíra éle nem kíméli a mű létrehozásának folyamatát, körülményeit, a stábtagokat, sőt magát a Rendezőt sem. Egy boltszegéd külsejű és intellektusú újságíró interjút készít a Jézus-film Rendezőjével, aki csak négy kérdésre hajlandó felelni. A Direktor válaszaiból és viselkedéséből egy flegma, gúnyos, önhitt, provokatív marxista alakja bontakozik ki, így ez sokkal inkább önkarikatúra, mint önarckép Pasolini részéről. Ezt igazolja a színészválasztás is. A Rendező szerepét Orson Welles játssza, aki egyrészt maga is jelentős filmalkotó, másrészt viszont merőben más alkatú, mint Pasolini. Welles tiszteletet parancsolóan nagydarab, magas, korpulens férfi, míg Pasolini sovány, szívós-inas, izmos voltában is szinte törekenynek látszik. Ha igazi önportrét keresünk, akkor 1971-ig kell várnunk: a *Dekameron* Festőjét majd maga Pasolini formálja meg.

Azért *A tőró* néhány vonatkozásban feltétlenül tekinthető önvallomásnak. A művész a külváros közegében szerzett élményeit, korábbi forgatási tapasztalatait beleszővi ebbe az alkotásába. Az teszi ezt lehetővé, hogy első két filmjét Róma külterületein, eredeti helyszíneken vette fel, akárcsak most a *RoGoPaG*-epizódot. Élet és mű, élet és film egymásra hatásának, egybejárásának különleges példájával állunk itt szemben. *A tőró*-ban a forgatási terepen körös-körül csoportosult ácsorognak, üldögélnek, szórakoznak a környékbeli – tehát (lumpen)proletár, paraszti háttérű – néhelődők, szinte kizárólag fiúk, fiatal férfiak. Közülük kerülnek ki a statiszták, sőt a stábbeli munkások egy része is. Ez így látható a filmben, de pontosan így volt a valóságban is, amikor Pasolini a *Csórót* és a *Mamma Rómát* készítette. Összefoglaló darab ez tehát, szintézise egy pályaszakasznak, egyben kiindulópontja egy újnak. A filmnézők számára érzékelhető művészi fordulat mellett magánéleti fordulatot is felszikkaszt a költő-rendező jósora, s ez szoros összefüggésben van filmmel, valósággal, forgatással, eredeti helyszínnel. A film utánozza az életet, az élet a filmet. Ugyanis *A tőró*-ban látható forgatást is le kell forgatni, a benne lévő bábészködőket is (külső) bábészködők bámulják. Köztük egy aznap éppen munkáját kerülő, véletlenül a csődületbe keveredett asztalossegéd, egy 14 éves, göndör hajú, mókás arcú fiú, egy Rómába áttelepült calabriai parasztcsalád ötödik gyermeke, egy külvárosi barakklakó: Ninetto Davoli.

A rendező és majdani színésze, életének majdani társa itt, ekkor és ekképp ismerkednek meg. Pasolini két év múlva apró szerepet oszt Davolira a *Máté evangéliumában*, újabb másfél esztendő elteltével már főszerepet (mégpedig Olaszország egyik legjelentősebb, legnépszerűbb komikusa, Totò oldalán, a *Madarak és ragadozó madarakban*). Elválaszthatatlannak lesznek. És Ninettót mestere, a való életből vászonra vitt alakként ezután – kettő kivételével – minden játékfilmjében szerepelteti. Davoli így emlékszik vissza Pasolinire: „Mi egy test, egy lélek voltunk. Ez a kapcsolat mindkettőnknek meghatározó volt. Nekem egy személyben volt barátom, bátyám, apám, anyám: az életemet jelentette.” Másutt: „Pier Paolo, akit én ismertem és szerettem, kíméletlenül őszinte, szenvedélyes, erős, bátor, művelt, előrelátó személyiség volt. Nem lehetett megvenni, lekenyerezni. Semmiben nem ismert megalkuvást.”

MEMENTO MORI

A tőró-ban forgatás zajlik a külvárosi lakásokon. A filmbéli filmben Jézus kálváriájának helyszíne ez, a háttérben azonban Pasolini egy másik kálváriát is felfedez és fókuszba hoz, egy reálisabbat, „anyagibbat”: az éhező Stracciét (Mario Cipriani). Lássuk, mi mindennek színtere még a beépítetlen rét a rendező első „két és fél” mozgóképében. Étkézése, szórakozása, játéka, szerelemé, verekedése, prostitúcióé. Az életé. És persze a halálé is. Kiemelendő, hogy mindhárom mű végén meghal az egyik főhős. *Csóró* vállát már akkor a halál nyomja, mikor először szemünk elé kerül. Többször megkísérti a Kaszást, valósággal játszik vele, előre meg is álmodja a saját temetését. Accattonét a szerelem jó útra térítené, képtelen rá. Bűnös élete visszahúzza. El-emel egy motort, azzal menekül a rendőrök elől. Az utcán végzi holtan. Mamma Róma fia, Ettore elmeséli Brunának: gyerekkorában néhányszor – anélkül, hogy akkor tudott volna róla – közel járt a halálhoz, volt tüdőgyulladás, mellhártyagyulladás, sokat kellett kórházban lennie. Mamma Róma mindhiába ad neki zsebpénzt, ösztönzi tanulásra, munkára, a kamasz úgy szerez dohányt, hogy anyjától csór lemezeket. Aztán kórházi lopáson érik, így kerül börtönbe. Lázas beteg, priccshoz kötözve szenved ki. Egy forgatási szünetben, amint teheti, Stracci már szalad is az Acqua Santa egy barlangjába, ahová a rengeteg tőrót rejtet-

te, és elkezd tömni magába. Lassanként érkeznek hozzá a statiszták, stábtagnak, és röhögve szemlélik a „Stracci-show”-t. Egész lakomat cipelnek elé, görögdiynyét, spagettit, húsokat, szőlőt, ő pedig – gyorsított felvételben, a *Dies irae* dallamától kísérve – csak habzsol-habzsol, és ügyet sem vet nézőközönsége hahotájára. Aztán keresztre feszítve, a próbán még nagy nehezen el tudja mondani szövegét, balra tekint, felfelé, Jézusra: „Uram, emlékezzél meg én rólam, mikor eljősz a te országodban!” A felvétel során viszont már hasztalan szólongatja az asszisztens, Giovanni Stracci a keresztfán lehelő ki a lelkét. A Rendező rövid gyászbeszéddel reagál: „Szegény Stracci! Megkrepált. Másképp nem tudott emlékeztetni rá, hogy ő is él.” Kis János jut az eszembe, a zsellér, Móríc Zsigmond *Tragédia* című, 1909-es novellájának főhőse, akinek életében mindenről le kellett mondania, s nem érdekelt más, csak az evés. Mégis egyetlenegyszer lakott csak jól: a saját esküvőjén. Midőn a módos gazda, akinek dolgozott, a vén Sarudy meghívta az aratókat a lánya lakodalmába, elhatározta, kieszi a vagyonából az öreget. Kis János egy zugban „két óra hosszáig, megállás, pihenés nélkül” falt, nem számítván arra, hogy gyomra nem szokott a zsíros, tartalmas ételekhez. Egyszer csak képtelen volt lenyelni egy húsdarabot, és belehalt az evésbe. „Senki se vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, sem azt, hogy élt.”

A „nemzeti nyomor” (hogy József Attilát is ideidézsem) nem néz nyelvet, se országhatárt, se korszakot. A szövőlány is „cukros ételekről / álmodik, nem tud kartelekről.” Csóró és cimborái is sokat éheznek, egyikük viccből egy virágba harap bele. Nagyokat nevetnek, Accattone gúnyval kérdezi: „Mi az éhség? Rossz szokás. Ha gyerekkorunkban nem szoktatnának minket az evésre...” Kisvártatva mély csendben, áhitattal hallgatják a spagetti rottyogását a vízben, és merednek a gőzölgő fazéokra. „A nyomor lényegéből fakadóan mindig epikus; a nyomorultak, a szegények, a lumpenproletárok lelkileg bizonyos értelemben mindig tiszták...” – vallja Pasolini. (És ezt nem teszi érvénytelenné az sem, hogy „Az élet trilógiája” után, a *Salò* előtt súlyosan csatlakozik ebbéli reményeiben.) Az ő szegényábrázolásának egyik arca a heves kapitalizmusellenesség, a másik egyfajta szakralitás. Amikor a jobb lator megkéri Jézust, hogy emlékezzen meg róla, ha or-

szágába tér, Lukács evangéliuma szerint ő ekképpen válaszol: „Bizony mondom néked: Ma velem leszel a paradicsomban.” A forgatás egyik szünetében – a Rendező utasításának megfelelően – a földre fektetett keresztekhez rögzítve hagyják a megfeszítetteket. A Megváltó jobb oldalán lévő lator, a jó lator, azaz Stracci és a Jézust megformáló színész beszélgetnek. Stracci: „Micsoda Krisztus vagy te! Nincs jogom morgolódni?” A színész: „Tégy, ahogy jólesik. De én nem vislek a mennyei királyságba.” A Csóró, a *Mamma Róma* és *A túró* hemzsegek a dialógusoktól, melyek azt jelzik: Pasolini nemcsak megmutatta, hanem szinte magáévá is tette az alsóbb olasz néprétegek familiáris, naiv, meghitt, gúnyolódó viszonyulását a (katolikus) valáshoz, a szentséghez. A temérdek példa közül most csak két újabbra szorítkozom. Csóró így fejezi be gonosz vitáját Stellával: „Madonna, tégy szentté, vezekeltem már!” A másik: Stracci ételt kunyerál a szenteket alakító statisztáktól: „Szentek, megettétek az utolsó vacsorát? Szegény, éhező ember vagyok.” Egyikük replikája: „Fogd be a szád, vagy kiközösítelek.” E megjelenítés olyannyira blaszfémiaának hathat, hogy Pasolinit 1963-ban perbe fogják államvallás meggyalázása miatt, s a *RoGoPaG* kópiáit a bemutató napján elkobozzák. Bár a film vetítését később (apró változtatások után) engedélyezik, *A túró* író-rendezőjét négyhavi felfüggesztett börtönre ítélik. Államhatalomtól, bíróságtól nem várható el, hogy művészi-esztétikai – sajnos gyakran még az sem, hogy etikai – kérdésekben tisztán lásson. Nem csoda hát, ha nem ismerik fel, hogy a kommunista, homoszexuális Pasolini profán és szent, bűn és bűnhődés vizsgálatával, a megnyomorítottak (legalább) művészetben belüli felemelésével – aminek egyik eszköze például a magasztos zenék alkalmazása e művekben – meny nyire közel jutott a jézusi tanításokhoz.

MÁRTÍROK

Bizonyíték erre *A túró* epizódját követő *Máté evangéliuma* is, melyet alkotója ugyanabból az anyagból gyúrt, mint a „külvárosi” filmeket. Jézus Krisztus eme szavakkal szól benne a sokasághoz: „Mert a ki magát felmagasztalja, megaláztatik; és a ki magát megalázza, felmagasztaltatik.” Accattonét egy hídnál éri a baleset. A holt Csóróra tolvajtársa vet keresztet – bilincsbe vert kézzel. Noha Pasolini tiltakozik a vélekedés ellen, hogy hatott vol-

na rá, a börtönágyhoz (halálos ágyához) kötözött, durva sorsú serdülő, Ettore képi beállításában lehetetlen nem Mantegna festményére, *A halott Krisztus* (1478) eszmélni. A Jézust alakító színészt nem látjuk *A túró* utolsó képein. Ő nyilván életben marad, ám a kínoktól gyötört Stracci valóban „megkrepál” a kereszten.

Bár Csóróra az utcán sújt le a halál, Ettoréra a börtönben, és csak Straccira a kültelki réteken, azért ők mindhárman ennek a közegnek a gyermekei. Pasolini római mezőin egyszerre van jelen természet és civilizáció, ősi és modern. A szelíd dombokat fű, gyom uralja, de sok helyütt éktelenkedik szemét, és a háttérben majd’ mindig ott fehérlenek, szürkellenek a II. világháború után épített (vagy az 1960-as években még épülő) lakótelepek. Imitt-amott pedig ókori romok vigyázzák a tájat. Köztes tér ez, senki földje. Szabályozatlan, vad világ, de nekik, a kitaszítottaknak ismerős. Ez szülte őket, és ez is pusztítja el. Otthonosan mozognak benne, hisz itt csellengenek, bunyóznak, szeretnek, kefélnek, élük az életüket, amíg lehet. Másfajta kirekesztettként Pasolini is otthonosan mozog benne, ezért tudja hitelesen ábrázolni. Ismeri kevésbé urbánus változatát Casarsa vidékéről, ahol gyakran csatangolt, nemegyszer fiúszerelem után. Róma külterületeit szintén megismerte, volt ott lakóhelye, egy idő után a Cittik is kalauzolták. Pasolini persze idegen itt is, ott is, mivelhogy se nem paraszt, se nem proletár (legfeljebb léleken egy velük, ami nem kevés), hanem polgár, értelmiségi, művész. Viszont a társadalom lenti rétegeivel mindig megtalálta a hangot, visszaemlékezésekből is tudjuk, tanítványai szülei (friuli parasztcsaládok) tisztelték, szerették, akárcsak a római külvárosok népe. Számukra a rétek tiszteletbeli gyermeke volt ő, a „casarsai növendék”.

Ostia: Róma egykori kikötője, folyójának, a Teverének torkolatvidéke, ma tengerparti nyaralóhelye, egyik elővárosa. Ostia: Pasolini barátja, famulusa, később rendezőtársa, Sergio Citti 1970-es filmjének címe és 2005-ös halálának helyszíne. Ostia: a mindenszentek és halottak napja közötti éjszakán, 1975. november 2-án itt gyilkolták meg brutális módon Pier Paolo Pasolinit. Fotókon, felvételeken látszik, hogy a hely, ahol a rémtett megtörtént – közel a tengerhez és a Teveréhez –, Pasolini első filmjeinek fő színterét idézi. Még kietlenebb, még



lepusztultabb, köves-sáros, de voltaképpen az. (Ma park van a helyén, benne emlékművel, melyet 2016-ban neofasiszta és homofób szimbólumokkal gyaláztak meg.) A Pasolini kocsiával menekülő feltételezett tettést hamarosan elfogják. A 17 éves és máris börtönviselt fiúprostituált, Giuseppe Pelosi bevallja, hogy ő ölte meg a művészt. A rendőrség számos kértelt, ellentmondást, bizonyítékot nem vesz figyelembe. A fiatalkorút egyedüli gyilkosnak kiáltják ki, és 9 évre ítélik, szabadulása után még többször kerül börtönbe. 2005-ben Pelosi megváltoztatja vallomását, azt állítja, ártatlan, és csak családja védelmében vállalta magára a büntényt, miután az igazi elkövetők megfenyegették. Új nyomozás indul, igazolódni látszik a „több tettes” teóriája, de az eljárást bizonyítékok hiányában lezárják. Pelosi 2017-ben meghal.

Giuseppe Pelosi Guidoniából való (Setteville, ahol élt, Guidonia elővárosa), Róma környékéről. Mamma Róma Guidoniában neveltette fiát, és a 16

„A rétek tiszteletbeli gyermeke volt”

(Máté evangéliuma – Enrique Irazoqui)

éves Ettore még halálos pricscén is oda vágyott vissza. Pelosi annyira a félparasztlumpenproletár közeg szülötte, hogy lehetne akár Pasolini-filmszereplő is. De hogy embert ölt volna? Talán inkább családoknak használták. Az író-rendező társai – Laura Betti, Sergio Citti, Bernardo Bertolucci többek között – biztosak benne, hogy barátjuk (társadalomkritikus magatartása és aktivitása okán) politikai gyilkosság áldozata lett. Magam Bertolucci magyarázatát vélem a legmeggyőzőbbnek. Ő kizártnak tartja, hogy ezt a mészárlást egyetlen fiú követte volna el (ráadásul Pelosi ruháján nem volt vér). Azt valószínűsíti, hogy miután a hatóságok, a sajtó hosszú éveken és több mint 30 peren át, rendszeresen „morális lincselésnek” vetette alá Pasolinit, pederasztának, deviánsnak, felforgatónak, bűnözőnek nevezve őt, egy – esetleg neofasiszta – csoport kötelességének érezte, hogy elégtételt vegyen rajta és elnémitsa, valósággal kivégezze.

„Ostobaságnak tartom az erőszak minden formáját, a mai napig érvényesnek találok Krisztus harci módszerét, amely ma Gandhié: az erőszakmentességet, a szelidséget, a meggyőzést, évek óta ismétlem ezt, és most egy szörnyűséges valaki vagy valami elítél engem fegyveres rablásért?” Pasolini újságcikkében arra utal, hogy 1961-ben egy benzinkutas megrágalmazta és feljelentette. 20 napi szabadságvesztéssel büntetik, és csak 1965-ben mentik fel, őt, akinek kegyetlensége kizárólag gondolkodói és művészi igazmondásában nyilvánult meg. 1981-ben Philo Bregstein holland rendező készített egy izgalmas dokumentumfilmet Pasoliniról, melynek ez a címe: *Aki megmondja az igazságot, annak meg kell halnia.*

Jézus azt ígéri a jobb latornak, hogy magával viszi a mennyeknek országába, a Jézust alakító színész pedig közli Straccival, hogy ne számíton erre. Vajon *oda* jutott Stracci, vagy sem? A 100 esztendeje született, több mint 46 éve meggyilkolt Pier Paolo Pasolini kérdései, művészete, élete és halála nem hagynak nyugodni minket ma sem. •

PETER BOGDANOVICH (1939-2022)

Függöny le...

OROSDY DÁNIEL

SZÉDÍTŐ MAGASSÁG ÉS FULLASZTÓ MÉLYSÉG – A MOZIBOLOND BOGDANOVICH MAGA IS ÁLTÉLT OLYAN TRAGÉDIÁKAT, ROMÁNCOKAT ÉS KOMÉDIÁKAT, AMILYENEKET FILMRE VITT.

Kevés rendezőnek jön össze élete folyamán egy valódi mesterhármás, a mesternégyesről nem is beszélve. Hogy egy filmes képes legyen relatíve rövid időn belül ennyi alkalommal maradandó, anyagi és (főleg!) szakmai értelemben sikeres egészestés játékfilmet alkotni, ha nem is fehér holló, de meglehetősen ritka eset, és nem csak kizárólag azért, mert a tehetség nem tud mindig, minden helyzetben ugyanolyan fényesen csillogni, hanem mert egy alkotás fogadtatása ezer más körülménytől is függ, beleértve a szerencsét is. Még a legnagyobbak is félrenyúltak néha, vagy „leengedtek” egy nagyobb munka után, így aztán nincs mesterhármása még Steven Spielbergnek sem: minden érdeme ellenére a *Sugarlandi hajtóvadászat* (1974) nem azonos színvonal a *Cápával* (1975) és a *Harmadik típusú találkozásokkal* (1977).

Ha volt bármi, ami pár felületes hasonlóság mellett összekötötte a „The Directors Company” névre keresztelt alkalmi társulás és produkciós cég három tagját, az a mesterhármás/-négyes rendezésének képessége volt. William Friedkin a *The Boys in the Band* (1970), *A francia kapcsolat* (1971) és *Az ördögűző* (1973) hármásával alkotott nagyot, melyekhez ma már akár *A félelem árát* (1977) is bátran odasorolhatjuk, hála a Clouzot-remake egyre növvő (és abszolút megérdemelt) ázsiójának. Francis Ford Coppola a *Keresztapától* (1972) az *Apokalipszis mostig* (1979) egyszerűen nem tudott tévedni, még ha *A magánbeszélgetés* (1974) anyagilag nem is volt igazán sikeres. Peter Bogdanovich ugyan soha nem mondhatta el magáról, hogy kulturális mérföldkővé, eseményé váló blockbustert rendezett volna (mint amilyen *Az ördögűző* és *A keresztapa*), viszont

a harmincas évei közepére már hamisítatlan mesternégyes fűződött a nevéhez, és a második filmjével sikerült beírnia magát a Mozi nagykönyvébe.

A NAGY NÉGYES

Bogdanovich 1939-ben született New Yorkban szerb apa és osztrák zsidó anya gyermekeként. A filmek világa nagyon korán beszippantotta, többszázat nézett évente, ami ma is szép teljesítmény, de akkor – évtizedekkel az első videotékák megnyitása előtt – valódi megszállottság kellett hozzá. A szenvedély az előadói és filmtörténeti-kritikusi pálya fel tolta; jelképes, hogy első „mozgóképes” színészi munkája épp Sidney Lumet egyik tévés produkciójában volt látható (az *Ötven rongy* című Hemingway-novella adaptációjában, 1958), míg rendezőként egy *Hawks-interjúval* debütált (*The Great Professional: Howard Hawks*, 1967). Az ifjú tehetség a francia új-hullám ex-kritikusainak hatására jutott arra az elhatározásra, hogy neki is a kamera mögé kell állnia, ezért feleségstül (a kosztüm- és látványtervező, utóbb producer Polly Platt) Los Angelesbe költözött, ahol csakhamar egymásra találtak Roger Corman. A Corman által biztosított „fura munkák” egyike *A Vad Angyalok* (1966) című *Szelíd motorosok*-előzmény volt, amin ugyan az ifjú titánt csak asszisztensként tüntették fel, pedig valójában az írástól a vágáson át a statisztálásig mindenből kivette a részét. Hasonló megbízás volt *A viharok bolygója* című, hazánkban is bemutatott szovjet sci-fi második (!) amerikai (pontosabban „Corman-izált”) átdolgozása is – és bizony a *Voyage to the Planet of Prehistoric Women* (1968) „extra” jeleneteinek forgatásakor Bogdanovich már játékfilm-rendezői feladatokat is ellátott.

Első valódi (és névvel vállalt) egészestés játékfilmjét ugyan még a „Corman-istálló” tagjaként készítette, ám (ellentétben a hasonló lehetőséget gyakorlásra, szárnypróbálgatásra használó, vagy pusztán pénzkereseti lehetőségnek tekintő kollégáival) a relatíve korán érkezett munka már teljes harci fegyverzetben mutatta az alkotót. A *Célpontokon* (1968) nem sok érződik fogantatásának mostoha körülményeiből, azaz hogy Boris Karloff tartozott pár napi munkával Cormannek, aki így a második (!) bört, pontosabban tollazatot húzhatta le *A hollóról* (1963) a *Terror* – másik hazai címén *Megfélemlítve* (1963) – után. A Samuel Fuller és Platt közreműködésével írt mozi hamisítatlan időkapzsula létére a mai napig friss alkotás, ami úgy képes jelenleg is aktuális (médiát, társadalmat érintő) témákkal érdemben és szórakoztatóan foglalkozni, hogy közben mindent tartalmaz, ami jellemző lesz a nagypályán játszó Bogdanovich-ra: bravúros, mégis könnyedséget sugárzó vizualitás (az operatőr Kovács László, a vágó Verna Fields), biztos műfajismeret, kiváló színészszerkesztés, humanista, akár érzelmes, ám a hurráoptimizmust kerülő hozzáállás, az egymástól elütő hangulatok keverésének képessége, találó zenehasználat, és távolról sem utolsó sorban a nagy elődök (jelen esetben a Karloff képviselte Ó-Hollywood) iránti megszállott lelkesedés, amihez azonban társul az invenció, a friss témák bemutatása és modern módszerek-technikák alkalmazása iránti igény (az európai modernizmus öröksége).

A sokkolóan fiatal (még csak 29 éves) alkotó mai szemmel is zavarbaejtő opuszt tett le az asztalra, melyben Frankenstein brit úriemberként jelenik meg, míg a középosztálybeli, színamerikai főszereplő jólfélt kisvárosi nyugalma zaklatott tömeggyilkost rejt, aki családtagok lemészárlása után ismeretlenekre, autópályán közlekedő utazókra kezd vadászni (a sztorit ihlető Michael Andrew Clark egyetlen ismerősét sem ölte meg, viszont öngyilkos lett, mielőtt elkaphatták volna; a *Célpontok* érdekes módon elsősorban nem is az ő esetével, hanem a jóval később elterjedő középiskolai vérfürdőkkel rezonál erőteljesen). A nevetséges összegből készült mozi feltette Bogdanovich-ot a térképre, tényező ugyanakkor következő művének köszönhetően lett.

Az utolsó mozielőadás (1971) még erőteljesebben képviseli a rendező világ-

nézetének kettősségét, részben ebből is nyeri máig ható erejét. Larry McMurtry regénye ugyan félig-meddig önéletrajzi ihletésű, bár azt az író mindig is tagadta, hogy a szereplőket valós alakokról mintázta volna – ennek ellenére egykori ismerőseinek nem esett nehezükre azonosítani a figurákat és eseményeket (Cybill Shepherd karakterének ihletője még memoárt is írt *Mi történt Jacy Farrow-val?* címen). A cselekmény tehát konkrétabb és amerikaibb nem is lehetne (még a forgatási helyszín is azonos volt McMurtry szülővárosával), a film azonban olyan kérdéseket boncolgat, amelyek ugyanúgy érvényesek lennének Afrikában, mint Magyarországon, a kilencvenes években, vagy akár századokkal ezelőtt. És teszi mindezt ugyanazzal a letisztultsággal, ami Welles, Hawks és Ford legnagyobb alkotásait jellemezte, csakhogy olyan szabadsággal (sőt, gyakran *szabaddossággal*), amiről Ó-Hollywood nagyjai nem is álmodhattak – vagy nem is akartak róla álmodni, szemben a kortárs európai mesterekkel. Bogdanovich formanyelvével látszólag maga a nosztalgia (számos ponton azért ez is vitatható), jóllehet szereplői és konfliktusai a külsőségek lehántása után egy modernista műremekből sem lógnának ki (Kovács András Bálint konkrétan Antonioni hatását emeli

ki e mű kapcsán *Az eltűnés mestere* című írásában: Filmvilág 2007/11. szám).

A melodráma műfajába új életet lehelő mozi tökéletes ötvöze volt mindannak, ami jó egy kanonizált amerikai klasszikusban és egy társadalmi-egyéni kríziseket kompromisszummentesen élveboncoló ún. művészfilmben, sőt, ami azt illeti, *Az utolsó mozielőadás* maga tökéletes, így egyszerűen. Képességei csúcán álló forgatókönyvíró-rendező dolgozott minőségi alapanyagból kivételes tehetségű színészekkel (köztük számtalan leendő sztárral) és stábbal. Közös munkájuk a 9. legnézettebb film lett 1971-ben, többek között nyolc Oscarra is jelölték. Peter Bogdanovich szinte márholnapra lett ígéretes szakemberből aranyszobrokra kacsintgató szenzációs férfitől az általa felfedezett ifjú sztár szeretője, lehetőségek után kutató (kvázi)függetlenből Hollywood ifjú hercege. Valaki, akinek csaknem egyik pillanatról a másira lehetősége nyílt valóra váltani az álmait, és ő nem is habozott élni a lehetőségekkel.

És mivel nemcsak a western és dráma nagymesterei, hanem a harsány komédia, a bőrleszk, az abszurditásokat halmozó rajzfilmek iránt is lelkesedett, a „nagy profi”

Hawks életművében pedig bármilyen műfajhoz találhatott tökéletes mintadarabot – talált is. Választása a *Párducébíre* (1938) esett, bár remake helyett végül a *pastiche* mellett döntött, a *Mi van, doki?* (1972) így *egyetlen* helyett *számtalan* screwball-klasszikushoz nyúlt vissza (például Preston Sturges *Lady Eve*-jéhez [1941]), miközben jó érzékkel parodizálta a korszak utóbb kultikusává vált nagy sikereit (elsősorban a hazánkban több címen is ismert *Bullitt*ot [1968] és a főszereplő Ryan O’Neal *Love Story*-ját [1970]). Művészi színvonala talán elmarad *Az utolsó mozielőadástól* (nem annyira egységes és a jelenetek-poénonk nívója is enyhén hullámzó), ám az alkotók (köztük újra Kovács és Fields), valamint az ismét tökéletes színészgárda energiája és lelkesedése minden apróságért kárpótolja a nézőt. A *Mi van, doki?* ráadásul jól öregedett, akárcsak a Warner-rajzfilmek, melyekből ihletet merített, így a mai napig az egyik legszórakoztatóbb, legviccesebb mozi, és nem csupán a Bogdanovich-életműben, a filmtörténetben is.

Nem kell spórolnunk a szuperlatívuszokkal a *Papírhold* (1973) kapcsán sem, amely mintha az előző két alkotás csak előnyös tulajdonságokat

„Látszólag maga a nosztalgia”

(Peter Bogdanovich:
Az utolsó mozielőadás
– Timothy Hutton
és Cloris Leachman)



öröklő édesgyermeké lenne: irodalmi alkotáson alapuló, fekete-fehérben forgatott, a múltban játszódó, elégikus-nosztalgikus hangulatú, mégis végtelenül emberi, szívet melengető és humoros mű, tele kikacsintásokkal a „nagyokra”, és persze felejthetetlen jelenetekkel, mondatokkal, figurákkal, illetve színészi, operatőri, vágói, rendezői remeklésekkel. A kritika eleinte nem fogadta annyira lelkesen, mint „szüleit”, amúgy komoly anyagi sikere ellenére is jelentősen elmaradtak bevételei a *Mi van, doki?*-étől (amit csak *A keresztapa* és *A Poszeidon katasztrófa* tudott legyőzni a pénztáraknál), mégis a Directors Company „zászlóshajója”, egyben Peter Bogdanovich nagy szériájának utolsó darabja lett. Pár évvel később már nemcsak a Directors Company és Új-Hollywood diadalmenete a múlté, komoly csapások érik a sikergyáros szakmai és magánéletét, művészi integritását egyaránt.

A MAGAS LÓ

Peter Bogdanovich karrierje következő szakaszának – azaz újabb három stúdiófilmjének – igazi tragédiája valójában nem is az, hogy egytől egyig megbuktak,

hanem hogy a maguk idején annyi elismerést sem kaptak, amennyit minden további nélkül megérdemeltek volna. Az okok számosak, de elsősorban a direktor ellentmondásossá vált megítélése (válás a közeli és fontos munkatárstól, egyúttal viharos kapcsolatba bonyolódás egy jóval fiatalabb protezsálttal), a sikeréből következő arroganciája, pár elhibázott döntése, no és persze a váratlanul felbukkanó balszerencse együttese állt a szomorú eseménysor mögött.

A *Daisy Miller* (1974) talán meg se bukott volna, ha nem a rossz sajtójú Shepherd alakítja a címszereplőt; ma már leginkább csak értetlenkedni lehet rajta, miért nem kellett senkinek ez a távolról sem hibátlan, mégis erőttől duzzadó és magabiztos tehetséget sugárzó alkotás, és persze azon, hogyan lehetett ennyire pontos előzménye-előképe a nagyjából tíz évvel később kimondottan divatosává váló, patinás irodalmi műveken alapuló kosztümös-romantikus drámáknak (leginkább James Ivory hasonló műveinek).

Némileg bonyolultabb a helyzet a *Várva várt szere-*

lemmel (1975), aminek előkészítésekor az író-rendező több nagy hibát is vétett (például a forgatáson „élőben” énekelletett sztárokat, akik eleve nem az énekhangjukról voltak híresek, köztük Shepherd mellett egy újabb felfedezettjét, az olasz Duilio Del Pretét). A Cole Porter dalain alapuló musical mégsem ennek köszönhető rossz hírére, hanem annak a dühnek, amivel a média nekiugrott, hogy szabályosan ízekre szedje: ez a komoly hiányosságai ellenére is figyelemreméltó alkotás minden idők egyik legrosszabb filmjeként híresült el, ami nyilvánvaló túlzás. Ráadásul egy sor abszurd körülménynek köszönhetően hosszú ideig maguk a nézők sem győződhetek meg róla, igaz-e a nagyzó állítás, ugyanis a mű sokáig szinte hozzáférhetetlen volt a nagyközönség számára, de még az ilyen-olyan formában elérhető (például tévéen sugárzott) kópiái is jelentősen eltértek egymástól, mivel a direktor, a stúdió, de még a forgalmazók is saját verziókat készítettek belőle. A változatos (minimum 98 perces, maximum 2 órás) játékidejű és többnyire gyenge minőségű megjelenés-

„Friss szemléletet képvisel”

(Peter Bogdanovich: És mind nevettek – Dorothy Stratton és John Ritter)



seket végül egy szerencsés véletlennek köszönhetően maga az alkotó nyugdíjazhatta, amikor 2013-ban kihozta a 123 perces rendezői változatot. Ezt a filmet már sokkal jobban méltányolta a közönség, beleértve olyan szakmabelieket is, mint például Rian Johnson, aki a 6. helyre tette a kedvenc hetvenes évekbeli musicaljei között.

Kifejezetten szerethető és egész jó kis film *Az ötcentes mozi* (1976) is, ami azonban egész egyszerűen hidegen hagyta a közönséget, dacára a *Mi van, doki?* megidézésére szánt gesztusoknak, illetve Ryan O'Neal, Burt Reynolds és a *Papírholdért* Oscart nyert Tatum O'Neal jelenlétének (Bogdanovich ezúttal egy Jane Hitchcock nevű modell karrierjét próbálta beindítani az eredetileg Shepherdnek írt szereppel, teljesen eredménytelenül). Egy mozi a mozi szerelmeseiről a mozi szerelmeseinek – a fiasók sokatmondó, ahogy az is, hogy Irwin Winkler producer szerint Bogdanovich gyakran lóhátról rendezett, az ennek okát firtató kérdésre pedig mindössze annyit válaszolt, hogy „Mert John Ford is így csinálta.” Peter Bogdanovich képtelen volt leszállni a magas lóról, amit éveken át olyan biztosan megült, és ennek maradandó következményei lettek.

FAKULÓ RENDEZŐSZTÁR SIKERFILMET KERES

A városban, ahol mindenki annyit ér, amennyit az utolsó filmje (dollárban), Bogdanovich három bukást hozott össze három éven belül, ráadásul az egyikért (*Várva várt szerelem*) még nyilvánosan bocsánatot is kért. Újabb három év után egy megújult (a magánéletben is váltó, azaz Shepherddel végleg szakító) alkotó tért vissza, még hozzá egy olyan alkotással, ami egyrészt ugyan visszatérés volt a gyökerekhez (ismét Corman a producer, a költségvetés alacsony, a hangvétel realizisztikus, a forgatókönyv regényen alapul), másrészt viszont friss szemléletet képvisel (a technikai tökély másodlagos, ahogy a régi mesterek megidézése is). Egy picit is igazságosabb világban a *Saint Jack* (1979) legalább méltányolható anyagi sikert arat és igazi visszatérésként üdvözli a szakma – nem így történt, Bogdanovich legjobbainak egyike, a kócos remekmű eltűnt a süllyesztőben. És ez még csak egyetlen egy volt a kiábrándító, sőt, tragikus események sorában.

A sok szempontból hasonló, mégis erőtlenebb (se zenés filmként, se vígjátékként nem tökéletesen működő, de például Quentin Tarantino és Wes Anderson által is kifejezetten szeretett) *És mindenki nevetett* (1981) csődbe juttatta a forgalmazást is magára vállaló direktort, ám ez semmiség lehetett az igazi csapás mellett: az egyik főszereplő, egyben Bogdanovich új szerelme, Dorothy Stratten röviddel a forgatás befejezése után szörnyű gyilkosság áldozata lett. Újabb szünet következett, ami alatt a rendezőnek azzal kellett szembesülnie, hogy az őt ért személyes válságok már jobban érdeklik a szakmát és a közönséget, mint a munkái, ráadásul hol tragédiaként dolgozzák fel az életét (*Egy aktmodell halála* [1983] – Bob Fosse megrázó filmje a Stratten-esetről), hol vígjátékként (a *Kibékíthetetlen ellentétek* [1984] Ryan O'Neallel játszották el a filmet, aki elválik sikerei kovácsától egy üresfejű szőke kedvéért). Ennek ellenére sikerült még egy rangos díjakra is jelölt sikerfilmet letennie az asztalra (ez volt az jó alakításokat felvonultató, érzékeny *Maszok* 1985-ből), mielőtt moziba szánt alkotások rendezőjeként végleg elhagyta volna a szerencsét.

1985 után mindegy volt, mivel próbálkozik Peter Bogdanovich, jó vagy rossz-e a végeredmény, a bemutató idejének közönségét *minden* hidegen hagyta, amit letett az asztalra. *A szerelem jogán* (1988) elhibázott screwball comedy-je vagy éppen a nem túl érdekes tévéfilmek esetében ez érthető is, *Az utolsó előadás* történetét folytató (bár azt természetesen utol nem érő) *Texasville* (1990), a humor terén a *Mi van, doki?*-val is versenyre kelő *Függönyfel* (1992), a szerelem- és útkereső fiatalokról empatikusan mesélő *Amit szerelmnek hívnak* (1993), vagy a legendás hollywoodi anekdotát feldolgozó, hibái ellenére is emlékezetes *Pénzeszsák* (2001) esetében viszont annál kevésbé. A kilencvenes években másodszor is anyagi csődöt jelentő alkotó renoméját az életműve iránt előítélet nélkül lelkesedő fiatalabb kollégák állították helyre szépen lassan, ő maga pedig főállású filmkészítő helyett egyre inkább afféle élő intézménnyé vált. Karakterszínészként (például Noah Baumbach filmjeiben és a *Maffiózó*kban) és filmtörténészként (kommentárok, dokumentumfilmek) ismét jelentőssé tudott válni, idővel pedig még egykor megbukó filmjei jó része (vagy éppen azok utóbbi forgalomba

hozott rendezői változata, hiszen szinte mindhez készült) is kultmozivá avaszták. Így ma már nagyon kevesen emlegetik lenézéssel, pláne megvetéssel a *Daisy Miller* – *Várva várt szerelem* – *Az ötcentes mozi* egykor közmegegyezés szerint röhejesen rossz hármását (érdemes egy pillantást vetni a *Kibékíthetetlen ellentétek* vonatkozó jelenetére, melyben „Albert Brodsky” a tehetségtelen, drogos szeretőjét instruálja az *Elfújta a szél* vagyonokat felemészítő és csúfos kudarcot valló musical-változatának forgatásán, de egyesek szerint még a *Hooper, a kaszkadőrben* [1978] látható ellenszenves filmet is Bogdanovich ihlette).

Ha nem is nevezhető tökéletes hatyúdnak, tulajdonképpen méltó búcsú volt a *Megőrjíti a csaj* (2014) screwball vígjátéka. Persze nem ér fel a legjobbakhoz (ideértve akár a bemutató óta jelentős rajongótábor gyűjtő, színházi közege miatt a rendezőhöz különösen közel álló *Függöny felt is*), viszont hamisítatlanul az övé, a játékos, könnyed, néha kicsit szentimentális, de menthetetlenül humanista és filmbolond Bogdanovich-é. Ahogy Tüske Zsuzsanna találóan írja (Filmvilág, 2015/7.), a mű a „Bogdanovich-vígjátékok szerzői elemeinek újkori összefoglalója” bolondos bajkeverő fruskával, bőrleszkbe illő öszszecsapásokkal, a vágy titokzatos tárgya utáni nyomozással, életet utánozó színházzal, régi kabalaszínészekkel, filmes kiszólásokkal.

Bogdanovich persze több volt ennél – leginkább talán hivatásos mozirajongó, ami számtalan formában öltött testet (utolsó egészsztes munkáját Buster Keatonnak szentelte, ahogy az egyik korait John Fordnak), és lehetővé tette számára, hogy némi szerencsével egy fontos korszak meghatározó figurája legyen. Kevés rendezőnek jön össze élete folyamán egy valódi mesterhármás, a mester-négyesről nem is beszélve, ám a siker, elismerés és jelentőség nem minden. Peter Bogdanovich filmsként és magánemberként egyaránt megtapasztalta, milyen a csúcson és a gödör legalján lenni, kacskaringós, soknemű (könyvekkel, előadásokkal, alakításokkal kerek) életműve azonban akkor is bőven figyelemreméltó lenne, ha azt a bizonyos Nagy Négyest kihagynánk belőle. Halálával a modern filmművészet és Új-Hollywood egyik karakteres hangja tűnt el örökre. •

MÁNDY IVÁN ÉS A FILM

A belső ruhatár

KOLOZSI LÁSZLÓ

MÁNDY POLGÁRI SZELLEMISSÉGÉT ÉS TARTÁSÁT NEM CSAK A MÁNDY-ADAPTÁCIÓK ŐRZIK, HATÁSÁT A MAGYAR FILM SZÁMOS REMEKÉBEN FELLEHETJÜK.

Az egyik felszolgáló a Darlingból, úgy emlékezett, törzsvendégük, Mándy Iván „ruházatára sosem lehetett panasz. Ápolt, tipp-topp ember volt”. Minden alkalommal kifogástalan öltözékben jelent meg, sohasem volt slendrián, mindig szép zakókat és sálakat hordott. Szinte maga előtt látja az ember a nyilatkozó hölgyet, fekete szoknyában, fehér kötényben, látja a Károlyi kerthez közeli Darling presszót, Mándy egyik törzshelyét, hallja a kávégépekből kicsapódó gőz sístergését, a kiskanalak csörgését, ahogy egy felszolgáló kiüti a zaccot a főzőgép tartályából. Akár Mándy Iván (1918-1995) is lehetett volna az úgynevezett nagy prózaforulat, a Péterek (Esterházy, Nádas, Lengyel és a mögöttük álló kritikus, Balassa) előhírnöke, akár őt is kinevezhette volna Esterházy Péter előképnek – és nem Ottlik Gézáét (1912-1990) –, hiszen Mándy is abból a polgári korból lépett elő, ami teljességgel elsüllyedni látszott, és amelynek prózájával szemben és ugyanakkor azt mélységesen tisztelve, határozta meg magukat az irodalmi forulat résztvevői. A zakók legtitkosabb szerkezetéről írt Esterházy Péter, és a polgári létet külsőségeiben is őrző attitűd Mándy talán még Ottliknál is jobban jellemezte.

A Mándy-próza kisvilága ez a hagyományosan polgárinak nevezett világ. A „polgári” jelzőn nem csupán a külsőségeket értette, ahogy Esterházy sem, hanem elsősorban mentalitást: tartást és méltóságot. És mindezekből következett az is, hogy Mándy, akárcsak Ottlik, csendes ellenálló volt, szembenállása a kívülállásban nyilvánult meg. Nem írtak alá nyilatkozatokat, a hivatalos irodalomban nem vet-

tek részt, annak intézményrendszerén kívül foglalták el a pozícióikat. Ottlik ugyan kevesebbet publikált, mint Mándy, de azért is lehetett a prózaforulat arca, mert nagyregénye, az *Iskola a határon* (első megjelenés: 1959) a túlélésről is szólt, arról, hogy hogyan lehet az előbb említetteket, tartást és méltóságot, megőrizni az elnyomó rendszerekben. A túlélés nem csak a fizikai túlélést jelentette, hanem az elnyomókkal szemben meghatározott szabadságot is, a belső szerkezetben és a viseletben is megidézett, megőrzött életformát. A Mándy-novella erről is állít valamit, arról, hogy ez az életforma mit is jelent, hol vannak ennek a megőrizni kívánt életformának azok az utolsó zugai, amikben elrejtőzve mindaz, ami a Kádár-rendszer, egy elnyomó rendszer alatt történt, egyáltalán elviselhető.

Mándy novelláiban ezek a zugok: illúziók. Mintha nem is lennének már valóságosak. Mintha a próza világa teremtené meg őket. Mintha azért is lenne a próza, azért lenne a kultúra, hogy ezeket a zugokat, a menekülés egyetlen lehetőségével, megtartsa. Nem is állítva, hogy az ezekben menekülés nem illúzió.

Gelencsér Gábor írja Mándy és a mozi kapcsolatáról (*Mándy mozija*), hogy az író szövegvilága alkalmasabb a megfilmesítésre, mint egy színműve vagy novellája. „A Mándy-történetek sikeres adaptátorai nem csupán történeteket, konfliktusokat, karaktereket emelnek ki, jóval inkább a művek által megteremtett, belakott, ott-honossá tett világot”.

Három alapvető helyszíne van a Mándy prózában: a kávéház, a Darling, a Lukács (a cukrászda és az uszoda is), és a hasonló helyek, melyekben

Mándy a barátaival is találkozhatott, az író társakkal. A második menedék a focipálya. (Mándy az első, aki a focit beemeli az irodalomba). A harmadik helyszín: a mozi.

Mándynak saját halála volt. A halála előtti napon ott ült a Toldi mozi nézőterén, mögötte a Péterék generációját követő írónemzedék egyik legjelesebbje, Németh Gábor is. Mándy élete utolsó éveiben rendszerint a Holmiban közölte új műveit. A Holmi Mándy emlékének szentelt számában (1996/4.) számos író írta meg a maga Mándy-élményét. Németh Gábor ezt az utolsó mozielőadást. Hallotta, hogy mögötte John Batkival és a feleségével miről beszélget, és felfigyelt erre a mondatra: „A harmincegyes Színházi Életeket lapozgattam, Ottlik hagyta ránk.” Hátrafordult, de bár ez volt a szándéka, nem kezdeményezett beszélgetést Mándyval, csak odaköszönt neki. Buster Keaton filmek mentek a Toldiban aznap. Mándy valószínűleg jól szórakozott az Ifjú Sherlock Holmes leleményességén, azon, hogy tükörben meglátja, a biliárdasztalon az egyik golyót egy robbanó golyóra cserélték ki a bűnözők, de Sherlock olyan ügyesen játszik, hogy végül csak a robbanó golyó marad fenn az asztalon. A vetítés után Mándy hazament, és álmában érte a halál. 1995. október 5-én.

Mándy halála idején lett százéves a mozgókép, írja megemlékezésében Bikácsy Gergely. A Holmi különszámának emlékezői szerint Mándy prózája még alkalmasabb lett volna arra, hogy előkészítse a prózaforulatot, mert Ottlik könyve inkább csak szerkezetében tér el a hagyományos regényektől, Ottlik nem él kihagyásokkal, nem úgy szerkeszt meg egy jelenetet, mint Mándy. Nála az egyes epizódok szoros egységet alkotnak. Mándy szerkesztési módja, ahogy erre Balassa Péter is rámutat, a filmből eredeztethető: Mándy a hiányból építkezik.

A novelláiból jellemzően hiányzik a konfliktus kicsúcsosodása, ugyanúgy a befogadó megfejtési, kiegészítési képességiben bízik, akárcsak egy forgatókönyvíró, vagyis abban, hogy részinformációkból, elejtett mondatokból a befogadó ki tudja következtetni, éppen mi történik, a történéseknek mi lehet a várható lefutása. Nem is viszi el a történeteket a megoldásig,

„Ellebeg a pályák felett”

(Sándor Pál:

Régi idők focija –

középen: Kern András
és Garas Dezső)





tehát nem is történeteket alkot, hanem a történetek, vagyis az események fölött lebegő narrációt. Akárcsak egy párbeszédet író forgatókönyvíró. Akinek nem az a feladata, hogy a subtextet, tehát azt, amiről valójában egy jelenet szól, megjelenítse, hanem az, hogy megalkosson egy olyan dialógot, ami úgy lebeg a subtext fölött, hogy abból a jelenetben zajló eseményekre, konfliktusokra is következtetni lehessen, és a néző tartson az esetleg őt hidegzuhanyként érő fordulatoktól.

Mándy térmegjelenítése, helyszínleírásai is sokkal inkább idézik a forgatókönyvek action (vagyis mozgás) leírásait, mint a klasszikus, mondjuk a magyar prózai hagyományban Jókai Mórign visszavezethető hosszadalmas tájleírásokat. Nem csak hogy nem terheli a szöveget felesleges leírásokkal, de egyenesen kevesebbet is ír annál, hogy mindaz, ami a szövegben vagy a mögött, subtextként megjelenik, azonnal dekódolható és felismerhető legyen. A Mándy szöveget akkor élheti

„Nem ifjúsági könyvek készültek”
(Várkonyi Zoltán:
Csutak és a szürke ló)

át az olvasó, ha képes maga elé képzelni. Képes meglátni azt. Ha filmjelenetként megjelenik előtte.

Sághy Miklós Mándy prózájáról és a Mándy szövegek filmhez közelítéséről írt könyve – *A fény retorikája* – alapvetően nem a Mándy szövegekből készült filmeket vizsgálja, hanem a Mándy szövegek sajátos, a film nyelvi és eszközkészletéből származó sajátosságait. Így például azt, hogy mit jelent egy Mándy szövegben a film elszakadása, milyen jelentéstartalommal bír egy szövegben a filmszakadás. Mi tűnik fel az elszakadt film mögött. A szakadó filmszalag keletkeztette fehér lyukon át. A Mándy szakirodalom bővülése éppen azt hozta, hogy Mándy nyelve és a film nyelve közti rokonságokat ma már jobban látni, könnyebb felismerni a Mándy szövegekben a filmnyelvből származó sajátos vonásokat.

A nemrég elhunyt, nagyszerű költő Kántor Péter szerint Mándy „a magyar próza kivételesen nagy lírikusa. Néha mintha egyenesen prózaverseket írna.

Máskor meg mintha filmet forgatna: képeket sorol egymás után”. John Batki, Mándy barátja és fordítója is a költőséget és a vágástechnikát említi az író művei kapcsán: „én igazából költőnek és filmesnek tartom őt”.

Mándy utolsó novellája például abból indul ki, hogy szerző elképzeleli min is veszekedhet előtte egy pár, és olyan közel megy, hogy beelép a beszélgetésükbe, annak része lesz. Nem tudni, hol és mikor válik el egymástól a valóság, és hol a képzelet. A Mándy-szövegek éppen ezért akrobatikusak, mert olyan nagyszerűen tudnak valóság, realitás és képzelet határán mozogni. A *Mándy mozija* című rádiójáték előzményének tekinthető beszélgetésben Mándy elmondja, hogy bár nagyon szereti a némafilmet, mert hatásosabb, a nézőt érzelmileg jobban megmozgató mozinak gondolja, de nem csak a régi idők moziját kedveli, hanem a kortárs európai filmet is, a kedvenc rendezője: Fellini. És ha egy Fellini-filmet kellene választania, akkor a *8 és fél* lenne az. Meg is indokolja, azért szereti a Fellini filmjeit,

mert költőien beszélnek a gyerek- és a kamaszkorról. *Mit akarhat egy író?* című kis írásában Mándy felfedi, hogy Gelléri Andor Endre tündéri realizmusa és Krúdy áll hozzá a legközelebb, bár ez utóbbi alakjaitól „ágyban fekvő beteg lesz, annyira hamisak” – a Krúdy stílusa és kisvilága hatja meg, az, ahogy Krúdy le tudja írni egy nyitva maradt csap csöpögését.

Az első aparegényt is Mándy írta. A *Mi az, öreg?* előzménye Györe Balázs, Németh Gábor, Jánossy Lajos, Esterházy nagy aparegényeinek. Mándy Gyula újság nélküli újságíró volt, mondja apjáról Mándy (a regény hőstét Zsámbokynak hívják, de a demenciával küzdő apát Gyulának). Mándynak a Fellini-univerzum iránti rajongása a *Mi az, öreg?* olvastán érthetővé válik. És érthetővé válik Dömölky János Mándy-portréfilmjének szűzséjét olvasva is: a gyerekkor Mándynál is és Fellininél is, egyszerre jelent fabulát, emlékfoszlányt, a nosztalgian a képzelet segítségével felül-emelkedő fiktív teljes világot, a letűnt idők rekvizitumait őrző képzeletmunkát, ugyanakkor az álmok valóságba vegyítését is. Az álmokat, mint kékítőt oldja fel a régmúltban.

Egy hasonlat úgy tár föl egy helyzetet Mándynál, ahogy egy dallam előhív egy emléket. A múlt egy tisztességes, belátható, otthonos világot jelent. Ahol az adott szó garancia, ahol bár nem gáncsnélküliek az urak, szavukra mégis adni lehet, ahol még tollbóbitával jártak a Lukácsba a kisasszonyok. Vagyis Mándy világa, akárcsak Krúdyé, idealizált világ, és Mándy, akárcsak Krúdy ezt az idealizált világot nem csak a könyveiben, de a valóságban is megteremtette: úgy élt, mintha ez a világ, a tisztesség, a polgári létforma világa, valóban olyan elevenen létezett volna, mint a képzeletében. Ehhez a világhoz tartoztak a kávéházak, a Lukács, a Vörösmarty, vagyis a Zserbó, és főként a Művész meg a Darling. Ehhez a mozik, a *Régi idők focijában* is bevillanó Bodográf (később Bányász), és a városi terek. A nyolcadik kerület terei. A Mátyás tér. A Teleki tér, az Eldorádó mozival (Bereményi Géza filmjének címe is megidézi ezt a helyet).

Mándy és a film kapcsolata nem merül ki abban, hogy Mándy műveiből filmek készültek. Mándy Iván egy kis kávézóban ül Elek Judit rövidfilmjében, a *Találkozásban*. A rövidfilm tu-

lajdonképpen egy vakrandi története. Az ápolónő találkozik egy anyjával élő férfival. Egy rosszul sikerült mozizás után leülnek beszélgetni egy kávéház üvegablakához. Mándy lassanként megnyílik, nem szerepet játszik, magáról beszél. Ez a *cinéma vérité* esz-közeivel készült film, amiben nagyon élesek az atmoszférhangok, szinte elnyomják a dialógokat, egy kínos beszélgetés őszinte kitárulkozásba fordulásának története. És jellemzően Mándy alkotás, amennyiben arról szól, amiről számos fontos Mándy mű. Arról, hogy nem jó egyedül maradni. „Ha ketten együtt vagyunk, és el tudunk beszélgetni egymással – talán nagy szó, de én úgy érzem –, hogy ez a legtöbb” – mondja Mándy. Aki a forgatás idején, 1969-ben egyébként még éppen a szüleivel él.

Mándy Gyula, a hírlap nélküli újságíró, aki verseket is jegyez, ahhoz az úri társasághoz tartozik, melyhez Várkonyi Zoltán is, akinek az apja, Titusz, szintúgy újságíró volt, Krúdy nagy barátja. A házban,

„A polgári múlt rekvizitumai”
(Elek Judit: Sziget a szárazföldön – Kiss Manyi)

ahol Mándy első éveit tölti, az emeleten lakott Darvas Lili. Mándy szerelmes volt belé, vagy legalábbis vallomása szerint az volt, ahogy a Lux lányokba is. Kuplák elevenednek meg a visszaemlékezéseiben. Hallani a belső udvaron játszó kintornást. Egy korai, nagyon szép novellájában, a *Könnyező fákban* a kintornásnak fontos szerep jut. Szomorúság árad ebből a novellából, akárcsak a *Találkozás* randevújából.

A *Találkozás* volt az első BBS film, amit, arra hivatkozva, hogy túl komor, betiltottak. A „kismester” fogalmát, amit Margócsy István Mándy művei kapcsán emlegetett sokan félreértették. Margócsy nem azt állította, hogy Mándy jelentősége kisebb lenne, mint a terjedelmesebb műveket létrehozó kortársaké, Déry Tiboré, vagy a szintén a kihagyással dolgozó, de nagyobb kultusznak örvendő Mészöly Miklósé. Nem is csupán arra utalt, hogy Mándy a rövidpróza mestere. Margócsy szerint a kismester: „nem központi figurája a művészeti közéletnek és művészetpolitikának (ami



nálunk, hagyományból, azt is jelenti: a nagypolitikának sem) – a kismester csak művész vagy író, aki csak műveket akar létrehozni, annak közvetlen szándéka nélkül, hogy művei radikálisan megváltoztassák az éppen adott társadalmi viszonyokat; az ő művei nem rengetik meg és nem veszélyeztetik az éppen uralkodó művészeti/irodalmi hierarchiát, mivelhogy nem vesznek róla tudomást – az ő művei, függetlenül intézményesen akár elismert, akár megtagadott művészi értéküktől is, függetlenül pillanatnyi közösségük nagyságától vagy kicsinységétől, azaz a hivatalos vagy informális népszerűségtől is, elsősorban helyi jellegű és intim befogadásra várnak és hivatkoznak, s a hagyományosan elfogadott »nagyság« kritériumait, mivel hiteltelennek találják, eleve elutasítják s lepergetik magukról”. Ilyen értelemben kismesterek – Várkonyitól eltekintve – azok a rendezők is, akik Mándy műből dolgoztak (Kézdi-Kovács Zsolt, Elek Judit, Sára Sándor, Ferenczi Gábor), de csak ilyen értelemben.

Mándy novelláiból nem azért nem dolgoztak a hatvanas-hetvenes évek nagymesterei (a művészeti közélet – kvázi nagypolitika - rendíthetetlen nagyságú figurái), mert nem találták elég jónak azokat, hanem azért, mert Mándy világa nem volt elég közel sem Fábri Zoltán, sem Makk Károly világához: Mándy művei számukra, a Margócsy-féle értelmezés szerint (és csak a szerint), egy kismester művei voltak.

Az a filmrendező, akinek a világához igazán közel állt a Mándy-világ, az Szabó István. A *Szerelmesfilm*ben, a *Tűzoltó utca* 25-ben színészként is megjelenik Mándy. Az utóbbiban filmbeli neve éppen Zsámboky lesz. Szabó *Apa* című filmje, amiben valóság és képzelet (pontosabban, a megszipító képzelet) egybemos, kiegészít, keletkeztet emlékeket, akár Mándy-adaptáció is lehetne. Szabó Istvánnak ez az első korszaka, tehát a *Bizalom* előtti időszaka, amikor még dolgozott szürreális jelenetekkel, egyértelműen a Mándy-írásokból is származtatható. A hasonlóság az író és a rendező hasonló neveltetésének is köszönhető. Annak, hogy az orvos, mérnök családból származó Szabó, aki mérnök nagybátyjánál lapozza a kottát, ha az Schubertet játszik (mondjuk a *Kintornást*), hasonló közegből származik,

mint Mándy. Hasonló az értékrendje, és hasonlóképpen teremt, ehhez az értékrendhez ragaszkodva, a sivár jelenből menekülve, egy realitástól emelt világot.

Kétségtelen, Mándy nem találta meg úgy a filmes társát, mint Hernádi Gyulát Jancsó, Sántha Ferencet Fábri Zoltán, Déryt és Örkényt Makk Károly. De együttműködése két filmmel, Sándor Pállal és Elek Judittal kifejezetten gyümölcsöző volt.

Ha van a magyar filmnek rejtett értéke, a *Sziget a szárazföldön*, Elek Judit filmje, mindenképpen az. A kismesterség abban is megnyilvánul, hogy a kismester műve, bár esztétikai értelemben nagyszerű, nem tolaszik, nem látszik olyan látványosan, mint egy nagymester műve. A *Sziget a szárazföldön* (1969) egy lakáscsere története, az eladandó nagy, polgári lakásban, amit szétszakított, tönkretett a szovjetrendszerből eredeztethető magyar lakáspolitiká, ott vannak a múlt, a polgári múlt rekvizitumai: a Hummel-figurák a polcokon, a kerevetek, a fülesfotelek, a zsánerképek a falon, a családi portrék, a fekete hangversenyongora. Fülledt és zsúfolt lakásbelső. Egy életforma és életmód emlékei. A hirdetést feladó idős hölgy – a csodálatos Kiss Manyi egyébként egyáltalán nem volt még koros a forgatás idején – férje mérnök volt, az ő könyveit lapozgatja a magyar filmtörténet egyik legimpozánsabb mulatságos-jelenetében egy a hirdetésre érkező férfi. A lakás nagyon gyorsan megtelik az érdeklődőkkel. Az özvegynek eleinte tetszik a nyüzsgés, még az is, hogy az egyik vendége a zongora mellé ül és belekezd egy polkába, és elkezdődik a tánc. Igazi danse macabre. Mindenki részt vesz benne. A gyerekek és az öregek is. A jelenet társadalmi tablója kiteljesedik, és ahogy a zene – Vujicsics Tihamér játszik – egyre töredezettebbé válik, ahogy kiesik a harmóniákból, ahogy kilép a ritmusból és átlényegül, úgy válik a buli gyászszertartássá. És egyértelmű, hogy amit gyászolnak a szereplők, az pont a már csak rekvizitumokban megmaradt, már csak a kávéházak mélyén őrzött életforma, az, amit még kisebb zugokból, filmjelene-tekéből nem tudnak száműzni: ott van a *Szerelem* belső tereiben is, ott van a *Szindbádban*, ott van egy zug a *Pa-*

csirtában is. Ez a jelenet a halotti tort mutatja. Mindenki egyre vadabb, csak az özvegy, aki megérti, miről is szól a zene, húzódik félre. Egyedül marad. A tetőre kilépve a várost is magányosnak látja. Mintha nem is lenne rajta kívül senki a Földön. A kézi kamerát alkalmazó Ragályi Elemér operatőrnek és a rendezőnőnek is ez volt az első nagyjátékfilmje. Ragályi hírnevét épp a Mándy-filmek hiteles látványvilágának megteremtésével alapozta meg, a *Sziget a szárazföldön*t Sándor Pál az íróval egyellekű adaptációi, a *Régi idők focija* (1973) és a *Szabadíts meg a gonosztól!* (1978) követték.

Hasonlóképpen költői a szürreálist a gyermeki szemszöggel behozó Kézdi-Kovács Zsolt film, *A locsolókocsi*. Különösen az a jelenet, melyben a locsolókocsiba bebocsátást nyerő kisfiú végigmegy az utakat permetező járművel a városon. Papírmásé falak között veszekedő felnőttek, papírból kivágott házak közt haladnak.

Sándor Pál remeke, a *Régi idők focija* (1973) is megőrizte frissességét, báját: Minarik Ede mosodás története a lelkes és egy kitűzött célért mindenre képes ember története, és mint minden ilyen történet, bukás történet is. Minarik nem megszállott. Amivel a csapatot, a Csabagyöngyét építi, az nem megszállottság, hanem elhivatottság. Olyan, mintha egy szent lenne, aki felismerte a feladatát, és ennek mindent alárendel. Korszerűtlen ember, Don Quijote, hiszen nem az eredmény számít neki, hanem csak a kitűzött cél (ez itt a feljutás az első ligába) vezető út. Minarikkal csoda történik, felszáll a levegőbe, ellebeg a pályák felett, de ez számára olyan természetes, mintha csak fehérneműt vasalna. Garas Dezsőben annyi fanyarság és természetesség van, hogy Minarikja annak ellenére sem lesz és nem lehet vesztes, hogy tulajdonképpeni célját nem tudja elérni.

A filmben feltűnik egy másik kitűnő Mándy-adaptáció, az *Egyérintő* alkotója, Ferenczi Gábor is. Ferenczi rövidfilmje, amiben a *Megáll az idő* Pierre-je, Sóth Sándor a főszereplő, a nyolckert proli vidéknek mutatja. Ebben a fekete-fehér remekműben is a Mándy-atmoszféra a lényeges, nem a történet, a karakterek. Steiner, az öreg mosodás, aki kisüstivel kínálja gyilkosait, a lakások belvilága, a kopott karácsonyfa, a szentkép a falon. Nem a gyilkosság



áll a középpontban, hanem az a közeg, amiből az elkövetők úgy nőttek ki, akár egy bérház kénes falára a falgomba. Ennek a már majdnem kísérleti (Erdély Miklós Verziójához közel álló) filmnek Klöpfler Tibor az operátora.

A hatvanas-hetvenes évek hozta meg Mándy számára a filmes ismertséget is, ekkor teljesedett ki írásművésze: 1961-ben került moziba Várkonyi film-

„Ki olvas ma még Mándyt?”

(Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól – Kútvölgyi Erzsébet és Kern András)

je, a *Csutak és a szürke ló*, ezt követte a *Ketten haltak meg*, Palásthy György alkotása. A *Fél hat felé* című novellából írta nem sokkal később Elek Judit, Mándy

segítségével, a filmjét. 1971-ben jött ki a *Régi idők mozija* (a Mándy-portréfilmlet jegyző Dömölky János rendezte), 1973-ban a *Lányarcok, tükörben*. Ennek a *Vera szerelmeiből* és a *Borika vendégeiből* készült, a párkapcsolati bonyodalmakat ab-

rázó filmnek a rendezője Bán Róbert. A *Régi idők focija* után öt évvel forgatta le Sándor Pál a *Mélyvíz* című színdarabból készült (ennek novellaverziója az *Utcák*), egy tragikussá váló kabátlopási históriát elmesélő, a belpesti lépcsőházak komor világát megelevenítő filmjét *Szabadíts meg a gonosztól* (1978) címmel.

A kismesterek filmjeit kevesebben nézik, mint a nagyokét. Kevesebben is olvassák.

Ki olvas ma még Mándyt? Az ifjúsági regényeit újra kiadják. A *Robin Hood* nem csak Vári György irodalomtörténész, hanem jelen sorok írója szerint is a magyar ifjúsági irodalom egyik legjobbjá. A *Csutak*-regények nem ifjúsági könyvnek készültek, különösen nem a *Csutak színre lép* (1957) és a *Csutak és Gyáva Dezső* (1968). Ezek is inkább a társ és helykereséséről, a beilleszkedés nehézségeiről szólnak – mint a legjobb Mándy-adaptációk.

Darvasi Ferenc, Mándy lelkes kutatója állította össze a *Ciklon* című novelláskötetet (a *Ciklonból* íródott a *Ketten haltak meg* című film), amibe nem csak a klasszikus fontosabb írásokat szedte össze, mint Lengyel Balázs az eddig legkiválóbb válogatásba, a *Mit akarhat egy író?*-ba, hanem az idősebb kori érdekesebb megjelenéseket is. Márton László a Jelenkornak nyilatkozott Mándyról, ő is azokat a műveket méltatja, emeli ki, melyeket Darvasi, többek közt az *Előadók, társszerzőket*, *A tájak, az én tájaim* című kötetet, a *Mi az, öreg?*-et. A kérdés tényleg nem is az, hogy mit olvassunk Mándytól, mondjuk az említetteken kívül, hanem az, hogy miért olvassunk Mándyt, ki olvas ma még Mándyt.

A miértre az is lehet válasz: mert a társtalanság, a társkeresés, az elmagányosodás örök téma. De időt álló témának bizonyult a szembenállás is, az, hogy miképpen lehet egy elnyomó rendszerben túlélni, miképpen lehet, helyek, tárgyak, irodalmi művek segítségével, megőrizni a méltóságot, a tartást, mondható e bármiről még, hogy értéke állandó. Megőrizhető-e ma még bármi is a letűnt, a *Sziget a szárazföldön* említett jelenetében elsiratott polgári világból? Vagy már felesleges az erőfeszítés? Ha él még bennünk a remény, hogy az egyszerűség kedvéért polgárinak nevezett világból bármi átmenthető, akkor Mándy lehet az egyik legfontosabb szerzőnk. •

PERLAKI TAMÁS (1948-2021)

„A nemzet filmtanítója”

MISPÁL ATTILA

PERLAKI TAMÁS KÜLÖNLEGES ADOTTSÁGA VOLT, HOGY ÉLŐSZÓBAN TUDTA MEGSZERETETNI A „MAGAS” MŰVÉSZET MÉG OLY „ELVONT” DARABJAIT IS.

Egy magyar filmesre emlékezem, aki filmet nem készített, nem számítható az elméleti területen gazdag életművet alkotó neves esztéták vagy filmtörténészek közé sem, pályája során kifejtett tevékenysége mégis ugyanolyan fontos, mint amazoké. Mindvégig az első vonalban küzdött: közvetítő volt a film és nézője között. Nemzedékeket avatott be a mozgókép mágiájába, ellenállhatatlan szenvedélyességével és meggyőző erejével értelmezni tudta a megmagyarázhatatlant, sok ember számára szerethetővé tette a „magas” művészet még oly „elvont” darabjait is. A szó legnehezebb értelmében vett nép-

művelő volt egy olyan médium teritóriumban, melynek sokáig azért is küzdenie kellett, hogy művészetnek tekintés. Röviddel azután, hogy a vírusvert időkben utolsó filmklubja is bezárni kényszerült, Perlaki Tamás, a magyar nemzet első számú filmtanítója, a legnagyobb megszerettető, 2021 novemberében jobb létre szenderült.

Elmondása szerint hét éves korától kezdve szüleivel minden szombaton megnéztek egy filmet, melyről aztán hosszan elbeszélgettek, ő pedig a következő hétfőn élménybeszámolót tartott a látottakról az osztálytársainak. 15 éves korától négy helyen nézett rendszeresen napi több filmet: az egykori

„Játszotta a titokban érkező kópiákat”
(Perlaki Tamás)



Filmmúzeumban, a Magyar Filmtudományi Intézetben, a zártkörű Filmművész Klubban, valamint az Egyetemi Színpadon. Igazi autodidaktaként itta magába a tudást, végighallgatta a kor neves filmtudósainak elemzéseit – Nemeskürty István, Förgeteg Balázs és Szekfű András gyakorolták rá a legnagyobb hatást –, közben rengeteget jegyzetelt, megismerkedett és barátságot kötött Jancsó Miklóssal és a Budapesti Iskola alkotóival. Filmjeiket utóbb különböző egyetemeken filmklubjaiban vetítette és elemezte.

Miután leérettségizett, kapva-kaptak rajta a fővárosi filmklubok. 1965 ősztől húsz éven át teljes életmű sorozatokat szervezett, vetített és elemzett a legjobb középiskolák számára a Láng Művelődési Központban. 1970 és 1990 között heti két sorozatot vezetett az ELTE Jogi Karán – nem csak jogi egyetemisták számára. Működött egy általa vezetett filmklub az ELTE Budaörsi úti kollégiumában, majd a Semmelweis Orvostudományi Egyetem központi épületében, az úgy nevezett „kék teremben” is. Mindenütt a filmművészet legmagasabb nivójú alkotásait vetítette és elemezte. A rendszerváltást közvetlenül megelőző években több helyen szervezett videó klubokat (az új vetítési-filmforgalmazási technika elterjedésének időszaka volt ez), ahol Magyarországon nem forgalmazott különleges filmeket mutatott be, és adott hozzájuk értelmezési kulcsokat. Egy újságíró szerint a rendszerváltás előtti évtizedekben nem volt olyan budapesti értelmiségi, aki legalább egyszer nem fordult meg a Perlaki-féle filmklubokban.

1993 és 2017 között közel 1200 filmet vetített és elemzett a Bálint Házban.

Az itteni előadásokra rendszeresen hívtak vendég-előadókat. Példaként néhány név a sok kiváló és mértékadó személyiség közül: Popper Péter pszichológus, Jelenits István piarista tanár, irodalomtörténész, Heller Ágnes filozófus, Buda Béla pszichiáter, Ranschburg Jenő pszichológus, Bagdy Emőke pszichológus.

Azt is egykori filmklubosai közül mondta valaki, hogy „Tamás klubjaiban kezdődött a rendszerváltás”. Miután a Varsói Szerződés öt tagállama 1968-ban megszállta Csehszlovákiát, a Cseh Új Hullám filmjeinek nagy részét betiltották hazájukban. Tamás kimódolta, miként lehet a betiltott filmeket a

magyar filmszerető közönség részére mégis megmutatni: egy éven át játszotta a Prágából titokban érkező kópiákat a Cseh Kultúra Házában, majd értelmezte, méltatta is a látottakat. Később közelebbi kapcsolatba került Jeles András és Ember Judit filmrendezőkkal – az előbbi több filmjét, az utóbbi összes filmjét betiltották. Tamás a filmklubjaiban – a rendezők aktív jelenlétében – levetítette és elemezte e filmeket.

Amikor még egyáltalán nem volt előre látható a szocialista rendszer bukása, számos nem bemutatható filmet játszott Perlaki Tamás a zuglói Kassák Klubban is, amely így a demokratikus ellenzék bástyájává vált. Tamás életének egyik legemlékezetesebb epizódja volt, amikor Faludy György, az emigráns költő-műfordító hazatérte után legelőször az ő Kassák Filmklubjába látogatott el. A 150 férőhelyes terem zsúfolásig megtelt, sokan kívül rekedtek, akkora volt az érdeklődés. Először a róla szóló (betiltott) dokumentumfilmet vetítették le, majd egy Perlaki Tamás által moderált beszélgetés következett a költővel. Tamás később ugyanitt vetítette Ember Judit Nagy Imréről szóló (szintén betiltott) filmjeit, a rendező jelenlétében és kommentárjával. Ugyancsak jelentős esemény volt Hegedűs András egykori miniszterelnök életrajzi filmjének bemutatása, melyet szintén beszélgetés követett a film főszereplőjével, aki közgazdászként a Kádár-korszak egyik nagy bírálójává és ellenfelévé vált. Magyarországon egyedülálló módon Perlaki Tamás mutatta be Jeles András 12 óra hosszúságú (!) portréfilmjét a reneszánsz tudású író-gondolkodóról, Szentkuthy Miklósról, ugyancsak a Kassák Klubban.

Az Új Tükör Klubmoziban (ma Művész Mozi) 1980-ban Tamás egy egész éven át tartó sorozatot szerkesztett és vezetett Pier Paolo Pasolini életművéből – a teljesség igényével. A neves olasz rendező életének utolsó filmje – a *Salo, avagy Sodoma 120 napja* – Magyarországon akkor nem volt vetíthető, kópiája sem volt elérhető. Tamás ebbe nem nyugodott bele. A világon példa nélkül álló bemutatási módot talált ki a filmnek. 25 színes diakép vetítésével, az egyes képek közötti cselekmény szóbeli felvázolásával és annak elemzésével rekonstruálta az általa Párizsban látott művet. Az elő-



adás teljes hossza 120 perc volt. A közönséget váratlanul érte, hogy nem „igazi” filmet látnak, de hamar ráhangolódtak a különlegességre, és a végén dörgő tapssal jutalmazták. Neves filmrendezők, operatőrök, filmkritikusok is jelen voltak az eseményen, és utána lelkesen gratuláltak. Tamás komoly kockázatot vállalt e tétével, mert a sorozat a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat rendezvénye volt, és egy betiltott mű közönség előtti bemutatása abban az időben akár filmes pályafutásának végét is jelenthette volna.

1982-ben a Magyar Filmtudományi Intézet akkori igazgatója, Nemeskürty István megbízta, hogy az általa korábban publikált Fellini-könyv „Perlaki Tamás-féle változatát” megírja. Társszerzőként tanítványát, Muhi Klárát vonta be a munkába, mivel ő maga írásban kevésbé szerette és tudta kifejezni magát. 1986-ban Werner Herzogról, 1990-ben Wim Wendersről írt monográfiát szintén Muhi Klárával együttműködve. Pier Paolo Pasolini halálának 30. évfordulóján, 2005-ben, a Muszter örökmozgóképcsopárdja őt kérte fel az életművet összegző tanulmány megírására, mivel korábban több Pasolini-életműsorozatot is vezetett értő módon különböző helyszíneken.

2006-ban a Cinetel Kiadó Bergman, Buñuel, Fellini, Orson Welles, Antonioni legjobb filmjeit kínálta DVD lemezen az egyetemistáknak és

a művészfilmek kedvelőinek. A szerkesztők Tamást kérték fel a 20-30 perces audiokommentárok elkészítésére.

2014-ben az ELTE Pszichológia Kar dékánja, dr. Oláh Attila meghívta őt, hogy előadássorozatot tartson a pszichológus hallgatók számára. A három éven át tartó kurzus keretében Tarkovszkij, Bergman, Buñuel, Kubrick, Godard, Oshima, Jancsó, Szabó István, Fábri, Antonioni, Fellini, Wenders, Pasolini, Wajda, Menzel, Forman, Woody Allen, Truffaut, Bresson, Orson Welles, Hitchcock, Agnès Warda, Kobayashi, Dreyer, Eisenstein, Chaplin, Buster Keaton, Fritz Lang, Murnau és Resnais filmeket tekintettek meg és elemezték együtt a hallgatókkal.

Számos Európa-hírű magyar rendező hatalmazta fel Tamást, hogy filmjeiket még a mozibemutatók előtt levetítse és beszélgetést vezessen róluk. Különösen jó – mondhatni baráti – viszonya alakult ki Szabó Istvánnal, Jancsó Miklóssal, Fábri Zoltánnal, Jeles Andrással, Ember Judittal, Gyarmathy Líviával, Kósa Ferencsel, Maár Gyulával, Bódy Gáborral, Huszárik Zoltánnal, Sopsits Árpáddal és e sorok írójával.

Illő, hogy azokról, akiktől tanultunk – ki látni, ki gondolkodni, ki vitatkozni, ki bátran kiállni, ki élni –, ne feledkezünk meg. Perlaki Tamás immár az égi vászonra vetít, és ama „jobb létben” kutatja emberlétünk gyökereit. E világi életére és személyére szeretettel emlékezem. •

„Értelmezni tudta a megmagyarázhatatlant”
(Federico Fellini:
8 és 1/2)

BESZÉLGETÉS MUHI ANDRÁS PIRESEL

Pengeélen

PAULÓ-VARGA ÁKOS

„SZERETTEM VOLNA A FILMEMBEN VISSZAADNI AZ EDZÉSEN FELCSATTANÓ SZENVEDÉLYT.” SZILÁGYI ÁRON HÁROMSZOROS OLIMPIA BAJNOK PORTRÉJA.

Miután a magyar futballválogatottat követte éveken keresztül, a vívók világa felé fordult Muhi András Pires filmrendező-producer. *Egy mindenkiért* című, Szilágyi Áronról és a magyar kardvívókról szóló dokumentumfilmje a sportág jellegéből adódóan személyesebb, intimebb hangvételű mű, mely egy háromszoros olimpiai bajnok sikereit és kudarcait is megmutatja. A rendezővel az új filmről, valamint a sportnarratívához fűződő viszonyáról is beszélgettünk.

• *A magyar válogatottat 2016-ig követted, Szilágyi Áront és a kardcsapatot pedig 2017-től. Egyértelmű választás volt, hogy a foci után a vívás felé fordulsz?*

Számomra a 2016-os riói olimpián vált biztossá, amikor Áron beadta az utolsó tust és másodsor is bajnok lett. Azonnal éreztem, ha Áron belemegy, akkor ez a projekt hosszú éveken át maximális prioritást fog jelenteni nekem szakmailag. Sok tekintetben lutri volt persze, bármi közbejöhethet, és jött is – a Covid-járvány miatt csaknem öt év lett belőle.

• *Ez a film, témájából és talán a sportágból fakadóan is, sokkal intimebb. Ezúttal is sportolókat követsz a legdrámaibb, legfeszültebb pillanatokban. Más munkamódszert követelt, mint amikor a magyar futball-válogatottal dolgoztál?*

A lekövetős stíluson és a lineáris versenydramaturgián nem változtattam. Mégis az *Egy mindenkiért* egy sokkal felszabadultabb, kreatívabb folyamat eredménye.

A fociválogatottnál például Bernd Storck arra kért, találjak egy helyet magamnak az öltözőben, és soha ne mozduljak onnan a kamerával. A fél életemet a futballal töltöttem, ez ab-

szolút akceptálható volt, de nagyban meg is határozta a módszertani kereteimet. Más az, amikor negyvenen vannak egy csapatban a teljes személyzettel együtt, és más, amikor nyolcan.

A focisták körül nagyobb a felhajtás, sok pénzt keresnek, látszólag szabadok, mint a madár, de ez nem egészen így van. Az életformájuk sokkal inkább emlékeztet a katonaságra, mint a vívóké. Maximálisan alá kell rendelniük az idejüket a csapat, a klub, az edző érdekeinek, megszabott napirendjének, a belső hierarchiáknak. Nekem is ehhez kellett hangolódnom. A foci film vállaltan a csapatról szól, és nem a sportolók, hanem az edzők a főszereplők, ezt diktálta az anyag.

Az *Egy mindenkiért*-ben kiegyenlítettebb az egyén és a közösség aránya, markánsabban rajzolódik ki a karakterek. A vívók élethelyzete függetlenebb, önállóbb. Végsősoron minden egyéni sportoló saját maga főnöke. Speciális dinamikák működnek köztük: gyakran előfordul, hogy a szobatársak egymás ellen lépnek pástra. Aztán amikor csapatként állnak ki, valójában akkor is egyenként vívnak. És megközelíthetőek, nem kell négy-öt naponta meccset játszaniuk, nyolc-tíz verseny van egy évben. Az én státuszom abszolút egyenrangú volt a körükben, civil önmagam lehettem, zéró filmes manírral.

• *Kívülről a vívók világa is elég zártnak tűnik. Mennyire volt nehéz feladat közel kerülni ehhez a közösséghez?*

Ismertem a közeget édesapámnak köszönhetően, akit gyerekkoromban még láthattam villanni a páston. Az volt az alapélményem róla, hogy ő egy vívó, és ez mostanra sem sokat változott. Gyakran elkísért forgatni, az egyik Áron-interjúban például ő a riporter, illetve

executive producere is a filmnek. Áron edzője, Decsi András és családja pedig ezer éve barátaink, könnyen tudtunk kapcsolódni.

• *A film egyik jelenetében Áron megkér, hogy ne menj vele a nevelőedzője sírjához, ami fontos rituáléja a nagy világversenyek előtt, egy igen intim pillanat számára. Sok ilyen helyzet adódott a forgatáson?*

Ez volt az egyetlen alkalom, ezért is került be a filmbe, hiteles pillanatnak éreztem. Nekem nézőként jól esik szembesülni egy sportember határáival, egyszersmind a róla készült film határáival. És egy dokumentumfilmnek szerintem nem tilos emlékeztetnie a nézőt arra, hogy dokumentumfilmet lát. Nem csak egy létrejött szituáció lehet érdekes, hanem az is, hogy egy szituáció miért nem jött létre, legalábbis a kamera előtt.

• *600 órányi nyersanyagból raktátok össze a végső filmet. Hogyan zajlott a vágási folyamat és meddig tartott?*

Két hét pekingi edzőtáborral, és egy pár napos szöuli Grand Prix-vel kezdődött a forgatás. Utána azonnal vágtam egy húszperces pilot-ot, majd elutaztam az összes versenyre, ami abban az évben volt. A VB és az esküvője után már negyvenöt percet mutattam Áronnak, és a feleségének, Bettinek. Így épült a sztori, tulajdonképpen szezonról szezonra.

• *Volt tervben más narratív struktúra is vagy kezdettől fogva a versenyekre történő felkészüléseket szántátok keretnek?*

A film cselekményvezetése nagyon hasonló lett, mint amit terveztünk, mai napig megvan a telefonomban a jegyzetek közt:

2016: Flashback a londoni és a riói olimpiai bajnoki címre.

2017: Áron, a sportoló, új ciklus, fókuszban a lipcsei VB-vel.

2018: Áron magánélete és a kardcsapat.

2019: A budapesti VB, flashforward Tokióra

Az eredményeket persze nem lehetett kikalkulálni, pengeélen táncolt ez a konstrukció. Nagyon kellett Áron és a sors jobbkeze, hogy erős legyen a film vége.

Bíztunk benne, hogy a hazai VB méltó finálé lehet, erre építettük fel a produkciót.

Az az elképzelés is megvalósult, hogy a filmélmény érdekében a középészben kicsempésszük a narra-

tívából Áron belső monológjait, és véglegesen átmegyünk lekövetős történetmesélésbe.

• *A szerkesztés során mennyiben hagyatkoztatok a hagyományos sportfilmes narratívára például a Magyar csapat – Még 50 perc-hez képest?*

A stream-oldalakra ránk ömlő sportfilmek többsége szívesen enged a műfaji sablonok csábításának. Néha olyan, mintha ugyanaz az ember készítené őket, ezt a hatást igyekszem elkerülni. Az adott sportág természetéből indulok ki, és azokat a rétegeit mutatom, amiket korábban sosem lehetett látni.

Fontos szempont, hogy közben egy jól fogyasztható, tévé és mozikompatibilis „termék” is készítek, ami dédmamától az ükunokáig bárki számára élvezhető, komplex élményt ad.

Áron ideális partner volt, személyesen több hétnyi munkát fektetett abba, hogy a film kockáról kockára ki legyen találva. Például, hogy ne szimplán vágóképezünk, hanem hangulat-szekvenciákat építsünk a narrációhoz.

A *Még 50 percnek* és az első filmemnek, a *91. percnek* volt egy részéről nagyon komolyan vett edukatív miszsiója. Hadd lássa végre az ország, konkrétan mi történik a magyar futballban, egész pontosan a válogatott öltözőjében. Mindezt a legpuritánabb módon feldolgozva, nem törődve a történelmi és politikai konnotációkkal, csak a nyers akció-dokumentációval.

Amikor újránézem a két foci filmet, mindig arra jutok, hogy lehetett volna másképp is csinálni, de a magam részéről semmit sem csinálnék másképp. Az Áron-filmet fél éves távlatból talán különlegesebb darabnak látom, természeténél fogva líraibb, filmesebb munka. Ugyanakkor tágabbak voltak a lehetőségeim, itt sokkal inkább érzem azt, hogy el lehetett volna mesélni jobban is.

• *Voltak jelenetek, amiket nehezen engedték el?*

A forgatott mennyiségéhez képest nem sok. Amiért a legjobban fáj a szívem, az egy ügyesen közeliben tartott 20 másodperces rész. Áron egy verseny szünetében „lemozog” egy akciótípust a csapattársaknak, amivel a koreaiakat meg lehet verni. A bennem lakó rendező-producer-operatőr trió kemény harcokat vívott a snitt miatt. Vigyáznunk kellett, nehogy túlterheljük azokat a nézőket, akik nem ismerik a vívás szabályait – végül emiatt maradt ki a jelenet.

• *Vannak jelenetek, amiket mindenképp akartál, hogy megszülessenek?*

Szerettem volna (a filmemben) visszaadni az edzésen felcsattanó szenvedélyt, egy sportoló fizikai és lelki fájdalmait. Fontos volt, hogy létrejöjjön egy olyan drámai és érzelmes pillanat, mint amikor Betti vigasztalja Áront egy nagy kudarc után. Ez a jelenet a film törekvése. Sok energiát mozgósítottam azért is, hogy Faludi Viktória és Áron konzultációján bent lehessen egy kamera, míg én kint várakozom. A pszichológus munkája az egyik legfontosabb összetevője a profi sportnak, és dokumentumfilmben még nem láttam megjelenni.

• *Ennek a filmnek a zenéjét is Kalotás Csaba szerezte. Ő melyik ponton kapcsolódik be a munkafolyamatba és hogyan dolgoztok együtt?*

Vannak alapzenék, amiket gyakran használok szerkesztéskor. Pink Floyd, Dire Straits, Laurie Anderson, Santana, Kalkbrenner. Volt néhány klasszikus és kísérleti kompozíció is, amiket megvettünk, mert kifejezetten passzolnak a vívás világához (Mozart, Haydn, Penderecki). Az ősz zenei forrás, ami a 2017-es teaser alatt is szólt, az pedig az Amadinda *Otea* című szerzeménye, ez a törzsi extázis volt. Amióta meghalottam, együtt élt a fejemben a vívással. Sokat merengtem rajta, hogy fel lehet-e vállalni egy ilyen eklektikus palettát, de elég színesnek éreztem hozzá Áronékat. Kalotás Csaba már egy olyan vágatot kap meg, ami zeneileg sűrű, acélos, és baromi nehéz felzárkózni azokhoz az alapokhoz, amiket ideális esetben überelnie kellene. De Csaba elképesztően hatékony, tíz trackből nyolc szinte azonnal jó, egyet átdolgozunk, egynek újra nekifutunk, kábé ez az arány. És a végén mindig egyik jobb lesz a filmen belül, mint a vágáshoz használt zenék. A film fináléja egy kb. 5 perces zenei kompozíció, ezen egy éven át agyaltunk, aztán egy éjszaka alatt megszületett.

• *Tervezed folytatni a sportdokus vonalat? Lenne olyan sportoló, akivel szívesen forgatnál?*

A magyar kajak-kenusokkal szeretnénk végigforgatni a párizsi olimpiáig tartó ciklust Tiszeker Dániel barátommal. Guttmann Béláról, a legendás edzőről is tervezek egy dokumentumfilmet egy erős produceri-alkotói team tagjaként. Nagyon vonz a sakk világa, de több távlati tervem van a futballhoz köthetően is. Ha találok rá nyitottságot sportolói, szövetségi, támogatói szinten, még évtizedekig folytatni szeretném ezt a vonalat. Jelen lehettem az elmúlt évtizedek meghatározó sportsikerei közül kettőnél. A foci karrierem végén egyszer már eltemettem magamban, hogy bármi hasonlóban részem lehet az életben. Nekem ezek a filmek személyes újjászületés élmények is, elemi szükséglet, hogy sporttal foglalkozzam. •

Muhi András Pires:
Egy mindenkéért
(Szilágyi Áron)



A METEO „MODULÁRIS DISZTÓPIÁJA”

Falanszter-szimuláció

SÜLL KRISTÓF

AZ 1980-AS ÉVEK MAGYAR FILMRENDEZŐINEK EGY RÉSZÉT ERŐSEN FOGLALKOZTATTA ÉS MEGIHLETTE A SZÁMÍTÁSTECHNIKA ÉS A KÉPRÖGZÍTÉS FORRADALMA.

Monory M. András 1990-ben bemutatott *Meteója* nem csupán történelmi és társadalmi vetületeit tekintve lehet érdekes. Szimulációt idéző narratívájával, valótlán tereivel és adatbázis-jellegével az újmédia térhódítását is jelezte.

ÚJ ÉRZÉKENYSÉG, ÚJ NARRATIVITÁS, ÚJMÉDIA

Magas- és tömegkultúra, film és videoklip, „rég” és új narrativitás, új érzékenység és új hatásosság – Monory Mész András *Meteóját* (1990) folyton e kettős rendszerek metszéspontjain regisztrálják a különböző filmtörténések és elméletírók. Leggyakrabban azonban a film történelmi és politikai kontextusát, az 1989-es rendszerváltást áthidaló mivoltát emelik ki, ezáltal a cselekmény időbeli aspektusa (múlt és jövő szembenállása vagy keveredése) kerül a fókuszba. „Amikor ezt a filmet elindítottuk, még a rendszerváltáson onnan voltunk, amikor bemutattuk az 1990-es Filmszemlén, a közepén találtuk magunkat” – meséli Monory az *Artmagazinnak*.

A megváltozott politikai és társadalmi helyzet bizonytalan, átláthatatlan ködfelhőjében talán nem meglepő, hogy a mozinézők és a filmkritikusok egyaránt jövődőlést és válaszokat vártak a művészi közeg sámánjaitól azokra a kérdésekre: mi vár ránk az új rendszerben, hogyan fog megváltozni az életünk öt-tíz éven belül? A *Meteo* időjárásjelentésre utaló címe mintha fel is kínálkozna egy ilyen olvasatra. Vajda Judit szerint például Monory az adott korszakról igyekszik helyzetjelentést adni, és a közeljövőről mesél. Pápai Zsolt 2015-ös visszatekintésében azt írja: „nem egyszerűen a későkádárizmus bűzhödt enerváltsága árad [a filmből], hanem előlegez valamit

napjaink orrfacsaró melankóliájából is.” Schreiber András írásában a *Meteo* világot jelenünk bármely pontjának lehetséges folytatásaként értelmezi, Schubert Gusztáv kritikájában pedig a jövőt teszi meg a film főszereplőjének, és úgy gondolja, Monory víziója egy egységesült kelet-európai blokkot vetít előre.

A főképp politikai, társadalmi és történelmi kontextusba ágyazást célzó filmtörténetírói attitűd bár a rendszerváltás jelentőségét elnézve nem csak indokolt, de rendkívül lényeges és nélkülözhetetlen is volt, ám épp ezáltal árnyék vetült egy főképp ebben az időszakban fontosá váló környékre, nevezetesen a korai újmédia egyre meghatározóbb, a mindennapokat átszövő jelenlétére és annak filmművészetre gyakorolt hatásaira. Noha ez időben Magyarország a számítástechnika frontján jócskán elmaradt a nyugati színvonaltól, tévedés lenne azt gondolni, hogy a szocialista államokban ne lett volna fejlődés e téren. Dr. Raffai Mária az 1975 és 1990 közti időszakra a személyi számítógépek hazai elterjedésének, illetve az informatikai kultúra általánossá válásának korszakaként tekint. A nyolcvanas évekre már felnőtt egy, az informatika iránt kifejezetten érdeklődő nemzedék, és közben rendszerszintű törekvés is zajlott annak érdekében, hogy ún. ABC-80 típusú (egyébként grafikus kijelzővel is rendelkező) komputerből minél több eljusson először az egyetemi tanszékekre, majd legalább egy-egy darab biztosítva legyen a középiskolák számára is. Ezenfelül hazánkban is felbukkantak a kor ismert számítógép márkáinak (IBM, Commodore) egyes példányai.

Érdekes, hogy Raffai a hazai infotörténet ezen szakaszát „útkeresésként” írja le – úgy tűnik, a kor informatikusai va-

lamiféle sorsközösségekben voltak a velük egy időben munkálkodó filmrendezőkkel, akikre szintén még kiforratlan és „új kilátástalanság” sújtotta nemzedékként hivatkozik a szakirodalom. Nem mehetünk el szó nélkül a számítástechnika és a filmművészet közös metszetének is tekinthető videójáték-ipar mellett sem, amely épp a nyolcvanas években élte első aranykorát itthon. A hazai *gamer* kultúra nullpontjának az 1983-as év tekinthető, ekkor alapult meg és írta ki játéktervezői pályázatát a Novotrade Zrt., amelyre közel száz beadvány érkezett. A tíz megvalósult játékból több külföldre is eljutott, '84-ben pedig a *The Times* is beszámolt a magyar sikerekről. És bár kevésbé ad okot a büszkeségre: ekkoriban a szoftverhamisítás és a játékok illegális másolása és cserélgetése is meghatározó jelenség volt.

Az említett adatok azt mutatják, hogy a nyolcvanas évek Magyarországot áthattotta az újmédia iránti nyitottság, és mint látni fogjuk, ez a korszellem bizonyos filmekben is tetten érhető. Ha a Nyugat ezen évtizedet belengő technológiai optimizmusa nem is, a szakmai érdeklődés és elhivatottság a magyar társadalmat is bizonyosan elérte. Nem csak a programozók és a természettudományi szakemberek juthattak hozzá viszonylag könnyedén ilyen masinákhoz. Monoryék egyik interjújából kiderül, hogy Soros György a Balázs Béla Stúdió utolsó éveiben egy korszerű videóstúdiót finanszírozott az alkotóknak, illetve a szintén ekkoriban megalakuló Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ (SCCA, később C3) képzőművészeknek is biztosított videokamerákat, számítógépeket és idővel internet-hálózatot is. Bár úgy tűnik, a magyar film ódzkodik az újmédia tematizálásától, a nyolcvanas évek filmrendezői közül – Bódy Gábor nyomán – egyre többen reflektálnak a forradalmi technológia terjedésére. A *Megfelelő ember kényes feladatra* (1984) díszleteinek szinte állandó eleme egy kódsorokat futtató komputer. Szirtes András *Lenz* című filmjében (1986) bár nem központi, de a főszereplő laboratóriumának folyton szem előtt lévő eleme egy monitor, amelyet később neurológiai folyamatok kimutatására, avagy az ezáltal kinyert adatok „színes” vizualizálására használ. Müller Péter *Ex-kódexében* (1983) egy *Pac-Manre* (1980) hajazó videójáték is megjelenik az egyik jelenetben, és egy snitt erejéig a főszereplő arcát láthatjuk

visszatükröződni a labirintus-pályákat sugárzó képernyőn. Hasonlóan a *Lenz*-hez, a komputer-interface és az arcok, illetve az agyi működés vizuális összevonása folytán a technológia a mentális szféra jelzőjévé, szimbólumává nemesül. Müller mintha a cselekmény szintjén is bevetne videójátékos eszközöket: az egyik szekvenciában a félszemű papnak megannyi rejtőzködő „hassásinnal” kell elbánnia, a leszámolásokat pedig mindig egy töltőképernyőszerű, villogó közlekedési lámpát ábrázoló felvétel választja el.

Indokoltnak tűnik tehát az új média felől (is) közelíteni a nyolcvanas évek magyar filmterméséhez. Míg az imént említett példák csak egy-egy alkalommal integrálják a számítógép médiumát az elbeszélésbe, addig elemzésem elsőszámú alanya, a *Meteo* annak beemelésével csaknem idézőjelbe teszi egész cselekményét. Sajátos tér- és univerzumépítési stratégiáival, valamint narratívájának gyenge kohéziójával Lev Manovich digitális médiáról és adatbázis-formáról írt gondolatait idézi meg Monory e művében. Ahogy Kovács András Bálint írja az 1990-es filmszemle kapcsán: „Olyan rendezők árasztották el egyszerre a pályát, akik számára nem a társadalmi-politikai mező az egyetlen vagy legfőbb önkifejezési közeg.” Ennek szellemisé-

gében érdemes lehet elméleti szinten is mellőzni az említett politikai, ideológiai kategóriákat és az új média aspektusából tárgyalni a filmet. Továbbá a *Meteo* történelmi idővonalon elfoglalt helyét célzó diskurzust is célszerű kikerülni, ehhez pedig a látványtervező, Zsótér László koncepciója biztosít mankót: „tudatosan igyekeztem eltüntetni minden nyomot, ami konkrét korszakhoz köthette volna a filmet, olyan hatást szerettem volna elérni, hogy amit látunk, el van úsztatva az időben [...]” Más metszéspontok – mint az analóg-digitális vagy a valós-virtuális köztiség – mentén zajló vizsgálat új távlatokat nyithat e témakörben.

A KÖBÁNYAI SÖRGYÁR MINT INTERFACE-MEZŐ

Baudrillard gyakran idézett (mára már elhasznált), a szimulákrum elsőbbségéről szóló tézise, mely szerint „a térkép előbbre való a területnél”, konkrét formát ölt a *Meteo* vizuális elbeszélésében. A legelső beállításban egy teljes képmezőzt kitöltő, valamiféle meteorológiai szoftver-generálta földgolyó szaggatott betöltését nézhetjük végig. A képet betერი a CRT monitorok szájkázott textúrája; egyértelműen a digitális (avagy virtuális) szférán

belül „találjuk magunkat”. Ezt követően láthatjuk, hogy a glóbusz egy számítógép kijelzőjén, a monitor keretén belül „foglal helyet”. Később még megjelenik pár digitális interface-felületet, majd eljutunk az első hagyományos, indexikus filmképhez, amelyen Eckermann látható, amint kilép egy konténerből. Ekkor pillantjuk csak meg a „valódi” földet, a mi fizikai „valóságunkat”. A generált föld(tér)kép egyrészt a snittek láncolatában legelől foglal helyet, másrészt a második beállítással együttesen a szimulációt mint lehetséges olvasatot teremt meg: vajon minden, amit látunk, egy komputeren belül történik? A felvetést erősíti még, hogy a megmutatott számítógép-kijelző szegélyein túl is megjelenik egy átvitt értelemben vett keret: történetét ugyanis egy keretes szerkezetbe foglalva meséli el Monory; a film a kezdetben látott digitális földgömb eltűnésével, illetve a „NO MORE DATA” felirattal zárul. A stáblista is a DOS-alapú operációs rendszerek jellegzetes betűkészletével és a

Matrix (1999) idéző (avagy előlegező) zöld betűszínnel kerül kiírásra.

Gelencsér Gábor egyik cikkében a *Meteo* életterét hármas tagoltságú térként jellemzi, amelyben az „alsó szint”, az

„Beveti a videójátékos eszközöket”

(Müller Péter Sziámi: Ex-kódex – Gémes János és Hajnóczy Csaba)



alvilág a szereplők konkrét, lepusztult közege, a felső pedig a vágyak és álmok elérni kívánt idea-világa. Az átlépés pillanatában „realizálódó” közbülső tér aligha lokalizálható; éppen ezért érdekesebb azt hanyagolva, valóság és virtualitás dualitásaként leírni Monory világképét, amelyben a két dimenzió közti kapcsolónak nincs köztes állása. Természetesen, a korábbiakból következhet az, hogy valóságról nem is beszélhetünk, hiszen a film eseményei mind egy szimuláció részei. Mégis ennek eldöntetlensége továbbra is teret ad virtuális és valós kérdéskörnek tematizálására. Ha Eckermann álomképeire gondolunk, a digitalitás azokban is tetten érhető; szürreális, technicizált látomásai megint csak a CRT-textúrában úszva, és szembetűnő, „ügyetlenül” ki-kulcsolt blue box-háttérvetítéssel jelennek meg. Feltűnő e víziók mesterséges, filmi apparátussal konstruált mivolta. Ez nem csupán a filmbéli karakterek, mint mesterséges konstrukciók önreflexiójaként értelmezhető, hanem azt is jelentheti, hogy a szereplők valójában egy komputer szimulációjának részei, ezért elmevilágukat digitális objektumok zavarba ejtő kollázsa képezi.

Gelencsér leírásában a már említett három egymásra épülő következtében a film térbeli elrendezése vertikálisnak mondható. Ha azonban a térszervezést egy szűkebb definíció alapján akarjuk meghatározni, Eckermann holttestének reptetésén kívül nem igazán beszélhetünk függőleges mozgásokról. A *Meteo* bizzar, labirintusszerű alagútrendszere inkább horizontális színtér, teljes mértékben decentralizált és a televíziók és monitorok gyakori szerepeltetése folytán egyidejű jelenléteket kínál. Eckermann lakhelyén több tévékészülék is található, az egyik közvetlenül egy élőben rögzítő kamera mellé van felszerelve, így mondhatni tükörként funkcionál. A megannyi kijelző jelenléte szakít a hagyományos, központosított térrel és áthidalja a távolságokat, egyfajta virtuális portálként töri meg a tér folytonosságát – de csak a főszereplő számára. Ez önmagában csupán a tér mediatizált jellege kapcsán lehet érdekes, ám a folytonossággal való szakítás más értelemben is témába vág. Manovich épp így jellemzi az új média, azon belül is a videójátékok tereit:

nem reálisak, halmazszerűek, amik külön objektum-rendszerekként léteznek, és nincs köztük fizikai összeköttetés, azaz valódi átjárás. (A televízió közvetítő szerepe sem megfogható tér-áthidalás, inkább a videójátékokban gyakori teleportációs ugrást idézi.) Hasonló a helyzet a *Meteo* világában is: önmagukban álló, jellegzetes térszervezetű beszélhetünk, melyek közt lehetetlen felfedezni valós fizikai, térbeli viszonyt. A sötét, beazonosíthatatlan alagutakban kocsizás után a templomnál, a piacon vagy a szórakozóhelynél lyukadunk ki. Ahogy a *Doomban* (1993) az egyes szintek, illetve termek teljesen külön állnak, úgy a *Meteo* is egy-egy (mellék) küldetésre szánt helyszínt vonultat fel. A térkép előbbre való, a helyszínek pedig feltérképezhetetlenek. Érdekes az is, hogy a főbb karaktereket leszámítva a szereplők nem járnak át egyik helyről a másikra, nem hagyják el saját térszervezetüket. A piacon felbukkanó gengszterfőnök csak a vásárcsarnok „pályavégi főgonoszaként” („boss”) fenyegetőzik, de helyhez van kötve, nem tűnik fel máshol.

„Egy komputeren belül történik?”

(Monory Mész András: *Meteo* – Varga Zoltán, Eperjes Károly, Kistamás László)





Mindezekből következik, hogy a karakterek motivációi és tettei helyett sokkal inkább az egyes terek, helyszínek és azok bejárása hajtja előre a cselekményt, mely ezáltal gyenge kohézióval rendelkezik, és epizodikus szerkezetre épül. Még pontosabban: egy-egy epizód egy-egy helyszín beutazásának feleltethető meg; e helyszínekre pedig elhagyásuk után szinte sosem térünk vissza (kivévelt képez Eckermann lakása). A piac, a meteorológiai intézet, a templom, a szórakozóhely mind csak egyszer jelenik meg, és egyetlen jelenetsort foglal magába. A videójátékokban a szintek ugyanígy egymásra épülnek, ha az egyik pályával végzett a játékos, oda többet nem kell visszatérnie. Ezek megint csak a manovichi koncepcióhoz állnak közel, mely szerint az új média alapeleme a térben való navigálás és annak feltárása (ez a játékoknál a leglátványosabb). Ahogy írja: „[A] beutazható tér kulcsfontosságú forma az új médiában. [...] A tér, most először, médiumtípusává válik.”

MODULÁRIS DISZTÓPIA

Mint megállapítottuk, a narratíva gyakorlatilag hiányzik: nehezen követhető, kauzális logikát nélkülöző, epizodikus „történet” rajzolódnak ki, könnyedén befogadható dramaturgiai ív nélkül. Inkább „objektumok és helyek” gyűjteményéről beszélhetünk. A *Meteo* mesterkélt, disztópikus világát elnézve is felmerülhet bennünk Manovich néhány újmedi-

„Integrálják a számítógépet a történetbe”

(Kovácsi János: Megfelelő ember kényes feladatára – Bogusław Linda)

át definiáló alapelve. Azon túl, hogy a tárgyi világ és az ikonográfia mindent túlharsova igyekszik a néző tudtára adni saját megszerkesztettségét, megidézi a digitális kultúra moduláris, variábilis és átkódolható mivoltát. A látványvilág mintha az emberi kultúra alkotóelemeinek végtelen adatbázisából lett volna generálva, így össze nem illő komponensek mégis megférhetnek egymás mellett. A vizualitás szintjén egy western-hős és egy II. világháborús amerikai pilóta furikázik szovjet gyártású Csajkában, hogy egy gótikus ikonfestményt jó pénzért eladjon, közben a neonfényben úszó vásárcsarnokban belefutnak néhány negyvenes éveket idéző gengszterfigurába. A variációk hasonló randomizációs garnitúrját nyújtja Ecker kaotikus lakása (ahol különböző korszakok technológiai sorakoznak), illetve „elektronikus álmái”, vagy az összképből talán legjobban kilógó lóverseny jelenléte is. Ez az a jelleg, ami a film időbeliségének kényszeres meghatározását váltja ki az elemzőkből. Azonban itt nem csak történelmi korszakok, de tömegkulturális műfajok és művészettörténeti stílusjegyek is elegyednek egymással.

Még jelentősebb talán a felsorolt elemek pszeudo-jellege. Berlioz külseje egy revolverhóst idéz, de mégis nehéz lenne őt elképzelni a 19. századi vadnyugaton, ahogy Verőt is egy vadászgépben ülve, a náci Németországgal háborúzni. A Csajka bár felismerhető,

ebben a formájában talán sohasem mutatkozott a valóságban. Zsótér interjúban meséli el, hogyan változtattak az autó kinézetén; fémtisztára kőszőrűtéket, lelakoztatták és két régiségboltból szerzett fémszobrot rögzítettek a motorháztetejére. „Nem emlékszem olyan esetre, hogy a filmgyári díszletraktárból egy az egyben kiválasztottam volna egy tárgyat, mert minden konstruálva volt” – jegyzi meg a művész. Túl azon, hogy a kellékraktárra támaszkodás egy adatbázis-böngésző aktusnak feleltethető meg, a tárgyak kivétel nélküli, koncepciózus átalakításával az új média moduláris és transzkódolható jellegével éltek a készítőik – a fizikai valóságban. A két említett manovichi kategória gyakorlatilag pont az interjúba foglaltakat jelenti: semminek sincs rögzült, végleges státusza; minden átformálható, variálható, és elemekre bontható, majd újra összerakható. Nincs matéria, csak átíráható numerikus kódok. A Csajka átalakítása mintha leszámolna a tárgy anyagi eredetével is. Továbbá, Zsótér elmondása szerint Eckermann kádját „meg kellett nyújtani” a film kedvéért – mintha csak egy 3D-s modelltől beszélnének. A stáb az egyes terekbe is masszívan beavatkozott: külön megóvták a sörgyárban pusztulásra ítélt (és a látványvilágból kilógó) zöld gypetet, alufóliával „azonosíthatatlan eredetű fémes csillogást” értek el az alagútban, illetve a piaci szemétkupac összetételére is nagy gondot fordítottak.

Összességében elmondható, hogy a posztmodernhez köthető új érzékenység, és új narrativitás kategóriákon túl adatbázis- és új média-elméletek is hasznosnak bizonyulhatnak a nyolcvanas évek magyar filmtermés egyes darbjait elnézve. Fontos megemlíteni, hogy Manovich szintén a posztmodern „állapot” kulturális formáiról értekezik, csupán a (nagy) narratívák feltöredezését és az új típusú valóságpercepciókat kifejezetten az új technológia belső természetéből, nevezetesen az adatbázis-formából (mint „új szimbolikus formából”) eredezteti. Így azt mondhatjuk, e megközelítés nem tér el gyökeresen a már meglévő értelmezésektől, csak egyfajta kiegészítésként és átfogalmazásként szolgál, valamint beemel a diskurzusbba egy eddig elhanyagolt tényezőt, a számítógép és a videójáték (hazai) kultúrát megtermékenyítő hatását. •

BÓDY GÁBOR: EGYBEGYÚJTOTT FILMMŰVÉSZETI ÍRÁSOK 3.

Utópikus energia

TÖRÖK ERVIN

BÓDY RENDEZŐKÉNT ÉS TEORETIKUSKÉNT ELSŐK KÖZÖTT FIGYELT FEL KÖZÉP-EURÓPÁBAN A MOZGÓKÉP FORRADALMI VÁLTOZÁSAIRA.

A Bódy Gábor életművét gondozó kritikai kiadás, az *Egybegyűjtött filmművészeti írások* utolsó, harmadik kötete az MMA kiadónál jelent meg (az első kötet még az Akadémiai kiadónál). A harmadik kötetet Peternák Miklós szerkesztette; a sorozat valamennyi darabja könyvként is lenyűgöző; íráskép, grafikai kivitelezés, képszoveg kapcsolatok szempontjából a harmadik kötet mintha ingadozna a kritikai kiadás hagyományosabb célkitűzései és az önálló intermediális alkotás státusza között.

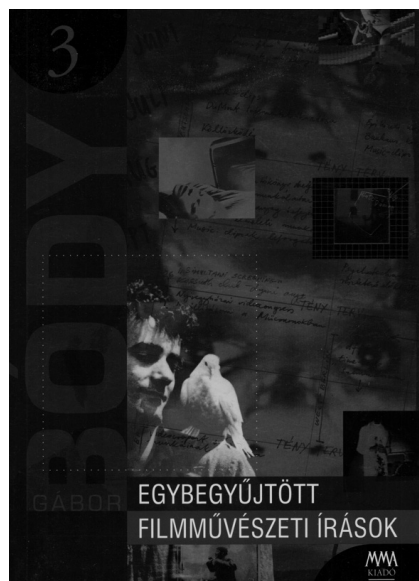
Ahogy azt Peternák a kötetzáró szerkesztői jegyzetekben említi, a sorozatcím csalóka lehet: ugyanis a harmadik kötet nem a hagyományos értelemben vett filmre, hanem a számítógépes és elektronikus képalkotásra, a videóra és a televízióra koncentrál. Másrészt a kötetben közölt írások csak egy része teoretikus jellegű; a kötet nagyobb részét Bódy videómunkáinak és tervezeteinek leírásai teszik ki.

Bódy Gábor esetében különösen félrevezető lehet elmélet és (művészeti) gyakorlat szembeállítás. Bódy amiatt is teljességgel atipikus jelensége a 70-es, 80-as évek magyarországi szcénájának, hogy elméleti szakemberként, kinematográfusként („Filmrendező vagyok – írja a *Videó és film* című írásában –, de lehet, hogy tíz év múlva videorendezőnek fognak nevezni. Mondjuk úgy idegen szóval, hogy kinematográfus vagyok, azaz képíró, és a képírást foglalkozásszerűen próbálok üzni.”), művészetközvetítőként és intézményszervezőként is jelentőset alkotott. Munkásságának sokszínűsége olyan alkotókéval állítható párhuzamba, mint Pier Paolo Pasolini, vagy (ha képfogalmaink történeti-mediális

meghatározottságára való éles figyelmet tekintjük a kályhának, akkor) Victor Burgin. Bódy mondhatni filozófiai szigorral bontja ki korszakos tanulmányaiiban (különösen az első kötetben publikált *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában*) a film mint nyelv, mint jelentésstruktúra és mint jelentéstulajdonítási folyamat kérdését. Annak ellenére, hogy a filmes szemiotika vonzereje megkopott, fejtegetései – például a szeriális szerkesztés kérdéséről – azért hatnak maig vizionárius erővel, mert átfogóak, elegánsak és ugyanakkor elég általánosak ahhoz, hogy egy nem szemiotikai keretrendszerbe is áthelyezhető legyenek (például David Bordwell jóval később forgalomba hozott „parametrikus elbeszélése” minden további nélkül tekinthető Bódy szerialis-fogalma egyik applikációjának).

A 3. kötet, amely alkotói korszakának második felére koncentrál, durván a 70-es évek legvégétől 1985-ös haláláig, Bódyra mint mediakutatóra és kinematográfusra tekint, akinek a technikai és művészeti kísérletei a film lehetőségeinek kiterjesztései és a mediális környezet változási irányainak vizionárius előrejelzései. A harmadik kötet azon van, hogy néhány szempontból újrasulyozza az első kötet keretét.

Van olyan elképzelés forgalomban, amely szerint Bódy a *Nárcisz és Psyché* leforgatása után radikálisan váltott, és valami egészen új, a videó felé fordult – magyarul, hogy Bódy egész pályáját az ilyen jelentős szakítások határozzák meg. A kötet azonban mintha gyengítené ezt az elképzelést, vagy legalábbis egymás után helyezve a vele készült interjúkat, leadott terveit és előadásait, mintha Bódy kevésbé lenne elfoglal-



va a szakítással és a rendszerből (adott esetben a filmkészítés intézményéből) való kilépéssel. Nem úgy tűnik, hogy a médiumokkal való kísérletezését az ellenállás pátozsa hajtja, hanem az autonóm felfedezés őszinte kíváncsisága. A képek számítógépes tárolhatósága, lehívhatósága, a képekhez való valós idejű hozzáférés, kép és hang egyidejű kezelhetősége, valamint a videó – ahogy ezt különösen hangsúlyozza – intimitásában Bódy nem egy egészen új társadalmi és művészeti gyakorlatot ünnepel, hanem (az általa idézett Gene Youngblood kifejezésével élve) a videóban a film (totális) kiterjesztését. A Peternák szerkesztette kötet törekvése, hogy kirajzolja azt a szellemi teret vagy útvonalat, ahogy Bódy életpályáján végbemege ez a mediális fordulat. Ha Bódy szemiotikai tanulmányai felzárkózást jelentettek egy kurrensnek számító, a modernista, avantgárd művészeti gyakorlatokkal szövetséget alkotó szemlélethez, az a mediális fordulat, amelyet Bódy nyelvében, kérdéseiben megfigyelhetünk, valami olyan kezdeményezés, melynek nemhogy Magyarországon, de Nyugat-Európában sincs ekkor bejáratott fogalmi kerete.

Bódy médiaelméleti írásai (még csak nem is rendszertelenül) felvetnek egy egész sor új fogalmat és kérdést, amelyek aztán a posztmodern kulturális környezet 90-es évekbeli kezelésekor megkerülhetetlenné válnak. Ilyen például az „új narrativitás” fogalma; a videókép „intimitásának” kérdé-

se, amelyet csak részben magyaráz a filmkép és a videokép, azaz a fotokémiai és az elektronikus jelrögzítés technikai jellege. Bódy arra utal, hogy a képértésünk ontológiája változik meg. A „képek személyes kisajátításának”, „újra-artikulációjának” a mai vizuális kultúrából ismerős kérdését, az „egyetemes tárolási szisztéma” (amit ma központi szervernek hívunk) problémáját és még sok egyéb kérdést feltesz, amelyek a jelenből visszanezve pontos prognózisoknak bizonyulnak. Lenyűgöző, hogy Bódy médiaelméleti kérdései mennyire rendszeresek és összetett voltak, ráadásul megállapításai nemcsak a jelenből való visszatekintés perspektívájából lényegesek. Vagyis Bódy vizsgálatait nem érdemes a tisztán technikai értelemben vett médium-környezet megváltozására vonatkozó prognózisai felől értékelni. Legalább annyira fontos, hogy ez nála szorosan összekapcsolódik a művészetre törekvéssel. A videó lehetősége új társadalmi használati formái (melyeket mindig áthatnak utópikus elvárások) nagyobb alkotási szabadságot és kötetlenséget adnak, va-

lamint megteremtik a hozzáférés és az újra-fogalmazás újszerű intimitásait. Bódy szerint „ez által csatlakozik a kinematográfia vagy videográfia a kultúra egészébe, az összes többi, nagy, létező, kultúr-érdeklődési körhöz. Ahogy a fotográfáról [mondják] Walter Benjamin óta [...], hogy a többi művészet is megváltozik attól, hogy van, tehát nem azt kell kérdezni, hogy mi a videó – ahogy annak idején sem az volt az érdekes, hogy mi a fotográfia –, hanem hogy az összes többi művészet megváltozott a fotográfia óta, és a videónál is ez a helyzet.” (*Beszélgetés Bódy Gáborral*, 66. o.)

Bódynál a videóval foglalatosság a művészeti formák és ágak radikális időbeliségével kapcsolódik össze: „A művészeti szituáció elválaszthatatlan valamilyen kultikus helyzettől. [...] egyáltalán nincs az sem előírva, hogy a filmnek mint médiumnak léteznie kell, és örökké lesz. Az sincs megtiltva, hogy ne támadjon fel, és ne érjen meg nagy korszakokat bizonyos helyeken [...]”. Egy másik helyütt médium, kultikus helyzet és művészet összekapcsolódását esztétikai jelenség és észlelés („aisthesis”) etimo-

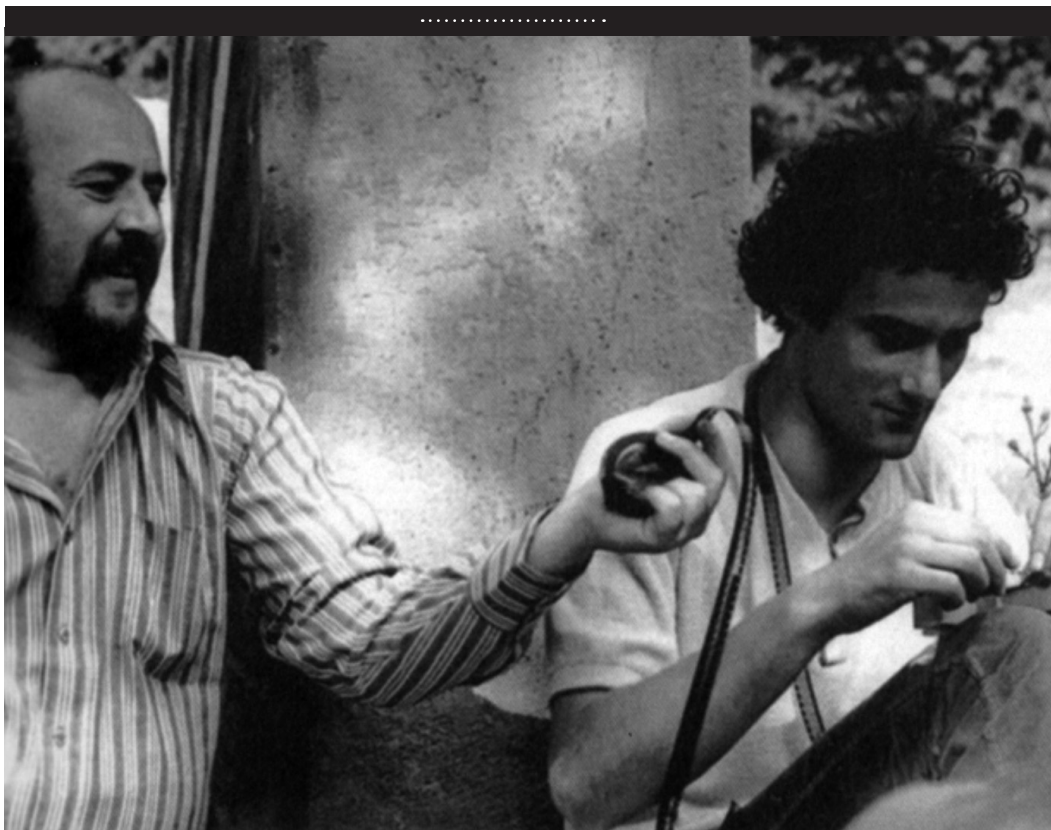
lógiaileg rögzített összefonódásaként mutatja be. Röviden, Bódy a médiumok és a KÉP kérdésének ugyanolyan átfogó jelleggel fogott neki, ahogy korábban filmnyelvi kérdéseket boncolgatott, és talán túlzás nélkül állítható, hogy ez a kötet arról tesz tanúbizonyosságot, hogy mind művészeti, mind elméleti szempontból ezen a téren az összeurópai szcéna legizgalmasabb alkotói közé tartozott.

A könyv nagyobbik részét Bódy Gábor videómunkái, szöveggöngyövei és a videókból vett képkivágatok eredeti kollázsa adja (személyes kedvencem a *Vagy-vagy a kínai negyedben*): a kötet nagyon erős impulzust adhat Bódy ezirányú munkássága recepciójához. Legalább ilyen fontos továbbá az *INFERMENTAL*, a Bódy ötletéből előálló és 11 számot megért, első nemzetközi videóművészeti magazinhoz kapcsolódó anyagok egybegyűjtése. Bódy és alkotói közössége kisebb alkotói műhelyek egybefogásával nemzetközi alkotói és terjesztési hálózatot épít; személye nemcsak a magyar alternatív nyilvánosság egyik legfontosabb csomópontja, hanem a legnagyobb természetességgel válik a független alkotói közösségek nemzetközi hálózatának kezdeményezőjévé.

Talán azért tartom az *Egybegyűjtött filmművészeti írásai*-sorozat közül ezt a kötetet a legszemélyesebbnek, mert ebből sugárzik át a leginkább Bódy intellektuális, művészeti és személyes alkata, ahogy nagyon is pragmatikus, technikai, szervezési, intézményi kérdésekre visszafordít elméleti kérdéseket, felnyitva azokat lehetőségeik előtt. Bódy olyan természetességgel közvetít a nyugat-német egyetemi világ, a kísérleti videóművészet, a mediális kísérletezés, a magyar alternatív nyilvánosság között, mintha ez teljesen magától értetődő lenne, mintha sem intézményes keretek, sem információhiány, sem semmiféle határ nem tudná szétválasztani azt, ami eredendően összetartozik. Nehéz Bódyt érteni az egész alkotását átható utópikus energia nélkül. És ebben nagyon sokat segít a Peternák Miklós szerkesztette kötet.

„A felfedezés őszinte kíváncsisága hajtja”

(Erdély Miklós és Bódy Gábor, Balatonboglár, 1972)



GULYÁS JÁNOS FELVÉTELE

MMA KIADÓ, 2021.

NOIRTÓL COENIG

SHAKESPEARE-BŰNFILMEK
FÖLDVÁRY KINGA

A LEGÚJABB MACBETH-FILM A NOIRTÓL ELSŐSORBAN HATÁSOS VIZUALITÁSÁT
ÉS A NYOMASZTÓ TERET BÖRTÖNKÉNT MEGÉLŐ, BOMLÓ ELMÉJŰ HŐST KÖLCSÖNZI.



Joel Coen filmje, a *Macbeth tragédiája* 2021 őszén debütált a New Yorki Filmfesztiválon, és bár a film a hazai mozikban egyelőre nem látható, januárban megjelent az Apple TV+ kínálatában. Ez volt az első film a rendező pályafutása során, melynek készítésében öccse, Ethan Coen nem vett részt, így ezúttal a forgatókönyv és a rendezés is az idősebb Coen testvér munkája. A Denzel Washington és Frances McDormand főszereplésével készült filmet nagy izgalommal várta, és lelkesen fogadta a Coen- és Shakespeare-rajongók tábora is, de a kritikai visszhang mégis arról árulkodik, hogy a film megosztotta a közönséget – részben talán épp azért, mert annyiféle elvárás övezte a film megjelenését, hogy azt nyilvánvalóan lehetetlen lett volna egyetlen filmben valóra váltani. A kritikákat olvasva úgy tűnik, leginkább Shakespeare felelős a csalódásért, talán mert mindenkinek markáns elképzelése van arról, hogy milyen módon (nem) szabad Shakespeare-szöveghez nyúlni, hogy mennyire lehet szövegű, autentikus, lázadó, költői vagy vulgáris, filmszerű, színpadias, vagy akár festményyszerű egy Shakespeare-film, sőt, arról is, hogy milyen (értsd: fenomenális, örök időkre szóló, katartikus) hatást kötelező minden egyes nézőre gyakorolnia minden egyes új Shakespeare-feldolgozásnak. Eközben viszont kevesen ismerik fel, hogy az egyik legnépszerűbb Shakespeare-tragédia bő négy száz éves előadástörténete során annyi változatban kelt már életre színpadon és filmvászonon, hogy minden elődjére nyilván egyetlen új film sem tud vagy akar a teljesség igényével reflektálni. A *Macbeth tragédiája*

filmtörténeti előzményeire visszatérve azonban érdemes végignézni, hányféle hagyomány köszön vissza a fekete-fehér vászonról, és hogy a Coen-testvérekre annyira jellemző fekete komédiáktól miért vezetett mégis többé-kevésbé egyenes út ehhez a minimalista Shakespeare-tragédiához. A Jakab-kori dráma egyébként első nyomtatott változatában, az 1623-as fólió kiadásban is *Macbeth tragédiája* címen szerepelt, bár azóta a hagyomány a címet a főszereplő nevére rövidítette – Coen viszont már ezzel a címválasztással is mutatja, hogy egyszerre kívánja forradalmi és hagyományörző módon megközelíteni a XVI. századi krónikákból Shakespeare közvetítésével ránk maradt történetet.

Egyfelől könnyen érthető, hogy a Shakespeare-i életműből miért éppen a *Macbeth* ragadta meg Coen figyelmét – a dráma klausztrófób, hétköznapi emberi helyzeteket univerzális tragédiává feszítő léghőre ismerőssé teszi a filmet a Coen-rajongók számára is. A lecsupaszított környezet látványa a Bruno Delbonnel által gyönyörűen fényképezett, egyszerre erőd- és katedráliszerű terek ellenére, vagy talán éppen azok következtében sivár és embertelen, és az emberi arc – különösen Washington és McDormand döbbenetesen plasztikus arca – elemi erővel tükrözi a lélek minden elfojtott rezdülését. Az akadémiai képarány (ami a közelmúlt filmsikerei közül a *Saul fiából* is ismerős lehet a nézőnek) különösen alkalmas keretet biztosít erre, hiszen a premier plánban fényképezett arc természetes módon uralja a képernyőt. Mind ez azért is izgalmas, mert egyébként a néző meghatározó élményét sokkal

inkább a díszletek adják, amelyek egyszerre emlékeztetnek festett színházi kulisszákra és a német expresszionista filmek világára, miközben döbbenetes technikai bravúrok, zseniális kameratechnika és különleges effektek gondoskodnak a kortárs filmélményről. Ugyanakkor nyilván érthető, hogy a film vizualitása felveti értelmezési keretként a film noir hagyományát is, hiszen a noir a Coen-testvérek életművében több remekművet is ihletett, első filmjüktől, a *Véresen egyszerűtől* kezdve a *Fargo* fehér tájba ágyazott fekete humorán át *Az ember, aki ott se volt* klasszikus noir-imitációjáig. A film noir műfajában ráadásul számos Shakespeare-inspirálta forgatókönyvet is találunk, tehát a Coen–Shakespeare–noir-trió mindenképpen izgalmas összjátékot ígér.

Shakespeare-filmet rendezni a XXI. században viszont nehéz anélkül, hogy az elmúlt bő évszázad filmes hagyományára vissza ne utaljon az új mű, és – a Coen-rajongók számára talán meglepő módon – a *Macbeth tragédiája* is sokkal inkább a klasszikus Shakespeare-művészfilmek látványvilágát és hangulatát idézi, mint a műfaji filmekét. A legnyilvánvalóbb *Macbeth*-előzmény Orson Welles 1948-as filmje, de Akira Kurosawa *Véres trónja* (1957), vagy Roman Polanski 1971-es, és Justin Kurzel 2015-ös feldolgozása ugyanígy felbukkan a kritikai párhuzamok között. Készült a drámából több televíziós változat is, 2005-ben a BBC Shakespeare-Told sorozatában Mark Brozel, 2006-ban Geoffrey Wright rendezésében, 2010-ben Rupert Goold egy korábbi színpadi feldolgozást alkalmazott televízióra, és 2018-ban Kit



„Örület minimalista díszletekkel”

(Joel Coen: *Macbeth* tragédiája – Denzel Washington és Kathryn Hunter)

Monkman elkészítette az első, teljesen zöld háttér előtt forgatott változatot is, tehát a filmttechnikai kísérletek sem kerülték el a dráma feldolgozásait. A magyar filmtörténet egyetlen *Macbeth*-adaptációja is egy technikai bravúrról híres: Tarr Béla 1982-es, szintén televízióra készült *Macbeth*-je mindössze két vágásból áll, a 62 perces film főcíme előtt 5 perce az első, a fennmaradó 57 perc pedig a második, monumentális snitt, Tarr életművének leghosszabbja (pedig a *Sátántangó* rendezőjétől ez nem kis teljesítmény). De bármennyire a Shakespeare-drámák közül kerülnek ki a filmtörténet leggyakrabban adaptált forgatókönyvei, ritka az egyszerű remake, jellemzően inkább új hangsúllyal és értelmezéssel formálja minden rendező a saját képére az öröklött klasszikus forrást. Kurosawa filmjét a japán feudalizmus korába helyezi, és a nő dráma eszköztárát is segítségül hívja a történelmi cselekmény megjelenítéséhez; Polanski a korrump hatalom ördögi körforgásáról szóló cinikus politikai drámát farag a műből, Kurzel hangsúlyosan skót tájba ágyazott drámája viszont leginkább az örületről, a főszereplő házaspár kapcsolatának drámájáról szól.

De ha a Shakespeare-filmes hagyományt a *Macbeth* feldolgozásain túl is vizsgáljuk, még több művet találunk, ami valamilyen szempontból rokonít-

ható Coen filmjével, különösen, ha a fekete-fehér, letisztult absztrakt vizualitással dolgozó művészfilmek között nézünk szét, melyek gyakran a német expresszionista film, később pedig konkrétan az amerikai film noir hatását tükrözik. Laurence Olivier 1948-as *Hamletje* a döntésképtelen dán királyfi belső drámáját a noir jellegzetes tereibe helyezi, ahol ugyanolyan meredek lépcsősorok, sűrűn gomolygó köd és labirintus-szerű szűk folyosók erősítik a nézőben a csapda vízióját, mint amiket Coen filmjében is látunk. Olivier *Hamletje* többek között a mélység-élesség tudatos használatával éri el hatását, bár ennek valódi mestere Welles volt, és ezt a technikát látjuk felbukkanni a *Macbeth tragédiája* képkockáin is, ahol az egymás mögé rendezett, szinte kétdimenziósnak tűnő terek néha mégis hihetetlen mélység érzetét képesek létrehozni. Olivier Shakespeare-adaptációja egyébként éppen Welles *Macbethje* elől vitte el a Velencei Filmfesztivál nagydíját, és a kritikusok kedvezőtlen összehasonlítása miatt Welles vissza is vonta filmjét a versenyből.

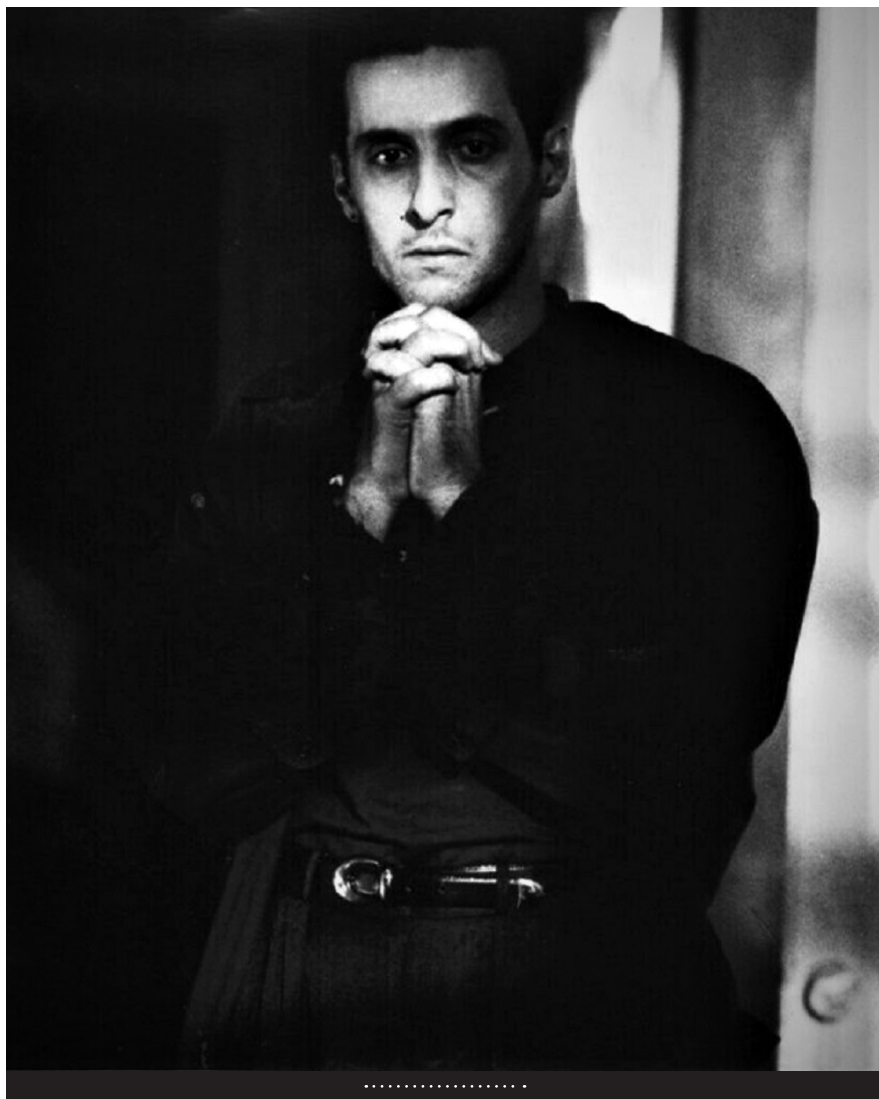
Joel Coen *Macbeth*-jét látva szinte az az érzésünk támad, mintha Welles filmjét Olivier díszletei között forgatták volna le, de ugyanígy visszaköszön a képsorokon Peter Brook *Lear királya* (1971), elsősorban annak lecsupaszí-

tott vizualitása, a monolitikus kőszlopok és gigantikus díszletek között játszódó, prehistorikus dráma nyers ereje. (Coen egyébként egy rövid jelenet erejéig idéz is a *Lear királyból*: a pusztában álló romos házikóban megbújó öregember – akit ugyanúgy Kathryn Hunter alakít, mint a vészbanynyákat – Lear bolondjának nótáját dúdolja, mielőtt beszámol a királygyilkosság apokaliptikus éjszakájáról.) Brook filmjéhez hasonlóan monumentális alkotás a klasszikus nagytragédiák adaptációi között az orosz Grigorij Kozincev két fekete-fehér Shakespeare-filmje, a *Hamlet* (1964) és a *Lear király* (1970), bár Kozincev mindkét filmje erős társadalmi-politikai jelentést is ad a cselekménynek, az elnyomó hatalom által kisémmizett alattvalók nyomorának ábrázolásával. Coent viszont szemléltetést sokkal inkább a pszichológiai dráma érdekli, méghozzá nem is elsősorban az emberi kapcsolatok misztériuma, hanem a bűnös lelkiismeretébe zárt egyén végtelen magánya és elszigeteltsége.

A lelki terhei alatt megbomló férfielme és hasadó személyiségek vizuálisan is felkavaró, jellegzetesen sötét tónusokkal ábrázolt filmes műfaja azonban mégiscsak a film noir, melynek irodalmi kapcsolatai vitathatatlanok, de a klasszikus noir forgatókönyvek forrása jellemzően nem Shakespeare, hanem sokkal inkább a kortárs nagyvárosi bűnügyi történetek, szorongással teli pszichológiai drámák, sötét románcok ponyvairodalma volt – a Shakespeare-nek tulajdonítható témák és narratív elemek azonban ezekbe a kortárs történetekbe is beférköztek. Izgalmas példája a szinte kibogozhatatlan irodalmi eredetnek Joseph L. Mankiewicz *House of Strangers* című 1949-es film noirja, melyet a Shakespeare-filmes szakirodalom rendszerint a *Lear király* adaptációjaként említ, hiszen főhőse egy bankbirodalmát fiai között felosztó zsarnoki apa, aki mellett a bajban végül csak legkisebb gyermeke áll ki, a börtönbüntetést is vállalva apja helyett, így a film könnyen értelmezhető a népmesei gyökerekből Shakespeare drámája nyomán ismertté vált történet variációjaként. Ráadásul Mankiewicz filmjére utal vissza több, még nyilvánvalóbban shakespeare-i motívumokkal operáló film, köztük Edward Dmytryk 1954-es

A *kettétört lándzsa* című westernje, vagy még később *The Last Patriarch* (1956), és *A nagy mutatvány* (1961). Ha jobban megnézzük, a valódi kapcsolat a filmek között egyfelől irodalmi forrásuk, Jerome Weidman *I'll Never Go There Any More* című 1941-es ponyvaregénye, ennek cselekményéből egy mellékszálát kiragadva készítette ugyanaz a Philip Yordan Mankiewicz, Dmytryk és Allen filmjéhez is az adaptált forgatókönyvet – a Shakespeare-asszociáció pedig talán retrospektív módon született, a családfő és széthúzó gyermekei közötti archetipikus konfliktust először Dmytryk filmjében hasonlította a *Lear király*hoz a kritika.

De nem mindig kell ilyen mélyre ásni a noir filmek shakespeare-i eredete után nyomozva, hiszen már a klasszikus noir korszakban is találunk példát olyan Shakespeare-adaptációra, amely emelt fővel vállalja adaptáció-voltát, bár a drámai szöveg helyett kortárs dialógust használ, és cselekményét is egy amerikai nagyváros sötét utcáira helyezi. Az egyik első, kevésbé ismert, bár sok szempontból izgalmas alkotás a szegénysori PRC stúdióban készült *Strange Illusion* (1945), Edgar G. Ulmer filmje, melyen egyértelműen felismerhető a *Hamlet* hatása. A cselekmény is erről árulkodik: apja halála után egyetemi tanulmányairól hazaérkező fiatalember felfigyel anyja új udvarlójának gyanús viselkedésére, aki válaszul a kriminálpszichológia iránt érdeklődő fiatalembert mondvacsinált ürüggyel szanatóriumba küldi. A kételkedő ifjú, a felborult világrend, a bezártság és a bosszú motívuma, végül a bűncselekmény és a nyomozás is mind helyet kap a nyilvánvalóan futószalagon készült, de mégis méltatlanul elfeledett filmben. George Cukor alig néhány évvel később, 1947-ben viszont két Oscart és számos más elismerést is szerzett *Kettős élet* (*A Double Life*) című drámájával, mely az *Othello* konfliktusát adaptálja színházi környezetbe. A színpadon és színpalak mögött játszódó ún. tükörfilm alaphelyzete ismerős: a színészek jelleme és cselekedetei egyre inkább az általuk játszott szerepekre kezdenek hasonlítani, és a film vége Othello történetéhez méltó tragédiába torkollik. A film a nagyvárosi éjszakában bolyongó főhóst követve a noir jellegzetes ferde kameraállása-



ival láttatja a karakter egyensúlyt veszített belső világát, és a kiútnélküliség, a csapdába sodródó férfi hős szintén a noirból jól ismert elemeket ad hozzá a Shakespeare-ihlette történethez.

Mindkét filmben fontos szerepet kap a bűntény és a nyomozás motívuma, de ugyanígy tobzódik a pszichológiai elemekben, a noir lélektani kérdéseire pedig nyilvánvalóan a *Macbeth* is tud rezonálni. A férjét bűnre csábító, majd a bűntudatba beleőrülő Lady Macbeth a femme fatale tökéletes előképe, de a rémálomszerű víziókat idéző vészbanyák, a felemelkedés csábítása és az erkölcsös élet biztonsága között vívódó főhős mind tökéletes noirelem lehet. A *Macbeth* azonban talán meglepő módon nem a klasszikus noir, hanem inkább a gengszter műfaj-

„Félúton Fargo és Skócia között”
(William Reilly:
Érinthetetlenek
– John Torturro)

ban inspirált több alkotót is a háború utáni évtizedekben. A *Joe Macbeth* (1955), és ennek 1990-es remake-je, az *Érinthetetlenek* (1990) a klasszikus gengszter-sémát alkalmazza,

amikor az olasz maffia kontextusába helyezi a skót tragédiát, kihasználva az olasz kisebbséggel kapcsolatos számos keresztapa-sztereotípiát, a gengszter-becsületért ölni képes bűnöző-családot, és a vallásosságot babonával kombináló hitvilágot. Az *Érinthetetlenek* egyébként a maffiafilmek *annus mirabilis*ének számító 1990-ben jött ki, amikor a *Keresztapa 3*, a *Nagymenők*, a *New York királya* és *A pokol konyhája* mellett a Coen-testvérek saját gengszterfilmje, *A halál keresztútján* is a mozikba került. De a Coen-életmű műfaji hibridjeihez hasonló Shakespeare-adaptációt is ta-

lálunk, akár Aki Kaurismäki noir-*Hamletje*, a *Hamlet, az üzletember* (*Hamlet liikemaailmassa*, 1987), vagy Billy Morrisette 2001-es *Scotland, PA* című zseniális fekete komédiájában.

A noir, bár az 1940-es évek Amerikájának egzisztenciális és társadalmi váltsága a múlté, a mai napig nyomot hagy a filmművészetben, és akár stílusjegyei, akár kedvelt témái, de a klasszikus noir hangulata is időről időre felbukkan a kortárs filmekben. 2012-ben Joss Whedon például nem egy tragédiát, hanem a *Sok hűhó semmiért* című Shakespeare-vígjátékot forgatta le mindössze tizenkét nap alatt fekete-fehérben, az alacsony költségvetéshez illő minimalista dizájnnal (a forgatási helyszín a rendező saját kaliforniai háza volt). Bármilyen meglepő elsőre a komédia és a noir vizualitás ilyen párosítása, a végeredmény gondolatébresztő, egységes egész, amiben a monokróm és a sötétebb tónusok kiválóan alkalmasak arra, hogy a darabban rejülő sötétebb motívumokat felszínre hozza. A film ugyan nem volt átütő siker, de fesztiválok pozitív volt a kritikai visszhangja – a Shakespeare-filmek egyébként is nagyon ritkán jövedelmező vállalkozások, inkább kulturális presztízsük miatt csábítják továbbra is a rendezőket. Whedon filmjének is talán ez lett a vesztesége, mivel az eredeti Shakespeare-szöveg, különösen a monológok használata a filmszerűség ellen dolgozik, és a kortárs díszletek között nem tudott természetes nyelvként hatni, eközben pedig a filmet egy jóval szűkebb réteg számára élvezhető, afféle elit csemegeként definiálta, miközben a noir hangulatteremtő ereje talán szélesebb közönséget is meg tudott volna szólítani. Coen *Macbeth*-je szintén a Shakespeare-szöveget használja, bár erősen megvágva, de a realizmus látszatát sem keltő, színpadias díszletek között sokkal inkább tud természetes párbeszédként hatni a négy száz éves szöveg (de ezen a téren nyilván a klasszikus színházi háttérrel rendelkező színészek érdemei sem elhanyagolhatók).

Ha már a színészi játékról teszünk említést, akkor arra is tökéletes példa a film, milyen mértékben tud építeni, de legalábbis rezonálni egy szerep a színész korábbi alakításaira. Lady Macbeth személyében a brutalitástól sem visszariadó nő alakja nem csupán a noir vagy a gengszterfilmek sajátja, hanem a Coen-testvérek korábbi filmjeiben is bőven találunk ilyen

karakterekre példát, nem ritkán ugyanannak a Frances McDormandnak alakításában, akire Lady Macbeth szerepét osztotta a rendező. McDormand nem a gengszter-noir hagyományban fogant filmek drámaian nőies femme fatale-ja, hanem férfiakat is megszegyenítő módon erős és elszánt, ha kell, kegyetlen uralkodó – márpedig ezek a jelzők nem idegenek a *Három óriásplakát*, vagy a *Nomádok földjén* szinte csúnyaságig férfias, és gyakran kíméletlen, bosszúvágytól vagy igazságérzettől fűtött főszereplőtől, de még a *Fargo* mosolygós seriffje sem nőies bájával csábította el a nézőt. Ahogy McDormand a 2018-as BAFTA-díjátadón fogalmazott ikonikussá vált korábbi szerepeiről: „ki gondolta volna, hogy Marge Gunderson felnő, és Mildred Hayes lesz belőle” – alig néhány év múlva pedig Lady Macbeth, tehetjük hozzá – McDormand Lady Macbeth-je mintha egyenes következménye volna az életmű előző darabjainak.

Mellette Denzel Washington Macbeth-je halk baritonjával pedig tökéletesen megidézi azt a férfit, akinek természetében „túlteng az emberi jószág langy teje”, így nem véletlen, hogy ideális partnere a brutalitásig nőietlen, férjét is gyilkosságba csábító végzet aszszonya. Több kritika is megjegyzi, hogy Washington és McDormand erősen korosodó Macbeth-pár, mivel az előadói hagyomány általában fiatalabb színészekre osztja a főszerepeket, olykor épp újszülött vagy fiatal gyermeküket gyászoló szülőként ábrázolva őket. Pedig Macbeth és felesége tragédiája talán még inkább érthető az érettebb színészekkel: a királygyilkosság éppen azért öncélú és értelmetlen, mert már életkorukból adódóan sem lehet gyermekük, így nincs kire hagyniuk az ebül szerzett trónt – tettük egyetlen következménye a lemoshatatlan büntudat. Ahogy McDormand Ladyje a filmben fokozatosan elveszti uralmát a külvilág és saját lelki világá felett, úgy tör ki Washington Macbeth-figurájából a kontrollt vesztett, elmebeteg zsarnok, és a korai jelenetek intim harmóniája után a páros egysége menthetetlenül megbomlik. A már említett Kathryn Hunter pedig hol egy, hol három vészbányát alakít, aki akrobatikus mozgásával néha varjúra emlékeztető ember-állat hibriddé válik, majd madárként, sőt, madárrajként száll tova a gomolygó ködbe – nehéz eldönteni, melyik formában borzongatóbb.

A Coen-életműben ritka a nem kortárs környezetbe helyezett cselekmény, a *Macbeth* azonban a középkori cselekményt végtelenül letisztult, színházi díszletre emlékeztető, kortalan és bármilyen tér-idő-asszociációt nélkülöző helyszíneivel, kristálytisza fényképezésével, és az emberarc rezdüléseiben játszódó pszichológiai dráma közvetlen megszólító erejével maradéktalanul ellensúlyozza. Nyilván már a *Fargo* is megmutatta, hogy a fehér árnyalataival milyen érzékenyen tud bánni a rendező, aki itt sem fukarkodik a monokróm környezet, a fehér, fekete és szürke gazdag jelentésárnyalataival és számtalan asszociációjával. Ahogy az előzőekben is láttuk, a *Macbeth tragédiája* a noirtól elsősorban a színvilágát, vizualitását, a nyomasztó teret klausztrófób börtönként megélő, bomló elméjű hőst kölcsönzi, a nyomozás thriller-vonala azonban tökéletesen hiányzik. Ez a dráma nem bűnügyi, hanem büntudat- és bűnhődés-történet, a Coen-életműhöz mégis szervesen illeszkedik, nem kis mértékben Carter Burwell zenéje, és még inkább Bruno Delbonnel máris számos díjjal kitüntetett – és talán Oscar-várományos – kameramunkája révén. Látvány és hang egyaránt szimbolikus: a víz- és vércseppek hangja az elmében ugyanolyan dübörgéssé erősödik, mint amivel a gyilkosság felé tartó Macbeth léptei zengenek, vagy a kapun dörömbölő kéz, ami a gyilkos képzeletében a halottat is felébreszteni. Élet és halál univerzális szimbólumai így kapcsolódnak egymásba kép, hang és cselekmény egységében. A díszletek textúrái, az épített terek geometrikus alakzatai tükröződnek a jellemzőken, a királyi palást hímzett mintázata a csillagos eget idézi, de a letisztult vonalvezetés dísztelensége is a tragédia univerzalitását erősíti a nézőben – a *Macbeth tragédiája* nem létező térben és időben, tehát itt és most, mindig és mindenütt játszódik.

MACBETH TRAGÉDIÁJA (The Tragedy of Macbeth) – amerikai, 2022. Rendezte: **Joel Coen**. Írta: **William Shakespeare** drámájából **Joel Coen**. Kép: **Bruno Delbonnel**. Zene: **Carter Burwell**. Szereplők: **Denzel Washington** (Macbeth), **Frances McDormand** (Lady Macbeth), **Alex Hassell** (Ross), **Bertie Carvel** (Banquo), **Brendan Gleeson** (Duncan), **Kathryn Hunter** (Banyák). Gyártó: **IAC Films / A24**. Forgalmazó: **Apple TV+**. *Feliratos*. 105 perc.

SZEMFÉNYVESZTÉS

FILM/REGÉNY: RÉMÁLMOK SIKÁTORA
VARRÓ ATTILA

WILLIAM L. GRESHAM FORMABONTÓ NOIR-KLASSZIKUSA A GUILLERMO DEL TORO
ADAPTÁCIÓBAN KÉTSZERES BÚCSÚVÁ VÁLIK A SZERZŐISÉGTŐL.



Ha a Cirkusz ezernyi szenzációs műfajélményével lassan egy évszázada a mozgóképes álomgyárak önreflektív jelképe Chaplintól Bergmanig, DeMille-től Felliniig, amely fantasztikus bűvészcsodáival lenyűgöz, merész akrobatakalandaival izgalomba hoz, bohóctréfáival megnevettet, vadállat-számaival rémületbe ejt – akkor a 30-as években népszerű filmtémává vált Vándorkarnevál ennek a pompás világnak groteszk travesztiája, ahol emberfeletti mutatóványok helyett embertelen látványosságok, csodák helyett családok várnak a publikumra. A karnevál az *exploitation film* keserű kritikája a főszórdrága, csillogó show-biznisze ellen, elvárásolt rémkastélya görbe tükröt tart a sztárok táplálta testkultusznak, az egekbe ívelő karriertörténetnek, a szebb új világról szóló ígéreteknek – olcsó üveggömbjében hazugsággá zsugorodik a hihetetlen, freak-porondjain rémálommá torzul az Amerikai Álom. Nem csoda, hogy a korabeli stúdiófilmek kezdettől negatív színben ábrázolták ezt az árnyékvilágot, a sideshow-filmek hősei kárhozatra váró antihősök voltak a *Dante's Inferno* nagyravágyó kísértetkastélyosától (aki magát a Poklot mutatja be tíz centért közönségének) a *The Mind Reader* csaló mentalistáján keresztül a *Wagons Roll At Night* öngyűlölő vurstlivervezetőjéig (aki megvetéssel szemléli saját világát és hasztalan vágyik rá, hogy cirkusszá nemesítse). A tematika máig egyetlen szerzői rendezője, Tod Browning (aki maga is karnevál-közegből került át a filmgyártásba) féltucat idevágó filmjével – köztük két remekművel, a *The Unknown* Lon Chaney-melodrámjával és a *Szörnyszülötttek* RKO-rémfilmjével – olyan mikrouniverzumnak festi meg

a *freak*-ek és *geek*-ek sötét világát, amelyben minden a megtévesztés és kihasználás körül forog. Browning hősei mindkét értelemben képmutatók, nem csupán nemes szándékokat színlelnek (mint a *The Show* nőcsábász kikiáltója, a *The Unknown* ál-segítőkész késdobálója vagy a *Miracles for Sale* gyilkos illuzionistája), de testükről is hamis képet vetítenek a külvilágnak: a dupla-hüvelykujjú rabló kartalan késdobálóként rejtőzik el a rendőrség elől (*The Unknown*), a cirkuszi törpe kisbabának álcázva fosztja ki a házakat (*The Unholy Three*), a gonosz szabadulóművész a történet felét más szereplőknek maszkírozva tölti (*Miracles for Sale*). Tod Browning száz évre előre meghatározta a hollywoodi karneválfilmek uralkodó narratíváját a *Some Call It Loving* bizarr erotikus filmjétől a *Funhouse* slasherjén át a *Gonosz lélek közeleg* Bradbury-adaptációjáig: a kizsákmányolást, másokon élősködést szolgáló professzionista hazugságok elkerülhetetlenül gazdájuk ellen fordulnak és megérdemelt bukást hoznak rájuk.

Az 1946-ban megjelent (és idén végre magyarul is kiadott) *Nightmare Alley* – majd az alig egy évre rá mozikba került filmadaptáció – egyfajta összefoglalása, betetőzése volt a klasszikus karnevál-képnek, amely szélhámos lkarosz-antihősével és velejéig korrupt világával hibátlanul illeszkedett a világháború után műfajjára izmosodott noir-tematikába. William Lindsay Gresham debütregénye messze nem az első feldolgozása a témának, és alapos tárgyszerete sem személyes élményekből, csupán másodkézből vett sztorikból és szorgos kutatómunkából fakad, a pár-száz oldalas mentalista-bukástörténet

mégis egyfajta Bibliája lett ennek a szűkös szubzsánernek, amely egyfelől enciklopédikus igénytelenséggel veszi sorra és kíméletlen következetességgel leplezi le a karneváli illúzióteremtés olcsó trükkjeit, másfelől gazdag és pontos jelképévé csiszolja a korabeli Amerikának, akárcsak Horace McCoy a maratoni táncversenyeket (*A lovakat lelővik ugye*) vagy Charles Willeford a kakasviadalokat (*Cockfighter*). Gresham regényében a világ kétféle emberből áll, manipulálókiből és manipuláltakból, legyen szó tízcentes vurstli-alvilágról vagy a fényes nagyvárosi édenkertről, amelyben ravasz átveréseinek és mohó sikervágyának köszönhetően a gondolatolvasó-kóklerek felkapott spiritiszta guruvá válhat. Stanton Carlisle „tiszteletes” felemelkedése, majd lesüllyedése ebben a kizsákmányolástáplálékklánban nem csupán precíz marxista parabola a kapitalizmus működési mechanizmusáról (Gresham a 30-as évek végétől tagja volt egy ideig a kommunista pártnak és harcolt a spanyol polgárháború Abraham Lincolnbrigádjában), de univerzális világgéppé tágul, ahol ember embernek parazitája, legyen szó pénzről, érvényesülésről, önértékelésről vagy párkapcsolatról. Az ifjú Stanton legfontosabb leckéje, amit magányos hobóként megtanul a karnevál-sátrakban, hogy a félelem révén bárkit uralni lehet: ezt az alapelvet ötvözi az emberek csodák utáni vágyával, előbb csak színpadi mentalistaként, később azonban már a holt lelkek megidézőjeként, aki szembesíti nézőit bűneikkel és katartikus megváltást kínál nekik – rejtett vetítógépeivel, fénytrükkjeivel és maszkjaival egyfajta fősodorba emelkedő szegénysori horroristaként jelenik meg.

A *Rémálmok sikátora* főhőse azonban csak másodsorban marxista szemléltető: Gresham művének legfőbb értékét az a gyomorszorító, lázas liktetésű önvallomásosság adja, amely egyaránt kiterjed a bűntörténet felszíne alatt futó személyes dráma önéletrajzi ihlettségére és a regény rendhagyó elbeszélsmódjára: a szöveg helyenként szinte szabad asszociációs tudatfolyamként rántja az olvasót egy traumatizált, öngyűlölő lélek mélyébe. Megjelenése idején a regény még páratlan hibridnek számított a korabeli bűnügyi irodalomban, mivel különleges bravúrral ötvözte a Hammett-féle *hardboiled* irodalom szikár, komoly szakmai ismeretekre való tényfeltáró prózáját (amely nyelvi gazdagságával számos új kifejezést vitt át a karnevál-argóból a köztudatba) és Cornell Woolrich paranoid „Fekete-szériájának” sötét, fojtogató szubjektivitását (aki képes volt oldalakat szánni hősei rettegésének érzékletes bemutatására). A *Rémálmok sikátora* már azelőtt a noir-irodalom *Bűn és bűnhődése* volt, hogy Jim Thompson a noir Dosztojevszkijévé vált volna: keserű társadalomkritikája mellett

Gresham saját démonai – állandó harca az alkoholizmussal, 40-es évekbeli őrödése a marxista elkötelezettség és a spiritualizmus csábítása között, a pszichoanalízis gyógyító csodájába vetett hiú reményei – is ott kísértenek Stanton nagyívű noir-történetében, amely tökéletes kört jár be az első találkozástól a végső szembesülésig a tápláléklánc legalsó tagját jelentő *geek*-kel (aki sem "gyagyás", sem "rémlény", inkább "dúvad", "bestia", a mohó ösztönén jelképe).

Ezt a bukást Greshamnél nem a szokásos „ólomból öntött álmok” okozzák, habár itt is megvan a kudarcba fült Nagy Balhé, hanem egy elfojtott, ám egyre kísértő gyermekkori trauma: a gyönyörű, előkelő Anya-istennő árulása és hűtlen távozása a családtól, aki magára hagyta a szerelmében csalódott kisfiút egy valási fanatikus apa mellett. Stanton ezt az anyát keresi a karneválban és a felső tízezerben egyaránt, hogy visszaszerezve magának helyreállítsa gyerekkorától eldeformálódott férfimivoltát: ez a torzulás teszi a lelke mélyén *geek*-é, kiszolgáltatva a kapzsiság, elismerésétség és hatalomvágy

ismerős noir-szírénjeinek. Nem véletlen, hogy a *femme fatale* ezúttal éppen egy pszichiáter, aki nem a szexen keresztül manipulálja a férfit, hanem sikeresen rátapint arra a félelemre, amelynek révén uralkodhat rajta – miként Stanton is az apakomplexusát kihasználva alácsönnyítja engedelmessé szolgáló csinos kis feleségét, Molly-t (Gresham mindkét nőalaknál jelképesen is utal pozíciójukra ebben a hierarchiában: míg a doktornő a bibliai Lilith nevet viseli az Ádámot a démonokért elhagyó első feleség után, addig Molly karneváli neve, a Mamzelle Electra nem csak a villamoszék-produkcióra, de komplexusára is vonatkozik).

A *Rémálmok sikátora* sajátossága kora zseniális noir-regényeihez képest ez a könyörtelen analízis törekvés, ahogy szerzője újra és újra beleveti magát a férfihős háborgó pszichéjébe, hogy feltárja az olvasónak, pontosan miért is bukik el: honnan az eltúlzott rettegés az üldözöktől, a feltámadt szomjúság az alkoholra, a tehetetlenség, amely zseniális mentalistából vademberré süllyeszti – és legfőképp, miből fakad a pusztító szerelem Dr. Lilith iránt, amely még az átverések és árulások után sem ereszti karmai közül.

„Isteni tehetségű művésznek adja el magát”
(Bradley Cooper)





A Gresham-regény friss hollywoodi adaptációja, amely az 1947-es film noir-feldolgozás remake-je helyett – a szerzői állítás szerint – visszatérést jelent

az irodalmi forráshoz, többek között ettől az analízistől fosztja meg az alapanyagot: Guillermo del Toro számára ez a személyes Gresham-vonás épp olyan felesleges a saját szerzői állításainak megfogalmazásához, miként Edmund Goulding ó-hollywood-i filmiparosa is könnyedén beáldozta a népszerű bűnfilm-klisé és az olcsó moralizálás közönségbarát fogásainak kedvéért (megfejelve feldolgozását egy romantikus happy enddel). A 2021-es *Rémálmok sikátora* visszaviszi a történetet a klasszikus karnevál-filmek Tod Browning-féle tanulságaihoz, az önreflektív képmutogató/rémálmogyáros motívumra összpontosítva, amely igencsak illik egy olyan álomgyári *auteur*höz, aki eddigi életművében elsősorban a rémületen és a csodákon keresztül szólította meg közönségét és vallott önmagáról. A szélhámos tiszteletes – akárcsak a *Bíborhegy* brit arisztokrataja – immár a korábbi peremhelyezett művészalteregót (Hellboy) felváltó tömegfilm nagyiparos jelképe, akit kizárólag a kezébe adott tudás minél hatékonyabb piacosítása érdekel, és Gresham hőisével szemben, bukását nem holmi lélekmélyben lapuló trauma okozza (a del Toro forgatókönyv felületes, bár többszörösen felmutatott apa-komplexusra cseréli a hűtlen anya motívumát), hanem a klasszikus tömegfilm egyik legnagyobb kliséje,

„Sem gyagyás, sem rémlény, inkább dúvad” (Tyrone Power)

amely a Goulding-adaptációt is uralja: az Isten-tévképzet. Amíg a karneváli trükköket egyszerű mentalista mutatványokra használják, az nem több bocsánatos exploitationnél, olcsó hazugságok árusításánál balekoknak – ha viszont már szellemidézéshez vetik be őket, a színpadi illuzionistából különleges adottságú látnokot alakítva, a manipulálás és kihasználás mellé olyan bűn társul, ami az Álomgyár szemében megbocsáthatatlan: az alkotót felsőbbrendű lénynek állítja be, aki az egyszerű emberek lelkébe lát és beleavatkozik életükbe, örök igazságokat és megváltást ígérve – egyszerűval művésznek.

Del Toro korai filmremekeinek hősei olyan művész-alakok voltak, akik saját vágyaikból és féleleimből csodákat teremtettek (*Cronos*, *A faun labirintusa*); a *Bíborhegy*ben már két szereplő alakjában szembekerül a traumából rémregényt párló író és a kísértetháza vérző földjét gépekkel kiszipolyozó gróf; 2021-re pedig nyoma sem marad a szereplők között pozitív művészalteregónak – a főhős mindössze olyan lélekkufár, aki isteni tehetségű művésznek adja el magát, és anynyira beleéli magát ebbe a szerepbe, hogy a tévedhetetlenség tévképzete a képességeit meghaladó vállalkozásba szédíti, amely szükségszerűen vesztét okozza. Így aztán a regény *femme fatale* alakja is egydimenzióssá, afféle noir kirakatbabává fakul izzó vágýtárgyból, eredeti nagyszabású célját (Stanton traumájának kiaknázásával saját bábja-

vá alakítani a nagy bábjátékost) holmi pitiáner bosszúra cserélve a nyilvános megszegényítésért – amelynek jelene-tét egyébként del Toro éppen úgy az 1947-es filmből vette át, mint a bukást okozó parkbéli szeánszot (keményen rációfolva arra az állításra, miszerint csak utólag nézte meg a korábbi feldolgozást). Míg Gresham kritikája egy teljes társadalmi rendszernek szólt, a friss adaptáció kisszámú szerzői adaléka főként azt a korábbi alkotói törekvést állítja pellengérré, miszerint a népszerű műfajok berkein belül is lehetséges művészi értéket teremteni. Az idei *Rémálmok sikátora* főként ezért, nem a noir bukás-narratívához való hűsége vagy a kíméletlen szociáldarwinista világlépe miatt kivételesen sötét alkotás a szerzői életműben: egyfajta felégetése annak a hídnak, amely a mind inkább blockbuster-gyárossá váló rendezőt összekötötte az eredeti, egyéni látásmódú zsánerfilmes *auteur*rel. Míg del Toro két előző filmje, ahol még elszántan ragaszkodott a személyesség csodateremtő hatalmához, olyan őselemek köré épül, amelyekhez a teremtés kapcsolódik, a *Bíborhegy* szellemidús táptalaja és a *Víz érintése* meselényeket rejtő óceánja után a *Rémálmok sikátora*t immár a pusztító tűz képsorai kísérik végig (a *Pokolfajzat 2* és a *Tűzgyűrű* üres látványopuszainak folytatásaként). Miközben a pandémia – úgy tűnik – végleg megpecsételte a kosztümös zsánerparadék és költséges szerzői produkciók sorsát a mozivásznakon (ég veled, Scorsese, Spielberg, Ridley Scott), könyörtelenül a népszerű *franchise*-okra szűkítve a palettát *Pókembertől Sikolyig*, a legújabb del Toro-film karneváli szemfényvesztése nem csak az illúziók hazugságának jelképét jelenti, de egyben annak is szomorú tanúbizonysága, hogyan szakít egy (karrierjét szem előtt tartó) rendező azzal a látásmóddal, amely évtizedeken át új fénybe tudta állítani a hagyományos zsánerkliséket.

•
RÉMÁLMOK SIKÁTORA (Nightmare Alley) – amerikai, 2021. Rendezte: **Guillermo del Toro**. Írta: **Guillermo del Toro** és **Kim Morgan**. Kép: **Dan Laustsen**. Zene: **Nathan Johnson**. Szereplők: **Bradley Cooper** (Carlisle), **Rooney Mara** (Molly), **Cate Blanchett** (Lilith), **Toni Colette** (Zeena), **Willem Dafoe** (Clem). Gyártó: **TSG Entertainment**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 150 perc.

Képregény-
legendák

VÉG NÉLKÜLI ÚT

MAX ALLAN COLLINS: ROAD TO PERDITION

BÁRÁNY BENCE

EGY VALÓS TÖRTÉNELMI MILIÓBEN JÁTSZÓDÓ KÉPREGÉNYKLASSZIKUS,
AMI LEGALÁBB AKKORA FIGYELMET ÉRDEMELNE, MINT A KULTIKUS GENGSZTERFILM.



A különféle, valós és fiktív – vagy épp a kettő ötvözeteként előálló – bűnügyi történeteket feldolgozó regényeiről ismert Max Allan Collins 1998-ban megjelent *Road to Perdition* című képregénye a médium azon kevés remekműve közé tartozik, amely közvetett módon ugyan, de hazánkban is nagy népszerűségnek örvend. Ez a közvettség abból fakad, hogy a szóban forgó *graphic novel* sztorija sokak számára elsősorban az Oscar-díjas Sam Mendes által rendezett, s a műfaján belül kultfilmnek tekintett adaptációból, *A kárhozat útja* című gengszterfilmből csenghet ismerősen. Az Al Capone vezette chicagói maffia célkeresztjébe

kerülő apa-fia páros rögzös útja azonban abban a formájában nyújtja a legteljesebb élményt, ahogyan Collins és illusztrátora, Richard Piers Rayner azt eredetileg papírra vetették.

A nagy gazdasági világválság idején játszódó *Road to Perdition* egy szigorú családapá és idősebbik fia egyszerre megindító és vérgőzös bosszútörténetét meséli el, melynek főszereplője Michael O'Sullivan, az amerikai középnyugat legrettegettebb bérgyilkosa, aki saját gyermeke kíváncsiságának következtében egyik pillanatról a másikra az Illinois állambeli Rock Island városát irányító maffia célpontjává válik. Az alvilági

körökben a Halál angyalának nevezett O'Sullivan sorsa a „nagy depresszió” egyik legsúlyosabb évének telén pecsételődik meg, amikor az ifjabb Michael szemtanúja lesz egy, az apja és annak munkaadói által elkövetett, szörnyű mészárlásnak. A Rock Island felett hatalmas hatalommal uralkodó gengszter, John Looney nem lát más kiutat a váratlanul elé gördülő problémából: meg akarja öletni fogadott fiaként szeretett „lojális katonáját”. Mindeközben Looney örült fia, az örök másodhegedűs Connor szintén kezébe veszi a mielőbbi megoldásra váró ügyet, s bár ő a kis szemtanút szeretné véglegesen elhallgattatni, a véletlenek összjátéka folytán végül az ifjabb Michael öccsét és édesanyját gyilkolja meg különös kegyetlenséggel. Apa és fia tehát menekülni kényszerül Illinois államból, ám a Halál angyala mindaddig nem nyugszik, amíg méltó módon revansot nem vett családjá kiirtásáért. O'Sullivan a megtorlásban nem igazán számíthat támogatókra – legkevésbé a Looney családdal jövedelmező üzleti kapcsolatban álló chicagói alvilág segítségére, amely szövetségnek köszönhetően a bérgyilkos likvidálásában még a hírhedt bűnvezér, Al Capone is érdekelt –, a félelmetes precizitással gyilkoló férfit azonban a rá vadászó, kisebb hadseregnyi gengszter sem képes megállítani abban, hogy célt érjen.

Függetlenül attól, hogy Max Allan Collins nem ezen mesterművével szerezte első szerzői kreditjét a képregény médiumában – lásd a jóval korábbi *Ms. Tree* című képregénysorozatot –, az alkotó mindmáig regényíróként tevékenykedik aktívabban. A termékeny életművön belül szép számban találunk bűnügyi regénysorozatokat: ebbe a kategóriába

„Korántsem mindentudó narrátor”

(Max Allan Collins: A kárhozat útja)



tartozik például az 1980-as évek óta futó *Nathan Heller*-széria, vagy a hard-boiled klasszikus *Quarry*, amelyet 2016-ban a Cinemax adaptált televíziós sorozat formájában, ám a hazánkban *Préda* címmel sugárzott, neo-noir elemekkel fűszerezett műsort a csatorna egyetlen évad után elkaszálta. Collins ezek mellett olyan hollywoodi sikerfilmek regényváltozatait jegyzi íróként, mint a *Célkeresztben*, a *Ryan közlegény megmentése* vagy az *Amerikai gengszter*, illetve ő maga is írt és rendezett nagyjátékfilmeket (pl. *Mommy*, *Mommy's Day*). Mindazonáltal a szerző munkásságában vitathatatlanul a *Road to Perdition* jelenti az igazi áttörést, melynek világhírében nem elhanyagolható az Oscar-díjjal kitüntetett filmadaptáció szerepe sem. A graphic novel címe egyébként egy magyarra lefordíthatatlan szójáték, amely egyszerre utal az angol

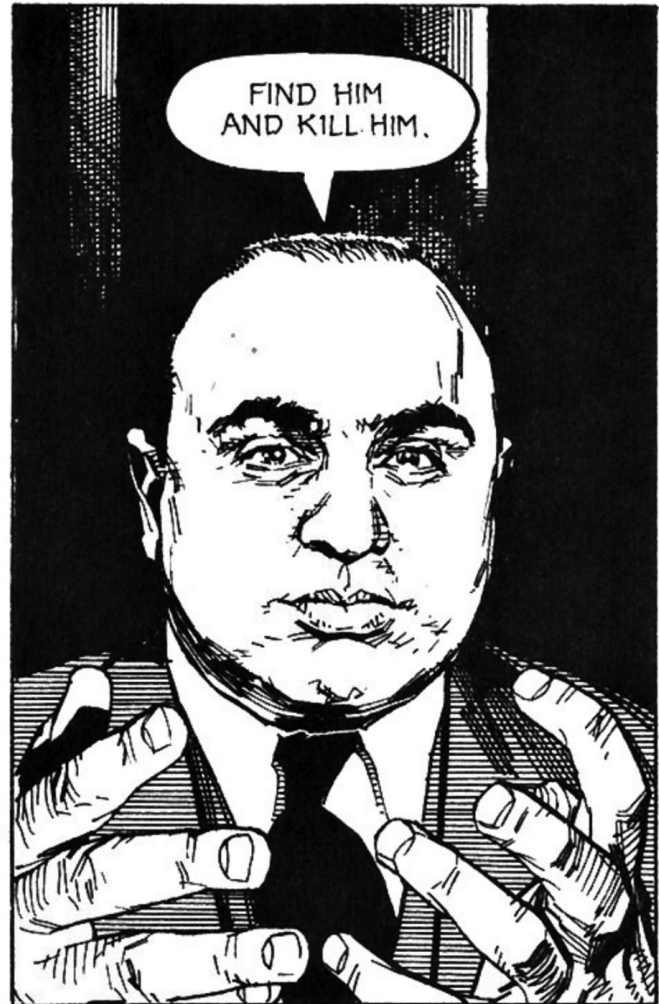
perdition [kárhozat] kifejezésre – a film-változat esetében az itthoni forgalmazó ezt részesítette előnyben –, valamint a két O'Sullivan úti céljára, a Kansas államban található – nem mellesleg kitalált – *Perdition* városára, ahol a Halál angyala biztonságba szeretné helyezni életben maradt gyermekét.

A *Road to Perdition* nagy ívű, izgalmasan szerteágazó és sodró lendületű története az ifjabb Michael O'Sullivan narrációjában, az ő felnőttkori visszaemlékezésein keresztül bontakozik ki. Ötletes szerzői fogás ugyanakkor, hogy az elbeszélő korántsem egyfajta mindentudó narrátor, aki megkérdőjelezhetetlen információkat közöl a múltból, mivel a graphic novel egyik visszatérő motívuma, amint a karakter – elsődlegesen az apját övező mítosz feltárása során – arra hivatkozik, hogy bizonyos eseményeket – amelyek al-

kalmával ő maga jellemzően nem volt jelen – pusztán a fennmaradt bűnügyi újságcikkek, beszámolók és leírások alapján képes rekonstruálni. Azok a narrátori megjegyzések, amelyek Michael saját, másodlagos forrásokból származó tudására vonatkoznak, ráadásul olyan határvonalakat ékelnek a cselekményfolyamba, melyekhez igazodván a képregényben pontosan meghatározható ütemben követik egymást a sztorit ténylegesen előremozdító történések és a brutálisan naturalisztikus akciószekvenciák.

A kendőzetlenül erőszakos akciójeleket – Richard Piers Rayner szenilis rajzai által megteremtett – dinamikája olyannyira beszippant minket, olvasókat, hogy az izgalmak szédületes tempójú fokozódásával egyre lázasabban lapozzuk egyik oldalt a másik után. A címben sugallt vallási aspektus révén viszont mélyebb mondanivaló-

„Minden sarkon a Halál leleselkedik”
(Max Allan Collins: A kárhozat útja)



val is gazdagodik ez a vértől tocsogó történet, amelynek köszönhetően az alkotás az olvasás befejeztével hosszú ideig elkísér még bennünket. Michael O'Sullivan – a látványosan pszichopata Connor Looney-val ellentétben – ugyanis nem egy hidegvérű tömeggyilkos, aki perverz élvezetet lel az emberi életek kioltásában, hanem egy mélyen hívó ír katolikus – innen a bibliai hangzású „művésznév” –, aki hűséges katonaként teljesíti ugyan a feladatait, de minden egyes gyilkossága után templomba megy, hogy gyertyát gyújtson az általa megölt emberek lelkéért, majd meggyónja bűneit. Vallásos szemléletét fiának is igyekszik átadni; ebből fakadóan tehát a kárhózat *Perdition* városába vezető útja nem csupán egy hónapokon át tartó, folyamatosan halálos veszéllyel fenyegető kocsikázás, hanem „belső”, lelki utazás is, egy vég nélküli „út”, amelyen az ifjabb Michael a jelent képező felnőttkorban – immáron a katolikus egyház kötelékében, papként – szakadatlanul halad tovább.

Vizuális szinten legalább ennyire lenyűgöző és sokrétű alkotás a *Road to Perdition*. Richard Piers Rayner bámulatosan részletgazdag, fekete-fehér rajzain a harmincas évek Amerikája egymást nem kizáró módon mutatkozik szemet gyönyörködtetően festőinek – függetlenül a „nagy depreszió” nyomorától –, visszataszítónak, valamint fenyegetőnek, ahol minden sarkon a Halál – vagy annak anygala – leselkedik az emberre. A film noir stílus karcosságát idéző képek között gyakran bukkanhatunk tiszteletteljes kalapemelésekre olyan klasszikus, szintén a bűnügyi műfajokhoz sorolható filmek előtt, mint *A harmadik ember* vagy – a képregény vallási motívumaihoz szorosabban illeszkedő – *Meggyónom* című Hitchcock-film, de a leginkább szembetűnő hommage a történet idejével azonos évben, 1931-ben bemutatott legendás gengszterfilm, *A közellenség* plakátjának konkrét felvillanása az O'Sullivan kiiktatásával eredetileg megbízott Tony Lococo által olvasott újság hátoldalán. Külön érdekesség, hogy a valós történelmi személyek megrajzolásához Rayner a gengszterekről (Al Capone, Frank Nitti) és nyomozókról (Eliot Ness szövetségi ügynök) fennmaradt fényképeket vette alapul, melynek eredményeképp

csaknem fotorealistikus ábrázolásban elevenednek meg a képregény lapjain a valóságban is létezett karakterek.

Max Allan Collins az évtizedek során összesen hat folytatást írt az alapműhöz; ebből négyet graphic novel – ezeket már más illusztrátorok közreműködésével –, kettőt pedig regény (*Road to Purgatory* és *Road to Paradise*) formájában. Az első három képregény voltaképpen felfogható egy-egy fejezeteként is – ezt az értelmezést támasztja alá, hogy a különálló, de ugyanazon időszakot felölelő alkotásokat 2004-ben egy könyvként adták ki –, amelyek a *Road to Perdition* cselekményének köztes idejéből válogatva mesélnek el újabb kalandokat a két O'Sullivan alvilág elleni háborúja kapcsán. Az *On the Road to Perdition* című sorozat kötetei (*Oasis*, *Sanctuary* és *Detour*) a chicagói maffia pénzének megszerzése céljából elkövetett bankrablásokat helyezik fókuszba, amely akciók változatosan bonyolítják tovább a bosszúra esküdött apa-fia páros egyébként sem könnyed útját. A spin-offal Collins meglepően ügyesen és szórakoztatóan lehel új életet saját alapművébe, az összképen ugyanakkor sokat ront, hogy az egyes kötetek oldalain zajló, s a főszereplők számára olykor egyenesen sorsfordítóknak bizonyuló események logikailag nehezen illeszthetők az eredeti képregénybe. Példának okáért a *Detour* címet viselő zárófejezetben Connor Looney megszökik az Al Capone jobbkezéeként ismert Frank Nitti védőőrizetéből, hogy személyesen számoljon le a Halál anygával; a csúcsponton Connor és Michael szemtől szembe kerül egymással, ám egy előre megszervezett közbeavatkozás folytán O'Sullivan várva várt megtorlása későbbre – a *Road to Perdition* végére – tolódik, az alapkönyv lapjain azonban egyetlen utalást sem találunk, ami erre az elszalasztott lehetőségére vonatkozna.

Ezidáig a 2011-ben megjelent *Return to Perdition* az utolsó graphic novel a franchise-ban, amely – szakítva a gengszterek aranykorával – az 1970-es évekbe kalauzolja az olvasót, hogy bemutassa az O'Sullivan család következő generációjának rátérését a kárhózat bűnökkel kikövezett útjára. A *Road to Perdition* cselekményének elemeire erősen építő képregényben Collins a politikai thriller műfajának bevonásával toldja meg az eredeti képletet,

ám a végeredmény még így is elbukik – legalább – két szinten. Egyfelől a sztori minden, elsőre ígéretesnek tűnő történelmi aspektusa (például a vietnami háború, a Kennedy-gyilkosság) ellenére is fárasztóan vontatott, másfelől a mind-blowing típusú(nak szánt) fordulat nem éri el kívánt hatását, mivel némileg zavaró, hogy a képregény kétharmadáig nem tudjuk, kicsoda pontosan a főhős, s hogyan kapcsolódik az ő története a korábbi *Perdition*-kötetekhez.

Sam Mendes filmrendező 2002-ben szenzációs színészi gárdát felvonultatva – a teljesség igénye nélkül említem itt Tom Hanks, Paul Newman, Daniel Craig és Jude Law nevét – adaptálta mozivászonra Collins ikonikus alkotását, jóllehet *A kárhózat útja* – bizonyos szempontból – meglehetősen szabadon kezeli alapanyagát, mivel a különbségek felsorolása nagy eséllyel egy egész cikket is kitenne. A kultikus gengszterfilm festői szépségű, noiros fény-árnyék hatásokkal operáló képi világa ugyan hűen idézi Rayner vizuális stílusát, atmoszférája viszont jóval melankolikusabb, a történetszöveg pedig érezhetően lassabb, mint a harminc-nyolcvan oldalanként kisebb tömegmészárlásba torkolló *Road to Perdition*-ben. David Self forgatókönyve az „apa-fia” kapcsolatok – legyen szó akár a két O'Sullivanról, akár John Looneyról és az idősebb Michaelról – fokozatos formálódására irányítja a reflektorfényt; ennek folyamányaként például Connor esetében nem annyira a karakter pszichopata jelleme, mint inkább az apja és Michael közötti szoros kötelék miatt érzett féltékenysége dominál, amely mindent romba döntő, borzalmas tettét is motiválja majd. Ezek a hangsúlyeltolódások felerősítik azt, ami a grandiózus akciószekvenciák árnyékától a graphic novelben kevésbé tűnik kidolgozottnak; így azonban az alapmű és az adaptáció két, egymástól eltérő hangvételi, de a maga nemében egyaránt értékes és emlékeztető verziót kínál ugyanabból a történetből. Mindazonáltal kétségtelen, hogy a *Road to Perdition* legalább akkora – ha nem nagyobb – figyelmet érdemelne, mint a belőle készült gengszterfilm; emiatt is érthetetlen, hogy a magyar kiadók miért nem látnak potenciált ennek az epikus, minden ízében lebilincselő képregényklasszikusnak a lefordításában. •

KORSZERŰTLEN UTAZÁS

HALÁL A NÍLUSON
KOLOZSI LÁSZLÓ

AGATHA CHRISTIE DETEKTÍV-TÖRTÉNETEIT NEM LEHET MODERNIZÁLNI,
CSAK A HAJDANVOLT BOLDOG BÉKEIDŐKBEN HITELESEK.



Az Agatha Christie krimik alapvetően úgy vannak felépítve, hogy az olvasó a detektívvvel együtt nyomozhat (a nyomozó minden gyanúsítottat kihallgat, nyomokat rögzít, és azokat az olvasó elé tárja, aki ily módon esélyt kap a figyelmes elemzésre, az analízisre, tehát a regény azt a képzetet kelti, hogy megoldhatóvá válik a benne foglalt rejtély), a legnépszerűbb Christie regények mégis azok, melyeket az olvasó nem tud megoldani. Melyeknek a megoldását vagy a narráció vagy az elkövetési mód képtelensége, kizárja. Ilyen a *Tíz kicsi néger*, az *Ackroyd-gyilkosság*, az *ABC-gyilkosságok* vagy a legnépszerűbb *Gyilkosság az Orient Expresszen* is. Ezek különböző módszerekkel, teljesen elfedik, ki a gyilkos.

Az Agatha Christie által művelt krimi-típusban a gyilkos személye, kiléte a leglényegesebb kérdés, és ha a gyilkos megvan; ha a nyomozó, mondjuk Hercule (és semmiképpen sem Herkules) Poirot feltárta, ki volt az elkövető, helyreállni látszik a világ rendje. Az olvasó úgy érezheti, a megoldással egy tisztább, erkölcsösebb, normálisabb világba juthatott vissza. A nyomozó, mint racionális, hideg analitikus lény, nem felette áll, hanem mellette. A detektív nem egyszerűen nyomoz, hanem reparál. A bűn olyan, mint egy folt, ami kitisztítható, nem tartozik a világ állapotához, nem jellemzi alapvetően az emberi berendezkedést. A humán makuláitól meg lehet szabadulni a nyomozás kényes és figyelmet igénylő eljárásában pusztán a józan ész, a gondolkodás segítségével, a tények egymásra helyezésével, súlyozásával. A húszas-harmincas évek, a Christie re-

gények ideje, újfajta viszonyt hoztak a tudományos szemléletbe, a tudomány – és nem mellékesen az analitikus filozófia – ekkor emelkedik fel. Ez az idő a nagy tudomány-filozófiai áttörések ideje, a tudomány ekkor lép abba a státuszba, amelyben egészen az elmúlt évtized közepéig tartózkodott. A tények és a bizonyítások, a hideg analízis bűvöletében élő ember világképének ideája az analitikus krimiben jelent meg. Ebben a világban úgy tűnt, semmi sem megfejthetetlen, csak egy okos ember kell hozzá. Poirot tulajdonképpen nem egy detektív, hanem az egoista, kissé lökött, tehát valószínűsíthetően enyhén aspergeres tudós paródiája. Nem véletlen, hogy Christie-t a saját nyomozója egy idő után már nagyon idegesítette, szemben az önképének tekinthető, szerethetőbb Miss Marple-el.

„A logika megborul”

(Kenneth Branagh: Gyilkosság az Orient Expresszen – Kenneth Branagh és Daisy Ridley)

Az egyik legmegfejthetőbb és leginkább kitalálható Agatha Christie mű a *Halál a Níluson*. Ha az olvasó vagy a néző, elég komolyan figyel, akkor elég hamar rájöhet, ki is ölthette meg a gazdag örökösöt, mi lehetett az elkövetési mód. Bár ez utóbbi, a módszer leleplezése sokszor érdekesebb az Agatha Christie krimiben, mint a gyilkos leleplezése – például a *Poirot karácsonyában* a szörnyű halálhörgés kiváltó okának feltárása – azért e krimik csúcspontja mégiscsak az, hogy a detektív rámutat a gyilkosra. A *Halál a Níluson* olyan krimi, amiben nem is e gesztus, a gyilkosra mutató ujj a lényeges, hanem a végkifejlet. Ilyesfajta végkifejlet nem egy Agatha Christie krimiben fordul elő, de ez is a maku-la eltávolítását szolgálja. Bűn nem maradhat büntetlen. Ha a gyilkos kiléte kitalálható, akkor csak egy ilyen végkifejlet hozhat meglepetést.



„A régi művek – írja Agatha Christie az *Életem* című (egyébként némi joggal, egyik legjobb könyvének mondot) emlékiratában, még egyfajta tanmesék voltak, amelyekben a Gonosz elnyerte méltó büntetését, a Jó pedig győzött.” Ha arra keresünk indokot, Kenneth Branagh a frissített Agatha Christie adaptációiban miért alkalmaz szuperhős filmekből ismerős sztárokat (Letitia Wright és pláne: Gal Gadot), akkor ebben a mondatban találhatjuk meg a választ. Ahogy arra is, hogy mi szükség lehet egyáltalán egy újabb *Gyilkosság az Orient Expresszen* vagy *Halál a Níluson* verzióra.

A szuperhős filmek bár olykor tesznek lépéseket a komplexebb karakterépítés felé, alapvetően olyan karakterológiával dolgoznak, mint a „régikönyvek”. Régi könyvek alatt Agatha Christie olyan, a jó és gonosz oldalt éles határvonallal elválasztó művekre gondolhatott, mint a Dickens regények. A friss verzióban – melyben maga Branagh alakítja a kackiás bajuszu nyomozót –, a jó detektív kedvence, mondhatni egyetlen olvasmánya, Dickens.

A Branagh-verziók esetén arról beszélhetünk, hogy Branagh éppen az átlátható törvények szerint működő világot szeretné helyre állítani. A tudomány stabil világát, azt, amelyben a tudomány a racionalitást és a módszertant testesíti meg. De ez a törekvése, a *fake news* és az áltudományok, az irracionalitás uralta közegben meglehetősen naiv. Nem veszi észre, hogy a szuperhősök világa éppen az irracionalitásból, éppen a tudomány megkérdőjelezésének világából is sarjad, népszerűségük oka éppen egy olyan közállapot, amely merőben más, mint az, ami Agatha Christie korában volt. Ebben a helyzetben az, hogy az Abu Szimbel templom a CGI segítségével sokkal jobban néz ki, mint abban a remek verzióban, melyben a legjobb eddigi Poirot, David Suchet játszott, nem sokat segít. Nem sokat segít a CGI-krokodil, a törekeny naplemente képe, a Níluson minden eddiginél szebben úszó Karnak hajó, a szépséges kosztümök.

A *Gyilkosság az Orient Expresszen* végén Poirot nagy dilemma előtt áll: mit tegyen, feljelentse-e a gyilkosokat. A Branagh-féle színes, szagos, nagyszabású, hatalmas havazást és függőhidat a vászonra álmódú verzióban Poirot



azt mondja, számomra mindennél fontosabb a racionalitás, nem engedhetek az érzelmeimnek; és ezért, hogy mégis csak engedni tudjon, összeeskébál egy próbatételt. A szereplők, pontosabban a legfőbb szereplő, a meggyilkolt gyermekhez legközelebb álló nő (egyébiránt az őt játszó Michelle Pfeifferről is elmondható, hogy szuperhős filmisztár), kiállja a próbatételt. Ezért szabadulhatnak a gyilkosok, ezért engedheti el őket Poirot.

A logika megborul. Ennek a filmnek a megoldása, már a második világháború után korszerűtlennek tűnt. Hiszen a gyilkosság oka egy családi trauma. Egy kisfiú elvesztése mindenkit megváltoztat, mindenkinek az életét tönkreteszi. Ez a megoldás a haláltáborok, a nem csupán személyes, hanem egyes népcsoportokat érintő traumák után kevésbé tűnhetett erősnek (és elfogadhatónak). Az Agatha Christie krimikből nem véletlenül nem lehet olyan modern verziót készíteni, mint a másik egomán detektív, Sherlock Holmes történeteiből. Az Agatha Christie krimi a legkevésbé sem modern. Agatha Christie alapjában kiegyensúlyozott világába nem keverhető bele a mondén és véres huszadik század: Christie Angliája a közép és felső osztálybeli fehérék világa, és ezért is hat kissé idegenül mindaz a törekvés, hogy a legújabb filmváltozat alkotói mindenféle kvótáknak megfeleljenek.

„A szuperhősök világa az irracionalitásból sarjad”

(Kenneth Branagh: Halál a Níluson – Kenneth Branagh és Gal Gadot)

„Az 1914-es háború idején – írja Christie – a gonosztevő még nem számított hősnek: az ellenség rossz volt, a hős pedig jó. Nem vájkáltunk lélektani dolgokban, folytatja (elég ékesen bizonyítva, hogy milyen el-lenérezési vannak a pszichológiálással szemben), hanem felléptünk a bűnözők ellen, és az áldozatok pártját fogtuk”. A *Halál a Níluson* úgy kezdődik, mintha az *1917* című Sam Mendes filmben járnánk vagy egy kosztüms Guy Ricthie verzióban. Halálal, háborúval. Éppen ezért, mert ma már hamisnak hatnak Agatha Christie idézett mondatai (mert nem gondolhatja komolyan egy tisztas angol lady sem, hogy bármilyen háborúban a jók és a gonoszak voltak az ellenfelek), ezer nem lehet hiteles az a jelenet sem, lett légyen bármilyen jó, ami bevezeti az új verziót. De az a kétségtelen előnye mindenképpen megvan, hogy most legalább megtudjuk, miért olyan bajuszt növesztett Hercule Poirot, amilyenl a világ megismerte őt.

HALÁL A NÍLUSON (Death on the Nile) – amerikai, 2022. Rendezte: **Kenneth Branagh**. Írta: **Agatha Christie** regényéből **Michael Green**. Kép: **Haris Zambarloukos**. Zene: **Patrick Doyle**. Szereplők: **Kenneth Branagh** (Poirot), **Gal Gadot** (Linnet), **Annette Bening** (Euphemia), **Russel Brand** (Linus), **Armie Hammer** (Doyle), **Ali Fazal** (Andrew). Gyártó: **Kinberg Genre / Scott Free Productions**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 127 perc.

ÚJRAVÁGOTT VÁLTOZATOK

SIKOLY-FILMEK FEKETE TAMÁS

A SIKOLY-SOROZAT FILMJEIBEN NEM CSUPÁN A SZABÁLYOK ÚJULNAK MEG FOLYAMATOSAN, HANEM AZ ELKÖVETŐK SZEMÉLYE ÉS MOTIVÁCIÓI IS.



Wes Craven, olyan horror-alapvetések rendezője, mint *Az utolsó ház balra*, *A sziklák szeme* és a *Rémálom az Elm utcában*-sorozat, az egész 90-es éveket a műfajjal, annak teherbíró képességével, és egyúttal a saját életművével való állandó kísérletezgetésnek szentelte. Az 1991-es *Rémségek házában*, majd a négy évvel később a korszak egyik legnépszerűbb komikusával, Eddie Murphyvel készített *Vámpír Brooklynban* című horror-komédiában a vígjátékkal ötvözte a zsánert. Az 1994-ben bemutatott *Új rémálom* pedig teljes joggal tekinthető a két évvel későbbi *Sikoly* közvetlen előzményének: a sorozat hetedik részében Wes Craven először és utoljára tért vissza az általa teremtett szörnyhöz, hogy újraértelmezze alakját. Az eredetileg a rendező nevét is a címbe emelő (*Wes Craven's New Nightmare*) címmel bemutatott filmben már nem csupán álom és valóság ér össze, hanem mindezek filmes reprezentációi, illetve ezek visszaképzése is. A rendező, Craven, a Freddy-t alakító Robert Englund és a sorozat több színésze is magát (illetve maguk fikcionalizált mását) alakítja a filmben, ráadásul nem csupán megjelennek: olyan alakokként látjuk őket, akik együtt teremtették meg a *Rémálom*-sorozatot és a szörnyet, és közösen szembesülnek vele, hogy a fiktív alak mégsem pusztult el a három évvel azelőtt bemutatott filmben.

A *Sikoly*-sorozat eddigi öt részében egyszer sem jutott el a valóság és a film ilyen mértékű összjátékáig. Az 1996-os nyitófilm rövid időn belül két folytatással bővült, majd egy több mint tízéves kihagyás után tért vissza a sorozat, vele együtt az első két rész írója, Kevin Williamson is. Craven 2015-ös halála

után hét év telt el, míg újból filmmel folytatódott a franchise, ezúttal egy teljesen friss kreatív gárdával, ahol a forgatókönyvet és a rendezést is most először jegyzi egy alkotópáros (ahogy egyébként ironikus módon a filmbéli gyilkosságokat is szinte mindig egy összeszokott duó végzi). A *Sikoly* első részében általánosságban a horrorokat, és azok állandóan visszatérő, szinte közhelyként alkalmazott elemeit vették célba, és azzal, hogy ezeket kimondatták szereplőikkel, majd ennek ellenére ugyanúgy alkalmazták őket, parodisztikus tónust adtak nekik. Az 1997-es folytatástól azonban már minden film az első rész felépítését követi; ahogy az első két gyilkosságnak még a főcím előtt meg kell történnie, ugyanúgy kötelező elem lett, hogy a film végén egy óriási buli keretein belül gyűljenek össze a fontos szereplők. Az idei filmben a szereplőknek már lehetőségük sincs, hogy kitörjenek ebből az elrendelt struktúrából: Sam hiába dönt úgy, hogy elutazik Woodsboróból – és ezzel a döntésével nem csupán a kisvárost hagyná ott, hanem egyúttal az elkövetőket is –, végül mégis kénytelen visszafordulni, mint később kiderült, az elkövetők trükkje miatt. Ezt a helyet éppúgy nem lehet elhagyni és elfelejteni, ahogy a *Sikoly*-filmek felépítéséből sem lehet szabaddulnia a szereplőknek.

Negyed századdal ezelőtt Kevin Williamson és Wes Craven több tekintetben is új elemekkel bővítették a műfajt. A horrorok paneleit és unásig ismert kliséit nem csupán tudatosan, nyíltan és (ön)íroniába mártva használták, de kezdettől olyan utat jelöltek ki, amelyet a slasherek nem szoktak alkalmazni. Gyilkosaik elődeikhez hasonlóan álarcot húznak, a film

végén ez lekerül róluk, és megjelenik az alattuk bujkáló illető, arccal, indítékkal, és persze dühösen – ám Cravenék ezek után villámgyorsan likvidálják őket, örökre eltüntetve a történetből, így amikor újabb gyilkos kezdi meg működését, új gonoszt kell keresni a maszk mögött, és új motivációt. A szereplőknek és a nézőknek nem csupán állandóan rettegniük kell, de folyamatosan gyanakodniuk és találgatniuk is, ki és miért kezdett mérszárlásba.

A horror, a vígjáték és helyenként a thriller elemei mellé Cravenék tehát beillesztik a krimik stílusjegyeit is, ráadásul mindezt a klasszikus, Agatha Christie-t idéző jellegzetességek mentén. Már-már közhelynek minősül, hogy a neves író regényeiben szinte mindig az a tettes, aki a legkevésbé gyanús, épp úgy, ahogy a *Sikoly*-filmekben is, ahol az elkövetők rendszeresen okoznak fizikai fájdalmakat és sérüléseket maguknak, csak hogy biztosabbnak tűnjön az alibijük. És ahogy az elkövető leleplezésére nyilvánosan, az összes fontos érintett jelenlétében, egyetlen nagy, közös térbe terelve őket kerül sor (nem csupán közösségi élményt, hanem látványosságot is kínálva ezzel), úgy Cravennél is rendszeresen akkor fedi fel kiletét a tettes, amikor az összes még életben lévő karakter egy helyen tartózkodik. Ám a meglepő bejelentés legtöbbször nem egy mesterdetektívtől származik, hanem magától a tettestől, ahogy minden esetben tőle kell végighallgatnunk, miért kellett végeznie az áldozatokkal. Hiába van jelen a hivatalos hatóság, Hitchcock filmjeihez hasonlóan ők is csupán üldözni tudják a bűnt, megelőzni, utolérni vagy akár megérteni már nem. A gyilkosok

folyamatosan változó kilétét az alkotók már rögtön az első rész elején, még a főcím megjelenése előtt előrevetítik: a gyilkosságok előtt a leendő áldozataitól horrorfilmekkel kapcsolatos kérdéseket feltevő gonosztevő kérdésre a vonal másik végén lévő lány rossz választ ad – utalva rá, hogy a horrorsorozatban éppen úgy meg fog változni a gyilkos kiléte, mint a *Péntek 13*-széria első és második része között.

A 2000-ben bemutatott harmadik rész deklarálta a trilógia zárófejezeteként viselkedett: nem csupán a *film* állította ezt saját magáról, és utalt erre az előző két résztől eltérő, feloldást és megszabadulást jelző befejezés is, ahogy az ezt követő hosszú hiátus is, de a következő résztől egyre hangsúlyosabb változás állt be az elkövetők indítékaiban is. A személyes érzelmi kötődés, és Sidney anyjának zűrös, megcsalásokkal teli múltjának szerepe egyre inkább háttérbe szorult, és mind jobban a film (és áttételesen a média) által létrehozott képhez való viszonyban nyilvánul meg. A trilógia gyilkosait Sidney helyett inkább az anyjával, a történet kezdete előtt meggyilkolt Maureennal szemben táplált agresszió és fájdalom vezette, míg a két utóbbi rész célpontja már határozottan maga az időközben felnőtt Sidney, elválaszthatatlanul attól, hogy időközben belőle már fikciós alak, a *Döfés*-filmek karaktere is lett. Sidney egyszerre áldozat, hős és túlélő, akinek hírnevét mások irigykedve nézik, akinek tragédiáját filmek-

ben dolgozzák fel, és akinek alakja a vásznon lesz halhatatlanná; az utolsó két rész elkövetőit sokkal inkább a mesterségesen létrehozott és kivetített kép létezése és minősége zavarja. A főhősnő korábban anyja és az ő korábbi félrelépései miatt került áldozati szerepbe, most viszont már „saját jogán”, a támadásokkal együtt járó hírnév és ismertség miatt.

A nyílt önreflexió nem csupán a fabulában, hanem a tettesek motivációiban is jelen van: miközben filmek minden egyes alkalommal kinyilvánítják, hogyan kell viselkedniük, és milyen szabályrendszernek kell megfelelniük, a gyilkosok ugyanezt a kódexet követik. A széria megfelelő részeinek bizonyos elvárásokhoz és törvényszerűségekhez kell igazodniuk: folytatásként, trilógia zárórészeként, vagy éppen requelként (azaz rebootként és folytatásként egyszerre) működniük, amennyiben ők maguk is azok – ez az a norma, amelyet minden egyes darabban leszögeznek. Am ahhoz, hogy ez teljesüljön, leginkább az elkövetőknek kell ekként cselekedniük, a film jellege által meghatározott mintákat követve. Az elkövetők tehát áldozataik kilétét és az elkövetés módját és sorrendjét is a szerint határozzák meg, hogy épp milyen természetű filmbe helyezik magukat.

„Egyetlen pisztolylövéssel semmissé tehető”
(Melissa Barrera)

Bármennyire is változnak ezek a szabályok, mindig Sidney a gyilkosok fő célpontja, ám a kidolgozott és felépített terv végül mindig csődöt mond. Sidney-re újabb és újabb,

álarc mögé bújt formulák támadnak, amiknek célja, hogy kijavítsák az előzmények hibáit, és megtehessek végre azt, amiben előtte mindannyian elbuktak: Sidney meggyilkolásával végre győzelemre jussanak. Ám hiába lenyűgöző, enciklopédikus ismeretük a műfajról, mindannyian beleesnek abba a hibába, hogy nem ismerik fel saját helyzetüket: a sorozatban mindannyian csak mellékszereplők, új jövevények, akik épp olyan hirtelen tűnnek el, ahogy megjelentek (többek között ezért sem lehet olyan személy elkövető, aki már szerepelt egy korábbi filmben). A Sikoly-szériában megannyi társával ellentétben nem a főgonosz személye az állandó elem, hanem a protagonista, és bárki, aki rátámad, végül bukásra van ítélve.

Többek között ezért is kell újra és újra kitalálnia magát a sorozat filmjeinek, és nem lehetnek pusztán folytatások – ahogy például a harmadik rész sem akként határozta meg magát, hanem egy trilógia befejezéséként. A második rész ugyanis, amely magára „csak” folytatásként tekintett elbukott Sidney-vel szemben – így a következő film(ek)nek és azok gyilkosainak már másként kell magukat kategorizálni. Sidney ezáltal nem csupán színész, majd más által alakított karakter, ezzel pedig sztár lesz, hanem rendező is, aki bármilyen másfajta törekvéssel szemben végül minden alkalommal eléri, hogy ő irányíthassa az eseményeket és a befejezést. A leglátványosabban ez a sorozat második részében nyilvánul meg: az ekkor éppen Kasszandrát alakító lány a színpadon végez a maszkos szörnyekkel. De már az első film legvégén is azzal hártja el az öntudatlanul heverő, látzólag már halott elkövető feltámadása miatti aggodalmaskodást, hogy közli, ez az ő filmje. Hiába a műfajismeret és az abból létrehozott és levezetett, képzeletbeli forgatókönyv, az végül akár egyetlen pisztolylövéssel is semmissé tehető; ilyen szempontból a sorozat a rendező és a sztár elsőbbségét hirdeti az íróval szemben.

SIKOLY (Scream) – amerikai, 2022. Rendezte: **Matt Bettinelli-Olpin** és **Tyler Gillett**. Írta: **James Vanderbilt** és **Guy Busick**. Kép: **Brett Jutkewitz**. Zene: **Brian Tyler**. Szereplők: **Melissa Barrera** (Sam), **Neve Campbell** (Sidney), **Kyle Garner** (Vince), **Mikey Madison** (Amber). Gyártó: **Spyglass Media Group**. Forgalmazó: **Intercom**. Szinkronizált. 100 perc.



/// **ÚJ RAJ: MIKE MILLS**

A meghatódás öröme

/// **LICHTER PÉTER**

ÖNÉLETRAJZI JELLEG, ÉRZELMES IMPRESSZIONIZMUS, HALK HUMOR, MIKE MILLS AZ AMERIKAI INDIE SZCÉNA LEGSZERZŐIBB RENDEZŐJE.

Mike Mills filmjei hatékonyan működő meghatódásgépezetek, amik még éppen a giccshatáron lavírozva képesek valami megfoghatatlan, régi, gyerekkori szorongást felidézni a nézőben. A szülők elvesztésétől, a jövőtől, vagy a társadalmi rendszerben ránk szabott szerepektől való szorongást: vagyis Mills filmjei olyan félelmeket artikulálnak rendkívül halk hangon, amik idővel mindenkit utolérnek. Ha a nehezen körvonalazható szerzői portré egyik kulcsmotívumát kellene megnevezni, akkor valószínűleg az idő absztrakt fogalma lenne az a kapocs, ami a rendező filmjeit összefogja: az idő lassan lezúduló lavínja, ami megállíthatatlan tömegével végül mindent maga alá gyűr és átalakít.

Nem könnyű Mills filmjeiről jól megragadható címszavakban beszélni – miközben a kortárs amerikai filmben nincs nála „szerzőibb” rendező, ha a szerzőiséget a szó hagyományos, újhullámos értelmében kezeljük: gyakorlatilag ő az ezredforduló utáni indie-film Truffaut-ja. Témái, történetei rendkívül személyesek, munkái jellegzetes „így jöttem”-filmek. Már a debütáló alkotása, az *Ujj-függő* (2005) is erősen önéletrajzi ihletésű: egy túlérzékeny tinédzserfiú addikciós problémáit járta körbe, a rá jellemző halk empátiával és humorral. Mills vonzódása az önéletrajzi témákhoz a következő két filmben tovább mélyült. A *Kezdők*, illetve a *Huszadik századi nők* gyakorlatilag párdarabként, tükörképként is kezelhetők: az első a hetven felett coming outoló apjával, a második pedig az anyjával való kapcsolatát dolgozta fel, formájában és hangnemében hasonló módon. Az életmű negyedik játékfilmje, a tavaly bemutatott *C'mon, C'mon* szintén a szülőgyerek viszony problémáját artikulálja, de immáron nem a gyerekek, hanem a

felnőttek nézőpontjából. Tehát szemmel látható, hogy Mills filmjei tematikus oldalról megközelítve olyan egységes képet mutatnak, ami egészen ritka manapság a kortárs amerikai filmben, szinte a régivágású, európai szerzői filmhez kötve az életművet: a tizenhat év alatt mindössze négy filmet forgatott rendezőt leginkább a generációk kommunikációképtelensége és az elmúlás miatt érzett veszteségérzet érdekli. Ez az obszesszív egytémájúság és autobiografikus érzékenység generációjából leginkább Noah Baumbach-ra jellemző, aki szintén kíméletlen éleslátással és fanyar humorral boncolgatja filmjeiben a család intézményét.

Formai és műfaji szempontból már jóval képlékenyebb, légneműbb képet mutat az életmű, emiatt kevésbé passzol generációtársaihoz – most elsősorban Spike Jonze, Darren Aronofsky, Paul Thomas Anderson vagy Wes Anderson munkásságára gondolok – akik egy fokkal jobban vonzódnak a klasszikus műfaji keretek (leginkább talán a bűnügyi film) revíziójához és a látványos formanyelvi kísérletezéshez. Hozzájuk képest Mills visszafogott hangon, szinte prózai egyszerűséggel fogalmaz, bár a költőiség és a lírai hangoltságú stilizáció azért nála is gyakran megjelenik – ebből a szempontból talán Sofia Coppola áll hozzá a legközelebb –, de ez inkább háttérben meghúzódó elem, mellékíz, pláne, ha az olyan extravagáns formamutatványosok mellé állítjuk, mint Aronofsky vagy az Andersonok. Mills szeret teret engedni a színészeinek, háttérbe húzódva figyelni a játékokat, mintha a kamerája is pont olyan visszafogott és introvertált lenne, mint a főhősei, akik egytől egyig a felnővés elkerülhetetlen drámájával szembe nézni kénytelen, nagyra nőtt gyerekek.

A korai Soderbergh juthat még eszünkbe, akinek a *Szex, hazugság, videó* című, a kilencvenes években felfutó „indie-generációt” (Tarantino, Smith, Linklater és társaik) pályára állító debütálása volt hasonlóan visszafogott és finoman stilizált, mint Mills munkái.

Ha katalogizálni kéne a rendező erősegeit, akkor a castingot, illetve a hozzá kapcsolódó színészvezetést tenném az első helyre. Jobban belegondolva ez azért is lehet különös, mert Mills háttere más irányba mutat: ugyanis a rendező viszonylag későn, a negyvenhez közel forgatta le az első játékfilmjét, előtte, a kilencvenes években javarészt videóklippek, reklámok rendezésével ta-



nulta a szakmát, illetve felkapott grafikusként lemezborítókat tervezett. Mills mégsem passzintható egykönnyen a vele egyidős „nagy klipgeneráció” tagjai (Jonathan Glazer, Michel Gondry, Mark Romanek) mellé, akik, bár nyilvánvaló színészvezetői tehetségek, mégis, hoztak magukkal valami extravaganciát a klipes háttérükből. Ez Millsről kevésbé mondható el, legfeljebb a zenehasználat és a montázshoz való vonzódása árulkodik a korai hatásokról.

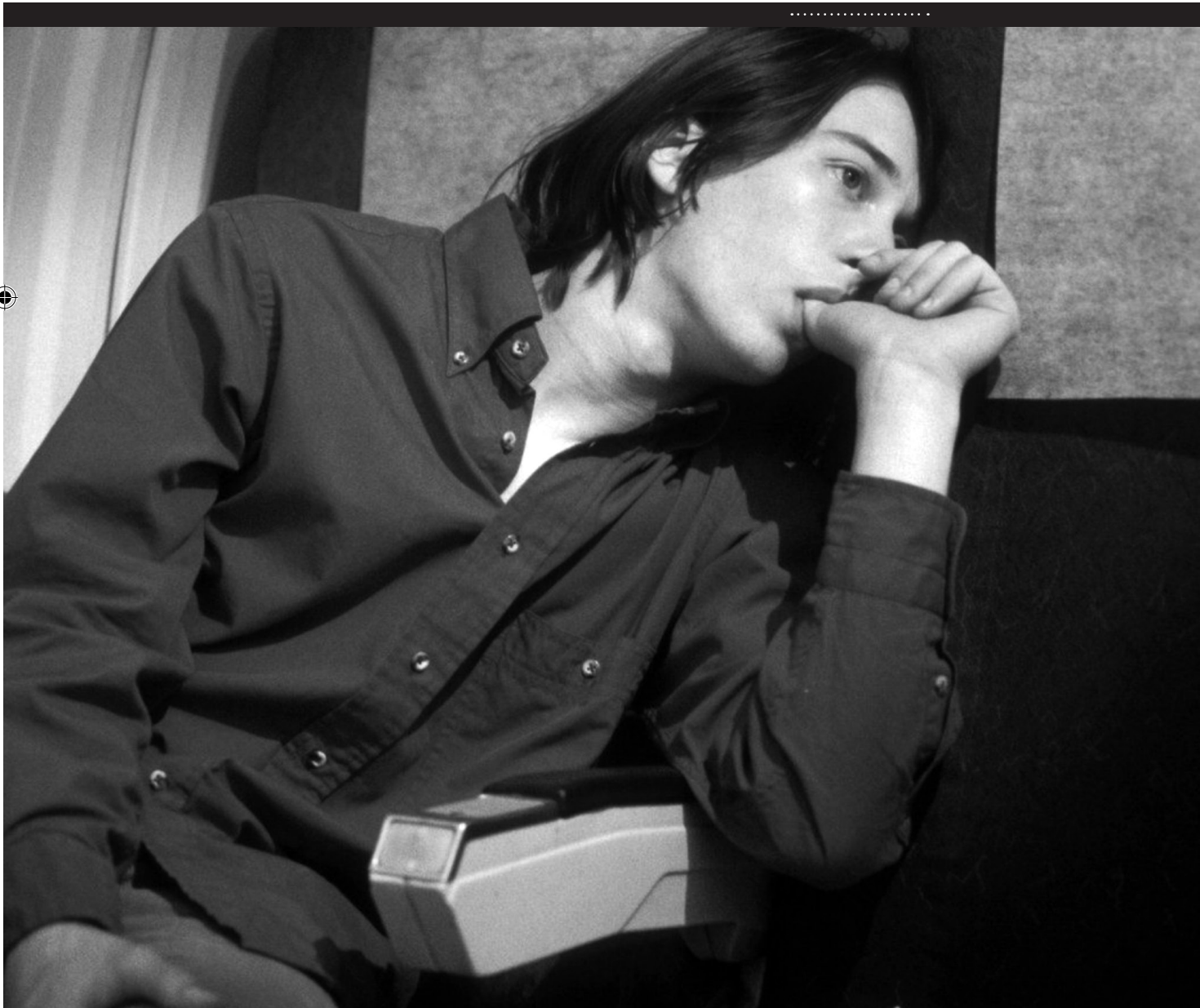
Mills casting-érzékenysége és az emberi rezdülések hitelességéhez való következetes ragaszkodása már az első filmjének legnagyobb erőssége volt: az *Ujj-függő* főszereplőjét, az azóta kissé

eltűnt Lou Taylor-Puccit rögtön Ezüst Medvével díjazták a Berliini Filmfesztiválon. A kényszeres ujj-szopástól szenvedő, hiperérzékeny tizenhét éves Justin problémáját nem a viselkedészavar megértésével, hanem szimpla gyógyszerrel orvosolja az iskola, amitől a fiú személyisége teljesen megváltozik és a vitaversenyek sikerfüggőjévé, mániákus éltanulóvá válik, elveszítve az igazi énjét. Taylor-Pucci lehengerlően érzékeny alakítását olyan tarka szereplőgárda segíti, mint a kifürkészhetetlen karakterekre specializálódott művész-filmesek (Tarr Béla, Jim Jarmusch) alkotásaiban előszeretettel felbukkanó angol színészfenomén

(Tilda Swinton) és a Kubrick által felfedezett, később javarészt antagonistákat megformáló karakterszínész (Vincent D’Onofrio), illetve vígjátékok farvívén befutó, egyébként sokra hivatott Vince Vaughn és a nem feltétlenül az átváltozótehetsége miatt körülrajongott Keanu Reeves. De a film alakításainak összkepe meglepően egységes tud maradni, az az érzésünk, hogy a figurákat a legmegfelelőbb színészek kelti életre.

Ez a hitelességigény később is központi felhajtóerő tudott maradni a Mills-filmekben: a *Huszadik századi nőkben* Anette Benning és Billy Crudup remekelt, a *Kezdők* pedig Christopher

**„Gyógyszerezés-
sel orvosolja”**
(Ujj-függő –
Lou Taylor-Pucci)





Plummer hosszú pályáját koronázta meg: ihletett döntés volt a *Muzsika hangja* és a *Bennfentes* arisztokratikus, kissé morózus kisugárzású, ám tagadhatatlanul remek színészére osztani a coming outoló, fiával kommunikálni

képtelen apa szerepét. Mills negyedik filmjében, a *C'mon, C'mon*-ban ez a hitellességgény abban csúcsonylik, hogy dokumentarista módszerrel, civilekkel leforgatott, spontán interjújelenetek ékelődnek a filmbe: a történet főhőse, egy negyvenes újságíró (Joaquin Phoenix) a rábízott unokaöccsével járja az országot és fiatalokkal készít interjúfelvételeket, amik a jövő bizonytalanságától való féltelmet dolgozzák fel.

Mills utóbbi két filmjében nagyon erősen jelen van a korszellem megragadása: amíg a *Huszdik századi nők* a hetvenes évek végének kulturális átalakulását egy középkorú, a gazdasági válság prózaiságában szocializálódott nő szemszögén keresztül mutatja. Dorothea félelmének és szorongásának tárgya az egyedül nevelt fia, illetve annak jövője, a *C'mon, C'mon* tovább fűzi ezt a gondolatot és egy középkorú, de a kamaszérzékenységből láthatóan kinőni képtelen férfi szorongásáról és a társadalmi, ökológiai bizonytalanságba csöppenő fiatalok jövőfélelméről szól. Mills arányérzékét dicséri, hogy egyik film sem esik bele a kínáló csapdába: a *Huszdik szá-*

„A giccshatáron táncol”

(*C'mon, c'mon*
– Joaquin Phoenix és Woody Norman)

zadi nők nem dagonyáznak nosztalgiaökök helyeken és a feminizmus témáját is több oldalról járja körbe (Benning karaktere kritikusan viszonyul a hetvenes évek „új-hullámos” feminizmusához, miközben ő maga, műszaki rajzolóként és egyedüli anyaként gyakorlatilag a mozgalom kétlábán jár szimbóluma lehetne), illetve a *C'mon, C'mon* sem akar feltartott mutatóujjal a post-truth kor káoszáról bölcsességeket prédikálni: mindkét film megmarad bátran impresszionistának és finoman érzelmesnek.

Ez az „érzelmes impresszionizmus” az, ami Mills alkotásainak formanyelvét is meghatározza, aminek fontos része, hogy a rendező szeriális montázssal (amihez gyakran használ archív felvételeket) és az időben előre- és visszautaló narrációval játszik: ezzel teljes élettörténetek egy-egy rövid mondatba, évtizedeket átfogó korszakok pedig röpké montázsszekvenciákba sűrűsödnek, amiktől pedig olyan érzésünk támad, hogy a nagy dolgoknak semennyi, míg az apró dolgoknak hatalmas jelentősége van. Talán csak Mills első munkája volt ez alól némileg kivétel: de a *Kezdők* és a *Huszdik századi nőket* már ez a szétterülő, gyakran a cselekményt is felfüggesztő, inkább a karakterek közötti kapcsolatokat körbejáró attitűd a jellemző, nem pedig a hagyományos,

konfliktusok és fordulatok mentén szerveződő történetmesélés. Mills filmjei pedig éppen ezen az impresszionista formanyelven keresztül kezdenek el hatni: a rendező például előszeretettel használ archív felvételeket, amik a szereplők narrációját illusztrálják, gyakran a képekönnyvek gyermekes redundanciájával, ami pedig általában a giccshatáron való táncolással is jár. Mills szereplői valójában nem a történetmesélés áramvonalasításáért váltak a filmek narrátorává (hiszen nála gyakran még a történet is zárójelbe kerül), hanem saját életüket, illetve a másik emberhez (javarészt a szüleikhez) való viszonyukat próbálják artikulálni és megérteni. Ez pedig nyilvánvaló meghatódással, megilletődéssel jár: a Mills-filmek nézőiként gyakran mi is úgy érezzük magunkat, mint Johnny, a *C'mon, C'mon* főhőse, aki, miközben egy egzisztencializmustól és az elmúlás melankóliájától átítatott gyerekmesét olvas az unokaöccsének, szegyen-szegyenre elérzékenyül, mert felismeri a giccses szöveg mögött az igazságot.

C'MON C'MON – AZ ÉLET MEGY TOVÁBB (C'mon, c'mon) – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Mike Mills**. Kép: **Robbie Ryan**. Zene: **Aaron** és **Bryce Dessner**. Szereplők: **Joaquin Phoenix** (Johnny), **Woody Norman** (Jesse), **Gaby Hoffmann** (Viv), **Scout McNiary** (Paul). Gyártó: **Be Funny When You Can**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 108 per.

TEINOSUKE KINUGASA: AZ ŐRÜLET LAPJA

Egy ismeretlen formabontó

LICHTER PÉTER

KINUGASA ELVESZETTNEK HITT MAJD MEGKERÜLT KORAI MESTERMŰVE STILÁRIS MERÉSZSÉGÉVEL ÁTÍRJA AZ 1920-AS ÉVEK AVANTGÁRD FILMTÖRTÉNETÉT.

A filmtörténet néha zavarba ejtően szeszélyesen tud viselkedni. Azt gondolnánk, hogy a húszas évek kanonikus korszaka egy jól feltérképezett, lezárt fejezete a mozgókép történetének – aztán váratlanul felbukkanhatnak olyan alkotások, amik pimaszul felkavarják az állóvizet. Persze ezek a felfedezések nem szokták átrajzolni a filmtörténeti atlaszokat, legfeljebb izgalmas, eddig nem ismert szigetekkel gazdagítják az összképet. Valami hasonló történt, amikor egy hatalmas életművet magának tudó, Európában a *Gate of Hell* (1953) című Arany Pálmát nyert történelmi filmje révén ismert japán filmrendező, Teinosuke Kinugasa a hetvenes években megtalálta egy elveszettnek hitt, több mint negyven évvel korábban forgatott némafilmjét, *Az örület lapját* (*Kurutta ippeji*), ami végül a szigetország javarészt elvesztett, 1927 előtti termésének egyik leg-híresebb reprezentánsa lett.

Kinugasa munkája ráadásul nem csak fennmaradá-

sa és romantikus felfedezése miatt egyedülálló, hanem elsősorban azért, mert egészen elképesztően innovatív filmnyelvet használ: olyan érzés nézni, mintha nem is egy 1926-os mozgókép peregne, hanem egy kortárs alkotó, mondjuk Guy Maddin posztmodern idézetjátéka. Mivel Kinugasa filmjének egyes motívumai, képi elemei szorosan kötődnek a japán kulturális tradícióhoz, ezért természetesen nem én vagyok a leghivatottabb értelmezője a filmnek: számomra elsősorban az az érdekes (és tanulságos), hogy a rendező milyen módon szintetizálta az akkori avantgárd mozgalmak újításait, illetve nagyon sok szempontból meg is előzte az európai „izmusok” filmforradalmárait.

Először is szembetűnő, hogy a film nem használ inzertfeliratokat: ez persze nem feltétlenül innováció, hiszen a némafilm történetben több példát is lehet erre találni (például a Murnau által rendezett *Az utolsó ember*). Kinugasa persze nem feltétlenül az

„Az 'itt és most' elillanó homályába veszttek”



avantgárd radikalizmusa miatt hagyta el a narratíva megértését segítő, illetve a nézői jelentésalkotást orientáló feliratokat, hanem azért, mert a japán némafilm kultúrájában javarészt az volt a meghatározó, hogy a vetítések alatt egy mesélő (*bensi*) narrálta és kommentálta a képeket. Az *Őrület lapja* 1926-os bemutatója során ráadásul az egyik leg-híresebb *bensi*, Tokugawa Musei volt a mesélő. A film eredeti narratív „tálatálsa” lényegében visszaszálazhatatlan, a korabeli vetítések performanszai az „itt és most” elillanó homályába veszttek. Ez a körülmény azért is lényeges, mert feltételezem, narrátorral megtámogatva a film jóval könnyebben értelmezhető, mint anélkül – ez persze nem azt jelenti, hogy kevésbé avantgárd, hanem azt, hogy nem tekinthető non-narratívának. A némafilmes avantgárd időszakában amúgy is ritka volt a játékfilm hosszúságú, az elbeszélést teljességgel mellőző film (Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című munkája és Walter Ruttmann filmje, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* sorolható ide), a szovjet montázsiskola, a német expresszionizmus és a francia impresszionizmus klasszikusai, amik leginkább Kinugasa alkotása mellé állíthatók, pedig csak komoly fenntartásokkal tekinthetők experimentális (vagy avantgárd) filmnek, legalábbis a klasszikus elbeszéléshöz való viszonyuk szempontjából egészen biztosan konvencionálisabbak.

Éppen emiatt izgalmas az *Őrület lapja*: az európai „nagytestvéreinél” jóval extrémebb formanyelvi tűzijátékot teremt, de hogy mennyire merészkedik az elbeszéléstől teljesen elszakadó, a tiszta filmes nem elbeszélő jellegű rövidebb avantgárd munkák területére, az megállapíthatatlan a japán mozikultúrára jellemző „mesélős” vetítések dokumentálatlansága miatt. Az ellenben látványosan kirajzolódik, hogy formanyelvi megoldásait tekintve egy rendkívüli alkotással van dolgunk, ami közel száz év távlatából is olyan inspirálóan és vérpezsdítően hat, mint nagyon kevés kortárs mozifilm.

A film úgy-ahogy összerakható (illetve az internet segítségével rekonstruálható) történetének főszerplője egy elmegyógyintézet idős takarítója (Masao Inoue), aki azért vállalta el a munkát, hogy az intézményben élő, beteg feleségét (Yoshie Nakagawa) megpróbálja kiszabadítani. Rövid flashbackekből az



is kiderül, hogy a férfi korábban tenge-
rész volt és egy viharban elvesztették a
gyereküket, ami a nő zavarodottságá-
nak kiváltó oka volt. Aztán az intézetbe
érkezik a férfi lánya (Ayako Iijima) azzal
a hírrel, hogy házasságot készül kötni
egy fiatalemberrel: innentől kezdve a
film egyre inkább belső víziók, zavaros
képzelmek és emlékfoszlányok össze-
mosódó képtáncává válik.

Az *Őrület lapja* összességében olyan,
mintha a korabeli, sőt, bizonyos érte-
lemben a későbbi, avantgárd filmes
irányzatok formanyelvi katalógusa
lenne. Szinte minden percében talá-
lunk egy-egy olyan stílusbravúrt, amit
Epstein, Eisenstein vagy Murnau is
megirigyelt volna. Ha már ezek a ren-
dezőiások így szóba kerültek, akkor
nézzük meg sorban, hogy Kinugasa
filmjét hogyan lehet beilleszteni közé-
jük. Talán a francia impresszionistákkal
(Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel
L'Herbier, Abel Gance) áll a legközele-
bi rokonságban: ez elsősorban abban
mutatkozik meg, hogy Kinugasa is von-
zódik a montázsban rejlő absztrakciós
lehetőségekhez. Filmjében szinte bur-
jánzanak az egymásra fényképezéssel
megalkotott szekvenciák, illetve az
érzékelés határát súroló gyorsmon-
tázok. Legszebb példa ezekre a film

eleji viharjelenet: az éjsza-
kai képsor eleinte viszonylag
konvencionálisan van vágva,
majd fúgaszerűen fokozódik
a tempója, a végére pedig már szinte
csak néhány kockás felvételek követik
egymást, absztrakt képörvénybe ol-
vasztva az amúgy is rendkívül grafikus
hatású képeket. Az impresszionista vízi-
ók a film meghatározó képsorai: az utol-
só felvonásban már olyan látványos
megoldásokat is kapunk, mint például a
folyosón kerengő bentlakók összefény-
képezése egy autó fényszóróival.

Jól látható tehát, hogy Kinugasa egy
olyan sajátos filmnyelv kidolgozására
törekedett, amivel a helyszín kísérteti-
es atmoszféráját és a történetben rejlő,
ambivalens feszültséget próbálta kiter-
jeszteni az érzékiség felé: ez maradék-
talanul sikerült neki, de olyan formán,
hogy a francia és német kortársain is
messze túltett. Például a német exp-
resszionizmus már akkor széles körben
ismert stílári megoldásait is alkalmaz-
ta (Az *utolsó ember* dinamikus kamera-
mozgásait és vagy a *Dr. Caligari* fény-ár-
nyék hatásait) de egy jóval szabadabb,
öntörvényűbb módon, mintha nem kel-
lett volna semmiféle elvárásnak meg-
felelnie. Teinosuke Kinugasa filmjében
a kameramozgások gyakran egészen

„Sokkoló
álomképként
tálalja”

elképesztően frissnek hatnak:
például úgy száguldunk végig
egy sötét folyosón, hogy közben
ugyanennek a képnek a fordított

változatát is látjuk felderengeni. A né-
met expresszionizmus mellett még a
szürrealizmus megdöbbentő képi meg-
oldásai is visszaköszönnék a filmben:
egy víziójelenetben például egy arc
megtükrözött torzóját kapjuk, szinte
sokkoló álomképként tálalva. Máskor az
absztrakt film (vagy a tiszta film) szinte
képzőművészeti kompozíciói peregnek
előttünk, mintha Kinugasa a *Gépi balett*
és a *Ritmus 21* előtt is tisztelgene.

Olyan a film önfeledt játékossága,
mintha Dziga Vertov végre rászánta
volna magát, hogy fikciós alkotást ren-
dezzen: ez a vad experimentalizmus
közben mégsem mond le a narratíva se-
gítségéről. Kinugasa összességében azt
bizonyította a filmjével, ráadásul közel
száz évvel ezelőtt, hogy az elbeszélés
és a radikális avantgárd nem két egy-
mást kizáró erő, hanem éppen ellenke-
zőleg, ha ügyesen zsonglőröködő ren-
dő kezébe kerülnek, egymás hatásait és
funkcióját érzéki módon felerősíthetik.
Az *Őrület lapja* után úgy tűnik, mintha
az elmúlt évszázad filmművészete –
legalábbis nagy részben – unalmas tan-
könyvi receptkövetés lenne. •

SZÁMHÁBORÚ A MOZIVERZUMBAN

Tútelített dimenziók

BORBÍRÓ ANDRÁS

A NAGYKÖLTSÉGVETÉSŰ FANTÁZIAFILMEK SZÁMSZERŰ FEGYVERKEZÉSI VERSENYÉBEN ÉPPEN A FANTÁZIA SZORUL VISSZA.

A *Csillagok háborúja* – az árukapcsolásra épülő, hajrá-kapitalista filmes üzleti stratégia ósátyja – messzi-messzi galaxisa mind közül a legbrutálisabb mértékben táguló univerzum. Új *Star Wars*-filmek és sorozatok elképesztő mennyiségét (tíznél is többet) készíti a Disney. E projektek közül néhányat leállíthatnak még, a gyártószalagot azonban továbbra is szorgos kezek irányítják, a tekintetek pedig folyamatosan a piackutatási eredményeken és megtérülési eredményeken függenek. Mára hollywoodi etalonná vált a Marvel Cinematic Universe karakterközpontú termékkapcsolási módszere is: a 2008-as *Vasember* óta elképesztő tempóban hízó franchise jelentős részét adja az elmúlt másfél évtized nagy költségvetésű látványfilmjeinek. 2008 és 2021 között 26 film készült el, és jelenleg további 12 áll gyártás alatt. (A DC Univerzum később, 2013-ban startolt, de már az is 11 elkészült és 5 bejelentett filmnél tart.)

A Marvel-szériára minden szempontból a folyamatos fokozás elve jellemző. Egyre nő a filmek játékidője: az utolsó öt film átlaga több mint fél órával hosszabb, mint az első öté. (A játékidő növekedése az elmúlt évtizedben készült összes filmre igaz, ám ezek átlagos játékidője csupán néhány perccel nőtt, és amúgy is bő fél órával rövidebb a friss Marvel-filmekénél.) A többlet időt pedig nem pazarolják el a látványfilmek: Stephen Follows producer és adatelemző blogján kimutatta, hogy a fantasztikus és sci-fi műfajoknál – melyekbe a szuperhősfilmek sorolhatók – függ össze legerősebben a játékidő és a költségvetés. A nézők tehát valóban egyre több és több *látványt* kapnak.

A vizuális effektek mennyiségi növekedése és az akciójelenetek egyéb jellemzőinek folyamatos licitje szintén jól érezhető trend. A harcokhoz nem elég a két dimenzió, a komolyabb csatáknak ma már vertikálisan is kötelező kiterjednie. Sok hős eleve repülni képes, a többieket technikai eszközök (*Vasember*, *Sólyom*) vagy hatalmas ugrások (*Hulk*) segítik. A teret bármilyen robbanás következtében apró tárgyak tömkelege tölti be, melyek térbeli sűrűsége gyakran kontraproduktív, csak fásasztják a szemet. Jó példa e túlkapásra a *Star Wars: Skywalker kora* grandiózusnak szánt csatajelenete, mely nem éri be néhány csillagromboló jelenlétének halálos veszélyével, ezért felmérhetetlen számban, az új háttérbe simuló raszterként ábrázolja őket (a CGI elbíra...). A hatás a kívánttal ellentétes: a gyerekszobai tapétára emlékeztető látvány a nevenségeség határát súrolja.

Árulkodó, hogy az upcomingvfxmovies.com szerint a vizuális effektek száma a rekorder hollywoodi produkciókban (*Amerika Kapitány: Polgárháború*, *Bosszúállók: Ultron kora*) már elérte a 3000-et, míg olyan, szintén látványorientált szuperprodukciónál, mint az első *Vasember* vagy a *Csillagok között*, még csak 700-800 körül járt.

A megjelenő szuperhősök létszáma is folyamatosan nő: az első *Bosszúálló*-filmben hét, az utolsóban több, mint húsz szerepel. A számverseny miatt kettejük összecsapása már nem elég fajsúlyos, így több *Bosszúálló*-film (az előzetesben előre megígért) csúcscsajátjében két csapatban támadnak egymásnak a hősök, mintha csak egy amerikaifocimeccset látnánk. Nyilván kevesüknek jut idő érdemi karakterfejlődésre, saját diólógusokra – ezek a szuperemberek már

nem drámai hősök, inkább az akciódús cselekményfolyam díszői.

A szuperhősök saját személyükben is folyamatosan széthasadnak, sokadnak a fokozás számháborús ideológiája jegyében. A *Vasember 2*-ben Tony Stark mintha tükkörképével szállna szembe, hiszen ellenfele kinézete az övét másolja, a *Vasember 3*-ban pedig a JARVIS nevű AI egyenesen fél tucát tartalék *Vasember*-páncélt irányítva győzi le ellenfeleit.

Egy személytelen robotruhát könnyű sokszorosítani, a *Pókember: Irány a Pókverzum*ban azonban már maga a főszereplő karaktere jelenik meg többféle, párhuzamos dimenziókból érkezett formában. Az alteregó-képzésre az emberi hős cseréje is alkalmas a ruha alatt: e filmben már nem Peter Parker, hanem Miles Morales, egy fekete srác viseli a *Pókember*-ruhát, a 2022-ben érkező folytatásban pedig szerepel majd női verzió is. A korábban férfi hős női változata felbukkan az elkészült *Loki*- és az érkező *She-Hulk*-sorozatokban is. A képregényekben rég megszokott alteregók utat találtak a franchise-ok filmjeibe és sorozataiba is.

A cselekvő karakterek számának töbzódása kritizálható fantáziahányóssága vagy a hagyományos drámaiság rombolása miatt, a nézők nagy része azonban hálásan fogadta. A köztudatban a számítógépek és mobilok mára mindennapos, sőt mindenórás használata megszokottá tette gondolkodásunkban a tartalmak lemásolásának, sokszorosításának ideáját, így könnyen elfogadjuk azt a fikciós történetekben is.

Gyerekkoromban az esti tévémozi meg tárgyalásának alapkérdése volt: „Mutatták a...?”. (A fiúknak fontos dolgokra kérdeztünk rá: szörnyek, meztelenség, halálesetek.) Az új franchise-ideológia már nem explicit ábrázolás értelemben törekszik a fikciós univerzumok teljes *megmutatására*, hanem egy mélyen fogyasztói mentalitás kialakítása és kielégítése céljából: a teljesség elérésének a véget nem érő információgyűjtés által történő lehetetlen, kényszerkiszűrt küldetéseként. A megismerés vágya elvezeti a nézőket az új franchise-termékekhez, a begyűjtött tudás pedig a közösséghez tartozás, a popkulturális identitás élményét nyújtják. A zártkörűséget tovább növeli a forgalmazók streaming csatornáinak előfizetési



igénye, amely sokak számára csatorna- és egyben közösségválasztási kényszert jelent.

Önmagában nem újdonság, hogy időigényes, elszántságot igénylő tett egy fiktív világban játszódó összes elkészült történetet megismerni: már évtizedek óta rengeteg képregény, videójáték és regény készül a népszerűbb fikciós univerzumokhoz, ám ezelőtt talán sosem teljesült ez a nagy költségvetésű, sztárokat szerepeltető mozgóképes művek szűkebb halmazára is.

A filmgyárak a rajongók vágyainak folyamatos felkeltésével és kielégítésével tartják őket a megbízhatóan fogyasztásra képes befogadói attitűdben (ez a folyamat sem új, de intenzitása sosem látott). Régen éjszakai beszélgetések, netes fórumok témája volt világunk képzeletbeli kiterjesztése annak ismeretlen területeire (mint amikor Kevin Smith kultikus filmjében, a *Shop-Stopban* a két főszereplő hosszan tárgyalja a *Star Wars: A Jedi visszatér*-ben, a második Halálcsillag építése közben elpusztult ártatlan mesteremberek tragédiáját). Vajon milyen kalandokat élhetett át Han Solo fiatalabb korában? Ki győzne, ha Superman és Batman, vagy Amerika kapitány és Vasember összecsapna? Az ilyen kér-

„Az akciódús cselekményfolyam részei”

(Jon Watts: Pókember – Nincs hazaút)

hiszen épp a szabadság, a fantázia, a mi aktív részvételünk vész el. A fenti szituációkat például már mind *megmutatták* nekünk, és meg fognak minden mást is mutatni, ha győzzük érdeklődéssel. Az Álomgyár profi álmodói látszólag fantáziánk, valójában felkorbácsolt kíváncsiságunk kielégítése érdekében derítik fel, tapossák ki, és betonozzák le képzeletünk minden zugát. A filmes univerzumok kiterjesztésének külön műfaji kategóriái nyíltak, amelyekkel régen csak a nyugati szuperhős-képregények rajongói találkozhattak, de ma már az átlagos tévézők is jól ismernek: crossoverek, spinoffok, prequelek, alternatív valóságban játszódó történetek futnak a mozikban.

A rendszer legügyesebb trükkje, hogy önzetlennek és segítőkésznek látszik: „mindent a nézőért”, csak a szórakoztatásunkat szolgálja, nem erőltet ránk semmit. A Marvel- vagy a DC-univerzum térben és időben is kötetlenül elérhető

dések teret adnak a fantázia szabad csapongásának. Ha azonban szakemberek gárdája próbálja folyamatosan, üzleti megfontolások alapján előre kitalálni és fejünkbe plántálni őket, az játékrontó,

(még hazai viszonyok között is alacsony havidíjjal előfizethető egy-egy streaming szolgáltatás, mellyel hozzájutunk az adott jogtulajdonos minden franchise-ának összes termékéhez). A fantáziavilág pedig nagy műgonddal arra optimalizált, hogy lehetőleg egyetlen nézői csoport meggyőzését se sértse.

Csakhogy a „mindenki annyit vesz, amennyit kér” elv, emberi természetünknek hála, még az „all-you-can-eat” éttermekben sem működik jól, a vége mohóság és kóros elhízás. A mozifilmes-univerzumok kínálta egyik fő élmény éppen az (mert érdekelvű módon úgy vannak megtervezve), hogy csak a szorgalmas, a franchise-hoz hűséges nézők értenek meg minden utalást, ismernek fel minden, pillanatokra felbukkanó mellékszereplőt, nevezhetnek együtt az értőkkel a film végi bónusz-jeleneteken.

Akár kopár szellemi börtönnek látjuk a franchise-ok világait, mely a nézők megbecsülése helyett kritikátlan és mohó rajongókat próbál kiképezni, akár ódivatú félelemnek tartjuk ezt, mely figyelmen kívül hagyja, hogy e művek ugyanúgy korunk problémáira és változásaira reflektálnak, mint ahogy a sikeres művészeti alkotások mindig is tették, egyvalami biztosnak tűnik: még messze van a Geek-korszak vége. •

BUDAPEST NEMZETKÖZI DOKUMENTUMFILM FESZTIVÁL

Pálmafák és gyökerek

BORONYÁK RITA

PRÁGAI PROSTI, HONGKONGI TÜNTETŐK, ORVOSOK, PARASPORTOLÓK, HIDEGHÁBORÚS DISSZIDENS, SZOBRÁSZ – A BIDF IDEI FILMJEI A BÁTORSÁG TÖRTÉNETEI.

A Budapest Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (BIDF) idei, 8. kiadása a *bátorság* köré szerveződött, s a nyolc versenyszekció zsűrijei javarészt kurrens tematikájú alkotásokat jutalmaztak. A nézők az aktuális krízishelyzetek mellett a kortárs dokumentumfilm-készítési trendekből is ízelítőt kaptak.

A kínálat szerzőség szerinti anonimitást választó HK Documentary Filmmakers és a nemzetközi szuperprodukción tető alá hozó dán sztárrendező, J. P. Rasmussen képezték. A *Vörös Falak foglyai* a hongkongi PolyU protestáló diákjait örökítette meg, akik a kínai hatalomátvétel, a kiadatási törvény ellen tüntettek. Az amatőrfilmes dokumentáció valódi súlyát képen kívüli események jelentik: a rendőrök durván megakadályozták a brutalitásukról tanúskodó éles helyzetek felvételeit, s arról is csupán inzertekkel lehetett tudósítani, hogy egyedül ezen a megmozduláson 1377 embert tartóztattak le.

Rasmussen *Menekülés* című animációját mások mellett Riz Ahmed és Nikolaj Coster-Waldau jegyzi producerként, s egyaránt tarolt a Sundance-on és az Annecy animációs fesztiválon. A műfaji határátlépés csillogó bizonyítéka, hogy Dánia három kategóriában is jelöltte Oscarra: dokuként, nemzetközi játékfilmként és animációként. Történetének személyes kerete a rendező és főhőse, Amin több évtizedes barátsága. Tétje pedig az, hogyan beszélhető el, amiről a harmincas éveiben járó, afgán származású férfi mindaddig hallgatott. Amin kiskamaszként egyedül menekült el az 1980-as évek háború szaggatta Kabuljából, s hosszas viszontagságok után egy dán kisvárosban talált otthonra. A film nagyfokú bizalmat szavaz főhősének, s

azt várja nézőjétől is a doku-animációs forma, az álnév-használat, valamint az adatok szabad kezelése miatt. „Amit a vásznon látunk, nem mindenben egyezik a valósággal” – szögezte le a rendező. Rasmussen az animáció hatalmát tréfásan úgy érzékeltette: végre ő is szőke lehetett, mint a barátai. A rendező családja a zsidóüldözés elől kényszerült többszörös emigrációra, a saját bőrén tapasztalta, hogy a „menekült” a legkevésbé sem identitásképző, hanem olyan körülmény, ami bárkivel megtörténhet.

A litván Giedrė Žickytė *A nagy ugrása* ellenben pontos dokumentálás. Biztos kézzel alkalmazott archívok támasztják alá a 90 fölött járó, ám ereje teljében lévő Simas Kudirkával tett helyszínbejárások serkentette élénk emlékeket. Žickytė a hidegháborús idők egyik emblematikus litván „menekültceleb”-jének portré-életrajzában nem csak a két világ-hatalom propagandagépezetét világítja át, de halk hitvallást is tesz is a hazaszereget mellett. Kudirka 20 évig teljesített szolgálatot szovjet hajókon. Nagyapja tengerész volt, s nyomdokain Simas is szeretett volna világot, főleg pálmafákat látni, de „megbízhatatlan elem”-ként soha nem léphetett a szárazföldre. 1970-ben az USA partjainál egy tárgyalás idején átugrott az amerikai hajóra, s menedékkéretet kért. Felsőbb utasításra visszaszolgáltatták a szovjet hatóságoknak, 10 év gulágra ítélték. Az amerikai tengerészeket sokkolta, milyen brutálisan bántak Kudirkával, a hidegháborús nyugati sajtó pedig a „vadállati Szovjetunió” rémtettei ellenében az Egyesült Államokat az emberi és szabadságjogok védelmezőjeként ábrázolhatta, joggal. A kelet-európai emigráns szervezetek életben tartották a Kudirka-ügyet, tüntetés tüntetést követett. Simason kívül

kevesen mondhatják el magukról, hogy két amerikai elnök is szót emelt az érdeklődésben. A történetek idején Nixon erőfeszítései ugyan nem vezettek eredményre, ám Gerald Fordnak sikerült a szinte lehetetlen. A véletlenek különös együttállása révén kiderült ugyanis, hogy Kudirka anyja amerikai állampolgár. 1974-ben a legyengült Kudirka kiszabadul a horrorlágerből, s családjával kiengedik „hazájába”, melynek még a nyelvét sem beszéli. Az amerikai sajtó imádja a naiv, ám éles eszű és praktikus Simast, s ő is szereti új környezetét, amely olyan gazdag, hogy a fél lakását be tudta rendezni annak utcára tett „szemeté”-ből. Újgyszólván naponta interjúznak vele, levelek ezreit kapja. Csaknem 50 év után azt is megtudja, hogy a zászlórudat, melyen egy riportban (szigorúan alsó kameraállásból véve) fölhúzták vele egy szabadon lengedező amerikai zászlót, a képsorok kedvéért rakták a házuk elé. D. L. Rich tévéfilmet is forgatott róla, melyben a kor nagy sztárja, Alan Arkin alakította Simast (*The Defection of Simas Kudirka*, 1978), s melyet ő, noha könnyes szemmel, de „nagyon amerikai”-nak tart. Akkori életének kettősségét a „kipucoltam a végét, majd beszédet mondtam”-fordulattal összegzi, nem lankadó energiával igyekezett ugyanis tenni nem csak a Szovjetunió-beli, de a világ valamennyi politikai elíteltjéért Venezuelától Argentínáig. Aláírásokat gyűjtött, petíciókat írt, ám erőfeszítései ismertsége dacára hiábavalóak maradtak. A politika egyik legnagyobbja, Kissinger véleménye szerint csak egy olyan „jó szándékú, ám szintiszta amatőr”, mint Ford érhetne el, hogy Simast kiengedjék a szovjetek. Csoda volt, nem napi gyakorlat. 2007-ben Kudirka és felesége visszatértek az immár szabad Litvániába, s vidéki házuk előtt egy impozáns zászlórúdon vidáman szárnyal a litván lobogó. Érdeklőség, hogy a filmet a nemzetközileg is sokat foglalkoztatott Thomas Ernst, számos magyar doku és játékfilm (*Overdose, Szerelempatak*) vágója jegyzi.

A BIDF a Magyar Kultúra Napján startolt, a hazai jelenlét azonban a szervezők által bevallottan magasra tett mérce miatt elenyészőnek volt nevezhető. Intő jel lehet ez a hazai dokuszakmának, hiszen amit ma nem örökítenek meg, annak képi mása végérvényesen elvész, s nagy eséllyel elfelejtődik. Az idei életműdíjas, Almási Tamás öt alkotása mellett itt volt a premierje Sós Ágnes és ifj. Petrőczy And-

WOLFGANG BÜLD KONCERT-RIPORTFILMJEI

Punktum

DÉRI ZSOLT

AZ 1977–1980 KÖZTI BRIT ZENEI SZÍNTÉR DOKUMENTUMFILMJEI A NETFLIXEN.

Az 1952-es nyugat-német születésű Wolfgang Büld a hetvenes évtized végén többször kiutazott Nagy-Britanniába lefilmezni az ottani punk, reggae, ska és *new wave* színteret (*Punk In London, Reggae In A Babylon, British Rock, Women In Rock*). Angliai dokumunkái között az első nagyjátékfilmjét – lényegében az első németországi punkfilmet – is leforgatta egyik kedvenc londoni zenekarának, az Advertsnek az 1978-as német turnéján, a történet fókuszában a szexi basszistalánnyal, Gaye Adverttel és egy helyi tizenéves rajongó-szerelmespárral (*Brennende Langeweile – Bored Teenagers*). A nyolcvanas évek közepén pár kísérletezőbb klipfilm (*Japlan, Berlin Now*) mellett már kommersz zenés vígjátékokat is rendezett: a *Gib Gas – Ich will Spass!*-ban a német *new wave*, a *Neue Deutsche Welle* popfiguráit, Nenát, Marcust és az Extrabreit-tagokat szerepeltette, ahogy aztán az *Érezd a ritmust!*-ban is felsorakoztatott egy rakás sztárt (Falco, Limahl, Meat Loaf, Die Toten Hosen, Katrina & The Waves stb.). Kilencvenes évekbeli autós sikerfilm-

jei (*Manta, Manta, Volt egyszer egy vadkelet – Go, Trabi, go!* 2.) után az ezredfordulón végleg kiköltözött Londonba, hogy Dark Black Films cégével végre szabadon készíthessen *exploitation* horror és *thriller* filmeket (*Penetration Angst, Lovesick: Sick Love, Twisted Sisters*). Érdekes karrier, de a korai kordokumentum koncert-riportfilmek a legértékesebbek benne.

„Láztartam az új német film diktatúrája és az általa megtestesíteni kívánt jó ízlés ellen” – mondja Wolfgang, aki első dokuját a müncheni Televíziós- és Filmművészeti Egyetem elvégzése után a diplomafilmjeként forgatta le Londonban 1977 szeptemberében négytagú stábbal, két hét alatt. A brit punkszínteret moziforgalmazásban elsőként bemutató – a helyi Don Letts 1977 első felében készült, de csak 1978-ban publikált *The Punk Rock Movie*-jét is megelőző – *Punk In London* profi képviselőjű élő felvételein szerepel a Clash, a Jam, a Chelsea, az Adverts, a Subway Sect, a Killjoys (a Dexys Midnight Runners elődje), a női vezetősű X-Ray Spex, az ír Boomtown Rats és a transznenű amerikai

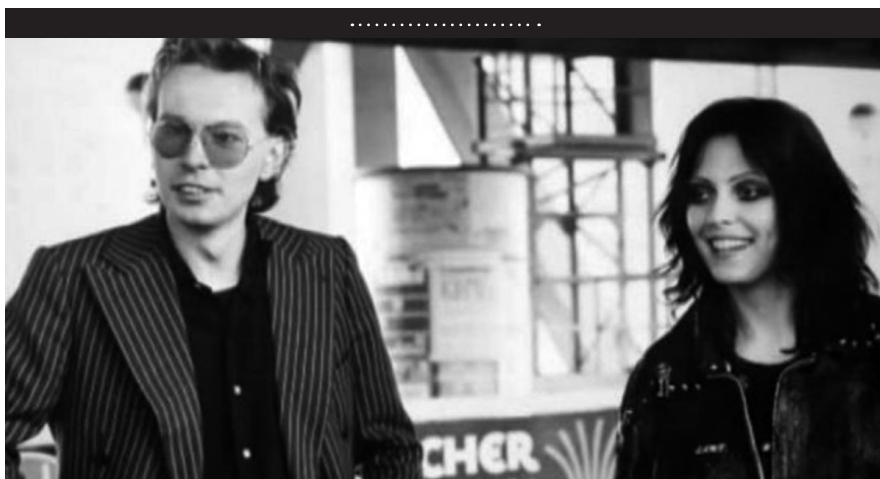
„Láztartam a jó ízlés ellen”

(Wolfgang Büld és Gaye Advert)

Wayne County is. A legtöbbjük interjút is ad, a Lurkers egyik tinédzser tagja otthon, a szülei társaságában nyilatkozik, a Stranglers francia származású basszistája bizalmatlan a németekkel, a Sham 69 frontembere a csupasz fenekét tolja a kamera elé. A zenészek mellett megszólalnak újságírók és *fanzine*-szerkesztők (mint a *Sniffin' Glue*-alapító Mark P), menedzserek (mint az amerikai Miles Copeland, a Police-dobos Stewart Copeland bátyja), a Rough Trade lemezboltosai, a Marquee klub német vezetője és egy vagány *road* is, de még a punkokat előszeretettel összeverő retrográd rock'n'roll-rajongó Teddy Boy szubkultúrára is kap öt percet.

Az 1977-es film a Clash koncertblokkjával ért véget, melyben egy *reggae*-feldolgozás is elhangzott, és Büld 1978-ban *Reggae In A Babylon* címmel forgatott egy etnografikus dokumentumfilmet a világhódító jamaicai zene Angliában élő előadóiról is (a veterán Anton Ellis és a 15 16 17 tinilánytrío mellett olyan azóta is aktív együttesekről, mint az Aswad vagy a Steel Pulse), majd 1979-1980 fordulóján megcsinálta a *Punk In London* folytatását *British Rock* címmel. Ebben a Police „fehér *reggae*”-je és a jamaicai *ska* ritmikára építő brit sikerzenekarok is szerepelnek (The Specials, The Selecter, Madness), ahogy az eklektikus *new wave*-be a Pretenders amerikai énekesnő rockja, a Spizzenergi egzaltáltsága, a Secret Affair módjesség, Gary Numan hideglelés szintipopja és Ian Dury *cockney* variétéje is belefér (a Kinks *beat* veteránjainak másodvirágzása nem igazán), miközben a visszatérő szereplők – a Clash, a Jam vagy a Boomtown Rats-vezér Bob Geldof – arról elmélkednek, mi történt a punkkal az elmúlt két és fél év alatt.

Wolfgang Büld az angliai dokutritológiája mellé még szintén 1980-ban bemutató egy *Women In Rock* című negyedik filmet is, ahol a Slits, a Siouxsie And The Banshees, a Zaza és a hard rockos Girlschool lényegre törő interjú-, próba- és koncertrészletei képviselik a korábbi részekből hiányzó női nézőpontot, de Nina Hagen mellől a szintén nyugat-berlini Mania D. csajtrío és a svájci LiLiPUT-lányok német nyelvű részeit már kivágták a Netflixre került verzióból, így alig félórás torzót kapunk egy amúgy is túl röviden zárult projektből. •



MAFFIALÁNYOK

Apám, a gengszter

POZSONYI JANKA

JONAS CARPIGNANO EGY MAFFIACSALÁDBA SZÜLETETT TINILÁNY TÖRTÉNETÉVEL TESZ PONTOT A DÉL-OLASZ FILMTRILÓGIÁJA VÉGÉRE.

Gioia Tauro 20.000 fős kikötővárosa a csizma orrában, Calabriában fekszik. Ide érkezett tíz évvel ezelőtt egy rövidfilmet forgatni az olasz-amerikai gyökerű Jonas Carpignano, akire olyan elemi erővel hatott a város és a lakóinak energiája, hogy a kisfilm mellett, a helyiek közreműködésével három nagyjátékfilmet is leforgatott itt. A trilógia összes darabjának Cannes-ban volt a bemutatója – a *Mediterranea*, az *A Ciambra* és a most bemutatott *Maffialányok* (*A Chiara*) egymástól független történetek, amelyeket a visszatérő karakterek, Gioia Tauro élettéré és a rendező dokumentarista szemlélete mégis szorosan összefűz. Carpignano hősei helyben felfedezett, remekül instruált amatőr színészek (az *A Ciambra* és a *Maffialányok* esetében egész családok), akik fikciós keretek közt engednek betekintést a saját életükbe.

A *Mediterranea* hőse, Ayiva, egy jobb élet reményében érkezik Burkina Fasóból Euró-

pába, Gioia Tauro menekülttáborában lehorgonyozva igyekszik néha becsületes, néha illegális eszközökkel pénzhez jutni és támogatni az otthon maradt családját, miközben a helyi maffiával és a város szélén élő mélyszegény roma közösséggel is kapcsolatba kerül. Üzletei során sodródik mellé Pio, a helyi roma fiú, aki fiatal kora ellenére talpraesett seftes. A trilógia második része a tizennégy éves Pio történetét viszi tovább, a generációkon át vándorló, végül a dél-olasz városban kikötő roma kolónia életét mutatja be, ahogy a calabriai maffia, a 'Ndrangheta' keze alá dolgozva, sokszor pedig őket megkerülve igyekezik kitörni a mélyszegénységből. Pio bátyja nyomdokaiba lépve egyre csak növelné a lopások tétjét, bajtársa pedig továbbra is Ayiva, de eljön a pont, amikor döntenie kell a családi kötelezettségek és a barátja között.

„Válaszút elé kerül”
(Swamy Rotolo)

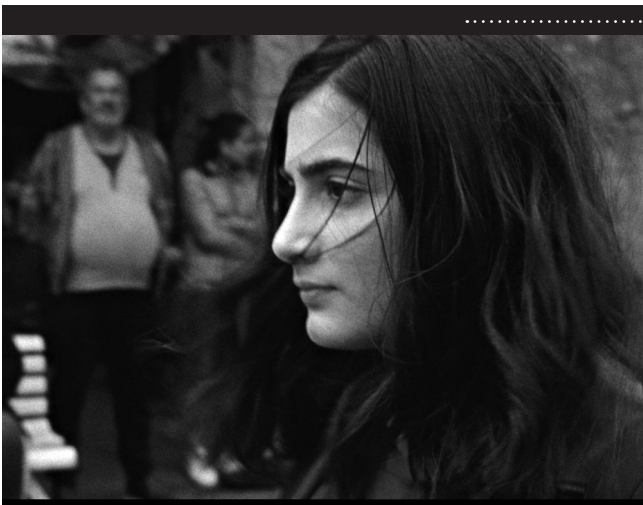
Pio felnövéstörténetének párja és ellenpólusa a trilógiát záró *Maffialányok*, ami a helyi alvilág kulcsfigurájának lánya, Chiara története – a ponyvából összetákolt, jövő nélküli menekülttábor és a romanegyed után Gioia Tauro társadalmi hierarchiájának felső szintjéig jutunk. A 15 éves lány harmonikus környezetben éli az életét, tanul, sportol vagy a barátaival lóg. Mikor a testvére nagyszabású születésnap bulijának közelében felrobban egy autó, az apja elszökik a helyszínről és nem megy haza, másnap a hírekben pedig körözött bűnözőként hivatkoznak rá.

Chiara boldog tudatlanságát ezernyi kérdés váltja fel, de anyja és nővére sokatmondóan hallgat (vagy rutinszerűen felhangosítja az autórádiót a lehallgatások miatt), így egyedül kezdi el felgöngyölíteni a szálakat. Ahogy fokozatosan tisztulnak ki előtte apja alvilági üzletei, és a helyiek szemén kezdi el vizsgálni családját és a saját életét, Pióhoz hasonlóan ő is morális dilemmába, majd válaszút elé kerül.

Carpignano az olasz neorealizmus egykori hagyományát friss szellemében tudja feleleveníteni, dokumentarista eszközökkel követi a szereplőit, beépül az üzleti, bajtársi és családi kapcsolatok szövetébe. A városban kialakított szoros barátságai kiváltságos közelségbe helyezik őt és vele együtt a nézőt is. Ayiva, Pio és Chiara történetével sikeresen lerombolja a sztereotípiákat, emberi arcokat rak „a menekült”, „a roma” és „az olasz maffia” általánosító jelzői elé.

A dokumentarista stílus mellett Carpignano a mágikus realizmusnak is teret ad. Pio előtt az általa sosem ismert dédapa szelleme jelenik meg, Chiarának pedig alvás közben érkezik meg a kulcs az apja hollétéhez – ál-mában, majd a valóságban is talál egy titkos csapóajtót a nappaliban, ami egy ház alatti bunkerbe vezet. Carpignano ráérős tempóban helyezi le az alapokat – ahhoz, hogy lássuk Chiara mit veszíthet el, gondosan elidőzik a családi békecségekben, felhőtlen tinikorának utolsó másodpercein, de ahogy a szülőnap bombá robban, ezek az építőkövek, az apa viselkedése is új megvilágításba kerülnek. A szereplők érzelmi utazása a kamera mozgásában is tükröződik, Chiara krízisét gyakran kíséri zaklatott kézikamera, a morális döntéseit pedig Gioia Tauro labirintusszerű, kiismerhetetlen és sötét utcái húzzák alá. A jómódban felnövő Chiara jelene és jövője egyértelműen fényesebb, mint Carpignano másik két hőséneke, de a családját és saját identitásának meghasadása nem kevésbé szívet tépő.

MAFFIALÁNYOK (A Chiara) – olasz, 2021. Írta és rendezte: **Jonas Carpignano**. Kép: **Tim Curtin**. Zene: **Benh Zeitlin** és **Dan Romer**. Szereplők: **Swamy Rotolo** (Chiara), **Claudio Rotolo** (Claudio), **Carmela Fumo** (Carmela), **Grecia Rotolo** (Giulia). Gyártó: **Stayblack Productions / RAI Cinema**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 121 perc.





Intenzív találkozások

La fracture – francia, 2021. Rendezte: Catherine Corsini. Írta: Agnès Feuvre és Laurette Polmans. Kép: Jeanne Lapoirie. Zene: Robin Coudert. Szereplők: Valeria Bruni Tedeschi (Raf), Marina Foïs (Julie), Pio Marmaï (Yann), Aïssatou Diallo Sagna (Kim), Jean-Louis Coulloc'h (Laurent). Gyártó: Chaz Productions. Forgalmazó: Cirko Film Kft. *Feliratos.* 98 perc.

Politika, könnygázzal osztatott felkelés és széteső egészségügy. Ilyen hívószavakkal a reakció garantált, de vajon elég-e ez a változáshoz? A szakítás elől menekülő neurotikus Julie-t kórházba szállítják. Bekerül az egészségügy alig pumpáló keringésébe, ahol a végeláthatatlan várakozást hol egy másik pácienssel való öltöztető vita, hol egy leszakadó vezető, hol egy még súlyosabb beteg érkezése töri meg. Eközben odakint véres felkelés bontakozik ki, amely egyre több sérültet jelent az eleve hadilábakon álló kórháznak. A káoszba tartó események forgatagában megmutatkozik, mit is jelent embernek, ápolóként pedig valódi hősnak lenni.

Corsini keményen megdolgozik a hatáskeltésért. Az erős témaválasztáson túl főszereplőjét is meglehetősen irritálóra gyúrta, nem is beszélve a többnyire erőltetett menetben haladó cselekményről és a kapkodó kameramunkáról. De nem hibáról vagy az arányérzék hiányáról van szó. A szorongás generálása és a néző szinte viszketetségig ingerlése szükséges ahhoz, hogy átérezzük, milyen egy műszak egy állami kórház sürgősségi osztályán, amely a társadalom makettjévé válik. Bár ezt talán anélkül is értettük volna, hogy az alkotó bárkiszzerűen felpakol a vászonra minden rétegből egyet-egyet, hogy aztán azokat egymásnak feszítse, majd a rajtuk is túlmutató megpróbáltatás súlya alatt egygyé passzírozza. De mindez a hitelességen és a befogadókban ébredt együttérzésen mit sem csorbit, az eredmény így is lehengerlő.

Talán az egészségügy helyettén látszik legtisztábban, milyen állapotban van egy nemzet, így elgondolkodtató látni, hogy a franciák filmje ugyanazt

a rögválóságot ábrázolja, amit számos más ország a sajátjának gondol. Mégis ironikus módon ahhoz, hogy ez a fontos és egyre aktuálisabb üzenetet hordozó dramedy tömeges nemzetközi figyelemhez jusson, valószínűleg egy hollywoodi remake-re lenne szükség.

RUDAS DÓRA

#Anne Frank: Párhuzamos történetek

Anne Frank: Parallel Stories – olasz-brit, 2019. Rendezte és írta: Sabina Fedeli és Anna Migotto. Kép: Alessio Viola. Zene: Lele Marchitelli. Szereplők: Helen Mirren, Martina Gatti. Gyártó: 3D Produzioni / Nexo Digital. Forgalmazó: Pannónia Entertainment. *Feliratos.* 92 perc.

Az #Anne Frank: Párhuzamos Történetek azoknak a 21. századi holokauszt-dokumentumfilmeknek a sorát bővíti, amelyek tisztában vannak azzal, hogy bár a téma sohasem avul el, mindig új hangokat és új fogalmazásmódot kíván. Az olasz Sabina Fedeli – Anna Migotto rendezőpáros ennek jegyében, az „Anne Frank” nyomvonalon elindulva, egyszerre megy vissza az időben a legendás amszterdami padlásszobába, hogy felelevenítse az ikonikusá vált zsidó kamaszlány utolsó éveit, és szóaltatja meg Anne néhány, a deportálást és koncentrációs táborokat túlélő, ma már kilencven feletti sorstársát. A címbeli „párhuzamosság” térbeli és időbeli hívószó is egyben: ezek a barázdált arcú, dédanya-korú francia, olasz és cseh holokauszt-túlélők és leszármazottaik ugyanannak a történetnek más epizódjairól, valamint a túlélés érzelmi, testi és transzgenerációs áráról képesek tanúskodni.

Bár az alapkonceptió világos és kellően ígéretes tehát, a további részletek nem mindig simulnak bele problémátlanul. Helen Mirren például remekül olvassa fel a Frank-napló passzusait, de nem teljesen világos, hogy aztán a kamerába nézve és narratori szerepkörbe átlépve kinek a gondolatait hangosítja ki; a megszólaló szakértők informatív adalékai jól megférnek a tanúságtételekkel, és kellő történelmi háttérrel látják el a személyes történeteket, de a



mai kamaszok perspektíváját megjeleníteni szándékozó, a bergen-belseni, párizsi, amszterdami helyszíneket végiglátogató Anne-korú lány párhuzamosan vezetett Insta-posztjai kissé mesterkéltek és kimódoltak maradnak. De még ezek a formai és tartalmi disszonanciák sem tudják elfedni a filmnek azt a vitathatatlan erősségét, hogy – új kapcsolódási pontokra rámutatva – olyan kortárs női történeté tudja növeszteni Anne Frank tragédiáját, mely egyszerre szólaltat meg és akar megszólítani különböző generációkat.

MARGITHÁZI BEJA

Főzőklub

Madklubben – dán, 2021. Rendezte: **Barbara Topsøe-Rothenborg**. Írta: **Nina Lyng, Annie-Marie Olesen**. Kép: **Mattias Troelstrup**. Zene: **Rasmus Christensen**. Szereplők: **Kirsten Olesen (Marie), Stina Ekblond (Berling), Kirsten Lehfeldt (Vanja), Troels Lyby (Jacob), Mia Lyhne (Mette)**. Gyártó: **Lume Film / LevelK / Nepenthe Film**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 98 perc.

Bár a bőven a B-oldalt játszó hősnők és a menopauza egyre inkább felkapott témái nem csupán a női magazinoknak, de a mozivászonnak is, ez a műfajvariáció még nem hozta össze a maga csúcsteljesítményét (az *Ízek, imák, szerelmek* nagymama-változatát), inkább csak olyan, ingerküszöb alatt maradó alkotásokat, mint *A szürke ötven árnyalatára* összehívott *Könyvklub* (2018). Több mint húsz évvel az *Elvált nők klubja* után immár nem a boszszúszerű hozza össze a barát-nőket, hanem a gyász, a női összetartozás mozija pedig egyre idősebb közönséget céloz meg magának.

Az eredetileg színésznőként ismert **Barbara Topsøe-Rothenborg** készítette a címe alapján gasztromozinak ígérkező románcot, amely valójában az első *Szex és New York* mozifilm alaptörténetének eu-

rópai változata. A három barátnő (a megfogyott, a szexi és az aranyos, státuszuk szerint: az elhagyott, a szingli és az özvegy) egy olaszországi kulináris nyaraláson vesz részt, miután egyikük férje lelép egy másik asszonnyal, és nejeire marad a gyerekektől karácsonyra kapott utazás. Mindhármuknak megvan a maga baja: az egyik nem bírja az unokázást, a másikat már megtörte a férjéhez való alkalmazkodás, a harmadik pedig képtelen elengedni egykori társát. A *Főzőklub* elsősorban nem a semmitmondóvá közheylesedett pugliai táj és az ízletlenek kinézé díszlet-fogások miatt múl alul minden várakozást, hanem mert hősnőiből éppúgy hiányzik a szellemesség, mint az idősebb generációt piederesztálra emelő önismeret és csípős önirónia, még akkor is, ha az utazótársaság klimaxhoz közeledő, és attól megrettent tagját nagyvonalúan biztatják, dicsérik. Valódi tartás és magával ragadó érzéki kalandok híján kénytelenek gyermeketeg kitörésekkel, megalázó frizuraátalakításokkal, ügyetlen flörtöléssel, valamint önmaguk felpofozgatásával reprezentálni, hogy hatvanon túl is van újjászületés.

KOVÁCS KATA

Mágikus állatok iskolája

Die Schule der magischen Tiere – német, 2021. Rendezte: **Gregor Schnitzler**. Írta: **Margit Auer** könyvéből **John Chambers**. Kép: **Wolfgang Aichholzer**. Szereplők: **Emilia Maier (Ida), Leonard Conrads (Bennie), Loris Sichrovsky (Jo), Nadja Uhl (Miss Cornfield)**. Gyártó: **Kordes Film GmbH / Wega Film / Leonine Studios**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Szinkronizált*. 93 perc.

Ugyan mi kellhet több egy sikeres gyerekfilmhez csodás iskolai helyszínnél, egy kis-kamasz-szerelmi háromszögnél, mókás beszélő állatoknál, csupavarázslat szuper-osztály-



főnökénél és egy többmillió példányban elkelt meseregényénél, amely alig tíz év alatt 12 részesre bővült? **Gregor Schnitzler** rendező szerint még legalább három pluszműfaj: egy iskolai szarka utáni nyomozás krimiszála, egy életveszélyes kalandfilm-finálé a háztetőkön, de mindenekelőtt rengeteg musical-betét – gigamega-menő rappeléssel, spontán suliudivari ösztánccokkal és egy páncélon pörgő digi-nindzsateknőccel.

Margit Auer berlini újságíró nő magyarul is megjelent széria-indítója, a 2013-as *Mágikus állatok iskolája*, amely máris számos *spin-off* (sőt egy magyar színházi adaptációt is) eredményezett, maga is olyan, mintha a Harry Potter-sorozat egyik roxforth-i tanárának önálló karrierjét követné végig az alsó-bajorországi közoktatásban – a kisiskolás korosztályhoz és *Muzsika hangja*-milió-

höz illőn nulla fekete mágiával és démonsereggel, elsősorban a serdülőlét hétköznapi problémáira építve a konfliktusokat. A veterán **Schnitzler** (akikorábban olyan komor románcokat készített, mint a *Felhő* vagy a *Spieltrieb*) nem érte be ennyivel: csak az alapkonceptiót és a kiindulópályát tartotta meg, joggal úgy érezve, hogy a multiplexekben manapság sokkal több inger kell a nebulóknak, mint az ott-honi esti mesékben. Akárcsak **Brexit-migráns skót osztályfőnöknője**, a **direktor** sem próbálja tanítani, netán szellemi kihívások elé állítani gyerekközönségét, beéri annyival, hogy serényen kiszolgálja igényeiket, a körülöttük lévő bonyolult világ megismerése helyett inkább egy „mágikus közösség” létrehozására buzdítva őket – márkaépítésből máris jelesre vizsgázva.

VARRÓ ATTILA





Eljövendő világ

World to Come – amerikai, 2020. Rendezte: **Mona Fastvold**. Írta: **Jim Shepard** művéből **Ron Hansen**. Kép: **Andre Chemetoff**. Zene: **Daniel Blumberg**. Szereplők: **Katherine Waterstone** (Abigail), **Vanessa Kirby** (Tallie), **Casey Affleck** (Dyer), **Christopher Abbott** (Finney). Gyártó: **Killer Films / Yellow Bear Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. Szinkronizált. 98 perc.

Mona Fastvold 2020-as műve egyszerre kötődik az elmúlt években robbanásszerűen megszorodott kosztümös leszbikus filmdrámákhoz és a 2005-ös *Túl a barátságon* című alkotásban ábrázolt cowboyszeretlethez. Az *Eljövendő világot* a meleg tematika nyilvánvaló hasonlóságán túl Ang Lee munkájához kapcsolja az is, hogy szintén egy novella (Jim Shepard elbeszélése) alapján készült, hogy a két központi karakter egymásra találásában kulcsfontosságú szerepre tesz szert az egymásrautaltságuk és az, hogy a szenvedélyes viszony háttéréként kiemelt szerepet kap a zordságában is lenyűgöző táj, amely így a belül tomboló érzelmek lenyomatává válik.

A természeti környezethez igazított szenttelen, szikár előadásmód sokáig azt a látogatot kelti, hogy ez a két csodálatos színésznő, Katherine Waterston és Vanessa Kirby főszereplésével készült mű nem olyan mesteri alkotás, mint a közelmúltban bemutatott többi kosztümös leszbikus dráma (mint a *Portré a lángoló fiatal lányról* vagy a Kate Winslet-féle *Ammonita*), de nem kell sokáig néznünk hozzá, hogy felfedezzük az erényeit. A visszafogottságában is rendkívül erős érzelmeket megjelenítő *Eljövendő világ* nemcsak tragikusan hitelesen mutatja be a XIX. század közepén az Amerika keleti partján élő nőkre váró kegyetlen sorsot és az inkább szövetségként, mint romantikus kapcsolatként működő korabeli házasságok természetrajzát, de a gyermeke halála után önmagát fokról fokra kiművelő főhősnő alakjában egy példaértékű feminista hőst is elének állít, akinek a szomszéd tanyán élő gazdafeleséghez fűződő szerelme egyszerre jelent gyönyörű és tiszta érzelmeket és fejezi ki a további önállóságra törekvését. A szívszorító fordulattal zárul

cselekmény mellé ráadás az a katarzissal felérő filmvégi montázs, amit az *Eljövendő világ* magyar vágójának, Jancsó Dávidnak köszönhetünk.

VAJDA JUDIT

Bálnavadász fiú

Kitoboy – orosz, 2020. Rendezte és írta: **Filipp Jorjev**. Kép: **Mihail Hrusevics** és **Jakov Mironicsev**. Zene: **Krzysztof A. Janczak**. Szereplők: **Vlagyimir Oroknov** (Leska), **Kristina Asmus** (Camgirl), **Vlagyimir Ljubimcsev** (Kolja), **Nyikolaj Tatato** (nagyapa). Gyártó: **Rock Films / Orka**. Forgalmazó: **HBO Go**. Feliratos. 93 perc.



Az elsőfilmes orosz Filipp Jorjev lenyűgöző minimalizmussal és finom abszurdral elmesélt felnővés története a Czukcs-félszigeten élő tinédzser Leskát helyezi a középpontba. A fiúra akkor talál rá a szerelem, amikor a falujába végre bevezetik az internetet. Az Oroszország autonóm területén levő, a csukcsok lakta vidéket, csak 80 kilométer választja el Alaszkától, Leskának ennyi is elég, hogy elhiggye, karnyújtásnyira van tőle a Detroitból streamelő camgirl, akinek a kedvéért még angolul is megtanulna. A paraszociális kapcsolat egyszerre testesíti meg a fiú romantikus álmait és elvágyódását valami izgalmasabb felé.

Jorjev képileg is bátran merít az amerikai inspirációból, legyen szó David Lynchről, akinek kedvenc énekesnőjétől, Julee Cruise-től kölcsönöz egy dalt, de Kelly Reichardt realizmusa is tetten érhető, amikor Jorjev a posztsovjet belső tereket és a mindennapi életet örökíti meg, miközben a monokrómban úszó tundrát – ahol épp nyár van – sokszor síkszerű tájképként látjuk. A többféle referencia szerencsére nem nyomja agyon a filmet, inkább játékosan keveri őket a rendező: még pillecukor-sütőgető és sulidiszkós tinifilm-klisék és a céltalan *road movie* belefér. Az asszociatív vágások a lírai-

ságot és a groteszk ellentéppontozást is megteremtik: az edénysikálás és a maszturbáció még soha nem illett ennyire egymáshoz. Az amatőr szereplők különleges bájt adnak a karakternek, bármennyire naiv is Leska, vágyait és problémáit komolyan tudjuk venni. Kár, hogy a film női katalizátoráról – a camgirlről – nem tudunk meg semmit, csak a testének részleteit mutatja a kamera, és film tanulása is meglehetősen didaktikus. A Velencében bemutatkozó és most az HBO platformjára felkerülő *Bálnavadász fiú* azonban így is érdemes a figyelemre: különleges szelete a világ filmgyártásának és egy pályakezdő alkotótól végképp remek teljesítmény.

BARTAL DÓRA

Édes fiam

Honey Boy – amerikai, 2019. Rendezte: Alma Har'el. Írta: Shia LaBeouf. Kép: Natasha Braier. Zene: Alex Somers. Szereplők: Shia LaBeouf (James), Lucas Hedges (Otis), FKA Twigs (ShyGirl), Maika Monroe (Sandra). Gyártó: Automatik / Delirio Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 94 perc.

Mielőtt még zaklatási ügyével, részeges randalírozásával és a forgatásokon tanúsított, kiállhatatlan viselkedésével sikeresen törölte volna magát a szórakoztatóiparból, Shia LaBeouf tető alá hozta pályája legszemélyesebb filmjét. Az *Édes fiam* saját, traumatikus gyerekkori tapasztalatainak mozgóképes feldolgozása – egyszerre az adaptáció és a terápia értelmében –, aminek első vázlatait a sztár a rehabon írta meg. Akkor szembesítették vele, hogy alkoholizmusa mellett poszttraumás stressz szindrómával is küzd. „Azt hittem, az csak katonáknak és feketéknek van” – mondja valaki a filmben a LaBeouf-alteregő főhősnek, és nyilván az író-főszereplőt is váratlanul érte,



hogy a szakemberek szerint az apja ennyire súlyos lelki sebeket ejtett rajta.

LaBeouf-öt ugyanis gyerekszínészként az apja menedzselte, ez a levitézlett és börtönviselt rodeóbohóc, aki a film tanúsága szerint soha nem tudta megbocsátani a fiának, hogy tőle kapja a fizetését, miközben erős öngyűlölet is dolgozott benne. A filmbeli apafigura önző, elnyomó, goromba fráternek tűnik, emiatt igazán drámai, hogy kisfia nyilvánvalóan erősen kötődik hozzá. Az *Édes fiam* tehát a szülőről való leválás, a szimbolikus apagyilkosság története, amihez LaBeouf a megfelelő, ráadásul közönségbarát formát is megtalálta a lakókocsi-realizmust lírai és álomszerű epizódokkal lazító, az idősíkokat is keverő Sundance-stílusban. Kulcsmozzanatként a szerző maga játsza el saját apját. Képi világát és melodramai hangnemet tekintve az *Édes fiam* hozzásimul az utóbbi évek amerikai függetlenfilmes trendjeihez, ugyanakkor tiszta és nemes alkotói szándékokat mutató, lefegyverzően személyes mozi, ami világosan jelzi, milyen sokat veszítenénk Shia LaBeouf teljes eltűnésével. Az egyik legtehetségesebb, valóban autonóm művészként fellépő, fiatal amerikai filmmel lennének szegényebbek.

KRÁNICZ BENCE

Mókuserék

Loop Lapeta – indiai, 2022. Rendezte: Aakash Bhatia. Írta: Vinay Chhawal, Arnav Nanduri és Aakash Bhatia. Kép: Yash Khanna. Zene: Rahul Pais, Nariman Khambata. Szereplők: Taapsee Pannu (Savi), Tahir Raj Bhasin (Satya), Dibyendu Bhattacharya (Victor), Shreya Dhanwanthary (Julia). Gyártó: Ellipsis Entertainment. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 131 perc.

Az amerikai filmiparhoz hasonlóan Bollywood is szívesen nyúl újrashasznosított ötletekhez, sőt, jóval szélesebb körből merítenek – készült már többek közt magyar filmből is remake (*Liza, a rókatündér*). Tom Tykwer kultikus hurokfilmje, *A lé meg a Lola* első pillantásra nem tűnik ideális forrásműnek, hiszen a nyaktörő tempóban rohanó, ismétlődő

elemekből összeálló lineáris történet szinte antitézise a ráerősen építkező, érzelmektől fűtött, karaktercentrikus indiai közönségfilmeknek. A Netflix megrendelésére készített *Mókuserék* ennek megfelelően alaposan fel is duzzasztja a cselekményt. Míg Tykwer eredetije a barátja megmentéséért loholó Lola kétszer is újrainduló futását valós időben, háromszor 20 percben meséli el, addig Aakash Bhatia verziója 130 perces, a filmidőt ráadásul hol összesűríti, hol kitágítja a drámai hatás kedvéért. Az alaphelyzet ugyanaz, a főhősnek 50 perce van rá, hogy szerezen 5 millió rúpiát, és ezzel megmentsse a barátja életét, de a nyitó montázsból a kapcsolatuk előtörténete is feltárul. A lány apja az eredetiben is fontos szerepet kapott, kettejük konfliktusának azonban itt külön szál jut, és belép még a történetbe egy szerelmes taxis, egy boldogtalan menyasszony, illetve egy lúzer testvérpár is, akik a főszereplőkkel párhuzamosan apjuk ékszerboltját akarják kirabolni.

A cselekményt átmenetileg lelassító drámai és komikus betéteket a korábban videóklipeket is készítő Bhatia azzal kompenzálja, hogy nemcsak a hősnő futását, de a film szinte minden jelenetét a korai Guy Ritchie-filmek módjára komponálja, meghozza úgy, hogy tempóérzék, vizua-



litás és zenehasználat tekintetében még le is körözi a brit rendezőt.

A szabad akarat és a fatalizmus témáját illetően a *Mókuserék* nem sokat tesz hozzá *A lé meg a Lola* felvetéseéhez, cserébe viszont hiba nélkül asszimilálja az eredetit egy teljesen más kultúrkörbe.

BASKI SÁNDOR

Egy ház három család

The House – brit-amerikai, 2022. Rendezte: Emma de Swaef, Marc James Roels, Niki Lindroth von Bahr, Paloma Baeza. Írta: Enda Walsh. Kép: James Lewis és Malcolm Hadley. Zene: Gustavo Santaolalla. Gyártó: Nexus Studios. Forgalmazó: Netflix. 97 perc.

„A ház a szörny” – Roger „A” Corman állítólag ezzel az egyszerű, de zseniális ötlettel szerzett támogatást első Poeadaptációjához. Az ódon sötét házak korábban s később is meghihették a horrorműfaj kalandorait, köztük animációs rendezőket, Jan Švankmajer szétmállott babaházaitól Gil Kenan kertvárosi kamaszokat terrorizáló *Rém-romjái*ig. Utóbbi vonulathoz látszik csatlakozni a Netflix háromteteles – tévesen minisorozatként feltüntetett – bábanimációja, az *Egy ház, három család*. A három önálló történetet (az egyenként bő félórás epizódokat összesen négy rendező jegyzi) elsősorban fő helyszínük, ugyanaz a ház köti össze. Az első – 19. század végi – sztoriban fausti alku köttetik, s az elszegényedett család (vesztére) álmaik otthonába költözik, a második – jelenkori – szekecsben a házat felújító szerencsétlen építési vállalkozót bizarr bérlők kergetik örületbe, a befejező rész a posztapokaliptikus jövőben, özönvíz után avat be az elnéptelenedett vendégfogadóként vegetáló épület sorsába. A mégoly vékony vezérfonalat jelentő házmotívum mellett a hasonszőrű – mives bábokat életre keltő – animáció és a



kímért képkompozíciókat és lassú ritmust kedvelő stílus is a közös elemeket gyarapítja, de már a figurák sem egységesek, csak az első felvonás léptet fel humánkaraktereket, a többiben rágsávók és cicamacák helyettesítik az ember szereplőket. Hasonlóképpen széttartó a hangütés is: az első rész gótikus horrorokra emlékeztető meghökkenítő meséje után karkai abszurdot látunk (amely egy ponton a *Bogaras Joe* Busby Berkeley ihlette rovartánc-koreográfiáját is megidézi), végül a borzongatásról teljesen lemondó, inkább az enyészet melankóliájával átíratott epizód zárja a sort. Ezért az *Egy ház, három család* legalább annyira illik az animációs horrorantológiák közé (*Éjszaka a városban*, *Fél(ek) a sötétben*, *Rendkívüli mesék*), mint amennyire eloldódik azoktól.

VARGA ZOLTÁN

Bigbug

Bigbug – francia, 2022. Rendezte: Jean-Pierre Jeunet. Írta: Guillaume Laurant és Jean-Pierre Jeunet. Kép: Thomas Hardmeier. Szereplők: Isabelle Nanty (Francoise), Stéphane De Groodt (Max), Youssef Hajdi (Victor), Claude Perron (Monique), Elsa Zylberstein (Alice). Gyártó: Eskwald / Gaumont. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos*. 11 perc.

A saját automatizált otthonuk áldozataivá vált lakók több mint fél évszázada népszerű témáját jelentik a sci-fi irodalomnak, nem egy jeles példájukból filmverzió is készült a *Szavana* Bradbury-novellájától (*A tetovált ember*) Dean Koonitz klausztrofób rémregényén át (*A komputer gyermeke*) John Scalzi *Automated Customer Service*-elbeszéléséig (amely a *Love, Death & Robots* egyik epizódjaként kapott animációs feldolgozást) – noha a skála vígjátéktól a horrorig terjed, a SF-üzenet jobbára ugyanaz: saját kényelmünk maximalizálása óhatatlanul a túlélési esélyeink minimalizálásához vezet. Jean-Pierre Jeunet bő tíz év szünet után ezzel az intellemmel tért vissza a filmezéshez, ötvözve korai disztópia-trilógiája groteszk, már-már mizantróp

világképét a poszt-Amélie kor-szak szívárványszínekben pompázó, elnézően ironikus kisközösség-meséivel, ahol a traumatikus élmények legbiztosabb gyógyírját az összefogás és megértés jelenti, legyen szó habókos montanai családról (*T.S. Spivet különös utazása*) vagy szeméttelapi terror-bri-gádról (*Micmacs*).

A 2045-be helyezett sci-fi szatíra (amelyben egy zűrös család és néhány váratlan vendég egy MI-lázadás eredményeképpen foglyul esik a kertvárosi luxusházban, hogy azután gépcselédjeik segítségével felülkerekedjenek a rebellis robotzsarukon) immár gyökeresen eltérő (és százszor riasztóbb) jövőképet fest a *Delicatessen* neo-barbár Párizsánál – egy klíma-apokalipszisbe süllyedő szép új világról, ahol a légkon-



dicionált okos-villákba zárkozó, végsőkéig lebutult emberiség hologramképernyők, android-trénerek és klónkutyák fogyasztói paradicsomában járja haláltáncát. Jeunet a szívének oly kedves automatizmusait (Rube Goldberg-gépezetektől kényszeres cselekvésekig) immár megfosztja a hajdani barkácsbájtól, rideg/rikító CGI-univerzumban bökdösi szikéjével maroknyi százalmas hősét a légből kapott giccs-happy endig: noha gegjei mit sem veszítettek szellemességükből és minden tíz percre jut egy frappáns fordulat, a *Bigbug* inkább keserű segélykiáltás a józan észhez, mintsem egy újabb szívhez szóló örömmozi.

VARRÓ ATTILA

Tajtékos napok

L'écume des jours – francia, 1968. Rendezte: Charles Belmont. Írta: Boris Vian regényéből Pierre Pelegri és Philippe Dumarçay. Kép: Jean-Jacques Rochut. zene: André Hodeir. Szereplők: Jacques Perrin (Colin), Marie-France Pisier (Alise), Sami Frey (Chick), Alexandre Stewart (Isis). Gyártó: Chaumiane. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 110 perc.

Boris Vian kultikus regénye, *a Tajtékos napok* vélhetően nem szorul bemutatásra egyetlen hobbi-műkedvelő számára sem. Nehéz elképzelni, hogy megjelenése idején, 1947-ben kevésbé keltette fel a publikum érdeklődését, mindössze néhány ezer példányt adtak el belőle. Igazán felkapottá csak Vian halálát követően, az 50-es 60-as években vált. Az, hogy a francia újhullámot megteremtő generáció figyelt fel rá, csöppet sem véletlen. Vian műve eddig három nagyjátékfilmben, két zenei albumban és egy operában élhetett meg feldolgozását.

Természetesen az sem véletlen, hogy legelső adaptációja épp egy francia újhullámos filmrevitel volt, hiszen *a Tajtékos napok* asszociatív és féktelen játékosága, szürrealizmusa, mély érzelmei és frívol-



polgárpukkasztása jószereivel melegágya a *nouvelle vague* alkotói mentalitásának. Különös viszont, hogy a mű csak 1968-ban, a hullám némiképp már maníros zárószakaszában került életre a vásznon, még furcsább az, hogy a kísérlet inkább kevesebb, mint több sikerrel valósult meg. Charles Belmont rendező lazán követi az eredeti történetzalakat; láthatjuk Colin és Chloé szívszorító történetét, amelyben az ifjú pár a súlyos betegséggel és a halállal kénytelen szembesülni, megelevenedik Chick és Alise románca, amelynek a fiú súlyos egzisztencialista-irodalom függősége vet véget. Belmont bájos szerelmi vígjátéka azonban kispórolja azt a frappáns játékoságot, amely a regény lényegét jelenti, ehelyett viszont sorjáznak benne az újhullám banálissá vált fogásai. 2013-ig úgy tartotta a mondás, hogy Vian művét képtelenség filmre vinni, Michel Gondry azonban ezt gálánsan felülírta – igaz csoda lett volna, ha ez pont neki nem jött volna össze.

ALFÖLDI NÓRA

A Quatermass kísérlet

The Quatermass Xperiment – brit, 1955. Rendezte: Val Guest. Írta: Richard Landau. Kép: Walter J. Harvey. Zene: James Bernard. Szereplők: Brian Donlevy (Quatermass), Richard Words-

den várakozásukat felülmúlta. A hirtelen jött kasszasikerrel és hírnévvel, illetve a megtalált horror-recepttel végül olyan jól sáfarkodtak, hogy a lendület még hosszú évekig kitarított, át-tételesen lehetővé téve a Peter Cushing és Christopher Lee nevével fémjelzett patinás darabok létrejöttét.

Az atomkorszak kollektív szorongását, illetve a még gyerekcipőben járó úrkutatással kapcsolatos kételyeket kiaknázó testrablás rémisztgetés persze nemcsak a filmtörténeti vonatkozásai miatt érdekes, de a saját jogán is komoly élvezeti értékkel bíró darab. Különösen imponáló a célra törő, kimondottan sallangmentes rendezés és a remek tempó. A limitált költségvetést számos invenciózus ötlet ellensúlyozza, egy ponton még némi imitált *found footage* is feltűnik. A filmet elsősorban mégis az információk pontos adagolása és a karakterek közötti dinamika működteti. Az örült tudós figurája árnyaltabb, a pragmatikus rendőr a szkeptikus néző hangja, az űrhajós pedig Frankenstein szörnyéhez hasonló, félelmet és empátiát egyszerre kiváltó áldozat. A címbe illesztett X büszkén hirdeti a tizennyolcas karikának megfelelő korabeli besorolást, ám a mai nézőt inkább az sokkolhatja, mennyire máshogy képzeltek el egy labort vagy egy űrhajót a korabeli filmek.

HUBER ZOLTÁN



Idegenbe szakadt superhősök

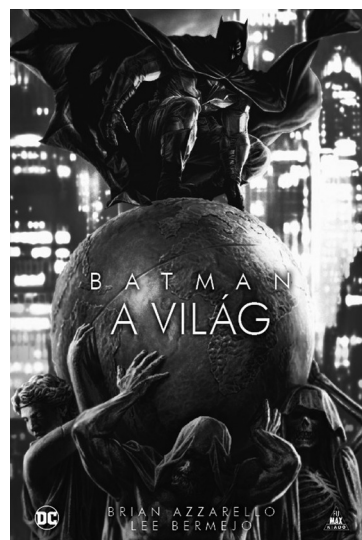
Superhősökre minden kultúrának szüksége van. Ez nemcsak a mitológiai hősökkel közös rokonságuk miatt egyértelmű – amire a moziban utoljára Chloé Zhao *Őrökkévalója* épített következetesen –, hanem számos, az Egyesült Államokon kívül készült superhősképregény és -film alapján is, amelyek mind a saját kulturális hagyományaikhoz igazítják az amerikai képregényekből érkező karaktertípust. Eközben az utóbbi évtized superhősfilm-dömpingje miatt az eredeti képregényfigurákat már a világ legeldugottabb szegleteiben is biztosan megismerték. A műfaj globális népszerűsége hívja életre az olyan kezdeményezéseket, mint a 2021-ben több országban egyszerre megjelent *Batman: A világ*, amelyben a címszereplő körbeutazza a Földet egy-egy tízoldalas képregény erejéig. Franciaországtól Mexikóig, Csehországtól Dél-Koreáig helyi írók és rajzolókat jegyeznek egy-egy rövid Batman-történetet, amelyek első pillantásra csak abban hasonlítanak, hogy mindegyik az alkotók hazájában játszódik.

Valójában ennél több közös pont is adódik a gyűjteményes kötet darabjai között. A valós helyszínek megjelenítése több szerzőnél realiztikusabb közelítésmódot is jelent, és Batman kalandjaiba beszüremlenek a

mi problémáink: a németországi fejezetben a klímaválság – Joker úgy dönt, klímaterroristának áll –, a braziliai felvonásban a robbanni kész társadalmi feszültségek jelennek meg. Az érem másik oldalát a nyíltan önreflektív, Batmannel mint popkulturális jelenséggel foglalkozó történetek jelentik. Az oroszországi fejezet főhőse karikaturista, aki egy Amerikából kapott, kincsként őrzött játék miatt gyerekkora óta Batmant rajzol, míg napjainkban, idős művészként meghívást nem kap egy gothami kiállításra; az Edo-korban játszódó rövid mangában pedig az egyik első nyomtatott hírlap illusztrátora haragítja magára a hatóságokat a maszkos igazságosztó képeivel. Ez utóbbi fejezet egyúttal a gyűjtemény leginkább szerzői darabjai közé is illeszkedik, elvégre Juicsi Okadaja rögeszmésen csak történelmi képregényeket ír és rajzol. Néhány másik munkában is hangsúlyos az alkotók saját szerzői világa, ami a spanyolországi részben egészen komikus hatást kelt, tekintve, hogy a világeletemben hétköznapi emberekről – köztük saját magáról – tudósító Paco Roca fejezetében Bruce Wayne superhősködés helyett inkább egy valenciai szállodában lopja a napot. A *Batman: A világban* tehát akad néhány, a superhősök globális népszerűségéhez intelligensen,

akár kritikusan viszonyuló darab. Ám sajnos, bár aligha váratlanul, több a teljesen felejthető fejezet, néhány pedig bosszantóan semmitmondó vagy giccses – utóbbiak közé tartozik a felütésként közölt amerikai képregény, Brian Azzarello és Lee Bermejo rutinba belefáult párosától. Vagyis a kötet olyan, mint a legtöbb antológia a maga magaslati és mélypontjaival, de Batman-rajongóknak és a superhősök nemzetközi átírására kíváncsi olvasóknak mindenképp ajánlott.

Nem igazi superhős ugyan, de a figura fontos elődjének számít Conan, a barbár. Robert E. Howard kultikus fantasysorozatának hősről mára sokkal több képregény készült, mint novella vagy film – a szerzőnek korai halála miatt csak öt év adatott, hogy halhatatlanná tegye a kimmériai kalandort –, és a rengeteg amerikai adaptáció mellett más nemzetiségű alkotók is próbálták a figurával. Az *Elvesztett legendák* alcímű, pazar kiállítású kötet az utóbbi években megjelent francia Conan-albumokból gyűjt össze három, amelyek elsősorban változatos, de egyként nagyon magas színvonalú vizuális világuk miatt érdemelnek figyelmet. A *Túl a fekete folyónt* jegyző Anthony Jean, a *Zsványok a házbant* adaptá-



ló Paolo Martinello, legkivált pedig *A fekete kolosszus* megrajzoló Ronan Toulhoat e kötet igazi hősei; valamint nyilván Conan, aki pont olyan barbár, mint amilyenek szeretik a rajongói. Kár volna itt felróni, hogy ezek a történetek ma már áporodott szexizmusuk és kínos idegengyűlöletük miatt kamaszfiú-fantáziaként is óvatosan közelítendőek. Végző soron egy huszonéves texasi fiatalember művéről van szó, aki a nagy gazdasági világválság depressziójából menekülve egy sosemvolt középkorba álmodta vissza magát.

Brian Azzarello és mások: *Batman: A világ*. Színes, keményfedeles, 192 oldal. Kiadó: Fumax.

Mathieu Gabella és mások: *Conan, a barbár – Elvesztett legendák*. Színes, keményfedeles, 192 oldal. Kiadó: Képes Krónikák.

KRÁNICZ BENCE



KONCEPCIÓ: HUDRA MÓNI • RAJZ: ORAVECZ GERGŐ



A VÁSZNON AZ EMBER MEGSZŰNIK A DRAMA KÖZÉPPONTJA LÉNNI, EHELYETT AZ EGÉSZ UNIVERZUM GYŰJTŐPONTJÁBA KERÜL.



...HISZEN A KÖRÜLTÖTTE LEVŐ DÍSZLET MAGA A VILÁG.

Szöveg: André Bazin: Színház és film (Mi a Film?)