

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXVI. ÉVFOLYAM, 12. SZÁM

2023. december

680 FT

www.filmvilag.hu

FILM ÉS IRODALOM

KUBRICK / FRIEDKIN / JUSTINE TRIET
RAGÁLYI / MEDVIGY / SZIRTES



nka
Nemzeti Kulturális Alap

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Hévér Dániel: **Valami madarak** – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

MEDVIGY GÁBOR (1957-2023)

Első egész estés játékfilmjeként leforgatja a *Kárhozatot* (1987), majd Tarr Béla főművét, a *Sátántangót* (1994), utolsóként pedig a *Werckmeister harmóniákat* (2000). Nem egyszerűen nemzetközi rangot kivívó művekről van szó, hanem egy rendezői stílusváltásról, amelyben a fekete-fehér képeknek, a hosszú beállításoknak, lassú gépmozgásoknak formateremtő szerepük van.

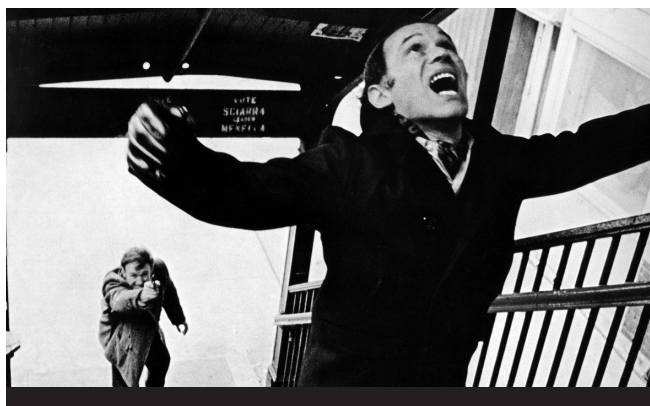
Tarr Béla: Kárhozat (Temessy Hédi) – 4. oldal



FRIEDKIN ZSARUFILMJEI

William Friedkin (1935-2023) Új-Hollywood egyik legjelentősebb, paradigma-fordító blockbuster-rendezője: a *Francia kapcsolat* és az *Ördögűző* filmtörténeti mérföldkő és kirobbanó közönségsiker a maga zsánerében, egyszerre a sok évtizedes műfaji sémák markáns revíziói és hatékony adaptációi az irodalmi alpműnek.

William Friedkin: Francia kapcsolat (Gene Hackman) – 18. oldal



JUSTIN TRIET

Az Arany Pálmás *Egy zuhanás anatómiája* tárgyalótermi melodráma. A változó műfaji képlet ellenére a franciák új sztárrendezője mind-egyik filmje egyformán szól a visszaemlékezés, az álmok és a tudatlappotok lebilincselő útvesztőiről, az igazság relatív voltáról és olyan komplex női figurákról, akik képesek önmagukat az előtérbe helyezni. **Justine Triet: Egy zuhanás anatómiája (Sandra Hüller és Swann Arlaud) – 33. oldal**



2023 december FILMVILÁG

LXVI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Gelencsér Gábor: A fekete-fehér színárnyalatai (<i>Medvigy Gábor 1957–2023</i>)	4
Soós Tamás Dénes: „Egy test, egy lélekké váltunk” (<i>Beszélgetés Sándor Pállal Ragályi Elemérről</i>)	6
Szekfü András: Forrongó buborékok (<i>Beszélgetés Szirtes Andrással</i>)	10
Kelecsényi László: A Király Jenő-pör (<i>Merengek a múltak ütemén 4.</i>)	13
Gyöngyösi Lilla: „A magasság csak a körítés” (<i>Beszélgetés Fésős Andrással</i>)	16

FILM ÉS IRODALOM

Varró Attila: Keskeny kék vonal (<i>Friedkin rendőrségi trilógiája</i>)	18
Bóna László: Hol a démon? (<i>A Kubrick titok – 2. rész</i>)	22
Szabó G. Ádám: Feljegyzések a padlásról (<i>Miriam Toews // Sarah Polley: Nők beszélgetnek</i>)	28

ÚJ RAJ

Kovács Kata: A hivatás csapdjában (<i>Új raj: Justine Triet</i>)	30
---	----

ZSÁNER-TRENDEK

Sándor Anna: A történet visszaszerzése (<i>Indiánfilmtől óslakos tévésorozattig</i>)	33
Buzsik Krisztina: A szomorúság háza (<i>Mike Flanagan: Az Usher-ház bukása</i>)	36
Baski Sándor: Ördögi víziók (<i>Sitges</i>)	38
Havassy Gergely: Papír-utópia (<i>Egy katasztrófafilm margójára</i>)	40
Pazár Sarolta – Pauló-Varga Ákos – Varró Attila: Viking vér (<i>Skandináv zsánerék</i>)	42

TELEVÍZIÓ

Murai András: Cselszövés, bujálkodás és a nemzet (<i>Madarász Isti: Tündérkert</i>)	44
--	----

FESZTIVÁL

Navarrai Mészáros Márton: Bátor döntések (<i>San Sebastián</i>)	46
Schreiber András: Ég az erdő, ég a ház is (<i>Sehenswert/Szemrevaló</i>)	48

KRITIKA

Alföldi Nóra: Ismétli önmagát (<i>Guy Nattiv: Golda</i>)	50
Szijártó Imre: Ősz, tél, tavasz és nyár (<i>Dorota Kobiela-Welchman – Hugh Welchman: Parasztok</i>)	51
Herczeg Zsófi: Valami sorstársak (<i>Beszélgetés Hevér Dániellel</i>)	52
Fekete Tamás: Monológ három hangra (<i>Nagy Borús Levente: Éger</i>)	53

FILMIO

MOZI	55
STREAMLINE MOZI	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Hevér Dániel: *Valami madarak* (Szacsavay László és Kizlinger Lilla) – A Mozinet decemberi bemutatója

A FILMVILÁG ONLINE FORMÁBAN SZÍNESBEN IS MEGVEHETŐ:
dimag.hu

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

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

TERJESZTI

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

ELŐFIZETHETŐ

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:
18203332-06000412-40010084
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:
FP23-0051
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. decemberi száma! A tartalomról:

- Napóleon: zseni volt vagy szörnyeteg? Mi az oka az őt körülvevő kultusznak? Mik voltak a legemlékezetesebb Napóleon-filmek?
- Disney-renezánsz: a 100 éves Walt Disney Company története és politikai konfliktusai.
- Kínai megfigyelőállam és társadalmi átalakulás.
- Évfordulók: 40 éve bocsátott meg merénylejének II. János Pál – 30 éve halt meg Antall József.
- A győztes hadvezér jutalma a börtön? Stromfeld Aurél katonai pályafutása.

Kapható az újságárusoknál, a boltokban, a benzinkutakon és a nagyáruházakban! Honlap: bbc-history.hu. Kedvezményes előfizetés: kocsiskiado.hu/bbc-history-magazin-elofizetes. Digitális lapszám: bbc-history.hu/digitalis-magazin

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:



nka
Nemzeti Kulturális Alap



VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez 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 újságnál 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**

MBH Bank Nyrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MBH 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!

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS (1949-2023)

Reményi Jóska nagy szerelme a kortárs magyar irodalom volt, a Filmvilág pedig örök menedéke, mely legnehezebb pillanataiban is (a Mozgó Világ szétverése után) befogadta. Örömmel: Jóska reneszánsz ember volt, művelt, bölcs, barátságos, vidám, de ha kellett, ironikus (különösen Tarján Tamással írott versparódiáiban), Tényleg „egyedüli példány”. Aki nem ismerte, olvassa el Darvasi Ferenc nagyszerű életút-interjúját a litera.hu honlapján.



Reményi József Tamás

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 decemberi előadásaira.**

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

The Shades of Monochrome (Gábor Medvigy 1957-2023) by Gábor Gelencsér, p. 4. **One Mind – One Body** (Pál Sándor on Elemér Ragályi) by Tamás Dénes Soós, p. 6. **Seething Bubbles** (A Talk to András Szirtes) by András Szekfű, p. 10. **The Jenő Király Trial** (Out of the Past – Part Four) by László Kelecsényi, p. 13. **Height is Only a Garnish** (A Talk to András Fésős) by Lilla Gyöngyösi, p. 16. *From his very first feature film (Damnation) to his very last (Werckmeister Harmonies) director of photography, Gábor Medvigy had been accompanying Béla Tarr's directorial change of style with its monochrome images, extremely long takes and slow camera movements.*

FILMS AND ADAPTATIONS

Thin Blue Line (William Friedkin's Rogue Cop Trilogy) by Attila Varró, p. 18. **Where is the Demon?** (The Kubrick Secret – Part Two) by László Bóna, p. 22. **Notes from the Attic** (Women Talking by Miriam Toews and Sarah Polley) by Ádám Szabó, p. 28. *In his cop thrillers (French Connection, Cruising, To Live and Die in L.A.) William Friedkin reflected to his ambiguous attitudes towards the sacred laws of Hollywood studio system: his adaptations of crime novels balance on the edge of rule-breaking – its rogue cop is the Auteur per se.*

NEW BREED

In the Trap of Profession (Justine Triet) by Kata Kovács, p. 30. *The new French star-director, Justine Triet (Anatomy of a Fall) tells stories – in different genres – about the same complex and authoritative professional woman trapped in the gripping mazes of memories, dreams and fantasies.*

DARK GENRES

Retrieving the History (From Indian Films To Native American Films and TV-series) by Anna Sándor, p. 33. **The House of Sorrow** (The Fall of the House of Usher by Mike Flanagan) by Kriszta Buzsik, p. 36. **Diabolic Visions** (Sitges Festival) by Sándor Baski, p. 38. **Paper Utopia** (On a Disaster Movie) by Gergely Havassy, p. 40. **Viking Blood** (Nordic Genres) by Sarolta Pazár, Ákos Pauló-Varga and Attila Varró, p. 42.

TELEVISION

Conspiracy, Fornication and Nation (Fairy Garden by Isti Madarász) by András Murai, p. 44.

FESTIVAL

Bold Decisions (San Sebastian 2023) Márton Navarrai Mészáros, p. 46. **Forest's Burning, City's Burning** (Sehenswert) by András Schreiber, p. 48.

REVIEW

Repeating Herself (Golda by Guy Nattiv) by Nóra Alföldi, p. 50. **Fall, Winter, Spring and Summer** (Peasants by Dorota Kobiela-Welchman – Hugh Welchman) by Imre Szijártó, p. 51. **Fellow Sufferers** (A Talk to Dániel Hevér) by Zsófi Herczeg, p. 52. **Monologue to Three Voices** (Alder by Levente Nagy Borús) by Tamás Fekete, p. 53.

FILMIO p. 54.

CINEMA p. 55.

STREAMLINE CINEMA p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: László Szacsvey and Lilla Kizlinger in *Some Birds* – A Mوزinet release

MEDVIGY GÁBOR (1957–2023)

A fekete-fehér színárnyalatai

GELENCSÉR GÁBOR

TARR BÉLA FILMJEI RÉVÉN A FEKETE-FEHÉR FILM MESTERE VOLT, DE KAMONDI ZOLTÁNNAL, JANISCH ATTILÁVAL, JELES ANDRÁSSAL FORGATOTT SZÍNES FILMJEIBEN IS KREATÍV TÁRSALKOTÓNAK BIZONYULT.

Megrendítő és egyúttal jelképes, hogy Medvigy Gábor utolsó munkája (Bollók Csabával karöltve) a Tóth Jánosról szóló portréfilm, *A kinematográfus* (2022). Egyik operatőr a másíkról – ez érzékeny feladat, különös kihívás. Mindezt ő is tudta, s teljes mértékben felnőtt hozzá. Természetesen miatta, s nem magam miatt osztom meg a személyes élményt: riportalanyként közreműködője lehettem a filmnek. Pontosan érkeztem a felvételre, addigra az előző vendég már elment. Mégis, legalább egy órát kellett várakoznom. Indokolatlannak tűnt, hiszen voltaképpen csak bele kellett volna ülnöm a még ki sem hűlt székbe, s válaszolnom a részben tőle érkező kérdésekre. De nem. A voltaképpen egyetlen beállításban rögzített interjúhoz az operatőr-rendező és jórészt tanítványaiból álló csapata átállt, újra bevilágította azt a bizonyos széket. Akkor nem értettem, de a kész film megtekintése közben beláttam: ott van a vásznon az az egy óra, még ha csak néhány perc erejéig is.

Medvigy Gábor operatőri stílusa igen távol áll Tóth Jánosétól. Medvigynél a hosszabb beállítások, statikusabb kompozíciók dominálnak, s életművében fontosak a fekete-fehérben forgatott filmek, míg választott mesterénél a rövid beállítások, a sokszor gyors kameramozgások a jellemzők, amik miatt a ritmus, a montázs különösen meghatározó az általa forgatott filmekben. Igazán szerzőinek tekinthető fekete-fehér munkája egyedül a *Szerelem*, továbbá saját rendezésű etűdjei közül csak az *Aréna* készül ezzel a technikával, az összes többiben a színjátékoknak, a különféle szűrők és világítási effektusok alkalmazásának kifejezetten jelentős a szerepe. Medvigy tehát nem a

stilis rokonság, jóval inkább a véletelig vitt precizitás, a képi fogalmazásmód igényessége miatt érzett rokonságot Tóth Jánossal. Ezért nem adta alább, s a sokkás művészportrékhoz képest jóval összetettebb és nagyobb szabású, az hommage jegyében számos filmrészletet tartalmazó, moziban forgalmazott egész estés filmet forgatott róla. Méltót Tóth Jánoshoz – és önmagához. Adódik a kérdés: vajon róla ki fog ehhez mérhető filmet készíteni...

Fényképészből lett operatőr, s ez meg is látszik munkáin. A Műcsarnokban rendezett *Képekben gondolkodnak* című, filmesek fotóit bemutatói kiállításon övé volt az egyik legtöbb daraból álló és legjelentősebb anyag: nagy alakú fekete-fehér képein társadalmi és politikai érzékenységről tanúskodó, mégis az emberi sorsot előtérbe állító, elkapott, sokszor groteszk pillanatok emelt ki. A fényképezési tanulmányok miatt viszonylag későn, majdnem harminc éves korában, 1986-ban fejezi be a tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Koltai Lajos osztályában. Ezt követően viszont szinte repülőstartot vesz. Már a diploma megszerzését követő évben, első egész estés játékfilmjeként leforgatja a *Kárhozzátot* (1987), majd Tarr Béla főművét, a *Sátántangót* (1994), utolsóként pedig a *Werckmeister harmóniákat* (2000). Nem egyszerűen nemzetközi rangot kivívó művekről van szó, hanem egy rendezői stílusváltásról, amelyben a fekete-fehér képeknek, a hosszú beállításoknak, lassú gépmozgásoknak formateremtő szerepük van, továbbá egy irányzatnak, a „fekete szériának” a megalapozásáról, amelyhez féltucatnyi, jórészt első vagy második film kapcsolódik. Medvigy

tehát pályakezdőként rögtön stílus-teremtő operatőrként mutatkozik be, s e stílusnak a legmeghatározóbb összetevője a fekete-fehér lesz. Nem véletlen, hogy fotói is fekete-fehérek, továbbá a *Kísértések* (2002) című Kamondi- és a *Céllövölde* (1990) című, Klöpfler Tiborral közösen jegyzett Sopsits-filmben fekete-fehér részletek is találhatóak, továbbá ő fotográfálja Maár Gyula utolsó játékfilmjét, a *Töredéket* (2006). Az utóbbiba nyilván a Tarr-filmek miatt kapott meghívást, de más szempontból is érdekes feladatot jelenthetett a munka a nála több, mint húsz évvel idősebb rendező oldalán, akivel először dolgozott együtt. A *Töredék* ugyanis Maár első játékfilmjének, a *Présnek* (1971) a párdarabja. Természetesen az is fekete-fehérben készült, s Medvigy osztályfőnöke, Koltai Lajos fényképezte – akinek későbbi stílusától tanítványa egyébként határozottan eltávolodott.

A fekete-fehér a színes film paradigmájában a stilizáció eszköze, s ehhez, főleg a Tarr-filmekben további képi eszközök társulnak, mindenekelőtt a hosszú beállítások és a sokszor alig észrevehető, szemlélődő gépmozgások. Sajátosak továbbá a fekete-fehér sokféle árnyalatai, Tarrnál leginkább a szürke középső tartományában, gazdag átmenetekkel, amit a köd, a pára, az eső mos össze, folytat egymásba a leépülés történeteit festői beállításokban elmesélő képeken. Ezek a motívumok sokszor önmagukban is gazdag jelentéssel telítődnek, ahogy például Estike lelke párafoszlánnyá tűnik el egy megejtő szépségű snittben, vagy ahogy a bálnát magába foglalo hatalmas kamion terül el a város főterén a szürke, őszi ködben, egyszerre lebegőn és súlyosan. A *Töredék* világa, összefüggésben a lassan kibontakozó ötvenes évek fenyegető hangulatával, jóval szikárabb, élesebb fekete-fehér tónusban fejezi ki a karakterek lelki krízisét.

Medvigy Gábort a leghosszabb, legtöbb filmet eredményező alkotói együttműködés a fent már említett Kamondi Zoltánhoz fűzte. Ezúttal szabályosabb módon rövidfilmekkel indul közös pályafutásuk, s ez a forma később is megmarad, miközben egymást követik az egész estés játékfilmek, a *Halálutak és angyalok* (1991), *Az alkimista és a szűz* (1998), a *Kísértések*, a *Dolina* (2006) és a *Halj már meg!* (2016), azaz a rendező valamennyi munkája. Ezekben a művekben a fekete-

te-fehérral ellentétben a színeknek lesz fontos szerepük, ám ezúttal is elsősorban stilizációs szempontból. A legutolsó alkotás kivételével kifejezetten elvont terekben bonyolódnak a különleges karakterek köré szőtt történetek. Kamondi misztikus határhelyzetekben vizsgálja hőseit, s ez a lélektani állapot mintegy kivételül a különleges formájú és színvilágú környezetükre, amelyet Medvigy kamerája legtöbbször tág totálokban is bemutat. Emblematikus képe ezeknek a filmeknek a gigantikus terekben elveszette bolyongó-szorongó ember alakja. A *Dolina* disztópikus világához valószínűs díszletváros épült. Hogy milyen, miféle fakó színekkel, különös formákkal, hálózatokkal, abban bizonyára az operatőrnek is döntő szava lehetett.

A *Céllövő* mellett Sopsits Árpád *Derengő* (1998) című filmjét is Medvigy fényképezte, de ugyancsak másodmagával. Így Tarr és Kamondi mellett harmadik legfontosabb alkotótársa Janisch Attila lett. A rendező első játékfilmje, az *Árnyék a havon* (1991) a fekete szériához tartozik, s noha nem Medvigy fényképezte (hanem Sas Tamás), képi világára ihletően hathatott a *Kárhozat*, illetve a széria addig elkészült vagy éppen készülő egy-egy darabja (így Fehér György *Szürkülete*, amelyben négy operatőr is dolgozott). A következő két, immár színes filmet, a *Hosszú alkonyt* (1997) és a *Másnapot* (2004) viszont Medvigy fényképezte.

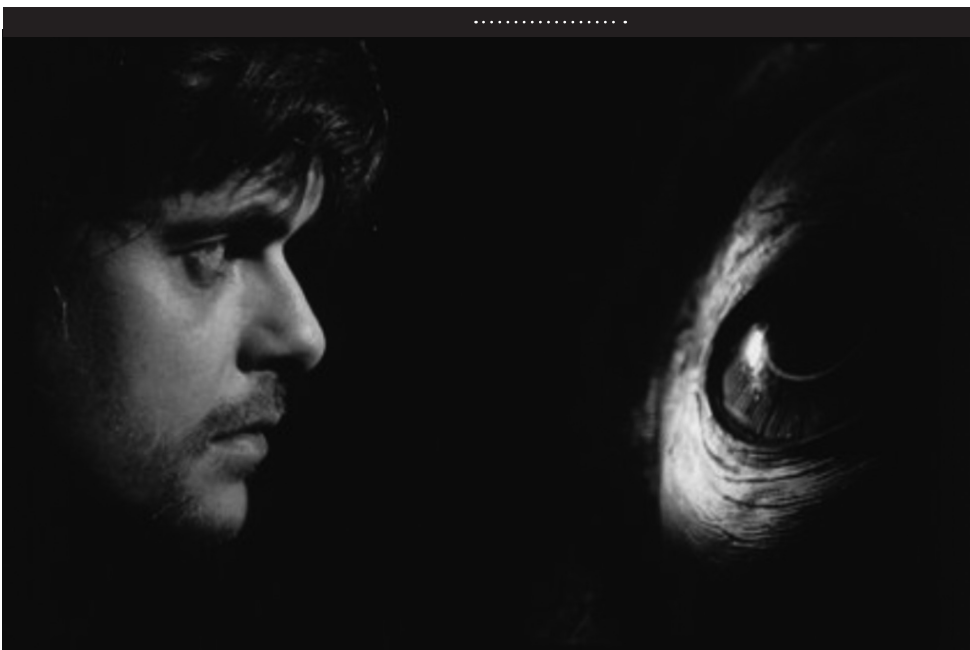
A két mű mintegy szintet lép az elvonatkoztatásban, hiszen mindkettő tudatfilmnek tekinthető. Az operatőrnek tehát a valóság elemeiből kell egy nem létező világ képét összeraknia, avagy átjárást biztosítania a való világból a szellemibe. A másik kihívás pedig az, hogy a rendező mindezt műfaji keretbe helyezi: a *Hosszú alkony* a horror-, azon belül a kísértetház-film altípusába sorolható, a *Másnap* pedig pszichothriller. S e filmek valóban a műfaji elvárásoknak megfelelően, s nem utolsósorban a képi megoldásoknak köszönhetően érik el hatásukat. Ilyen fontos elem a *Hosszú alkonyban* a gyermekkori baba motívuma, s annak előbukkanásai, így a két világ közötti átjárást megjelenítő szobában, vagy amikor valóban átzuhan az egyik világból a másikba, azaz a semmibe (a történet a főhős nő meghalásáról, az átlépés pillanatának kinyújtásáról szól). A *Másnap* tetőpontján pedig az önmagával, önmaga gyilkos énjével szembesülő hőst látjuk, méghozzá egy dejes jelenetet követően, amikor az erőszakos szándékával üldöz egy lányt a hatalmas növényzetben. A felső gépállásból felvett, lassított felvétel a film kiemelkedő pillanata. S a skizofréniát, a hasadt lélekállapotot még számos képi megoldás hangsúlyozza, így a szubjektív nézőpontba történő, folyamatos gépmozgással megvalósuló ki- és belépések, vagy a folyamatosság el-

vét megsértő térkapcsolatok. Mindezen hatások megteremtésében a rendező legfontosabb alkotótársa az operatőr.

Medvigy Gábor operatőri munkásságának még két különleges darabját érdemes kiemelni. Az egyiknek az utóélete is szokatlan, hiszen Szabó Ildikó ez idáig utolsó filmje, a *Chacho Rom – Az igazi cigány* (1999) nem került moziforgalmazásra. A szociológiai téma ellenére rendkívül stilizált műről van szó. Éppen ez teszi izgalmassá, s ebben oroszlánrésze van az operatőrnek. A másik film Jeles András legutóbbi munkája, *A rossz árnyék* (2017), amely a rendező életművéhez méltóan az elbeszélői és képi konvenciókat bátran áthágó film. Csupán a vizuális fogalmazásmódot kiemelve: a történetet végig köralakú maszkolásban látjuk, mintegy a csillagos égboltra vetítve, azaz „univerzális kontextusban”. A másik fontos motívuma a történetnek Hans Holbein *A követek* című festménye, illetve az azon alkalmazott anamorfózis, egy koponya torzított képe, s a mű ebből adódó rejtélyessége. A film képi világának a halál titkát kutató szemléletet is láttatnia kell, méghozzá mind a hétköznapiak ható eseményekben, mind a szimbolikussá stilizált jelenetekben. A rendkívül összetett gondolatvilágú mű stílusegységét elsősorban képi világa teremti meg.

Az első és immár sajnálatosan utolsó közös munka Jelessel arra is ráirányítja a figyelmet, hogy Medvigy Gábor az egész estés játékfilmek mellett sem hagyott fel a kísérletezéssel, a rövidfilmek forgatásával. Tehetsége mellett nyilván az újfajta megoldásokra való nyitottsága miatt is esett rá Jeles választása. Kamondival egy sor rövidfilmet forgatott (*Kiki és a hímek*, 1988; *Tudatalatti megálló*, 1988; *Párhuzamos anyagcserék*, 1989), s ezek még a nagyjátékfilmek után is folytatódtak (*Arany nyugágy*, 1995, illetve a *Magyar tarkasorozat* egyes darabjai). feLugossy Lászlóval rendezett is néhány rövidfilmet (*Éljen a világ és táguljon*, 1991; *Arckép bemondónővel*, 1992), s ő fényképezte feLugossy *Neoszarvasbika* (1992) című, ugyancsak avantgárd szemléletű játékfilmjét, továbbá dokumentumfilmek is fűződtek a nevéhez. E tekintetben is szellemi és művészi rokona Tóth Jánosnak, aki szintén rövid etűdöket készített, s operatőrként is ezek voltak számára a legfontosabb feladatok. Immár együtt dolgoznak – a filmkép túoldalán. •

„Stíluseregető operatőrként mutatkozott be”
(Tarr Béla:
Werckmeister
harmóniák)



SÁNDOR PÁL RAGÁLYI ELEMÉRRŐL

„Egy test, egy lélekké váltunk”

SOÓS TAMÁS DÉNES

SÁNDOR PÁL NYOLC FILMET FORGATOTT RAGÁLYI ELEMÉR OPERATŐRREL. TALÁLKOZÁSUK MINDKETTEJÜK MŰVÉSZETÉRE FELSZABADÍTÓ HATÁSSAL VOLT.

• *Hol figyeltél fel Elemérré? Az első két filmet még nem vele forgattad.*

Elemér olyan simán jött be az életembe, hogy úgy emlékszem, egyszer csak ott álltunk ketten a kameránál. Ez olyan nekem, mint egy mese. Egyszer volt, hol nem volt. Biztos jöttünk-mentünk a filmgyár udvarán, mert akkor még a fél életünket a Lumumba utca 174-ben töltöttük, biztos beszélgettünk előtte, biztos meg is néztem valamilyen anyagát – a *Büntetőexpedíció*t, és Zolnay Pali filmjét, az *Arcot* –, és biztos elmondtam neki, hogy milyen filmet akarok csinálni. Természetesen találtuk meg egymást, valószínűleg azért, mert ahogy a világról gondolkozunk, amúgy is és vizuálisan, az nagyon közel áll egymáshoz. Azért sincsenek erről göbök az emlékezetemben, mert mint vaj a késben, olyan simán ment a mi együttműködésünk. Arra például egész pontosan emlékszem, hogy sosem vitakoztunk azon, hogy milyen szögből, milyen világításban, hogyan vegyünk fel egy jelenetet vagy egy filmet. Kimentünk forgatni, és valami hihetetlen egyszerűséggel volt az, hogy akkor hát így csináljunk meg egy jelenetet.

• *Egyszer azt mondtad, hogy a magyar filmben nagyon sok elképesztő tehetségű alkotó volt és van, de nagyon ritka, aki annyira emberből lett volna faragva, mint Elemér. Miben állt az ő embersége?*

Például nem emlékszem, hogy nem lett volna nyitott felém, vagy a világ felé. Se arra, hogy hazudott volna nekem. Ha valamit mondani akart, akkor néha kíméletesen, néha nem olyan kíméletesen, de mondta. Nagyon sokat voltunk akkor együtt civilben is. A Mák utcában laktak egy olyan házban, ahol ott élt a Zsombolyai, a Sára Sanyi a Szegei Erikával, és ennek a Matolcsynak a papája is. Sokszor összejártunk, és soha

nem emlékszem olyanra, hogy feldühített volna. Sőt, hát fékezte az indulataimat. Néha nem sikeresen, de nem is hagytam magam. Elemérből mindig sugárzott valami emberség. Sose felejttem el, amikor elkéredzkedett az egyik forgatásunkról egy teljes délelőttre, mert meghalt a Nagy László, a költő, és a Zolnay Pali akart csinálni róla felvételeket. Megrázó volt, ahogy Elemér aztán elmesélte, milyen egy halottal együtt lenni. Hihetetlenül gyönyörűen fogalmazott. Ha elolvasod a könyvét, ki is derül, milyen pontosan tudta leírni a dolgokat. Az embersége pedig számomra sok-sok esetben példaadó volt. Ahogy együttműködött a stábbal, ahogy az emberekkel bánt, akár azokkal is, akikkel együtt élt. Nem irigyeltem, mert én egész másképp éltem és életem az életemet, de mindig rácsodálkoztam, hogy a fenébe lehet valaki ilyen.

• *A forgatásokon nyugodt ellenpontja volt a te rendezői habitusodnak?*

Amikor elkezdünk forgatni, egyszer azt mondta a stábnak – és azt hiszem, le is nyilatkozta valahol –, hogy „Sándor Pál legújabb hisztériáját rendezi a Tettyén.” Szoros volt a kapcsolatunk, el tudtuk viselni egymást. Neki kellett többet viselnie, de néha nekem is, mert borzasztóan lassan világított. Azt a műtyűrkézést, amit művelt... A *Herkulesfürdői* emlékbem van egy snitt, amiben a Kútvölgyi Zsike végigrohan egy 15-20 méteres folyosón, és elhatároztuk, hogy az legyen piros. Nem kellett volna, mert 4 óra után azt mondtam Elemérnek, hogy ahol tartunk, nyomd meg a gombot, mert én nem maradok itt tovább. De olyan is volt – és ez ma már mind szép emlékké nemesedett –, hogy a *Ripacsokban* forgattunk éjjel a Lánchídon, amin a Kern és az Udvaros Dorottya sétált át egy jelenetben. Mindig

megkérdeztem Elemértől, hogy mennyi idő kell neki az első snitt bevilágítására, ő pedig még délután mondta, hogy már minden lámpát körülbelül elrendezett. 9 óra fele, amikor már lehetett volna forgatni, még világított. És amikor kettőkor még mindig világított, én hazamentem, és mondtam, majd szójatok, ha kész vagytok. Ne félj, tíz perc múlva rohantak értem. Tulajdonképpen az együttműködésünk váltotta ki belőlem, ahogy ő tolerált engem és azt a sok nehézséget, ami egy forgatáson föl-fölbukkan, hogy a *Szerencsés Dánielben* úgy a film kétharmadánál baromira összevesztünk. Azt hiszem, ez volt a nagy összeveszésünk, az egyetlen, az igazi. Onnantól kezdve nem beszélünk egymással a forgatáson. Stábfotó sincs a *Szerencsés Dánielről*.

• *Ilyenkor szakmai kérdéseken vesztetek össze? Mondtad, hogy nagyon hasonló volt az ízlésetek.*

Világítás. Egyetlen dolog volt, ami mindig egy kicsit borzolta a kedélyeim: Elemér és a lámpák. Hogy oda is egy picit, meg azon is állítsunk még. Aztán amikor megnéztem, jó volt, persze, hogy jó volt, csak én jóval türelmetlenebb ember vagyok az átlagnál. Meg úgy éreztem, hogy a színészek instruálására marad kevesebb időm. Az Illés-iskolának, amiből Elemér is jött, az volt az egyik lényeges pontja, hogy rendezőként a legbensőbb munkatársad az operatőr. Miután némi idő eltelt az életemből, rájöttem arra, hogy naná, de azért van itt egy színész is. És akkor a színészinstruálás és a bevilágítás közötti résben brusztoztogattunk néha. De nem volt sansza annak, hogy mi valaha az életben úgy vesszünk össze, hogy onnan nincsen vissza. A *Szerencsés Dánielben* is, hogy mondják? Csak lejjebb tekertük a potit. Amíg ő világítgatott, én panaszkodtam a Rudolf Petinek és a Zsótérnak, aztán mentek az Elemérhez, és akkor meg ő panaszkodott nekik. Ott 48 órás muszter volt, és amikor visszaneéztem a felvételeket, gondoltam, hogy csak beszélni kéne vele, de aztán úgy voltam vele, hogy ezt még végigcsináljuk. Amikor világított, nem kérdeztem, meddig tart, csak szóltam az asszisztensnek, hogy jelezze, ha felvétel van. Elemér persze akkor is mutatta nekem, hogy jó lesz így? Akkor nem annak éreztem, de ma már hülyegyerekek játékanak tűnik a mi balhénk. Imádnivaló pasi volt az Elemér.

• Amikor a 80. születésnapjára életút-intervút készítettem vele a Filmvilágba, azt mondta, hogy azért is szeretett veled dolgozni, mert nagyon ambicionáltad, hogy vizuálisan emlékezetesek legyenek a filmjeid, és ez őt is inspirálta – és rászóltál akkor is, ha egy már jól bevált sémáját akarta volna használni. Ezt te is így élted meg?

Én inkább úgy, hogy nekünk egyforma szemünk van, és persze, néha mondtam olyan dolgokat, ami neki nem jutott eszébe, de soha nem volt hiúsági kérdés, hogy kinek van igazsága. Soha. Úgy vagyok összerakva – ez nem dicsekvés, a filmjeimből kiderül –, hogy nekem is van egyfajta vizuális érzékenységem, talán még ízlésnek is nevezhető, és ez nagyon közel állt az övéhez. Általában együtt találtuk ki ezeket a filmeket. Tudok olyanról, hogy Elemér következő filmjében, amit más-sal forgatott – nem mondom a címét, dísznőség lenne –, visszajöttek azok a dolgok, amiket a mi filmünkhöz találtunk ki. Olyan féltékeny lettem... Hogy jön ő ahhoz? Ma már ezt úgy fordítom le magamnak, hogy továbbél, amit megformáltunk, de akkor nagyon cseszte az orromat.

• Nekem az is eszembe jutott erről, hogy a Régi idők focijában, tehát a közös munkáitoknak relatív az elején a bravúros kézikamerázásairól híres Ragályi rögtön letette a kamerát. Ezzel látványosan kimozdult arról a terepről, amiben híresen ügyes volt.

Nemhogy ügyes, hanem zseniális. A Szerencsés Dánielben van a pályaudvar, és annak van egy története. Megkaptuk a Keletit forgatásra 8-tól 12-ig. Én elég érdekes módon készülök fel egy forgatási napra: többnyire ott találok ki a dolgokat, mert a helyszín inspirál. A biztonság kedvéért azért odamentem éjjel kettőkor, mégiscsak kb. száz ember lesz a jelenetben, és legalább húsz színész, aki felszáll a vonatra. És úgy megjedtem, hogy csak na. Azt láttam, hogy ide-oda tologatnak vonatokat, rengeteg embert öltöztetnek, sminkelnek, és nekem négy órám van összesen. Hogy a fenébe fogom én ezt fölvenni? És akkor kimentem a peronra, felnéztem az égre, és csak annyit mondtam, hogy Elem, vedd kézbe a kamerát. Az a snitt életünk egyik nagy mutatványa.

Ragályi Elemér és Sándor Pál

Nagyon pontosan megcsináltuk a koreográfiát, hogyan tud át-

szlalomozni Elemér száz ember között úgy, hogy végig a kezében van a kamera, közben minden színészt beexponál, és mindenkinek van egy emberi gesztusa is. Neki ráadásul egy hihetetlenül magas trepniről kellett lelépnie a sínek közé, és Hajdu Miki, a fővilágosító, Gonda Géza, a segédoperatőr, meg egy világosító viszi őt a hónaljánál fogva. Ezt a snittet csak az Elemér tudta megcsinálni. Az a fajta nyüzsgés, amit 17 évesen – 1956-ban – átéltem a pályaudvaron, Elemér hathatós megformálásával megszületett, és 12 óraker úgy kimentünk a pályaudvarról, mint a sipirc.

• A Régi idők focija jó terep volt Elemérnek, hogy kiélje az ötleteit a filmtrükkök terén?

Azt előre megbeszéltük, hogy stílusában a némafilmeket követi majd a Régi idők focija, de a mával összeegyeztetve. Volt persze csomó trükk is, ami a régi filmeket idézi, és volt olyan is, amit a körülmények szültek. Akkoriban nagyon kevés nyersanyagot kaptunk egy film forgatására, és a végén az ún. resztlire, a kazettában maradt rövid anyagokra még felvettünk gyorsítva néhány dolgot. De ez is tökéletesen beleillett a filmbe.



Ezeket mindig együtt dumáltuk meg. Az az igazság, hogy a forgatókönyvíró Tóth Zsuzsa, az Elemér és az én munkámat nem tudom különszárazni. Hogy kinek mikor mi jutott eszébe. Hogy egy snittet hogy talált meg az Elemér. Mondta, honnan vegyük fel, én megnéztem, és azt mondtam, jó, de vegyük egy kicsit arébb. Akkor most kinek van igaza? Nekem egy alapvető dolog volt: hogy egy olyan forgatókönyvet, olyan helyszínsokaságot hozzunk létre, és olyan színészekkel dolgozzunk, hogy azt mindenki a magáénak érezze. Elemérrel a szereposztást is mindig beszéltük. Mondok egy példát. Már forgattuk a *Szerencsés Dánielt*, amikor Zsótérnak még nem volt apja a filmben. Nézegettük a színészeket, de ez se volt jó, az se volt jó. És egyik nap azt mondta az Elemér, hogy hát a Bodrogi. „Az a tánccos komikus? Aki a József Attila Színházban játszik, és azzal jár hahnizni, hogy Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis szád?” Mondta, hogy igen, próbáljuk ki. Hogy Bodrogi benne van a filmben, amivel aztán három epizóddíjat nyert különböző fesztiválokon, az Elemér érdeme.

• A Szabadíts meg a gonosztól!-t azért akartátok végig egyetlen, 25-ös optikával felvenni, mert alkotóként inspiráló lehet, ha egy szigorú keretrendszerrel állítotok fel, vagy ez a vállalás egyenesen következett a film világából?

Együtt beszéltük meg azt is, hogy itt keveset világítsunk. Nem azért, mert Elemér sokat világít (na jó, egy kicsit azért is), hanem mert a *Szabadíts meg* vizuális világához borzasztó jó volt ez a fényérzékeny optika. Egy jelentős alkotóeleme volt annak a nyomasztóságnak, amit az egész film hordoz. Elemér javaslatára csináltunk vele próbákat, és neki lett igaza. Egyetlen snitt van a filmben, ami valamilyen oknál fogva nem azzal az optikával készül, de nem áru-lom el, melyik. Úgyse látszik rajta.

Ez a film kicsit jutalomjátéka is volt Elemérnek, olyan gyönyörűen összeért benne a forma és a tartalom. Elemér is kísérletezett, mint minden operatőr, de olyan nem volt soha, hogy csak kíváncsiságból kipróbáljon valamit. Ő úgy volt operatőr, hogy azt a filmet fotografálta le, amit

én szerettem volna. Ez is hozzátartozott a filmkészítés szabadságához. Az „iszonyú, elnyomó Kádár-rezsimben” csináltuk ezeket a filmeket, de én olyan szabadnak éreztem magam, hogy ha kitaláltunk valamit, azt meg is csinálhattuk. Legyen az egy film, egy optika, vagy a *Fociban* az, hogy csak szűrt fényben forgatunk, és ha kisütött a nap, akkor csak ültünk a kőbányai szeméttelen Garas Dezsővel meg a gyerekekkel. Szabadon csináltuk ezeket a filmeket, és azt gondolom, hogy megvalósíthattuk az álmainkat.

• A Ripacsok egyfajta kompenzáció is volt Elemér részéről a Szabadíts meg a gonosztól! után, amiben keveset világítottatok. A Ripacsokban viszont felfedezte a neonvilágítást, és saját bevallása szerint is oda pakolt neont, ahova csak lehetett. A korabeli, neonfényes Budapest hangulatát is jól megfogta ezzel a film, de te mit szoltál az előzmények után Elemér világításához a Ripacsokban?

Elemér a nyomasztó után egy szép filmet akart csinálni. Én azt gondoltam, hogy menjünk tovább a nyomasztó úton.

Sándor Pál:

Régi idők mozija
(Garas Dezső)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

Ezt most tudom csak jól megfogalmazni: eleinte baromira idegesített, hogy felocsoltatja a körutat, hogy csillogjon. Meg hogy neozók. De neki volt igaza. 3-4 nap után már együtt rezegtünk.

• *Miért akartad nyomasztóbbra csinálni a Ripacsokat is?*

Annyira szerettem a *Szabadíts meg* világát, hogy azt gondoltam, ezt a Pestet is így kell látnunk. Az az igazság, hogy ahogy telt az idő, kezdett egyre szűkebb lenni az egész létünk. Én is borúlátóbban láttam már az életet. Az embernek vannak kicsi, közepes és kurva nagy tévedései. Így megcsinálni a *Ripacsokat* a kicsi és a közepes között lett volna, de látod, megint ott volt az Elemér. Az akkori Budapest így is ott van a vásznon. Az össze nem érő felüljáró a Nyugatinál, a kocsmák, a Savoy, az éjszaka... a nyolcvanas évek egész világa.

• *Forgatáson kívül hogy voltak egymással?*

Mint egy házasság, olyan az Elemérrel való kapcsolat. Mi egymás mellett éltünk, egymást etettük – néha meg. Ez nem úgy volt barátság, hogy összejártunk ebédelni, vacsorázni. Néha természetesen igen, de a filmjeink kapcsán eltéphetetlennek éreztem, és szerintem ő is, a létünket. Hihetetlen hiánnyal gondolok rá, mert ennyire emberséges társam nagyon kevés volt az életben. Ő nem az operatőröm volt, hanem azt gondolom, hogy inkább a társam. Az a baj, hogy jobb lett volna ezeket akkor elmondani, amikor még élt. Mert nem „halottakról jót vagy semmit” – és nem is a meghatottság mondatja ezt velem. Akkor is ugyanezeket mondanám, ha még élne, és aztán felhívnám, hogy olyan jókat mondtam rólad, hogy nehogy már elolvasd.

• *Elmondta akkor is.*

Akkor talán most se szépítem a dolgokat. Hosszasan kell csinálni ezt a gyönyörűségesen kurva dolgot, ami az élet, és ha mázlis vagy, lesznek az életben olyan emberek, akiket nem fogsz tudni, amíg élsz, elengedni. Nincs sok belőle, de Tóth Zsuzsa vagy Garas Dezső mellett Elemér is ilyen. Jólesik róla beszélni,



jólesik rá gondolni. Legalább annyira jó, mint amennyire fáj, hogy nincs. Érdekes, hogy Elemérrel semmiben nem hasonlítunk egymásra, és mégis, az alkotásban, abban a pillanatban, amikor valamit létre akartunk hozni, akkor meg egy test, egy lélekke váltunk.

• *Miben vagytok mások?*

Ő például elég zárkózott ember, aminek nagyon helyes példája, hogy egyszer írt nekem kézzel egy gyönyörű levelet, ami meg is jelent itt-ott-amott nyomtatásban. Egyszer elkérte tőlem, hogy valamiért kell neki. Soha többé nem kaptam vissza. Nemrég volt egy vetíté-

Sándor Pál:
**Szabadíts meg
a gonosztól!**

(Kern András,
Psota Irén,
Kútvölgyi Erzsébet)

se a *Focinak* a Klasszikus Film Maratonon, és el tudtam intézni, hogy előtte lehessen beszélni az Elemérről. Kern is, én is mondtunk valamit. Én a levél néhány részletét olvastam fel, ami úgy ér véget, hogy „És most,

hogyan ilyen ügyesen eliskoltam a halál elöl, egyetlen megoldásként hagy ajánlja neked is valamit. Legyünk halhatatlannok! Még nem késő.” Aztán hozzátettem, hogy neki sikerült. Ez már biztos.

• *Ha egy képet őriznél meg Elemérről, mi lenne az?*

Egy mondat jut eszembe: Elemér az enyém. Ebben meg minden benne van. És ez már marad. •

BESZÉLGETÉS SZIRTES ANDRÁSSAL

Forrongó buborékok

SZEKFÜ ANDRÁS

SZIRTES ANDRÁS (1951 – 2023) A MAGYAR FILM EGYIK LEGEREDETIBB ALKOTÓJA VOLT. KÉZMŰVES FILMEZÉS KONTRA FILMIPAR, KÉPKÖLTÉSZET KONTRA ELBESZÉLÉS: MIND VILÁGSZEMLÉLETE, MIND FILMKÉSZÍTÉSI METÓDUSA SZEMBEMENT A FŐSODORRAL.

• A *Hajnal* (1980) című filmnek mi volt az alapötlete?

A csíra, az alapötlet az volt, hogy a munkásosztály csak akkor tudja megváltoztatni ezt a totál igazságtalan rendszert, hogyha megáll, abbahagyja a munkát, leteszi a kalapácsot. Ezért áll meg a képmező közepén az utolsó snittben az alak, amikor a vonatfűtty elhangzik, mert hogy csak a sztrájk az, amivel ezt az egész rendszert föl lehet borítani, és az, hogy egy forradalom lezajlik benne, majd el is csitul, az az egyetlen alak viseli ennek az egésznek a terhét, és végül megáll a képmező közepén, az számomra szimbolizálta ezt a dolgot. De valójában én ezt sosem írtam le, mert tudtam, hogy így nem lehet forgatókönyvet beadni.

Leírtam egy másfél-két oldalas szinopszist, koncepciót. Az első tételben behatolunk a külváros tárgyi világába a totálképektől egészen a makro-mikro világokig. A második tételben a makro- vagy mikrovilágban lezajlik valami olyan jelenség, ami nagyon könnyen antropomorfizálható, mert minden buborék egy személynek is mondható, ahogy azok a hő hatására, a feszültség hatására fölláznak és más halmazállapotúvá akarunk válni és kitörnek abból a béklyóból, ami a vízben való tartózkodásukat illeti. De a csúcsponton egyszer csak elfogynak az energiájuk és szépen elfogynak és elmorzsolódnak. Csak a sötétség marad, és akkor jön az utolsó jelenet, egy kis sivár, üres gyárudvar, amint a valós időben kivilágosodik, és egyetlenegy humán droid, egy ember vág át a képen, aki megáll az udvar közepén. Szóval körülbelül így volt leírva ez a szinopszis, és ezt mindenki elfogadta, főképp a *Bisztró* után.

A *hajnal* egyébként nagy sikert aratott Oberhausenben, elnyerte a leg-

jobb kísérleti filmnek kijáró diplomát. Magyarországon pedig Szinetár Miklós behívott, akkor ő volt a tévé művészeti vezetője, azt mondta, András, én nem ismerlek téged, de láttam a *Hajnalt*, mivel Oberhausenben ilyen sikeres volt és mi támogattuk, úgyhogy éjjel 10-kor a 2-es csatornán le fogjuk vetíteni, de előtte a bemondónó bemondja, hogy ne piszkálják a tévékészüléket, mert nem a tévéjük romlott el, hanem ez egy speciális laboreljárási, úgyhogy ne nyúljanak hozzá, ez egy kísérleti film. Úgyhogy egyszer le is adták.

• És bemondták előtte ezt?

Aha. Nagyon tetszett a dolog. De hát mondtam, hogy én nem tévére komponáltam. Akkor volt József Attilának a 75. születésnapja. A József Attila Bizottságnak az elnöke ki más lett volna, mint Aczél György, és írtam neki egy levelet. Kedves Aczél elvtárs, én úgy érzem, hogy a *Hajnal* című film anynyira József Attila világát hozza vissza egész más módon, vizuális úton, hogy a 75. évfordulóra minden moziban a híradó utáni kisfilmként kötelező lenne levetíteni, és én ezt fölajánlom, legyen szíves nézze meg. Visszaírt, hogy amint módja lesz rá, megnézi, majd tartott egy előadást valamelyik egyetemen a formalizmusról a mai magyar filmművészetben. Egyesek úgy képzelik, hogy a forradalom egy pohár vízben zajlik (*nevet*). Ez volt a kritikája a filmmel kapcsolatban, jó mi? De tőlem függetlenül bejárta a világot ez a film, ez tette a nevemet kísérleti filmesként ismertté, mert a Balázs Béla [*Stúdiós*] csomag keretében vetítették az Egyesült Államokban, és még nagyon sok helyen, én már ezt nem is tudtam követni, mert nem voltam fesztivállátogató típus...

• Kérlek foglalj össze A hajnal szerkezetét!

A film háromtételű. Zenei struktúrája van, nagyon sok inspirációt adott nekem Bartók Béla műve, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*, és a szerkesztésben igazán nagy szerepet játszott. De amikor már szinte fejből megtanultam a darabot úgy, hogy akár le is tudtam volna vezényelni, akkor rájöttem arra, hogy egy ilyen önálló műalkotás nem lehet kísérőzenéje egy filmnek, mert nem ez a funkciója. Úgy döntöttem, hogy saját magam fogom a hangvilágot megteremteni. Az első tétel hangvilágát, amíg behatolunk a totálképekből ennek a külvárosi gyárkörnyezetnek a mikrovilágába, úgy oldottam meg, hogy az érfalon sűrűlő vér hangját vettem föl. Megkértem egy nővérkét, kaptam egy olyan injekciótűt, aminek a mikrofonja be volt építve a tűnek a végébe, és megkértem, hogy az én vénámba profi módon szúrja bele, és akkor az érfalon sűrűlő vér sűrűlő hangját vettem föl különböző sebességekkel különböző fekvésekben, és közben hallod az állandó szívdobogást is. Hallod az alapritmusát az életnek, és közben a fő szövegben halljuk a vér sűrűlő hangjait...

• Amikor a *Naplót készítetted, legendás alakká váltál, hogy itt jön a Szirtes, kezében a filmkamerával és időnként fényképezni fog és ez az ő naplója. Hogy jutott eszedbe, hogy így naplózsz?*

Vannak emberek, akik naplót írnak, vannak, akik naplót fényképeznek. Én filmes vagyok, a mozgókép technikáját is eléggé elsajátítottam, a fogalmazásmódom is a közel áll mozgóképhez, tehát nem verbális és nem irodalmi eredetű, hanem inkább vizuális eredetű. Mi lenne, hogyha én megpróbálnám ezt az eddig még nem létező műformát megvalósítani, ez benne az érdekes és a nagy kihívás. Egy filmnaplót készíteni, aminek nyilván magán kell hordoznia a napló alapvető elemeit. Az egyik eleme a személyesség, a kötődés az anyaghoz és az anyaghoz való viszony. Ennek azonban nem kell azonosnak lennie a rossz értelemben vett exhibicionizmussal, hogy az ember állandóan önmagát filmezi vagy önmagát fényképezi vagy önmagáról ír, vagy önmaga szenvedéseit vetíti ki a világra. Legalább olyan fontos az a környezet, amiben él, ami őt olyanná teszi, amilyen. ...ehhez viszont az kellett, hogy állandóan nálam legyen egy kamera és egy kis magnó, mert sohasem tudtam előre, hogy mit fogok rögzíteni.

A fogalmazásnak az a szabad módja ragadott meg, hogy volt olyan, hogy két hétig semmit nem forgattam, mert nem inspirált arra, semmi, de volt olyan, hogy két-három nap alatt iszonyú mennyiséget forgattam, mert egyszer csak úgy éreztem, hogy ez nagyon fontos része az életemnek. Tehát nem volt előre megtervezve.

Három szálon futott a *Napló*, az egyik a filmforgatás, a másik a magnófelvételek. A magnót nem csak akkor használtam, amikor a kamera ment, hanem ha például egy nagyon érdekes hangot felfedeztem a természetben vagy a városban, akkor azt rögzítettem. És a harmadik a naplóírás. Tehát én, miközben ezt a két dolgot csináltam, éjszakánként, esténként vagy másnap reggelként ötszáz oldalban leírtam az összes álmomat, amiket álmodtam. Úgy gondoltam, hogy ezeket az álmokat, mint a valós életemnek egy részét majd rekonstruálnom kell játékfilmes módszerekkel és beépíteni abba a *Naplóba*, ami egyébként a maga valóságában folyik. Ezért írtam meg a 48 részes, 24 órás *Napló*nak a komplett forgatókönyvét, amiben az álmok, a képzelmenyek, a nem valóságos történetek és a valóságos *Napló* is szerepel.

A *Napló No. 1-esnek* a *Kezdetek a címe*.

Igen, az nagyon érdekes, hogy a filmkészítés kezdeteihez is kapcsolódik, tehát az ősi filmezés technikájához. A *Kezdetek*, az azt jelenti, hogy akkor még én nem tudtam, hogy mit rögzítsek. A magánéletemnek a különböző szekvenciáit, három-öt kockát vagy egy másodpercet tudtam csak rögzíteni azzal a kis masinával, amit mutattam neked. Volt, hogy a kedvesemmel fekszem az ágyban, de nem pornófilmet akarok csinálni, hanem ahogy manapság szelfiznek egymással az emberek, mint egy őszelűt, megnyomtam a gombot. De közben nagyon érdekes volt számomra, hogy az a forralt bor, amiben egy szegfűszeg lassan emelkedik föl, az milyen csodálatosan néz ki a napsütésben. Akkor az volt a következő jelenet, hogy két szegfűszeg egymással versenyezve úszik föl a forralt borban. Tehát már itt rátaláltam egy természetes, ősi költészetre...

• *Itt van még két '90 előtti filmed, amik engem rettenetesen izgatnak. A pronuma bolyok történetéről van szó, amelyik a személyekkel izgat és a Lenzről, ami a gyönyörűségével izgat. Mik azok a pronumák és mik azok a bolyok?*

Nem véletlen, hogy ezt a címet alkalmaztam, ugyanis vannak „pronuba mo-



lyok”, megnézheted a természetudományi lexikonban. A pronuba molyok beleszállnak a yukka lilium bibéjébe, ott lerakják a petéiket és az bezárul, a molyok, akik kifejlődnek a petékből, azt a bibét eszik és kapnak erőre. Úgyhogy én az *m* és a *b* betűt megcseréltem, és így lettek pronuma bolyok.

• *Miről szól a film?*

A film eredetileg arról szól, hogy van öt deviáns (Papp Tamás, Halász István, Murányi Sándor, Vámos Zoltán, Szirtes András), akik úgy döntenek, hogy ezt az egész világot fölrobbantják, mert nem bírják elviselni azt a fajta diktatúrát, amiben élünk. Először is egy séta kapcsán kimennek a munkásmozgalom bölcsőjébe Hűvösvölgybe, és ott az összes emlékműre pikírt megjegyzéseket tesznek, ami átértékeli ezeknek az emlékműveknek a jelentését.

Ezek elkezdnek otthon egy sajátos nyelvet kialakítani, egy úgynevezett dadaista nyelvet, elkezdnek magánhangzókkal és mássalhangzókkal malkogni egymásnak, tehát sokszor úgy beszélgetnek, hogy a külső szemlélő nem is érti, mert neked a fejedben kell összerakni azt, amit ő, mondjuk, csak magánhangzókkal mond, hogy a mássalhangzókat te pótolod be, és akkor derül ki, hogy miről van szó. De közben, mivel paranoiásak, eljátsszák azt is, hogy megfigyelik őket. Sokszor szerepet váltanak és a bokrokból mint megfigyelő rendőrök ugrálnak ki és figyelik meg egymást is. De van, amikor meg táncra perdülnek egymással és elkezdnek ünnepelni valamit. És elkezdik

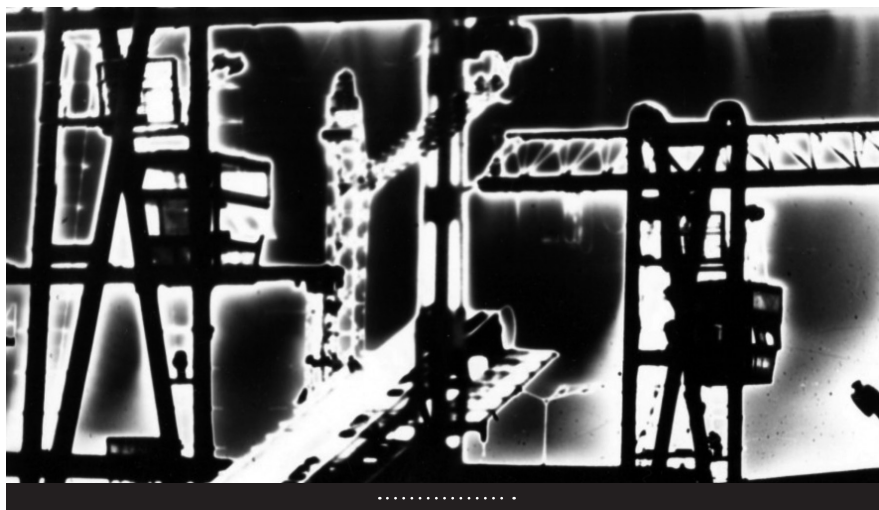
Szirtes András: hajtogatni, hogy mindjárt jönnek a gepárdok, ezt nagy félelemmel hajtogatják folyamatosan, mint valami mantrát, állandóan ismételgetik, és valóban, egyszer csak megjelennek a valódi élő gepárdok, ahogy elkezdnek rohanni a zsákmány felé.

Lenz (Szirtes András)

Az egészben van valami dadaista és kamaszos infantilizmus, amitől ez egy kultfilmmé vált akaratom ellenére. A fiatal generációnak adott egy rejtjelezett nyelvet, amit csak az ért, aki ezt a fajta nyelvet tudja beszélni, ráadásul megkérdőjelezi az összes kommunikáció értelmezhetőségét.

• *Ezután viszont megcsináltad a Lenz című filmedet, amelyik egy német romantikus novellából kiinduló szabad adaptáció.*

Volt egy huszonegy oldalas novellája Georg Büchnernek Jakob Lenzről (1751-1792), ez annyira meghatott a természetközelségével, hogy úgy éreztem, hogy ezt a fajta kettős lelkiületet, ami a skizofréniával előfordul, ezt a fajta kettős látásmódot megpróbálom megvalósítani filmen. Tehát hogy van egy dolog, amit normál állapotban látunk, és van, amikor teljesen átváltozó színekben és sebességekkel látjuk. Erre a mozgókép ideálisan alkalmas, hiszen épp a mozgókép mozgása által lehet a különbséget érzékeltetni. De aztán kezdett kibővülni a dolog, mert elkezdtem belemélyedni Schopenhauer, Nietzsche, Hölderlin, Büchner, Goethe, Schiller műveibe, és kezdett számomra pontosan kialakulni a Sturm und Drangnak, ennek a német irodalmi irányzatnak és az akkori kornak a szellemisége. Részben a szerelmi része, tehát a nőkhöz



való viszonya, részben a természethez való viszonya, és részben a hithez, a valláshoz való viszonya által, és úgy éreztem, hogy ezt

Lenz alakját nem a hagyományos módon kellene eljátszani, hanem bele kell rakni a természeti környezetbe. De hogy ne veszítse el a napi aktualitását, egy olyan foglalkozást kell neki találni, ami már az absztrakció szintjén működik, az atommérnökséget. Tehát azt, hogy van egy jelenség az anyagban, amiben olyan energiák szabadulnak fel, amiket még nem is nagyon ismerünk, de nagyon veszélyesek, mert bármikor fölrobbanthatják a világot. Ez az atommérnök kap egy ilyen plusz dózist az atomreaktorban, és akkor elküldik szabadságra a természetbe, hogy hátha akkor kitisztul a szervezete és meggyógyul. De ahelyett, hogy meggyógyulna, egyre inkább belezuhan ebbe az állapotba, úgyhogy amikor visszatér a városba, akkor szinte nem is érti, hogy hova tért vissza... Egy kőrengetegben ébred, egy lakótelepen, ahol azt mondja a feleségének, hogy meg kell fejteni ezt az állapotot, amiben vagyok, mert nem tudjuk eldönteni, hogy hogyan vagyunk. Tehát akkor már két énje beszél egymáshoz, illetve a feleségéhez, és végül bemászik az atomreaktorba a fűtőkötegek közé, és látja, hogy ott életre kelnek a különböző mikro élőlények...

• *Mi volt ekkoriban neked az úgynevezett polgári foglalkozásod, miből éltél, mert ha jól tudom, ezeknek a filmeknek a rendezői tiszteletdíjából nem lehetett megélni.*

Én mint mondtam, '69-től a filmgyárban dolgoztam egészen 1994-ig. '84-ben, amikor elkezdtem a *Lenz*-et, akkor Föld Ottó, a filmgyár igazgatója behívott, és azt mondta: „András, te nagyon sok filmben dolgoztál, már több száz filmnek voltál a

Szirtes András: vágója, ismerjük a balázsbelás
Hajnal : tevékenységedet, elvégezted a
(1973-1980) Filmművészeti Főiskolát, igaz, hogy csak a vágó szakon, mert a

rendező szakon a második vizsgán eleve nem jelentél meg, megcsináltad a Tóth Janó filmjét, négy évig vágtad és így jöhetett létre az *Őrökmozi*, úgyhogy mostantól kezdve kinevezünk téged rendezőnek. Tehát többet nem kell más filmjében dolgozni, csak a saját dolgot csinálnod.”

Életemben először úgy éreztem, hogy szabad vagyok, illetve, hogy ez a legnagyobb rabság is. Na most a fizetésem olyan 3000 és 3400 Ft között volt. Ez körülbelül a létminimumra volt elég, és együtt éltem a Gecser Lujzi feleségemmel és az ő lányával, és a Lujzinak sem volt állandó jövedelme.

• *Textilművész volt.*

Szóval egyik napról a másikra éltünk, nyomorogtunk, de nagyon boldogok voltunk. És akkor én '86-ban, mikor a filmet vágtam már, a végső stádiumában volt ez a *Lenz*, akkor betottyant a vágószobába egy ekkora kis muki, törte a magyart, angolul beszélt, és mondta, hogy Szirtes úr, mi meghívnaná magát Amerikába. Mondom, ide figyeljen, nekem ezt a *Lenz*-filmet be kell fejezni, mert most utómunka van, azt nem hagyhatom itt, és csak akkor megyek, ha a mesteremet is meghívják, a Tóth Janót, a *Shine* című filmmel, mert arra büszke vagyok. Életem egyetlen olyan filmje, aminek a vágására büszke vagyok. Meghívták őt is, engem is Montréalba, és ha nem is együtt, de kimentünk, és akkor egyszer csak én fogtam a málhazsákomat és átmentem New Yorkba. A málhazsákomban volt az összes 16-os kópia, amikről eddig beszélünk, úgyhogy nem volt több húszi kilónál, és ott a Millennium Film

Workshopban levetítettem egy péntekszombat-vasárnap a filmjeimet.

Egyszer csak megjelent egy fehér inges, nyakkendős társaság, férfiak, nők elegánsan. Hajlandó lenne-e hosszabb időt itt tölteni, mi finanszíroznánk. Ebben van annyi spirituszos, hogy ide hívjuk. Tehát akkor én már úgy jöttem haza, hogy azt mondtam Lujzikának, hogy a magánéletünk amúgy is elég nehéz, tehát most lehet, hogy jó lenne egy szünet, hogy távolságot tartsunk. Én elfogadom ezt az ösztöndíjat és ha sikerül összeszednem annyit anyagilag, akkor meghívlak téged is oda, fizetem a repülőjegyedet, hogy a te képzőművészeti karriered is kinyílhasson, mert neked sem kellene Magyarországra beszorítva lenned, mert sokkal egyetemesebb műveket hozol létre a saját szakmádban...

Elindultam Amerikába, ahol a tízezer dolláros ösztöndíjamat két év alatt feléltem, de közben annyi meghívást kaptam az állandó vetítések miatt, hogy azt mondták, hogy jó, akkor megadjuk újra a vízumot, mert maga finanszírozni tudja a saját létezését, tehát nem kell se betörnie, se munkanélküli segély stb., és így tudtam én kinn maradni hosszabb ideig. Úgyhogy így éltem. Mert azt kérdezted, hogy éltem, hát egyik napról a másikra...

• *Hogyan alakult a pályád a továbbiakban?*

A továbbiakban a pályám úgy alakult, hogy én kimenekültem ebből az országból, tehát sosem voltam ott a húsosfazéknál, mert '90-től '93-ig a *Sade márkit* csináltam, ami miatt Franciaországban éltem és jártam végig az összes helyszínét az életének, mert komolyan fölkészültem. '93-tól '95-ig régi ósdi technikával a Lumière-testvérek után mentem, az összes forgatási helyszínükre Franciaországban és leforgattam a kedvenc Lumière-tekeréseimet, amiből aztán *A kisbaba reggelije* című filmem született, amit '95-ben bemutattam, és '96. június 21-én, már nyolchónapos volt a kisbám, kiköltöztem 50 kilométerre Budapesttől Kisorosziba.

• *Ahol most is beszélgetünk.*

Ahol most is beszélgetünk (*az interjú 2022. november 25-én készült – Sz. A.*), egy kis faluvégi parasztházban, és azóta itt élek, és hátul a műtermemben befejeztem a *Naplót* és csináltam még egy-két filmet.

A teljes interjú Szekfű András *Így filmeztünk 4.* (MMA Kiadó, 2023) című kötetében olvasható.

MERENGEK A MÚLTAK ÜTEMÉN 4.

A Király Jenő-pör

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

80 ÉVES LENNE A MAGYAR FILMTUDOMÁNY BALÁZS BÉLA UTÁN LEGJELENTŐSEBB ALAKJA. HA NEM MAGYARUL ÍR, A NEVE OTT LENNE KRACAUER ÉS DELEUZE MELLETT.

Volt egyszer egy tanszék: ma már vanakronisztikusan ható néven szerepelt a bölcsészkar tanrendben. Mégis az egykori Népművelési Tanszék szervezte a hetvenes évek elején a legizgalmasabb egyetemi órákat. Fél évszázaddal ezelőtt ott tanított Király Jenő is. Amikor belépett a tanterembe, azt hittük, valamelyik csoportársunk érkezett meg a filmelemző órára. Aztán ámulattal hallgattuk, miként osztja fel a filmtudomány művelőit iparosokra és mártírokra. Nem tudtuk (ő sem), hogy elméleti eszme-futtatásában saját magáról is beszél. Minden órája külön meglepetésként hatott. Csodák csodájára vitatkozni is lehetett vele. Figyelt, meghallgatott. A pesti mozikban akkor futó *Ragyogj, ragyogj csillogom* című tüneményes hangulatú, a színház és a mozgókép varázsáról szóló szovjet film értelmezésén kicsikét összecsapunk: a pályakezdő tanársegéd és a késve felvett, önmagáról sokat képzelő gólya, azaz jómagam. Az indexemet azért aláírta a félév végén, csak kissé furcsállva nézett csillogó szemüvege mögül.

(*Marxista filmelmélet?*) Eltelt pár esztendő, a Népművelési Tanszékből Köz-művelődési, majd kisvártatva Kulturális Antropológiai Tanszék lett. Mindeközben a filmszakmában híre ment, hogy megjelent egy furcsa könyv. Nagyon kincstári címet nyomtattak a borítójára, s tankönyvként hagyta el a nyomdát, ám az értők felkapták a fejüket. 1975-öt mutatott a naptár, s akkortájt Eisenstein és az antikvár oldalakon manapság magasba szökkenő árú Pudovkin számítottak az ún. marxista filmtudomány nagyjainak. Király cseles kötetet varázsolt elénk: *A marxista filmtudomány alapjai* cím alatt a legmodernebb szakirodalmi olvasmányai alapján ele-

mezte a mozgókép újdonságait, történetét, dramaturgiáját, esztétikáját. Úgy volt marxista, hogy nem volt az. Még a hasonló indíttatású, az újdonságok iránt érzékeny kutatók által kötelezően odabiggyesztett ún. vörös fark is hiányzott szövegezése befejezéséből. Magyarán: kötete nem az volt, aminek látszott, nem egy egyetemi jegyzetet kaptunk kézhez, hanem önálló tudományos munkát lapozhattunk fokozódó szellemi izgatottsággal. A folyton nevet változtató bölcskar tanszék érdemén alul becsült vezetője, Maróti Andor vitát szervezett a mű köré. Úgy emlékszem épp egy (már akinek) fontos focimeccs zajlott a Népstadionban, amikor azon a szerda estén összejöttünk egy Pesti Barnabás utcai második emeleti tanteremben: néhány alig ismert nevű, pályája elején tartó filmőrült (sznoboknak: cinephil), Bujdosó Dezső, Féjja Sándor, Heleszta Sándor. S hogy hogy nem, megtisztelte körünket Nemeskürty István, aki nem örökös filmstúdióvezetői szerepkörében, hanem a hazai filmtudomány kiválóságaként látogatott el a vitára. Magam is hozzászóltam, s később az *Egyetemi Lapokban* jelentettem meg a vélekedésemet, sőt, ha nem csalódom még a régi *Mozgó Világba* is írtam a kötetéről (kíváncsi filológus utánakereshet, ha veszi a fáradságot, én nem idéznék fél évszázados szösszeneteimből egyetlen mondatot sem). Az est csattanója, hogy ne mondjam, dramaturgiai csúcspontja Nemeskürty István megszólalása lett. Az eladdig mély hallgatásba merülő tanár úr a tőle megszokott falzett prozódiaival diadaléneket dalolt a kötetéről és a szerzőjéről. Mondhatnánk bevette a szakmai kánonba, ha már akkor divatos lett volna ez a kifejezés.

(*Nyomtatták 69 példányban*) 1978-ban, két kötetben, több mint hétszáz oldalon egy különös Király Jenő-mű láttott napvilágot. *Nicolaescu világa* – ez a cím virított a puhafedelű fehér borítólapokon. Kiról szól ez a többszáz oldal? Kicsoda Sergiu Nicolaescu, hogy vaskos, önálló elemző munkát érdemel? Egy román filmrendező egy fiatal magyar kutató tollából! Egyetemi előadás jegyzet – tudhatja meg a szerencsés olvasó, akinek birtokában van a 69 példány egyike. S egyáltalán: miért éppen 69? Miért nem 68 vagy éppen 71? Soixante-neuf? Talán épp valamilyen 18 éven felülieknek szóló nyomtatvány ez? Bár Király tanár úr a későbbiekben szexuál-esztétikával is foglalkozott nagy népszerűséggel övezett egyetemi előadásaiban, mégsem valószínű, hogy a korabeli Népművelési Intézet ilyesféle munka kiadására vállalkozott volna. Ne csigázzuk az olvasókat: hetven példányszám alatti kiadványokból egy régi szabály szerint nem volt köteles a kiadó példányokat küldeni az országos gyűjtőkörű magyar könyvtáraknak. Magyarán spóroltak.

Ha pedig megnézzük a két rotaprintes betűtípussal szedett kiadvány alcímét, rögvést beljebb vagyunk Nicolaescu nacionáléját illetően. *Banditák alkonya* és *Vádol a felügyelő*. Két román film, melyeket mára tökéletesen elfelejtettek, pedig Magyarországon is játszották őket a hetvenes évek első felében, ahogy a keleti szomszédunk sztárrendezőjének többi alkotását is. Sztárnak kell neveznünk, mert a saját filmjei főszerepét is előszeretettel osztotta önmagára. A bukaresti rajongók Bogartot vélték újjászületni a filmvászonon.

Király tanár úr azonban darázzfészekbe nyúlt. Tudta, vagy nem, ma már kideríthetetlen. Nicolaescu ugyanis, mielőtt a román bűnügyi filmek széria-mestere lett, megrendezte a *Dákok* című monstre produkciót, keleti szomszédunk – finoman fogalmazva – kétes hitelességű eredet-mítoszát. Ezt az 1966-os filmet nálunk is vetítették. Francia koprodukcióban készült, néhány neves külföldi színész, többek közt a bájos Marie-José Nat is nevét, azaz arcát kölcsönözte a történelmi legendagyártáshoz. Még az 1999-es kiadású magyar *Filmlexikon* is óvatos keveset mondással hallgat Nicolaescu korábbi és későbbi történelmi filmjei nemzeti elfogultságáról. Király Jenő viszont csak a bűnügyi zsáner minta-

példáját kereste és találta meg a hazai moziforgalmazásban sikerrel vetített népszerű celluloid-históriákban, melyek valóban életszerűbbnek hatottak, mint a mi krimi-próbálkozásaink, olyan darabok, mint a kortárs *Fotó Háber* vagy a *Fény a redőny mögött*.

(*Villa a Stefánián*) A sors úgy hozta, hogy néhány évig kollégák lehettünk. Volt egy intézmény, melyet Filmtudományi Intézetnek hívtak. Egyetlen hibája akadt, hogy csak egy volt belőle. Miután az ötvenes években megalapították, több igazgatót is elfogyasztott. Ejtőernyősök fordultak meg a vezetői székben; többek között Berkesi András, politikai lektúr szerző, az Államvédelmi Hatóság egykori őrnagya is igazgatta a Stefánia úti villában így-úgy működő intézetet. Rangot nem az adott neki, hogy kik irányították, hanem az, hogy a hatvanas években többek között itt születtek Bíró Yvette máig alapvetőnek számító filmesztétikai kötetei (*A film formanyelve*, *A film drámaisága*).

Az évek során megfordult a korábban a Horváth Árpád színészollégiumnak is otthont adó falak között a hazai film-szakíró gárda szinte minden jelessége. Nem olvasnék névsort, mert hiányos lenne. Király Jenő is időzött – igaz, nem sokáig – a tudományos osztály munkatársai között. Ottani kutatásai nyomán készült el a harmincas évek magyar filmtörténetét alapos tudományosság-gal elemző négykezes, a több mint 700 oldalas monográfiája („*Csak egy nap a világon...*”), melyet feleségével, a filmtörténész Balogh Gyöngyivel jegyzett. Csak a korszak 1936-ig terjedő időszakának alkotásait elemezték – kimerítő részletességgel. Folytatása nem lett a hiánypótló műnek, mert nem kaptak további anyagi támogatást. Különbösen is, mire a szakmai argóban az irodalomtörténeti „spenót” mintájára csak „nagy szürkénék” nevezett kézikönyv napvilágot látott, Király Jenő már nem volt a sokszor nevet cserélő Filmintézet munkatársa. Írásba adta a főnöke, hogy „kutatói munkára valószínűleg alkalmatlan”. Egy olyan kéziratra ütötte rá ezt a bélyeget, amely később antikvár könyvritkasággá, filmszakos bölcsészek által sokat forgatott kiadvánnyá vált (*Mozifolklór és kameratöltőtoll*). A megbélyegzett kutató visszamenekült hűségese szellemi bázisára, az ELTE Közművelődési Tanszékére, ahol rajongó hallgatói tábor

várta. Úgy hírlík, hogy az előadásain helyet kellett keresni annak a valamiképp leejthető gombostűnek.

Mi volt a népszerűsége titka? Válaszul tőle idézek. „A mai filmelméleteket azért fásasztó olvasni, mert [...] a szeretet hiányzik belőlük, inkább rovtani vagy faipari dolgozatok hangulata, pontosabban hangulatlansága árad belőlük.” (*Filmvilág*, 2013. december) A szeretet lenne a kulcsszó? Egyrészt igen. Másrészt az ezzel összefüggő alázat. Király szakított a hagyományos esztétikák felülről megmondó, kirekesztő szűkkeblűségével. Nem mondta meg előre, hogy ez az a bizonyos tizenkettő, amit a nézőnek, befogadónak szeretni kell. Tucattermékeket is elemzett, az ún. giccshoz is odahajolt, hogy feltárja a hatásmechanizmus titkát. Mindezt nem fűrészpör ízű stílusban, hanem szórakoztató módon terítette elének. Nem csinált kánont, nem vett rész semmilyen értékkepző szellemi szövetkezésben. A dolgot magát nézte; a hatás titkait fűrkészte. Például képes volt a *Casablanca* híres zárójelenetét kerek negyven könyvoldalon át elemezni.

Frivol múzsa – ez a látszólag össze nem illő szókapcsolat egyik kétkötetes alapművének a címe. A filmnek, vagy fogalmazzunk nagyképűbben, a filmművészetnek nincsen műzsája. Sorszámot kapott a Király Jenő által frivolnak tartott ihletet adó személy: tizedik a sorban. Neve még sincs, úgyhogy legyen csak frivol. Ő jól megfelel a tömegfilm esztétikáját író szerző gondolkodásának.

(*Sneé versus Dreff*) Egy ilyen terjedelmes életmű természetesen vitákat is kiválthat. S igazából nem lehetünk tisztában avval, mi maradt kéziratban, mi lehet a hagyatékban? Tudtommal a Király Jenőt néhány évvel túlélő élet- és munkatárs, Balogh Gyöngyi nem fogott bele a hátrahagyott szövegezések, anyagok rendezésébe. Otthonukban járva sok évvel ezelőtt egyszer kinyitottak előttem egy régimódi hatalmas ruhásszekrényt. Nem zakók, nadrágok, szoknyák és blézerek sorakoztak a polcokon. Feljegyzésekkel telerőtt füzetek, hagyományos ápiszos irkák halmaza fogadta kutató pillantásom. Előmunkálatok az életműhöz. *Grundrisse* – írhatnám, ha nem lenne ennek a szónak a mai filozófiai irodalomban immár negatív csengése. Alapozás – mondanám inkább, olyasmi, mint amikor az építőmester nagy-nagy házat akar felhúzni, s előtte megálmodja azt a tervezőasztalon.

Király Jenő recepciója mégsem annyira hiányos. Egymástól függetlenül két, meglehetősen markáns írásos nyoma is van művei befogadásának. (Szerkesztője és méltatója, Varga Anna elő- és utószavait most hagyjuk figyelmen kívül.) A szigorú bíráló és a rajongóva lelkesedő olvasó, meglehet, nem is tudtak egymásról. Sneé Péter publicista (1953-2015), a *Filmkultúra* folyóirat még nyomdafestéket kapó 1995. júniusi számában tette közzé kételkedéseit a *Frivol múzsával* kapcsolatban. S ha kételkedést írtam, akkor finoman fogalmaztam. A *diskurzus másik fele* címmel íródott elaborátumában alaposan leszedte a keresztvizet szerzőnkéről. Vajon mit írt volna az életművet megkoronázó sokkötetes „monstrumról”? Álljon itt egy idézetcsokor a nehéz szövegezésű, filozófiai alapműveltséget igénylő textus frivolnak nem nevezhető bírálatából.

„Komoly fenntartásokat ébreszt bennem írásának roppant tömege. [...] Szerzőjével szinte semmiben sem sikerült egyetértenem. [...] Mintha ezer és ezer jegyzetet illesztett volna egymáshoz a számtalan évre hasadt szerző. [...] Oly hatásosan ijesztget a 77 nyomtatott oldalt betöltő 2721 darab jegyzetével, hogy nincs az az Istentől elrugaszkodott recenzens, aki meg ne hátrálna felhalmozott tudása előtt, és kétségbe merészelné vonni a begyűjtő kompetenciáját. [...] Gyakoriak az elcsúszó, kibicsakló, alanyváltós mondatok is, melynek háromszor gondolhatunk utána, hogy egyszer megértsük őket. [...] Ötleteinek roppant tömege nyomasztóvá válik, indulata pedig visszássá.”

E kiragadott idézethalmaz mellé csatlakoztassuk a virtuális védőügyvéd mondatait. Dreff János bevallása szerint hat éven át olvasta Király Jenő fő művét a szinte számlálhatatlan kötetszámú *A film szimbolikáját*, és publikált róla *A reális lét utolsó sanszai* cím alatt, nyomtatásban nem, csak a világhálón olvasható terjedelmes, meghatározhatatlan műfajú szöveget. Írását olvasva elgondolkozhatunk arról, hogy vajon egy rajongó nem árt-e többet rajongottjának, mint az, aki szigorú szemmel nézi a bírált szerzőt.

„A magyar értelmiség nem állt szóba ezzel az életművel. [...] Király a saját végtelen interpretációs delíriuma munkaalkoholistája. [...] Király Jenő ugyanis igazi író volt, aki úgy egyesítette magában az írói lét összes ellentmondását, hogy mindezt nem verte nagydobra,



kisdobra se, csöndesen elvisselte, amíg bele nem halt. [...] Nyakunkba szakadt az írásbeliség történetének legképrázatosabb (élet)műve, mellyel jól láthatóan és előre eltökél-

ten nem akarunk kezdeni semmit. [...] A könyvfolyam nem került kereskedelmi forgalomba, vagyis beszerezhetetlen. [...] Nincsen érdemi, érvényes recepciója sem. [...] Fel kell végre ismernünk Király Jenőben nem csupán a világszínvonalú műfajteoretikust és filmesztétát, a legendás egyetemi tanárt, legjobb esetben is kivételes termékenységgel sújtott szerzőt, hanem végre-valahára az író is."

Ennyi talán elég is az idézetekből. Dreff szövegéből még hosszan lehetne citálni hasonló méltató állításokat és pontatlanságokat. A könyvesboltban valóban szinte beszerezhetetlen 8 kötet, valójában ingyen letölthető a *Filmtett* honlapjáról. Nem tesz jót a lelkesedő bíráló hitelének, hogy más funératorok és kritikusok cikkeiről (Kovács András Bálint, *ÉS* 2017. október 20.; Pápai Zsolt – Varga Zoltán, *Filmvilág* 2013/2.) mond negatív véleményt. Egyáltalán, Dreff Jánosnak mindenkiről van legalább egy rossz szava, sőt, mondata. Az olvasókról is, még inkább a nem olvasókról, akik nem rohantak a beszerezhetetlen kötetek nyomában, hogy szellemileg azonnal magukévá tegyék Király Jenő mondatait.

Nem szeretnék vitázni, sem egy halott esszéistával, sem egy pozitív értelemben vett műkedvelővel. Két szélsőséges álláspontra mutattam rá, melyekhez magam, egykori tanítványi, munkatársi, lazán baráti személyként

„Szakított a hagyományos esztétikák kirekesztő szűkkeblűségével”
(Király Jenő)

mindössze annyit tennék hozzá: tisztetem a művet, elfogadom és használom a tanulságait. Király bűne és erénye – mindkettő egyszerre – hogy a modern filmművészet és a modernista film/gyártás/ határvidékén eszmélve és munkálkodva rámutatott a szkízisre, amely hasadás jelentőségével egyik oldal képviselői, sem a nagykorú filmművészet ígérhető, sem a tömegfilm fegyverhordozói úgyszólván a mai napig sincsenek egészen tisztában. Ő két part között hajózva, egyfajta mozgóképi révkalauzként ingázott, szállítva a szellemi utazásra vágyókat, kiknek *Az éjszaka (La notte)* ugyanolyan fontos és értékes darab, mint a *Pretty Woman (Micsoda nő)*, akiknek az *Előzés* éppolyan re-

mekmű, mint a *Sztalker*. Király életműve nem tűnt el a feledés homályában. A filmesztéták között már életében elismert volt. 2013-ban, 70. születésnapja alkalmából „Király 70 címmel műfajelméleti konferenciát szerveztek a tiszteletére. A *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat 2013/4-es számát Király Jenő munkásságának szentelte.

Az egyetemek filmelmélet szakjain ma is nagy presztízse van, tanulmányi szerepelnek a különféle kurzusok ajánlott irodalmában, idézik, tanítják elméleteit, de már a filmesek körében korántsem közismertek a munkái. Pedig tőlük elvárható lenne, ami a mozibajárók többségétől nem, hogy olvassanak filmtörténetet és filmesztétikát. A nagyközönség nemcsak a Balázs Béla-díjas Király Jenőt, hanem Balázs Bélát is legfeljebb névről ismeri.

(„Mindegy mi az, csak igaz ne legyen”) Ez a címe a vele készített születésnap interjúmnak. Nem akármilyen előkészületek után jött létre az írásos beszélgetés, amely e folyóirat 2013. decemberi számában látott napvilágot. Király Jenő nehezen állt kötélnek. Bár az ürügy a 2011-es – s csak a halála évében, vagy még akkor sem, teljessé váló – „monstrum”, a *film szimbolikája* volt, de sejtette, és az elektronikus úton küldött kérdéseimből tudhatta is, hogy ez egy

összegző életút beszélgetés lesz Budapest és Sopron között. Eleinte azért szabódott, mert úgy vélte, a szokásos interjú-terjedelem kevés lesz a számára. Át is léptük a hagyományos határokat, hét teljes *Filmvilág* oldalon hozta le a folyóirat virtuális társalgásunkat. Tulajdonképp két író dumált egyikük megélt tapasztalatairól, két olyan író, akiket szakmájuk, vagy inkább szakmáik, igazából nem vettek írószámba – holt... Tanulságos a netes levelezésünk, melyből csak helyszűke miatt nem idézek bővebben, ugyanis telis-tele van szorongással. Király félt, hogy őszinte szavai árthatnak a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának, ahol annak idején tanárként foglalkoztatták. Amikor aztán befejezte ottani munkálkodását, végre ráállt a válaszolásra. Azt megelőző, szinte egyetlen bővített mondatban összefoglalta a kilenciklós, ötezer oldalas munkája summázatát. „Úgy érzem, a film tartalmazza a 21. század vagy a harmadik évezred autentikus népi filozófiáját, az utóbbi száz év tapasztalatainak sűrítmenyeként, világméretben tudattalanul szerveződő komplett mitológiként.” (Részlet Király Jenő e-mailjéből, 2012. december 2.)

Újra kiemelem a címadó gondolatot. „Mindegy mi az, csak igaz ne legyen.” Egy róla szóló bibliográfia összeállítója szarvashibát vétett: kihagyta a „ne” szócskát, s épp ellentétére fordította Király tanár úr korjellemző gondolatát.

A nyolckötetes, sokak számára riasztó terjedelmű, még többeknek nehezen vagy egyáltalán nem olvasható szövegtest nem maradt folytatás nélkül. A 2011-es széria megjelenése után 2017-ben kijött az eddigi utolsó, kilencedik kötet, *A mai film szimbolikája* – csekélység, mindössze 658 nyomtatott oldalon. Király Jenő halála után egy hónappal meg is jelent róla egy gyors recenzió e lap hátsólapján (2017. november). Hosszú évek munkája olvasni, értelmezni, gondolkodni, elmélkedni róla – folytatni semmiképpen. Befejezhetetlen. Miképpen ez az írás is. Csak elhallgatni lehet, a csend talán válaszol.

Pasolini mester *Az élet trilógiája* egyik filmje, a *Dekameron* legvégén háttal a kamerának mondja ezt a bölcs kérdést. „Miért jön létre a mű, mikor olyan jó álmódolni róla?” Azaz minek műveket létrehozni, nem elég tervezni?

Mindenesetre megyek olvasni. •

BESZÉLGETÉS FÉSŐS ANDRÁSSAL

„A magasság csak a körítés”

GYÖNGYÖSI LILLA

A MAGASMENTÉS TŰZOLTÓ FŐHŐSE ÖNGYILKOSJELÖLTEKET MENT, MIKÖZBEN AZ Ő ÉLETE IS ROMOKBAN VAN. FÉSŐS ANDRÁS RENDEZŐVEL BESZÉLGETTÜNK.

• *A Magasmentés terve régre nyúlik vissza. Milyen fázisban volt eddig, és mi kellett ahhoz, hogy most megvalósuljon?*

Ijesztő dátum, de 2003 végén adtuk be a pályázatot a Berlináléra, ahová első, második filmekkel lehetett pályázni. A tízoldalas szinopszis alapján meghívtak, hogy vegyek részt a „Talent Project Market” programon 2004-ben. 245 tervből ötöt választottak ki. Megkaptam magam mellé Ido Abramot mentornak, aki több fejlesztőintézetben és filmfesztiválon dolgozott vezető pozícióban. Pár nap közös munka után 200 producer előtt előadhattam a filmtervet. Megkaptam a Pitching Awardot, utána már lett koprodukciós érdeklődő is. Elsőként a dán Zentropa, majd egy holland világforgalmazó, a Fortissimo Films érdeklődött komolyabban. A Magyar Mozgóképek Közalapítvány 2005-ben megítélt 80 millió forint támogatást, amit az előszerződésig biztosítottak, de az nem ment gyorsan. A koproducereknek kellett volna a Közalapítványtól egy garancia, ők viszont csak szándéklevelet adtak, ami nem volt elég. Mivel a koproducerekkel nem sikerült megkötni az előszerződést, az MMK visszavonta a támogatást.

Onnantól kezdve nehéz volt. Jött egy német producer, aki komolyan érdeklődött, de a film megvalósításához hiányzott az önrész. Közben kaptunk egy második helyezést a Hartley-Merrill forgatókönyvírói versenyen, majd az MMK becsődölt. Sokáig nem állt föl az új rendszer, a kezdet kezdetén nem nagyon támogattak szerzői filmet. Próbálkoztam külföldön, aztán sorozatokon dolgoztam. 2019-ben pályáztam, 2020-ig tartott a forgatókönyv fejlesztése, majd 2021-ban megkaptuk a gyártási támogatást.

• *Hogy álltak össze a történet különböző rétegei? A tűzoltós szál és az apa-fiú dráma is megvolt a kezdetektől?*

Erős bennem a szolidaritás, és elkezdett érdekelni, hogy mitől van ennyi öngyilkosság a társadalmunkban. Arra gondoltam, hogy a másik oldalt szeretném megmutatni. A belső oldal is érdekelt, hogy miért dobja el valaki az életét, de kerestem egy hőst, aki megpróbálja menteni őket. Kellott valami fojtogató légkör ebben a városban, ami olyan állapotot okoz, amelyben egyre többen próbálnak meg öngyilkosságot elkövetni. Ez lett az eső. Erre épül rá az apa a mentéseivel, a következő dramaturgiai blokk pedig a fia, aki a mentéseket felveszi és eladja. Az apa-fiú történet nagyon önéletrajzi.

Fontos inspirációm volt egy amerikai fotós, Weegee. Az 50-es években a rendőrségtől kapott fülesekkel, és előbb ért ki a balesetekhez, mint a hivatalos szervek. A fiú hasonlóan dolgozik.

• *Hogyan ismerkedtél meg a tűzoltók életével?*

Amikor még úgy volt, hogy készülhet film, rendszeresen jártam be a tűzoltókhoz, sőt, kétszer-háromszor benn aludtam a Dologház utcában, a központjukban. Mutattak durva anyagokat VHS-en. Jambrik Rudolf akkoriban sokszor vett részt ilyen mentésekben. Vele is sokat beszéltem, és arra vártam, hogy hátha lesz egy akció, ahová kimehetek. Nem a tűzoltóautóval, hanem egy külön videós autóval. Minden mentést rögzítettek, de eljött a pillanat, amikortól nem akarták kiadni a felvételeket a híradóknak, mert azt vették észre, hogy ezzel szinte kedvet csinálnak az öngyilkossághoz.

• *A film végén is ki van írva, hogy ha valaki bajban van, kérjen segítséget. Célok volt ráirányítani erre a problémára a figyelmet?*

Igen. Annyi pénzünk nem volt, hogy a jelenlegi társadalmat is bemutassuk. Vagy követem ezt az embert, vagy egy

állapotfilmet csinállok arról, hogy ilyen ez a város, ilyenek benne az emberek. De mindenképpen szerettem volna jelezni, hogy ez nem pusztán fikció.

• *Érdekes gondolat, hogy van-e jogunk beavatkozni másnak a sorsába. Erről mi a véleményed?*

Tulajdonképpen ez egyfajta provokáció, mert ezt tilos a tűzoltóknak, ezért nem is fordul elő. Volt már olyan, hogy valaki csak bement a kórházba a mentettjéhez és felfüggesztették. Azt gondoltam, hogy ezzel ellépek a napi valóságtól: mi van, ha valaki megpróbálja családtként felfogni azokat, akiket megmentett, szeretné gondozni az életüket. Hiszen ezek az emberek valamilyen módon egyedül maradtak. Ő megy utánuk, ő akarja megfogni a kezüket, többek között azért, mert effektíve nincsen családjuk. A felesége meghalt, a fiával minden kapcsolata megszűnt. Közben viszont előfordulhat, hogy a mentettek a védelmező ellen fordulnak.

• *A Magasmentés világa mennyire azonos a mi világunkkal, és mennyire el-emelt ehhez képest?*

Az alapszinopszisban leírtuk, hogy kis-kis háborús állapot van. Például valaki be akar menni a saját lakásába, és kiderül, hogy elvették tőle és odaadták másnak. Nem tud bemenni. A pénzt levették a bankszámlájáról. Otthagyták a felesége, és ezek sorozatosan vezetnek oda, hogy elveszítse minden hitét, és azt mondja, hogy föladom. Ez a kész filmben csak hangulatilag tudott megjeleníteni. Akkor találtam ki, hogy nagyon sokat esik az eső, amitől mindenki belerohan a depresszióba, mint egyébként a finnknél ez valóban meg is történik. Egy ilyen helyzetben egy tűzoltóból lehet sztár. A társadalom és a média teszi őt azzá, nem ő akar az lenni.

• *Az esős hangulatot nehéz volt technikailag biztosítani?*

Ez egy klasszikusan őszi film. Kelltek volna hozzá a sötétek és az ősz. Lettek volna bizonyos légköri jelenségek is, amik kibírhatalanná teszik az életet. Úgy volt, hogy le tudjuk forgatni 2022. január-februárban, még márciusban is volt rá reális lehetőség. De nagyon hosszan kerestem a főszereplőt. Felmerült, hogy nem magyar anyanyelvű színészt keresek, pedig többen mondták, hogy ne csináljam. Sok román filmet néztem, Bogdan Dumitrachére így figyeltem fel, aki játszott már magyar filmben, a *Spirálban*. Elküldtem neki



a forgatókönyvet, elkezdte olvasni, és az 50. oldalnál tartott, mikor felhívott, hogy ő ezt akarja.

Nehézkesen indult be a gyártás, és el kellett döntenie, hogy eltoljuk össze, vagy megpróbáljuk a lehetetlent. Kénytelenek voltunk megpróbálni, mert az NFI nem engedte, hogy eltoljuk. Május közepén elkezdtünk forgatni egy őszi filmet. A lehető legtöbbször esőgépet használtunk. 32 fok melegben mindenkire kabátot adtunk. A mentéseknél sajnos nem lehetett esőzni, pedig borongós időt képzeltem el mindhárom nagyobb mentésnél. A fényelésnél megpróbáltunk őszi hangulatot teremteni, lesárgítottuk a fákat is. Van egy fordulópontja a filmnek, arra gondoltam, hogy na, ott kisüt a nap. Sütött ott is. Csak hát a mentéseknél is, hétágra.

• *A mentések forgatásakor te is felmentél a magasba, vagy csak az operatőr és a színészek?*

Felmentünk mindannyian. Egyedül a darus mentésnél nem mentem fel, mert nem fértünk volna el. Mindent eredeti helyszínen vettünk fel, a Szabadság-hídon, illetve az újpesti kikötőnél egy darun. Ezt nem akartam megspórolni, mert a trükközés meglátszott volna.

• *A tűzoltósággal milyen volt az együttműködés?*

Mivel a főhős tűzoltó, imádták a filmet. Gyakorlatilag ők irányították a darut, ők hozták ki az autókat. Tehát

kellett is, hogy jöjjenek, de voltak olyanok, akik csak ki akartak látogatni a forgatásra. Nagyon érdekelte őket, sokat segítettek. Persze a film ennél többről is szól. Sok helyen úgy próbálják eladni, hogy ez egy akcióban gazdag történet, de az akció csak a munka része, csak azért kell, hogy hitelesítsük a főhős személyét. A mentéseknél sem az a lényeg, hogy nagy truvájokat mutassunk meg, hanem a párbeszéd. Számomra a dialógus, a helyzet volt a fontos, a magasság csak a körítés.

• *A többi színészre hogyan találtál rá?*

Keszég Lászlóval és Takáts Andreával dolgoztam együtt az első filmemben, a *Balra a nap nyugszik*-ban. A hajléktalan figurára, aki kicsit olyan, mint a bolond a *Lear királyban*, mindenképp Keresztes Tamást szerettem volna. Bánfalvi Eszter esetében először harmincas színészeket kerestem, de rájöttem, hogy idősebbnek, tapasztaltabbnak kell lennie. Így került képbe az ő korosztálya.

De a legfontosabb Bogdan volt. Ő más iskolát képvisel, jól érzi a kisrealizmust. Onnan indult, hogy mindenkinek a dialógijából magyarul megtanulta az utolsó két mondatot. Ez annyira inspirálta a többieket, hogy ők is meg akarták tanulni az ő utolsó két mondatát románul. Elkezdett működni a játék.

• *Az nem merült fel, hogy Bogdan magyarul beszéljen?*

Fésős András:

Magasmentés

(Takáts Andrea és Bogdan Dumitrache)

Nagyon sok volt a szövege. Mondta, hogy ha lett volna rá fél éve, akkor megtanulta volna. De akkor is le kellett volna szinkronizálni, mert nem lett volna hiteles, hogy a budapesti közegben valaki akcentussal beszél a magyart. Viszont ez megkönnyítette volna az utószinkront. Mivel Bogdan sokat improvizált, többször át kellett írunk a szinkron szövegét, hogy passzoljon.

• *A film eredeti címe Kelj fel és járj volt. Ezt miért választottad, és miért volt szükség a változtatásra?*

Az eredeti címadás nagyon prózai. A forgatókönyvet Maruszki Balázssal írtuk, akivel párhuzamos osztályba jártunk az SZFE-n. Amikor pályáztam Berlinbe, figyelmeztetett, hogy most már kellene címet találni. Egy másik filmtervet fel kellett adnom, úgy éreztem, újból össze kell raknom magam, illetve ott a bibliai történet is, akkor legyen *Kelj fel és járj*. Rajta maradt. Aztán amikor a film nagy drukkerével, Petrányi Viktória producerrel megnéztük a vágószobában, jelezte, hogy nem jó a cím. Mondtam, hogy tudom, de nem tudom, hogy merre mozduljunk el. Azt javasolta, hogy legyen konkrétabb cím, ami arra utal, hogy mit csinál ez a pali, milyen ez a közeg. Visszakérdeztem, hogy mint a „magasmentés”? Szerinte ez tökéletes. Jobb ötletem nem lett, úgyhogy ez maradt. •

Keskeny kék vonal



FRIEDKIN RENDŐRSÉGI TRILÓGIÁJA // VARRÓ ATTILA

AZ IDÉN MEGHALT WILLIAM FRIEDKIN LEGIZGALMASABB FILMJEI TÖBBSZÖRÖS HATÁRZÓNÁKBAN HELYEZKEDNEK EL.

Keresztapa, *Ördögűző*, *Cápa* – a filmtörténet krónikái szerint ez a három film hozta meg kirobbanó közönségsikerével Új-Hollywood hatalomváltását a két szerzőgeneráció között: ezekkel váltották a mozifenyegereket – nem is olyan – aprópénzre Altman, Penn, Cassavetes 60-as évekbeli új hullámos forradalmát, vagy ellenkező nézőpontból, ezek a filmek tették piacképessé az új nemzedék zsáner-revizióit, egyéni színekkel gazdagítva a klasszikus műfaji palettát, ami megmentette a hanyatló stúdiórendszert. Túl az alkotói kvalitásokon és a forgalmazás/marketing terén bevezetett piaci újításokon, a három film hasonló genezisének is jelentős szerepe volt ebben a diadalban. Mindhárom film regény-adaptáció, sőt több ennél: egy szenzációs bestseller filmre alkalmazása, ami már pusztán alapanyagával nézők tömegeit vonzotta be a mozikba – ugyanakkor a szokásosnál komolyabb korlátokat szabott az ifjú titánoknak, akiknek a bevételi siker érdekében és saját ingatag státuszuk védelmében a stúdiórendszer falai között sokkal jobban igazodniuk kellett a bevált szöveghez. Míg a kisköltségvetésű független szcénában dolgozó új hollywoodi *auteur*ök bátran – sőt akár provokatíván – bántak személyes módon a nagy sikerművekkel (lásd Altman *Hosszú búcsújának* totális szerzői dekonstrukcióját), Coppola, Friedkin és Spielberg számára az alapregény egyfajta bibliát jelentett, a tuti kasszasiker kanonizált kódexét, amelyet művészi tehetségükkel inkább hatékonyabbá kellett tenni a mozgóképes feldolgozásban, mintsem egyéni kommentárokkal saját képükre formálni. A nagybetűs Bestseller tehát afféle jelképes szabálykönyvként működött,

megtestesítve a klasszikus Hollywood profitorientált (el)nyomását a művészi önkifejezés felett: adaptációja pedig a művészi önkifejezés ellentmondásos küzdelmévé vált, amely során a szerző szabályszegések sorozataként éli meg az alkotói folyamatot, ahol minden radikálisabb eltérés azonnali megtorlással vagy egy majdani *box-office* bukással fenyeget.

A három rendező közül William Friedkin helyzete a legizgalmasabb, nem csupán azért, mert jóval nehezebb olyan határozott szerzői vonásokat találni ezerszínű életművében, mint két fenegyerektársa esetében, de azért is, mert egyfajta átmeneti pozíciót foglal el Új Hollywood alkotónemzedékei között. Egyfelől a 70-es évek egyik legjelentősebb, paradigma-fordító blockbusterv-rendezője: a *Francia kapcsolat* és az *Ördögűző* filmtörténeti mérföldkő és kirobbanó közönségsiker a maga zsánerében, egyszerre a sok évtizedes műfaji sémák markáns revíziói és hatékony adaptációi az irodalmi alapműnek. Másfelől szellemiség tekintetében közelebb áll ahhoz a realista megközelítéshez, amelyet még a 60-as évek tévés nemzedéke hozott át az Álomgyárba (Cassavetes, Altman, Frankenheimer): a nagy amerikai filmművészekhez, akik a valóságghűség, hitelesség jegyében inkább rombolták, mint adaptálták a stúdiófilm intézményét – miközben Friedkin *jóformán* egyetlen ilyen radikális szerzői műfajrombolást sem tett le az asztalra. Noha rendezői karrierje kezdetén még kisköltségvetésű tévé-dokumentumfilmek készítésével szerzett nevet magának, nem egyszer tabutémákat feszegetve, legyen szó egy ártatlanul halálra ítélt színesbőrű bűnözőről (*The People vs.*

Paul Crumb) vagy a rendőrségi hétköznapokról (*The Thin Blue Line*), álomgyári pályája nagyrészt adaptációkból áll össze: nagyjátékfilmes debütjétől elteltéig egészen a 80-as évek közepéig minden munkája irodalmi mű feldolgozása, sikeres színpadi daraboktól (*Születésnap*, *Fiúk a bandából*), népszerű non-fiction könyveken át (*Francia kapcsolat*, *Haláli meló*) a bestseller-regényekig (*Az ördögűző*, *A félelem ára*). Ráadásul – szemben a modern amerikai film legnagyobb szerzői adaptátorával, Kubrick-kal – a feldolgozott irodalmi művek többségét nem maga választotta, pusztán vállalta: a producer, az író, a stúdió kérte fel, beszélt rá a feldolgozásra: így aztán akár közismert könyvekről volt szó, akár jobbára ismeretlen bűnügyi regényekről (*Portyán*, *Élni és meghalni Los Angelesben*), Friedkinnek meg kellett keresnie magát ezekben a szövegekben, majd kisebb-nagyobb átírásokkal felszínre hoznia.

Ha akad egyetlen szűkebb zsáner, amelyet Friedkin szerzői életműve szempontjából érdemes nagyító alá venni, azt a bűnügyi műfajcsoportban kell keresni. Részben mivel szinte egész pályafutása – számtalan műfaji megközelítésben – a bűnelkövetés körül összpontosul, legyen szó tárgyalótermi drámákról és erotikus thrillerről, fegyvercsempészvígjátékról és *heist*-komédiáról (sőt még horrorfilmjei is nyomozásnarratívára épülnek), részben mivel a bűnügyi filmekin érhető leginkább tetten az egyik fő ismérvét jelentő szerzői dilemma adaptált alapmű és valóságigény között. Büntörténeteiben előszeretettel fordult valós büntényekről írt non-fiction művekhez, illetve megtörtént esetből vagy önéletrajzi élményekből táplálkozó regényekhez – amelyek adaptációja során mindig komoly háttérkutatásokat folytatott. Különösen izgatták azok a bűnelkövetők, akiknél nem egyértelmű és önértékű motivációk munkálkodnak, ezért felelőségük többé vagy kevésbé megkérdőjelezhető: gyilkosnak minősül egy ördögtől megszálott kislány; elítélhető egy paranoiás téveszméktől szenvedő sorozatgyilkos (*Sátáni megszállottság*) vagy egy bajtársai védelme érdekében tüntetők közé lövető ezredes (*A bevetés szabályai*). Ennek az erkölcsi homályzónának leglátványosabb Friedkin-hősei a renegát rendőrök (angol műfaji terminussal: *rogue cop*-ok), akiknek kivételes módon három különböző filmet is szentelt, méghozzá mindháromat a gazdag



életmű legjavából – precízen illeszkedve egy közkedvelt bűnügyi alműfajhoz. A *rogue cop* filmek (amelyek az 50-es évek nyitányán bukkantak elő ciklusként a film noirból) bűnbe csábult rendőrökről mesélnek, ám nem feltétlenül a hatósági korrupcióról vagy eltorzult vágyaktól hevített törvénysértésekről szólnak: kezdettől akadnak olyan nyomozók főhősei között, akiket – a 70-es évek *Dirty Harry*-fénykorát megelőlegezve – a megszállott igazságvágy, a büntetést megúszó cégéres gazemberek iránt érzett fékezhetetlen gyűlölet és bosszúszomj taszít át azon a bizonyos „keskeny kék vonalon” rend és káosz között. Friedkin mocskos zsarui „Popeye” Doyle-tól Gyilkos Joe-ig egyfajta szerzői alteregóként egyre sötétebb képet festenek erről a határhelyzetről – híven tükrözve a rendező véleményét saját szerzőiségéről Új Hollywood tündöklésétől bukásáig.

Mi köti össze Friedkin „Thin Blue Line”-trilógiáját (1971-1985) azon kívül, hogy nyomozó-főhőseit egyre hevesebb személyes indulatok motíválják az antagonista elleni harcban, amelyek ereje előbb törvénysértő lépésekre készteti őket (legyen az életveszélyes autós hajsza a népes utcákon, illegális házkutatás, netán egy orgazda kirablása), majd gyilkost csinál belőlük. Elsősorban a történetük valós háttere, amely egy irodalmi mű adaptációján ke-

„A szürkesség ezer árnyalatát kínálja”

(William Friedkin: Portyán – Al Pacino)

resztül jut el a filmvászonig: a rendező mindhárom film esetében – amelyeket egyébként (társ)forgatókönyvíróként is jegyez – egy korábban kiadott könyvből dolgozott, ám ezek egyike sem a pusztá képzeltet szüleménye. A skála egyik végén a *Francia kapcsolat* (1971) található: Robin Moore 1969-es *non-fiction* műve egy alig egy évvel korábban lezajlott rendőri akcióról szól New Yorkban, amelynek eredményeképp több mint 100 kiló tiszta heroin került a hatóság birtokába, súlyos csapást mérve a nemzetközi kábítószer-kereskedelemre – Moore aprólékos, szinte már idegtépő precizitással mutatja be a majdnem fél éven át tartó kollektív rendőri munkát, amely hemzsegett az elképesztő szakmai baklövésektől és csupán a vezető nyomozók állhatatos elkötelezettsége és a hihetetlen vakszerencse vezetett a sikerhez. A skála közepén elhelyezkedő *Élni és meghalni Los Angelesben* (1985) egy George Petievich nevű bűnügyi író 1984-es, azonos című regényéből készült – a szerző közreműködésével – egy vérprofi pénzhamisító elleni küzdelemről, amelynek számos kulcseménye származik a valóságból, méghozzá a bő tíz éven át kormányügynökként pénzhamisítási ügyeken dolgozó Petievich saját élményeiből. A másik végleten található *Portyán* (1980) alapműve egy melegekre vadászó sorozatgyilkosról és a rá vadászó beépült rendőrrel egy jóformán ismeretlen remekmű, Gerald Walker

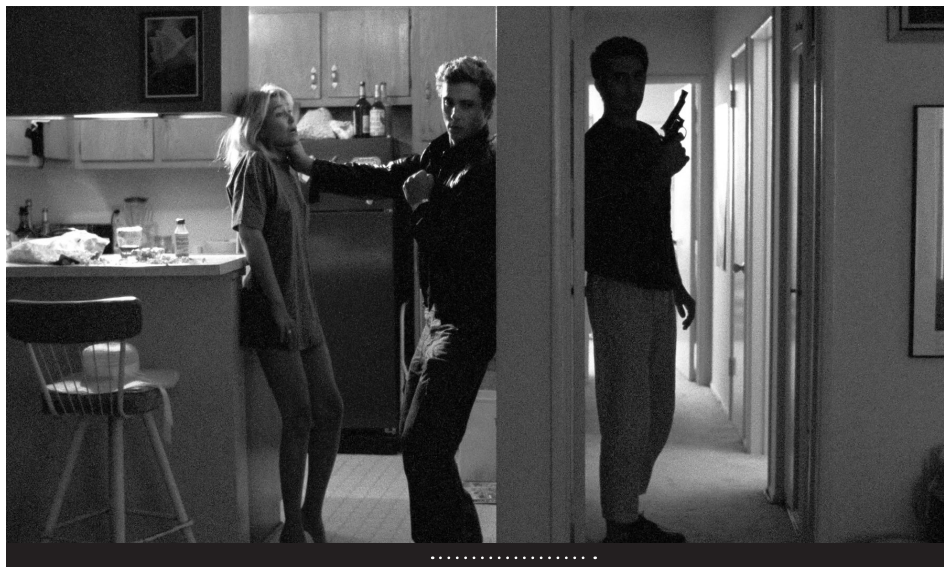
1970-es rendőrségi thrillere, amelyet a szerző még a New York Times újságírójaként vetett papírra, fiktív zsánersztorivá átdolgozva egy homoszexuális gyilkossági ügyet. Ezek az adaptációk egyaránt két különböző határsértés együttes példái: a törvénytelen ségbe csábult törvényörök történetei a fikció és valóság kényes átmeneti sávjában zajlanak: a feldolgozó rendező afféle renegát rendőr, aki nem nyugszik bele, hogy megkötik kezét az alapművek és stúdiókövetelmények törvénykönyvei, ugyanakkor öntörvényű egyéni húzásai elfajulva az egész akció sikerét veszélyeztethetik. A keskeny kék vonal egyik oldala a szürkesség ezer árnyalatát kínálja, a másikon a lila művészfilmek veszélye fenyeget.

Interjúi, audiókommentárjai és önéletrajza szerint Friedkin mindhárom filmnél csak sorvezetőként használta az alapmű narratíváját, ugyanakkor az alkotói módosításokra távolról sem holmi álomgyári hatásvadászat, inkább a nagyra becsült valóságűség jegyében került sor. A könyvek és a filmek összevetéséből ennél árnyaltabb kép alakul ki – sajnos visszaemlékezéseiben Friedkin hajlamos a gátlástalan önfényezésre –, amely egyfajta egyensúlyi helyzet eléréséről árulkodik a szerzői hozzáállásban. Míg a rendező szerint a *Francia kapcsolat* „nagyjából 90%-ban fedi a valóságot”, a dokumentum-könyv ismeretében ez az arány közelebb van a fifti-fiftihez: ráadásul többnyire épp a jelentősebb fordulatok jelenetei

teljességgel fiktívek (a könyv egyetlen autós üldözése alig fél percig tart és egy eredménytelen letartóztatással zárult; a nyomozók nem látványos razzia során, egy csapat fekete bűnözőt sakkban tartva jutnak a létfontosságú tipphez; a zárójelenet drámai véletlen gyilkosságának valós alapja csupán az egyik résztvevő rendőr hős „ki tudtam volna nyírni a fickót” megjegyzése volt) – Friedkin profi hollywoodi szakemberként pontosan tudta, milyen mélységes közöny fogadná a publikum részéről a szörszálhasogató *non-fiction* mű hűséges adaptációját, így aztán látványos akciókkal és drámai fordulatokkal színesítette. A *Francia kapcsolat*

jelentősége épp abból fakad, hogy egy valós bűnügy korrekt mozifilmes dokumentálása helyett (lásd: *Hidegvérrel*), a valóságot használja egy bevált műfaji séma – a főleg tévében népszerű *police procedural* film (lásd *Dragnet*-sorozat) – markáns revíziójához, tömény életzaggal, hús-vér karakterekkel és hiteles ábrázolással a rendőri szakma ambivalens viszonyáról a bűnhöz: a hozzáírt epizódok többsége az ügyet felderítő nyomozópáros saját élményeiből került a forgatókönyvbe, akik azután szaknácádóként részt vettek a forgatáson is (többek között segédkezet nyújtva az illegálisan felvett autós üldözéshez is).

Ezzel szemben a *Portyán* adaptációja során Friedkin egy alapvetően fikciós anyagból dolgozott, amely ráadásul stílusában is távol áll mindennemű objektív, realista ábrázolástól: Walker három egymásba fonódó szálon, a három központi figura – a fedett közrendőr, a nyomozást vezető idős hadnagy és a tébolyult gyilkos – személyes nézőpontjából követi az eseményeket, nem egyszer csapongó naplórészletekben vagy lázas víziók, ködös emlékek fátylán keresztül; összességében jóval inkább karaktertanulmány, mintsem nyomozástörténet. A rendező korábban vissza is utasította a feldolgozását, mígnem az évtized vége felé egy hírhedt homoszexuális bűntény-sorozat, a „Szemeteszsák Gyilkosságok” felkeltették az érdeklődését, majd egyszemélyes forgatókönyvében három forrásból feldúsította az alapregényt: a egy meleg újságíró, Arthur Bell cikk-sorozata a dabolós gyilkosságokról, a rendőrségi szakértő Randy Jurgensen valós élményei



és a letartóztatott tettessel folytatott személyes börtöninterjú elemei egyaránt helyet kaptak a filmben (bővebben: Orosdy Dániel: *Az elveszett církálás*, Filmvilág, 2013/3.). Habár a rendező állítása szerint, csupán „a cím és az alapötlet”

maradt meg a regényből, a módosítások valós aránya ismét nagyjából 50 százalék (Walkertől származik például az idős főrendőr összes epizódja, a központi apa-motívum, valamint a teljes szomszéd-szál, szinte szó szerint átvéve a dialógusokat). Ráadásul a rendező a regény látomásos stílusát is beengedi saját életművébe, egyfelől tőle szokatlan szubjektív víziókat illetve az elbeszélésbe (a szubliminális behatolás-inzertektől a gyilkos beszélgetéséig halott apjával), másfelől radikálisan elmosva a határt a tettes(ek) és áldozatok között, merész műfaji szabálytöréssel nyitva hagyva az alapvető krimirejtélyt. Míg azonban hasonló stratégiája a *Félelem bére* feldolgozásában még csupán kihangsúlyozta a George Arnaud-alapregény fináléjában szereplő delíriumot, ezúttal szembe ment a regényel egy sokkal nyitottabb, akár zsáner-dekonstrukciónak is tekinthető dramaturgiával (Walkernél végig egyértelmű a gyilkos kiléte és rendőrkézre is kerül, a főhőstől teljesen függetlenül, egy gőzfürdős mészárlás során). A *Portyán* az életmű egyetlen hamisítatlanul modernista szerzői zsánerműve – jóval közelebb a korai De Palma-filmekhez vagy Polanski hollywoodi mesterhármához –: Friedkin legjelentősebb szabályszegését jelenti,

„A valódi és a hamis felcserélhetőségére épül”

(William Friedkin: *Élni és meghalni Los Angelesben* – William Petersen)

egy stúdiókegyekből kizuhant, helyét vesztett és meghasonlott rendező dühödt beintését a Rendszernek. Akárcsak a saját nemi identitásában, párkapcsolatában, szakmai életében, motívációiban teljesen elbizonytalanodott rendőr hős, Friedkin

is egyfajta alkotói homályzónába szorult, amelyet pontosan kifejez hagyományos adaptációs stratégiájának (az alapregény műfaji modelljének revíziója a valós epizódokkal) radikalizálása is. Miközben a regény noir-színezetű szubjektivitását a narratív nyitottságig fokozza, a valóságból átvett/hozzáadott elemek is inkább az álom- mintsem életszerűség felé viszik a filmet (legyen szó a legbizarrabb epizódot jelentő kihallgatás-jelenetről vagy a lidércnyomásos, drogvíziós BDSM-közegről, amely a rendező személyes *leather bar* tapasztalatgyűjtéseiből került a filmbé).

Szemben alapmű-elődei két végletével, az *Élni és meghalni Los Angelesben* már regényként arany középutat képvisel a valós élményanyag és a műfaji fikció között (Petievich még magánéletéből származó epizódokat is beleír a könyv főhősét jelentő Vukotich ügynök szálába), így kellően szikár és életszagú, ugyanakkor az izgalmakat és feszültséget sem nélkülözi. Friedkin mégsem éri be a hűséges adaptációval, számos ponton merészen átírja a cselekményt (újfent körülbelül a regény fele maradt meg a filmben), de immár nem a Petievich társaságában tett alvilági felfedezőutak jegyében – sokkal inkább saját szerzői szimbolikájának érdekeit képviseli az adaptálás során. Nem csoda,

hogy a változtatások fő színterét éppen a regény vérbeli „rogue cop”-szereplője jelenti: a Vukotich mellé helyezett renitens Chance („Rizikó”) egyfelől főhős pozíciót kap Friedkintől, másfelől egy erőteljes érzelmi motivációt, miután szeretett társát, az apafigurát jelentő Hart-ot a pénzhamisító Masters emberei meggyilkolják (a regényben Hart a másik rendőrhős Vukotich mellett, aki nem csak végig életben marad, de a fináléban ő juttatja rács mögé a hamisítót). Chance egyre illegálisabbá fajuló hadjáratát – ellentétben Doyle szakmai megszállottságával vagy Piszkos Harry terminátor-küldetésadatával – immár mélyen személyes indok, heves bosszúvágy fűti –, és éppen ez a személyesség okozza vesztét (bár Friedkin szerint Chance megölését ő írta hozzá a könyvhöz, valójában a regényben is életét veszti, csak éppen a besúgónője, Ruth végez vele a főgonosz helyett). a középpontba állított renegát zsarú két pólus közötti utat jár be: az alapvetően szabálytisztelő Vukotich oldaláról önpusztító indulata átcsábítja Masters térfelére. Márpedig az antagonistája nem csupán mesterbűnöző, de öntörvényű művész is (újabb plusz a regényhez), aki lenyűgöző expresszionista festményei helyett inkább „pénzt festésből” él – a hamisítást bemutató nyitómontázs Friedkin nagy büszkesége a hitelessége miatt („Az elkészült bankjegyeket magam is használtam és egyszer sem buktam le velük”), ugyanakkor látványos metaforája a pénzcsináló stúdiófilm mechanikus gyártási folyamatának. Míg „Popeye” Doyle a finálé rajtaütésében – talán nem is csak tévedésből – végez a szabályok fojtogató kontrollját jelképező Hatóság képviselőjével, Chance-szal saját elanyagiasodott művész-oldala végez (hogy aztán maga is elpusztuljon lángokban álló életműve közepén, amelynek műterem-bejáratán az „ötvözni” szó kínai írásjele virít, fenn hirdetve a szerzői alapelveket): szűk tizenöt év alatt eljutunk a Szerző sötét születésétől a Szerző tragikus haláláig.

Az adaptáció viszonya az alapművel szakaszokra tagolja Friedkin életművét, hiszen tükrözve viszonyát a stúdiórendszerrel: míg korai nagyjátékfilmjeinél jobbra híven követte a forrást jelentő színpadi műveket (*Születésnap*, *Fiúk a bandából*), sőt még az *Ördögűző* is több mint 90 százalékban igazodik Blatty könyvéhez (az egyetlen pluszjelenetet a visszatásztó

és valóság-hű kórházi vizsgálat jelenti), a „Thin Blue Line” időszakban (beleértve a *Haldli melót* és a *Félelem árát*), a rendező jelentős mértékben eltér az alpműtől, ám egyre kevésbé a valóság jegyében – mind inkább a szerzői önkifejezés és a piaci elvárások között próbált egyensúlyt tartani. Utolsó regényadaptációja, a *Vérszomjas dada* még ennek a középutas stratégiának a példája volt, majd pályája végén visszatért a színpadi művek pontos adaptációihoz, élen a *Bogárűző* és a *Gyilkos Joe* két Traci Letts-drámájával: utóbbi esetében Friedkin gyakorlatilag szó szerint követi az alpművet (pusztán egy üldözésjelenetet tesz hozzá, dramaturgiai helyett inkább piaci megfontolásból). Nem véletlen, hogy a címszereplő „rogue cop” esetében immár szó sincs határzónáról, Joe az első pillanattól szigorúan követi hivatása törvényeit, csak éppen ez a hivatás a bérgyilkosság, nem a rendfenntartás, jelezve, hogy Friedkin számára a szerzőiség vált az új Rendszerre: a különbség a késő 60-as évek stúdiórendszerbe történő beilleszkedési kísérletektől annyi, hogy immár maga választ egy világához pontosan illeszkedő irodalmi művet, hogy aztán híven – de azért piacképesen – megfilmesítse. Ennek fényében érthető, miért az 1975 és 1985 közötti időszakban található legizgalmasabb és legösszetettebb alkotásai (*A félelem ára*, *Portyán*, *Élni és meghalni Los Angelesben*) – egy olyan alkotói szakasz tanúbizonyságai, ahol a drasztikusan visszarendeződő Hollywoodban nem kértek többé a kockázatos útkeresésekből és az előző tíz évben előtérbe került művészi szabadságot elfojtotta a *blockbuster*-stratégia. Ez a bukásokkal teli időszak – az „Alagút a fény végén”, ahogy Friedkin nevezi önéletrajzában – elsősorban arról a küzdelemről szól, amely hiába próbál összeegyeztetni („ötvözni”) két komplementer világot: a rendező túl renitens volt a piaci elvárásokhoz (szemben Spielberggel), túlzottan bízott saját szerzőisége eladhatóságában, ugyanakkor egyre világosabbá vált előtte, hogy az egyéni vágy, a személyesség, az önmegvalósítás a bukását okozza. Erről szól a *Félelem ára* hősenek halála (amíg a vezetés az olajcég megbízásából történik, félelmetes feladat, kockázatos kihívás, de amint saját öröme történik, a pusztulását okozza), ezért végződik a *Portyán* annak lehetőségével (akárcsak a regény), hogy a rendőrhős saját melegségével szembesülve gyilkossá válik, és ennek

köszönhető az *Élni és meghalni Los Angelesben* átírt befejezése, ahol Masters, a Művész-Én végez Chance-szel.

Maga Friedkin a legfőbb szerzői vonásának éppen ezt, az „ellentétes vágyak” motívumát tartja, ez az „összeegyezteteni az összeegyeztethetlent” törekvés vonul végig a pálya középső szakaszán „Popeye” Doyle megszállott hivatástudatú zsarujától Chance bosszúszomjas, önérdekű nyomozójáig. Míg azonban a *Francia kapcsolat* még a 60-as évek realista törekvéseiben látta a műfajrevízió, a „rendszer elleni lázadás a rendszerért” kétélű eszközt, addig a *Portyán* már a teljes identitásváltás filmje, az alkotói képzeletbe menekülés az ellenséges világból – buja, sötét *leather bar*-szubkultúrája Friedkin fantáziáját jelképezi – könyörtelen, szubjektív műfaji dekonstrukció, amelynek alkotója már nem hisz holmi hollywoodi reneszánszban. Az *Élni és meghalni Los Angelesben* pedig azzal zárja ezt az ívet, hogy nem csupán elfordul a valóságtól, de teljességgel megtagadja a létét: ebben az izig-vérig posztmodern Los Angelesben (az előző két film karcos, húgyszagú New York-jával szemben) már nem a realizmus, hanem a videoklip-esztétika uralkodik, a bűn valódi világa helyett kortárs filmremek tükröződnek képein (a *Szárnyas fejedelmű Batty-Pris* párosától a *Videodrome* tévékép-hálósobájáig), és maga a bűntény is a valódi és a hamis totális felcserélhetőségére épül. Nem csoda, hogy Friedkin adaptációjában középpontba kerül a rendőrség és az alvilág megkülönböztethetlensége (lásd az „orgazda” megölésének jelenetét, ahol senki sem az, aminek látszik): ugyan mire jó a valóság jegyében megreformálni a műfajokat, amikor már a valóság is egy másolat másolata. Ennek a kiábrándultságnak is köszönhető, hogy Friedkin húsz évig, egészen a *Bogárűző* szerzői feltámadásáig csupa jellegtelen, bár – többnyire – színvonalas zsánerfilmet jegyez, mindig az épp aktuális trendekhez igazodva (sportfilm-vígjátéktól Eszterhas-féle erotikus thrilleren át a *Vesztett vad* sokadik Szőkevény-klónjáig). Elvégre sehol nincs olyan termékeny alkotói táptalaj, mint a határzónákban, még akkor is, ha ez a „keskeny kék vonal” hol szélesebb, hol szinte eltűnik – szigorú dichotómiák (kommerszfilm/művészfilm, műfajiság/szerzőiség) sivár vidékévé változtatva a filmvilágot. •

Hol a démon?



A KUBRICK TITOK – 2. RÉSZ // BÓNA LÁSZLÓ

A TÖKÉLETES MŰ MEGALKOTÁSA VOLT TALÁN STANLEY KUBRICK EGYETLEN AMBÍCIÓJA. ÉS ENNEK ÉRDEKÉBEN MINDENT FELÁLDOZOTT.

2001: Űrodisszeia értelmezés-történetében főleg bibliai fogalmakkal vagy freudista pszichológiával találkozunk. A film elején a történelem előtti ősidőkben a majmok közé az égből alászálló fekete monolit az értelmezők szerint vagy maga az Isten, a Teremtő vagy azok az idegen lények, akik segítik az ember egyre magasabb tudatszintre emelkedését. Ahol a monolit megjelenik, ott az emberiség előbbre lép a tökéletesedés felé – írják. Vagy a monolit maga a Sátán, a Gonosz, ahol megjelenik, ott az ember felfedezi a fegyvert, az ölést. Tökéletes forma, sima és dicsőséges, mint egy obeliszk, de fekete, halálos színe van, és halált is oszt a megérintése.

Ez a film valóban a hatvanas évek pszichedelikus világának transzparens műve. Aki fogyasztott az akkori időben elérhető bármilyen könnyű pszichedelikumot, az tudja, hogy a látványvilága pontosan leképezi a pszichedelikus élményt. A *2001: Űrodisszeia* kultikus műalkotásává vált a hatvanas évek pszichedelikus kultúrájának. Számptalan anekdota szól arról, hogy a film utolsó, űrben játszódó lassú képsoraira beszöktek a moziba a fiatalok, akik a vászon elé fekve szívták a fűvet, és váltak eggyé az absztrakt, kavargó látomásokkal. Vagyis az űrben játszódó képsorok pontosan jelenítik meg a füves látomások képi világát, a fű mellé vagy a helyett is fogyaszthatók. És ezt az illúziót szolgálja a zene, a képek lassúsága, és a hosszú, kíméletlen csend is, az űr magányos csendje.

Az űrhajók belső világának térélménye építészeti, térszerkezeti bravúr. A kerek traverzek, fejjel lefelé fordult űrhajósok, különböző irányokba zsilipelő

emberek, fejjel lefelé körbefutó asztronauták úgy kötik egybe az összes lehetséges teret, ahogy az időt. Valójában minden egy helyen játszódik, el sem mozdulunk a Földről. A Földön átélt transzcendens élmény szerint egy minden lehetséges teret egyesítő térbe és minden időt egyesítő időbe kerültünk.

A film végén a főszereplő találkozik saját öreg énjével, vagyis egy minden időt egyesítő időbe kerül, de a Földön van, hiszen lever egy poharat, ami eltörik, amelynek itt nincs más jelentősége, mint hogy jelezze, ha van gravitáció, akkor a Földön vagyunk. Egyszerre látjuk a főszereplőnket a jelenben, és vele egy térben ugyancsak ő maga fekszik az ágyon öregen, haldokolva, és közben ő születik meg egy Földhöz hasonló magzatburokban, mint egy új kor gyermeke.

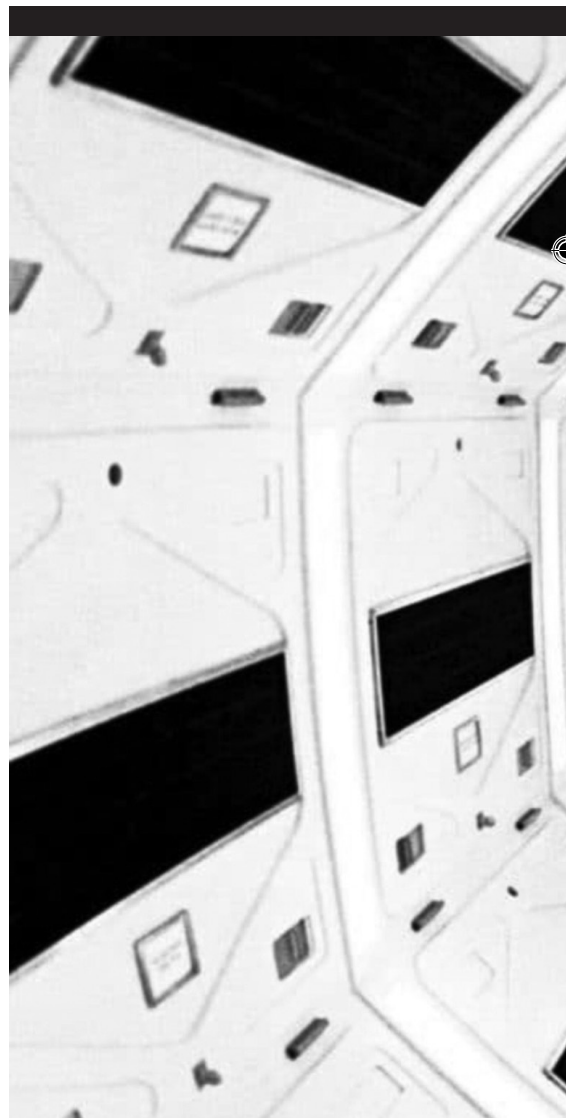
Ehhez a megtisztulás, feltámadás jelképeit kötik az értelmezők. Pedig itt csak azt látjuk, hogy minden egyben van, egy térben és egy időpillanatban, halál, élet, születés, magzati lét, fogantatás. Egy nagyon valóságos, konkrét földi térben. Ez nem kinyilatkoztatás, nem megvilágosodás, hanem maga a pszichedelikus élmény, ami választ vár arra, amit ez a tapasztalás megmutat.

Nem véletlenül nem adtak az alkotók választ, hogy mindez mit jelent. Később igyekeztek rajta kapni Kubrickot, hogy ad egy megfejtést, elhíresült egy hangfelvétel, ahol Kubrick elmagyarázza, hogy mit jelent ez a befejezés. De ez a megfejtés egy nem lejegyzett riportból van, hanem egy rosszul hallható, bizonytalan hangfelvételen, és az sem biztos, hogy maga Kubrick beszél rajta. De ha mégis ő beszél, valójában nem mond semmit.

Lám már megint bizonytalanság övezi Kubrickot, mi valóságos és mi nem. Ahol Kubrickról szó esik, bizonytalanná válik a valóság. Tényleg ez a védjegye.

Érthető, hogy nem adott megfejtést az *Űrodisszeiához*, mert fontos volt neki, hogy az élmény élmény maradjon. Egy állapot élménye, nem pedig rejtvényfejtés. Valójában, amiket látunk, azok regressziós hipnózisban vagy pszichedelikus szerekkel folytatott terápiában felbukkanó archetipikus képek. Magzatburok, színek, formák, alagút-élmény, ősrobbanás, lassú úszás egy üres térben.

A film prologusa az egyetlen jelenet, melynek látványvilága nem pszichedelikus vízió. Ezt a jelenetet többnyire úgy értelmezik, hogy itt indul be az evolúció, a majmok között megjelenő, földből kiemelkedő – isteni vagy sá-



táni, vagy földönkívüli – monolit adja a majmok kezébe azt a tudást, hogy a hús is ehető, és a megölt állat csontja alkalmas fegyvernek, ölni lehet vele és a fajtársak ellen fordulni. Vagyis így veszi kezdetét az emberiség története, a főmajom által levegőbe repített lábszárcsont űrhajóvá változik, így tehát mindjárt az előemberi állapotból a csillagközi utazásra képes emberiség jövőjénél tartunk, a film tehát e szerint az emberiség történelem előtti múltját és történelem utáni jövőjét foglalná össze, az emberiség nagy történelmi eposza lenne tehát, hasonló az *Odisszeiához*, egy olyan utazás, mely nem csak a földi térben, hanem a lét feletti és alatti szférákban is zajlik. És a film végén meghaló és feltámadó ember az emberiségnek

egy új, megistenült emberi korszakába ér. Egy feltámadáshoz hasonló üdvtörténet lenne tehát ez a film, mely megmutatja az istenné vált emberiség jövőbeni megdicsőülését.

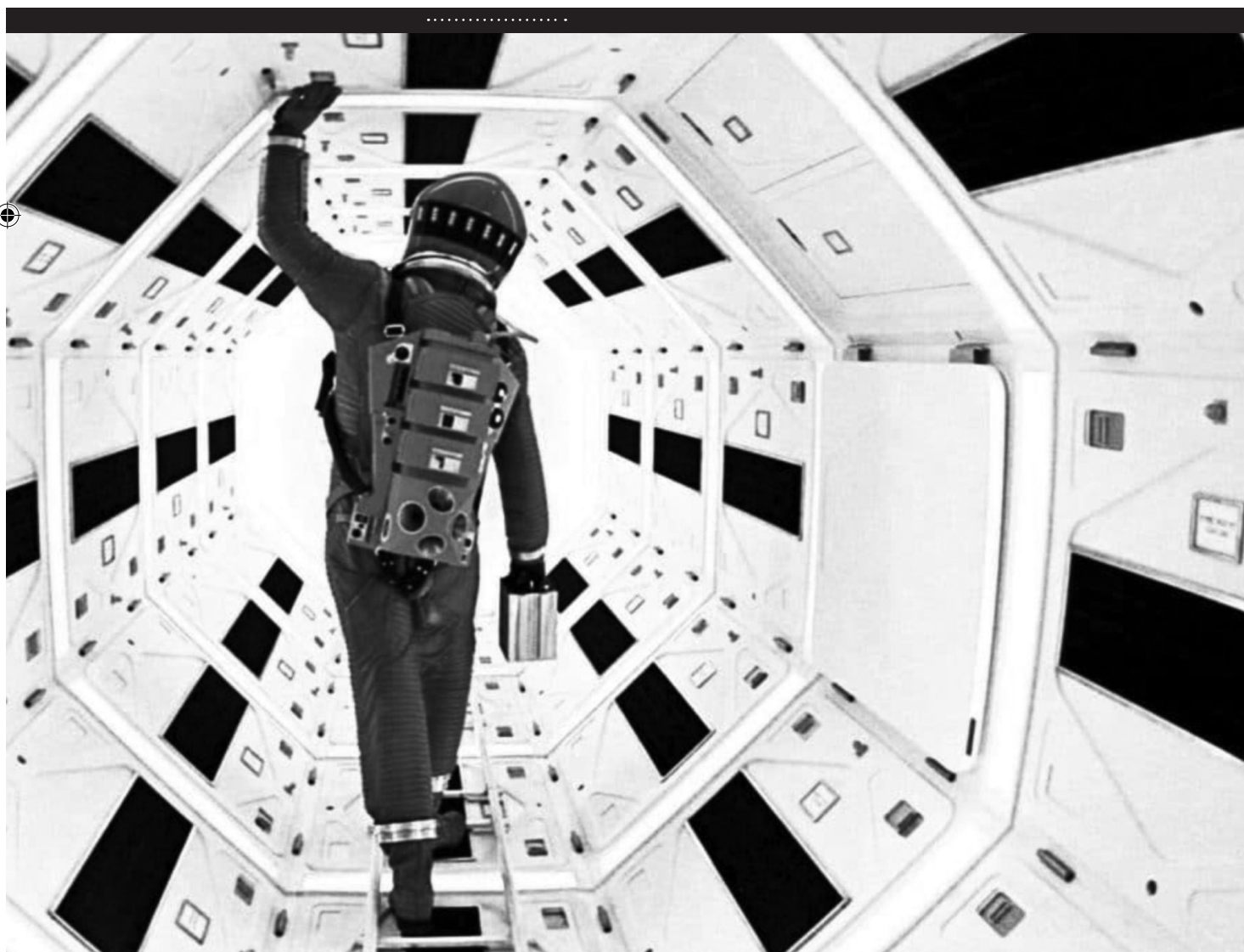
A monolit akkor lép aktivitásba, amikor megfelelő Nap-Hold együttállás van. Ennek torz tükré a mesterséges intelligencia komputerszeme, mely sárgán fénylik, mint a nap, de ez a mesterséges nap megbolondul, és egy *Frankensteint*-parafrazis mentén az ember ellen lázadva az ember vesztére tör. De a saját vesztére is. Ez lenne a jelen csapdája, amely veszélyeztetheti az ember megistenülését, a technicista jelen, a technika isten helyébe állítása, ez lenne egy valós veszély e szerint, az ember jövőbeni spirituális transzformációjának akadály.

Valójában azonban Kubrick ebben a filmjében nem ennyire tudatos. Nem utal erre semmi. Megelégszik egy pszichedelikus létélmény filmen keresztüli átadásával. Hogy aki nézi, ne értelmezze, hanem átélje. Egy pszichedelikumhoz hasonló tapasztalásba vigye bele a képi élmény, és eme tapasztalása vezesse el saját valóságát értelmezéséhez.

Arra azért határozott választ ad, hogy a monolit micsoda. Ugyanis akárhogy kutatják, nem csinál semmit. Csak valamiféle energiát sugároz. Tehát egy erőközpont. Antenna. Vagy adó-vevő. Az érzékelésen túli energiák átvételére és átadására szolgáló közvetítő eszköz. Egy fémoszlop, mint egy akupunktúrás tű a Föld testén. Nem Isten és nem Sátán. Csak energiaközpont. Lehet használni erre is, arra is.

„A lét feletti és alatti szférákban is zajlik”

(Stanley Kubrick: 2001: Űrodisszeia – Keir Dullea)



A monolit második megjelenése a Holden nem Krisztus második eljövetele. Hangsúlyozottan nem csinál semmit akkor sem. Csak energiát küld egy irányba. Nincs megnemesítő, tanító vagy gonosz szándéka. Éppen ez az, ami az igazságát adja. Hogy a létezésnek van egy semleges szintje, ami nem anyag, hanem csak minőség nélküli pusztaság. Ez is jelenvaló, de egyben a földi testi lét is, melynek földi energiára is szüksége van. Táplálékra.

Ezért van talán, hogy ebben a filmben mindvégig esznek. Már a nyitó jelenet legelső képsorában sem csak majmokat látunk, hanem tapírokat is, és összevesznek egy táplálékot jelentő száraz bozóton. És harcolnak az iható pocsolva vizéért. A film űrben játszódó részeiben pedig vagy szívószállal táplálkoznak vagy sűrű színes pépeket esznek, ami olyan, mint a bébiétel. A szívószál meg a köldökzsinór. A film űrbeli része tehát nem egyszerűen az emberiség jövője, hanem egy méhen belüli magzati állapot. A végén egy földi szobában egy felnőtt eszik rendes földi táplálékot, miközben ebben a szobában jelen van magzati énye és éppen haldokló öreg énye is. Az ember átveszi magát az életén, és az emberiség átveszi magát az egész evolúcióján. A filmben minden földi táplálék megjelenik a szívószálon szopható anyatejtől a bébipapin át a véres nyers húsig. Ez a földi táplálék áll együtt egy tiszta, anyagtalanság sugárzó energiával, a monolit csak pusztaság energiából álló anyagtalanság üzenetével.

Egyes ironikus elemzők megjegyezték, hogy az *Űrodisszeia* végig arról szól, hogy a főhős szeretne végre egy jót enni. Végre jól lakni. És akkor tud csak jóllakni, mikor meghal és feltámad. De ebből a nézőpontból mondhatjuk, hogy a *Ragyogásban* a főhős mindvégig a regényét szeretné megírni, de csak egy mondatot ismételtet. A *Tágra zárt szemek* főszereplője pedig csak dugni akarna egy jót, de nem jár sikerrel, hiába a sok lehetőség. Talán meg nem élt vágyakból állna a valóság? Lehet, hogy ez löki az embert ideoda, képzeletből éberségbe, éberségből álomba, emlékekbe, víziókba és újra az éber, hétköznapi tudatba?

A *Mechanikus narancs* cél nélküli fiataljai az agressziójukat élilik meg, de ők is egy tejbárból indulnak gyilkos

portyáikra, egy olyan tejbárból, ahol női mellekből lehet a tejet csapolni. Mintha egy magzati létből kerülőnek egyből egy gyilkos felnőtt állapotba, a születés előtti létezés egybecsúszik az élet borzalmaival.

Az *Űrodisszeiában* a létezés különféle síkjai a leganyagibbtól a legéteribbig, a durva földi testtől az anyagtalanságig egyben jelennek meg. Még nem teszi fel a kérdést, hogy melyik a valóság. Lehet, hogy azért, mert itt még nyilvánvaló, hogy mindegyik egyszerre és egyidejűleg, és nincs kétsége a létsíkok egyszerre jelen lévő valóságosságáról. Mert Kubrick ekkor még fiatal. Az *Űrodisszeia* bemutatójánál pont negyven éves, a *Ragyogás* forgatásánál alig múlt ötven, a *Tágra zárt szemek* idején már hetven. Az *Űrodisszeiában* még nem értelmez, még vezeti őt a saját pszichedelikus, transzcendens tapasztalata. Még nem értelmezi, hanem átéli a világot. És abban az évtizedben élt, akkor, azzal a generációval együtt, ahol a transzcendencia megismerése még forradalmi tettnek számított, és nem tartotta eretnecségnek egy új technicista elit.

A sci-fi műfaja ki tudta fejezni a spiritualitást nyersen, egyértelműen, élményszerűen, nem csak megmutatva, hanem meg is teremtve azt a néző számára. A *Ragyogásban* és a *Tágra zárt szemek*ben ezt már csak a világ rejtett igazságaként lehet bemutatni, beleértve egy pszicho-thrillerbe vagy egy erotikus akciófilmbe.

HOL A DÉMON KINT-E VAGY BENT?

A mai filmesztétikai gondolkodás nem érzékeny a transzcendenciára, amikor közel kerül hozzá, elmenekül, és a kérdést sablonokkal, lélektani frázisokkal oldja meg. Vagy a kompozíciók struktúrájának elemzésében vész el. Ez biztonságos terület.

Janisch Atilla, akit nagyra becsülnök, Kubrick-ügyben nem jut tovább a „hol a démon kint-e vagy bent” kérdésköréig, hogy az ember valójában a „belső démonjaival” küzd, és Kubrick ezt filmesíti meg. (Janisch Atilla: *Elhagyott pokol*, Filmvilág 2000/10) Ilyen alapon minden, ami irracionális, megmagyarázható azzal, hogy démoni, és nem túl mély felismerés, hogy a démonok nem kint vannak, hanem bennünk. Hasonló pszichológizáló sémákban

elemzi ezeket a filmeket a Forgách András, a nagyszerű író is. (Forgách András: *Kubrick karácsonya*, Filmvilág 1999/11) A jungiánus vagy freudiánus pszichológia úgy látszik mélyen eluralkodott a műelemző gondolkodásban. Ha valamit nem lehet kompozíciós elvek, struktúra, formaelemek alapján elemezni, akkor csak ez marad.

A publikált vagy neten olvasható elemzések közül – igaz ő is a kompozíció elemeibe kapaszkodik – még a leginkább talán Bella Tamás szolt hozzá érdemben a *Tágra zárt szemek*hez. „Tágra zárt szemek – nyitott szemmel” című írásában a Filmkultúrában végig elemzi a film színszimbolikáját, miszerint Kubrick következetesen végigviszi a filmben a vörös és kék ellentétét. Mindig megjelenik a vörös háttér, vörös ruha, vörös fény, ahol sodró, forró szenvedély van jelen, és mindig ott a kék, ahol józanság, racionalitás és intellektus. És ő is arról beszél, hogy a két szín többször együtt van jelen, mint jin és jang – szóval ő is igyekszik a *Tágra zárt szemek*ben egy életmű szintéziseként látni.

Bármennyire is kifinomultabb a filmértő értelmiségi befogadó esztétikai érzéke, mint egy tömegkultúra fogyasztó néző látásmódja, mégis csak egy egyszerű kód uralma alatt marad: a jó és a rossz harca adja a megfejtést. Hogy ez belső vagy külső szintéren történik, valójában mindegy. És az is mindegy, hogy a történelem osztályharcok története, vagy jó és rossz valóságok története, világot elpusztítani akarók és megmentők küzdelmének története, a bibliai értelmű Jó és Gonosz apokaliptikus harca vagy hollywoodi jók és rosszak háborúja – valójában édesmindegy, mert ez a világ így kétdimenziós, síkszerű, hiába is győz benne a jó, a rossz mindig újra életre kel, ebből a kétdimenziós világból valóban nincs kiszabadulás, csak történetek körforgása van, újabb és újabb variációja a jól érthető és világosan dekódolható bipoláris történeteknek.

Akárhogy is elemezzük, Kubrick tudatos szándéka ellenére e három filmje mint három stabil oszlop tartja az életművét. Tudjuk róla, hogy amint befejezett egy filmet, már készítette elő a következőt, és minden filmje évekig tartó munkát jelentett. Ő maga mindig csak a következő film tökéletességének szédületében élt. Viszont az éle-



tében forgatott összes film közül ez a három film, az *Úrodisszeia*, a *Ragyogás* és a *Tágra zárt szemek* úgy viszonyul egymáshoz, mint egy folyamat három stádiuma. Az *Úrodisszeia* egy állapot, egyetlen időkapszulában megragadva a létezés minden síkjának teljessége. A *Ragyogás* ennek a lebontása, a létezésben működő lebontó folyamatok ábrázolása, a *Tágra zárt szemek*ben a lebomló világ felépítése történik meg. A három film egyetlen kör, a világ teremtésének ismétlése, a szellemi alkímia értelmében.

És nem a belső démon, az irracionáltság, a Gonosz és Jó belső vagy külső harca a rendezővel, hanem egyszerűen egy műfaji tökéletesség vágyából következő, akaratlanul feltáruló személyes viszony a valóság racionális és transzcendens szintjeinek egyenmőségéhez.

IDEGEN SZERETET

Három stabil oszlop, három film tartja tehát Stanley Kubrick életművét. A *2001: Úrodüsszei*ban noha lineárisan halad az idő, mégis ez az idő egyetlen egy állapotban van, múlt, jelen és jövő egyetlen egy időpillanat, egy örök jelen. Egy időgömb, amelyet csak azért látunk lineárisan kibomlani, mert mindig máshonnan nézünk bele. A *Ragyogás* lebontja ezt az egységes időt, visszahátrálva szétszedi darabokra, örök ismétlődésre redukálja. A *Tágra zárt szemek* pedig e megtagadott időt felépíti, és kitágítja a létezés egyszerre zajló létformáira. Három film, három tartó oszlop – de hogyan illeszkedik közéjük az életmű többi darabja?

A három alapfilm után sorra végignézttem újra Kubrick többi filmjét is, a korai és késői alkotásait egyaránt, a három

„Mindenképp beteljesedik az eredeti terv”

(Stanley Kubrick: *Dr. Strangelove* – Peter Sellers)

tartópillér-film előtt és között készült filmeket, és a filmekkel párhuzamosan olvastam az életrajzát is, (John Baxter: *Stanley Kubrick*. Osiris Kiadó. Bp. 2003. fordította Simon Vanda), hogy összekössem Kubrick rejtett sze-

mélyiségét filmjeinek tökéletességével.

Látszólag semmi köze a korai Kubrick filmeknek a nagy mitikus filmjeihez, semmi transzcendens utalás nincs bennük, akár más rendező is készíthette volna őket. Mégis, mivel ő készítette őket, érdemes feltenni azt az egyszerű kérdést, hogy mi a hasonló ezekben a filmekben? Hogy Kubrick *Lolita*-ja és *Dr. Strangelove*-ja mennyiben tartalmaz közös elemeket, megelőzve a későbbi filmjeinek metafizikai megközelítését?

Talán az, hogy mindegyikben egy megállíthatatlan folyamat tart a megváltoztathatatlan vég felé. Ezért lehet



könnyen azt hinni, hogy a *Ragyogás* sem több, mint egy örült ember megszállottságának sorszerű, determinált kiteljesedése, hogy a *Tágra zárt szemekben* egy féltékenységi rögeszme erotikus

kalandok megállíthatatlan sorozatához vezet, az *Úrodisszeia* elején megjelenő monolit pedig az emberiség megállíthatatlan evolúciójához.

A *Lolita* is egy megszálltság drámája, egy örült szerelem és féltékenység, birtoklási vágy gyilkosságig vezető láncolata. A *Dr. Strangelove* is minden elemét felvonultatja a megállíthatatlan akarathoz, ez maga a téma, amiről az egész film szól, és a központi metaforát is pontosan meghatározza: a láncreakciót. Amerika atombombázókat indít Szovjetunió ellen, a bombázók repülnek, és az amerikai és szovjet elnök együtt igyekszik leállítani a támadást, a leállíthatatlanul bekövetkező végzettségű véget.

Ha valami elindul, megállíthatatlan és akaratlan. Az egész *Dr. Strangelove* film a pusztító szenvedélyek visszafordíthatatlanságáról szól. Vissza lehet-e fordítani valamit, amit egy irracionális érzés, eszme, vágy, akarat elindít? Képes-e az

„Ami csak fejben történik meg”

(Stanley Kubrick: *Lolita* – Sue Lyon és James Mason)

ember visszafelé lépkedve a saját nyomain kijutni a labirintusból? – ahogy Danny teszi ezt a *Ragyogás* behavazott útvesztőjében. Kubrick azt a folyamatot vizsgálja : meg egyre spirituálisabb nézőpontból, hogy ami egyszer beindult, az láncreakció-szerűen és megállíthatatlanul halad a beprogramozott végzet felé. Hogy ami látszólag csak lineárisan előre halad, az valóban csak lineáris-e, nincs-e másféle idő, állapot, vagy van-e egyáltalán idő vagy megszüntethető idő, vagyis van-e megszabadulás.

A láncreakció metaforájával a nukleáris korszak hozzájárul a görög sorstragédiák vagy a shakespeare-i tragédiák végzet felé haladó dramaturgiájához. Amit Oidipusz tesz, láncreakcióként halad a végzet felé. Vagy, amit Lear elhatároz, megállíthatatlanul vezet a pusztulásához. Ezt eddig is tudtuk. Az atomkorszak ehhez csak hozzáteszi a maga modern metaforáit az atombombával, maghasadással. A pszichedelikus élménynek, tapasztalatnak kellett létrejönnie ahhoz, hogy megszülessen a láncreakció-szerű dramaturgia kizárólagos igazságának felülbírálata.

A *Dr. Strangelove* arról szól, hogy meg lehet-e állítani és vissza lehet-e fordítani azt, ami egyszer egy adott pályán elindul a végzete felé. És a visszafordítási igyekezet is elindít egy sor újabb visszafordíthatatlan folyamatot, melyek ugyanúgy tragédiába torkollnak. A film azt a választ adja, hogy ami egyszer elromlott, megállíthatatlanul halad a végzete felé. Mindenképpen beteljesedik az eredeti terv, még ha az örültség is. Az atombomba fel fog robbanni, hiába minden megállítási igyekezet. Így, amit lehet tenni: megszépíteni, gyönyörködni benne és viccet csinálni belőle, kinevetni. Ezért fontos a *Dr. Strangelove* alcíme is, „avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni”. Ha összevetjük ezt az alcímet a többi filmjének láncreakció-szerűen a végzet felé tartó dramaturgiájával, akkor ez az alcím többet mond, azt mondja, „nem kell félni a sorsszerűen bekövetkező végzettől, meg is lehet szeretni”. Vagy egyszerűsítve, „nem kell félni a sorsunktól, lehet akár szeretni is”. Még egyszerűbben, „meg kell szeretnünk a halálunkat, nincs más lehetőség”. Vagy nevetnünk kell rajta. Kubricknál

ez egyfajta vészkijárat, recept a megszabaduláshoz. Még mindennemű metafizikai szemlélet nélkül. Nem lehet a sorsunkat elkerülni, csak elfogadni. Kívülről nézni. Mint gyönyörűszép atomrobbanások sorozatát.

Ebben az ars poeticában benne van az a világon teljesen kívülálló gyerek, mint ami Kubrick volt, aki szatyorban lóbálja a fényképezőgépét és néha exponál vele, véletlenszerű, térdközeli képeket készítve a rajta kívülálló idegen világról.

Peter Sellers három szerepben is jelen van a *Dr. Strangelove* filmben. És amikor egyik szerepében magát *Dr. Strangelove*-ot játssza, akkor ebben a figurában is két én lakik. Egy, aki beszél, és egy másik, aki a belülről akaratlanul mozgatja őt. Miközben az emberiség megmentéséről szónokol, egy benne élő náci én akaratlan karlendítésre készíti. És beleharap önmagába, hogy leállítsa a benne élő másik ént, aki akaratlan mozgásával elárulja magát. Egy színész van három szerepben és az egyik szerepében egyszerre benne él két másik szerep. Mi sem mutatja jobban, hogy az alapkonfliktus, az amerikai-orosz szembeállítás, a kommunista-kapitalista ideológia csak szereposztás, mindenkiben élő belső kettősség, minden külső konfliktus belső konfliktus, és végzettszerűen pusztuláshoz vezet. A másik kiirtására irányuló törekvés minden oldalon ugyanazokból az emberi motivációkból és belső konfliktusokból ered. Minden oldalon egyformán van jelen a fasiszta gondolat. Meg a náci gondolkodástól való megszabadulás törekvése. De mondhatnánk ezt is egyszerűbben: a félelem a másiktól teljes pusztuláshoz vezet. Folyamatos a gyanakvás, hogy a másik fél békeajánlata csak csapda. Sokkal biztonságosabb stratégiának látszik a gonosz szándékot feltételezni, mint a barátságot. A gonosz szándék realitás, a szeretet nem tűnik hihetőnek.

Hosszú út vezet a szeretet felfedezéséig, a *Dr. Strangelove*-tól, melynek a címe is, ne feledjük, „idegen szeretet” a *Tágra zárt szemek*ig. Mondhatjuk, hogy a film arról szól, hogy az embertől idegen a szeretet. Milyen szép, hogy innen jut el életműve záró mondatáig, a „szeressünk és dugjunk” jelszövegig! Vagyis az emberszeretetre ébredéséig. Tökéletes.

LÁTHATATLAN SZENVEDÉLY

Érdemes Kubrick *Lolitáj*át összevetni egy későbbi *Lolita* feldolgozással. 1997-ben Adrian Lyne megrendezte a *Lolita* újabb verzióját Kubrick 1962-es eredetije után. Ez az utóbbi szoftpornó változat a filmidő nagy részét áldozza a mostoha apa és nevelt kiskorú lánya közti egyértelmű szexuális viszonyra. Ehhez az apa szerepét egy vonzó, még férfikora teljében lévő színészre (Jeremy Irons) kellett osztani. A kettejük közti szexuális viszony így nem lesz irreális. Esztétikus marad a liliomtiprás tényének ellenére. Kubricknál végig nincs kimondva, hogy mi is történt valójában apa és lánya közt. Sem kimondva nincs, sem ábrázolva. Sőt. A két filmben megtalálható párhuzamos jelenetek is jól elhatárolják egymástól a két filmet. Abban a jelenetben például, mikor apa és lánya először alszik kettesben egy hotelszobában, a modern *Lolita* változatban egy franciaágyban alsznak, Kubrick változatában az apa nem fekszik be *Lolita* mellé a franciaágyba, megvárja amíg a portás felhozza a szobába a kinyitható pótágyat, amit aztán az alvó *Lolitával* egy szobában egy hosszú, burleszk-szerű mulatságos jelenetben próbál csendben kinyitni, és a széteső, összecsukló pótágyban alszik. Az új *Lolita* verzióban a szálloda-szoba jelenet szoftpornó, Kubricknál burleszk.

Kubrick *Lolitájában* az apát játszó színész, Peter Sellers is elég idős ahhoz, hogy a viszonyuk *Lolitával* vagy lehetetlen, vagy ha mégis megtörténik, az csak visszataszító lehet. És ez az egyetlen pillanatig ki nem mondott és meg nem mutatott viszony a maga korában nagyobb botrányt keltett, mint a több mint harminc évvel későbbi kendőzetlen változat. Kubrick filmje kivívja az egyház haragját. Vagyis arra voltak dühösesek, amit nem is láttak, amiről nem is tudhattak biztosan, vagyis arra haragudtak, amit csak elképzelték, amiről csak azt hitték, hogy tudják. A saját belső fantáziájuk alapján ítélkeztek. Ettől zseniális ez a film. Hogy a nemláthatóval és biztosan nem is tudhatóval sokkol. És ettől illeszkedik jól a többi Kubrick-filmben, mert a lényeg nem az, hogy elmeséljen egy történetet, hanem hogy a nézőt hozza abba az állapotba, ami mozgatja a történetet.

Kubrick *Lolitájánál* az a kérdés, hogy mi a viszonyom ahhoz, amit csak én, mint néző, gondolok és látok, az én belső mozimban. És az egyházzal meg is mutatja, hogy mit lát ott, ahol semmi sem látható. Ennél szemtelegebbül nem is mutathatná meg egy filmművész, hogy az a valóságnak csak egyik része, hogy a néző mit lát a filmvászonon, a másik, végül is döntő fontosságú része a filmnek az, ami minden néző képzeletében játszódik. Egy belső filmként pereg. Úgy, hogy Kubricknak ekkor még nincs transzcendens nézőpontja a valóság síkjainak struktúráiról, de enélkül is azt mutatja meg, hogy a csak képzeletbeli, csak belső képekben látható valóság egyformán jelenvaló valósága a létezésnek, ugyanannyira, mint a látható, érzékelhető világ. Vagyis már ekkor jelen van Kubrick világában a valóság síkjainak egyneműsége. Az, hogy ami csak a képzeletben, álmokban, tervekben, fantáziában, emlékekben él, az egyenrangú valóságalkotó síkja a világ egészének, ugyanannyira, mint mindaz, ami az anyagi, érzékelhető világban történik. Ami csak fejben történik meg, ugyanúgy történés, mint ami valóban megtörténik. Ami csak a képzeletben létezik, ugyanúgy valóságos, mint ami szemmel is látható. Pontosabban a valóságnak ugyanannyira alakító, meghatározó tényezője.

Talán ebben áll a Kubrick-titok. Ezt csak az képes zsigeri szinten saját világaként megélni, aki megmarad ugyanannak az autisztikus gyerekek egész életében, mint aminek született. Aki nem a belső démonjaival küzd, hanem a belső képlátásának valóságosságával. A normális emberek világából kitaszított, pontos belső képi világban élő gyerek egész életében bizonyítja, hogy amit az ember belül magában lát, nem kevésbé valóságos, mint amit az ember akkor lát, amikor tekintetét kifelé fordítja. A létezés síkjainak egyneműsége, mint metafizikai igazság a saját megőrzött autisztikus gyermeki létéből fakad. A belső világának elszigeteltsége egész életében megmutatkozott érthetetlen magatartásában, érzelmes kapcsolatokra való képtelenségében, öltözködési és társasági különbségeiben, öntörvényű, makacs cselekedeteiben.

(Folytatjuk)

Feljegyzések a padlásról



MIRIAM TOEWS // SARAH POLLEY: NŐK BESZÉLGETNEK // SZABÓ G. ÁDÁM

TOEWS ÉS POLLEY SZERZŐISÉGE TÖBB PONTON EGYEZIK, REGÉNY ÉS FILM KÖZÖTT MÉGIS JELENTŐS KÜLÖNBΣÉGEK VANNAK.

Mennonita közösségek emlékezet-politikáját fejtegeti (*A Complicated Kindness*, *Irma Voth*) vagy többször útiregény-narratívába csomagolt, nagyszülők, apák és gyermekek relációjára húzott fejlődésregényeket (*Summer of My Amazing Luck*, *A Boy of Good Breeding*, *The Flying Troutmans*, *Fight Night*) jegyez a kanadai Miriam Toews. Emlékiratát (*Swing Low: A Life*) és önéletrajzi ihletésű gyász munkáját (*Minden kis nyamvadt bánatom*) bipoláris személyiségzavartól gyötört apja, valamint depresszióba zuhant nővére '88-as és 2010-es öngyilkossága fűzi össze: 2018-ban publikált hetedik regényét, a *Nők beszélgetnek*-et élettársának, Erik Rutherford forgatókönyvírónak és néhai lánytestvérének, Marjorie-nak dedikálta.

Rendezőként folyton az elszakadás-tematikát illeszti filmjei középpontjába Sarah Polley. Lírai tónusú melodramáiban idős (*Egyre távolabb*) vagy fiatal (*Volt egy tánc*) párok szerelmének kihűlését rögzíti, dokumentumfilmje, az *Apám története* egyszerre családi örökségfeldolgozás, illetve az objektív igazságkonceptió kritikája – a *Nők beszélgetnek* régi tradícióknak háttér fordító, önvizsgálatot tartó karaktereket vonultat fel.

Fikcióval reagál valós eseményekre Toews, a *Nők beszélgetnek* tárgyilagos hangvételt ötvöz *female gaze*-ből kibomló szubjektivitással – a regény a bolíviai Manitoba-kolóniában esett, 2005-2009-es mennonita nemi erőszakbotrányból indul ki. Nadragulyapermettel kábították el, majd gyalázták meg a helyi fanatikus vallási közösség férfitagjai a nőket, utóbbiak

sajgó-vérző testrészekkel végződő bántalmazását démoni erőknek tulajdonították egészen addig, míg fény nem derült a tettesek kilétére. Két dinasztia, a Loewen és a Friesen-család asszonyai ülnek össze egy szénapadlason 2009. június 6-7-én, három opcióról – semmit nem tenni, maradni és küzdeni, távozni – tanácskozva, amíg a korábban előállított, de jószágaik eladásából gyűjtött óvadék fejében szabadon bocsátott elkövetők vissza nem térnek a városból: az író családtagjairól és barátairól mintázta a *Nők beszélgetnek* karaktereit. Toews a *Kleine Gemeinde*-felekezetalapító Klaas Reimer leszármazottjaként tapasztalta meg szűk pátriája, Steinbach egyházi visszaéléseit. Regényében a *Summer of My Amazing Luck* vagy a *Minden kis nyamvadt bánatom* familiamotívumát szövi tovább: az asszonyok és lányok közvetlen családtagjaik erőszakosságának áldozatai.

Emberség kontra állatias viselkedés, béke és szorongás folyamatos ellentétén nyugszik a *Nők beszélgetnek*. Toews tézisregénye nemcsak #MeToo-parafrazis, hanem filozófiai, erkölcsi nézeteket részletező fejtegetés. Higgadt racionalizmusra voksol az idegösszeomlását („narfa”) öröklé zabolázó Ona, nővére – a testvérük megerőszakolásáról, szégyenből fakadó öngyilkosságáról értesülő – Salome fúriadúhvel, kaszát szorongatva ront a szexuális ragadozóknak, velük szemben Mariche cinizmussal válaszol. Dialógusuk a mű esszenciája: a fiktív Molotschna *amishok*hoz hasonlóan zárt, elektromosságról lemondó, középkori felfogású mennonita kolóniá-

jában élő, *plattdüütsch*-dialektusú nőalakjai olvasás-és írástudatlanok, nem ismerik a külvilágot, gyakran kérdésfelvető pozícióból hangzó mondataik („Aki nem tudja, hogy rabságban él, úgy véli, szabad?”) kezdeti tudatlanságukból erednek. Muszáj hosszadalmas párbeszédbe bocsátkozniuk, ha szeretnék feltárni lealacsonyításuk okát: a *Nők beszélgetnek* hősnői a tárgyasításukat szavakba önteni képtelen, teljes passzivitásból jutnak el sorsuk értelmezésének fázisáig. Vagyis a regény 220 oldalán fogalomalkotás és írás aktusai helyeződnek centrumba: Ona, Salome és a többiek saját, egységbe rendezhető történetüket mondják el, öntudatra ébredésük a nőiség zavartalan megélésének záloga.

Hatalmi visszaélésekkel is szembe-sít a *Nők beszélgetnek*, fabulája szerint Molotschna vallásreguláit olyan férfiak dolgozzák ki (Mariche férje, Klaas asszonyverő; a kolóniát uraló Peters püspök láthatatlan, óriási befolyású vezérégyéniség; két nő szereplő ideiglenes paktumra lép a helyi Koop-fivérekkel), akik bárdolatlan pátriárkakként a valóságot is torzítják, 15 év alatti, önállótlan, felnőttnek még nem számító bika-borjaik elméjébe plántálnak sovíniszta gondolatokat. Sőt, az áldozatok kötelesek megbocsátani nekik, különben engedetlenségükért száműzetés jár – a *Nők beszélgetnek* a hit pervertálódását ábrázolja. Greta, a bölcs vagy Agata, az elszánt matróna és lányaik egy kifordított fogalomrendszerben leledző, fundamentalista vallási közösség alá-főlérendeltségében szenvednek. Toews úgy érvel, a nők pacifizmusa valójában Istennek tett szolgálat, ily módon pedig távolról sem a férfiak hazugsága döntő, hanem épp Ona, Salome és Mariche nyugodtsága a hit valódi manifesztációja, nem szólva arról, hogy a fiatalasszonyok gyermekeik jövőjét oltalmazzák, illetve önálló döntéshozó képességük (lásd Ona forradalmi manifesztumát) nem más, mint a gondolatszabadság leképződése és felszólás bárminemű zsarnokság ellen.

A szerző visszautasítja a radikális feminizmust: a címben jelölt dialógusokat ugyanis August Epp, a kolónia alnémet szentenciáit angolra ültető tanítója jegyzőkönyvben vezeti, aki sorokat, oldalakat kitevő zárójeles megjegyzésekben fűz gondolatokat egy-egy szituációhoz. Ona, Salome, Mariche, valamint a há-

zasságon kívül született, pajtában sínylő, öngyilkos hajlamaival viaskodó, gazdálkodásra képtelen, bukott férfinak („schinda”) nevezett August közös nevezőre jutnak: traumáik révén értenek szót, Toews a nemi egyenlőségben hisz. A *Nők beszélgetnek* izoláció-zűrzavara emellett hibátlanul rimel a forrongó külvilágra, például a Londonba szakadt, anarchistákhoz csatlakozó, börtönbe vett, antiszociálisnak bélyegzett August passiójában, ahogy a Molotschnában robogó teherautóból szüremelő *California Dreamin’* taktusai is erőteljesen húzzák alá ősi dogmák és utat törő modernitás összeférhetetlenségét. A Loewen és Friesen-család legkisebbjei, az eleinte gondtalanul szemlélődő, végül egyre aktívabb Autje és Neitje éretörténete vagy a szexuális bántalmazás után önmagát férfiként újratemtő, csak kislányok vagy fiúk előtt beszélő Melvin (korábban: Nellie) Gerbrandt mellékszála újfent az emancipáció pontosan megfigyelt kísérőzöngéi.

Polley forgatókönyvi Oscarral jutalmazott adaptációja leegyszerűsíti Toews felvetéseit: *A nők beszélnek* narrátorpozíciója Augustról immár Autjére tevődik, vagyis a

regényvel szemben az összetett kapcsolathálót redukáló, egyoldalú közelítésmódot érvényesül – a film ügyet sem vet az írrok tragikus múltjára (ahogy bizonyos sztorielemezek is elhallgat), mely folytán a tolmács nem több egy Onába reménytelenül belehabarodott, pityergő töltelék szereplőnél. Hirtelen *flashback*ek villannak fel a nemi erőszak közben sikító, kiütött fogú, protézist viselő Gretáról, ahogy az idős aszszony állatmese-parabolái (lovai, Ruth és Cheryl közreműködésével, netán Agata mosómedve-kutya-összetűzésre hasonlatával aládúcolt „belenyugvás versus harc”-párhuzama) ugyancsak elsikkadnak, de Frances McDormand sztárjelenléte is üres *cameo*ra pazarlódik a maradásra szavazó, háttérbe vonuló Sebhelyes Janz figurájában. Luc Montpellier *bleach bypass*-vágóképei kilúgozzák a regény komfortos napfény és rideg sötétség vagy árnyak nászából virágzó poétikus realizmusát, miközben Ona, Salome és Mariche pusztán egyik tételmondatról ugrálnak a má-

„Emberség kontra állatias viselkedés”
(Jessie Buckley)

sikra, ógermán nyelvjárás helyett végig angolul, így a *Nők beszélgetnek* konfliktusmentes, az érvelés-

technika kulcsszerepét mellőző, drámai feszültséget nélkülöző epilóggal (Toews írása a főalakok elmenetelével zárul, Polley filmjében látjuk Ona cseleművét) operáló, didaktikus kiáltvány.

Ugyanabba a problémába ütközik Polley feldolgozása, mint a szintén tavalyi *Azt mondta*: díjszezon-kliséket puffogatva az elemezni óhajtott női szenvedéstörténet egyetlen, felszínes aspektusára összpontosít, holott *A szolgálólány meséje* és az épp Jodi Kantor, Megan Twohey írta *She Said* metszéspontjába ékelődő *Nők beszélgetnek* Toews (színészként ugyancsak ismert, a Reygadas-féle *Silent Light*ban tősgyökeres mennonitát játszik) privát benyomásait, valamint társadalmi érzékenységét összehasonlító csúcsteljesítmény, női szemszögből és univerzálisan egyaránt.

NŐK BESZÉLGETNEK (Women Talking) – amerikai, 2022. Rendezte: **Sarah Polley**. Írta: **Miriam Toews** művéből **Sarah Polley**. Kép: **Luc Montpellier**. Zene: **Hildur Guðnadóttir**. Szereplők: **Rooney Mara** (Ona), **Claire Foy** (Salome), **Jessie Buckley** (Mariche), **Judith Ivey** (Agata), **Ben Whishaw** (August). Gyártó: **Hear/Say Productions / Plan B Entertainment**. Forgalmazó: **Prime Video**. *Feliratos*. 104 perc.



ÚJ RAJ: JUSTINE TRIET

A hivatás csapdájában

KOVÁCS KATA

HABÁR A FELÜLETES MŰFAJI FILMES ÁLCÁJA MÖGÉ BÚJIK, VALÓJÁBAN FÁJDALMAS ÉS MÉLY KÉRDÉSEKET TÁRGYAL A FRANCIAK ÚJ SZTÁRRENDEZŐNŐJE.

Az idei Arany Pálmát Justine Triet kapta negyedik nagyjátékfilmjéért, az *Egy zuhanás anatómiájáért*, így Jane Campion és Julia Ducournau mellett ő a harmadik nő, aki a cannes-i nagydíjat hazavihette. A politikailag mindig aktív Triet azonnal fel is használta az alkalmat, hogy köszönőbeszédével a Macron ellen tüntetőket támogassa, és a francia kultúra kommercializálódását kritizálja. A francia kulturális miniszter, Rima Abdul Malak feldühödött tweettel válaszolt, hálátlannak nevezve a rendezőt, Cannes polgármestere pedig elkényeztetett gyerekek nevezte. Triet azonban később is kiállt a véleménye mellett: a francia kultúrátámogatás veszélyben van – az a finanszírozási rendszer, amelyet az egész világ irigyel, és amelynek ő maga is köszönheti a filmrendezői karrierje indulását.

A francia elsőfilmeseknek valóban lehetősége van állami támogatást igényelni a Nemzeti Film és Mozgóképi Központtól (C.N.C), ez a büdzsé a mozijegyek árának adójából származik. A támogatás pedig egy előleg, amit csak akkor kell visszafizetni, ha a mozipénztáraknál megfelelően teljesít a film. Amennyiben ez nem így történik, nincs visszafizetési kötelezettség. Triet büszke erre a rendszerre, szerinte megóvjaa a rendezőket attól, hogy a profit vezérelje őket, neki pedig pont volt lehetősége első, francia sztárokat felvonultató filmjei bevételeiből visszafizetni ezt az összeget. Olyan filmek bevételeiből, amelyek ugyan kereskedelmi szempontból sikeresek voltak, de messze nem azt jósolták, hogy rendezőjük negyedik játékfilmjével az európai filmrendezőik élvonalába kerül.

Triet két testvér mellett nőtt fel Párizsban, egy több száz fős buddhista közösség tagjaként, és az École des Beaux-Arts festőnövendékeként kezdett a filmezés iránt érdeklődni. Eleinte a kísérleti- és a dokumentumfilm érdekelte, olyan alkotók ragadták meg a figyelmét, mint Shirley Clarke, Frederick Wiseman és Jean Rouch. Tagja a *Collectif 50/50*-nek, hosszú évek óta kampányol a nők filmszakmai egyenjogúsága mellett hazájában. Korai munkái dokumentumfilmek, egyik első kisfilmje (*Sur Place*, 2007) a 2006-os diáktüntetésekéről szól, első nagyjátékfilmje – melyet korábban egy kisfilmmel készített elő – pedig a 2012-es elnökválasztás napján játszódik, javarészt azon az utcán, ahol a francia szocialista párt székháza áll (*La Bataille de Solférino*, 2013). Hősnője egy nem túl felkészült bémiszitterre hagyja kisbabáit, hogy televíziós riporterként élőben tudósítson a választásról, az egyre erőteljesebben tomboló tömeg gyűrűjéből. Míg ezzel a debütfilmmel a fikció, a dokumentumfilm és a reality tévé formanyelvét keverte, az *Egy ágyban Victoriával* (2016) már egy klasszikus, letisztultan kivitelezett romkom, ahol a zavartság motívuma a elsősorban a főhős elméjébe, lelkiállapotába és viselkedésébe helyeződik át. A *Szex és pszichoanalízis* (2019) szabályos szerelmi négyes, az *Egy zuhanás anatómiája* pedig tárgyalótermi melodráma – ám a változó műfaji képlet ellenére mindegyik film egyformán szól a visszaemlékezés, az álmok és a tudatállapotok lebilincselő útvesztőiről, az igazság relatív voltáról és olyan komplex női figurákról, akik képesek önmagukat az előtérbe helyezni.

ELLOPOTT ÉLETEK

Triet filmjei hamar elvesztették közéleti vetületüket, a *La Bataille de Solférinót* (*A solferinói csata*) követő munkáiban egyre elvontabban jelenik meg a politika, inkább vált karakteres témájává a hagyományos családmódel megkérdőjelezése, határainak feszegetése – amit a saját magánéletéről szóló nyilatkozataival is folyton hangsúlyoz. A legelső filmben a fiatal anya és riporter, Laetitia egyetlen hajszolt napját meséli el: miközben a nő a helyszíni tudósítást készíti, két folyton ordító gyerekére egy szinte teljesen tapasztalatlan bémiszitter vigyáz. A férfit aznap látja először a két kicsi, sőt, az anya is, akit már az első, feszült jelenetben jobban foglalkoztat a saját öltözékének összeállítás, mint az, mi lesz a két gyerekkel egy idegen férfi társaságában. Laetitia viselkedése a filmben mindvégig zavaros, de a főszereplők a későbbi filmekben is hasonlóan nyilvánulnak meg, elég csak az *Egy zuhanás anatómiája* nyitójelenetére gondolni, melyben az interjúadó, közben kedélyesen borozgató Sandra egyszerre flörtöl a vele beszélgető fiatal nővel és válik egyre nyugtalanabbá a férje viselkedése miatt.

A *La Bataille de Solférinóban* Laetitia exe, a gyerekek bogaras és erőszakos édesapja is éppen ezen az ingerülten induló napon bukkan fel, hogy a láthatását intézze, és a látszólag váratlanul felbukkanó férfi ettől akkor sem tágit, amikor szó szerint kiteszik a lakásból. Képből van még Laetitia infantilis új pasija, valamint egy szomszéd, aki automatikusan felmegy a lakásba, hogy segítsen kidobni az egyre agresszívabban fellépő apát. A főhős és a mellékszereplő férfiak kapcsolatát csupán azért is érdemes ilyen részletesen felidézni, mert nyilvánvaló, hogy erősen emlékeztetnek az *Egy zuhanás anatómiája* karakterei közötti dinamikához. De a rendező indíttatása is azonos a két filmben: a kusza, idegőrlő és sokszor ellentmondásos viszonyokat ítélkezés nélkül ismerteti, és a konfliktusok tisztázása helyett sokszor inkább épp az érem másik oldalát fedi fel. Triet filmjei így olyan rejtvényekhez válnak hasonlatossá, amelyek nem a megfejtés örömeivel, hanem az egyre mélyebb kételkedés képességével ajándékozzák meg a nézőt.

Laetitia, hasonlóan a későbbi filmek hőseihez, ragaszkodik a hivatásához, dacára annak, hogy nincsen megfelelő

partnere vagy segítsége, az életében jelen lévő összes férfi közül a szomszéd tűnik a leginkább rátermettnek. Végül mindannyian túlélnek ezt a groteszkül kiszámíthatatlan és hektikus napot, melynek egy pontján a két gyerek a bébiszitter lábába kapaszkodva próbál biztonságot találni az átláthatatlan tömegben, miután szeszélyes anyjuk maga után vitette őket a felbolydult városba. Ahogyan Triet összes filmjében, a legtöbb dolog végül itt sem az, mint aminek elsőre látszik, Laetitia és az exe egy őrzőveszeskedést követően például kedélyesen izogatni kezdenek egymással. Ez a minden szempontból kaotikus és zajos film jóval többet mond annál, mint hogy a modern anyáknak túl sok minden nyomja a vállát, vagy, hogy egyszerre számos területen kell helyt állniuk. Laetitia lobbanékony figura a körülötte hemzsegő férfiak és követelőző gyerekei nélkül is, és már a film elején is nyilvánvaló, mennyire rosszul érzi magát a bőrében, miközben a visító kölyköket próbálja levakarni magáról, hogy helyette valamilyen kényelmetlen, elasztikus ruhát rángasson magára. Ez az ingerült lelkiállapot végigkíséri a következő filmek hősnőit is, és egyrészt attól válik egyre érdekfeszítőbbé, hogy a szereplők cselekedeteinek egyre nagyobb a tétje, másrészt Triet Sandra Hüller személyében olyan színésznőt ta-

lált ennek a karakternek az eljátszására, aki játékaival és olyan eszközökkel, mint a soknyelvűség (Sandra a per során számos nyelven kénytelen megszólalni) mélységet tud adni ennek a figurának. Sandra olyan esendő, mégis erős hős, aki egyszerre kelti fel bennünk az empátiát és a gyanút, hogy egy valódi szörnyeteget látunk.

A rendező következő főszereplője, Victoria (Virginie Efira – *Egy ágyban Victoriával*, 2016) büntetőügyvéd, akinek egyrészt épp lenullázódott a libidója, miközben a volt barátja egy róla szóló bloggal szerez magának hírnevet, másrészt egy régi ismerősét, Vincentet védi a felesége elleni bántalmazási perben. A karrierjében és anyai szerepében egyformán határozott Victoria elsősorban a szerelmi életében és a férfi-női kapcsolatok terén van tele kérdésekkel, ezt a bizonytalanságát Triet két különböző per tárgyalótermi feltárással mutatja meg: Victoria perében a volt barátja ellen, aki a nő személyes történeteit árusítja ki, valamint Vincentében, ahol a nő egy olyan férfit véd, akinek a makulatlansága közel sem evidens. Ebben a filmben már szóba kerül a másik személlyel (partner, páciens vagy barát) való mérgező függőségi viszony: Victoria magánéletének pikáns részleteit szinte változtatás nélkül írja le a blogjában a volt férje, a *Szex*

és *pszichoanalízis* főszereplője, Sybil (szintén Virginie Efira) ugyanígy fog tenni páciensével, akit egyszerre segít terapeutaként és használ fel íróként. Sybilt rabul ejti páciense, a fiatal színésznő Margot (Adèle Exarchopoulos), aki viszonyt folytat filmbeli partnerével (Gaspar Ulliel), ő azonban a rendezővel (Sandra Hüller) él együtt. A naiv Margot teherbe esik a férfitől, szenvedélyes kétségbeesése pedig magával sodorja Sybilt is, aki egymás után több hibát is vét: állást foglal a lány abortuszának ügyében, majd a forgatásra utazik, hogy segítse őt. A munka azonban még annál is nehezebben megy, mint várná, a Strombolin zajló forgatáson napvilágra kerül a szerelmi háromszög, és néhány jelenet erejéig Sybil kénytelen magára vállalni a színészek instruálásának feladatát.

VÁMPÍROK ÉS SZÖRNYETEGEK

A *Szex és pszichoanalízis* végén szerepel egy rövid jelenet, ahol a „film a filmben” stábja, rendező és a két főszereplő, a túlfűtött szerelmi háromszög résztvevői a premieren, a színpadon beszélnek arról, milyen borzalmas volt a forgatás. A nézők jót nevetnek, amikor a két nő tréfálkozva azt mondja, gyűlölik a férfit, ám nyilvánvaló, hogy mindhárman megjárták magukat, mialatt a nézőtéren zokogó Sybil az egyetlen, aki kimutatja a valódi érzéseit. Rajta kívül senki nem őszinte, és persze az ilyen

„Az érem másik oldalát fedi fel”

(Justine Triet:
Egy ágyban Victoriával
– Virginie Efira és
Vincent Lacoste)





utalások hatására mi, nézők is csak találgathatunk, Triet hazudik-e, amikor az *Egy zuhanás anatómiája* kapcsán azt nyilatkozta, nincs a filmben önéletrajzi vonás. A rendező férjével, alkotótársával, Arthur Hararival

írja a filmjeit, a mostanin a pandémia elején dolgoztak együtt, miközben közösen vigyáztak nyolchónapos kislányukra a karanténban. Az *Egy zuhanás anatómiája* pedig egy rivalizáló házaspár története, két íróé, akik elszigetelten élnek egy Grenoble melletti faházban látássérült fiúkkal. A férfi egy nap rejtélyes körülmények között lezuhan a ház felső ablakából, és életét veszti. Az esetet feltáró per során napvilágra kerül egy felvétel a pár veszekedéséről, melyben a kettőjük közötti szakmai feszültség is körvonalazódik.

Ahogy korábbi filmjeiben, Triet itt sem árulja el, valójában kiben mi zajlik, sőt, még inkább támpont nélkül hagyja a nézőt, mint korábban. Egyszerre nyúl kísérletező kedvvel a thriller és a tárgyalótermi dráma műfajához és játszik el azzal a helyzettel, hogy a filmbeli kapcsolatban a nő minden szempontból az erősebb fél. Az *Egy ágyban Victoriával* és a *Szex és pszichoanalízis* egyaránt Virginie Efira azonosulásra nagyon is alkalmas karaktereire épült, és míg ez a két film hangvétele tekintve is eltolódást mutatott – a *farce* felől az

„Támpont nélkül hagyja a nézőt”

(Justine Triet: Egy zuhanás anatómiája – Sandra Hüller)

intrikával teleszött melodrámaig –, az *Egy zuhanás anatómiája* feszült drámájában a rendező megvonja a nézőtől az együttérzés lehetőségét. Efira még a legdrámaibb pillanatokban is képes nevetésesnek ábrázolni az általa játszott a hősoket, játékosságot, könnyű azonosulási pontot nyújtva, Hüller karaktere viszont teljesen új szintre viszi ezt az önmegvalósító, öntudatos, mégis kételkedésre hajlamos figurát.

Az *Egy zuhanás anatómiájában*, mint a *Szex és pszichoanalízis* rendezőjének szerepében is, egy olyan alkotó embert formál meg, akinek a hivatása mindent felülír. Míg a korábbi filmben ez azt jelentette, hogy nem tántorodik el a filmje befejezésétől annak dacára sem, hogy a főszerepet alakító barátja teherbe ejti a másik főszereplőt, a mostani filmben egy olyan feleséget alakít, aki ugyan hajlandó a férje miatt Londonból az Alpokba költözni, ahol még a nyelvet sem beszéli rendesen, de amikor a film csúcspontját jelentő házastársi vitában arról esik szó, hogy az apa több feladatot vállal a gyereknevelésben, mint ő, egy pillanatra sem fejez ki önvádat. Sandra nem érzi magát felelősnek azért, mert a férjének nem jut elég ideje magára vagy a hivatására.

Triet alkotásaiban domináns a női nézőpont, de vajon milyennek mutatja

a férfiakat? Első pillantásra talán úgy tűnhet, erős nők és gyenge, szinte nevetséges, erőtlén férfiak párharcairól szólnak ezek a filmek. Sok fronton jól teljesítő, a karrierjükben sikeres, akár egyszerre több területen is kimagasló nők és olyan férfiak történetei, akik nem igazán lehetnek többek a csendőre idegesen rátámaszkodó, szerencsétlen apukánál, folyton alulmaradó szakmai riválisnál, legfeljebb felemelkedhetnek a nőt segítő bébicsoász vagy a védőügyvéd szerepéből – szeretővé. Ám Triet valójában összes szereplőjét ugyanazzal a távolságtartással és enyhe iróniával rajzolja meg: a nők, ha nem is kétszínű szörnyetegek, de a végzet asszonyának játékos karikatúrái. A rendező egy interjúban saját magát vámpírnak nevezte, olyan szörnyetegnek, aki képes a férje vérért szívni az inspirációért, és míg filmjei részben az elme, az emlékezet, a fantázia és a projekciók tereit járják be, saját képére formálja összetett, egyszerre érzékeny és kegyetlen tettekre képes hőseit.

EGY ZUHANÁS ANATÓMIÁJA (Anatomie d'une chute) – francia, 2023. Rendezte: Justine Triet. Írta: **Arthur Harari** és **Justine Triet**. Kép: **Simon Beaufils**. Szereplők: **Sandra Hüller** (Sandra), **Swann Arlaud** (Vincent), **Milo Machado-Graner** (Daniel), **Antoine Reinartz** (Ügyész). Gyártó: **Les Films Pelléas**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** Feliratos. 152 perc.

INDIÁNFILMTŐL ŐSLAKOS TÉVÉSorozatig

A történet visszaszerzése

SÁNDOR ANNA

AZ „INDIÁN” FILMEKET NEM AMERIKAI ŐSLAKOSOK ÍRTÁK, RENDEZTÉK, ÁBRÁZOLÁSUK EZÉRT PONTATLAN ÉS ADOTT ESETBEN RASSZISTA LETT. A NAVAHOÉK, LAKOTÁK, MOHAWKOK MAGUK SZERETNÉK FILMRE, KÉPERNYŐRE VINNI SAJÁT TÖRTÉNETEIKET.

Ajánlom a díjat a világ összes őslakos gyerekének, aki művészetel, tánccal szeretne foglalkozni és történeteket írni. Mi vagyunk az eredeti történetmondók, és itt is meg tudjuk csinálni” – mondta a részben maori származású Taika Waititi a köszönőbeszédében, amikor 2020-ban a *Jojo Nyusziért* megkapta a legjobb adaptált forgatókönyvnek járó Oscart. Ugyan a televíziós őslakos reneszánszhoz több tényező együttes hatása kellett – úgymint a Covid-lezárások, a streaming felfutása, az etnikai sokszínűség elvárása – az áttörést jelentő *A rezervátum kutyái* elkészüléséhez Waititi közbenjárására is szükség volt.

„Szüntelenül felbukkan benne a mágikus”
(Sterlin Harjo – Taika Waititi: *A rezervátum kutyái*)

Ahogy azt a nigériai író, Chimamanda Ngozi Adichie (*Americanah*) hangsúlyozta, a történetmondás a hatalomról szól, a fehér Hollywood pedig egy évszázadon át formálta, a kilencvenes évekig gyakorlatilag kizárólagosan, az amerikai indián képét, a róla szóló narratívát. 2020 októberében, az amerikai Őslakos népek napján huszonnyolc őslakos szerző nyílt levélben szólította fel Hollywoodot, hogy köteleződjön el az őslakosok reprezentációja mellett. Problémaként felróták, hogy a róluk szóló filmek és tévéműsorok írói nem őslakosok, a forgatókönyveik pedig továbbörökítik a pontatlan és rasszista ábrázolást. Az őslakos szerepekre még mindig

castingolnak nem őslakos színészeket, ezek a karakterek pedig leggyakrabban a múltba zárva, spirituális vezetőként és/vagy szörnyű trauma áldozataiként jelennek meg. A Kaliforniai Egyetem 2020-as televíziós Hollywood Diversity Reportja szerint a vizsgált 2017-2019-es időszakban a műsorokban egyetlen őslakos főszereplő sem volt. Az amerikai forgatókönyvírók szakszervezete, a Writers Guild of America (WGA) 2020-as Inclusion Reportja szerint az őslakosok a televíziónál 1,1, a filmnél 0,8 százalékát tették ki az alkalmazott íróknak (a 2020-as adatok szerint az őslakosok az állampolgárságuk 2,9 százalékát teszik ki).

2021-ben aztán két sorozatot mutattak be, amik fordulópontot jelentenek az őslakosok televíziós reprezentációjában és alkalmazásában: áprilisban a Peacock streaming szolgáltatón elindult a *Rutherford Falls* című sitcom, majd augusztus 9-én, az Őslakos népek nemzetközi napján a Hulu debütált *A rezervátum kutyái*, utóbbi az első teljes egészében őslakos gyártású amerikai sorozat.

ÉLETÖRÖM ÉS GYÁSZ

Waititi és a személyné-maszkagó Sterlin Harjo (*Four Sheets to the Wind* – 2007; *This May Be the Last Time* – 2014; *Mekko* – 2015) a Robert Redford által létrehozott, független művészeket támogató Sundance Institute-ban találkozott,





barátságuk alapját pedig az őslakosként hasonló gyerekkori élmények is jelentik. Waititi a *Hétköznapi vámpírok* sorozat sikerét használta fel arra, hogy az FX-nél beajánlja Harjót, majd 2019-ben már megerősítette, hogy készül *A rezervátum kutyái*. A Covid-leállás után aztán részben tudatosan, részben más elfoglaltságai miatt producerként, illetve társalkotóként a háttérbe húzódott, és szabad kezett hagyott Harjónak, aki őslakos alkotókkal töltötte fel a stábot. Saját magán kívül a rendezői székbe ültette a diné (azaz navahó) Sydney Freelandet és Blackhorse Lowe-t, valamint a Bishop Paiute Tazbah Chavezt. A sorozat karakterét emellett meghatározta az is, hogy az író-alkotók közül többen tagjai a 1491s nevű, provokatív, aktivista szatírákat előadó őslakos csoportnak, aminek Harjo az egyik társalapítója.

A rezervátum kutyái (néhány Kaliforniában felvett jelenetet leszámítva) teljes egészében Oklahomában forgott, és tartósan hatott az állam filmes, illetve televíziós iparára. A három évados, összesen 28, félórás epizódból álló produkcióra 50 millió dollárt költöttek el helyben, létrejött majdnem 500 új munkahely, és ebben a számban még nincsenek benne a színészek, akiknek egy részét frissen, az őslakos közösségekben castingolva fedezték fel – mint az egyik főszerepet alakító, krík-szemínol Lane Factort, aki azóta

„Visszaköveteli az őslakos örökséget”

(Graham Roland: Dark Winds – Zahn McClarnon)

Spielberg *Fabelman családjában* is szerepelt.

A dramedy sorozat egy meg nem nevezett oklahomai rezervátumban játszódik, négy kamasz coming-of-age sztorija, akik egyszerre küzdenek a

felnövekvés feladataival és a gyásszal, hiszen a csapat ötödik tagja öngyilkos lett. *A rezervátum kutyái* jól egyensúlyozik, mert miközben meghatározó eszköze a szürreális és abszurd elemekkel is operáló humor, érzékenyen és hitelesen mutatja be a rezervátumbeli kortárs amerikai őslakos élet kihívásait, legyen szó az erőszakos asszimilációs célú bentlakásos iskolák örökségétől az eltűnő apákon át a kamaszkori öngyilkosságok magas számáig. A lazán építkező évadok ráérősen elkalandoznak a központi cselekménytől, így több fő- és mellékszereplő háttérét is megismerjük, illetve számos helyszínt bejárunk a harciasütödétől, a csipszszállító teherautó rakodóterén és az egészségügyi központon át a haldokló asszony házáig vagy a börtönig (ahol például az azóta a *Megfojtott virágokkal* világhírűvé váló, feketeláb Lily Gladstone-nal találkozunk). A sorozat úgy realista, hogy szüntelenül felbukkan benne a mágikus, ebben viszont a szereplők számára nem egymást kizáró, hanem egymáshoz tartozó tapasztalatok manifesztálódnak. És míg a humor féktelen játékosággal bontja le a misztikus vagy a tragikus indián sztereotípiáját,

szeretetteljes öniróniával neveti ki az őslakos közösség és szereplők emberi gyarlóságait – mindezt úgy, hogy jó arányérzékkel teret enged a tisztán kartinikus jeleneteknek is.

Harjo sokat játszik az utalásokkal, kezdve azzal, hogy az egyik főszereplője nevét a *Willow*-ból (1988) kölcsönzi, de a leglátványosabb gesztust Tarantino kapja: a sorozat címe a *Kutyaszorítóban* (*Reservoir Dogs* – 1992) parafrázisa, ahogy a barátjuk temetéséről elsétáló öltönyös kamaszok képe is. Az egyik főszereplő szobájának falán a film plakátja lóg, az első epizód pedig egy nagy csipszrablással indul, ami aztán az elődhez hasonlóan félresikerül. Amilyen szemtelenül stílusosan rázta fel Tarantino a kilencvenes évek elején Hollywoodot, úgy jelöli ki az új, hiteles őslakosábrázolás minimum követelményeit Harjo. A sorozat első epizódjában ugyanakkor két alkotó előképet is „megnevez”, Tarantino mellett azt a saját-arapahó Chris Eyre-t, akinek *Füstjelek* (1998) című filmjét az amerikai őslakos filmes reneszánsz elindítójaként tartják számon. *A Füstjelek* és *A rezervátum kutyái* legelső képkockáin a kamera a rezervátum felett pásztáz, miközben a helyi rádiós műsorvezető szövegelését hallgatjuk – Harjo elég öntudatos ahhoz, hogy a főhajtás mellett azt is állítsa, hogy ami a filmes reneszánsznak Eyre, az a tévésnek ő.

ŐSLAKOS WESTERN

*A rezervátum kutyái*nak ugyanakkor van a kamaszok mellett egy másik jelentős szereplője is: a közösség. Ez nemcsak abban nyilvánul meg, hány mellékszereplőről épít Harjo érzékletes képet, hanem abban is, ahogyan a generációk közötti szoros kapcsolatot, a kölcsönös egymásra támaszkodás lehetőségeit bemutatja. Az idősebbek persze itt sem értik a fiatalokat, de a maguk módján igyekeznek nekik segíteni és tanítani őket. A visszatérő mellékszereplők között olyan őslakos színészlegendákat látunk, mint a cseroki Wes Studi, az oneida Graham Greene, a kajuga Gary Farmer vagy a lakota Zahn McClarnon, akik látható élvezettel asszisztálnak ahhoz, hogy Harjo karikatúrisztikusan elrajzolja az általuk alakított karaktereket. A harmadik, befejező évad sem a fiatalok, hanem az idősek képével zárul, világos tiszteletadásként a közösségek megbecsült véneinek.

A(z egészséges) közösség megtartó ereje kiemelkedő témája a 2022-ben induló *Dark Winds*nek is. A Tony Hillerman Leaphorn & Chee-regényein alapuló sorozat producerei Robert Redford és George R.R. Martin (*Trónok harca*), az alkotója viszont a csikaszó Graham Roland. Az írók szobájában csak őslakosokat találunk, a forgatás az első őslakos tulajdonú film- és tévéstúdióban, az új-mexikói Camel Rockban zajlott, az eddig elkészült két évad több epizódjának rendezője pedig a már említett Chris Eyre volt.

A *Dark Winds* a hetvenes években játszódik, és a törzsi rendőr Joe Leaphorn (Zahn McClarnon itt és *A rezervátum kutyáiban* is zsarut alakít) és az FBI-osként a navahó/diné rezervátumba visszatérő Jim Chee (Kiowa Gordon, hualapai) nyomozásait követi, szaglásszanak akár őslakos fundamentalista szélsőségesek, akár kizsákmányoló fehér vállalkozók után. A sorozat a felszínen misztikus thriller: már a főcím meghívja a *True Detective* áttűnésekre építő intróját, a cselekményt pedig (számunkra) természetfeletti, mágikus események is alakítják. Az epizódokkal viszont egyre világosabb, hogy a *Dark Winds* a western revíziójára törekszik, visszaköveteli az őslakos örökséget és – ebben az esetben – a navahó/diné kultúrát. Ezt jelzik már olyan részletek is, mint amikor Chee arca egy John Wayne-portrén tükröződik vissza, vagy hogy a városi moziban éppen a *Kis nagy embert* (1970) vetítik, vagy hogy hányszor időzik el a kamera a Monument Valley, a szülőföldhöz tartozó régió látképén. Hangsúlyosabbak viszont azok az epizódok, amik a nyomozás szempontjából mellékes diné szokásokat, szertartásokat mutatnak be hosszasan és alaposan (ilyen az először menstruáló lány felnőtté avatása, a kisbaba üdvözlése stb.). Az őslakos szereplők sokszor szólanak meg diné bizaad nyelven – az anyanyelvi beszélő nézők ugyanakkor kifogásolták, hogy a más népekhez tartozó őslakos színészek kiejtése érthetetlen.

Ezek mellett, ahogy *A rezervátum kutyái* a humorral írja felül a sztoikus indián sztereotípiáját, a *Dark Winds* sok figyelmet szentel a szereplők érzelmeinek. Leaphorn a fiát gyászolja, aki évekkal ezelőtt halt meg egy robbanásban, a fájdalom akut, a munkájára és a házasságára is kiható. Am Leaphorn

könnyei vagy a szerettei felé tanúsított kedvessége nem valamiféle gyengeség jele, hanem a szenvtelen indián és westernhős egydimenziós alakjának felülírása: ő az érzelmeivel együtt önazonos, erős és tettekész.

Személyében a sorozat a hős alakjával is játszik. Amikor először látjuk, Leaphorn éppen egy férfira parancsol a pusztaságban, hogy temesse vissza a földbe egy értékes diné tál cserepeit ott, ahol megtalálta. A beállítás, a rettegő tolvaj, a kalapja alól lassan felpillantó, nyugodt és fenyegető Leaphorn a zsáner klasszikus stiláris eszközeire építve tematizál egy alapvető őslakos problémát (t.i. a kulturális örökségük megrablása konkrét és átvitt értelemben). Leaphorn pozíciója ugyanakkor ellentmondásos: az összetartó, gyakran meghittséget sugárzó közösségben egyszerre tisztelik és elutasítják. Kicsit kívülálló, akire akár nem is a közösségen belül van igazán szükség, hanem hogy annak érdekében fellépjen a kizsákmányoló, lekezelő, közömbös külvilággal szemben. A *Dark Winds* ennek apropóján olyan történelmi sérelmekről beszél, mint az őslakosok elleni erőszak jelentéktelensége a fehér bűnüldözés számára („Mióta érdekl az FBI-t egy halott indián?”), vagy hogy a hetvenes években az amerikai őslakos nők körülbelül 25 százalékát a tudtuk nélkül sterilizálták a fehér orvosok.

IDENTITÁSPOLITIKAI KÜZDELMEK

Míg *A rezervátum kutyái* és a *Dark Winds* a maguk eszközeivel határozott lépéseket tesznek a hiteles őslakos ábrázolás és narratíva érvényesítésére, az előbbivel párhuzamosan induló *Rutherford Falls* elsősorban az elmúlt évek identitáspolitikai harcainak visszasságait és pro-kontra érveit karikózza ki. A 2022-ben két évad után leállított sitcom kulturális párbeszédre hív, alkotói között Ed Helms és Michael Schur mellett megtaláljuk a navahó/diné Sierra Teller Ornelast, aki az első őslakos showrunner. Az írócsapat tagja *A rezervátum kutyáin* is dolgozó Tazbah Chavez, a mindkét sorozatban szereplő, lakota Jana Schmieding, a dakota Bobby Wilson (az 1491s-ből) és a mohawk-mi'kmaq Tai Leclair.

A sorozat abban a fiktív városban játszódik, amit a Rutherford család őse alapított, miután szerződést kötött a szintén fiktív minishonkakkal. Az első

évad konfliktusa a városalapító szobra körül robban ki, amit el akarnak szállítani az eredeti helyéről (az úttest közepéről), mert túl sok balesetet okoz. A tervet határozottan ellenzi a család leszármazottja, a lelkes történész Nathan (Ed Helms), a helyi kaszinót vezető, minishonka Terry (Michael Greyeyes) viszont meglátja a vitában az anyagi jóvátétel lehetőségét. Mindeközben Nathan gyerekkori barátja, a szintén minishonka Reagan (Jana Schmieding) a népe kis kulturális központját szeretné fejleszteni. Az epizódok szellemesen körbejárják olyan, az Egyesült Államokban égető kérdéseket, mint hogy mi történjen a mára megkérdőjelezhető megítélésű elődök szobraival. Más-más csoportok értelmezésében hogyan változik a történelem olvasata? Ki mondja, sőt, ki mondhatja el a rólunk szóló történeteket? Mi számít kizsákmányolásnak? A sorozat kritikus humorára csak egy példa az az epizód, amelyben a diákok versenyén egy kivételével a pályamunkák mindegyike sérti valakinek az érzékenységét, így aztán a legsemmitmondóbb giccset jutalmazták. A *Rutherford Falls* szereplőinek mind megvan a maga igazsága, nincs is köztük antagonist, alapvetően jóra való emberek feszülnek egymásnak, bemutatva, hogy ezekben a kérdésekben még így is nehéz meg-egyezésre jutni.

Az őslakosok részvételével készülő műsorok diadalmenetének árnyékában ugyanakkor ott bujkálnak a botrányok is: kanadai, de szemléletes példa a *Trickster* című, kortárs közegben játszódó *young adult* misztikus thriller-dráma sorsa. A haisla és heiltsuk Eden Robinson *Son of a Trickster* (2017) című regényéből készült sorozatot 2020 őszén mutatták be a CBC-n, és az eddig említettekhez képest központi szerepet kaptak benne a hitvilág elemei. A műsor sikerrel futott, meg is újították egy második évadra, ám a projektet leállították, mikor kétértelműségek merültek fel az alkotó-rendező Michelle Latimer származását illetően. Pretendian, így hívják ma Észak-Amerikában azokat, akik hamisan őslakosnak vallják magukat, hogy hozzáférjenek a nekik fenntartott lehetőségekhez és (anyagi) támogatásokhoz. Latimer származását végül a vizsgálatok tisztázták, a *Trickstert* viszont azóta sem indították újra. •

MIKE FLANAGAN: AZ USHER-HÁZ BUKÁSA

A szomorúság háza

BUZSIK KRISZTINA

FLANAGAN FILMJEINEK ÖNZŐ ÉS ZÜLLÖTT MILLIÁRDOSAI NEM BÚJHATNAK KI A FELELŐSSÉG ALÓL SOHA MÁR.

Az adaptálásban és a horror műfajában egyaránt jártas Mike Flanagantól szinte kézenfekvőnek hat, hogy a híres romantikus költő, Edgar Allan Poe műveihez nyúljon. A Netflixre készített, már-már arthorrorokként aposztrofálható sorozatgyűjteményét (*A Hill-ház szelleme*, *A Bly-udvarház szelleme*, *Mise éjféli-kor*, *Éjjéli klub*) a streaming-szolgáltató is csak *Flanaverse*-ként tartja számon, amely kollekcióba legújabb darabja, *Az Usher-ház bukása* is szépen belesimul. Míg a *Mise éjféli-korral* a rendező elkészítette a maga gótikus horrorját, addig a Poe-életművet aktuálpolitikával, a posztmodern társadalom kihívásaival, valamint az azokra adott kritikával keveri.

A rendező értelmezésében a fausti alkut kötő Usher testvérek az örök életet próbálják megváltani, többek között Roderick Usher gyermekein keresztül. Az eredeti novellával szemben kardinális változtatás a leszármazottak jelenléte, Flanagan ráadásul minden gyermeknek szentelt egy saját epizódot, amely egy-egy Poe mű címét viseli. Emellett számtalan kisebb-nagyobb utalást is felfedezhetünk – a szereplők versrészleteket szavalnak és még a mellékszereplők nevei is Poe-karakterekre utalnak –, bizonyos művek pedig a sorozat egészén átívelnek, megadva ezzel a cselekmény gerincét. A történet Roderick Usher és régi ismerőse, August Dupin beszélgetéséből bontakozik ki. Poe a detektívregény és a bűnügyi novella zsánerével egyidőben teremtette meg egyik visszatérő hősét, Dupint, aki éles eszéről és kikezdehetetlen logikájáról volt híres. Így nem meglepő, hogy a *flashback*ekben elmesélt eseteket kettejük diskurzusa keretezi, hiszen Dupin módszerének és gondol-

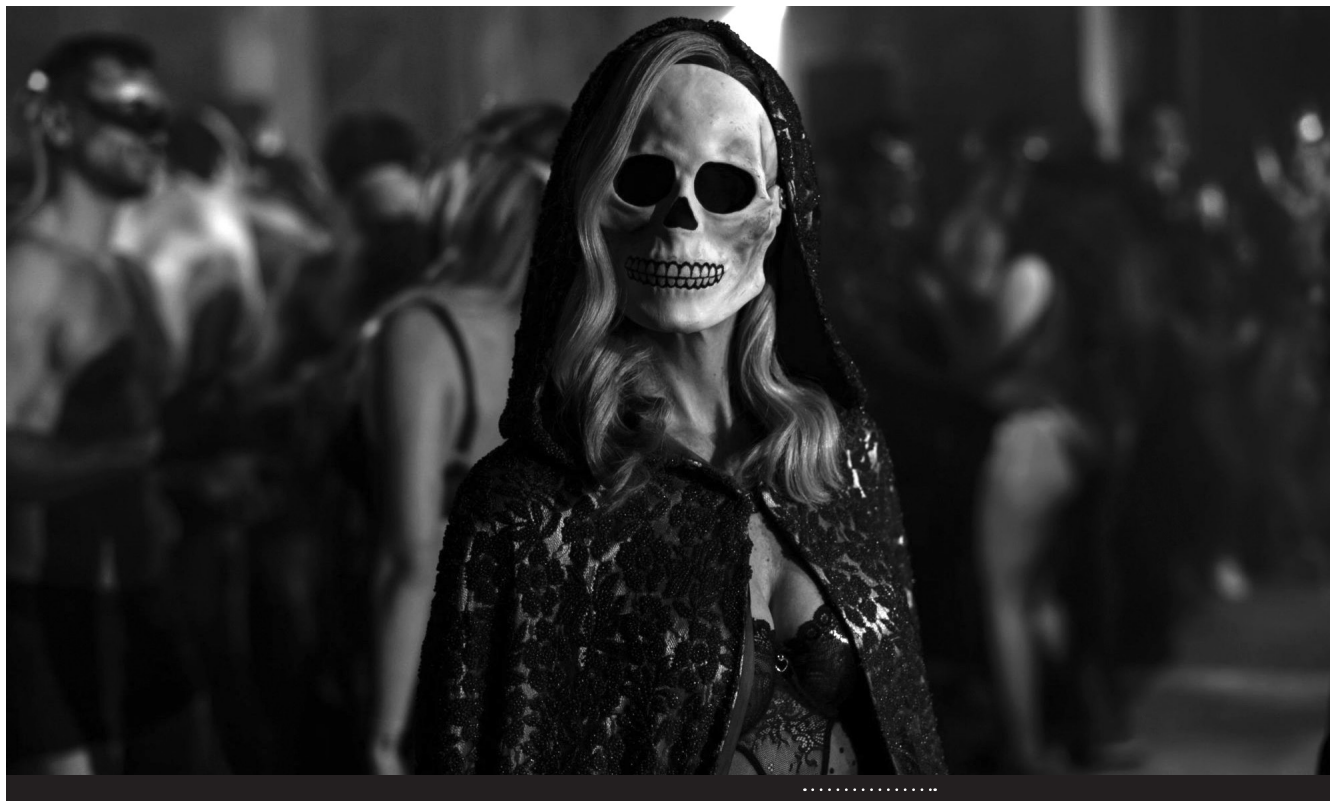
kodásának egyik legfontosabb sajátossága a dedukció. Roderick *A holló* meringő lírai énjét testesíti meg, ahogy visszaidézi a múltat, ezáltal a költemény keretbe foglalja a család bukását, elvégre az első és utolsó részek címei is a balladára utalnak.

Az Usher-dinasztia kárhözatra ítélt egyének sora, akikről tudjuk, hogy tragikus véget fognak érni, és vágyunk is ennek bekövetkezésére. A már-már antológia-sorozatként felfogható részek felépítése könnyen kiismerhető, kiváltképp, ha valaki jártas Poe írásaiban. Flanagan épp ezért nem is annyira a végkifejletre helyezte a hangsúlyt, mint inkább a figurák természetére, valamint a halálukhoz vezető út bemutatására, az őket körülvevő dekadenciára. A rendező korábbi munkáiból már kitűnik filozófó stílusa: az akciónál, a csavaros és meghökkentő narratívánál jóval többre tartja az intellektuális kihívást jelentő párbeszédet és monológokat, amik *Az Usher-ház bukásának* kiemelkedő momentumai közé tartoznak. Poe-hoz hasonlóan itt a félelem sokkal inkább az elbeszélés tárgya, mintsem hatása. Az igazi horrort csak részben, a szereplők számára jelenti az elkerülhetetlen halál, a közönséget inkább az borzasztja el, ahogyan az urizáló felső tízezer viselkedik és él. Flanagan jellembrázolásai nagyrészt legitimálják a misztikus fenoménként felbukkanó Verna pusztítását, szinte protagonistává avatva ezzel az áldozatait egyesével szedő ldőt.

Roderick és Madeline Usher megtestesíti a szociális piramis legtetjén ülőket, akik a mának élnek, és nem gondolnak a jövő generációira, ami egybecseng például a manapság oly sokakat lázban tartó klímaszorongással. Mindeközben a sorozat – csakúgy,

mint a *Dopesick*, *A gyilkos csodaszer* vagy *A fájdalom ügynökei* – reflektál a napjainkban dúló, a gyógyszeripari szakdolgozók sztrájkját és az opioid-válságot összefoglaló *pharmageddon* jelenségére. Emellett még arra is marad tere, hogy olyan kérdésekkel foglalkozzon, mint a mesterséges intelligencia, az orvostudományi áttörések vagy a hatalom és a fényűző vagyon(tárgyak) jelentette status quo. Az *eat-the-rich* trend létjogosultságát kiválóan példázza Roderick *lempire*-szónoklata (amelyben egy citrom-konglomerátum létrehozását vizionálja), majd Flanagan visszájára fordítja a gátlástalan törtétek iránt tanúsított megvetést, miként Madeline monológjában a fogyasztói társadalmat okolja saját felemelkedésükért, azért, hogy pénzben lehet mérni a fájdalmat, és szembesíti a nézőt azal, hogy mi termeljük ki azt a réteget, amely végül kizsákmányol minket. Lehet némi hiányérzetünk az említett számos felvetés kifejtésével kapcsolatban, azonban a sorozatra jellemző *pastiche* jellegű műfaj- és témakeveredés, az önreflexivitás és az intertextuális allúziók mind a posztmodern filmművészet markáns ismérvei.

Saját bevallása szerint Poe-ra különösen jellemző volt a következetesség, a szigorú módszeresség, a precíz tervezés. Látva Flanagan körültekintését, hasonló benyomásunk támadhat a rendezőről is, amit elképesztő teljesítménnyel érvényesít a sorozat struktúrájának szintjén. Ugyanakkor Poe alaposan megtervezett, mégis érzékletes és immerzív leírásait adaptálni a filmfenomenológia nagy kihívása, ami a Flanagan által megteremtett steril, kissé távolságtartó környezetben olykor egyáltalán nem működik. A fokalizációs stratégiáknak köszönhetően juthatunk közelebb az egyébként is ellenszenves karakterekhez, mert bár Roderick elbeszélése visszaemlékezés, az egyes epizódok viszont az adott rész főszereplőjének szemszögén keresztül bontakoznak ki. Ezáltal betekintést nyerhetünk a félelmet átélő szereplő belső világába, még ha az empátia érzése el is marad. A szereplőket kínzó illuzórikus feltámadás-motívum egyszerűen az elmebaj és a *bűn és bűnhődés* tematikájának leképeződése, miközben folyton újabb csalóka reménysugarat ad az Usherek kezébe, hogy egy műszív vagy egy műkincs segítségével elodáz-



hatják az elmúlást. A kétségbeesés és a gőg motiválta fiatalon a testvérpárt, hogy felépítsék a falat az egyetlen akadálnak számító főnökük köré (aki az ennek alapját adó novellában, az *Egy hordó amontilladó*ban Fortunatóként szerepel). Ugyanezen téglákra húzták fel a (cég)birodalmukat (Fortunato néven), hogy idővel az Usher-házzal párhuzamosan ugyanilyen könnyen össze is omoljon.

Flanagan látszólag szabadosan, de nem indok nélkül adaptálta Poe életművét, a sorozat szereplőit jóval több szál fűzi a költő történeteinek karaktereihez és cselekményeihez, mint az első ránézésre tűnhet. Bizonyos szempontból rá lehetne sütni a rendezőre, hogy kénye-kedve szerint válogatott a novellák és versek között, azonban közel sem önkényes adaptációról van szó: sokkal inkább az Usher család tagjainak jelleméhez választott alapanyagot, mintsem fordítva, így ez a hozzáállás a legtöbb esetben erős fúziót eredményezett Flanagan saját fikciója és Poe meséi között. Prospero veszte nyílt és lekezelő társadalomkritika a luxussélettel szemben; a médiamogul Camille személyiségében egyesül *A Morgue utcai kettős gyilkosság* esetében fellelhető ösztönösség és rideg számítás; Leo pedig sa-

ját függőségeinek rabjává válik, és nem tűri, ha ezzel bárki szembesíti őt. Victorine *Az áruló szív* szociopata elbeszélőjének magabiztosságával és érzéketlenségével halad a céljai felé, majd a racionalitás és az örület között vergődve megbolondul saját titkától, míg az *Aranybogár* című epizódban a *Tamerlane* és a *William Wilson* meséiben megjelenő becsvágy és önhietség lesz Tammy veszte, mert feláldozta férje, Bill szerelmét a karrierjéért. A *kút és az inga* szituációját megfordítva rabból fogva tartóvá válik a hatalomittas Frederick, az apja árnyékában élő legidősebb testvér, ám az eredeti művel ellentétben az egyetlen megoldás itt a Halál lehet. Adaptációs szempontból tehát Flanagan hol egyértelműen kölcsönözött Poe-tól (cselekményt, figurákat vagy konkrét verctorokat), hol inkább a novellák szellemiségét, lélektanát, mélyebb értelmezéseit emelte át, hogy saját, jelenkori kontextusába helyezze el őket. Mindazonáltal ezen megállapítások fényében is sokszor idegennek hat, hogy egyik percben még parázs vita folyik arról, mekkora felelőssége van a gyógyszeripari vállalatoknak abban, hogy rászoktatták a felhasználókat a durva fájdalomcsillapítókra, ami fel-

„Az egyetlen megoldás itt a Halál lehet”
(Carla Gugino)

becsülhetetlen számú drogfüggőt és halottat eredményezett – és amely témát még jobban fókuszba lehetett volna helyezni Roderick leszokásról álmódzó feleségén keresztül –, a következőben pedig a *Lee Annácskát* szavalják egy asztal körül.

A sorozatot elemezve rengeteg izgalmas aspektust fedezhetünk föl, ám tény, hogy mint filmélmény, nem adja könnyen magát a nézőnek *Az Usher-ház bukása*. Dupinhez hasonlóan könnyen elveszhetünk a részek szétszalazásában, a Poe *easter eggek* felfedezéseiben, az aktuális társadalmi kérdések feldolgozásának módozataiban, és az erre fogékony közönséget szórakoztatni is fogja az efféle detektív munka. Mások számára ugyanakkor terjengőssé válhat, és joggal érezhető és modoros filozofálgatásnak a horrorrendező legújabb művét.

•

AZ USHER-HÁZ BUKÁSA (The Fall of the House of Usher) – amerikai, 2023. Rendezte és írta: **Mike Flanagan**. Kép: **Michael Fimognari**. Zene: **The Newton Brothers**. Szereplők: **Bruce Greenwood** (Roderick), **Mary McDonnell** (Willa), **Carla Gugino** (Verna), **Carl Lumbly** (Dupin), **Mark Hamill** (Pym). Gyártó: **Intrepid Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 8x60 perc.

SITGES

Ördögi víziók

BASKI SÁNDOR

A LEGNAGYOBB MŰFAJI FESZTIVÁLON MEGFÉR EGYMÁS MELLETT A METSZŐ TÁRSADALOMKRITIKA A MINŐSÉGI IJESZTGETÉSSSEL.

Harminc éve döntöttek úgy a katalóniai Sitges Film Festival szervezői, hogy létrehoznak egy külön animációs szekciót, és ennek 2023-ból visszatekintve különösen örülhetünk. Idén ugyanis két magyar film is bekerült, a *Kojot négy lelke* és a cseh-szlovák-magyar koprodukcióban készült bábanimáció, a *Tomí, Polli és a Varázsfény* – utóbbi ráadásul a szekció fődíját is elvitte. Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a *Műanyag égbolt* meghívást kapott a hivatalos versenyprogramba, az *Átjáróház* pedig az „Új víziók” válogatásba (Madarász Isti kísértetes romkomját a zsűri elismerő oklevéllel méltatta), akkor hazai szempontból aligha lehetett panaszunk az 56. kiadás kínálatára.

Akadat ráadásul még egy magyar film a programban, a klasszikusokra koncentrált Seven Chances válogatásban Fehér György *Szürkülétét* vetítették, ami jól illeszkedik a szervezők azon törekvéséhez, hogy a vegyítiszta műfaji produkciónak mellett a szerzőibb megközelítésű alkotásokat is szemlézzék.

Idén feltűnően sok olyan filmet láthatunk, amely a zsánerek öntözött álcájában a különféle társadalmi és kulturális szembenállásokra fókuszál. A legplasztikusabban a már a címében is marxista hűrokat pengető brazil *Tulajdon (Propriedade)* jelenítette meg a problémát. Daniel Bandeira filmjében egy gazdag farmtulajdonos éppen bezárni készül a birtokát, hogy luxus üdülőhelyé alakítsa át, ami az amúgy is éhbéren tartott munkások szélének eresztésével járna. A nyomorgó helyiek, akik nemcsak a megélhetésüket, de a lakhatásukat is elveszítenék, túszul ejtik a férfit, a feleségének, Carmennek azonban sikerül bezárkóznia a páncélozott üveggel megerősített autójukba. Elhajtani már nem tud, és a feldühödött munká-

sok mindent megtesznek, hogy kicsalógassák, előbb fenyegetéssel, majd fizikai erőszakkal. A köztük feszülő áthatolhatatlan üveg a társadalmi szakadék szimbólumaként is értelmezhető, de Bandeira szkriptje árnyalja is a képet. Egyfelől a munkások sem egységes masszaként jelennek meg, a dühük azonos forrásból táplálkozik, de különféleképpen próbálnak hangot adni neki. Van, aki tárgyalna, mint az idős matriarcha, mások viszont már csak a nyers erőszakban hisznek. A rendező eközben azzal alapozza meg a Carmen iránti nézői empátiát, hogy egy rövid flashbackben megmutatja, hogyan lett korábban utcai erőszak áldozata, és miért szenved jelenleg is poszttraumás stresszben. Ezzel nem menti fel, világos, hogy férje kizsákmányoló magatartásának ő is haszonélvezője, a közönség azonban kénytelen mégis neki drukkolni.

A chilei *Boszorkányság (Brujería)* esetében sokkal tisztább a helyzet, a kolonialisták itt már nem kaphatnak felmentést. Az ország nyugati partjainál található Chiloé-szigeten játszódik a történet valamikor a 19. század utolsó harmadában, főszereplője a mapucse indiánokhoz tartozó, de már kereszténynek nevelt kiskamasz Rosa, aki kénytelen végignézni, ahogy apját a „földesura”, egy német telepes kutyákkal tépeti szét. Az elárvult lány megszökik a farmról, és csatlakozik egy Recta Provincia nevű, őslakosokból álló csoporthoz, akik aktívan ápolják népük sámánista hagyományait. Rosát egy boszorkány kezdi mentorálni, és az ő segítségével szövögeti bosszúját apja gyilkosa ellen. Christopher Murray rendező sokáig nyitva hagyja azt a kérdést, hogy az őslakosok valóban természetfeletti praktikákkal élnek, vagy csak erősen hisznek a babonákban, a film hangvételét azonban egyértelműen átítatja a misztikum, hasonlóan Robert Eggers folkhorrorjához,

A *boszorkányhoz*. A Pablo Larraín produceri felügyelete alatt készült *Boszorkányságban* ugyanakkor nemcsak az a tét, hogy beteljesedhet-e a főhős boszorkánysága, egy sajátos felnövésztörténetet is láthatunk, amelynek keretében a kereszténységet megtagadó Rosa visszatér saját kulturális gyökereihez.

Egy boszorkány a francia *Rokya* főszereplője is, a hivatalos angol cím (*Hood Witch*) legalábbis ezt sugallja, a Golshifteh Farahani által alakított Nour identitása azonban ennél komplexebb. A kislány egyedül nevelő párizsi nő Észak-Afrikából becsempészett, kuruzslásra is használható egzotikus állatokkal kereskedik, és elindít egy olyan applikációt is, amely összeköti a különféle önjelölt sámánokat, gyógyítókat és ördögűzőket a kuncaftokkal. Miután az egyik ilyen szeánsz tragédiába torkollik, a főként bevándorló háttérű emberek által lakott városrész hangadóit Nour kiáltják ki bűnbaknak, és a szó legszorosabb értelmében vett boszorkányüldözés kezdődik. A nő a fiával együtt menekül a lincselésre készülő csőcselék elől, de mint kiderül, a helyiek egyáltalán nem a pogány praktikák ellen kelnek ki a tudomány és a felvilágosodás nevében, hanem egyféle konkurenciaharc zajlik. Nour erőszakos apja és a közösség vallási vezetői hisznek az ördögűzés muszlim megfelelőjében, a *rokyában*, amit félhivatalos keretek közt, egy gyógyító központban végeznek, nyilván nem kevés pénzért. Nour és az applikációja veszélyezteteti az üzletüket, és megengedhetetlennek tartják azt is, hogy egy független, erős nő kikezdeje a helyi, patriarchális erőviszonyokat.

Saïd Belkhtibia debütáló filmje nemcsak azért izgalmas, mert képes torokszorító feszültséget teremteni az üldözési jelenetekben, de az ellentmondásos, mélyen emberi főhőse miatt is. Lehetetlen nem a gyereket amazonként védő Nournak drukkolni, aki megélhetési okokból játszsza el a boszorkányszerepet, a morális felelősség alól azonban ez nem menti fel, hiszen tudatosan használja ki a közösség hiszékenységét.

A spektrum másik oldalán helyezkedik el az argentin *When Evil Lurks (Cuando acecha la maldad)*, már ami a főszereplők természetfelettihez való viszonyát illeti. Demián Rugna rurális horrorjában annyira magától értetődő a gonosz létezése, hogy amikor a főszereplő testvérpár, Jimi és Pedro démoni megszállás nyomaira bukkan, először a helyi rendőrséghez

fordul, feltételezve, hogy létezik hivatalos protokoll erre a helyzetre. Miután a gonosz entitás már a gyerekeit veszélyezteti Jimi saját kezébe veszi az irányítást, és exfelesége akarata ellenére magával viszi a két fiát.

A fesztivál fődíját elnyert film ugyanolyan ravaszul álcázza a valódi szándékait, mint a történetbéli gonosz entitás. Az író-rendező idejekorán lefekteti az általa teremtett mitológia szabályait, amit a testvérpár anyja pontokba szedve el is mesél az unokájának (nem szabad elektromos lámpát használni, állatokkal érintkezni, és tilos többek közt a démont nevének nevezni, megölni), majd belép a történetbe egy amatőr ördögűző is, aki elmondja, hogy lehet megakadályozni, hogy a megszállott életet adjon a gonoszoknak. A kiszámíthatóság azonban csak illúzió, mert egyáltalán nem világos, hogyan kerít hatalmába valakit a démon, és miért kímél meg másokat. Műfaji prizmán keresztül nézve ezt akár a forgatókönyv hiányosságaként is el lehetne könyvelni, de Rugna pokoli víziójának éppen az a lényege, hogy a fenyegetés nem izolálható, a főszereplők személyes pokla ott ólalkodik minden sarkon – a gonosz ugyanis a legbensőbb félelmeiket használja ki. Az igazi horror a nihilista fináléban így nem a halál, hanem a szembesülés a leírhatatlan traumákkal és a bénító tehetetlenséggel.

A gonosz elszabadulásáról szól Cameron és Colin Cairnes filmje is, csak jóval játékosabb formában. Annak ellenére, hogy egy ausztrál testvérpár munkája, a *Late Night with the Devil* témáját és közegét illetően amerikaibb már nem is lehetne. Egy fiktív amerikai késő esti talk show kulisszái mögött és előtt játszódik, ál-dokumentarista keretben, a found footage horrorok hagyományait követve. A talált felvételek ezúttal a show operatőrei által rögzített képsorok, amelyek végül soha nem kerültek adásba, azon a bizonyos 1977. október 31-i estén ugyanis leírhatatlan szörnyűségek történtek, miután Jack Delroy műsorvezető egy olyan lányt hívott meg a műsorba, akit állítólag megszállt a gonosz.

A Cairnes testvérek nem akarnak forradalmi állításokat tenni a gonosz természetéről, Delroy fausti alkuja sem tár fel semmi újat a showbusiness működéséről, a filmjüket egyrészt a végre főszerepet kapó David Dastmalchian dermesztően hiteles alakítása teszi izgalmassá, és az a formai bravúr, amelyel hibátlanul tudják emulálni a 70-es évek tévés közegét.

A sitgesi programba szerencsére nemcsak a sötét tónusú bukástörténetek férnek bele, de akadnak olyan filmek is,

amelyek sokkolás helyett inkább szív-melengetésben utaznak. Ilyen a kanadai Ariane Louis-Seize debütje, a *Humanist Vampire Seeking Consenting Suicidal Person* is, amely vámpírfilmes köntösbe csomagolt coming of age-sztori – már amennyiben lehet felnövéstörténetről beszélni egy 68 éves főhős esetén. Az átlagos gót tinédzsernek kinéző Sasha nagy defektusa, hogy hiányzik belőle a gyilkos ösztön, a szülei ezért úgy döntenek, megvonják tőle a zacskós vért, hogy rákényszerüljön az embervadászatra. A montreali éjszakában összefut az iskolai zaklatások miatt már az öngyilkosságot fontolgató Paullal, így papíron megtalálja az ideális személyt a vámpírszüessége elvesztéséhez, de előtte még elindulnak, hogy közösen álljanak bosszút a srác zaklatóin.

A legtöbb szerzői vámpírfilmmel ellentétben Louis-Seize dramedyjében nincs semmi felforgató, különlegességét a kellemesen borongós, stílusosan fényképezett képi világa, szarkasztikus humora és a központi románca adja, amely egyben a kívülállóság, és az abban megtalált sorsközösség ünneplése. Ha Tim Burton előzményfilmét készítené a Jim Jarmusch-féle *Halhatatlan szeretők*höz a tiniközönseget megcélozva, valami hasonló lenne a végeredmény. •

Demián Rugna:
When Evil Lurks
(Ezequiel Rodríguez)



EGY KATASZTRÓFAFILM MARGÓJÁRA

Papír-utópia

HAVASSY GERGELY

A HORRORBAN ÉS A KATASZTRÓFAFILMBEN NEM A PUSZTÍTÓ RÉM VAGY A FÖLDRENGÉS A LEGFÉLELMETESEBB, HANEM A TÖKÉLETESNEK HITT CIVILIZÁCIÓ LÁTSZATVALÓSÁGÁNAK ÖSSZEOMLÁSA.

A katasztrófafilm a horror előszobája, azt mutatja meg, hogy létezik egy nagyobb, külső erő, mely ősbib és potensebb az emberi értelem vívmányainál. Fejtő, hámozó, leleplező erő, ami az elrendezett kertek, áramkörök, közlekedési szisztémák, értelemkategóriák sokaságára rásüti igaz valójukat, a szemétdombot. Ember szemétdomb és szemétdomb között differenciál, az egyiket társadalomnak, városnak, biztonságának stb. nevezi, a másikat anarchiának, káosznak, bizonytalanságnak. Az apokalipszis (= megnyilatkozás) során kiviláglik, hogy a civilizáció éppúgy játékszere a természet fantasztikumba hajló őserőinek, mint a vadontól még el nem hódított dzsungel és káosz. Az emberi erő évezredek alatt végez anynyi felszíninformálást, mint a természeti hatalom három nap (óra?, perc?, másodperc?) alatt. „Na, ezt rendbe tesszük” – mondja a természet, és a globális emberi életterv minden vívmánya egyik napról a másikra semmivé foszlik. A katasztrófa annak bizonyítéka, hogy minden bizonytalan; a beton-alapokon álló mérnök-csodákat úgy őrli fel a földrengés, mint primitív ágkunyhókat egy nagyobb széllökés. Erő, ami előtt a kettő egyarcú, mert hatalmas. Elefánt és porcelánbolt. Egyszerű és bonyolult, primitív és komplex azonos. A katasztrófafilm akkor jó, ha az ember már azzal sem törődik, természetfeletti-e az erő, ami üldözi, vagy sem – mert oly mindegy, akár az is lehetne, sőt, „már” az is.

A társadalmiasult, kapitalista morál úgy hangzik: „a lehető legtöbb embernek a lehető legjobbat”. Ez a tétel még a tételeket megkérdőjelező, megkísértő, sárba lerántó, leleplező zsánerművek nagy részében is vitán felül áll. Leghatékonyabban a *Fűrész*-filmek kísértik

meg (melyeket ezért a populáris kritika egyezményesen rossznak bélyegez): John Kramer filozófiája annyi, mint „jobb” és „több” szembeállítás, ráismerés a „jobb osztva több” műveletre, mely a „jó” fogalmának inflálási képlete. Kramer szerint kevés ember és nagyobb jó, a kapitalizmus szerint több ember, és kisebb jó. A dél-koreai katasztrófa- és posztapokalipszis film, a *Beton-utópia* (Um Tae-hwa: *Concrete Utopia*, 2023) lakói John Kramer pártjára állnak/kerülnek. Az apokalipszis lefejt az embertömegről kényelemrendszereit, s így ott találják magukat, hogy „teli hassal lehet megmentősdit játszani, de első sorban (nekünk) kellene túl élni!”. A morál meghasad, kiderül, hogy a törvényt az önkény alapítja, mindig is az alapította; nem létezik emberi rendszer, melyet ne ember talált volna ki. Istentelen, szentségtelen, hitetlen állapot ez.

A rendet a káoszba telepítik, a törvényt az önkénybe, az igazságot a hazugságba, az életet a halálba, a realitást a fantasztikumba. Előbbi mindig az utóbbi speciális, szigorú részhalmaza; az igazság is a hazugság variációja, mely számos forgatókönyvet elítél és kiszorít. A világ dolgainak első differenciálása a jó, rend, igazság stb. absztrakciók formájában kerül elének. E kategóriákat az önkény alapítja. Az idők kezdetén *semmibe* ékelt *valamiként* kezdte minden emberi tudás. A „semmi” szofisztikált kifejezés a káoszra, a kettő ugyanaz. A horror, a terror és a katasztrófa ennek a semminek, az elviselhetetlen realitásnak a betörése a mindennapokba.

A *Beton utópia* nem alapított rend, hanem – csodával határos módon – örökölt. Megtörténik az apokalipszis, ám emberek egy csoportja kimarad belőle. A film története a *valami* utolsó bástyájának

leomlását mutatja be, a *semmivel* való szembesülés végstadiumát. A toronyház rendszere ugyanolyan hazugságra és önkényre alapul, amilyenre előtte a komplett világrend alapult – kontinensenként, országokként, kultúránként némiképp eltérő hazugságra.

A világ lakók és nem-lakók, belsők és külsők, mi és ők primitív, törzsi kategóriáira redukálódik. Akinek igazoló papírja van, velünk van, akinek nincs, ellenünk. A papír kultusza figyelmen kívül hagyja az azokat kiállító intézményrendszer totális bukásának tényét, az emberek tartozásait és társadalmi harcaikat. Belépőnk az új rendszerbe a régi rendszer által kiállított iromány; az új rendszer a régi rendszerbe kapaszkodásra alapul, annak lebutított változata, mely a régi banális tárgyait magasztos szerepbe emeli.

Az új rendszer leleplezéstől való féltelme is a régiből származik: leplez és sumákol, elbarikádozza magát szokással, szabályrendszerrel, „megválasztott” képviselőkkel, ám ameddig a régi rendszernek voltak gonoszai, haszonélvezői, az új csupán *valamit* kínál a *semmi* helyett. A leleplező igény, az oknyomozó újságírói lelkület félreismeri világban elfoglalt helyzetét: a rendszer, amit támad, nem rendszerek rendszere, csak rendszer, ha megsérti, megszűnik, és nincs másik. Opció a *valami* helyett a *semmit* választani, s opció mindenki mást magunkkal rántani, opció a hit és igazság nélküli világban ezek illúzióit istenítve a minimális társadalommara-déket felszámolni – de kell-e?

Az apokalipszis meghámozta a világot. Arra a kérdésre kell válaszolni, hogy embernek, azaz morális lénynek kell-e maradni, vagy lehet (újra!, végre?) állatnak lenni. E kérdésre való ráismerés nélkül bután a morálba kapaszkodni éppúgy pusztító, mint egyenest a másikat választani. Csak azért felszámolni a rendet, mert nem „rendes” rend élet-ellenes, s csak azért fenntartani a rendet, mert egyedül az kínál alternatívát a Mad Max-káoszra ember-ellenes. Ember vagy élet? – a kérdés azonos, a formula különbözik. A rendszer hazugsága és a Mad Max-káosz egymásról mondott hazugsága szintén azonos: „kannibálok!, ember- és élet-ellenesek!” Mindkettőnek megvannak a maga kannibáljai, ám a kettő mégis alapvetően különbözik: hogy mindnek van színe és fonákja, oldala és árnyoldala, arca és alfele nem jelenti, hogy kvalitatíve

egyenlőek. Hasonló természetük abból fakad, hogy emberek gondolkodnak emberekről, gondolkodásmódok gondolkodnak gondolkodásmódokról; mindkettő létezzetvén kínál a káoszra: az egyik vándorló-gyűjtögető életmódot, a másik letelepedett-harácsoló életmódot. Az egyik újrakezdi az emberi történelmet: post-komplex; a másik erőnek erejével folytatja: neo-primitív. Előbbi feléli és leépíti a társadalomból maradt javakat, utóbbi újratermeli őket kisformában. Az egyik társadalom ellenes, a másik kis-társadalom. Antitársadalom és lefokozott társadalom állnak szemben egymással.

Onnan tudni, hogy egy horror, terror, katasztrófa vagy egyéb olyan film, melynek célja a biztosnak gondolt értékek és rendek megkísértése jól működik, hogy nem csak intellektuálisan, esztétikailag kielégítő, de idegesítő, sértő, felforgató is. A mindentudó látszatot fenntartó, gőgös női, és a felelősségteljes erőfeszítés

pozícióját meglóvágó, határozott férfi tekintetek mögött megbúvó sötét butaság már az előtt kijelöli áldozatok és hatalombirtokosok, őszinték és sumákolók, emberek és érdekek csoportjait, hogy számukra ez tisztázódna. A néző buta jóemberek és okos rosszemberek csatározását nézi, akik ahelyett, hogy együtt küzdenének az apokalipszis utáni túlélésért – akár annak árán, hogy emberek tömegeit ítélik halálra saját jólétük oltárán – egymással harcolnak olyan értékek zászlói alatt, melyek rég eltűnt intézmények termékei voltak, s melyeknek sem aktualitása, sem alapja nincsen. A posztapokaliptikus történetek jellemzője a letűnt rendszerekbe kapaszkodás, Pólik József *Balsillagjában* az orvos papírozza az elbirtokolt házat s a szereplők pénzért adnak-vesznek értéktárgyakat, itt a fiatal fiúnak ígérik, hogy az apokalipszis alatt végzett munkáját beleírhatja önéletrajzába, ha a tár-

„Az apokalipszis meghámozta a világot”

(Um Tae-hwa: Concrete Utopia)

sadalom rekonstruálódott. Szinte már a *Majmok bolygóját* várjuk.

Amikor a reális világ elpusztul, rituáléi beköltöznek a fantáziába. Nincsenek utcák, határidők, munkahelyek, de az embernek A-ból B-be el kell mennie, ekkor és ekkor itt és itt kell lennie, ezt és ezt a papírt le kell adnia, alá kell írnia, ezt meg azt be kell fizetnie, tárgyakat egyik helyről egy másikra el kell szállítania, és az élet élése helyett életfeltételei gyűjtögetésének kilátástalan szélmalomharcát akkor is végeznie kell, ha tengerként hullámokat vet körülötte anti-utópisztikus lakótelepe. Az apokalipszis a kisebb probléma. Az igazi probléma az, hogy jóllehet fenntartunk magunk körül egy rendszert, ám hogy az pontosan micsoda és hogyan működik és miért van és kik miért csinálták, nem tudjuk és nem is akarjuk tudni. Boldog tudatlanság helyett boldogtalan tudatlanság, a rossznak is a buta oldala. Erre kell, hogy ha más nem, a katasztrófafilm, a katasztrófa előtt ráébresszen. •



SKANDINÁV ZSÁNEREK

Viking vér

HÁROM ÉSZAK-EURÓPAI ORSZÁG, HÁROM SAJÁTOS ZSÁNERVARIÁCIÓ.

Izlandi pszicho-thriller

A skandináv zsánerfilmek térhódításával Izland filmipara is nagyot lódult, rohamos tempóban terjednek filmjei a világ különböző pontjain, fesztiválokon és streaming felületeken. Ebben a kevesebb mint négyszázezer lakosú szigetországban szinte évente felbukkan egy-egy film, amely bekerül a nemzetközi filmes vérkeringésbe. A skandináv krimi- és thrillerirodalom hagyományaira és jellegzetességeire épülő zsánerfilmek erős atmoszférát teremtenek bőséggel használva az északi mondavilág szimbólumait. A nemzetközi figyelem a természetfeletti lények birodalma, a vikings és boszorkányok, a misztikus képességekkel rendelkező emberek iránti vonalomból táplálkozik, amelyet az izlandiak dermesztően ügyesen ötvöznek az állandó sötétséggel, az ember által érinthetetlennek tűnő, rideg, ám gyönyörű tájjal és nem utolsósorban saját bezártságukból fakadó félelmeikkel, mint a ge-

netikai betegségek és a vérferőtözés, a szenvedélybetegségek és a fiatalkori bűnözés. A hideg, kíméletlen éghajlat tökéletes háttérrel biztosít a rejtély, a gyilkosság és a pszichés betegségek számára, megágyazva a thriller, sőt a horror műfajának is. Ebből a táptalajból sarjadt ki Yrsa Sigurðardóttir, a hazánkban is nagy népszerűségnek örvendő, világhírű izlandi szerző számos regénye. Míg az *Emlékszem rád*-ot (2017) a szerző korábbi könyvsikerét Óskar Thór Axelsson filmesítette meg, addig legújabb bestsellere a *Jéghideg* adaptálását Erlingur Thoroddsenre bízta. A fiatal izlandi filmrendező első egészestés filmje az Amerikában forgatott *Child Eater* (2016) kisköltségvetésű horror, amely hamar és visszhangtalanul tűnt el. Második játékfilmjét már hazájában készítette *Ríft* (Rökkur, 2017) címmel. Személyes hangvételi történetét, két férfi kapcsolatának zátonyra futását, szerelmének lezárását horror elemekkel tűzdelt thrillerként fogalmazta meg, ezzel

megszerezve első nemzetközi elismeréseit. A *Jéghideg* azonban a vártnál nagyobb falatnak bizonyult a korábban egy történet-szálát, kis létszámú színészi gárdát és stábot mozgató Thoroddsennek. A *Jéghideg* nemhogy az etalonnak tartott *Vérvonal* (Baltasar Kormákur, 2006), de az *Emlékszem rád* és a *Ríft* színvonalát sem éri el.

Odinn egyedül neveli lányát, Rünt, aki nehezen illeszkedik be társai közé, nincsenek barátai, rémálmok és rémképek gyötrik anyja közeli halála miatt. Odinn – hogy saját szenvedélybetegségéről, volt felesége öngyilkosságáról és lányának aggasztó látomásairól elterelje figyelmét – nyomozásba kezd egy több évtizeddel korábban véglegesen bezárt nevelőintézetben történt halálesetek után. A fiatalok bűnelkövetőknek fenntartott létesítményben lakó két fiú meggyilkolásának megoldatlan ügyében egyre több részletre, baljóslatú titkokra bukkan és hamarosan olyan mélyre ássa magát

benne, hogy összefüggést talál az évtizedekkel korábbi áldozatok és volt feleségének családjáé között is. Az Odinn nyomozása mentén kettéágazó cselekményszálak egyike a 70-es években elkövetett bűntettek színhelyére, a Krokur nevű kezelőközpontba kísér minket, míg a másik szálon Odinn alkoholfüggőségét, családjának szétesését, felesége öngyilkosságának következményeit látjuk. Thoroddsen sajnos elveszti az egyensúlyt a két történet-szál és a műfajok között is, és a családi dráma, a sokszorosan terhelt főszereplő és lánya lelki vívódásai helyett a suta ijesztgetést részesíti előnyben, pedig az örökölt sorsok és ismétlődő tragédiák legalább olyan rémisztőek lehetnének. Talán Erlingur Thoroddsen másik, szintén ideai megjelenésű, de Hollywoodban készített klasszikus horrorfilmjébe, A hamelni patkányfogó meséjét feldolgozó *The Piper*-be több munióit tartogat.

PAZÁR SAROLTA

JÉGHIDEG (Cold) – izlandi, 2023. Rendezte: Erlingur Thoroddsen. Írta: Yrsa Sigurðardóttir regényéből Erlingur Thoroddsen. Kép: Brecht Goyvaerts. zene: Einar Tryggvason. Szereplők: Jóhannes Haukur Jóhannesson (Odinn), Elín Hall (Aldís), Selma Björnsdóttir (Lilja). Gyártó: Compass Films. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált. 98 perc.

Dán bűnkomédia

A városból vidékre vágó, kiégett értelmiségi toposzát forgatja ki a dán származású Thomas Daneskov Norvégiában játszódó fekete vigjátéka. Martin középkorú családapa, aki egy csapatépítő tréningre indul, ám végül a norvég vadonba vonul el a külvilág és saját, kiábrándítónak tetsző élete elől. Állatprémet ölt magára, íjat és baltát készít, tábornützet





rak és sátorban alszik. Boltba azért eljár, sőt, telefonjához is hozzáfér, amit hordozható töltővel tart életben. Önkéntes száműzetését Musa, a drog-csempész zavarja meg, aki autóbalesete után Martintól kér segítséget. Így a hatóságok és a főhős családja is képbe kerül, miközben a furcsa páros egy olyan faluba tart, ahol elvileg mindenki nomád életet él.

A *vadember* sok különböző műfajt és megközelítést vegyít, vannak benne társadalmi satírúra, buddy movie-ra és éjfékete humorú skandináv vígjátékra emlékeztető megoldások, ezek keveredéséből pedig egyedi filmélmény születik. A legjobb pillanatok, például a szintén a természetbe visszavágyódó mai értelmiségiek képmutatásán gúnyolódó, a nomád faluban játszódó jelenetek már-már a *South Park* intelligens, maró iróniáját idézik, de a rendező Musa és társai autóbalesetében vagy épp egy rendőri intézkedés félreértéseiben a helyzetkomikumot is megtalálja. A film motorja a főszerepet játszó Rasmus Bjerg, aki pusztán a tekintetével és fizimiskájával közvetíti az életközépi krízist, miközben úgy tudja viselni a furcsa állatprém-kabátot, hogy attól rokonszenvesse válik, nem pedig nevetségessé. Daneskov

bátran építhetné csak rá a bő másfél órás játékidőt, de a nomád falusiak közege, sőt a Musa és Martin között szövődő barátság is önmagukban elvinnének egy filmet. A *vadember* erőnyeit így beárnyékolja a sokfelé ágazó, egyes elemekben kifejtetlen történet, ám témaválasztása, színészei és fekete humora miatt így is méltó a figyelemre.

PAULÓ-VARGA ÁKOS

A VADEMBER (Vildmaend) – dán-norvég, 2022. Rendezte és írta: **Thomas Daneskov**. Kép: **Jonatan Rolf Mose**. Zene: **Ola Flottum**. Szereplők: **Rasmus Bjerg (Martin), Zaki Youssef (Musa), Bjørn Sundquist (Oyvind)**. Gyártó: **Nordisk Film / Spring**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 104 perc.

Svéd slasher

A mennyiben az elmúlt fél-évtizedben hazánkban moziba került alkotásokból alkotnánk képet a kortárs svéd horrorfilmről, úgy tűnhet, manapság a *social media* jelenti Bergman népének legfőbb rémét, amely változatos *slasher*-narratívákba és -monstrumokba bújtatva szabadul rá a 18-25 éves célcsoportra. Legyen szó egy eltökélt lájkvadász influencerszer-lány és kicsiny stábja viszontagságairól egy boszorkányjárta öko-paradicsomban (*Követés*), egy népszerűség-hajhász szelleműző vlog csapatának találkozásáról egy kísértetház démonával (*A ház, ahol a Gonosz lakik*) vagy a legfrissebb opusz, a *Halloweeni körhinta* féltucat *cyberbully* tinédzseréről, akik egy közkedvelt stockholmi vidámpark, a Liseberg exkluzív VIP-éjszakáján válnak prédájává közös áldozatuk síron túli bosszújának, a svéd filmesek következetes makarencói pofonokat osztogatnak a zoomereknek – még mielőtt szőröstől-bőröstől bekebeleznék őket a mértéktelen internethasználatból fakadó digitális elidegenedés, kóros figyelemzavar és pornófüggőség.

Ám a *Halloweeni körhinta* nem hatékonyabb népszerűsége köszönhetően válik ki a közelmúlt mezőnyéből: épp ellenkezőleg Simon Sandquist a

lehető legkevésbé próbál társadalmi problémákra reflektálni – pláne nem kísérletezik *A ház, ahol a Gonosz lakik* dörgedelmes didaxisával az influencerszer-kultúra káros hozzájárulásáról az össznépi félelemkeltéshez –, egyszerűen beéri annyival, hogy helyi akcentus nélkül beszéli a *slasher* nyelvét és tisztában van azzal, melyik közkedvelt vurstli-élményből milyen látványos halálnemet lehet kihozni takarékos, de jobbára meggyőző módon. Ráadásul a természetfeletti vörös heringet is kellő időben kiiktatja a történetből, és a misztikus *jump scare*-ek helyett inkább a lidércnyomásos csapdahelyzetre épít, szűkös kreatív energiáit arra tartogatva, hogy szokatlannul életképes hőseit egy zsúfolt nagyváros népszerű szórakoztatóközpontjának falai között tartsa, mintha legalábbis valami eldugott lappföldi temetőbe szorultak volna. Sőt szerény erejéből még arra is futja, hogy a végkifejletben merítsen egy kiadósat a modern svéd horror *Szűzforrásából*.

VARRÓ ATTILA

HALLOWEENI KÖRHINTA (Karusell) – svéd, 2023. rendezte: **Simon Sandquist**. Írta: **Marten Gisby**. Kép: **Andres Rignell**. Zene: **Christian Sandquist**. Szereplők: **Wilma Lidén (Fiona), Omar Rudberg (Dante), Amanda Lindh (Jenny)**. Gyártó: **Scandinavian Content**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Szinkronizált*. 90 perc.



MADARÁSZ ISTI: TÜNDÉRKERT

Cselszövés, bujálkodás és a nemzet

MURAI ANDRÁS

A TÜNDÉRKERT-ADAPTÁCIÓ MÓRICZ SZÁNDÉKÁT KÖVETVE A SZEREPLŐK KÖZTI DINAMIKÁRA ÉPÜL. EZÉRT NEM TOLAKODÓ AZ IDEOLÓGIA ÜZENET.

A kortárs magyar filmek és tévésorozatok jelentős része az emlékezetpolitika szolgálatában áll. A múlt kisajátításáért folyó küzdelemben a történelmi események, szereplők szelektálása és kiemelése a közpénzelosztó intézményekhez kötődik. Bizonyos történelmi témák és alkotók állami támogatásával a kultúrafinanszírozásért felelős intézmények a regnáló politikai hatalom elvárását szolgálják ki: készüljön több, a magyar múltat és nemzetet dicsőítő mozgóképp. Ennek eredménye három régműlttel foglalkozó produkció, az *Aranybulla* (2022), a *Hadik* (2023), és a legújabb tévésorozat, a *Tündérkert*.

A kosztümös filmek különösen nagy kihívás elé állítják a hazai alkotókat: a korhűség rengeteg pénzt követel, a csatajelenetek olyan szakmai felkészültséget igényelnek, amire a honi filmkészítők kevéssé, vagy egyáltalán nem tettek szert, az ideológiai üzenet csomagolásá-

hoz pedig átgondolt történelemszemléletre volna szükség. E különösen drága műfajhoz az állami támogatás tehát rendelkezésre áll, ami az elkészült műveknél mindenekelőtt a nagy figyelemmel rekonstruált díszletekben mutatkozik meg. Az első két alkotás sikertelenségének, illetve félsikerének okát nem is itt találjuk, hanem az egysíkú múltértelmezésben és a gyenge forgatókönyvben. Az *Aranybulla* alkotói ráadásul olyan műfajjal, az oktató történelmi tévéjátékkal próbálkoztak, ami nem versenyképes, különösen nem a kortárs streaming csatornák sorozatáradataiban – az eredmény bosszantó történelemóra. A huszárkalandot elbeszélő *Hadik* bővelkedik látványos csatákban és romantikus lovas vonulásokban, és bár a kosztümös filmek paneljeit (kardpárbaj, lovasütközet, ármány) rendre felsorakoztatja, a karakterek és cselszövés felszínes ki-

„Szövetkezesek és árulások”
(Szőke Abigél)

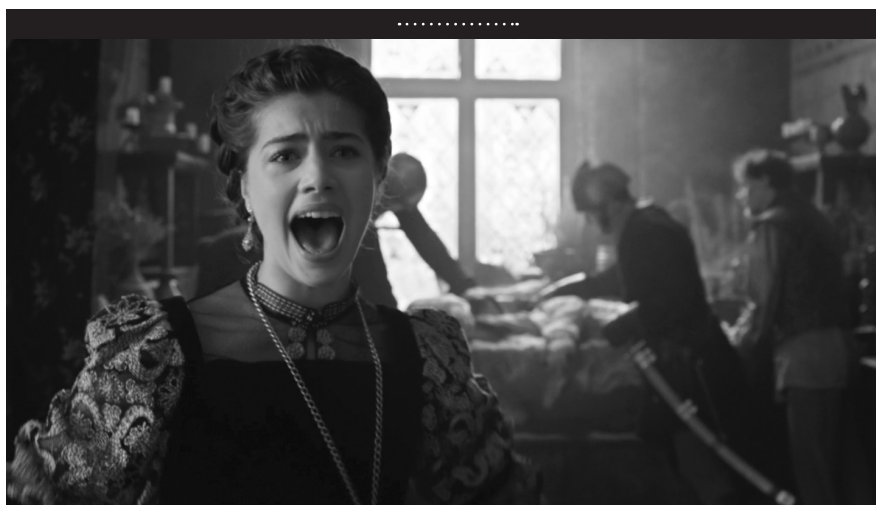
dolgozása és a történelmi kontextus durva lekerekítése miatt a „dicső magyar” alap gondolatot csak a huszárok túlidealizált ábrázolásával, tökéletességük szajkózásával képes átadni.

A *Tündérkert*, a 17. század eleji Erdély bonyolult történelmi helyzetét több szempontból vizsgáló, 1922-ben megjelent Móricz Zsigmond-regény adaptációja kiváló választás: a jelenkori kultúrpolitika felismerheti kedvelt témáját, a harcot a független magyar nemzetálmért, és emellett, talán leírni sem volna szükséges, Móricznál jól megformált történelmi szereplők népesítik be Báthory Gábor fejedelem udvarát. A tévésorozat forgatókönyvírói (Bereményi Géza, Tasnádi István, Horváth András Dezső, Jeli Viktória), megtartva a regény alapkoncepcióját a szereplőkre és a köztük lévő dinamikára helyezik a hangsúlyt. Ezért nem toladó az ideológiai üzenet, van viszont a néző figyelmére számító főúri cselszövés, férfi-női intrika, miközben nem melleleg a politikai játszmák rávilágítanak nemzeti történelmünk nehéz örökségére.

A KÖLYÖK FEJEDELEM

Az ezerhatszáz éves elején Erdélyben szászok, székelyek, kolozsvári magyarok acsarkodnak a hatalomért, szenvednek a török uralomtól, s a szövevényes politikai helyzetet súlyosítja a háborúk gyötörte, nyomorban élő pónép állapota. Hogyan lehet tündérkertté varázsolni a szétúlt országot? Móricznál a választ, a két lehetséges utat, két eltérő gondolkodást Báthory Gábor fejedelem és tanítója, tanácsadója Bethlen Gábor főkapitány képviseli. Előbbi a forró fejű, szabályokat nem tűrő, hiú és bosszúálló vezéralak, vele szemben a másik Gábor megfontolt, előrelátó, realpolitikuss.

Móricz szándékosan túlrájzolta Báthory és Bethlen alakját, hogy önmagukon túlmutatva képviseljék politikai értékrendszerét. Így a regény nem csupán történelmünk egy jellemző korszakának krónikájaként olvasható, de segít a mindenkor „dirib-darabra zúzott nemzet” számára kijelölni a tájékozódási pontokat – ami kiváltképp aktuális volt megjelenésekor, a forradalmak és a Trianoni békekényszert követően. Különösen Báthoryt színezte ki a korabeli emlékiratokhoz képest: a regényben kivételesen tehetséges és a török





kiűzésével nagy országépítő álmokat dédelgető államférfi, akinek féktelen természete, dühkitörései és élvhajász életmódja nem teszi lehetővé terveinek megvalósulását. A tévésorozat pedig az írói képzeletet „fejleszti” tovább, felerősíti a karakterek vonásait, és részben el is tér tőlük. Külső megjelenését illetően különösen feltűnő az eltérés Báthory Gábor esetében, hisz Móricznál fizikailag erős ifjú, dalia, ezzel szemben az őt alakító Katona Péter Dániel törékeny, vékony dongájú. Az önfejű kölyök képét erősíti az első rész végén váratlanul megszólaló Edda szám, a „Hütlen” – jó döntés, hogy e meglepő zenehasználatnak nincs folytatása a következő epizódokban. Nincs rá szükség, mert Katona meggyőző a bosszúvezérelt, kiszámíthatatlanságával félelmet keltő nagyhatalmú fejedelem, s épp ezért egyre magányosabb ifjú szerepében.

STERIL KORHÚSÉG

Az irodalomtörténet úgy tartja számon Móricz Erdély-trilógiáját, s ennek első kötetét, a *Tündérkert*et, amely hitelesen, tényekre alapozva tárja fel a történelmi helyzetet, sőt, szövegének némely része forrásértékű, hiszen az író a párbeszédhez használt fel korabeli levelekből részeket. Móricz lenyűgöző gazdagságát teremt meg a régies és többretegű magyar nyelvnek, másképp szól a jobbágy, a székely, a szász, a nemes és a cseléd. E sokszínű, archaizáló nyelvhasználatot – érthető módon – a tévésorozat nem akarja átvenni; máskülönben az alkotók halálosan komolyan

„Bosszúvezérelt, kiszámíthatatlan fejedelem”

(Bokor Barna, Katona Péter Dániel, Lukáts Dániel)

veszik a korhűséget. Dicséretesen precíz a jelmezek, díszletek rekonstrukciója, mégis, mindezzel együtt túl steril a tárgyi környezet. S talán épp a korhűségre törekvő igyekezetükben formálták, különösen az erdélyi urak külsőjét, frizuráját zavaróan ápoltták.

A sorozat mérsékelt ritmusán érezni, hogy egyáltalán nem kívánja követni a kortárs, felpörgetett képi világú médiatermékek trendjét. Hagy időt a történelmi eseményeket magyarázó monológokra, amik különösen lassítják a cselekményt. A meztelen jelenetek viszonylag magas száma miatt már gondolhatjuk, hogy a *Tündérkert* illeszkedik a streaming-sorozatok nemzetközi vonulatába (például *Trónok harca*, *A Bridgerton család*). A Móricz adaptáció esetében azonban a túlfűtött erotika nagyon is indokolt, hisz Báthory karakteréből következik: zabolátlan természetének meghatározó vonása a nők utáni folytonos sóvárgás. A szexjelenetek viszont sokszor meszterkeltek, csak ritkán közvetítik a fejedelem határtalan vágyát.

Móricz regényének televíziós változata az alkotók szándéka szerint (lásd az intrót) szórakoztatva, szövetkezéseken és árulásokon keresztül tárja a néző elé a független magyar nemzet érdekében vívott küzdelmet. Azonban az ármánykodással járó drámai feszültség fenntartása korántsem egyenletes. A korábban más műfajokat, thrillert (*Hurok*) és fantasy-vígjátékot (*Ájtáróház*) rendező Madarász Isti biztos kézzel vezeti a fordulatos történetet, ám a je-

lenetek gyakran erőtlenek, atmoszférateremtésben gyengébbek, mint amit a cselekmény megkíván. Az akciók is hullámzó színvonalúak, van, amelyik nélkülöz minden izgalmat, máskor, mint Szeben leigázásakor dinamikusabb a megvalósítás.

Erénye a sorozatnak számos jó színészi alakítás. Csak néhány példa a közel hetven, köztük sok erdélyi magyar színész játékából: a női karakterek színesek, étellel telik, mint a fejedelem szeretőjét játszó Parti Nóra Imreffynéként, és kiemelkedik Szamosi Zsófia Báthory Erzsébetként, akinek alakja következetesen eltér a köré fonódott legendától. Az erdélyi főurak közül kitűnik Kálloy Molnár Péter alakítása az intrikus, kapzsi Bánffy uram szerepében, az alulról felkapaszkodó, konfliktuskerülő, kimért Bethlent Bokor Barna játssza meggyőzően.

Volt rá kiemelt támogatás (2,3 milliárd az NFI-től), kitűnő szakemberek dolgoztak a produkcióban, de a jószándékú igyekezettel együtt is csak elfogadható, közepes a teljesítmény. Ugyanakkor a *Tündérkert* közkedvelt műfajban, látványos tévésorozatban irányítja a figyelmet a nemzeti történelemre, Móricz kiváló regényére, és nem mellékesen számos mozgóképkészítéssel foglalkozó szakember tapasztalatot szerzett a kosztümös filmek terén. Erre szükség is lesz, hiszen lendületesen folytatódik a filmpolitikai irányelv megvalósítása: az extraköltségvetésből forgatott, nemzeti múltat tárgyaló filmek a közeljövőben is domináns jelenlétet kívánnak maguknak a hazai filmkultúrában.

TÜNDÉRKERT – magyar tévésorozat, 2023. Rendezte: **Madarász Isti**. Írta: **Móricz Zsigmond** regénye alapján **Bereményi Géza**, **Tasnádi István**, **Horváth András Dezső**, **Jeli Viktória**. Kép: **Garai Gábor**. Vágó: **Rumbold László**. Látvány: **Pintér Réka**. Jelmez: **Zelenka Nóra**. Producer: **Helmecci Dorottya**, **Kálomista Gábor**. Szereplők: **Katona Péter Dániel** (Báthory Gábor), **Bokor Barna** (Bethlen Gábor), **Rajkai Zoltán** (Géczy András), **Kálloy Molnár Péter** (Bánffy Dénes), **Szamosi Zsófia** (Báthory Erzsébet), **Pataki Ferenc** (Imreffy kancellár), **Lábodi Ádám** (Kendi), **Lukáts Dániel** (Kamuthy), **Pál Attila** (Nagy András), **Zayzon Zolt** (Thurzó), **Balsai Móni** (Károlyi Zsuzsanna), **Szőke Abigél** (Báthory Anna), **Dobos Evelin** (Palotsai Anna), **Gáspár Kata** (Török Kata), **Parti Nóra** (Imreffyné). Gyártó: **Megafilm**. Forgalmazó: **Duna Televízió**. 8 epizód.

SAN SEBASTIÁN

Bátor döntések

NAVARRAI MÉSZÁROS MÁRTON

AZ IDÉN HETVENEGYÉVES SAN SEBASTIÁN-I MUSTRA TOVÁBBRA IS A RÉGIVÁGÁSÚ FILMFESTIVÁLOK EGYIK LEGJOBBJA.

José Luis Rebordinos, a 71. San Sebastián-i Nemzetközi Filmfesztivál (SSIFF) – immáron több mint egy évtizede hivatalban lévő – igazgatója többnyire a Mária Krisztina spanyol (régens-)királynéről elnevezett, 1912-ben nyílt luxushotelben fogadta a vendégeket. Az akkreditált közönség nem itt üli végig azt a mintegy nyolcvan produkciót, amelyet a fesztivál idei kínálata nyolc nap leforgása alatt, huszonhárom városi helyszínen bemutat. Nincsenek okok a panaszra, mert egyik helyszín impozánsabb vagy kellemesebb, mint a másik: az óvárosi Viktória Eugénia Színház, amely a világ legszebb operaházaival vetekszik, a seregszemle alapításától 1998-ig a mustra főhelyszíne volt (a Kursaal következő évben történt megnyitásaig), de az általunk látogatott további vetítőhelyek is egytől-egyig patinásak, felújítottak és karbantartottak – a digitális jegyeket kezelő aszisztencia pedig már-már poroszosan precíznek és akár latinosan kedvesnek is nevezhető. A vetítések – legyen szó akár az „új” központ mintegy kétezer fős kapacitásáról, a Battenbergi Viktória Eugénia királynéről elnevezett auditorium kilencszáz vendég leültetésére alkalmas befogadóképességéről vagy a kisebb mozik ötszáz személyes nézőtereiről – telházal futnak. (A fesztivál szervezőinek közlése szerint mintegy százötven ezer ember vett részt az idei vetítéseken.)

De mit tud maga a fesztivál az elegáns baszkföldi környezet, élénk közönségtől lüktető, pompás vetítőhelyei és a felvonultatott A-kategóriás sztárok mellett? Csak azt, amit minden fesztiválnak illene: megszólítani a látogatóját. Vérbeli filmmustraként kérdéseket tesz fel, politikai-társadalmi állításokat

fogalmaz meg, finoman provokál, miközben különböző élethelyzetekre nyit ablakot. Nem csak a versenyszekció Claire Denis francia filmkészítő által elnökölt, hat fős zsűrijét jellemzi a sokszínűség és bátorság, hanem a szervezőket is, merész döntés volt a *Szemtől szemben az ETA-val: Beszélgetések egy terroristával* (No Me Llama Ternera) című másfélórás dokumentumfilmmel kezdeni a fesztivált.

A SSIFF szervezői egy héttel a megnyitó előtt már világosan közölték: tudomásuk van egy állítólag ötszázötvennégy ember által aláírt petícióról, amelyben az érintettek a *Made in Spain* szekcióban bemutatandó film visszavonását kéri a rendezvénytől, ők azonban nem állnak el a bemutatásától. „Nem osztjuk azt a véleményüket, hogy a *Szemtől szemben az ETA-val: Beszélgetések egy terroristával* című filmet vissza kellene hívunk a fesztivál következő évadjának programjából, mert az alkotás főszereplője az a Josu Urrutikoetxea, aki igen magas pozíciót töltött be az ETA elnevezésű terror-szervezetben” – olvasható a fesztivál-igazgató nyilatkozatában, amelyben emlékeztetett: 2004-ben már vetítettek hasonló felbőrdülést kiváltó filmet, akkor az Augusto Pinochet chilei államcsínyében tevékeny szerepet vállaló tábornokok megszólaltatásával (*Pinochet et ses trois generaux*; José María Berzosa, 2004). A spanyol rendezőpáros, Jordi Évole és Màrius Sánchez nem-fikciós alkotása tényleg véleményes, hiszen a mindössze pár éve, 2018-ban feloszlott baszk nacionalista terroristaszervezet egyik börtönbüntetését töltő vezetőjével készít interjút, de sem Évole újságírói vénája nem elég bátor, sem az egykori ETA-vezér nem elég őszinte és

következetes, hogy igazán erős beszélgetéssé formálják a számos izgalmas jelenettel bíró anyagot.

A rendkívüli „negatív” marketing alaposan megtámogatta a film iránti érdeklődést, mind az öt vetítésére gyorsan elfogytak a jegyek, számos nagyobb kritika jelent meg róla a spanyol újságokban, de a fesztivál „mezei” és „szakmai” közönsége sem mulasztotta el kitárgyalni a látottakat. Japán nyolcvankét éves Oscar-díjas legendája, Hayao Miyazaki nem tudta személyesen átvenni életműdíját, de nem kellett azon törnie a fejét, hogy milyen marketingfogásokkal korbácsolja fel a *fiú és a gém* (*Kimitachi wa dô ikiru ka*) című új, egészestés filmje iránti érdeklődését: a Genzaburo Yoshino japán író *Kimi-tachi wa Dô Ikiru ka* című, 1937-ben megjelent, egy tizenöt éves fiúról szóló regényéből forgatott animációs csoda nagy sikert aratott – a filmet gyártó Ghibli Stúdió egyébként rendhagyó módon sem előzetest, sem reklámkampányt nem készített hozzá. San Sebastián versenyprogramja hagyományosan alkotásokat vonultatott fel: az amerikai Raven Jackson nagyfilmese bemutatkozása, az *All Dirt Roads Taste of Salt*, amelyben egy színesbőrű amerikai nő Mississippi mentén zajló életének négy évtizedét követi figyelemmel, kiemelkedett valamennyi közül. Ez a 35 mm-es képeken megelevenedő vizuális költemény (operatőre a Cannes-t, Tribecát, Sundance-t megjárt, egyfajta új filmnyelv megalkotásán fáradozó Jomo Fray) szépen utat talál a költőként és fotográfusként is tevékenykedő Jackson gazdag látásmódjának kifejezéséhez, és még akkor sem lehet ráunni, ha a nem-lineáris történetvezetés próbára teszi a befogadót. (Az Egyesült Államok déli Tennessee államából származó alkotó a filmjében látottakhoz hasonló szuggesztivitással mesélt a debütfilmjéről és korábbi rövidfilmjeiről a mesterkurzusán, amely kimondottan érdekes volt, még akkor is, ha egy pályakezdő tapasztalataival ismerkedhettünk meg.) Aztán ott van a *The Rye Horn* (*O corno*) című spanyol-portugál-belga együttműködésben megvalósult, közelmúlt történelmével foglalkozó – végül a fesztivál fődíjával, az Ezüst Kagylóval elismert – női dráma, amelyben a San Sebastián-i rendezőnő, Jaione Camborda kitűnő arányérzékkel és történetvezetéssel beszél egy olyan

falusi sorsról, amelyet nem csak a férfiak vezette, tradíciók éltette társadalom, hanem két véreskezű diktatúra határoz meg. A katalán Isabel Coixet filmje, az *Un Amor* a Pireneusok olyan isten háta mögötti vidékére kalauzol, ahol talán még az ígéretes katalán szépiro, Irene Solà sem boldogulna egykönnyen: a szabadúszó tolmács, Nat (Laia Costa) itt bérel ki egy rozoga, esőben beázó, omladozó vakolatú falusi házat, majd szert tesz egy hermafrodita kutyára, egy parodisztikusan ábrázolt művészszomszédra és egy olyan szeretőre, akire abszolút nem illik a szőke herceg leírása. „Sok apáca cigizik és sok kurva imádkozik” – hangzik el a filmben, az SSIFF közönsége pedig tapsban és nevetésben tör ki. Ugyanez a kitörő lelkesedés ismétlődik meg a film végén, pedig Coixet – Sara Mesa spanyol szerző azonos című sikerregénye nyomán készített – filmjében a szokatlan kapcsolat mozgatórugóira, a főszereplő költőzéseinek hihető indokaira nem (teljesen) derül fény, a figyelmet talán csak a kitlen táj, az égen köröző keselyűk, a pőrére lecsupaszított, manírmentes nyelvezet és az érdekes ugróvágások tudják (több-kevesebb sikerrel) megtartani.

Talán a versenyfilmeknél is izgalmasabb a találó elnevezésű *Perlak* (Gyöngyszem) szekció, ahol számos fesztiválkedvenc és fiatal tehetség nem ritkán teljesen eltérő tematikájú, küldetésű és stílusvilágú munkája került egymás mellé.

A mexikói Michel Franco újabb rendezése, a *Memory* egyszerű szerkezete és két színészre – az amerikai középnevezdek hollywoodi filmgyártástól tudatosan eltávolodó sztárjaira, az Oscar-díjas Jessica Chastainre és Peter Sarsgaardra – fókuszáló megoldása ellenére rabul ejti a nézőt: az alkoholizmussal, az abúzzsal és a korai demenciával foglalkozó témák egyáltalán nem nyomják agyon a százperces filmet, New York nem egyszerűsödik popkulturális klisévé, a történet pedig nem csap át könnyes melodrámba. Adán Nikolaj Arcel *Bastarden* című, a mindig remek Mads Mikkelsen főszereplésével elgondolt történelmi drámája már nem ennyire sikerült alkotás. „Ez a föld nem művelhető meg!” – vetik oda Ludwig Kahlen dán századosnak (Mikkelsen) a koppenhágai királyi udvarban, amikor 1755-ben előáll azzal, hogy a zord és fagyos dán félsziget, Jylland földjén burgonyát termesztene. A klasszikus vonalvezetésű, a történelmi és romantikus filmek mentén felépített, magában Kohlhaas Mihály és Ludas Matyi sematikus alakját is beolvasztó *Bastarden* a cselekmény ígéretes alaphelyzete ellenére kiszámítható biztonsági játék. Ha Arcel és társforgatókönyvírója, Anders Thomas Jensen nem talál ilyen megbízható főszereplőt, talán mit sem tudnának mesélni az emberi gyarlóságról, az egyikünk-másikkal velem született tisztességről, a társadalmi csoportok közötti szakadékról.

Raven Jackson: **All Dirt Roads Taste of Salt** (Sheila Atim)

A korábban ukrán tematikájú filmeket (*Ukraine Is Not a Brothel*, 2013; *The Face of Ukraine: Casting Oksana Baiul*, 2015) is jegyző ausztrál direktor, Kitty Green mestere a történetmesélésnek- és vezetésnek. Road-movie feelingű vígjátékában két fiatal színész, Julia Garner és Jessica Henwick személyében professzionális segítőket kap. A kanadai hátizsákos turisták története, akik Ausztrália egyik legtávolabbi és legkisebb népsűrűségű sivatagi területére – „a semmi közepére” – költöznek, önmagában is érdekes alapszituáció, Green sodró lendületű munkájában az is hatásos – és cseppet sem közhelyes – humorforrás, hogy nem értik az ausztráliai angolt. A *Royal Hotel* az idegenek és a helyiek (tősgyökeres őslakók és fehérek) közötti kulturális különbségre épülő, képi és nyelvi humorban dúskáló és szabadszájú történet, a nők sebezhetőségének érzékeny és ötletes allegóriája. Meglepő, hogy az amerikai függetlenfilmes szcéna favoritja, a fesztivált körbeturnező Todd Haynes új filmje, a Bergman lélektani drámáit és a *Diploma előtt*-et egyaránt idéző *May December* két Oscar-díjas amerikai sztárja, Natalie Portman és Julianne Moore nem kapta meg – akár megosztva – a legjobb főszereplőnek járó, a közelmúltban „nemtelenített” Ezüst Kagyló-díjat. Haynes ugyanis nagyon okosan és érzékletesen sző egyszerű hálót a felszínen egyszerű, de valójában nagyon bonyolult történet elé, amely Mary Kay Letourneau amerikai általános iskolai tanárnő szex- és romantikus botrányának „laza” inspirációja.

San Sebastián régi, még a helyiek által sem feltérképezhető eredetű hagyománya, hogy a vetítések kezdetén, a film kezdetét jelző szignál alatt az egész vetítőterem ütemes tapsolásba kezd. Nem csak Green már-már szelíd horrorba hajló darabja vagy Haynes bivalyerős kamardrámája, hanem a hozzájuk hasonló tehetségek által jegyzett munkák végkifejletét is taps koronázza. Ráadásul, Spanyolország legnagyobb múlttal és legnagyobb jelentőséggel bíró fesztiválján érezni lehet a különbséget – még az udvariassági és az őszinte taps között is. •



/// SZEMREVALÓ / SEHENSWERT

Ég az erdő, ég a ház is

/// SCHREIBER ANDRÁS

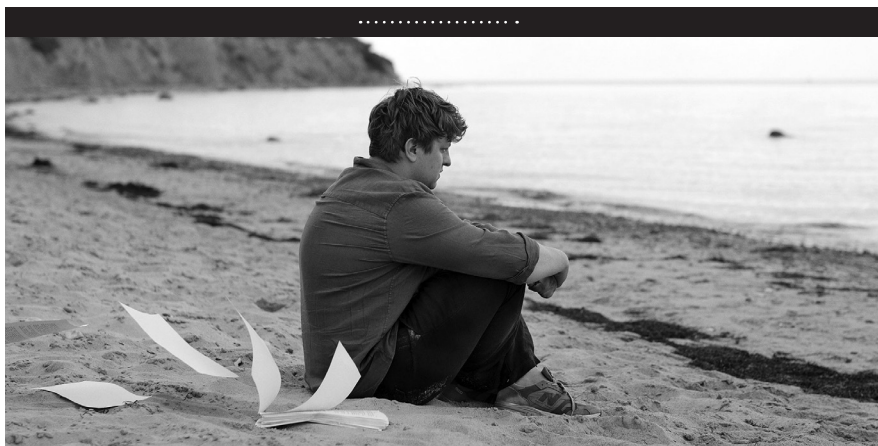
A NÉMET NYELVTERÜLET FILMJEIT FELVONULTATÓ SZEMREVALÓ IDEI VÁLOGATÁSÁBAN ISMÉT ÉGETŐ TÁRSADALMI KÉRDÉSEK ÁLLTAK A KÖZÉPPONTBAN.

Évről évre felteszi magának a Szemrevaló/Sehenswert fesztivál kritikususa a kérdést: lehetséges-e tucatnyi film alapján általános következtetéseket levonni a német, osztrák és svájci filmművészet helyzetéről, és ezen túlmenően a mintegy százmillió fős német nyelvterület – noch dazu: kultúr Európa – társadalmi állapotairól. Cseppet sem könnyítene meg a helyzetet, ha kivonnánk a tucatból az olyan alkotásokat, mint a Gustav Mahler özvegye, Alma Maria Schindler, a szélmenyasszony és Oskar Kokoschka viharos szerelmét bemutató *Alma és Oskar* (rendezte: Dieter Berner) vagy a bécsi udvarhölgy Sztáray Irma grófnő és Erzsébet királynő egyszerre plátói és szadista kapcsolatát ábrázoló *Sisi és én* (Frauke Finsterwalder). A kosztümös filmeknek általában, még ha a valós tényeket precízen és objektíven ismétlik is, leginkább a jelenkor történelemszemléletéhez van közük, ráadásul az említett két film eleve német-osztrák-svájci koprodukcióban (sőt, előbbi cseh részvétellel is) készült,

feltételezhetünk tehát némi kollektív filmes emlékezetpolitikát. E két, a történelemmel hol finoman, hol teljesen szabadon játszó két alkotás esetében például az emancipáció és ambíció, az önkény és alárendeltség, a birtoklási vágy és a kiszolgáltatottság, tehetség, szépség és szenvedély, öntörvényűség és konvenciók témakörei modern és poszt-feminista fénytörésben jelennek meg. A múlt kódében a jelen világosságát gyűjtve – és fordítva.

A harmadik történelmi film, *A róka*, az osztrák rendező, Adrian Goiginger dédapjának második világháborús kalandját meséli el. Sajátos, a rendre feledésbe merülő örök igazságokra finoman emlékeztető, mélyen humanista kisherceg-történet. A hányatott gyerekkorú, a francia fronton motoros futárként szolgáló, emberi kapcsolatában visszahúzódó Franz kölyök rókát talál az erdőben, és az állatot hosszú hónapokig féltve nevelgeti, rejtegeti, míg az orosz frontra nem vészénylik. „Te egyszer s mindenkorra felelős lettél azért, amit megszelídítettél” – mondja a

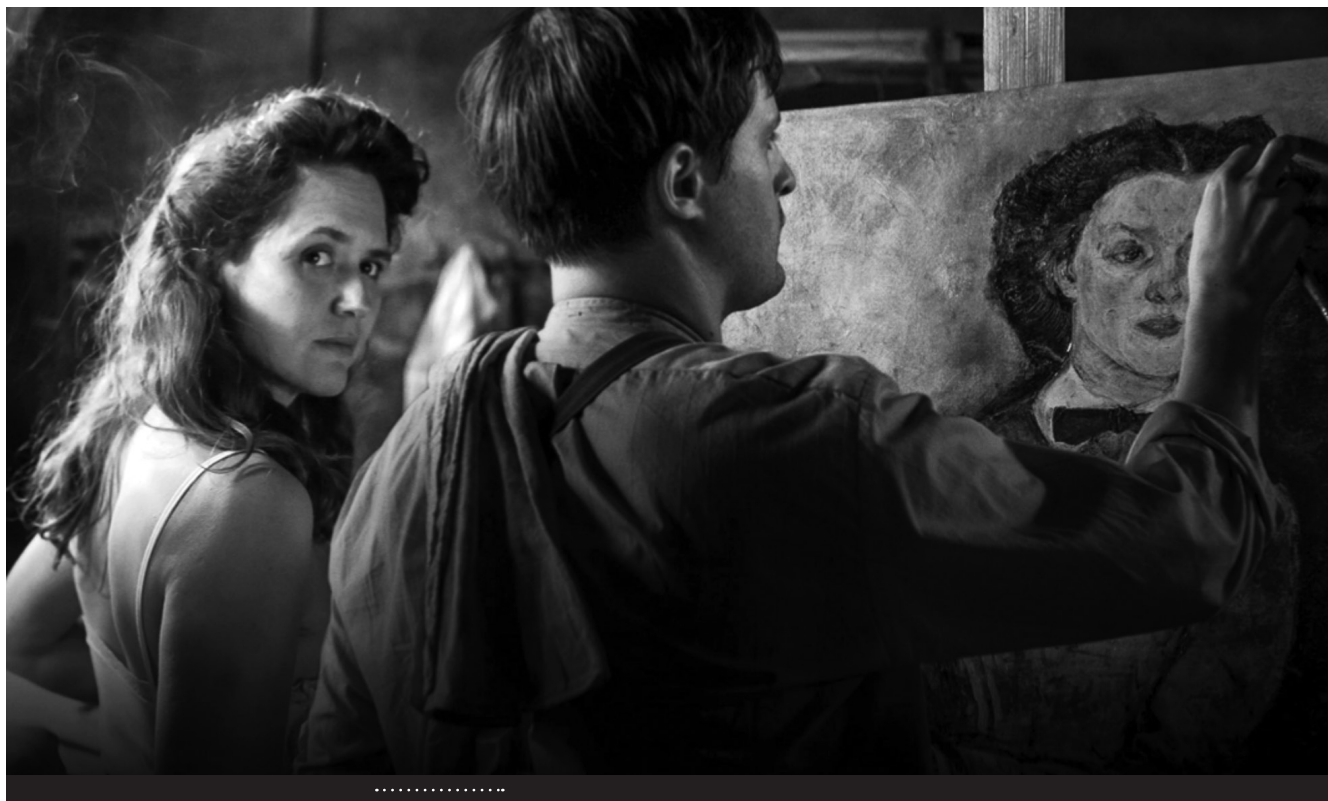
Christian Petzold:
Tűzvörös égbolt
(Thomas Schubert)



róka Saint-Exupéry meseregényében, és Franz számára maga a megváltás, majd a kárhozat ez a felelősség. Franz rókát szelídít a második világháborúban, ami körülbelül 75 millió halálos áldozatával az emberiség legvéresebb bizonyítéka, hogy a homo sapiens sapiensnek harmincezer év arra is kevés volt, hogy saját magát megszelídítse.

Homo homini lupus est – Plautusnak volt igaza, az ember világában farkastörvények uralkodnak, és erre aligha cáfol rá a Szemrevaló idei válogatása. Szó sincs pesszimizmusról, a két svájci komédia *A felső szomszédok* (Sabine Boss) és az *Aranyéveink* (Barbara Kulcsar) például víg derűvel mutatják be a negyvenes és a hatvanas házaspárok kapcsolatromlását és újrakezdési lehetőségeit, de a mélyben itt is lelki szakadékok tátonganak és háborús állapotok uralkodnak. Ahogy pszichológiai frontmózi, a lélek hadi-állapotainak filmje Annika Pinske első nagyjátékfilmje rendezése, a *Mindenki az időjárásról beszélget* is, amely már a címével tökéletesen megragadja a mindennapos privát traumák elfojtásának kollektív módszerét. A film hősnője egy késő harmincas berlini értelmiségi nő, akinek magánélete több szempontból, de főleg mecklenburgi anyja tradicionális családesháza felől nézve rendezetlen. Pinske persze csak részben (kelet-)német problémát boncolgat. A nemzedéki elidegenedést a vidéki és a nagyvárosi életformák szembeállításával is bemutató filmje játszódhatna bárhol Európában – a világ egy része folyamatosan fenyegető lángban ég, de nem kell hozzá háború, hogy csak kapkodjunk a fejünket, egyszerre féljük és féljük a másikat érteni, miközben elbeszélünk tulajdon szüleink és gyerekeink mellett.

Szülők és gyerekek között aztán a hivatalos köztes, a tanár sem találja a helyét – Ilker Çatak *A tanári szoba* című filmje provokatív parabola: az iskola mikrokozmoszában modellezi a német társadalmat. Multikulturális közeg, amelynek látszatnyugalmát egy pillanat alatt borítja egy lopási ügy, illetve a pályakezdő tanárnő igazságérzete és ügybuzgalma: diákok, tanárok és szülők kerülnek szembe egymással. Çatak filmje az igazságérzet és a jótékonykodó idealizmus tragédiája. Egy ország minden, apró ellentétekből fakadó, felgyülemlett feszültsége egyet-



len épület falai közé szorítva. Ehhez képest David Wnendt már csak a társadalom peremvidékére korlátozza társadalomkritikáját: a *Nap és beton* négy berlini fiú húsz évvel ezelőtti kallódásának, egy azóta felnőtt nemzedék brutális meséje. A kilátástalanság krónikája. A 2003 nyarán, a munkaerőpiaci hatékonyságot és a német gazdaság versenyképességének növelését célzó, a német szociális piacgazdaságot felszámoló Hartz-reformok idején, Berlin Neuköln városrészében játszódó kamaszkrimiben a legkellemetlenebb arcát mutatja a nagyváros: munkanélküliség, bandaháborúk, drogok, iskolai betörés, családi erőszak. „A mi társadalmunkban nincs helye lustáknak” – mondta Gerhard Schröder, Németország akkori szövetségi kancellárja a Bildnek adott interjújában, két évvel a társadalmi szegregációt a kamaszok szemszögéből bemutató *Nap és beton* cselekménye előtt. A film gyártásáról hosszan tárgyaló (végül arról lemondó) Netflix – legalábbis, ha lehet hinni a forgatókönyvet személyes élményekre alapozó bestselleréből adaptáló Felix Lobrechtnek – pedig azt szeretne volna, hogy bizonyos részletek jobban illeszkedjenek társa-

Dieter Berner:
Alma és Oskar
(Emily Cox
és Valentin
Postlmayr)

dalompolitikai szemléletükhöz, így például a neukölni arab kábítószerkereskedők helyett német leszbikus bandát képzeltek el. Meglehet, Lobrecht túloz, mégis, hasonlóan riasztó a szolidaritás és empátia hiánya és a túlerőltetett politikai korrektségben kimerülő hamis felebaráti szeretet.

Empátia és szolidaritás – ezekből mindenképp hiányt szenved a *Tűzvörös égbolt* nárcisztikus hőse, a teljes alkotói és életválságban senyvedő Leon. A férfi barátjával, a fotóművésznek készülő Felix-szel érkezik a Balti-tenger partján fekvő nyaralóba, hogy pihenjenek és dolgozzanak, de Leon olyannyira görcsösen igyekszik második regényét megírni, hogy minden pozitív emberi érzést elfojtva csak gyerekes daccal és előítéletes felsőbbrendűséggel képes fogadni mások legártatlanabb emberi közeledését is. Mások vidámsága komorrá teszi, a természet szépsége szinte taszítja, a nyaraló szomszédos szobáját már korábban elfoglaló Nadja felkelti ugyan az érdeklődését, de az életteli nő irritálja is, ahogy a barátságos fürdőmester David is – valójában persze a saját gátjai bosszantják, ezért keres mindenkiben ellenséget, míg egy tragikus eseménysorozat rá nem döbbsenti saját kisszerűségére. Az

idei Szemrevaló nyitófilmje, a *Tűzvörös égbolt* Christian Petzold, a földi elemek és a nemek harcát összehangoló „romantika trilógiájának” második filmje, és az első, a „vízi történet” *Hableány*hoz hasonlóan ezúttal is az elszigetelődés, az identitás és az egzisztencia válságának, az önismeret, az önkeresés és az öntanulás folyamatainak füstszerűen gomolygó, álomszerű meséje. Rengeteg irodalmi és képzőművészeti utalással, és nem kevés, a szellemi munka túlértékelését illető öniróniával, amelynek egy, a klímaváltozással is összefüggésbe hozható erdőtüz ad keretet. A felsült szerelmes, a kudarcától rettegő író rohan az erdőben, siet a város felé, majd megtorpan, lángoló háttal, visítva rohan át előtte egy vaddisznókonda, az egyik malac a szeme előtt pusztul el. Meredten bámulja az állat szenvedését, majd hátrahőköl, a lángok szinte az arcába csapnak. Épp így van a kritikus is a német nyelvterület filmjeit felvonultató Szemrevaló ideji válogatásával – meredten bámul, hátha képes levonni valami épkezláb következtetést, nem pusztán a német nyelvterület filmművészetét és társadalmi helyzetét illetően, de szerencsés esetben a saját állapotait illetően is. Mielőtt észrevétlenül bekerítenék a lángfalak. •

GUY NATTIV: GOLDA

Ismétli önmagát

ALFÖLDI NÓRA

GOLDA MEIR A JOM KIPPUR-I HÁBORÚ IDEJÉN VOLT IZRAEL MINISZTERELNÖKE.

Sajnálatos módon egy Golda Meir sztori aktuálisabb, mint valaha, habár megjegyzendő, hogy amikor ezt a filmet pitchelték még szó nem volt a jelenlegi kétségbeejtő közel-keleti krízisről. A legjobb rövidfilmért 2019-ben Oscart hazavívó Guy Nattiv és a film brit írója a *Florence Foster Jenkinst* jegyző Nicolas Martin eredetileg egy szituációs drámát készített, amely egy teljesen hagyományos és kedvelt recept szerint (*A király beszéde, Lincoln, A legsötétebb óra*) a kivételes politikus portréját festi meg egy politikai válsághelyzeten keresztül. A főhős ezúttal az izraeli vaslady, Golda Meir, akinek 20 napot felölélő történetével kapcsolatban aktualizált politikai paraboláról eredetileg szó se volt, a sors fintora, hogy a Helen Mirren nevével félmjelzett film az európai premierjének másnapján vadonat új réteget kapott.

Értelemszerűen a mű megtalálja majd közönségét, hiszen bennfentes háttérinformációkat kínál egy olyan háború kapcsán, amely földrajzilag távol van ugyan, mégis közelebb,

„Sehol egy rózsabimbó”
(Helen Mirren)



mint gondolnánk, a dzsihad nem áll meg a Közel-Keleten, a nyugati civilizációt is ellenségnek tekinti, amelyet jelen pillanatban a térségben egy kis darabka föld képvisel: Izrael.

Golda Meir az 1948-ban hivatalosan is megalakuló Izrael Állam negyedik miniszterelnöke volt (1969-1974), hivatalba iktatásakor 71 éves, súlyos beteg, némileg kiégett politikus, akinek igen nehéz körülmények jutottak ki miniszterelnöki pályája során. A súlyos belpolitikai forrongások, a Müncheni Olimpia tragédiája és az azt követő nemhivatalos de mégiscsak félhivatalos bosszúhadjárat említésre se kerül Nattiv filmjében. A történet rögtön a sztori végén indít, a Meirt a Jom Kippuri háború kapcsán felelőségre vonó Agranat bizottság interjújával, hogy aztán a modernkori Izrael egyik legkérdésesebb fejezete az elejéről kezdődjön. Ez akár onnan is indulhatna, hogy 1948-ban megalakul a zsidó állam, amit rögtön minden őt körülvevő arab ország megtámad. Izrael győz az első háborúban, majd az 1967-es 6 napos háborút követően legyőzhetetlenné válik. Azonban az 1973-as Jom Kippur-i háborúban egy meglepően professzionálisan hadakozó arab ellenféllel találja szembe magát, akiket az IDF stílusát idéző taktikai húzások jellemeznek. Ez igencsak meglepte mind a felsővezetést, mind a katonaságot, Izrael súlyos veszteségeket könyvelt el, és a győzelem egy hajszálon múlt. Meir eközben sűrű cigarettafüsfelhőbe burkolózva, dekkrol rágóujtva folytat

titkos harcot limfómájával, a halottas-házon keresztül lopózva jár sugárkezelésre, gondosan jegyzeteli az áldozatok számát, és igyekszik higgadtan kezelni, hogy az ország, amelynek születésekor ő volt az egyik baba, összeomlani látszik. A film e fiaszkó drámáját meséli el, olyan szikáran, amennyire csak teheti, fájdalmasan kevés stilizálással, majd-hogynem kínosan kerülve bármiféle személyeskedést. Nincs kidolgozva egy, a karakter mögött húzódo jelképes személyes dráma, sehol egy „rózsabimbó”. Golda kemény asszony volt, aki morális dilemmáit – akárcsak a film – elrejtette, a lehető legegyszerűbb képlettel dolgozott: Izraelt megtámadták és a miniszterelnöknek az a dolga, hogy megvédje, hogy kitartson, jó döntéseket hozzon, nemzetközi kontextusban gondolkozzon, taktikázzon és blöfföljön, ha kell. Golda drámája Izrael sorsának függvénye; ő azon ritka politikusok egyike, akinek a miniszterelnökség személyes küldetés, akit kizárólag az országa boldogulása érdekel, nem pedig a hatalom.

Nattivnak észnél kell lennie, a kérdésfeltevésekkel és válaszokkal, Golda Meir ugyanis külföldön hősnek számít, Izraelben azonban már szürkébbnek tetszik az örökség, amelyet hátra hagyott. Meir hivatalba lépésétől kezdve ignorálta a béketárgyalások lehetőségét, az egyre burjánzó feszültséget, mi több kormánya figyelmen kívül hagyott számtalan biztonsági kockázatot a háborút megelőző napokban-hetekben.

Erről a megosztó politikájáról szól a 2019-es szintén *Golda* címet viselő izraeli dokumentumfilm, amely az ambivalencia jegyében megszólalóként leülteti mind a Meirt mai napig bálványként ünneplő kollégákat és megmondóembereket, mind az örök ellenlábásokat. Minden, amit nem tudunk meg Nattiv filmjéből azt ez a remek dokumentumfilm kontextusba helyezi, egyszerszint még fájdalmasabbá tesz minden visszaköszönő jelenkori problémát.

GOLDA (Golda) – brit-amerikai, 2023. Rendezte: **Guy Nattiv**. Írta: **Nicholas Martin**. Kép: **Jasper Wolf**. Zene: **Dascha Dauenhauer**. Szereplők: **Helen Mirren** (Golda Meir), **Camille Cottin** (Kaddar), **Rotem Keinan** (Zamir), **Liev Schreiber** (Kissinger), **Lior Ashkenazi** (Elazar). Gyártó: **Piccadilly Pictures / Embankment Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 100 perc.

DOROTA KOBIELA-WELCHMAN – HUGH WELCHMAN: PARASZTOK

Ősz, tél, tavasz... és nyár

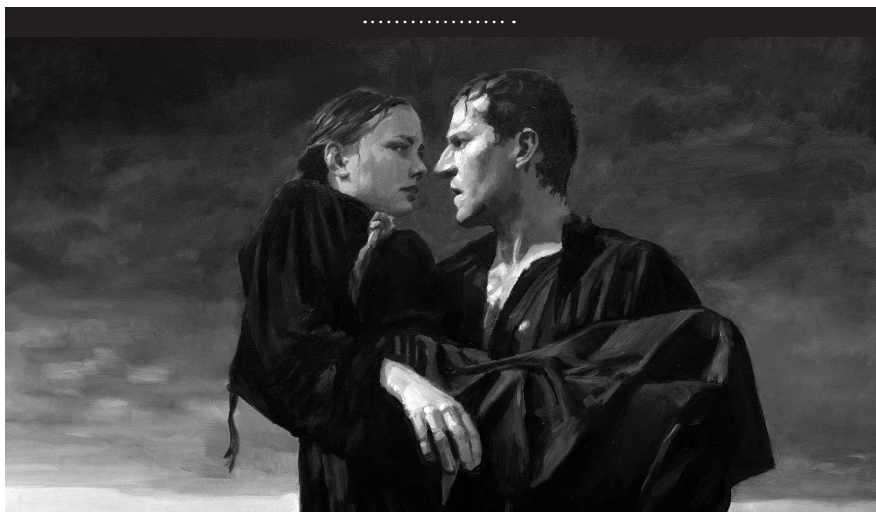
SZÍJÁRTÓ IMRE

LENGYEL REGÉNYEPOSZ DIGITÁLIS FESTÉSSSEL.

S tanisław Władysław Reymont (1867-1925) *Parasztok (Chłopi)* című regényének szerkezetét idéztük fel a címben: a 20. század első éveiben keletkezett hatalmas regényeposz az évszakok körforgására épül. A második lengyel irodalmi Nobel-díjas szereplőinek életét a paraszti munka éves ritmusával köti össze, ugyanis a regény szerkezeti elve szerint a föld minden idényben meghatározott feladatokat ad a megművelőinek, és ezek nemcsak a falusi emberek hétköznapjait és ünnepeit irányítják örök törvényként, hanem a közösségben vitt szerepeiket, az érzelmi életüket és a párválasztási szokásaikat is. A regény téli fejezetében olvassuk: „A szánon Boryna ült Jagusiával. Maga hajtott, a lovak vágattak, úgy röpitették a könnyű szánt, mint a pelyhet. S az öreg még biztatta ostorával, siettette a lovakat, és nevetve mesélt valamit. Jagus is hangosan beszélt, de Anteket észrevéve hirtelen elhallgatott.” (Tomcsányi János fordítása.) Anélkül, hogy elárulnánk a

regény és a film legmegkapóbb fordulatait, felvázolhatjuk a szereplők helyzetét: a koros és tehetős Maciej Boryna (Mirostaw Baka) utaztatja itt faluszerte irigyléssel követett fogatán azt a Jagusiát (Kamila Urzędowska), akinek a fiával, Antekkel (Robert Gulaczyk) is viszonya lesz, ha ugyan a regénynek ezen a pontján ezt már nem múlt időben kellene mondani. Szerelmi háromszög családi és falusi keretek között, de nemcsak az: a „föld a földdel házasodik”, „a pénz beszél” és „a szívnek nem lehet parancsolni” törvényszerűségeinek és indulatainak sokszálú drámájáról van szó. Különösen izgalmas a történet innen a 21. század második évtizedéből nézve, hiszen Jagusia sorsa női sors, amelyben a test törvényei folyamatosan a vagyoni megfontolások fölébe kerekednek – sem a regény keletkezésének idejében, sem azóta nem lehetett minderről tabuk nélkül beszélni, lám a regényben a férfihangok kapnak uralkodó szerepet, miközben maga a szerző is férfi.

„Összemberi léptékű drámák zajlanak”



A regénybeli Lipce ugyan erős ecsetvonásokkal megrajzolt lengyel falu, de minitársadalmában görög sorstragédiák játszódnak le. A *Parasztok* tehát az egyébként nemesi gyökerű lengyel irodalom faluregénye, amelynek kullisszái között évezredes, összemberi léptékű drámák zajlanak – van magyar ismerősöm, aki a bemutató alapján magyar filmnek gondolta a *Parasztok*-kat, noha a viseletek erősen meghatározzák a helyszínt.

Ha már a ruhákról, a táncokról, az énekekről és a környezetről beszélünk: különleges regényfeldolgozásról van szó, hiszen Dorota Kobiela-Welchman és Hugh Welchman munkája hatalmas méretű rajzfilm. A méreteket itt értsük a szó minden értelmében, hiszen a digitális festők négy országban dolgoztak rajta. A film technikája a *Műanyag égbolt*éhoz (Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta, 2023) hasonló, bár Dorota Welchman több interjúban azt hangsúlyozta, hogy ilyesmit senki nem csinált még a világon. A színészek tehát egy üres térben játszották el a szerepeiket, majd az alakjukat animátorok festették meg a környezetükkel együtt. Időben kiterjesztett hatalmas és elragadó festmény-folyamot kapunk tehát, amelyet az Ifjú Lengyelország (Młoda Polska) korszakának gyönyörű vásznai ihlettek – izgalmas lenne meghallgatni, vajon a százhusz évvel ezelőtti mesterek mit szólnának munkáik megelevenedéséhez. Érdekes a színészek hangjának kezelése is, hiszen a festményszerű, ugyanakkor stilizált, sok vonásában jelzésekre alapuló látványhoz, és hát az animáció konvenciójához stúdióban felvett hang társul, aminek elfogadásához kell egy kis idő. A néző tehát a filmmel kötött szerződés keretében elfogadja a rajzolt szereplő – emberi hang kettősséget. Ebben a festmény-változatában az *Árnyék a havonból* ismerős Mirostaw Baka kora, illetve Kamila Urzędowska szépsége kevésbé engedi láttatni magát.

PARASZTOK (CŁOPI) – lengyel, 2023. Rendezte: Dorota Kobiela-Welchman és Hugh Welchman. Forgatókönyv: Dorota Kobiela-Welchman és Hugh Welchman. Kép: Radek Ladczuk, Kamila Polak és Szymon Kuriata. Szereplők: Kamila Urzędowska (Jagna), Mirostaw Baka (Maciej Boryna), Robert Gulaczyk (Antek Boryna). Gyártó: Break Thru Films. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált és feliratos. 114 perc.

BESZÉLGETÉS HEVÉR DÁNIELEL

Valami sorstársak

HERCZEG ZSÓFI

HEVÉR DÁNIELEL ELSŐ NAGYJÁTÉKFIKCIÓJÁRÓL, AZ INKUBÁTOR PROGRAM KERETÉBEN KÉSZÜLT VALAMI MADARAKRÓL BESZÉLGETTÜNK.

• *A kisfilmjeidet nézve úgy tűnik, már régóta foglalkoztat az időskor.*

Azt hiszem ez visszatérő téma nálam. Ezen többször is gondolkodtam, és talán azzal lehet összefüggésben, hogy nem ismertem a nagyapáimat, mindketten meghaltak, mielőtt megszülettem. Egyfajta feldolgozása lehet ennek a hiánynak.

• *Kevesen foglalkoznak az időskorral a filmekben. Szerinted miért van ez a téma a periférián?*

Sajnos nemcsak a filmekben, hanem az életben is a periférián vannak az idősök. A társadalomból hiányzik az idősokkal való együttélés. Nyugatabbra más az idősökhöz való viszony, ott aktívak, utaznak, jól érzik magukat, itthon inkább az a jellemző, hogy a nyugdíjasok otthon ülnek és kevés lehetőséget kapnak.

• *Miként alakult a film ötlete és hogyan találtokztál a forgatókönyvíróval, Kertész Zsanettel?*

Volt egy egyoldalas szinopszisom, amiben alapszinten benne volt már Béla és Zoé sztorija, de elég más volt még a karakterük és a

történetben is máson is volt a hangsúly. Úgy éreztem, hogy jobb tud lenni a film, ha becsatlakozik egy író, és így jött Kertész Zsani. Közösen kerestük a történet esszenciáját, majd rátaláltunk arra, hogy miről szeretnénk beszélni: az öregedés feldolgozásáról ennek a két izgalmas karakternek a kapcsolatán keresztül.

• *Jártatok idősek otthonában?*

Igen, fontos volt, hogy megismerjük ezt a világot. Nem mindig könnyű bejutni ezekre a helyekre, főleg állami, önkormányzati otthonokba. Végül a Máltai Szeretetszolgálat Batthyány téren lévő gondozóközpontja fogadott be minket. Már forgattak nálunk filmet, tudták mivel jár, kedvesek voltak, és nagyon jól összebarátkoztunk a vezetőséggel és a lakókkal is.

• *Hol forgattatok?*

Csillebércen van egy használaton kívüli ifjúsági szálló, ott rendeztük be az idősök otthonát. Komoly feladat volt Nyitrai Anna és Gelsi Zoltán látványtervezőknek, hogy inkubátoros büdzséből berendezzék ezeket a használaton kívüli tereket, és minden nehézség ellenére fantasztikus munkát végeztek. Amikor Annának a berendezett helyekről mutattak fotókat, Zsani rögtön kérdezte, hogy miért nem itt forgatunk. Ez jó visszacsatolás volt.

Szacsvay László és a Kizlinger Lilla hogyan került képbe?

A producerünk, Dreissiger Laci már az elején javasolt 3-4 nevet, az egyik Szacsi volt. De amikor Szacsvay Lászlóra gondoltam, a kö-

zépen vágott bajusza jutott eszembe, ami egy gróf benyomását keltette, Béla karakterének pedig egészen más a háttere. A szereplőválogatás sokáig tartott, végignéztünk majdnem minden színészt, aki ebben a korban van, de nem igazán találtuk a megfelelőt. Visszanéztük az emaileket, ott volt Szacsvay neve, behívtuk és remek volt. A bajusz nem hagyott nyugodni, gondoltam majd sminkessel kipótoljuk, de végül jó fej volt, azt mondta, ha ilyen fontos nekem, akkor megnöveszti. 40 év után megváltoztatta a bajszát a kedvünkért, azóta pedig annyira megszerette, hogy már nem borotválja. Nagyon hálás voltam neki ezért a gesztusért. Számomra fontos volt, hogy a néző ne Szacsvayt lássa, hanem Bélát, ez pedig egy fontos lépés volt hozzá.

Amikor valamelyik korai pitchre készültünk, csináltunk egy teasert, hogy legyen képanyagunk is. Két amatőr színészt kértünk fel a szerepekre, akik szuperek voltak a teaserben, de a hangjuk nem volt az igazi. Akkor mondta valaki, hogy ha erre a szerepre keresek valakit, akkor nézzem meg Kizlinger Lillát. Ez még évekkal a casting előtt volt.

A szereplőválogatás alatt volt egy olyan gondolatunk, hogy megpróbálunk felfedezni egy fiatal tehetséget. Valakit, akiről még senki sem hallott. Egy open call keretében sok százán jelentkeztek, jártunk színészképzésekre, de nem találtunk olyat, aki autentikus is és jól is tud játszani. Aztán eszünkbe jutott Lilla, aki persze fantasztikus volt. Amikor Szacsi és Lilla először próbált együtt, Nagy Marcell operatőr lefényképezte őket, a fotót látva pedig tudtuk, hogy megvannak a főszereplők. Ez egy nagyon fontos pillanat volt nekem.

• *Amerikában tanultál. Miért itthon csináltad meg ezt a filmet?*

Az Inkubátor Program miatt jöttem haza. Kint elég nehéz elindulni, nincs állami támogatás, minden piaci alapú. Egy kezdő rendezőre, aki soha nem csinált nagyjátékfilmet és nem is angol az anyanyelve nem feltétlenül bíznak egy filmet. De a *Valami madarakat* nem is lehetett volna megcsinálni máshol, a film érezhetően magyar, a mi világunkban játszódik amellet, hogy a történet magja univerzális.

A *Valami madarakat* december 14-én mutatja be a Mozinet.



Hevér Dániel:
Valami madarak
(Kizlinger Lilla és Szacsvay László)

NAGY BORÚS LEVENTE: ÉGER

Monológ három hangra

FEKETE TAMÁS

HÁROM MONOLÓG. HÁROM IGAZSÁG?

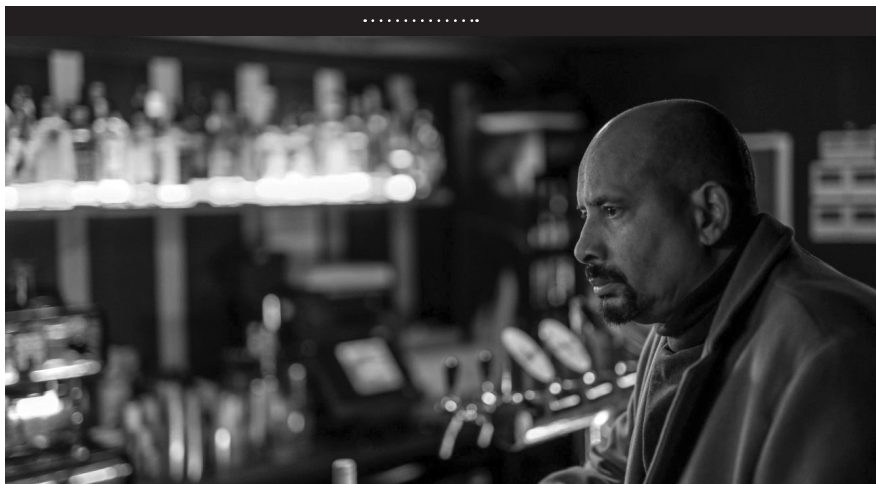
Korántsem szokatlan, hogy egy rövidfilm néhány évvel később egészestés alkotássá bővül; számos amerikai rendező készítette el első játékfilmjét úgy, hogy rövidfilmje – és annak kritikai elismerése – biztosította ahhoz a lehetőséget. George Lucas, Sam Raimi, Wes Anderson, Paul Thomas Anderson debütálása, az utóbbi néhány évből pedig a *District 9*, a *Whiplash*, vagy a Cannes-ban díjazott *Nyomorultak* is így készülhetett el.

Nagy Borús Levente bemutatkozása is ebbe a csoportba tartozik, bár némileg másképp született meg: az író-rendező már eleve egészestés filmben gondolkodott, a két éve bemutatott *Tantrum* ennek csupán egyik epizódja volt. A 2021-es kisfilm szinte teljes egészében egyetlen snittből áll; a Nagy Zsolt által játszott Károly majdnem 50 percen keresztül mesél életéről, dühéről és haragjáról (hogy hol és kinek, az csak a zárlatban derül ki). A főhős ideálisnak és boldognak tűnő házassága valójában tele van elfojtott frusztrációval, ahogy már gyermekként is sokszor másodrendűnek érezte magát

azzal a Zsolttal szemben, akivel mégis évtizedekre visszamenően, már gyerekkoruk óta jó barátok. Szinte állandóan versengtek egymással a megbecsülésért, elismerésért és a szeretetért, és végül ez vezetett el egy furcsa szerelmi négyyszög-höz. A *Tantrum* végén a főhős magához vesz egy üveg whiskey-t és elindul valahová – azt pedig most tudjuk meg, milyen elhatározásra jutott.

Az *Éger* sok évvel később játszódik, már a jövőben, noha erre a tárgyi környezet egyáltalán nem utal. Károly időközben felnőtt lánnya szeretné megtudni, mi történt az apjával azon a bizonyos napon, és anyjával együtt kiautóznak egy távoli erdőbe, hogy az események helyszínén derüljenek ki az addig elhallgatott titkok. Ez a szembesítés adja a keretet, a film magja valójában három hosszú monológ. Az elsőtben a *Tantrum*ban már hallott szöveg szerepel újból, ezúttal azonban nem Nagy Zsolt, hanem Kálid Artúr előadásában; a film egyik legjobb pillanata, mikor kiderül, ezúttal hol vagyunk, ki a mesélő alak, és mi az oka a túlzónak tűnő előadásmódnak. A második fejezetben Zsolt üzenetrögzí-

„Elhallgatott titkok”
(Kálid Artúr)



tőre mondott szövegét halljuk, ám nem az ő, hanem a Péterfy Bori által alakított feleség. Kata előadásában. A harmadik epizódban pedig Károly munkatársa és alkalmi partnere, Gergő beszél.

A film legnagyobb erőssége, ahogy ezt a három szövegfolyamot három különböző módon interpretálja; a monológok nem csupán az „eredeti” mesélő és az azt elmondó közti kapcsoltságban ütnék el egymástól, hanem a plánozásban és a vágásban is más-más megközelítést alkalmaz a rendező. És minél inkább eggyé válik a szöveg „tulajdonosa” és előadója, annál közelebb kerül a néző is ahhoz, hogy megtudja, pontosan mi és miért történt. Ilyen értelemben is illik a filmre a krimi-jelleg: újabb és újabb tanúvallomásokat hallgatunk történetekről és indokokról, míg végre eljutunk a nagy beismerésig, mikor maga az elkövető fedi fel magát és ismeri be tettét, természetesen mindent aprólékosan elmagyarázva.

Sajnos azonban az izgalmas koncepció sem tudja elrejteti a film gyengeségeit. A történetet már jó néhányszor láttuk, a meglepőnek szánt fordulatok sem tudják igazából elérni a céljukat. Komoly problémát jelent a szövegek minősége, a ritmus- és a tempóbeli aránytévésztések: a szereplők sokszor csak locsognak, mindent hosszan és részletesen ecsetelnek, pontosan megindokolva minden tettüket (esetenként olyan történéseket is elmesélve a címzettnek, amivel ő is pontosan tisztában kell, hogy legyen), és még a felfokozott, szenvedélyes előadásmód sem tudja elrejteti a karakterek egysíkúságát.

A filmet nyitó keleti tanmese szerint az igazságot soha nem lehet teljesen megismerni, hiszen mindenki csak egy-egy szeletét tudja annak megismerni. Ám az előadott történetek nem mondanak egymásnak ellent, nem kérdőjelezik meg a beszélő igazságát vagy szavahihetőségét, hanem kiegészítik egymást, egyre tisztábban és érthetőbben mutatva be az eseményeket. Nagy Borús Levente a filmjében mintha elfelejtené a saját maga által mottóként választott mese tanulságát.

ÉGER – magyar, 2023. Rendezte és írta: **Nagy Borús Levente**. Kép: **Papp Kornél**. Zene: **Vig Mihály**. Vágó: **Monok Anett**. Producer: **Kárpáti György**. Szereplők: **Nagy Zsolt** (Károly), **Schmied Zoltán** (Zsolt), **Kálid Artúr** (Beni), **Péterfy Bori** (Kata), **Szilágyi Csenge** (Vera), **Kovács Tamás** (Gergő). Gyártó: **Vertigo Média**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. 116 perc.

// FILMIO ÚJDONSÁGOK // DECEMBER

Till Attila: Tiszta szívvel (2016)

Amerész címadáshoz tapadó elvárások alól csak olyan természetes lazassággal lehet kibújni, ahogy azt Till Attila teszi. Második nagyjátékfilmjébe cseppnyi sem szorult a nemzet ikonikus versének kijáró pátoszból, annál több a szenvedélyből, amely a költőt fűtötte. Az árvalét és a vele járó kétségek, a kitaszítottság és a gyülemlő düh, az erkölcsi magaslatról elkövetett törvényszegés – ezekről a *Tiszta szívvel* című mozifilm is mind szót ejt, miközben a mozgáskorlátozottak hétköznapijairól mesél. Zolika (Fenyvesi Zoltán) a mozgássérültek intézetében él barátjával, Barba Papával (Fekete Ádám), csak anyja jár hozzá látogatóba. A helyzetén javító műtétet sem akarja vállalni, mert ahhoz a gyereket és feleségét elhagyó, Németországba költözött apától kellene pénzt kérni. Így aztán kapóra jön neki, amikor a balesete után kerekesszékebe kényszerült tűzoltó, Rupaszov (a minden közegben természetesen létező Thuróczy Szabolcs) bevonja őket zűrés maffiaügyeibe, és nekik is csurranhat valami mellékes. 37 ezer forintos rokkantnyugdíjból mégsem lehet megélni!

Könnyű lenne tehát a magyar film szociálisan érzékeny hagyományát emlegetni, vagy a zsanerfilmmezést, a véres leszámolások akciórobbanására építő bér-

gyilkosfilmeket, amik suspense-ét Till Attila ügyesen csatornázza át saját filmjébe. A *Tiszta szívvel* azonban nem alkalmazza, inkább kiforgatja a tradíciókat, archetipusokkal és toposzokkal játszik, vegyítésükből pedig saját világot gyúr. Ennek a világnak az alapja a fiúk képregények iránti rajongása. Már a felütés, és a vagány, animált főcím is megelevenedő képregényként tárja elénk a történetet, és a filmet végig kíséri a gengszterfikció és a mozgássérültek életének realizmusa között kipattanó feszültség. Till a gördülékenyen működteti a kerekesszékekben élők mindennapi nehézségeit ecsetelő epizódok és a lakonikus-ironikus stílusban tálat leszámolások véres duettjére építő dramaturgiát. Bár valóság és fikció viszonya csak a fináléra tisztázódik, az már kezdettől fogva egyértelmű, hogy a film metaforaként, a mozgáskorlátozottak benső vívódásainak illusztrálására használja a gengszter történetet. Bűnözni nemcsak adrenalinfröccsöt, de lázadást is jelent: a srácok kilépnek abból a passzív szerepből, amit a társadalom ír elő számukra, és csajozni, szórakozni, alkotni kezdenek.

Till Attila:
Tiszta szívvel
(Fenyvesi Zoltán
és Fekete Ádám)

Fenyvesi Zoltán és Fekete Ádám jelenléte megfizethetetlen autentikusságot kölcsönöz a filmnek. És egyedi humort ad mellé: a film valódi



bravúrja, hogy úgy tudja felszínre hozni akár az Ádám mozgásában rejlő burleszkes humort, akár a mozgássérültek élet-szemléletében megbúvó iróniát, hogy a viccek nem válnak se politikailag inkorrekté, se túlzottan óvatossá.

Soós Tamás Dénes: *Két gyerek, négy kerék*
(részlet) – Filmvilág 2016/05.

FILMIO

FILMIO újdonságok

2023. december 7.

Hat hét (2023)

Szakonyi Noémi Veronika, játékfilm

A maga természete szerint szabadon (2022)

Bertha Livia – Szebeni Zsuzsa –

Ugron Zsolna, rövid dokumentumfilm

Semmelweis (1939)

Tóth Endre, játékfilm

december 14.

Ida regénye (2022)

Goda Kriszta, játékfilm

Tele van a két kezem boldogsággal (2023)

Petrovics Eszter, Cziffra György portréfilm

A szentgalleni kaland (1961)

Imre István, animációs rövidfilm

Legyetek szeretettel (2023)

Szilágyi Andor, drámasorozat

Brenner Jánosról – 8 epizód

december 21.

Holt vidék (1971)

Gaál István, játékfilm

december 28.

Tiszta szívvel (2016)

Till Attila, játékfilm

Táncdalfesztivál '66 (2023)

Rozgonyi Ádám, dokumentumfilm

Egy bolond százat csinál (1942)

Martonffy Emil, vígjáték



Filip

Filip – lengyel, 2023. Rendezte: **Michał Kwieciński**. Írta: **Michał Matejkiewicz, Michał Kwieciński**. Kép: **Michał Sobociński**. Zene: **Robert Koch**. Szereplők: **Eryk Kulm Jr. (Filip), Victor Meutelet (Pierre), Caroline Harting (Lisa), Zoë Straub (Blanka), Maja Szopa (Sara), Gabriel Raab (Baumuller)**. Gyártó: **Akson Studio / Telewizja Polska**. Forgalmazó: **Pannonia Entertainment**. *Feliratos*. 124 perc.

Sokféle film készült már az Sétvedek során a náci terrorról és a holokausztról a civilek szemszögéből is (*Jób lázadása, A zongorista, Saul fia*), így minden ilyen alkotást az eredetiség felmutatásának a kötelezettsége terhel. A lengyel **Michał Kwieciński** *Filip*jében elsősorban a hős hat az újdonság várásával. A **Leopold Tyrmand** azonos című, önéletrajzi ihletésű 1961-es regénye alapján készült film zsidó hőse, **Filip** 1943-ban szökik meg Varsóból a gettómészárlás közepette, majd Frankfurtban kezd új életet pincéreként egy luxushotelben önmagát franciának kiadva, lelkiismeretét elaltatva. Ám

ahogy megtalálja a szerelem és barátai elkezdnek hullani körülötte a náci miatt, úgy éled újra benne a lázadás tüze.

Kwieciński művének egyedi ívét tehát az antihős, **Filip** adja, akít lenyűgözően formál meg **Eryk Kulm**, alakításáért méltán ítelték oda neki az **Andrzej Wajda** *Hamu és gyémántja* sztárjáról, **Zbigniew Cybulski**ről elnevezett lengyel filmdíjat. Az egyszerre sármos, hűvös és kegyetlen fiatalember sajátos módon, német nők elcsábításával és megalázásával kíván bosszút állni a náciakra a „nem árja” népekkel szemben elkövetett bűneikért. A *Filip* szakít a hasonló filmek kliséivel, azaz nem pusztán áldozatként mutatja be az elnyomottat, hanem komplex emberként, aki a bosszúvágytól és az ellenség gyűlöletétől vezérelve olykor éppen azokra hasonlít, akik származás alapján gyilkolnak. Sajnos a mellékszereplők közel sem ennyire összetettek, sőt a náci klisék mentén, szadista, groteszk örültekként jelennek meg, ezen a téren semmilyen eredetiség nem szorult a filmbe. A végig rendkívül feszült, dinamikus kamerakezeléssel és

a pompás modern – a történethez mégis passzoló – zenéssel megvalósított cselekmény pedig kissé csalódást keltő, összecsapott konklúzióba torkollik. Ám a *Filip* mindenképp megérdemli a figyelmet, sőt 2023 legjobbjai között a helye.

BENKE ATTILA

Búcsú a tavasztól

Marzec '68 – lengyel, 2023. Rendezte: **Krzysztof Lang**. Írta: **Andrzej Góld**. Kép: **Arkadiusz Tomiak**. Zene: **Bartek Gliński**. Szereplők: **Vanessa Aleksander (Hania), Ignacy Liss (Janek), Ireneusz Czop (Wolicki), Edyta Olszówka (Julia)**. Gyártó: **Film It / TVP**. Forgalmazó: **Pannonia Entertainment**. *Feliratos*. 117 perc.



Két fiatal szerelmét árnyékolja be egy történelmi krízishelyzet **Krzysztof Lang** melodramájában, amely bár a '68-as varsói diáklázadások idején játszódik, a személyes életterbe beszivárgó, elnyomó hatalomról szóló története ma is aktuális. A *Búcsú a tavasztól* klasszikus vonalvezetésű *midcult film*, a rendezőt egyszerre érdekli a tüntetéssorozat, a politikai rezsim lélektana és a *Rómeó és Júlia*-típusú szerelmi sztori is. **Hania** és **Janek** a korabeli fiatal értelmiség összjövelelein hamar egymásra találnak, kapcsolatukat azonban beárnyékolja, hogy a lány apja cionistának bélyegzett, kegyvesztett zsidó, a fiúé pedig a „cionista-ellenes” propagandát elindító belügyminisztériumban dolgozik. Ez a szembenállás végül mindkét család életét mérgezi, így a film egyik nagy erénye, hogy a minisztériumban aktát tologató apuka karaktere felett sem ítélkezik. Az igazi ellenség a láthatatlan államhatalom, ami a társadalom szövetében megbúvó antiszemitizmusra játszott rá akkoriban, összesen mintegy 15.000 lengyelt elűzve az országból.

A *Búcsú a tavasztól* következetesen építkezik, arányosan jut tér a szerelmi és a politikai szálnak. **Vanessa Aleksander** és **Ignacy Liss** ugyan már-már hollywoodiasan összepasszoló szereplők, mégis emberivé tudják tenni **Hania** és **Janek** figuráit, a remek színészgárdának, valamint a manióroktól és túlzásoktól mentes színészi já-

téknak hála, a nem túl eredeti melodráma is működik. Aprólékosan kidolgozott a film képi világa is, a jelmezek és a díszletek remekül mutatnak, Arkadiusz Tomiak operatőr légi kameramozgásokkal és érzékeny kézikamerázással ragadja meg a korszak hangulatát. Lang rendezése ugyan lehetne feszesebb, a két órás játékidőben akadnak üresjáratok, ám a *Búcsú a tavasztól* így is egy tisztességesen kivitelezett, a lengyelek nemzeti sorstragédiájára ideológiai elhajlások nélkül reflektáló mű.

PAULÓ-VARGA ÁKOS

A lápkirály lánya

The Marsh King's Daughter – amerikai, 2023. Rendezte: Neil Burger. Írta: Karen Dionne regényéből Elle és Mark Smith. Kép: Alwin H. Küchler. Zene: Adam Janota Bzowski. Szereplők: Daisy Ridley (Helena), Ben Mendelsohn (Jacob), Garrett Hedlund (Stephen), Caren Pistorius (Anya). Gyártó: Black Bear Pictures / Anonymous Content. Forgalmazó: Intercom. Szinkronizált. 110 perc.

A múlttal folytatott belső vívódást állította a középpontba Neil Burger rendező Karen Dionne *A lápkirály lánya* című regényének adaptációjában. Az alapmű által felkínált pszichológiai útkeresés és a hajszára fókuszáló thriller közül előbbi választotta, ám ennek ábrázolását kizárólag a főhősnőt alakító Daisy Ridley játékára bízta. Jacob, a Lápkirály elrabol egy fiatal lányt a Felső-tó partján lévő kisvárosból, és fogvatartottjával önfenntartó életet rendez be egy lápvidéki faházban. Gyermekük, Helena, a történet elbeszélője nem tudja, hogy anyja akarata ellenére van itt, élvezve az életet a lápon és csodálja apját, akinek szadista tetteit legitimnek fogadja el – egy ideig. A regény párhuzamos elbeszélő struktúrájában követjük Helena tizenéves napjait addig, amikor megszökteti anyját, és a jelent, ahol apja megszökik a börtönből, majd a nyomába ered.



A regény mély érzékenységgel mutatja meg Helena vívódását, aki felismeri életvitelük és apja viselkedésének elfogadhatatlanságát. Önállóan járja végig az utat onnan, hogy jogosnak érzi, amikor apja három napra egy verembe dobja, ha „büntetést érdemel”, odáig, hogy megkérdőjelezze viselkedését. A férfi iránti bonyolult érzése azonban a feldolgozásban elveszíti mélységét. Burger a történet jelentős egyszerűsítésével és átírásával próbálja tömören elénk tárni a kontextust, amelyben a jelen eseményei értelmezhetőek. Hősét így sodródó áldozatként ábrázolja, akinek belső küzdelmét a színészi játék is rejtve hagyja. Helena erős karakterét az adaptáció megfosztja aktív, cselekvő attitűdjétől. Itt anyja szókteti meg őket a fogságból, apjával való újratalkozása

során könnyek közt, ölelve kéri a férfit: maradjon távol a családjuktól. Saját belső útját végigjáró főhős helyett Helena a helyét a világban nem találó, passzív karakter. Apja, mint a kísértő múlt fantomja bukkan fel számára, akit a nő nem azért győz le, mert így szeretné, hanem mert végül nincs más választása.

PETHŐ RÉKA

A vacsoravendég

El comensal – spanyol, 2022. Rendezte: Ángeles González Sinde. Írta: Gabriela Ybarra művéből Ángeles González Sinde. Kép: Juan Carlos Gómez. Zene: Antonio Garamendi. Szereplők: Susana Abaitua (Iciar), Ginés García Millán (Fernando), Adriana Ozores (Amalia), Inaki Miramón (Javier). Gyártó: Tornasol Films / RTVE. Forgalmazó: Pannónia Entertainment. Feliratos. 100 perc.

A 20. századi traumák filmes feldolgozásait figyelve feltűnhet bizonyos narrátor-életpontok és történelmi események – a klisévé rögzüléssel fenyegetően – gyakori együttállása. Míg a háborúk és fegyveres felkelések zsigerekig ható brutalitása és káosza visszatérően hívja elő felkészületlen gyerekek nézőpontját, a rendszerváltások komplexebb hatalmi mozgásai és ingatag ígéretei sokszor társulnak a nagykamasz „kinyílik a világ”-érzés vagy a fiatal felnőttkori visszatekintés perspektívájához. Spanyolországban ennek jó példái a polgárháborús gyerekhorrorok (*A méhkas szelleme*, *Ördöggerinc*, *A faun labirintusa*), illetve a demokratikus átmenet-korabeli kapunyitási bűnfilmek (*Franco börtönében*, *Mocsárvidék*, *Las leyes de la frontera*).

A *vacsoravendég* melodráma ez utóbbi széria rokona: harmincas hősnője az ETA által elrabolt nagypapa és a súlyos beteg anyja családi örökségével együtt igyekszik felfejteni az első szabad választások időszakát, páhuzamosan szemlélve a késő 70-es évekbeli baszk terrorcselekmények privát és történelmi hatásait. Gabriela Ybarra önéletrajzi esszéjének adaptációjából azonban pont az hiányzik, ami miatt az alapszöveg több tud lenni közszemlére tett gyásznaplónál. Míg az önmegértés és a terápia



most befutó hivatalos filmes adaptáció így nyilván elkerülhetetlen volt. A producerek pedig helyesen kalkuláltak, hiszen hiába mennek félre évtizedek óta a videójátékok megfilmesítései és hiába telített a rémfilmes piac, a rajongók elzarándokoltak a mozikba. Ők pedig bizonyára megkapták, amire vágytak, más magyarázat ugyanis nem nagyon lehet arra, miként fordulhatott elő, hogy egy minden elemében közhelyes és gyorsan atomjaira hulló, horrornak csak nagy jóindulattal nevezhető film a tengerentúlon úgy vezethette a halloweeni bevételi listákat, hogy már online is nézhető.

HUBER ZOLTÁN

Halálos bújócska

All Fun and Games – amerikai, 2023. Rendezte: Ari Costa és Eren Celeboglu. Írta: Ari Costa, J.J. Braider és Eren Celeboglu. Kép: Ricardo Diaz. Zene: Alex Belcher. Szereplők: Axa Butterfield (Marcus), Natalia Dyer (Billie), Benjamin Evan Ainsworth (Jo), Laurel Marsden (Sophie), Annabeth Gish (Katie). Gyártó: AGBO / Anton. Forgalmazó: Vertigo Média. Szinkronizált. 76 perc.

A 17. századi boszorkánypereiről híres Salemben néhány tinédzser egy elátkozott késre bukkan, nem is sejtve, hogy a „relikvia” rég szunnyadó démoni erőket szabadíthat rá a kisvárosra. A gonosz szellem a penge segítségével búvkörébe vonja hőseinket, s arra kényszeríti őket, hogy régi gyermekjátékok halálos kimenetelű változatait játszszzák. Így indul Ari Costa és Eren Celeboglu meglepően rövidre szabott, mind alapkonceptjét, mind pedig megvalósítását illetően kisigényű démonhorrorja. Rögtön a nyitányban szembetűnik, hogy a forgatókönyvírók meg sem próbálják kiaknázni az átkos sorsú Salem múltjában rejlő drámai potenciált (sőt, már a nyúl farknyi történelemlec-



kének szánt nyitóinzertet is tárgyi tévedések tarkítják), ám ez a kisebbik baj. A *Halálos bújócska* struktúrája menet közben hullik szét, hatáselemei pedig töredékmásodpercekig sem működőképesek.

Az alapötlettel az írók mintha a *Beszélg hozzám!* című ausztrál kulthorrorral rabolnák meg, a film azonban rossz ritmusú, és – a limitált játékidő ellenére is – vonatott, mindemellett nem marad hűséges a dramaturgiai öntőformájához sem. A bájos gyermekjátékok pervertált verzióihoz igazított cselekménymenet egy ponton gellert kap, s a démoni irányítás alatt álló kamaszfiú és testvérei összecsapását inentől véletlenszerű motívumok alakítják. A végkifejlet már egy olyan *home invasion thriller*re hajaz, amelyhez képest még a *Reszketetek, betörők!* is csúcscatégoriás borzongásélmény – az ijesztőnek szánt mézslárlásjelenetek ugyanis leginkább szánakozó kacajra ingerlik a nézőt, ennél ordítóbb szegénységi bizonyítványt pedig egyetlen horrorfilm sem állíthat ki magáról. Az információk adagolásának módja szintúgy problémás: az írók többnyire rosszul időzítik, és túlságosan bő lére eresztik a verbális expozíciót. Bölcsében tették volna, ha az ismeretlenről, az irracionálistól való félelem hatáserejére alapoznak.

KOVÁCS PATRIK

A kopogás

Kopotus – finn, 2023. Rendezte és írta: Joonas Pajunen és Max Seeck. Kép: Matti Eerikäinen. Zene: Tuomas Kantelinen. Szereplők: Inka Kallén (Maria), Pekka Strang (Mikko), Saana Koivisto (Matilda), Olga Temonen (Anyu), Niko Saarela (Apa). Gyártó: Solar Films. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 87 perc.

Ha a leginkább megszilárdult, Hmár-már önméltóságba hajló, konvenciókat tankönyvszerűen mantrázó filmműfajt keressük, első körben szinte biztosan a horror juthat eszünkbe. Ez persze önmagában nem jelenti azt, hogy a zsáner nélkülözne az innovációt (pl. poszthorror), az viszont kétségtelen, hogy az unásig porgetett sémákra épülő horrorokkal Dunát lehetne rekeszteni: súlyos emlékeket őrző elhagyatott ház az erdő közepén, a háttérben leselkedő mindentudó öreg boszorkány,

természetfeletti jelenségek, családon belüli erőszak. A finn *Kopogás* első blikkre szintén ebben a könnyen lehatárolható kategóriában indul, ám az első-filmes alkotópáros az ökokritika játékba hozásával csavar egyet az agyonhasznált formulán.

Maria, Mikko és Matilda testvérek, akiket egy régi családi tragédia köt össze: apjukat baltával megölték, anyjuknak nyoma veszett, a legkisebb lányt pedig egy ketrecbe zárva találják meg a rendőrök. Pár évvel később a hosszú nyomozási procedúra után szeretnék eladni a fák között álló, magányos házat, viszont utójára visszatérnek a borzalmakkal terhelt tetthelyre, hogy elosszák az ottmaradt javukat. Pajunen és Seeck a *jump scare*-ek erőltetése helyett inkább az atmoszférára, a fagyűrű-szimbolikára építi cselekményét: a feszítő flashbackek az anya és az erdő (Anyatermeszt) rejtélyes viszonyrendszeréről, míg a jelen a három gyermek közös tőről fakadó, megrázkódtatásukban mégis eltérő traumafeltárássukról szól. A *Kopogás* szereplői valójában nem egymással, szüleikkel vagy egy gonosz démonnal állnak szemben, hanem a látszólag korhadó fában rejlő önvédelmi mechanizmussal, mely mély gyökert eresztett a házat körülvevő földbe. Az emberi gyarlóság, a primér érdekek össze az ősi törvénnyel: bizonyos szintig kihasználhatjuk a természet adta erőforrásokat, felélhetjük a földi paradicsomot, végül a létünkkel fogjuk megfizetni a pazarlás árát.

CSOMÁN SÁNDOR





Sárga ajtó: Egy koreai filmklub története

Yellow Door – dél-koreai, 2023. Rendezte: Lee Hyuk-rae. Szereplők: Bong Joon-ho, Ahn Nae-sang, Choi Jong-tae, Lee Hyuk-rae. Gyártó: Broccoli Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 84 perc.

Az *Élősködők* (2019) zajos világsikere óta megszapordtak az elemző írások Bong Joon-ho munkásságáról, de a *Sárga ajtó* című dokumentumfilm idei busani filmfesztiválos premierjét megelőzően még a legfanatikusabb Bong-rajongó előtt is rejtve maradt egy jelentős, a rendező diákéveire tehető információ. Ez nem más, mint a *Looking for Paradise* (1992) című rövid *stop-motion* animáció, amely az eddig ismert információkkal ellentétben Bong legelső filmrendezői kreditjét jelentette. A *Sárga ajtó*ban Lee Hyuk-rae direktor a címben szereplő koreai filmklub történetét eleveníti fel az egykori törzstagok (köztük Bong) elbeszélése alapján, amelynek keretében ez a mindeddig láthatatlan alkotás megfogant.

A kedélyes nosztalgiazás mellett Lee nagyvonalakban felskicceli a kilencvenes évek elején kivirágzó koreai filmklubkultúrát és a nehézsúlyú *cinephilek* első helyi megjelenését, élén a már akkor is megszállott Bonggal,

BASKI SÁNDOR



Május december

May December – amerikai, 2023. Rendezte: Todd Haynes. Írta: Samy Burch. Kép: Christopher Blauvelt. Zene: Marcelo Zarvos. Szereplők: Natalie Portman (Elizabeth), Julianne Moore (Gracie), Charles Melton (Joe). Gyártó: Gloria Sanchez Production. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 113 perc.

Todd Haynes egy családbarát regényadaptáció (*Wonderstruck*), egy jogi dráma (*Sötét vizeken*) és egy zenei dokumentumfilm (*The Velvet Underground*) után visszatért ahhoz a műfajhoz, aminek az egyik legnagyobb mestere, az idézőjelbe tett, stilizált melodráma-hoz. A Douglas Sirk-i ihletésű *Távol a mennyországtól*hoz és a *Carol* leszbikus románcához hasonlóan a *Május december* is egy határátlépés következményeit vizsgálja, csak kosztümös környezet helyett egy mai amerikai kisvárosban. A felforgató aktus ezúttal egy törvényileg is szankcionált viszony a 36 éves Gracie és a 13 éves Joe között, amiért a nő jutalmazható büntetés, és egy rácsok

mögött megszült gyerek lett. Több mint 20 év telt el azóta, a páros együtt maradt, született még két gyerekük, akik éppen érettségi előtt állnak.

Bár a forgatókönyvet ezúttal nem Haynes jegyzi, filmje most is reflektál a fikciós valóság konstruáltságára, nemcsak egy-egy meglepő, szappanoperákat idéző beállítással, de a metatörténettel is, belép ugyanis a képbe Hollywood. Film készül Gracie életéről, és az őt alakító színésznő előtanulmányként odaköltözik pár napra a családhoz. Elizabeth nemcsak a nő gesztusait tanulmányozza, de próbálja azt is megfejteni, pontosan hogyan és miért történt az incidens, ami máig megosztja a közvéleményt és a kisváros lakóit. Önkéntes oknyomozóként így felkeresi Gracie exférjét, az első házasságából született fiát, és Joe szüleit, hogy kiderüljön, se a korabeli média szenzációhajhász tudósításai, se a mostani, kifelé sugárzott családi idill képei nem fedik le teljesen a valóságot.

Amikor a film egyik legemlékezetesebb beállításában a két

nő a tükörben fürkészi egymás gesztusait, a megfigyelő és a megfigyelt közt elmosódik a különbség. Az egykori „áldozatát” gyereklétben tartó Gracie a saját magánéletéről konstruál hamis narratívát, Elizabeth pedig szakmai indíttatásból használja ki alanyát. Haynes metsző humorral előadott „metafikciós pszichodramája” így nemcsak a nagy korkülönbségű kapcsolatok megítéléséről vagy a média szerepéről tesz fel izgalmas kérdéseket, de a kizsákmányolás természetéről is.

aki a kb. ötszáz tételt számláló kalóz VHS-gyűjteményük akkurátus katalógusvezetője, majd a mini filmintézeté avanszáló, egyetemista filmrajongói kör első profi videokamerájának tulajdonosa volt. Lee nem marokol nagyot, megelégszik az interjúalanyok által elhintett információmorzsák animálásával, intézmény- és hatástörténeti mélyfúrás helyett inkább a *Sárga ajtó* lelkes filmínyencei időnként megbízhatatlan emlékeire fókuszál. Levegős, könnyed dolgozata így is megkapó: amikor Bong Joon-ho az agyonmosott, barna színű, szöszökkel gazdagon pettyezett szvetterében tüzes tekintettel, átszellemülve elemzi *A keresztapa* (1972) egyik gyilkossági jelenetét, miközben megmutatja az egyetlen számot megélt filmes folyóiratuk vonatkozó írását, az ténylegesen és vétőzhatatlanul *peak cinophilia*, ekként pedig a recezensre nézve is jótékony, szívágyító hatású.

TESZÁR DÁVID

Leila testvérei

Baradaran-e Leila – iráni, 2022. Rendezte: Saeed Roustayi. Írta: Azad Jafarian és Saeed Roustayi. Kép: Hooman Behmanesh. Zene: Ramin Kousha. Szereplők: Taraneh Alidoosti (Leila), Saeed Poursamimi (Esmail), Navid Mohammadzadeh (Alireza), Payman Maadi (Manouchehr). Gyártó: Iris Film. Forgalmazó: HBO Max. Feliratos. 165 perc.

A40 éves Leila élete másból sem áll, mint hogy kiszolgálja idős szüleit és helyrehozza testvérei baklövéseit. Basáskodó édesapjával és négy bátyjával nincs könnyű dolga, és a család anyagi helyzete is katasztrofális. A jelen reménytelen, a jövő kilátástalan, de a lány úgy dönt, hogy kezébe veszi az irányítást és testvéreivel közösen, minden kockázatot vállalva nyitnak egy boltot a környék elegáns plázájában. Azonban apjuk, az öreg Esmail keresztülhúzza a számításukat.



Neki csak egyetlen vágya van, hogy elnyerje a legnagyobb megtiszteltetést jelentő címet, és rangidős pátriárkaként jelenjen meg a közösség élén. Ehhez viszont pénz kell, még hozzá értékálló aranyérmék, aminek előteremtése csak áldozatok árán lehetséges. Kérdés, hogy végül ki kit áldoz fel ebben a játszmában, ami egyre komolyabbá válik.

A fiatal iráni rendező, Saeed Roustayi kíméletlen őszinteséggel vázolja fel egy család portréját. Miközben feltárul az egymásra utalt és egymással versengő, szeretett és szeretetlen alakok közötti viszonyrendszer, az egyszerű képletek is bonyolulttá válnak. A forgatókönyv kissé egyenetlen, de sok elementáris pillanata van. A színészek kifinomultan játszanak, különösen a Leilát alakító Taraneh Alidoosti, testvérei közül pedig Navid Mohammadzadeh és Fardad Aslani emlékezetes. A film 2022-ben versenyben volt a Cannes-i Filmfesztiválon, ahol elnyerte a nemzetközi filmkritikusok díját, de Iránban betiltották, rendezőjét kilenc nap letöltendő és öt év felfüggesztett börtönre ítélték, valamint arra, hogy vegyen részt egy erkölcsös filmek készítéséről szóló kurzuson. A *Leila testvérei* nem nélküli az ironiát, a bizarr, meghökkentő elemeket, és – ezek alapján úgy tűnik – a valóság sem.

BARKÓCZI JANKA

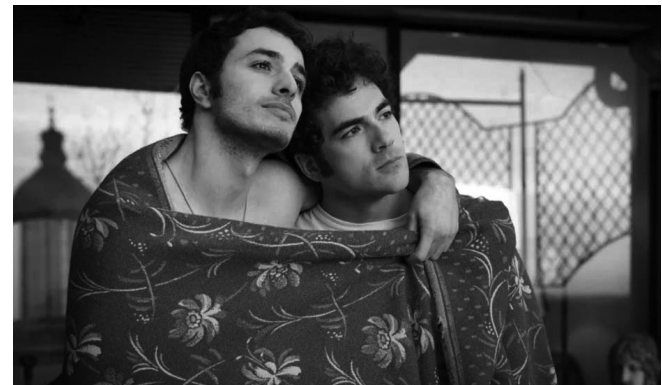
A Nuovo Olimpo sötétjében

Nuovo Olimpo – olasz, 2023. Rendezte: Ferzan Özpetek. Írta: Gianni Romoli. Kép: Gian Filippo Corticelli. Szereplők: Andrea di Luigi (Pietro), Damiano Gavino (Enea), Luisa Ranieri (Titti), Greta Scarano (Giulia). Gyártó: R&C Produzioni. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 113 perc.

Akönyvfóliázó erkölcsösözöket általában nem az explicit szexualitás zavarja leginkább, hanem hogy a melegek éppoly gyengéden, romantikusan és érzékenyen szerelmeseik, mint mondjuk a heterók. A téma- és stílusérzékenységekben immár teljesen olasszá lett Özpetek egy olyan szerelmi történetet mesél el, amelyben a hősöknek nem saját „másságuk”, identitásuk felfedezése a középponti problémája, mivel azt természetesen adottnak és elfogadottnak tekintik. Rómában járunk a zűrzavaros

70-es években, amikor a szexuális és politikai szabadság kibogozhatatlanul összefonódva alakította az arra keveredők sorsát, és ahol egy klasszikusokat játszó mozi dohányzó-folyosója meleg férfiak krúzolálásának helyszínévé tesz szert az átlagosnál nagyobb népszerűsége. Itt fut össze a forgatási asszisztensként dolgozó Enea és az orvosnak tanuló Pietro, hogy némi tétovázás után egy életre egymásba szeressenek – már ha azt az élet is így akarná. Nagyjából évtizedenként kapunk betekintést ennek a kihagyott ziccerekkel teli viszonynak fordulataiba, amelyek bőven teremtenek lehetőséget a konfúz érzelmek és a tragikus véletlenek melodramatikus tagolására.

Özpetek mintha származásának egzotikus utalásaival együtt a világ komplex ábrázolásának készségét is levetkőzte volna, *A Nuovo Olimpo sötétjében* ugyanis a szereplők, helyzetek és helyszínek a giccs határát súrolóan sematikus megjelenítésével találkozunk, amely csak néhány esetben teremt hiteles pillanatok. A rendezés mind mikroszinten (a színészvezetésben), mind az egész sztori felépítésében túl direkten halad egyetlen irányba, amelyet a lépten-nyomon felbukkanó filmtörténeti idézetek sem tudnak megemelni. A film egyetlen érdeme, hogy léte remekül rávilágít korunk médiatörténeti állapotának elmentmondásos mivoltára. Ezt





a nagybetűs mozi történetével összefonódó filmet a mozi intézményének lebontásában érdekelt Netflix készítette, ráadásul pont abban a műfajban (párkapcsolati dráma), ami a járvány előtt a művészmozik bevételének jelentős részét adta.

GYENGE ZSOLT

Molly

The Roads Not Taken – brit, 2020. Rendezte és írta: Sally Potter. Kép: Robbie Ryan. Zene: Sally Potter. Szereplők: Javier Bardem (Leo), Elle Fanning (Molly), Salma Hayek (Dolores), Branka Katić (Xenia). Gyártó: BBC Films / Chimney Pot. Forgalmazó: HBO Max. Szinkronizált. 85 perc.

Évek óta sorra jönnek a multiverzumról szóló szuperhős-filmek, míg végre megérkezett az első művészfilm ugyanezzel a koncepcióval. Ráadásul az a Sally Potter rendezte, aki *Orlando* című korai munkájában is hasonló ötletet valósított meg a különböző korokat és helyeket bejáró, egész életüket leélő, egy nemváltással még saját alternatív verzióját is bevezető hőssel.

Mindez ígéretesen hangzik, de a *Molly*-ban csak a koncepció volt meg – minden más hibádzik. Egy demenciában szenvedő íróat figyelünk, akiről lánya próbál gondoskodni, kétségbeesetten ragaszkodva ahhoz a tévképzethez, hogy a férfinak

még ép az agyműködése. Közben Leo képzeletében zavaros összevisszaságban kelnek életre múltjának flashbackjei, lassan kiderül, hogy amiket lát, azok nem emlékek, hanem az alternatív életei, amelyekből a végén választania kell egyet.

A férfi és főleg a lánya Canosa-járása azonban iszonyúan redundáns, így végtelenül fászasztó jelenetekben láthatjuk ugyanazt: hogy Molly ragaszkodik hozzá, hogy apja jelen van, és érti, amit mondanak neki; Leo pedig eközben teljesen elmerül saját univerzumában. Sajnos sem az aktuális, sem a multiverzumbeli jelenetek nem érdekesekek annyira, hogy összeálljon belőlük valami katartikus, vagy legalább értelmes a sok szenvedés után. Mindezt tovább súlyosbítja a Leót alakító Javier Bardem részéről a néhol kínosan rossz színészi játék: hihetetlen, hogy ugyanez a művész – szintén egy súlyos beteg ember megformálásával – az Oscar-győzelemig vitt egy művet. Emellett teljesen eltörpülnek a film ritka erényei: hogy a Mollyt játszó Elle Fanning végig derekasan helytáll, vagy hogy Laura Linney egyetlen felbukkanását is képes úgy odatenni, hogy fanyar iróniájának köszönhetően legalább egy jó jelenet akad a *Molly*-ban.

VAJDA JUDIT

Üldözők

The Chase – amerikai, 1966. Rendezte: Arthur Penn. Írta: Horton Foote és Lillian Hellman. Kép: Joseph LaSelle. Zene: John Barry. Szereplők: Marlon Brando (Calder), Jane Fonda (Anna), Robert Reford (Bubber), E.G. Marshall (Rogers). Gyártó: Horizon Pictures. Forgalmazó: HBO Max. Feliratos. 132 perc.

Arthur Penn nem az egyetlen Aszerzői rendező Új Hollywood élvonalából, aki minden különösebb empátia és emberismeret nélkül, elsősorban látványos formabontó truvájokkal és könyörtelen kritikai érzékkel vált jelentős filmművésszé: leghíresebb alakjai Mickey az ásztól a Kis Nagy Embereken át a Missouri Fejvadászig inkább az irónia marólúgával kezelt és a zsánerrevízió szikéjével boncolgatott toposzok, mintsem hús-vér figurák. A rendező szerencséjére azonban a pályafutása során rendre összeakadt egy-egy kiváló hollywoodi íróval, aki módot adott rá, hogy az európai modernizmus mellett a klasszikus Hollywood erényei is megcsillanjanak az életműben. Gore Vidal (*A balkezes pisztolyhős*), William Gibson (*Csodatévő*) és Steve Tesich (*Négy barát*) kétségtelen érdemei mellett azonban a legnagyobb írói támogatást a veterán Horton Foote-nak köszönheti, aki – Lillian Hellman íróő közreműködésével – hoz-

zásegítette Pennt a 60-as évek derekán egy olyan filmdráma-hoz, amely akár a leghíresebb ódivatú O'Neill-, Faulkner- vagy Tennessee Williams-feldolgozások között is helyet kaphatna.

Az egyetlen forró éjszakán játszó déli kisváros-történet, amelyben a korruptnak elkönyvelt, cinikus seriff jóformán egyedül fordul szembe a börtönből szökött helyi rosszfűvérére szomjazó szeszgőzös, rasszista lincs-közösséggel – afféle kifordított, éjféli *Délidőt* látunk, a Gary Cooper-féle szigorú minimalizmus gúnyját tökéletes eleganciával viselő Brandóval – dekonstrukció helyett aprólékos és átfogó társadalmi analízist kínál, ahol a tucatnyi főszereplő mindegyike megkapja a maga árnyalt portróját, gyakran egy-egy burkolt félmondatba vagy futó gesztusba sűrítve. Foote kiábrándító látélete ellenére nem pusztá keserű reakció a Kennedy-gyilkosság és a Watts-felkelés friss traumáira, inkább azt bizonyítja felettébb meggyőzően, hogy minden tisztos polgárból kitörhet a maga vadállata, ha a megfelelő ponton döfik meg a civilizált normák rácsai között – a véresre vert Brando vagy az összetörten távozó Jane Fonda megrázó képsorai mögött ez a csendes igazság sejlik fel, legalább olyan kíméletlen sokk gyanánt, mint Bonnie és Clyde szitává lőtt hullája.

VARRÓ ATTILA



A Galaxis Őrzőitől a legaranyosabb házörzőig

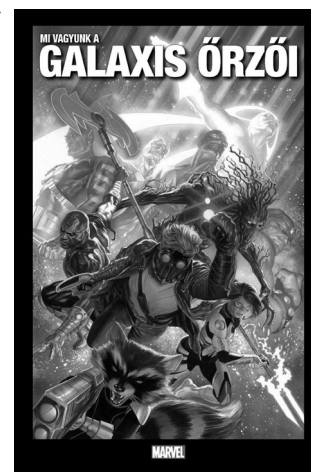
Apzártánk idején még két hónap hátravan az évből, de legelőre úgy néz ki, *A galaxis őrzői 3* világszerte 2023 negyedik legnagyobb bevételt elérő filmje lesz. Ezzel élen végez a csapat a Marvel-szuperhősök idei házi versenyében, ami annak fényében igazán szép teljesítmény, hogy az úrkalandorok társaiknál jóval szerényebb képességű előzményeket mutathatnak fel. Sőt, azt sem túlzás állítani, hogy belőlük kifejezetten a filmadaptációk csináltak közönségikert. Így aztán nem meglepő, hogy szórványos epizód szerepeik után önálló képregényben csak a legutóbbi években találkozhattak velük a magyar olvasók. A legalaposabb bevezetést kétségkívül a *Mi vagyunk a Galaxis Őrzői* című kötet jelenti: az eredetileg francia szerkesztők által összeállított válogatásban helyet kaptak a csapatok korai (akár rögtön a legelső) kalandjai éppen úgy, mint az aktuális és legjobban sikerült epizódok. Egy ilyen antológia hátránya, hogy kevés teljes történetet tartalmaz, inkább csak bele-belekap egy korszakba. Másrésztől viszont így szépen kirajzolódik, hogyan hagyták rajta nyomukat a formálódó csapaton az amerikai szuperhőstörténet nagy stílus-korszakai és egy-egy alkotó önálló közelítésmódja.

A gyűjtemény legkorábbi darabja még az összekapcsolódó

Marvel-sorozatok reneszánsza előtt, 1960 novemberében jelent meg. Groot, az eleven fa nyilvánvalóan egyszer használatos szörnyként rémisztgetett a *Tales to Astonish* 13. számában, és feltehetően inkább Jack Kirby emlékezetes karaktertervének, mint Stan Lee és Larry Lieber az ötvenes évek ufóparanoiájára építő, sablonos forgatókönyvének köszönhető, hogy a figurát utóbb újra elővették, monstrem helyett immár barátságos, bár hirtelen haragú hősalakként. A másik legemlékezetesebb eredettörténet Mordályhoz, a mosómedveszerű (de hangsúlyozottan nem mosómedveféle!) űrkommandóhoz kapcsolódik, aki Bill Mantlo és az idén októberben elhunyt Keith Giffen közös történetében, Mike Mignola rajzain az *Alice Csodaországban*-féle abszurdot hozza közös nevezőre a kozmikus Marvel-kalandokkal. Ez a történet talán a Galaxis Őrzői legfőbb vonzerejére is rámutat: a természetfeletti képességekkel bíró, de valóságos (jellemzően New York-i) környezetük miatt bizonyos szempontból mégiscsak földhözragadt Marvel-hősökkel ellentétben az űrben vitézkedő társaság történeteiben nagyobb szabadságot élvezhetnek és merészebb ötleteket valósíthatnak meg az alkotók, akár a képi stílus, akár a hangnemekverés terén.

Az utóbbi évek képregényes sikerei – amelyek elsősorban a megbízhatóan profi Brian Michael Bendisnek az antológia utolsó harmadában olvasható sorozatához kapcsolódnak – éppen ezt a szabadságot teszik kockára a fősodorba tagozódás kedvéért.

Amíg a Galaxis Őrzőivel mostanában találkozhattunk először önálló képregényekben, Snoopy nálunk is ismertebb. De mikor is láttuk őt, Charlie Brownt meg a Peanuts-kollektíva többi tagját utoljára? Önálló kiadványban meglehetősen régen, még a kétezres évek közepén, amikor a megszűnő, füzetes *Snoopy*-sorozat nyomában két gyűjteményes kötet is megjelent. Azóta legfeljebb az újságosoknál a mai napig kapható *Garfield*-ban tűntek fel néha Charles M. Schulz megunthatatlan figurái, tavaly viszont a *Mi vagyunk a Galaxis Őrzői* kiadója az önálló *Snoopy*-ban is fantáziát látott. A formátum ezúttal vaskos füzet – vagy vékonyabb könyvecske, ahogy nézzük –, az összeállítás pedig témák köre szerveződik. Legutoljára a negyedik, *Kezdőrúgás* alcímű részt olvastuk el (azóta a *Kell egy barát!* is megjelent). Ebben Charlie Brown, Sally, Lucy és a többiek nyári szünetüket töltik, előkerülnek hát a baseballkesztyűk. A játék természetesen újabb megaláz-



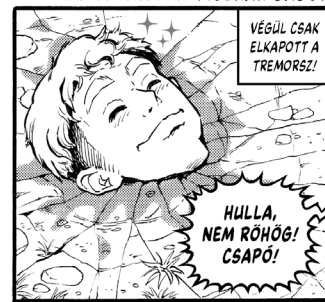
tatásokat hoz Snoopy gazdájának, akit a kutya a maga módján igyekszik vigasztalni, miközben Snoopy is szakás szerint el van veszve a saját kis világában. A füzet legemlékezetesebb mellékszereplője maga az iskola, amely sajátos stílusban kommunikál az őt éppen elkerülő gyerekekkel, a rá nyelvet öltökre például téglát pottyant. Schulz egyszerre gyermeki és intellektuális képsorait mindig öröm olvasni. Más kérdés, hogy hány éves kortól lehet igazán élvezni őket – a szereplők alapvető szorongásait leginkább felnőtként érezzük át.

Mi vagyunk a Galaxis Őrzői! Színes, keményfedele, 320 oldal. Kiadó: Vad Virágok.

Charles M. Schulz: *Snoopy 4. – Kezdőrúgás.* Színes, puhafedele, 72 oldal. Kiadó: Vad Virágok.

KRÁNICZ BENCE

TEREMTMÉNYPARK 12. RÉSZ: ELKERÜLHETETLEN



ÍRTA ÉS RAJZOLTA: MOLNÁR GÁBOR