

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXVI. ÉVFOLYAM, 05. SZÁM

2023. május

680 FT

www.filmvilag.hu

REBELLIS RENDEZŐK

CARLOS SAURA // MICHAEL MOORE
JELES-INTERJÚ



nka
Nemzeti Kulturális Alap

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Rebecca Zlotowski: Mások gyermekei – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

REBELLIS RENDEZŐK

Carlos Saura 1960-as és 70-es években készült filmjei a Franco-diktatúra értő kritikáját adják. Szimbólumokon és metaforákon keresztül mondott ítéletet a korabeli spanyol középosztály felett, így nézői egy része elé tükröt is tartott. Két fő művészi példaképe a társadalom problémáinak mélyére hatoló festő, Francisco de Goya és a szürrealista filmrendező, Luis Buñuel volt.

Carlos Saura: Carlos Saura a Nevelj holló! forgatásán – 14. oldal



A ZSÁNER TÜKRÉBEN

A társadalom térben és időben folyamatosan változó bonyolult rendszer – sémákkal nem lehet leírni, de a zsáner tükrében pontosabban látjuk, legyen szó a gyermekek védelméről, a nemi identitásról, a természetfölöttiről és démonhitről, az emberi személyiségek eredetiségéről vagy épp kísérletes hasonlatosságáról.

Julius Avery: A pápa ördögűzője (Russell Crowe) – 26. oldal



VIDEÓJÁTÉK/FILM

Ez a filmtavaszi úgy tűnik a játékok bűvöletében telik: támadnak a *The Last of Us* kannibál zombihordái, thriller meséli el a *Tetris* égből potyogó tetrominóinak történetét, ismét a mozivásznon rohangásznak és ugrádoznak a *Super Mario Bros.: A film* hiperaktív fivérei, harcba indulnak családért, becsületért és nem utolsósorban kincsekért a *Dungeons & Dragons: Betyárbeccsület* ügyefogyott hősei.

John Francis Daley – Jonathan Goldstein: *Dungeons and Dragons: Betyárbeccsület* (Daisy Head) – 34. oldal



2023 május

FILMVILÁG

LXVI. ÉVFOLYAM 05. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Székfü András: Álombrigádtól Angyali üdvözetig (Beszélgetés Jeles Andrással)	4
Pauló-Varga Ákos: Előítélet-spirál (Császi Ádám: Háromezer számozott darab)	9
Bazsányi Sándor: Saját nyelv? (Kárpáti György Mór: Saját erdő)	10
Varga Zoltán: Közönségből közösség (Beszélgetés Bárdos Ferencsel)	12

REBELLIS RENDEZŐK

Lénárt András: Az utolsó spanyol bástya (Carlos Saura 1932 – 2023)	14
Gervai András: Amerika felfedezése (Michael Moore, a „provokátor”)	18

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Szép Eszter: Ajtók szabad terekbe (Nick Sousanis: Unflattening)	23
---	----

A ZSÁNER TÜKRÉBEN

Rudas Dóra: A fantázia elidegeníthetlensége (LMBT a kortárs rajzfilmekben)	26
Benke Attila: Ördög bújít beléjük (Kortárs amerikai démonhorrorok)	29
Huber Zoltán: Tükörijátékok (Hasonmás-filmek)	32

VIDEÓJÁTÉK/FILM

Beregi Tamás: Mario és a varázslók (D&D és Super Mario adaptációk)	34
Mosolygó Miklós: Kamera által pixelesen (A videójáték-adaptációk története – 1. rész)	36

ELFELEJTETT ŐSÖK ÁRNYAI

Kiss Dalma: Keserédes nosztalgia (Joan Micklin Silver)	38
--	----

FESZTIVÁL

Gyúrke Kata: A hétköznapiok misztériuma (Berlin)	41
Boronyák Rita: Az éjszakai álom (Ész filmhét)	44

ARCHÍVUMOK TITKAI

Barkóczi Janka: Néma jéghegyek (A filmrestaurálás kihívásai)	46
--	----

FILM/ZENE

Schubert Gusztáv: Zseni a futószalagnál (Rózsa Miklós: Kettős élet; Hubai Gergely: Zene: Miklós Rózsa)	48
Déri Zsolt: Hatról az ötre (Scott Neustadter – Michael H. Weber: Daisy Jones & The Six)	49

KRITIKA

Varró Attila: Öntudatfilm (Ari Aster: Amitől félünk)	50
Kránicz Bence: A Paradicsom fantomja (Albert Serra: Pacifiction)	51
Baski Sándor: Ahogy azt a kaszkadőr elképzelte (Chad Stahelski: John Wick: 4. felvonás)	52
Navarrai Mészáros Márton: Érzelmek iskolája (Szövényi-Lux Balázs: Az első kettő)	53

FILMIO

MOZI

STREAMLINE MOZI

PAPÍRMOZI

	54
	55
	61
	64

A címlapon: Rebecca Zlotowski: *Mások gyermekei* (Virginie Efira, Roschdy Zem, Callie Ferreira-Gonçalves) – A Mozinet májusi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK

Ardai Zoltán
Baski Sándor
Kránicz Bence
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Pamuk Anna

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: 1800 forint
½ évre: 3600 forint
1 évre: 7200 forint

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:
FP23-0016
ISSN-0428-3872



KEDVES OLVASÓINK!

Tíz éve nem emeltünk árat, ha esett, ha fűjt, a **Filmvilág** 490 forint maradt, épp azért, hogy egyetlen filmrajongó se maradjon le az egyedüli havonta megjelenő magyar filmművészeti folyóiratról. A nyomdaköltségek és papírárak folyamatos, egyre drasztikusabb emelkedése miatt azonban mi is kénytelenek vagyunk árat emelni.

Januártól a Filmvilág ára **680** forint. Éves előfizetéssel viszont kedvezőbb áron, **7200** forintért lehet megrendelni a Postánál.

Kérjük olvasóinkat, továbbra is tartsanak ki a Filmvilág mellett.



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2023. májusi száma! A tartalomról:

- Akcióban a titkos ügynökök – cikkek az NKVD, a KGB, a Gestapo, a SOE, a CIA és a Stasi tevékenységéről, a keletnémet állambiztonság balatoni konspirációjáról
- A Vatikán és a világi hatalom – a Canossa-járástól az 1929-es lateráni egyezményig
- Sport és gyarmatosítás – a krikett, mint az angol „civilizáció” terjesztésének eszköze
- Budapest története, 2. rész – a középkori Buda fejlődése
- 8 oldalas melléklet: tanulmány Putyin és Zelenszkij politikai pályájáról

Kapható az újságárusoknál, előfizethető a kocsiskiado.hu/bbc-history-havilap honlapon, Digitálisan elérhető: digitalstand.hu/bbchistory és laptapir.hu

képekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák elemzések
képekvideóklínkek hírek kritikák elemzések
videóklínkek hírek kritikák elemzések
képekvideóklínkek hírek kritikák elemzések
videóklínkek hírek kritikák elemzések

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

A 2023 januári áremelés miatt, a Filmvilág-előfizetés ára is emelkedik, de még így is **olcsóbb lesz, mint a vásárlás.**

Egy éves postai előfizetés: **7200 forint.**

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:



nka
Nemzeti Kulturális Alap



VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására a Covid, az infláció és a papírár folyamatos emelkedése miatt.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához.

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 680 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!

1%

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelemadójuk 1 %-ával támogassák a Filmvilágot. A jelenlegi támogatási rendszerben ez különösen nagy segítség.

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

CIRKO
GEJZIR | Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

From Dream Brigade to Annunciation (A Talk to András Jeles) by András Szekfű, p. 4. **Prejudice Spiral** (Three Thousand Numbered Pieces by Adám Császi) by Akos Pauló-Varga, p. 9. **His Own Language?** (His Own Forest by György Mór Kárpáti) by Sándor Bazsányi, p. 10. **From Audience To Community** (A Talk to Ferenc Bárdos) by Zoltán Varga, p. 12.

At the beginnings of the '80s Hungarian filmmaker András Jeles made two very different masterpieces: in Dream Brigade he translated Tristram Shandy to the language of Kádár-era – in Annunciation he translated the classic drama by Imre Madách to the language of children.

REBEL DIRECTORS

The Last Bastion in Spain (Carlos Saura 1932 – 2023) by András Lénárt, p. 14. **Discovery of America** (Michael Moore „the Provocateur”) by András Gervai, p. 18.

Such as his ideals, Francisco de Goya and Luis Buñuel, legendary Spanish filmmaker Carlos Saura used visual art as a scalpel to examine the deeply hidden roots of social problems.

COMICS LEGENDS

Doors to Open Spaces (Unflattering by Nick Sousanis) by Eszter Szép, p. 23.

MIRROR OF GENRES

Unalienable Imagination (LMBT in Contemporary Animation Films) by Dóra Rudas, p. 26. **A Devil Inside Them** (Exorcism Horror Movies) by Attila Benke, p. 29. **Mirror Games** (Alterego Films) by Zoltán Huber, p. 32.

Society is a very complex system, but in the mirrors of film genres we can get a more precise image of its issues from gender problems of teenagers to the modern moral questions of Catholic Church.

VIDEO GAMES MOVIES

Mario and the Magicians (D&D and Super Mario Bros) by Tamás Beregi, p. 34. **Through the Pixels Darkly** (History of Video Games Adaptations – Part One) by Miklós Mosolygó, p. 36.

This spring the video games returned with a vengeance to the screens of cinemas and televisions: a new Super Mario Brothers animation film, an entertaining real life story on the first success of Tetris and a highly popular television series based on Last of Us games.

SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS

Bittersweet Nostalg (Joan Micklin Silver) by Dalma Kiss, p. 38.

FESTIVALS

The Mysteries of Ordinary Life (Berlinale 2023) by Kata Gyürke, p. 41. **The Estonian Litter** (Estonian Film Week) by Rita Boronyák, p. 44.

SECRETS OF ARCHIVE

Silent Icebergs (Challenges of Archiving) by Janka Barkóczy, p. 46.

FILM/MUSIC

Genius At the Conveyor Belt (Dual Life by Miklós Rózsa / Music by Miklós Rózsa, by Gergely Hubai) by Gusztáv Schubert, p. 48. **From Six To Five** (Daisy Jones & The Six by Scott Neustadter – Michael H. Weber) by Zsolt Déri, p. 49

REVIEWS

Stream of Self-Consciousness (Beau is Afraid by Ari Aster) by Attila Varró, p. 50. **Phantom of Paradise** (Pacification by Albert Serra) by Bence Kránicz, p. 51. **The Stuntman's Film** (John Wick: Chapter 4 by Chad Stahelski) by Sándor Baski, p. 52. **Sentimental Education** (The First Two by Balázs Szövényi-Lux) by Márton Navarrai Mészáros, p. 53.

FILMIO

p. 54.
CINEMA p. 55.
STREAMLINE CINEMA p. 61.
PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Virginie Efira, Roschdy Zem and Callie Ferreira-Gonçalves in *Other People's Children* by Rebecca Zlotowski (A Mozinet release)

BESZÉLGETÉS JELES ANDRÁSSAL

Álombrigádtól Angyali üdvözlétfig

SZEKFÜ ANDRÁS

RÉSZLET AZ MMA KIADÓ ÍGY FILMEZTÜNK 4. KÖTETÉBEN IDÉN NYÁRON MEGJELENŐ, 2022-23-BAN KÉSZÜLT INTERJÚBÓL.

• A '80-as évek elején két filmed is készült, egymáshoz közeli időpontban: az Álombrigád (eredeti címe Mesteremberek), aztán pedig a Madách-variáció, az Angyali üdvözlés. Két különböző stúdióban készültek. Hogy van ennek a két filmnek az időrendje?

Az Álombrigád a Dárday-féle Társulás Stúdióban készült, az Angyali üdvözlés a Köllő-féle Hunniában. Először a Mesteremberek ment, és abból lett a botrány, és valószínűleg, hogy a botrányt valamilyen nyire tompítsák és ködösiítsék és helyrehozzák, ezért csinálhattam talán a következő évben az Angyali üdvözlés.

• Hogyan jutottál el a Mesteremberek ötletéhez? Ugye amögött van egy szovjet színdarab [Alekszandr Gelman: Prémium].

Emlékszem, akkoriban nagy reveláció volt számomra Laurence Sterne Tristram Shandy című regénye. Ez élmény volt nyelvileg is és mindenképpen, és lehet, hogy valahogy fel akartam dolgozni azt a stílris és világnézeti élményt, amit a Tristram Shandy-ből vettem, kiéreztem és aktualizálni tudtam. Attól tartok, hogy ez is szerepet játszott abban, hogy elkészült egy olyan forgatókönyv, amelyen valószínűleg eléggé magában állt, mert dominált benne a narráció, és hát a blódséges és a megfilmesítés praktikus szempontjaira kevésbé tekintettel levő szöveg. Ez a Tristram Shandy-ből jött, és a könyv bűne, nem az enyém, hogy ilyen módon dolgoztam fel, elaboráltam azt a megrázkódtatást, amit a könyv jelentett.

• Mi volt ez a megrázkódtatás számodra nyelvileg meg emberileg?

Hát valószínűleg a szabadsága. Határ Győző volt a fordító, ő is minden nyelv-érzékét és tudását a magyar nyelvvel kapcsolatban ott kitombolhatta. Ez a stílris tombolás az, ami megrázkódtatást jelentett és nagy élmény volt, és mondom, az a szellemi szabadság, ami áradt a könyvből.

• És hogy tudtad ezt forgatókönyvvé fogalmazni?

Talán az írás folyamatában nem is igen hittem abban, hogy ez megvalósítható, úgyhogy egy narrátor szerepeltetésével tettem eleget a könyvvel kapcsolatban az irodalmi ambícióimnak. Hogy ezt hogyan hoztam össze a szovjet szocialista realista színdarabok problematikájával, hogy ez az ötlet honnan jött, már nem tudom. Valószínűleg egy jó viccnek tűnt, hogy az az állandó, az emberben az úgynevezett kommunizmusban állandóan ébren tartott vagy állandóan éber düh, ami magával a rendszerrel szemben élt, ezzel a stílris mentalitással legyen összehozva.

• Ha most megpróbálom a magam szávaival értelmezni vagy lefordítani, akkor úgy is mondhatnánk ezt, hogy a Tristram Shandy szabadságával közelítettél a Gelman-darabhoz és így tudtál csinálni Álombrigád filmet?

Azt hiszem, ez pontos fordítása ennek a bonyodalmas dolognak, amit mondtam, igen.

• Hogyan fogadták a forgatókönyvet vagy filmnovellát, amit beadtál a stúdióba?

A Hunniába adtam be, de utóbb a film átkerült a Társuláshoz. Igen, a Hunniába, és szomorú emlékem, hogy először nem

értették a forgatókönyvet. Nyilván kicsit hosszúnak, bőségesnek is tűnt a szöveg. A stúdiórendszerben akkoriban létezett még a megvédés intézménye a stúdiótanácsokban. Szerintem különben elég jó rendszer volt. Vagy egyáltalán nem értették, hogy mit akarok én ezzel, vagy pedig túlzottan is értették, de inkább azt hiszem, hogy nem értették. Vásárhelyi Miklós, aki tekintélyes figura volt a stúdiótanácsban, megrótt, hogy nem várta tőlem, hogy ilyen publicisztikai, efemer dologgal hozakodom elő, ilyen nyílt szocialista realista ízű kritikával.

• Nem érzékelték az iróniát vagy a szatírárt benne?

Nem, úgy látszik, nem. És amikor a magam módján el tudtam magyarázni Vásárhelyinek, hogy ezt félreérti, mert semmi nem volt és nincs is a mai napig távolabb tőlem, mint az ilyesmi, akkor majdnem mintha megsértődött volna. Talán nem sértődött meg, de elég kemény hangon vagy szigorúan figyelmeztetett, hogy akkor most etől kezdve tekintsük úgy, hogy ezt a forgatókönyvet én be sem adtam. Úgy látszik, abban a pillanatban alaposan megértette, és mintegy előlegezte a kész film sorsát.

• Ezt ő a megbeszélésen mondta több ember jelenlétében?

Nyíltan, igen, nyíltan mondta ezen a kvázi vitán. Sajnálom, hogy ezt kell éppen vele kapcsolatban mondanom, de ez hangzott el. Akkor ott mindenki megszeppent, talán még én is, és akkor olyan hirtelen lett vége ennek az úgynevezett megvédésnek, mint egy pukkanásnak.

Teltek-múltak a hónapok vagy talán az évek is, amikor mondtam Fehér Gyurinak, hogy van nekem talonban egy forgatókönyvem, nincs-e kedve esetleg belenézni és megcsinálni. Vittem a filmgyárba, emlékszem, a 7-es buszon a forgatókönyvet, és még belenéztem búcsúzóul a szövegbe, aztán ott leesett a tantusz, hogy egy tőröt fogom én ezt odaadni bárkinek, ezt én fogom megcsinálni, ha lehet. És akkor bevittem a Társulás Stúdióba. Azt hiszem elmondható, hogy akkor kvázi virágjában állt a Dárday-féle társulat, ott elfogadták, sőt, azt hiszem, örömmel fogadták el, és ott elkezdtem forgatni.

• Mit tudtál a Társulásról? Ugye te nem voltál benne az alapítói körében?

Nem, nem voltam benne a brancsban, soha semmi ilyesmiben nem voltam, a belső körben, de Dárdayval együtt jár-

DEMETER MIKLÓS FELVÉTELE



tam főiskolára, ismert engem, ismertem őt, és gondoltam, hogy próba, szerencse, és akkor ott szabad utat adott. Innentől kezdve azzal már nem foglalkoztam, hogy mi lesz a fogadtatása.

• *Rátonyi Róbertet felkérte egy szerepre. Hogy merült föl az ő szerepeltetése?*

Kétségbeesésemben nem tudtam kit választani. Furcsa módon egy rossz ötletből indultam ki, Hofinak akartam felajánlani, illetve neki is ajánlottam fel, de ő nem fogadta el.

• *Mondj egy szót az olvasók számára, hogy ez milyen szerep?*

Egy íróniával, humorról átítatott figura ez a narrátor. Olyan szereplőt kellett találnom, akitől a mindent átható iróniát és szatírárt természetesnek veszi a néző, ráadásul még a személyisége is garancia arra, egy élet garanciája kvázi, hogy ennek a mentalitásnak, amivel a mondanóját előadja, kvázi epikai hitele van. Hogy egy modern fogalommal mondjam, egy ikonikus figura legyen, hogy az egész szakmai előtörténete, repertoárja ott legyen a háttérben, miközben ezt a konkrét szöveget megjeleníti.

• *Ha egy másik idegen szót használok, jól érzékelem, hogy ez nemcsak egy narrátorfigura, hanem egy rezonőrfigura is?*

Igen, persze.

• *Annyiból talán jobban jártatok Rátonyival, hogy Rátonyi egy generációval korábban, már a Rákosi-korszakban is az operett alapvető arca volt.*

Jeles András:
Álombrigád
(Fábry Sándor és Rátonyi Róbert)

Igen, és így a szocialista realista módon felfogott munkásproblematika és az operett olyan simán, összecsiszított Rátonyi személye révén, hogy ez is teljesen rendben volt az én számomra.

• *Mire emlékszel a forgatásból?*

Arra emlékszem, hogy minden ment magától. Volt viszont mindjárt az első forgatási napok valamelyikén egy nagyon csúnya élményem. Az úgynevezett kerthelyiség komplexumot kezdtük volna felvenni, megérkeztünk a kerthelyiségre. Ez egy elég hosszú komplexum a filmben, ahol a munkások jól érzik magukat, isznak és mindenféle szürreális esemény látható. És ahogy megérkeztünk, tele volt a helybeli kuncsaftokkal, és nehezményezték, hogy nekik el kell hagyniuk a helyet. Természetesen előre szervezve volt ez a forgatás, úgyhogy senkit nem ért váratlanul, de a lényeg, hogy megsértődtek, és nem akartak távozni. Botrányok voltak, én meg buta és felelőtlen módon ott egy vasasztalra letettem a forgatókönyvemet, aminek aztán hűlt helye maradt csak, ami azért volt számomra probléma és megrázó élmény, mert annak az egész hosszú komplexumnak az ötletei a forgatókönyv utolsó oldalán voltak egymás után leírva.

• *Kézzel utólag beleírva?*

Az utolsó lapon le volt írva minden, ami ehhez a komplexumhoz tartozott. Emlékszem, hogy abban a pillanatban,

amikor ez kész lett, biztos voltam abban, hogy rendben lesz ez a jelenetsor, talán még abban is, hogy ez megadja a filmnek a karakterét és a saját stílusát. Mikor észrevettük, hogy eltűnt a forgatókönyv, azt éreztem, hogy mindent elfelejtettem abból, amit odaírtam, és olyan megrázó volt ez számomra, hogy nagyon csúnya dolgot csináltam. Ott volt valami raktárnak a vasajtaja, és fejjel többször nekimentem, mint egy ökör, és vertem a fejem a falba, ahogy a mondásban áll, és ez nem tett jót se a hangulatnak, se az egészségemnek. Onnantól kedve a forgatáson ki kellett jelölni valakit, aki végig vezetett, mert nem tudtam egyenesen közlekedni.

• *Kaptál egy kis agyrázkódást.*

Nem tudom, mi történt, a haláljátat egyensúlyközpontját egy kicsit megbolygathatta ez az ütés, ami többször is csattant a vasajtón. Akkor még azt hittem, hogy mindent szabad, még nem voltam negyven éves, de hát ilyesmit nem lett volna szabad. Valamennyi visszatért az eredeti ötletekből, úgyhogy ami a filmen látható a kerthelyiségből, az az eredeti ötleteknek a maradványa, mert sokkal vadabb dolgok voltak. Viszont adott ez az egész attak a forgatáshoz egy olyan attitűdöt, hogy semmi nem számít, úgyis sz... lesz, úgyhogy onnantól kezdve már nem izgultam, hadd menjen a dolog, ahogy mehet, ahogy eszembe jutnak a dolgok.

• *Hm, hát ez eléggé... nem is mellbevágó, hanem fejbévágó, igen. Mondd, [Kardos] Sándorral jól tudatok együttműködni a forgatásnál?*

Nagyon. Talán ez volt az egyik legsimább együttműködésünk.

• *Azt a képi világot, ami ott megjelenik, közösen tudatok megalkotni?*

Igen, nagyon egyetértettünk, ez az anyanyelve volt mindkettőnknek. Úgy tűnt, ahogy haladtunk előre az anyagban, minden magától ment.

• *Elkészült a film, nyilván először a Társulásban mutattad meg. Mit szóltak hozzá emléked szerint?*

Az első megnézéskor nagy csalódását fejezte ki a vezetőség. Hosszabb is volt sokkal, mint amit vártak, hozzá még valószínűleg elég zűrös is volt az anyag. Talán Rátonyi narrációját se

tartották elég jónak. De hát aztán az újbóli átdolgozásnál az anyag kiforogta magát, vagy kidobta magából, amit kellett. Nem eléggé, teszem hozzá most így utólag, abból még sok mindent ki kellett volna venni. Magának a szerkezetnek kellett volna, úgy gondolom, szigorúbbnak lenni. Ez a locsogás, ami alapattitűdje a narrátornak is meg a filmnek is, akkor lett volna igazán érdekes, ha maga a rendező nem hagyja locsogni az anyagot. Szóval egy kicsit szigorúbban kellett volna szerkeszteni.

• *Akkor elkészült egy második változat is?*

Elkészült egy második változat. Úgy éreztem, sőt, hát egyértelmű volt, hogy ezt rendben lévőnek tartja a stúdió, de akkor elkezdődött a processzus, hogy minisztériumi elfogadás, és így tovább, és akkor jöttek a rettenetes következmények. Hát nem annyira rettenetes, de az ember életében nem kellemes. Jött a retorzió a politikai vezetés részéről. Már a *Valentinónál* is olyan kellemetlenül reagáltak, ami tulajdonképpen érthetetlen volt akkoriban. Itt nagyon formában volt a filmelhárítás, úgyhogy nagyon durván viselkedtek.

Ehhez még hozzá kell tennem, hogy volt a Kóhalmi [Ferenc] nevű filmfőigazgató, nem tudom, emlékszel-e rá?

• *Hogyne!*

A forgatókönyv elfogadáskor, ez egy szakkifejezés, „felment a könyv a minisztériumba”, azaz elolvasta a filmfőigazgató meg a környezete. Az történt, szerintem ez egy rendkívüli eset volt, hogy behívatott a filmfőigazgató, hogy elmesélje, hogy ez mennyire pozitív. Tehát más módon, mint Vásárhelyi, Kóhalmi elvtárs is félreérti, hogy „mennyire kell most nekünk a szocializmusban” egy ilyesmi. Tehát egészen érthetetlen módon félreolvasta ő is...

• *Azt hitte, hogy *Gelmant* felmesíted meg, nem?*

Tulajdonképpen. Én csak úgy ültem, csak néztem, mint Rozi a moziban, hogy így mondjam, és nem értettem. Azt sem értettem, hogy miért kell ezt külön elmondani. Mindenesetre ő egy kicsit túljátszotta a szerepét vagy túlbuzgó volt. Szükségesnek gondolta elmondani, hogy ez az a film, amire ők már

milyen régen várnak, és ehhez képest volt valószínűleg nagy csalódás, hogy körülbelül annak az ellenkezőjét kapták, mint amit vártak.

A filmfőigazgató értekezletet hívott össze, a kész film sorsával kapcsolatban döntést várt a stúdióvezetőktől, szóljanak hozzá, hogy mi legyen ezzel a dobozban tartózkodó anyaggal, amit Dárdayék visszavontak. A stúdióvezetőkön kívül még Makk Karcsi is ott volt. Nemeskürty [István], aki a Budapest Stúdióknak a vezetője volt, a maga nagystílusú világpolgár és végtelenül cinikus módján azt mondta lényegében, hogy érdekes, megrendeltek ezt a filmet, végigcsináljátok, és akkor most csodálkoztok? Hát akkor most egyétek meg! Valami ilyesmit mondott.

Makk nagyon emlékezetesen nyilvánult meg, amikor is egyszer csak azt mondta, hogy hölgyeim és uraim, mi már rég sehol sem leszünk, mikor ez a film még működni fog, kint lesz a kultúrában és az emberek nézni fogják.

Kóhalmi tanácsadóként maga mellett tartott akkoriban egy megbízható, sokat tapasztalt elvtársat... nem jut eszembe a neve annak a korábbi filmfőigazgatónak, aki egy régi kommunista volt... még börtönben is ült.

Jeles András:

Angyali üdvözet

• *Újhelyi Szilárd.*

Újhelyi, bocsánat. Hát ő volt érdekes módon a legkeményebb ellenfele a filmnek.

• *Az Álombrigád-nak.*

Az *Álombrigád*-nak, igen, és abból a régi világból ismerős, mozgalmár nyelven fejezte ki az alapattitűdjét. Ez egy ügyesen megcsinált film, de semmi komoly állítás nincs benne, és nem értem, hogy miért kell ezt a filmet olyan komolyan venni, nem kellett volna pénzt adni rá, mert ez egy ellenséges film, de az, hogy vannak ügyes dolgok benne, azt nem kell úgy felfűjni.

• *Az ellenség szó elhangzott, András? Igen.*

• *Abban a rendszerben az egy elég kemény szó volt.*

Újhelyi hithű kommunista volt nyilván mindvégig.

• *Igen, ő egy ennél bonyolultabb képlet, de értem, amit mondasz.*

Igen, állítólag ő egy nagyon rendes ember volt amúgy.

• *Annakidején a filmsajtó igyekezett dokumentálni is az Álombrigád ügyét. Az derült ki az interjúkból, hogy a stúdió ezt a filmet taktikai okból visszavonta, hogy ne lehessen betiltani. Ezt hogy élted meg akkor?*



JÁVOR ISTVÁN FELVÉTELE

Ezt én mostanában, nem olyan rég tudtam meg. A legnagyobb csodálkozással olvastam, mert velem nem közölték, hogy a stúdió kvázi visszavonta ezt a filmet. De hát nyilván valami ilyesmi történhetett, így egyeztek meg Kóhalmival, hogy ne kelljen betiltani, nem minthogyha ennek az adminisztratív kúrón vagy micsodán, jégtáncon túl bármi jelentősége lenne.

• *Talán a Társulás stúdió számára jelentett valamit, hogy ne kelljen még inkább konfrontálódniuk a Filmfőigazgatósággal.*

Mire én megtudtam évtizedek múlva, hogy ez történt, addigra az indulataim már alább hagytak. Csak annyit ugye, hogy úgy emlékszem, hat vagy hét évig volt dobozban az *Álombrigád*.

• *Igen, '89-ben mutatták be.*

• *Az Angyali üdvölet már korábban be volt adva a Hunniához?*

Azt hiszem, igen, valahogy egyszerre. Mindenesetre a következő nyáron az *Angyali üdvöletet* már forgathattam. Annyira biztonságban érezhette magát mindenki a Madách-szöveg [*Az ember tragédiája*] miatt, és hát a forgatókönyv is közelebb állt egy hagyományos forgatókönyvhöz. Azt tudta mindenki, hogy én olyan csalást nem csinállok, hogy az ember lead egy forgatókönyvet, és valami egész mást csinál. Tehát Madách volt a garancia a gyerekekkel, hogy ez kvázi egy szép film lesz, hogy komilfó lesz.

• *Arra gondoltak, hogy most mit tudom én, a Nógrád megyei úttörőcsapat előadja a Madách Imre színművét? Vagy mire gondolhattak az olvasáskor?*

A stúdiótanácsban volt a nehezebb átvergődni a forgatókönyvvel, mert ott voltak jó sokan, akik elég keményen támadták, főleg Csoóri elvtárs, Csoóri Sándor, akinek akkoriban nagy szava volt a stúdiótanácsban. Csak az indulatai nyilvánultak meg velem, illetve az anyaggal szemben, viszont a filmhez nem értett, én meg azt a szemtelenséget elkövettem, hogy leírtam szó szerint, hogy mi az ellenvéleménye Csoóri Sándornak a filmmel kapcsolatban. És utóbb ezt ott fel is olvastam.

• *Megvan máig?*

Sajnos nincs. Megkérdeztem, hogy akár Csoóri, akár bárki más mondja meg, hogy ezeknek a mondatoknak mi az értelmük, mert én nem értem. Összevissza hadovált mindenféle mar-

haságot, amiből csak az volt egyértelmű, hogy nem akarja, hogy ez a film elkészüljön. Kézdi-Kovács Zsolt meg azt mondta, nem szó szerint mondom, de valami olyasmit, hogy ha ez a film nem készül el, ő lemond a stúdiótanács-i tagságáról.

• *Csoórinak mi volt a baja?*

Nem volt baja, a filmmel nem volt, nem a filmmel volt baja, mert ahhoz nem értett. Akkor már évek óta mint megmondóember funkcionált a stúdiótanácsban. Itt nyilvánvalóvá vált egyrészt, hogy nem ért hozzá, másrészt, hogy rosszindulatú, elsősorban nem annyira az anyaggal, mint a rendezővel szemben.

• *Nem lehet, hogy az ő nemzet koncepciója és nemzeti kultúra koncepciója szempontjából nem fért bele, hogy a nemzeti klasszikust gyerekek adják elő?*

Lehetséges, de erről nem volt szó, ezt ő nem hozta szóba.

• *Végül is hogyan fogadták el, hogyha ennyire ellenséges volt ez a stúdiótanács?*

Mert azért voltak pártolói is. A stúdiótanácsban mindenesetre eléggé egyértelmű volt, hogy Csoóri esetében miről van szó, és mik azok az idegen és nem túl jóindulatú szempontok, amik szembe mennek ezzel a filmmel. Úgyhogy eljutott a Filmfőigazgatóságra a könyv, és ott már könnyebb dolga volt, mert magáért beszélt, hogy ebből nem lesz politikai zűr.

• *Elkezdtek létrehozni azt a képi világot, ami aztán a filmben megjelent. Hogy találtatok meg a helyszíneket? Hogyan építettetek díszletet?*

Az *Álombrigád*ban Pauer Gyula csinálta a jelmezeket és Kovács Attila csinálta a díszletet, az *Angyali üdvölet*ben meg Attila csinálta a jelmezt és a díszletet is. Szóval itt végre megjelent a magyar filmben egy látványtervező, ami nem volt divatban azelőtt, aki engem is, meg hát Kardost is rázorított arra, hogy egységben lássuk az egészet. Azt szerettük volna, hogy régi, nem tudom, milyen kamerákkal, ezt Sanyi tudná elmondani, és fix objektívvel forgassuk az egész filmet, tehát a divatból régóta kiment objektívvel dolgozunk. Ilyen már nem volt beszerezhető, úgyhogy Sanyi talált egy régi szakembert, aki ilyesmihez értett, és csináltatott egy kvázi Zeiss objektívet. Egy normál objektív volt, amelynek a jellegzetessége

ez a „dutós” [*Duto: lágyító előtétlencse*], szolarizáló hatás.

• *Igen, hogy máshogy rajzoljon az objektív.*

Igen. És jó is volt a tendencia, a film első snittjeit, amelyek a Paradicsomban játszódnak, evvel a dutós optikával csináltuk meg, de nem lehetett végig vállalni, mert megbízhatatlan volt az élesége, tehát professzionális szempontból nem volt tökéletes. Azon az első néhány snitten látszik, hogy nagyon szép lett volna, ha egy ilyennel végig tudjuk forgatni az egész filmet.

• *Az első néhány snitt benne maradt a filmben?*

Benne maradt, igen, az első néhány snitt, és látszik is, hogy nagyon szép és különleges hatása van.

• *Ez tulajdonképpen dramaturgiailag jó, hogy így lett, mert az a paradicsomi rész, ugye?*

Igen.

• *Szemben a többivel, ami már a paradicsomon kívül játszódik.*

És hát tetszett is. A látványra vizuálisan, [Kovács] Attila nagyon ambicionálta, hogy itt legyen egy komoly egység, és az ő elég pragmatikus, erőszakos, teljesen pozitíve mondom, természetesen miatt sikerült létrehozni egy olyan látványvilágot, ami saját karaktert adott a filmnek.

• *Biztos, hogy megkérdezték tőled annak idején, hogy miért gyerekekkel játszotok a Tragédiát. Talán azért kellett, hogy az egész vállalkozást elidegenítsd a hagyományos filmkészítési szituációktól?*

Hát nehéz lenne utána menni, hogy igazából mi volt nekem fontos a gyerekek szerepeltetésében. Talán furcsát mondok, valószínűleg az a színházi beállítódás, ami máig bennem van és amit mindig vártam volna saját magamtól, hogy a figurák – ezen a színészt értem – olyan módon ereszkék át magukon a szöveget, a szituációt, olyan módon törjön meg rajtuk a szöveg, kapjon gellert, ami minden esetben termékeny és váratlan, nem kiszámítható jelentésekkel telített. Ami minden elemében, minden megnyilvánulásában revelatív vagy hát szerényebben szólva érdekes tud lenni. Említettem már neked, hogy alapvetően (mint később rájöttem, akkor még nem tudtam annyira) színházi embernek gondolom magam. Viszont amit megszoktam a professzionális színészeketől, a legnagyobb-

bakat is véve, az sajnálatos módon az én szemléletem számára igen kevésbé érdekes, mert az, hogy a színész egy adott helyzetben egy adott szöveggel, egy adott kultúrában mit csinálhat, az kiszámítható. Ezt a kiszámítható elemet szerettem volna mindenféle módokon kijátszani.

• *Tehát csökkenteni vagy kiküszöbölni?*

Igen. A forgatás során az ember számára, mármint a rendező számára is, meg hát a partnerek számára is minden pillanat érdekességgel szolgáljon. Fizikai értelemben is és szellemi értelemben is. Számoltam a jövővel, a várható közönségekkel, vagy reméltem legalábbis, hogy ezek a gyerekek a későbbiek során sok érdekeset sugároznak majd az elfogulatlan néző számára, ami megint csak nem kiszámítható.

• *Mondd, és megkaptad ezt a gyerekektől ebben a filmben? Amikor most megnézed a filmet, akkor azt mondd, hogy igen, jöttek ezek a pillanatok, amiket kerestél?*

A forgatás körülményei nagyon nehezek voltak, a gyerekek nehezen rázódtak bele, mert rettenetes meleg volt azon a nyáron, amikor forgattunk. Az asszisztensek folyamatosan víz-spriccelőkkel jártak közöttük, mert az első napokban több gyerek elájult a melegtől. Tehát nehéz körülmények között forgattunk, és a kissrácoknak szokatlan volt ez a terhelés. Heroikus volt, amit vállaltak és teljesítettek, de meg volt bennük az elszántság. Minden szempontból nehéz volt a helyzet, nem beszélve, arról, hogy ott jó sokáig a rendező sem állt a helyzet magaslatán.

• *Jeles Andrásról beszélünk, ugyebár?*

Igen, mert a forgatás elején valahogy nem sikerült beletalálnom stílárisan abba a mezőbe, abba a dimenzióba, amit ha megtalálok egy filmnél, akkor már érzem, hogy innentől kezdve minden magától megy. Mert én csak úgy érzem biztonságban magam, hogyha (én ezt így nevezem) magától megy a dolog, de ehhez meg rendezőként produkálnom kell valamit, hogy ez evidens legyen a számomra. És az első két-három napban ez nem ment. Aztán egyetlen beállítás hozta meg azt, hogy ja, hát ez a film, így kell a továbbiakban. Odáig csak veszködtünk, csak küszködöttünk, csak vacakoltunk, de aztán a hőség, meg minden nehézség ellenére beletaláltunk, és onnantól több-kevesebb sikerrel ment a maga útján a dolog.

• *Melyik volt ez a beállítás, ahol rátaláltak, ha emlékszel rá?*

A bizánci színben történt, egy szeplős kisfiú közeliben eltakarja az arcát, és mögötte áll Gyalog Eszter, mint Lucifer, vagy lehet, hogy Gyalog Eszter takarja el annak a szeplős kisfiúnak a fél arcát, egy nagyon lassú mozdulatra emlékszem, ez egy kettős közeli, és akkor mind a ketten Kardossal egyszerre mondtuk, már a jelenetnél, hogy megvan, akkor ezt így kell tovább. Hogy ezen mit értettünk pontosan, azt persze nem tudnám most megmondani, de tény, hogy onnantól biztonságban éreztük magunkat.

• *Tehát ha kezdetben talán nem is, de később jöttek ezek a pillanatok?*

Később jöttek, igen, és tudtuk, hogy a gyerekek arcában és a spontán reakcióikban, a spontán viselkedésükben meg lehet bízni. Persze nagyon sok dolog volt a háttérben, szöveget tanulni, megbeszéléseket folytatni éjszakánként, de hát éjszakánként csak azokkal lehetett dolgozni, akik másnap nem állnak kamera elé. Nagy szervezőmunka is volt az egész mögött, meg hát mindent folyamatosan befolyásolt a szerencse.

• *Mondd, a gyerekek szülei támogattak titeket?*

Általában támogattak, ott mindenki közös ügynek tekintette a filmet. A gyerekek sajnos nem mindig, néha fáradtak lettek, kiábrándultak. El is ment egy-kettő. Néhány vidéki gyerek, aki azt hitte, hogy ez nem ilyen nehéz.

• *Üttörőtábor.*

Igen, nem ilyen nehéz, és aztán észrevették, hogy ez bizony nagyon kemény munka. A legtöbb gyerekek ez adott egy tartást, öntudattal, büszkén csinálták végig a dolgot. Érzékeltük is, de a szülők is mondták, hogy a gyerekek megváltoztak. Azon túl, hogy pénzt is kerestek vele, viszonylag sok pénzt a maguk lehetőségeihez képest, látták, hogy egy ekkora apparátussal függ össze az ő fegyelmezett játéku, a színészi jelenlétük, a jó vagy rossz teljesítményük. Elég hamar világossá vált számukra, és én ezt mindenféle eszközzel igyekeztem nyilvánvalóvá is tenni, hogyha ők itt vannak, ha a castingon túlkerültek és benne vannak a szereposztásban, részesei a filmnek, akkor onnantól kezdve senkinek nincsenek kétségei az ő képességeiket illetően. Mindenki azzal az öntudattal dolgozott, hogy bíznak bennem és tudják

ki vagyok, mit akarok, és ez nagy erőt adott nekik. Ez büszkévé tette őket, és külön nagy élmény volt, hogy a gyerekek ilyen szempontból abszolút felnőtteként viselkedtek.

• *Milyen volt a film fogadtatása, hogyan emlékszel rá?*

Nem tudom, elég vegyes volt. Ugye az én esetemben mindig számolni kellett azzal, hogy nem lesz egy nagy, hogy is mondjam, örömujjongás a filmmel kapcsolatban. Mindig nagyon mértéktartó volt a szakma, amikor a nagyvetítőben először levetítették valamelyik filmemet. Itt is elég mértéktartó volt a reakció.

Nem tudom, emlékszel-e rá, hogy a *Filmvilág* felkért különböző szerzőket a film bemutatójával egy időben, hogy reflektáljanak a filmre, és az egy elég színvonalas...

• *Elit társaságot kértek fel.*

Igen, elit társaság volt, és mindenki nagy elismeréssel és a maga módján... Korniss, Spiró, most hirtelen...

• *Balassa Péter talán?*

Balassa Péter, igen, elég jó nevek reagáltak a filmre. (A *Filmvilág* 1984/9. számában az „Élet-balet” című összeállításban Spiró György, Balassa Péter, Németh G. Béla, Nagy Péter, Paál István, Kornis Mihály és Lukácsy Sándor írtak az *Angyali üdvözletről*. – Sz.A.). Színvonalas volt minden megszólalás, és maga az összeállítás a *Filmvilág*-ban, de volt egy elvtárs, akit nyilván a szerkesztőség kiszámítottan kért fel, tudván tudva, hogy kiről van szó. Én nem ismertem az illetőt, akkor ismerem meg a *Filmvilág*-ba írt recenziója alapján, ő lényegében feljelenítette a filmet, pornográfának meg... tudomisé, minék minősítette.

• *Kiről van szó?*

Nem jut eszembe. Benne van a *Filmvilág*-ban, lehet idézni, szerintem elég csúnya és rosszhiszemű dolgokat írt. (Nagy Péter: „Gyalázat, hogy ez a film elkészült. Gyalázat, hogy ez a film moziba kerülhet. Aki megnézi, az is hosszú ideig meggyalázva érzi magát. Nem azért gyalázat, mert gyalázatosan rossz film. Nem az: pusztán formai, artistikus oldaláról nézve még érdekesnek is lenne mondható. (...) De meggyalázva éreztem magam, mint irodalmár, mint magyar – mint ember.)

• *De a film megmaradt.*

Igen.

CSÁSZI ÁDÁM: HÁROMEZER SZÁMOZOTT DARAB

Előítélet-spirál

PAULÓ-VARGA ÁKOS

CSÁSZI ÁDÁM FILMJE BUÑUEL ÉS ÖSTLUND IRONIKUS SZELLEMISSÉGÉNEK JEGYÉBEN LEPELZI LE A TÁRSADALMI ÉRZÉKENYSÉG ÁLSZENT ÉS KÉPMUTATÓ OLDALÁT.

Legyen szó a VIII. kerületben ragadt roma fiatal kilátástalanságáról (1 hét), az ugyanazon a környéken dolgozó kisstílusú drogдилerekről (Undorgrund), lecsúszott impotens striciről és örömlányairól (Gyengébb napok), vagy épp a magyar vidéken szerelembe eső huszonéves fiúkról (Viharsarok), Császi Ádám filmjei kirekesztett, reményvesztett hősöket mozgatva reflektálnak aktuális társadalmi jelenségekre. A rövidfilmek a súlyos témák ellenére mégis groteszk hangulatú, sokszor kimondottan humoros, tragikomédiába hajló történetek, míg az első egész estés, a Viharsarok a korábbi, pörgő dialógusokra és kézi kamerázásra építő művekkel szemben a lecsiszolt, minimalista fogalmazásmóddal kísérletezett sikerrel.

A Cigány magyar című színpadi dráma mozgóképes továbbgondolása, a Háromezer számozott darab a romákkal kapcsolatos együttérző, de szépülő és hamis hozzáállást forgatja ki. A film nemcsak elegánsan átlép az érzékenyítés és elfogadás elkoptatott közhelyein, hanem ezekkel szembehelyezkedve a kisebbségek megítélését övező elitista képmutatásról, a többségi

társadalom önáltatásáról és az ebből következő előítélet-spirálról szól. A színdarabban is látott hivatásos és civil roma színészek (Horváth Kristóf, Farkas Franciska, Oláh Edmond, Pászik Christopher, Varga Norbert és Pápai Rómeó) olyan élethelyzeteket játszanak újra, amelyek mindegyike a cigánysággal kapcsolatos leegyszerűsítő, sztereotip megközelítésből indul ki. A befogadó rendkívül kényelmetlen kérdésekkel és saját zsigeri előítéleteivel szembesül, így a filmet is azok fogják igazán értékelni, akik a helyén tudják kezelni a provokációt, kész válaszok helyett inkább a kérdések iránt érdeklődnek.

Császi és a forgatókönyvet társíróként jegyző Lengyel Balázs (A Vektor, Répa, Lajkó) azonban nem állnak meg a traumatizált kisebbségi hősök és a többségi társadalom viszonyrendszerénél, a Háromezer számozott darab gyorsan meta-szintekig jut el. A cselekmény a romák és a nyomor artistikus reprezentációja köré épül, miközben a szűzsé kezdettől fogva azt sugallja, hogy a művészet eszközeivel legfeljebb az érzékenyítés és az elfogadás illúzióját

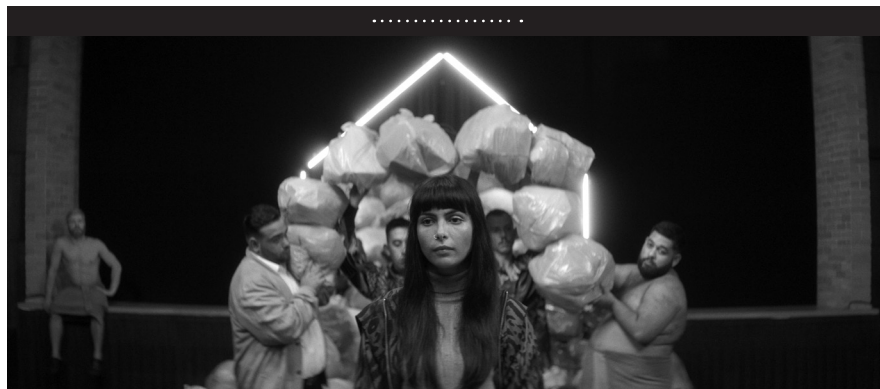
„Párbeszédre sarkall”
(Farkas Franciska)

hozhatjuk létre. Izgalmas a duplacsavar, a kamerába néző, impozáns díszletekbe helyezett szereplők a filmbéli színáradat színészei, a mű ezzel is utal saját megkonstruáltságára. A hátrányos helyzetű fiatalokból álló társulat Berlinbe utazik, hogy a művészetbe tartozó „gádzsó” rendező (őt játssza Horváth Kristóf, Császi emblematikus, egyébként roma származású alkotótársa) színdarabjában szerepeljenek. Az itt játszódó jelenetek a kortárs filmművészetben leginkább Ruben Östlund által űzött, már-már trollkodásba hajló örületre hajaznak stílusban és minőségben is, de gyanús, hogy Császi Ádám Aki Kaurismäkinak is rajongója.

A berlini színház hangsúlyos szimbólummá válik: az intézmény a magas kultúra bástyája, ahová az egyik hazai roma szegregátumból szállítanak át egy házat háromezer számozott darabban. A kiszámíthatatlan, lehegő jeleneteket olyan gegek gazdagítják, mint például Wieland Speck szerepeltetése. Speck civilben a társadalmi ügyeket zászlajára tűző Berlini Filmfesztivál Panoráma programjának koordinátora, itt pedig jól fésült kurátorként lényegében a saját paródiáját alakítja. Mindebből fergeteges satíra bontakozik ki, mely a kulturális kizsákmányolást, a nyomor művészi megjelenítésének problémáit és a kisebbségek egzotizáló, ezzel megbélyegző ábrázolását állítja a középpontba. Az egymással sokszor csak laza kapcsolatban álló szekvenciákat Balázs István Balázs lenyűgöző operatőri munkája segít összetartani: a gyönyörűen bevilágított díszletekben légi kameramozgások, tökéletes ritmusú hosszú snittek és virtuóz térváltások sorjáznak.

Ritkán készül olyan magyar film, mely ennyire bátran képes a felszínre hozni társadalmi tabukat és provokatív alapállásával a kisebbség és a többség közötti párbeszédre sarkall. Mivel jelenleg úgy tűnik, a jövőben ritkán láthatunk efféle hazai mozgóképet, így tanácsos belenézni abba a görbe tükörbe, amit Császiék elénk tartanak.

HÁROMEZER SZÁMOZOTT DARAB – magyar, 2022.
Rendezte: Császi Ádám. Írta: Császi Ádám, Lengyel Balázs. Kép: Balázs István Balázs. Zene: Kalotás Csaba. Szereplők: Horváth Kristóf, Farkas Franciska, Oláh Edmond, Pászik Christopher, Varga Norbert, Pápai Rómeó, Wieland Speck. Gyártó: Unio Film. Forgalmazó: Mozinet. 96 perc.



KÁRPÁTI GYÖRGY MÓR: SAJÁT ERDŐ

Saját nyelv?

BAZSÁNYI SÁNDOR

NÁDAS PÉTER PRÓZÁJA, ÍRÓI VILÁGA ÉRDESEBB, TELTEBB, KEGYETLENEBB, JÁTÉKOSABB, MINT AZ, AMIT – MINDEN ERÉNYE ELLENÉRE – A FILM MUTAT.

Tagadhatatlanul Nádás Péter az egyik – ha nem a – legjelentősebb élő és alkotó írónk. Jómagam történetesen a legutolsó lennék, aki ezt tagadná. És még elég sokan vannak ezzel így. Persze akadnak olyanok is, akik nagyon más-képpen gondolják. Ami viszont már nem is annyira a Nádás-szövegekről szól, mint inkább a Nádás-jelenségről. Az irodalmi teljesítménnyel nem azonos, csak éppen párhuzamos (mivelhogy belőle eredő) Nádás-jelenség a kilencvenes évek óta rendszeresen megosztja kulturális életünk játékosait. A látványos, nem ritkán harsány szélsőségek: egyfelől a kultikus imádat, másfelől a heves elutasítás. A jóval izgalmasabb és szélesebb középmezőnybe pedig az értelmezés, vagyis az újabb és újabb művek nyomán keletkező újra- és újraértelmezések nagyon különböző formái tartoznak.

Saját halál (2001), *Párhuzamos történetek* (2005), *Szirenének* (2010), *Világló részletek* (2017), *Rémtörténetek* (2022) – hogy csak a vegytisztán szépirodalmi (jórészt epikai) műveket említsem a rendszerváltozás utáni időkből.

És persze nem csak az irodalomértés szorgos munkásai járulnak hozzá a Nádás-hatástörténet gazdagodásához, hanem a társművészetek képviselői is. Mint a filmkészítők, akik közül például Forgács Péter a fényképész végzettségű Nádás vadkörtefa-fotóival együtt megjelent *Saját halál* nyomán és címmel készített kiváló mozgóképes adaptációt (2007). Forgács filmje a Nádás-világ izgalmas audiovizuális értelmezéseinek egyike, nem pedig a Nádás-jelenség körüli kultusz terméke.

A *Saját erdő* – úgy vélem – szándéka szerint az előbbi, az eredmény tekintetében meg inkább az utóbbi típusba tartozik. Ugyan közel megy az író

gomboszegi világához, de ott inkább szobrot állít, mint embert ábrázol. (Fura módon ezt erősíti a teljesen más célból hozott döntés: ne magát a személyt lássuk, hanem a környezetét, a személy hangjával kísérve.) Amivel nincs semmi baj. Jó, hogy vannak ilyen filmek. Dokumentálják az író világát, megőrzik az író hangját, amellyel fontos gondolatokat oszt meg velünk (bár ezeket már mind ismerhettük epikai és értekező munkáiból). Dokumentumértékük az idő múlásával meg egyre csak növekszik. Nem mintha nem volna már így is elég képi és hangzó Nádás-dokumentum az új évezred szorongatóan burjánzó vizuális túltermelésében. És persze mindeközben óriási a veszély: miként jelenhet meg a gondolatok és a nyelv művészete a nyelvet és a gondolatokat egyre inkább elnyomó vizuális kultúrában? Bár történetesen Nádásnak van kötődése ehhez is, és ahhoz is. Lévéen nem csak szépíró, hanem képek alkotója (eleinte analóg, majd azután digitális technikával) és értelmezője is (ez utóbbi persze a nyelvben történik). Noha munkái nem igazán rokonulnak a kortárs kultúrában népszerű képi és irodalmi formákhoz. De éppen ezért van óriási felelőssége az alkotóknak: mivé, milyen *korszerű* audiovizuális-kulturális formává változtatják át a nietzschei értelemben *korszerűtlen* Nádás-világot? Mennyire változtatják át jelenséggé, és mennyiben őrzik meg a lényegét. Ez a lényeg jelen esetben nem volna más, mint a vizuális közhelyeknek ellenálló vizuális autonómia, a művészeti modernizmus hagyományába ágyazott képtudatosság.

Amikor egyszer a *Saját halál* kapcsán faggatta Friderikusz Sándor egy tévéinterjúban Nádast, hogy ugyan miket csinál reggelente, akkor ő visszakérdezett,

tényleg azt gondolja a szerkesztő úr, hogy ez bárkit is érdekelne a tévévezők közül. Akkoriban ez még teljességgel érvényes háritás volt. Ma már nem volna ugyanolyan a visszakérdezés akusztikai tere. Ma már egyre többen tekintik Nádast jelenségnek, mint írónak. Érdekesebb, hogy miket csinál reggelente a napi írásmunkája előtt, mint hogy milyen tulajdonságokkal rendelkezik maga az írásmunka. Óriási az írástudók felelőssége az írástudatlanokkal szemben. Különösen a kép- és mozgóképkészítő írástudóké. Hogy a megjelenítés során ne változtassák át jelenséggé a lényegget. Kiszámítható (és kiszámított) örömeiket garantáló vizuális terméké az autonóm szellemi minőséget.

Mintha Nádás esetében túl erős volna a jelenség ahhoz, hogy autonóm film születhessen róla, mármint a jelenség által hordozott lényegről. Bár az önmagát (nagyobb részt rajongó, kisebb részt fenekedő) környezetével tápláló jelenség eredete nem más, mint a szépirodalmi minőség. Nem véletlenül nyúlt Forgács nem közvetlenül Nádashoz, hanem a *Saját halál* című Nádás-műhöz. A közvetlenül Nádashoz forduló Cmarits Gábor tervezett filmje pedig nem készült el (eleinte a támogatás hiánya, azután meg a rendező öngyilkossága miatt). Gerőcs Péteré, *A természetes ellenfény* (2019) meg olyan lett, amilyen. Inkább nem sikerült, mint sikerült. De hadd tegyem hozzá azonnal: Dér Asiával közösen készített filmje, a *Privát Mészöly* (2011) az egyik legkiválóbb íróportré, amit láttam. Maár Gyula Pilinszky-filmjéhez fogható. Igaz, ebben a már nem élő művész barátai és kollégái (nem utolsósorban Nádás) beszélnek a maguk „privát” Mészölykapcsolódásairól.

A *Saját halál* és a *Privát Mészöly* című filmek megtalálták a saját nyelvüket – méltóképpen a saját nyelvet megteremtő írókhoz. A *Saját erdő*nek viszont, meg látásom szerint, nincs saját nyelve. Noha az alkotók mindegyike tökéletesen használja a film összművészetének különböző résznyelveit. Remek ötletet ajándékozott a forgatókönyvíró Orsós László Jakab a rendező Kárpáti György Mórnak: ne az író alakját mutassák, hanem a környezetét, amelyet viszont folyamatosan kísérjen egyrészt a saját dolgairól gondolkodó Nádás hangja, másrészt Laurie Anderson zenéje. Az operatőr Pálos Gergely távoli és közeli természetképei is hibátlanok (éppúgy, mint Kárpáti



2022-es játékfilmjében, az érzелgősen sejtelmeskedővé stilizált *Jövő nyárban*). Miként a hangmérnök Zányi Tamás is elsőrangú akusztikai teret biztosított mindahhoz, amit hallhatunk Nádastól, Kalmár Melinda és Simonyi Balázs feltehetően okos kérdései nyomán, tematikus egységekbe vágva (a film vágója: Vághy Anna) – tehát nem dramatikus mozgékonyaságú válaszokként, hanem tartalmasan kibomló monológokként. Gombosszegről, irodalomról, természetéről, állatokról, történelemtől, demokráciáról, kultúráról, halálról, öngyilkossági késztetésről, egyszóval mindarról, amiről eddig is bőven olvashattunk Nádas könyveiben (és hallhattunk az interjúiban). Ezeket a sokak számára már jól ismert gondolatokat kíséri, festi alá a film nyelve, amely éppen ezért (a kísérésért, az aláfestésért) mégsem nyelv, pontosabban nem saját nyelv. Nem érvényes filmnyelvi párhuzama Nádas szépirodalmi nyelvének, az ebből kibomló világnak. (És hát sajnos Haász Katalin érzékeny szénrajzai is csak mutálnak ebben a filmtér-időben.)

Úgy is mondhatnám, hogy minden önmagában érvényes művészeti összetevő így együtt művív, szépelgővé teszi a filmet. Tapasztalatom szerint Nádas világa nem így fogyasztható. Érdesebb, teltebb, kegyetlenebb, játékosabb, mint az, amit a film mutat. Az

elsődleges filmes hatáselemek (kép, vágás, zene...) el lenne mennek mindannak, amit hallunk az írótól. Pontosabban olyan kenetteljes összefüggésbe *billentik át* (hogyan Nádas egyik kedves kifejezését használjam) a monológját, ahonnan viszont az ő szépirodalmi szövegei jobbra ki szoktak billenteni minket.

Hiszen ugyanaz a kultúra- és emberértelmező fenevad él a gombosszegi idillben, mint aki megírta a *Párhuzamos történeteket* vagy a *Rémtörténeteket*. Aki annak ellenére maradt életben, hogy jól tudja, a legjobb az lett volna, ha meg sem születik. Többek között ennek a ténynek a lidérces ironiáját hiányolom a filmből. Mert noha mindezek a kegyetlen igazságok elhangoznak szó szerint – csak éppen látvány szerint, filmnyelvi módon meg nem.

(Zárójeljes megjegyzés a természeti idillről: Nádas tényleg idilli helyen él, a kis lélekszámú, egyetlen utcával rendelkező zalai falucskában. Korábban a Duna által körülvett Kisorosziiban is lakott. És amikor az idilli természetben élő emberek testi-lelki mélyvilágát ábrázolja a *Párhuzamos történetekben* és a *Rémtörténetekben*, akkor helyszínül olyan települést választ, amelynek mintája leginkább Kisoroszi lehet. Itt történnek meg a borzalmak, a néven nem nevezett

„Mennyire változtatják át jelenségé?”

(Kárpáti György Mór: Saját erdő – Nádas Péter)

Duna-menti településen, meszse a gombosszegi idilltől. Ám lényegileg mégiscsak emitt, a gombosszegi idill közepette, a gombosszegi ház dolgozószobájában történnek meg, születnek meg ezek a borzalmak.

Többek között erre is gondoltam, amikor Nádas élet- és írásmódjának lidérces ironiáját emlegettem az előző bekezdésben. Illetve hiányoltam az idillien csodálatos természeti képekben dúskáló *Saját erdő*ből. Jóllehet látjuk a filmben Nádas dolgozószobáját, kívülről is, belülről is, de legbelülről sosem.)

Azt kell mondjam, hogy noha elsődleges feladatának nem tett eleget a film, vagyis nem teremtett Nádas saját nyelvéhez méltó vagy legalább hozzá mérhető saját nyelvet, másodlagos feladatát példásan elvégezte. Tetszetős képekben dokumentálta az író életének helyszínét. Megmutatta azt, ami megmutatható, de nem fejezte ki mindazt, ami akár kifejezhető is lehetett volna.

SAJÁT ERDŐ – magyar portréfilm, 2023. Rendezte: **Kárpáti György Mór**. Írta: **Orsós László Jakab**. Riporter: **Kalmár Melinda** és **Simonyi Balázs**. Kép: **Pálos Gergely**. Zene: **Laurie Anderson**. Hang: **Zányi Tamás**. Vágó: **Vághy Anna**. Szereplő: **Nádas Péter**. Producer: **Sipos Gábor, Rajna Gábor, Stalter Judit**. Gyártó: **Laokoon Filmgroup**. Forgalmazó: **Cirko Film**. 65 perc.

BESZÉLGETÉS BÁRDOS FERENCCEL

Közönségből közösség

VARGA ZOLTÁN

MŰKÖDÉSÉNEK 40 ÉVE SORÁN A BÁRDOS FERENC ÁLTAL VEZETETT KECSKEMÉTI MÉDIUM FILMKLUB A KÖZÖNSÉGBŐL KÖZÖSSÉGET FORMÁLT.

Kerek évfordulót ünnepel idén Kecskemét leghosszabb ideje működő filmklubja, melyet az elmúlt évek viszontagságai ellenére is több százan látogatnak rendszeresen. Az immár 40 éves Médium Filmklubot a kezdetektől fogva az alapítója, Bárdos Ferenc kulturális szakember, művelődés szervező vezeti. Bárdos az ELTE-n végzett népművelés szakon; Király Jenő volt a mestere, Réz András a témavezetője. Kecskeméten az Ifjúsági Otthonban, majd az Erdei Ferenc Művelődési Központban dolgozott több pozícióban. 2010-ben munkásságát Besenyei György-díjjal ismerték el. Beszélgetésünk apropója a filmklub jubileuma; van mire visszaemlékezni, de a jövőre sok kérdőjel árnya vetül.

• *Hogyan kezdődött a Médium Filmklub története?*

Már azelőtt indítottam filmklubot a nyolcvanas évek elején, még a Kon-



zervgyár közművelődési előadójaként, hogy az Ifjúsági Otthonban, majd a Művelődési Központban kerültem állásba. A Konzervgyárban szervezett filmklubba nem is kevesen jártak a városból. Még egy országos filmvetélkedőn is részt vettünk a konzervgyári csapattal, városi és megyei versenyt nyertünk, majd bejutottunk az országos döntőbe, ahol egyébként Réz András volt a nagyfőnök. Utána az Ifjúsági Otthonban alapítottam meg a Médium Filmklubot, ott kezdtük el a vetítéseket 1983-ban, később a Művelődési Központba vittem át, jelenleg pedig a Malom mozi biztosít neki teret. Részese voltam annak, hogy megalakuljon itthon a Magyar Filmklubok Szövetsége (1986), olyan kiváló emberekkel az élen, mint Sára Sándor és Schiffer Pál; mellettük rögtön az elejétől fogva elnökségi tag voltam. Óriási dolog volt, hogy ezt velük együtt tehettem. Sokan voltunk, a kezdeti lelkesedés nagy vonzerővel bírt. Működtek akkoriban úgynevezett megyei bázis-filmklubok, amelyek példát mutattak, lehetett csatlakozni hozzájuk, illetve tudtak segíteni az elnökségi tagokon és más munkatársakon keresztül. A Médium Filmklub is bázis-filmklubként működött. Ebből alakult ki a ma is működő filmklub, amely ekkorára nőtte ki magát és megélt ennyi időt.

• *Kezdetben filmtörténeti vetítések voltak, filmmúzeumi jelleggel funkcionált a filmklub?*

Így van, kezdetben filmtörténeti vetítéssorozatokot állítottam össze. Elkezdtük nézni a némafilm klasszikusait, majd a korai hangosfilmet, hogy aztán a különböző nemzeti filmgyártások történetével folytassuk. Mindehhez a legjobb minta a filmmúzeumi forma volt. Adta magát, mert csak filmklubos kereteken belül, zártkörűnek mondott rendezvényeken

lehetett vetíteni a filmeket, s a Filmintézetől így kaphattunk kópiákat. Éveken keresztül jártam a Filmintézetbe, annak a könyvtárába; jegyzeteltem, kutattam, s beszélgettem az ottani kollégákkal, és megnéztük, hogy mely filmekhez lehet hozzájutni, miből tudok összeállítani sorozatokat. Utána a filmműfajoknak és a filmes stílusirányzatoknak szenteltem válogatásokat, a francia lírai realizmustól az olasz neorealizmuson át az amerikai New York-i iskoláig és az olasz film posztneorealista korszakáig. Ezeknek a tematikus blokkoknak azonban egyszer a végére értünk.

• *Ezt követően vált filmmúzeumból aktuális filmekből válogató vetítéssorozattá a filmklub?*

Igen, miután „elfogytak” az irányzatok, azt mondtuk, megérdemljük, hogy jó új filmeket lássunk. Nem volt könnyű Kecskeméten, ami nem Budapest, de nem is kisváros, hogy azokat az új, remélhetőleg értékes artmozis filmeket be tudjuk szerezni, amelyeket lehetőleg nem láthattak még a városban máshol (például az Otthon moziban vagy a negyedszázada még működő Stúdió moziban). Már több mint húsz éve a mai napig sikerül ilyen filmeket megszerezni, de egyre nehezebben. Odáig is eljutottunk már, hogy valamely forgalmazó azt mondja, hogy dupla áron lehet csak egy-két hónapra belül hozzájutni az adott filmhez. Nem beszélve arról, hogy a magyar filmekhez még ettől is drágábban lehet hozzáférni. De próbáltam mindig válogatni, s még nem is olyan régen, a COVID előtti időszakban, olykor 50-60 film közül kellett kiválasztanom egy-egy sorozat 10-12 vetítését. Éppen az újdonságuk miatt nem láthatam előtte a filmeket, de a válogatásban segít, ha nagyjából ismeri az ember az adott nemzet filmgyártását, vagy a rendezőket, az általuk képviselt irányzatokat vagy az előző filmjeiket, s persze próbálok utánaolvasni is.

• *A Médium Filmklub 300-400 fős látogatottsága egészen kivételes jelenség. Mi lehet a titka ennek?*

Büszkéek vagyunk arra, hogy olyan filmklubunk van, ahol évadzáró összefoglaló elemzést olyan filmesztéták tartottak, mint Báron György, Gelencsér Gábor, Réz András vagy Vincze Teréz. Amikor idejöttek előadást tartani, csodálkoztak, hogy hatalmas, több száz fős tömeg van jelen, és azt hitték, hogy ez csak kirakat. Pedig évek óta hetente ilyen látogatottság jellemző, s ők is megerősítették, hogy ez



Bárdos Ferenc

tényleg kivételes. Ezzel magam is tisztában vagyok, máshol – nem dicsévképp mondván, s nem szépítgetve – a közelében sem voltak a Médium Filmklub tagságának. Ettől persze lehetnek tartalmasabbak, mélyeszántóbbak a 30-40 fős kisebb filmklubok. Próbáltam tartani a színvonalat, értékeket képviselni, elveket nem feladni, miközben többirányú igényt kell kielégíteni a filmválogatással. Negyven éve én válogatom a filmeket, s valószínűleg valamennyire eltalálom az igényeket. A 2016-os őszi filmklubban 400 fölött volt a bérletesek száma, ez máig a csúcspont, óriási szám. Még az Ifjúsági Otthonban tartott vetítéseket követően volt lehetőség lenni, beszélgetni, sör vagy bor mellett elvitatkozzatni a látottakról. Több száz embernél ezt már nem lehet megcsinálni. Erre találtam ki, hogy rövid bevezetőt tartok mindig. Ha könnyedebb, felüdülős filmet várnak a nézők, de pszichésen megterhelő filmet kapnak, abból döbbenet lesz; egy filmre, pláne ezen a szinten, lelkileg is föl kell készülni. Ez a pár perc, néhány mondat szolgál arra, hogy próbáljam ráhangolni a közönséget. Ezért mentünk arrafelé, hogy a vetítések előtt legyen kis bevezető, a blokk utolsó vetítése előtt pedig a vendég filmesztéták tartsanak előadást, illetve a személyesben a 2010-es években állandó előadója volt a filmklubunknak. Az is rögzült, hogy a filmklub tavaszi és őszi vetítéssorozatból áll. A hetente tartott vetítéseket

pedig úgynevezett tavaszi és őszi filmnap vezet be kedvescsinálóként, amelyek kicsit könnyedebb filmekkel segítik a ráhangolódást és mindenki számára nyitottak.

• *Akadat azért számos olyan film, amelyet nehezebben emésztett meg a publikum. Egészen eltérő okokból állították komoly kihívások elé a közönséget olyan filmek például, mint Az élet négyyszer, Szokurov Faustja, a Sárkány közeleg vagy a Határeset.*

Mindig azt szoktam mondani, hogy kétfajta film van: jó és rossz. És nem a műfaj számít, akár romantikus vígjátékban vagy horrorfilmben is lehet egy film jó; a lényeg, hogy legyen hatása a közönségre. A szakdolgozatomban erre példaként használtam Larry Peerce *New York hajnali háromkor* (*The Incident*, 1967)

című filmjét; sokkoló, szuggesztív alkotás, amely évekig kísérti az embert. De ez éppen azt jelenti, hogy jó volt a film! S azóta rengeteg ilyen alkotást láttunk mi is a filmklubban, amiről azt gondolhatták, hogy hát ezt nem kellett volna levetíteni, és évek múlva is visszaemlékeznek rá, s ekkor kiderül, hogy tényleg jó, ütős, nagyon erős filmmel találkozunk. De nem kell felkavaró filmnek lennie, egy kellemes francia vígjáték is lehet ilyen hatású alkotás.

• *Kik a filmklub látogatói, mennyire ismered a közönség tagjait?*

Nagyon büszke vagyok, hogy sokakat ismerhetek, olyanokat is, akik már évtizedek óta járnak a filmklubba. Inkább a középkorostály és a nyugdíjasok teszik ki a közönség nagyját, sajnos fiatalokat egyre kevesebbet látok a nézők között. Vállalati alkalmazottak éppúgy vannak köztük, mint ügyvédek, bírók vagy éppen orvosok. Itt mindenki elmondhatja a véleményét a találkozásokkor; mind filmet szerető emberek vagyunk, függetlenül attól, hogy ki mit dolgozik, milyen képzettsége van, vagy mit képvisel. Az volna a szép, ha máshol is így épülnének fel társaságok; kicsiben a város, az ország pedig nagyban. Hál' istennek remek társaságról van szó, a közönség közösséggé vált. Hivatalos értelemben is: amikor 30 évesek lettünk, megalapítottuk 40-50 fővel a Médium Filmklub

Civil Társaságot, így is jelezve, hogy mi szorosabban tartozunk össze. Ez nem jogi képviselést jelent, hanem hivatalosan is civil szervezetet foglal magába, mutatva, hogy ilyen működési formában is létezőnk. Az pedig, hogy filmklub-bérletünk van, nemcsak formalitás, hanem a közösségnek is belső kohéziót ad, jelzi azt is, hogy egybetartozunk. A COVID óta folyamatosan hírlevélben is tartom a kapcsolatot a filmklubtagokkal, hetente küldök hétvégi televíziós filmajánlókat. A népművelés szakma lényege szerint közösséget kell formálni, hogy az emberek jól érezzék magukat. Az a hitvallásom, hogy az ember azért van, hogy boldog legyen, de hozzá kell tenni, hogy úgy legyen boldog, hogy másokat is hozzásegítsen a boldogsághoz, ne akadályozzon benne. A többit felejtjük el, nincsen más – ebbe mindennek bele kell férnie. Chaplin mondta egyszer, nem szó szerint idézem, hogy a jó filmnek minden problémán át kell segítenie, minden nyavalyára megoldást kell nyújtania. Ugyanez filmklubokra is érvényes lehet.

• *Országosan mi a helyzet a filmklubmozgalommal?*

Annyira nem vagyok képben, hogy országos kitekintést vállaljak, de azt tudom, hogy jelenleg minimális a filmklubhálózat, nagyon visszaesett a mozgalom működése. Eddig – a COVID-ig – volt lehetőség különböző szervezeteknél pályázni filmklubok működtetésére, ez mostanra eltűnt. Ez pedig tönkreteszi a magyar filmklub-mozgalmat, hiszen az egyes filmklubok nem tudják fenntartani magukat a tagdíjakból vagy belépődíjakból. Nálunk a taglétszám miatt könnyebb a helyzet, de önerőből így sem tudnánk fenntartani a filmklubot, a kisebbek még ennyire sem. A Nemzeti Kulturális Alap egyik feladata volna, hogy ezeket a közösségeket – nevezzük akár közművelődési, irodalmi vagy filmes csoportoknak – támogassa, fenntartsa, működtesse. Ha kimarad egy-két év – tudja ezt minden művelődésszervező szakember –, újrakezdeni és közösséget újraépíteni, mire abból újra lesz valami, az hosszú idő munkája. Megszűnhet, hogy filmet értő, filmről közösen gondolkodó csoportok legyenek. A közművelődés viszont nem *l'art pour l'art* működik; az államnak, az önkormányzatoknak vannak kulturális és közművelődési feladatai, amelyeket el kell látni az adózók pénzéből. Az intézmények vannak az emberekért, a közösségekért, nem pedig fordítva. •

CARLOS SAURA (1932 – 2023)

Az utolsó spanyol bástya

LÉNÁRT ANDRÁS

A SPANYOL FILMMŰVÉSZET UTOLSÓ LEGENDÁS MESTERE A MŰVEIN KERESZTŰL HALÁLA NAPJÁIG KÖZVETÍTETT A MÚLT ÉS A JELEN KÖZÖTT.

Az 1960-as és 70-es években alig múlhatott el úgy kiemelkedő európai filmfesztivál, hogy Carlos Saura ne képviseltesse magát egy alkotással. A korszak francia mestereivel, mint Jean-Luc Godard vagy François Truffaut, közös – meg nem valósult – projekteket is dédelgettek. Színpadon is többször álltak együtt, ezek közül az egyik legemlékezetesebb Saura *Hűtött mentálkőr* (*Peppermint Frappé*, 1967) című filmjének cannes-i vetítése 1968 májusában, amely az ekkor kibontakozó jól ismert események hatására félbe is szakadt, nagy botrányt generálva. A „három B” (Bardem, Berlanga, Buñuel) távozása óta a klasszikus spanyol filmkultúra halhatatlannak tűnő utolsó bástyája volt, aki széles körben láthatóvá tette nemzete filmművészetét, mielőtt az újabb generáció, mindegyik Almodóvar színre lépett volna. Egy nappal azelőtt hunyt el, hogy hivatalosan átvehette volna a már régen megérdemelt életműdíját a spanyol Goya-díjátadón – nem hivatalosan már hónapokkal azelőtt kézhez kapta, mivel a romló egészsége miatt kérte, menjenek biztosra. 33 játékfilmet, 10 dokumentumfilmet és több rövidfilmet hagyott örökül, kiegészülve a színházi dráma- és operarendezéseivel, irodalmi műveivel és fotókiállításával.

LEGENDA SZÜLETIK

Az 1930-as években volt gyerek, első éveit és eszmélését a spanyol polgárháború borzalmi és közvetlen utóhatásai határozták meg, ehhez kapcsolódó emlékei jelentek meg azokban a filmjeiben, amelyek halhatatlanná tették őt. Már az 1960-ban bemutatott első játékfilmjében, *A csavargókban* (*Los golfos*, 1960) is láthatjuk ennek le-

nyomatát, legnagyobb hangsúllyal pedig a 60-as évek végén *A vadászatban* (*La caza*, 1966), majd a 70-es években forgatott műveiben, amelyekkel kitörhetetlen nyomot hagyott nem csak Spanyolország, de a világ filmművészetében is. Visszatérő elem az emlékezés a gyermekkorra, a múlt és a jelen egymás mellé állítása, ahol sokszor a nézőre bizza, hogy a megfelelő képzetársítást fel tudja állítani. Néha arra sem egyszerű rájönni, mi tartozik nála a jelen vagy a múlt körébe, egyáltalán léteznek-e még az életünkben ilyen jól körülhatárolható időkorlátok vagy a kető nem csak egymás után, de egymásba fonódva is értelmezhető?

Fiatalon a fényképezés, a zene és a tánc nyűgözte le, majd Walt Disney rajzfilmjei hatására a film iránt kezdett érdeklődni. Két fő művészi példaképe a társadalom problémáinak mélyére hatoló és a mások számára kellemetlen részleteket is vászonra álmódó festő, Francisco de Goya és a saját (film)vásznát a világ szürrealista interpretációjával megtöltő filmrendező, Luis Buñuel. Hatásuk egyértelműen kimutatható a Saura-filmeken, egy-egy alkotást szentel is majd az emléküknél az ezredforduló környékén, így a három aragón mester munkássága sok szálon kapcsolódik össze. Buñuellel jó barátságot ápolt, a nagy előd egy kis szerepet el is vállalt a *Banditasiratóban* (*Llanto por un bandido*, 1964), *A csavargók* pedig egyértelműen az *Elhagyottakra* (*Los olvidados*, 1950) tekint vissza. Ezeket a hatásokat nem csak az elemzők és a nézők azonosíthatják be, Saura büszke volt arra, hogy az ő útjukon jár. Az olasz neorealizmus, a francia új hullám vagy Ingmar Bergman szintén jól látható nyomot hagyott a művein.

Az 1960-as és 70-es években készült filmjei a Franco-diktatúra értő kritikáját adják, miközben természetesen nem intézhet nyílt támadást a rendszer ellen. Szimbólumokon és metaforákon keresztül mond ítéletet a korabeli spanyol középosztály felett, így a nézői egy része elé tükröt is tart. Úgy véli, ha a privilégiumokat élvező csoport egyes tagjai ki is akarnának törni a fásult állapotukból, az nem sikerülhet, mert a társadalom nem hagyja, arra vannak kárhóztatva, hogy a mindennapok monoton résztvevői maradjanak – Buñuel filmográfiájának csak felszínes ismerete is elegendő ahhoz, hogy felfedezzük korai filmjeinek előképei között *Az öldöklő angyal* (*El ángel exterminador*, 1962) fő motívumait. Később pedig *A burzsoázia diszkrét bája* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) hatását. Saura főszereplői egyértelműen a polgárháború győztesei, de az életüket mégsem a boldogság és gondtalanság jellemzi, hanem az állandó feszültség, a fullasztó léggör, a lelki és néha fizikai erőszak. Általában egy olyan személyt állít a filmjei középpontjába, aki valamiért nem találja a helyét, rajta keresztül nyerünk bepillantást az őt körülvevők szinte vegetálás szintjén folytatott napjaiba. A többségük által átélte, sok esetben éppen az aktív vagy passzív együttműködésükkel előidézett történelmi tragédiák a szereplők családi traumáiban folytatódnak. A 70-es években készült klasszikusaival megjósolta a Franco-diktatúra végét, ugyanis a hatalom lassú lebomlása már a diktátor halála előtt megkezdődött. Saura megtette az első lépéseket a filmes történelmi emlékezet helyreállítására felé, olyan témákhoz nyúlva, amelyekben a polgárháborúban legyőzött csoportok nézőpontja a győzteseket közvetlen vagy közvetett módon sújtó tragédiákon keresztül került felszínre.

A diktatúra cenzúrája próbált beavatkozni, de az „intellektuális kevéssé képzett” cenzorok általában nem vettek észre olyan szimbólumokat és utalásokat, amelyek a rendszer elnyomását közvetítették. Ha ők nem is mindig értették, amit láttak, a nézők és a kritikusok rendszerint igen. Valamikor persze mindenki számára világos kellett legyen, hogy a saját életük pereg a szemük előtt: *A vadászat*, az *Angélica*, az *unokatestvér* (*La prima Angélica*, 1974) vagy az *Anna és a farkasok* (*Ana*



y *los lobos*, 1973) esetében még a mai kor közönsége is érti, amit értenie kell, de a cenzorok úgy vélték, Saura filmjei nem érnek el nagy hatást a társadalomban, így jobb, ha nem követelnek durva beavatkozásokat, elegendő a látványosan sértő elemeket eltávolítani – hatalmasat tévedtek, ahogyan Bardem és Berlanga esetében is. Amikor pedig már látszott, hogy ő is a rendszerkritika szimbólumává vált, késő volt, nem nyúlhattak hozzá, mert a diktatúra demokratikusnak kívánt mutatkozni a külföld felé, és egy nemzetközileg elismert filmrendező elhallgattatása ezt visszavetette volna (a „két B” esetében ugyanígy mellényúltak a pap-katonapolitikus háromszöget alkotó cenzorok). Így Saura a Spanyolországban is létező 3T-rendszer „tűrjük, mert muszáj” alkategóriájában próbálta felszínre hozni azt, amit tudott és lehetett.

Egy rendező zsenije akkor mutatkozhat meg teljes valójában, ha ehhez megfelelő alkotótársakat választ. Az aragón rendező esetében a producer, az operatőr és a forgatókönyvíró is számos projektben visszatérő segítő volt, a legismertebb műveinek főszereplője pedig egyé vált a Saura-univerzummal: Geraldine Chaplin a munkában és a magánéletben is a társa volt 13 éven

át, *A hűtött mentalikörtől*. A *mama százévesig*, amikor is a rendezőre jellemző viharos magánélet egy újabb fejezete kezdődött el. A személyek mellett a filmkultúra által teremtett környezet is kijelölte

a követendő utat. Az ezekben az évtizedekben felfutó Új Spanyol Film egyik jellemzője volt, hogy elidegeníti a nézőjét. Legfőbb alapélményei a francia új hullám és az olasz neorealizmus, mindez a késő-francói társadalomra adaptálva. Hasonlóan a franciákhoz, igyekeztek szakítani az elődök módszereivel, új utakra indultak. A filmjeikből gyakran hiányzott a lineáris, könnyen elmesélhető és jól beazonosítható cselekmény, inkább életérzéseket, gondolatokat, lelkiállapotokat közvetítettek.

FOLYAMATOS MÚLT

Saura „mesternégysége” biztosította számára az örök halhatatlanságot a világ filmművészeti panteonjában, a neve hallatán máig elsősorban (néha kizárólag) ezeket a műveit említik. E négy filmje a fent jelzett motívumokat sűríti magába: a múlt árnyai a jelen fölé tornyosulnak, azok leginkább szimbolikus módon, esetenként szürrealis jelenetek füzéréként tárulnak elének.

„Valamiért nem találja a helyét”

(Carlos Saura: *Nevelj hollót – Geraldine Chaplin és Ana Torres*)

A vadászat (1966) középpontjában az öldöklés áll, amelynek kézzel fogható áldozatai eleinte az emberek által hobbiból lemészárolt nyulak. A polgárháború nyertesei közé tartozó baráti társaság egy

vadászat során nem csak az állatok társában éli ki a tébolyát, de felszínre kerülnek köztük azok a feszültségek is, amelyek a testvérgyilkos spanyol konfliktus egyértelmű metaforájává és egyúttal folytatásává teszik az öszszejevetelt. Látszatra győztesek, valójában vesztesek, az állandó gyűlölködés romlottá tette őket, ezt az érzést tovább mélyíti a szikár, kopár, kietlen környezet, ahol minden visszataszító – akár a szereplők. A brutalitás *A vadászat* résztvevőinek lelkét és tetteit egyaránt áthatja. Nem meglepő, hogy Sam Peckinpah *A vadászatot* nevezte meg, mint az egyik olyan európai filmet, ami a legnagyobb hatást gyakorolta rá. Saura láttelepet készít a francói társadalom önmagukat győztesnek kikiáltó csoportjáról, követendő példát állítva az elkövetkező filmes nemzedékek számára. Első jelentősebb filmjével – amellyel rögtön hazavitte Berlinből az Ezüst Medve-díjat, és egyben életműve egyik ékköve is – egyúttal önmagát is



kényszerhelyzetbe hozta, hiszen a szakma és a közönség a jövőben is azt várta tőle, hogy érzékletes és hiteles elemzést adjon a társadalmat szétfeszítő belső konfliktusokról és a lelkekben és elmékben játszódó folyamatokról.

A szimbolikus ábrázolás ettől kezdve tíz éven át a filmjei fő ismérve lesz, de már egyre inkább a szürrealizmus lenszójén át közelítve. E széria első kiemelkedő darabja az *Anna és a farkasok* (1973), amelyben megkezdődik a korabeli középosztály szisztematikus élveboncolása, de a szíke helyett a kamera

„A tér és a fény váltak főszereplőivé”

(Carlos Saura: Várnász – Antonio Gades, Cristina Hoyos és Juan Antonio Jiménez)

hatol be a történelmi traumák által roncsolt kötőszövetbe. A film meszeszerű címe ellenére itt a farkasok ember által megtestesített szörnyetegek, akik egyúttal a korabeli társadalom archetipusai: egy család férfi tagjai a vallás, a hadsereg és az erkölcsi tartás diktatúra által felkent szentháromságának magasztos képviselői, de a hozzájuk érkező nevelőnővel kialakuló kapcsolatuk révén kiderül, hogy a látszólag kifogástalan nemzetikatólikus család valójában a morális rothadás szimbóluma. Anna hatására a ház min-

den férjéből kiszabadulnak állati, elnyomott ösztönei, felettük pedig a szintén a rezsim által eszményített anya alakja tornyosul, akinek – bár karikatúraszerű figura – az autoritása megkérdőjelezhetetlen, miközben elnézi a fiai lelki-erkölcsi torzulásait és elkövetett bűneit. A film karakterei évekkel később visszatérnek a kritika által szintén elismert, de dramaturgiájában már erőtelenebb és egyre inkább önisémetlésbe hajló *A mama százévesben* (*Mamá cumple cien años*, 1979), ahol nem csak a múzsájától, Geraldine Chaplintól vesz majd búcsút a rendező, de az eddigi fő témáitól is, mivel az új korszakban új vizekre kíván hajózni.

Előtte azonban még leforgatta újabb, mára klaszszikusvá vált remekeit. Saura gyermekkorra a kiindulópontja a rendező két következő alkotásának, és ezekkel el is jut a filmkészítői munkásságának csúcsára. Az *Angélica, az unokatestvér* (1974) főszereplője fiatalon hasonló traumakon ment keresztül, mint a rendező. Felőttként újraéli a gyermekéveinek döntő pillanatait, mint a polgárháború kitörése, az elszakadás a köztársaságpárti szülőktől vagy látogatása a nemzeti-konzervatív rokonokhoz. A fő cselekmény a kisfiú unokatestvére iránt lángra lobbant, tiltott szerelme egy fojtogató légkörben, de a kontextus teljes egészében

ben a két Spanyolország (győztesek vs. legyőzöttek) szembenállását festette vászonra. Saura az elveszett generáció lelki traumáinak mélyére hatol, szereplői a nap mint nap kísértő démonjaik elől akarnak elmenekülni. A szimbólumok itt a korábbiakhoz képest zárójelbe kerülnek, miközben a múlt és a jelen eseményei akár egy adott jeleneten belül is egymásba folynak, jelezve, hogy a trauma nem múlik el, bűneinktől és fájdalomainktól egy pillanatra sem szabadulhatunk. Az egyértelmű üzenet világos: egymást gyilkoltuk, de azóta is együtt kell élnünk, ideje lenne ezt mindenkinek felfognia, mert nem

hallgathatunk örökké. Az egyre inkább erejét veszítő diktatúra számára ez a film szembeszegülés volt a saját bűneivel és elmúlásával, amire szélsőjobboldali csoportok erőszakos módon reagáltak, több vetítésen robbantásokkal fenyegettek, a jobboldali sajtó a film betiltását követelte, de a rezsim már csak vegetált, képtelen volt cselekedni a Cannes-ban díjazott filmmel szemben.

A *Nevelj hollót* (*Cría cuervos*, 1976) szintén elismerést aratott Cannes-ban, a zsűri különdíját nyerte el. Sokak szerint ez a legjobb munkája, melyben a szimbolikus, metaforikus és szurreális ábrázolásmód is legszebb pillanatait éli. A film forgatása egybeesett Franco tábornok agóniájával, a bemutatót pedig két hónappal a diktátor halála után tartották. A nézők és a kritikusok észrevették a párhuzamot, a cenzorok vagy nem, vagy már nem érdekelte őket: a cselekményben, ahogyan a valóságban is, egy hosszan tartó és állandó állapot ér véget, és valami bizonytalan kezdődik. Saura a szorongás, az egyhangúság és a kétségbeesés érzéseit próbálja feltárni egy kislány lelkét uraló szomorúságon, zavaron, értetlenségen keresztül, ami arra sarkallja őt, hogy megpróbálja kezébe venni az irányítást, igazságot tenni, befolyással lenni a saját sorsának alakulására. Az imádott édesanyja halála és az autoritást képviselő katonatiszt apa elhunyt új helyzetet teremtenek a kis Ana számára, akinek a képzeletében az anyja még mindig él, vele van a nehéz pillanatokban. Saura úgy vélte, az ember életének legszörnyűbb része a gyermekkor, amikor félsz, tanácstalan vagy, mások döntenek helyetted – ezt próbálta visszaadni a különféle traumák mozaikjában, ami a kislány szemszögéből nézve emlékek és események áramlásaként jelenik meg. Saura előző filmjéhez hasonlóan itt is egymásra olvad a múlt és a jelen, maga Ana sem tudja megkülönböztetni a valóságot az emlékképektől. Minden szereplő, a család minden tagja a korabeli középosztály egy-egy jellegzetes karakterét képviseli. Mintegy előre vetítve Saura későbbi filmjeit, a zene már itt is fontos szerepet kap, legyen szó az anyai szeretetet visszaidéző zongorajátékról, vagy a mindennapok zűrzavarából menedéket nyújtó „*Porque te vas*” című, mára klasszikussá vált dalról. A jelen fullasztó, de az Ana és testvérei által képviselt lehetséges jövőkép még lehet ígéretes.

MÁSODIK FELVONÁS

1975-től változik valamelyest Saura stílusa, a diktatúra végével a történelmi traumák már kisebb súllyal jelennek meg, másfajta érzelmek és problémák kerülnek előtérbe, és a rendező látásmódja is megváltozik. E második korszakból az egyik legkiemelkedőbb rögtön az első alkotás, az *Életem, Elisa* (*Elisa, vida mía*, 1977). A leginkább filmkölteménynek nevezhető műben ismét találkozunk egymással egy elhidegült apa és felnőtt lánya, a kettejük kapcsolatának részleteiben, egymás újrafelfedezésében, a felgyülemlett feszültségek kezelésében mélyülünk el a korábbiaktól merőben eltérő megközelítésben. Két ember kapcsolata kerül a fókuszba, egymáshoz való viszonyulásuk, a feltépett sebek lehetséges kezelési módjai, a kommunikációképtelenség, a magány különböző formái. Ami nem változik a korábbiakhoz képest: az emlékezés, a múlt nyomasztó súlya, amely meghatározza a jelen minden pillanatát. Az előző filmjeivel ellentétben a társadalmi tabló helyett most az egyénre és a családi kapcsolatokra kerül a hangsúly.

Saura a 80-as évektől kezdődően számos műfajt próbál ki, amellyel sokoldalúságát bizonyítja – egyszerre kommerszebbé is válnak a művei, kevésbé lesz rá jellemző a korábbi évtizedeket meghatározó egyéni hangvétel. A sokszínűség persze vitathatatlan. Többek között betekint a drogos, bűnöző fiatalok mindennapjaiba (*Gyerünk, gyerünk* [*Deprima, deprima*, 1981]), egy nagy sikerű film erejéig visszatér a polgárháború témájához (*Jaj, Carmela* [*Jay, Carmela!*, 1990]), egyéni megközelítést alkalmazva feldolgoz egy történelmi témát (*El Dorado*, 1988), lesújtó társadalmi életkép-mozaikot tár elénk a korabeli spanyol fővárosból (*Taxi, Madrid*, 1996), egyik példaképéről életrajzi műhöz közelítő filmet készít (*Goya Bordeaux-ban* [*Goya en Burdeos*, 1999]), a másikestere köré felépít egy fiktitív, kevésbé jól sikerült kalandot (*Buñuel és Salamon király asztala* [*Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 2001]), valamint bemutat egy korábban nagy port felvert gyilkossági ügyet (*A hetedik nap* [*El séptimo día*, 2004]) is. E munkái egy része negatív kritikákat kap, mások észrevétlenül jelennek meg és tűnnek el a mozik műsoráról, egyre ritkábban számít kiemelkedő eseménynek egy Saura-premier. Az esetek többségében nem rossz filmekről volt szó, de

a közönség megszokta, hogy mit kap a rendezőtől, a 80-as évektől kezdődően pedig ezek az elvárások nem teljesültek, csak elvétve tűnt ki a tömegből.

A fenti filmek készítésével párhuzamosan azonban Carlos Saura elmozdult egy olyan műfaj irányában is, amellyel sikerült még újat mutatni, kritikai és közönségsikert aratni, megtalálta az új témát, amelyben ismét ki tudott teljesedni, egyéni megközelítést alkalmazni. Megteremtette a film és a zene szimbiózisát a spanyol flamenco, az argentin tangó, a portugál fado és egyéb jelentős táncstílusok filmben emelése révén. A tánc a varázslatot jelentette számára, ahol a művészet, az érzékiség és az élet kerül egymással harmóniába. A mozgó testek és a zene mellett a tér és a fény váltak e művek főszereplőivé. A kiindulópont egyben a csúcspont is: a nemzetközi filmfesztiválokon is nagy sikert aratott, a 80-as években készült úgynevezett flamenco-trilógiában (*Vérnász* [*Bodas de sangre*, 1981], *Carmen*, 1983, *Bűvös szerelem* [*El amor brujo*, 1986]), Antonio Gades legendás táncossal és koreográfussal együttműködésben, megteremtette a táncfilmek új típusát, amelyekkel az őt inspiráló kultúrák folklórijának mélyére ás. Akár a művészek próbái állnak a film középpontjában, akár a közönség előtt bemutatott előadás, Saurát az érdeklő, hogyan születik a nagy mű, milyen kreatív művészi folyamat révén jön létre a csoda. A nézőnek nem értenie, hanem éreznie kell a szépséget, a szenvedélyt, a tragédiát, a katarzist.

Idősebb korában ritkábban forgatott, inkább a fényképezés felé fordult. Mindenhová magával vitte a közel száz darabból álló fényképezőgép-gyűjteményének egyik féltve őrzött kincsét, valamint a festészet is érdekelti kezdte (a testvére, Antonio Saura a 20. század egyik kiemelkedő spanyol festője volt). Halála előtt egy héttel mutatták be az utolsó mozgóképes munkáját, *A falak beszélnek* (*Las paredes hablan*, 2023) című dokumentumfilmjét, amely a spanyol falfestészet történetén keresztül követi végig az emberi kreativitás fejlődését: a korai barlangrajzoktól a mai graffitikig, Carlos Saura szerint minden ilyen művészi megnyilatkozás mélyen eltemetett titkokat árul el rólunk. Persze szükség van egy sokoldalú mestere is, aki segít ezeket megértetni velünk. Van még néhány, de február óta már egyel kevesebb. •

MICHAEL MOORE, A „PROVOKÁTOR”

Amerika felfedezése

GERVAI ANDRÁS

RÁMENŐS, PROVOKATÍV, OLYKOR HATÁSVADÁSZ, DE ALAPOS ÉS SZELLEMES DOKUMENTUMFILMJEIVEL NAGYON SOKAT TETT AZ AMERIKAI DEMOKRÁCIA VÉDELMEBEN.

Michael Moore Amerika legismertebb dokumentumfilmese, non-fiction könyvek szerzője, satirikus, politikai tv-show sorozatok írója, rendezője, házigazdája. Stand up-os. Publicista (2007 és 2014 között például 70 cikke jelent meg az *OpEdNews* nevű progresszív, liberális, háborúellenes honlapon), politikai aktivista. Az amerikai közélet fenegyereke. Munkásságára is igaz az osztrák író, Thomas Bernhard bon-motja: szavakkal – és esetünkben képekkel is – százszorta nagyobbat lehet ütni, mint bottal.

Filmjeiben kellemetlen igazságokat mond ki, okosan és szellemesen azt bizonyítja be, hogy sok minden másképpen van, mint ahogy azt az amerikai kisember tudja, ahogy azt a média el akarja vele hitetni. A filmpamflet, filmesszé, publicisztika, sőt a propagandafilm egyes elemeit ötvöző oknyomozó dokumentumfilmjeiben alaposan körüljárja, feldolgozza témáit, s azokat híradó és játékfilm részletekkel színesíti, hitelesíti. Nem tárgyilagos kívülről, filmjei vállaltan személyes hangúak. Kommentárjaiban nem rejti el dühét, szakértőknek vagy az utca emberének szegezett kérdései gyakran álnaivak, ironikusak, egy-egy interjú-szituációban pedig sokszor valóságos performance-ot rögtönöz. Az is igaz, hogy nem ritkán – különösen a megrendezett jelenetekben – hatásvadász, didaktikus is tud lenni. A szomorú események, tények mögött jó érzékkel veszi észre a tragikomikus, abszurdot, a kínos-humoros megnyilvánulásokat, pillanatokat. Emiatt, hogy filmjei nem csak tanulságosak, dühítőek, olykor megrendítőek, de szellemesek és szórakoztatóak is.

Moore a kapitalizmus, a multik engesztelhetetlen kritikusa. A jobboldali sajtó emiatt (is) populistának, szél-

sőbaloldalinak, provokátornak tartja, igyekszik lejáratni. Azt is felróják neki, hogy miközben a kapitalizmust bírálja, ő maga dúsgazdag ember.

Számunkra azért is érdekes a munkássága, mert nálunk a rendszerváltoztatás óta nem illik bírálni a kapitalizmust, s az olyan fogalmak, mint kizsákmányolás, osztályharc szalonképtelenné váltak.

FLINT

Moore több filmjében is beszél indítatásáról, s hol nosztalgiaival, hol szomorúan idézi fel michigani szülővárosa, Flint „felemelkedését és bukását”. Az apja és minden rokona ebben a városban, a General Motorsnál dolgozott, ő pedig itt végezte egyetemi tanulmányait. Első és mindjárt nagyszerű filmjében a *Roger és énben* (*Roger and Me*, 1989) Flint példáján mutatja meg mindazt a gazdasági, társadalmi, pszichológiai és politikai problémát, amelyet egy adott térségben a nagyarányú munkanélküliség okozhat. A General Motors először több mint háromezer munkást bocsát el, majd – a céget sújtó recesszió, s a japán konkurencia miatt – bezárítja a flinti és még tíz amerikai gyárat, s helyettük, az olcsó munkaerőre alapozva, Mexikóban és más fejlődő országokban létesít újakat.

Mindeközben a munkanélküliség hatására drámai változások zajlanak a városban: sokan elköltöznek, magukra hagyva eladhatatlan házukat, tucatnyi üzlet bezár. A maradék kétségbeesetten próbálnak valamilyen munkát, megélhetést találni, de egyikük számítása sem válik be. Munkahelyek létesítése, a turizmus fellendítése érdekében tízemeletes luxusszálló épül, majd egy tematikus vidámpark is megnyitja kapuit. A várt egymillió látogató helyett

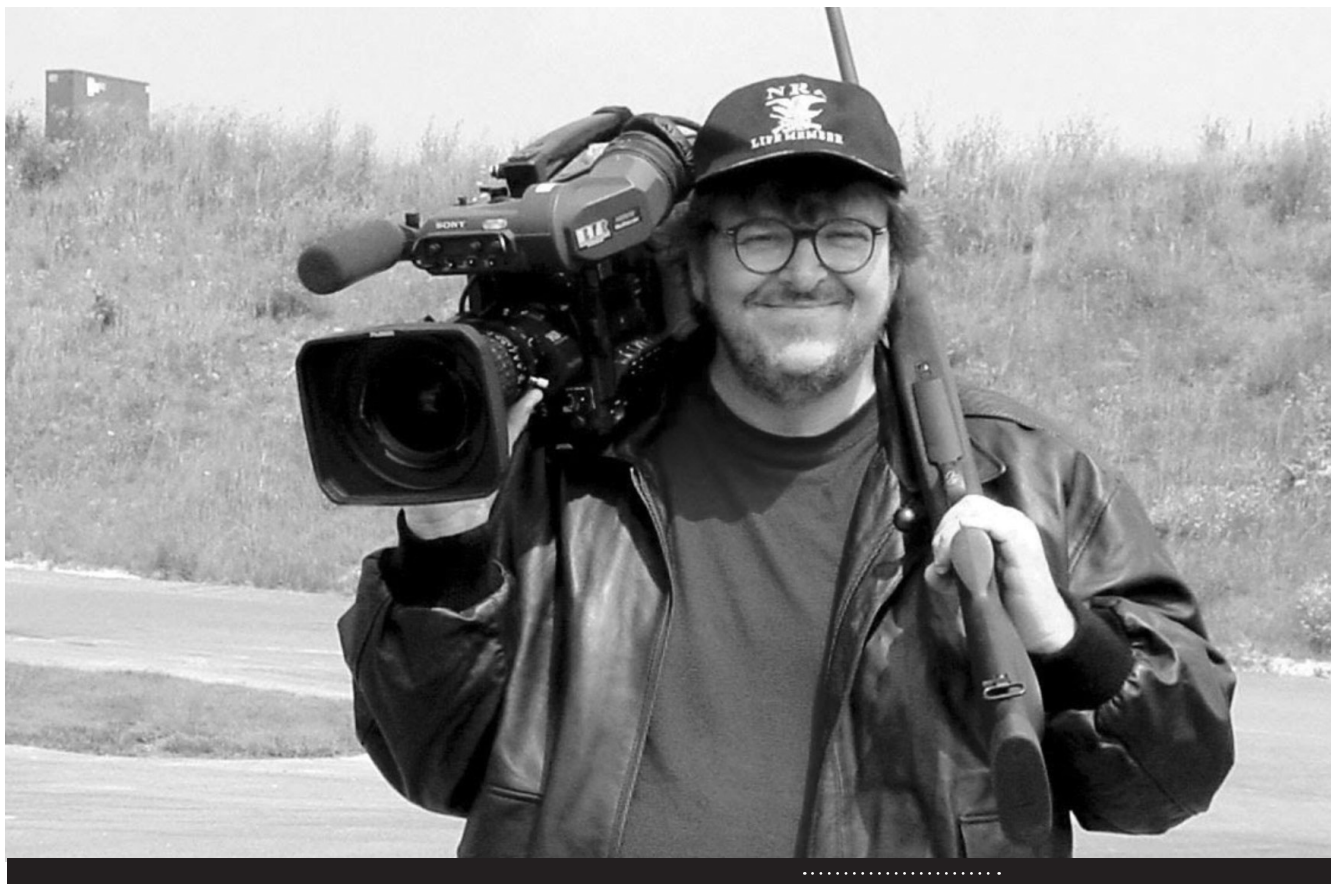
azonban senki nem érkezik, a szállodát eladják, a vidámparkot bezárlják. Idővel már a lakosság fele munkanélküli segínyen él. A bűnözés annyira megnő, hogy új, ötemeletes börtönt építenek. Reagan elnök is ellátogat a városba, de jó tanács helyett beéri azzal, hogy tucatnyi munkanélkülit meghív pizzára. A *Money* című magazin szerint ekkor már az Egyesült Államok városai közül Flintben a legrosszabb élni. Erről az egyik országos tévéhálózat egyenes adásban akarja megkérdezni a város vezetőit, a kapcsolás azonban elmarad, mert a tévés-stáb kamionját elloppja egy munkanélküli.

Moore folyamatosan próbálja becserkészni Rogert, alias Roger Smitht, a GM nagyhatalmú elnökét, hogy kérdéseit nekiszegezhesse. A film utolsó perceiben végre sikerül a közelébe kerülnie, a vezér cége karácsonyi ünnepségén szónokol, Dickenst idézve szeretetről és békéről papol. Közben a naponta átlag huszonnégy kilakoltatást abszolváló flinti adóvégrehajtott láthatjuk amint éppen egy kisgyerekes családot tesz az utcára.

FEGYVEREK ÉS HÁBORÚK

A tragikomikus *Kóla, puska, sült krump-liban* (*Bowling for Columbine*, 2002) Moore a szabad fegyverviselés kultuszának kritikáján keresztül az erőszak és félelem Amerikájáról állít ki megrázó látteleket. A filmnek már az indítása is hatásos: Moore egy olyan bankban nyit számlát, ahol az új ügyfélnek fegyverrel kedveskednek.

A gyorsan és ügyesen replikázó narrátor-rendező újabb és újabb bizonyítékokat, „bűnjeleket”, patológikus társadalmi szimptomákat kutat fel. Látványos „peranyagából” kiderül, nem is önmagában az amerikai demokrácia egyik alappilléreinek gondolt szabad fegyverviselés jelenti a legfőbb gondot, hanem a társadalmi légtör. A televízió csatornákból, az amerikai játékfilmekből folyamatosan áradnak az erőszak képei, s az újságok, a politikusok fenyegető nyilatkozatai, a közbeszéd témái is gerjesztik az egyénben a félelmet, növelik bezárkózásra, önvédelemre, végző soron erőszakra, intoleranciára való hajlamát. Moore szarkasztikus humorú áttekintésében az ország történelme állandó harc a vélt belső ellenséggel – indián őslakosokkal, feketékkel, egymással –, s a külvilággal: Amerika ereje



tudatában, politikai és gazdasági érdekei védelmében a XX. században egyre másra követett el agressziót különböző országok ellen.

A film felvonultatja a fegyvertartás megszállottjait, különböző típusait. Büszkék magukra és erejükre, hazafiasságukra, s legtöbbször azt ismételteti, csak saját magára számíthat. Moore szerint különböző társadalomlélektani okok, történelmi tradíciók magyarázhatják, hogy a fegyverek száma és a fegyveres gyilkosságok száma között nincs egyenes összefüggés. Ellátogat Kanadába is, ahol az állampolgárok tulajdonában levő körülbelül nyolcmillió fegyver ellenére az éves fegyveres gyilkosságok száma nem haladja meg a kétszázat. Moore járókelőket faggatva jut arra a következtetésre, hogy ez a békésebb kanadai politikai klímának, az emberek nyitottságának, türelmességének köszönhető.

A film felidéz két, gyerekek által elkövetett gyilkossági ügyet is. A Colorado állambeli Littletonban, a Columbine középiskolában 1999. április 20-án két diák tizenkét társát és egy tanárát lőtte le, kettőt pedig egész életére nyomo-

rékká tett. Flintben pedig egy hatéves kislány az otthon talált fegyverrel az iskolában kioltotta egy kisfiú életét. Egyedülálló anyja naponta sok-sok órát ingázott, éhbéért dolgozott, nem volt ideje és energiája a gyerekével foglalkozni.

Vitairatában Moore sok oldalról járja körül témáját – kétszáz órányi anyagot vett fel –, okfejtése azonban néha fals, hatásvadász. Az elektronikus sajtó képviselőit segítségül hívva például, a Columbine két megnyomított diákját mintegy véres kardként körülhordozva, eléri, hogy a hatalmas áruházlánc, a Walmart ne árusítson többet lőszert. De ettől mi változik meg? Igazából azonban annak a jelenetnek a vége nagyon disszonáns, amikor végre sikerül tetemre hívni, mint valami ősellenséget, a nagyhatalmú Nemzeti Lövész Egyesület agg elnökét, Charlton Hestont. Mikor a híres színész félbeszakítja a számára elnyertlen diskurzust, Moore utána rohan a Flintben meggyilkolt kisfiú hatalmas fotójával, majd azt leteszi a hollywoodi villa kertjében. Mindenesetre Moore bátor, hogy

„Szembe mer menni az erő kultuszával”

(Michael Moore:
Kóla, puska,
sültkrumpli)

a szeptember 11-i terrortámadás kiváltotta félelem és éberség légkörében szembe mer menni az erő kultuszával, s helyette a nemzetnek és az egyének önvizsgálatot és önmérsékletet ajánl.

Az indulatos és szellemes filmesszét otthon és külföldön, fesztiválszűrők és kritikusok 39 díjjal jutalmazták, s 2003-ban megkapta a legjobb dokumentumfilmnek járó Oscart is, bizonyítva, hogy a rendszerkritika hogyan épül(het) be a rendszerbe. Moore azonban a díjátadást is sajátos demonstrációvá változtatta.

Moore az értelmetlen afganisztáni és iraki háború ellen áll ki, az amerikai demokrácia alapértékeit félti a szenvedélyes vitákat kiváltó fontos alkotásában, a *Fahrenheit 9/11*-ben (2004). Moore fő célja nem az általa trónbitorlóknak tartott George W. Bush démonizálása – újráválasztása ellen egyébként 2004 őszén a billegő államok egyetemlein, főiskoláin még kampányol is –, hanem az, hogy rámutasson a szeptember 11-i merénylet okaira, rejtett összefüggéseire.

A 19 gépeltérítő többsége szaúd-arábiai volt, az amerikai vezetés mégis Afganisztán ellen indított háborút, bár a mai napig nem bizonyosodott be, hogy Oszama Bin Ladennek, néhány száz hívének illetőleg a tálib rendszernek köze lett volna a merényletsorozathoz. Afganisztán után George W. Bush és köre Irakban találta meg a következő célpontot, noha nem állt rendelkezésre semmilyen bizonyíték, hogy Irak és az al-Kaida, Szaddám Huszein és Oszama bin Laden valamilyen kapcsolatban álltak volna egymással. A háború legfőbb okát, a tömegpusztító fegyverek meglétét, nem sikerült bizonyítani. (Az USA egyébként a nyolcvanas években katonai hírszerzésével és az ENSZ-ben is komolyan támogatta Szaddám Huszeint. A tömegpusztító fegyvereihez szükséges anyagokat és technikát pedig részben nagy amerikai multinacionális cégek szállították.)

Moore bemutat egy Flintben élő középkorú asszonyt is, akinek minden családtagja katonáskodásból él. A fiát is biztatta: lépjen be a seregbe. Haragudott a háború ellen demonstrálókra, miután azonban a fia elesett Irakban, értelmetlennek tartja az iraki öldöklést. Az

„Egyszemélyes inváziós hadseregként indul felfedező útra”

(Michael Moore: Két igázunk le legközelebb?)

asszony Washingtonba megy a Fehér Ház elé, hogy tiltakozzon, s világgá kiáltja fájdalmát.

Kétségtelen, van ebben és néhány más megrendezett jelenetben jókora adag hatásvadászat, a rendező néhány kommentárja is leegyszerűsítő. Akkor pedig kicsit demagóggá válik, amikor a Capitolium előtt le-leszólítgatja a képviselőket, s faggatja őket: közülük miért csupán egyetlenegnek a fia szolgál Irakban. Nem tudhatjuk meg azonban, hogy az összes képviselő közül egyáltalán hánynak van katonakorú fia.

A filmet finanszírozó Miramax (a Walt Disney leányvállalata) először nem akarta vállalni a *Fahrenheit 9/11* amerikai forgalmazását – hogy ne húzzon ujjat a Bush-adminisztrációval, s hogy elkerülje a hazafiatlanság vádját –, de nem akadt egyetlen más cég sem, amely vállalkozott volna a hatalom számára kellemetlen mozi darab USA-beli bemutatására. Miután azonban a film Arany Pálma díjat nyert Cannes-ban, politikailag kínos lett volna a forgalmazási bojkott, anyagi szempontból pedig öngyilkosság nem kizárható lehetőség. S a film rekord-bevételeket produkált.

KAPITALIZMUS, SZERETEM

Moore tulajdonképpen mindegyik filmjében az amerikai demokrácia állapotát vizsgálja, s azt, hogy miért szemtelenedett el a honi kapitalizmus.

A *Kapitalizmus: Szeretem!* (*Capitalism: A Love Story*, 2009) című filmjéből kiderül, hogy gyerek-, és ifjúkora kapitalizmusát még szerette. A flinti GM-gyárban az apja olyan jól keresett, hogy mire Michael befejezte az óvodát, ki tudta fizetni a házukra felvett kölcsön részleteit. Az anyja otthon maradt, mert egy fizetésből is meg tudtak élni. Apja nyugdíjalapjához nem kellett hozzányúltni, sőt még félre is tudtak tenni. Háromévente új kocsit vehettek, apja évi két hét szabadságot kapott, kétévente New Yorkba utaztak. A középosztálybeliek életét élték. Ingyenes volt az egészségügyi ellátás, a diákoknak nem kellett hitelt felvenniük, sokan rendelkeztek megtakarítási számlával. A gazdagok magas adót (akár 90 százalékot is) fizettek, ebből a pénzből iskolák, autópályák, hidak épültek, az amerikaiak még a Holdra is el tudtak repülni. Moore-nak akkoriban úgy tűnt, „hogy jó irányba haladunk”. Reagan elnökségétől kezdődően azonban szerinte váratlan fordulat történt: az államot a bankok és a nagyvállalatok szolgálá-



tába állították, úgy kezdték irányítani, mint egy nagyvállalatot. „Amerika örökre megváltozott.”

Hozzátehetjük: a tőke – különösen a szocialista világrendszer összeomlása után – még könyörtelenebb, s a multik hatalma még erősebb lett. Nöttek a gazdasági, társadalmi egyenlőtlenségek, az olcsó ázsiai és afrikai munkaerő miatt egész iparágak szűntek meg, s az amerikaiak rákényszerültek sok korábban kiharcolt joguk és juttatásuk részleges vagy teljes feladására, a szakszervezeti harc ellehetetlenült.

A Citibank 2005-2006-os bizalmas jelentése szerint – amelyet Moore bemutat a filmjében – az USA-ban már nem demokrácia van, hanem plutokrácia, a gazdagok uralma: a lakosság 1%-a birtokolja a javak 95 %-át, s ez az új arisztokrácia befolyásolja a gazdasági növekedést, fogyasztást, ellenőrzi a társadalom egészét. A film több példával, történettel is illusztrálja az amerikai kapitalizmus mohóságát, könyörtelenségét. A közönyös központi kormányzat egyre több intézmény – iskolák, egészségügyi intézmények, börtönök – építését, üzemeltetését kiszervezi, New Orleansban pedig nem sokkal a hurrikán pusztítása előtt még a katasztrófavédelmi tervezést is privatizálják. A pennsylvaniai Wilkes-Barre városban a fiatalok nyolcmillió dollárba került átnevelő központját óriási pénzért bérelte az állam. Az üzemeltetés díja függött a forgalomtól, a börtön állandó telítettségét a cégtulajdonosok két bíró megkenésével érték el. Ők pár percnyi „tárgyalás” után apró vétségekért vagy ártatlanul 6500 fiatalat zártak börtönbe hónapokra. A két bíró végül lebukott (az egyikük 2.6 millió dollárt kapott, amiből magánrepülőt és jachtot vett), s maguk is börtönbe kerültek.

Vagy: nagy cégek, multik több millió dolgozójukra kötöttek életbiztosítást, s aztán váratlan halálukból tetemes hasznot húztak, mivel kedvezményezettként magukat jelölték meg. A rákban elhunyt Dan Johnson két biztosításával munkaadója például 5 millió dollárhoz jutott, amelyből az özvegynek és két gyerekének egyetlen dollárt sem adott.

A Wall Streetből pedig – Moore szavait idézve – „örült kaszinó” lett: a banktörvény módosításával lehetővé vált, hogy a bankok nyakra-főre kölcsönt folyósíthassanak az ingatlanokra. Az egyre emelkedő törlesztő részlete-

ket azonban sokan nem tudták fizetni, 2007-ben már 1.3 milliárd ingatlant árvereztek el. A jelzálog-hitel és pénzügyi válság egyre súlyosbodott, hatására 2008-ban gazdasági világválság tört ki. George W. Bush gazdasági receszsióval, sőt a szükségállapot rémképével ijesztgetett, s az így megdolgozott kongresszus második nekifutásra, a közhangulat ellenére, egy 700 milliárd dolláros segélycsomagot szavazott meg a bankoknak. Azok aztán az adófizetők-től kapott temérdek pénz egy nem kis részét saját luxusukra, s vezetőik jutalmazására fordították. (73 ember kapott fejenként 1 millió dollárt).

Moore filmje végén Roosevelttel 1943-as beszédét idézi. Az ígéretekből – egy jobb, igazságosabb, mindenkinek egyenlő jogokat biztosító Amerika felépítése – azonban nem valósult meg semmi. Moore a bankok maffia módszerein keseregve kijelenti, hogy a kapitalizmus gonosz, s miközben az Internacionálé szól, a rendőrségi bünygi helyszíneknél használatos szaggal körbekerít néhány Wall Street-i bankot, s azt kiabálja, hogy jött letartóztatni a vezetőiket.

AMERICA FIRST

A Magyarországon nem forgalmazott *Where to Invade Next? (Kit igáznak le legközelebb?, 2015)* nem arról szól, mint amit a címe sugall: Moore a társadalom-jobbítás szándékával, egyszemélyes inváziós hadseregként indul felfedező útra, hogy elhozza külföldről mindazt, amiből az USA profitálhat. A meglátogatott nyolc országban elsősorban a szociális vívmányok, állampolgári jogok – különösen az oktatással kapcsolatos kérdések – izgatják.

Olaszországban azon álmélkodik, hogy a dolgozóknak évi négyheti, az állami és városi ünnepekkel együtt hat-nyolc heti fizetett szabadsága van; az anyáknak öt hónap fizetett szülési szabadság jár. Amerikában a szerencsés keveseket leszámítva a többségnek nincs fizetett szabadsága, s anyasági szabadság sem létezik. Franciaországban az emberek kevesebb adót fizetnek, mint az USA-ban, mégis több szociális juttatást kapnak (négyhetes fizetett szabadság, szülési szabadság, ingyenes egyetemi oktatás, egészségügyi ellátás). Moore el van ragadtatva az iskolai étkeztetés színvonalától is, s az iskolai szexuális oktatást is dicséri, ennek

eredménye, hogy a 18 éven aluliak közül csak feleannyian esnek teherbe, mint az USA-ban.

A finn iskolarendszer világlétső (az USA-é a 29. helyen áll): az oktatás gyerekközpontú. Nincs házi feladat, a nyugati világban itt a legalacsonyabb az iskolai órák száma, és a legrövidebb a tanév hossza. Az ország minden iskolája ugyanolyan színvonalú, fizetős magániskola nem létezik. Szlovéniában is ingyenes a felsőoktatás. Németországban Moore-t a szakszervezetek jogain kívül lenyűgözi, hogy az iskolai oktatásnak milyen fontos eleme a múlttal való szembenézés, hangsúlyosan a holokausztra emlékezés. Megjegyzi, hogy az USA-nak – amely népiártás árán született, s a rabszolgák csontjaira épült – hasznos lenne, ha a történelmi bűneivel szembe tudna nézni. A rabszolgaságnak is csak 2015-től van múzeuma.

Portugáliában a droghasználat 2000-es dekriminalizálása következtében csökkent a droghasználók és a drog miatti bűncselekmények száma. Norvégiában a reformszellemű, a büntetést 21 évben maximalizáló igazságügyi rendszer eredményeképpen az elítélteknek csupán a 20 százaléka követ el újabb bűncselekményt öt éven belül; Amerikában ez az arány 80 százalékos. Moore végül két olyan országot mutat be – Izland és Tunézia – ahol már jó ideje létezik a női jogegyenlőség. Az USA-ban a hetvenes években meghíúsult az alkotmány ilyen irányú kiegészítése, miután azt három állam nem ratifikálta.

Több kritikusa szerint ez Moore legfontosabb filmje, Godfrey Cheshire (rogerebert.com/reviews) egyenesen úgy véli, ez az egyik legőszintébb, legértékesebb hazafias film, amit valaha amerikai készített.

Moore legutolsó két – nálunk nem játszott – filmjének egyik főszereplője az általa két lábon járó Molotov-koktélnak nevezett Donald Trump. Moore a 2016-os választási kampány során az ohioi Wilmingtonban tartott egyszemélyes showjában – *Michael Moore in TrumpLand (Michael Moore Trumpországban)* – kitűnő szónoki teljesítményt nyújt: változatos érvekkel, nagy meggyőző erővel és sok viccel igyekszik különböző politikai beállítottságú nézőit Trump ellen hangolni. Hillary Clintonnal kapcsolatban nem tagadja a saját ellenérzéseit (2008-ban sem rá, hanem Obamára, a 2006-os



előválasztáson pedig Bernie Sandersre szavazott), de így még hitelesebb, ahogy kiáll mellette, s kritikusanál tárgyilagossággal látatja a személyiségét és tevékenységét.

„Hogy a f...ba történhetett ez meg?” – teszi fel a kérdést Moore a *Fahrenheit 11/9*-ben (2018), s miközben számba veszi az okokat, széles társadalmi körképet rajzol. Trump győzelmében közrejátszott Hillary Clinton megosztó személyisége, e-mail botránya, Bill Clinton és Obama politikája, a Trump-veszély alábecsülése, s nem utolsósorban a mainstream média mohósága, amely üzleti érdekből (nagyobb nézettség, drágább reklámidő) megcsinálta Trumpot. Hibás a Moore által korhadtnak és igazságtalannak nevezett választási rendszer is. Antidemokratikus az elnökjelölt (de általában is a képviselők, szenátorok) kiválasztásának folyamata. Moore nagy veszteségnek tartja, hogy a Demokrata Párt konvencióján az ő favoritja, az alternatívát jelentő Bernie Sanders alulmaradt Hillaryval szemben. Az okok között előkerülnek különböző súlyos társadalmi problémák is, amelyeket Moore korábbi filmjeiben is tárgyalt. Most az ország sok helyén fúr le: tudósít például a megélhetésükért tüntető west virginiai taná-

„Az ország sok helyén fúr le”

(Michael Moore: *Fahrenheit 11/9*)

rok sztrájkjáról, s a portlandi iskolai lövöldözésről. Vagy fél órára pedig ismét kikötünk a már főleg feketék lakta Flintben, a „senki földjén.” Az állam republikánus kormányzója – 2012-ben az USA alelnökjelöltje –, a korrupciós, hatalmával visszaélő Rick Snyder takarékosági okokból úgy dönt, hogy a város vízellátását ezután a detroiti rendszer helyett a Flint folyóból biztosítják. A következmény: kb. 10 ezer gyerek fertőződik meg, többen súlyosan, Snyder és adminisztrációja azonban hosszú ideig nem tesz semmit. Moore megszólaltatott érintetteket is, s bilincsel a kezében megjelenik a kormányzó irodájában is, hogy letartóztassa. Moore a több mint kétórás játékidőben talán túlságosan is sok témát, problémát vet fel, amitől filmje kicsit szétesővé válik, de azért mindvégig érdekes marad.

HÜLYE FEHÉR EMBER

Moore az alternatív média támogatójára alapítványt hozott létre. (Az amerikai sajtó nem annyira szabad, mint gondolnánk. Az újságíró a képzésébe, a munkavégzési folyamatokba beépített jutalmak és büntetések, a felülről érkező, nem gyakori, de annál hatékonyabb beavatkozások révén elsajátítja az öncenzúra módszereit, s a mindenkori

hatalom készséges partnerévé, esetleg eszközévé válik. Dan Rather, a CBS sztár-tudósítója, majd műsorvezetője szerint az öncenzúra olyan jól működik, hogy a félreértelmezett patriotizmus nevében az ország, s az egyén gyakran az önmaga megvédéséhez szükséges kulcsfontosságú adatokat, információkat sem kapja meg. Annak idején a vietnámi tudósítók döntő többsége is főleg azokról a „szent” célokról szólt, amelyekért meg kellett hozni az áldozatot. A százezres nagyságrendű iraki katonai és civil áldozatokról sem számolt be az amerikai média, mintha a háború emberáldozat nélkül ért volna véget.)

Moore a liberális értékrend védelmében nyolc könyvet is írt. Az Amerikában több tucat kiadást megélt – s magyarul 2003-ban megjelent – *Hülye fehér ember* vitriolos humorú szövegeiben – sok fontos, általa összeállított, összegyűjtött dokumentumot, statisztikát is felhasználva – az amerikai valósággal szembe-sít minket, dühödten ostromozza a hatalmi arroganciát, korrupciót, rasszizmust, s a puccsista, trónbitorló „W.” Busht és megszorító intézkedéseit.

Moore a *Fahrenheit 11/9* végén – miközben újra a parklandi lövöldözés drámai képsorai peregnek – felteszi a költői kérdést: milyen világban élünk? A választ vele együtt mi is keressük. •

NICK SOUSANIS: UNFLATTENING

Képregény-
legendák

Ajtók szabad terekbe

SZÉP ESZTER

KÉPREGÉNNYEL A KOMPLEXEBB GONDOKODÁSÉRT.

Az emberiség rengeteget veszít azzal, hogy – legalábbis a nyugati kultúrában – filozófusaink és gondolkodóink hierarchiát állítottak a kép és a szöveg közé, a tudást szövegközpontúan szervezték-szervezzük és adták-adjuk tovább. Sokat veszítünk azzal is, hogy (Descartes-tal az élen) ignoráljuk az érzékszervek és az észlelés gondolkodásban betöltött szerepét. Saját lehetőségeinket limitáljuk, laposítjuk le, és ideje, hogy ezzel felhagyjunk. Ez Nick Sousanis *Unflattening* (Kilaposítás) című képregényének a kiindulópontja. A helyzetleírás akár banálisnak is hat-

hat, Sousanis munkájában azonban élettél telik meg mind a probléma bemutatása, mind a megoldásnak szentelt fejezetek. Az *Unflattening* Sousanis átgondolt, óriási tudásanyagot mozgató, szöveggel és képpel is megérvelt gondolatmenete, amelyben egymást érik az inspiráló vizuális metaforák annak megmutatására, hogy mennyire fontos nem elveszíteni asszociatív képességeinket, kreatív gondolkodásunkat. Sousanis képregénye arra hív, hogy fellazítsuk gondolkodási mintázataink megmerevedett rendszerét.

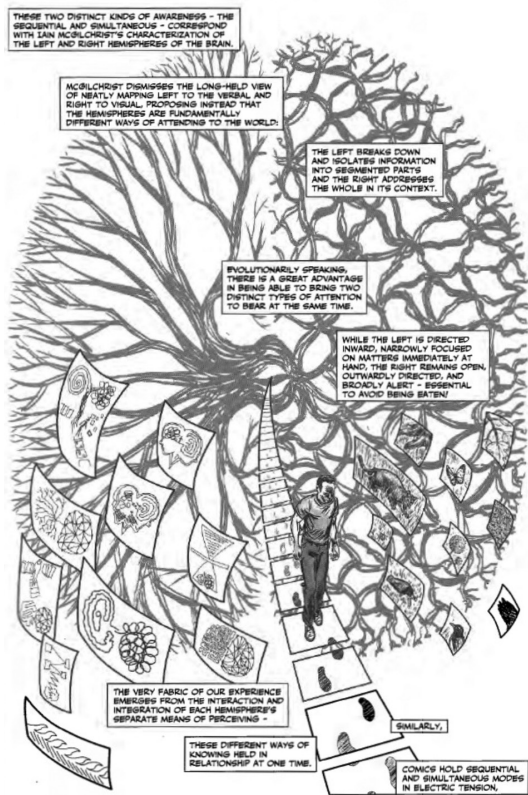
„Beszélgetés önmagunkkal”
(Nick Sousanis: *Unflattening*)

Az *Unflattening*et a Harvard University Press adta ki 2015-ben, ez volt az első képregény a rangos egyetemi nyomda portfóliójában. Valószínűleg az *Unflattening* (első változata) az első teljes egészében képregény formában elkészített doktori disszertáció. Sousanis a Columbia Egyetemen doktorált, ezt megelőzően matematikát tanult, és profi teniszjátékos volt. Az *Unflattening* hatalmas siker lett, Sousanis nem csak képregény- és bölcsészkonferenciák, de mindenféle tudományterület konferenciáinak, sőt az IT és a startupok világának meghívott előadója lett. Egyáltalán nem véletlenül: szerény és magabiztos stílusában egymás után hozza a példákat a térképészet és navigáció, az evolúciobiológia, az ókori csillagászat, a pszichológia, a kognitív nyelvészet területéről, megfűszerezve egy kis Monty Pythonnal és irodalmi utalásokkal, valamint

egy alkotó, rajzoló ember észrevételeivel és tapasztalatával. Több, YouTube-on is megnézhető előadásában kitér arra, hogy amikor matematikát tanult, az emberek reakciója az volt, hogy akkor bizonyára nagyon okos; amikor pedig elárulta, hogy rajzol, azt mondták rá, milyen tehetséges. Az emberi tapasztaltnak és tudásnak ez a szétválasztása zavar az erőben, hiszen miért ne lehetne valaki tehetséges a logikai problémák kitapogatásában és okos a rajzaiban?

Az *Unflattening* nem pusztán egy tudományos értekezés arról, hogy mennyire fontos kapcsolatokat keresni a különböző tudományterületek között, és hogy ideje lenne meghaladni a képszöveg szembenállást. Bár Sousanis hosszasan ecseteli a képregény és kapcsolatokat kereső gondolkodás hasonlóságait, műve több egy látványos kiáltványnál a képregény lehetőségei mellett. Az *Unflattening* mindenekelőtt kézzel rajzolt demonstrációja ennek a határátlépő multimediális és keretek közé szoríthatatlan gondolkodásmódnak. Minden egyes oldal felismerhetően képregény, kép és szöveg kompozíciójára épít és történetet mesél. Minden egyes oldal megközelítések és diszciplínák között navigál, folyamatosan nézőpontot vált és erre hívja az olvasót is. Ez a sokszempontúság és rizomatikus komplexitás egyaránt jellemző az érvek felépítésére és a képregény vizuális világára. Sousanis arra használja a képregényt, hogy megváltoztassa és gazdagítsa olvasói megszokott gondolkodási gyakorlatait, amelyeket az iskolában jól megtanulunk, és amelyek többnyire kategóriákon és határokon alapulnak, és egyetlen szűk fókuszról szemlélik a világot.

A tengeri navigáció természetének szentelt oldalakon Sousanis a pusztán a kognitív képességekre (és az azok segítésére részlehozott eszközökre) épülő nyugati gondolkodást és egy holisztikusabb, az érzékszervek és emlékek szerepét előtérbe kerülő gondolkodásmódot helyezi egymás mellé (136-137. oldal). Ez már a sokadik térképeknek, leképezésnek, fraktáloknak szentelt oldal a képregényben, ám korábban a fókusz azon volt, hogy bármilyen térképkészítési eljárást választunk is, mindenképpen információt veszünk és torzítunk az eredetihez (a háromdimenziós földgömbhöz) képest. Most a tájékozódást



segítő rácsszerkezet kerül a közép-pontba: az európai térképészeti hagyomány elengedhetetlen kelléke, az absztrakció kifejezője. A nyugati térképekkel ellentétben a Csendes-óceán szigetein élő polinéz népek soha nem próbálták meg egy lapos felületre kivetíteni a tengert, a szigeteket, vagy az égen látható csillagokat. Helyette testközelből ismerték a tengert, és a környezetük komplex jeleit értelmezve navigáltak: a csillagok állása, a madarak röpte, a szél és a hullámok mintázatai, a víz sodrása, és a tengeri élővilág alapján. Azaz minden lehetett jel, amelyet érzékszerveikkel fel tudtak fogni, az útvonalakat pedig történetekben örökítették tovább generációról generációra.

Az *Unflattening* kerüli a képregényre oly jellemző panelrác-alkotta oldalszerkezeteket, helyettük körben olvasható, csigavonalban kanyarodó, vagy S-alakban értelmezhető, teleírt-terelajzolt vagy szinte üresen hagyott oldalakat kapunk, amelyekkel Sousanis azt mutatja be, hogy az oldal mint felület milyen dinamikus asszociációkat és

milyen kapcsolatokat tesz lehetővé. Így a forma is demonstrálja a képregény multidiszciplináris ethoszát. Az egyik ilyen kacskaringós oldal a történetmesélés fontosságáról szól (95). A történetek ajtók, mondja Sousanis, járművek, amelyeken elutazhatunk. A történetek táplálnak és olyan tereket kínálnak, ahol szabadok lehetünk. Történetekkel érthetjük meg a másik nézőpontját, és végső soron az emberi tapasztalatot is történetekként keretezzük, azért, hogy megérthessük azt (95). A képek az *Ezeregyéjszaka* repülő szőnyegét, természetesen Seherzádét, a páva tollazatán lévő szemeket, világűrt, óraművet, arab és európai asztronómiai jegyzeteket, csillagászokat – Nasir al-Din al-Tusi és Kopernikus – ábrázolnak, majd az oldal egy arab geometrikus mozaik képével bocsátja az olvasót útjára.

Részletesen megkísérelni leírni Sousanis oldalait teljesen értelmetlen vállalás lenne, a fenti részletekkel azt próbáltam illusztrálni, hogy a sok képi idézet, és a más oldalakon domináló metaforikus

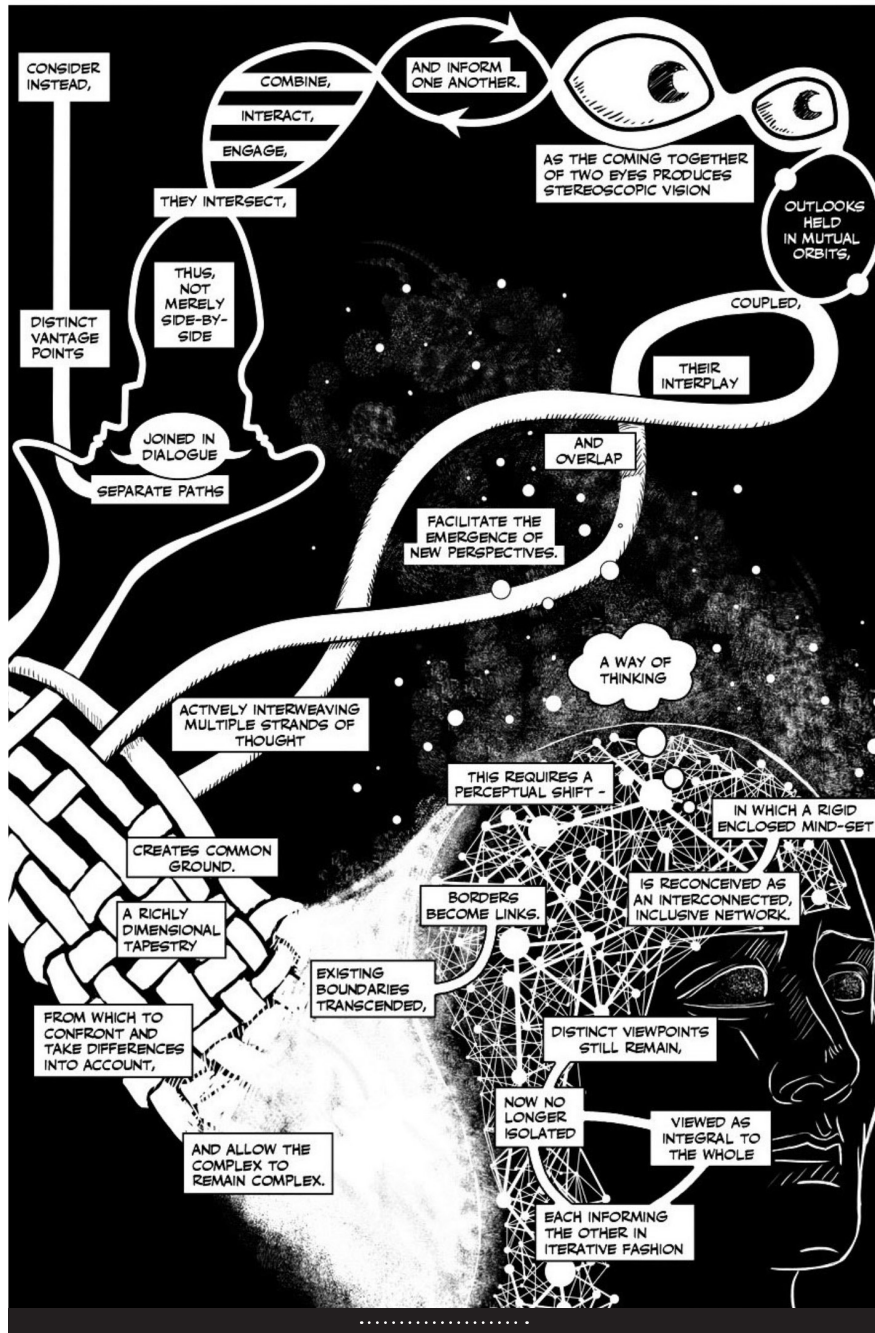
képkapcsolatok olyan sok, elszeparált tudásmezőből származó ismereteket és asszociációkat mozgatnak, hogy maga a kapcsolati háló erősen képes hatni az olvasóra – és ehhez jönnek még Sousanis egyedi kompozíciói és részletgazdag rajzai. Sok 3D animáció és az *Avatár* valóságimitáló eszményével szemben itt pont az szippantja be az embert, hogy minden felismerhetően és átgondoltan van egymás mellé téve és rajzolva, átgondoltan van szerkesztve és egy ember keze által van megrajzolva. A könyv egy érdekes adaléka a legvégén található gondolattérkép-reprodukciók, amelyeken azokat az asszociatív utakat láthatjuk, amelyeket bejárva Sousanis összeállította és megtervezte egy-egy képi és verbális gondolatokkal megpakolt oldalát.

Sousanis nem csak a kategorizáló gondolkodás helyett felkínált felfedezés- és kapcsolatalapú tudásról ír és rajzol az *Unflattening*ben, két további fontos témája a rajzolás és a gondolkodás kapcsolatának feltérképezése, valamint a képregény mint médium természetéről való gondolkodás. Scott McCloud magyarul is megjelent *A képregény felfedezése* című műve egyaránt meghatározó olvasmánya azoknak, akik a képregényrajzolás mesterfogásait szeretnék elsajátítani, és azoknak is, akik elméleti oldalról közelítenek a médiumhoz. A képregény meghatározásának szentelt oldalakon – amelyek egyébként az egyetlen szabályos rácsszerkezetbe rendezett oldalak – természetesen Sousanis is visszanyúl McCloudhoz, de meg is haladja McCloud megközelítését. McCloud számára a képregény szekvenciák sorozata, azaz a panelek egymásutánisága áll meghatározása középpontjában (61). Sousanis emellé a szemlélet mellé helyezi sajátját, mely szerint az időben egymás után befogadott történetegységek mellett a képregényben az oldal felülete az alapegység, amelynek elemeit nem egymásutániságban, hanem egyszerre értelmezzük – felmérjük, milyen elemek vannak egymás alatt-felett-mellett-mögött, milyen rétegek kerülnek kölcsönhatásba. Ilyen módon a képregény egy hibrid, amely képes az egymásutániságot és az

„Minden lehetett jel”

(Nick Sousanis: *Unflattening*)





egyidejűséget is megragadni és „különféle tudásmódokat egyidejűleg összefogni” (63, a fordítás a sajátom) – akárcsak az agy, melynek bal féltékeje az információ elemzéséért és szegmentálásáért felelős, jobb fele pedig az adott élmény egészét igyekszik megragadni.

Sousanis szerint a képregény a tökéletes médium, amely egyszerre demonstrálja és aktiválja gondolkodásunk (szükségszerű) megújítását: „azáltal, hogy számtalan módon tud tapasztala-

„Képregény formában elkészített doktori disszertáció”

(Nick Sousanis: *Unflattening*)

tot létrehozni és kifejezni, ez a forma szolgáltathatja azt a magaslati perspektívát, amelyből észrevehető a saját magunk által létrehozott csapdák és amely lehetőséget kínál arra, hogy kilépjünk [a megszokott

laposból]” (66, a fordítás a sajátom). A lapos és izoláló rutinból a kreatív gondolkodás többdimenziós lehetőségeinek világába akkor és úgy lehet kilépni, ha új kapcsolatokat hozunk létre. Az új kapcsolatok létrehozása pedig egyaránt alapja a képregénykészítésnek

és a képregényolvasásnak. Ezáltal Sousanis számára a képregény médiuma a nyugati szövegek központú és kategorizáló gondolkodás alternatívájaként kínálta kapcsolatkeresés tökéletes metaforájává válik.

Ahogy utaltam rá, Sousanis a rajzolást a gondolkodás egyik módjának tekinteti. Ennek az összefüggésnek egyre nagyobb szakirodalmi van, főleg a firkálás [*doodling*], a képekkel történő jegyzetelés [*sketchnoting*], és az infografika népszerűségéhez köthetően, valamint a neuropszichológiai kutatásoknak köszönhetően. A vizualitás komplexitását bemutató fejezetek után Sousanis egy teljes fejezetet (*Our Bodies in Motion*) szentel annak bemutatásának, hogy a test és a mozgás elválaszthatatlanul kötődik az észleléshez, a kreativitáshoz és a rajzoláshoz. A rajzolt vonal dinamikája kapcsolatban áll a mozgásban lévő test tapasztalatával és emlékével, azok miatt értelmezhető (75). Sousanis számtalan módon érzékelteti Lakoff és Johnson híres kognitív metaforaelméletét is, amelynek alapja az, hogy a gondolkodási folyamatok elválaszthatatlanok a testi folyamatoktól, és absztrakt gondolkodásunk mindig konkrét testi és fizikai tapasztalatokon alapul. (Erre egy könnyen érthető példa a kiscsónok és a nagycsónok, ahol a dolgok méretének testi tapasztalata fontosságot fejez ki; vagy a „felizzik a szerelem”, vagy „egy kapcsolat kihűl” kifejezések, ahol hőmérséklet érzetére tett utálással fejezzük ki érzelmi intenzitást.)

A rajzolás – állítja Sousanis Masaki Suwára és Barbra Tversky-re hivatkozva –, nem más, mint beszélgetés önmagunkkal (79). „Nem azért rajzolunk, hogy pontosan kifejezzük a fejünkben lévő ötleteket, hanem azért, hogy generáljuk őket, miközben egy nagyobb összefüggést próbálunk megérteni” (79). A rajzolás, amely a test mozgásából születik, és amely közben az ötletek és gondolatok között új kapcsolatok születnek, az *Unflatteningben* a nagyobb összefüggések megértésére tett kísérletek legfőbb eszköze lesz. A test, a rajzolás és a képzelőerőt mozgósító gondolkodás összekapcsolódik az *Unflattening* projektjében, melynek utolsó fejezete, az *Awakening [Ébredés]*, arra hívja az olvasót, hogy folytassa az éppen befejezett képregény lapjain megkezdett projektet mindennapi életében és mindennapi tevékenységei közepe. •

LMBT A KORTÁRS RAJZFILMEKBEN

A fantázia elidegeníthetlensége

RUDAS DÓRA

SÉRÜLNEK-E ANNAK A GYEREKNEK AZ ÉRDEKEI, AKI A KÉPERNYŐN AZT LÁTJA, HOGY MINDENKI SZÁMÁRA ELÉRHETŐ A „BOLDOGAN ÉLTEK MÍG MEG NEM HALTAK”?

Vékony a mezsgye aközött, hogy védelmezünk vagy elzárunk-e valakit a világtól, de ennek megtalálása kulcsfontosságú. A gyerekek érdekeinek sérthetlensége nem csak közös érdek, de talán az egyetlen, amiben mind egyetértünk, ám, hogy pontosan mik ezek az érdekek, arról nem csak koronként, országonként, de családonként is eltérnek a vélemények.

„Minden politika, fiam” – és valóban, a tanulástól az egészségen át a művésztig, nincs olyan terület, amit ne szőne át a mindenkori hatalom fonala, hogy aztán kedvére rángassa azt. És amíg ettől a cibálástól a bábu táncolni látszik, meg is teheti mindezt. Így eshet meg többek között az is, hogy jelenleg vagy-va alapon különül el a gyerekeink jövője és a progresszió, holott e kettő szinonima, de legalábbis erőszak nélkül el nem választható egymástól.

ELŐTTEM A VILÁGOSSÁG, HÁTAM MEGETT SÖTÉTSÉG

Rengeteg botrány, hangos vita és megosztottság övezi a gyerekeknek is szóló filmekben, könyvekben megjelenő LMBTQ reprezentációt. A vita alapja, hogy „senki se akarja, hogy a gyereke meleg legyen”, amely gondolat számos egyéb hibája mellett a veleszületettség tényét tapossa elsősorban földre. Valamit megérteni és megélni két teljesen különböző állapot, és ha valakit csak az készlet egy beállítottság elfogadására, hogy „látja valahol” (legyen az a popkultúra vagy a valóság), akkor feltehetően eleve igénye lett volna rá, csak külső meg-

erősítésre várt. Ugyanakkor tényleg akarjuk-e, hogy a téma totális elhallgatása által a gyerekeket felkészületlenül érje egy olyan meghatározó jelenség, mint a nemiség és szexualitás gyökeres átalakulása, amely, ha tetszik, ha nem, mindenképp meghatározza majd a generációjukat? Valóban ki akarjuk tépni a kezükből a tudás fegyverét, csak hogy elhitessük magunkkal, hogy nincsen háború? (Ha már sokan az efféle, hadban állást implikáló, vészjelző kommunikációval rezonálnak.)

Nem lehet-e, hogy az abszolút tiltással kontraproduktívan még a szűkebb körű is nagyobb figyelmet és kíváncsiságot ébresztenek a következő nemzedékben a téma iránt? Különösképpen, szubkulturális jeggyé téve a queerséget a tinédzsereknek, akik – mint tudjuk – általában épp a kirívó különösképpen alapuló kisebb közösségekben keresnek otthont formálódó identitásuknak. Persze nem kell aggódni, még a legelvakultabb szülő akaratlan gerillamarketingje sem tud meleggé tenni valakit, aki nem az, ám a gyerekek összezavarása nélkül is megtörténhet.

A mesék a felnőttek által gyerekeknek írt szabálykönyvek, amelyek korosztályhoz mérten dekódolják az életet, az azt tanuló kicsik és serdülők számára. A mese valóság és képzelet ideális elegye, amelynek célja, hogy megértesse a gyerekekkel, mi is valójában az, ami körülöttük és a fejük felett zajlik, és ami ráadásul természeténél fogva folyamatosan változik. Sokan mégis azt várják el a mesétől,

amit a legtöbb, gyerekkorban megismert, megszeretett dologtól (legyen az egy étel ízvilága, ismerkedési szokások vagy akár egy ártalmas ideológia), hogy maradjon mindig változatlan. Ha már veszélyes ideológia, amelyet a beleszületettség miatt meg sem kérdőjelezve gyakran visszasírunk: klasszikus voltuk miatt nem panaszkodunk például arra a történetre, amelyben egy férfi (a lekerekítés, szépítés előtti verzióban) megerőszkol egy öntudatlan lányt, aki ikreket szül neki (*Csiperózsika*); sem a kannibalizmussal fenyegető boszorkányra, akit végül önvédelemből rituálisan kivégez két kiskorú (*Jancsi és Juliska*). Mert „ez volt a normális”. Nem volt normális, megszoktuk. Megszoktuk, hogy a mese szerves része a durva agresszió, amire már csak azért is szükség volt, mert a gyerekek életét átszövő traumák, sebek az ilyen félelmek keltésével újraélhetőek, majd a mesevégi katarzisz által gyógyíthatóak. Senki sem tartott tőle, hogy a gyereke egy napon kislányok szívét akarja majd kivájni (*Hófehérke*).

ÓPERENCIÁN INNEN ÉS TÚL

Arra pedig, hogy mi normális, mi nem az, beszédes választ ad a tény, hogy a Disney első LMBT karaktere, az *Előre* című filmben (sorozatokban már ezelőtt is létezett) mindössze néhány mondatot kapó Spector tiszt egyetlen félmondatával „My girlfriend’s daughter got me pulling my hair out” felbolygatta a világot és térképre vetítette a progresszió akkori állapotát. Eképp osztotta meg a világot a mesebéli félmondat 2020-ban: míg az USA-ban már-már várt döntés, és Nyugat-Európában is zavartalanul zajlott a forgalmazása, földrajzilag (és ideológiailag) éppen kishazánk és Lengyelország töri meg a befogadást, itthon ugyanis bár megjelenhet, az eredeti „barátnő” helyett „párom”-ként fordítják a kényes mondatot. Keletebbre, Kuwait, Oman, Szaúd-Arábia és Qatar területein azonban már betiltják a teljes film vetítését. Ám, ha könnyelműen le is tudnánk annyival, hogy keletre egyszerűen zártabbak még az elmék, gondoljunk arra, hogy még keletebbre, például Japánban nem csak, hogy cenzúra nélkül megjelenhetett, de az anime kultúra már az USA-nál is jóval korábban elkezdte a queer karakterek integrálását, gondoljunk csak a '90-es

években kijött *Sailor Moon*ra. Persze a vallás eléggé behatárolja az erről kialakult nézeteket, de érdemes emlékeztetnünk magunkat, hogy a norma semmiképp sem szabály, hanem véleményalapú konszenzus, amely gyakran nem is a közösség többsége között jön létre, csupán a lehangosabbjaik komfortzónájának határai köré húz sárga szalagot.

A Disney, Netflix és minden film-gyártó óriás a véleményformálás meghatározó tényezője, különösen, mivel tartalmaik gyakran az épp alakulóban lévő gyerekeknek szólnak. Miközben a felelőségük elvitathatatlan, arra ritkábban gondolunk, hogy az ekkora tömegeket kiszolgáló cégek nem csak hatalommal rendelkeznek, de ezzel arányos hatalom alatt is állnak, rengeteg ember rengeteg igényét kell ugyanis kiszolgálniuk a fennmaradáshoz, e kettő között lavírozni pedig virtuozitást igénylő feladat. Azt csak államilag működtetett szolgáltatók engedhetik meg maguknak,

hogy kizárólag az általuk választott közösségeket és normákat reprezentálják, és bár ez sokaknak tetsző, dicsérendő értékőrzésről árulkodik, valójában ártalmas vélemény-monopóliumhoz vezet. Természetesen az integrálást lehet jól és rosszul csinálni, napjaink filmgyártásának egyik legnagyobb kihívása ez, hiszen a hibásan véghez vitt próbálkozás több kárt okoz, mint hasznot. A stúdiók a nézőik társadalmát széthúzó erők között öröklődnek, csaponganak, hol érzékenyen képviselik, hol pedig csak checklistezik, kipipálják az érzékeny témákat, de néha mintha még ők maguk sem tudnánk melyik felé húznak igazán.

Az *Előre* óta egyre több az ilyen irányú próbálkozás, az LMBTQ+ karaktereket jellemzően mellékszereplőként vezetik be a történetbe, másságukra érintőlegesen, elejtett mondatok erejéig térnek ki. Ilyen a *Pirula Panda* Priyaja, aki a főszereplő baráti társaságának egyik tagja. A történet szerint a tinédzser lányok örülten rajonganak

egy fiúbandáért, és el szeretnének jutni a koncertjükre a szülők tiltása ellenére. Ugyan mindenki odavan a banda énekeséért, Priya egy pillanatra egy gót stílusú iskolatársuk felé mutat vonzódást, akivel a film végén egy vágókép erejéig újra láthatjuk. Miközben már ez is számos nézőt dühített fel, sajnos a célját sem érte el, a queer közösség felháborodását fejezte ki, amiért a film minimalizálta az LMBT karakterek ábrázolását, és ezzel alávetette magát Florida állam „Don't say gay” törvényének.

E törvény miatt történt az is, hogy a Pixar munkatársai felszólaltak a *Lightyear* leszbikus csókjelenetének eltávolítása ellen, a vezetőség pedig engedett a nyomásnak, így az végül visszaállításra került, noha ezzel fixálta a betiltását a muszlim országokban és tömegek fordultak el miatta a stúdiótól. A *Mitchellék a gépek ellen* című animációs filmnek azonban sikerült jól bevezetni a témát, a tinédzser Katie kapcsolatát barátnőjével, Jade-del a család olyan nyira eredendően elfogadja, hogy az

„A megélt fájdalom ugyanaz marad”
(Carlo Vogele: Ikarosz)



erre tett apró utalások sokkal természetesebben hatnak a befogadó számára is. És ez lenne a lényeg.

Még egyszer: a mese az életről beszél a gyerekeknek, irreális és abszurd lenne tehát azt elvárni, hogy ne fejlődjön együtt a kultúrával és a világot formáló jelentőségteljes eseményekkel. Nem mintha nem lenne jogos, hogy a szexualitás témájának az azt megélni és megérteni még éretlen korú gyerekek ne legyenek kitéve, ám ezt betartva csupán néhány mese maradna nekünk (például a *Vaiana*, amit pedig épp ennek hiánya miatt vetettek meg sokan, túlzó feminizmust kiáltva a herceg nélküli „hercegnő” láttán), a legtöbb klasszikus a *Hófehérkétől* a *Szépség és a szörnyetegig* a *cancel culture* áldozatává kellene váljon a csók-jelenetek miatt.

Ugyanakkor mindkét irányból árnyalásra lenne szükség, és az LGBT reprezentáció miatt hóbörgő tömegek mellett az említett *queerbaiting* miatt lázongó érintettek és támogatóik is feltehetnék maguknak a kérdést, hogy valóban szükség van-e egy mesében arra, hogy szó szerint ki legyen mondva, szájba legyen rágva, hogy miről van szó? Szóvá teszi-e a skorpió és a béka története, hogy a toxikus embereket kerülni kell, taglalja-e prevenció tárgyiasággal a *Piroska és a farkas* a korai szexualitás veszélyeit? Megvan-e Szabó Gyula hangja a fejünkben, amint azt fejtegeti *A csillagszemű juhász* kapcsán, hogy a hatalomnak nem megadni magunkat az életünkbe is kerülhet, de az integritás többet ér, mint egy márványpalota?

Nem. A mese szimbólumok, metaforák hada, épp az a varázsa, hogy az a gyerek, akinek meghalt az anyja és az, aki nem talált barátokat az új iskolában, egyformán vigaszt talál a *Pán Pétert* nézve. Épp ezért a *queerbaiting* miatt forrongóknak érdemes lenne megvizsgálniuk, hogy vajon többre mennek-e egy mellékszereplővel, akinek az adott film direkt módon, de csak az elvárások kedvéért mutatja be a nemi vagy szexuális hovatartozását, mint egy olyan alkotással, amely szót sem ejt ilyesfajta másságról, mégis hűen, érzékletesen mutatja be, hogyan alakul például egy meleg kapcsolat két tinifú között? Ahogy teszi azt a sokat vitatott *Luca* is. A sellőből emberré váló fiú és az új barátja közt szövődő viszony könnyedén értelmezhető szerelemként, hiszen a gyors

és heves egymásra találás mellett a kapcsolatuk kizárólagossága is problémássá válik, amikor Alberto szabályos féltékenységgel fogadja Luca és a kislány között bontakozó kapcsolatot. És bizony az életben sem feltétlenül több ennél egy bimbózdó szerelem, elég szegényes világ az, ahol a szerelmet és a barátságot kizárólag a testiség választja el egymástól. Így, ha gyerekeinknek történetet akarunk mutatni arról, milyen érzés lehet, amikor az ember ki nem mondható érzelmeiket táplál a saját neve iránt, bátran nyúlhatunk ehhez a történethez.

Ugyan nem sok idő telt el azóta, ám a 2022-es *Fura világ* új szintre emelte a meleg karakter ábrázolását, ezúttal már nem mellékszereplő kapta ezt a háttértörténetet, amelyre utalgatások helyett nyílt szókimondással vezetik rá a nézőt, egy fiú barátjáért olvadozó főhőst tárva elé. Természetesen a fogyasztók komoly megosztottsággal fogadták a filmet emiatt, pedig abban még így is sokadlagos az LGBT szál, akár gumicsontnak is nevezhetnének, amelyen rágódhatnak az erre hajlamosak, miközben ennél sokkal több, szintén nehezen emészthető progressziót is tartalmaz a film (az energiaválságot teszi meg főkonfliktusnak, klímaszorongást fest meg, ráadásul a toxikus maszkulinitást és a transzgenerációs traumákat is kritikusan tárgyalja), amiket a néző a háborgás közben talán észre sem vesz és így fű alatt beépül az üzenet.

EGYSZER VOLT...

Miután korábban térben már elhelyeztük a normákat, ideje az időbe is beilleszteni. Világunk jelenleg épp nyitni készül a másság elfogadása felé, ám – mint azt tudjuk – szűk két-három évtizede ez még gyökeresen máshogy volt és azt gondoljuk, hogy ez az „öröktől fogva” tartó vizsgáltság, úgyszólván hagyományörző gondolkodás. Pedig voltak korok szerte a világban, amikor a másság – jóllehet gyakran fetisizált formában és a felsőbb osztályok mulatságaként – mégis elfogadott volt adott formákban és a fennmaradt töredékeken át görbe tükröt állít a modern korunknak progresszió tekintetében. Ilyen volt például a kínai császárság, a kolonizáció előtti Nyugat-Afrika, az ókori Róma, illetve Görögország is. Így, amikor 2023-ban egy olyan animá-

ciós filmet látunk, amely nem beszél ugyan LGBT témákról, mégis, mintha eredendően queer tragédiákat elevenítene meg a vásznon, az azt is jelentheti, hogy ideje felülvizsgálni az előítéleteinket.

Noha Carlo Vogele a Pixar gyakorta munkatársa, első nagyjátékfilmje az *Ikarosz* mentes a stúdió minden megszokott nézőcsiklandozó húzásától, letisztult, lassúfolyású animációs film, amely a görög mitológia egyik legismertebb történetét dolgozza fel a címszereplő és a Minotaurusz között kialakuló barátságot helyezve fókuszba. Noha egyesek utalás nem történik erre, a nyitottabb néző könnyen alternatív értelmezéseket vélhet felfedezni a látottakban. A két fiú közti bensőséges viszonyt ugyanis épp csak egy hajszál választja el a szerelemtől, titkos, mások által nem érthető kapcsolati össze őket, sőt a zárójelenetben Ikarosz mintha szándékosan repülne a legyilkolt társa után a halálba. Ami pedig a Minotaurusz illeti, a más testbe szorult, köztes identitása miatt megveztett, bujkálni kényszerülő teremtmény a transzneműség szimbólumaként is hibátlanul működne.

Az értelmezés szabadsága pedig nem szabályozható, nem kontrollálható, csakis a befogadó képzelete szabhat határt neki. Így pedig nem csak ez az alkotás vagy a *Luca* válhat a jelenség megértésének hatékony eszközévé, de a teljes *Pirula panda*, vagy akár a *Kishableány* és a klasszikus *Rút kiskacsa* is felfogható *queer* történetnek, hiszen a másságot támogatja, az pedig, hogy kikhez képest más, csak az aktuális világrendben múlik.

Mert a mesék mindig a hátrányból induló, furcsa vagy különc alakokat karolják föl, azokat, akik esetében a valóság erre képtelen. Az elnyomás oka és így az azt elszenvedők kiléte is változhat ugyan, és változik is a világ fordulásainak nyomán, ám a megélt fájdalom ugyanaz marad. Ennek oldására pedig a mese varázsa mindenki számára rendelkezésre áll, és ez az egyetlen, amit sem a gyűlölködők, sem a változás ellenzői nem vehetnek el az elnyomottaktól.

•
IKAROSZ (Icare) – francia-belga, 2022. Rendezte: **Carlo Vogele**. Írta: **Isabelle Andrivet** és **Carlo Vogele**. Zene: **André Dziezuk**. Gyártó: **Rezo Productions / Iris Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. Szinkronizált. 76 perc.

KORTÁRS AMERIKAI DÉMONHORROROK

Ördög bújt beléjük

BENKE ATTILA

HIT ÉS SZKEPTICIZMUS FESZÜL EGYMÁSNAK A KORTÁRS ÖRDÖGŰZŐS HORRORFILMEKBEN, MELYEK SZERINT, AKÁR HISZÜNK BENNE, AKÁR NEM, A GONOSZ LÉTEZIK ÉS MEGRONTHAT MINKET ÉS SZERETTEINKET.

A katolikus egyházban nagy hagyománya van az ördögűzésnek, a Biblia szerint Jézus is foglalkozott *exorcismussal*, Mária Magdolnát például hét démonról szabadította meg. Hollywood ördögűzős horrorfilmjei is ezt a hagyományt viszik tovább. Az okkult horrorok hullámát a *Rosemary gyermeke* (1968) nyomán a zajos sikert aratott és nagy felháborodást keltett *Az ördögűző* (1973) indította el, amelynek farvizén eveznek a kortárs, az utóbbi tíz évben készült amerikai ördögűzős horrorok is. Legyen szó hollywoodi vagy független horrorokról, azok következetesen cáfolják a démoni megszállottságot megkérdőjelező európai filmek (*Mater Johanna*, 1961, *Ördögök*, 1971, *Requiem egy lányért*, 2006, *Dombokon túl*, 2012) téziséét, miszerint nem a démon, hanem a diszfunkcionális család, az egyént ért múltbeli traumák vagy az egyházi intézményrendszer a bűnök eredői. De miért ilyen népszerűek az amerikai ördögűzős horrorfilmek, hogy évente legalább egy a mozikba kerül? Idén *A pápa ördögűzője* mellett debütált a spanyol *13 ördögűzés*, érkezik az ausztrál *Godless: The Eastfield Exorcism* és készül David Gordon Green folytatása az eredeti *Az ördögűzőhöz*.

HIT ÉS HITELESSÉG

Az ördögűzős horrorok gyakran nemcsak a szereplőiket, hanem a nézőket is meg akarják győzni arról, hogy a gonosz létezik és megszáll embereket. Az egyik stratégia, hogy feliratokkal vagy archív fotókkal hangsúlyozzák, valós eseteket dolgoznak fel. *A Távozz tőlem, Sátán!*-t (2014) az Eric Bana által játszott New York-i rendőr, Ralph Sarchie visszaemlékezései ihlették. *A Démonok*

között (2013) Ed és Lorraine Warren démonszakértők munkásságát meséli el: a 2019-ben elhunyt Lorraine az első két epizód elkészítésében még részt vett szakmai konzultánsként. Az évek során gyakorlatilag kötelező elemmé vált, hogy a *Démonok között*-filmek végén megjelenjenek valódi újság-cikkek, felvételek, fotók a feldolgozott esetekről és ezekkel összefüggésben a Warren házaspárról. *A pápa ördögűzője* a 2016-ban elhunyt Gabriele Amorth atya memoárja alapján készült. Amorth elmondása szerint több mint százezer ördögűzést hajtott végre, valamint megalapította az Ördögűzők Nemzetközi Szövetségét, amit a Vatikán hivatalosan elismert. Miként a Warren házaspár, úgy Amorth is úgy vélte, azért szaporodtak el a 20–21. században a démoni megszállottság esetei, mert az emberek elvesztették istenhitüket.

A kortárs ördögűzős horrorok másik stratégiája, hogy hőseik megigazulási történetét formai hitelesítéssel társítják. Speciális esetek az *Idegleléshez* (1999) és a *Parajelenségekhez* (2007) hasonló áldokumentumfilmek, amelyekben egy fiktív forgatócsoport „talált”, valaki által összevágott felvételeit látja a néző: ilyen *Az utolsó ördögűzés* (2010), az *Anneliese: The Exorcist Tapes* (2011), *Az ördög benned lakozik* (2012) és az *Ördögűzés: Deborah Logan története* (2014). *Az utolsó ördögűzésben* a Cotton nevű protestáns lelkész és forgatócsoportja azzal a szándékkal járják a louisianai vidéket, hogy a megszállottnak vélt emberek esetein keresztül bebizonyítsák, démonok nincsenek, az ördögűzés értelmetlen. Cotton újra és újra a kamerába, illetve az operatőrhöz beszél, a dokumentarista kamerakezelés mellett ez által erősíti a

film a rögzített valóság illúzióját, amivel a horror sokkhatását kívánták fokozni az alkotók. Ilyen módon még félelmetesebb a felismerés, hogy az ártatlan Nell nem mentálisan beteg, nem is valósi fanatikus édesapja elnyomása miatt vált agresszívvé és szexuálisan kirívóvá, valóban megszállta és meg is termékenyítette a démon, egy sátánista szekta a cselekmény végén pedig segít a világra hozni az ördögi gyermeket. Hasonló módon használja az áldokumentarista formát a *Deborah Logan története*, melyben a medikus Mia és forgatócsoportja több napon keresztül megfigyeli az Alzheimer-kórral diagnosztizált címszereplőt a lánya engedélyével a betegség tanulmányozása végett. Deborah produkálja is az Alzheimer tipikus tüneteit (memóriavesztés, irracionális cselekvések és agresszivitás), de a házban elhelyezett rejtett kamerák és a fiktív operatőr által el-elkapott pillanatok arról tanúskodnak, hogy az idős nő természetfeletti erővel rendelkezik. A dokumentarista megoldások tehát ebben az esetben is hitelesítő-meggyőző funkcióval bírnak.

EGYHÁZ KONTRA PSZICHIÁTRIA

A katolikus egyház 1997-től hatályos katekizmusának 1673-as paragrafusa a következő módon definiálja az ördögűzést: „Az ördögűzés arra szolgál, hogy kiűzze a gonosz lelkeket, vagy megszabadítson a gonosz lelkek befolyásától, mégpedig annak a lelki hatalomnak erejével, amit Krisztus bízott Egyházára. Egészen más a helyzet a betegségekkel, elsősorban a pszichés betegségekkel; ezek gyógyítása az orvostudományra tartozik. Fontos tehát ördögűzés előtt megbizonyosodni arról, hogy valóban a Gonosz jelenlétéről, és nem betegségről van szó.” Továbbá a Vatikán 1999-ben módosította az *exorcismus* szertartását tartalmazó könyvet (*Az ördögűzésről és a vonatkozó könyörgésekről*), és a módosítás értelmében orvosi vizsgálatok kell, hogy megelőzzék a rituálét, ami csak nagyon speciális tünetek (például félelem a szent tárgyaktól, aránytalanul nagy erő) fennállása esetén hajtható végre. Joseph P. Laycock valláskutató rámutatott a *The Conversation* nevű portálon megjelent cikkében, hogy bár a katolikus egyház az 1962-ben kezdődött második vatikáni zsinattól igyekezett háttérbe szorítani a természetfeletti gonoszlól folytatott kommunikációt, *Az ördögűző* hatására jelentősen megnőtt

a kereslet az ördögűzők iránt, amelyre a Vatikán is reagált képzések indításával. I. Ferenc pápa kifejezetten támogatja az ördögűző kurzusokat, és tavaly karácsonyi beszédében figyelmeztette a papságot, hogy legyenek résen, mert a gonosz köztünk jár. Amerikában különösen a pünkösdisták felekezeteknél elterjedt a rituálé és a hit, hogy démonok vonhatnak az irányításuk alá embereket. Igaz, az egyik ördögűzés 2021-ben, San Joséban tragédiával végződött, egy három éves gyermek megfulladt.

A kortárs amerikai horrorok erre a trendre reflektálnak, és nemcsak a megszállott gyermek motívumát emelik át az 1973-as trendindító klasszikusból, hanem a hit problémáját is. A megszállottságot sokszor a potenciális ördögűző és az egyház is szkeptikusan kezeli, és szinte mindegyik filmben felmerül a lehetőség annak, hogy a testileg és lelkileg egyaránt megváltozott áldozat nem megszállott, hanem mentális betegségben szenved. A *Hannah Grace holttestében* (2018) ugyan a címszereplő depressziós, emiatt vált a démon áldozatává, ám hangsúlyos, hogy Hannah-t felemészti a gonosz, aki a cselekmény nagy részében a testét használja, ezért akarja édesapja elégetni lánya földi maradványát. Az *ördög benned lakozik* cselekménye során Isabella, a főhősnő az édesanyja ügyében nyomoz, aki gyerekkorában vált gyilkossá, majd örültnek nyilvánították és egy római kórházba szállították. A hősnő részt vesz egy vatikáni ördögűző kurzuson, amelyen az egyik hallgató kétkedik, racionális magyarázatot keres az egyik megszállottnak vélt esetre, ami szerinte paranoid skizofrénia. Ám később Isabella és a néző is szembesülnek azzal a főhősnő zavarodott édesanyjával, hogy amit paranoid skizofréniának hisznek, az valójában a démon műve: az anya egyrészt furcsa akcentusokkal beszél, másrészt tud lánya éveivel korábbi abortuszáról, holott Isabella nyolc évesen látta utoljára édesanyját. A *pápa ördögűzője* főhősnő, Gabriele Amorth atyát pedig megfeddi az egyház saját módszerei miatt (például egy sertésbe csalja át a demont), valamint a „felvilágosult” bizottság megkérdőjelezi a megszállottságot legutóbbi ügye kapcsán, inkább mentális betegséget feltételez a fiatal férfinál. Igaz, a film később árnyalja a képet, mert kiderül, hogy Amorth korábbi „ügyfele”, egy fiatal lány valóban „csak” skizofrén volt, nem

megszállott: ezért hagyta magára őt az atya, ezért lett öngyilkos a lány, ami miatt büntudat gyöttri a hőst, és ez a később színre lépő fődémon, Asmodeus kiszolgáltatottjává teszi.

A különösen sikeresnek bizonyult *Démonok között* filmsorozat első részében Ed és Lorraine maguk is kételkednek abban, hogy a családi házat egy démoni entitás szállta meg és tartja rettegésben a lakóit. Ed például az épület régiségével magyarázza, hogy éjszakánként deszkarecsegést hallanak odafentről a családtagok, valamint egy előadás során, amelyen egy állítólag megszállott férfiről mutatnak videófelvételt, Ed hangsúlyozza, hogy az illetőt gyerekkorában molesztálták, az emiatt kialakult mentális betegségből is fakadhat megváltozott viselkedése. Általában igaz a trológia filmjeire, hogy Warrenék komoly szakemberekként, Sherlock Holmes-hoz hasonló, bizonyítékok után kutató nyomozókként lépnek fel, akik mindaddig kitartanak a racionális magyarázatok mellett, amíg meg nem bizonyosodnak arról, hogy démoni erők gyöttrik ügyfeleiket. A 2021-es folytatásban, *Az ördög kényszerítettben* a gyilkosságot elkövető fiatalemberről Warrenék szintén azt feltételezik egy darabig, hogy örült, mivel képes felolvasni a Bibliából és a legtöbb megszállottal ellentétben a keresztől sem riad vissza, ezért is van szükség az alapos nyomozásra.

DÉMONI TÚZFÉSZKEK

A YouGov 2013-as felmérése szerint az amerikai társadalom 51%-a hisz a démoni megszállottság lehetőségében. 2019-ben pedig a megkérdezett amerikaiak 45%-a állította azt, hogy démonok márpedig léteznek. Bár csökkenő a tendencia, mégis magasak az arányok, az Egyesült Államokban tehát továbbra is erős a túlvilági gonosz erők létezésébe vetett hit. Dr. Betty Stapleford unitárius lelkész azt nyilatkozta a Los Angeles Times-nak, hogy meglátása szerint azért is népszerű az ördögűzés, beleértve a horrorfilmeket, mert a valós okok feltárása helyett az emberek hajlamosak sok társadalmi problémáért a természetfeletti erőket okolni. Egyesek a droghasználat elterjedését, az erőszakos bűncselekményeket, sőt az LBMTQ- és a Black Lives Matter-mozgalmakat is az ördög műveinek tartják. 2018-ban egy chicagói pap hajtott végre „nyilvános” ördögűzést és égetett el egy szívárványos zászlót,

2020-ban pedig egy San Franciscó-i püspök „kollektív ördögűzés”-t végzett azon a helyen, ahol a BLM-tüntetőik megrongálták a szentelt avatott Junípero Serra, az indiánok erőszakos térítésével vádolt spanyol atya szobrát.

A kortárs démonhorrorok ezekre a kérdésekre nem reflektálnak közvetlenül, viszont megjelennek bennük a család és az egyházközösség nagyon is evilági problémái. Mégsem hajtanak végre igazi „határsértés”, megőrzik a *status quót*, minden rosszért a demont teszik felelőssé. A *Kereszthalál* (2017) ugyanazt a 2005-ös romániai ördögűzést dolgozza fel (amely egy megszállottnak hitt tanacui apáca halálával végződött), mint Cristian Mungiu díjnyertes *Dombokon túlja*. Szkeptikus amerikai újságíró hőse, Nicole utazik Romániába, hogy saját szemével tapasztalja meg, tévesen állítja Mungiu műve, hogy nincs túlvilági gonosz, hogy a pap és apácái a megszállottnak hitt társuk gyilkosai. Xavier Gens filmjében valójában minden egy démon műve, ami Nicole-t is hatalmába keríti, így csak az ördögűzés segíthet rajta, amelyben korábban kételkedett. Ugyanígy a *Démonok között* franchise-hoz tartozó *Az apácában* (2018) bár a címszereplő rendezető fenyegeti a hőscsapatot egy román zárdában, mégis nyilvánvaló, hogy a nő Valak, a démon befolyása alatt áll. A *The Vatican Tapesben* (2015) pedig Bruun érsek, az ördögűzést vezető egyházfő bár túlzottan kegyetlen a megszállott Angelával szemben, sőt annak ellenére meg is akarja ölni a nőt vőlegénye és édesapja szeme láttára, hogy vissza-visszatér az egyénisége. Később azonban bebizonyosodik, hogy igaza volt: Angela már nem létezik, teste felett átvette az irányítást a démon, aki Antikrisztusként fogja elpusztítani a világot.

A *Rosemary gyermeke* még kínzó kérdéseket tett fel az anyasággal és a tradicionális nemi szerepekkel kapcsolatban, miként *Az ördögűzőben* is hangsúlyos, hogy a főhős Karras atya éppen saját beteg édesanyján nem tud segíteni. A kortárs amerikai ördögűzős horrorok viszont akkor sem sértik meg a család szentségét, ha komoly családi konfliktusok (például családon belüli erőszak) kerülnek felszínre a démoni megszállottsággal összefüggésben. A *Démonok közöttben* az alapkonfliktust a régmúlt szolgáltatja: egy anya meggyilkolta gyermekét, a jelenben az ő házába költözik



be a főszereplő család. A családjában, Carolyn is saját gyermeke ellen fordul, ám a Warren házaspár kinyomozza, hogy mindkét esetben démon a felelős az anya örületéért, ezért Ed ördögűzést hajtott végre Carolynon, amelyet követően helyreáll a nő identitása, az anya sírva kér bocsánatot halálra rémült kislányától. *A démon arcában* (2016) az ördögűző csapat visszahívja a megszállott gyermekekhez annak édesapját, mert a 11 éves fiú erősen kötődik hozzá érzelmileg annak ellenére, hogy korábban részegen eltörte a karját és elhagyta őt, tehát segíthet a démon legyőzésében. Az apa az ördögűzési procedúra során őszintén bocsánatot kér a fiától, aki tiszta pillanatában meg is bocsát, hogy utána a démon újra átvegye felette a hatalmat és megölje az apát. *A Démoni fényben* (2022) pedig kiderül, hogy a megszállott Natalie valójában Ann, az ördögűző apáca lánya, akit anyja elhagyott a megszületését követően, és aki éppen elhagyatottsága miatt vált a démon prédájává. Ann a vatikáni leszámolási jelenet során „jó anyává” válik: magába fogadja és viszszaküldi a pokolba a démont, megmenti lányát, akinek ígéretet tesz a történet végén, hogy találkoznak még.

A legújabb példa, *A pápa ördögűzője* tulajdonképpen ezt a két tematikát egyesíti. Egyrészt Amorth atyát kezdetől gáncsolják felettesei – kivéve

a betegeskedő, meggyengült hatalmú pápát –, illetve hangsúlyos, hogy valami nincs rendben a katolikus egyházzal. Ám ahelyett, hogy a film rávilágítana néhány valós, az intézmény évszázados, megcsontosodott szabályaiból és tradícióból fakadó emberi problémára, felfedi, hogy démoni erők működnek a háttérben, sőt kiderül, hogy már az Inkvizíció rémtetteiért is a Pokol gonosz erői tehetősek felelőssé, nem a gyarló emberek. Másrészt a főszereplő csonka családot nagy trauma sújtja, ezért is utazik Amerikából Spanyolországba: a gyermekek elvesztették édesapjukat, kegyetlen autóbalesetének szemtanúja volt a kisfia, aki a történet hatására megnémült. Rémisztő viselkedését és rohamait követően mentális, illetve idegbetegségre gyanakodnak az orvosok, de hamarosan kiderül, hogy Asmodeus megszállta a fiút. A cselekmény során a gyermek több határsértő dolgot is tesz és mond (például molesztálja édesanyját és nővérét), de hangsúlyos, hogy ez is a démon műve, nem az apa elvesztése miatti lelki sérülés eredménye. Sőt, Amorth szerint a fiú nemcsak a trauma miatt vált sebezhetővé, azaz került a démon befolyása alá, hanem azért is, mert anyja elvesztette a hitét, nem gyakorolja a vallását.

„Megnőtt a kereslet az ördögűzők iránt”

(Julius Avery:
A pápa ördögűzője
– Russell Crowe)

A kortárs amerikai démonhorrorok tehát reflektálnak mind az egyház ördögűzéssel kapcsolatos szigorításaira, mind a társadalmi attitűdre, hogy a cselekmény során felmerülő, sokak számára ismerős problémákat (egy gyermek viselkedésének a megváltozása vagy egy családtag testi és mentális leépülése) a gonosz befolyásával magyarázzák. Még a negatív végkifejletű filmek (*Az utolsó ördögűzés*, *The Vatican Tapes*, *A hetedik nap*, 2021) is azt bizonyítják, hogy démonok márpedig léteznek, és részben a főhősök hitetlensége vezetett a gonosz győzelméhez vagy egy újabb megszállásához. Így csak a hitükben erős papok vagy laikusok segíthetnek, akik egyaránt szembeszegülnek a természetfelettit elutasító orvostudománnyal és az egyház mint intézmény bürokratizmusával, ami veszélyezteti az ártatlan egyéneket és családokat.

A PÁPA ÖRDÖGŪZŐJE (The Pope's Exorcist) – amerikai, 2023. Rendezte: **Julius Avery**. Írta: **Michael Petroni, Evan Spiliotopoulos**. Kép: **Khalid Mohtaseb**. Zene: **Jed Kurzel**. Szereplők: **Russell Crowe** (Amorth atya), **Daniel Zovatto** (Esquibel), **Alex Essoe** (Julia), **Laurel Marsden** (Amy), **Peter DeSousa-Feighoney** (Henry), **Franco Nero** (A pápa). Gyártó: **Screen Gems**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 105 perc.

HASONMÁS-FILMEK

Tükörjátékok

HUBER ZOLTÁN

MIT KEZDHETÜNK TEREMTETT ALTEREGŐINKKAL? AZ ONLINE TÉRBE AKTUÁLISSÁ VÁLÓ ÖRÖK KÉRDÉSRE SOKFÉLE VÁLASZ ADHATÓ.

A doppelgängerok, alteregók, avatárok az ősidők óta velünk vannak, ám a hiperrealitás korában a személyiségünk hasadása bárki számára átélhető, teljesen hétköznapi tapasztalat. Nem mindegy tehát, tudatában vagyunk-e a különféle tükörképeink létezésének és milyen viszonyt ápolunk velük. Az alábbiakban öt olyan friss mozgóképes példát választottunk a világ minden tájáról, melyek rendkívül eltérő irányokból és módszerekkel közelítenek a kérdéshez, de egyformán gondolatébresztő eredményekre jutnak.

Irán dogmatikus teokráciája ihlette a *Subtraction* fordulatos doppelgänger történetét. A rendező Mani Haghighi elmondása szerint a film ötlete abból fogant, hogy az irániak többsége kénytelen egészen máshogy viselkedni a nyilvános színtereken, mint a privát térben. Mindez persze többé-kevésbé mindannyiunkra igaz, ám a szigorú vallási előírások országában a szakadék mármár áthidalhatatlanná tágulhat. Sokan akár úgy is érezhetik, a személyiségük menthetetlenül kettéhasad.

A *Subtraction* a thriller műfaji eszköztárához nyúlva járja körbe a kérdést, hatásos szimbólumként használva a doppelgänger figuráját. A feleség véletlenül megpillantja a férjét a teheráni utcákon. A férfi öltözéke és viselkedése különös, a nő ezért ösztönösen követni kezdi, egészen egy idegen lakásig. Az első gondolata természetesen, hogy a férje szeretőt tart, ám a férfi aznap nincs is a városban. A nő megszállottja lesz az esetnek, ezért a férj maga megy a lakáshoz. Ott a felesége kiköpött mása nyit ajtót, aki maga is meglepődik, hiszen az ő férje tükörképe áll vele szemben.

Az alkotók izgalmasan bonyolítják a szálat és a kortárs iráni filmben megszokott mélységben építik a megkettőzött karaktereket. Míg a férj és az alteregő-feleség próbálják valahogyan feldolgozni, a férfi opportunistá alteregója a saját hasznára fordítaná a bizarr helyzetet. A *Subtraction* központi kérdése, fennmaradhat-e párhuzamosan több személyiségünk akkor is, ha tudatában vagyunk a létezésüknek. A „melyik az igazi?” dilemmája nemcsak az elnyomó rendszerek árnyékában fontos, de az online térben is rendkívül aktuális. Soha nem lehetünk ugyanis biztosak abban, mi uraljuk-e az életre keltett alteregőinket és nem fordítva.

A személyiség két ellentétes oldalára épül az ukrán Antonio Lukich keserűes felnövéstörténete is, a *Luxembourg, Luxembourg* azonban teljesen más alappilléstől és módszerekkel vizsgálódik. Lukich bemutatkozása, a magyar VAN közeli rokonaként is nézhető *Hangtalan gondolataim* még egy esetlen rendező-alteregóval mesélt a mai huszonévesek sodródásáról. Második filmjével Reisz Gáborhoz hasonlóan Lukich is a saját gyerekkora felől közelít önmagához, de őt elsősorban az apa hiánya, illetve az abból fakadó személyes következmények érdeklik. Ehhez pedig megkettőzi főhősét és Szilágyi Fanni *Veszélyes lehet a fagy* című filmjéhez hasonlóan egy fizikailag teljesen egyforma, de tökéletesen ellentétes jellemű ikerpárt szerepeltet. A valóban egypetéjű testvérek által megformált főhősök az időközben legendássá növő apát keresik.

A *Luxembourg, Luxembourg* erejét az adja, hogy rengeteg időt szán a két főszereplő alapos megismerésére. A testvérek egyike becsületes rendőr, aki képtelen kivívni a környezete elismerését, ezért

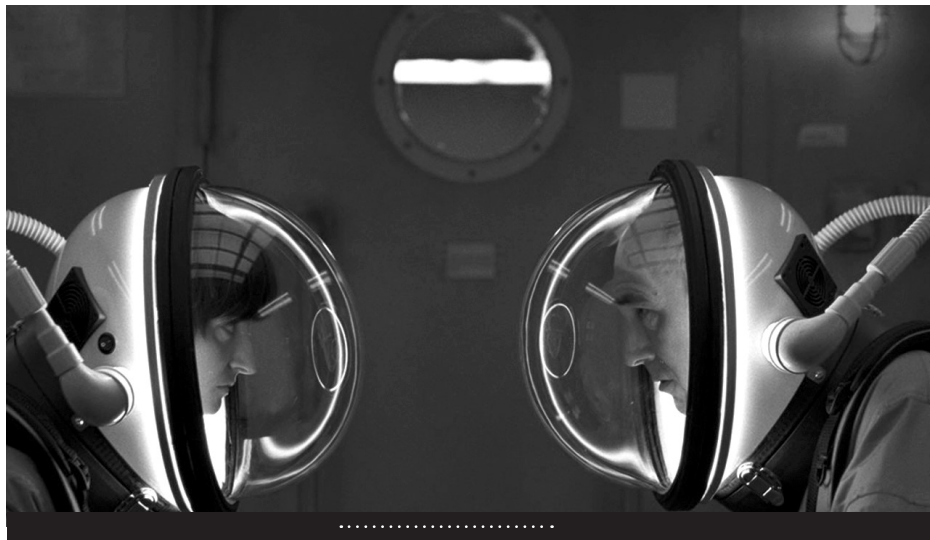
végtelenül frusztrált. A másik ellenben remekül érzi magát a bőrében, csak épp folyamatos összeütközésbe kerül a törvénnyel. Lukich finoman ironikus közegábrázolással és rengeteg humorral mutatja be, majd a film utolsó harmadában autóba ülteti őket. A címben jelölt országban ugyanis állítólag a régen lelépett apa holttestére bukkantak.

Az úton aztán leperegnek róluk a felvett pózok és feltáruznak a valódi érzelmeik. Hamar kiderül, mindketten ugyanazokkal a traumákkal és bizonytalanságokkal küzdenek és nemcsak külsőre hasonlítanak. Csak éppen az apa hiányát tökéletesen eltérő stratégiákkal kezelik. Míg egyikük jó fiúként kompenzál, a másik ösztönösen lázad, de előbb-utóbb mindkettőjüknek el kell engedniük az apjukat. A *Luxembourg, Luxembourg* a két ábrázolt lélektani utat egyforma érzékenységgel vizsgálja és ugyanolyan érvényesnek mutatja. A filmet Lukich az apja emlékének ajánlja.

A fentieknél jóval összetettebb tükörjátékot játszik a Fülöp-szigeteki *Leonor Will Never Die*. Az író-rendező Martika Ramirez Escobar első nagyjátékfilmjében a fikciót és valóságot ütközteti, több szinten. Hősnője, Leonor a kisnyugdíjasok életét éli, míg az újságban egy forgatókönyvírói pályázatra nem bukkan. Az asszony gyorsan leporolja az írógépét és a fiókból előkotorja egy félkész vázlatát, egykoron ugyanis az olcsó akciófilmek termékeny írójaként kisebbfajta hírességnek számított a környéken.

Izmos és jóképű akcióhőse a nyolcvanas évek alsó polcos trendjeit követve rendre a helyi kiskirályllyal csapott össze. Leonor nagy lendülettel veti magát a munkába, de egy balesetben súlyos fejsérülést szenved. A kómában fekvő asszony hirtelen a saját történetében találja magát, először csak megfigyelőként, majd saját karakterévé válva aktív szereplőként. A családjá közben próbálná visszahozni az életbe, miközben az is kiderül, fiktív hőse fiatalon elhunyt fia nevét viseli.

A *Leonor Will Never Die* számos nemzetközi fesztiválon szerepelt sikerrel, gyakran az éjfél felvitések között. Az alkotók valóban csodálatosan rekonstruálják a korszak akciófilm esztétikáját és szerelmet vallanak a filmkészítésnek is, alkotásukkal inkább a történetmesélés univerzális erejét demonstrálják. Leonor a Zs-kategóriás fiktív sztorijában a gáász fogságából menekül és a



maga módján állít emléket a fiának. Nem számít, hogy a nő egy lenézett és olcsónak bélyegzett műfajban alkot, hiszen írás és írás között e tekintetben semmiféle különbség sincsen.

Hasonlóan termékeny alapötletből indul a québeci Stéphane Lafleur *Viking* című, sci-fi elemekkel tarkított tragikomédiája is. Egy különös pszichológiai teszten a tökéletesen átlagosnak tűnő David válaszokat véletlenszerűnek tűnő kérdésekre. Néhány nap múlva csörög a telefonja, a férfit bevásárolták egy hosszú marsi küldetés legénységébe. Hamarosan kiderül azonban, nem ők repülnek, hanem a Földön maradvá modellezik a valóban fellőtt űrhajósok viselkedését. A pszichológiai profiljuk ugyanis tökéletes egyezést mutat a tényleges legénységével.

A *Viking* keserédes tónusát az adja, hogy a lelkes résztvevőket amolyan másodkategóriás érzelmi klónokként vetik be és tulajdonképp próba-szerencse alapon kísérleteznek velük. A hipermodern környezet helyett egy lepukkant laborba zárják őket, ahol minden reggel írásban tudatják velük, hogyan érzi magát az űrben repülő megfelelőjük és miféle konfliktusok merültek fel közöttük. Ők pedig a maguk szerény eszközeivel e helyzeteket utánozzák, amiből nemcsak rengeteg poén születik, de komoly egzisztenciális dilemmák is felmerülnek.

A szürreália és abszurd felé kacsingató film mélyén az a probléma rajzolódik ki, élhetünk-e saját célok és motivációk nélkül. A kezdetben ambiciózus és együttműködő érzelmi alteregók először

„Élhetünk-e saját célok és motivációk nélkül”

(Stéphane Lafleur:
Viking – Larissa
Corriveau és
Steve Laplante)

csak visszajelzésre, később kontrollra és önállóságra vágnak. David megpróbál valamiféle értelmet találni egy másik, nála sokkal fontosabb ember groteszk árnyaként, ám végül ő is azzal szembesül, óhatatlanul a saját útját járja. A *Viking* emellett igen ironikusan foglal állást abban a kérdésben, valóban lemodellezhető-e az emberi psziché mindenféle tesztekkel és kísérletekkel.

Ennél is hajmeresztőbb emberkísérletből írta zseniális új sorozatát Nathan Fielder. A *próba* nagyívű koncepciója, hogy a félig-meddig önmagát alakító humorista úgy segítene a hirdetésére jelentkezőknek megoldani egy-egy kényelmetlen személyes problémát, hogy előtte mindent gondosan elpróbálnak. Az első részben például egy férfi szeretné bevallani a barátjának, már sok éve hazudozik a nem létező diplomájáról. Fielder ezért felbérel egy színészt, aki lemásolja a barát gesztusait, majd a helyszínül kiszemelt bár is felépítik díszletként egy stúdióban. A férfi így gyakorolhatja a vallomását, alaposan kiemelezve a lehetséges kimeneteleket.

A *próba* frenetikus humorát az adja, hogy Fielder igen gyorsan eszkalálja a teljességgel abszurd alaphelyzetet, majd többszörösen meg is csavarja és elmegy velük a falig. Hamar kiderül ugyanis, az alanyai nem úgy viselkednek, ahogyan ő előzetesen eltervezte, másrészt sohasem sikerül tökéletesen lemodellezni a helyzeteket. Fielder ezért maga is próbálni kezdi az alanyival való beszélgetéseit, majd felfogad egy színészt, aki őt alakítja, így tehát

kívülről is megfigyelheti „önmagát”. A humorista folyamatosan javítana a módszerén, ami egyre agyamentebb fokozásokat és újabb metaszinteket eredményez.

Bármennyire bonyolultan hangzik mindez írásban, a hat epizódos első évadban szervesen épülnek egymásra az egyre vadabb, ezért szertelenül vicces ötletek. A *próba* már önmagában ezért emlékezetes, ám a sorok között Fielder nagyon is komoly filozófiai kérdéseket dob fel. Itt van rögtön a kontroll központi dilemmája, hiszen a módszere tulajdonképp nem szól másról, mint az emberi szituációk tökéletes irányításáról. Minél erősebben próbálja persze kontroll

alatt tartani és kiszámíthatóvá varázsolni az interakciókat, azok annál jobban kicsúsznak a kezei közül.

A *próba* súlyos metafizikai aknamezőkre vezet bennünket, a szó pozitív értelmében. Fielder folyamatosan azzal szembesül, hogy az élet csak korlátozottan modellezhető. Azaz hiába épít fel egy kocsmát vagy házat a legapróbb részletekig, hiába bérel hatalmas statisztériát, valami biztosan kimarad. Izgalmas pillanat, mikor egy valódi otthonba lépve Fielder azzal szembesül, a spontán rendetlenség káosza mennyire részletgazdag. A sorozatban így a művészi alkotás és a valóság kibékíthetetlen ellentéte is feldereng, amit tovább tetéz, hogy Fielder maga is zavarba ejtően sok minőségben van jelen.

A másik, ennél is izgalmasabb motívum a másik ember megismerhetőségének problematikája. A *próba* itt is mélyre megy, hiszen élesen rávilágít, még önmagunkat sem ismerhetjük igazán, nemhogy a másikat. Fielder egyre reménytelenebb próbálkozásai szórakoztatóak és szívbe markolóak, a végkicsengés mégis optimista. Az élet megfoghatatlan kiszámíthatatlansága valójában a legnagyobb kincs, amit a sorozat maga is aláhúz azzal, hogy az itt látottakkal kapcsolatban sem eldönthető, mennyi a jó előre kalkulált fikció és mennyi a „valóság”. Ennél érdekfeszítőbb leckét pedig nem nagyon lehetne megfogalmazni a mindent optimalizálni vágyó, erősen virtualizálódó világunkkal, illetve a benne óhatatlanul többfelé hasadó önmagunkkal kapcsolatban. •

D&D ÉS SUPER MARIO ADAPTÁCIÓK // BEREGI TAMÁS

Mario és a varázslók

HOGYAN BOLDOGULHAT A FILMVÁSZNON EGY SZABÁLYOZOTT ASZTALI SZEREPJÁTÉK ILLETVE EGY INTERAKTÍV ÜGYESSÉGI VIDEOJÁTÉK?

Ez a filmtavas úgy tűnik a játékok bűvöletében telik: támadnak a *The Last of Us* kannibál zombihordái, thriller meséli el a *Tetris* égből potyogó tetrominóinak történetét, ismét a mozivásznon rohangásznak és ugrándoznak a *Super Mario Bros.: A film* hiperaktív fivéréi, harcba indulnak családért, becsületért és nem utolsósorban kincsekért a *Dungeons & Dragons: Betyárbecsület* ügyefogyott hősei. Ez utóbbi két film külön figyelmet is érdemel abból a szempontból, hogy két, műfajteremtő ősjáték, egy asztali szerepjáték és egy ügyességi videójáték feldolgozása. Bár látszólag két eltérő eredetű és szabályrendszerű világról és filmes adaptációról van szó, mégis érdemes összevetni őket, megvizsgálni, mitől működnek, vagy épp nem működnek a vásznon.

VARÁZSLABIRINTUS, PIXELAKADÁLYPÁLYA

A *Dungeons & Dragons* univerzum Gary Gygax és Dave Arneson 1974-es szerep-társasjátékából született, majd a nyolcvanas években, a fantasy-regények, képregények, illusztrációk aranykorában ihlette meg a mozifilmeket és a nyugati (és részben a japán) videójátékokat. A *Dungeons & Dragons* világteremtő játék, ahol a karakterek alárendeltek a mitopoétikus építkezés szabályainak: először volt a világ, utána jöttek ők. Mario világa épp ellenkezőleg született: először volt a bajszos-overallos-sapkás pixelfigura, utána épült ki körülötte egy digitális világ. Mario legelőször a *Donkey Kong* című 1981-es arcade játékban jelent meg, a hordókat hajigáló „buta majom” által elrabolt szerelmét megmentő, felhőkarcolók platformjain ugráló asztalosként, majd Luigi fivérével, immáron

vízvezeték-szerelőként indult a *Mario Bros.*-ban New York csatornáinak megtisztítására, végül az 1987-es *Super Mario Bros.*-szal vált világsztárrá. A *Dungeons & Dragons* ha nem is névtelen, de könnyen behelyettesíthető hőseivel szemben ő igazi ikon, azon kevés játékkarakterek egyike, akiknek évtizedeken átívelő kalandjai összekötik a műfaj hőskorát annak jelenével és jövőjével. Ahogy a *Super Mario* testvérek kaptak egy filmes feldolgozást 1993-ban, úgy D&D világából is készült a 2000-ben egy mozifilm, bár mindkettő a filmgyártás szégyenfoltjaként maradt meg a rajongók emlékezetében.

Az első D&D társasjátékok a legarchaikusabb elbeszélési formához, a szóbeli történetmeséléshez nyúltak vissza. A szerepjátékos könyvek és videójátékok ikonográfiájának jellegzetes motívuma a tábortűz mellett ülő énekmondó, aki lantját pengeti, miközben társai figyelmesen hallgatják. A mesélő-játékmeseter története labirintusszerű, elágazó, melyben minden keresztút, minden választás egy győzelem, vagy egy bukás lehetőségét kínálja fel. A dobókocka és a kártya ráadásul behozza a szerencse szerepét is, erősíti véletlenszerűséget, növeli a permutációkat. A hagyományos D&D, ha úgy vesszük, voltaképp konzervatív és szigorú műfaj, amely fajokban, kasztokban gondolkodik (varázsló, pap, tolvaj, harcos, bárd stb.), szerepeket oszt a karaktereinek, tehát a maga módján hihetetlenül leszabályozott. Ám a mesélő-játékmeseter, ha már ráunt a szigorú szabályokra, megteheti, hogy iróniát csempész a történetbe. A *Dungeons & Dragons: Betyárbecsület* ügyesen használja az önreflexiót, melylyel frissességet, jó adag humort hoz, talán az 1988-as *Willow* óta először, a

mainstream fantasybe. A betyárok egy pillanatra sem veszik komolyan magukat, tisztában vannak azzal, mekkora lúzerek, hogy a siker bármikor átfordulhat kudarccba, a megkaparintott kincs pedig semmivé foszlik egy pillanat alatt a kezük között. Engin, a bárd még a legkétségbeejtőbb pillanatokban is képes rázendíteni egy dalra, saját magát és a sztorit karikírozva. A fim története a szokásos szerepjáték dramaturgia szerint épül fel, még ha ki is fordítja azt helyenként: a küldetés teljesítéséhez szereplőket kell toborozni, a vonakodó hősekből összeállt csapat egymásból nyíló világokon átvándorolva, különféle varázstárgyak, fegyverek, segítők révén, a Joseph Campbell-féle hősök útját megjárva, vagyis inkább azon végigbotladozva, képességeiket összeadva végül team-munkával győzedelmeskedik.

A szerepjáték labirintusszerű elbeszélésmódjával szemben az ügyességi platformjáték története lineáris és pár szóban elmesélhető. A fantasy-hősökkel ellentétben Mario és Luigi a „kinti” világból érkezik, mint Alice a Csodaországba, úgy pottyannak a gombák birodalmába. Bajuszuk, öltözetük, természetük egyáltalán nem illik ebbe környezetbe, történetük tulajdonképpen a mesevilág szabályainak kitanulása. A történet mitológiai nagyozolás helyett inkább népmesei egyszerűség jellemzi: a sárkányszerű Browser magáéna akarja Peach-et, a szőke hercegnőt, akit a főhősnek meg kell mentenie. Míg a D&D játékban és filmekben a kard, mágia, a furfang győzi le a gonoszt, addig Mario, egyszerű olasz vízvezeték-szerelőként pusztán ügyességében bízhat. A D&D a Tolkien-i fantázia és a háborús taktikai társasjátékok szülőtte, *Super Mario* viszont a videójáték pixeles hőskorának gyermeke, amikor a fiatal műfaj, hasonlóan a burleszkfilmhez, először ébredt rá a stilizált karakterek és a mozgás ábrázolásának lehetőségeire, a futás, ugrás, lépcsőkön való fel-lekapaszkodás, a képi geg-ek nyújtotta öröme. A *Super Mario Bros.: A film* ilyen tekintetben gyakorlatilag egy másfél órás akadályverseny, különféle Mario-játékokból összeollózott ügyességi elemekkel: futással-ugrálással (*Donkey Kong*, *Super Mario Bros.*), repüléssel (*Super Mario Galaxy*), sőt még autóversennyel is (*Mario Kart*).

A VIDEOJÁTÉK-ADAPTÁCIÓK TÖRTÉNETE – 1. RÉSZ

MOSOLYGÓ MIKLÓS

Kamera által pixelesen

A VIDEOJÁTÉK KÁNON FILMES ADAPTÁCIÓINAK TÖRTÉNETE NÖVEKVŐ ERŐVEL HIRDETI EGY ÚJ MÉDIUM ÍGÉRETÉT.

A videójátékok történetével foglalkozó szakírók megközelítőleg egyetértenek abban, hogy a *Pong* című játékkermi automata 1972-es megjelenésével kezdődött a mainstream videójátékos időszak számítás. Ez nemcsak az újmédia egyik önálló ágának megszületését, de a globális tömegkultúra átalakulását is magával hozta. A *Pong* a digitális barlangrajz evolúciós lépcsőfokának felel meg, hiszen egy néhány pixelből álló teniszütővel kellett a szögletes teniszlabdát átütöni a képernyő egyik végéből a másikba. A siker azonban így is átütőnek bizonyult. A gyártó Atari a nyolcvanas évekre a korszak egyik legdinamikusabban fejlődő informatikai vállalatává vált és megteremtette az Egyesült Államokban az arcade (játékkermi) szubkultúrát. Filmes referencia már ebből a korszakból is akad: az 1982-es *Szárnyas fejedelmék* disztópikus Los Angelesében feltűnnek az Atari hatalmas neoncégérei. A 1978-as japán *Space Invaders* révén már felismerhető ikonográfiával gazdagodik az újszülött zsáner: bár a játékkermi sötétjében a stilizált űrlények megsemmisítendő célpontok voltak, a gamer szubkultúra világában ma is divatos jelképeknek számítanak. Őket követte 1980-ban a mindent felfaló kanarisárga *Pacman*, majd 1981-ben a *Donkey Kong* nevű gorilla, végül 1985-ben a Nintendo nagykövete és globális jelképe, Mario a vízvezetékyszerelő figurája. A lelkes amatőr informatikus kísérletezők egy évtized alatt megteremtették azt a virtuális világot, amelyet már emberi vonásokkal felruházott figurák népesítenek be. Ők fektették le a videójáték szcena műfaji és stílári alapjait, amelyből később a filmipar is építkezni tudott. Ez az építkezés azonban már a kezdeteknél sem volt kihívások nélkül való.

Az ezredforduló informatikai és technológiai forradalma a szórakoztatóipar, a művészi önkifejezés, közelebbről a vizuális narratíva terén is számos új lehetőséget teremtett. Ennek gyümölcseként született meg az interaktív történetmesélés eszköze. Ezzel a videójáték médium részben megfelel a témát vizsgáló ludológusok optimista és a néhai tekintélyes filmkritikus, Roger Ebert pesszimista olvasatának, miszerint a médium elsősorban játék, aminek lényegét az ún. *gameplay*, azaz a játékmenet adja. Ebert a 2010-ben kelt *Video Games can never be art (A videójáték soha nem lehet művészet)* című esszéjében – amivel egy programozó által tartott TED előadásra válaszolt – ezt így fogalmazza meg: a videójátéknak célja van, szabályai és meg lehet nyerni, akár egy sakkjátszmát. Így szükségképpen nem tekinthetjük művészetnek. Azok a játékok pedig, amik elkerülik az ilyen feszes keretrendszerre történő építkezést, mind csupán hagyományos narratív műfajok – film, regény – másolatainak tekinthetők. A cikksorozat későbbi részében a kritikus ugyan bevallja, hogy még sohasem játszott videójátékkal, de vita szelleme ekkor már kiszabadult a palackból.

Az elsőre megalapozatlannak tűnő és szélsőséges kijelentése mégis a zsáner érzékeny pontjára tapintott rá, amennyiben a filmes adaptálhatóság szempontjából vizsgáljuk. Milyen filmnyelvi fordítása születik egy videójátéknak, aminek a toposzait, a jelenetvezését és általában a vizuális nyelvét a film műfajából méri? Miféle sikerrel kecsegtet az adaptációs munka, amely során pont a két médiumot megkülönböztető legfontosabb ismérvet, az interaktivitást nem lehetséges átültetni a film passzív befogadásra alkalmas világába?

A jelenséget a Google fordító helytelen használatához hasonlíthatnánk. Ha lefordítunk egy szöveget angolról magyarra, majd a kapott szöveget visszafordítjuk a forrásnyelvre, akkor az eredmény már csak nyomokban fog emlékeztetni az eredeti üzenetre. Hollywoodot ez persze nem tántorította el a szándékától, hogy kasszasikereket gyártson a digitális hősök történeteiből. Az adaptációk műfaji korlátait azonban pontosan az említett jelenség jelölte ki, miszerint a videójátékok szorosan kötődnek a filmes műfajokhoz. A platformjátékok például a kalandfilmek, a verekedős és az first person shooter játékok az akciófilmek, míg a túlélő horror játékok a Poe-féle kísértethistóriák és a George A. Romero nevéhez fűződő élőhalott inváziók világát elevenítik fel interaktív formában.

Az első alkotások a kilencvenes években még a néhol infantilis, a világ megmentésére irányuló hőseposzok voltak. Az alapdilemma már a kezdetben felmerült. Ki lesz a filmek célközönsége? A hardcore rajongók vagy a laikus mozibajárók? A gamer filmeket jegyző rendezők és forgatókönyvírók azóta is a két oldal között egyensúlyoznak inkább több, mint kevesebb sikerrel.

Az első adaptációk a játékok főhősait állították középpontba, ez a trend pedig értelemszerűen azóta is meghatározó. 1993-ban a *Super Mario fivérek* nyitja az adaptációk sorát és a platformjáték műfaját igyekszik mozgóképre álmódni. A filmben feltűnik a Super Mario Bros. mindkét főhőse, Mario és Luigi is. A további karakterek Daisy hercegnő és a King Koppa nevű antagonistát alakító Dennis Hopper. A film cselekményét a posztapokaliptikus New Yorkba helyezték, a történetet a jó oldalt képviselő emberek és a rosszakat megtestesítő dinoszaurusz-mutánsok harcává tették. A film sem vizualitását, sem forgatókönyvét tekintve nem emlékeztet a bohókás, harsány színeivel meszeszerű hangvételt képviselő platformjátéokra. Úgy tetszik, mintha a korábban reklámfilmes rendezőpáros (Rocky Morton és Annabel Janke) sem nem tudta volna megfogalmazni, hogyan képzeltek el a Gomba Királyságot a filmvászonon. A film a játék-adaptációk állatorvosi lova, minden hiba felbukkan benne, ami az alapanyag meg nem értéséből és dilettáns megközelítéséből fakad. Évtizedekkel később a SEGA szoftvergyártó cég kabalája is megkapta a saját filmes feldolgozását. A *Sonic, a sündisznó 1-2 (2020)*,



2022) remekül vizsgálják a gamer ikon 3D animációs meg-
elevenítésénél, de már tovább
is mutat a gameplay megidézé-
se felé. A Tomb Raider sorozat
(*Lara Croft: Tomb Raider*, *Tomb
Raider 2. az élet bölcsője*, *Tomb*

Raider) pontosan leköveti az első olyan
virtuális celeb, Lara Croft pályáját, aki a
sebezhetetlen feminista ikontól és/vagy
szexszimbólumtól eljut a traumatizált és
sodródó kincs vadász hősnő figuráig. A
Resident Evil túlélő horror játékokat fel-
dolgozó *Kaptár* franchise (2002-2016)
rendezője, Paul W.S. Anderson csak ke-
véssé tudja kihasználni a játékokban rejlő
karakter-és formakincset, mintha bízott
volna a B-moviekből ismerős toposzok-
ban és feltétlenül egy átszabott főhőst és
alapszituációt akarná felkínálni a filmje-
iben. Az így elkészült erőtlenné, identitását
vesztett adaptáció csak árnyéka lehetett a
játékok sikerének. Mintha a filmipar utó-
lag be is látta volna tévedését, ezért egy
látványos és vérbő mea culpa formájában
visszanyúlt a játék gyökereihez. Ennek az
eredménye az első három epizód cse-
lekményszálait feldolgozó *Resident Evil:
Welcome to Raccoon City* című (2021) ak-
ció-horror film.

Más rendezők a gameplay, azaz a já-
tékmenet minél zsigeribb megjelenítését
tűzték ki célul. A kísérlet sikere a maga tel-
jességében lehetetlen, de a változatos lo-

**„Minden hiba
felbukkan benne”**

(Roland Joffe:
Super Mario fivérek
– John Leguizamo
és Samantha Mathis)

ja meg és teljesíti az ilyen adaptációknál
elmaradhatatlan *fan service*-t, a rajongói
igények kielégítésének feladatát is. A
gondosan megkomponált akciójelenetek
Jackie Chan kung-fu balettjét idézik, így
elterelik a figyelmet arról a dilemmáról,
hogy a jórészt harcból álló játék háttörtör-
ténete nem ad lehetőséget egy komplex
adaptációra. Cserébe a nagyszámú ka-
rakterek mind fellépnek önálló hősként,
a film pedig lehetőséget ad egyedi har-
művészeti stílusuk és humoros gegjeik
demonstrálására. Egy másik alpműfaj,
a *first person shooter* feldolgozásában a
rendező Andrzej Bartkowiak a kamera
mozgásával és ansnithez közeli szögben
fotózva megidézi a játékmenet sajátos-
ságait. A *Doom* (2005) című horrorfilm
zárlatában ezzel a technikával percekre
a kétségbeesett űrszoldos bőrébe bújha-
tunk és a szó szoros értelmében puska-
végre kaphatjuk a vérszomjas pokolfajza-
tokat. A *Sonic, a sündisznó 1-2* filmekben
az adaptáció ironikus módon visszatér
a digitális porhoz, amelyből vétetett: a
rendező a CGI technológia segítségével
tudja élményszerűvé tenni a játékmenet

gikát mutató kísérleteik figye-
lemre méltóak. A *Street Fighter*
– *Harc a végsőkig* (1994), a
Mortal Kombat (1995) és a
*Mortal Kombat 2. – A második
menet* (1997) a harcművészeti
tornák akciójeleneteit mutat-

lányegét jelentő villámgyors mozgást és
a Sonic bolygóján található nyaktörő aka-
dálypályát. Sőt. Olyan többrétegű, me-
ta-inspirációval is találkozunk, amikor a
játékból kockáról-kockára átvett jelenet
rendeznek újra a filmben. Ezt az önmagá-
ra reflektáló narratívát csak tetézi, hogy
a *Tomb Raider* (2018) és az *Uncharted*
(2022) hősei nyíltan ki is mondják, hogy
az alakjukat Indiana Jones figurája ins-
pirálta. Az adaptációval a rendezők elis-
meréssel adóznak a digitális alapjátékok
iránt, amikor egyes jeleneteket változta-
tás nélkül átvesznek belőlük.

A fentiek alapján a filmes feldolgo-
zások eddigi története a médium evo-
lúciós fejlődését követik. A kilencve-
nes évek adaptációit mélyebb tartalmi
konceptió nélküli termékcsatlóságnak
tekinthetjük, amelyek célja a szoftver-
gyártó cég termékeinek népszerűsítése
volt a digitális platformon kívül is. A ké-
tezres évek elhozták az interaktív nar-
ratíva első úttörőit, amelyek összetett
cselekményvezetése, konfliktusai és ka-
rakterei már lehetőséget adtak a teljes
értékű, lábjegyzet nélküli adaptációkra.
A 2020-as évektől kezdve a streaming
platformok előretörésével a videójáték
adaptációk a tévésorozatokban kezdik
megtalálni a dramaturgiai szerkezetük-
höz és narratív dinamikájukhoz legin-
kább illeszkedő formátumot.

(Folytatjuk)

JOAN MICKLIN SILVER (1935-2020) // KISS DALMA

Keserédes nosztalgia

JOAN MICKLIN HŐSEI HÉTKÖZNAPI EMBEREK, AKIKET ÖSSZEKÖT A MÚLT
UTÁNI SÓVÁRGÁS ÉS ANNAK ELENGEDÉSE, MÁSRÉSZT A GENERÁCIÓK
KÖZÖTTI SZAKADÉK ÁTHIDALÁSÁRA TETT KÍSÉRLETEK.

A hetvenes évek New York-ja a filmkészítők olvasztótégelyének számított, ahol egymást követték azok a főként zsidó származású rendezők, akik filmjeikkel a formanyelvi újítások, a műfaji revizionizmus és a klasszikus hősök elhagyása mentén remekül illeszkedtek az új-hollywoodi áramlatba. Az egyik ilyen rendező volt Joan Micklin Silver.

A stúdiórendszer elévülésével és a televízió térhódításával az amerikai filmgyártás az 1960-as évek végétől jelentős változásokon ment keresztül. A Hollywoodi Reneszánszként is fémjelzett periódust többek között olyan rendezők művei határozták meg, mint Arthur Penn, Robert Altman, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese és Brian De Palma, akik műfajokat újítottak meg, az európai modern filmből vettek át stílusjegyeket, reflektáltak a kor társadalmi-politikai eseményeire, valamint bátran kísérleteztek az elbeszéléssel és a filmnyelvvél. Míg a felsorolt alkotókról számtalan értekezést lehet találni, addig női pályatársairól méltatlanul kevés szó esik, holott nem egy rendező bizonyította rátermettségét és bizonyítási vágyát arra, hogy filmet forgasson. Életművüket nem pusztán azért érdemes alaposabban taglalni, mert a szebbik nem képviselőiként dolgoztak a mai napig férfiak által dominált filmiparban, hanem azért is, mert a '70-es és a '80-as években készült műveik iránymutatás az utánuk jövő (női) rendezők generációinak.

Joan Micklin Silver (1935-2020) és kortársai saját maguk taposták ki a filmkészítés rögzös útjait; dokumentumfilmeket, független és B-filmeket forgattak, sőt, páran még stúdiófilmre is kaptak anyagi

támogatást. Ott volt Elaine May, aki ironikus és szarkasztikus humorával bátran felrúgta a komédia bevált kliséit és karaktertípusait (*Férj választón*, 1971), vagy Joan Tewkesbury, aki Robert Altman oldalán íróként kezdte és egyetlen mozifilmjét, az *Old Boyfriends* (1979) című road movie-t rendezett, melynek kallódó hősnőjével nehéz azonosulni. Míg Claudia Weill (*Girlfriends*, 1978) és Susan Seidelman (*Smithereens*, 1982) a New York-i művész és underground közegekben mesélték el ambivalens női karaktereik történetét, addig Penelope Spheeris a Los Angeles-i punk éra fiataljait mutatta be (*Suburbia*, 1983). Roger Corman produkciós cégének, a New World Picturesnek készített low-budget exploitation filmeket Stephanie Rothman (*The Student Nurses*, 1970) és Barbara Peeters (*Bury Me an Angel*, 1971).

Bár eltérő stílusú, tematikájú és műfajú filmekkel kezdték, melyek változó sikereket értek el, közös bennük, hogy idővel mindannyian kiszorultak a moziból, majd vagy a televízióban helyezkedtek el, vagy maradtak a forgatókönyvírásnál. Pedig a merész és meggyőző debütálások európai fesztiválsikereket hoztak magukkal és a feminizmus második hullámát is megtámogatták, a szociális témákat érintő és komplex figurákat felsorakoztató filmek mégsem — vagy csak évekkel később — lettek részei a korszellemet és filmirányzatokat tárgyaló diskurzusnak.

Joan Micklin Silver esetében még összetettebb a helyzet és pozicionálása az amerikai filmkészítők között akadályokba ütközik, mivel nehezen lehet őt szerzői vagy műfaji skatulyába sorolni. Hősei hétköznapi emberek, akiket ös-

szeköt egyrészt a múlt utáni sóvárgás és annak elengedése, másrészt a generációk közötti szakadék áthidalására tett kísérletek. A rendező empátiával fordul a csetlő-botló, bizonytalan figurák felé és mankót nyújt nekik, hogy a film végére képesek legyenek továbblépni. Stílusa visszafogott és finom, de mer játszani a formával, a narratívával és a tónusváltásokkal. Orosz zsidó bevándorlók gyermekeként fontos a származása és a különböző egyéni sorsok bemutatása, azonban az etnikai hovatartozás és a feminin nézőpont nem telepszik rá a film szövetére — kivétel debütáló filmje, a *Hester Street*, melynek központi motívuma a zsidó közösséghez tartozás bonyolult természete.

Filmjeiben az aprólékosan megrajzolt és részletgazdag környezet legalább annyira lényeges, mint a tereket betöltő alakok; legyen az a portékájukat árusító bodegák sora a Hester utcában és a kelet-európai bevándorlók sivár szobái, a lelakott bostoni legénylakás és a bohó szerkesztőség eklektikusan berendezett irodája, a hóval borított Salt Lake City ódon házai és szürke irodaépülete, vagy New York színes-szagos utcái, eldugott könyvesboltja és az éjszakai bárók, éttermek (pl. a híres Papaya King) kavalkádjai. Ezek teremtik meg a Joan Micklin Silver Univerzumot, melyben élvezet elmerülni és újabb részleteket felfedezni, és ahol fiatal pályájuk elején járó színészekkel találkozhatunk, akikben a rendező újra és újra megbízott — neki köszönheti például a 23 éves Carol Kane az Oscar-díj jelölését, illetve John Heard, Peter Riegert és Jeff Goldblum első komolyabb filmes szerepüket is.

A rendező pályája elején gyerekeknek szánt oktatófilmekkel sajátította el a filmkészítés csínját-bínját; ezekben a rövid etűdökben már ekkor kibontakozott antropológiai érdeklődése (*The Immigrant Experience: The Long Long Journey*, 1972; és Barbara Loden filmje, a *The Frontier Experience*, amelynek forgatókönyvét jegyzi) és szociális érzékenysége (*The Case of the Elevator Duck*, 1974). Karrierje csúcának egyértelműen a '70-es és a '80-as években készült mozifilmjeit tekintjük: a *Hester Street* (1975) markáns szerzői vízió és a független finanszírozás példája, a *Between the Lines* (1977) tabló-és nemzedéki közérzetfilm az ellenkultúra kifulladásáról, a *Fagyos téli napok* (*Chilly Scenes*



of Winter, 1979) a romantikus vígjáték dekonstruálása, *A szerelemhez idő kell* (Crossing Delancey, 1988) klasszikus értelemben vett új-hollywoodi stúdiófilm, amely szintén a rom-com zsánerét frissíti fel, miközben a zsidó gyökereket ápolja. Az itt megjelenő női alakokban közös vonás, hogy képesek megváltozni, kiállni magukért és átvenni az irányítást az életük felett. Micklint ugyanúgy érdekli a férfi-nő romantikus kapcsolat, mint a nők közötti barátság és az egymásért való kiállás helyzetei.

Ez a tételmondat valósul meg a *Hester Street*-ben is, mely a 19. század végén Amerikába áramló kelet-európai zsidók történetét meséli el. A protagonista, Gitl az Újvilágba érkezve azzal szembeesül, hogy férje hátat fordított a tradícióknak, viszonyt folytat egy szabad szellemű nővel és egyetlen vágya, hogy igazi amerikai váljon belőle. Yekl/Jake (Steven Keats) hamis illúziókat kerget, hiszen a zsidók lakta negyedben mindenki idegennek számít, éppen Gitl kérdezi tőle, hogy „hol vannak Amerikában a nem zsidók?” („Where in America is the gentiles?”) Micklin kizárja a külső, amerikai nézőpontot, a helyszín New York bevándorlók lakta mikrokozmosza, mely évekkel később *A szerelemhez idő kell*-ben integrálódik és egy helyszín lesz a sok közül.

A Carol Kane által megformált feleség vonakodva indul el az asszimiláció útján (fedetlen fővel megy ki az utcára, elegáns ruhákba bújjik, angolul tanul), ám a próbálkozások ellenére a végére be kell látnia, hogy a házasság menthetetlen. A film szívszorító jelenete az ortodox zsidó szertartás alatt megtartott válás, melynek értelmében a férj átadja feleségnek a válólevelet, a *get*-et, aki ezzel felszabadul a házasság köteleke alól. Carol Kane finom arcjátékával kifejezi a benne dúló érzelmeket: szégyen, bánat, csalódottság, majd sorsának elfogadása és öntudatra ébredés. A *Hester Street*-ben szembekerül a hagyomány és a modernitás, és Gitl jellemfejlődésén keresztül követjük le, ahogy a szigorú normákhoz ragaszkodó asszony modern nővé érik és méltósággal lép ki a kapcsolatból, majd kezd új életet férje munkatársa, a Tórát tanulmányozó Bernstein (Mel Howard) oldalán, aki tiszteli őt és hasonló értékeket vall.

Joan Micklin Silver debütálása nemcsak személyes téma feldolgozása, hanem határozott rendezői koncepció megvalósítása is. Abraham Cahan novellája alapján ő írta a forgatókönyvet, melyben a férfi helyett a nő nézőpontja kerül fókuszba, valamint a dialógusok jelentős

„A múlt utáni sóvárgás és annak elengedése”

(Joan Micklin Silver:
Hester Street –
Carol Kane)

részét jiddis nyelvre fordították le, ezzel is kifejezve a két kultúra elkülönülését. Az alacsony költségvetésből fekete-fehérre forgatott és leginkább szűk plánokkal

operáló film megidézi a neorealizmust és a némafilmeket, utóbbira szemléletes példa a nyitójelenet táncmulatsága: vidám zene szól, nincs párbeszéd vagy más diegetikus zaj.

Az intim és komótos *Hester Street* után a *Between the Lines* egy bostoni alternatív újság, a Back Bay Mainline szerkesztőségébe vezet be a nézőt, mely a kor legendás lapjára, a Village People-re emlékeztet, ahova Micklin is írt. A sokszereplős, több helyszínen játszódó, élénk és lendületes dramedyben szintén a nosztalgia jelenik meg valami olyasmiról, melynek végnapjai peregnének le. Az egykor fiatal és rendszerkritikus újságírók munkáját egyre jobban ellehetetleníti a piacorientált átrendezés és idővel dönteniük kell, hogy kitartanak az elveik mellett vagy a biztos megélhetést választják.

A könnyed hangvételi és ironikus humorú filmben a karakterek barátok, szeretők és munkatársak – összeszokott csapat, akik között az újságírásbulik-szex háromszögében az egyéni szálak kereszteződnek. Az epizodikus



East Side, a főhősnő a modern és céltudatos, 30-as évei elején járó Izzy (Amy Irving), akinek életmódját zsidó nagymamája (Reizl Bozyk) állandóan megkérdőjelezi és rossz szemmel nézi, hogy unokája még hajadon. A '80-as évek rom-com világát — *Harry és Sally*, *Holdkórosok*, *Dolgozó lány* — idézi meg New York ezerarcú és vibráló miliője, melyben Izzy otthonosan mozog. Míg Gitl a hagyományokhoz való kötődésen lazít, addig Izzy az uborka árus és melegszívű Sam (Peter Riegert) által azokhoz tér vissza; mindezt saját akaratából teszi, még úgy is, hogy Samet a mamája és egy zsidó házasságközvetítő révén ismeri meg. Gitl a páróka helyett csinos kalapot vesz fel, mellyel a modernitás felé nyit,

narratívában a nemi arányok egyenlően oszlanak el, de a női nézőpont itt is hangsúlyos marad. A fotós, Abbie (Lindsay Crouse) és a sztriptízáncsnő fesztelen beszélgetésében

„Felrúgja a zsáner szabályait”

(Joan Micklin Silver:
Fagyos téli napok
– Mary Beth Hurt)

például felseljlik a dolgozó, független nők portréja, mely a többiekre is kivetíthető. Micklin a hippi zenekritikust alakító Jeff Goldblum karakterével a zsidó tematikát is beemeli, bár ezúttal a vallás háttérbe szorul és a sabbath csupán a poén kedvéért jön szóba. A rendező tehetségét bizonyítja, hogy a melankolikus és szűk közönséghez eljutó *Hester Street* ilyen provokatív filmmel választ, mely túpontosan előrevetítette az újságírás jövőjét.

A *Between the Lines* forrófejű, kiégett újságíróját alakító John Hearddel készült el következő filmje, a *Fagyos téli napok* című kifordított romantikus komédia, mely Ann Beattie azonos című regényének a megfilmesítése. Ezúttal Micklin flashback alkalmazásával nemcsak a lineáris elbeszélést dobja félre, hanem a főszereplő, Charles (John Heard), mint mindentudó narrátor belenéz a kamerába és kiszól a nézőhöz, halljuk a gondolatait, ezáltal az elbeszélésben végig az ő perspektívája érvényesül. A *Fagyos téli napok* kétélű humorával (például vicc a megerőszkolással) és antipatikus hősével (a férfi megszállottan vissza akarja szerezni a nőt) felrúgja a zsáner szabályait, és azt látjuk, ahogy Charles a kezdetektől fogva becsapja magát és az általa kreált idealizált képet vetíti Laurára (Mary

Beth Hurt). A film annak a min-taeseete, mikor az intő jeleket egyik fél sem veszi észre, csak mikor már túl késő és a kapcsolat megromlott, így a néző sem drukkol azért, hogy Charles és

Laura ismét egy pár legyen. Micklin előző filmjeihez hasonlóan, a *Fagyos téli napok* is átjárja a letűnt idő utáni vágyódás jelensége, valamint a továbblépés szükségessége. A filmet gyártó United Artists először *Head Over Heels* címmel és boldog befejezéssel küldte a mozikba, akkor csúfosan megbukott, és három évnek kellett eltelnie, hogy az első független filmes forgalmazó, a United Artists Classics újra forgalmazza, immáron az eredeti címmel és fináléval, melyben Laura végleg szakít Charles-szal.

A *Hester Street* Gitlje búcsút int házasságának, a *Between the Lines* lázadó szellemű fiataljai „fel nőnek”, a *Fagyos téli napok* Laurája önálló életet kezd és Charles filmvégi futása szintén annak a jele, hogy talán elindult az elengedés útján, *A szerelemhez idő kell* Isabelle-je pedig Gitl nyomdokain haladva talál rá a boldogság esélyére.

A *szerelemhez idő kell* (*Crossing Delancey*) már a '80-as évek végén készült, azt megelőzően Micklin nem jutott komolyabb lehetőséghez, ezért például az HBO számára forgatott filmet (*Finnegan Begin Again*, 1985). Életműve legsikeresebb darabja, *A szerelemhez idő kell* a *Hester Street* képzeletbeli folytatása és ellenpólusa. A helyszín Upper West Side és Lower

Izzy pedig azzal, hogy elfogadja Sam ajándékát és hordani kezdi az *Annie Hall*-os kalapot, éppen a hagyományos értékeket képviselő férfi felé teszi meg az első lépéseket.

Micklin már a helymeghatározó címmel jelzi, hogy a cselekmény egy része specifikusan zsidó környéken játszódik, bár a vallási kontextus mérséklődik és Izzy is két világ határán egyensúlyoz, majd konkrétan két férfi között őrlődik: az öntelt európai író, Anton (Jeroen Krabbé), akinek imponál Izzy irodalmi tájékozottsága, de csak kihasználja őt, és a kedves uborka árus, aki őszintén érdeklődik iránta. „Hogyan beszéljek Isabelle-lel?” – teszi fel a kérdést a film végén Sam. *A szerelemhez idő kell* zárata mentes azoktól a kliséktől és giccstől, amelyet a zsáner feltételezhet, így lesz igazán egyedi és időtálló darab.

A *szerelemhez idő kell* után Joan Micklin Silver még leforgatta az *Örömkölyök* (*Loverboy*, 1989) és a *Big Girls Don't Cry...They Get Even* (1991) című bohókás tinifilmeket, amelyekkel a fiatal közönséget célozta meg. A rendező ezekben és későbbi filmjeiben sem hazudtolta meg önmagát; különböző korú nők élethelyzeteit és problémáit mutatta be. Életművéről elmondható, hogy férjével, Raphael Silverrel a független filmkészítés és forgalmazás zászlóvivőiként valósították meg filmterveiket, melyeket átjár a nosztalgia és a világok közöttiség, és ez ma ugyanúgy rezonál a nézőkkel, mint negyven évvel korábban. •



Antonio Saura, a rendező egyik fia is, aki kiemelte: édesapja az utolsó percig aktív volt és dolgozott, halálával egy korszak zárult le: a XX. században alkotó rendező-óriások korszaka. A beszélgetés után Saura legutolsó munkáit láthattuk, a spanyol polgárháború ihlette háborúellenes *Rosa, Rosae* című rövid animációt, és a tavaly befejezett *Walls Can Talk* című dokumentumfilmet, amelyben az őskori barlangrajzok üzenetét, és örök témáját, a művészet eredetét kutatja.

Habár volt már ilyen, mégis rendhagyó, amikor egy dokumentumfilm nyeri el az Arany Medvét. A fesztivál történetében legfiatalabb zsűrielnök, a Kristen Stewart által vezetett zsűri a francia falusi kisiskolásokról szóló *En, te, ő (Être et avoir, 2002)* Európa-díjas dokumentumfilmjéről ismert Nicolas Philibert alkotását találta a legjobbnak, akit őszintén meglepett a döntés. „Maguk megőrültek?” – kérdezte a díjátadón, és már azon is nagyon csodálkozott, hogy egyáltalán meghívták a versenyprogramba. Filmje, *Az Adamanton* egy

Szajna-parti állóhajón berendezett pszichiátriai ellátóhely mindennapjait teszi láthatóvá, ahol – talán nem meglepő módon – a gondozók és az ellátottak szerepei sokszor összemosódnak. A rendező hosszú éveken át dokumentálta a mentális betegekkel foglalkozó pszichiátriai gondozóhelyek világát. A film ősztől itthon is látható lesz. Hasonló témát dolgozott fel a 2018-as győztes is, a román Adina Pintile *Ne érints meg! (Touch Me Not)* című filmje, míg 2016-ban szintén dokumentumfilm vitte el az Arany Medvét, akkor Gianfranco Rosi Lampedusán játszódó, és a menekültválságot tematizáló *Tűz a tengerenye* lett a legjobb.

Olyan sem volt még Berlinben, de talán más A-kategóriás fesztiválon sem gyakran, hogy egy nyolc éves kislány nyerje el a legjobb színészi teljesítményért járó Ezüst Medve díjat. Sofia Otero, az ősztől itthon is látható *A méhek húszszer fajtája (20.000 especies de abejas)* című spanyol film főszerepében egy identitását kereső kislányt (Coco) alakít, felvértezve a profi

Christian Petzold: **A vörös égbolt** (Paula Beer)

színészet minden eszközével. A rendező-forgatókönyvíró Estibaliz Urresola Solaguren már a főcímtől kezdve sodró-

an és lendületesen bontja ki a szálakat, mégis árnyaltan fogalmaz. Exponál, kicsit elbizonytalanít, és csak ezt követően fókuszál a főszereplőre. Központi témája az útkeresés: a család minden tagja más-más utat jár be, a nagymama a méhek felé fordul, az anya a családi örökséget, a szobrászat nehéz világát választja, és a kis Coco is új identitást keres magának. Hamar kiderül, hogy nem csak a neve zavarja, többről van szó: kislány szeretne lenni. Ezért küzd és ezért harcol a világ és a családja ellen. Kibontakozó nőiessége, a női szerepek változatossága a spanyol film legjobb hagyományait idézi.

A Berlinale válogatói és a zsűri is hagyományosan a legaktuálisabb, legégetőbb társadalmi kérdésekre reflektáló filmeket keresik, tulajdonképpen az összes szekcióban. Vállaltan politikus fesztiválnak tartják magukat, de hát valójában mi más is lehetne a

művészet, és különösen a filmművészet feladata? Így aztán régi visszatérő téma a háború és a menekültválság, ezt járta körül például a Kanadában élő szír menekültek beilleszkedését feldolgozó film, a *Concrete Valley*, és évről-évre itt adják át a világ legrangosabb Queer-filmes díjait, a Teddy Awards-ot, amit idén a legjobb film kategóriában Babatunde Apalowo *All the Colours of the World Are Between Black and White* című mozija nyert el. Minden mennyiségben szembesülhettünk a nők helyzetének feldolgozásával is, például a családon belüli erőszakot és a női szolidaritást tematizálta a hongkongi-kínai *The Green Night* című road movie, míg az afrikai népi történetek és kényszerházasságok világába vezetett a Ruandából érkezett *The Bride*. A fulani nomád nők életével a Burkina Faso-francia-német-szenegáli produkció, a *Sira* ismertette meg, míg három japán nő egy lakótelepen eltöltött napjával a *Remembering Every Night* című lehetetlen alkotás. Idén az iráni nők által elindított tüntetések és az ukrajnai háború állt a fókuszban. Ott volt a zsűriben, és a vörös szőnyegen is demonstrált a Franciaországban élő nagyszerű iráni színésznő Golshifteh Farahani, őt többek között Jim Jarmush *Paterson*-jából is ismerhetjük. Az EFM (European Film Market) keretein belül jelentették be, nem is akárhogyan, a francia, a német és a luxemburgi kulturális miniszter, hogy az ukrán filmesek megsegítésére 1,1 milliárd eurós Eurpai Szolidaritási Alapot hoz létre 13 ország.

Az 1951-ben alapított fesztivál továbbra is provokatív és meglehetősen politikusan akar maradni, ugyanakkor egyre nyitottabb Hollywood felé és a streaming szolgáltatókkal is békét kötött már. Szervesen következik ez a világ állásából és saját történetéből. Sokáig a hidegháborús politika befolyásolta, majd jött a német újraegyesítés eufóriája. Ma már nehéz elképzelni, de a keleti blokk országaiból érkező filmek csak a '70-es évek közepétől vehettek részt az egyébként nyugat-berlini fesztiválon. A botrányok sem kerültek el, az egyik ilyen például a vietnámi háború rémtetteit tematizálta, olyan is volt, hogy a zsűri fellázadt és nem osztott ki díjakat. A legújabb botrány épp a fesztivál első igazgatója, Alfred Bauer munkásságához kötődik, akiről nemrég kiderült (a fesztivál saját kutatásában), hogy fontos

szerepet töltött be a náci filmes bürokráciában. Filmtörténeti pillanat, hogy 1975-ben épp egy magyar rendező, Mézszáros Márta nyerte el az első női rendezőként az Arany Medvét az *Örökbefogadás* című filmjével. A magyar filmet az idei Berlinálén Erhardt Domonkos animációja, a *Szemem sarka* képviselte, valamint Szabó Sarolta és Bánóczi Tibor alternatív jövőben játszódó animációs sci-fi-je, *A műanyag égbolt*, amelynek világpremierjét tartották a rangos *Encounters* szekcióban. A *Berlinale Classics* válogatásába idén Fehér György felújított filmje, a *Szürkület* kapott meghívást.

Négy nap 13 filmjéből a személyes, legnagyobb felfedezés a női sorsokra fókuszáló portugál versenyfilm, pontosabban filmek voltak. João Canijo kétrészes filmkölteménye, a *Mal Viver* és a *Viver Mal* a hétköznapok misztériumát keresi, rejtélyes és traumatikus. Végső soron a (spanyoltól oly különböző) portugál identitás foglalkoztatja, de még véletlenül sem magyarul. Leteszi a kamerát és megmutat. Lassú, kitartott jelenetei szigorúak és pontosak, nem tesz engedményeket még a néző barátságának elnyerésére sem. João Canijo személyében a portugál film (színház és filmelmélet) egyik legizgalmasabb rendezőjével van dolgunk, ezúttal is különleges koncepciót, ha tetszik együttállást mutat be. Berlinben látott filmjeiben egy háromgenerációs, csupa nőkből álló család elfojtott traumáit állítja elé, és akármilyen kimagaslóak is a színészi teljesítmények, mégis túl tud lépni a színészfilmek kategóriáján – elsősorban a helyszín és az ezzel szorosan összefüggő vizuális nyelv választása miatt. Szereplőit egy furcsa, a privát és a nyilvános közötti átmeneti térbe, egy szálloda kulisszáiba helyezi. A versenyprogramba válogatott *Mal Viver*-ben a nők egyszerre foglyai és fenntartói saját szállodájuknak, férfiak nélküli történeteik cseppet sem könnyűek. Ezek a nők tényleg az idegösszeroppanás szélén állnak, de a humor, mint olyan, még csak meg sem kísérti őket. Miután ezt a részt láttam elsőként, hajlamos vagyok a *Viver Mal* című folytatást a másodiknak tekinteni, holott a sorrend tetszőleges. Tehát a „második részben” – amit már az *Encounters* szekció vetített –, megfordul a színpad és nem a kiszolgálószemélyzet, hanem a vendégek szemszögéből ismerünk rá

az eseményekre. Ez a perspektívaváltás zökkenti ki a nézőt és teszi João Canijo filmjét a felejthetetlen kísérleti munkák közé. Valójában egymás nélkül mit sem ér a két történet, csonka marad és zavart, a kettős perspektíva viszont szinte végtelen értelmezést kínál. Ugyanakkor izgalmas eljátszani a gondolattal, hogy milyen sorrendben érdemes megnézni a filmeket, hiszen minden esetben mást-mást mutatnak.

A fesztivál második legfontosabb díját, a zsűri nagydíját nyerte el Christian Petzold eddigi legjobb filmje, a *Tűzpiros égbolt*, amely egy háromrészes trilógia második részéként mutatkozott be és jó hír, hogy őstől a hazai mozik is másorra tűzik. Épp három éve, 2020-ban, a pandémia előtti utolsó A-kategóriás fesztiválon versenyzett az első rész, a víz elemet tematizáló *Hableány* (*Undine*), akkor Paula Beer alakítása nyerte el az Ezüst Medvét. Petzoldot ezúttal a tűz érdekli, és nem városi legendában gondolkozik. Melodramát rendez, a szó legnemesebb értelmében és egyszerűen ellenállhatatlan. Könnyű és kemény, játékos és szigorú, lebegő és mély egyszerre. Ritkán kerül ilyen összhangba a színészi játék, az operatőri munka, a történetvezetés és nem utolsósorban a hangzás, a film soundtrackjét pedig remélem külön is kiadják, annyira izgalmas válogatás. A történet egyszerű, vagy annak tűnik: négy fiatal életét ismerjük meg egy Balti-tengeri munkanyaraláson. A főalak Leon, a kezdő író (Thomas Schubert nagyszerű alakításában) kiterjedt alkotói válságban van, és ezt nem pusztán ő maga, de a környezete is megszenvedti. Pontosabban megszenvedné, ha észrevenné, de mindenki a saját életével van elfoglalva: barátja Felix (Langston Uibel) fotós és a portfólióján dolgozik, új társaik Nadja (Paula Beer) és Devid (Enno Trebs), pedig teljesen új irányba mozdítják ki őket. Mint a tűz, minden kiszámíthatatlanná válik. Az ellentétek dinamikája mozgatja a rendezőt, mégis képes játszani könnyedségnek beállítani a dramaturgiát, mintha nem is élet-halál kérdéséről lenne szó. Mintha nem is az elmúlásról, benne a művészet, az alkotó ember, a természet és az individuum szerepéről gondolkozna. Ritkán fordul elő, hogy már a főcím alatt bekúszik a bőrünk alá egy film és együtt lélegzünk vele. A *Tűzpiros égbolt* azon kevesek közé tartozik, amelynek sikerült. •

ÉSzt HÉT 2023

Az észti álom

BORONYÁK RITA

KÖZÉPKORI HORROR, CSALÁDTÖRTÉNET SZTÁLIN ÁRNYÉKÁBAN, TÚSZEJTÉS A SÍNAI-SIVATAGBÓL, VÍGJÁTÉK A TALLINNI ÉJSZAKÁBAN ÉS ÖT ANIMÁCIÓ – A KORTÁRS ÉSZTI FILM JÓ FORMÁT MUTAT.

A nyitófilm, a *Melchior, a patikárius* (2022) az 1970-es években született nemzedék – regényíró, forgatókönyv, producerek – szakértelmének bámulatos bizonyítéka. Észti recepciója kiemeli: új korszakot nyit az észti filmezés történetében, s nem csak amiatt, mert hamarabb sikerült biztosítani a nemzetközi terjesztést (Amazon+), mint a hazait. A tipikusan észti tárgyú történelmi fikciót ügyesen finomhangolták, hogy világszerte a lehető legnagyobb közönséget érje el. Az eredmény egyfelől nagyszabású, egyedül elemekben bővelkedő műfajfilm, ami kiválik a fantasy-dömpingből, másfelől kortárs közönséget célzó történelmi film. Bátran alkalmaz thriller-, horror-elemeket, feszültségoldásra a humorfajták széles skáláját veti be – s mondjuk-e, messziről kerülü avittas ideológiák visszavetítését.

A 15. századi Tallinnban játszódó történetet egyszerűbb lett volna az Óvárosban lefogatni. Indrek Hargla nagy sikerű regénysorozatában Melchior összetett bűnügyeket old meg, s vele egyenrangú főszereplő a topográfai is híven ábrázolt nyüzsgő kereskedőváros, a kereszténység legészakibb védőbástyája és annak sajátos társadalmi viszonyrendszere. A Melchior-trilógia azonban az észti filmkészítés legperfekcionista, legambiciózusabb produkciója a függetlenség kivívása óta, melynek elkészítéséhez a balti államok helyszínekkkel is hozzájárultak. Elmo Nüganen grandiózus interpretációja a legalaposabban kidolgozott észti filmek egyike, amihez elegendő nagyságú költségvetés is rendelkezésre állt. A Covid-járvány idején, jókora nehézségek árán készült,

amit tetézett, hogy a részeket egy időben forgatták. A film a Hargla-regények fő elemeit kiindulópontként kezeli (a sorozat öt része magyarul is olvasható), s bátran ötvözi a Sherlock-sorozat Guy Ritchie-s humorát a Poirot-filmek távolságtartásával. Nüganennek sikerült visszacsábítania a nézőket a mozikba a pandémia után, amikor 2022-ben egymást követően mindhárom epizódot bemutatták: a *Melchior* elsőként ért el 50 ezer fölötti nézőszámot.

A filmet fiatal, friss energia hatja át, s nem pusztán amiatt, mert a középkor életkori sajátosságaira figyelemmel fiatalok a főszereplői. Az első rész a várost hajóról közelíti, fedélzetén a kalózkergető Clingenstain (Siim Kelter) lovaggal. Tenger- és várostotlók a nyitány (operatőr: Mihkel Soe)

Elmo Nüganen:
Melchior, a patikárius
(Märten Metsaviir)

ünnepélyes, áradó szimfonikus zene (Liina Sumera) kíséretében. A dallam vonós változata vezet Melchior (Märten Metsaviir) patikájába, ahol zöldfülű segédje, Kilian (a színészcsaládból származó, 22 éves Franz Malmsten eddig 13 filmet forgatott, harcművészettel is foglalkozik) buzgón igyekszik elkapni egy dörzsölt patkányt – s már ott is vagyunk a szinte szaglónan korhű (látvány: Kristine Jurjane, Matis Mäesalu) füstös, trágadombos város szennytől csúszós kockakövein. A rejtélyes gyilkosságok felderítését sok titok és a társadalmi szerepjátás nehezíti, s persze mindenki gyanús. Még az sem igaz, hogy senki, semmi nem az, aminek látszik a Spanheim (Marko Matvere), a német lovagrend helyi komturja, a dominikánusok, a Feketefejűek Testvérisége között feszülő erőviszonyokban. Minden baj okozójáról, a Tallinni Fogolyról sem tudni, egyáltalán személy-e. Ha az igazságszolgáltatás letéteményese korrump, a Poirot-i – nyíltan, mindenki részvételével ismertetett – igazság nem érvényesülhet. Tiszta sor, az okos polgár, Melchior nem küzd a földi hatalommal. „Az ember csak felhúzhatja az íjat. Hogy a nyíl eltalálja-e a célpontot, az a Feljebbvaló kezében van” – a patikus vallotta igazság szavak nélkül egészül ki folytatásával: nem Isten ellen való segíteni annak a kéznek. A középkor világszemléletének megfelelően az állat-mellékszereplők (birkák, patkányfogó kigyó, okos patkány) csakúgy részei





az igazságszolgáltatásnak, mint a logikus gondolkodás. A trilógia rangját, az észet filmek szakmaszeretétét mi sem jelzi jobban, mint hogy a *Keresztszélben* (2014) világhírű rendezője, Martti Helde rendezőasszisztensként vett részt a produkcióban.

Az *ifjú elvtársat* (Moonika Siimets, 2018) azért tűzték ismét műsorra, mert az alapjául szolgáló regény szerzőjének, Leelo Tungalnak két új kötete jelent meg hazánkban. A közönség találkozhatott mind az írónővel, mind fordítójával, Jávorszky Bélával. A hatéves Leelo iskolaigazgató édesanyját 1950-ben elhurcolták, s 25 évre ítélték. A kislány úgy akarja visszavarázsolni az anyukáját, hogy megpróbál jó lenni, mert erre kérte az asszony. A szovjet rendszer az erőszaktól a vonzó látványosságokig mindent megtesz, hogy maga mellé állítsa Leelót és édesapját. A film a bemutató idején nagy sikert aratott, s hazájában elnyerte a legjobb film, legjobb rendező és legjobb filmzene díját is.

2022 legjobb játékfilmje finn-svéd koprodukció, a *Sivatag* (Kadri Kõusaar, 2021) lett. A Sinai-félszigeten, egy sziklába vájt barlangban tartják fogva magas váltságdíj reményében palesztin elrablói az emberi jogokért küzdő svéd fotós újságírót, Ingridet (Frida Westerdaahl). Helyzete kilátástalan: hazája nem tárgyal terroristákkal, hűgával rossz a kapcsolata, exére nem számíthat. Szökni reménytelen, így csak egy ór, Ali

Priit Pääsuke:

Az éjszaka gyermekei

(Jaune Kimmel és Grete Konksi)

(Ali Suliman) felügyeli a foglyot. A két magára hagyott ember szóba elegendik. A muzulmán és a nyugati élet-szemlélet szinte valamennyi különbözőségét felsorakoztatják egymás ellen a gyermekvállalástól a ruhaviseleten át a terrorista eszközökig. Miközben önmaguk ellenére egyre inkább megértik a másik álláspontját, a szimpátiából szerelem születik. A terroristák vezetője, Moussa (Firas Taybeh), aki habozás nélkül lotte le árulóvá lett bajtársát, sorsdöntő cselekvésre szánja el magát. A film természeti szépségre és színészi játékra érzékeny képi világának ábrázolásáért a legjobb operatőr díját Sten-Johan Lill kapta.

Az *éjszaka gyermekei* (Priit Pääsuke, 2021) egyetlen szép nyári éjszaka leforgása alatt vezet be a tallinni buliéletbe, s három lány felnövésének titkaiba. A gyerekeiket odafigyeléssel, féltőn nevelő szülők (Laine Mägi, Peeter Oja) görbe estét terveznek, s a serdülőkor lázadásában éző Janét (Alice Siil) nővérére, az egyetemre készülő, emi-nens Liisre (Grete Konksi) bízják. Liis és „rosszabbik éneje”, a barátnője, Pamela (Jaune Kimmel) jogosítvány nélkül autózgatva kutatják végig a várost a fiúik után. Karin (Piret Krumm), a legidősebb nővér már elköltözött, s frusztrált beosztottként csetlik-botlik magas sarkain yuppie főnöke bűvöletében. A három lány és csatolt részeik ámokfutásának a hajnal vet véget. Minden jó, ha jó a

vége: a józan reggelre mindannyian hazajutnak a családi fészekbe. A viszonyok érzékeltetéséül annyit, hogy a harcedzett apa szeme se rebben, amikor egy gyönyörű lovat (!) lát a kerítéshez kötve. A miérteket kutató anya kérdéseire legyint: fő, hogy mindenki jól van. Furcsállhatjuk, hogy Ewert Kivi és Mart Raun elnyerték a legjobb forgatókönyv díját, mert a történet nem több franciás komédielemek újrahasznosításánál. Ám a szereplők annyi báj, észtes helyzetkomikumot, igazi egymásra figyelmet csempésztek a sztoriba, hogy a legszörösebb szívű kritikust is leveszik a lábáról, s élénken helyesel, hogy a legkisebb lányt játszó Alice Siil a legjobb színésznő, Peeter Oja (az apa) a legjobb színész díját kapta idén.

Az animációs blokk öt rövid alkotását a műfaji és technikai sokszínűség jegyében válogatták. A fotóanimált *Európában eltemetve* (Hardi Volmer, Urmas Jõemees, 2021) síremlékeket vág szemfájdító sebességgel zenére. Priit Tender a *Kutya egy lakás* (2022) Animatékafődíjas abszurd civilizációkritikája egy jobb napokat látott balett-táncos magányos rutinja kutyaként viselkedő, követelőző házának rabságában. A megható, szomorúan vicces *Sierra* (Sander Joon, 2022) nagy nemzetközi karriert futott be (*Animateka*, fődíj, Oscar-jelölt). A háromtagú család élete az apa autóverseny-mániája körül forog, s a kisfiú nagy igyekezetében kerékké változik, amikor egy raliversenyen vesztesre állnak. A filmet Joon apjához való viszonya ihlette. Piret Sigus és Silja Saarepuu a *Tarlórépa* (2022) népművészeti motívumokat használó, míves rajz-, tárgyanimációja a répa-mese „háttértörténete”. Azért van szükség annyi emberre a répa kihúzásához, mert mindazok, akik körülötte élnek, ragaszkodnak hozzá vakondtól gilisztáig. A *Kód* (2021) az animáció doyenje, Rao Heidmets gondolat-, és egyes animációs kísérlete az öröklődés, a genetikai módosulások, az élet értelme dekódolására.

Idén nem láthattunk doku-, vagy kisjátékfilmet, s reményeink szerint tovább nézhetjük a *Melchior*-sorozatot, vagy Ove Musting *Kalevjét*, hogy csak néhányat említsünk. Joggal várjuk hát kíváncsian a jövő évi észet filmeket. •

A FILMRESTAURÁLÁS KIHÍVÁSAI

Néma jéghegyek

BARKÓCZI JANKA

A FILMEK FELÚJÍTÁSA SOK MINDENBEN TÉR EL A MŰTÁRGYAK RESTAURÁLÁSÁTÓL, FILMARCHIVÁLÁSBAN PÉLDÁUL EGÉSZEN MÁS AZ EREDETI ÉS A MÁSOLAT SZEREPE.

A nagy földrajzi felfedezések történetének egyik legdrámaibb fejezete Scott kapitány és Roald Amundsen versenyfutása a Déli-sark felfedezéséért. A brit csapat ugyan elérte a pólust, de csak másodikként, visszafelé pedig a fagy áldozataivá váltak. Vereségük és tragédiájuk örökérvényű emberi történet, amely éppoly legendássá vált, mint a norvégok ragyogó sikere. Az események leghíresebb emléke Scott kapitány utolsó leheletéig vezetett naplója, ami azóta nemzedékek egész sorának olvasmánya lett, azonban csak kevesen tudják, hogy az expedícióról mozgóképes felvételek is készültek. Herbert Ponting, a küldetés hivatalos fotósa és filmese – amíg erre fizikai lehetősége volt, vagyis az utolsó előtti szakaszig – elképesztő alaposan dokumentálta az utazást, a lenyűgöző jégvilágtól a tudományos kutatás módszerein át a pingvinekkel játszó felderítőig. Ponting szerencsésen hazatért a felvételekkel és különböző formában mutatta be azokat, majd 1924-ben összevágott egy egész estés dokumentumfilmet, amit az utólag hozzáadott vibráló színekkel egészen különlegessé tett. A *The Great White Silence* fennmaradt a BFI gyűjteményében, és 2011-ben, az expedíció századik évfordulóján érkezett az idő, hogy bemutassák a felújított változatát. A restaurálás sok kihívást tartogatott, hiszen a dokumentumfilm a forgatáshoz képest évekkel később nyerte el végső formáját és egymástól erősen eltérő kópiák éltek túl különböző országok archívumaiban. Megvolt például az eredeti kameranegatív néhány erősen roncsolódott darabja, a legteljesebbnek viszont egy fekete-fehér pozitív nitrofilm számított. Tartalom szempontjából ez állhatott legközelebb az eredeti verzióhoz, ám a színek egy holland kópián maradtak

meg a legszebben. A feladat tehát nem egyszerűen csak a technikai javítás, hanem egyfajta rekonstrukció is volt, vagyis el kellett jutni az eredetihez legközelebb álló, autentikus változatig.

Mint minden filmrestaurálás, ez is a projekt tervezésével és elmélyült kutatással kezdődött. Ahhoz, hogy a lehitelesebb verzió álljon elő, először fel kellett tární az anyag készítésének körülményeit, vagyis, hogy ki, mikor és kinek a megbízásából forgatta a filmet, és mi lett a felvételek sorsa a tragédiába fulladt vállalkozás után. Meg kellett találni a nemzetközi archívumokban lapuló tekerceket (lehetőleg mindet), összevetni őket, tartalmi és minőségi értékelést készíteni, felrajzolni az egymás után következő kópiagenerációk családfáját, majd kikövetkeztetni az egyes jelenelek legvalószínűbb helyes sorrendjét. A digitalizálást és a rekonstrukciót követően kezdődhetett a tulajdonképpeni restaurálás a legkorszerűbb fotokémiai és digitális megoldások segítségével. A képanyag felújítása azonban még nem jelentette a munka végét, hiszen egy némafilm esetében a kísérőzene is az élmény fontos része. Mivel nem maradt meg az eredeti kotta, vagy talán nem is volt ilyen, a BFI csapata itt nagyobb szabadságot engedett meg magának, és felkérték Simon Fisher Turner zeneszerzőt, Derek Jarman állandó munkatársát, hogy álmodjon meg egy filmhez illő, különleges hangzást. Az Elysian Quartet, Sarah Scutt, David Coulter és Alexander L'Estrange előadásában megszólaló pszichedelikus zene egészen új dimenziót ad a mozgóképnek, amibe még az is belefért, hogy a kihajózás képei alatt Scott eredeti hajóharangjának kísérteties és baljósos hangját halljuk. A *The Great White Silence* felújított verziója az utó-

bi évtized egyik legsikeresebb projektje, ami a kortárs nézőket is magával ragadja és visszaadja a száz évvel korábbi események félelmetes és fenséges hangulatát. Egyúttal azonban olyan példaként is tekinthetünk rá, amely jól mutatja azokat a dilemmákat, amelyek bármely filmrestaurálás esetében felmerülhetnek, és amelyek ennek a területnek a szépségét és nehézségeit mutatják. Hiszen a rekonstrukció a legjobb szándék és a legprofibb háttér mellett is csak közelíthet az eredetihez, Simon Fisher Turner zenéje a mai füleknek szól, a hajóharang pedig hiába az eredeti, valójában soha nem hallatszott a némafilmen.

AZ EREDETISÉG PROBLÉMÁJA

A felújított filmek általában akkor érnek el szélesebb közönséget, ha kortárs technológiai környezetben, megfelelő formátumban válnak hozzáférhetővé. A saját mozival rendelkező filmarchívumok egyfajta „múzeumi feladatot” látnak el, amikor celluloidról tartanak vetítéseket, azonban nagy tömegekhez ma már elsősorban a DCP, a streaming és a digitális fájlok jutnak el. Az analóg vetítések lényege – ahogy Mark-Paul Meyer a digitális átalakulásról szóló tanulmányában megállapítja –, általában nem is az alkotás legtökéletesebb formájának bemutatása, sokkal inkább az, hogy a vetítés révén megismertesse a nézőket a klasszikus moziélménnyel, így életben tartsa azt. A filmrestaurálás gyakorlata azonban egészen más úton halad: a kiindulópont leggyakrabban még mindig az analóg kópia, de a filmszalag fizikai javítása (roncsolt perforációk, szakadások ragasztása, tisztítás), majd szkennelés után, szoftverek segítségével, digitálisan zajlik a munka. Itt mutatkozik meg a legjobban, hogy miben tér el a filmek restaurálása a műtárgyak restaurálásától. Míg a műtárgyak esetében az eredeti, egyedi alkotást újíttják fel, a filmeknél az eredeti másolatát, amely ráadásul attól egészen eltérő fizikai jellemzőkkel bír. A kincset érő, de sérülékeny eredeti szalag a raktár mélyén marad, és talán soha senki nem látja többé, hacsak nem a dobozában, filmtekerces-tárgyként kiállítva. Hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, sok esetben az is megtörténik, hogy a már felújított filmet szintén visszairják filmszalagra, hiszen az analóg hordozó eddig kiállta az idők próbáját, a digitális pedig csak néhány évtizede van velünk, tehát a jövője és fejlődésének iránya meglehetősen bizonytalan.



De vajon honnan tudjuk, hogyan nézett ki az eredeti alkotás és mi számít egyáltalán eredetinek? Milyen hivatkozási pontok vannak a restaurálás során a régi mozivetítés csalóka emlékének kívül? Milyen volt a film színe és hogyan szólt a hangja? Meddig számít a filmfelújítás autentikusnak? A szkennelés és a felújított film premierje között szinte végtelen manipulációs lehetőség adódik, a restaurátoroknak tehát számos technikai és etikai döntést kell meghozni a munkájuk során. A filmrestaurálás tudománya az utóbbi időben dinamikus fejlődik. A fizika és kémia belopta magát a filmarchívumok mindennapjaiba, és a laborálás története éppolyan fontos része az itt halmozódó tudásnak, mint annak megértése, hogy mely korszakot milyen filmstílusok és milyen esztétikai törekvések jellemezték. Szerencsére az akadémiai oldal egyre nagyobb figyelmet szentel a területnek, a jó megoldásokból publikációk születnek, egy-egy kérdéssről konferenciákon vitáznak, bizonyos témákban referenciát kínáló, nemzetközi adatbankok épülnek. Erre az egyik legjobb példa az online és szabadon elérhető *Timeline of Historical Film Colors* projekt, amelyet Barbara Flueckiger, a Zürichi Egyetem professzora indított 2012-ben. A színezett és színesfilm történetét feltérképező, mintákkal kiegészített, bámulatosan gazdag adatbázis számos filmarchívum közreműködésével fejlődik és mára az első-

„Csak közelíthet az eredetihez”

(Herbert Ponting: *The Great White Silence*)

számú hivatkozási ponttá vált, ha színes filmek felújításáról van szó. Ideális esetben maguk az egykori alkotók – elsősorban az operatőrök és a rendezők – is részt vesznek a restaurálás folyamatában, azonban, ha erre nincs lehetőség, akkor a restaurátorok a saját érzékük és a szakma általános irányelvei szerint dolgoznak.

ELVEK ÉS IRÁNYOK

A Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége rendszeresen foglalkozik a témával és ajánlásokat tesz a követendő irányelvekről a tagok számára. Ezek elsősorban a honlapon elérhető Etikai Kódexben és az időről időre megjelenő publikációkban olvashatók. Az Etikai Kódex szerint a restaurálás célja a hiányos anyagok teljesebbé tétele és az, hogy eltávolítsa az idő és az elhasználódás nyomait. A restaurátor semmilyen körülmények között nem törekedhet arra, hogy megváltoztassa vagy eltorzítsa az anyag eredeti jellemzőit, vagy az alkotók szándékát. A filmrestaurálás zászlóvivője a bolognai filmlaboratórium és -archívum, ahol az 1990-es években a problémák három típusát határozták meg: a *sérülést* (damage), a *hibát* (error) és a *hiányosságot* (defect). A *sérülés* az anyag biológiai, kémiai és mechanikai károsodása, amely a használat, a rossz tárolási körülmények és a természetes bomlás során keletkezik. A *hibák* olyan elváltozások, melyek a tartalom másolása során jönnek létre,

míg a *hiányosságok* a korabeli technika korlátaiból, vagy helytelen használatából erednek, és kultúrtörténeti jelentőségük van. A tökéletlenség ebben az esetben a műalkotás jellemzője, amely az esztétikát is meghatározza. A sérüléseket és a hibákat a filmfelújítás során ezért általában kijavítják, míg a hiányosságokat érdemes megőrizni. A 2021-ben megjelent *Digitális Nyilatkozat* részletesen kitér azokra a szempontokra, amiket a digitális restauráláskor figyelembe kell venni, és meghatározza a „vörös vonalat” jelentő megoldásokat, melyeket mindenképp kerülni kell. Ilyen például a képek digitális eszközökkel történő utólagos színezése, teljesen új képkockák létrehozása, a hiányzó képrészletek megrajzolása, a mesterséges élesítés vagy lágyítás, illetve a túlságosan steril, szemcséktől mentes látvány, vagy épp ellenkezőleg, a „celluloid hatás” kedvéért mesterségesen hozzáadott szemcsék alkalmazása. Az elvek betartása persze nem mindig egyszerű, hiszen az esetek száma végtelen, a szilánkokban fennmaradt filmekről, a különleges technikával készült alkotásokon át az olyan extrém kísérleti mozgóképekig, amelyek kapcsán már azt is nehéz megmondani, hogy mi a hiba és mi jelenik meg az alkotó eredeti szándéka szerint. A filmrestaurátoré tehát kreatív és felelős hivatás, és kicsit maga is olyan, mint az antarktisi expedíció: lenyűgözően szép, és minél mélyebbre hatolunk benne, annál több kihívást tartogat. •

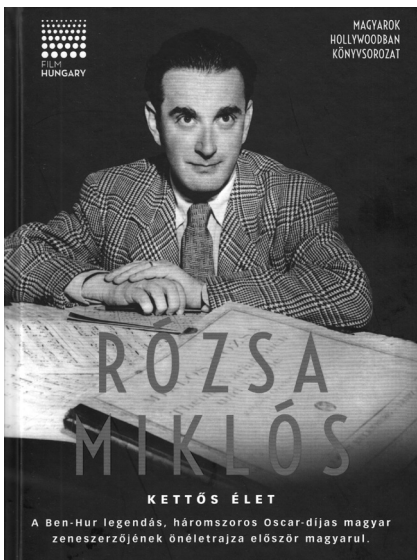
KÉT KÖNYV RÓZSA MIKLÓSRÓL

Zseni a futószalagnál

SCHUBERT GUSZTÁV

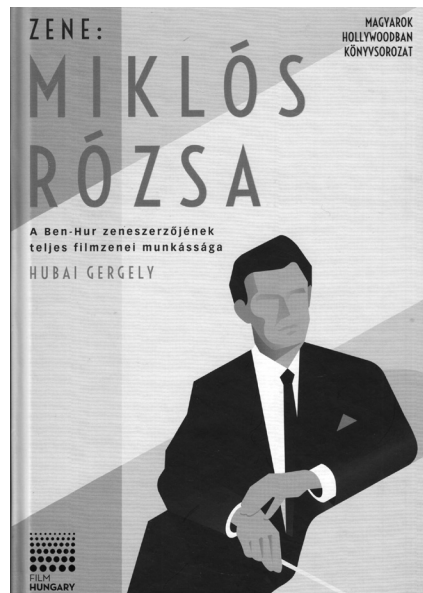
RÓZSA MIKLÓS ÉLETE ÉS ZENÉJE KÉT SÚLYOS KÖTETET IS MEGÉRDEMEL.

Az energiamegmaradás törvénye a művészetben is érvényesül. A tehetség nem vész el, csak átalakul. Nem mindig persze, hogy mívé. A háromszoros Oscar-díjas Rózsa Miklós esetében szerencsés volt az átváltozás. Muzikalitása és a zene iránti szenvedélyes vonzalma ugyan már kisgyermekkorában megmutatkozott, művelt és szeretetteljes szülei (anyja Zeneakadémiát végzett) ugyan nem gátolták a zenélésben, de 15 éves koráig komolyabb zenei képzésben nem részesült. Jómódú földbirtokos apja hasznosabb szakmát szánt neki, a reálgymnázium után a lipcsei egyetem kémiai kurzusára íratta be. A Tamás-templom karnagyának városában azonban az ifjú vegyész hogyan is tudott volna ellenállni a zene és csábításának. A lipcsei konzervatóriumi oktatás konzervatív volt, de rendkívül alapos, Hermann Grabner professzor kurzusa és a fuga művészetének tökéletes elsajátítása nélkül Rózsa aligha lehetett volna a hollywoodi filmzenét professzionális szintre fejlesztő zeneszerző.



A posztimpreszionista francia muzika erősebben vonzotta, mint Bach zenei öröksége, a konzervatórium elvégzése után Párizsba települt át. Ott ébredt rá, hogy komolyzenészként lehetetlen megélni, kell valami biztos foglalkozást találnia, ami mellett szenvedélyének, a zeneszerzésnek hódolhat. Elkezdődött „kettős élete”: a pénzkeresés (filmzene) és az igazi nagy szenvedély (klasszikus zeneszerzés) közti párharc. Először a Pathé néma híradóihoz szerzett kísérőzenét, főleg fanfárokot (álnéven, mert ez lebecsült munka volt), majd szerencsés véletlenek folytán Alexander Korda londoni filmstúdiójába került. Rózsa ugyan Korda híres mottója – „nem elég magyarnak lenni, tehetségesnek is kell lenni” – mindkét kritériumának megfelelt, de Párizsban megismert filmrendező barátja, Jacques Feyder kezessége nélkül aligha juthatott volna munkaalkalomhoz. A próbát kiállta, következő filmjét már Korda Zoltánnal forgathatta (*Négy toll*); *A bagdadi tolvaj*, majd *A dzsungel könyve* pedig világsiker lett (a Kipling-adaptáció filmzenéje volt az első, amely önálló albumon jelenhetett meg.)

Rózsa az ostromlott Angliából Kordáékkal együtt – áttelepült Amerikába. Hollywoodban a hangosfilmek zenei aláfestését akkoriban többnyire klasszikus zenék átdolgozásával oldották meg, ha volt is nívósabb filmzene, az többnyire manufaktúra-rendszerben készült, a score-t 4-5 zeneszerző rakta össze. A filmzenét Rózsa Miklós emelte szerzői rangra Hollywoodban. A *kettős élet* memoárjában tulajdonképpen ennek a szívós küzdelemnek a történetét meséli el. Rózsa szabadúszóként aligha vívhatta volna ki filmzeneszerzői szuverenitását az 1948-ban MGM-mel kötött állandó szerződése nélkül. Amit a nagy stúdió nem találomra ajánlott fel neki, addigra már két Oscar-szobor bizonyította „Miklos Rozsa” különleges film-



zeneszerzői tehetségét. (*Gyilkosok*, 1946; *Kettős élet*, 1947). Az MGM színeiben tíz évnyi kemény munka után megérkezett a harmadik Oscar is, a *Ben Hur*ért. Azt hihetnénk, hogy Rózsának már az első Oscar megadta a teljes alkotói szabadságot, de egyáltalán nem így volt, mert a régi gyártási mechanizmus szívósan tartotta magát. A *Kettős élet* bőséges példatára a producerek vagy a „zenekari árkokból szabadult”, minden eredeti tehetségre irigy zenei vezetők bornírságának. A rendezők sem tartották sokra a filmzenét, Hitchcock még az *Elbűvölve* Oscar-díja után sem gratulált Rózsának; Alex Korda, Billy Wilder, a zenében is jártas Fritz Lang és Alain Resnais az üdítő kivételek közé tartoztak.

A *Zene: Miklós Rózsa* izgalmas ráadás-kötet a memoárhoz, mely Rózsa korszakolását követve minden egyes filmzenéjének keletkezéstörténetét elénk tárja, a gyengébb filmeket is. Okkal, mert a több mint száz tételben bőven találunk jelentéktelen filmeket, de B-kategóriás filmzenét szinte sosem. Rózsa gyakran még a szerényebb filmek esetében is zenetörténeti kutatásokba kezdett, mindig a kor szelleméhez hű zenét kereste. Az angol történelmi kalandfilmjeiben a középkori vagy Erzsébet-kori zenét tanulmányozta, a *Quo vadis* és a *Ben Hur* zenéjéhez pedig az ókori Róma nagyon kevésbé ismert muzsikáját (és hangszereit) igyekezett rekonstruálni. A *Magyarok Hollywoodban könyvsorozat* szerkesztői, Kollarik Tamás és Takó Sándor, nemcsak újabb fehéret tüntettek el, egy izgalmas életmű és egy szerethető személyiség emlékeivel gazdagították a filmtörténetet.

FILM HUNGARY, 2022.

DAISY JONES & THE SIX

Hatról az ötre

DÉRI ZSOLT

FIKTÍV HETVENES ÉVEKBELI SZTÁRZENEKAR IGAZI ZENÉVEL.

A brit blues-rock és a kaliforniai pop elemeit perfekcionista módon egyesítő Fleetwood Mac együttes 1977-es *Rumours* nagylemeze a világ egyik legnagyobb példányszámban forgó albuma lett, a briliáns dalok mellett a bennük tükröződő belső feszültségeknek és drámáknak is köszönhetően: az alkohollal, drogokkal és egóharcokkal terhelt zenebiznisz reflektorfényében a hippidíva Stevie Nicks és a gitáros-énekes Lindsey Buckingham szakítottak egymással, a billentyűs-énekeső Christine McVie és a basszista John McVie házassága is épp véget ért, sőt az alapító dobos Mick Fleetwood is akkoriban vált el (aztán Nicksszel kezdett viszonyt). „Az a lemez egyben egy *szappanopera* is!” – mondja az amerikai *bestseller*-író Taylor Jenkins Reid, akinek most tényleges tévésorozattá adaptált *Daisy Jones & The Six* című 2019-es sikerkönyvében (magyarul: Könyvmolyképző, 2021) a címszereplő fiktív hetvenes évekbeli sztárzenekarhoz a Fleetwood Mac, főleg a Buckingham/Nicks frontpáros érzelmi és kreatív dinamikája adta a mintát.

„Énekesnőként is fényesen bizonyít”
(Riley Keough és Sam Claflin)



A történet szerint a dalszerző-énekes Billy Dunne vezette The Six nevű pittsburghi rockegyüttes az öntörvényű Los Angeles-i dalszerző-énekesnő Daisy Jones csatlakozásával válik listavezető szupersztár-produkcióvá (közben a frontember szólógitáros öccse és a billentyűslány közt is vibrál a szexuális tér-erő), ám a már közösen készített *Aurora* című csúcslemezük hisztérikus sikerű 1977-es turnéján váratlanul feloszlának, és a hajdani tagok – meg a közvetlen környezetükbe tartozó zeneipari figurák – csak húsz évvel később, egy készülő dokumentumfilm riportalányaiként beszélnek először a színpalak mögötti történetéről. Az *oral history* formátumú eredeti regényben a 2010-es évek folyamán (tehát a feloszlás után csaknem négy évtizeddel) zajlik az interjúsorozat, de a mozgóképes adaptációban ábrázolt zenekartörténet és az azt központozó egyéni videóinterjú-részletek közti ug-rálás nyilván jobban mutat a nyugdíjkorhatár alatt maradván, ha ugyanaz a színész a zenészkarakterének a huszoneves és negyvenes verzióját játssza – akárcsak az előképnek tekinthető 1983-as *Eddie And The Cruisers* filmben, ahol a rejtélyes körülmények közt szét-eső címbeli *rock'n'roll* zenekar titkait két évtizeddel később egy tévés riporternő kutatja. További előkép a *Majdnem híres* mozifilm meg a nagyrészt szintén 1973-ban játszódó Martin Scorsese-féle *Bakelit* tévéséria – azokhoz hasonlóan a *Daisy Jones & The Six* is kiváló a korszakábrázolásban és a fiktív előadókknak készített retrós dalokban.

A sorozat zenefelölőse, Blake Mills gitáros-producer olyan társszerzőket kért fel, mint

Phoebe Bridgers, a Mumford & Sons és Dirty Projectors együttesek frontemberei, továbbá a veterán Jackson Browne – a fiktív *Aurora* albumot ténylegesen megírták, felvették a legendás Sound City stúdióban és a tévépremierhez igazítva kiadták igazi nagylemezként. A zenekart játszó fiatal színészek több havi kiképzéssel hitelesen begyakorolták a repertoárt, a férfi főszereplő Sam Claflin nemcsak énekelni, de gitározni is megtanult. Daisy Jonest a nemrég elhunyt Lisa Marie Presley lánya, vagyis Elvis Presley unokája, Riley Keough alakítja, aki színészi pályáját épp egy hetvenes évekbeli zenekar-*biopic*-ben kezdte (*The Runaways – A rocker csajok*, 2010), legutóbb pedig Cannes-ban nyert Arany Kamera-díjat forgatókönyvíró-rendezői debütálásával (*War Pony*), de felmenőivel ellentétben eddig nem tört könnyűzenei babérokra – most viszont énekesnőként is fényesen bizonyít. A címszereplő legjobb barátja, a fekete diszkódíva Simone karaktere a tévéadaptáció legnagyobb nyerteseként külön történeteszálát kap leszbikus románcsal (őt a jamaicai *reggae* élő legendájának, Jimmy Cliffnek a brazil születésű lánya, Nabiyah Be játssza), a billentyűs-szaxofonista Karen a Fleetwood Mac-analógiához igazítva brit nemzetiségű lett a sorozatban (a modell-énekesnő Suki Waterhouse alakításában), Billy neje, Camila (a szintén modellként feltűnt argentin származású Camila Morrone) pedig fotós feladatkörben látható a zenekar mellett – a névválasztási jelenet az ő jelenlétével próbálja legitimálni, hogy a regényben még értelemszerűen haggató The Sixet karakterspórolt kvintettként kell elfogadnunk az adaptációban. Hogy a Fleetwood Mac-tagok mit gondolnak a tévészeriáról, nem tudni, de a saját valós drámasorozatuk továbbra is tart: a legutóbbi világtorné előtt Stevie Nicks és Lindsey Buckingham viszonya úgy elmérgesedett, hogy az utóbbi távozni kényszerült a zenekarból, pereskedett is a többiekkel, majd szívrohambot kapott, de túlélte, Christine McVie viszont tavaly év végén elhunyt.

DAISY JONES & THE SIX – amerikai, 2023. Készítők: Scott Neustadter és Michael H. Weber. Szereplők: Riley Keough (Daisy), Sam Claflin (Billy), Camila Morrone (Camila), Will Harrison (Graham). Gyártó: Amazon Prime Video. 10 x 50 perc.

ARI ASTER: AMITŐL FÉLÜNK

Öntudatfilm

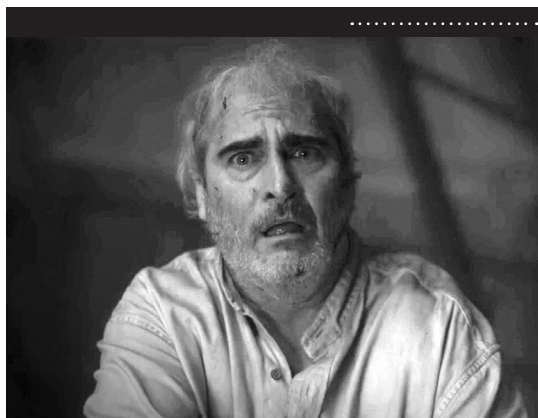
VARRÓ ATTILA

ARI ASTER SIKERES HORRORFILMJEI UTÁN ELKÉSZÍTETTE SAJÁT 3 ÉS ½-JÉT.

Az alkotó képzeletük végtelen gazdagságú, enigmatikus újrjében tett odüsszeiák az európai avantgarde óta népszerűek a filmművészek körében (*Költő vére*, *Andalúziai kutya*), sőt a hollywoodi szerzőknél is tért hódítottak legkésőbb a 60-as évek nyitányán, akár szemérmesen irodalmi adaptációnak álcázva (Welles: *A per-étől a Veszett a világon át a Beépített hibáig*), akár népszerű műfaji narratívákba öltöztetve (Frankenheimer *Másolatok*-jától a *Lidérces órákon át a Kalifornia rémálomig*). Ám a maguk kendőzetlen önreflexiójában jóval ritkábban fordulnak elő az amerikai fősodorban, ahol legfeljebb néhány Fellini-féle álomjelenet kaphatott helyet az önvallomásokban (*Csilagporos emlékek*, *Alex Csodaországban*, *Mindhalálíg zene*) – a hamisítatlanul introspektív szerzői tudatfilmek inkább mostanában jönnek divatba, többek között közvetlen reflektálva magára a filmkészítésre, legyen szó Cronenberg metaforikus szerzői sci-fijéről (*A jövő bűnei*), Iñárritu újságíró-dokumentumfilm alternatív verziójáról

(*Bardo*) vagy Aronofsky művészi teremtésről szóló allegóriájáról (*anyám!*). Ezzel

„Az immerzió ellenében dolgozik” (Joaquin Phoenix)



egyidőben a jobbára művészfilm-drámák közegeiben életképes műfaj ismét rátalált a horrorfilmre, pontosabban jó fél évszázad után a horrorfilm nézőtáborra újfent fogékonyra vált a modernizmus szubjektív dekonstrukcióira, így aztán a 2010-es évek *art horror*-mozgalma egymás után termelhette ki az ifjú *auteröket*, akik sikeres rémfilmdebütjük (*Valami követ*, *A boszorkány*, *Tűnj el!*) után lelkesen fordultak a hamisítatlan tudatfilmek felé, történeteiket tébollyal, álmokkal és víziókkal zsúfolt labirintus-narratívákba illesztve.

Az *art horror* egyik lángos csillagát jelentő Ari Aster két nagysikerű opusz után döntött úgy, hogy – kortársaira rálicitálva – saját tudatfilmjét teljesen megfosztja a közönségbarát sokkeffektektől és nyers borzalmaktól, feltárva a mögöttük rejtőző személyes világot – ezáltal máris a Charlie Kaufman-féle szerzői önreflexiók szintjére lépve. Címét meghazudtolva az *Amitől félünk*-et nem a rettegés hajtja, legalábbis nem a közönségé – inkább a rendezői alteregót jelentő 40-es főhős, Beau félelmeiből készít takaros katalógust, aki párnapos kanosszája során eljut halálos balesetet szenvedett zsarnoki édesanyja temetésére, hogy a szülői ház sötét padlásterében szembesüljön paranoid személyisége kiindulópontját jelentő gyermekkori traumájával. Aster nem csak a korábbi két filmjében megjelenő horror-erőszakot és -hatásmechanizmust cseréli le a szorongások szatirikus ábrázolására, de a komótos, fojtogató paranoiát is felcseréli egyfajta groteszk, karneváli tobzódásra, amelyben épp úgy helyet kap Wes Anderson babaház-világa,

Kaufmant idéző matrjoska-narratíva vagy egy morcos óriáspénisz valahonnan Woody Allen korai életművéből. Miközben az expozíciótól kezdve világos, hogy egy zavarodott psziché rémképzeteiben járunk, ahol minden kéregető hajléktalan potenciális életveszélyt jelent és egy kertvárosi kamaszlány gyűlölete is görög sorstragédiákba illő, Aster ezúttal nem a horrorfilm univerzális motívumaival teremt közönsége számára is átélhető élményt saját lidércnyomásaiból – épp ellenkezőleg, mintha gúnyt űzne belőlük, ezzel az ironikus távolságtartással inkább elidegenítve őket nézőitől (akiknél a markáns tudatfilm keret eleve az immerzió ellenében dolgozik).

Ugyanakkor – a kimerítő háromórás játékidőt némiképp igazolandó – ez a kaotikus ördögűzés valójában egészen sajátos formáját kínálja az alkotói önreflexiónak: az eddigi életmű pedáns áttekintését és újraértelmezését, amely a gyermekkori trauma flashback-je tagol filmekre. A nagyvárósi nyitány Aster korai rövidfilmje, a *Beau* (2011) önremake-jével megidézi a magánfóbiákat feldolgozó kisfilmes pályakezdetet, hogy aztán a kertvárosi fejezet behelyezze hőst az *Örökség* toxikus családi közegebe, majd az erdei szekta részében továbblépjen a *Fehér éjszák* traumafeldolgozó közösségi rituálisba, végül a zárlatban elérjük magához a *tényleges* filmhez, amelyben az anyai átokkal való leszámolás története egyfajta leszámolást jelent az eddigi rémfilmes pályával is. Az *Amitől félünk* afféle harmadik randi egy szerzői univerzummal, amelynek ura immár érettnak látja az időt rá, hogy vonzó műfaji körítés nélkül, kegyetlen őszinteséggel tálalja fel művészi személyiségét: nézője válogatja, ki fogadja örömmel ezt a – talán kissé elkapkodott – feltárulkozást, mindenesetre az kétségtelen: Aster következetesen járja a maga művészi útját Hollywood tömegfilmes világában, és alkotói öntudat terén máris felér a Fellini-kaliberű filmművészekkel – még ha csak egy 3 és 1/2-re is futotta mindebből.

AMITŐL FÉLÜNK (Beau is Afraid) – amerikai, 2023. Rendezte és írta: **Ari Aster**. Kép: **Pawel Pogorzelski**. Zene: **Bobby Krlic**. Szereplők: **Joaquin Phoenix** (Beau), **Patti LuPone** (Mona), **Parker Posey** (Elaine). Gyártó: **A24**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** *Feliratos*. 179 perc.

ALBERT SERRA: PACIFCTION

A Paradicsom fantomja

KRÁNICZ BENCE

A KATALÁN ALBERT SERRA A FELVILÁGOSODÁS RÚT ÖRÖKSÉGÉT KUTATJA, ÉS EGYE- NESEN A VILÁGVÉGE KAPUJÁBA VEZET.

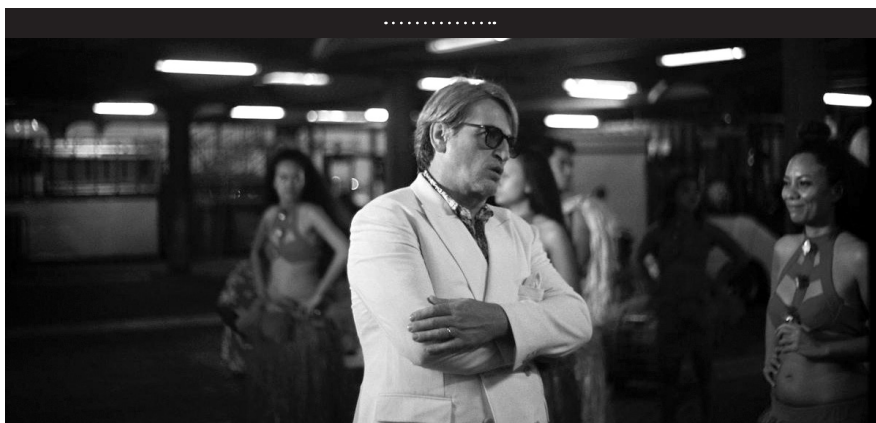
Bölcs döntés, hogy a magyar forgalmazó nem fordította le Albert Serra új filmjének címét, az ugyanis lefordíthatatlan. Utal egyrészt a történet színhelyére, Tahitira, a csendes-óceáni szigetvilág ékkövére, a címbe foglalt „fikció” szónak pedig tágabb jelentését mozgósítja: a csalás, a hamisság, a képmutatás értelmében használja. Harmad-sorban a kifejezés hasonlít a „megbékít” ígére is, ami megint csak többféleképpen értelmezhető, lévén a film szereplőinek bágyadt, motiválatlan zsongását és az egykori francia gyarmat meghódítását, pacifikálását is jelentheti. Mennyi megnyitott kapu, mennyi lehetséges értelmezési irány, és még egy kockát sem láttunk a filmből!

Pedig van mit nézni rajta: csaknem háromórás, és gyönyörű. Egy De Roller nevű diplomatáról szól, a francia állam legmagasabb rangú hivatalnokáról Polinéziában. Sorra futja udvariassági köreit Tahiti különféle üzletvezetői, főméltóságai és transznemű prostituáltjai között, akikkel homályos okokból folytat tárgyalásokat. Felmerül, hogy a helyi előljárók álláspontját kell hozzáhajtítani a nagyha-

talmi érdekekhez, ahogy az is, hogy a kis-királyként viselkedő – hol menedzserre, máskor gazdag turistára vagy sima modorú stricire emlékeztető – De Rollert próbálják megpuccsolni az amerikaiak, a kínaiak, az oroszok vagy a tahitiek, esetleg kenyéradó gazdája, a Francia Köztársaság. De Rollerrel eluralkodik a bizonytalanság és a szorongás. Unásig faggatja a kupleráj egyik alaposan el-ázott vendégét, hogy „jól ismeri-e az Admirálist”, de nem kerül közelebb a rá leselkedő veszély azonosításához. A paradicsomi sziget fantomjaként jön-megy – 75 percbe telik, mire a főhőst alakító Benoît Magimel leveszi sötét szemüvegét, és végre megpillanthatjuk a tekintetét –, feladata a vitás ügyek elkenése és körülbeszélése. Ennélfogva a végzet parancsa, hogy számára is lehetetlenné váljék a megismerés. Szorul a hurok a nyaka körül, de ki tartja a kötelet? A titok a paranoiathriller feszültségét csem-pszé né a *Pacifiction* történetébe, de nem biztos, hogy van bármilyen titok, ahhoz pedig túl sok a szatirikus közjáték és paródiaszerű táncjelenet, hogy működhessen a thriller dramaturgiája.

„Máshogyan titokzatos”

(Benoît Magimel)



Serra nem műfajban fogalmaz, hanem festményszerű, mozgóképes *tableau vivant*-kat rendez, szemképrázató felületeket mutogat. Jellegzetes, hosszan kitartott tájképei ebben a filmjében nem pusztán szépségesek, hanem gyanúsak is, mintha a rózsaszín tahiti naplementéről készült festmény a siófoki bazársoron jönne szembe. Szereplői nem érznek romantikus elfogódottságot, giccsé változtatják a természeti szépséget, és a bolygó egyik legszebb pontján tengetett, arisztokratikus mindennapjaik sem emelik ki őket a nivótlanság mocsarából. De Roller főnökeinek egykor a csendes-óceáni szigetvilágba is sikerült exportálniuk más nagyhatalmakkal vívott háborúikat. Talán Tahiti mint természeti létező áll bosszút régi gyarmatosítóin? Annyi biztos, hogy ebben a hermetikusan elzárt és egyre fullasztóbbá váló dzsungelvilágban Serra módot talál rá, hogy megmutassa, mi lett a felvilágosodás eszméiből és örököseiből. Egy fogadáson De Roller a szigeten vendégeskedő írónőt köszönti, méltatva az intellektusát, libertinus szellemét, fogékonyságát az élvezetekre. Tizennyolcadik századi személyiségnek nevezi, hozzátéve, voltaképpen saját magáról beszél. Ilyen emberekről forgatta történelmi pikareszkjeit az utóbbi tíz évben a katalán rendező, mind rangosabb fesztiválszerepléseket és –díjakat aratva. Kézenfekvő, hogy Serrának a – szigorúan idézőjelben értendő – „felvilágosodás” rútságait kutató történetei összeérnek az új osztályharcot tárgyaló, legfrissebb filmekkel, mint amilyen *A szomorúság háromszöge*. Az epizodikus szerkesztésmód mindkét filmben a forma révén világít rá az események lényegtelenségére, a figurák felszínességére és az érzelmek sivárságára. Régi ötlet ez, Buñuel kései trilógiájának leleménye, de Serra stílusa lassabb, szemlélődőbb, máshogyan titokzatos – és a nagyszerű *Pacifiction* történetét ez az enigmatikus filmnyelv egyenesen a világvége kapujába kormányozza.

PACIFCTION (Pacifction) – francia-spanjol-német, 2022. Rendezte és írta: **Albert Serra**. Kép: **Artur Tort**. Zene: **Marc Verdaguer** és **Joe Robinson**. Szereplők: **Benoît Magimel** (De Roller), **Pahoa Mahagafanau** (Shannah), **Matahi Pambrun** (Matahi), **Alexandre Mello** (Portugál), **Sergi López** (Morton), **Marc Susini** (Admirális). Gyártó: **Idéale Audience Group / Andergraun Films / Tamtam Film**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 165 perc.

CHAD STAHELSKI: JOHN WICK: 4. FELVONÁS

Ahogy azt a kaszkadőr elképzeli

BASKI SÁNDOR

KEANU REEVES SOROZATA ELJUTOTT AZ AKCIÓABSZTRAKCIÓ VÉGPONTJÁRA.

A közel egy évtizede bemutatott első John Wick-filmnek a szikárság volt a szexepilje. A kutyája megölése miatt bosszúhadjáratra induló, visszavonult bérgyilkos története mellőzte a felesleges dramaturgiai sallangokat. Keanu Reeves hallgatólagos karaktere módszeresen és imponáló energiatakarékosan végzett ki minden útjába kerülő gengsztert és henchmant, majd a New York-i orosz maffia fejével is leszámolt. A két folytatás komplett mitológiává bővítette az első részben még csak vázlatosan felskiccelt, sajátos szabályrendszer szerint működő alvilági hálózatot. Wick egyre egzotikusabb helyszínekre, a római katakombáktól a marokkói sivatagig exportálta a globális gyilkostúrját, és nemcsak a játékidő nőtt meg, de a fegyvernemek, az ellenfelek és a hullák száma is.

A 4. felvonásban – amelyet előzetesen a sorozat lezárásának szántak – látványosan nem történik más, csak a „többet, hangosabbat, látványosabbat” franchise-elvének érvényesítése. Wick immár a komplett Felső Körrel, a globális

alvilágot irányító nemzetközi bérgyilkos szervezettel kerül szembe, és mielőtt párbajban mérkőzne meg a hálózat új ügyvivőjével (Bill Skarsgård), melléküldetéseket kell teljesítenie Oszakától New Yorkon és Berlinen át Párizsig. A videójáték-dramaturgia alkalmazása nem újdonság, a szöveges epizódok az első három részben is csak töltelékanyagként szolgáltak a fő attrakciót jelentő akciópornó-szekvenciák közt.

A 4. felvonás mégis szintlépést jelent, Chad Stahelski rendező és alkotótársai oly mértékben stilizálják a sorozat alkotóelemeit, hogy azzal egy új minőséget teremtenek. Már az első rész sem a kisrealista gengszterdrámák nyomvonalán haladt, de a fizika és a biológia törvényeit még sikerült betartani, a folytatások folklórépítésével párhuzamosan azonban Wick is egyre jobban rászolgált a „Baba Yaga” becenévre. Az új epizódban már nem hús-vér ember,

„Grandiózus, l’art pour l’art musicalbetétek” (Keanu Reeves)

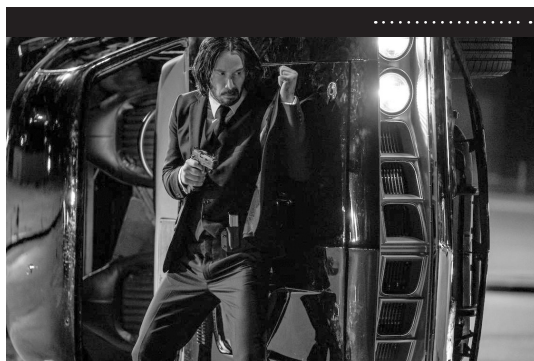
hanem egy mitikus bosszúálló és egy rajzfilmfigura ötvözte, akinek fájnak ugyan a lött és szúrt sebek, és akit lelassít, amikor sokadjára gázolják el, vagy több emeletnyit zuhan, mégis túlél mindent. Az „akcióbalett” kifejezés ezúttal szó szerint értendő, a több tucat kaszkadőr segítségével megvalósított félórás szekvenciák itt valóban úgy funkcionálnak, mint grandiózus, l’art pour l’art musicalbetétek, amelyek közt akad technozenére bemutatott egymásnak feszülés extá-

ziban táncoló testek közt, keringőzés száguldó autókkal a Diadalív alatt, és a Sziszüphosz küzdelmét megidéző mozgásművészeti produkció a Sacré Cœur-bazilikához vezető lépcsőkön.

Az akciójelenetek technikai kivitelezése kifogástalan, a széria hagyományait folytatva Stahelski ezúttal sem a gyors vágásokra, hanem a gondosan begyakorolt „gun fu”-koreográfiákra épít, miközben Donnie Yen szamurájkarddal és nuncsakuval támadó, Zatoichi-ihletésű vak zsoldosának segítségével tovább erősíti a széria távol-keleti kapcsolatait. A neonfényes hotelbelsőkből, inusztrális diszkókban és félhomályos katedrálisokban levezényelt összecsapások azonban a szellemes busterkeatoni gegek ellenére egy idő után repetitívnek válnak. A 170 perces játékidőt az indokolhatnánk csak, ha a film világ- és karakterépítése is olyan izgalmas és átgondolt lenne, mint az akciókoreográfiája. A 4. felvonásban ehhez képes – talán nem függetlenül az első három rész forgatókönyvét jegyző Derek Kolstad távolmaradásától –, már értelmezhető dialógok sincsenek, a szereplők sejtelmesnek szánt, de bántóan ostoba, coelhói kinyilatkoztatásokkal kommunikálnak egymással.

A narratíva leépítése is logikus fejlemény, ha elfogadjuk, hogy a tetralógia legalább annyira tükrözi Stahelski szerzőiségét, mint Keanu Reeves filmes perszónáját. A színész, aki a civil életében az önzetlenségéről ismert, a sorozattal valójában egy újabb nagylelkű gesztust gyakorolt: míg a Mátrix-trilógiában Stahelski volt az ő testdublőre és kaszkadőre, a Wick-univerzumban Reeves az, aki készséges avatárként váltja valóra a rendezői székben is kaszkadőrként gondolkodó Stahelski nedves álmait. Innen nézve a lehető legjobb döntés, hogy Wicket a fináléban végső (?) nyugalmába helyezték, az absztrakció végpontját elérve, a tökéletes kaszkadőrshowreelt megalkotva már nem lenne értelme a folytatásnak.

JOHN WICK: 4. FELVONÁS (John Wick: Chapter Four) – amerikai, 2023. Rendezte: **Chad Stahelski**. Írta: **Shay Hatten** és **Michael Finch**. Kép: **Dan Laustsen**. Zene: **Tyler Bates** és **Joel J. Richard**. Szereplők: **Keanu Reeves** (John Wick), **Bill Skarsgård** (De Gramont), **Donnie Yen** (Caine), **Shamier Anderson** (Senki), **Ian McShane** (Winston). Gyártó: **Summit Entertainment / Thunder Road Films**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 169 perc.



SZÖVÉNYI-LUX BALÁZS: AZ ELSŐ KETTŐ

Érzelmek iskolája

NAVARRAI MÉSZÁROS MÁRTON

SZÖVÉNYI-LUX BALÁZS MIKROBÜDZSÉBŐL FORGATOTT ELSŐ NAGYJÁTÉKFIKCIÓJA EGY KALIFORNIAI LÁNY ÉS EGY BUDAI FIÚ SZERELMÉT MESÉLI EL.

Rége visszanyúló hagyománya van a magyar filmben az amatőr vagy ismeretlen főszereplőknek, ami az illúziótlan valóság érzékeltetését szolgálja. A *kis Valentino Sz. László*jától – a *Saul fia* holokauszt-áldozatán vagy a *Szerdai gyerek* várandós árvalányán, a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* komplexusoktól gyötört fiatal felnőttjén keresztül – egészen a *Zanox – Kockázatok és mellékhatások* hiteles kamaszgyerekeiig számtalan példát találunk az olyan megoldásokra, amikor a nem professzionális filmszínész képes ragyogó kifejezőerővel játszani. Máskor pedig pályakezdő fiatal színészre irányul figyelem, ha friss vért pumpál a magyar film régi vérkeringésébe: a közelmúltból Román Katalin, a *Hat hét*, a vietnámi Nari Nguyen és Koltai-Nagy Balázs az *Az almafa virága*, Rujder Vivien és Bárnai Péter az *Átjáróház* vagy éppen Vilmányi Benett a *Larry* főszerepében tökéletesen illusztrálja ezt a trendet.

A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, majd az Edinburgh-i Egyetemen végzett Szövényi-Lux Balázs debütáló nagyjátékfilmje, *Az első*

kettő a korábbi rövidfilmjeihez hasonlóan érzéki módon és még nem „elhasználott” arccal meséli el a megélt szerelmet, de előzményének leginkább a sikeres nemzetközi fogadtatásban részesült kisjátékfilmje, a 2019-es *Katapult* tekinthető. A sajátos felnövés történet itt már nem gyermekszereplőkre, hanem fiatal felnőttekre összpontosít: Sasha érzékeny, álmodozó kaliforniai lány (a brit színésznő, Hannah Saxby nem csak üdítő egyéniség és különleges szépség, hanem abszolút sajátjának tudhatja a szerepet), a realistább Boldizsár (a Kaposvári Egyetemen végzett, felvidéki származású pályakezdő, Bergendi Banabás) éppen most áll tanárnak a jelen Budapestjén. A 84 perces film első felében még nem, de idővel egyértelműen kiderül: a fiatalok két évvel korábban, az El Caminón találkoztak egymással, fél évig leveleztek, majd a lány felkereste a fiút Budapesten, most viszont már a kényszerű hazautazásra készül.

„A látomásban örök szerelemben élnek” (Bergendi Barnabás és Hannah Saxby)

„Ez egy egyszerű film a búcsúról. Nyolc egyenlőtlen állomásra bontva, címekkel és narrációval. Angol és ma-

gyar nyelven. Feliratot kell majd olvasni. Sokat” – ezzel az inzerttel indul *Az első kettő*, amely (nem túl jól szerkesztett) fejezetekre bontva egyszerre követi nyomon Sasha álmát a teremtés első emberpárjáról és a saját hazautazását megelőző cirka huszonnégy óra történéseit. Szövényi-Lux szerzői megoldásának értelmében az „Első Nő” és az „Első Férfi” tulajdonképpen Sasha és Boldizsár karakterének idealizált mása, akik már képtelenek beérni a távkapcsolattal. A 2021 őszén, szinte végig angol nyelven, egy inkubátoros alkotás költségvetésének megfelelő mikrobüdzséből forgatott munka erre a szép kontrasztra helyezi a hangsúlyt: míg Sasha a jelenben – adminisztratív okokból – nem tud házasságot kötni Boldizsárral, addig a látomásban örök szerelemben élnek, és az eszményi világban nem léteznek nyelvi és kulturális különbségek. A kegyetlen – sokszor tipikus közép-kelet-európai – valóság érzékeltetése mindennél nagyobb erénye a filmnek: az amerikai-magyar párkapcsolata eredendően halálra van ítéelve, de abban biztosak lehetünk, hogy mélyen, más-más szeretetnyelvet beszélve kötődnek egymáshoz. A testi-lelki összefonódásukat érzékeltető jelenetek szépen megkomponáltak, Vass Gergely a testtájukat gyakran kivehetetlennek mutató látásmódja kellően jól működik – akár csak az idegenséghez kötődő olyan kedves gesztusok, mint a *Tavaszi szél...* eléneklése vagy Sasha aranyos becézése (a gyönyörű melléknévből fejlesztve „Gyönyörűnek” hívja a párját). Az alkotói szándék szerint a saját világába burkolt nagymamánál (Drahota Andrea) tett látogatásnak kellene az elégikus film egyik csúcspontjának lennie, de a jelenet sablonos maradt. Habár a filmnek vannak erős pillanatai (tempója, vágásbeli megoldásai és komolyzeneválasztása elsőosztályú) és többnyire reálisak a kérdésfelvételei, az egészestés játékidőt nem tudja folyamatos feszültséggel megtölteni.

AZ ELSŐ KETTŐ – magyar, 2023. Rendezte, írta: Szövényi-Lux Balázs. Kép: Vass Gergely. Vágó: Szövényi-Lux Balázs, Kovács Dávid. Producer: Farkas Ádám, Felszeghy Ádám, Mártonffy Zoltán, Nagy László, Szövényi-Lux Balázs. Szereplők: Hannah Saxby (Sasha), Bergendi Barnabás (Boldizsár), Drahota Andrea (Juli mama), Schmidt Sára (Lili), Heim Vilmos (Feri), Nyakó Júlia. Gyártó: Umbrella / CineSuper. Forgalmazó: Vertigo Média. 84 perc.



FILMIO ÚJDONSÁGOK // MÁJUS

Téglásy Ferenc: Soha, sehol, senkinek! (1988)

Örvendezhetnénk, a magyar filmművészet lassan sorra nyitogatja nemzeti közelmúltunk fájdalmasan szégyenletes, hétpecsétes titkait. Alig akad már takargatnivalónk a világ és gyermekeink szeme előtt. Dokumentum- és játékfilmekben vallunk szint, tudatjuk az ártatlan tudatlanokkal és a megátalkodott hazudósokkal, hogy a pergőtűzbe hajtott horthysta hadsereg katonái nem a fasiszta Magyarország vérengző fenevadjai voltak, hanem áldozatok, akik lőttek, mert rájuk is lőttek. Az ötvenes évek pusztítása nemcsak az erőszakos nehézipari beruházások, a tönkretett mezőgazdaság deficitjével mérhető. A filmes naplók bizonyítják, hogy a vas és az acél országának megroppant gerincű építői az igazi károsultak.

Majd minden nemzeti szégyenünk terítékre került már...

Büszkélkedhetnénk, a magyar filmművészet régi szerepében ismét átvállalja a történetírók, a politológusok munkáját. Igen ám, csak hogy a történelmi, politikai tabukat leleplező filmek konjunktúrájában a verseny tétje – tapasztalataink szerint – nem a fájdalmas igazságok művészi élménnyé formálása. A sokkírozó hatásosság, a gyors siker érdekében a szókimondás, a bátorság bajnokságában kevesek vállalják a hosszútávutók kitartó magányosságát...

A Gulyás-testvérek *Törvénysértés nélkül* címmel előkészítették a terepet, a *Soha, sehol, senkinek!* fogadtatására. Az 1951-ben hozott törvény alapján megkezdődött a kitelepítés Budapestről és az ország több nagyvárosából – a tényeket, a megrázó részleteket láthattuk, hallhattuk tehát. A dokumentumanyagok ismeretében figyeltük a televíziós dokumentarista, Téglásy Ferenc első játékfilmjét. A *Soha, sehol, senkinek!* érezhetően ön-életrajzi ihletettséggű képein sorra elevenednek meg a *Törvénysértés nélkül* belbeszél, nyilvánvalóan közös emlékek...

A horthysta katonatiszt apa, egyébként mérnök, feltaláló, aki már évek óta az új rendszer sofőrjeként építi az új világot, a tanítónő anyja és a két fiúgyermek ilyenformán érkezik meg Budapestről a térképen sem jelzett kényszerlakhelyüként megjelölt mocsaras pusztaközpontba. Mihez kezdenek, mi történik velük, víz, villany, iskola, munkalehetőség, orvos nélkül, itt a világ végén, két kisgyerekekkel, és a születendő harmadikkal – ennyi a film meséje. A forgatókönyvíró-rendező a poklok kínját járhatja meg hőseivel és nézőivel. Az acélos tartású, humánusan erkölcsös apát megalázzák és többször véresre verik. A gyerekeket kiközösítik, megvonják tőlük a játék örömét és a szeretetet. Az aszszonyt állati körülmények közé kényszerítik: egyedül, gyermeki segédlettel kell megszülnie har-

Téglásy Ferenc:
**Soha, sehol,
senkinek**
(Antal Tibor és
Eperjes Károly)



BURAY ZSUZSANNA FELVÉTELE

madik magzatát. A látvány-halmazaton elborzadunk, és vissza-visszaemlékezünk a *Törvénysértés nélkül* dadogva fogalmazó civil szereplőinek felemlegetett élményeire. Vajon miért kerít inkább hatalmába a kamerába mondott szó, mint az eljátszott történet hatásos látványa?

A *Soha, sehol, senkinek!* nem demagóg féligazságokat, hangzatos szövegeket prédikál. Nem kacér operett-primadonnák bohókás kalandjait eleveníti fel a hortobágyi sziken. Nem kacagtatva búcsúztat a múlttól, nem hazudja, hogy az ötvenes évek kísértő emlékeit békévé oldhatja az emlékezés...

Valóban okulnunk kellene mindannyiunknak e példán. Mert a történelem zűrzavarába kergetett ember is egyedüli példány és nem kortünet. Ha nem fejtjük meg „ritka, egyetlen életnek ősi titkát”, a mégoly igaz beszéd is pusztába kiáltott szó marad.

Székely Gabriella: *A rövidtávutók magányossága*
(részlet) Filmvilág 1988/11

FILMIO

FILMIO újdonságok

május 4.
Úgy érezte, hogy szabadon él (1988)
– Vitézy László, Vicsék Ferenc,
dokumentumfilm

május 11.
Utolsó előtti ítélet (1979) –
Grunwalsky Ferenc
Jövő nyár (2022) –
Kárpáti György Mór

május 18.
Soha, sehol, senkinek (1988) –
Téglásy Ferenc
Pesti balhé (2020) – Lóth Balázs,
akció-vígjáték
Rodolfo – Vigyázat, csalog! (2022)
– Géczy Dávid, Kelle Botond,
dokumentumfilm

május 25.
Ballagás (1980) – Almási Tamás



Suzume

Suzume no tojimari – japán, 2023. Rendezte és írta: Makoto Shinkai. Zene: Radwimps és Kazuma Jinnouchi. Gyártó: CoMix Wave Films. Forgalmazó: InterCom. Feliratos. 122 perc.

Túl a gimis románcok, csilgködök és cucciók szerzői fétisein, Makoto Shinkai fantasztikumra épülő románcainak legfontosabb közös motívuma a *kawataredoki*, az a határzóna, amely a fény és sötétség közötti átmenetet jelenti: a félhomályos mezsgyét, ahol elmosódik a különbség valóság és fantázia között (lásd a *twilight zone* vagy az *entre chien et loup* kifejezést) – legyen szó az alkonyat tünékeny pillanatairól, a kamaszkor röpké átmenetéről vagy a rangos *anime-auteur* sajátos formanyelvéről, amely a mesei szépségű, idilli világot markánsan fotorealistikus eszköztárral (kézikamerázás, átfókuszálások) ábrázolja. Akár alternatív univerzumba vezető torony, földalatti mitikus királyság élet és halál között, mennybe nyíló háztető *shinto* kapuval, vagy a múltat és je-

lent összekötő kráter, Shinkai műveiben a fő konfliktus tere mindig az egymást kizáró világok kurta érintkezése, ahol a hősöknek döntenet kell a merész álmok és a rögválság biztonsága között – átrajzolja-e szürke életüket a vágyak öntörvényű színeivel.

A pálya második (a 2011-es Nagy Földrengés okán akár „poszt-3/11”-esnek is nevezhető) korszakát tavaly trilógiává bővítő *Suzume* alaptörténete ismét egy természeti katasztrófához kötődik, a *Neved* (2016) meteorpusztítása és az *Időjárás-gyermek* (2019) égi özönvize után ezúttal földrengések állnak a középpontban, kamaszhősét pedig a kollektív csapás enyhítése vagy épp elszabadítása helyett az elkerülése vezérli. Ám miközben a bájos címszereplő egy mágikus macska és egy küsszékké változott ifjú társaságában tett kalandútja alatt sorra bezárja varázskulcsával a hajdani katasztrófák helyén nyílt bűvös ajtókat (amelyeken át újra lecsaphat a kataklizma), a serdülés homályzónájában is komoly feladat elé kerül – választania kell egy felnőtt férfi iránt érzett (testi) szerelem csábítása és

saját védett élete megőrzése között: a japán címben (*Suzume bezár*) szereplő *tojimari* egyszerre utal az ajtózárára és a kapunyitásra. Shinkai bohókás/látványos kalandtörténete alatt ismét csak szívszorító belső dráma lapul, két komplementer halmaza (örök gyerekként ragaszkodni a halott múlthoz vagy rábízni magunkat a jövőndő szerelem sodrára) között a metszet az az ingatag terület, ahol az ébredő női libidó virgoc, bajkeverő cicusa és a kasztrált férfi szexualitás (lásd a küsszék hiányzó lábát) között zajlik a döntő küzdelem – amelynek tétje leginkább az, hogy megrendül(het)-e a föld a kiskorú hősnő alatt.

VARRÓ ATTILA

Rubikon – A Föld végnapjai

Rubikon – osztrák, 2022. Rendezte: Magdalena Lauritsch. Írta: Magdalena Lauritsch és Jessica Lind. Kép: Xiaosu Han és Andreas Thalhammer. Zene: Daniel Helmer és Wolf-Maximilian Liebich. Szereplők: Julia Franz Richter (Hannah), George Blagden (Gavin), Mark Ivanir (Dimitri). Gyártó: Samsara Filmproduktion / Graf Film. Forgalmazó: ADS Service. Szinkronizált. 110 perc.

Sokan sokféleképpen használták a végtelen űr súlytalanságában lebegő klausztrófó közeget arra, hogy a szorongó, komfortzónájából kiszakított tudat misztériumának mélyére hatoljanak. Tarkovszkij Lem-adaptációjának középpontjában a bűn és bűnhődés motívuma állt, míg Soderbergh *Solarisa* a romantika, az *Élet* a horror eszköztárával házassította a sci-fit. Magdalena Lauritsch nagyjátékfilmes debütálása már címében jelzi, hogy nem áll távol tőle az említett alkotásokat meghatározó filozofikus hangvétel és azt övező szimbolika: Julius Caesar azóta idiómaként használt soraira (illetve magára a folyóra) utal, amely szerint egy bizonyos pont átlépése után már nincs visszaút. Hannah és Gavin abban a hitben érkeznek a Rubikonra, hogy pár hónap szolgálat után visszatérhetnek a Földre, ám az őket váltó személyzet hajója rejtélyes körülmények között megsemmisül, miközben



a nagy kék bolygót zöldes méregfátyol borítja be. Az úr-állomás védettségét élvező hármas krízishelyzetbe kerül: megpróbálják megmenteni az oxigénhiánytól szenvedő, nagyjából 300 emberből álló túlélőcsoportot, vagy életük hátralévő részét a biztonságos óvóhelyet szolgáltatató úrállomáson töltik.

A *Rubikon* a kissé zavaros premissza felvázolása után a bizalmatlanság háromszögén belül mozog: mindenki súlyos titkokat őriz (akár tudtán kívül is), amelyek később kollektív teherként gyengítik az egyébként is ingatag lábakon álló belső viszonyrendszert. Az elejtett félmondatok, odavetett hazugságok sokasodnak, személyes sérelmek fakadnak fel, miközben a narratívát meghatározó lételméleti kérdés körül kulmináló dráma (biztonság és bezártság, vagy veszély, de esély oppozíciója) a túlírt, felszínes fordulatok és a következetlenül felépített karakterek közhelyes kamara sci-fivé silányítják az elsöre ígéretesnek tűnő színopszist.

CSOMÁN SÁNDOR

Mások gyerekei

Les enfants des autres – francia, 2022. Rendezte és írta: **Rebecca Zlotowski**. Kép: **George Lechaptois**. Zene: **Robin Coudert** és **Gael Rakotondrabe**. Szereplők: **Virginie Efira** (Rachel), **Roschdy Zem** (Ali Ben), **Chiara Mastroianni** (Alice), **Yamée Coutu** (Louana). Gyártó: **Les Films Velvet / France 3 Cinema**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** *Feliratos.* 103 perc.

Rebecca Zlotowski saját tapasztalataiból merítve érzékeny drámában meséli el a gyermektelen és egyedülálló 40-es nők párkapcsolati dilemmáit. A 2022-es velencei filmfesztivál versenyprogramjában debütáló *Mások gyerekei* című filmjében a francia színésznők közül az egyik legtöbbet foglalkoztatott Virginie Efira finom eleganciával, paj-



kossággal és intelligenciával kelti életre Zlotowski hősnőjét, a Párizsban élő középiskolai tanárt, Rachelt.

A *Mások gyerekei* azt az élethelyzetet mutatja be, ahogy az anyaságra vágyó Rachel szerelmes lesz az elvált Aliba, aki volt feleségével közösen neveli 5 éves lányukat, Leilát. Rachel fokozatosan fedezi fel a férfi életének lezáratlan fejezetét és próbál Leilával meghitt viszonyt kialakítani. Ahogy telik az idő, a kislány mindennapjaiba egyre inkább belefolyik és sajátjaként szereti. A forgatókönyvet jegyző Zlotowski a nézővel és Rachellel is elhitegeti, hogy a volt házastársak, az új partner és a gyermek között harmonikus kapcsolat alakítható ki, ez a szimbiózis azonban könnyen sérülhet, és felnőttnek, gyerekek egyaránt fájdalmat okozhat. A filmben az elvált szülők és mostoha szülők tematika kiegészül Rachel hivatásához fűződő kötelességtudatával, melynek révén tanárként szintén egyfajta szülői szerepet tölt be, amikor szárnyai alá veszi egyik diákját.

Az esszenciálisan párizsi filmben bőséggel mutatják az Eiffel-tornyot és a lámpafényes utcákat, az értelmiségi réteghez tartozó szereplők kulturális estekre járnak, ahol boroznak, cigarettáznak és szól a jazz. Efira szofisztikált, modern nőként jelenik meg a vásznon, aki nem rejti el

Rachel bizonytalanságát és kételyeit a jövőről. Rebecca Zlotowski önmagáról és kortársairól intim portrét fest meg és olyan kérdéseket tesz fel, melyekre sok nő keresi a választ.

KISS DALMA

Rodeó

Rodeo – francia, 2022. Rendezte: **Lola Quivoron**. Írta: **Antonia Buresi** és **Lola Quivoron**. Kép: **Raphael Vandebussche**. Zene: **Kelman Duran**. Szereplők: **Julie Ledru** (Julia), **Yannis Laffki** (Kais), **Antonia Buresi** (Ophélie), **Cody Schroeder** (Kylia). Gyártó: **CG Cinema**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos.* 104 perc.

Egy fiatal női rendező nagyjátékfilm debütálása mindig üdvözlendő esemény, főleg ha első műve erős szimbolizmust, önreflektív és metaforikus szálakat rejt. Lola Quivoron rendező főhősnője kemény lány egy durva

férfias világban, magányos farkas, aki imádja a motorokat, profin lopkodik is őket. Julia egy nap csatlakozni akar egy káprázatosan kakaskodó, csupamacsó crossmotorbandához, ám bárhogyan is próbálkozik, nőként kívülálló marad. Azonban motor-tolvajlasi képességei végül felkeltik a börtönben lévő bandavezér-bizniszmen érdeklődését, így Julia hivatalosan is a csapat *heist*-vezére lesz, miközben érzelmes kapcsolatot alakít ki főnöke feleségével.

Motorozás ide, száguldozás oda, a *Rodeó* sok jóval keveset kínál – habár alkotója mindent elkövet annak érdekében, hogy filmjének art-kvalitásokat adjon. Kézikamerája lepattant helyszíneken pásztázza natúr szereplőit, kallódó, peremen élő figurái mintha csak Andrea Arnold szoknyája mögül bújtak volna elő – mindez kellemes, szép emléké asszo-



rál- és egzisztenciál-filozófiai kérdésekkel, elfeledtetve a közönséggel, a készítőik nem igazán aknázták ki a mellékszereplőkben rejlő lehetőségeket. Mind témafelvételéseiben, mind eklektikus zenei aláfestésében a Spielberg-Williams párosra támaszkodik, ami kevésbé tiszteletadásnak, mint inkább a rendezői kéz bizonytalanságának hat – azonban tekintve, hogy Herbert James Winterstern első nagyjátékfilmes alkotó és író, biztosító kezdetnek mondható.

BUZSIK KRISZTINA

Air

Air – amerikai, 2023. Rendezte: Ben Affleck. Írta: Alex Convery. Kép: Robert Richardson. Szereplők: Matt Damon (Sonny), Ben Affleck (Phil), Jason Bateman (Robby), Marlon Wayans (George). Gyártó: Skydance Sports / Mandalay Pictures. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 112 perc.

A moziba járók átlagéletkora vésszerűen emelkedik, amit a geronto-komédiák burjánzása mellett a középkorú férfiak lelkét ápoló tömegfilmek fel-futása is jelez. A kosárlegenda Michael Jordan és a nagy amerikai cipőgyár ikonikus együttműködése nyilván túlmutat a szimpla bevételi eredményeken, a Ben Affleck vezette stáb mindezt sima alibinek használja, hogy néhány pocakos céges katonát az egekbe emelhesen. Hőseink munkájuknak élő késő negyvenes arcok, akik a tökökre hallgatnak, kockáztatnak és a cégük végül milliárdokat kaszálhat. Ma pontosan ők szorulnak a partvonalra, a megidézett mentalitás pedig egyenesen ciki, ám a nyolcvanas évek reagani Amerikájában még ők az ideál, ők a fogyasztói kapitalizmus alappillérei. A film imponálóan nyíltan sírja vissza a régi szép időket, a nagy dumás ügynököt, a piszoárnál megbeszélt marketingtervet, a hétvégi túlórákat, a kérértlen nyomulást, a sorsdöntő pitchet.



A nagy trükk persze az, hogy a nosztalgikus simogatót Affleckék egy fontosnak látszó társadalmi üzenetbe passzírozzák és képesek elhittetni, többről van itt szó, mint egy túlárzott edzőcipő minél hatékonyabb eladásáról. Ennyiben tehát azt teszik, amit a cég marketingesei, és azt is a javukra kell írni, a megvalósítás szinte hibátlan. Affleck rendezése friss és energikus, a színészgárda remekel és az üdvtörténet is magával ragadóan csavarodik, ami után az ember szívesebben állna be egy óriáscéghez reklámosnak. Biztosan akadnak persze a közönség soraiban, akiknek az Air Jordan csukák valóban jelentenek valamit és azt is jó tudni, a kölcsönösen megkeresett százmilliárdokból egy cseppnyi jutott a hátrányos helyzetűeknek, de mindez aktualizáló máz csupán. A film esszenciáját sokkal inkább az ragadja meg, hogy főhőse nem az arctalan mellékfigurává lefokozott Jordan, hanem a magányosan élő pufók sportmarketinges, aki határozott nemet mond a mozgásra.

HUBER ZOLTÁN

A nemzet aranyai

A nemzet aranyai – magyar, 2023. Rendezte: Zákonyi S. Tamás. Írta: Eckhardt Balázs, Csúrka Gergely. Kép: Babos Tamás. Zene: Csengery Dániel. Gyártó: Flash Back. Forgalmazó: Fórum Hungary. 149 perc.

a döntéssel, hogy megszólaltatták a mindig rejtve maradó kérdések (nyugodtan mondhatni tehát: alázatos megszólaltatók) a legnagyobb ellenfelek legnagyobb játékosait is.

A film a csapatról szól, ezért is a legmegindítóbb része, amikor a bajnokin összeverekedő felek, Varga Tamás és Kiss Gergely egymásról beszélnek, arról, hogy miképpen tették túl magukat az ütésen. Mit jelentett Vargának egy olyan gesztus, amiből a megbocsátást is kiolvashatta. Ez a nagyon emberi dráma is a csapatról szól. Zákonyi nem akarja megfejteni ennek a tényleg felülmúlhatatlan vízilabda-csapatnak a titkát, de éppen ebben van ott a válasz a kérdésre, miért tudtak a fiúk 24 év után olimpiai aranyat nyerni, miért nyertek háromszor: mert vérbeli csapat voltak, igazi, lelkesítő karakterekkel. A sármos Madaras, a vagány Biros, az okos Kásás, az egymást váltó, a másikra nem neheztelő kapusok és a többiek nem egyenként szereplői ennek a filmnek, hanem együttesen. Hogy a zenahasználat nem éppen megfelelő, hogy kissé üres a háttér, ami előtt ezek a legendák beszélnek, tulajdonképpen nem is lényeges. Ott a dráma a képen. Mert az, ami az athéni döntőben történt: igazi dráma. Igaza van a kapitány özvegyének: nem lehet elégszer megnézni.

KOLOZSI LÁSZLÓ





Ahogy David Fincher *Mindhunterjének* köszönhetően 2017-ben a kályhától indulva kísérhettük végig a sorozatgyilkos fogalmának világrajzoltát, úgy 2023-ban – Matt Ruskin író-rendező jóvoltából – az alműfajt Új-Hollywoodban hódító útjára indító bostoni fojtogató rémlegendájának születése mellett bábáskodhatunk. Az oknyomozó újságírók főszerepbe helyezésével az igaz sztorik feldolgozásában jártas Ruskin (*Crown Heights*) egyszerre lépked az élvonalbeli kolléga dokumentarista jegyeket viselő opusza, a *Zodiákus* nyomdokain, valamint a valóságot híven rekonstruáló *Az elnök emberei* útján. Így aztán a tárgyszerűség és nem a divat mondja meg Ruskinnak, hogy a szemszög – szemben az 1968-as, klasszikus verzió többszálú történetével – ezúttal két újságírónőhöz tartozik.

Loretta McLaughlin a Boston Record American életmód rovatában női témákkal kényszerül elaprózni tehetségét, miközben bármikor leiskolázná a bűnügyi szekció teljes impotens férfi garnitúráját. Miután saját kutatásai nyomán mintázatot fedez fel néhány hátborzongató gyilkosság esete közt, zsebre vágva ezzel az ugyancsak cselekvéskeptelen rendőri gárdát is, a „bostoni fojtogató” nevet adva az elkövetőnek, örökre beírja nevét a kriminalisztika történelmébe. Mivel főnöke továbbra is zöldfülűnek ítéli Loretta-t, beszosztja mellé az oknyomozásban

arcélét. Hőse kezében a tus végül nem az ismertség, csak egy szerencsétlen baleset eszköze lesz; Kline ennél biztosabban tartja kezében kameráját, noha első filmje után még kérdéses, lesz-e elég rajongója művészetének.

FEKETE TAMÁS

A bostoni fojtogató

Boston Strangler – amerikai, 2023. Rendezte és írta: Matt Ruskin. Kép: Ben Kutchins. Zene: Paul Leonard-Morgan. Szereplők: Keira Knightley (Loretta), Carrie Coon (Jean), Alessandro Nivola (Conley), Chris Cooper (Jack). Gyártó: 20th Century Studios / Scott Free Productions. Forgalmazó: Disney+. Szinkronizált: 112 perc.



Oldalak egy képregényből

Funny Pages – amerikai, 2022. Rendezte és írta: Owen Kline. Kép: Hunter Zimny. Szereplők: Daniel Zolghardi (Robert), Matthew Maher (Wallace), Miles Emanuel (Miles), Michael Townsend Wright (Barry). Gyártó: A24 / Elara Pictures. Forgalmazó: HBO Max. Feliratos. 86 perc.

A képregények mozis térhódítását nem csupán a Marvel- és DC-adaptációk lassan követhetetlen mértékű inváziója jelzi, hanem az is, hogy a képregényalkotók is egyre többször jelennek meg főhősként, lassan méltó vetélytársává válva a kanonizált festőknek is. A műfaj a vígjátéktól a horrorig bármi lehet, sőt több olyan film is született már, ami valós személy alakjának állít emléket (mint a 2003-as *Sikersztori*, vagy a 2017-es *Marston professzor és a két Wonder Woman*). A színészházaspár, Kevin Kline és Phoebe Cates közös gyermeke, Owen Kline első nagyjátékfilmjében egy felnövéstörténet csomagol a színes papírborítóba. Főhőse, a végzős középiskolás Robert mindenáron képregényrajzoló akar lenni;

tanára, Mr. Katano azonban azt ajánlja neki, felejtse el az akadémikus oktatást, ne menjen egyetemre, inkább keresse meg saját egyéni hangját, mindezek mellett pedig legyen merész, pimasz és felforgató.

Főhőshez hasonlóan Kline is éppen ezt az útmutatást követi: filmje ezáltal sokkal személyesebb lesz, mintha épp azt tárná a világ elé, milyen volt híres szüleivel felnőni, vagy éppen kiskamaszként szerepelni Noah Baumbach rendezésében, *A tintahal és a bálnában*. Kline a maga útját akarja járni, bármilyen rögsnek is tetszik; igyekszik rálelni saját stílusára, miközben le sem tagadhatná azokat, akik hatottak rá, és megpróbál állandóan meglepni. Fital főhőse rácsodálkozik egy egy különösen szépen használt színészésre vagy kihúzásra, de alapvetően nem használja azokat, és következetesen fekete-fehér kockákban gondolkodik – a rendező pedig 16 milliméteres filmen örökíti meg fura és bizarr, néha kifejezetten vizuális szatírázó, és néha kiismerhetetlennek maradó szereplőinek



tapasztalt Jane Cole-t, egyébként nyerő párosukat marketing eszközként felhasználva a lapeladáshoz.

A film értelmezési tartományait tekintve keletkezik némi párhuzam a meggyilkolt nőáldozatok és az elnyomó férfiuralomnak kitett, magukat megvalósítani kívánó nők helyzete között, a karakterek finom árnyalásának köszönhetően *A bostoni fojtogató* mégsem válik feminista kiáltványá. Ruskin alkotása nem nélkülözi teljesen a dermesztő részleteket, de nem is él igazán látványos thriller-mutatványokkal: csupán a tényeket tárja fel visszafogott eszköztár, izgalmas korrajz, jól-eső képi világ és remek alakítások kíséretében.

TÜSKE ZSUZSANNA

A teszt

Le test – francia, 2021. Rendezte: Emmanuel Poulain-Arnaud. Írta: Noé Debré és Thibault Vanhulle. Kép: Thomas Rames. Zene: Julien Glabs. Szereplők: Alexandra Lamy (Annie), Philippe Katerine (Laurent), Matteo Perez Césari, Chloé Gaillard (Poupi), Joaquim Fossí (Max). Gyártó: 2425 Films. Forgalmazó: HBO Max. Szinkronizált. 85 perc.

Az elfuserált anya karaktere a vígjátékok egyre kelenőbb antihőse, akire nem lehet igazán haragudni, hiszen a gyerekei iránti rajongás motiválja. Legnagyobb bűne általában épp a túlszeretés, így,

ha nagy ritkán magára gondol elsőként, azt már önmagában filmre született ötletként értékelik a műfaj alkotói. Humorral szolgálhatnak például olyan jelenetek, amelyekben a főszereplő inkább szórakozni megy a pelenkázás helyett, elfelejtve uzsonnát csomagolni a gyerekeknek dolgozni rohan, vagy akár laza viszonyba kezd egy fiatalabb partnerrel. Ezek egy apától talán szóra sem lennének érdemesek, egy anyától látva azonban egy film fő konfliktusaként is képesek szolgálni. Hogy ez mennyire elég a valódi szórakozáshoz, az olyan kérdés, amelyre *A teszt* sem tud pozitív eredményt adni.

Annie az ötvenes éveie elején járó nő, akinek az élete kizárólag négy gyereke körül forog: mindez sajnos meglehetősen kontraproduktív a család szemében, mindenkinek elege van ugyanis a kiégett, kontrollmániás anyából, annyira, hogy amikor a szeméből előbukkan egy pozitív terhességi teszt, senki sem meri magára vállalni. Közben Annie próbálja kinyomozni, kié lehet, olyan családi titkokra bukkan, amelyek ráébersztek, hogy gyerekei számára nem az, akire nekik szükségük van – sőt magát is évek óta cserben hagyja.

Egy vígjátéknak felróni, hogy könnyed, olyan, mint egy anya szemére vetni, hogy aggódó: mindkettőnek ez a dolga, a mértéket azonban érdemes

tartani, különben több kárt okoz, mint hasznot. Emmanuel Poulain-Arnaud filmje módjával szórakoztató, és már csak becsülendő önkritikára valló, kurta játékideje miatt sem sürűn jut eszünkbe az órát nézegetni közben, de mélységét és jelentőségét tekintve leginkább egy vígjátéksorozat évadfináléjához lehetne hasonlítani: nem rossz, de tudjuk, hogy csupán egy kattintásra vagyunk a következő ugyanilyentől.

RUDAS DÓRA

Marcel The Shell With Shoes On

Marcel The Shell With Shoes On – amerikai, 2021. Rendezte: Dean Fleischer Camp. Írta: Dean Fleischer Camp, Jenny Slate és Nick Paley. Zene: Disasterpeace. Szereplők: Jenny Slate (Marcel), Dean Fleischer Camp (Dean), Isabella Rossellini (Connie). Gyártó: Cinereach / You Want I Should LLC. / Human Woman Inc. Forgalmazó: Telekom TVGo. Feliratos. 90 perc.

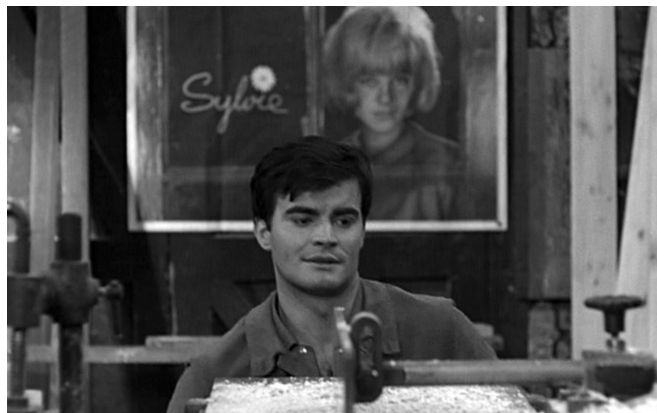
Háromrészes Youtube-sorozatként indult Dean Fleischer Camp első egész estés filmje 2010 és 2014 között, amikor az alkotók úgy döntöttek, hogy nagyjátékfilmmé bővítik Marcel, az egyszemű kagyló fiúcska történetét. A *Marcel The Shell With Shoes On* egy áldokumentumfilm, melyben a válófélben lévő Dean (maga a rendező) az Airbnb szállásán lakó két kis kagyló mindennapjait örökíti meg. A videókat feltölti Youtube-ra, ott pedig

akkora nézettségük lesz, hogy lerohanják Marcelék otthonát a tiktokkerek és Instagram huszárok, majd a hirtelen jött hírnév révén lehetőségük nyílik megkeresni az elveszett családtagjaikat.

Hihetetlenül szívmengető másfél órát kap, aki megnézi a filmet. Jenny Slate zseniálisan alakítja a kedvesen naiv, filozófálgató, néha esetlen, de hatalmas szívű és törődő Marcelt (meg is kapta érte az animációs Oscarnak számító Annie-díjat). Szözcsumót sétáltat kutyaként, Mozartot hallgattat a növényeivel, fanszörből csinál madzagot, a poros asztalon korszolyázik. Életigenlő szemlélete, kíváncsisága, a hétköznapi tárgyak humoros újraértelmezése leveszi a lábáról a nézőt, aki legalább annyit tanul Marceltől, mint a rendező. Egyik pillanatban mosolygunk, másikkban a meghatódottságtól pityergünk rajta. Ráadásul a stábjában Jenny Slate és Isabella Rossellini (a nagymama) mellett olyan menő neveket találni, mint a kortárs szerzői animáció egyik legizgalmasabb alkotója, Kirsten Lepore, az animációs részek rendezője, Eric Adkins (a *Robot Chicken* és az eredetileg stop motion földönkívüliekkel tervezett *Támad a Mars!* operatőre), valamint a *Gyilkos bohócok az űrből* stúdióját, akik az animációs részeket felügyelték. Remek stáb és nagyszerű film, amit mindenkinek receptre kellene felírni a jókedvért.

HERCZEG ZSÓFI





Boldogság

Le bonheur – francia, 1965. Rendezte és írta: **Agnès Varda**. Kép: **Claude Beausoleil** és **Jean Rabier**. Zene: **Jean-Michel Defaye**. Szereplők: **Jean-Claude Drouot** (François), **Claire Drouot** (Thérèse), **Marie-France Boyer** (Émilie). Gyártó: **Parc Film**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos*. 90 perc.

Az 1965-ös *Boldogsággal* a francia új hullám egyetlen női rendezőjeként ismert Agnès Varda nem dokumentumfilm, önreflektív rövidfilm, dokumentum és fikció határait elmosó művet vagy szerzői kommentárral dúszított esszéfilmét valósított meg, hanem tőle szokatlan módon egy teljesen szabályos nagyjátékfilm – amit azonban nehezebb megfejteni, mint az alkotó összetettebb munkáit. Annak ellenére, hogy Varda a film főhőséül egy fiatal férfit választott, a mű elsősorban a nők társadalomban betöltött helyéről és szerepéről fogalmaz meg meglepően sokkoló állításokat, évtizedekkel azelőtt, hogy a *gender* szitokszóvá vált volna.

A kirobbanó színekkel, festményszerű kompozíciókkal és tolakodó klasszicista zenével aláfestett cselekmény szinte bántó naivitással mutat be egy ideális családot, ahol az apa az eszményi boldogság ellenére egyik üzleti útján viszonyt kezd egy egyedülálló fiatal nővel. A *Boldogság* leginkább zavarba ejtő mozzanata, hogy minden-

nek ábrázolása során az alkotó egyáltalán nem foglal állást, sőt a film tónusa és hangvétele a benne megjelenő tragédia után sem változik. A dermesztő befejezés miatt egyes modern elemzések előszeretettel értelmezik horrorként a művet, de a nők felcserélhetőségéről szóló finomabb (lásd a feleség és a szerető hasonló külsejét) és egyértelműbb utalások miatt (lásd a végső fordulatot) sokkal valószínűbb, hogy Varda éles társadalomkritikának szánta a filmet. Bizarrr esettanulmányában az alkotó úgy ábrázolja a patriarchális társadalmi rendet, hogy egyszerre új csúfot a főhős gyerekes filozófiájából („a boldogság összeadódik”), illetve önfelmentéséből („találkoztam veled, szeretlek. nem az én hibám”), és bünteti meg a központi figurát hübriszéért – hogy a végén bemutassa: sem

egy egyértelműen rossz döntés, sem egy tragédia nem elég hozzá, hogy megváltoztassa a már-már mechanikusan rögzült rendszereket.

VAJDA JUDIT

Sweetie

Sweetie – ausztrál, 1989. Rendezte: **Jane Campion**. Írta: **Gerard Lee** és **Jane Campion**. Kép: **Sally Bongers**. Zene: **Martin Armiger**. Szereplők: **Geneviève Lemon** (*Sweetie*), **Karen Colston** (*Kay*), **Tom Lycos** (*Louis*), **Jon Darling** (*Gordon*). Gyártó: **Arena Film**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 97 perc.

Az új-zélandi születésű Jane Campion már első nagyjátékfilmjével bebizonyította, hogy a későbbiekben is érdemes lesz rá odafigyelni. A rangos díjakat begyűjtő (Arany Pálma, Oscar-díj) rendező filmjeiben a nőiséget és a nő sorsokat olyan specifikus környezetben tanulmányozza, amely olykor elrugaszkozik a valóságtól és ez jelentősen befolyásolja a hősnő vívódását. Az antropológiai és képzőművészeti tanulmányokat folytató Campion az 1989-es *Sweetie* című filmjében ezt a két területet ötvözve mutatja be két nővér sajátos viszonyát és diszfunkcionálisan működő családjukat.

A Sydney külvárosában játszódó történet képi világa és

hangulata David Lynch *Kék bársony* című filmjére emlékeztet: élénk színvilág, különleges kameraállások és plánozás, álom és egyéb videóbetétek, melankolikus zene és a főszereplő, Kay tárgyilagos narrációja. Témájában szociálisan érzékeny, hiszen specifikus közeget és társadalmi réteget ábrázol, sejteti a mentális betegség lehetőségét és a főbb karaktereket abnormális személyiségjegyekkel (fóbiák, gyerekesen viselkedő felnőtt) ruházta fel, az epizodikus elbeszélést pedig metaforákkal, spiritualizmussal és abszurd humorral egészíti ki.

Már a cím is ironikus, a film 30. percében tűnik fel Dawn vagyis *Sweetie*, akinek sem jelleme, sem kinézete nem igazolja becenevét, mégis gyerekkorukban az apjuk a rajongásig imádta őt, megkeserítve ezzel Kay életét, aki felnőttként sem tudja elfogadni testvére önpusztító természetét és a feléje irányuló figyelmet. Campion rendezői debütálása felkavaró és szurreális élmény, bátor filmnyelvi megoldásokkal, valamint Karen Colston és Geneviève Lemon átlényegült alakításával: a *Sweetie* provokatív és szentimentális sajátosságai által az életmű fontos és izgalmas darabja, melyet érdemes újra felfedezni.

KISS DALMA



Két magyar road comic

Ha beszélünk road movie-ről, akkor miért ne beszélhetnénk road comic-ról, vagyis utazások történeteit elmesélő képregényekről? Igaz, amint az utazás motívuma különféle előzmények után Hollywoodban is csak a hetvenes évekre érik önálló műfajjá – akkor is markáns stílusú, a zsánerlogikának bizonyos értelemben elentmondó darabokban –, úgy a road comic sem tekinthető veretes képregényes műfajnak. Sokkal inkább határozott tematikáról van szó, amely ugyanakkor alapvetően befolyásolja a történet szerkezetét. A történet ugyanis addig tart, amíg az utazás, és ha a szereplők célt érnek, nem marad mit elmesélni róluk. Amíg pedig úton vannak, újabb és újabb megpróbáltatások érik őket, vagyis gyakorivá válnak a hagyományos, ok-okozati elven működő dramaturgiánál epizodikusabb, csapongóbb elbeszélések.

A két friss hazai road comic közül az egyik a történelmi múltba, a másik alternatív, posztapokaliptikus jelenbe repít, de meglehet, az előbbi hősei is úgy érzik, vége a világnak. A *Hosszú az út hazáig* ugyanis 1849-be, a szabadságharc leverése utáni időkkbe kalauzol, amikor különleges feladatot kapnak egy tiszt szegénységben élő cigány család tagjai: nekik kell teljes titokban hazahozniuk az aradi vértanúként ki-

végzett Leiningen-Westerburg Károly gróf holttestét. Az ügyesen megválasztott küldetéstörténet keresztmetszeti képet ad a megregulázott és kiábrándult forradalmárokról és a rendszertől függetlenül a túlélésre berendezkedett kisemberről is, miközben a magyar cigányság ritkán megmutatott nézőpontja teszi izgalmassá a kegyeleti célokból szervezett utazást. A legtöbb olvasónak sejtethetően fogalma sincs, mit tartottak a cigányok a szabadságharcról, így a szerzők kellő teret biztosíthatnak maguknak, hogy fikcióval töltsék ki a történelmi kereteket. Noha a *Hosszú az út hazáig* adós marad a nagy meglepetésekkel vagy igazán váratlan ötletekkel, profin felépített darab, ami annál is inkább méltó az elismerésre, mert a Mervorius szerzői név valójában nem egyetlen író, hanem a Képes Krónikák kiadó mögötti alkotócsapatot takarja. Az előre- és hátrautalásokkal dinamikusabbá tett, az időben bátran kalandozó elbeszélés viszont mindvégig fókuszált marad. Ebben alapvető szerepet játszanak Brazíl, azaz Tebéli Szabolcs világos, szellős oldalkompozíciói és megjegyezhető karakterei, míg a szokásosnál is fontosabb, hogy Pilcz Roland egységes és letisztult színvilággal tudja fenntartani és vezetni az olvasó figyelmét. A *Hosszú az út hazáig* nem kiemelkedő,

de magabiztos és színvonalas történelmi képregény, amely méltóbb módon emlékezik a magyar szabadságharc eseményeire, mint egynémely grandiózus és nagy dérral-dúrral beharangozott mai produkció.

Ha egy kocsmai beszélgetésen posztapokaliptikus road movie-k kerülnek szóba, biztosan a *Mad Max* az első elhangzó cím, Szűcs Gyula és Budai Dénes pedig tesznek róla, hogy az egzotikus „posztapokaliptikus road comic” megjelölés itthon a *Café Postnuclear* jellemtse. A első részt 2015-ben adták közre, nemrég pedig előálltak a hosszú évekig készített folytatással. Főhősük továbbra is Kovács „Johnny” János, a blazírt exkatona, aki kénytelen átszelni a harmadik világháború után elsivatagosodott Magyarországot, hogy megállítsa a hatalomra törő posztumán szektát. Ez leírva is éppen annyira értelmetlen, mint képregényben elmesélve, de Szűcs nem is tagadja, hogy legfőbb inspirációs forrását gyerekkora másolt VHS-kazettái jelentik (hát persze, hogy a *Vico* filmjei!). Bár a befejező kötet nagyobb presztízsű előképekre is támaszkodhat – Budai rajzain kivált Jodorowsky és Moebius *Incaljának* delejező hatása érezhető –, a *Café Postnuclear*



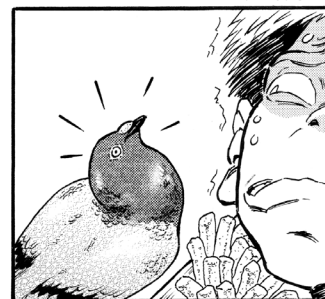
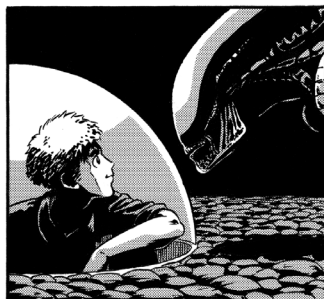
legnagyobb, pontosabban egyetlen leleménye továbbra is az, hogy az elképzelt jövőben hozza közös nevezőre a nyolcvanas évekbeli popkultúra szemétdombját a kései Kádár-rendszer omladozó kullisszáival. Ezzel azt sugallja, az egyik éppen olyan nivótlan volt, mint a másik, csökevényes másolata valami igazi minőségnek vagy eszmének. Ám Szűcs mégis szeretettel, sőt rajongással közelít ehhez az ingoványhoz, elvégre ebben adatott felnőnie.

Mervorius – Brazíl: *Hosszú az út hazáig*. Színes, keményfedeles, 76 oldal. Kiadó: Képes Krónikák.

Szűcs Gyula – Budai Dénes: *Café Postnuclear 2*. Színes, keményfedeles, 144 oldal. Kiadó: Chameleon Comix.

KRÁNICZ BENCE

TEREMTMÉNYPARK 5. RÉSZ: JÖN A JUMPS CARE!



ÍRTA ÉS RAJZOLTA: MOLNÁR GÁBOR