

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXVI. ÉVFOLYAM, 08. SZÁM

2023. augusztus

680 FT

www.filmvilag.hu



KINCSEK

ÉS KALANDOROK

RENDSZERVÁLTÁS-FILMEK

//

MOLNÁR PIROSKA-INTERJÚ



nka
Nemzeti Kulturális Alap

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Sébastien Tular: **Habcsók és csillagok** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

KINCSEK ÉS KALANDOROK

Indiana mai napig kivételes példány a műfajának: értelmiségi akcióhős, mind tevékenységét, mind célközönségét tekintve, aki a Spielberg-Lucas duónak hála mégis meg tudta hódítani a széles tömegeket – és ugyan ki más lehetne ideálisabb kalandhős-példa a mérhetetlen fogyasztói társadalomba és rohamosan eltorzuló demokráciába belecsiperedő X-generációnak?

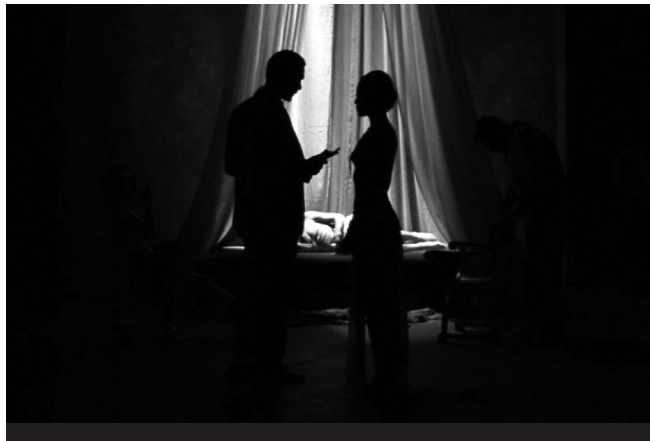
James Mangold: Indiana Jones és a sors tárcsája (Harrison Ford)
– 16. oldal



A CSEND MESTEREI

A hangosfilm megjelenését a korabeli filmesek és esztéták közül nagyon sokan tartották veszteségnek, s akadnak, akik még ma is így vélekednek, kétségtelen, hogy a vágy, a sóvárgás a letűnt, elmúlt mozgóképtörténeti korszak iránt újra és újra felerősödik.

Damien Chazell: Babylon (Diego Calva és Li Jun Li) – 36. oldal



CHARLES BURNETT

Az amerikai fekete mozi nemzeti klasszikusa az elnyomás elleni harc hőseként híresült el, de valódi nagysága stílusában rejlik. Még a legkomorabb, legfeketébb Burnett-filmek is gyermeki játékosággal, a nyelvi formák és a gesztusok bőségével ellenpontoszák a nyomasztó szegénységet.

Charles Burnett: Killer of Sheep (Henry G. Sanders és Kaycee Moore)
– 41. oldal



2023 augusztus

FILMVILÁG

LXVI. ÉVFOLYAM 08. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Gelencsér Gábor: Keleti övezet

(*A rendszerváltás műfaji reflexiója a magyar filmben – 3. rész*) 4

Gyürke Kata: Elfogy a levegő (*Beszélgetés Muhi Andrással*) 8

Erdélyi Z. Ágnes: „Csak játszani van időnk” (*Beszélgetés Molnár Piroskával*) 11

Varga Zoltán: Nézni is tereh (*Kecskeméti Animációs Filmfesztivál*) 14

KINCSEK ÉS KALANDOROK

Orosdy Dániel: A Fosztogatók fosztogatói (*Indiana Jones öröksége*) 16

Varró Attila: Nem az évek, a kilométerek (*Indiana Jones-filmek*) 20

Bayer Antal: Párizs démona

(*Képregény-legendák: Adèle Blanc-Sec kalandjai*) 25

Greff András: Pásztorok fegyverrel vagy anélkül

(*Jacques Tourneur westernjei*) 28

SZENTEK ÉS BŰNÖSÖK

Vajda Judit: Nők az ítélszék előtt (*Alice Diop: Saint Omer*) 32

A CSEND MESTEREI

Molnár György: Hallgatni arany (*Némafilm a hangosfilmen – 1. rész*) 36

ELFELEJTETT ŐSÖK ÁRNYAI

Nagy V. Gergő: Emberek a lyukban (*Charles Burnett világa*) 41

TELEVÍZIO

Varga Balázs: Csapatjáték (*A Kádár-korszak tévésorozatai – 5. rész*) 44

FESZTIVÁL

Buglya Zsófia: Tanulságok és abszurd között (*Linz*) 48

Baski Sándor: Kultúrharok mezején (*Kolozsvár*) 50

KRITIKA

Schubert Gusztáv: Elsodort falvak (*Zsigmond Dezső: Igában*) 52

Hegyessy Gergely: Posztapokaliptikus nihilizmus (*Pólik József: Balcsillag*) 53

KÖNYV

Kelecsényi László: Wajda-enciklopédia

(*Pörös Géza: Hamvak és gyémántok*) 54

FILMIO

MOZI 56

STREAMLINE MOZI 61

PAPÍRMOZI 64

A címlapon: Sébastien Tulard: *Habcsók és csillagok* (Riadh Belaièche) – A Cirko Film bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
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:
FP23-0032
ISSN-0428-3872

KEDVES OLVASÓINK!

Tíz éve nem emeltünk árat, ha esett, ha fújt, 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. augusztusi száma! A tartalomról:

- Bűnbakok a magyar történelemben – miért hibáztatták a középkori királynékat? Miért lett főellenség Görgei Artúr, Tisza István és Károlyi Mihály?
- A Mount Everest meghódítása – az 1953-as első sikeres csúcstámadás háttere.
- A történelmet megváltoztató kórokozók, járványok.
- Neandervölgyiek a tükörben – miként ábrázolták őket az elmúlt 150 évben?
- A modern Budapest – hogyan alakult a főváros története 1873-tól a második világháborúig?

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

képekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák

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:

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG

nka
Nemzeti Kulturális Alap

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására a nagyon magas 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!

30. ORSZÁGOS JUBILEUMI DIÁKFILMSZEMLE

2023. augusztus 21.-27.



Aranytíz Kultúrház

1051, Budapest, Arany János u.10.

mobil: 06 20/287-9484

E-mail: diakfilmszemle@gmail.com

Web: <https://diakfilmszemle.polifilm.hu>

CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

Eastern Belt (Genre Reflections to the Change of Regime - Part Three) by Gábor Gelencsér, p. 4. **Out of Breath** (A Talk to András Muhi) by Kata Gyürke, p. 8. **We Have Time Just to Play** (A Talk to Piroska Molnár) by Ágnes Z. Erdélyi, p. 11. **Arduous to Behold** (Kecskemét Animation Film Festival) by Zoltán Varga, p. 14.

At the beginning of the '90s numerous mid-cult films were made in Hungary about the change of regime in which the auteur filmmakers experimented with popular genres – including Death in Shallow Water, Barna Kabay and Imre Gyöngyössi's crime film on a political murder.

TREASURES AND ADVENTURES

The Raiders of the Raiders (Heritage of Indiana Jones) by Dániel Orosdy, p. 16. **Not the Years, the Mileage** (The Indiana Jones Movies) by Attila Varró, p. 20. **The Demon of Paris** (Comics Legends: Adventures of Adèle Blanc-Sec by Jacques Tardí) by Antal Bayer, p. 25. **Cowboys Without Guns** (Westerns By Jacques Tourneur) by András Greff, p. 28.

Indiana Jones is a rare example of the intellectual action hero: he is as competent in theoretical realms as in the Chinese underworld or a collapsing rope-bridge – it makes him an ideal role model for the youngsters of X generation who grew up in the world of increasing consumption and illiberal democracies.

SAINTS AND SINNERS

Women on Trial (Saint Omer and Two Classical Films on Saint Joan of Arc) by Judit Vajda, p. 32.

MASTERS OF SILENT CINEMA

The Silent is Golden (Silent Films in Contemporary Cinema – Part One) by György Molnár, p. 36.

SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS

Men in a Hole (The World of Charles Burnett) by Gergő V. Nagy, p. 41.

Chiefly Burnett is praised for his fierce rebellion against racism in his movies – but his most significant merit lies in his peculiar style mixing playfulness and abundance of speech levels with his bleak stories.

TELEVISION

Teamwork (The Television Series of Kádár Era – Part Five) by Balázs Varga, p. 44.

FESTIVAL

Between Morals and Absurdity (Linz) by Zsófia Buglya, p. 48. **On the Field of Kulturkampf** (Cluj Napoca) by Sándor Baski, p. 50.

REVIEWS

Villages Washed Away (Under the Yoke by Dezső Zsigmond) by Gusztáv Schubert, p. 52. **Post-apocalyptic Nihilism** (Balcsillag by József Pólik) by Gergely Hegyessy, p. 53.

BOOKS

Vajda Encyclopedia (Ashes and Diamonds by Géza Pörös) by László Kelecsényi, p. 54.

FILMIO p. 55.

CINEMA p. 56.

STREAMLINE CINEMA p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Riadh Belaïche in *Sugar and Stars* by Sébastien Tulard (A Cirko Release)

Keleti övezet

GELENCSÉR GÁBOR

A RENDSZERVÁLTÁS ESEMÉNYÉRŐL HAGYOMÁNYOSAN SZERZŐI FILMEK TUDÓSÍTANAK, ÁM NEM KIZÁRÓLAGOSAN. A MŰFAJI VÁLTOZATOK EGYIK JELLEGZETES PÉLDÁJA A HALÁL SEKÉLY VÍZBEN.

Gyöngyössy Imre – Kabay Barna *Halál sekély vízben* című 1993-as munkája a rendszerváltásra reflektáló, a műfajiságot szerzői szemlélettel vegyítő midcult filmek körébe tartozik („szerzői közönségfilm” vagy „középfajú művészfilm”). Egy feltételezett politikai gyilkosság eseményén alapul, de megváltoztatja az eredeti történet idejét, a szereplők nevét, foglalkozását, s fikatív családi-érzelmi viszonyokat rendel hozzájuk, a bűnelkövető kilétét pedig a műfaj szabályai szerint bizonytalanítja el, majd leplezi le. Az Elbert-ügy – Elbert János irodalmár-műfordító, majd az eset után nyomozni kezdő fia és felesége gyanús halála, illetve az ebből konstruált politikai motivációjú bűntény – mégis egyértelműen felismerhető, mindenekelőtt az elkövetés módjában, amelyre a film címe is utal: Elbert holttestét a Balaton sekély vízében találták meg (fiáét pedig a Dunában). Fontos körülmény továbbá a feltételezett merényletek időpontja: valamennyi a rendszerváltás előtt történt (Elbert Jánosé 1983 tavaszán, családtagjaié nem sokkal ezt követően). A film ehhez képest 1988-ra datálja az első, 1991-re a második halálesetet (a feleség–anya halála nem része a történetnek). Vagyis a rendszerváltást közvetlenül megelőző és követő évekre. Különösen a második gyilkosság dátumának lesz fontos szerepe a történet politikai mondani-valójában. Ezt a körülményt az elbeszélés módja is hangsúlyozza: voltaképpen flashbackként látjuk az első gyilkosság történetét, majd az események a jelenben folytatódnak, s jutnak el a második gyilkosságig, illetve a tettes leleplezéséig, végül a kiábrándító, a korabeli jelent súlyos kritikával illető zárlatig.

Ily módon a film a klasszikus műfajt a szerzői filmre jellemző időrendfelbontó elbeszélésmóddal elegyíti, vagyis a *Halál sekély vízben* az elbeszélésmód meghatározó formai szempontjából is midcult filmként azonosítható.

Mindennek kevésbé a műfaj/műnem meghatározása miatt van jelentősége; nem a rendszerezés igyekezete miatt próbálom a filmet mindenáron besorolni valamilyen fogalmi kategóriába, noha ezen a módon a *Halál sekély vízben* jól illeszkedik a rendszerváltásra reflektáló midcult filmek vonulatába. A „középutasság” azonban nemcsak filmtörténeti pozícióját jelöli ki, hanem értelmezéséhez is segítséget nyújt – avagy elkerülhetővé teszi a mű félreértelmezését, s ezáltal leértékelését, amely a korabeli kritikákból jórészt kiolvasható. Elemzésemben ezért a témafeldolgozás sajátosságának és filmtörténeti kontextusának leírása után elsősorban a szerzői és a műfaji vonások midcultos elegyítésére helyezem a hangsúlyt, s ezen a módon próbálom értelmezni az alkotói szándékot és a film jelentését.

ELKÉPZELT VALÓSÁG

A magyar film történetében igen kevés megtörtént eseményen alapuló bűnügyi filmet találunk, noha nem példa nélküli az ilyen vállalkozás. Mindez talán történelmünkéből következik, amelyre kevésbé volt jellemző az izgalmas krimiért, noirért, thrillerért, tárgyalótermi drámáért kiáltó bűneset. Inkább a politikai rendszer bűneiről lehetne történelmi filmet forgatni, mint amilyen az 1956-os forradalom névtelen, avagy nevesített mártírjairól szóló *A halálra ítélt* (Zsombolyai János, 1989), illetve

a Nagy Imrének emléket állító *Temetetlen halott* (Mészáros Márta, 2004) és a tizennyolc évesen kivégzett gyerekhős történetét elbeszélő *Mansfeld* (Szilágyi Andor, 2006). Ha azonban történelmileg és filmtörténetileg egyaránt kitágítjuk a rendszerváltás határait, találunk példát a politikai színezetet öltő bűntények megfilmesítésére. Ilyen a kétszer is feldolgozott biatorbágyi vasúti robbantás esete: Matuska Szilveszter 1931-es akciójáról Várkonyi Zoltán 1959-ben *Merénylet*, Simó Sándor 1982-ben *Viadukt* címen forgatott az adott korszakot jól reprezentáló filmet, hiszen Várkonyiében erőteljesen kidomborodott az eset politikai aspektusa, míg Simó már a magányos elkövető narratíváját hangsúlyozta. A rendszerváltás utáni évekből Sopsits Árpád 2016-os *Martfűi rém* érdemes kiemelni, amely amellet, hogy valós eseten alapul, a hatvanas évek politikai elnyomását is beépíti a történetbe, méghozzá mindkettőt a thriller műfaj szabályai szerint. A megtörtént bűnesetek szerzői változatára az utóbbi évekből a *Félvilág* (Szász Attila, 2015) és *A hentes, a kurva és a félszemű* (Szász János, 2018) lehet példa, ám ezekben a munkákban, éppen szerzői stílusuk miatt, az elvontabb történelemfilozófiai és társadalomlélektani szempontok erőteljesebben érvényesülnek, mint a konkrét politikaiak. A valós bűneseteket feldolgozó filmek ellentmondásos helyzete legjobban egy el nem készült filmben ragadható meg. Az emigrációjából hazalátogató Szóts István, csakúgy, mint hasonló helyzetű nemzedéktársai, Székely István és Radványi Géza, szeretett volna még egy filmet forgatni Magyarországon. Csakhogy amiként ez Székelynek *A lila ákaccal* 1972-ben, Radványinak a *Circus Maximusszal* 1980-ban sikerült, Szóts ugyanez a című filmlere – sok egyéb mellett – nem valósult meg. Méghozzá azért, mert a történeti kutatások alapján kiderült, hogy István nádor mégsem politikai merénylet áldozata lett, hanem természetes halállal hunyt el. Márpedig Szóts történelmet hamisítani semmilyen film kedvéért nem volt hajlandó, sem akkor, sem korábban, amikor az ötvenes évek kultúrpolitikája erre próbálta rávenni.

A *Halál sekély vízben* tehát egy igen kevés művet számláló filmtörténeti hagyományba illeszkedik, s azokhoz

képest is egyfajta midcultos „középre” pozicionálja magát, amikor egy jól azonosítható, ám csak feltételezett politikai gyilkosságot fikcionalizál: a történet egyértelműen az Elbert-ügyre utal, ám az esemény idejét, a szereplők nevét és hátterét megváltoztatja. Mindezzel az alkotók – túl azon, hogy máig nem bizonyított feltételezésről van szó, amit ezért nevezhetünk akár összeesküvéselméletnek is – nyilvánvalóan a történet „műfajosításának” lehetőségét teremtik meg: nem dokudrámát forgatnak, hanem a nyomozással, az elkövetők kilétével szabadabban bánó fikciót – miközben a feltételezett bűntény politikai körülményeit egyértelművé teszik. Ám mégsem az Elbert-ügyről szól a film – ezért nem kérhető számon rajta az eredeti eset igazságtartalma –, hanem egy elnyomó politikai rendszerről és annak továbbéléséről. Maga az Elbert-ügy minderre ugyanakkor alapot kínál, vagy legalábbis ihletője lehet egy politikai gyilkosságról szóló történetnek. Még hozzá olyan, ritkább esetnek, amikor nem a rendszer nyílt elnyomásáról, tárgyaláson kimondott koncepciók ítéletekről van szó, hanem öngyilkosságnak beállított politikai merényletről, amely magában hordozta a „ki tette?”, „kinek az érdeke?” kérdését, s amely a valóságban is elindított egy (magán) nyomozásnarratívát, két újabb áldozattal, a meggyilkolt férfi fiával és feleségével. A film bűnügyi

műfaja tehát a politikai thriller, illetve azon belül – s ahhoz az egyetemes film-történet tanúsága szerint szorosán kapcsolódó – paranoiathriller alműfajára szűkíthető, miközben erősek maradnak az anyagban a szerzői megoldások.

FOLYAMATOS MÚLT IDŐ

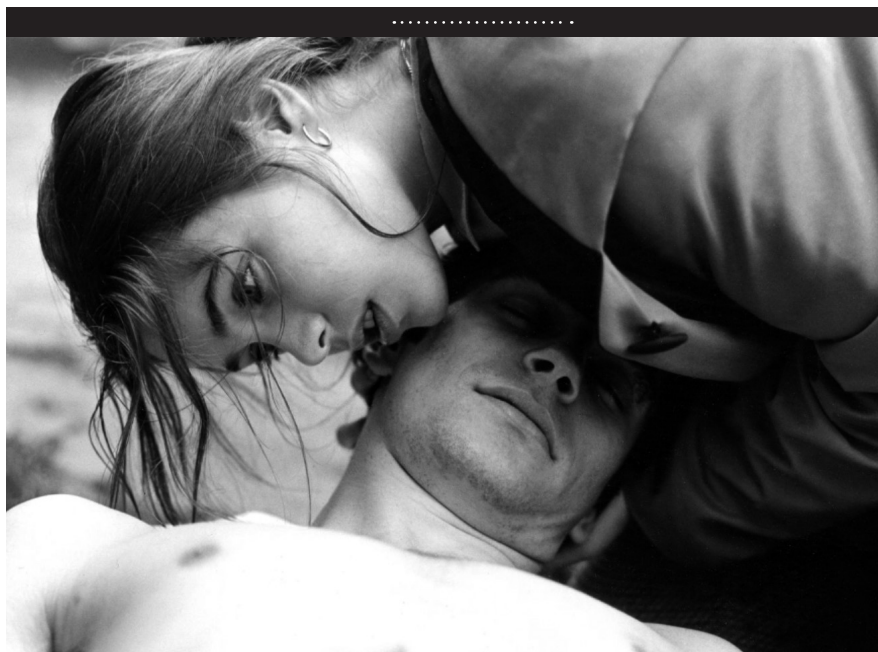
Érdekes röviden kitekinteni a film társ-műfaji lehetőségére, ugyanis az átmenetiség – más aspektusból – ebben is felismerhető. Vajon tekinthető-e történelmi filmnek a *Halál sekély vízben*? Nehéz ezt meghatározni, hiszen a film részben az akkor már történelmi távlatú múltban, a rendszerváltás előtti utolsó évben, 1988-ban, részben a rendszerváltást követő időszakban, a voltaképpeni jelenben, 1991-ben játszódik, amikor az utolsó szovjet csapatok is elhagyják az országot. A film 1993-as forgatásához képest viszont mindkét időpont múltnak tekinthető. Mindehhez ugyanis érdemes figyelembe venni, hogy történelmileg rendkívül sűrű időszakról van szó, amikor néhány év alatt is alapvető változások zajlottak le az ország életében. A *Halál sekély vízben* tehát történelmi film, amennyiben a Kádár-rendszer elhallgatott bűnét tárja fel. Ezen a módon az elsősorban 1956-ot forradalomként ábrázoló, a kádári elnyomás tabuját megdőntő, a rendszerváltás körüli években, illetve azután készült történel-

mi filmek sorába tartozik. A két időszik, s főleg a kettő közötti rövid idő, mindössze három év ellenére bekövetkező történelmi léptékű váltás ugyanakkor kortársi történetként is értelmezhetővé teszi a művet, amely tehát ily módon a rendszerváltásra reflektáló publicisztikus filmek sorába szintén beletartozik. Még hozzá egy olyan, a filmek többségében megjelenő, igen erőteljes, társadalmilag releváns jelentéssel, miszerint a rendszerváltással nem szabadulunk meg egycsapásra a múltunktól, az tovább él velünk és bennünk – akár az új politikai rendszer részeként. A *Halál sekély vízben* mint a jelenig ívelő történelmi film erről tesz radikális állítást. A publicisztikus filmek inkább a zsigereinkben velünk élő múlt, a hosszú Kádár-korszak nehezen levethető reflexeire, belénk égett mentalitására irányítják a figyelmet, míg Gyöngyössyéké a múlt „rendszer szintű” továbbéléséről beszél, s ezáltal politikailag egy jóval radikálisabb állítást tesz, a Kádár-kori filmek kritikus szellemében, ám nem csupán a Kádár-korszakkal, hanem a rendszerváltás korszakával szemben is. Az eredeti esemény ezt a kapcsolatot még a feltételezések szintjén sem veti fel, a film fiktív narratívája a történet idejének megváltoztatásával viszont ezt hangsúlyozza. Mindez azonban már nem csupán a műfaji keretek között fogalmazódik meg, hanem a műfaji kontextusból kilépő szerzői gondolatként is.

SZERZŐI VAGY MŰFAJI VISSZATEKINTÉS?

A történelmi film műfaján túl a bűnügyi zsáner tekintetében is meghatározó a film időrendfelbontó elbeszélő szerkezete. A történet 1991 nyarának kitüntetett történelmi pillanatában, a Budapesti Búcsún indul, amikor az ország a szovjet katonák kivonulását ünnepli. Itt találkozunk főhősünkkel, a meggyilkolt áldozat feleségével, aki elveszetten bolyong a hangos tömegben, könnyezve roskad le egy padra, s aki számára – ahogy ezt egy apuka az ünneplő tömegből kisgyerekének megjegyzi – már túl későn jött el ez a nap. Innen lépünk vissza három évet, amikor az asszonyt a KGB be akarja szervezni, hogy figyelje meg férjét, jelentsen róla. A keretes flashback-szerkezet, amikor a visszaemlékezés nem egy rövidebb cselekményeleme a múltbeli eseményeknek, hanem voltaképpen az elbeszélés egészét jelöli,

„Egyértelműen az Elbert-ügyre utal”
(Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: Halál sekély vízben – Karolina Rosinska és Pawel Delag)



elsőre műfaji elemnek tűnik, hiszen az a film noir jellegzetes vonása, s a főhős történetének végzettségét, valamint személyességét hangsúlyozza: visszaemlékezést látunk (amelyet gyakran a szereplő narrációja kísér), méghozzá egy már lezárult, megtörtént, s ily módon befejezett, megváltoztathatatlan eseménysorra. A *Halál sekély vízben* flashback-szerkezete azonban csak részben a műfajból következik. A film eleje még ezt a formát idézi, a folytatás viszont kilép belőle, hiszen a történet a jelenben nem ér véget (tehát mégsem keretes a szerkezet), hanem folytatódik. A Budapesti Búcsú forgatagában ott van a főhős fiának barátjánője is, aki elmondja a jóhírt: az apja halála után szintén üldözött, külföldre menekült fiatalember, aki Amerikában folytatta tanulmányait, s lett belőle elismert zenész, most az apja emlékének szentelt rekviem bemutatójára visszatér hazájába. Vagyis a történet nem a flashbackben elmesélt eseménysor végével, a gyilkossággal zárul, hanem folytatódik, újabb gyilkossághoz, majd ekkor már a tettes leplezéséhez vezet. Ez a folytatás nem csupán az eredeti, egyébként noir-hangulatot sem nélkülöző paranoiathriller kiterjesztése és meghaladása, hanem magának a társadalmi mondanivalónak is a kiterjesztése és meghaladása, miszerint a politikai elnyomás a rendszerváltás után is folytatódik, a gyilkosok köztünk vannak, a társadalom pedig tehetetlen velük szemben.

„A múlt rendszerszintű továbblétele”

(Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Halál sekély vízben* – Jan Englert és Michael Marwitz)

Az időrendfelbontó elbeszélés mód tehát műfaji elemként indítja a történetet, ám végül szerzői kommentárként zárja le a filmet. S ez a kettőség más tekintetben is végigkíséri az alkotást.

MŰFAJI ELEMELK

A valós eseményt fikcionalizáló motívum már önmagában is műfaji elem. A bölcsező Elbert János feltételezett meggyilkolása kevéssé mozgósíthat látványos műfajfilmes megoldásokat, ezért a filmbeli áldozatból tudós lesz, kutató vegyész, aki egy, a hadiiparban békés célra (a harcigázok közömbösítésére) alkalmazható vegyület kifejlesztésén dolgozik, s amelyre mindkét nagyhatalom szemet vet: a szovjet titkosszolgálat erőszakosan meg akarja szerezni tőle, az amerikai inkább próbálja személyét megvédeni a szovjetektől. A történet tehát az ipari és/vagy hadi kémkedés motívuma, illetve a magyar filmből sem ismeretlen kémfilmes alműfaja is alakítja, amely különösen alkalmas a politikai jelentés bevonására, hiszen a kémkedés a gazdasági mellett általában hatalmi, s így politikai érdekeket szolgál. Erre példa még az ötvenes évekből Várkonyi Zoltán rendezésében a *Nyugati övezet* (1952), amelynek politikai értelemben – és a rendszerváltással összefüggésben – a *Halál sekély vízben* egyfajta kritikája, illetve antitézise: immár nem a nyugati, hanem a keleti nagyhatalom ármánykodik egy fontos haditalálmány megszerzése körül.

Ugyancsak a műfajt erősíti az érzelmi motiváció: egyrészt a feleség bevonása a drámai eseményekbe, másrészt az áldozat körül bonyolódó magánéleti konfliktusok. Ezen a téren a film igen céltudatosan építkezik. Az áldozat eltűnésekor éppen orvosbarátjuk születésnapját ünneplik. A Kelet-Németországból áttelepült férfinak a felesége is jelen van, aki a tudós munkatársa, s mint a gyilkosság után beismeri, szeretője volt. De a KGB megbízásából jelentett is róla, sőt, korábban az apósáról is, s mindvégig külföldi férjével zsarolták meg. A nő a műfaj szabálya szerint „suspense” hatásként lép be a történetbe, hiszen a néző előbb tud viselt dolgairól, mint az érintettek, de aztán – inkább már szerzői filmes megoldásként – a férjének tett valomlásában beismeri tevékenységét, majd – megint inkább a műfaj szabálya szerint – folytatja életét a rendszer kötelékében, hiszen a KGB vezetőjének élettársa lesz, noha akkor még ő maga sem tud a férfi valódi szerepéről. Igen összetett – s talán kevésbé kifejlett – karakterről van szó, aki ugyancsak áldozata a nagyhatalmi praktikáknak.

A KGB vezetőjének karaktere is a műfaj szabályai szerint épül a történetbe. Ő ugyanis olyan minden gyanú felett álló házi barát, akivel kapcsolatosan folyamatosan megjelennek az érintettségére utaló mozzanatok, de végső bizonyosságot csak az ugyancsak a műfaj szabályoknak megfelelően előkerülő váratlan bizonyítékkal, egy videofelvétellel kapunk, amelyben ő is látható az áldozat kegyetlen kihallgatásakor a titkos KGB-bázison. Az elkövetőket tehát látszólag nyíltan ábrázolja a film (az asszonyt is beszervezni igyekvő KGB-sekként), a valódi főnököt viszont meglepetésszerűen, a kriminarratíva logikája szerint leplezi le. Mindebben az elvont gonosz, a politikai ágens közvetlen érzelmi-személyes megszemélyesítésének műfaji igényét kell látni: a politikailag is kettős játékot űző, a rendszerváltást túlélő, önmagát átmentő cinikus KGB-főnök (aki mindkét áldozat temetésén a búcsúztatót mondja) magánemberként is több szálon kötődik az áldozat családjához. A feleséghez fűződő, talán a barátni is túllépő kapcsolaton túl ő az apja annak a lánynak, aki az áldozat fiának a szerelme, menyasszonya is egyben. Vagyis tényleges családtag, aki természetesen saját lánya előtt is hazug játékot űz. S mindehhez azt is érdemes hozzátenni, hogy a történelmi hi-



telességet, miszerint a KGB-nek magyar vezetője volna – miközben a beszervezéskor egy oroszul beszélő ügynököt is látunk –, a film, vélhetően szándékosan, feláldozza a műfaj „oltárán”.

A *Halál sekély vízben* a bűnügyi zsáner számos további látványos műfaji elemét mozgósítja, így láthatunk benne kisebb autós üldözéseket és nagyobb akciójeleneteket. Az emberrablását és a gyilkosságát éppen nem, de az előzmények és a következmények bemutatása annál részletesebb. Az áldozat apolitikus, sőt naiv karakter, ő tehát nem tud a rá leselkedő veszélyről, így nem harcol ellene. Helyette ezt megteszik a „védelmére” kirendelt amerikai ügynökök, s ez a szerep hárul munkahelyi idős szövetségesére is (aki emiatt szintén áldozata lesz a titkos információért folyó háborúnak). A szembenálló „cégek” és a főhős védelmezői között alakul ki tehát összecsapás: sikertelen mentési akció a KGB titkos bázisán, behatolással, lövöldözéssel, áldozatokkal; valamint egy szintén eseménydús akció-sorozat, amikor a laboratóriumba törnek be a KGB emberei, miközben jelen van a nyomokat kereső elrabolt tudós fia is, munkatársa pedig az akciófilmek logikája szerint az üzem adta lehetőségekkel (daruval, targoncával) veszi fel a küzdelmet a behatolókkal szemben (az ő akciója sikeres, az ellopott fiola a titkos szerrel összetörik). Mindezek a jelenetek természetesen éjszaka, sötétben zajlanak, így a képi fogalmazásmód is erősíti a műfaji vonásokat. Ebbe a vonulatba tartoznak az első áldozat fia ellen elkövetett akciók, ahogy a sötétben rálőnek a néptelen utcán, elvágják a lift tartóvezetékét, amiből így az amerikai titkosszolgálat ügynöke, apja továbbszolgáló „örangyala” menti ki, s végül ahogy elrabolják az Erzsébet hídon: előbb kilógtatják a korláton, megelőlegezve a rá is váró halálnemet, majd betuszkolják egy furgonba. S ide sorolható a titkot őrző „kütyü”, egy piros flopilemez motívuma, amely különféle rejtekhelyekre vándorol, míg végül az elablása előtti pillanatban az áldozat fiától – az anyja munkahelyén, az Országgyűlési Könyvtárban (!) őrzött írásos dokumentációval együtt – az amerikai ügynök kezébe kerül. A kém-történet tehát megnyugtatóan lezárul, a politikai gyilkosság viszont egyáltalán nem, hiszen az a rendszerváltás után is folytatódik, a film inkább szerzői vonását erősítő éles aktuálpolitikai kritikaként, sőt, vádiratként.

SZERZŐI KOMMENTÁROK

Önmagában a politikai és paranoiathriller műfaja is kifejezhetné az aktuálpolitikai bírálatot, ahogy ezt a műfaj külföldi darabjai Amerikától Európáig megteszik. Az alkotók azonban nem elégednek meg ezzel, s egyéssz fellazítják, átalakítják a műfaji elemeket (ahogy ezt az időrend-felbontó elbeszélésmóddal teszik), másrészt egy sor kifejezetten szerzői kommentárt illesztnek a történethez.

A karakterek tekintetében ilyen a fiúé: az apa foglalkozása egyértelműen műfajerősítő elem, hiszen hadiiparban hasznosítható vegyület feltalálójaként a kémfilm alzsánerét hozza be a történetbe. A fia viszont zenész: hegedül, hazatérésekor pedig apjának szentelt saját darabját vezényli. A barátnőjével és az apjával otthon trióznak, vagyis az apához is társul általa művészi vonás (így ezen a ponton az apa karaktere közel kerül a valós áldozat, a bölcész Elbert János személyéhez). A fiú involválódása, majd áldozattá válása mindenesetre a politikai gyilkosságnak a konkrét ügynök – és ezáltal a megidézett műfajon – túli jelentését vonja be a történetbe, miszerint az elnyomó hatalom bárkit utolérhet, függetlenül attól, hogy önhibáján kívül belekeveredik-e a játszma-ba (mint a tudós karakter, aki vesztére nagyhatalmi érdekeket érintő felfedezésen dolgozik), vagy családtagként, érzelmileg kerül közel az eseményekhez, s lesz azoknak az áldozata.

Ugyanez mondható el a feleségről és anyáról, s hozzá fűződik a film radikális aktuálpolitikai jelentése is, ugyancsak mintegy a műfajból kilépő módon. Előbb a KGB akarja beszervezni, amit határozottan visszautasít, majd a férje elablásakor – és a családi „barát” tanácsára – enged a zsarolásnak. Végül viszont ő leplezi le a gyilkosságok szellemi irányítóját. Nem nyomoz, vagyis ez a szál nem erősíti a műfaji narratívát, hanem az amerikai titkosszolgálat ügynökétől kapja meg a bizonyítékot, a videofelvételt férje megkínzásáról, a barátnak hitt férfi jelenlétében. A leleplezés azonban műfaji fordulatot vesz, hiszen a bosszú szándékával érkezik az immár a rendszerváltás után is magas pozíciót betöltő, jólétben élő, hivatalos nyugati újtárról éppen hazatérő egykori KGB-s vezetőhöz. A bizonyíték bemutatása után pisztolyt fog rá, a ravaszt meghúzni azonban már nem képes. A műfajt – a paranoiathrillerét – az antagonista zárja le: a bizonyítékot elégeti, a nőt el-

viteti. A zárókép a robogó mentőautót mutatja, benne az asszonnyal, a mellette kitaró orvosbaráttal és a hozzájuk újra csatlakozó, élettársa valódi arcát megismerő nővel (az orvos volt feleségével és az első áldozat szeretőjével), majd a Vár és Lánchíd látképére nyit a kamera. Még a mentőautóban hangzanak el a műfaji zárlatból kilépő markáns szerzői kommentárok. A leleplezett és csalódott, árulóból ismét szövetségessé váló barátnő mondja: „Ebben az országban csak a zártosztályok ablakain maradtak meg a rácsok, de mindnyájan gyógyíthatatlanok vagyunk, orvosok és betegek egyaránt.” A férfi örök barátságáról biztosítja a kétszeres gyászában összetört özvegyet, aki egy bibliai távlatokat nyitó konklúzióval zárja a filmet, jócskán túllépve mind a műfaj, mind a konkrét politikai bűntény horizontján: „Vissza kell térnünk az ősi törvényekhez, az összetört kótáblához.” S mindehhez hozzátehetjük azt az ugyancsak fontos, közvetett motívumként megjelenő utalást a régi és az új rendszer hasonlóságára, hogy a politikai bűn(özés) ártatlan tanúját ugyanúgy egy elmeotthoni „beutalóval” távolítják el a társadalomból, mint a Kádár-rendszer másképp gondolkodót.

A forgatókönyvet Gyöngyössi Imrével jegyző Petényi Katalin, valamint a társrendező Kabay Barna alkotói hármásának fontos és népszerű darabja a *Halál sekély vízben*, amely azóta is rendszeresen szerepel a különféle tévécsatornák kínálatában. A nyolcvanas évek elmozdulását követően a midcult felé (*Yerma*, 1984) újabb, ezúttal műfaji karakterrel gazdagodott az életmű, szintén nemzetközi koprodukcióban, s ennek köszönhetően külföldi színészek (lengyel, német) közreműködésével. Szomorú körülmény, hogy ez lett Gyöngyössi Imre utolsó játékfilmje. Abból a szempontból viszont méltó lezárása – és egyúttal munkatársainak programadó útmutatója – egy gazdag életműnek, amely mindvégig nyitott volt a megújulásra, a filmtörténeti trendekre. Változatos stílusú filmek kerültek ki műhelyéből, a szerzői gondolat azonban mindvégig ugyanaz maradt: az emberi méltóság védelme, szolidaritás az üldözöttek mellett, tiltakozás az elnyomás ellen. Ahogy minderről a *Halál sekély vízben* is tanúskodik.

Az írás részlet a Nap Kiadó megjelenés előtt álló kötetéből.

BESZÉLGETÉS MUHI ANDRÁSSAL

Elfogy a levegő

GYÜRKE KATA

„MINDENKIRE SZÁMÍTOK, MINDENKIVEL SZÓT AKAROK ÉRTENI”

Májusban tartották a Magyar Film-művészek Szövetségének tisztújító közgyűlését, ahol egyhangú, titkos szavazással Muhi András Balázs Béla-díjas filmproducert (*Dealer, Csak a szél, Testről és lélekről, Szelíd, Larry*), a legendás Inforg Stúdió alapítóját választották a szervezet új elnökévé. Muhi Andrást hagyományról és tervekről, az új elnökségről, és a filmes kerekasztal újraélesztéséről is kérdeztük.

• *Mit visz tovább a Filmművészek Szövetsége a korábbi elnök, Tarr Béla szellemiségéből?*

Tulajdonképpen két üzenetet adott nekünk Tarr Béla stafétabotként, amikor a szövetség tiszteletbeli elnökének választottuk. Az egyik az volt, hogy hozzuk létre a filmes kerekasztal 2.0-át, a másik pedig, hogy térjünk vissza a politikától és a szakma különböző csoportjaitól független filmszemle megrendezéséhez.

• *Ahogy ez korábban is a szövetség feladata volt.*

Abszolút. Hiszen a filmszemlének komoly szakmaösszetartó szerepe volt, ahol találkozhattak a műfajok képviselői. Sűrű napokat töltöttünk együtt, szinte beköltöztünk a szemlékre és valós szakmai beszélgetések zajlottak, nem csak filmpolitizálás. Sokat beszélgettünk az egyes filmekről is, a filmkritikusok szakosztálya által felkért újságírók moderálásával. Most már látni, hogy milyen fontos volt ez! Azáltal, hogy Veszprémben költözött a filmes mustra, ráadásul ilyen politikai, gazdasági viszonyok közepette, a találkozás szinte lehetetlen.

Egyébként a Tarr Béla fémjelezte időszak hosszan tartott a szövetség életében (*2011-ben választották meg – a szerk.*), az elején még jóval aktívabbak

voltak, például megrendezték a nagyon sikeres, úgynevezett fapados filmszemlét az Urániában. Béla akkor idehozta a legnagyobb fesztiválok igazgatóit. Olyan személyes, jó kapcsolata volt ezekkel a meghatározó figurákkal, hogy egyszerre eljött Budapestre a cannes-i, a berlini, és a velencei fesztivál-igazgató. Aztán felerősödött a Vajna-korszak hatása – ezt Andy Vajna a NER szempontjából és a saját szempontjából is egyszerűen csinálta – konkrétan az, hogy az addig létező, sokszínűségére ellenére is összetartó fantasztikus filmes közélet teljesen szétzuhant.

Ennek az egyik oka az volt, hogy Vajna eleve nem állt szóba senkivel, semmiféle dialógusra nem volt hajlandó. Ráadásul azonnal szervezni kezdték az úgynevezett Filmakadémiát, aminek soha meg nem választott elnöke Novák Emil lett, volt, van. Az eleve fideszes taktika volt, hogy minden addig meghatározó szakmai szervezetet megkettőzték. Így volt ez például a pedagógusoknál, újságíróknál, orvosoknál is. Ez gyakorlatilag arra volt jó, és ez mind a mai napig így van, hogy ha egyeztetni volnának hajlandóak – de nem hajlandóak –,

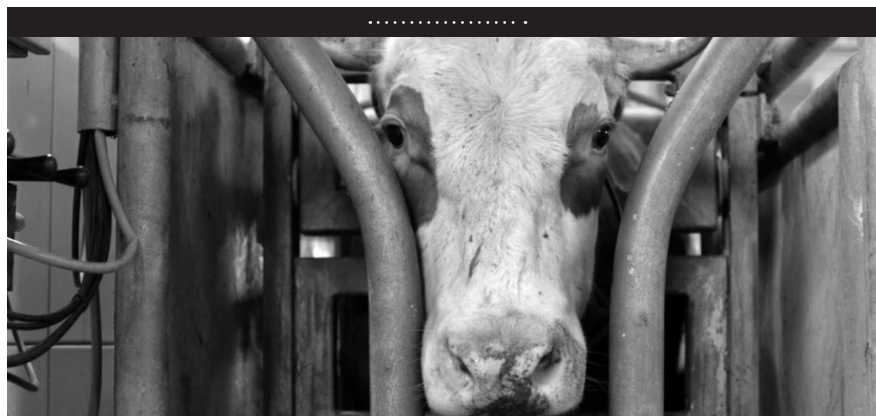
akkor azt mondják, hogy tessék belépni az általuk létrehozott szervezetbe, mert ők azzal fognak szakmai párbeszédet folytatni. Miközben létezett a komoly, nagy múltú filmes szervezet, a Magyar Filmművészek Szövetsége, aminek olyan elnökei voltak már Tarr Béla előtt is, mint Herskó János, Fábri Zoltán, Kovács András, Illés György vagy Jancsó Miklós.

A szövetség hagyománya már csak azért is érdekes, mert mindig súlya volt az elnöknek. Adott esetben ennek a kultúrpolitika szempontjából is jelentősége volt. Az már Vajnához kapcsolódik – ezt folytatja Káel Csaba is –, hogy teljesen mindegy, kik alkotnak egy szervezetet, nem állnak szóba velük. Hihetetlen modortalanul még a levelekre sem válaszolnak. Egyszerűen lepöckölik azokat, akik egyébként sokkal messzebb jutottak a pályán, mint ők.

• *Hogyan jött létre az új elnökség?*

A leköszönő elnökség először is megállapodott az én személyemmel, felkértek és ezt tudták képviselni a tagság felé. Egyben jött is a következő kérdés, hogy kikkel szeretnék dolgozni. Nagyon meg voltak elégedve a választásommal. Figyeltem arra, hogy az elnökségben lehetőleg képviseljük a szakma egészét. Az is fontos, hogy a hét elnökségi tagból négy a saját szervezetének megválasztott elnöke is. Ilyen értelemben igyekszem demokratikusan gondolkodni, és ez lesz a gyakorlat a továbbiakban is, mert nem a barátaimmal és a bizalmasaimmal akarok dolgozni, hanem a legszélesebb értelemben vett szakmával. Ha valaki például lemond a tagságáról, akkor az ő szervezete révén szeretném majd feltölteni a helyét.

Enyedi Ildikó: Tehát ott van az elnökségben az operatőröktől Szabó



Gábor, az art mozisok egyesületétől Szabó Éva Andrea, Temple Réka az animációs producerektől, Hermann Kriszta maga az állandóság, ő viszi tovább a titkári feladatokat, és felkértem még a MADOKE-t, az egyik legvirulensebb fiatal szervezetet, hogy küldjenek valakit. Az elnökségi ülésükön úgy döntöttek, hogy Dér Asia képviselje őket. Schwechtje Mihályt én kértem fel, így nem pusztán minden műfaj, de minden generáció is képviselteti magát.

• *Afféle „kerekasztal lovagként” végig kísérted a filmtörvény kialakításának teljes útját (2004. évi II. törvény a mozgóképről), ami akkor hatalmas szakmai sikernek számított – ma is az lenne. Hogyan emlékszel arra az időszakra?*

Az első filmes kerekasztal több mint három évig tartott. Heti rendszerességgel találkoztunk Port Ferenc irodájában, és általában jöttek is a filmesek, nem hárman-négyen farigcsáltuk. Akkor is reménytelennek tűnt minden, egyáltalán nem gondoltuk, hogy Medgyessy le fogja váltani Orbánt. Paradox módon épp ezért lehetett leültetni az egyébként sokféle stílus, műfaj, munkakör mentén különösen megosztott filmszakma, filmkultúra képviselőit a tárgylóasztalhoz.

A kerekasztal írta meg a filmtörvényt, és ott nem csak a törvény szorosan vett szövegéről állapodtunk meg – egyébként egyhangúan –, hanem az összes részletben. Például vélelmeztük, hogy egy adott összeg mennyi százaléka jut évente a különböző műfajokra, a játékfilmre, az animációra, a rövidfilmre, a dokumentum- és kísérleti filmre, az oktatásra, a periodikákra és így tovább. A szakma mindenben megállapodott. Ezen belül az egyes műfajok megállapodtak a saját játékszabályaikban is, amit azért ismertem jól, mert az általam vezetett Inforg Stúdió minden műfajban jelen volt. Így aztán én voltam az, aki minden megbeszélésen ott ültem. Ez az egyetlen jogalapom, amiért el mertem vállalni most az elnökséget.

Aztán a 2004-től 2010-ig tartó időszak számomra mintaadóvá és meghatározóvá vált. Még az egyes műfajokon belül is többféle szervezet működött, ezek szóba álltak egymással, ha más-



hogy nem, hát épp a Film-
művész Szövetség megfelelő szakosztályának a szervezetében. Amellett az akkori támogató szervezet, a Magyar Mozgókép Közalapítvány minden hónap meghatározott napján fogadta egyrészt az alapítvány alapító tagjait, volt vagy 20 szervezet, és a „kerekasztallovagokat”, vagyis minket, akik szintén szakmai szervezeteket képviseltünk. Ilyenkor 50-60 ember ült ott a megbeszéléseken, ahol mindenről szó esett. Nagyon kemény viták voltak, hiszen mindenki arról beszélt, ami neki fáj.

Tehát ott ült velünk szemben az akkori alapítvány vezetése, Grunwalsky, Vincze Laci, Tóth Erzszi, meghallgatták a szakmát, és kénytelenek voltak válaszolni a sokszor kellemetlen kérdésekre. Ami kibeszéletlen vagy befejezetlen maradt, azt a következő hónapban újra elővettük. Valós befolyásunk volt a törvényekre.

• *Bele lehet lépni kétszer ugyanabba a folyóba? Hiszen nemcsak a helyzet és a politika változott meg azóta, de az audiovizuális környezet is. Újra létre lehet hozni a filmes kerekasztalt?*

Biztos, hogy létre lehet hozni. Az más kérdés, hogy az egész szakma apátiában van. Jószerint már találkozási pontjaink sincsenek. Annak már rég vége, hogy egy filmbemutatóra mindenki meg lenne hívva, de ha meg is hívnak, a szakma legnagyobb része nincs ott. A találkozási pontok hiányába – miként az ország,

Szakonyi Noémi
Veronika:

Hat hét
(Román Katalin)

úgy ez a szakma is – belefásult. Az a tervem, hogy szeptembertől kezdve végig járom az összes szervezetet és megpróbálom felmérni, éppenséggel a kerekasztal szempontjából is, hogy kiben milyen hajlandóság van, kit mire lehet rávenni, kivel meddig lehet eljutni. Nagyon remélem, hogy életet lehet lehelni az egész nagy szervezetbe. Azt jó volt látni most Kecskeméten a KAFF-on, hogy milyen virulens része az animáció a magyar filmnek, hogy az animációsok között nincs is olyan nagy elkeseredettség. Hiszen ők sosem ültek a hatalom tenyerén, vagy ha ott is ültek, nem kaptak elég pénzt, és éppen ezért mintha nekik ez természetes lenne. Nem éreztem közöttük az apátiát.

A MADOKE ülésén ugyan még nem voltam, de így távolról úgy tűnik, hogy ők is ténylegesen működnek. Csodálatos dokumentumfilmek születnek tulajdonképpen a rendszeren kívül, sokszor Európa bevonásával. Nagyszerű produceri kar indult el, jobbára nők, akik fantasztikusan hajtanak.

• *A fiatal generációra számítasz leginkább?*

Mindenkire számítok, mindenkivel szót akarok érteni. Az a legfontosabb, hogy azt kell valahogy elmagyaráznunk, hogy mi értelme van mindennek. Nálam okosabbak is megmondják, hogy arra nem érdemes számítani, hogy a rendszer véletlenül majd itt-ott meghall valamit. Itt most az egészen kell változtatni. Hiába mondta volna el a véleményét mondjuk a Filmmű-

vészek Szövetsége, vagy bármely társ-szervezet a veszprémi filmdíj megszerzésével kapcsolatban; senkit nem érdekelt. Egyáltalán, kik osztják a pénzt, kiket hívnak meg? Hogy került oda Káel Csaba kormánybiztosnak? Grunwalskyt anno a szakma választotta meg több napos birkózás után.

Azt nehéz elképzelni, hogy ezzel a hatalommal én szót fogok bármiben is érteni. Ilyen értelemben is van két tábor a szövetségben belül. Vannak, akik azt mondják, hogy mindig tárgyalni kell, mindig meg kell próbálni, mert ez van, itt élünk. És van egy másik rész, akik azt mondják, hogy ennek semmi értelme, készüljünk inkább a jövőre. Hozzuk létre a filmes kerekasztalt, hogy majd, ha hatalomváltás lesz, addigra találjuk ki, fogalmazzuk meg, hogy mi milyen játékszabályok között szeretnénk élni. Értelemszerűen, ha a tárgyalás-pártiak lesznek többségben, akkor meg fogok próbálni tárgyalni, bár nem értek vele egyet. De azt viszont mindenképpen megpróbálom, hogy létrehozzuk a kerekasztalt, és próbáljuk meg leírni, amit mi szeretnénk. Nem igaz, hogy nem látják, mi-ben vagyunk! Adott esetben pedig mindezt a sajtó és Európa felé is kommunikálni fogjuk.

• *Milyen módszerrel dolgoznátok?*

A (tényleg jó) 2004-es Filmtörvényhez képest mennék végig a filmtörvényen. Én sem gondolom azt, hogy az a törvény ma egy az egyben megfelelné, de azért rengeteg olyan fontos elemet tartalmazott, amit kivettek belőle az évek során. Ezekkel kapcsolatban biztos azt fogom tanácsolni, hogy vegyünk vissza. Ilyen például a normatív támogatás, ami azt jelenti, hogy ha egy film komoly nézőszámot ér el, vagy nagy fesztiválra kap meghívást, akkor az alkotó automatikusan kap egy induló összeget a következő filmre. Azzal már el lehetne indulni Európába koprodukciós partnereket keresni. Azt pedig mindig tudjuk, hogy melyik alkotó van éppen nagy formában. Azoknak olyankor ne kelljen beállni a szelekcióba, hiszen azzal sok idő elmehet, de a normatív támogatással a producere már el tud indulni. És ettől még pályázhat is természetesen. Vagy visszavenném a strukturális támogatást, ami például arról is szól, hogy egy fesztivál öt évre előre tudja, hogy mennyiből gazdálkodhat. Az nem normális, hogy minden évben

úgy kezdik el a fesztiválok szervezését, hogy fogalmuk nincs mi lesz, mennyi pénzt nyernek. Arról nem is beszélve, hogy tényleg kellene már Budapestnek egy rendes nemzetközi filmfesztivál. A környékünkön mindenhol van. Az is biztos, hogy újra támogatnám a koprodukciókat, és nem csak a játékfilmben, hanem az animációban és a dokumentumfilmben is. Ugyanis szívfájdalmam, hogy Vajna kiirtotta őket.

• *A Filmművészek Szövetsége mennyiben érdekvédelmi szervezet?*

Szakszervezeti feladatokat nyilvánvalóan nem tudunk átvállalni, de azáltal, hogy reagálunk a felháborító dolgokra, tulajdonképpen érdekvédelmet látunk el. Nem az a célom, hogy minden héten írjunk egy petíciót, vagy egy felháborított levelet. Ez már ki lett próbálva. Nyugodtan mondhatjuk – senkit nem érdekel. Az energiát inkább a valós felkészülésre szeretném fordítani, például a kerekasztal előkészítésére és megszervezésére. Most például el is aludtam a Csákvári-ügy kapcsán. Későn léptem. Ezekre figyelni kell, még akkor is, ha ilyen mindig volt és mindig lesz.

• *Hogyan fogadtad, hogy elnöknek választottak?*

Meglepődtem. A szakmából soha fel nem hívott senki egy-egy keményebb nyilatkozatom után, most mégis egyhangúlag, titkos szavazással megválasztottak. Nagyon jó közvetett visszajelzés volt ez a számomra, hogy mégis realisan látják, hogy mi-ben élünk és körülbelül egyetértenek velem. Ráadásul, azt nem tudhatják rólam, hogy nem leszek-e egy elszabadult hajóágyú? Mégis megválasztottak. Mint említettem, reménytelennek tartom a kemény konfrontációt, mással akarok foglalkozni.

• *Mi segíthet a lelket tartani a szakmában?*

Épp összeírtam, hogy ki mindenki forgat a rendszeren kívül, teljesen független filmesként. Köztük olyan nevek vannak, mint Reisz Gábor, Schwechtje Mihály, Hajdu Szabolcs, Pálfi György, Hartung Attila, Till Attila, Buvári Tamás, Sopsits Árpád, Szimler Bálint, Kis Hajni, Dettre Gábor. Akármilyen heroikus is ez, mégsem így kell filmet csinálni. Én annak vagyok híve, hogy azok is ipari háttérrel dolgozhassanak, akik továbbra is szerzői filmet alkotnak, vagy középre húzó műfaji filmben gondolkodnak.

Úgy gondolom, hogy azért támogat az állam egy művészeti ágat, vagy egy kul-

turális szegmenst, mert ez a *feladata*. Éppenséggel a magyar kultúrát közszolgálati módon kell támogatnia. Őszintén szólva Bartók Béla is majdnem éhen halt és a József Attila is, mert nem volt közönségük, és a korabeli kultúrpolitika sem ismerte fel a zsenialitásukat, de mégsem így megy egy szakma előre! Ha komoly szakemberek vagyunk mindig tudjuk, ha máshogy nem, a kritikusok segítségével, hogy melyek azok a művek, amelyek hozzátesznek valamit a magyar film, vagy akár az egyetemes film egészéhez. És mit csináljunk, ha a közönség éppen lemaradt – ahogy minden művészeti ágban történik. Nem kell Kurtág György, aki ötszáz év múlva Mozart lesz? Azért, mert nem vesznek rá elég jegyet? Ahogy a tudományban a kísérletezést, mint a haladás formáját nem kérdőjelezi meg senki, úgy nem indulhatunk ki a film esetében sem a nézőszámokból. Az államnak kutya kötelessége az adóforintjainkból azt is támogatni, amit ő esetleg hivatalnokként nem ért.

Producerként is mindig olyan filmek mellé próbálok állni, amelyekről azt gondolom, hogy a középiskolákban, vagy az egyetemeken valamilyen esztétikai szempontból taníthatnák. Vagy formailag, vagy tartalmilag valamilyen novum legyen benne. Tegyen hozzá egy kis kockát az egészhez. És ha ez nincs meg benne, nem érdekel. Így aztán már ki is estem a kommerszből és a műfaji filmekből. Ezzel nem mondom azt, hogy a műfaji filmekben ne lenne fantasztikus kreativitás, de azt sok pénzből, profitért kell csinálni. Az állami pénzeket felelős szakemberként használva nem a profit lebeg a szemem előtt, hanem az értékrend.

• *Mit javasolnál egy fiatal rendezőnek, akit elkésérít, hogy nem tudja elkészíteni a második filmjét?*

Azt, hogy ha jó az első filmje, ha már van mit mutatnia, bátran csapja a hóna alá és induljon el a világba. Legyen új filmlerve, jelentkezzen pitch fórumokra, ott elég sikeresek szoktak a magyar filmesek lenni. Én biztosan külföldön érdeklődnék és tájékozódnék hogyan lehet kapcsolódni a világ fantasztikus volumenű mozgóképgyártásához. Hiszen nyilván kellenek a fiatal szakemberek. A magam részéről producerként én is egy inkubátoros filmmel búcsúzom, stílszerűen az a címe, hogy *Elfogy a levegő*. •

BESZÉLGETÉS MOLNÁR PIROSKÁVAL

„Csak játszani van időnk”

ERDÉLYI Z. ÁGNES

HIHETETLENÜL GAZDAG SZÍNÉSZI PÁLYÁJÁN MOLNÁR PIROSKA MINDEN SZEREPET ELJÁTSZOTT – A SZÍNHÁZBAN. MOST A FILMEKRŐL KÉRDEZTÜK.

• Tulajdonképpen a gyerekkorában látott filmek vitték közel a színészethez, ami aztán a színházi szerepeiben teljesedett ki...

Kunágotán nőttek fel, ott nem volt színház, azt sem tudtam, hogy ilyesmi létezik, de hetenként egyszer volt filmvetítés, amire édesanyám mindig elvitt.

• Milyen filmek jutottak el Kunágotára?

Amiket akkoriban, az ötvenes években vetítettek. *Állami Áruház, Liliomfi, Mese a 12 találatról.* Profi módon voltak elkészítve, tele zseniális színészekkel.

• Molnár Piroskáról első-sorban a színházi előadások

jutnak eszünkbe, Kaposvár, a Nemzeti Színház és a többi. Filmográfiája hosszú ugyan, de a színházi szerepeinek nagyobb a súlya. Miért alakult ez így?

Hívtak volna engem filmezni, de vidékről ez nem volt lehetséges, csak nagyon ritkán. Nem adott ki a színház, ami amúgy is az életem központja volt, minden nap játszottam. Nagyrítkán előfordult, hogy egy esti előadás után felvittek Pestre, és egész éjjel forgattam. Több tévéfilm készült így. Fiatal voltam, bírtam.

• Miközben elsősorban a színházi munkájára koncentrált, mégis sok filmben volt jelen. Például Herskó János Szevasz, Verájában, 1967-ben.

Akkor végeztem a főiskolán.

• A főiskola után Rényi Tamás foglalkoztatta a legtöbbit. Ő fedezte fel?

Nem fedezett fel, de ő adta az első nagyobb szerepet a *Makrában*.

• Kertész Ákos Makrája hatalmas könyvsiker volt, de a film nem robbant akkorát.

Mert betiltották és elhallgatták, abban a pillanatban, ahogy elkészült. Megijedtek, hogy sokan megnézik majd, márpedig a témája riasztó volt az elvtársaknak: munkásember nem csalja meg a feleségét, munkásember nem lesz öngyilkos. Két vagy három év múlva bemutatták, de akkor már túlment rajta az idő.

• Forgatott olyan nagy öregekkel is, mint Gertler Viktor... Milyen volt Az utolsó kör (1968) forgatása?

Hát, nagyon érdekes! Az még olyan világ volt, hogy Gertler Viktornak a forgatási szünetben a felesége hozta az ebédet! Bessenyei mint buszsofőr! El sem tudtam képzelni a magyar hősök után! Én játszottam a fiatal feleségét, aki megcsalja a saját fiával. Az egyik jelenetben kacagnom kellett, és

Gertlernek nagyon tetszett, hogy egyáltalán nem erőltetett a nevetésem. Sorolta, hány olyan színésznőt ismert a múltban, akik képtelenek lettek volna természetes nevetésre. Olyan neveket mondott, hogy csak ámultam. Kötődik ehhez a filmhez egy nagyon édes sztori. Nagy üvegtárlókban reklámozták a filmeket, és a férjem, Eötvös Péter, aki Németországban tanult karmesterképzésen, éppen jött haza. Leszállt a Keleti pályaudvaron a vonatról, és az első, amit meglátott, egy ilyen nagy tárló volt, benne én pompáztam egy fotón, kombinéban. Hirtelen majdnem visszament Kölnbe, de aztán inkább jót neveltünk az egészen. Sokáig nem is láttam ezt a filmet, aztán évekkel később Bessenyei Ferenc özvegye ideadta nekem videókazettán. Akármilyen meglepő, én tényleg alig láttam a filmjeimet, amikor elkészültek! Játszottam egyfolytában színházban, filmben, mindig jött a következő, és megfeledeztem róla. Többször emlegetik az *Indul a bakterházat*, de sokáig azt sem láttam. Nem volt rá időm. Nem is emlékeztem rá, hiszen csak egy napig forgattam benne. Aztán mikor később láthattam, meglepődtem: mekkora pofont adtam én ott! Persze nem igazi pofon volt. A közönség sokszor kérdez furcsa dolgokat: hogy tartottam-e később a kapcsolatot a többi szereplővel? Arra is kíváncsiak sokszor, hogy mi, a Nemzet Színészei összejárunk-e kávézni, cukrászdába? Pogány Judittal sokszor mosolygunk ezen. Mikor? Hiszen csak játszani van időnk.

• Annyira zsúfoltak a napjai?

Ehhez elő kell vennem a noteszomat. Meglepő, de még novemberre is van felkérésem, hiába mondom, hogy ki tudja, egyáltalán élek-e? Sorolom: tegnap délután kettőkor indultunk Miskolcra Stravinsky *A katona történetével* a Művészetek Házába, késő este értünk vissza. Ha ezt az interjút befejeztük, jön hozzám egy stáb, elszavalom József Attila *Tedd a kezed homlokomra* című versét, hogy ezzel én legyek a Budapest Pride hangja. Este játszom a Thália Színházban a *Leszállás Párizsban* című bohózatban. Másnap a 6szín Teátrumban *Jaj, nagy!* A rákövetkező napon Tiszaújvárosba megyek a *Jaj, nagy!*-val, aztán Gödöllőn verset mondok Pogány Jutka tiszteletére, mert idén ő kapja a Pécsi Ildikó-emlékdíjat, este Thália Színház: *Ványa bácsi*. És így tovább, évtizedek óta.



LUKÁCS DÁVID FELVÉTELE

• *Folytatódnak a tévésorozatok is?*

Nem, azt befejeztem! Nem bírom már a hajnali kelést, sem azt, hogy tizenkét óra forgatás után este színpadra álljak.

• *Fiatal korban könnyebb volt a pályakezdő színészek élete?*

Könnyebb! Minket kitárt karral vártak a színházak, akár vidéken, akár Pesten, most minden tele van, és nincs is annyi munka, mint régen.

• *Visszatérve a nagy öregekhez: Keleti Mártonnal is forgatott az Elsietett házasság című filmben.*

Igen, Tolnay Klárával, Básti Lajossal, istenem! Szép találkozások voltak ezek. A nagy színészek, ha megérik a tehetséget, azonnal befogadnak. Csak a középszer tartja többre magát mindenki másnál. Ugyanez a tapasztalatom a külföldi filmekkel is. Az elmúlt években dolgoztam egy csomó angol filmben, forgattam egy fiatal színésszel, Eddie Redmayne-nel is, én voltam a nagymamája *A katedrális* című sorozatban. Eltelt három év, ő közben Oscar-díjas lett *A mindenség elmélete* című filmmel, és egy sorozatban megint összerkerültünk. Ülök a sminkbuszban, belép Eddie, kitárja a karját, azt kiáltja: Piroska! És röpül felém.

• *Hogyan jönnek a külföldi munkák?*

Menedzserem sosem volt, de ha egyszer bejut az ember egy produkcióba, akkor a stábok már egymásnak adják a nevét, ha meg voltak vele elégedve. Tudom, hogy engem most már név szerint kérnek.

• *Kell castingra mennie?*

Persze! Mindig.

• *És hogy viseli?*

Engem nem zavar, nem sért. Ha nem is hívták castingnak és nem is így folyt a válogatás, régen is megnézték, ki kivel illik össze. A magyar filmekben is. Annyi minden múlhat ezen! A rendezőnek szíve joga, hogy azt válassza, akit ő maga a legjobbnak, a legalkalmasabbnak ítél.

• *Folytatva a filmográfiát, az Árvácskában Ranódy László volt a rendezője.*

Kint is voltam a filmmel Karlovy Varyban, majdnem megkaptam a legjobb epizódszereplő díját.

• *Igaz, pályája első részében szinte nem is játszott mást, mint epizódszerepeket.*

Volt, hogy majdnem főszerepet kaptam, de aztán mégsem engem választot-

tak. De nem vagyok elégedetlen, rengeteget szerepeltem, és rengeteg díjat kaptam a pályán. A családom szokta mondani, hogy csak a legjobb bun-

dáskenyér-készítő díja nincs még meg nekem, de ők azt is megszavazzák.

• *Szeretett volna filmfőszerepeket kapni?*

Hát melyik színész ne szeretne?

• *Van, aki lenézi a filmet a színházzal szemben.*

Ugyan, ez csak duma! Olyan színész nincsen, aki ne szeretne minden szerepet megkapni. Nekem úgy volt jó, ahogy történt, játszottam ilyen filmben is, olyan filmben is, a legtöbben mégis az *Indul a bakterházat* emlegetik, meg a *Meseautót*, amiben olyan jól elhülyéskedtünk szegény Bajor Imivel.

• *Aztán jöttek a fiatalok, például Pálfi György.*

Remek munkák voltak, a *Szabadesés* és a *Taxidermia* is.

• *A rendszerváltás idején évekre leállt a magyar film, viszont ebben az átmeneti állapotban több lehetőséget kaptak nem filmrendezők, például Koltai Róbert.*

Robival osztálytársak voltunk, partnerek és jó barátok Kaposváron, a filmjeiben rengeteg kaposvári színész feltűnt. Én rögtön mondtam neki, szinte elsőként: „Robi, nem is tudod, milyen tuti dolog van a kezdedben”. És úgy is történt. A *Sose halunk meg* nagy siker lett, mert nagyon jól van megcsinálva.

• *Főiskolásként végignézte a filmtörténetet. Volt kedvenc korszaka?*

Nem gondoltam ilyesmin. Semmi- ben nincs kedvencem, sem ételben, sem ruhában. Az van, amit élém tesznek, vagy amivel foglalkozom. Nem volt tehát kedvenc korszakom sem, de ámultan néztem az egész filmtörténetet a némafilmekről kezdve az akkori nagyokig. Később a tévé kezdte sugározni délutánonként a régi magyar filmeket. Azokat anyám, aki Pesten volt cselédlány a háború előtt, mind elmesélte, úgyhogy jól ismertem őket. Még a dalokat is kívülről tudtuk belőlük. Amikor a tévé elkezdte adni őket, éppen Sulyok Máriával játszottam, aki a beszéd- tanárom volt a főiskolán. Közös öltözőnk volt, megkérdeztem: „Tanárnő, nézte a tegnapi filmet?” „Tudod, kislányom, elkezdtem – válaszolta –, de amikor láttam, hogy egyedül én élek a szereplők közül, elzártam.” Csodálatos nő volt Sulyok. Bejött az első órára, és külön-külön bemutatkozott: „Sulyok Méeéria vagyok.” Utána mindenkit a nevéen szólított, nyilván betanulta az osztálynévsort. Mikor már együtt játszottunk, azt kérte, szólítsam Máriának. Nem állt rá a szám. Aztán amikor én voltam a tanár és Fullajtár Andréát, Elek Ferencet ugyanerre kértem, meg-

Gertler Viktor:
Az utolsó kör
(Molnár Piroska és
Bessenyei Ferenc)



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



értettem. Andrea vagy Ónody Eszter még csak-csak ki tudta mondani, hogy Piroska, de Elek Ferinek tanárnő maradtam.

• *Volt-e olyan filmszerep, amit elutasított?*

Nem emlékszem. Bár ebben többnyire szerencsés vagyok, mert ha nem tetszik valami, akkor úgy alakul a dolog, hogy nem tudom elvállalni. És akkor nem kell nemet mondanom.

• *Sok epizódszerep után jött egy abszolút főszerep, a Nagymama, Szász János filmjében, A nagy füzetben, amely amúgy A legjobb film fődíját, a Kristály Glóbuszt nyerte el Karlovy Varyban.*

A gyerekek miatt itt is kellett a casting. Amikor Szász Jani eldöntötte, amit én még nem tudtam, hogy én kapom a szerepet, akkor már nekem kellett castingolnom az összes ikerpárral. Persze sejtettem, hogy miért. Aztán egyszer csak felhívott Sándor Pál, a producer, hogy beszélni akarnak velem. A forgatás nem volt könnyű. Az alkotók szándékosan nem gyerekszínészeket kerestek, akiket nyilván nem lehetett volna megvezetni, de ezekkel a srácokkal el kellett hitetnem, hogy én tényleg olyan vagyok, mint amilyen a filmben. Csak így működött a kapcsolatunk. Egy percre sem volt szabad elárulni, hogy civilben nekem semmi kö-

Szász János:

A nagy füzet

(Gyémánt András,
Molnár Piroska,
Gyémánt László)

zöm ehhez a karakterhez. Kellett, hogy tartsanak tőlem. Arra tudtak reagálni, azzal tudtak szembesülni. Nehéz volt azért is, mert télen forgattuk, Cegléd mellett, éjjel vittek le előadás

után, két órát aludtam, hajnalban keltetek, forgatás, aztán hoztak vissza játszani. Minden évszakon végigmentünk, főleg külsőben forgattunk. Különös volt, hogy az írónőt, Agota Kristofot személyesen ugyan nem ismertem, de egyszer, évekkel korábban éppen engem hívtak hangalámondásra egy róla szóló dokumentumfilmhez. Kőszegen látogatta végig azokat a helyeket, ahol fiatal lányként élt. Én viszont tizenhét nyáron át játszottam a Kőszegi Várszínházban, így minden helyszínt jól ismertem, ennél fogva mint ha őt is ismertem volna.

• *Sorozatszínészként beöltözött az életünkbe. Jó, hogy ezek a sorozatok munkát adnak a színészeknek.*

És népszerűséget is, ami nem árt. Nem szégyellem, de amikor a *Keresztanyut* vetítették, bárhova bementem, mindenhol leszólitottak: „Jaj, itt a Keresztanyu, szabad egy fotót?” Mindig az jut eszembe, hogy akik megszeretnek a sorozatban, talán megnéznék majd a színházban is. Pont tegnap állított meg egy hölgy, hogy Miskolcra eljött

a *Ványa bácsira*. A múltkor Székelyudvarhelyen szólított le egy néni: „Tessék megmondani a Valikának, hogy menjen vissza a Tibikéhez!” Első pillanatban azt sem tudtam, kikről van szó. Aztán beugrott, hogy a *Drága örökösökről*.

• *Van ideje ennyi munka mellett filmeket nézni?*

Éjszaka, a laptopomon. Aludni úgysem tudok. Most például régi angol és francia filmeket nézek streaming felületeken. Mindenevő vagyok. Nemcsak régi filmeket keresek, hanem a legújabb sorozatokat is.

• *Mi a véleménye a mai filmekről?*

Nem szeretek véleményt mondani. Megnézem, aztán vagy tetszik, vagy nem. Nincsenek előítéleteim, a romkomokkal sem vagyok rosszban. Legyen az a *Sztárom a párom* vagy a *Holiday*, mindegy, az ember ott ragad ötödször is, mert zseniális színészek játszanak bennük. A *Romance.com*ot 2015 óta játsszuk a Rózsavölgyi Szalonban, és sikítoznak a nézők a gyönyörűségtől, amikor mindenki megtalálja a párját. Pedig a recept egyszerű: kell egy jó történet, ami a színházból nem maradhat ki, és kellene egyszerű érzelmek. Ha mindez nem buzog túl, nem fordul giccsbe, akkor nincs vele semmi baj, hiszen olyan, mint az élet. •

KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS FILMFESZTIVÁL

Nézni is tereh

VARGA ZOLTÁN

A 16. KAFF VERSENYPROGRAMJA GENERÁCIÓVÁLTÁST HOZOTT. HA AZ ANIMÁCIÓBAN MINDENT LEHET, MÉG A KORLÁTOK IS A TEREMTŐERŐT ÖSZTÖNZIK.

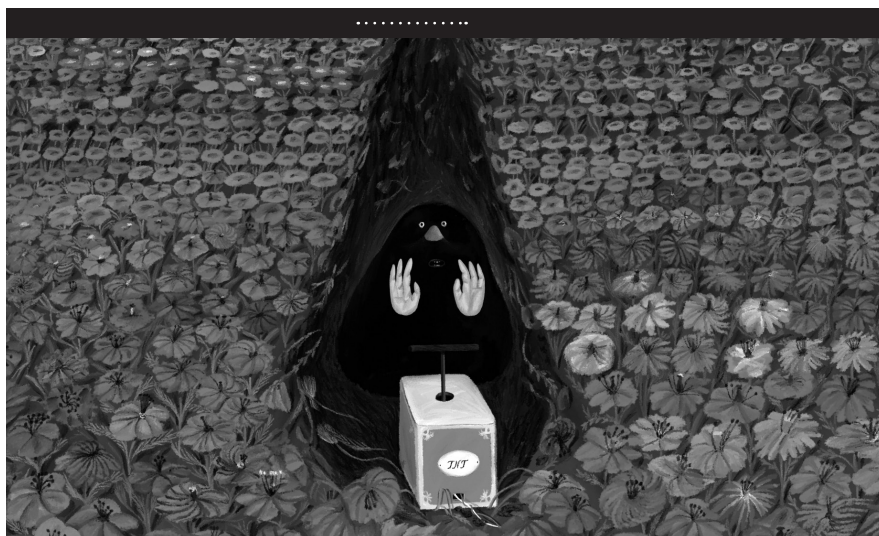
Bizonyára a szervezők is belegondoltak már abba, mennyire hasonlít a fesztivál lebonyolítása és egy animációs film létrejötte: a munkálatok éveket igényelnek – a KAFF kereken két esztendő –, az eredmény pedig egy-két órába sűrűsödik az egészestés animációkban (olykor csupán három percbe, mint *A légyben*), illetve öt napba a fesztiválon. S miként a legtöményebb animációk, a KAFF is annyi mindent kínál közönségének, hogy „nézni is tereh”. Mikulás Ferenc és csapata, a Kecskemétfilm meghatározó munkatársai idén 16. alkalommal rendezték meg a Kecskeméti Animációs Filmfesztivált: a számtalan magyar és európai versenyfilm mellett kísérőrendezvények – többek között könyvbemutatók, kiállítások és szakmai fórumok – invitálták a látogatókat, minden korábbinál több vendéget.

Megbizonyosodhattunk róla a KAFF-on is, hogy az idej esztendő emlékezetes évként vonul be a hazai animáció krónikájába.

Kecskeméten is sikerrel szerepeltek a régóta várt, a nemzetközi fesztiválmezőnyben is nagy feltűnést keltő egészestés művek: a *Kojot négy lelkét* valóságos díjeső fogadta a KAFF-on, s a *Műanyag égbolt* alkotói sem távoztak üres kézzel (a két alkotásról részletebben lásd *Filmvilág* 2023/4). Bár a két film nagyon eltérő világokba vezet, Gauder Áron indián teremtésmítoszokkal tölti meg a vásznat, Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta animációja pedig az 1970-es évek számos meghatározó tudományos-fantasztikus filmjével (a *Logan futásával*, a *Zöld szójával* és a *Néma suhanással*) rokonítható komor disztópia, mégis mindkettő felfogható szembesítésként korunk legégetőbb – jórészt ökológiai – kérdéseivel, amelyekről szó szerint a jövőnk függ.

A KAFF-on mindenkor megkülönböztetett figyelemben részesített rövidfilmek között is akadtak hasonlóágok, még ha a felszínen igazi sokféleséget is tapasztalhattunk.

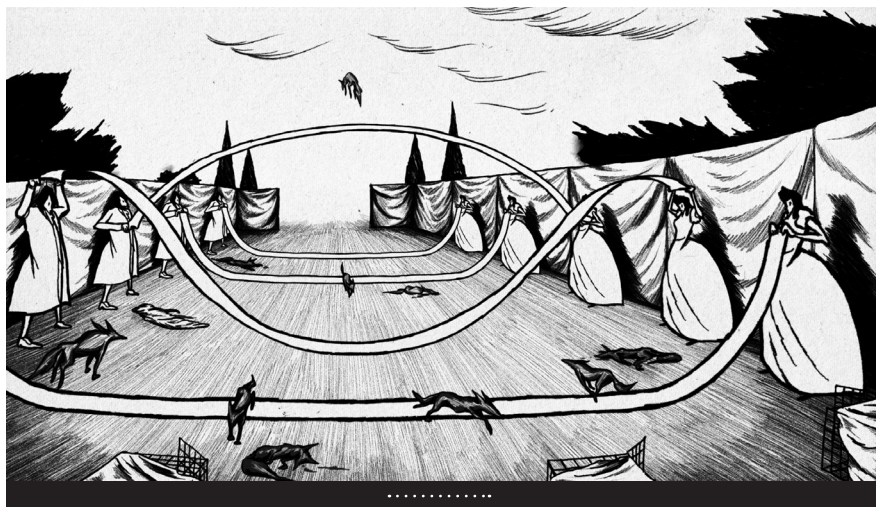
Hegyí Olivér:
A szív kertje



S a sokarcúságon túl, olyan művészi megújulást, amely valódi frissítésként hatott a két évvel ezelőtti KAFF kiábrándító rövidfilm-termése után. Már befutott fiatal alkotók új munkáit éppúgy üdvözölhettük a programban (Bucsi Réka, Buda Flóra Anna és Turai Balázs nemzetközileg sikeres animációi a kecskeméti zsűrit nem hozták lázba), mint ahogy ígéretes pályakezdekés tanúi lehettünk (Bogyó Péter, Fábíán Nikolett és Mira Zénó). A versenyprogram alapján immár teljesnek tűnik a korábbi években megkezdett generációváltás: a mezőnyt a fiatalok uralták, a huszon- és harmincévesek (jobbára a MOME végzős és egykori hallgatói, s néhány filmmel a METU növendékei), egyedi rövidfilmekkel sem a középgeneráció képviselői, sem az idősebb mesterek nem szálltak versenybe. Szintén felerősödni látszik az a korábbi fesztiválok során is kitapintható trend, hogy az alkotók nem ódzkodnak a történetmeséléstől, ellenkezőleg: most már az elbeszélő jellegű teljesen tartózkodó munkák mondhatók ritkábbnak (az előző fesztiválok vegyesebb összképet mutattak). A narratív ambíciók a filmek hosszának megnövekedését is magukkal hozták, tíz-tizenöt, sőt húszperces animációk sorát láthattuk – igaz, ez sokszor kevésbé bizonyult meggyőzőnek, cselekménybonyolítás és terjedelem összhangjának megtalálása többeknél a következő munkákban várat magára. Az alkotók szívesen fordultak a belső világ, az egyéni vágyak és szorongások feltérképezése felé, többeket a nézőpontok relativitása foglalkoztatótt, másokat a meditáció gyakorlata. Két markáns út is kirajzolódni látszott a rövidfilmekben: az alkotókat vagy az animáció adta lehetőségek maximális kiaknázása, a szinte korlátlan tobzódás lehetősége vonzotta, vagy pedig az, hogy az animáció kifejezőeszközeit önként vállalt korlátok között, visszafogottabban alkalmazva hozzanak létre sajátos világokat. Önmagában egyik közelítésmód sem üdvözítő: mindkettőben láthattunk erősebb és gyengébb alkotásokat.

RÓZSASZÍN LÁZÁLMOK

Ha az animációban „mindent lehet”, akkor minden újabb jelenet csupa meglepetés, a nézői várakozások meghútsítása, s a történeteknek csak az alkotó képzelete szabhat határokat. Lehet az aporó



egy túlvilági út az apa szellemével (Kühnel-Szabó Anita: *Apád*), a szorongás a képzőművészeti felvételei vizsga előtt (Hegyi Olivér: *A szív kertje*), vagy a szerelmi csalódások felidézése az új kapcsolat hajnalán (Hárshegyi Vivien: *Felhők felett*). Míg az *Apádban* Scherer Péter a fiát kéretlen Vergiliusként kísérő címszereplőként a tőle megszokott színvonalon ad hangot egy kellemetlenkedő figurának, a *Felhők felett* és *A szív kertje* szándékolatlan „dilettáns” szinkronhangjai és „roncsolt” képi világa ugyanazt a *trash*-esztétikát folytatják, amelyet a *Candide*-sorozat járatott a csúcsra (lásd *Filmvilág* 2020/6). Minden csupa (ön)ironia, még az idézőjelek is idézőjelbe kerülnek; Hárshegyi a szerelmi giccseken gúnyolódik, Hegyi a művészképzést állítja pellengérré. Ezekről az animációktól vagy elolvad a közönség, vagy visszahőköl – középút kevéssé képzelhető el.

Buda Flóra Anna Cannes-ban és Annecy-ban már kitüntetett műve, a 27 nem ironizál, egyéni és kollektív (generációs) szinten éppúgy erős állításokat kíván megfogalmazni. A túl személyes (a felnövés-történet, a privát szexuális fantáziák és a pszichedelikus élmények), illetve a túl általános (a lakhatási válság, az önállósodási nehézségek szociális háttere) két véglete között elvész a megszólító erő, elmosódik bármiféle katarzis lehetősége. A kétségkívül attraktív vizuális felszín stílusművészi értelemben teheti emlékeztetővé a 27-et. Az animációs eszközök tobzódásában Turai Balázs alkotása, az Annecy-ban fődíjat nyert *Amok* ment a legmesszebbre, ennek a közelítésmódnak nemcsak a pozitív hozadékát, de lehetséges negatív velejáróit is de-

Mira Zénó:
Fox Tossing

monstrálta. Az *Amok* pszichedelikus látványvilággal – túlhabzó rózsaszínben – némajátékként dolgozza ki azt a témát, hogy férfi és nő egymás sötét oldalát megismerve kezhetnek közös életet. Egyfelől zabolátlan horrorkomédia az egyén önkéréséről és önterápiájáról, amelyben az árnyékszemélyiség egy gonosz törpe alakját ölti, másfelől a váratlan fordulatok, az éles hangnemváltások és a sokkoló attrakciók parttalanná váló folyama, amelyben az elbeszélés íve és az ötletek tűzijátéka nem mindig erősítik egymást.

ELVESZTETT EMLÉKKÉPEK

Az *Amok* ellenkező pólusza Bucsi Réka animációja, az *Intermission* lehetne, amely az eszközök redukált használatát viszi a végletekig: vonalakra és pontokra lecsupaszított látványvilága az avantgárd animáció nagy hagyományaihoz csatlakozik. A zenére mozgatott geometriai ábrák Oskar Fischinger-féle tradíciója és a Norman McLaren-filmek vibráló grafikai alakzatai találkoznak az *Intermission*ben, amely élesen eloldódik a Bucsitól megszokott, színekben gazdag játékos-szürrealis animációktól, de nem kevésbé élvezetes nézni, mint azokat. Szintén a szó szoros értelmében szűkre szabja a mozgás-, vagyis inkább a cselekményteret Bárány Dániel animációja, a *Vacsora*. A családi tűzfészekben dúló lélektani hadviselést kavargó képfolyam és a méretarányokkal folytatott játék igyekszik megjeleníteni, de az elnyújtott – negyedórás – hossz és az önisméltések miatt ezúttal nem áll elő olyan stílusbravúr, mint Bárány korábbi animációja, a *Házibuli* esetében.

Míg Alexander Gratzer *In the Upper Room*-jának furcsa humorú történetét az évszaktváltások és az élet körforgásának jelképe kiszámíthatóvá tette, valódi meglepetéseket tartogatott Bogvy Péter animációja, a *The Pattern*: kezdetben különállóan hitt szkeccsei végül összekapcsolódnak. A címbeli minta vagy séma három, időben és térben egymástól látszólag igencsak távoli karakterre vonatkozik, akiknek sorsát összeköti egy virág megszerzésének vágya. A *Kisvakond* klasszikusából bevallottan merítő stílusa, összetett problémafelvetése (az egyéni szubjektív igazságok szembeállításával az objektív megismerés lehetőségével vagy lehetetlenségével), a szóbeliségtől tartózkodó történetmesélés és a sajátos hangkulissza a *The Pattern*-t a legerősebb diplomafilmek közé emelte.

Első blikkre ugyancsak rendkívül markáns stílusa irányítja a figyelmet Mira Zénó *Fox Tossing* című animációjára, de a míves kivitelezésmód messze nem az egyetlen érdeme. A címbeli rókadobálás mára elfeledett arisztokrata passzióját eleveníti fel a szikár rajzanimáció, amelyben a képek fekete-fehérijét csak a rókabunda és a vér vöröse ellenpontoszza. Szavak nélkül bonyolódik a *Fox Tossing* cselekménye is; a maszkarcú főurak mulatozása és a rókatelemek gyarapodása ember és természet kibékíthetlenségére éppúgy rámutat, mint – még inkább – a mindenkor hatalom birtokosainak szembeállítására a megaláztatással és megszorítottakkal. A lázadásnak, ha egyáltalán lehetséges, csak az egyén szintjén mutatkozik sansza.

A nem elbeszélő, kísérleti jellegű animációk meggritkáltak ugyan, de nem tűntek el teljesen: különösen szép példáját láthattuk Fábrián Nikolett filmjében, a *Nyugvó ködben*. A sziluettfigurákkal benépesített fürdőben a lenyugvó nap fényei és a közelgő éj árnyai, a víz és a gőz önmagukban is egyszerre érzéki és álomszerű mikrokozmoszt teremtenek, s minden átértelmeződik, amikor a film felétől szétmállanak a formák, elmosódnak az alakzatok. Az alkotói koncepció szerint a *Nyugvó köd* egy emlék felidézését és elvesztését jeleníti meg. Valójában ennél is több: szomorú szépségű vízió az elmúlás melankóliájáról. Nem véletlen, hogy sokak számára a fesztivál egyik legmaradandóbb művészi élménye volt – nehéz lesz, nem is lehet (s nem is szabad) elfelejteni. •



**AZ IKONIKUS KALANDHŐS, INDIANA JONES FIGURÁJÁT MEGALKOTNI JÓVAL
KÖNNYEBB VOLT, MINT A SIKERÉT LEMÁSOLNI.**

Kevés film eredettörténete nevezhető annyira közismertnek, mint *Az elveszett frigláda fosztogatói* (1981). A sokszor idézett anekdota szerint a két fő alkotó (egyben közeli barátok és Új-Hollywood anyagi értelemben legsikeresebb filmesei), George Lucas és Steven Spielberg egy közös nyaralás alkalmával, épp homokvár-építés közben beszélgettek a terveikről, amikor Spielberg megemlítette, hogy szívesen rendezne egy James Bond-filmet, mire Lucas gyorsan rábeszélte kedvenc *serial*-jai (például *Zorro's Fighting Legion*, 1939) modernizálására. Az első *Indiana Jones* tehát ugyanonnan indult, mint az eredetileg Flash Gordon-adaptációként elképzelt *Csillagok háborúja: Egy új remény* (1977), és a sikere ugyanúgy átrendezte egy teljes műfaj arculatát szerte a világon, mint Lucas alkotásáé.

FILMRÉGÉSZEK

A sztoriért felelős Lucas és első író társa, Philip Kaufman ugyan tényleg a XX. század első felében népszerű, cliffhangerekre épülő, moziban forgalmazott, gyakran mindössze 10-30 perces sorozatokból (és a hasonló B-filmekből) indult

ki, de a végleges forgatókönyvért felelős Lawrence Kasdan már olyan klasszikus kalandfilmeket is igazodási pontként használt, mint Howard Hawks és John Sturges westernjei (*Vörös folyó*, 1948; *A hét mesterlövész*, 1960), valamint Akira Kurosawa *A hét samurája* (1954). Maga Spielberg sem lelkesedett különösebben az olcsó szériákért, amik a gyermek Lucas szombat délutánjait meghatározták (minden hasonlóság ellenére a James Bond-sorozat, amire eleinte szemet vetett, egyértelműen más ligában játszik), így *Az elveszett frigláda fosztogatói* két erős szerzői vízió izgalmas, paradoxonba hajló ötvözete lett: az A-kategória tehetségével, pénzével és igényességével kivitelezett hamisítatlan B-produkció.

Közelebről három filmtörténeti hagyomány találkozott az első Indykalandban: a nem egyszer természetfeletti szerepeltető, látványos és drága kalandtörténetek (mint amilyen Frank Capra klasszikusa, a térképes-repülőgép montázshoz konkrétan fel is használt *A Kék Hold völgye*, 1937); az ezek szerényebb, de lélektanilag nem egyszer hitelesebb kistestvéreként leírható western-, bűnügyi és háborús mozik (mint Samuel Fuller, Tóth Endre [azaz

André De Toth] vagy John Huston munkái, különösen utóbbitól *A Sierra Madre kincse* [1948]); a főhős karizmájának és személyes mitológiájának mindent alárendelő, egyszerre több műfaj elemeit felhasználó sorozatok (ezek modern verziója a James Bond-széria, ami a kémfilmes keretek között vígjátéktól sci-fi-ig számtalan műfajt egyesít).

Fontos előzmények, afféle „közös ősök” pedig azok az irodalmi alkotások, amelyek elveszett világokat felfedező kalandorokat és/vagy tudósokat szerepeltetnek, és amelyek természetesen előbb-utóbb a filmek számára is alapanyagul szolgáltak. A legfontosabb mű ebben a körben egyértelműen H. Rider Haggard *Salamon király kincse* című regénye 1885-ből, főszerepben a nagy fehér vadász Allan Quatermainnel, illetve Arthur Conan Doyle első Challenger professzor-története, az alműfaj címét adó *Az elveszett világ* 1912-ből (*Csurupuri birodalmában* címen is megjelent magyarul). Míg Haggard története alapvetően egy olyan kaland leírása, mely fokozatosan igénybe veszi az olvasó fantáziáját azáltal, hogy a bibliai, valóban létezett Salamon (fiktív) bányáját és fennmaradt vagyonát egy még felderítetlen afrikai területre helyezi, Doyle szövege már egyértelműen tudományos-fantasztikus kaland, ami a hasonló közeget (Dél-Amerika egy Amazonas menti fennsíkját) többek között őskori állatokkal, konkrétan dinoszauruszokkal népesíti be. Haggard, Doyle és társaik (például Jules Verne és Edgar Rice Burroughs) írók tömegének fantáziáját indították be ezekkel a regényekkel, utat találva egyebek mellett a képregényekbe és a *serial*-okba is, ahol már a legkisebb megütközést sem keltette, ha egy szereplő valamilyen ősi szövegből ismert karakter nyomait kutatta, miközben titkos-elfeledett törzsekkel és kipusztult-mesebeli állatokkal folytatott hajmeresztő küzdelmet.

Végül, de nem utolsó sorban említést érdemel Spielberg egyik személyes kedvence, Philippe de Broca 1964-es sikermozija, a legjobb eredeti forgatókönyv Oscarjára is jelölt *Riói kaland*. Ez a mű a nyilvánvaló rokonság ellenére talán nem jelentett közvetlen ötletforrást Lucasék számára (szemben mondjuk a *Fosztogatók* kosztümjeit és néhány jelenetét egyértelműen ihlető *Az inkák titkával* [1954]), viszont a magát mindig feltaláló (sőt, kimondottan az improvizációra hagyatkozó), humorban akár az

önreflexióig is elmenő hőisével már kétségtelenül Indiana Jones felé mutat. (És persze az sem véletlen, hogy Spielberg 2011-ben éppen annak a Tintinnek a kalandjaiból készített animációs feldolgozást, aki de Broca és írótsársai számára is fontos referencia volt; Tintin és Jones kapcsolódásairól Hlavaty Tamás írt a Filmvilág 2011/11. számában *Az igazi ifjú Indiana Jones* címen.)

ÚJVILÁGI KALANDOROK

Az *elveszett frigláda fosztogatói* az 1980-as évek egyik legnagyobb kasszasikere volt, ami egyben a visszatérést is jelentette a *Meztelenek és bolondokkal* (1979) minden szempontból aluteltjesítő Spielberg számára, de a közönség szereteténél és a szakma elismerésénél is fontosabb, hogy újírta egy műfaj szabálykönyvét, egyszersmind produkciók tömegére gyakorolt nyilvánvaló hatást szerte a világon, mozifilmektől sorozatokon és reklámokon át videójátékokig. (Ami persze nem feltétlenül ritka, de távolról sem törvényszerű jelenség: Spielberg korábbi világsikerei közül *A cápa* [1975] hasonló karriert futott be, a *Harmadik típusú találkozások* [1977] azonban távolról sem.)

A hetvenes évekre a fősodorbéli kalandfilm zsánere többé-kevésbé válságba került. Westernként, (háborús) akciófilmként, katasztrófafilmként, esetleg horrorként vagy vígjátékként ugyan népszerű tudott maradni, de a kalózkodó, kincsvadászok, felfedező és kosztümös (nem szuperhős) igazságosztók már kevésbé izgatták a nagyközönséget, legalábbis Észak-Amerikában (megbukott *A Kék Hold völgye* 1973-as musical-remakeje és a *Salamon király kincse* 1979-es feldolgozása is). Az ismerős elemekből összegyűrt, de Új-Hollywood minden kreativitásával és energiájával filmre vitt első Indiana Jones-film azonban kijelölt egy utat, ami egyszerre tűnt könnyen járhatónak és biztos sikerrel kecsegtetőnek.

A *Fosztogatókból* ihletet merítő alkotások rendkívül széles skálán mozognak és minden szempontból nagyon változatosak; ha csak a mozifilmeket nézzük (bár érdemes lenne egy pillantást vetni többek között a tévéfilmekre, -sorozatokra, képregényekre és irodalmi művekre is), a plakát jellegzetes betűtípusa és pár sajátosság lemásolásától a gátlástalan és nyilvánvaló plágiumig terjed a skála. So-

kan sokféleképpen próbálták megfejteni az első mozi titkát, de nagyon keveseknek sikerült akár csak megközelíteniük is.

A legfeltűnőbb Hollywood tanácsatlansága: a tétova *Kínai kaland* (1983) az Indy szerepéről csak a Magnum (1980-1988) producerei miatt lecsúszó Tom Selleck főszereplésével készült olyan rendezővel (Brian G. Hutton), aki addigra már kétszer bizonyította, hogy érti a (háborús) kaland műfaját, akár a kémthrillerrel (*Kémek a sasfészekben*, 1968), akár a vígjátékkal-szajréfilmmel (*Kelly hősei*, 1970) kell elegyíteni. A magyar fordításban „A világvége fosztogatói” címen is forgalmazott mozi számára minden adott volt, hogy Spielbergék nyomába eredjen, beleértve a tehetséges munkatársakat (például Ronnie Taylor operatőrt, John Barry zeneszerzőt, Jack Weston és Wilford Brimley színészeket) és a tisztességes költségvetést is, a legfőbb fegyverténye azonban mégis csak annyi, hogy bebizonyította: Selleck is jó lett volna Jones szerepében.

Jóval több kreativitásról tett tanúbizonyságot Hollywood-alsó, különös tekintettel a Cannon élelmes pro-

„Rendkívül széles skálán mozognak”

(J. Lee Thompson: *Salamon király kincse* – Richard Chamberlain és Sharon Stone)



ducereire. A maga módján kifejezetten élvezetes *Salamon király kincse* (1985) egyrészt kivédte a kópiaként való megbélyegzés (jogos) kritikáját azzal, hogy visszanyúlt Haggard regényéhez („Hogy lehetne egy százéves regény sokadik feldolgozása egy pár éves film másolata?”), másrészt annyi humort és (ön)íróniát engedett meg magának, hogy a nézők okkal hitték koppintás helyett paródiának. Ugyanez már kevésbé működött a folytatásnál (*Az elveszett aranyváros fosztogatói*, 1986), de a Cannon nem adta fel.

Előbb az első részt jegyző J. Lee Thompsonnal kipróbálták, hogyan működne Jones világa a havervígjátékkal ötvözve (a *Tűzjáró* [1986] tanúsága szerint a kombináció nem életképes, és közben legalább az is kiderült, hogy Chuck Norris sem született komédiás), majd forgalmazói lettek az 1989-es *Halálfolyónak*, ami Alistair MacLean-adaptáció létére leginkább *A braziliai fiúk* (Ira Levin regénye 1976-os, a filmadaptáció 1978-as) és a *Fosztogatók* kombinációjaként jellemezhető. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a Cannon terjesztette a kora nyolcvanas évek 3-D-reneszánszát meglovaglóló *Treasure of the Four Crowns-t* (1983) is, nyugodtan kijelenthető, hogy a Menahem Golan – Yoram Globus páros mindent megtett Spielbergék sikerének megismétléseért – összességében gyászos eredménnyel.

KALANDOROK A VILÁG KÖRÜL

Míg az amerikai fősodor akkor került a legközelebb a *Fosztogatók* titkához, amikor el tudott szakadni a közvetlen másolástól (lásd a papíron már 1979 óta létező *A smaragd románcát*, 1984), a B-filmek és a tévé pedig szinte minden jóképűnek mondott – és megfizethető – színésszel tett egy próbát ezen a terepen (a *Halálfolyóban* főszerepet kapó Michael Dudikofftól Billy Zane-en át Dack Rambóig), addig a világ többi részén a helyi sajátosságok és régi rutinok határozták meg a követett taktikát.

A legbüszkébbek az ázsiai sztárok lehetnek a teljesítményükre. Jackie Chan annyira ügyesen szabta saját személyiségére Indiana Jones-t a részben Jugoszláviában forgatott, társíróként és rendezőként is jegyzett *Istenek fegyverzetével* (1986), hogy rögtön saját korának anyagi értelemben legsikeresebb hongkongi filmjét alkotta meg. Hasonló sikert aratott és minőségben is előrelépést jelentett az *Istenek fegyverzete*

: *A Kondor akció* címet viselő folytatás (1991), ami annak ellenére tartozik a legjobban sikerült koppintások közé, hogy még az elődjénél is közelebb merészkedik a „forráshoz”. A két film bemutatása között Michelle Yeoh bizonyította be a hibái ellenére emlékezetes *Magnificent Warriors-szal* (1987), hogy a humoros, modern kalandfilm főszereplője akár nő is lehet, a lényeg, hogy az alkotóknak legyen valamiféle elképzelésük arról, mit akarnak kezdeni Spielberg és Lucas teremtményével.

Ugyanezért sorolhatjuk a jobban sikerült próbálkozások közé az ausztrálok Indyjét, a kártyáit már nevével felfedő Dakota Harrist. A *Légi kalózok* (1986; beszédes címváltozat: *Az elveszett idő kalandorai*) története ugyan totális zagyvaság, szolgálai másolatnak azonban csak első pillantásra mondható, valójában sokkal inkább szolgálai parafrázis és továbbgondolás. Colin Eggleston filmjének sem a jelenetei, sem a karakterei, de még csak a zenéje sem eredeti, mégis saját (és sajátos ausztrál) karaktere van, ami furcsamód szerethetővé teszi, akárcsak a főszerepet alakító John Hargreaves játéka és önróniája. Ez az alkotás ugyanis profitál abból, hogy látványosan nem veszi komolyan önmagát.

Sajnos az olasz filmek többsége ennek még a lehetőségét sem mérlegelte, és ugyanolyan vehemenciával vetették rá magukat a *Fosztogatók*ra, mint korábban más amerikai sikermozikra és trendekre. Csak Antonio Margheriti három (!) olyan mozit rendezett, ami különösebb nehézség nélkül értelmezhető Indiana Jones-másolatként (kettő főszereplője a mindig megbízható David Warbeck, a vele készült *A napisten bárkája* [1984] itthon is megjelent), ám egyik sem tartozik a jeles kultrendező maradandó munkái közé. Hasonlóan félresikerült Umberto Lenzi műve, a *Vadászat az Arany Skorpióra* (1991), de a mélypont minden bizonnyal Mino Guerrini hatyúdala, *Az elveszett kincsesbánya fosztogatói* (1986), ami úgy próbált Spielberg trónjára törni, hogy nem csak frissességnek volt híján (ami Margheriti és Lenzi műveiből tipikusan nem hiányzik), de még koherensnek is csak nagy jóakarattal nevezhető.

A többnyire egzotikus helyszíneket szolgáló országok nemzeti filmgyártásai is megtették a magukét Hollywood utolérése érdekében. A mexikói René Cardona Jr. *A pápa másolásáról* (*Tigriscá-*

pa, 1977) ritmustévesztés nélkül állt át a *Fosztogatókéra* a *Treasure of the Amazzon* (1985), és ezzel távolról sem volt egyedül, ahogy választott színészei, Stuart Whitman és Donald Pleasence sem csak egyszer szerepeltek „kvázi-Indy”-filmben (hogy a valódi Indy-filmekben szereplő John Rhys-Davis minimum tucatnyi hasonló művéről szót se ejtsünk). Egyiptom Jeff Fahey-vel (*The Serpent of Death*, 1989), Thaiföld Robert Ginty-vel (*Gold Raiders*, 1982), a Fülöp-szigetek egy paródiával (*Crocodile Jones: The Son of Indiana Dundee*, 1990), Argentína egy ifjúsági filmmel (*Secret of the Andes*, 1998) nevezett a pénzért folytatott világszerte hajszába, inkább kevesebb, mint több eredménnyel. Hozzánk a dél-afrikai versenyzők egyike, az *Öld meg Slade-et!* (1989) jutott el, egy legfeljebb kuriózumként értékes, érdemben kalandmentes kalandfilm, amit elsősorban a helyi ízek és az alkotói szándék romlatlansága tesz – többé-kevésbé – nézhetővé.

Izgalmas vadhajítás viszont az európai színtérről a francia Just Jaeckin *Gwendoline-ja* (1984), részben mert egy fétis-tematikájú képregényen alapul (a John Willie írta-rajzolta sorozat Sweet Gwendoline-ja a kikötőzés-rajongók kedvence volt), részben mert a rendező saját szoftpornó sikerfilmjének, az *Emmanuelle*-nek (1974) erotikáját és vizualitását próbálta ötvözni a kalandműfajjal. A végeredmény távolról sem jó, legfeljebb érdekes (és a történet második felében értelmetlen, több kifejezetten bizarr jelenettel), Jaeckin rendezői karrierjébe sem lehelte új életet (ami mindössze 10 év aktív év után ezzel a filmmel zárult), egyben újabb látványos bizonyíték rá, mennyire nehéz megismételni *Az elveszett frigyáda fosztogatói* sikerét. Vagy akár közel kerülni hozzá.

Amit némiképp ironikus módon maga Steven Spielberg is megtapasztalt, amikor az *Indiana Jones és a végzet templomát* (1984), az első általa jegyzett folytatást (egész pontosan előzményt) forgatta. A mű ugyan komoly anyagi sikert aratott, de összességében a fogadtatása inkább vegyes volt, mint pozitív, és minden szempontból gyengébben szerepelt az elődjénél – sötét hangvétele miatt még rendezője sem kedveli. Mire a harmadik, a *Végzet templomát* minden szempontból felülmúló rész, az *Indiana Jones és az utolsó keresztelovag* (1989)



elkészült, a sorozat már nyilvánvalóan rajta hagyta kézjegyét a popkultúrán – annak ellenére, hogy még a jobban sikerült kópiákkal számolva sem termelt ki összesen féltucatnyi valódi kasszasikert, és az „Indiana Jones” márkanév sem garantálta automatikusan a sikert (például Lucas ambiciózus tévésorozata, *Az ifjú Indiana Jones kalandjai* [1992-1993] mindössze két évadot ért meg).

Hosszú távon mégiscsak Indy győzött. A harmadik epizód után hagyott hosszú (2008-ig tartó) szünet kiéheztette a rajongókat és kreatívabbá tette a trónkövetelőket. Az 1994-es *Csillagkapu* meglehetősen sikerrel fejlesztette tovább a franchise alapötleteit a sci-fi irányába, az 1999-ben induló *A múmia* sorozat első része pedig nemes egyszerűséggel (és önmagát az 1932-es horrorklasszikus remake-jének álcázva) felélesztette Rick O’Connell figurájában Indiana Jones szellemét, méghozzá Spielberg-mozihoz méltó bevételt generálva. Az addig óvatos duhaj producerek egyszerre meglátták a lehetőséget a kincsek, régészet, összeesküvéseket szerepeltető, inkább kaland-, mint akciófilmként címkézhető projektekben, ami olyan filmek elkészültéhez vezetett, mint a Lara Croft-mozik (2001, 2003), *Az Amazonas kincse* (2003), a

Sky kapitány és a holnap világa (2004), a *Szahara* (2005), vagy éppen a fél szemmel Dan Brown könyvsikereire kacsintó *A nemzet arany* sorozat (2004, 2007). A tévében *Az elveszett ereklyék fosztogatói*-széria (1999-2002) és a *Titkok könyvtára*-franchise (2004-) őrizte az ősi kincsek és rejtélyek felé vezető barlangban pislákoló fáklya lángját, míg Indiana Jones személyesen vissza nem tért a rajongókat is megosztó *Indiana Jones és a kristálykoponya királyságával*.

Lucas nem tévedett: a szombat délutáni kalandsorozatok iránti igény valós. És Lucas (valamint a követők hada) mégis tévedett: ez az igény nyomába sem ér a közönség eszképpista úroperák iránt érzett rajongásának, ami jelenleg szuperhősfilmek formájában uralja a vásznakat. Követendő szabályt, mintázatot gyakorlatilag lehetetlen kiolvasni a különféle próbálkozások sikeréből vagy sikertelenségéből – példának okáért a főhős nem-váltása nem feltétlenül gond, bármennyire férfias jelenség is a borostás Harrison Ford.

Így aztán az *Indiana Jones*-utánérzéseket osztályozhatjuk aszerint, van-e bennük fantasztikum, náci, (világ)-

„Látványosan nem veszi komolyan önmagát”

(Colin Egglestone: Légi kalózok – John Hargreaves és Meredith Phillips)

háború; melyik földrészen és milyen helyszín(ek)en játszódna (dzsungel, sivatagok, barlangok, mocsarak előnyben!); mennyi bennük a romantika, horror (...) és/vagy humor; fő motívumuk-e a kincskeresés és a régészet; inkább katona,

tudós, hivatásos kalandor, westernhős vagy Nagy Fehér Vadász-e a főhős; milyen fejedőt visel (a legkülönfélébb puhakalapokkal, tengerész-, sofőr- és pilótasapkákkal Amazonast lehet rekeszteni); mit használ korbács helyett (egyebek mellett lasszó, kötél, kampó, horog, kés és ezek tetszőleges kombinációja is szóba jöhet); a lazasága párosul-e iszákossággal etc. etc., a siker receptjéhez ennyi év után sem kerültünk közelebb.

Indiana Jones kétségtelenül megkerülhetetlen figura lett, de médiumok során átívelő franchise ide, változatosnál is változatosabb másolatok oda, bő 40 év elteltével is akkor járunk a legjobban, ha azt a filmet nézzük meg sokadszorra is, amivel George Lucas a gyerekkorához, Steven Spielberg pedig az önfeledt szórakoztatáshoz próbált visszatérni. *Az elveszett frigyáda fosztogatói* elvben nem több pár elfeledett *serial* felmelegítésénél, de hogy még mindig bitang jó mozi, az biztos. •



AZ INDIANA JONES FILMEK KÖVETKEZETES SZERZŐI VILÁGÁBAN IMMÁR SPIELBERGRE SINCS SZÜKSÉG A SIKERHEZ.

A mennyiben az ember hajlik a manapság divatos generációs általánosításokra, valamint azt sem tartja teljesen alaptalan állításnak, hogy az elmúlt évszázadban a családokból mind inkább hiányzó apák példamutató helyét a szélesvásznak ikonikus kalandsztárjai vették át, nehezen lenne vitatható, hogy a késő 50-es/kora 60-as években felcseperedő boomer-kamaszokból elsősorban James Bond faragott férfit a maga képére: a generációt érő vádak könnyűszerrel ráolvashatók a Connery-féle világhódító, nőcsábász, superfogasztó 007-es ügynökre, akiben nyoma sem volt már a 40-es évek keserű cinizmusú, noir-árnyékos ambivalenciáinak, amelyet elsősorban a Bogarthősök testesítettek meg. De vajon mi a helyzet az X-generációval, amelynek 80-as évekbeli kamaszkora a kaland/akció héroszok mérhetetlen felszaporodásával és a műfaj radikális differenciálódásával telt? Akad olyan tömegfilmes férfihős, aki komplett nemzedéki példaképet jelentett a kulcsos kisfiúknak Amerikától az Alföldig, miközben Roger Moore gigerli-Bondja mellett már ott tornyosult a Conan/Terminátor egy tömbből faragott reagani eszményképe, ott vagánykodott

Belmondo hiperlaza szélhámós keményfiúja, ott repdesett Jackie Chan izgága örök túlélője és ott bunyózott Bud Spencer külvárosi kricsmikkől szalajtott lecsomacsója? Ebből a hihetetlenül sokszínű és mind inkább hozzáférhető kínálatból (vessük csak össze csapatukat mondjuk az 50-es évek western-sztárjaival, a maguk Tarantino-féle „kis különbségeivel”) vajon találhatott egyetlen általános öntőformát magának a videó-generáció felnövekvő férfigárdája, egy univerzális pótpapát, akitől eltanulja korának genderszerepét, túl az elszánt és eldönthetetlen vitákról az afféle nagy kérdéseken, hogy „ha bezárnád Svarcit és Bruce Lee-t egy szobába, melyik jönne ki élve?” Aligha.

Mégis ellenállhatatlan csábítást jelent Harrison Ford örökbecsű Indiana Jones-ában megtalálni ezt a nagy közös nevezőt – nem csupán azért, mert Indy a maga trilógiájával a 80-as évek legegységesebb kaland/akció-hőse volt (ne feledjük, Bond ez idő alatt három zavarba ejtően különböző alakban is megjelent, Rambo pedig radikális változáson esett át az Első vér zokogó hippijétől az afganisztáni izomgépezetig) vagy mert filmjei mögött következetes szerzői koncepció állt (mialatt a minden filmjében

ugyanolyan Arnie egyforma hűséggel szolgálta Milius, Cameron és Verhoeven merőben eltérő *auteur*-személyiségét). A fő ok, hogy *olyan jó lenne ezt hinni* – főleg magának az X-generációnak, azon belül is azoknak, akik valóban filmekben nőttek fel és manapság tétován téblábolnak a szuperhős-multiverzumokban személyre szabott új hőst keresve egy határtalan konfekció-kínálatban (akár már saját kamaszfiuknak). Indiana ugyanis – nem csupán a maga korában, de mai napig – kivételes példánya a műfajának: *értelmiségi* akcióhős, mind saját tevékenységét, mind célközönységét tekintve, aki a Spielberg–Lucas dinamikus duójának hála mégis meg tudta hódítani a széles tömegeket. Nem parasztkíváló harci truvájokkal felpezsdített karosszék-detektív, nem kettős személyiségű tudós-szuperhős (Hihetelen Hullktól Darkmanig), hanem egy egyetemi archeológus, akinél a leletmentést a többszörös életveszély sem akadályozza, egyforma hatékonysággal mozog az ősi könyvtárakban, leszakadó függőhidakon és sanghaji alvilágban, és első pillantásra felismer egy hamis Longinus Lándzsát, mielőtt fegyvernek használná. Ki más lehetne ideálisabb kalandhős-példa egy mérhetetlen fogyasztói társadalomba és rohamosan eltorzuló demokráciába belecseperedő generációnak egy olyan magasan képzett intellektusnál, aki szentül hisz a tények és bizonyítékok fontosságában (mikor kellett Bondnak *valóban* nyomoznia egy küldetésén?), képes alárendelni magasabb rendű erkölcsi szempontoknak a személyes célokat (eltérően a sírabló/bosszúálló Conantól) és közben szemrebbenés nélkül harcba száll bármely ideológiai diktatúra pribékjeivel, akik önző célokra kívánják használni az emberiség több évezredes kulturális kincsét (ahelyett, hogy nagyhatalmi érdekeket védene vagy bosszút állna a hagymás babjáért).

Nem mintha Indiana Jones-t nem fenyegetné manapság a *cancel culture* (mi az, hogy Amerikába vinné a frigiditást a náci elöl Egyiptomból, ahelyett, hogy felajánlaná egy helyi múzeumnak, amíg megalakul a zsidó állam), mint ahogy a 80-as évekbeli nőképe sem igazán tekinthető *metoo*-kompatibilisnek (élen a Végzet Temploma Willie-jével, akinek alakítóját Spielberg rögtön nőül is vette). Ugyanakkor kétségkívül ő jelenti az

egyetlen tömegfilmes akcióhőst, akire nyugodt szívvel rá lehetne bízni egy illiberális harccsolás ellen folytatott küldetést – amelyhez épp olyan nélkülözhetetlen a történelmi tudás és racionális gondolkodás, mint a kemény ököl és a szilárd (ki)állóképesség. Indy-t ugyanis kezdettől virtigli értelmiségi szerzők kovácsolták műfaji élvezetek céljából: a gondolkodó ember James Bondja a nagy hollywoodi formabontás alkonyáról, akinek kiötlői pályájukat intellektuális példabeszédekkel (*THX-1138, Párbaj*) és revizionista nemzedék-portrékkal (*Amerikai graffiti, Sugarlandi hajtóvadászat*) indították, mielőtt álomgyári titánná nőttek. Távolról sem tapasztalt, kérges kezű zsánermesterek keserű önvallomásainak gyümölcse, mint a Ford-alteregő Ethan az *Üldözőkből* vagy Peckinpah Doc-ja a *Szökésből*, hanem pápaszemes, tojásfejű flmbuzik lucskos álma egy olyan legyőzhetetlen kalandhősről, aki fél lábbal a vadnyugat rögös talaján, fél lábbal a kulturális értékteremtés piederstálján áll – egy karikással a katedrán. Egyszerre alkotói ösztönén és szuperegő, akiben – legalábbis zsánerársaihoz képest – lenyűgöző komplexitással fogalmazódik meg a műfaji és szerzői szemlélet találkozása, a közönségvágy-kielégítés és az önkifejezés ambivalenciája. Részben ennek köszönhető széleskörű népszerűségét a 80-as években (míg Bondnak, Rambónak, Jackie-nek megvolt a saját tábora, Indy-t *mindenki* szerette), és ezért látogatott vissza hozzá rendezője húsz év múlva, majd a 2020-as években is (utóbbi esetben végül lemond-

va a saját eredeti ötlet megrendezéséről): egyfelől egy populáris filmikon próbálja ki (vonz)erejét a folytonosan változó műfajközegben, másfelől egy korosodó (hajdani?) *auteur* igazítja nagyvászon-alteregőjét saját változó alkotói önképéhez.

Ha egyetlen kettőségben kellene megfogalmazni Indiana Jones népszerűségét (főként az X-generációban), az talán a „vénséges siheder” lenne, aki szemben az örökifjú öregemberrel már tizenhat évesen hatvan éves volt (ezt a koravén kamaszt látjuk az *Utolsó kereszteslovag* 1916-os nyitányában, aki minden téren méltó ellenfele a sírabló-bandának). Spielberg erre egyaránt kínál bizonyítékokat a hivatás, család és szerelem terén, minden ízében olyan figurát teremtve, akit annyira szoros béklyókban tart a múlt, hogy esélye sincs felnőni saját jövőjéhez. Kezdetnek mindjárt ott a választott pályája, a régészet, amely egyfelől (talán kényszerű) apai örökség, másfelől egy olyan tudomány, amely a leginkább kötődik a múltban éléshez. A 20. századdal együtt született archeológus már az *Elveszett frigyláda* nyitófilmjében egy őskövületként jelenik meg, aki a 30-as évek kortárs kalandhőseivel ellentétben a Vadnyugat kriptájából szökött, kalaposkoltos-ostoros kovboj a technokrata ná-cik között – az pedig, hogy kalandjai során sokezer éves műkincseket próbál megszerezni/megóvni, elsősorban azért, hogy ne váljanak leendő diktatúrák fegyvereivé magát a kalandnarratívát is a múlt konzerválása szolgálatába állítja. Ám végül sem a Frigyláda, sem a Sankara kő, sem a Szent Grál

nem kerül múzeumi tárlóba: a küldetések kudarcából csupán az teremt sikert, hogy a múlt kincse legalább nem vált a jövő eszközüvé – nem szolgál semmiféle haladást, amely ebben a világban mindig sötét színezetet kap (akár dicsvágyó tudóskollégák, akár korrupt miniszterek fogalmazzák meg nagymonológiukban). Indy valójában egyetlen „leletmentésével” sem szolgálja saját tudományága fejlődését, az emberi civilizáció gazdagodását, sőt – még ha akaratlanul is – inkább az ellenkezőjéről gondoskodik – erre vall az a dühödt hév, amellyel a felbecsülhetetlen értékű sírokat, kegyhelyeket feltárás helyett elpusztítja (nincs olyan valódi régész, akinek ne lábadna könnybe a szeme a Lelkek Kútja oszlopos faltörése, a szent köveket rejtő bánya beomlása vagy a velencei lovagkripta brutális feltörése láttán). Dr. Jones archeológus Dr. Jekyll-jéből a kalandtörténetekben kibújik az Indy-Hyde: műkincsrombolási ösztönös, fékezhetetlen szabadulási kísérletek egy Múltból, amely fantasztikus csodáival újra és újra visszarántja magához az egyetemi katedra, a családalapítás, a biztos jövő hétköznapi boldogságot kínáló világából.

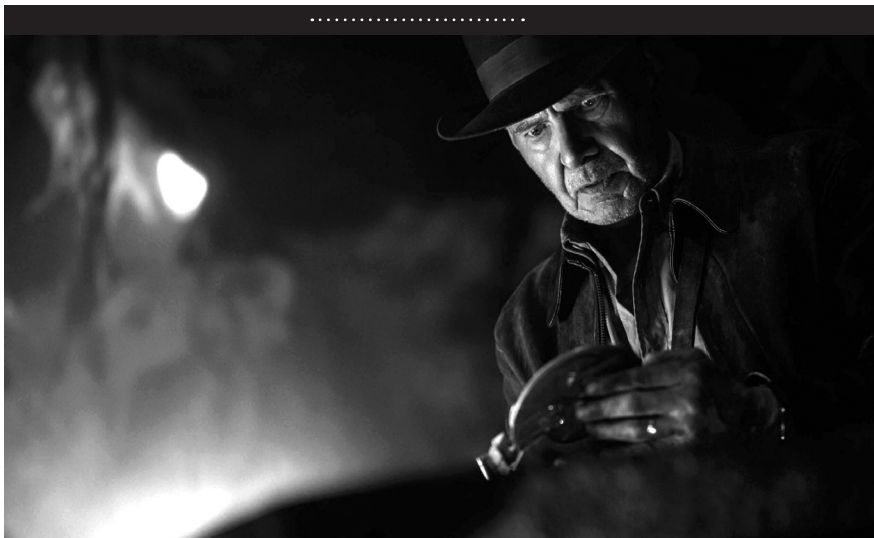
Szemben a későbbi generációk Pán Péter-szindrómájával, Indy a 70-es, 80-as években felnőtt nemzedékek problémáját fogalmazza meg: míg az előbbieket sehogy sem akarnak felnőni, kirepülni a gyerekkor puha fészkeiből, elődeik kénytelenek voltak korábban felnőni a kelle-ténél – előbb szakadtak ki az otthonukból (akár megszökvve a szülők bírhatatlan világából, mint a virág-gyermekek, akár kilökve a biztonságos menedékből, mint a kulcsos gyerekek), ezért egész életükben kényszeresen pótolni próbálják ezt az elveszett gyerekkort, ahelyett hogy a maga teljességében megélnék felnőtt életüket. Míg Pán Péter megállítani akarja az Időt, Indiana Jones visszafordítani: a szíve folytonosan visszahúzza a mesék, kalandok, csodák világába, miközben a lelke mélyén pontosan tudja, hogy nem élhet örökké a múltban. Részben ennek köszönhető az a kettőség is Indy magánéletében, amelyet legegységesebben Jim Morrison fogalmazott meg a *The End*-ben („Apám, meg akarlak ölni. Anyám, meg akarlak...”): egyfelől a hatalmi figurákkal folytatott élethalál küzdelem, másfelől a nőkkal szembeni kérlelhetetlen ambivalencia.

A Spielberg teljes pályáján átvonuló Apa-motívum tekintetében egyrészt ott

„Vágyott otthon a jelen élethetetlen világához képest”

(James Mangold:

Indiana Jones és a Sprs
Tárcsája – Harrison Ford)



vannak a nagyhatalmú diktátor-figurák gyermekgyöttrő Káli-főpaptól sanghaji gengszter-családfőn át a személyesen is megjelenő Hitlerig; másrészt a bravúros akciójelenetek visszatérő alakja az Óriás, aki autoriter testi fölénytel magasodik Indy fölé. Utóbbi esetben többről van szó a műfajban kedvelt mémet jelentő Dávid-Góliát harcról (élen a Bond-szériában kétszer is megjelenő Jaws pribékjével): nem csupán azért, mert Spielberg minden egyes Indy-opuszban megszállottan előveszi mutogatni (lásd még: óriáskamion, nagy fehér cápa, gigászi ősgyíkok), még hozzá a film legjobb akciójelenetét szentelve legyűrésének, az *Elveszett frigláda* repülő bonyoljától a *Végzet temploma* futószalagos vudu-harcán át a *Kristálykoponya* hangyás bokszáig – jóval árulkodóbb az az eset, amikor *nem* veszi elő. Kizárólag abból az Indiana Jones-filmből hiányzik a gonosz Óriás, amelyben egyedül szerepet kap idősebb Henry Jones professzor (akit bogaras szobatudós létére a mindmáig legnagyobb Bond alakít): ugyanis az *Utolsó keresztelovag* valódi küzdelme végig nem a náccikkal, inkább ezzel a mitikus méretűre nőtt, zsarnoki tudóspapával zajlik. A Szent Grál csodás tulajdonsága (miszerint birtokában megállítható az öregedés) ifjabb Dr. Jones számára olyan személyes átok, amelytől szabadulnia kell: az ereklye megsemmisítésével nem csak a náccikat ejti pofára, egyben megmutatja házi autokratájának (csodás pillanat, amikor Hitler dedikálja az apa által írt könyvet), hogy teljes jogú felnőtt – kiléphet végre az apa árnyékából, az örökös „Junior”-skatulyából.

Míg a korai Indiana-trilógiában az Apa alakja legyőzendő ellenfélként kísért, addig a minden filmben más és más központi nőalak távolról sem a 007-típusú übermacsó imázst szolgálja a régész-hősnél: sokkal inkább az elvesztett Anya iránti vágyat testesíti meg (mint az *Utolsó keresztelovag*ból kiderül, Indy még gyerekkorban félárva lett). Szinte megindító az igyekezet, amellyel Spielberg a három egymástól gyökeresen eltérő szerelmi melléksztorit és nőkaraktert összemossa ezzel a hőn áhított anyaképpel, három különböző megközelítést felmutatva. Az *Elveszett frigláda* Marionja a múltbeli rajongó diáklányból pár év nepáli kocsmá-élet után kőkemény, céltudatos nőalakká izmosodott, akinél nyoma sincs Indy részéről szexuális közeledésnek: az intimitás csúcspontja egy elalvás előtti győgygypuszi sorozat, amelyben Marion

végérvényesen felveszi a gondoskodó anya jelmezét – hogy aztán konkrét anyaszerepben térjen vissza a *Kristálykoponyában*. A *Végzet temploma* hamisítatlan *screwball*-szalában Willie botcsinálta édesanyává válik a háromfős alkalmi családban, amelyből szüntelen próbál kibújni, lévén maga is a fejlődésben megrekedt kamasz: párkapcsolatuk tulajdonképpen folytonos tini-civakodás, amelyben a szexualitás inkább fenyegető árnyék (lásd a hálószobára rontó orvgyilkost). Ám ezúttal is az *Utolsó keresztelovag*ban válik a szülői motívum legmarkánsabbá, amelyben az álnok német régészszépség, Elsa végre-valahára Indy ágyában végzi, ám rögtön ezután kiderül, hogy előtte az idősebb Jones szeretője volt – a főhős tehát jelképes vérfertőző aktust követ el a mostohaanya figurával. Indiana viszonya a másik nimmel gyakorlatilag végtelen csatározás egy vágyott nővel, amely csupán folytonos frusztrációt tartogat a férfihősnek: Indy hol félszeg kamasz (lásd az *Elveszett frigláda* tantermi jelenetét), hol hisztis kölyök, akinek otthoni modelljében fogalma sincs, hogyan alakíthatson ki ép-kézláb testi-lelki kapcsolatot egy nővel. Eképp az anya is egyfajta múltbeli ereklye, amelyet a másik nemben keres, de sosem szerezhethet meg magának: Willie, a butácska bárénékesnő freudi éleslátással mutat rá erre jóformán az első mondatában („A régészek azok a furcsa fickók, akik folyton keresik a mamijukat?”).

•
Spielberg 80-as évekbeli Indiana Jones-filmjeit azonban nem csupán a felettébb rendhagyó kalandhősének izgalmas alakja emelte ki a korabeli zsánertermésből, de a rendező műfaji hatásmechanizmusa is, aki, ha nem is gyökeresen új, de elődeihez képest példátlanul összetett stratégiával kivitelezte az akciójeleneteket. E tekintetben nem lehet eléggé méltatni az *Elveszett frigládát*, különös tekintettel a legendás repülőgépes verekedésre, ahol páratlan bravúrral ötvöződik a fizikai küzdelem mesterien plánozott látványizgalma, a többszintes thriller-dramaturgia és a Tex Avery-rajzfilmeket idéző akciókomikum. A jelenet úgy működik, akár egy tébolyult Rube Goldberg-gépezet, véletlenek láncreakciója (botkormányra ájuló pilóta, körbeforgó gép, lezáruló fülke, szárnytól meglékelt tartálykocsi, felrobbanó raktár, lángra kapó benzin) fokozza lépésről lépésre a veszélyt, újabb és újabb határidők dramaturgiájával feszültebbé téve az eleve esélytelennek induló

küzdelmet (a végzetes lövés pozíciójára váró pilóta, közeledő erősítés, az egyre terjedő benzin), amelyben szép sorjában a szituáció jóformán minden eleme Indy és Marion életére tör: óriás és pilóta, kerekek és propellerek, gépfegyver és pilótafülke, katonák és üzemanyag. Spielberg akciójelenetei a végtelenségig fokozzák az irrealitást, ám pompás valószínűtlenségük még éppen hihető, ezért valóban átélhető izgalom forrása – ellentétben a manapság divatos *Halálos iramban*-féle tétnélküli abszurdal –, ugyanakkor közszemlére tett látványosságuk egyfajta posztmodern reflexióját kínálja az akciónak: miközben a néző a körmet rágja, a lelke mélyén érzi, hogy egy mesterségesen konstruált előadást élvez.

Mint ezt a friss *Mission Impossible*, *John Wick* vagy *Halálos iramban* ékesen bizonyítja, a tucat-akciójeleneteknek mindössze kronológiájuk van – a mesterműveknek azonban már történetük, amelyben egyaránt tetten érhető a kauzalitás (lásd a Douglas Fairbanks-párbajok során elhelyezett, majd a csúcsponton hasznosított töröket), a narratív komplexitás (elsősorban a thriller-dramaturgiának köszönhetően), a főhős kreatív találmányossága (nincs az a hétköznapi tárgy, amelyből Jackie Chan nem képes harci eszközt teremteni), sőt akár a szereplők egyéni drámája is (lásd Peckinpah vagy John Woo vérontásait). Spielberg akciójelenetei ilyen összetett, többszálú történetek, amelyeket mind inkább egyfajta *fikcióként* is ábrázol: aprólékosan kiagyalt, gondosan felépített és bravúrosan kivitelezett előadásként, amely a közönséget *voyeur*ből aktív résztvevővé varázsolja, a főhőssel együtt berántva a sztorikba. Míg az *Elveszett frigláda* istenítélet-zárlatában Indiana Jones csak gúzsba kötött, passzív nézője a fő attrakciónak, a *Végzet templomának* emberáldozat-rituáléjában már átlép az előadás páholyából a színpadra, hogy népes közönség előtt adja elő akcióbravúrijait, majd lélegzetvisszafojtva figyelő publikum előtt zajlik az *Utolsó keresztelovag* Grál-templom fináléja és a *Kristálykoponya* hangyás küzdelme is (amelynek kerek arénája a repülő verekedés helyszínét idézi). Ráadásul ezek a fikciók lelkesen megidéznek korábbi klasszikusokat is – szerzőjük filmrajongásáról tanúskodva – az *Aranyváros* és a *Hatosfogat* híres postkocsi-mutatványaitól James Bond-utalásokon át a matinéfilmes *Zorro*-motívumokig.

Miközben az ezredforduló CGI-forradalma óta az akciófilm egyre inkább a pusztán érzéki élményszerzés felé halad, Spielberg még csak reflektált erre a műfaji nézősimogatásra („ez egy show, élvezd!”), megőrizve a küzdelmek hitelét és tétjét – akkor is, amikor a *Végzet temploma* karneváli filmjében a rajzfilmszerűségig viszi játékosságát (mint ezt a csillás üldözés bizonyítja). Ráadásul minden filmben akad olyan akciójelenet, amely a személyes konfliktusban is szerepet játszik, nem csupán a menekülés/megkaporítás jelenti a tétet. Amennyiben az akció színpadi keretek közé illesztését szerzői motívumnak tekintjük, amely a posztmodern önreflexión túl valamiféle üzenetet is megfogalmaz az alkotóról, nem túlzás egyenlőségielt helyezni a műkincsért folytatott küzdelem és a filmkészítés közé – tárgy, a „szerzői közönségfilm” álomgyári grálja több különböző célt szolgálhat. Azt már láttuk, hogy a stúdióhatalom önös érdekeivel (képviseljük őket nációk, vörösök vagy egy indiai báb-kormány) egyértelmű ellenfélként jelenik meg valamennyi filmben, a maga jellegtelen, bürokrata gonosztevőivel (lásd az *Elveszett frigláda* náci pribékjét az összehajtható vállfájával), és az is elég következetes vonás az antagonisták táborában, hogy a visszatérő „rivális régész”-karakter rendre sötét alteregó, aki az egyéni érdekeket, a hírnevet és rangot tartja elsődlegesnek – legalábbis Belloq és Elsa (Donovan műgyűjtőjével) mindenképp, míg a *Kristálykoponya* Irina Spalkóját már magasabb rendű önérdék vezérli, egy olyan transzcendens tudás megszerzése, amelynek révén átlépheti saját korlátait (belépve a Malick/Nolan/Aronofsky-féle szerzői parnasszusra). Ezt a két választási esélyt (profitot hozni a hatalomnak, saját presztizsünket szolgálni) ellenpontozza az Indiana által képviselt nemes szándék, amely a műkincseket a köz javára kívánja megszerezni („én a nézőknek készítek filmeket!”), azonban a konkrét kalandok során ezt fokozatosan háttérbe szorítja egy személyes – de nem önös –, érzelmi motiváció. Míg az *Elveszett frigláda*ban Indy háromszor a frigládát választja Marion megmentése helyett (még a végki-fejletben is, átengedve ezzel Jehovának az akciófnálét) az *Utolsó keresztelovag* végén kizárólag az apa meggyógyításáért vállalja a halálos próbákat, a *Kristálykoponyában* pedig a családja megmentését választva az őslakos piramis mélyén már magával a műkincsvadászattal, az

évtizedeken át imádott „terepmunkával” számol le, amelyet a földönkívüliek jelképeznek („Ezek gyűjtők, archeológusok!”).

Ez a szerzői pálfordulást – a *blockbuster* zsánerfilmekről a művészfilm Oscar-esélyes drámáihoz, lásd a *Biborszín*nel induló 1985-1993 közötti pályaszakaszt – tematizálja, méghozzá egészen sötét módon a *Végzet temploma*, az egyetlen Indy-film, ahol a főhősnek nincs szüksége gonosz alteregóra, mert maga is a „vagyon és dicsőség” csábítására indul a Sankarakőért. Ez az egyetlen film az ötből, ahol gyakorlatilag valamennyi akció-küzdelen kisebb-nagyobb közönség előtt zajlik (a sanghaji táncparkettes verekedéstől az emberáldozat-rítuson és a futószalagbunyón át a függőhíd-leszárolásig), miközben a kalandok bazári látványosságga színesednek (élen a csillás hullámvasút jelenettel); sőt az irracionális csodák is helyet kapnak bennük (szívkitépés, vudu, lángoló szent kő), méghozzá szerves részeként az összecsapásoknak – Spielberg nem véletlenül indítja egy színpadi musical-betéttel a filmet, amely az *Anything Goes* című slágeret dolgozza fel (kb: *Bármibe léfér*). Indy ennek a túlszínezett showvilágnak válik tehetetlen foglyává, amikor megbabonázott zombiként beáll a főpap szolgálatába, hogy részt vegyen az emberáldozatban: a színpadi verekedés, majd a futószalag bunyó vudu-bűbáj motívuma tehát nem csupán az akcióizgalmakat fokozza és fontos narratív elemmé válik a koreográfiában (lásd a kétszálú akció suspense és határidő-dramaturgiáját), de szerzői kommentárként is felfogható, amely az üres kommersz csapdjából történő szabadulásról mesél. Amikor a győzelem után a főhős átadja a szent követ a kicsiny falu lakóinak, lemondva a vagyonról és dicsőségről, megtagadva a hivatását (múzeumba vinni a leletet), az *Elveszett frigláda* ambiciózus archeológusa egyfajta megtisztuláson megy keresztül, amely után az *Utolsó keresztelovagban* már habozás nélkül az egyszerű fakupát választja, a *Kristálykoponyában* pedig hátat fordít a páratlan paleoasztronautikai műgyűjtemények.

Amennyiben a *Kristálykoponya* 2008-as opusza egy fixációitól megszabadult Indiana története (megházasodik, apa lesz és lemond a kincsvadászatról), aki a gyermekkor múltbeli béklyóit levette végre normális felnőtt férfivá válik, felvetődik a kérdés, miről szólhat egy tizenöt évvel későbbi ötödik rész – túl azon, hogy

újfent meg kell menteni egy értékes relikviát a gonoszoktól. Ha az 50-es évei végén járó kalandor-professzor alakjában Spielberg leszámolt saját mozi-fenyegetérségével, előbb földönkívüli tudományos-fantasztikumma szelídítve a trilógia földöntúli csodáit, majd kiüzve őket saját szerzői testéből egyenesen a világűrbe, mi szükség lehet egy újabb kalandra, immár egy 70 éves főhőssel? Nos, ha a rendező soron következő műve nem a Tintin-képregényfilm lett volna, amelyet tíz éven belül két másik kiskorú célközönséget megcélzó bestseller (Roald Dahl meseregénye és a *Ready Player One*) CGI-adaptációja követett, akár jogosnak is tekinthetnénk a kérdést – az életmű azonban épp az ellenkező irányról tanúskodik. Miután Spielberg jól kiérdemelt nyugdíjba küldte „vénséges siheder”-alteregóját, minden különösebb aggály nélkül belevetette magát a *Hook*-féle örökgyerekkorba, társadalmi kérdéseket feszegető „komoly” művészfilmdramáiból rendre egy csodás kalandokban és látványfantasztikumokban bővelkedő matinéfilmbe menekülve. Ez a szerzői értelemben vett „második gyerekkor”, a bölcs, idős filmdráma-készítő ádáz küzdelemről szól az alkotói infantilizálódással, egy olyan korszakban, amelyben minden rendezőre ránehezedik a Marvel-filmek és YA-sikerkönyvek franchise-nyomása, az ingeréhes és figyelemzavaros fiatal közönség kiszolgálása. Új-Hollywoodi kollégáitól eltérően Spielberg még mindig abban az illúzióban él, hogy elég szót adni a benne élő kamasznak, az megtalálja a közös hangot a mai fiatalokkal (sikert arathat körükben egy pörgősebb *West Side Story*-remake-vel, vagy egy 1982-es gyerekkönyv feldolgozásával egy világháborús csatalóról), nem hajlandó durcásan elvonulni a maga boomer-félszkébe Scorsese, Coppola és Woody Allen mellé. Így aztán ideje volt elővenni a jó öreg Indy-t, aki tökéletes szerzői terepe lehet ennek a friss kihívásnak: képes-e a régivágású filmkalandor bizonyítani életképességét a fiatalabb korosztály számára vagy jobban teszi, ha visszavonul saját nosztalgiavilága puha menedékebe, végleg szakítva a jelennel.

Az *Indiana Jones és a Sors Tárcsája* főhőse pontosan ilyen meghasonlott karakternek mutatja be a címszereplőt: habár élhetne elégedett házaseséletet, saját vagány huszonéves fiával kalandozva, közkedvelt egyetemi profként, akinek az óráin még a lépcsőkön is ülnek, ez az Indy

mindhárom téren kudarcot vallott – a fia életét vesztette Vietnámban, válófélben él szálegyedül, népszerűtlen előadásain pedig legfeljebb nyitott szemet festenek a diákok szemhéjukra a hajdani „szerelek” helyett. A félhomályos egyetemi (mozi)terem-jelenet precíz önkép a saját közönségétől elszakadt *auteur*ről: a poros diáit mutogató enervált előadó akadémiái tudását és szakmai megszállottságát immár képtelen bizonyítani az unott fiatal közönség előtt, akiket jobban érdekel a Holdra szállás jövőbe mutató technikai diadala, mint a múlt civilizációs öröksége. Ebből a közönyös közegeből emelkedik ki az ötödik film központi nőalakja, akivel a hagyományhoz híven ismét egy rivalizálással és civakodással teli kalandra indul Indy, ám szimbolikus anya helyett itt egy elidegenedett lánykarakterről van szó, akinek meghódítása nem holmi kapuzárás utáni május-december románc története, inkább egyfajta pótszülői megváltása a jól ismert „vagyonért és dicsőségért” mentalitás kommersz-csapdájából. Közvetett módon azonban ebben a filmben is feldereng a női hős anya-jellege, méghozzá egy mellé rendelt kamaszfiú-pártfogolton keresztül, akit legalább két motívum beilleszt a korábbi „kölyök-Indy” figurák (Picúr, ifjú Indy, Mutt) sorába: Teddy ismét egy „vénséges siheder”, a kortársainál idősebb kívülálló kalapban, akinek nem kisebb megtiszteltetés jut a kalandtörténetben, mint az Óriás megölése a kincskereső akció során. Akárcsak a közönségfilm sötét csábításáról szóló *Végzet Temploma*, a *Sors Tárca*sája is megduplázza a főhőst, ám ezúttal ez a közvetítő a szerző-protagista és a célközönség között távolról sem olyan lelkes, mint a trilógia 30-as/80-as éveiben – ugyanakkor sokkal fontosabb szerepet kap: Indynek előbb meg kell találni vele az összhangot, hogy aztán a fiú hazavihesse őt, kimentve a Múltból.

A Múlt ugyanis soha nem kapott még a franchise-ban olyan fontos szerepet, mint a *Sors Tárca*sájában: ezúttal a keresett relikvia nem csupán értékes ősi lelet (még-hozzá immár tisztán a sci-fi világából, minden mitikus felhang nélkül), de eszköz az időutazáshoz, egy kulcs a kapukhoz a múltba, amelyeken átlépve megváltoztatható a jelen. Ez az átírási vágy vezérli a film főgonoszáét, a (neo-)náci tudós-karaktert: Voller nem csupán vérbeli technokrata („ő vitt fel minket a Holdra”), de a múlt megszállottja is, aki megkíséreli helyrehozni a Führer által elkövetett hibákat,

hogy a Harmadik Birodalom ne veszítse el a világháborút. A Sors Tárcasája tehát egyfelől precízen illeszkedik elődei közé, másfelől egy új személyes motiváció is kapcsolódik hozzá: lehetőség az idős Indy számára, hogy visszatérjen abba az imádott múltba, amely immár nem csábító kalandvilág, menekülés a jelen hétköznapi (értelmiségi) életéből, sokkal inkább vágyott otthon a jelen idegen, élehetetlen világához képest. Ez az ellentétes út ezúttal a nosztalgia eszképzimusa (amelynek legékesebb szerzői bizonyítékát éppen a friss Spielberg-film, a *Fabelmanék* jelenti) – ez az a nagy kísértés, nem a leletmentés (kulturális értékeremtés), a vagyon és dicsőség (profit és alkotói presztízis) vagy a hatalom (stúdióérdekek), amelyet végül le kell győzni – a jelent választva, ahol az elvesztett fiú fölötti magányos, büntudattól terhes bánkódás helyett új szövetség köttetik az ifjúsággal. A *Sors Tárca*sája ennek a megható vagy szálnalmas (döntse el ki-ki maga) szerzői önállatásnak kalandfilmes tanúbizonyossága, amely hibátlanul illeszkedik a spielbergi életmű jelen szakaszába, a tizenéves hősöket mozgató nagyközönség-filmek sorába (*Ready Player One*, *West Side Story*, *Fabelmanék*), amelyek a múltban megvetett lábbal (legyen szó retro-szifi világról, klasszikus filmmusicalról vagy önéletrajzi coming-of-age filmről) próbálnak sikert kiharcolni maguknak a jövő nemzedékénél.

Az a cseppet sem elhanyagolható tény, miszerint az ötödik Indiana Jones-filmet végül nem Spielberg, hanem James Mangold írta és rendezte, ezen a téren nem sokat számít, tekintve hogy egy olyan alkotóról van szó, akinek 21. századi pályafutása – a 2003-as *Azonosság* kulcsfilmje óta – a különféle szerzői identitásokhoz való tökéletes azonosulásról szól: legyen szó életrajzi művekről (*Nyughatatlan*, *Az aszfalt királyai*), Tom Cruise-akcióopuszról (*Kéjjel nappal*) vagy Wolverine-franchise-ról, mindig tökéletesen megtalálta az adott karakterhez illő formát (bár az utóbbi esetben csak második próbálkozásra). Mangoldot kétségtelen szakmai kvalitásain túl éppen kaméleon-jellege tette tökéletes rendezővé az ötödik Indiana Jones-filmhez, a kritikák által szemére vetett jellegtelen-ség pontosan ennek a szoros, akár szolgai azonosulásnak köszönhető a spielbergi alkotó-perszonával. Ennek leglátványosabb jele épp a film akciójeleneteiben érhető tetten, amelyek egy olyan rendezői munkái, aki, ha kell, tökéletesen

reprodukálja a *Mission Impossible*-féle exhibicionista Cruise-koreográfiákat (egy léha akció-romkom keretei között (lásd a bikafuttató sevillai hajszát), ha kell peckinpah-i drámát képes belesűríteni egy véres leszámolásba (lásd a *Logan* tanyasi összetűzését, amely vitán felül a legsötétebb akciójelenet a Marvel-filmek krónikájában). Noha az *Elveszett frigidlára* óta számtalan rendező alkalmazta már a spielbergi hármas stratégiát (véletlenek, határidők, többszálúság) a *Willow* csodás várostrom jelenetétől a *Police Story 3*. helikopter/vonat-bravúrján át a *Mad Max: Fury Road* hajszá-fináléjáig, Mangold a precíz mintakövetést megfejelte a szerzői sajátosságok beillesztésével, mint ezt a világháborús nyitány rögtön bizonyítja is. A kincsvonatos leletmentésben épp úgy jelen van a „passzív áldozatból aktív főhős” narratíva, mint a korábbi három filmben, a hajszolt műkincs (Longinus Lándzsa) ezúttal is segítő eszközzé válik az akcióhős kezében és újfent helyet kapnak a filmtörténeti utalások (a *Generális* emlékezetes vasúti pálya-ágyú kombinációjától az *Aranyváros/Frigidlára* truvájig, bár ezúttal alagútplafonon) – sőt az is Mangold tudatos szerzői mimikri-jéről árulkodik, hogy abban az Indiana-filmben, ahol ismét központi szerepet kap a közönség kielégítésének motívuma, két akciójelenetet is (a New York-i parádé és a szirakúzi csata) többezres publikum kontextusába helyez. Az *Indiana Jones és a Sors Tárca*sája Spielberg rendezői irányítása nélkül is szépen kerekre zárja a franchise szerzői ívét, hála annak a következetes karakterépítésnek és alkotói önreflexivitásnak, amely végig kísérte a korábbi négy filmet. A fél évszázados spielbergi életmű immár gyakorlatilag magától építkezik, az új opuszt elsősorban nem a korosodó *auteur* egyre jobban kiöregedő alkotóéneje, mint inkább a létrehozott filmállomány komplex és bőséges mémrendszere határozza meg – vagy ahogy a *Frigidládában* elhangzik: nem az évek, hanem a kilométerek.

•
INDIANA JONES ÉS A SORS TÁRCSÁJA (*Indiana Jones and the Dial of Destiny*) – amerikai, 2023. Rendezte: **James Mangold**. Írta: **David Koepp**, **James Mangold**, **Jez** és **John-Henry Butterworth**. Kép: **Phedon Papamichael**. Zene: **John Williams**. Szereplők: **Harrison Ford** (Indiana Jones), **Phoebe Waller-Bridge** (Helena), **Mads Mikkelsen** (Voller), **Antonio Banderas** (Renaldo), **Ethan Isidore** (Teddy). Gyártó: **Lucasfilm / Walt Disney Pictures**. Forgalmazó: **Forum Hungary**. Szinkronizált. 154 perc.



JACQUES TARDI KULTIKUS KÉPREGÉNY-SOROZATÁBAN A KALANDNÁL FONTOSABB A HŐSNŐ VONZÓ SZEMÉLYISÉGE ÉS A „BELLE ÉPOQUE” PÁRIZSA.

Az 1968-as diáklázadás nem döntötte meg a rendszert, de gyökeresen megváltoztatta a francia kultúra minden területét, amiből a képregény sem maradt ki. A kor legmenőbb hetilapját, a *Pilote*-ot is elérte a forradalmi hév, Jean Giraud (Moebius) és mások vezetésével a szerzők változásokat követeltek René Goscinny főszerkesztőtől. Bármennyire rosszul esett az *Astérix* és a *Lucky Luke* közkedvelt írójának, hogy a fiatal kollégák hirtelen a konzervativizmus képviselőjeként tekintenek rá, meghallotta az idők szavát, és minden korábbinál nagyobb teret engedett az alkotói szabadságnak, ezen belül is a közéleti eseményekre való reagálás igényének. Aztán a hetvenes években elképesztő módon felgyorsultak a változások, szétfeszültek a korábbi publikációs keretek, új, a fiatal felnőttek olvasókat megcélzó havilapok jelentek meg, végérvényesen leszámolva azzal a közhellyel, hogy a képregények a gyerekeknek szólnak. Ekkor tudtak teljességgel kibontakozni az olyan nagyságok, mint Moebius, Philippe Druillet, Pierre Christin, Jean-Claude Mézières, Enki Bilal, Gotlib, Nikita Mandryka, Claire Bretécher, Fred és Reiser, és hozzájuk

csatlakozott hamarosan a korszak egyik legnagyobbja, Jacques Tardi.

Az iparművészeti egyetem elvégzése után első professzionális képregényét Tardi is a *Pilote*-ban közölhette, 1971-ben. Kezdetben még csak rajzolóként jegyezte a munkáit, többek között Giraud, Christin és Jean-Pierre Dionnet forgatókönyvei alapján. Egyéni stílusa azonnal felismerhetővé tette, és már a következő évben lehetőséget kapott egy saját, folytatásos történet elkészítésére, *Adieu Brindavoine* címen. Ennek a főszereplője egy Lucien Brindavoine nevű fiatal amatőr fényképész, aki legfőbb foglalatosságának apai öröksége elherdálását tekintette. Brindavoine teljesen véletlenül belekeveredik egy elképesztő kalandba, és pont az első világháború kitörésekor tér vissza Franciaországba. Azonnal besorozzák, és a második, rövidebb története a fronton szerzett rettenetes élményeiről szól.

Tardi nagyapja az első világháború nagy részét a lövészárkokban töltötte, apja a második világháború legelején fogságba esett. A nagypapa történetét csak a hátrahagyott fényképekből és a nagymamától hallott anekdotából is-

de végül mindent elmesélt a háborúról. Tardi legmegrázóbb képregényeiben, köztük az Eisner-díjjal is elismert *C'était la guerre des tranchées* (Ilyen volt a lövészárkok háborúja) és *Putain de guerre* (Kurva háború) című munkáiban egyszerű kiskatonák sorsát követve mutatja be a háború embertelen és értelmetlen kegyetlenségét.

De a legnagyobb ismertséget mégis egy különleges kalandornőnek, Adèle Blanc-Secnek köszönheti Tardi, hiszen a tizkötetes sorozat első és negyedik része alapján Luc Besson sikeres mozifilmet forgatott 2010-ben. Az *Adèle és a múmiák rejtélye* bemutatásakor számos cikk „női Indiana Jones”-ként emlegette a bátor hölgyet, a rendezői felfogást tekintve teljesen jogosan. De az eredeti képregények Adèle-je egészen más karakter, és az eredeti történetek következtlen, ponyvaregényes csapongását a film meg sem próbálja visszaadni. Nyomukat sem találni benne a Tardit foglalkoztató súlyos témáknak, amelyek szinte észrevétlenül gondolkodásra készítetik az eredeti művek olvasóit.

Az Adèle Blanc-Sec kalandok meglehetősen rendszertelenül jelentek meg, eleinte folytatásos előközlést követően, majd közvetlenül albumban: az első négy rész 1976 és 1978 között, az ötödik 1981-ben, a hatodik 1985-ben, aztán még hosszabb szünet után kettő a kilencvenes években, egy kilencedik 2007-ben, végül az utolsó 2022-ben. Ekkor Tardi közölte, hogy eleve tíz epizódot tervezett, és hogy ezzel véglegesen lezártnak tekinti a sorozatot, másnak sem fogja soha megengedni, hogy folytassa.

Noha az első és az utolsó album megjelenése között 46 év telt el, ez alig vehető észre a köteteken, Tardi elképesztő következetességgel hozza mindvégig ugyanazt a stílust. Részletes elemzéssel kimutathatók ugyan különbségek az egyes részek között, és mivel az újabbak rendszeresen visszautalnak a korábbiakra, még azt a látszatot is keltik, hogy egyetlen történetívet képeznek. Érzésem szerint azonban – rockzenei hasonlaltal élve – inkább egy koncepcióalbum számainak tekinthetők. A recept lényegében minden epizódban azonos: szerepelnek a történetben fantasztikus szörnyetegek, örült tudósfélék, rettenetesen ostoba vagy rettenetesen gonosz, de egyaránt roppant ellenszenves rendőrök, kiszá-

míthatatlanul cselekvő és teljesen csereszabatos futóbolond férfiak és nem kevésbé összetéveszthető, Adèle-t zsigeri alapon, irracionálisan gyűlölő nők.

Példaként a sorozat második epizódját választottam, az 1976-ban megjelent *Le démon de la Tour Eiffel* (Az Eiffel-torony démona) című részt. Az album az előző kötet kétoldalas összefoglalójával kezdődik, ami egyrészt hasznos, másrészt kiválóan leleplezi, hogy a 46 oldalas sztoriban nem a cselekmény volt a lényeges. Ugyanez a helyzet ennél a második történetnél, amelyről maguk a szereplők is beismerik, hogy nem bírják követni. Caponi felügyelő bánja, hogy elfelejtette magához venni a jegyzetfüzetét, hogy legalább a fontosabb neveket feljegyezze, az Adèle-nek segítő magánnyomozó, Flageolet szerint pedig annyira zavaros az egész, hogy még regényt sem érdemes írni belőle.

Az anekdota szerint *A hosszú álom* filmes forgatókönyvének készítése közben William Faulkner megkérdezte a for-

rásmű íróját, Raymond Chandlert, hogy ki követte el az egyik gyilkosságot, mert az nem derül ki a regényből. A szerző utánagondolt, és bevallotta, hogy fogalma sincs. Az *Agymenők*ben Sheldonék rendszeresen azzal szórakoznak, hogy kedvenc akciófilmjeik főszereplőit kihagyják a történetből, és rájönnek, hogy valójában nélkülük sem változna semmi. Mindezek cseppet sem zavarták a korabeli nézőket és rajongókat, és bár a videó feltalálása óta ugyanolyan könnyű utánanézni az ilyesminek, mint visszalapozni egy prózai szövegben vagy egy képregényben, legtöbbünk számára a következetlenségek nem sokat vonnak le az élvezeti értékből. Tardinál ráadásul a szálak szándékos összekuszálása az eredetileg folytatásokban megjelent, sebtében megírt *feuilleton*-ok, vagyis a XX. század elején elképesztően népszerű, filléres kalandregények világát idézi meg.

„Ritkán válik saját hihetetlen kalandjainak protagonistájává”
(Jacques Tardi: Az Eiffel torony démona)

– olyannyira, hogy az ötödik epizódot az utolsó pár oldalt leszámítva kómában tölti, és ébredése után is csak egyetlen szót mond az őt felélesztő Brindavoine-nak, aki ettől a résztől kezdve rendszeresen feltűnik a környezetében. Az *Eiffel-torony démonjában* ennél jóval több a szerepe, ám főleg annyi derül ki vele kapcsolatban, hogy aki sokat kérdezősködik és vizslat, azt könnyen fejbe vághatják.

Kalandhősnek abszolút nem tekinthető Adèle, de még antihősnek is legfeljebb határeset. Az események alakulásához alig van köze, és amikor mégis kezdeményezőként lép fel, mindig csak saját érdekében cselekszik. Gyenge pontja a kíváncsisága. Rendszeresen hívják idegenek találkozóra sötét, elhagyatott helyekre, és bár maga sem érti, hogy miért, minden alkalommal bajba kerül emiatt – ahogy előre sejtette.

Ebben az epizódban is megtalálni valamennyi szokásos összetevőt: a fantasztikus szörny szerepét ezúttal egy



Pazuzu nevű asszír isten látszólagos reinkarnációja tölti be, és bár ezúttal csak mellékalakként térnek vissza az előző rész örült tudósai, tökéletesen helyettesíti őket egy gonosz rendőrtiszt, aki pestissel akarja megfertőzni mindazokat, akik gátolják az általa vezetett szekta törekvéseit Párizs megtisztítására, fizikai és morális értelemben. A csinos, de erkölcstelen női karakter (Clara Bernhardt, akinek a neve a kor ünnepezt színésznőjére, Sarah Bernhadtra utal) újonnan tűnik fel a színen, és csak a következő albumokban fogja zsigeri alapon gyűlölni Adèle-t, ártalmatlan és ártalmatlan futóbolondokban pedig ezúttal sincs hiány.

Ha ilyen zűrzavaros a cselekmény, ha ennyire képtelenség komolyan venni a fenyegetéseket, ha ennyire irracionálisak a gonoszok motivációi, ha ilyen kevésbé hősies a hősnő, mi magyarázza a sorozat tartós népszerűségét, mi indo-



kolja kultikus státuszát, mi teszi Adèle-t ellenállhatatlanul vonzóvá nőként és karakterként?

Talán azzal lehetne kezdeni a magyarázatot, hogy míg az igazán sikeres kalandortörténetekben a háttér (kincs, rejtély, veszély, egzotikum vagy bármi más) csak ürügyül szolgál a látványos és izgalmas akcióhoz, a rokonszenves főszereplők és kicsit fura, de szerethető segítőik bátor és leleményes tetteihez, Tardi képregényében ez voltaképpen fordítva van: a kaland az ürügy, a háttér az, ami igazán érdekes.

Először is a korabeli Párizs ábrázolása. A XIX. század végétől az első világháború kirobbanásáig tartó időszakot a francia történelem „la belle époque”-nak nevezi, amit magyarul akár „régien szép időknek” is fordíthatnánk. Tardi elmélyült kutatómunkával, precízen és tapintható szeretettel adja vissza a kor hangulatát, rajzolja meg jellegzetes épületeit, a város falain burjánzó plakátokat, amelyek gyakran dramaturgiai funkcióhoz is jutnak a történetben. (Ahogy a többi epizódban, az *Eiffel-torony démonában* is Párizs több emblemikus épít-

„A háttér az, ami igazán érdekes”
(Jacques Tardi:
Az Eiffel torony
démona)

ménye szolgál az események helyszínéeként, mint például a Pont-Neuf, a Louvre és a Père-Lachaise temető.) Nem tűlzás kijelenteni, hogy Párizs az Adèle Blanc-Sec képregényeknek nem csak a környezete, hanem egyik legfontosabb szereplője. De Tardi a belső jelenetekben is ragaszkodik a hitelességhez, a teáscsészéktől a faliszőnyegekig mindent pontos dokumentáció alapján reprodukál.

Míg az épületeket alig stilizált realizmussal rajzolja Tardi, emberábrázolása erősen groteszkbe hajlik, egyes figurák esetében pedig szinte karikatúrába. Teljesen egyedi stílusa azonnal felismerhető, sajátos variánsa annak a határozott kontúrookra építő rajznak, amelyet Joost Swarte holland képregényalkotó „ligne claire”-nek (tisztá vonalnak) keresztelt el, és amelynek a *Tintin* alkotója, Hergé a legismertebb képviselője. Tardi azonban ezt kombinálja egy sajátos fényárnyék technikával, amely különösen hatásos a fekete-fehér munkáiban, de színesben is rendkívül jól mutat.

A képi világot pompásan egészíti ki a képregény nyelvezete. Miközben a fiktv történetek mesélésében nem különösebben érdekli Tardit, a párbeszédokban brillírozik, ízes kifejezéseket, a korabeli tolvajnyelvet használja. Külön meg kell említeni a szereplők neveit, amelyek nem a szó szoros értelmében beszédek, hanem áttételesen utalnak a karakterek jellegére – ebben szintén a *roman populaire*, a francia népképregény hagyományát követi. Feltűnően sokuk nevében szerepel a „dieu” szó: Dieuleveult, Dieudonné, Espérandieu, Boutardieu. Ezek a szereplők valamennyien az örült tudós kategóriába sorolhatók, és a névválasztás az sugallhatja, hogy felsőbbrendűnek, félig-meddig istennek képzelik magukat.

Tardi előszeretettel sző a történeteibe a korabeli sajtóban olvasott anekdotákat, és eredeti módon használ fel megtörtént eseményeket. Az egyik epizódban például egy másik képregényének, a Verne-szerű *Le démon des glaces*-nak a főszereplői villannak be pár képkocka erejéig. Kiderül róluk, hogy ők süllyesztették el a Titanic-ot, méghozzá azért, mert gátlástalan megbízóik azt hitték, Adèle is a fedélzetén lesz.

Maga a címszereplő pedig igazi telitalálat. Korát messze megelőzve Adèle Blanc-Sec egy független, szókimondó, szkeptikus és intelligens fiatal lány, akinek eszébe sincs alárendelni magát bármiféle férfiaknak, és mindenről önálló véleménye van. A politikusokat mélységesen lenézi, a hatalom birtokosait bármilyen disznóságra képesnek tartja, az ideológiáknak nem látja semmilyen értelmét. Ahogy a nevében szereplő száraz fehér borral, Adèle őszinte megnyilvánulásaival sem tudunk betelni.

És végül egy kései helyreigazítás: a *Filmvilág* 2010/9. számában megjelent *Édes Adél* című cikkemben figyelmetlenségből egy hiba csúszott. 1985-ben Jacques Tardi nem a becsületrendet, hanem a francia képregény legnagyobb elismerését, az Angoulême-i fesztivál nagydíját kapta meg. A becsületrendre 2013-ban terjesztették fel, ezt azonban Tardi felháborodottan elutasította, mint annak a militarista szemléletnek a jelképét, amely ellen egész életművében tiltakozott. •



JACQUES TOURNEUR (1904-1977) ERŐSSÉGEI, A HORROR ÉS A NOIR MELLETT MINŐSÉGI WESTERNEKET IS RENDEZETT.

Bármely zsáner történetében megkerülhetetlen tényezővé válni sokak által vágyott, ám egészen a célig csak ritka esetben elívelő folyamat a filmkészítők életében. Ennek tükrében korántsem lehet meglepő, hogy gyakran a különcöknek járó áhítattal és a valódi bravúrokat övező, őszinte elismeréssel szokás adózni azok előtt, akik több műfajon is rajta tudták hagyni másokéval össze nem téveszthető, sok évtizedes távolságból is világosan kivethető kézjegyüket. Ebbe az elitcsapatba tartozik a Franciaországból 1934-ben Hollywoodba szerződött, majd ott a nyugdíjazásáig intenzíven forgató Jacques Tourneur rendező is, akinek a nevét egyrészt – nőközpontú, több szempontból formabontó korai munkái miatt – a horror, másrészt, főleg az irányzat egyik központi műveként kanonizált *Kísért a múlt* okán a film noir gigászaként sorolja elő minden magára valamit is adó enciklopédia. Megkockáztatható ugyanakkor, hogy harmadikként hozzá kellene illeszteni a képhez a westernt is, amelyben Tourneur nem egyszerűen kipróbálta magát (mint a melodrámban), hanem hat (öt plusz egy) filmből álló, komplett és masz-

szív határvidéki szálát sodort magának az életműben. Igaz, ezek között nincs a korszak – az 1940-es, 50-es évek – több száz amerikai westernfilmje közül mamutfenyőként kimagasló alkotás, amelyből már egy is elég lehet, hogy valaki szobrot kapjon a műfaj panteonjában, ahogy ez megtörtént például Fred Zinnemannel a *Délidő* vagy George Stevensszel az *Idegen a vadnyugaton* miatt. Tourneur nem volt olyan következetes másként gondolkodó a műfajban, mint például pálya- és zsánertársai közül William A. Wellman, és nem közelített a filmjeihez mániákussággal határos, a műveket szinte egymás tükröképeivé formáló szigorúsággal, mint Anthony Mann vagy Budd Boetticher. Első osztályú stilsztaként azonban vitán felül rá tudott simítani ő is egy sárgásan csillogó réteget a zsánerre, hogy az érintett időszakot, különösen az 50-es éveket ne csak a nyilvánvaló húzónevek (a fentiekén túl Ford, Ray, Hawks, Sturges, Daves) überkanonizált klasszikusai, hanem az úgynevezett derékhad miatt is kérdés nélkül a western aranykorának lehessen látni.

Jacques Tourneur westernfilmjei önmagukban is megérdemlik a figyelmet,

ahogy egymással való összefüggéseikre koncentrálva is felettebb érdekes részszépségek tárhatók fel. Az életmű egésze felől közelíteni ezekhez a filmekhez már valamivel nehezebb, hiszen Tourneur esetében a mai napig nem eldöntött, hogy valódi, autonóm auteurként szabad-e rátekinünk. Horrorfilmjei közül hármát is jól tudottan a vitán felül igazi szerzőként tevékenykedő Val Lewton producerrel készített, aki ugyanakkor nyitott volt munkatársai kreatív ötleteire is, akik közül Tourneur mellett legyen elég itt most csak Nicholas Musuraca operatőrt kiemelni, hiszen ő aztán a *Kísért a múlt* esztétikai diadalából is jócskán kivette a részét. Ezzel együtt Tourneur monográfusa, Chris Fujiwara a *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall* című könyvében erősen szeretne szinte minden megszerzett, eredetiséget jelző pontot Tourneur oldalára elkönyvelni – ám tisztában van vele, hogy ezzel meghamisítaná a valóságot. A *Cat People* híres busz-effektusa (valami ijedtséget vált ki, de ártalmatlan dolognak bizonyul) esetében például ő sem vitatja, hogy Lewton leleménye volt, amit az is bizonyít, hogy a producer a Tourneur nélkül készült *The Seventh Victim*-ben is alkalmazta – ahogyan azonban sok évvel később Tourneur is bevetette, immár a producer asszisztálása nélkül (homage-ként? vagy inkább szignószerűen?), például, emeli ki joggal Fujiwara, a *démon éjszakájában* (*Nightfall* című kései noirjában pedig, tehetjük hozzá, ismét egy konkrét autóbust hívott ehhez segítségül).

Fujiwara kézjegyvadászata itt-ott elég erőszakoltnak hat: a macskák felbukkanását a különböző Tourneur-filmekben például árulkodóan markáns jegynek tekinti, pedig a harminc rendezésből mindössze ötben nyávognak fel. A kérdés bonyolultságát mutatja, hogy bár Tourneur westernjei között is van olyan, amelyben észrevehetünk más zsánerű filmjeiből ismerős képi és elbeszéléstechnikai megoldásokat, illetve tematikai elemeket, a többségükre nem ez a jellemző, sőt első ránézésre is világos lehet, hogy egymástól is eléggé különböznek, ami viszont már csak azért sem lehet meglepő egy ennyire tudatos, az aktuális lehetőségeit kihasználó igyekvő képépítőnél, mert westernjei között van fekete-fehér, színes, klasszikus képarányú és anamorfikus

is, továbbá mind a hat filmet más operatőr fényképezte. A jelzőtáblákat mindenestre kiteszük az alábbiakban, a gordiuszi csomót azonban inkább nem vágnánk ketté, már csak azért sem, mert mintha a szerzőiségre vonatkozó, bizsergető ambivalencia is egy lenne a számos összetevő közül, ami máig elevenen tartja a Tourneur-filmek masszív korpuszát.

SZÖVETSÉGOLDÁS, SZÖVETSÉGGÖTÉS

Jacques Tourneur westernjei a műfaj tradicionális változatát képviselik, és végeredményben még a nyilvánvaló kakukktójást jelentő *Way Of A Gaucho* – amely alternatív vagy proxy-verziót megtestesítve az argentin pampákon játszódik, főszereplője pedig egy jószívű, ám a törvényt át-áthágó latin-amerikai betyár/cowboy keverék – sem galoppozik túl a zsáner eredeti elváráshorizontján – ez azonban mégsem jelenti, hogy ezek a filmek szimpla közhelyekzlak lennének.

Az 1946 és 56 között készült hat western közül a Tourneur vadnyugati széri-

áját keretező két film, a *Canyon Passage* és a *Great Day in the Morning* a legérdekesebb. A *Canyon Passage* egy formálódó oregoni kisközösség hányattatásait mutatja be, és bár a karaktertípusok és a cselekménystruktúra is klasszikus, Tourneur képes finom hangsúlyeltolódásokkal diszkrétan elbizonytalanítani a jól bejáratott elvárásokkal közelítő nézőt, majd jellegzetes kihagyásokkal megnövelni az aktív befogadói figyelmet. Noha a fókusz szinte mindvégig a hegyi településen boltot nyitó és bátor kiállása miatt hamar vezető erővé váló Logan Stuarton van (Dana Andrews), a film annyiban mégis emlékeztet az egyik korai Tourneur-horror, a *Leopárdember* mozaikosságára, hogy a vezérkonfliktus mibenléte újra és újra változni látszik, mintha csúszkálna az elbeszélés fókusza. Eleinte úgy tűnik, a környék vadembere, Bragg (Ward Bond) lesz a fő akadály, akit a sikerért le kell küzdeni, de őt Tourneur a céltudatos westerngonoszokkal szemben minden erőszakos-

ságával együtt is valahogy súlytalan és jócskán imbecillis figurának ábrázolja, ellentétben Stuart régi barátjával, George Camrose-zal (Brian Donlevy), aki szerencsejátékfüggősége miatt magányos óráiban a bányászok rábízott aranyát dézsmálja, és ráadásul még szerelmi téren is akadályt képez a hős számára – ám ez utóbbi is csak lassan, késleltetve válik (a hős és a néző számára is) világossá, addig csupán a furcsa gesztusok és sokértelmű szemvilanások keltenek különös feszültséget. Camrose a kártyatartozásai miatt elkövet egy gyilkosságot (amit Tourneur rá jellemző módon nem mutat meg), a kisközösség pedig a rosszabbik arcát felmutatva rögtönítélő bíróságként azonnal a halálba küldené – ám Logan titokban kiszabadítja őt ideiglenes börtönéből, és gyilkosság ide vagy oda, útjára engedí. De mielőtt végképp ezekre a súlyos belső feszültségekre kerülhetne a hangsúly, Bragg egy szintén képen kívüli némi erőszakkal kiprovokál egy

„Finom hangsúlyeltolódásokkal elbizonytalanít”

(Jacques Tourneur: *Canyon Passage* – Susan Hayward és Dana Andrews)





indiántámadást, s a kívülről érkező fenyegetés össze-rántja a közösséget, hogy a végén sikeresen elvarrhassanak minden vészesen fityegő szálát – alapvetően erőszak útján: Bragget megölik a nettó vademberként

megjelenített indiánok, utóbbiakat leverik a helyiek, a menekülő Camrose-t megszabadítja életétől (szigorúan képen kívül) az egyik mellékalak, és végre a megfelelő asszony kerül a hős karjai közé, aki a rendező konzervatív-realista álláspontját közvetítve nem adja fel a törvényes, tisztességes közösségben vezetett becsületes élet iránti vágyát, nem kérdőjelezi meg ennek az életformának a magasabb rendűségét – csak már valahol máshol kívánja kergetni az álmait, mert ennek a közösségnek a magja azért csak széjjelhullott.

Az amerikai polgárháború előestéjén játszódó *Great Day In The Morning* különösebb főszereplőt léptet fel még a saját menyasszonyával feltűnően rideg, súlyosan bűnös kebelbarátjával nyugtalanítóan empatikus, ám a zsáner nyújtotta aktív hőselvárásoknak a szükséges pontokon mindig megfelelő Logan-figuránál is: a coloradói (azaz északi) kisvárosba megérkező Owen Pentecost

„A hagyományos értékek égisze alatt”

(Jacques Tourneur: Wichita – Joel McCrea és Lloyd Bridges)

(Robert Stack) papíron lehetne akár a józanészű semleges harmadik utasság képviselője is a mindjárt kirobbanó észak-dél háború kétségbeejtő testvérharcában, de mint kiderül, a hullószzerűen fagyos figurát az anyagi haszonszerzésen túl semmiféle eszme vagy morális megfontolás nem érdekli, ahogyan az emberi lények belvilága sem, hiszen hol az egyikhez, hol a másikhoz csapódva játszadozik a film két típusában klaszszikus (szőke + decens, barna + dekadens), Tourneur által azonban teljesen egyenrangúnak ábrázolt, azonosan erős jelenlévő színésznők (Virginia Mayo és Ruth Roman) által életre keltett nőalakjával. A Pentecost-karakter már egy másik ország és korszak westernvilágának antihős-mintapéldánya, a Leone/Eastwood-féle Névtelen Ember nihilizmusát előlegezi, de a film utolsó tíz percében – amolyan deus ex machina módra, ahogyan Tourneur máskor is hajlamos csak azért is lezárni az egyébként pedig feloldhatatlannak tűnő konfliktusokat – szépit: leteszi az egyik oldal mellé a garast, egy rizikós pénzkimentési akcióban hősieken helyt áll, és végre elkötelezi magát az egyik nőalak mellett – igaz, a rendkívül mély rendezői ironia

szellemében azt az asszonyt választja, aki a filmnek ezen a pontján már nem él, noha a nézővel ellentétben (anti) hőszünk erről még nem értesült. Az általunk megismert mikroközösség itt is széthullik ugyan, de a néző jól tudhatja, hogy ez csupán bukkanó a sokszavas úton, hiszen a sebesen haladó amerikai történelem végül sorsszerűen igazságot tesz, és a polgárháború után az Egyesült Államok helyreállt egysége mindent és mindenkit: északi és déli államot, kis és nagy embert is egyetlen óriáscsaláddá kovácsol (avagy kényszerít).

ZÖLD ERDŐKBE JÁRTAK

Ebben a két, poros kisvárosok vagy vörös tanúhegyekkel tagolt síkságok helyett markánsan zöldellő erdőkből vagy azok közvetlen közelében játszódó filmben Tourneur vaskövetkezetességgel érvényesíti a maga képi logikáját. Első színes filmjében, a *Canyon Passage*-ben mintha még monokróm korszakának erényeit akarná megtartani a reduktív stilizálással: a filmben számos kevés fényvel megvilágított éjszakai jelenetet látunk, egy zaklatottnak bemutatott világhoz illően sűrű árnyékok tagolják a képtereket, és a rendező szinte mindvégig úgy komponál, hogy a természeti és a mesterséges elemeket

is egységesen uralják a zöld és barna árnyalatok. Mindezekon túl westernjében Tourneur a belső keretezés igazi mesterének mutatja magát: ha nem is olyan ikonszerűek a képei, mint Fordnál, ha nem közelítenek is a Cézanne-tájképek precíz konstruáltságához, mint Boettichernél, a tökéletes harmónia és a szellemes képelemválasztás ugyanúgy jellemzi őket. A *Canyon Passage*-ben jelentésgazdagításra használja a kereteket: egymást érik a beállítások, ahol a rendező a képtér egyik oldalát vertikális elemekkel (fatörzsekkel, házfallal vagy akár emberi alakokkal) teljesen lezárja, míg a másik oldal a maga nyitottságával, a tágas terek, a korlátlanok sejtethető lehetőségek ígéretével csalogathatja az elvagyódásra hajlamos, nyugtalan jellemeket – amilyen alkat a főhős, Logan Stuart is.

A *Great Day In The Morning*-ban más módszerrel, játékos színkódolással erősíti rá a film keretét adó északiak–délieliek tematikára. Aki a burjánzó erdősséggel körbevett északi városkához, így pedig kötelező áttétellel az unionistákhoz tartozik, a filmben feltűnően zöld ruhát vagy egyéb zöld ruhaneműt visel. Néhányan, például a kocsmangyal Boston olykor elhagyják a színt, amikor (a déli Pentecost miatt) meginogni látszik a lojalitásuk, hogy aztán mégis visszakerüljenek eredeti törzsi csoportjukhoz – és így tovább. A sem ide, sem oda állni nem kívánó, végül muszájból földijeit, a délieket választó Pentecost a film során értelemyszerűen egyszer sem kap zöld kiegészítőt.

Hasonlóan szellemes képi megoldásokat a többi Tourneur-westernben is tetten érhetünk. Leginkább alapjáraton a rendező a pampawesternjében és a *Stranger on Horseback*-ben teljesíti, ahol „csupán” perfekt nagy- és kistotalokkal, relatíve hosszabb snittekkel és elegáns belső vágásokkal vezet végig az elrabolt lánnyal kölcsönös szerelemre gyűlö dezertőr vadromantikus, illetve a vándorló rendőrbíró ikonikusan sematikus – a megzavart rend erős kézzel és stabil morállal elvégzett helyrebillentéséről szóló – történetét. Egyetlen Cinemascope-westernjét, a *Wichitát* már szembeszökően hosszú beállítások és szimbolikus képi játék élénkíti: az éjszakában tomboló cowboyok kilőnek egy képteret merészen kettéosztó lámpát – ahogyan véletlenségből, egy eltévedt golyóval kioltanak egy gyermeki életet is, és folyamatos a kétféle (közösségi/

civilizált, individuális/barbár) világot elválasztó merev határok hangsúlyozása is, például ajtószárnyakkal. Végül a békesen, szinte álmosan csordogáló *Stars In My Crown*-t egy fáklafénylobogással és Tourneurtól váratlanul nagyszámú, erőteljes közelikkel megemelt éjszakai lincseléskísérlet-szcénával tolja el a horrorfilmjeit jellemző kísérteties atmoszféra felé – csak itt a legfőbb lidérc nem természetfeletti jelenség, hanem a rasszista múlt fekete ténye.

MINTHA KÖNYVBŐL

Tourneur három alkalommal dolgozott együtt a legendás westernszínész Joel McCrae-vel, a filmjeiben kétszer rendőrbíró, egyszer hasonló autoritással felszerelkezett prédikátort alakító, karaktereihez nagyon hasonló szerepfarmálási attitűddel közelítő színművész figurája kis híján önálló ciklussá képes ezeket a – végeredményben azért nem ugyanarról beszélő – filmeket összefűzni. A három közül a *Wichita* megmutatja, milyen határos lehet egy abszolút sémakövető western (idegen érzékel a településre, amit negatív erők fenyegetnek, bár képességes hősrünk eleinte húzódozik kissé, végül kötélnek áll, és mindent elsimít), ha egy kivételes arányérzékű, a felesleget a tapasztalt hentesek kíméletlenségével lemetsző rendező valósítja meg, aki összes színésze gesztusait úgy fogja vissza, hogy kifejezőerejük mégse csökkenjen – ami nagyon hozzájárul ahhoz, hogy ma se érezzük a filmet elavultnak.

A *Stars In My Crown* messzebb rugaszkodik a sablonoktól – olyannyira, hogy már majdnem maga mögött hagyja magát a műfajt is, hogy a leginkább talán William Wyler *Szemben az erőszakkal*-jával párhuzamba vonható késő 19. századi drámává formálódjon. A film középpontjába a más Tourneur-filmekben (*Zombit gondoztam, A démon éjszakája*) is meghatározó hitvita kerül: a kisközöségben a tudomány emberét képviselő orvos feszül szembe az értelemszerűen nem csak a megfogható és mérhető dolgok tartományában tájékozódó prédikátorral. A konfliktust, amelyet egy tifuszbajrány élez ki igazán, Tourneur a rá ebben a témában jellemző módon oldja fel, vagyis bár az ábrázolt milióból nem számúzi a tudományt, helyét határozottan a hit, a transzcendens mellett jelöl ki neki (szó szerint: a film végén az ifjú orvos elfészkelte magát a templom padsorában), nem pedig fölötte.

A másik lényeges számban a kapzsi kiscézár akarja elüldözni a felszabadított rabszolgát, akinek földje a bányászati vállalkozás szempontjából kitüntetett helyen fekszik. Az idős fekete férfinak a prédikátor fogja pártját, aki vérbeli zsánerhősként egy kisebb tömegnyi Ku-Klux-Klan-maszkos hordát zavar szét – csak hogy nem az értő kézzel használt fegyverek, hanem a hiteles, tisztességes emberi beszéd erejével. Az egész jelenet a film expozíciójának árnyékában áll, amely bevezetővel Tourneur a legerősebben köti a *Starst* a műfajhoz: a prédikátor belép a kocsmába, és profi pszichológusként két coltot ránt elő – csak hogy az ott lévő léha figurák odafigyeljenek végre az igehirdetésre. A klasszikus csehovi minta szellemes kiforgatása, hogy bár az utolsó percekig erre számítottunk, a felmutatott két colt egyetlen egyszer sem kerül elő többé a filmben.

Noha a *Wichitában* és a *Canyon Passage*-ben is szerepet kap külső fenyegetés, Tourneur mindegyik westernjében a közösségek belső köreiből felszínre törő negatív erők (agresszió, kapzsiság) foglalkoztatják, amiket viszont nem láttat örök érvényűnek: a problémák, ha küzdelmesen is, a hagyományos értékek égése alatt mindig lebírhatók. Ennek mikéntje egyedül a *Stranger On Horseback*-ben annyira kérdéses, hogy eszünkbe juttassa, miért is volt már idejekorán akkora szükség a westernben bizonyos elemek, fordulatok felülvizsgálatára. A gazdag familia elvetemült, bünbánatot nem tanúsító fiát gyilkosság miatt törvény elé állítani szándékozó vándorbíró a film végén lebírhatatlan túlerővel kerül szembe, de azért előveszi a fegyverét, és teszi a dolgát. Kicsit is realiztikusabban közelítve (de nem valamiféle feltűnően radikális revíziót elvárva) egyetlen megoldás jöhetne szóba: a fiú életét veszti a lövöldözésben, és a csatározás ezért okafigyottá válik, mint a *Leszámolás a Puskák-hegyén* zárlatában. A Tourneur-filmben ehelyett lényegében egy csoda siet a szereplők segítségére: a bűnös fiú mellett addig mindvégig kiálló, a bírót akadályozó apafigura leállítja a vérengzést, és – miért, miért nem – a törvényes megoldás mellett dönt. De ha ezt ma naivnak tarthatjuk is, ugyan ki nem ért meg egy alkotót, aki egy őt befogadó nemzet alapítómítosát nem szívesen gondolja el javíthatatlanul sötét elemek részvételével? •

ALICE DIOP: SAINT OMER

Nők az ítélszék előtt

VAJDA JUDIT

A SAINT OMER ÚGY TALÁLJA MEG AZ ÁLDOZATOT A BŰNÖSBEN, AZ EMBERSÉGET AZ EMBERTELENSÉGBEN, HOGY SZERVESEN ÉPÍT MAGÁBA KÉT KLASSZIKUS TÁRGYALÓTERMI DRÁMÁT, DREYER ÉS BRESSON JEANNE D'ARC-FILMJÉT.

Alice Diop szenegáli-francia dokumentumfilm-es direktor (aki afrikai szülők gyermekeként Párizsban született, és nem tagja a híres, szintén szenegáli-francia, Djibril Diop Mambéty és Mati Diop nevével fémjelzett Diop családnak) egy 2013-ban elkövetett, majd 2016-ban tárgyaló bűnügy alapján rendezte meg bemutatkozó nagyjátékfilmjét. A Velencében 2022-ben a zsűri nagydíját elnyert *Saint Omer*ben az alkotó a valós bűnügyet és tárgyalótermi drámát gazdagon vegyíti saját életrajzi elemeivel, szerteágazó kulturális és történelmi referenciákkal, illetve bevándorlóként és dokumentumfilmesként szerzett társadalmi tapasztalataival egyaránt.

Ennek köszönhetően munkája olyan rétegzett és intellektuális, ami sok gondolkodnivalót ad jóval a megtekintése után is. Az alábbi írásban a filmet elsősorban két előképpel, a dán Carl Theodor Dreyer által jegyzett 1928-as némafilmmel, a *Jeanne D'Arc szenvedéseivel* és Robert Bresson 1962-ben bemutatott *Jeanne D'Arc pere* című művével vetjük össze. A hasonlóság alapja nemcsak a tárgyalótermi dráma műfaja és a női szenvedés plasztikus bemutatása, hanem rengeteg apró, finom utalás, aminek köszönhetően a *Saint Omer* egészen különleges módon egyszerre illeszkedik a multikulturális modern francia társadalom közegébe és egy mélyen nyugat-európai, keresztény hagyományba.

UTALÁSOK HÁLÓJA

A szóban forgó bűntény, ami alapján Diop dolgozott, egy Fabienne Kabou nevű szenegáli-francia nő története,

aki indirekt módon vízbe fojtotta 15 hónapos lányát (dagály előtt szándékosan sorsára hagyta a tengerparton). A gyerekgyilkos anya motívuma szinte magától értetődően hívja elő a görög mitológiai Médea mítoszát, és a *Saint Omer*ben láthatunk is egy jelenetet Pier Paolo Pasolini *Médeájából*.

Ezenkívül az is az ókori görög mondákat idézi, amikor a filmbeli vádlottat, Laurence Colyt védő ügyvédnő a kíméresejtekéről, azaz arról a jelenségről beszél, hogy egy anya és gyermeke esetében nemcsak a gyerek hordozza magában szülője sejtjeit, de a terhesség során az anya is részesül az embrió sejtjeiből. A kiméráknak, ezeknek az oroslánfejű, kecsketesttel és kígyófejben végződő farkokkal rendelkező mitológiai szörnyeknek az emlégetése pedig nemcsak azt a rettentet közvetíti, amit a gyerekgyilkosság jelent, de – ahogy azt lentebb látni fogjuk – sokkal összetettebb szimbólumként is szolgál.

A *Saint Omer*ben a Médea-filmen kívül is vannak bőséggel vendégszövegek, és ezek jóval agyafúrtabban működnek, mint a gyerekgyilkos anya elég egyértelmű motívuma. Az alkotás kerettörténete szerint egy Rama nevű szenegáli-francia irodalomprofesszor/író (egyértelmű rendezői alteregó) Párizsból Saint-Omerbe utazik, Coly tárgyalására, hogy később egy könyv formájában dolgozza fel a pert. A cselekmény elején pedig munka közben láthatjuk a nőt: Rama épp előadást tart egy teremnyi diáknak, és miközben az úgynevezett „vízszintes kollaborások” (azok a nők, akik úgy éltek túl a II. világháborút, hogy náci tisztak szere-

tői lettek) megbüntetését dokumentáló archív képsorokat vetít, Marguerite Duras *Szerelmem, Hirosima* című regényéből idéz fel egy vonatkozó részt (azt, amikor a főhősnő elmeséli, hogy a háború után büntetésből kopaszra borotválták, amiért szexuális kapcsolatban állt egy némettel).

Miközben a szégyenteljesen kifejező „vízszintes kollaboráció” jelenségének ezenkívül is lesz még jelentősége, a hajuktól megfosztott nők megborotválásukat követő szégyenmenete duplafedelű módon behoz egy másik referenciát is, mégpedig Dreyer *Jeanne D'Arc...-j*át, amelyben *hajszálra* ugyanez történik a mártírhaltalt szenttel megégetése előtt. A *Saint Omer*ben csupán pár percig mutatott, hétköznapi részletnek, a főhősnőt jellemző apróságnak tűnő jelenet ezen felül a népítélet hagyományát is beidézi, ami szintén Szent Johannával és tárgyalásával rokonítja a későbbi film gyerekgyilkos Laurence Colyját. Mindezek mellett pedig természetesen Marguerite Duras is – akinek elbeszélői stílusa nem mellékesen egyszerre volt szubjektív és objektív – fontos referenciává válik, de erről szintén lesz még szó.

GYILKOSBÓL ÁLDOZAT

A fent említett magától adódó Médea-párhuzam mellett a *Saint Omer*ben felbukkanó Szent Johanna-utalás egyértelműen az érintett áldozati szerepe mellett érvel. Jeanne D'Arc ugyan egy kirakatper áldozatává vált vértanú volt, aki egy felette álló, nemes ügy érdekében áldozta fel magát, Laurence Coly pedig a körülmények áldozata, aki saját maga sem érti, mit miért tett, de nyilvános ítélszék elé citálásukban mindenképpen rokonok. Ennélfogva talán nem véletlen az sem, hogy miközben a tárgyalás színhelyéül szolgáló francia várost Saint-Omernek írják, Alice Diop a címben elhagyta a kötőjelet, mintha csak egy létező szentről, nem pedig egy helyről lenne szó.

Diop azzal is közelebb hozza a nézőhöz a gyerekgyilkos karaktert, hogy az elejétől kezdve hangsúlyozza, milyen sok minden köti össze a film főhőseivel, Ramával. Rama szinte hátborzongató módon ismer rá saját magára Colyban, hiszen nem egy tudatlan, primitív nőről van szó, hanem egy hozzá hasonlóan tanult értelmiségiről (aki büntette

idején épp filozófiát tanult az egyetemen); ráadásul mindketten szenegáli származásúak, akik azonban elhagyták a gyökereiket, nyugati módon gondolkodnak, és francia, fehér partnert választottak maguknak. S ha mindez még nem lenne elég, az anyaság további kapcsolódást hoz létre köztük, hiszen a főhősnő 4 hónapos terhes.

Coly körülményeit rendkívül hosszasan, időnként csaknem valós időben mutatott tárgyalótermi részletek, tanúvallomások során ismerjük meg, amely műfaj szintén a fent említett Szent Johanna-klasszikusokkal rokonítja a filmet. A másik oldal, a bíróság hozzáállása azonban gyökeresen más a *Saint Omer*ben, mint akár a *Jeanne D'Arc szenvedéseiben*, akár a *Jeanne D'Arc perében*. A skála a Dreyer-film ördögien gonosz bírától a Bresson által szenttelen bürokratákként ábrázolt ítélőszéken át a kortárs filmben megjelenő, a bíróság által tanúsított együttérzésig terjed, ami így együtt akár egy csodálatos fejlődési ívként is felfogható. A *Saint Omer*ben a bírónő a gyerekgyilkos anya megbüntetésé helyett (mellett) meg akarja érteni, miért követte el borzalmas tettet, a néző pedig a tanúvallomások hosszas részletezésén keresztül rájön, hogy még akkor is lehet valaki áldozat, ha az egyik legnagyobb bűnt követte el, ami csak lehetséges. Diop így találja

meg az emberséget az embertelenségben, ugyanakkor egyáltalán nem menti fel Laurence Colyt, csupán arra készlet, hogy megváltoztassuk a perspektívánkat, a nézőpontunkat, stabilnak és megalapozottnak hitt ítéleteinket.

MÉLYSÉGES MÉLY A LÉLEK KÚTJA

Miközben mindkét Szent Johanna-filmből (és magából a történelmi tényekből is) az derül ki, hogy Jeanne D'Arcnak hihetetlenül szilárd a hite, pontosan tudja, hogy kicsoda, és mit akar, Laurence Coly épp azért válik gyilkossá és áldozattá egyszerre, mert identitásválságba kerül. A nő első generációs bevándorlóként, gyökértelenül él új hazájában, szülei nélkül, akik semmi mást nem várnak tőle, mint hogy beteljesítse az ő álmaikat, azaz legyen művelt és kifinomult, miközben ehhez ők maguk – a szenegáli gyermekéveket követően – semmilyen támogatást nem nyújtanak neki. Szimbolikusan tehát Coly maga is gyilkosság áldozata, hiszen átvitt értelemben őt is megölte az anyja: elpusztította a lelkét, az identitását.

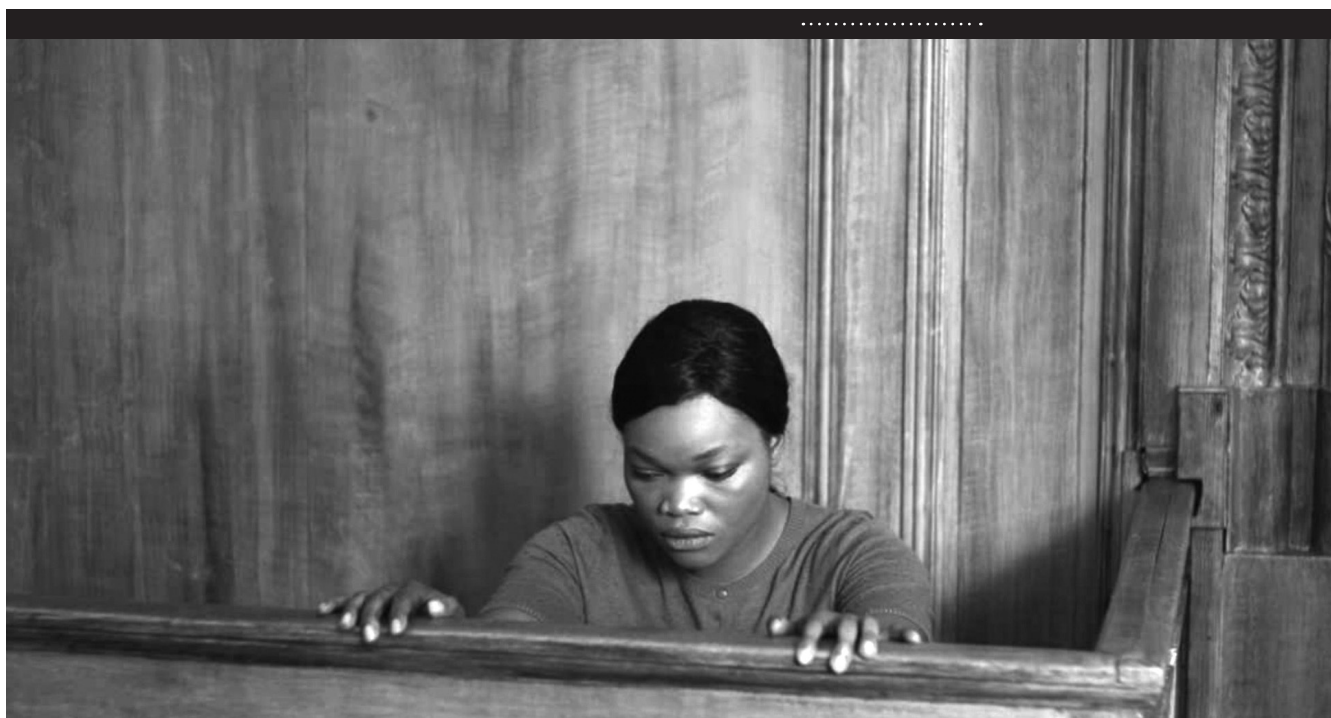
Ebben az elszigeteltségben a fiatal nő a fent említett vízszintes kollaboráció egy finomabb formáját választva összejön egy nála jóval idősebb férfival (a meggyil-

kolt gyermeket is neki szüli), az illető már-már lelki bántalmazásnak beillő közömbössége viszont további izolált-ságba és magányba taszítja a lányt (és itt kerül képbe megint Duras, hiszen az ő hősei is gyakorta olyan magányos emberek, akik vágnak a közösségi létre). A magány ilyen erős jelenléte pedig a Bresson-féle Jeanne D'Arc-filmmel hozza közös nevezőre a *Saint Omer*t, mivel Dreyer alkotásának megdicsőülő, krisztusi figurájával szemben – Colyhoz hasonlóan – a *Jeanne D'Arc* perének Johannája is végtelenül elszigetelt és magányos alak (mint oly sok más Bresson-hős egyébként).

És hiába választott magának Laurence új identitást (a művelt, sőt filozofikus karteziánus gondolkodó pózát) és távoli rokonai helyett, akiknél Franciaországban lakni kényszerült, új családot (idős szeretőjét és a közös gyermeket), igazi kiméreként nemcsak a gyereket nem tudja kitörölni magából, hanem a gyökereit sem – mindörökké több darabból lesz összerakva. Illetve amikor megpróbálja elhagyni régi énjét, az a tudatalattijából egészen váratlanul előtörő afrikai babonák (illetve végeredményben minden bizonnyal szülés utáni depresszió) formájában végül megbosszulja magát. Coly sorsával kegyetlen párhuzamként pedig ott láthat-

„Egyszerre gyilkos és áldozat”

(Alice Diop:
Saint Omer –
Guslagie Malanda)



juk Rama életét, aki ugyanúgy küzd kettészakadt identitásával, ugyanolyan problematikus a viszonya az anyjával és a gyökereivel, az ő esetében azonban egy igazi multikulturális sikersztorit, egy eredményesen megvalósított beilleszkedést láthatunk.

Nem nehéz észrevenni, hogy annak ábrázolása, milyen nehéz lehet afrikai bevándorlóként beilleszkedni egy francia, sőt egy francia értelmiségi közegbe, erős önéletrajzi elemekkel bír Alice Diop részéről. Az pedig tovább erősíti az önéletrajzi jelleget, hogy akárcsak Rama, Diop maga is terhesen nézte végig a film forrásául szolgáló tárgyalást, és rá is nagy hatással volt a vádlott története. A kulturálisan kettészakadt Laurence tehát a kulturálisan kettészakadt Rama, és ugyanők a kulturálisan szintén kettéhasadt Diop is. Sőt, a filmben egész láthatatlan háló alakul

a per különféle szereplőiből, hiszen a bírót és az ügyvédet is nő játssza, ahogy a tragikus sorsú, meggyilkolt gyermek is lány volt. Mindez pedig szintén nem forgatókönyvírói túlzás: a rendezőnőnek a valóságban is feltűnt, hogy az ügynek szinte minden résztvevője nő.

Az pedig, hogy egy afrikai, az átlagember szemében valamiféle törzsi sámánhittel azonosított gyökerekkel rendelkező bevándorló alkotóként Franciaország egyik nemzeti hőst, azon belül is egy katolikus szentet választott legfontosabb referenciaként a női szenvedést megéneklő munkájának, minimum pikáns húzás, de sokkal inkább tűpontosan elhelyezett fricska a többségi társadalom orrára. Hiszen Johanna ugyan hazafi, Laurence pedig hazátlan – kettészakadt, gyökereitől megsza-

badulni képtelen identitásával mégis ugyanannyira meghatározott szülőháza által, mint a Franciaországért meghalt Szent Johanna.

A FORMA FOGSÁGÁBAN

Habár logikusan adná magát az alkotó számára a választás, a *Saint Omer* formailag elsősorban nem az expresszionista hatáskeltő megoldásokban tobzódó Dreyer-műből, hanem Bresson sokkal letisztultabb, visszafogottabb, már-már a szenttelenségig szikár munkájából táplálkozik. Robert Bresson bevallottan arra törekedett, hogy a lehető leghűsebb filmes verzióját nyújtsa az eredeti periratoknak, és ezt a dokumentarizmust a 2016-os peranyagot szintén felhasználó *Saint Omer* is megvalósítja, ám a kerettörténet olyan szerencsés módon lazítja fel Diop alkotását, hogy sokkal fogyaszthatóbbá és érdekesebbé (egyúttal önreflektívvé) válik, mint egy merev tárgyalótermi dráma.

„Nemes ügy érdekében áldozta fel magát”

(Carl Theodor Dreyer: Jeanne D'Arc szenvedései – Renée Jeanne Falconetti)





Ezzel együtt a filmnyelvi eszközöket tekintve a tárgyalótermi részeknél a rendezőnő rengeteget merít a *Jeanne D'Arc peréből*. A legfeltűnőbb hasonlóság az az állóképszerű mozdulatlan-ság, ami a két mű vádlottjait jellemzi. Laurence Coly és Johanna időnként annyira mocsanatlanul ülnek bíráik előtt, hogy a néző már-már azt hinné, lefagyott a film. A statikus kompozíciókat a hősök kérdeztetésekor gyakran váltja fel a bírákról frontális kameraállásból, szigorúan szemből mutatott kép, ami egyfajta kérlelhetetlenséget sugároz (annak ellenére is, hogy valódi kérlelhetetlenség csak a Bresson-film bíróját jellemzi). Ezenkívül a színszimbolikát is nagy élvezettel használja mindkét alkotás: de míg a korábbi film meglehetősen kezdetleges, a fekete és a fehér színre épülő üzeneteket fogalmaz meg (Szent Johanna ellenségei feketében, az őt védő fiatal pap viszont fehér ruhában látható), addig a *Saint Omer*ben nagyon kifejező az a visszatérő kép, ami a barnába öltözött Laurence-t barna háttér előtt mutatja – mintha csak a helyszín, a bíróság falai teljesen magukba zárnák, már-már felfalnák a szerencsétlen nőt.

És ha már visszatérő képek: az a megoldás is a *Jeanne D'Arc peréből* való,

hogy Diop és alkotótársai szinte már kényszeres redundanciával vágják be a bírák már említett, szemből mutatott kompozíciójára a vádlott sokkal lazábban, félprofilból mutatott arcát, ami egyfajta nyomasztó ritmust kölcsönöz a filmnek. Mivel azonban (szintén a Bresson-film mintájára) Coly gyakran össze-összenéz az őt képviselő ügyvéddel, ezeknek a képeknek sokkal megnyugtatóbb lesz végül a hatásuk, hiszen azt jelzik, hogy igenis van, aki Laurence mellett áll (hogy a védő szó szerint is védi a vádlottat, az a csodálatos záróbeszédben jelenik meg mindennél kifejezőbben).

Egy alkalommal pedig Coly félprofilját a szubjektív kamera eszközével kötik össze, azaz a nő egyenesen rá néz – de mivel őt meg épp Rama nézi, mi pedig az ő szemszögével azonosulunk, mindez egy fokkal kevésbé kellemetlen élmény, mint mikor a *Jeanne D'Arc szenvedései* torz arcú vallási fanatikusai vagy a *Jeanne D'Arc pere* könyörtelen hivatalnokai merednek egyenesen ránk (egy-egy szemszögbeállítás ugyanis a két klasszikus is alkalmazott). Ez az a pillanat egyébként, amikor Rama rádöbben a saját és

„Végtelenül elszigetelt és magányos”

(Robert Bresson: *Jeanne D'Arc pere* – Florence Delay)

Laurence sorsának hasonlóságára, és úgy dönt, nem bírja tovább követni a pert.

Így végeredményben a *Saint Omer* ugyan azt sugallja, hogy Laurence Coly és Jeanne D'Arc szenvedései hasonlóak (mert hiába állt ki Szent Johanna elviselhetetlen testi kínokat, biztosak lehetünk benne, hogy lelkiileg Coly is sokat szenvedett), de a friss film végkimenetele egész más, mint a korábbi szenvedéstörténetek. „Története végére halála tett pontot” – olvashatjuk a Dreyer-opus nyitó inzerájában. S habár a gyerekgyilkos anya rejtélye végül ugyanolyan megmagyaráz(hat)atlan marad, mint Szent Johanna csodájáé, Rama választásával, a felemelő utolsó jelenettel a *Saint Omer* cselekményének a végére az élet tesz pontot.

SAINT OMER (Saint Omer) – francia, 2022. Rendezte: **Alice Diop**. Írta: **Amrita David, Maria NDiaye** és **Alice Diop**. Kép: **Claire Mathon**. Zene: **Thibault Debonaisne**. Szereplők: **Kayije Kagame** (Rama), **Guslagie Malanda** (Coly), **Valérie Dréville** (Bírónő), **Aurélia Petit** (Vaudenay). Gyártó: **Srab Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 122 perc.

NÉMAFILM A HANGOSFILMEN – 1. RÉSZ

Hallgatni arany

MOLNÁR GYÖRGY

A HANGOSFILM MEGSEMMISÍTETTE A NÉMAFILMET, ANNAK MINDEN ÉRTÉKÉVEL EGYÜTT, DE A HALLGATÁS SZELLEME ÚJRA ÉS ÚJRA MEGKÍSÉRTI A FILMRENDEZŐKET.

Szerelmi vallomás az imádott filmhez, visszavágyódás a tova tűnt ifjúság, a gyorsan elillanó ifjonti évek, esetünkben a filmművészet, vagy a mozi gyermekkorába, azokba az időkbe, amikor a várva várt kisdedből még minden lehet, és a gyorsan növekvő új művészet képzelőereje, vágya egyre merészebb, és még nem ismer lehetetlent céljai eléréséhez, fantáziáját még oly kevés tényező korlátozza? Talán mindezek együttesen készítetik a filmalkotókat újra, meg újra, hogy szeretettel és vágyakozással tekintsenek vissza, a mozgókép-készítés hajnalára, a némafilmes korai időkre.

Magam is kóboroltam olykor errefelé, e dolgozat befejező részében „vallok” majd erről.

Akadnak a jelen, vagy a közelmúlt alkotásai között is efféle visszatérések, legutóbb a Damien Chazelle rendezte *Babylon* (2022). Ha már az égbetörő Babilonban járunk – a *Babilon Berlin*, a Volker Kutscher regényein alapuló Tom Tykwer, Achim von Borries és Hendrik Handloegten készítette televíziós sorozat ugyancsak felidézti a hajdani némafilmek alkotta atmoszférát, képi világot. Fritz Lang expresszionista és futurisztikus *Metropolis*ának ihletése mellett, a Billy Wilder és Fred Zinnemann közreműködésével készült Siodmak-remek, a dokumentarista *Emberek vasárnap*, vagy Piel Jutzi realista ábrázolásának (*Krause anyó útja a boldogsághoz*, 1929) hatása is érzékelhető a sorozatban.

A „gyermeki ártatlanság” (vagy épp romlottság), a korlátlan tünő filmes lehetőségek első évtizedei utáni nosztalgia nem is aaptalan, hiszen a hangosfilm (beszélő film) elterjedéséig oly sok mindent „találtak ki”, fedeztek fel, jöttek rá, és nem kevesen vélekednek,

vélekedtek úgy, hogy a hangosfilm megjelenése veszteséggel járt a filmművészet számára.

„Profétának lenni nehéz sors (...) Mikor a hangosfilm technikája rátört a némafilm művészetére, megmondtam, hogy le fogja rombolni a némafilm immár magasra nőtt kultúráját (...) Megírtam, hogy katasztrófa történt, melyhez hasonló más művészet történetében még nem fordult elő. De megírtam azt is, hogy visszatérni a némafilmhez többé nem lehet... A némafilm művészeté megsemmisült, de helyébe csak a hangosfilm technikája lépett és az húsz év alatt nem szellemült finom művészeté... A film nagyjából fotográfált beszélő színházzá lett újra” – vélekedett Balázs Béla a hangosfilm elterjedése után két évtizeddel. Érthető, megérthető Balázs Béla vélekedése, hiszen nemcsak a filmesztétika úttörője volt, de a gyakorlatban is tevékenykedett a némafilmezés utolsó korszakában, akkori szerelme, Leni Riefenstahl oldalán. (Hogy nem „egy oldalon álltak” az hamarosan kiderült, s a náci zseniális film-alkotónője nem éppen hízelgően nyilatkozott utóbb munkatársáról és szerelmi partneréről.)

Balázs Béla és mások részéről, akik már tevékenykedtek a némafilmes korban, alakították, formálták a „hetedik művészetet”, nagyon is érthető a némafilmes kor utáni vágyódás, hiszen nem csupán a rohamosan alakuló, fejlődő kifejezési formákat lehetővé tevő időket „sírják vissza”, hanem továtűnt ifjú éveiket is.

Ám, úgy tűnik, nem csupán az ezt korszakot megelőző, de a későbbi korok filmes alkotói közül számosan, ugyancsak hasonló vágyódással tekintenek a beszélő film előtti időkre, s ez a visszavágyódás, ha nem is folyamatos,

de csöppet sem lanyhult, sőt időnként még erősödik is.

A bő évtizednyi esztendőkből a legnevezetesebbek, legismertebbek *A leleményes Hugo*, illetve *A némafilm*, mindkettő 2011-ben készült el, s mindkettőt díjak sorával halmozták el.

AZ ELFELEJTETT NÉMAFILMES

A Martin Scorsese rendezte *A leleményes Hugo* akár úgynevezett „családi filmnek”, vagy kalandfilmnek is vélhető, hisz egy árva kisfiúról, Hugóról szól, aki óras apja halála után az iszákos nagybátyjához kerül. Ám a nagybácsi eltűnik, s fűcska titokban javítja a pályaudvar óráit, ott is éldegél, vigyázva arra, nehogy elcsúszjon. Ugyanis a főinspektor a lézengő gyerekeket lelencházba dugja. A rejtőzködő Hugo, egy különös gépembert, bábút próbál „életre kelteni”, apja tervei alapján, mert azt hiszi, hogy az apja üzenetét hordozza. Amikor alkatrészt lop hozzá a pályaudvari játékboltból, a tulajdonos lefűleli a fiút.

A játékboltos pedig nem más, mint Georges Méliès.

Méliès megjelenítése által válik többé, mássá a „korhatár nélküli” megtekinthető mozi-darab, talán Scorsese rajongásának, szerelmi vallomásának is tekinthető a „FILM” iránt. (Hollywoodi alkotó részéről különösen jelentős, és örvendetes gesztus a leginkább csupán a filmrajongók, filmkészítők és filmesztéták által ismert, francia Méliès népszerűsítése.)

„Georges Méliès (1861-1938) hajdani rajzoló, bűvész és színháztulajdonos, gazdag gyáros-család sarja volt. Ő ismerte fel először, hogy a filmnek többet kell nyújtania Lumièrre művészietlen filmszalagjainál, hogy kielégítse a tömegek látványosság igényét, hogy fantáziára, találékonyságra van szükség a drámai feszültség felidezéséhez (...) Méliès leghíresebb filmjei fantasztikus és bizarr mesejátékok (...)” – olvasható a Gregor-Patalasban. Méliès valóban sok felfedezéssel, mintával szolgált a későbbi filmalkotók számára, nemcsak a trükkös (színpadias) díszletek terén, de – a legenda szerint véletlenül – felfedezte a kettős exponálást, a stop-trükköt (manapság stop-motion-nak becézik inkább), és nem véletlenül használta a kasírozást, a kockánkenti színezést. Ő létesített először, mai értelemben vett filmstúdiót Európában, először használt olyasféle rajzokat, amelyeket manapság story board-nak neveznek. Kétségtelen,



a plánozás, mint lehetőség, fel sem vetődött alkotásaiban, mindent totálban fényképezett, ám elsőként dolgozta ki a filmrendezés technikáját.

Méliès, több mint 500 filmet rendezett, nagyrészüket elvesztett, megsemmisült, bizonyos legendák szerint maga az elkészeredett alkotó semmisítette meg a filmtekercseket, amikor az 1920-as évek közepén teljesen tönkrement, s filmjei után megszűnt az érdeklődés. 1928-ban régi újságíró ismerősei a Montparnasse pályaudvaron lettek rá, mint nyomorgó játékkereskedőre, és elhelyezték az aggok menhelyén. Scorsese filmjében a pályaudvari kereskedés fellelhető, ám további sorsát illetően kegyesebb hőssel, mint a valódi élet.

Lumière és Méliès, a két név mindmáig a két ellentétes mozgóképes út megteremtőjének számít, nemcsak technikai, de esztétikai értelemben is, a Lumière névhez a dokumentumszerű, vagy inkább a valóságábrázolás fűződik, Méliès-hez pedig a dramatikus, még pontosabban absztraháló mozgóképi ábrázolásmód, illetve az alkotói szubjektivitás, vallják a filmmel foglalkozók.

A *némafilm*es (*The Artist*), a litván gyökerekkel rendelkező Michel Hazanavicius rendezése, nem kis részben valóban, „szó” („szóhiány”) szerint „né-

mafilm”, és még a kort idézően fekete-fehér is. Ez a megoldás, egy nagyközönséget megcélzó alkotás esetében, a XXI. században bátor rendezői – és „jóságos” produceri – elhatározásnak tűnhet, de a „bátorságpróba” eredményesnek bizonyult. „Egy olyan művészeti ágban, ahol a technika és a technikai újítások uralkodnak a terepet, visszanyúlni a gyökerekhez, merész vállalkozás. Az eddigi – sokszor kitűnő – kísérleteket óvatosan kezelték a hazai forgalmazók is. A 2007-es Titanic Film Fesztiválon szereplő argentin *Antenna*, amely a német expresszionizmus formavilága segítségével mesélte el jövőben játszódó történetét, hiába nyerte el a hazai fesztivál fődíját, a Hullámtörők díjat, a későbbiekben a magyar közönség nem láthatta az alkotást. Bár igaz, hogy amíg a dél-amerikai film igencsak extravagáns vállalkozás volt, Hazanavicius alkotása könnyed, romantikus, műfaji film. (...) Beszéd nélküli nagyjátékfilmet készíteni a túlszűfolt ingerek világában igen nehéz feladat. Mégis lankadatlan figyelemmel élvezhető Hazanavicius műve a kevésbé „elvetemült” nézők számára is, amely talán elsősorban annak köszönhető, hogy az alkotók úgyesen lavíroznak az 1920-30-as és a

„Kegyesebb Méliès-szel, mint a való élet”

(Martin Scorsese: A leleményes Hugo)

2000-es évek filmkészítési stílusa között.” – írta Molnár Judit Anna a film.hu-n. A film 1927-ben Hollywoodban, a némafilm utolsó és az „álmogyarak” első arany-

korában játszódik, a hangosfilm megjelenésének előestéjén. A *némafilm*es igazi meglepetését a rendkívül merész konzervatívizmus jelenti, Hazanavicius látszólag teljesen értéktelen alkotóelemekből, lejárt szavatosságúnak csúfolt módszerekkel óriási sikerfilmet épített. A Rudolf Valentino és Douglas Fairbanks személyéből kikevert, ünneplést némafilmsztár, illetve a hangosfilm sikerével mozicsillaggá emelkedő színésznöcske a legalapvetőbb hollywoodi receptet követi. Apró kiegészítés csupán: ha a férfi hős némiképp Rudolf Valentinóra emlékeztet, nyugodtan gondolhatjuk, hogy a hősnő meg a húszas években, Hollywoodban tevékenykedő Bánky Vilmára. (Igaz, belőle nem lett hangosfilm sztár.)

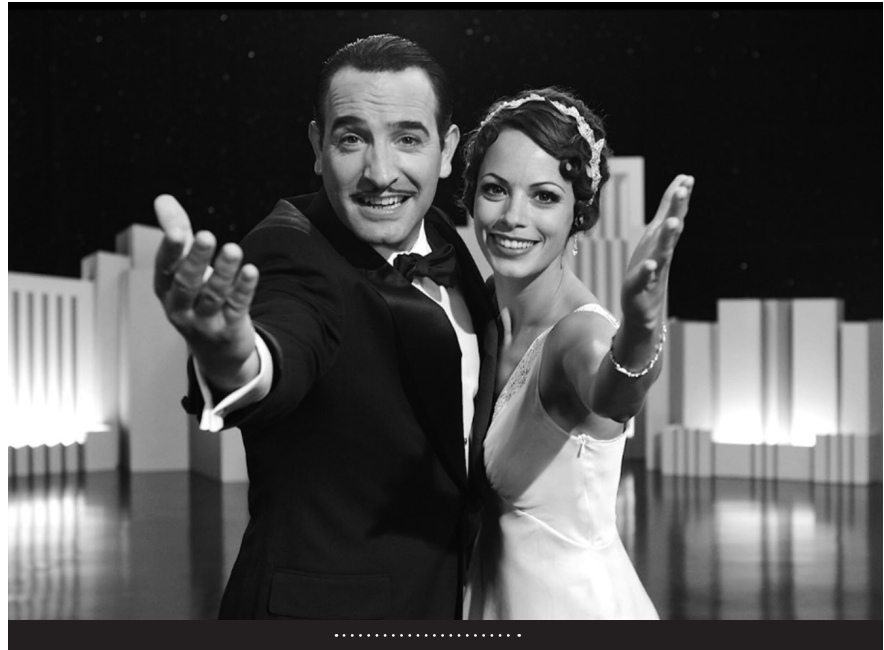
Különösen tiszteletre méltó mindkét alkotásban, hogy nem a saját, „hozottörökölt” filmes mitológiájukat választják rajongásuk tárgyául, hiszen a francia Michel Hazanavicius az amerikai film álmvilágába álmodja hőseit, a mai amerikai film emblematikus alakja, Martin Scorsese pedig Franciaországba.

CSENDES VAGY HANGOS?

„Miért, hogy a filmesztétika rövid történetének átfogó „nagy elméletei” szinte mind a némafilm időszakában születtek, s e tudomány – talán a film-szemiotika hasznos részeredményeit leszámítva – azóta is ama „nagy elméletek” adaptálásából, toldozásából, kiegészítéséből él? Szerepet játszik ebben bizonyos a század első évtizedeinek – mely kor Eisenstein szerint „határozottan eszmei és intellektuális” – ellenállhatatlan vonzódása a „nagy elméletek” iránt a történelemfilozófiában és az esztétikában egyaránt. De bizonyos közrejátszott az az újszerű kihívás is, amely elé a dinamikus haladásban bízó új évszázad új művészei – a fotográfia és a film – a teoretikusokat állították, a művészeti kánonok felülvizsgálatára készítetve őket, s mint Hevesy Iván írta 1925-ben – „soha többé vissza nem hozható alkalmat nyújtva arra, hogy egy új művészeti műfaj keletkezését gyökerében figyelhessük meg”, tetten érve „az eredet titkát”, a többi művészet esetében napjainkra oly mélyen ellepleződött.” – elméledett Báron György, Hevesy Iván tanulmánykötetének újramejelenése kapcsán. Az „ős-filmesztéták”, mint a világszerte ismert Balázs Béla, illetve a kevésbé ismert – Karol Irzykowski egy időben (utóbbi Krakóban, lengyelül), 1924-25-ben megjelent kötetekben ugyancsak a némafilm nagyszerű lehetőségeinek ígézetében születtek, s nem kevés megállapításuk máig érvényes, kétségtelenül alapjai a mai filmes gondolkodásnak.

Hangosfilm? Inkább „beszélő film”. Némafilm? Pontosabban „nem beszélő film”. A némafilm valójában sohasem volt néma. A korai idők, olykor pálcával mutogató vásári kikiáltóját, ha tetszik narrátorát, hamarosan az élő zenei kíséret követte, gépzongora, zongora, kisebb, majd nagyobb zenei együttesek. A zene nem hangszóron keresztül, hanem élőben vált hallhatóvá, kifejezve az érzelmeket, a zörejek egy részét a zenekar mímelte – emlékeztetett a legelső magyar filmes hangmérnök, Lohr Ferenc.

Az amerikai némafilmeket kísérő mozi-zene kialakulását, történetét, elég részletesen megismerhetjük Martin Marks írásából. Hogy ismert és népszerű operák instrumentális változatai szerepelnek az 1910-20-as évek zenei forgatókönyveiben. Így nem csupán az utóbb elterjedt közhelyes megoldás



érvényesült, hogy egy zongorista egymagában improvizál, hangolatlan hangszereken. A triótól az úgynevezett kabaré-, vagy kamaraegyütteseken át akár 15-20 tagú zenekarok is muzsikáltak a mozi-terekben, különösen az 1910-es esztendőik végétől, a mozi-paloták megjelenésétől, ahol a muzsikusoknak még zenekari árkot is kialakítottak, akár a zenés színházakban. Azóta már elfelejtett komponisták dolgoztak, akik kifejezetten csak filmzeneszerzőként működtek. (William Axt, Louis Levy, Hugo Riesenfeld – ki ismeri e neveket manapság?) A kísérőzeneik eleinte még elnagyoltak, ám a húszas években sokkal kidolgozottabbá váltak, pontosan igazodtak a vetített képhez; egy nagyobb zenei együttesnél ez nem is lehetett másképp.

A mozi-zenekarok honi tevékenységéről személyesen is hallhattam visszaemlékezést néhány egykori filmszínházban is muzsikáló zeneművészről, – mások mellett, Tátrai Vilmos a nagy hegedűművész, a róla elnevezett világhírű vonósnégyes primáriusa mesélte, kamaszkorában maga is „húzta a magáét” a vetítévászson alatti zenekari árokban.

Az amerikai igényekhez, illetve az ott készült filmek anyagi lehetőségeihez képest, kifejezetten meglepő, hogy Európában milyen korai időkben már felvetődött a „nem beszélő”

„Meglepetése a merész konzervativizmus”

(Michel Hazanavicius: A némafilmes – Jean Dujardin és Bérénice Bejo)

mozgóképekhez komponált zenealkotás, mint lehetőség, hiszen 1908-ban, a Comédie-Française színészei által előadott, *Guise herceg meggyilkolása* című filmhez, maga Camille Saint-Saëns komponált eredeti zenét. Kétségtelen, az egyes filmekhez külön-külön

szerezett zene nem minősíthető általánosnak a némafilm korában, ám néhány jelentős filmzene kompozícióról ma is tudnak a film tudorai és rajongói. René Clair *Felvonásköz* (1924) című rövidfilmjéhez Eric Satie írt zenét, Fritz Lang *Metropolis*ához (1927) a kevésbé ismert Huppertz, több némafilm kísérőzenéjét szerezte Sosztakovics, így a napjainkban leginkább ismert, jegyzett a Kozincev–Trauberg féle *Új Babilonhoz* (1929) is ő komponálta a zenét.

IRONIKUS NOSZTALGIA

René Clair, a korábban mentősként, újságíróként, kritikusként, majd (bátyjánál, Henry Chomette-nél) rendező-asszisztensként tevékenykedő, francia filmrendező, visszaillesztése, ironikus nosztalgiája a némafilm iránt szinte magától értetődő. Hiszen az 1920-as évekre, mint saját húszas éveire, – boldog ifjúság, – emlékezhet vissza az 1947-ben készült *Hallgatni arany* című filmjében. Még „némafilmsként” vagy fél-tucat filmjét említi meg kiemelt helyen szinte minden filmtörténet, a (már Satie kapcsán említett) *Felvonásközön*

(1924) át, a *Párizs alszikig* (1924), vagy a *Florentin kalapig* (1927). A filmművészet egyik nagy „költő”-jének szokták minősíteni, aki a technikai eszközöket, lehetőségeket úgy alkalmazza, hogy az igazi művészetté válik, közönségfilm-mesnek, vagy filmművésznak egyaránt besorolható. Bár sokak szerint e kategorizálás az ő esetében (is) értelmetlen.

A *Hallgatni arany* (*Le silence est d'or*) fekete-fehér, francia-amerikai gyártású vígjátéka, 1947-ben készült, az ifjan is népszerű, de már idősödő szononénes, és filmszínész Maurice Chevalier főszereplésével. A huszadik század elejének Párizsában zajlanak az események, és a főszereplők mind a gyermekkorát élő filmművészet, vagy inkább a filmipar körül tevékenykednek – a

szerelmi háromszög, mondhatni, csak ürügy. Az idősödő filmrendező (Clair önróniája?) „felkarol” egy vidékről Párizsba érkező lányt, s „halálosan” beleszeret. A rendező-sármór mindig sikeres a nőknél, most azonban vetélytársra lel, a szinte fiaként szeretett, és támogatott filmszínész fiatalemberben. (Ki, és mi más is lehetne?) Film a filmben: az „életben”, akár a film meséjében, elkövetkezik a happy end, – de a szerelmi bonyodalom inkább csak apropó, a középkorú szerző szeretettel idézi fel a némafilm időkét, saját ifjúkorát, az akkori filmkészítés stílusjegyeit, munkamódszereit, terepeit, magát az olykor szegényesen is varázslatos közeget.

„A szerelmi háromszög csak ürügy”

(René Clair:
Hallgatni arany –
Maurice Chevalier
és Marcelle Derrien)

Igaz, Clair már ifjan, a hangosfilm megjelenése utáni években is vissza-visszate-

kingetett. 1933-ban így írt: „A film, amit szerettünk, most épp oly messze van tőlünk, mint a háború előtti évek. Néhány év múlva a fiatalok már nem fogják érteni, hogy a „mozi” szó mit jelentett egy egész generáció számára (...)” 1970-ben, a következő megjegyzéseket tette a harminchét esztendővel korábban írottakhoz: „Micsoda pesszimizmus! Micsoda sötét hangulat! Évek távlatából úgy rémlik, hogy 1933-ban a film még nem volt olyan siralmas állapotban, hogy vigaszra lett volna szükségünk.” Tanulság, – ha létezik egyáltalán: mindig akad olyan kor, ahová lehet visszavágyódní az arra hajlamosaknak.

Persze René Clair azért másképpen is elmélkedik a tűnt idők mozgóképeiről: „mennyi változás egy „művészetben”, amelynek fejlődése oly szorosan függ a technikától! Eltűnődhetünk, mi fog maradni harminc év múlva abból, ami kortársaink Filmnek hívnak. És háromszáz év múlva, amikor Corneille-nek nem lesz több olvasója, mint ma a Roland-éneknek, és amikor Charlie Chaplin nevét csak néhány tudós fogja idézni? A mi filmünk egy számunkra nehezen elképzelhető kifejezési eszköz kezdetleges formájának tűnik majd, egy letűnt civilizáció egyik legkülönösebb maradványa lesz.”

Damien Chazelle a *Babylonban* egy 70 évvel korábbi, a némafilm világban játszódó klasszikust fogalmazott át. Az 1952-ben készült *Ének az esőben* (*Singin' in the Rain*) minden idők egyik legjobban sikerült zenés-táncos filmje, népszerűsége máig nem csökkent. Meghatározó alkotói az 1910-es évtizedben születtek, tehát teenager korukban a hollywoodi némafilm képileg is gazdag korszakának produktumaiért rajonghattak, így a társrendező-koreográfus Gene Kelly, valamint a forgatókönyvírók Betty Comden és Adolph Green is. A Gene Kelly alakította főhős mellett, elsősorban a mulatságos, illetve a szende hősnők által a korszak nagy dilemmájával, a hangosfilmre történő átállással is megismerkedhetünk: az 1927-ben játszódó történetben egyikük az élvezhetetlen hangja okán az új korszak kezdetén elbukik, míg a másik színésznő sikerrel veszi az akadályt.

Az *Ének az esőben* a virágkorát élő, amerikai némafilm korszak, illetve a hangosfilmre átállás okozta nehézségek szempontjából, akár





szórakoztató tananyagnak is tekinthető. Bemutatja a némafilmkészítés fázisait, vagyis a két évtizednyi fejlődést, – persze erősen „tömörítve”. A szórakoztató film, felvételei-, díszlet-, illetve technikai megoldásaival is megismerkedhetünk, akár a kezdetleges hangrögzítés gyermekbetegségeivel. (Például az egy stúdióon belül, több műfajú, több filmnek egy idejű forgatásán át – egy műterem, több „stage” –, vagy a túlságosan érzékeny, más szempontból érzéketlen mikrofonozás kínjaiig, amikor a virágváza mögé rejtett mikrofonban a növény zizegése ágyúdörgésnek hallatszik, az minden valamirevaló, filmhanggal foglalkozó szakkönyvben szerepel. A *Babylon* e filmkészítési metódus gyötrelmeit tovább árnyalja.)

René Clairrel vagy Gene Kellyvel ellentétben, Ingmar Bergman művészetéhez nemigen illik a „bájos” vagy a „kellemesen” nosztalgizáló jelző. Ennek ellenére az ő művészi oeuvre-jében is találkozhatunk a némafilmkorszakra jellemző utalásokkal.

„Az érzéketlen mikrofonozás kínjai”

(Damien Chazelle: *Babylon* – Margot Robbie)

Esetében nyilván fel sem vetődhet a kedélyeskedés, leginkább Victor Sjöström előtti tiszteletadásnak minősíthetjük *A nap vége* (*Smultronstället*, – 1957) főcím utáni kezdő képsorait, a főhős álmának megjelenítését. Inkább a fény-árnyék kezelése, a mutató nélküli utcai óra, az üres utcaképek, a két ló vontatta, díszes halottas-hintó, amelynek bakján nem ül kocsis, s amelyet senki sem irányít, az elszabadult, küllős kocsikerék, a lecsúszó és elmozduló fedelű koporsó, amelyből a kinyúló kéz magához húzza az álmodót, s szembe néz vele a bent fekvő alakkal, vagyis önmagával. E szuggesztív képsorok a mester mesterének *A halál kocsisa* (*Körkarlen*, 1921) című némafilmjét idézik.

Film-, mozi-szerető gyermekként Bergman láthatott, és látott is némafilmeket az 1920-as esztendőkből – lelkes apja nem nagy öröme –, olvasható a rendező *Laterna Magica* című önéletrajzában. Bergman nemcsak ismer

tezőként is kapcsolatba került vele, az 1940-es évek elején, a rasundai filmgyárban, ahol a már koros színész-rendező, valamiféle művészeti vezetőként tevékenykedett. Bergman felidézi alakját, miként segített rajta, amikor megoldhatatlannak vélt feladatokkal küszködött: „Ne csinálj mindent egyformán fontosra, mert megfojtod a közönséget.”

Persze a Bergmannak még tiszteletadása is a személyiségéhez illő módon meglehetősen kiméretlen: „Felkértem Victor Sjöströmöt, hogy játssza el *A nap vége* főszerepét. Egyszer már dolgoztunk együtt..., de akkor nem éreztük feltétlenül szükségesnek, hogy folytassuk (...) A felvételi szünetekben körbeálltuk Victort. ...az *Ingeborg Holmot*, *A halál kocsisát*, vagy az *Aki a pofonokat kapja* címűt nem tartotta különösen jó filmeknek. Főként a hibákat látta bennük.” Persze e szarkasztikus megfogalmazások ellenére, Bergman *A nap végében* mesterien, és igenis alázattal idézi fel *A halál kocsisa* képsorait.

(Folytatjuk)

CHARLES BURNETT VILÁGA

Emberek a lyukban

NAGY V. GERGŐ

AZ AMERIKAI FEKETE MOZI NEMZETI KLASSZIKUSA AZ ELYNOMÁS ELLENI HARC HŐSEKÉNT HÍRESÜLT EL, DE VALÓDI NAGYSÁGA STÍLUSÁBAN REJLIK.

Fehér falon fekete rés: kitépott vagy beszakadt deszkák helyén keletkezett lyuk valahol Los Angeles hírhedt Watts negyedének egyik nyomorult utcáján, a hetvenes években. Ebből az éjsötét lyukból mászik elő öt koromszínű kölyök a *Killer of Sheep* (1978) egyik szépséges képsorán: kirajzanak a napra, bambán meglódnak, felbuknak egymásban, aztán homokot dobnak a közelben teregető lány felé. Hasonlóan repedezett deszkák mögül tűnik föl korábban két fekete tolvaj, akik egy rozoga tévét lopnak el valakitől, aztán egyikük a kerítés darabjával kezd hadonászni, amikor a szomszéd hívja a rendőroket. És a főszereplő, a mézárszék búskedvű napszámosa, Stan (Henry Gale Sanders) szintúgy egy fekete lyukban mutatkozik először: a konyha mosdója alatti szekrénybe bújva szerel valamit, majd amikor kitolat onnan, így hangzik első kedvetlen mondata: „Csak a saját poklomba dolgozom bele magam”. Ilyen fekete lyukakból és ezekből a saját poklokból másznak elő ezek a sötétbőrű figurák vagy éppen ezekben bujkálnak: lerobbant kocsik csomagtartójában vagy motorháztetőjük alatt tűnnek el, résekbe tuszkolódnak vagy fekete háttérű ajtókeretek előtt álldogálnak – mintha fogva tartaná őket valamiféle ösfeketeség, vagy óvó sötétséget keresné maguk körül, netán visszavágnának egy mélyedésbe: a múltba, az anyaméhbe. A Watts negyedben a drogelosztó ház is olyan – írja Charles Burnett 1989-es manifesztumában, az *Inner City Blues* című szövegben –, mint „fekete lyuk a térben, amely magába szívja a fiatalságot”, s a *Killer of Sheep* ezekről a fekete lyukokról, az összetört világ repedéseiben megbúvó emberekről, sötétből emanálódo testekről mesél.

A feketeségből előtűnő alak viszatérő kép a burnetti életműben. A *My Brother's Wedding*ben a főszereplő sokáig titkolt szeretője a semmiből, szinte jelenésszerűen bukkan föl a mosoda bejáratának ajtókeretében, mögötte az ébenszínű éjszakával. A *To Sleep with Anger* különös családmozijában a deklasszált testvérét számonkérő férfi (Carl Lumby) a sötétből lép ki lassan, fehér ajtófélfák között. S például a Disneynek készült tévéfilm, a *Nightjohn* címszereplő figurája, a sortársait mindenáron írásra és olvasásra tanítani akaró rabszolga (szintén Carl Lumby) az éjjeli égbolt reprezentánsaként, a sötétség mitikus szülötteként definiálódik – akit már a Gary Paulsen-alapregény is extrém feketeség példajaként jellemezett. Burnett a déli és az afrikai múlt (tehát az autentikus örökség) hordozóiként és a fehér (középosztálybeli) világ ellenpontjaként exponálja ezeket a figurákat, s közben a sötétség és világosság kontrasztjával demarkációs vonalakat rajzol belvilág és külvilág, én és a másik közé. Deleuze és Guattari szóhasználatával élve „barázdált tereket” hoz létre: szervezett és nagymértékben statikus helynek mutatja az amerikai társadalmat, amelyben éles határok húzódnak feketék és fehérek, szubaltern osztályok és munkások, deklasszáltak és felemelkedők között, és ahol a sötét dél (és a múlt) markáns ellentétben áll a beolvadni vagy integrálódni vágyódók készletével.

Külvilág és belvilág efféle elválasztása korábban John Ford mozijában vált emblematikussá az amerikai mozgóképen – csak éppen fordított előjellel. Klasszikus Hollywood örökbecsű ren-

dezője ugyanis köztudomásúlag nagy kedvvel használta föl az ellenfényes kompozíciók expresszív erejét – így fekete háttérű alakok helyett inkább világos háttérű szilüettek helyezte a belső keretek közé: a sötét ajtókat és mélyedéseket rendre az ellenkező irányból mutatta meg, mint Burnett. Fordnál ez az eljárás hol a vágyott nő alakját emeli ki (mint a *Hatosfogot* félidejében a hosszú folyosó végén megálló Claire Trevor kompozíciójával), hol a rasszok feszültségét ábrázolja (mint a *Rutledge őrmesterben*, amikor Constance Towers berúg egy fekete keretű ajtón a világítatlan térbe, a sörétbőrű katona felé), hol pedig kifejezetten absztrakt hatásokat teremt (lásd a *What Price Glory* éjjeli vitáját a fogadóban vagy éppen a *Rutledge őrmester* stilizált, szilüettekkel álló ítélszékét). De a legnevesebb példája kétségkívül *Az üldözők*, ahol a kamera unos-untalan egy fekete lyukból, valamiféle anyaméhszerű üregből tekint ki a világra, sőt ez a világ magából a feketeségből, az ajtó kinyílásával születik meg, majd ebbe a sötétbe zárul vissza a fináléban egy másik ajtó bezárulásával. Ez a bináris világítási séma azokat a szilárd határokat érzékelteti és áthágásukat dramatizálja, amelyek az otthon és a vadon, fehérek és indiánok, gyarmatosítók és őslakosok, teljes jogú és kizsárolt családtagok között húzódnak. S ekként ez a belső és külső teret leválasztó, ellenfényes komponálás mintegy a fordí poétika metaforikus értékű megoldásának látszik, elvégre ez az életmű – ahogy arra Serge Daney rámutat – egy csoport, egy univerzum, egy értékközösség megőrzésének küzdelmét mutatja be a behatolással, a külvilággal vagy éppen a magába zárulással, a szétbomláshoz vezető autarkiaival szemben.

Mindez különös kapcsolatot teremt a jobboldalisként értelmezett Ford és tetőtől-talpig baloldalinak mutakozó Charles Burnett között – jóllehet látszatra a lehető legtávolabb állnak egymástól: míg előbbi a klasszikus stúdiókorszak műfajépítő művésze, addig utóbbi afféle lírai neorealistaaként tűnt föl a hetvenes években a „Los Angeles-i lázadás” független fekete filmes mozgalmával. Burnett mozija azonban szintúgy a közösség és a család megőrzéséről szól, amely kollektívákat hol

a depriváltság (*Several Friends, Killer of Sheep, When it Rains, The Final Insult*), hol egy múltból érkező (*To Sleep with Anger, Nightjohn*) vagy bőrszíne miatt elkülönülő idegen (*The Wedding*) behatolása fenyeget, hol pedig generációs és osztálykonfliktusok feszítik szét (*The Horse, My Brother's Wedding*). A tornác mindkét életműben szimbolikus hely: itt találkozik a védett közeg és a fenyegető külvilág, az egyén és a társadalom – legyen szó vadnyugati épületek bejáratáról (*Az üldözők, Klementina, kedvesem*), illetve a fekete famíliák düledező (*Killer of Sheep*) vagy fényűző otthonairól (*The Wedding*). Ezen családok és világok a maguk elevensége által definiálódnak mind Fordnál, mind Burnettnél – merthogy még a legkomorabb Burnett-filmek is gyermeki játékosággal, a nyelvi formák és a gesztusok bőségevel ellenpontosítják a nyomasztó szegénységet (ennek megrendítő szépségű példája a *Killer of Sheep*), Fordnál pedig a kollektíva létezésének alapregisztere egyfajta kedélyesség: az ugratás, az évődés és a boldog együttműködés közösségi élménye. S a különböző generációk, nemek és karakterek sűrűlódása és összekapcsolódása mindkét életműben tonális gazdagságot okoz. Ford és Burnett a szokatlan hangnemből és tónuskeverések kivételes mesterei: ahogy előbbi minden további nélkül hidat ver seggberűgás és megrendülés, burleszk és tragédia közé (lásd *Az üldözők*ben a drámai vétség fölismerésének pillanatát), úgy utóbbi egy tévé ellopását előbb suspense-helyzetnek, majd slapstick-komédiának mutatja, végül zenehasználat által melankolikussá varázsolja – alig néhány másodperc alatt (lásd a deszkával hadonászó tolvaj jelenét a *Killer of Sheep*ben). A kollektíva összetartozási vágyát rendre a zene fejezi ki: Fordnál a közös éneklés rítusa, Burnettnél pedig a dzsessz.

Ebben az értelemben az amerikai fekete független film talán legnagyobb rendezője az amerikai mainstream tömegfilm egyik legnagyobb rendezőjét visszahangozza és ellentétezi. Végző soron mindketten (s Burnett esetében deklaráltan) a nagybetűs Amerikáról készítették filmeket, csak ellenkező irányból: Burnett azt a fekete világot mutatja meg, amelyet Ford fehér, heteronormatív társadalma sokáig kitért, jöllehet szomszédos volt

vele, elvégre Watts nyomornegyede alig húsz percnyire van Hollywoodtól. Mindketten par excellence amerikai filmek, de az intrinzikusan amerikai mozgókép egymást kiegészítve kontrasztáló alakjai: az Egyesült Államok huszadik századi társadalmának ellentétes arcát mutatják meg, miközben hasonló aggodalmak vezérlik őket, s éppannyira jellemzik a hazájukat, mint például Michael Powell, Guru Dutt, Manoel de Oliveira, Carl Dreyer vagy éppen Tarr Béla a sajátját. És a legfontosabb kapocs közöttük alighanem az a morális elköteleződés a közösségük iránt, amely a gyökerek kutatásához vezeti el őket (lásd John Ford filmjeit Írországról, Burnett műveit a történelmi Délről és a rabszolgatartásról) – valamint azzal a meggyőződéssel társul, hogy ezen közösségek megtartó erejét a folklór szimbolikus tudása szavatolhatja: Fordnál táncok, régi rítusok, közös éneklések, elaggott szokások formájában, Burnettnél a dzsessz és a régi dél mítoszai révén.

Ez az elköteleződés Charles Burnett esetében nem a lemondás pátozával teli, nosztalgikus-heroikus művészetet eredményezett, hanem karakánul politikus, kitartóan igazságkereső rendezői praxist – amely a közel öt évtizedet átfogó pályáiv alatt a lehető legkülönbébb stílusokban és műfajokban próbálta artikulálni Amerika fundamentális társadalmi problémáit, a dokumentumfilmekről (*The Final Insult, America Becoming*) ártalmatlan ifjúsági sportfilmeket át (*Finding Buck Henry*) a legsmúzabb Disney-melodramáig (*Selma, Lord, Selma*). Ha a burnetti életmű elsőrendűen annak bizonyítási kísérlete, hogy ez a politikai elköteleződés egy teljesen diszperz alkotói gyakorlatban és elidegenedett gyártási kontextusokban is érvényesíthető, akkor kétségkívül pazar sikernek látszik – hiszen nincs olyan generikus Burnett-tévéfilm (márpedig készült nem egynéhány), amelyből ne volna kiolvasható az oeuvre alapvető (és a Black Lives Matter mozgalmát előlegező) célja: tudniillik a feketék méltósága melletti küzdelem. Ám ezzel együtt legizgalmasabb darabok nyilvánvalóan azok a személyes tételek, amelyekben a politikai elkötelezettség formateremtő erővel bír – legyen szó a kései pályaszakaszk kísérletező kisljáték-

filmjeiről (*When It Rains, Quiet as Kept*), alulértékelt családi melodramákról (*The Wedding*), vagy a pályaindulás klasszikussá nemesedett darabjairól.

Ezekben a filmekben az elbeszélés elve jobbára a témából fakad. Amikor a *When it Rains* című kisfilmben a kortárs Watts közös gyökereinek felkutatásáról mesél, akkor a megváltó erejű zene motívumát nem csupán narratív elemként használja föl (a végén egy John Handy lemez megment egy asszonyt a kilakoltatástól), hanem az egész elbeszélőstruktúrát ebből a mozzanattól csiráztatja ki: a szamaritánus szellemű zenész (Ayuko Babu) koldulásának különféle epizódjai a tizenkét ütemes blues egy-egy különálló szólójának tűnnek. Ehhez hasonlóan a fekete enklávék életét panorámázó egészestés filmekben is jobbára az ábrázolt közösség helyzete határozza meg az elbeszélését formáját és a hőszépséget – ami többnyire a célelvűség visszavonását, s lazább szerkesztésű narratívák építését jelenti (kivált a mozaikos szerkesztésű elsőfilm esetében vagy a hezitáló hősökre építő filmeknél a *My Brothers's Wedding*től a *The Wedding*ig). Merthogy Burnett valahai otthonát és a fekete közösségek későbbi helyzetét rendre a megrekedtség, a céltalanság és a gyökértelesség jellemzi – ekként a vonatkozó Burnett-filmek hősei is sorra iránytű nélküli alakokként tűnnek föl, akiknek masszív tanácstalansága általában egy láthatatlan külső körülmény következménye.

Ez a körülmény leggyakrabban valamifajta elidegenedés. A *Killer of Sheep* depressziós hőse éppúgy saját belső vágyaitól és értéktételezésétől független munkát végez (tudniillik birkákat gyilkol a mézárszéken), mint a *Several Friends* című vizsgafilm részeg katonája (aki vélhetően a vietnámi háborúból érkezett haza), netán a *The Horse* lógyilkosságra felbérelt apafigurája, vagy éppen a *Bless Their Little Hearts* morózus munkása. Ennek az állapotnak evidensen végletes formáját prezentálják a rabszolgákról szóló filmek (*Nat Turner: A Troublesome Property, Nightjohn*) vagy éppen a *The Annihilation of Fish* bizarr gerontorománca, amely a skizofrénia révén dramatizálja az önidegenséget: a két főhős képzeletbeli figurák révén kommunikál egymással. A saját munkáját,

testét és életét távolinak, hasadtnak vagy idegennek érzékelő szubjektum süppeteg melankóliával bámészkodik körül a szabadidejében, tárgyakba feledkezik (lásd a kávéspoharát simogató birkaölőt vagy a ruháit ápolgató rokont a *To Sleep with Anger*ben), majd székekbe, ágyakra, ölekbe, földre rogy. Idejét nem tölti, hanem „elüti”, této-va törekvései pedig rendre kisiklanak a hétköznapiak szakadásain: szabad perceit a pillanatok hibás illesztései, a banális lét „fekete lyukai” határozzák meg. Burnett univerzumában – tehát Amerikában vagy a kapitalista világ-állapotban – a pszichológiailag leginkább károsító munkát rendre a legszegényebbeknek és leggyöngébbeknek kell elvégeznie, és az önmaguknak felesleges értéket „termelő” életszféráit lomhán eluralja ez a mélyre szívó erő és a súlyos nehézkedés. A birkaölő már nem érti az ölelést, elhúzódik a csóktól, gyereke számára csak egy árny a konyhában.

Ebből az állapotból szervesen következik, hogy Burnett fikciós filmjeiben többnyire nincs érvényes atyai törvény. A szimbolikus rendet strukturáló ágens – tehát az apa – hol hatalomvesztett, hol konkrétan is impotens: a *Several Friends* nyitójelenetében a katonaapuka részegen a földre borul, a *The Horse* főhősének felmenője lenézett, megalázó munkát végez, a *To Sleep with Anger*ben a csatlós kezdettől fogva ágyhoz kötött beteg – nem beszélve

a *My Brother's Wedding* kiszolgáltatott papucsférjéről vagy a *The Wedding* össze-vissza beszélő apukájáról (meg a másik örömapáról, aki rasszizmusa miatt el se jött az esküvőre). A felnőttvilág ezen tartós impotenciája ugyanakkor nagyjából szabadjára engedi a kölyköket, és az atyai panaszra gyermeki eleveenség felel: a fiúk vadul züllenek, dobálják, püfölik, ugratják egymást (*Killer of Sheep*, *My Brother's Wedding*), a lányok meg olykor jogot formálnak egy másik életre (*Nightjohn*, *The Wedding*). Burnett számos filmjében ezt a különösen hullámzó generációs feszültséget dramatizálja – s így dinamizmus és nehézkedés, eleveenség és fáradság kontrasztjára építő kompozíciókat hoz létre: hosszú futások és még hosszabb konyhai nyúglódások dialektikáját dolgozza ki.

A legjobb Burnett-filmek azok, ahol ez az egyszerre eleven és nehézkes világ saját vizuális nyelvet hoz létre. A *Killer of Sheep* és a *My Brother's Wedding* többnyire fix kameráról vett, testrészekkel teliszűfolt képekben mutatja föl közösség dezorganizációját és belső egyensúlyhiányát – méghozzá folyvást valamiféle gyerekperspektívából: a hatévesek, a birkák vagy a szék magasságából, netán a padlóig ereszkedve. Az élet terhessége éppúgy a föld felé húzza a kamerát, mint a tárgyakat vagy az elfáradt felnőttestét – netán a fémfogasra lógatott birkák hulláját. A kocsni platójára ra-

kott motor az útra esik, az üvegyöngyök az asztal alá gurulnak, a férfiak a földön fetrengenek, netán linóleumot próbálnak lerakni a konyhában (*Killer of Sheep*), máskor háttal vagy arccal borulnak a földre (lásd a *To Sleep with Anger* haláljelenetét és a *Several Friends* nyitányát), vagy alulról nézik a csábos női lábakat (*Killer of Sheep*), netán a padlón szeretkeznek asszonyukkal (*My Brother's Wedding*). Ebben az elidegenedett környezetben érezhetően megnő a dolgok rezisztenciája és nehézkedési ereje: nehéz cipelni a hűtőt (*Several Friends*), a motort (*Killer of Sheep*), de a múlt, a délvidék, a rasszizmus örökségét is (*To Sleep with Anger*, *Nightjohn*).

Burnett operatorként jegyzett képei ezt a tétlen, defektes univerzumot a maga lenyűgözően érzéki anyagiségében mutatják meg. A földközeli kameraállások kihangsúlyozzák a port, a kavicsokat, a tárgyakat és az utcák betonját, ugyanakkor ez a gyermeki perspektíva (és a szűkös képívről) átkeretezi a felnőttvilágot is, és alulról mintegy újraszabja a nők és férfiak testét: lábak, cipők, ágyékok, fenékek rendeződnek sajátos struktúrákba ebben az animálisan érzéki, szegényes zsúfoltságban. Az ártatlanok, az állatok és a szubaltern kitaszítottak, az osztály alatti osztályok létszintjéről mutatkozik meg a világ – a maga esztétikus rendezetlenségében és otthonos otthontalanságában. Ilyenformán Burnett korai művészete a perspektíva révén váltja meg a kiszolgáltatott nyomorúságát, hiszen ebből a nézőpontból (főként a *Killer of Sheep*ben) szokatlan szépség és meghökkentően sűrű élelmény tűnik elénk, és így az eleveenség végső soron esztétikai győzelmet arat a tehetetlenség fölött. Ez a poétika nem akkor hűsleges a fekete közösség felemelésének szándékához, amikor közvetlen társadalmi üzeneteket fogalmaz meg az elbeszélésben (mint a dokumentum- vagy stúdiófilmeknél), hanem amikor a filmképbe írja politikáját, és a stílus által föloldja a szigorú határokat fekete és fehér, külső és belső, állati és emberi vagy bennlét és eleven között. Burnett a filmformán keresztül szolgáltat igazságot a fekete lyukakban bujkáló embereknek – és így ébreszt reményt arra, hogy az elnyomottak is kikászálódhatnak a „saját pokolból”. •

„Fogva tartja valamiféle ösfeketeség”
(Charles Burnett: *Killer of Sheep*)



A KÁDÁR-KORSZAK TÉVÉSorozatai – 5. RÉSZ

Csapatjáték

VARGA BALÁZS

A HETVENES ÉVEK GYEREKSorozataiban a Kiskamasz, Kora-tizenéves Gyerekek világa sokkal szuverénebb és szabadabb világ, mint a felnőtteké.

A szocializmus évtizedeiben készült gyerek- és ifjúsági sorozatok kiemelkedő nosztalgia-faktorral bírnak, és gyakran kerülnek elő múlt időket idéző cikkekben, beszélgetéseken és posztokban. A „gyerekkorunk kedvenc sorozatai” közkedvelt formula, de nem mindenki tudja igazán őszintén használni. Szerencsés az a nemzedék, amely sikeres sorozatok révén is vissza tud emlékezni a gyerekkorára. Hiszen a *Keménykalap és krumpliorr* vagy az *Utánam srácok!* mégis más, mint az *Úrgammák...* Kevés olyan szempont van, ami alapján úgy tűnik, jobb lehetett a hetvenes és nem a kilencvenes években felnőni, de a hazai fikciós sorozatok által teremtett világ, legalábbis annak nosztalgikus emlékezete ilyennek tűnik.

Nosztalgia ide vagy oda, a Kádár-korszak gyerek és ifjúsági sorozatai furcsa zárványai az időnek. Nem a ruhák, a tárgyak vagy az épített környezet látványos mássága miatt – az adott és egyértelmű. Ezeknek a sorozatoknak és filmeknek a többségét azonban a felnőttek és gyerekek közötti viszony, illetve a „felnőtt világ” tekintetében egy ma már igencsak távoli és idegen attitűd, értékrend és világszemlélet hatja át. A felnőttek számára a gyerekek gyakran zavaró tényezők, akikkel csak baj van, és akikre nincs idő figyelni, pedig nagyon is kellene. Közben a felnőttek feszült és sokszor nevetséges figurák, akikkel nem nagyon lehetséges az érdemi kommunikáció. Mégis, mindezzel együtt, ezeknek a filmeknek és sorozatoknak a rejtélyekkel és kalandokkal teli világa egy biztonságos világ, amelyben persze vannak konfliktusok, de azok megoldhatók, és a hangsúly a gyerekcsapaton belüli viszonyokra, a szerepekre és csatározásokra kerül.

GYEREFILMEK ÚTVESZTŐI

A gyerekfilm sokak szemében műfaj, pedig talán pontosabb tematikus csoportnak nevezni. Körülírni a célközönsége és a hősei alapján még csak-csak lehet, bár ez sokat nem segít. Tipikus konfliktusai, cselekménymintái vagy helyszínei azonban nincsenek. A rejtély és a nyomozás épp annyira gyakori vendég a gyerekfilmekben és sorozatokban mint amennyire jellemző a burleszkes humor vagy a kalandok sorozatára épülő szerkezet. A gyerekfilm és az ifjúsági film vagy sorozat közötti határok szintén porózusak: a *Mazsola és Tádé*, illetve a *Le a cipővel!* érezhetően nem ugyanaz a kategória, és nem is csak azért, mert az egyik báb, a másik pedig élőszereplős. A magyar filmes és tévés kultúrában a szocializmus idején a gyerekfilm kategóriát egyfelől a báb és animációs alkotások fedték le (ezek célközönsége nagyjából az óvodás és kisiskolás korosztály volt), másfelől a kora-tizenéves, kiskamasz hősök kalandjait követő élőszereplős filmek és sorozatok. Hősök és nézők életkora, elvárása, figyelme szempontjából rengeteg minden egybecsúszik és egybecsúszt, napjaink sokkal differenciáltabb gyerekirodalmának rendszere egyszerűen nem visszavethető a szocializmus évtizedeire. A kamaszfilmek és kamaszhősök sem hiányoztak (klasszikus példának ott van a *Tuskevár* és az *Abigél*), a Kádárkori népszerű mozgóképes fikciónak azonban mégis külön csoportját képviselik a kiskamasz hősökre koncentráló filmek és sorozatok. Ha az 1967-es *Tuskevár*-sorozatot nem számítjuk, akkor az 1973-as *Az öreg bánya titka* a kezdet, a hetvenes évek az aranykor (*Utánam srácok!* 1975, *Le a cipő-*

vel! 1976, *Keménykalap és krumpliorr*, 1978), a nyolcvanas évek pedig a bárszonyos lecsengés (főképp filmes példákkal: *Gyermekrablás a Palánk utcájában*, 1985, *Kismaszat és a Gézegúzok*, 1984). Bő tizenöt éves ciklus, előtte lassú átalakulás, utána némi csend – amit többek között az *Éretlenek* meg az *Úrgammák* próbált megtörni a kilencvenes évek közepén.

A magyar ifjúsági- és gyerekirodalomban a kora ötvenes évek sztálinista hullámát követően az évtized közepén indultak meg a változások. Ekkoriban jelent meg a *Tuskevár*, a *Bóbita*, de a *Pöttyös Panni* is – minden szempontból eltérő művek, mégis jelezték, hogy nyílik és gazdagodik a világ. Az ötvenes évek első felének és közepének magyar filmjében az *En és a nagyapám* Sztálinvárosban nevelődő gyerekei, de még az *Eltűszentett birodalom* politikai parabolába oltott meséjének hősei is a politika mindent lefedő árnyékában forgolódtak. 1958-ban a *Bogáncs* már árnyékmentes családi film, de itt még nem gyerekek a főszereplők, hanem egy kalandos kedvű pulikutya. Amúgy a *Bogáncs* azért is érdemes, mert ezzel a filmmel debütált Fejér Tamás, akinek a nevéhez a következő évtizedekben műfaji kísérletek és gyerek, illetve ifjúsági filmek és sorozatok egész sora kapcsolódik. A *Tenkes kapitányától* a *Tuskeváron* át az *Utánam srácokig*.

A *Bogáncs* után a filmes, majd a tévés területen is sorra jöttek a gyerekfilmek és sorozatok. A Magyar Televízió 1961-ben indította el első (báb)sorozatait (*Mi újság a Futrinka utcában?*). Cicamica és társai világa akár miniatűr és hétköznapi szocializmus-allegóriaként is nézhető volt, bár valószínűleg inkább úttörő és szerethető tévés animációs sorozatként nézték. A hatvanas éve legelején ráadásul készült pár olyan játékfilm is, amely ugyan mára jobbra kikopott az emlékezetből, mégis szépen mutatja a gyerek- és ifjúsági mozgóképes fikció útkeresését – ám egyben azt is, hogy a politika árnyéka továbbra is ott volt ezen alkotások felett.

Ranódy László 1960-as Móricz-adaptációja, a *Légy jó mindhalálig* a klasszikusokat, a Várkonyi Zoltán által filmre vitt Mándy-regény, a *Csutak és a szürke ló* (1961) a kortárs klasszikusokat képviseli. Ugyanebből az időből Keleti Márton Tatay Sándor adaptá-



Dunán hajóval Magyarországra érkező turisták értetlenkedve keresik a vasfüggönyt, de nem lelik. Vagy nincs, vagy láthatatlan. Mindazonáltal az *Aranyfej* törölmetszett enyhülés-narratíva, egyben a későbbi idők bűnügyi vígjátékainak (*A pogány Madonna*, 1981), illetve valamiképp a nyomozó gyerektörténeteknek is az előőrsé.

A hatvanas évek közepétől tehát a magyar filmes és tévés kultúrában megújult hullámként indult el a gyerekfilm és a sorozat – kéz a kézben az akkoriban kibontakozó és átalakuló gyerekirodalommal. A legnépszerűbb regényekből általában pár éven belül született filmes változat, de arra is volt példa – *A Tenkes kapitánya* esetében –, hogy a sorozat sikere után jelent meg a történet regényváltozatban is. A hetvenes évek tévés sorozatai rövidített változatban moziba is kerültek – a gyerekirodalom és gyerekfilm ökoszisztémája erősen egybecapcsolódott.

Feltűnő azonban, hogy miközben a hatvanas évektől kezdve a lányirodalom külön sorozatokat hozott létre (a korszak pöttyös, illetve csíkos könyvei hol erősebb, hol finomabb nevelő céllal próbálták bevezetni olvasóikat a hétköznapok és a szerelem világába), a magyar gyerekfilmekből és sorozatokból lényegében hiányoznak a lány főhősök. Az *Abigél* (1978) persze ellenpélda, de nem is kortárs közegben játszódik. Felhozhatnánk a Mézga család négytagú kompániáját, csak hogy „hiszti Kriszti” minden, de nem azonosulásért kiabáló hős. A lányok a sorozatok fiúcsapatának kísérői vagy

mellékszereplők. Piroskát úgy kell kiszabadítani az *Égigérő fű* (1979) elején a lakásajtó rácsai mögül, de ő legalább aktív szereplője lesz a történetnek. Az *öreg bánya titkában* Gerlindát általában csak Copsósként emlegetik és a lány szerepe amúgy is jobbára arra korlátozódik, hogy a szintén mellőzött Kisvacakot kísérgesse. Az *Utánam srácok!* lakótelepi bandájához odacsapódik gyakran Méri is, aki olykor a főnök Lada táskáját cipeli, máskor neki akar felválni a fiúk. A családi közegben játszódó filmek, mint például a *Szeleburdi család* (1981) és folytatása, a *Szeleburdi vakáció* (1987) némi ellensúlyt képeznek, de a sorozatok masszív fiúvilágot formálnak, jobbára fiúsított vagy epizód szerepre kényszerülő lánykarakterekkel.

GYEREKVILÁG

Sokszor előkerül a gyerektörténetekkel kapcsolatban, hogy azok valamilyen edukációs vagy morális tanítómese-ként, a felnőttvilágba való bevezetés-ként szolgálnak. Netán a gyerekközösség mutatná kicsinyített változatát a hétköznapok felnőttvilágának. A magyar sorozatok nem igazán felelnek meg ezeknek a mintáknak. A gyerekközösségek világa szuverén és saját világ, amely akarva-akaratlanul elválik a felnőttektől. A történetek sem a főhős vagy főhősök nevelődése körül forognak (a *Tüskevár* típusú ifjúsági regény-sorozat nyilván ebbe a vonulatba tartozik, de ahogy erről szó volt, a Fekete István és Fejér Tamás jegyezte

„A csapatjátékban hisznek”

(Fejér Tamás:
Az öreg bánya titka;
Szabó Attila:
Le a cipővel!;
Fejér Tamás:
Utánam, srácok!)

alkotás más csoportba tartozik). A gyereksorozatok középpontjában a kortárs közeg belharcai és kalandjai állnak. Csoportdinamika, akció, szervezkedés és nyomozás. Természetesen nem példa nélküli mindez, sőt. A

magyar gyereksorozatok két laza ihlető forrása a *Pál utcai fiúk* és az *Emil és a detektívek*. A saját tér (grund) és annak megvédése, a csoportkohézió, illetve a nyomozás valamilyen változatban mindegyik magyar gyereksorozatban központi szerepet játszik.

Az *öreg bánya titka* már címébe foglalja a rejtélyt, és a fiúcsapat az öt epizód alatt valóban felderíti Gasch Lipót csempészhalózatát. A *Keménykalap és krumpliorr* csapata eredetileg ágyhoz kötött társuk (a kislányt a csapat jellemzően Péterkének nevezi) kedvéért cirkuszi előadást akar létrehozni, és ebbe a kalandba ékelődik a nagy nyomozás az állatkertből ellopott majmok után. Az *Utánam srácok!* két lakótelepi csapat párharcának sok epizódos krónikája. A *Le a cipővel!* pedig egy hat fős csapat felnőttek nélküli (nek tervezett) nyári sátorozásának és (szám)háborúzásának története. Ez a négy sorozat a hetvenes évek aranykorának fő támasza. Irodalmi hátterük különbözik – a *Keménykalap* és a *Le a cipővel* Csukás István nevéhez, az *öreg bánya titka* és az *Utánam srácok!* Berkes Péterhez kötődik. A gyerekszereplőket tekintve azonban az *öreg bánya titka*, a *Keménykalap* és az *Utánam srácok!* komolyan átfedi egymást: Kovács Krisztián, Szergej Jelisztratov, Losonczy Gábor,

LINZ: CROSSING EUROPE

Tanulságok és abszurd között

BUGLYA ZSÓFIA

EURÓPA FILMES LELKIISMERETE, S EGYBEN MINDENNEMŰ FESZTIVÁLI RANGKÖR-
SÁG SZELLEMES FRICSKÁJA, A LINZI FILMFESZTIVÁL HŰSZÉVES.

A moderátor a lehetetlennel próbál-
kozik. Látszik, hogy jól felkészült,
kíváncsi, figyelmes. A film drama-
turgiájáról kérdez. Arról, hogyan ala-
kult ki a szerkezet. De a beszélgetés
csak nem akar beindulni. Kiszáratva
a rendezők egyike, Vitaly Mansky ki is
mondja: nem képes most esztétizálni.
Azt reméli, hogy a film önmagáért
beszél. Az eltelt közel 100 percben
az orosz-ukrán háború mindennapjai-
nak voltunk szemtanúi, egy önkéntes
mentőcsapat tagjaihoz csatlakozva in-
gázunk frontvonal és hátsószög között.
Megtapasztaltuk a permanens veszély-
helyzetet, amelyben tettekre kész hadi-
rokkantak épnek tettetik magukat, míg
mások a családalapítás lehe-
tőségei mellett a génbanki
tartalékok képzését fontol-
gatják. Sem az egészség, sem

a család nem magánügy többé. A ke-
leti front (*Shidniy front*, társrendezője
Yevhen Titarenko, a filmbeli mentősök
egyike) az idei Crossing Europe nyitó-
filmjei között szerepelt, és elnémuló
közönségtalálkozójaival mindjárt elé-
kezte mindazokat a kérdéseket, ame-
lyek a fesztivál egészét mozgatják.
Hogyan tudunk filmekkel a lehető leg-
közelebb menni az élethez? Hogyan le-
het a művészi dimenzió mellett a film
társadalomformáló erejét is láthatóvá
tenni, lehetőség szerint úgy, hogy ez
figyelemfelkeltő, akár a tizen- és hu-
szonévesek számára is érdekes legyen?

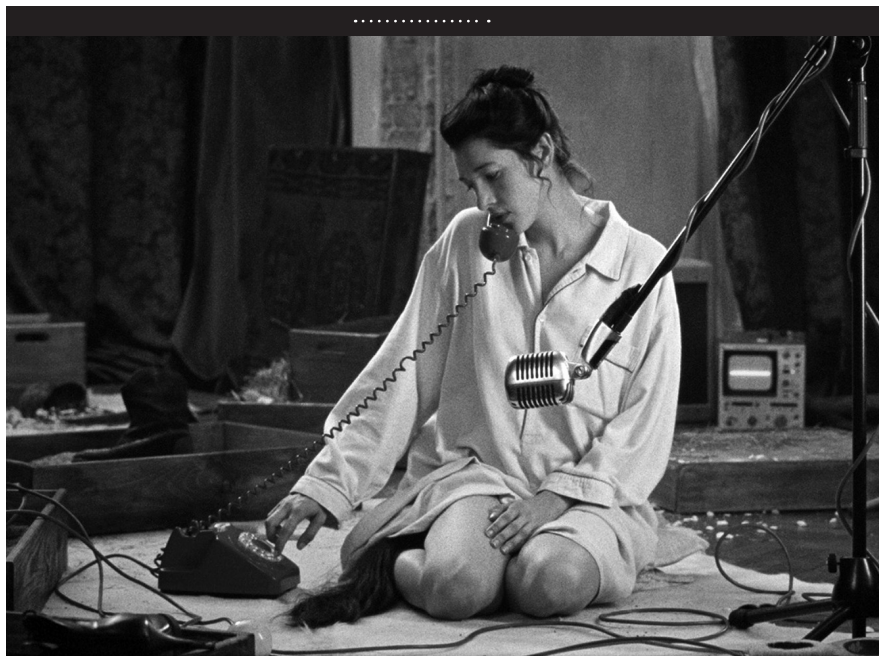
Az egyik stratégia a sokféleség. Linz-
ben a legkülönbébb stílusok és műfa-
jok kerülnek egymás mellé. Már a
megnyitó is többnemű: négy kü-
lönöző film pereg a négy hely-
színen, ízelítőt adva a különféle

Ann Oren:
Piaffe
(Simone Bucio)

szekciókból. A Mansky–Titarenko páros
munkája mellett ezúttal a Berlinben a
legjobb főszereplő díjával kitüntetett
baszk identitásdráma (*20.000 especies
de abejas/Húszezer méhfaj*), egy szlo-
vák-cseh misztikus horror (*Svetlonoc/
Éjszakai szirén*), valamint egy 2014-es
görög összeomlástörténet (*A Blast/Ki-
törés*) közül választhatott a közönség –
utóbbi az idei tribute vendég, Angeliki
Papoulia színésznő életműsorozatát
vezette be. S noha a fesztivál idei mot-
tója – „Európa, beszélünk kell!” – azt
sugallta, a filmeket elsősorban gon-
dolatébresztőnek szánták, a program
ennél szerencsére többre volt hivatott.
Az üzenet nem nyomta agyon a film-
élményt, a párbeszéd pedig – ha a kö-
zönségtalálkozókon nem is mindig –, a
filmek között remekül működött.

Linz nem Cannes vagy Berlin; az
eredetiség, a világpremierek sokasága
nem viszi el hátán a fesztivált. Létre-
hozható viszont egy „mindenhonnan a
legjobbat” válogatás, amelyben néha,
így idén is helyet kaptak magyar rész-
vétellel készült művek: Grosan Cristina
*Hétköznapi kudarcok*ja a versenyprog-
ramban, Bánóczki Tibor és Szabó Sarol-
ta *Műanyag égboltja* a panorámában,
a *Lost and Found (Elveszett tárgyak)*
című, 2005-ös szkeccsfilm és benne
Mundruczó Kornél *Rövid ideig tartó
csendje* pedig a 20. évforduló tiszte-
letére volt látható. Az igazi kurátori le-
lemény viszont itt is abban áll, hogyan
lehet a sok összeválogatott kis kincs
között összhangot teremteni. Linzben
ez a kezdetektől fogva jól működik.

A filmek valósággal felelgetnek egy-
másnak. Míg a *Lengyel imák (Prawy
chtopak)*, rendezte: Hanka Nobis) című
portréfilmből például egy ideológiai
szélsőségek között hánykódó, szokat-
lan utat bejáró fiút ismerünk meg, a
fesztivál fődíjával elismert *Kenyér és só
(Chleb i Sól)* valós események nyomán,
de fikciós eszközökkel mesél fiatalok
útkereséséről és radikalizálódásáról. Két
rímelő kísérlet, és mindegyiket a karak-
terek éltetik. A *Lengyel imák* bája, hogy
a mélyen vallásos családban felnőtt
Antek ugyan nem tudja még, mi lakozik
benne pontosan – az ultrakonzervatív
testvériségtől annak ellentétéig jut el
néhány év alatt –, de rendkívül öntu-
datosan és önazonosan lép a kamera
elé, hogy megmutassa magát az egész
világnak. Visszafogottabbak, szinte ter-
mészetesebbnek hatnak a *Kenyér és só*



/// **KOLOZSVÁR**

Kultúrharok mezején

/// **BASKI SÁNDOR**

A MEZŐNYBŐL KIEMELKEDETT PRIKLER MÁTYÁS POLITIKAI THRILLERE, AMELY A HATALOM TERMÉSZETÉT VIZSGÁLJA HAJDU SZABOLCS FŐSZEREPLÉSÉVEL.

Meglepő, de nem előzmények nélküli jelenségre figyelhetett fel az, aki átlapozta a 22. TIFF (Transilvania International Film Festival) programfüzetét. Az A-kategóriás fesztiválok is tesznek néha engedményeket a kisképernyős produkcióknak, a kolozsvári szervezők viszont betölték az all-in-t. A programban nem kevesebb, mint 8 sorozat szerepelt, köztük iráni, litván, izlandi, belga, norvég és dán produkciók.

A „megváltozott tartalomfogyasztási szokásokra” reagálás mellett a szervezők azért gondoltak azokra is, akik hagyományos fesztiválélményre vágynak, a versenyprogram így aztán nem is volt különösebben formabontó. Több olyan említésre érdemes filmet is beavagoltak, amely a társadalmi, etnikai vagy kulturális különbségeket egymás mellett élő kisközösségek viszonyán keresztül vizsgálja. Ilyen volt az argentin *Barbárok (La Barbarie)* is, amelyben a 18 éves Nacho (alakításáért Nacho Quesada

megkapta a fesztivál színészi díját) Buenos Airesből vidékre költözik a helyi szinten módosnak számító apjához. Idegenként mozog az új környezetben, régi osztálytársai már az apjának dolgoznak, és rá is egy másik kasztba tartozóként tekintenek. Amikor látszólag ok nélkül hullani kezdenek a tehének, és felmerül a gyanú, hogy a napszámosok ügyeskedése áll a háttérben, Nachónak el kell döntenie, hogy kinek az oldalára áll. Andrew Sala filmje izgalmasan bontja ki a dilemmát, a fiú helyzetét ugyanis egyik oldalról egy régi vonzalom, a másiktól pedig az apja iránti lojalitása komplikálja.

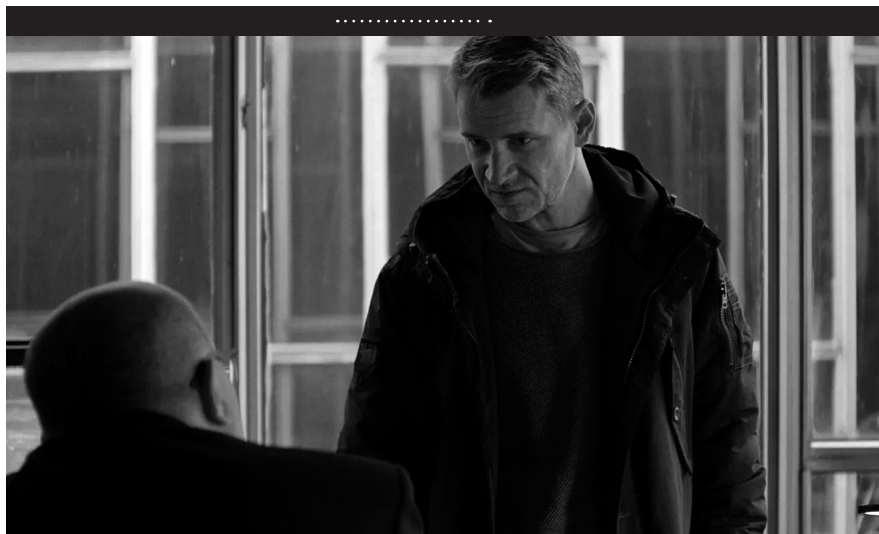
A rendezői díjat elnyerő brazil *Szénben (Carvão)* a társadalmi különbségek még látványosabban mutatkoznak meg. A helyszín egy eldugott falu, ahol egy szénüzem mellett éledgel szerénynél is szérényebb körülmények közt egy négytagú család. Örögi ajánlatot kapnak: szabaduljanak meg a már amúgy is vegetáló nagypapától, hogy titokban beköltözhesen hozzájuk pár

Prikler Mátyás:
Hatalom
(Hajdu Szabolcs)

hétre egy menekülőfélben lévő rettegett argentin drogbáró. A messziről jött idegen érkezése természetesen felborítja a családi dinamikát, az elhanyagolt feleség egy idő után felajánlkozik neki, a férj felelőtlen pénzszerzésbe kezd, a kilencéves fiuk, aki kénytelen megosztani a szobáját a gengszterrel, pedig új példaképet kap a személyében. A kultúrsokk kölcsönös, a luxushoz szokott drogbárónak is alkalmazkodnia kell a szegényházhöz, Carolina Markowicz elsőfilmes író-rendező pedig úgy aknázza ki a kényszerű együttélésben rejülő komikumot, hogy a helyzet komolysága és a hangvétel realizmusa sem csorbul, a lezárás pedig a lehető legfrappansabb.

Kultúrák ütköznek a szintén most debütáló litván Austeja Urbaite filmjében is (*Ne felejs el pislogni / Remember to Blink*), amelyben egy francia házaspár, Jacqueline és Leon örökbe fogad egy litván ikerpárt. A beilleszkedést megkönnyítendő, odaköltözik a vidéki birtokukra a Franciaországban tanuló litván Gabriele is, aki egyszerre dadus és tolmács. A biológiai anyjuk által elhagyott gyerekek érthető módon nehezen tudják megszokni az új környezetet, és az adaptációt nem könnyíti meg a nyelvi gátak miatt egyre frusztráltabb Jacqueline makacssága sem. A nevelési elveit illetően nem tűr elentmondást, elvárna a gyerekektől, hogy vegyék fel azonnal a francia tempót, és még a nevüket is megváltoztatja. Egyre féltékenyebben figyel, hogy vele ellentétben Gabriele szót ért a gyerekekkel, akik inkább nővérként, illetve pótanynaként tekintenek rá. Urbaite pszichológiai drámája húsbavágó kérdéseket vet fel a kulturális identitás témája kapcsán, sőt még koloniális hurokat is megpendít a felsőbbrendűség gögijét árasztó Jacqueline karaktere kapcsán. Igazán izgalmassá azonban a nézőpontváltás teszi a filmet, az utolsó harmadban ugyanis a hatáskörét vélhetően túllépő Gabriele felelősségére is rákérdez a rendező.

Az abúzus különféle formái kerülnek nagyító alá a kanadai *Noémie igent mondban (Noémie dit oui)* is. A 15 éves Noémie állami gondozásban él, de úgy tűnik, anyja végre újra magához tudja venni. A még mindig csak a harmincas éveiben járó nő azonban a bíróságon meggondolja magát, az elutasítás miatt pedig a lánya annyira kétségbe esik, hogy megszökik az intézetből. Egy Montreálban lakó 17 éves barátja, Lea fogadja be, aki gyanúsán jó körülmények



ZSIGMOND DEZSŐ: IGÁBAN

Elsodort falvak

SCHUBERT GUSZTÁV

A MAGYAR FALVAKAT 3 MILLIÓ EMBER LAKJA, SORSUK KARDINÁLIS KÉRDÉS.

Zsigmond Dezső évtizedek óta lakadatlan szorgalommal és érdeklődéssel járja a szatmári falvakat, hogy amíg lehet, megörökítse a helyi paraszti hagyományokat. Interjúkban többször is elmondta, hogy nem pusztán a néprajzi leletmentés szándéka hajtja, nem etnográfus, hanem mindenekelőtt sorsokban gondolkodik, „emberközpontú filmeket” forgat.

Legújabb filmje, az *Igában* is egy nehéz, emberpróbáló sorsot örökít meg, főszereplője az utolsó szatmári igaztehenes, Kondás Károly. Cselédsorban nőtt fel, ha melegségre vágyott legfeljebb a friss ganajban melengethette a lábát, és egy csupor friss tej már menyeyi élvezetnek számított, legfőbb vágya az volt, hogy egyszer végre saját tehenei legyenek. Az álma idővel valóra vált, de az ökörfogatolás egész embert próbáló munka, nem feltétlenül a vágy titokzatos tárgya a kívülállók számára – a film egy pontján épp Károly bácsi felesége panaszkodik arról, hogy fiatalasszonyként nem pont ilyen életről álmodozott. Úgy érzi, őt magát is igába fogták.

„Győzelem és kudarc egybefonódik”
(*Igában* – Kondás Károly)



A sors azonban kiszámíthatatlan, láss csodát, mégiscsak akadhat, akinek épp az a szíve vágya, mint az öreg fogatosé. A film másik főszereplője, András, egy szatmári lovasudvar tulajdonosa, épp saját ökrösszekeret szeretne. A kamera azt a folyamatot követi nyomon, ahogy a középkorú férfi és felesége eltanulja az öreg fogatostól a mesteriség fogásait. Míg a dokumentumfilm párdarabja – a *Kolompok nyelvén – Gyékénykoporsó* (2014) – egy önálló és ezért mindenben járatos (tehenészet, gyümölcstermesztés, házépítés, kovácmesterség, fafaragás, verselés) kisari tehenesgazda életének summája, amely bölcs monológjaiból bomlik ki előttünk, addig a rendező (és Bucsi Tamás operatőr) az *Igában* többet bíz a történetre, mint a vallomásos szavakra és a lírai képekre. Az utolsó szatmári igazszekeres sztorija valóságos akciófilm, egy nagy kaland meséje. Az *Öreg halász és a tenger* tiszaháti verziója, tenger helyett homokos, hepehupás dűlőkre, halászcsonak helyett ökrösszekerekre hangszerezve.

És persze győzelem és kudarc itt is kibogozhatatlanul egybefonódik: a nagy hal horogra kerül, hogy aztán felfalják a cápák.

A mester át tudja adni a tudását, a tanítvány végül is megtanulja, hogyan kell befogni a teheneket az igába, hogyan kell a szekeret hajtani (közben egy életveszélyes szekeresvágtnál is izgulhatunk), de a vállalás mélyebb értelme és célja, hogy ne haljon ki egy ősi szakma, igazából nem tel-

jesül. Mert nem teljesülhet. Az új fogat már nem paraszti munka része, nélkülözhetetlen eszköze, hanem kedvtelés, a lovasudvar látványossága.

A film mikrotörténete megnyugtatóan végződik, a nagy történet azonban nem bíztat happy enddel. A magyar falu ezeréves hagyományt őriz, amit lekicsinyelni végtelen ostobaság, szemétre vetni menthetetlen bűn. A falu múltja azonban csak akkor őrizhető meg, ha jövője is lesz. A dolgok jelen állása szerint azonban ez a jövő rendkívül bizonytalan, mert még csak nem is gondolkodunk róla. A falut az elmúlt évszázadban időről-időre elsodorta, bedarálta a politika, hol a jobboldali (a nagybirtok nyomasztó túlsúlya, a működőképes kisbirtok hiánya a földosztás elmaradása miatt, a falusi ínség), hol a baloldali (padláslesöprés, kulák-lista, kollektivizálás). És a kétkezi bűnököt megfejlte (mindkét ideológiában) a falu hamis idealizálása. A falu gazdasági és kulturális életközösség, mint ilyen jó és rossz tulajdonságok és hagyományok bonyolult szövedéke, nem pedig édenkert, tiszta forrás és rendíthetetlen őserő, de az ellenmítosz sem igaz, miszerint a falu a barbárság, a maradiság őstelevénye. A falu olyan, amilyenné közösen gondoljuk és tesszük. A falut ma újra fel kell fedezni, ahogy az történt a múlt század harmincas majd hatvanas éveiben, a tényekre alapozva, lözöngök, mítoszok, hazugságok nélkül. Színről-színre látva, kritikusan, ahogy a művészet teszi Móricz Zsigmond óta. A rendszerváltó politika már rég sorsára hagyta a falut, a kortárs művészet azonban nem kapja el tekintetét a nyilvánvaló romlásról. A Szajla nemzedékeinek erényeit, örömeit és romlását prózaversbe szedő a *Halászember*, a Bukta Imre festményeiben, szobraiban, installációiban megtesteresülő Mezőszemere, a *Másik Magyarország – Töredékek egy falu hétköznapjaiból*, a *Kojot*, a *Larry* valós képet mutat. És nem mellesleg Zsigmond Dezső a fentieknél szelídebb, de a falusi világot mindig emberléptékben rögzítő filmjei is. A magyar falut szemünk láttára sodorja el a gyorsuló idő.

IGÁBAN – magyar dokumentumfilm, 2022. Rendezte: **Zsigmond Dezső**. Kép, vágó: **Becse Tamás**. Zene: **Faragó Béla**. Közreműködő: **Kölcsey Televízió**. Gyártó: **Dunatáj Alapítvány**. 93 perc.

PÓLIK JÓZSEF: BALCSILLAG

Posztapokaliptikus nihilizmus

HAVASSY GERGELY

MIT MENTÜNK KI, HA ÉG A HÁZ, ÉS MIT, HA A VILÁG?

A balcsillag rákacsintott a világra. Az étel megromlik a hűtőben, férgek lepik el, a boltot kifosztották, emberek esnek össze vért hörögve, mindenki kiszolgáltatott és rémült. Három „család” és egy magányos farkas történetén keresztül látjuk, miként kerül zátonyra martalócok kezén egy rezgő lábú világrend. Máté édesanyját, Arinát édesapja tartja el – a két család tökéletes szimmetriája néha már aszimmetria. Mátét az apja hagyta el, Arinát az anyja. Előbbi elmenekült, utóbbi eltávozott. Laci egyedül él, család helyett forrásai vannak. A szomszédok beteges hedonisták.

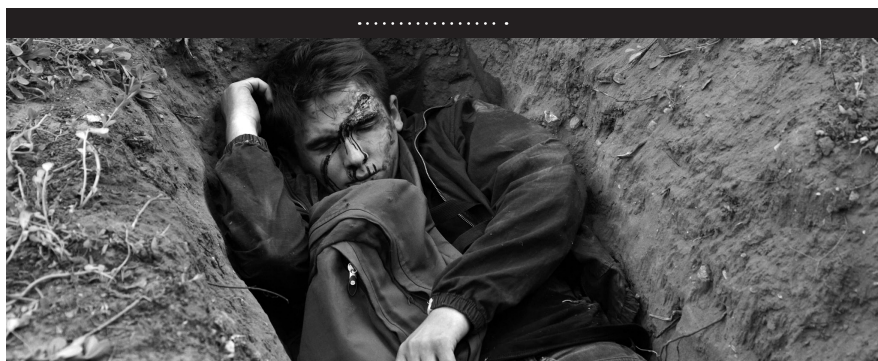
A felütésben lomhán suhanó kamera szemléli a játékteret, zene morajlik – arra várunk, hogy az egészet elnyelje Fehér György Szürkületének örvénylő melankóliája. A túlélők csupán lézengenek. A hétköznapi banalitása mit sem veszített békebeli fakó nyomorúságából, viszont a presztízsjátzmák moráljátzmáknak átadták át helyüket. Skálát húzva civilizáció és apokaliptikus közé, az utóbbi felé haladva fokozatosan elveszítjük ama kreálmányokat, melyek biztonságos távolságba helyeztek minket embertásainktól (pénz, jog, státusz stb.). Az „ember embernek farkasa” viszony akkor alakul ki, amikor a társadalmi szerepek-

ből következő biztonságérzet és gőg eltűnik, a státusz helyett a morál ítél.

Kezdetben az önfenntartás primitív motivációja tárul a néző elé: Máté, Tarr Béla jellegzetesen motivált kameramozgásaitól kísérvé, ételt guberálni indul. Útján a rosszindulatú intrikus (a szomszéd), a katonaság és a tudomány intézményének céltalan maradéka, a meghasonlott antihős (Arina apja) és az ártatlanság megtestesülései (egy pap és egy gyermek) követik egymást – mind próbatételek. Az utcákon, parkokban heverő hulláktól nincs mit fosztogatni, a megváltást a társ (Laci) és a lány (Arina) hozza el. A hagyományos hőskaland az egyén felől a társra és a nőn keresztül mutat a társadalom felé, itt mindez a *Koyaanisqatsi* rakétájával analóg. A barbárságba hulló világ újra feltalálja a magányos hőst, a kérdés annyi: az antivilág hőse maga is antihős-e? Kölcsönösség és együttműködés fosztogatásra és önzésre csupaszodik. Előbbi eredménye, a pusztulás eszi meg az anyát, utóbbi módszere, az önzés az apát.

Máté anyjának teste, apjának szerepe bomlik szét. Egyiket a fiziológia, másikat az ideológia támadja. Az étel presztízse az apáéval együtt száll a sírba; neki nincs társa, hogy segítse, fia van, hogy gyű-

„Az antivilág hőse antihős-e?”
(Veress György)



lölje. Ételhez jutni az apokaliptikus után csak minden emberi méltóságtól megszabadulva lehetséges. Nemcsak apa és anya, de apa és apa szembenállása is kifejlődik. Arina agresszív harácsolóapja mindenre elszántan védi az övéit, Máté gyáva élőködőapja az övéin keresztül védi önmagát. Az egyiket elveszítik, a másikat elveszejtik.

Kombinációjuk adja ki az egymást mániákusan védő szomszédokat, a morál utáni világ haszonélvezőit. Rögzült társadalmi rituálék kísértének szellemekként: szerződés, pénz, zsarolás – mégis mit képzelnék ezek az emberek? Nem zombik, de majdnem azok. Akár a *Holtak hajnala* élőholtjai: megszokott életük ismétléses rítusaiba ragadva zabálják, ami útjukba kerül.

Közel s távol csak negatív szereplők volnának? Aki öl és aki hal egyaránt negatív, az apokaliptikusban mind egyarcúak. Ilyen körülmények között mitől maradhat ember az ember? Táncolni és érintkezni kell? Szeretni lehet, szabad? Harc helyett arc? A lány filmcímet idéz és fabrikál: a *Hamu és gyémánt* helyett „Hamu és hamut” mond. Mintha csak a *Háború és béke*re mondanánk *Háború és háborút*.

Pólik filmje formájával is támad, mintha maga is az apokaliptikus utáni Debrecen külvárosában forgott volna, írásra, dramaturgiára használható forgatási idő és komolyabb technológiai apparátus nélkül. A közel sem hibátlan zenei atmoszféra, feszített- és csigatempó aritmiája nélkülöz minden belső következeteséget. Sokszor nem tudni, hogy egyes – jellemzően fiatal – színészek éppen alakítanak vagy rögtönöznek. Utóvégre, vaskalaposnak kell lenni, hogy valaki blikkzűrökön rugózzon, ahelyett, hogy a rendezői zsenialitás és a filozófiai mélységek felfejtésével próbálkozná. A küllem problémái sokszor mélyítenek is a tartalmon.

Minden általunk ismert jó illetén dekonstrukciója kétélű penge és keserű szájját hagy – véreset. Lars von Trier mondta egyszer, „a filmek olyannak kell lennie, mint kavics a cipőben”, a *Balcsillag* olyan, mint borotvapenge a szájban.

BALCSILLAG – magyar, 2023. Rendezte és írta: Pólik József. Kép, hang, vágó: Molnár István. Zene: Vidovnyecz Zsolt. Szereplők: Veress György (Máté), Szántó Györgyi (Arina), Sőreghy Ágnes (Judit), Gelányi Imre (Máté apja), Nyitrai Illés (Arina apja), Bacskó Tünde (Ica), Tokaji Csaba (Szabolcs), Vraneycz Artúr (Az orvos). Gyártó: Lamm. 105 perc.

PÖRÖS GÉZA: HAMVAK ÉS GYÉMÁNTOK

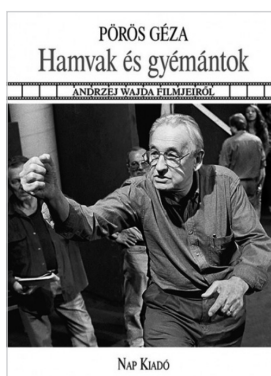
Wajda-enciklopédia

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

TÖBB, MINT MONOGRÁFIA, MAJD NEM PÓTOLJA A VIDEÓTÉKÁT: EGY HALHATATLAN KELET-EURÓPAI FILMALKOTÓ ÉLETMŰ-KATALÓGUSA.

Pörös Géza, a lengyel filmművészet minden tudója, megjelentetett egy vaskos kötetet, *Hamvak és gyémántok* címen. Mielőtt egy szót is szólnék a friss kötet jelentőségéről, kénytelen vagyok a címét magyarázni. A film-történetben járatos olvasó talán nemcsak sejti, tudja is, mire vonatkoznak a „gyémántok”, ha Andrzej Wajdáról van szó. Ám a „hamvak” már némi elemzésre szorul; a Stefan Żeromski 1904-ben megjelent, a napóleoni háborúk idején játszódó regényéből készült szuperprodukcióra, *A légióra* utal, melynek eredeti címe *Popioły*, azaz *Hamvak*. Ekként érzékelteti velünk a szerző, hogy nem minden alkotói szándék eredményez halhatatlan csúcsokat ostromló, s oda fel is jutó remekműveket – még a film-történetben sem, azaz főképpen ott nem. De hát, aki ennyit rendez, annak nemcsak a halhatatlanságba törnek az alkotásai, mellékvágányok is akadnak. Bár egy igazi nagyság életművében ezek az ún. mellékvágányok, kitérők is érdekesek, sőt, izgalmasak tudnak lenni. Mindjárt kettőt is mondok. Miért rendezte meg Wajda a nagyon elfeledett *Kisvárosi Lady Macbethet*? Avagy képes-e az ő kamerája felidézni *A Mester és Margaréta* bulgakovi lényegét? Pörös Géza mindegyik műre egyforma invencióval világít rá; a legapróbb, feltárható részlet is fontos a számára – ahogy nekünk, egykori és mai Wajda-fanoknak is.

A remekműveknek van bizonyos terrorja. Utána mindenki azt várja, hogy már csak olyan hőfokú alkotások szár-



NAP KIADÓ

mazhatnak az író, a festő, vagy éppen a filmrendező műhelyéből. Wajda sem menekülhetett ettől az elvárástól. A magyar film-történetben is akad pár példa arra, hogy az ifjú rendező élete első versenyén – sportnyelven szólva – kidobta a gerelyt a stadionból. Andrzej Wajda *Hamu és gyémánt*-ja jeles csillagórán született, s az 1958-as mű-

ma is ott ragyog nemcsak a filmrajongók kánonjának, de minden komolyabb filmtörténész ranglistájának élén. Hogy mennyi szerepe volt ebben a Kelet-Európa James Deanjeként emlegetett Zbigniew Cybulskinak, arról külön kótetek születtek.

Három az egyben – mondhatnám, ha Wajda filmjeinek sorát tekintjük át ennek az alapos kötetnek a segítségével. Megvan bennük Jancsó korai alkotásainak történelmi pá-

Hamu és gyémánt
(Zbigniew Cybulski)

Fábri Zoltán irodalmi művek iránti már-már áhítatos tisztelete és Szabó István mélyre tekintő lelki analízise. Mindezekelőtt azonban az irodalom. Ennek bizonyítására álljon itt azoknak a szerzőknek nem is teljes névsora, akik Wajda ihletői voltak a forgatókönyvek írása során: Andrzejewski, Bulgakov, Conrad, Dosztojevszkij, Hochhut, Iwaszkiewicz, Konwicki, Leszkov, Márai Sándor (!), Mickiewicz, Reymont, Wyspiański, Żeromski, Zukrowski. A tizenkilencedik és huszadik századi lengyel és világ-irodalom kitűnő szerzői. Gyengéségen lenne, hogy a rendező témakeresésben nyomtatott szövegek után nyúl, azok alapján mesél történetet nekünk? Nem az. Wajdától ugyanis távol állott a leginkább Godard nevével fémjelmezhető szerzői irány. Az ő szerzősége abban nyilvánult meg, hogy mit mond, nem abban, hogy miként mondja.

Fő témája a Cybulski színészi közreműködése által világhírűvé lett *Hamu és gyémánt* óta az egyén, az átlaghős becsapottsága, megvezetettsége. Maciek, az antikommunista ellenállás jobb sorsra érdemes harcosa a történelem csapdájába kerül, s így végzi Wajda sok más hőse, akik a körülmények satujában elveszítik, nemcsak önálló cselekvési lehetőségeiket, hanem olykor az életüket is.

Filmtörténet és történelemóra 444 nyomtatott oldalon. Pörös Géza hosszú évek munkájával egy megkerülhetetlen szakkönyvet tett le az asztalra. Rajtunk múlik, hogy ne kerülgessük, hanem lapozgassuk – és kapkodjuk elő a tékából a filmeket, Andrzej Wajda életművének hozzáférhető darabjait.

NAP KIADÓ, 2023



FILMIO ÚJDONSÁGOK // AUGUSZTUS

FILMIO

Augusztus 3.

Műanyag égbolt (2023)

Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta – animáció – 110 perc
streaming premier

Egy állatok és növények nélküli nem túl távoli jövőben, ahol az emberiség túlélésének kegyetlen ára van, egy férfi minden szabályt áthág, hogy megmentse a feleségét.

<https://nfi.hu/filmek/muanyag-egbolt.html>

Herczeg Zsófi: Plasztikszerelem (Filmvilág 2023/4.)

Ah, Amerika! (1984)

Orosz István és Dániel Ferenc – animáció – 30 perc

Animációs dokumentumfilm az Osztrák-Magyar Monarchia területéről Amerikába tartó magyarok 19-20. századfordulós kivándorlásáról.

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/animacio/ah-amerika.html>

Uchebnik (2016)

Csicskár Dávid – rövidfilm – 19 perc

Az igaz történeten alapuló alkotás az 1956-os forradalom eseményeit dolgozza fel egy, a forradalom központjától távol eső kis falu, illetve a helyi iskola diákjainak szemszögéből.

Augusztus 10.

Budapest Underground (2017-2021)

Koltay Anna és Turán Eszter – zenés dokumentumfilmsorozat – 4x52 perc
A *BP Underground* dokumentumfilm sorozat tisztelgés a város underground szubkultúrái előtt. A különböző epizódok bemutatják az adott szcénák kialakulását és meghatározó szereplőit. A filmek elkalauzolják a nézőt a legfontosabb ze-

Bánóczki Tibor

– Szabó Sarolta:

Műanyag égbolt



néktől a közvetített üzenetig, az ikonikus lemezbolttól a kultikus klubig, a kezdetektől indulva, nagy hangsúllyal a '90-es évek „aranykoráig”, eljutva a 2000-es évekig. A négy rész témái a hard-core punk, a hip-hop, az elektronikus zene és a rock.

<https://bpunderground.com>

Holdasfilm (1978)

Keresztes Dóra és Orosz István – animáció – 5 perc

Egy rút boszorkány ármánnyal, bűbájjal igyekszik ellehetetleníteni a varázsló garabonciás-fiú és mátkája szerelmes ölelkezését. A laza cselekményfonalra épülő, szürreális ornamentikában tobzódó rövidfilm Pásztor Béla és Weöres Sándor közösen írt versciklusa, a *Holdaskönyv* játékos strófáin alapul.

Arcok (1999)

Keresztes Dóra és Orosz István – animáció – 3,5 perc

Augusztus 17.

A kert (1993)

Orosz István – animáció – 6 perc

Nosztalgikus utazás a gyermekkor titkos labirintusába.

Symphony No. 42. (2014)

Bucsi Réka – animáció – 10 perc

Abszurd humorú kisfilm, amely 47, asszociációkkal összefűzött, szürreális jelenetből áll. A *Symphony no. 42* bekerült a 2014-es Oscar-díj döntőjébe, a jelöléseket megelőző szűkített tízes listába, a *Solar Walk* 2018-ban elnyerte a Berlinálén a rangos Audi Rövidfilm-díjat.

Augusztus 24.

A nemzet aranyai (2023)

Zákonyi S. Tamás – dokumentumfilm – 149 perc
streaming premier

A film bemutatja a világszerte elismert és csodált magyar vízilabdásport nevezetes, 1997 – 2008 közötti, sikerekkel tarkított időszakának eddig nem ismert hátterét a csapattagok és a nemzetközi ellenfelek szemszögéből.

<https://nfi.hu/filmek/a-nemzet-aranyai.html>

Jóreménység-sziget (2022)

Ljasuk Dimitry – játékfilm – 128 perc
Valós eseményeken alapuló inspiráló történet a magány, a kitartás, az álmok, a természetbe való visszavonulás, az apa-fiú kapcsolat és az elengedés erejéről.

Nyuszi és Őz (2013)

Vác Péter – animáció – 16 perc

A két címszereplő kétdimenziós rajzolt világban éli vidám, gondtalan életét. Egészen addig, amíg Őz egy gyerekes veszekedést követően véletlenül meg nem pillant egy furcsa, addig számára ismeretlen formát, a bűvös Rubik-kockát, amelynek megszállottjává válik, és teljesen elhanyagolja Nyuszit.

Orfeusz és Eurydiké (1983)

Gaál István – játékfilm – 90 perc

Gaál István filmoperájában Orfeusz mítosza a modern fizika tükrében eleve-nedik meg.

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/orfeusz-es-eurydike.html>

Bartók Béla – Az éjszaka zenéje (1970)

Gaál István – filmetűd – 6 perc

Bartók Béla zenéje ihlette képek egy elhagyott, pusztuló félben lévő tanyáról.

Augusztus 31.

Vulkánsziget (2016)

Lovrity Anna Katalin – animáció – 9 perc
Valahol, egy óceáni szigeten a természeti erők még úgy hatnak, mint az ősi időkben. Itt él egy fiatal, naiv nőtény tigris harmóniában önmagával és a természettel. Amikor ébredő nőiességére felfigyel egy idősebb hím tigris, a nőtény zavartan és egyre erősödő félelemmel fogadja annak közeledését. A zárt szigeten viszont lehetetlen elmenekülni.

Egy szoknya, egy nadrág (1943)

Hamza D. Ákos – játékfilm – 76 perc

Sóvári Péter, az ünnepelt színész bele-szeret egy kezdő színésznőbe, Pintér Ibolyába. A lánynak azonban egy gróf, Borsay Ubul is udvarol. Ibolya a meg-gazdagodás reményében Borsayt részesíti előnyben, mert nem tudja, hogy a gróf tele van adóssággal, és a nemso-kára Budapestre érkező dúsgazdag spa-nyol övegyet, Dulcinea Huarezt készül feleségül venni.

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/egy-szoknya-egy-nadrag.html>

Filmrészlet: <https://youtu.be/OH6u6uQevXs>



Roving Woman ▀▀

Roving Woman – amerikai, 2022. Rendezte: **Michel Chmielewski**. Írta: **Lena Góra** és **Michel Chmielewski**. Kép: **Lukasz Dziedzic**. Szereplők: **Lena Góra** (Sara), **John Hawkes** (Gregory), **Chris Hanley** (Chris), **Brian McGuire** (Brian). Gyártó: **Amor Vacui Films / Fixafilm**. Forgalmazó: **Juno 11**. *Feliratos*. 95 perc.

Wim Wenders nyomdokain haladva és a német rendező produceri támogatásával készült el a lengyel Michal Chmielewski rendezői debütálása, a *Roving Woman*, amely a road movie műfaján keresztül mutatja be a szakítása után magára maradt Sara (a társíró, Lena Góra) céltalan sodródását. A cím a '70-es években rejtélyes körülmények között eltűnt énekes-dalszerző, Connie Converse dalára utal, illetve a rendező a filmet is neki dedikálja, ezzel mintegy megidézi Converse szellemét, továbbá Sara utazásával jeleníti meg a kaliforniai sivatag kietlenségében és a motelszobák magányában kallódó hősnőt, aki a vég nélküli sztrádák nyújtotta szabadság és az út során felbukkanó különös alakok hatására építi újra a toxikus kapcsolatban lerombolt identitását.

Sarát a barátja kegyetlen bánásmódja kényszeríti arra, hogy elinduljon az ismeretlen felé. A férfi hat év után kidobja a nőt, aki így pénz, telefon, jogosítvány és a személyes tárgyai

Habcsók és csillagok

À la belle étoile – francia, 2023. Rendezte: **Sébastien Tulard**. Írta: **Yazid Ichemrahen** és **Cédric Ido**. Kép: **Pierre Dejon**. Zene: **Brice Davoli**. Szereplők: **Riadh Belaïche** (Yazid), **Loubna Abidar** (Samia), **Dycosh** (Manu), **Phénix Brossard** (Mathieu). Gyártó: **Kiss Films / France 2**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos*. 110 perc.

Fine dining stílusú konyhában dolgozni egyszerre kín és megszállottság – részben erről szól a nemzetközi süteményversenyen 2014-ben bajnoki címet szerzett Yazid Ichemrahen története nyomán készült *Habcsók és csillagok*. A kissé gejl magyar címválasztás dacára a film nem egy süteménybolt porcukorfelhős álmvilágát térképezi fel, hanem azt vizsgálja, a legmagasabb minőségű gasztronómia berkein keresztül vannak-e felemelkedési lehetőségei egy hátrányos helyzetű fiatalnak. Válasza pedig, hogy – ahogyan Yazid Magyarországról nézve mindenképp hihetetlen sztorija is bizonyítja – nagyon is.

A részben nevelőszülők mellett felnőtt fiú ugyanis szó sze-

rint a családi tragédiák övezte szegénysorból küzdi fel magát az *haute cuisine* fellegrárába, mivel nehéz gyermekkor ellenére birtokában van az összes tulajdonságnak, amivel valamire mehet: kitartó, szorgalmas, intelligens és érzékeny. A róla szóló film azonban, a legtöbb gasztronómiai tematikájú filmhez hasonlóan, többet vállal, mint amit teljesíteni képes. Egyszerre kíván realista, kézikamerás, drámai biopic lenni, ugyanakkor azt is elmagyarázni, hogy a cukrászatot legmagasabb szinten űző szakemberek a leginkább művészek, sőt, parfümkészítők és felfedezők. Több jelenetében, vizuálisan is megjeleníti azt a külvilágot kizáró, időérzékeltetempítő élményt, ami egy összetettebb desszert elkészítéséhez szükséges, Yazid számára ugyanis ez a koncentráció biztosítja az egyetlen kicsekkolási lehetőséget a hétköznapi rögválóságából. Megkísérli azt is érzékelteni, mennyi érzés, élmény és emlék sűrűsödhet egyetlen ízben, s az ez irányú érzékenység a fiú számára

a felemelkedés lehetőségét kínálja, miközben a professzionális vendéglátás vasszigorában és katonai fegyelmeiben biztonságra talál. Egy ponton pedig azt is hangoztatja, a luxuscukrászat olyan elit, amely az ízlését normaként találja, a fiú viszont épp ez ellen küzd. Mindez pedig túl sok feladat egyetlen embernek, az emberfeletti teljesítményt maga mögött tudó Yaziddal szemben a róla szóló film nem olyan tehetséges, mint tárgya, és ugyan hat az érzékeinkre, Milka-reklámra emlékeztető étel-illusztrációival megmarad a gasztrófilmek feledhető ligájában.

KOVÁCS KATA



katárs), mely felülírja korábbi korlátozott nézeteit és egyéb rigolyáit (cigaretta, bajusz). A *Rumba – Több, mint tánc* a felvetésből egyenesen következő aspektusokat használja ki (Tony nem tud és nem is akar táncolni) kurrens problémaköröket tematizál, ám a választott műfaj jellegéből adódóan csak a felszínt kapargatja, így egy-két valóban humoros dialóguson túl semmivel sem tűnik ki a futószalagon gyártott francia vígjátékok közül.

CSOMÁN SÁNDOR

Elemi

Elemental – amerikai, 2023. Rendezte: Peter Sohn. Írta: John Hoberg, Kat Likkel és Brenda Hsueh. Zene: Thomas Newman. Gyártó: Pixar / Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 100 perc.

A Pixar, gyerekeket és felnőtteket egyaránt megcélzó "one size fits all" marketingjét követve ezúttal meglepő módon egy szerelmi szálát helyez új filmje fókuszába. Persze a sokat akaró szarka farka most is megremeg a súly alatt, de előbb ér célba a szándékkal, minthogy kudarcba fulladna. Elemetropoliszban mindenkinek megvan a maga helye, az olyan, másokkal jól vegyíthető elemek, mint a víz, föld és a levegő szépen megélnék együtt, csak a mindent felemészteni képes tűz szorul ki a város szélére, a kis összetartó közösség pedig válaszul maga is dacosan tartózkodik attól, hogy a többivel vegyüljön. Amikor a könnyen lángra kapó Parázs és a túl érzelmes víz-fiú, Örvény egymásba habaródnak, alaposan megbolygatják a hagyománynak gondolt betokosodott rendszert, melynek folytán - mint mindenkinek, aki a változást szorgalmazza - tengernyi gond zúdul a nyakukba.

A mókás, amorf figurák láttán kicsit mindenki az *Agymanók*-ra asszociál, ami nem feltétlen tesz jót az *Eleminek*, mert meszke elmarad a kultikus darabtól,



annak ugyanis a formája és tartalma is merészen újszerű. Peter Sohn mozija azonban minden újítást a látványra bíz, a történetet illetően inkább arra épít, hogy a gyerekek még nem olvasták a *Rómeó és Júliát*, illetve nem látták az abból kivirágzó, családi rosszallást tematizáló romantikus filmek hadát, amiket szüleik már elfelejteni igyekeznének. Ettől függetlenül a kisebbek számára biztosítani tudja a szükséges izgalmakat, a kísérőiket pedig még mindig le tudja kötni a generációs minták megtörésének kérdésével, amelyre a stúdió az utóbbi időben szinte minden alkotásában kitér. Sőt, az *Elemi* animációs viszonylatban némileg még meglepni is képes az érzékletes bevándorló-történettel és az egész komoly társadalomkritikával, mindez pedig már épp elég, hogy a röpke másfél órát, ha nem is felejthetetlenül, de tartalmasan töltse ki gyermek és felnőtt számára.

RUDAS DÓRA

Insidious: A vörös ajtó

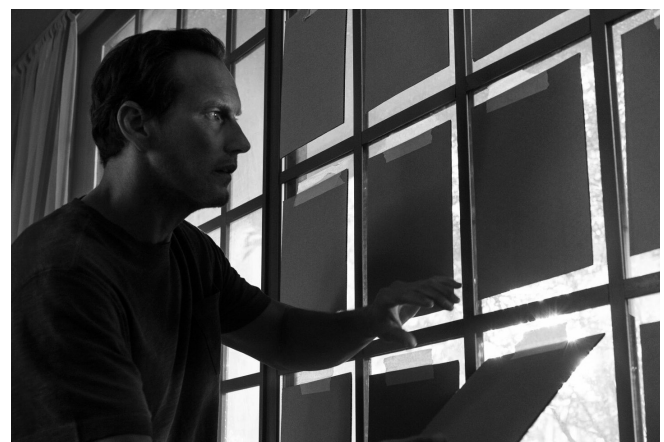
Insidious: Red Door – amerikai, 2023. Rendezte: Patrick Wilson. Írta: Leigh Whannell és Scott Teems. Kép: Autumn Eakin. Zene: Joseph Bishara. Szereplők: Patrick Wilson (Josh), Rose Byrne (Renal), Ty Simpkins (Dalton), Sinclair Daniel (Chris). Gyártó: Alliance / Blumhouse Productions / Screen Gems. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 107 perc.

Tizenhárom évvel ezelőtt James Wan rendezőnek és Leigh Whannell írónak sikerült egy olyan franchise alapjait letenniük, amely az elnagyolt alapkonceptciónak hála szinte korlátlanul bővíthető. Az első két rész fókuszában a Lambert család állt, előbb az elsőszülött fiúról, Daltonról, majd az apjáról, Josh-ról derül ki, hogy képes közlekedni a mi világunk és a „Távol”, azaz egy démonokkal teli dimenzió közt. A következő két rész prequel lett, középpontban a médium Elise-zel, a Lambert család története így lezártnak tűnt.

A *vörös ajtó* ehhez képest a második rész után veszi fel a fonalat, és egy ravasz dramaturgiai megoldással rebootolja is a franchise-t. Anyanyival játszódik az *Insidious – A gonosz háza* után, amennyi idő a bemutató óta eltelt. Dalton, akit a második részben a

démonok által megszállt apja zaklatott, immár nagykorú lett, Josh pedig mind az (ex)feleségétől, mind a gyerekeitől elhidegült. Közös traumájukra nem emlékeznek, mert hipnózis segítségével törölték a kapcsolódó emlékeiket. A tudatalattijukból azonban kezdenek felszínre törni az elfojtásaik, miközben akaratlanul is kitárják a démonok számára a mi világunkba vezető ajtót.

A Dalton alakító, rendezőként most debütáló Patrick Wilson a korábbi epizódoknál komorabbra hangszereli a film felütését, mintha nem is a Blumhouse istállójában, hanem az A24 égisze alatt készülne a produkció. A történet valódi tétje is kezdettől nyilvánvaló, ha apa és fia legyőzik a múlt démonait, akkor képesek lesznek a traumáikat feldolgozva újra egymásra találni. A kivitelezés ugyanakkor a szó átvitt és





Isten teremtményei

God's Creatures – ír, 2022. Rendezte: **Saela Davis** és **Anna Rose Holmer**. Írta: **Shane Crowley**. Kép: **Chayse Irvin**. Zene: **Danny Bensí** és **Saunders Jurriaans**. Szereplők: **Emily Watson** (Aileen), **Paul Mescal** (Brian), **Aisling Franciosi** (Sarah), **Declan Conlon** (Con). Gyártó: **A24 / Screen Ireland**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Szinkronizált*. 101 perc.

Sötét hangulattal és babonás környezetben indul az *Isten teremtményei*, Saela Davis és Anna Rose Holmer rendezőpáros alkotása. Az ír halászfalu zárt közösségében mindenkít a tenger élővilága tart el, a hagyományos rendtől való eltérés fel sem merül – az élet egyik területén sem. Az összefogás fullasztó hatását rögtön a nyitójelenetben elénk tárják az alkotók: a falu egyik halásza a vízbe fulladt, a férfiak ugyanis babonából nem tanulnak meg úszni – így akarják elkerülni, hogy bárki beugorjon a vízbe –, aminek, bizonyára nem először, végzetes következménye van. Ebben a helyzetben érkezik haza a főhősnőnk, Aileen

évekkel korábban Ausztráliába elutazó fia, Brian (Paul Mescal), akiről a család – igazodva a film alaphangulatához –, ezekben az években semmit nem tudott. Brian bizonyára kudarcot vallott, bármibe is próbált kezdeni a Föld másik felén, ugyanis most nagyapja régi osztrigafarmját szeretné feléleszteni. Nem csak ezt azonban – a régi szerelmet is igyekszik feléleveníteni, és ez adja a film központi drámáját, amelyben kirajzolódik a nők elleni erőszak általános elfogadottsága a közösségben. Nem meglepő persze a téma felbukkanása, legfeljebb a felvezetés után váratlan egy kicsit.

A probléma feldolgozása során végig Aileent követjük: az anya először kérdés nélkül védi meg a fiát, majd radikális változás zajlik le benne, ahogy felismeri, mi is történt valójában. Az ő nézőpontjából bemutatva még hangsúlyosabb az üzenet, mindössze attól nehéz elvonatoztatni, hogy az alkotók mint-ha a hatásmechanizmushoz választották volna a történetet.

A két színész játéka a film legnagyobb erőssége, a kettejük közötti dinamika feszültséggel teli és árnyalt. Mindezt a gyönyörűen fényképezett környezet festi alá, a két karakter viszonyának pszichológiája kamaradramái jelleggel bontakozik ki és jut el a drámai végkifejletig.

PETHŐ RÉKA

Linóleum

Linoleum – amerikai, 2022. Rendezte és írta: **Colin West**. Kép: **Ed Wu**. Zene: **Mark Hadley**. Szereplők: **Jim Gaffigan** (Cameron), **Rhea Seehorn** (Erin), **Katelyn Nacon** (Nora), **Gabriel Rush** (Marc), **Tony Shalhoub** (Alvin). Gyártó: **Brain Scratch Production**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos*. 101 perc.

A low budget független szcéna számára a tudatfilm legalább fél évszázada lankadatlan csábítást jelent: akár B-szériás horroroknak (*Lelkek karneválja*), olcsó drugsplottationnek (*Trip*) vagy intellektuális indie sci-finek álcázták (*Pi*), a mentális képsorok mindig is kiváló ürügyet kínáltak az elszabadult formai kísérletezés és a tabusértő látványelemek vonzó ötvözésére – manapság azonban a legfőbb vonzerőt a narratív játékoság jelenti, a különféle cselekménysíkok furmányos keverése, amely a legegyszerűbb emberi történetből is izgalmas szellemi kihívást varázsolhat a közönségnek. A 40-es éveit taposó Colin West második egészestés játékfilmje, a *Linóleum* is ezen a csapáson halad: a rokonszenves, kertvárosi tévés tudós, aki a kertjébe pottyant űrrakéta kipofozásával próbálja megvalósítani gyermekkori asztronauta-álmát inkább az Aronofsky-hősökhöz hasonló mentális felfedező – saját elméje belső űrjében tesz rejtélyes utakat, egymásba mosva múlt, jelen és jövő idősíkjait, még mielőtt végleg elnyelné a demencia mindennél feketébb lyuka.

West filmje nem ravasz narratív felépítésének köszönheti fő vonzerejét – az entrópia felé haladó cselekményt takaros rendbe szedi a finálé nagy fordulata –, és nem is túlzottan eredeti karakterei emelik ki a kínálatból (habár a hozzájuk választott színészek egytől egyig imádnivalóak, élen a



nagypapával). Inkább az benne az izgalmas, ahogy az író-rendező elvegyíti egymással filmje két differens alapanyagát: míg a nagyfilmes debüt, a *Double Walker* zöldövezeti poszt-horrorja a Dickens-féle *Karácsonyi ének* ötletéből barkácsolt egy Jesus Franco hangulatú nővám-pír-filmlet, a *Linóleum* pszeudóscifije az *Amerikai szépség* szoftverét futtatja le a *Donnie Darko* hardware-én – a szokatlan párosítás pedig furcsamód minden jelenetében működik a maga csendes, szívmengető módján.

VARRÓ ATTILA

Leonor nem halhat meg

Ang pagbabalik ng kwago – fülöp-szigeteki, 2022. Rendezte és írta: **Martika Ramirez Escobar**. Kép: **Carlos Mauricio**. Zene: **Alyana Cabral** és **Pan De Coco**. Szereplők: **Sheila Francisco** (Leonor), **Bong Cabrera** (Rudie), **Rocky Salumbides** (Ronwaldo). Gyártó: **Arkeofilms**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos*. 99 perc.

A modern művészfilm bő hatvan éve hozta divatba a nyílt önreflexiót és a mentális tartalmak megjelenítését. Ami azonban Fellini és Bergman idejében még meghökkenítő játékoságnak számított, az azóta felnőtt, Hanekén és Charlie Kaufmanon, illetve *Dallason* és *Mátrixon* edződött generációk számára már nehezen okoz meglepetést. Hiszen jóformán nem múlik el év anélkül, hogy filmkészítő hősök ne kerülnének párbeszédbe saját alkotásukkal (*Adaptáció*, *Réalité*, *A gigantikus tehetség elviselhetetlen súlya*) vagy hogy traumákat megélő figurák fejében ne pörögne le „életük filmje” (*Egy makulátlan elme örök ragyogása*, *A faun labirintusa*, *Camino*, *Bardo*).

A Fülöp-szigeteki *Martika Ramirez Escobar* ezt a két túlhasznált ötletet vegyíti, és forgatókönyvíró főszereplőjét annyira fejbe költintja egy



ablakból kirepülő tévékészülékkel, hogy azzal jócskán összezavarja a „képernyőn innen” és a „képernyőn túl” szféráit. Az ébrenlét és a kóma között ragadt Leonor a kórházi ágyából az általa írt 80-as évekbeli filippínó trashakciófilmbe csöppen, így az érte aggódó család is a fikción keresztül próbálja őt megszólítani. Hogy mindez nem csak a fenti metafilmek hagyomány unásig ismert fordulatainak felelevenítését eredményezi, az mindenekelőtt a címszereplőnek köszönhető. Ugyanis hiába érezhető az elsőfilmes barkácskreativitás összetéveszthetetlen „így jöttem”-hangulata és vonulnak fel a rendező vizuális szocializációjának kulcselemei, *Leonor* huszonéves művész-alteregő helyett öntörvényű kinyugdíjas, az őt megformáló *Sheila Francisco* pedig megkapó könnyedséggel marad a véres leszámolások közepette is mindenki jószágos nagymamája. A gond az, hogy a retró trashfilm és az azt körülölelő dráma világa is eléggé vázlatos, a narratív töredékeket leginkább csak a készítőik lelkesedése tartja össze, az eredmény így rokonszenves ugyan, de könnyen felejthető.

ÁRVA MÁRTON

A gonosz halottak felkelése

Evil Dead Rise – amerikai-ír, 2023. Rendezte és írta: **Lee Cronin**. Kép: **Dave Garbett**. Zene: **Stephen McKeon**. Szereplők: **Lily Sullivan** (Beth), **Alyssa Sutherland** (Ellie), **Morgan Davies** (Danny), **Nell Fisher** (Kassie). Gyártó: **Ghost House Pictures / New Line Cinema / Warner Bros**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos*. 96 perc.

Sam Raimi uzsonnapézből sforogtatott kulthorrorját, a *Gonosz halottat* eddig két folytatás követte, tíz esztendővel ezelőtt pedig egy remake kísérelte meg a franchise korszerűsítését. A veretes széria most újabb epizóddal gyarapodott: *A gonosz halottak felkelése* nem a nagy elődököt mímelő, kizárólag nosztalgikus érzéseinkre apelláló bérmunka, hiszen az ír

Lee Cronin (*A gyermek*) alkotása az alapoktól kezdve gondolja újra az ősi szellemek és megszeppent áldozataik vérgözs történetét. Merész ötlet, hogy a fabula tere ezúttal nem egy erdei kunyhó, vagy egy mitikus, ködlepte kastély, hanem Los Angeles talán legviharvertebb bérháza. A szívszerelmével frissen szakított, három gyermekét egyedül nevelő *Ellie*-hez váratlanul betoppan rég nem látott húga, *Beth*, ám a testvérek összehorolását megzavarja egy hatalmas földrengés. *Ellie* csemetéi a katasztrófa következtében felfedezik, hogy a ház alatti pincében ódon tárgyak lapulnak. Sejtelmük sincs róla, de veszedelmes démoni erőket szabadítanak rá a környezetükre.

Hangulatvilágát és szerkezetét illetően *A gonosz halottak felkelése* leginkább egy *home invasion* thrillerre hasonlít: a szendergésükből felvert szellemek egymás után szállják meg a szétszakadt család tagjait, miközben a fogyatkozó számú túlélők túlélők egyre mélyebbre szorulnak a nyirkos bérlakásban. Nagy kár, hogy *Cronin* túl sokat bíbelődik a főhősök (különösen *Ellie* és *Beth*) borulékony kapcsolatának felvázolásával, a konfliktus pedig csigatempóban bontakozik, a második játékész azonban több szempontból is impresszív: egyrészt szurreálisan, szinte paródiába hajlóan véres (az író-rendező *George*





A. Romero zombifilmjeiből mérít a legtöbbet, de főhajtással adózik Kubrick *Ragyogása*, sőt a *The Last of Us II* című videójáték előtt is), másfelől trendtörő (élesben mutatott gyermekhalállal sokkal), a lidércesen álomszerű finálé pedig a kifinomult feszültségteremtés iskolapéldája. Korai volna még temetni e makacsul élni akaró franchise-t.

KOVÁCS PATRIK

Wham! ▮

Wham! – amerikai, 2023. Rendezte és írta: **Chris Smith**. Zene: **Tim Atack**. Szereplők: **George Michael** és **Andrew Ridgeley**. Gyártó: **Netflix / Ventureland**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 92 perc.

A független filmes megszálottságot dokumentáló – 1999-ben Sundance-nagydíjat nyerő, majd a budapesti Titanic Fesztiválon is szép sikert arató – *American Movie* rendezője, Chris Smith az utóbbi időben már a Netflix és HBO részére gyárt remek dokumentumfilmeket, köztük popkulturális vonatkozásúakat is (mint a lemezcégből kinőtt Virgin birodalom főnökének karrierjét áttekintő *Branson* vagy a közelmúlt legnagyobb fesztiválfiaskójáról tudósító *Fyre – A legnagyobb buli, amit meg sem rendeztek*), és ezen a vonalon most a néhai énekes szuperasztár George Michael ifjúkori együttesének, a Wham!-nek a történetét mutatja be.

Az 1963-as születésű brit srácok, Georgios Kyriacos Panayiotou és a gitáros Andrew Ridgeley (az előbbi ciprusi görög, az utóbbi olasz-egyiptomi származású apai ágon) egy *The Executive* nevű rövid életű ska zenekar után 1981-ben társadalmilag tudatos rap dalokkal indítják diszkó-funk alapú együttesüket, 1982 végére be is futnak és listavezető 1983-as debütalbumukra a lányok kedvenceiként eszéképista bulidalokkal és érzelmes balladákkel bővítik spektrumukat. Az egyedüli dalszerzővé előlépő és producerként is brillírozó George Michael ekkoriban ébred rá homoszexualitására (amit aztán másfél évtizeden át titkol a nagyvilág előtt), a *party animal* Andrew pedig villámhírként igyekszik óvni barátját az óriás médiafigyelem közepette. A szexi poszterfiúk az 1984-es második albumuk idején már egy sor No.1 slágerrel tarolnak az Atlanti-óceán mindkét partján, 1985-ben a nyugati zenekarok közül elsőként turnéznak Kínában, a Live Aid szuperkoncerten Elton Johnnal lépnek fel, majd 1986 nyarán a Wembley stadionban tartják búcsúfellépésüket (hogy aztán George korának egyik legnagyobb szólószótárjává válhasson 120 millió eladott lemezzel). A pergő narráció Ridgeley mama fényképekkel és újságkivágásokkal teli Wham!-emlékkönyveire épül (ötven füzet öt év termésével!), audiokommentárként pedig Ge-

orge archív és Andrew friss interjúi szolgálnak. A lelkes fiatalos barátságot és az igaz barátságot ünneplő filmben 23 éves koruk után már nem is látjuk a hajdani tagokat – az énekest is csak nagy napszemüvegben egy kis méretű egészalakos fekete-fehér fotón, halálának 2016-os dátumával.

DÉRI ZSOLT

A sorompók lezárulnak ▮

Umberto D. – olasz, 1952. Rendezte: **Vittorio De Sica**. Írta: **Cesare Zavattini**. Kép: **Aldo Rossano Graziati**. Zene: **Alessandro Cicognini**. Szereplők: **Carlo Battisti** (Umberto), **Maria-Pia Casilio** (Maria), **Lina Gennari** (Antonio). Gyártó: **Rizzoli Film / Amato Film**. Forgalmazó: **HBO Max**. *Feliratos*. 89 perc.

Vittorio De Sica két filmmel is lezárta a neorealizmust: a *Csoda Milánóban* (1951) meseivé stilizálja az akkorra már elmúlóban lévő szegénység társadalmi problémáját, *A sorompók lezárulnak* (1952) a témát egy magányosan élő nyugdíjas és egy fiatal, vidékről a fővárosba került, megesett cselédlány történetén keresztül képes hitelesen bemutatni. A háborútól már végképp távol kerültünk, így megszűnt az a két legfontosabb körülmény, amely az olasz irányzatot életre hívta, valamint formaújításait is motiválta, az amatőr szereplők alkalmazásától az eredeti helyszíneken át a hosszabb beállításokig és nagyobb mélységű

kompozíciókig. A változások következtében a neorealizmus vagy „rózsaszínbe” fordult (De Sica színészként ebből is kivette a részét a *Kenyer és szerelem...*-sorozat szereplőjeként), vagy áthajlott a modernizmusba: a külső táj belsővé vált, a realizmus spirituális-egzisztenciális jelentéssel telítődött.

A sorompók lezárulnak mindkét útból felvillant valamit. Umberto D. idős emberként kerül kiszolgáltatott, gyámoltalan, gyermeki sorba. Az egykori kishivatalnok nyomorúságos nyugdíjából albréleti szobáját már nem tudja kifizetni, így az utcára kerül. A lakásban szolgáló cselédlány az egyetlen ember, aki megérti helyzetét és együttérez vele – no meg a kutyája, akiért minden áldozatot meghoz. Amikor hű társa megéri, milyen végzetes tettere kényszerül a lezárt sorompó mögött, megrémül, elfut tőle. Gazdája csak nehezen tudja őt és vele együtt saját magát visszatéríteni az életbe. Stílus tekintetében a film a legmesszebb jut a határhelyzetbe sodródott élethelyzet állapotzerű bemutatásában. A film több jelenetében voltaképpen semmi sem történik – s éppen ez képes megmutatni valamit abból, ami ritkán ölt látványos, izgalmas formát: a sorból. *A Sorompók lezárulnak* ma különösen aktuális, hiszen világunkban és e tájékon lassan újratermelődnek a neorealizmus nagy témái...

GELENCSER GÁBOR



