

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM

2016. JANUÁR

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



>>> Sze X tilalom >>>>>>>>

Agatha Christie /// Rajzolt világ



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Deniz Gamze Ergüven: **Mustang** /Mozinet Kft./

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



BETILTOTT VÁGYAK

A hidegháború idején a szocializmus központosított kultúrpolitikája a szexuális másság minden formáját kriminalizálta és letiltotta a filmvászonról. A nyugati társadalmak mára megértették, a többségi társadalomnak nincs mitől tartania: a melegség vagy a transzneműség nem bűntény, nem ragályos betegség, hanem egyéni sorsprobléma. Kelet-Európában azonban a „melegháború” a hidegháború után is folytatódik.

Tom Hooper: A dán lány (Eddie Redmayne), 4. oldal



BŰNMOZI: CHRISTIE & HITCHCOCK

Poirot teljes fegyverzetben pattant ki alkotója agyából. Már az első megjelenésekor (*A titokzatos stylesi eset*, 1920) súlya, dimenziói vannak, és a karaktere a későbbiekben legfeljebb egy-két vonással gazdagodik. Christie hamarosan rájön, hogy hibát követett el: a nyugdíjas korú hős (aki majd évtizedekig vele marad) nem öregedhet tovább. Megszabadulna tőle, de a közönségsiker nem engedi.

Agatha Christie és Alfred Hitchcock, 12. oldal

MAMORU HOSODA

Azok a klasszikus történetek, amelyekben a férfihősök erővel, fegyverrel győzedelmeskednek az ellenfélen, szalonképtelenek lettek a modernizálódó és nyugatosodó Japánban, mely a szörnyű háború tanulságaként alkotmányos szinten tagadott meg minden agresszív megoldást. A heroizmus a régmúlt történeteiben és a fantáziavilágokban talált menedékre.

Mamoru Hosoda: A fiú és a szörny, 28. oldal



2016 január

FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

BETILTOTT VÁGYAK

Vajda Judit: Ádámévák (<i>Transzszexualitás a kortárs filmben</i>)	4
Schubert Gusztáv: Elcserélt nemek (<i>Tom Hooper: A dán lány</i>)	7
Kis Katalin: Hidegmeleg (<i>LMBTQ-filmek: Lengyelország</i>)	8

BŰNMOZI

Zombory Erzsébet: Angol labirintus (<i>Hercule Poirot és Miss Marple</i>)	12
Ádám Péter: Géniusz a négyzetben (<i>A Hitchbook-sztori</i>)	16

MAGYAR MŰHELY

Gelencsér Gábor: Hosszú út (<i>Máriássy Félix stílus változásai</i>)	18
Morsányi Bernadett: Voltam élni (<i>Beszélgetés Dobai Péterrel</i>)	23

FILMISKOLA

Soós Tamás Dénes: „180 fokos fordulatra lenne szükség” (<i>Beszélgetés Hartai Lászlóval</i>)	26
--	----

SZERZŐI RAJZFILMEK

Dobay Ádám: Hazatérés Álomországából (<i>Mamoru Hosoda-portré</i>)	28
Kránicz Bence: Kuttyvilág ez, Snoopy (<i>Steve Martino: Snoopy és Charlie Brown</i>)	31
Sepsi László: Két világ között (<i>Anilogue 2015</i>)	32
Varga Zoltán: Kollázs és karikatúra (<i>Réber László animációi</i>)	34

ÁZSIAI PANORÁMA

Stóhr Lóránt: Távoli képek, csendes életek (<i>Tajvani hullámok – 2. rész</i>)	36
--	----

FESZTIVÁL

Bilsiczky Balázs: Arcvonalak (<i>Verzió Fesztivál</i>)	40
Bartal Dóra: A tudatosság nyomógombjai (<i>Jihlava</i>)	42

KÍSÉRLETI MOZI

Lichter Péter: A nyelven túli művészet (<i>A kortárs lírai film</i>)	44
--	----

TELEVÍZIÓ

Basli Sándor: Amerikai rémálom (<i>Frank Spotnitz: Az ember a Fellegvárban</i>)	46
Csiger Ádám: Rebootolni a világot (<i>Travis Fickett-Terry Mattala: 12 majom</i>)	47
Pernecker Dávid: Utazás az Univerzum peremére (<i>Dan Harmon-Justin Roiland: Rick és Morty</i>)	48

KÖNYV

Veress József: M mint mozi (<i>Bokor Pál: A film mint mozgás</i>)	49
---	----

FILM/REGÉNY

Varró Attila: Máltai bálnak (<i>Ron Howard: A tenger szívében</i>)	50
--	----

KRITIKA

Árva Márton: Okkal lázadók (<i>Deniz Gamze Ergüven: Mustang</i>)	52
Pápai Zsolt: Hidegháborús hősök (<i>Steven Spielberg: Kémek hídjai</i>)	53
Kovács Bálint: Kurvának áll (<i>Szász Attila: Félvilág</i>)	54

MOZI

DVD	61
-----	----

PAPÍRMOZI

	64
--	----

A címlapon: Deniz Gamze Ergüven: *Mustang* – A Mozinet Kft. januári bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
MUJ Design Studio

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
Telefax: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.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 Rt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1089 Budapest, Orczy tér 1.

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
faxon: 06-1-303-3440
További információ: 06-80-444-444
Pénzforgalmi jelzőszám:
18203332-06000412-40010084
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Disz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós ügyvezető igazgató
Megrendelés szám:
TPR15-0238

ISSN 0428-3872

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



interaktív tartalmak | folyamatosan bővülő kínálat | IPad, PC, Android

[HTTP://WWW.DIMAG.HU](http://WWW.DIMAG.HU)

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a www.dimag.hu honlapon.

A digitális Filmvilág tartalmában és küllemében megegyezik a nyomtatott folyóirattal, de színes és filmjelenetekkel bővül. A Filmvilág windows alapú PC-re, iPadre és androidos eszközökre egyaránt letölthető.

A nyomtatott változathoz képest a digitális folyóirat ára 20%-kal olcsóbb, és az ország/világ bármely pontjáról előfizethető.

Hűségese olvasóink és előfizetőink természetesen továbbra is élvezhetik majd a nyomdafesték illatát.

A szerkesztőség

képek videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések képek videó linkek hírek
kritikák elemzések videó linkek hírek
képek videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések képek videó linkek hírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentőv a Filmvilágnak.

Az előfizetés **egy évre 4.740.- Ft**

Éves előfizetéssel 1140.- Ft a megtakarítás!

A Filmvilág előfizethető:

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: **061 303-3440**

Pénzforgalmi jelzőszám: 18203332-06000412-40010084

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető, de e-mailen (filmvilag@chello.hu), telefonon, faxon (**061 350-0344**) is jelezheti szándékát.

Online megrendelés: www.posta.hu/hirlap/elofizetes

Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. Tel./fax: **+36-1-201-8891**.

E-mail: batthyany@kultur-press.hu

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez 2016-ban is szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatán kapott összeg és saját bevételeink nem fedezik teljes mértékben a Filmvilág kiadásának radikálisan lefaragott költségeit sem.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az utolsó magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.

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

Nemcsak milliomos lehet mecénás, aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást

CIRKO-GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok **50%-os kedvezményre** jogosít a Cirko-Gejzír mozi januári előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

FORBIDDEN DESIRES

Adamevs (Transsexuality in Contemporary Cinema) by Judit Vajda, p. 4. **Sex Interchange** (*The Danish Girl* by Tom Hooper) by Gusztáv Schubert, p. 7. **Gloomy/Gay** (LMBTQ Films: Poland) by Katalin Kis, p. 8.

By now the nonconformist sexual identity has lost its exoticism in mainstream Western cinema – meanwhile in Eastern Europe homophobia is gathering head.

CRIME CINEMA

English Maze (Hercule Poirot and Miss Marple) by Erzsébet Zombory, p. 12. **Genious & Co.** (Hitchcock/Truffaut) by Péter Ádám, p. 16.

Agatha Christie and Alfred Hitchcock are two sides of the same penny in British crime fiction.

HUNGARIAN WORKSHOP

The Long Road (The Style of Félix Máriássy) by Gábor Gelencsér, p. 18. **I Have Lived my Life** (A Talk to Péter Dobai) by Bernadett Morsányi, p. 23.

FILM SCHOOL

We Need a U-Turn (A Talk to László Hartai) by Tamás Dénes Soós, p. 26.

The Hungarian media education desperately needs a new approach.

ANIMATION AUTEURS

Return from Dreamland (Animes by Mamoru Hosoda) by Ádám Dobay, p. 28. **It's a Dog's Life, Snoopy** (*The Peanuts Movie* by Steve Martino) by Bence Kránicz, p. 31. **Between Two Worlds** (Anilogue festival 2015) by László Sepsi, p. 32. **Collage and Caricature** (László Réber) by Zoltán Varga, p. 34.

The animation film gives more creative space to the film makers from Japanese anime to Hungarian cartoon art.

TAIWANESE CINEMA

Distant Landscapes Still Lives (Taiwanese New Wave – Part Two) by Lóránt Stóhr, p. 36.

FESTIVAL

Frontlines (Verzió Documentary Film Festival) by Balázs Bilsiczky, p. 40. **The Push Buttons of Consciousness** (Jihlava Film Festival) by Dóra Bartal, p. 42.

EXPERIMENTAL CINEMA

Art beyond Language (Contemporary Lyrical Avantgarde Film) by Péter Lichter, p. 44.

TELEVISION AND SCI-FI

American Nightmare (*A Man in The High Castle* by Frank Spotnitz) by Sándor Baski, p. 46. **Rebooting the World** (*Twelve Monkeys* by Travis Fickett and Terry Mattala) by Ádám Csiger, p. 47. **Voyage to the Edge of the Universe** (*Rick and Morty* by Dan Harmon and Justin Roiland) by Dávid Pernecker, p. 48.

BOOK

C for Cinema (*Film as Motion* by Pál Bokor) by József Veress, p. 49.

FILM/NOVEL

Maltese Whales (*Moby Dick on Film*) by Attila Varró, p. 50

REVIEWS

Rebels with a Cause (*Mustang* by Deniz Gamze Ergüven) by Márton Árva, p. 52. **Cold War Heroes** (*Bridge of Spies* by Steven Spielberg) by Zsolt Pápai, p. 53. **To be a Whore** (*Demimonde* by Attila Szász) by Bálint Kovács, p. 54.

CINEMA p.55

DVD p. 61

PAPER CINEMA p. 64

On the Cover: *Mustang* by Deniz Gamze Ergüven (A Mozinet Release)

Ádámévak

VAJDA JUDIT

AZ UTÓBBI ÉVEKBEN KÉSZÜLT, TRANSZSZEKUALISOKAT ÁBRÁZOLÓ FILMEKBŐL EGYÉRTELMŰ FEJLŐDÉSI ÍV RAJZOLÓDIK KI, MELYEK VÉGPONTJÁN A TANGERINE ÁLL.

Az ezredforduló után bemutatott, a transzszexualitás témakörét megjelenítő filmek origóját azok a 2000-es évek elején készült művek jelentik, melyekben – egyértelmű szimpátiával ugyan, de még csak – színes egzotikumként, egy-egy egyéni, sőt egyedi élettörténet keretén belül jelenik meg a problémás nemi identitás kérdése.

A 2001-es *Hedwig és a Mérges Csonk* szürreális meséjében egy egykori keletnémet fiút, jelenleg amerikai punk-rock énekesnőt ismerhetünk meg, akinek elrontott nemátalakító műtétjének nyomát a két lába közt található csőkevényes maradvány és együttese neve is viseli. John Cameron Mitchell musical-adaptációjában az extrém sztorin felül művészi animációs betétek és koncertjelenetek emelik el a valóság szintjéről a történetet – és teszik lehetetlenné a főhőssel való azonosulást.

Hasonló megoldással él a spanyol *20 centiméter* (2005) is, melyben a főhősnő egy egészen pontosan 20 centis problémával küzd, és amelynek almodóvarosan színes-szagos világában a transzneműsége mellett még

narkolepsiával is sújtott Marieta történetét rendre musicalbetétek szakítják meg (mindig akkor, amikor a központi karakter váratlanul elalszik). Szintén tartalmaz szürreális elemeket az ugyanabban az évben bemutatott *Reggeli a Plútón* (lásd a beszélő vörösbegeyeket), amelyben az excentrikus főhősnő identitásproblémáját még azzal fejlik meg az alkotók, hogy az elhagyott gyermekként felnőtt Patrick „Cicus” Braden saját anyját próbálja egy életen át megtalálni.

Míg ezek az árnyoldalakot is vidáman bemutató transzfilmek még egyáltalán nem segítették az elfogadást, hiszen elsősorban azokhoz szóltak, akik eleve nyitottan állnak hozzá az említett filmekben megjelenő bogaras, színes egyéniségekhez, addig az évtized közepén már megjelentek azok az alkotások, melyek megközelítésük módjában markánsan más utat képviseltek, és olyan egyéni sorsokat vonultattak fel, melyek túlmutatnak önmagukon. Az első ilyen film a *Transamerica* (2005) volt, melyben a transzszexuális főhősnőnek azzal kell szembesülnie, hogy – tudtán kívül – előző életében nemzett egy mára problémás kamasszá serdült fiút. A *Született*

feleségekből ismert Felicity Huffman főszereplésével készült mű legnagyobb vívmánya, hogy az elején még tipizált transzszexuálisokként megjelenített Bree a későbbiekben a néző szeme előtt változik át fokozatosan nővé, majd emberré.

Az eleinte a hangyakorlatok, hormontabletták és a maradék férfias vonásokat leplező rózsaszín ruhadarabok szentháromságában élő nő akkor kezd megváltozni, amikor transznemű identitása mellé kap egy másikat (fia mellett elkezd apaként/anyaként viselkedni, például állandóan kijavítja), majd amikor megtettségüknek egy átmeneti útítárásként melléjük sodródott férfi, kifejezetten felenged, és ösztönösen nőiessé válik, kacérkodik, és szimbolikusan átteszi az addig az ádámcsutkját eltakarni hivatott kendőt a fejére. A végén pedig a néző már nemcsak nőként, hanem kifejezetten emberként tud tekinteni rá, hiszen ugyanúgy fáj neki szülei ellenséges viselkedése vagy fia elvesztése, ahogy bárki másnak fájna.

A *Transamericát* követő években készült alkotásokról általánosságban elmondható, hogy jórészt csak egy-egy központi problémára koncentrálnak (s így szükségszerűen leszűkítik a horizontjukat), de egymás mellé rakva ezek az egyéni problémák nagyon sok mindenre felhívják a figyelmet – elsősorban arra, milyen sokféle lehet a képlet, és milyen sokféle variációja létezhet a transz férfi vagy transz nő alaphelyzetnek (hiszen, ahogy arra szélsőséges humorával egy *South Park*-epizód /18. évad, 3. rész/ is felhívja a figyelmet, attól, hogy valaki transznemű, még vonzódhat akár az azonos, akár az ellenkező nemhez).

Az argentin *XXY* (2007) például egy, még a korábbiaknál is speciálisabb esetet ábrázol: a középpontjában álló kamasz interszexuális, azaz egyaránt rendelkezik női és férfi biológiai jellemzőkkel (sőt mindkét nemi szervvel is), így az esetében nemcsak átvitt értelemben, de szó szerint is kétneműségről beszélhetünk. De ez sem könnyebb helyzet a többinél, hiszen a választás is nehéz – főleg, ha el akarják venni tőlünk annak lehetőségét. Az *XXY* ugyanakkor vajmi keveset reflektál a témára, inkább a zaklatott-üldözött tinédzser drámájára koncentrálnak.

A francia *Tomboy* (2011) ennél sokkal tudatosabb: már abban is, hogy főhőseül egy prepubertás korú, tíz év körüli kislányt választ, aki kihatározza, hogy a család új helyre költözött, és új társai körében születési neme helyett annak

GENDER-SZÓTÁR

Transzneműek azok, akik nem azonosulnak a biológiai nemükkel, vagy elutasítják az annak megfelelő testi megjelenést. E gyűjtőfogalom alá soroljuk a *transzszexuálisokat* (akik orvosi beavatkozásoknak is alávetik magukat nemük megváltoztatása érdekében), az *interszexuálisokat* (akik mindkét nemre jellemző nemi szervekkel születtek) és a *transzvesztitákat* (ők életük egy részében a másik nemhez társított ruhákat öltik magukra, ám ennek nem identitásbeli azonosulás az oka). A férfi nemi szervekkel született transzszexuálisok *transz nők*, a női nemi szervvel születettek *transz férfiak*: a teljes műtéti átalakulásra várva használják az MtF és az FtM („male to female” és „female to male”) elnevezéseket. A születésükkor kapott biológiai nemükkel azonosuló embereket *ciszneműeknek* nevezzük.

adja ki magát, aminek valójában érzi: kisfiúnak. Céline Sciamma rendező így kicsiben – és nem melleleg megkapóan egyszerően – tudja modellezni, milyen hazugságokra kényszerülnek a transzneműek, illetve hogy milyen méren gyökereznek a társadalomban a gendergazdóság szabályai.

A német *Rómeók* (2011) legfontosabb tanulsága eközben, hogy attól, hogy valaki egy szexuális kisebbséghez tartozik, nem lesz feltétlenül befogadó a többi szexuális kisebbséggel szemben. Sabine Bernardi munkájában az FtM (female-to-male, azaz nőből férfivá alakuló) főhőst azonnal eluta-

sítja az addig őt egyértelmű vonzalmáról biztosító meleg szívtipró, amikor megtudja, hogy nem homoszexuális, hanem a férfiakhoz vonzódó transzszexuális férfi – miközben azt sem tudja róla, hogy pontosan micsoda, és hogy mi különbözteti meg egyáltalán a transzvesztitáktól.



„Nem alkotnak zárt közösséget“
(Sean S. Baker: *Tangerine*
- Kitana Kiki Rodriguez)

Az ausztrál *52 kedd* (2013) azt a kérdést boncolgatja, milyen nehéz a nemet váltó egyén hozzátartozóinak is a helyzete. Itt nem is a transzszexuális figura a főhős, hanem annak lánya, egy 16 éves kamasz, akinek egyik napról a másikra azzal a helyzettel kell szembesülnie, hogy édesanyja attól kezdve Jamesként kívánja élni az életét, és egy év múlva már teljesen, külsőleg-belsőleg egyaránt férfiként folytatná vele a kapcsolatot. Az anya nemcsak a mellétől, de a lányától is meg akar szabadulni – legalábbis az átalakulás idejére; mindössze heti egy nap néhány órájára limitálva találkozásait.

Habár az *52 kedd* esetében erősebb a koncepció, mint a mondanivaló, és akkor is megmutat minden keddet, ha éppen nem történik semmi említésre méltó, azt nagyon szépen ábrázolja, hogy anyjával párhuzamosan Billie is kisebb átalakuláson megy keresztül: úgy próbál közeledni az elérhetetlené vált szülőhöz, hogy fiús ruhákat hord, rövidre vágatja a haját és szexuális kísérletekbe kezd, melyek során mindkét nemmel egyaránt próbálkozik.

Az eddig említett, problémaközpontú művekhez képest a kanadai Xavier Dolan *Így is, úgy is Laurence-e* (2012) már szintet lép, és nem önmagában, hanem párkapcsolatban jeleníti meg a nemváltásra készülő egyént – afféle transzszexuális *Jelenetek egy házasságból* módjára. Dolan alkotása tíz évet mutat be Frédérique és irodalomprofesszor kedvese, Laurence életéből, aki egy nap azzal sokkolja szerelmét, hogy bevallja: mindig is nőnek érezte magát, ám ennek ellenére vele akar maradni, hiszen transz nőként is a nőkhöz vonzódik (mint később kiderül, nem csak hozzá).

Az eddig felsorolt alkotások közül az *Így is, úgy is Laurence* használja a legtöbb finom jelzést (sőt: sokáig nem is használ mást). Az elején, amikor még nem tudjuk, hogy a főhősnek milyen jellegű problémája van, már feltűnő, hogy gyakran nézegeti a lányok haját, tekintete elidőz a fodrászaton is (aminek Elle et lui /Nő és férfi/ a neve), illetve szórakozottan színes gemkapcsokat rak a körmei végére, mintha hosszúak lennének. Laurence felemás, „félíg férfi, félíg nő” helyzetére az hívja fel a figyelmet, hogy sokáig csak fél pár fülbevalót hord, de beszédes az is, hogy szerelmének férfi neve van

(Frédérique-et mindig csak röviden Frédnek szólítják).

Utóbbi megoldás, a nevekkel való játék gyakori a többi transzfilmben is. Mint az fentebb már szerepelt, férfi neve van az *52 hét* nemváltásra készülő anyjával küzdő főhősnőjének is (Billie-nek hívják), a *Reggeli a Plútónban* Charlie a központi karakter legjobb barátja, az *XXY* főhősének neve, az Alex pedig ugyanúgy működik fiú-, mint lánynevként. A legszebb példát azonban egy idei amerikai független filmben, a *Tangerine*-ben találjuk.

A műben mellékszereplőként felbukkan egy indián bácsi, aki elmeséli az öt szállító taxisnak, hogy Miának hívják, amiről Amerikában mindenki azt hiszi, hogy női név, de az őslakos indiánoknál az volt a szokás, hogy arról a dologról nevezik el az újszülöttet, amit az anya a szülés után először megpillant, és ez az ő esetében egy madár volt, melynek indián neve 'mia'. Ez az apró epizód mindennél ékebben fejezi ki, hogy a látszat sokszor csal: ami elsőre egyértelműnek tűnik, az nem feltétlenül az, és az identitásnak a többség számára elrejtett részei is létezhetnek.

És ezzel el is értünk a transzfilmek által bejárt fejlődési út jelenlegi végpontjához. Sean Baker *Tangerine*-je megmutatja, milyen az, amikor nemcsak mindent kihoz ebből a témából, amit lehet, de úgy közelít hőseihez, ahogy az ideális lenne, emellett pedig műve bizarrul bájos, szórakoztató, filmnyelvi szempontból pedig friss és üde. A rendező alkotásában megjelenő transz csajszik a saját világukban imádott, körülrajongott lények, akiknek transzszexualitásukon túl más fontos jellemzőik is vannak (az egyikük például énekesnő akar lenni, a másikuknak pedig enyhén szólva is problémás a párkapcsolata).

A *Tangerine* középpontjában nem a hön áhított nemátalakító műtét áll, hanem a lányok egy mindennapi, kisszerű kalandja. A főhősnők pedig igazibbak nem is lehetnének, hiszen Baker művében az a ritka helyzet áll elő, hogy a transz nőket nem férfiak vagy nők, hanem transz nők játsszák, akik ráadásul nagyjából önmagukat alakítják. Az alkotók ennek ellenére ugyanolyan természetességgel jelenítik meg a témát, mintha nem transzfilmről lenne szó, és ezzel a pofonegyszerű humanista megközelítéssel a végén a néző is eljut odáig, hogy amikor Sin-Dee és Alexand-

ra arra kényszerülnek, hogy levegyék a parókájukat, ugyanazokat a nőket látjuk bennük, mint addig.

A *Tangerine*-ben inkább a ciszsneműek a kívülállók – a legjobb példa erre az az igen humoros jelenet, amelyben a környéken strichelő transz lányok egyik állandó kuncsaftja felháborodik, amikor azzal kell szembesülnie, hogy az általa felszedett prostituáltnak nincs pénisz. A humor mellett a film rendkívül intelligens is, mivel egy találó, mégsem erőltetett (hiszen dramaturgiailag nagyon jól eldolgozott) megoldással a főhősnőket egy olyan figurával párhuzamba állítva mutatja be, aki ciszsnemű (egy teljesen hétköznapi, családos taxisofőr, a fent említett kuncsaft), mégsem lehet önmaga. Az alkotók ugyanakkor nem idealizálják a lányokat sem: a *Tangerine* transzszexuálisai nem alkotnak összetartó, zárt közösséget: közöttük is van rosszindulat és árulás.

Más transzfilmekkel összehasonlítva Sean Baker alkotása talán kevésbé kifinomult és kevesebb szimbólumot használ (nem él például a többi felsorolt munkában előszeretettel alkalmazott tükörszimbolikával mint az identitásproblémát megfogalmazó egyik legfontosabb motívummal), de hősei



elfogadtatásához sokkal jobban hozzájárul. Annak ellenére, hogy létezik több dokumentum-sorozat (*Új lányok a környéken*, *Én*, *Jazz: Transznemű a családban*) és reality-széria (*TRANSform Me*) a témában, a fikciós munkák talán eleve többet tehetnek a tolerancia kialakításáért, hiszen bármiről lehet dokumentumfilmet készíteni, attól az még a néző szemében különleges, egzotikus furcsaság maradhat, de egy játékfilm nagybetűs Hőse túlmutat önmagán.

A *Tangerine* pedig ebből a szempontból abszolút a maximumot nyújtja: ahogy fentebb már szerepelt, van humora, van intelligenciája és nem utolsósorban van szíve – és pont ez kell az elfogadáshoz. Nagy kérdés, hogy a főszereplő filmben meg tudják-e változtatni ugyanezt a bravúrt, és tudnak-e valóban hiteles és értékes transzfilmet készíteni – mindez január végén, *A dán lány* bemutatásakor derül majd ki.

TANGERINE (Tangerine) – amerikai, 2015. Rendezte és írta: **Sean S. Baker**. Kép: **Radium Cheung** és **Sean S. Baker**. Szereplők: **Kitana Kiki Rodriguez** (Sin-Dee Rella), **Mya Taylor** (Alexandra), **James Ransone** (Chester), **Mickey O'Hagan** (Dinah). Gyártó: **Duplass Brothers**. Forgalmazó: **CinefilCo Kft.** *Feliratos*. 88 perc.

A DÁN LÁNY

ELCSERÉLT NEMEK

SCHUBERT GUSZTÁV

A TEST FORGANDÓ. HA A NEMÜNKET KEVERI EL A SORS, KÜLÖNÖSEN.

A címszereplő dán lány történetesen egy lányosan szép dán férfi, a múlt századelő ismert és kedvelt dán tájképfestője, Einar Wegener (1882-1931). Hattyúnyakú, pirulásra hajlamosan hófehérbőrű, feminin férfi volt, a látogatás azonban csalt, emancipált, szabad szellemű, életvidám feleségét férfias szenvedéllyel szerette. Gerda Gottlieb szintén festett, nem sok sikerrel, mígnem egy végzetes napon a Wegener-házaspár erotikus összhangja váratlanul és végletesen meg nem rendült. Gerda modellje/barátnője késett, mire megkérte férjét üljön modellt a hosszúcombú, elegáns ballerina helyett. A férfi benne volt a csínyben, örömmel bújt a selyemharisnyába, kéjjel húzta lábára a finom balettcipőt. Hanem a tréfa balul sült el, akárha egy Andersen-mesébe csöppent volna, a férfi csodálatos lánnyá változott.

Einar Mogens Wegener egy nap Lili Elbeként ébredt. Ez, gondolnánk, nem

is olyan kellemetlen formája az átváltozásnak. Járhatott volna úgy is, mint a rút bogárrá lett Gregor Samsa. Tisztán esztétikai szempontból, persze így is van, csak hát kívülről nézni az efféle metamorfózist, finoman szólva is érzéketlen kibicelés, belülről átélve az átváltozás akkor is durva horror, ha nem valami gusztustalanság lesz belőlünk, hanem légius szitakötő. A *dán lány* többek közt azért is figyelemre méltó film, mert átélhetővé teszi a zsigeri-lelki rettenetet, amikor az ember egyszer csak felfedezi, hogy másvalaki testében élte addig az életét. És ott siklik ki, amikor elhiszi, hogy férfiből transznemű nővé lenni, mindössze bátor önkiteljesítés, olyan sima ügy, mintha a 4-es metróról átszállnánk a 2-es villamosra.

David Ebershoff regénye nyomán Tom Hooper (*A király beszéde*) fontos és súlyos témát talált, nagy kár hogy nem tudja tisztán és élesen elmondani, mert a stílust nem találta meg hozzá. A könnyes-artistikus melodráma nyelvén nem lehet ezt a szövvényes, és inkább keserves, mint örömteli sorsot pontosan és tragikus teljességében elmesélni. Pedig minden elem ott van a filmben, még az egészből mit sem értő, és ezért ádázul ellenséges társadalom precíz lélekrajza is. Einar/Lili „baját” úgy tekintik, mintha el lehetne kapni, akár az influenzát, és persze a meglévő skatulyákba igyekeznek begyömöszölni egész életét, hol homoszexuálisnak nézik, hol skizofrénnak. Pedig nem az, hanem nő, aki egy nap férfitestben ébredt, és élete árán is azzá akar visszaváltozni, amit a DNS-láncok vakvéletlen találkozásával elvett tőle.

A DÁN LÁNY (The Danish Girl) – amerikai-brit, 2015. Rendezte: **Tom Hooper**. Írta: **David Ebershoff** könyvéből **Lucinda Coxon**. Kép: **Danny Cohen**. Zene: **Alexandre Desplat**. Szereplők: **Eddie Redmayne** (Einar/Lili), **Alicia Vikander** (Gerda), **Matthias Schoenaerts** (Hans), **Ben Whishaw** (Henrik). Gyártó: **Working Title / Pretty Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 119 perc.



„Akárha egy Andersen-mesébe csöppent volna”

(Tom Hooper: *A dán lány* - Eddie Redmayne és Alicia Vikander)

Hideg/meleg

KIS KATALIN

A MELEGHÁBORÚ A HIDEGHÁBORÚ UTÁN IS FOLYTATÓDIK. KÖRKÉP A HOMOSZEXUALITÁS ÁBRÁZOLÁSÁNAK TOVÁBB ÉLŐ TABUJÁRÓLA A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI KELET-EURÓPAI FILMBEN.

A hidegháború idején a homoszexualitás tabuja a központosított kultúrpolitikák hatékony irányítása alatt többé-kevésbé sértetlen maradt a kelet-európai mozivásznakon, legalábbis az olvadás évtizedéig. A korszak iránt érdeklődő filmelemzők és a kultúrtörténészek számára az LGBT és queer kutatás során jobbra tehát csak az a lehetőség adódott, hogy a szigorúan tiltott témát elfedő lepel felfeléseit vizsgálják. Olyan filmek kapcsán került sor erre, mint a *Fekete Péter* (Milos Forman, 1964), az *Intim megvilágításban* (Ivan Passer, 1965), a *Hullaégető* (Juraj Herz, 1968), *Az Ígéret földje* (Andrzej Wajda, 1975), vagy Zanussi *Védőszíneljé* (1977). Imre Anikó szerint ez a megközelítés azért is lehet különösen hasznos, mert a kommunista éra kelet-európai mozijából a (nyugati) film- és kultúrakutatást megközelítőleg a 2000-es évekig szinte kizárólag az elnyomó politikai rendszer és az ellenálló intellektuel művész dinamikája érdekelte – elhanyagolva az elemzés más lehetséges témáit, például a szexualitást, kiváltképp a homofóbia összefonódását a nacionalizmussal (lásd Imre Anikó bevezetőjét a 2005-ös *East European Cinema* tanulmánykötethez). A homoszexualitást úgy Keleten, mint Nyugaton, sokan egymásra kenték-kenik, és a másik vélt alacsonyabbrendűségének bizonyítékaként igyekeztek beállítani; mely ugyanakkor fertőző a saját, morálisan, etnikailag-fajilag magasabbrendűnek vélt közösségre nézve, elkorcsosítással fenyegetve a „tisza nemzetet”, „népet”, „hazát”. Más szavakkal, a homofóbia a modern nacionalizmusok jóbarátja, segít a bajban előhúzni a buzi bűnbakot.

Amint azt a kortárs filmkritika kiemel-

te, a szexuális és a politikai disszidencia működésében fellelhető párhuzam – nevezetesen, hogy mindkettő „láthatatlan”, rejtve maradhat, következőképpen pedig mindkettőt fokozott paranoia és akár a gondolatrendőrségig fokozódó üldözés övezheti – több filmrendezőt inspirált arra, hogy az elnyomás és az ellenállás, a hatalom és az egyén viszonyának kérdését a homoszexualitáson keresztül jelenítse meg; azaz, a szocializmus moziját a homoszexualitás reprezentációja szempontjából általában metaforikus megközelítés jellemzi (lásd Kevin Moss 2006-os tanulmányát, a *Queer as Metaphor: Representations of LGBT People in Central and Eastern Europe*-ot). Ez történik például Makk Károly vagy Szabó István a diktatúra felzárulásának éveiben készült történelmi drámaiban (*Egymásra nézve*, 1982, *Red ezredes*, 1985)) melyekben az azonos neműek közti testi és romantikus vágy és kapcsolat már nem csupán kétértelmű motívumok által, metaforikusan jelenik meg. Ideillő lengyel példa Leszek Wosiewicz 1988-as *Kornblumenblau*-ja, melyben egy koncentrációs tábor német kápoja és egy náciellenes szerveződéért letartóztatott lengyel fogoly közötti homoszexuális kapcsolatról szól.

A homoszexualitás viszonylag nyílt filmes ábrázolására ugyanakkor már a szocializmus fagyosabb évtizedeiben is akad néhány elszórt példa, mint a *Hangyaboly* (Fábrí Zoltán, 1970), amelyben a Törőcsik Mari alakította apáca kívülálló-kitasított tragikus figurájával azonosulhat a néző. Fábriéhoz hasonlóan Andrzej Wajda életművében is találhatunk egy feledésbe merült darabot, melyben merész nyíltsággal közelíti meg a homoszexuális vágyakozás (mi több, kapcsolat)

témáját. A *Paradicsom kapui* (1968) még ma is rendkívül nehéz nemhogy elemzést, de bármiféle hivatkozást fellelni. (Az angol-jugoszláv koprodukcióban készült film is csupán német szinkronos, angol feliratos változatban elérhető a youtube-on.) A film meghökkentő, talán sokak számára érthetlenségig merész. Jerzy Andrzejewski azonos című 1960-as regényén alapszik, így Wajda második Andrzejewski-adaptációja, a legendás *Hamu és gyémánt* (1958) után, melyet a – történetesen meleg – író 1948-as regényéből forgatott. A *paradicsom kapui* (*Bramy raj*) az 1212-es (történelmileg vitatott) gyermek-keresztelését dolgozza fel, melyet egy karizmatikus és gyönyörű kamaszfiú, Jacques de Cloyes vezet, akit állítólag Isten jelölt ki arra, hogy gyűjtse össze a gyermekeket és vezesse őket Jeruzsálem békés visszahódítására. Fokozatosan tárul fel, ahogyan több gyermek, fiatal elmeséli a keresztetek csapatához csatlakozó papnak, valójában mi vezérli őket. A Jákob iránti erotikus-szerelmes vonzódás tartja össze a menetet, amelynek ötlete valójában egy bizonyos pederaszt Ludovik gróftól ered. A film nem csak a férfiak közti homoszexualitást (beleértve egy felnőtt férfi és egy kamaszfiú közti viszonyt) ábrázolja a készítés évéhez mérten szokatlan kendőzetlenséggel (ám homofób sémák szerint), hanem a keresztény egyház visszaéléseivel és a vakbuzgósággal kapcsolatban is kényelmetlen kérdéseket tesz fel.

A szocialista időkből a csehszlovák újhullám alkotásai között is rábukkanhatunk egy-egy nyíltan homoerotikus képsorra vagy meleg főszereplőre. Jaromil Jires, a költői film jeles képviselője például a tiltott szexualitás freud-i tárházát kelti életre a látomásos-álomszerű *Valéria és a csodák hetében* (1970). A szoftpornó-motívumokat is bőven tartalmazó, laza narrációval dolgozó, szürrealista-költői filmben a gyermekből nagylánnyá serdülő Valéria többek közt nimfákra emlékeztető, egymást fürdető lányokkal találkozik, később pedig testi-lelki barátnőjévé válik egy fiatal nőnek. Jires filmje a szürrealizmusnak és a művészeti irányzatot tápláló pszichoanalízisnek megfelelően, a társadalmi normák által elnyomott (a fouchault-i logika szerint: azok által előhívott) tiltott impulzusokat,



„Valójában mi vezértli őket”
(Jan Komasa: Öngyilkosok szobája)

szexuális és agresszív vágyakat jelenít meg, ekként épülhetnek be a tabuszegő műbe a homoszexualitás fantáziái is.

Evald Schorm *A tékozló fiú*-ja sokkal realistább, javarészt egy pszichiátrián játszódik, ahol a queer főhős végül öngyilkosságot követ el. Tragikus sorsú meleg szereplőjével az 1966-os dráma illeszkedik abba az országokon, rezsimen, és nyugat-kelet határon átívelő hagyományba, melyet a hidegháború évtizedeiben, illetve a kelet-európai országokban a rendszerváltások utáni egy-két évtizedben a (viszonylag) realista melegfilm leginkább követ. Nevezetesen, a homoszexualitást mint társadalmi kontextusba ágyazott pszichológiai jelenséget (melo)drámaként, tragikusan végződő narratívában közelítik meg, melyben a homoszexualitás elsősorban a betegség és a kriminalitás, a felvilágosultabb változatban pedig a társadalmi elnyomás kontextusában jelenik meg. A leszbikus illetve melegfilm euro-amerikai műfaji-narratív struktúrája az egymással szöges ellentétben álló ideológiákkal egyaránt összeegyeztethetőnek bizonyult. A filmtörténet elvetemült, aberrált homó figurái után szükségképpen következtek a homoszexualitáshoz empátiával közelítő filmek, a következő lépésben pedig már az önérzetet,

identitástudatot, összetartozást, és politikai-társadalmi igazságosságot követelő figurákat mozgató, „rehabilitatív” homófilmek is megjelentek, amelyek ugyanakkor nagyrészt megmaradtak a homofób filmek által alkalmazott műfaji-narratív sémánál.

A fent említett ritka kivételektől tekintve azonban a rendszerváltások előtt, kiváltképp az 1980-as éveket megelőző évtizedekben a melegség többnyire rejtőzködő marad a kelet-európai szocialista országok filmvásznaiban. Parodisztikus meleg mellékszereplőkbe azonban gyakran belebotolhatunk. E figurák többnyire a komikus hatás eszközei, hasonlóképpen az amerikai mozi több évtizedes gyakorlatával. A homoszexualitás ilyesfajta jelenléte mára sem veszett ki teljesen, lelakott, avított, konzervatív humorként él tovább számos zsánerfilmben.

Hogyan változik mindez a rendszerváltások után? Dina Iordanova bolgár filmtörténész (*Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, 2003), az 1989 utáni kelet-európai film tematikus, műfaji, és stilisztikai irányvonalait áttekintve, hangsúlyozza többek közt a kisebbségi csoportok, kiváltképpen a roma és zsidó kisebbségek hely-

zetére fókuszáló filmek felszaporodását. Ewa Mazierska a lengyel, cseh és szlovák film kapcsán emeli ki a homoszexualitással foglalkozó filmek megsokszorozódását a posztkommunista érában (*Masculinities in Polish and Czech and Slovak Cinema. Black Peters and Men of Marble*). A homoszexualitás témája tehát a szocializmus évtizedeihez képest immár sokkal gyakrabban, nyíltabban és árnyaltabban jelenhet meg a kelet-európai filmekben.

LENGYEL MELEG FILMEK

A kelet-európai országokban igen változatos variációi léteznek a homoszexualitás jogi, társadalmi és kulturális aspektusainak. Lengyelországban a homoszexuális szexuális aktivitás például soha nem volt büntetőjogi kategória, legalitását 1932-ben meg is erősítették. (Összehasonlításképpen: Csehszlovákiában csak 1961-től, Magyarországon 1962-től legális az azonos neműek közti szexuális aktus, az Egyesült Királyságban 1968-tól.) A lengyel kommunista állam kevésbé üldözte homoszexuális állampolgárait, mint más kelet-európai államok, már a rendszerváltás előtt létrejötték az első hivatalos meleg és leszbikus szervezetek. 1989 után, a kommunizmus alatti

elnyomás megszűntével újra megerősödött katolikus egyház azonban sikeresen gerjeszti és tartja fenn a társadalom ellenszenvét és diszkriminációját a szexuális kisebbségeivel szemben, így a lengyelek a korábbi, viszonylag elfogadó pozíciójuktól eltávolodva Kelet-Európa leginkább homofób társadalmává váltak. Valószínűleg ennek is betudható, hogy a nyíltan melegbarát filmek viszonylag későn, csak a jelen évtizedben kezdtek megjelenni. A homoszexualitás rendszerváltás után felszaporodó nyílt filmes ábrázolásainak többsége ugyanis, ahogyan azt Mazierska megállapítja, a régi sztereotípiákon keresztül, ellenségesen viszonyul a férfi homoszexualitáshoz, amit olyan, többnyire katolikus elkötelezettségű filmek példáznak, mint Teresa Kotlarczyk *Reformátora* (*Zakład*, 1990) Krzysztof Zanussi *Ördögi vonzerő* (*Urok w szeteczny*, 1996), Marek Koterski *Flúgos nap* (*Dzień świra*, 2002) című filmje, vagy Mariusz Trelinski *Egoistája* (2000). Utóbbi filmben például a társadalomkritika fő bűnbakja, célpontja a homoszexuális férfi karakter. A jómódú negyvenes férfi története, a melegdráma hagyományait követve, öngyilkossággal végződik. Ahogyan arra Mazierska is rámutat, a film csatlakozik a lengyel katolikus egyház által is propagált nézethez, mely a homoszexualitást és a családot egymást kizáró fogalomnak tekinti.

A család fogalma körüli vita régóta a homofób és antihomofób szembenállás egyik fő frontvonalát képezi. Míg egyik oldalról a „homoszexuális” esszenciális családellenességét igyekeznek bizonygatni, és ezzel párhuzamosan szisztematikusan ellehetetleníteni számos homoszexuális párkapcsolatának, szülői-nevelői kapcsolatának, gyermekvállalásának létrejöttét, avagy megtagadni az azonos neműek közti kapcsolatok jogi elismerését és védelmét, valamint szociális és gazdasági támogatását, aközben a homofóbia-ellenes, azaz egyenlőségpárti oldal egy része e fontos jogokért ill. társadalmi elismerésért küzd. A tét tehát a „család” ideálja és intézménye, melyből sokan a homoszexuálisok kizárását követelik (vagy egy fokkal kevésbé homofób esetben a hagyományos családmoddal való beilleszkedést tekintik a normalitás, az elfogadhatóság kritériumának), addig mások e diszkrimináció megszűntetésén dolgoznak.

A pozitív példák közt feltétlenül megemlítendő Andrzej Barański *Kisvárosa* (*Parę osób, mały czas*, 2005). A költő Miron Białoszewski életének egy szakaszát feldolgozó mű ugyan teljesen háttérbe szorítja a művész homoszexualitását, ugyanakkor érzékenyen mutatja be a költő és barát-nője érzelmi kötődését és kölcsönös támogatását. Az intim és nem szexuális férfi-nő barátságra, e nem konvencionális, filmes ábrázolásból hagyományosan kizárt-kimaradó intim kapcsolati formára irányuló figyelem egyúttal a „család” fogalmának újraértelmezését is szorgalmazza. A lengyel felhozatalból a homoszexualitás barátságosabb kezelésére példa Izabella Cywinska *Marony-i szerelmesek* (*Kochankowie z Marony*, 2005) című filmje, melyben egy férfi egy nővel és egy másik férfival is romantikus kapcsolatban áll, és ugyan a film a heteroszexuális kapcsolatot részesíti előnyben, a homoszexuálisat is szimpátiával és tisztelettel kezeli.

2010 után három a korábbi lengyel melegfilmek hagyománytól jelentősen eltérő filmet is láthattunk. Ezen filmek megértőek a homoszexuális identitás iránt, sőt a férfi homoszexuális erotika valóban erotikus és intim formában jelenik meg a vásznon. Kettő közülük követi a melegdráma rehabilitatív vonulatát, és identitás- és közösségézés erősítő mivolta ellenére tragikus véget ér, egy pedig meglepően optimista (és a katolikus egyházra vonatkozóan erősen kritikus) lezárással él.

A hazájában sűrű díjesőben részesített *Öngyilkosok szobája* (*Sala samobójców*, 2011) Jan Komasa rendezése, jellegzetesen 21. századi hibrid film: félig élőszereplős, félig komputeranimált (részben a kortárs Lengyelországban, részben egy rendkívül kidolgozott virtuális világban, az „Öngyilkosok szobájában” játszódik); ötvözi a tinifilm, a (meleg)dráma, és a soft-thriller jellemzőit; továbbá fontos dramaturgiai szerepet kap benne a közösségi média és az internetes zaklatás és abúzus. A film jómódú és karrierista szülők egyetlen kamasz fia, Dominik előbújásáról és öngyilkosságban végződő pszichés küzdelméről szól. A jóképű, gazdag, és elkényeztetett fiú élete összeomlik, amikor egy fogadásból elcsattan csók és a dzsúdoédesen történt „baleset” révén járványszerűen terjed el a hír

melegségéről. Dominik egyre inkább elzárkózik a külvilágtól és legtöbb idejét egy öngyilkosság iránt érdeklődő internetes közösség 3D világában tölti, függő kapcsolatban az oldalt létrehozó és a közösséget vezető lánnyal, míg végül megöli magát. A díjazással fogadott *Öngyilkosok szobája* friss és modern mind vizualitásában, mind tematikáját illetően, beleértve a homoszexualitás megközelítését is – hazájának (film)kulturális kontextusában pedig e frissesség és modernség még elementárisabb erővel hathat, és a homoszexualitás egy új reprezentációs érájának beharangozója Lengyelországban.

Az *Öngyilkosok szobája* után két évvel elkészült az „új lengyel melegfilm” második nagyhatású darabja: Malgorzata Szumowska drámája, *Az Ő nevében* (*W imię...*, 2013) merész, mély, gyengéd – úttörő mestermű. A Berlinale Teddy-díját elnyerő alkotás egy meleg katolikus papról szól, aki egy kis vidéki parókián hátrányos helyzetű deviáns fiatalok nevelésével foglalkozik. Beleszeret egy különc és hallgatag, a felnőttkor határán álló fiúba, Lukaszba, aki finoman, de következetesen közeledik Adam felé, Adam pedig vágyódása ellenére igyekszik határt szabni a kapcsolatnak. A szerelem iránti vágya, a homoszexualitása és a papi mivolta közötti vívódás során azonban közel kerül a kilépés gondolatához – mígnem a homoszexualitás gyanúja miatt áthelyezik egy másik parókiára, ahová Lukasz utána szökik, és szerelmük fizikailag is beteljesül. A film epilógusában ifjú papok csoportjában látjuk Lukaszt.

Habár Szumowska rendező és társforgatókönyvíró elmondása szerint *Az Ő nevében* sokkal inkább a szerelemről és vágyakozásról szól, mintsem az egyház valós botrányairól, a film kifordított – ellenzői szerint „istenkáromló” – keresztény szimbolikája (az Adam nevű pap sikertelen csábítóját Ewának hívják; Lukasz alakja Krisztus ikonikus ábrázolási hagyományába illeszkedik), valamint az egyház mint korrump és elnyomó szervezet működésébe való betekintés révén e melegdráma olyan határozottan provokatív és kritikai hangot üt meg, ami kiváltképp a lengyel közegben, a katolikus az ingerküszöböt. (A filmet a lengyel katolikus egyház hevesen támadta, már önmagában a tárgya

miatt is). Ugyanakkor a film más nézői csoportokat is zavarba ejthet, amennyiben egy etikus romantikus-szerelmi kapcsolatot mutat be egy emberséges pap és egy (egyértelműen nem kiskorú) neveltje között.

A melegdrámák rendszeresen tragikusan végződnek – így Szumowska filmjének a két férfi kapcsolata szempontjából biztatón (az álszentség valós lelki dinamikájára irányuló kommentárral) végződő története e tekintetben szokatlannak számít. Az ugyanazon évben bemutatott *Lebegő felhőkarcológok* (*Płynące wieżowce*, 2013) ugyanakkor katasztrófális véggel fejezi le a meleg szerelmi előbújástörténetet. A Tomasz Wasilewski által írt és rendezett dráma egy feltörekvő sportolóról szól, aki boldog párkapcsolatban él barátnőjével, időnként alkalmi szexet keresve és találva a férfivécékben. Egy házibulin azonban megismerkedik egy (saját homoszexualitásával teljes békében élő) fiúval. Barátságuk egyre szorosabb lesz, és végül nem bírva érzéseivel és vágyaival, a férfi felvállalja szerelmét, akit azonban a barátnő nem tud elengedni, és ex-barátnője anyjával

együttműködésben rákényszeríti a macerációra és a családalapításra. A férfi egy telefonhívással szakít szerelmével, akit később néhány homofób férfi agyonver.

A nemes egyszerűséggel vagy inkább hanyag leegyszerűsítéssel magyarul *Tiltott szerelem*-nek keresztelt filmet alkotója az első meleg lengyel filmként promotálta. Ezt a nyilvánvalóan pontatlan és arrogáns beharangozó csak annyiban helytálló, amennyiben Wasilewski már egy bontakozó meleg *párkapcsolatot* ábrázol, annak minden romantikus, érzelmi és testi vonatkozásával együtt, nem „csak” egy identitásával és üldözöttségével egyedül küzdő meleg figurát (mint az *Öngyilkosok szobája*) vagy a kapcsolathoz vezető rögzös utat, az egyik vágyódó fél magányos harcára fókuszálva (mint *Az Ő nevében*). Igaz, ami igaz, a *Lebegő felhőkarcológok* nem retten vissza a hiteles homoerotika valóban erotizált bemutatásától. Hiteles színészi játék, szép fényképezés, és öncenzúrától mentes, igenlő homoerotika – nagyjából ezek Wasilewski melegdrámájának erényei. A filmet ugyanakkor joggal kritizálták némileg lapos történetészvéseért,

és még inkább a befejezése kapcsán. A szakítás mikéntje és a „normális-heteroszexuális-konzervatív” család keresztjének érzelmi megnyomorító felvétele a sportoló fiú részéről (nem is említve a kényszerítő anyát és a barátnő korlátoltságát és szadizmusát), és a másik fiú fatális meglincselése nem csak a karaktereket, de a sztorit is hitelteleníti. A film recepciójának meglepő mozzanata, hogy egyes felháborodott internetes kommentelők, meglehetősen ironikus módon, gyakorlatilag látens homofóbiával vádolják a magát a melegfilm úttörőjeként beállító Wasilewskit, aki szerintük rejtett és szadista módon élte ki (ön)gyűlöletét a brutális végjátékban. Az ilyesféle vádak egyrészt tükrözik azt a jogos nézői frusztrációt, mely valóban nem egyszerűen a szereplők iránti szimpátia és a happy end hiányából, hanem egy nem túl eredeti, de azért hihetően felépített dramaturgia szétveréséből fakad. Érzésem szerint a horrorisztikus befejezés mögött rejlő (jó)szándék a lengyel társadalom egy részébe beépült kőkemény homofóbia megmutatása volt, mely fájdalmas, de szükséges gesztus. •



„A szerelemlől és vágyakozásról szól”
(Tomasz Wasilewski:
Tiltott szerelem)



Hercule Poirot és Miss Marple

Angol labirintus

Zombory Erzsébet

Kuriózumok Agatha Christie legendás nyomozóiról.

Egy közelmúltban született statisztika szerint Agatha Christie legnépszerűbb regénye a *Tíz kicsi néger* (vagy újabban, „píszí” stílusban: indián) – egyúttal ez a világ legnagyobb példányszámban eladott krimije is. Miért éppen ez? Sokféle magyarázata lehet. A *Péntek 13* vagy a *Halloween* típusú filmek borzongást kedvelő közönsége a műfaj egyik ósáért lelkesedhet a megfoghatatlan tettes által elkövetett változatos gyilkosságsorozatról olvasva. A „whodunit” rejtvényfejtői elképesztően trükkös, megoldhatatlan megoldásnak tapsolhatnak.

Agatha Christie-nek is számtalanszor feltették a kérdést, melyik regényeit kedveli leginkább. Válasza időnként módosult, de kettőhöz következetesen ragaszkodott: *A ferde ház* (1949) és *Az alibi* (1958) mindig a kedvencek között volt. Furcsa módon mind Christie, mind közönsége olyan regényeket emleget, amelyekből éppen az a szereplő hiányzik, aki szinte márkajelzése, az egyetlen mindenki által biztosan ismert figurája az írónőnek: maga Hercule Poirot.

A nyomozó színrelép

Poirot születésének története valószínűleg már az unalomig ismert minden krimiolvasó számára. Az első világháború idején Agatha fogad a nővérel, hogy meg tud írni egy detektívregényt. Miféle szerzet legyen a detektív? A világháborús menekültek népes belga kolóniája él a környéken, legyen hát belga, de profi: a belga rendőrség nyugalmazott főfelügyelője. Külsőre legyen összetéveszthetetlen: kicsi, köpcös, kopaszodó tojásfejű, gondosan ápolt bajusszal. Mint Sherlock Holmes, valamiben legyen külön: Poirot

az elviselhetetlenségig pedáns, mosolygatóan hiú, megjelenésére kínosan ügyelő férfi. Neki is legyen meg a saját Watsona: Hastings kapitány, a kifogástalan angol úriember, aki révén minden társaságba bejut, és aki naivságával pompás alkalmat ad arra, hogy Poirot részletesen kifejthesse a nyomozás menetéhez szükséges információkat. Munkájának kulcsszavai a rend és a módszeresség, nyomozásai mindig eredményesek, kedvenc kifejezése pedig a „kis szürke (agy) sejtek”, amelyek segítségével, a tények logikus elemzésével, lőtás-futás nélkül megoldható a legbonyolultabb rejtély is. A megoldást Christie eredetileg egy bírósági tárgyalás keretében hozta volna nyilvánosságra, de a kiadó tanácsára változtatott rajta. Így alakult ki az a dramaturgia, ami a további regényeire is jellemző: az érintettek összegyűlnek, és Poirot (majd Miss Marple) a bűntény rekonstruálásával leleplezi a bűnöst.

Poirot teljes fegyverzetben pattant ki alkotója agyából. Már az első megjelenésekor (*A titokzatos stilesi eset*, 1920) súlya, dimenziói vannak, és a karaktere egész karrierje, azaz írójának élete során változatlan, legfeljebb egy-két vonással gazdagodik. Christie hamarosan rájön, hogy hibát követett el: a nyugdíjas korú hős (aki majd évtizedekig vele marad) nem öregedhet tovább – valóban, már jóval száz felett lenne a végső búcsú idején. Megszabadulna tőle, de olyan sikere van, hogy nemcsak a kiadója, saját érdeke is azt diktálja, hogy adja meg közönségének, amit kíván: hagyja a népszerű belgát tevékenykedni.

Egyik életrajzírója házassághoz hasonlítva kapcsoltatuk: a kezdeti szerelem elmúlt, de az együttélés korrektül

működik. „Egyfajta pótférj ... követelőző ...” – jellemzi Poirot-t egy másik. Lehet, ez az egyik oka, hogy az író elégedett, mikor a detektív kiiktatásával is sikerül hibátlan bűnügyi történeteket kidolgozni, nem kevesebb logikai csavarral, hasonlóan intenzív karakterrajzokkal.

A poirot-i modell gördülékenyen fut, de Christie más megoldásokkal is kísérletezik (Tommy és Tuppence, Mr. Quin, vagy egyszerű „mezei” rendőrfelügyelők helyettesítik időnként belga nyomozóját), míg végre újabb zseniális ötlete támad: megteremti Poirot ellenpárját, Miss Marple-t. Az idős hölgy színre léptetésével kikerekedik Christie világa. A magasabb körök megbízásából is tevékenykedő, sokszor a hatalom folyosóira vagy palotáiba beinvitált urbánus és profi detektív mellett megjelenik az angol vidék középosztályában otthonos, hétköznapi színterek hétköznapi (no, nem mindig!) eseményeinek tanúja. Egy-két kíváncsi, kötögető vénkisasszony figurája bizonyára szerves része az angol falu társadalmának, de Miss Marple-t koncentrált figyelme, remek kombinációs készsége, és éles logikája megkülönbözteti az átlagtól. Nem életről mintázott portré, de felvilágosít benne Christie nagyanyjának és barátnőinek vonásai, egybeolvasztva az író korábbi vénkisasszony-figurájának, a falujáról mindent tudó Caroline Sheppardnek alakjával. Először a *Gyilkosság a paplakban* (1930) véletlen-kreálta amatőr nyomozójaként jelenik meg központi szerepben, de korábban már néhány novellában találkozhatunk vele: a bűnügyeket mesélő társaság tagjaként mindig Miss Marple az, aki csöndes logikával rábukkan a rejtélyek megoldására. Neki is megvan a sajátos nyomozói technikája és eszköztára. Míg Poirot a tények logikus rendszerbe foglalhatóságával, és az emberi természet általánosítható vonásaival operál, addig Miss Marple saját korábbi tapasztalataira, konkrét esetek tanulságaira, apró, csak női szemmel felismerhető részletekre épít. Álljon itt egy példa: Poirot egyik nyomozásában jelentős szerepet kap az, hogy mániákus precizitással automatikusan rendbe rakja egy kandallópárkány díszeit, Miss Marple viszont azért jön rá egy bűnügy megoldására, mert a halott nő fejéről legurult kopott kalapja.

Miss Marple figurája csak mostanában kezdi elérni Poirot ismertségét és népszerűségét, főleg, mint látni fogjuk, az őt szerepeltető filmek és TV-sorozatok jóvoltából. Az mindenképpen egyedülálló a krimiidrodalomban, hogy egy szerzőnek két, szinte egyformán jelentős nyomozóhőse legyen. Poirot 33, Miss Marple 12 regény főszereplője, emellett számtalan novellában is felbukkannak. Felvetődött, hogy Christie szerepeltethetné kettejüket egy regényben, de az író tiltakozott: Poirot híúsága nem viselné el egy idős hölgy keresetlen beavatkozását. Miss Marple-nek be kell érnie azzal, hogy „három grófság főfelügyelője táncol úgy, ahogy ő fütyül” (*Szunnyadó gyilkosság*, 1976). Nyilvánvaló, hogy a hölgy önállóan nem fejezhet be egy nyomozást, de a hivatalból intézkedő rendőrök hamar megtanulják, hogy érdemes odafigyelni rá, és követik tanácsait.

Játék az idővel

Mint már szó volt róla, Christie-nek nehézséget jelentett, hogy idős nyomozóval indul el krimiszerzői pályáján. Elvileg, hiszen regényei nem egy folytatásos sorozat részei: a nyomozótól mindig az éppen aktuális bűntény megoldását várjuk, személyes tényezők (mint például a koruk) csak akkor érdekesek, ha azt befolyásolják. Poirot ugyan kezdetben volt valamivel fiatalabb, de Miss Marple esetében még ez is kizárt, figurája és tevékenysége a bölcs öregkor auráját igénylik.

Az ötven év, ami Poirot jelentkezése és Christie által gondosan megtervezett halála között eltelt, nem, vagy csak esetleges jelzésekből érzékelhető. Poirot már kezdetben sem nagyon aktív (Belgiumból már nyugalmazása után érkezik), a lábunkat Hastingsre vagy a rendőrségre bízta, a haja már eleve ritkuló, és régóta

színezi, a fizikai romlás jelei tehát csak a végső történetben kapnak erősebb hangsúlyt. A *Függöny: Poirot utolsó esete* persze még 1940-ben született, afféle „biztosítási kötvényként”, halála esetén Christie ezzel kívánt gondoskodni a hátramaradott családról. (Végül 1975-ben, még az író halála előtt, azért adták ki mégis, mert idős kora miatt már nem tudta megírni a közönség által megszozott és elvart új „Karácsonyi Christie”-t.) De a haldokló Poirot elbúcsúztatása után Christie még harminc évig írja a kis belga nyomozásainak történetét!

Miss Marple esete sem sokban különbözik: törekenyebb lesz, a keze jobban reszket (orvosa tréfálkozik: „most már ne kössön, inkább bontson”), fokozottabban rászorul kis cseléd lányai segítségére, de még az utolsó róla szóló regényben is (*Nemezis*, 1971) felkerelkedik, és részt vesz egy körutazáson, hogy egy halott barát kérését teljesítve megoldjon egy múltbeli bűntényt. A *Függönyhöz* hasonlóan Miss Marple szereplésével is született korábban egy könyv, a *Szunnyadó gyilkosság*, későbbi felhasználásra. Ez azonban nem jelzi, hogy a hölgy utolsó esete lenne: bárhova be lehetne illeszteni a többi történet közé. Christie jegyzetei bizonyítják, hogy később írta, mint a „bespájzolt” 1940-es *Függönyt*, de nem is logikus feltételezni, hogy az író már megformálta volna Miss Marple „utolsó” esetét, mikor a főszereplésével addig mindössze egy regény, a *Gyilkosság a paplakban* jelent meg. A helyzet ironiája, hogy Christie nem tudta Poirot-ját sem megmenteni attól, hogy mások kisajátítsák, ha ez volt a célja a detektív halálával. Az örökösök engedélyével Poirot-t feltámasztották, újra nyomoz, és kérdés, megelégszik-e egyetlen alkalommal...

Fogadjuk el, hogy fiktv világokban hőseink számára valószerűtlenül kitágulnak az emberi kor normális határai. Elszórt utalásokból, regények kereszt-referenciáiból mindkettő élete kirajzolható, ha vázlatosan is. Poirot-é, már foglalkozása okán is, mozgalmasabb. Megismerkedünk belgiumi karrierje néhány állomásával, a régi esetekkel, amelyek során Japp felügyelővel, illetve Hastingsszel találkozott. Felbukkan az egyetlen nő, Rosakoff grófnő, akit ösztönök talá, és akivel még többször összefut pályája során. Életrajzát túlnyomó részben nyomozásainak mozaikköveiből rakhatjuk össze. Ezek többé-kevésbé a

„Megvan a sajátos technikája” (Guy Hamilton: A kristálytükör meghasad – Angela Lansbury)





„Mulandóság témájára épülő szerkezetek” (John Guillermin: Halál a Níluson – Peter Ustinov és Bette Davis)

regények megírásának kronológiáját követik, konkrét utalásokkal vagy jellegzetes háttérrel érzékeltetve a kort az első világháborútól (*A titokzatos stylesi eset*) a szabados hatvanas évekig (*Harmadik lány*, 1966). Az 1940 körül született *Függönyt* kiadásakor természetesen hozzá kellett igazítani az 1975-ös dátumhoz, kiiktatni belőle a korabeli részleteket. Ettől furcsán, gyökértelenül lebegő lett, illeszkedik a búcsúszás melankóliájához.

Miss Marple életrajzánál kevesebb fogódzóval dolgozhatunk: a visszatérő figurák és helyszínek nyilván kisebb kört ölelnek fel egy koránál és helyzeténél fogva korlátozott idős hölgy esetében. Halvány utalások egy lánykori udvarlóra; két, csak sejtethető testvér a múltban; egy unokaöcs, Raymond West, aki időnként különleges élményekkel ajándékozza meg nénikéjét (*Rejtély az Antillákon* – Miss Marple egyetlen külföldi utazása, 1964, *A Bertram Szálló*, 1965), egyébként pedig egy könnyen bejárható szomszédság közeli falvakkal, kisvárosokkal, tengerparttal, valóságosan hangzó fiktív földrajzi nevekkkel – tipikus angol vidék, a maga hierarchikus társadalmával, ahol Miss Marple minden réteg képviselőivel kapcsolatban áll.

Az időjáték mind Poirot, mind Miss Marple történeteiben sajátosan alakul. Látjuk, Christie nem terhelheti meg őket a színre lépésük óta eltelt évekkel (Poirot esetében 50, Miss Marple-éban 40!). Számukra alig múlik az idő, de a világ, amelyben élnek, a valóságos időben, a regények keletkezési idejének megfelelően halad előre. Poirot az első világháború végén jelenik meg Angliában, és

az a kép, amelyet Christie *A titokzatos stylesi esetben* felvázol, meglehetősen korrektül tükrözi a kor történelmi-társadalmi viszonyait. Miss Marple első jelentkezése inkább a vidéki középosztály időtlen rendjéről fest képet, amely nem mentes a sztereotípiáktól, de még ma is érvényesnek hat. A valódi idő múlását éppen azért követhetjük könnyebben Miss Marple történeteiben, mert a Poirot-féle nyomozások absztraktabb, logikai vonásaival szemben itt többször tapasztaljuk a számunkra is ismerős hétköznapi események összejátzását. A két világháború közötti konszolidáltabb helyzetet felváltja a második világháború utáni depresszió (*Gyilkosság meghirdetve*, 1950). A nagy udvarházak és az egykor jómódú családok hanyatlásnak indultak, sőt, kénytelek egyetlen mindenese cseléddel beérni (*Paddington 16.50*, 1957). *A kristálytükör meghasadt* (1962) már egy többszörösen megváltozott világba vezet: Miss Marple falujában eladják az udvarházat, mert tulajdonosa képtelen fenntartani, és hollywoodi filmesek veszik meg; a faluszéli mezőkön lakótelep épül, a régi üzletek pedig sorra gazdát cserélnek. Mindez tökéletesen leképezi az idők változását. Ennél konkrétan már csak *A Bertram Szálló* ábrázolja a mulandóságot. Miss Marple meglátogatja a londoni hotelt, ahol fiatalkorában egyszer megszállt. Úgy tűnik, árnyalatnyit sem változott az elmúlt évtizedek alatt, sem az épület, sem a szolgáltatások, sem a vendégek. A bűnügyi rejtély kulcsa éppen az, hogy a változatlan látzata manipulált, hamis. Külön érdekessége a regénynek, hogy Christie beleépítette a

valóságos jelenidőt: a könyv megjelenése előtt két évvel esett meg a regényben szereplő „Nagy Angliai Vonatrablás”. Ráadásul kikacsint az olvasóra: „Azt hittem, már meghalt. Százévesnek néz ki.” – mondja valaki Miss Marple-ről.

Filmvászon és képernyő

Nyilvánvaló, hogy Christie krimijeinek elsöprő sikere vonzotta a filmvászon és a képernyő alkotóit is. Az első átütő filmsiker, *A vád tanúja* (1957) után Miss Marple és Poirot lett a filmesek (ezúttal az MGM) céltáblája. Meglepő, de Christie-nek a filmadaptációk nem hozták meg a várt anyagi hasznot. Általában elégedetlen volt a megvalósítás részleteivel is. Kedvelte

Margaret Rutherfordot, de a nagydarab, groteszk külsejű színész nő távol esett Miss Marple karakterétől, inkább paródiának hatott, Az alkati különbségnél többet nyomott a latban, hogy Rutherford alaposan átírta a történeteket, sőt Poirot-regényeket alakított át Marple számára. Christie-t tapasztalatai szkeptikussá tették regényei megfilmesítésével kapcsolatban, ha néha meg is adta rá az engedélyt, kellenlenül tette.

Sokan bűjtak-bűjnek bele Poirot bőrébe egy-két film erejéig. Tudunk olasz, francia, orosz, és még ki tudja hány nemzetiségű klónjáról. Sokak számára mindmáig Peter Ustinov alakítása a leghitelesebb. Három Poirot filmben játszott nagynevű sztárokkal, köztük legismertebb és legnépszerűbb a látványos egyiptomi helyszíneken forgatott, Oscarral is elismert *Halál a Níluson* (1978), és további három TV-játékban alakította a detektívet 1978 és 1988 között. Ustinov hívei a karakter szeretreméltó derűjét és humorát tartják fő erényének, amelyet azok sem vonnak kétségbe, akik szerint mackós alkata, csapzott bajsza és lezseren gondatlan öltözködése egyáltalán nem felel meg Agatha Christie kisteremtű, gondosan ápolt, precíz detektívjének. Igazság szerint Ustinov Albert Finney örökébe lépett, akit megjelenésében, játékában egyöntetűen kiváló Poirot-nak tartott a kritika az első igazán látványos Christie-filmben (*Gyilkosság az Orient Expresszen*, 1974), de ő nem akarta újra vállalni a szerepet.

Alig mutatták be az Ustinov-sorozat utolsó darabját (*Randevú a halállal*, 1988), megkezdődött az angol televízió

egyik legterjedelmesebb vállalkozásának, Agatha Christie Poirot-regényeinek és novelláinak egységes megfilmesítése, a címszerepben David Suchet-vel. 25 éven keresztül (1989-2013), összesen hetven epizódban követhetjük a krimiadalom legtöbb esetével büszkélkedhető detektív karrierjét.

A sorozat kronológiája nem teljesen hű a forráshoz: a stylesi eset, Poirot eredeti belépője, csak a huszadik epizódban kerül sorra, novellákból készült epizódok előzik meg, a hetven történet sem az eredeti sorrendben követi egymást, kivéve természetesen a befejezést, a *Függönyt*. Az időfaktor a sorozatban is érdekes fordulatot vesz. Láttuk, a regényekben Poirot alig korosodik, de a háttérben a valóságos idő 1918/19-től az 1960-as évekig ível. A tévésorozatban viszont a legtöbb epizódot az 1930-as évekbe sűrítik: így például a 60-as évek végén játszódó *Ellopott gyilkosság*, vagy az eredetileg a beatkorszak „swinging London”-ját bemutató *Harmadik lány* az öltözetek, frizurák divatja és az autók márkája alapján (általában ezekkel jelzik a korszakot) korábbra datálódott vagy 30 évvel. Az időbeli csúsztatás néha más változtatásokat is igényel: a *Zátonyok közt* (1948) eredetileg a második világháború után játszódik, és egyik főszereplője a kor jellegzetes típusa, vadászpilóta, csaták vakmerő hőse, aki a konzolidálódó békés világban nem találja a helyét. (Miss Marple *Paddington* jában is találkozunk hasonló karakterrel!) A 30-as években jobb híján mérnök lesz belőle, és – dominóeffektus! – a szerepe is jócskán megváltozik, és vele változik a történet is. A Poirot-filmekben ezek a változások ritkán érintik a történetek lényegét: Poirot esetei olyan logikusan épülnek fel, hogy a mechanizmus legapróbb csavarját sem lehet kioperálni az egész összeomlása nélkül.

Miss Marple megjelenése filmen és TV-ben kaotikusabb helyzetet szült. Az első Miss Marple-ről, a sokak által kedvelt Margaret Rutherfordról már szóltunk. Több öregedő színésznő remélte pályáját újra felpörgetni a szereppel, egyik-másik sikeresen. Érdeemes kiemelni a sztárokkal feltöltött, a látványos Poirot-filmek mellé sorolható *A kristálytűkör meghasadt* című filmet (1980), az öreg hölgy szerepében Angela Lansburyvel, aki ennek köszönheti a *Gyilkos sorok* amerikai sorozat főszerepét, Jessica Fletcheret, egy amatőr nyomozó és idősödő krimiíró (Chris-

tie? vagy önarcképe, Miss Oliver? És Miss Marple?) kombinációját. A „leghitelesebb Miss Marple” címért három frissebb alakítás versenyez, a korábbi BBC TV-sorozat (1984-92) hősnője, Joan Hickson, és az angol Granada Television sorozatából (2004-14) Geraldine McEwan, majd a szerepet átvevő Julia McKenzie.

Talán Joan Hickson az, akit legkönnyebb elfogadni: kicsit száraz, de kedves, külsőre átlagos idős hölgy, szürke kosztüm, kis kalap, retikül, szatyor, alkalomadtán kötés a kézben. Csendes, visszafogott, de mikor szükség van rá, szelíden, de ellentmondást nem tűrően közbelép. A BBC, gyakorlatához híven, ragaszkodik az eredeti művekhez. A tizenkét film a tizenkét Marple-regényt dolgozza fel. II. Erzsébet szerint is Hickson pontosan az a Marple-figura, amilyennek az ember elképzeleli. Merhetünk-e ilyen tekintélyeknek ellentmondani?

2004-ben a Granada kereskedelmi televízió elérkezettnek látta az időt, hogy az évek óta futó Poirot sorozat sikerét meglovagolva megalkossa a párhuzamos *Marple*-sorozatot. 'Marple' és nem Miss Marple! Már ez az illetlenség felborzolta a Christie-rajongók táborának protokollra kényesebb tagjait. Ami aztán következett, még azokat is megosztotta, akik egyébként szerették és elfogadták Geraldine McEwan kevésbé konvencionális Marple figuráját. A *Marple*-sorozat a tizenkét regény mellé beemel két kibővített Miss Marple novellát (ez még elmenne), és beilleszti Miss Marple-t nyolc olyan regénybe, ahol sem Poirot, sem ő nem szerepel, egy kilencedikbe pedig a Tommy-Tuppence amatőr nyomozópáros mellé harmadiknak. Így már huszonháromra nőtt az epizódok száma. Miss Marple-t persze nem nehéz „beírni” egy történetbe: egy kötögető öregasszony számára minden szalonban akad egy karosszék. Másrészt viszont a regények pszichológiai egyensúlyát sokszor megbillent az új jövevény, különösen ott, ahol az igazság kiderítéséhez szervesen hozzátartozik a Miss Marple által kiszorított eredeti „amatőr” nyomozó saját karaktere és pozíciója, mint *Az alibi*ben (1958), vagy súlyát veszti a történet a benne értelmetlenül tébláboló öreg hölgy miatt (*Végtelen éjszaka*, 1967). Néhány regény, mint *A Sittaford-rejtély* (1931), vagy a *Királyok és kalandorok* (1925) a felismerhetlenségig megváltozik, más lesz a történet, az indíték, a szereplők, a bűn elkövető-

je, és természetesen a végeredmény. Visszatérő „modern” motívum lesz a homoszexualitás. Visszafogott rajza a nem prúd Christie-nél is előfordul egy-két alkalommal, a sorozatokban (Poirot-nál is!) viszont mint a korszerűség vélt velejárója bukkan fel rendszeresen. A legabszurdabb beavatkozásokat *A Bert-ram Szálló* szenvedte el: a mulandóság témájára épülő szerkezet összeroppan a szállóba bezsúfolt új vendégek és történeteik nyomása alatt. Megjelenik egy fekete dzsesszénekesnő, sőt maga Louis Armstrong is (külön), egy náci háborús bűnös, az őt álcázva követő, boszszúszomjas zsidó fiatalember, egy ikerpár, és egy bohócmodra viselkedő férfi; új cselekményszál a képrablás és egy, a tetőn meggyilkolt szobalány esete; az eredeti szereplők teljesen átalakulnak, egy fiatal lány leszbikus barátnőt kap, végül nem is Miss Marple deríti ki, mi történt, hanem egy fiatalabb alteregója, a Jane nevű szobalány, aki aztán összeborul a detektívvel. Christie-rajongók szent borzalommal szokták rangsorolni, hogy melyik mű tévéváltozata tér el leginkább és legindokolatlanabban az eredetitől. Kevés maradt érintetlenül.

Christie összeszabdalt regényeinek Miss Marple-je sem problémamentes. Egy kritikus a Geraldine McEwan figuráját „megvénült Shirley Temple”-nek titulálta. Valóban, a fürtös hajon mindig ferdén ülő kalapok, a hamiskás mosoly, a vékonyka hang mintha nem azt a csöndesen szemlélődő, pengeéles agyú személyiséget takarná, akire számítunk. Mintha valóban a hölgyet még nem ismerő rendőrtisztek előítéleteiből előpattanó habókos öregasszony lenne. Furcsa a klasszikus szerepekben kiemelkedő színésznőt ilyen alakban látni. A sorozatban következő Julia McKenzie (az ő Marple-jának szintén jutottak hasonlóan groteszk történetek) ki is jelentette, ő, akárcsak Hickson, inkább darabos, tweedkosztümös Marple-t játszik.

Poirot-t sikerült méltó módon búcsúztatni. A stábot annyira megviselte az elválás gondolata, hogy nem az utolsónak sugárzott *Függönyt* forgatták utoljára, valamelyik derűsebb epizóddal fejezték be a hihetetlen huszonöt évet. A Marple-sorozat utolsó évadát a *Függönyhöz* hasonlóan melankolikusan, misztikumba hajló *Végtelen éjszaka* zárta. Milyen kár, hogy Miss Marple beleköztárolt. Nem az ő története. •



A Hitchbook-sztori

Géniusz a négyzeten

Ádám Péter

Ötven éve jelent meg François Truffaut interjúkötete Hitchcock-kal.

A Négy száz csapásért kapott díjak közül Truffaut alighanem a New York-i kritikusok elismerésére volt legbüszkébb. Alighanem azért, mert a díjat, amellyel a filmet 1960 januárjában jutalmazták, meghívással is megtoldották. A rendező ekkor utazott először az Egyesült Államokba. De bármilyen fontosnak tartotta, hogy az óceánon túl is meg- és elismerjék tehetségét, volt egy nagy hátránya: nem tudott angolul. Ekkor fog bele, a rá jellemző megszállozott szorgalommal, a nyelvtanulásba, és a rögeszme, hogy beszélnie kell angolul, haláláig elkísérte. Ezen az amerikai úton barátkozik össze tolmácsával, az angolul-franciául egyformán jól tudó Helen Scott-tal, aki első pillanattól rajongó szeretettel és odaadó gondoskodással veszi körül, és aki a Hitchcock-interjúkötet munkálataiban is pótolhatatlan munkatársnak bizonyult. A radikális baloldalhoz meg a feminizmus-hoz húzó asszony igen nagy hatással volt Truffaut-ra. A francia rendező hosszú éveken át tartotta vele a kapcsolatot, és levélváltásuk valóságos „intim naplója” Truffaut magánéletének és az *Új Hullám* legfényesebb időszakának.

Volt ennek az amerikai útnak egy nagy meglepetése: Truffaut ekkor döbent rá, hogy Hitchcockot korántsem övezi olyan általános elismerés az Újvilágban, mint az európai kontinensen. Az ámulat annál is nagyobb, mivel a francia rendező – akárcsak a *Les Cahiers du Cinéma* többi fiatal szerzője – úgy szólván kezdettől fogva feltétel nélküli csodálója, rajongó híve a „*suspense* mesterének” (jellemező, hogy az ötvenes években nem kevesebb, mint hu-

szonhét cikket szentel filmjeinek, sőt, néhány filmről két-három kritikát is írt). Alfred Hitchcock Truffaut szemében a „legszerzőbb szerző”, és emellett valami nagy titoknak, olyan mágikus tudásnak is letéteményese, amelynek csak a némafilm legnagyobb alkotói lehetnek birtokában. Ráadásul *egyetemes* alkotóegyeniség, olyan rendező, aki – mind életművét, mind személyét illetően – nemcsak az egész filmtörténetnek, de az egész filmszakmának, sőt, az egész filmelméletnek is szintézise.

A terv, hogy interjúkötetben térképezze fel az egész hitchcocki életművet, ezen az első amerikai úton körvonalazódik benne. Vagy inkább az 1962-es másodikikon? Antoine de Baecque és Serge Toubiana vaskos életrajza (Gallimard, „Folio”, 2001.) egy ebédet említ ezzel kapcsolatban, az ebéden, 1962 áprilisában, Truffaut Bosley Crowthernek, a *New York Times* nagynevű kritikusának és Herman G. Weinbergnek, a Museum of Modern Art filmtörténészének volt a vendége. Akárhogyan is, az ötlet a lehető legjobbkor jött. A rendezőnek, 1962 tavaszán, jó három hónappal a *Jules és Jim* bemutatója után, nincs kéznél kész forgatókönyve. Rögtön bele is veti magát – párhuzamosan a *Fahrenheit 451* nehezen készülő forgatókönyvének kidolgozásával – az interjúkötet több évig tartó kalandjába.

Truffaut és Helen Scott azonnal fel is osztják egymás közt a feladatokat: Helen New Yorkban igyekszik kiadót keresni, Truffaut pedig a párizsi Robert Laffont kiadóval veszi fel a kapcsolatot. Majd 1962. június 2-án, a Helennel kidolgozott ütemterv szerint, Truffaut

terjedelmes levelet postáz Alfred Hitchcock kaliforniai címére: „Néhány éve, akkoriban még filmkritikus voltam [1954 decemberéről van szó – Á. P.], Claude Chabrol barátommal szeretnénk volna interjút kérni Öntől a Saint-Maurice Stúdióban, ahol a *Fogjunk tolvajt* utómunkálatait irányította. Ön azt mondta, várjuk meg a büfében [...]; ekkor történt, hogy Chabrol meg én, a tükörsima jeget betonnak nézve, az udvaron magnetofonostul beleestünk a szökőkút medencéjébe. [...] Amikor, egy évre rá, ismét találkoztunk, Ön meg is jegyezte: «Mindig Maga jut az eszembe, valahányszor jégkockát látok egy whiskys pohárban.»” Majd Truffaut rátér a lényegre, hosszan ismertette az életműinterjú tervét.

Helen Scott pesszimista, majdnem biztosra veszi, hogy Hitchcock el fogja utasítani az ötletet. Truffaut viszont biztosra veszi, hogy a levélre pozitív lesz a válasz. Neki lesz igaza. Hitchcock alig két hét múlva – szép gesztus – francia nyelvű távirattal válaszol: „Kedves Truffaut Úr! Levelét olvasva kis híján elsírtam magam, el se tudom mondani, mennyire örülök a megtisztelésnek. Még javában dolgozom a *Madarakon*, a filmet, ha minden jól megy, július közepére fogom befejezni. A montázshoz is kell még néhány hét. De ha megvagyok a munkával, azonnal értesítem, és ha minden jól megy, augusztus végén már találkozhatunk is. Hálás köszönet a leveléért. Öszinte barátsággal, stb., stb.”

Truffaut rögtön munkához is lát. Több mint négy száz kérdésből álló listát állít össze, kezdve az Angliában készült korai némafilmeiktől egészen az Amerikában forgatottakig. Átnézi az amerikai rendező munkásságának szentelt könyveket és monográfiákat, áttanulmányozza a filmkritikákat, sőt, azokat a regényeket is elolvassa (például Boileau-Narcejac vagy Daphné Du Maurier művét), amelyekből egy-egy film forgatókönyve készült. Ez alatt az idő alatt Helen Scott sem pihen: ő meg az angol nyelvű bibliográfiát tanulmányozza és kivonatolja az angollal még mindig hadilábon álló Truffaut-nak, aki 1962 júliusában Brüsszelbe utazik, ahol a Belga Királyi Filmarchívum jóvoltából három napon át sorra megnézi az Angliában forgatott némafilmeket. Truffaut azt tervezi, mindegyik film kapcsán valóságos

kérdőívet készít: a terv fogantatásától kezdve a forgatókönyv megírásán át egészen a rendezésig semmit sem akar homályban hagyni. Még arra is rákérdez, hogy Hitchcock elégedett-e az eredménnyel.

1962. augusztus 9.-én Truffaut végére kézhez kapja a Hollywoodban postára adott táviratot: „Várom Önt Helen Scott-tal Beverly Hillbe, mit szólna, ha augusztus 13-án hétfőn már el is kezdenénk a munkát?” Így történt, hogy Truffaut meg Helen augusztus 13.-án – Alfred Hitchcock ezen a napon ünnepelte hatvanharmadik születésnapját – meg is érkeznek a Los Angeles-i repülőtérre. Hitchcock még aznap meghívja a vendégeket a Bel Air negyebeli villájába, majd találkozó másnap reggel az Universal stúdió 142-es „bungalow”-jában (itt volt Hitchcock irodája). Hitchcock igyekszik megfelelni a személyét övező legendának: csak úgy ontja magából a vicceket és anekdotákat. Helen, persze, fuldoklik a nevetéstől, csak az egészből semmit sem értő Truffaut ül úgy a helyén, mintha kardot nyelt volna. Hogy oldja a hangu-

latot, az amerikai rendező azt javasolja a vendégeknek, szólítsák csak egyszerűen Hitch-nek. De hiába, Truffaut, félszegen, még akkor is görcsösen ragaszkodik a tisztelettudó „Monsieur Hitchcock”-hoz, amikor emez már rég „François, my boy”-nak szólítja.

Napokon át elemezni, méghozzá magával a rendezővel, azt az életművet, amelyet Truffaut mindennél többre tartott – mindez felért egy lovaggá ütéssel. És csakugyan, Truffaut – ahogyan többször is utal rá – nem mint volt filmkritikus fogalmazza meg a kérdéseket, hanem mint a kérdezettel egyenrangú fiatal rendező. A maratoni interjú hat napig tartott. Válaszul a feltett négyszázvalahány kérdésre, Hitchcock hat napon át fejtegeti, hogyan is építi fel a filmjei cselekményét. Precíz volt, készséges és jó kedélyű, szívesen bocsátkozott részletekbe, és mondanivalóját sok-sok anekdotával fűszerezve egyáltalán nem fukarkodott a technikai magyarázatokkal. Még az életrajzi vonatkozásokra is kitért, beszélt gyerekkoráról és a kamaszévekről, sőt, kivételképpen, azt az ambivalens magatartást se hallgatta el, amivel színésznő-ihéz viszonyult. Hitchcock élvezettel vall a filmjeiről, annál is inkább, mivel szemlátomást sohase volt a francia rendezőnél értőbb, felkészültebb beszélgetőpartnere. Bármennyire hadilábon áll Truffaut az angollal, ők első pillanattól fogva egy nyelven beszélnek. A kérdéseket és válaszokat olvasva rögtön érezni a két rendező közti cinkosságot. Truffaut úgy száll fel a párizsi gépre, a több mint harminc órányi felvételt tartalmazó hangszalaggal a poggyászában, mint akinek legtitkosabb álma vált valóra.

Truffaut azt hiszi, túl van a nehezén. Pedig az csak most kezdődik. A felvételt le kell gépelni, a legépelte szöveget le kell fordítani franciára, az esetleges módosításokat vissza kell vezetni az angol szövegbe stb. Amikor 1963 áprilisában végre kezében tartja a kézirat első változatát,

kellemesen csalódik. De elégedettnek ekkor sem elégedett. Bezárkózik vagy tíz napra a dolgozószobájába, és titkárnőjének diktálja a végleges változatot. A munka azért is nehéz, mivel a francia szöveg korántsem egyszerű fordítása az amerikainak. A levelezéséből tudjuk: Truffaut azt szeretné, ha két azonos értékű és egyenrangú szöveg készülne, nem pedig egy angol nyelvű könyv, meg ezzel párhuzamosan annak francia fordítása. „Az egészet illetően – írja Helen Scotthoz intézett feljegyzésében – meg kell őrizni a beszélgetés fesztelen hangulatát, és kerülni kell a tudálékos és irodalmias kifejezéseket. Ügyeljen rá, hogy a francia szöveg ne legyen papírízű, és mindenhol tartsa meg a köznyelvi fordulokat, sőt, a durvaságokat is.” Bármilyen megszállottan dolgozik ezen a könyvön, Truffaut a *Fahrenheit 451* forgatókönyvét sem teszi félre: akárcsak a film társadalomból kivonuló és egy-egy könyvvel azonosuló hősei, több mint két éven át maga Truffaut is „egy könyvvel a fejében” éli hétköznapjait...

A könyv 1965 nyarára nagyjából elkészül, épp akkorra, amikor Truffaut nekilát a *Fahrenheit 451* forgatásának előkészítéséhez. Hátravan még az előszó és az illusztrációk összeállítása; jellemző a rendező alaposágára, hogy nem sajnálja az időt és fáradságot, újra végignézi az összes Hitchcock-filmet, csak hogy a szöveghez legmegfelelőbb filmkockákat megtalálja. 1966 júliusának legvégén Truffaut Londonban még néhány napot tölt Hitchcockkal (ekkor készül a *Marnie*-nek meg a *Szakadt függönynek* szentelt fejezet), egy hónapra rá a könyv már nyomdában van, és 1966 októberében végre meg is jelenik. Mármint franciául, mert az amerikai kiadás még jó egy évet várat magára. Truffaut, mindent összevéve, kemény három évet szentelt ennek a könyvnek, de az eredmény arányban is áll a befektetett idővel és munkával. Ez az interjúkötet több filmes nemzedéknek lett a bibliája, perspektívákat nyitott, és nem egy rendezőt indított el a pályán. A *Hitchbook* az egyik legjobb és legizgalmasabb könyv, amit a filmművészetről valaha is írtak, valószínűleg a legizgalmasabb és legértékesebb. •

„Első pillanattól egy nyelvet beszélnek”
(Alfred Hitchcock és François Truffaut)



MÁRIÁSSY FÉLIX STÍLUSVÁLTÁSAI

Hosszú út

GELENCSÉR GÁBOR

MÁRIÁSSY FÉLIX (1919-1975) HOSSZÚ FILMTÖRTÉNETI UTAT JÁRT BE A SZOCIALISTA REALIZMUSTÓL A NEOREALIZMUSON ÁT A (PRE)MODERNIZMUSIG.

Az 1975-ben, 56 évesen elhunyt Máriássy Félix pályafutása még 1945 előtt indul rendezőasszisztensként és vágóként, a háború után továbbra is vágóként folytatódik, s dokumentumfilmek forgatását követően jut el 1949-ben az első egészestés játékfilmig. A *Szabóné* egyúttal a termelési filmek sorozatának is az első darabja, amit a rendezőtől még két, hasonló jellegű követ: 1950-ben a *Kis Katalin házassága* és 1951-ben a *Teljes gőzzel*. Máriássy szakmai fejlődése tehát szerencsétlen időszakban mutatja el őt a rendezői székbe; ha korai „termelési trilógiájának” van szerepe az életműben, akkor az a határozott eltávolodás ígénye a szocialista realizmustól valami másfajta realizmusba.

Máriássy számára mindehhez a korabeli neorealizmus nyújt mintát: e stílus jegyében születnek legelismertebb filmjei, s ezek alkotják életművének legegységesebb szakaszát. A stílus mellett a neorealizmus két nagy témája is felismerhető bennük: a *Budapesti tavasz* (1955), az *Álmatlan évek* (1959) és a *Hosszú az út hazáig* (1960) címűekben a háború, az *Egy pikoló világosban* (1955) és a *Külvárosi legendában* (1957) pedig a város peremén élők kisvilága. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójától stílusának modernizálódásával mind jobban elszakad a politikai témától (*Fapados szerelem*, 1959; *Próbaút*, 1960; *Pirosbetűs hétköznapi*, 1962; *Karambol*, 1964; *Kötél*, 1967), hogy aztán élete végén ismét visszatérjen hozzá, de immár kritikus hangon, szatirikus éllel, groteszk stílusban (*Fügefalevél*, 1966; *Imposztorok*, 1969). A szocialista realizmusból a neorealizmusba, majd onnan a modernizmusba átkötő filmek kivételes pillanatok ezen a filmtörténeti úton. Kivételességüket

az is jelzi, hogy a döntően Máriássy Judit forgatókönyvéből születő filmek sorában ezek adaptációk: a *Rokonok* 1954-ben Móricz Zsigmond azonos című regényéből készül, míg az 1958-as *Csempészek* három Szabó Pál-elbeszélés nyomán. Ezekon kívül csak a *Budapesti tavasz* mögött áll irodalmi mű (Karinthy Ferenc azonos című regénye), a többi esetben vagy jelentéktelen az irodalmi előzmény (*Szabóné* – Nagy István *Kacsó Gábor és az elmélet* című novellája), vagy nem szépirodalmi munka a forrás (*Imposztorok* – Prónay Pál *A határban a Halál kaszál...* címen közreadott naplója).

A rendező tizenhét mozifilmre számítható életművébe (ezen kívül még tucatnyi tévé-, rövid- és dokumentumfilm fűződik a nevéhez) alapos bevezetést nyújt Varga Balázs a *Filmspirál* 31. füzetében megjelent *Kötélékek* című 2003-as tanulmánya, ezért az alábbiakban elsősorban Máriássy stílusának változását tekintem át, különös tekintettel a modernizmus felé mutató törekvéseire, s ezek magyar filmtörténeti helyére.

A SZOCIALISTA REALIZMUS ZSÁKUTCÁJA

A nehezen visszautasítható megbízatásból és a rendezői karrier elindítása érdekében vállalt *Szabónéban*, majd az ezt követő *Kis Katalin házasságában* Máriássy művészetének egyik legfőbb értéke a visszájára fordul. Filmjeinek ideológiai, társadalmi vagy történelmi motivációjú konfliktusait a rendező legtöbbször személyes drámákban ragadja meg. Hősei nem csupán egy közéleti szerep hordozói, hanem összetett személyiséggel rendelkező, egyénített figurák, akiknek privát sorsába szóbelezés végzetesen a kívülvilág, s akiknek

közéleti cselekvése belülről vezérelt. A *Szabóné* és a *Kis Katalin házassága* termelési konfliktusában a korszak hasonló filmjeihez képest jóval erőteljesebben van jelen a szereplők magánélete. Az első film címszereplőjének nemcsak brigádvezetőként, hanem nőként is meg kell vívnia az ideológiai harcot, utóbbit a reakcióshoz húzó csapodár férfival szemben. Hasonló a helyzet, csak fordított felállásban *Kis Katalin* esetében: itt ő kerül, ha nem is a politikai reakció, de a kispolgári közönyösség uszályába, s emiatt öntudatos férjével súlyos házassági konfliktusba keveredik. A propagandisztikus ideológia azonban olyan erős mindkét filmben, hogy a magánéleti szál nem képes drámai módon hitelesíteni a közéleti konfliktust, jóval inkább az utóbbi „kebelezi be” az előbbit. „A jó népművelő otthon is népművelő” – hangzik el a párttitkártól a háttorzongató szentencia.

A termelési filmek többségéből vagy teljes mértékben kiszorul a magán-szféra, vagy csupán anekdotikus háttérelmeként jut szóhoz, mindenesetre ideológiai konfliktus közegeként nem szerepel. Így ezek a filmek bizonyos szempontból „megnyugtató módon” zárják ki az emberi drámát az ember-telen ideológiából – szemben Máriássy két első termelési filmjével, amely azal szembesít, hogy a párt még a személyes szférára is kiterjeszti hatalmát. A *Kis Katalin...* egyik emblemikus jelenetével megvilágítva a helyzet súlyosságát: az üzemi környezetben elhelyezett portrék a „bölcs vezérekről” még felfoghatók az ideológia útmutató jelzéseiként, de amikor az ifjú házaspár új lakásában utolsó aktusként végre helyére kerül a falon Sztálin és Rákosi képe, akkor ez a rezsim legféltettebb „eredményéről” vall. A fiatalok üdvözült mosollyal nézik a két portrét: „Így jó lesz?” – kérdi a feleség. „Nagyon jó” – válaszolja a férj. „Ugye mi itt mindig boldogok leszünk?” – hangzik a következő kérdés az ifjú asszonytól. „Mindig” – nyugtatja meg párja. A párbeszéd kauzális logikája, csak hogy félreértés ne essék, szóban is elmondja mindazt, amit a képek közvetítenek.

A *Teljes gőzzel* című filmből aztán már teljességgel kiszorul a magánélet, s a korábban még csak epizodikus jelenet megjelentő szabatázmotívum előtérbe – s ez lesz a film legfigyelemre

méltóbb sajátossága. A szabotázs ugyanis ezúttal emberéletet követel, így a történet a bűnügyi film műfajvonzásába kerül. A termelési filmekről ideológiailag idegen, ám azokat formailag mégis alakító hollywoodi műfaji logika – a vígjátékok mellett – legjobban Máriaassy filmjén vizsgálható. Nem túl dicső szerep, mindenesetre film-történeti értelemben paradigmatiszává avatja a rendező utolsó termelési filmjét.

A NEOREALISTA ÚTIRÁNY

Ahogy paradigmatiszava a politikai olvadás hatására születő, a szocialista realizmust követő korszak egyik nyitányának tekinthető *Rokonok* is. Máriaassy sokakhoz hasonlóan tekintélyes irodalmi előzményhez fordul, ám nem azért, hogy teljesen kizárja filmjéből a politikát (mint Makk Károly a *Rokonok*-kal egyidőben készült *Liliomfjából*), hanem azzal a céllal, hogy immár nem propagandisztikusan ha-

mis, hanem politikailag hiteles társadalomkritikát fogalmazzon meg. S ez lesz az 1954-től újjászülető magyar filmművészet legfontosabb hagyománya egészen a Kádár-korszak végéig (vagy tán még azon is túl). A harmincas évek panamázó hatalmasságairól szóló regény témájánál és súlyánál fogva erre egyaránt kiválóan alkalmas. Máriaassy csak annyiban értelmezi tovább Móricz bírálatát, hogy nagyobb hangsúlyt helyez a korszak veszteséire, a kisémmizett, adókkal sújtott bérlőkre és parasztokra, akik – az írótól egyáltalán nem idegen módon – vádló tanúként keretezik Kopjáss István bukástörténetét.

A *Rokonok* stílusa még a klasszikus formaeszmény szellemében fogant, s elsősorban tárgyi motívumaival, színészi játékával fejezi ki a korszak szellemiségét. A sáros utcákon közlekedő, kalapemelgető talmi urizálás, a szegényes környezetben pöffeszkedő városháza, az esti összejövetelek erőltetett mondénsága azonban már egy-

értelműen Máriaassy atmoszférateremtő képességét dicséri.

Tematikus és stiláris értelemben egyaránt az átmeneti korszak „kétarcúságát” hordozzák magukon az 1955-ben bemutatott *Budapesti tavasz* és az *Egy pikoló világos*. A *Budapesti tavasz* a felszabadulás 10. évfordulójára rendelt film, benne az antifasiszta ellenállás mítoszával, ám a történet főhőse apolitikus civil karakter, aki magánéleti tragédiája nyomán végül aktivizálódik, s beáll az ellenállók közé. De épp ebben rejlik a film szemléleti fordulata: nem az ideológia lép be a magánéletbe, mint az első két termelési film esetében, hanem a magánéleti konfliktusból lép ki a főhős a közélet színterére. A személyes tragédia ráadásul az emlékezetpolitika tekintetében máig fontos témát érint, méghozzá máig érvényes módon: a zsidóüldözést, a holokausztot. A film Duna-parti jelenete nemcsak a történet drámai csúcspontja, hanem a holokauszt filmes ábrázolása terén is figyelemre méltó megoldás, amennyiben a hiánnyal ábrázolja az ábrázolhatatlan botrányt.

„A hiány idézi meg a botrányt”

(Budapesti tavasz – Mezey Mária és Gordon Zsuzsa)



A termelési filmek jellegzetes karaktersémája, a reakciósook, haladók és ingadozók hármasa, a *Budapesti tavaszban* már csak nyomokban felismerhető csoportja jóval erősebb vonásokkal rajzolódik elénk az *Egy pikoló világosban*. A hebrencs Csére Juli beszélő nevű, öntudatos udvarlója, Kincse Marci és jampec haverjai között őrlődik. A szereplők viselkedése azonban inkább erkölcsileg, semmint politikailag motivált, ráadásul Máriaassy Judit eredeti filmnovellájának tanúsága szerint (*Egy pohár sör*) a szerelmesek egymásra találása jóval kiábrándítóbb lett volna. A történet tehát még kényszerűen a múltat idézi, a film stílusa viszont már egyértelműen a jövőbe tekint: ez Máriaassy első neorealista stílusban fogant munkája.

E stílus legfőbb megjelenítője itt és az ehhez szorosan kapcsolódó *Külvárosi legendában* egyaránt Budapest: a főváros emblemikus főttereinek és hasonlóan jellegzetes hátsódudvarainak költői bemutatása, valamint – és ez legalább annyira fontos, ha nem fontosabb körülmény – dramaturgiai „felléptetése”. A városi helyszínnek mindkét filmben nem egyszerűen a történet hátterét nyújtják, hanem értelmezik is a jeleneteket, sőt egyfajta szerkezetet is előírnak. Az *Egy pikoló...*-ban még inkább „eszmei jelentést” hordoz a Hősök terével szembeállított

„Magyarország anno zéró”

(Hosszú az út hazáig – Bara Margit, Sebők Misi, Bulla Elma)

kerthelyiség, Juliék kicsapongásainak színtere, a gangos bérház szűkösségét pedig a Római-part „mozgalmi” tágasága ellenpontozza. Hasonlót látunk a cenzúra miatt a harmincas évekbe áthelyezett *Külvárosi legendában*, amikor a titkos szerelmesek a nyomasztó bérházból kivillamosoznak a Hűvösvölgybe. Ám ebben a filmben maga a soklakásos épület már egyfajta narratív szervezőelvvé is válik, ahogy a számos szereplőt felvonultató mellérendelő epizódok előterében bonyolódik a főszereplők története, s amelynek modernizmus felé mutató, kiábrándítóan illúzióromboló zárata is ebből fakad, hiszen a megejtően szép szerelmi kaland csak rövid epizódként fog helyet kapni a külváros sivár legendájában.

Az *Egy pikoló világos* és a *Külvárosi legenda* stílusa tehát egyformán neorealista tekinthető, történetük szemléletmódja azonban élesen elüt egymástól: a korábbi film még a termelési filmek világát idézi, a későbbi viszont már a modernizmus felé mutat.

UTAK A MODERNIZMUS FELÉ

Ezt a vonalat folytatja, méghozzá elsősorban a narráció révén a *Csempészek*, az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig*. Mivel a *Csempészek* nélküli a legnagyobb mértékben az ideológiai jelentést – hiszen az legfeljebb a szegénység, számkivettség, nyomorúság ál-

talános létállapotaként fogalmazódik meg –, ez a film tekinthető Máriaassy legmodernistább filmjének, ideértve későbbi moralizáló társadalmi melodramáit is. A *Csempészek* a véletlent történetsszervező elvvé emelő, epizodikus szerkezetű, nyitott befejezésű elbeszélésmódja tökéletesen szinkronban van a modernizmus kortársi, elsősorban olasz fejleményeivel, mindekenélőtt a Máriaassy számára oly fontos Antonioni modern melodramáival – sőt, megelőzi az olasz mester 1960-ban a *Kalanddal* induló „elidegenedés tetralógiáját”. A *Csempészekkel* távolodik el Máriaassy a legjobban a neorealizmustól, méghozzá oly módon, hogy közben megőrzi a neorealizmus szemléleti és stiláris jegyeit – e tekintetben is az olaszok példáját, Antonioni mellett a korai Fellini és Pasolini útját követi. A folytatás azonban nála elmarad: művészete nem lép át a modernizmusba; középpontjában a neorealizmus, illetve az abból kiinduló premodern törekvések maradnak. A *Csempészekhez*, továbbá az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig* című filmekhez fogható modernista stílusjegyek Máriaassy hatvanas években, vagyis a magyar új hullám idején születő munkáiban nem lelhetők fel. Ezért életműve elsősorban a szocialista realizmus és a modernizmus közötti hosszú átmeneti korszak reprezentánsa.

Mielőtt a modernizmus korában készülő, ám modernista jegyeket kevésbé felmutató filmjeire rátérnék, hadd emeljem ki a *Csempészek* melletti két másik, alapvetően neorealista stílusú, ám premodern jegyeket is mutató munkáját! Az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig* hangsúlyozása azért is indokolt, mert e Csepelen játszódó filmek direkt ideologikus tartalma könnyen elfedi a bennük rejlő korszerű stíluselemeket, amelyek a *Csempészekhez* hasonlóan ezúttal is elsősorban a narrációban lelhetők fel. Az *Álmatlan évek* öt epizódból és egy epilógusból összeállított szkeccsfilm. Az egyes történeteket a helyszín, a Weiss Acél- és Fémművek, valamint az ott élő munkáskolónia kapcsolja össze, az események időpontja azonban eltérő: 1916, 1919, 1932, 1942, 1944. Csupa, a munkásmozgalom tekintetében fontos évszám: első világháború, Tanácsköztársaság, gazdasági világválság, második világháború, vészkorszak.



Az epizódokból valóban a munkásmozgalom története rajzolódik elénk, méghozzá akkora léptékben, amelyre egyetlen film általában nem változik, miközben az egyes évszámokkal jelzett időszakokat számos magyar film feldolgozza. Márpedig a film narratíváját épp a nagyívű elbeszélésmód teszi különössé: klasszikus értelemben az, ahogy a kritikai realista nagyregények mintájára rengeteg szereplőt mozgat; a modernizmus jegyében pedig az, ahogy az egyes szereplőket epizódonként előtérbe, illetve háttérbe sorolja, majd forradalmi gesztusként – amely ezúttal nemcsak politikai, hanem formai értelemben is igaz – a történetet az első jelenet megismétlésével zárja le, csakhogy ekkor már a jelenben vagyunk, s a háttérben a Csepel Művek vöröscsillagos cégére látható. Az irodalom terén a film mintájának Déry Tibor harmincas években írt, de csak a világháború után megjelent (s majd 1974-ben megfilmesített) regénye, *A befejezetlen mondat* tekinthető – filmes példát vagy követőt azonban nem találunk az *Álmatlan évek* közvetlen környezetében. S nemcsak a narratív makroszerkezet, hanem az egyes epizódok mikrovilága is igen kifejező. Rögtön az első epizódban megdöbbenően erős a szép munkáslány és az őt körülrajongó fiúk vidámságának szétporladása, miután a lányt egy tüntetésen elfogják, börtönbe vetik, ahonnan kopaszra nyírt fejjel szabadul. Szintén az öntudatra ébredés történetét mondja el a gorkiji ihletésű utolsó epizód a katonafia halálát a náci tisztet megbosszuló anyáról. De az egyik epizód maga is ihletforrás lett: a Máriaassy-tanítvány Szabó István minden bizonnyal az 1942-ben játszódó epizódból merítette *Bizalom* című filmjének alaphelyzetét.

Az *Álmatlan évek* nagyformájával szemben áll a *Hosszú az út hazáig* történetének minimalizmusa. Különösen a film első harmadában figyelemre méltó a neorealista stílus absztrakciója: a visszavonuló németek által felrobbantott híd szomszédságában összedőlő ház romjai alól előkászálódó kisfiú bolyongása a háborút követő új világban voltaképpen nélkülöz mindenféle narrációt. Magyarország anno zéró – stilisztikai értelemben is. Aztán a film elindul egy hagyományosabb történet és egy hagyományosabb ide-



ológiai jelentés felé, a stílus mindvégig kitartó fegyelme mégis Máriaassy egyik legszemélyesebb, leginkább szerzői filmjévé avatja e méltatlanul elfeledett munkáját.

A MODERNIZMUS TÉVÚTJAI

Máriaassy hatvanas években készült filmjei viszont sajnos méltán esnek ki a filmtörténeti emlékezetből. Látható az igyekezet a politikai motivációt levető, a társadalmi körülményektől megfosztott egzisztencia válságának modernista bemutatására, ám ez – különös az új hullám teljesítményeinek fényében – erőtlen próbálkozás marad.

Amíg a sematizmustól megtisztított baloldali elkötelezettség a neorealista stílussal társulva értékes filmeket eredményez, addig mindez akár könnyed, akár komorabb kortársi környezetben hamisan cseng (nem véletlen, hogy Máriaassy premodern stílusjegyeket mutató filmjei történelmi témájúak). A két Csepel-film között forgatott *Fapados szerelem* idézi a legközvetlenebbül a szocreál karakterisémeit, persze jóval könnyedebb hangvételben, egy romantikus szerelmi történet keretében. Az 1956 után tovább kísértő múlt fontos gondolatának bagatellizálására, különösen a Kádár-korszak vérgőzös hajnalán (a film 1959-ben ké-

„Szegénység, számkivetettség”

(Csempészek – Bara Margit és Agárdy Gábor)

szült), nehéz felmentést találni, már ha komolyan vesszük a filmet. Márpedig Máriaassy komoly hangú alkotó. (Egyetlen kivétel a cseh-magyar koprodukcióban születő, elegánsan könnyed, a

„modern” témát nagyvonalúan elengedő *Pirosbetűs hétköznapiak*, amelyben egy szerelmi kapcsolat még azelőtt befejeződik, mielőtt elindult volna – no nem az elidegenedés antionionis, jóval inkább a házassági hűség morális gondolatának jegyében.) Ez a komolyság a hatvanas évek filmjeiben egyedül a *Próbaút* házassági drámájában válik súlyossá – az alkoholizmus meglepően nyílt ábrázolása, a gyereket ért durva sérelmek és a történet illúziótlan befejezése ma is megrendítő –, Máriaassy további egzisztenciális válság-filmjei inkább nehézségek, kimódoltak. A *Karambol* lélektanilag hiteltelen emberi kapcsolatrendszerén a kihagyásos, epizodikus, flashbackre épülő narratív szerkezet sem segít, a *Kötélék* pedig a rendező saját bevallása szerint is elkésett film. Az 1967-es opus Máriaassy „megszállottakja”: 1961-ben betegsége miatt kellett lemondania a filmről, ami így Makk Károlyhoz került, de Makk 1963-as *Utolsó előtti emberének* repülő metaforája is felismerhető a *Kötélék*ben.

A *Kötélék* megkérdőjelezhetőségét életműbeli helye is jelzi, hiszen a film beéke-

lódik a rendező újabb stílusváltását jelező *Fügefalevél* és *Imposztorok* közé. A szatirikus és groteszk hang megjelenésével mit sem változik Máriássy művészetének komolysága: a két film visszatérést jelent a politikai témához és az elkötelezett, kritikai szemléletmódhoz, csak immár másfajta stílusban, ám ismét filmtörténeti súllyal, korszakalakító módon. A *Fügefalevél* kíméletlen társadalmi szatírája az elvtelen szervilizmusról különösen annak továbbélése miatt üt nagyot. Igaz, a kisvárost a bornírt ostobaságtól egy bölcsebb politikai vezető deus ex machinája szabadítja meg, s az ideáljában csalódott szerelmes káderlány vélhetően nem adja fel tiszta eszméit, de a szélkakas fiatal (!) főhős biztosan ugyanúgy folytatja fővárosi hírlapíróként, ahogy addig tette, hiszen karrierje így vezethet mind magasabbra az elvtelenség társadalmában. Az *Imposztorok* tragikus groteszkje pedig a Horthy-korszak jobboldali terrorja, személyi kultusza, majd konszolidációja mellett más korszakok ha-

sonló vonásait is eszünkbe juttathatja, amelyeket Máriássy szintén igen jól ismert...

A két film nemcsak a rendező művészetébe hoz új hangot, hanem a hatvanas-hetvenes évek magyar filmtörténetébe is, olyan alkotások társaságában, mint Kardos Ferenc szatirikus parabolája, az *Egy örült éjszaka*, illetve Örkény és Fábri ugyancsak tragikus groteszkje, az *Isten hozta, őrnagy úr!* Ez az irányzat azonban a pályakezdők (Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, Gazdag Gyula) biztató folytatása elenére megszakad – nem kis részben Máriássy Félix örökre megszakadó újabb stílusváltásának betöltetlen hiánya miatt.

„A modernizmus felé mutat”

(Külvárosi legenda – Törőcsik Mari és TorDY Géza)

Az életmű közepén elhelyezkedő *Hosszú az út hazáig* Máriássy személyes vallomásaként is értelmezhető. A háború legvégén árván maradt kisfiú sokgyermekes munkáscsaláddal kerül. Szűkös anyagi helyzetük miatt kénytelenek lemondani róla, ám amikor a saját gyerekeit elvesztő gazdag örökbefogadótól a fiú visszazökik hozzájuk,

immár nem engedik el többé maguktól. Hasonlóan alakul Máriássy művészi pályafutása. Az elszegényedett arisztokrata családból származó, Németországban gyerekeskedő, Olaszországban tanuló fiatalember a második világháború éveit alatt eszmélődik és az ötvenes években válik filmrendezővé. Baloldali elkötelezettségét az első filmek tehertétele mellett is megőrzi; erről életművének legelismertebb, neorealista stílusú darabjai, valamint a (jobboldali) terror természetrajzáról szóló *Imposztorok* tanúskodnak. Hosszú utat tesz meg tehát ő is a diktatórikus rezsimektől a szellemi, morális és művészi értelemben vállalt baloldalságig, ahogy hosszú az útja a szocialista realizmustól a neorealizmuson át a (pre)modernizmusig. S a *Hosszú az út hazáig* szimbolikus önéletrajzisa mellett a neorealizmusból a modernizmusba átvezető formavilága miatt is vallomásnak tekinthető. Olyan ars poeticának, amely Máriássy Félix életművének talán legizgalmasabb területébe, a neorealizmusból a modernizmusba hajló átmenet szürke zónájába enged bepillantást. •



BESZÉLGETÉS DOBAI PÉTERREL

Voltam élni

MORSÁNYI BERNADETT

MEPHISTO, REDL EZREDES, BÜNTETŐEXPEDÍCIÓ... KEVÉS KORTÁRS ÍRÓ FEKTETETT BE ANNYI MUNKÁT ÉS INVENCIÓT A MAGYAR FILMBE, MINT DOBAI PÉTER.



Dobai Péter az eddigi leg-eredményesebb magyar filmforgatókönyv-író. 1981-ben Cannes-ban Az év legjobb forgatókönyve díjat kapta meg, '82-ben Agrigentóban Cinema Narrativa díjjal jutalmazták. 2014-ben Kossuth- és A Nemzet Művésze-díjjal tüntették ki, s bár verseskötete két évente jelenik meg, a filmográfia szerint 2002 óta nem írt forgatókönyvet.

• *Nem hiányzik a forgatókönyvírás?*

Nem.

• *A forgatás hangulata sem?*

Az hiányzik. Szerettem sok operatőrt, világosítót, egyszerű filmeseket, bonyolult filmeseket. Az a világ évtizedekig hozzátartozott az életemhez. De nem az a jó szó, hogy hiányzik, mert akkor még most is ott lennék.

• *Régebben színészként is közreműköd-tél filmekben. Említetted, hogy Mészáros Márta megkért, hogy szerepelj a most*

Huszárik Zoltán: *készülő filmjében, mi lenne a feladatod?*

Csontváry

(Ichak Finci)

Csak az, hogy üljek ott. Sok filmben szerepeltem, például

Bódy Gábor és Tarr Béla filmjeiben. A *torinói lóban* is szerepelhettem volna. Szardíniában játszódik az a rész, amit nekem kellett volna csinálni, nem lett volna bonyolult, de utána még jött volna a szinkron, és nem vagyok színművész...

• *Mióta nem írsz forgatókönyvet?*

A Sára Sándornak írt *Amrita Sher-Gil* volt az utolsó komolyabb feladatomban, és sikerült is Amritát életre keltenem, azzá tenni, aki volt. Ebben a filmben bíztam, ahogy korábban az ugyancsak Sárának írt *Budavár visszavívásában* is. Hittem benne, hogy győzni fogunk, hogy film lesz belőle. Amit mostanában komolyan vettem félig-meddig, az Szabó István felkérése volt a Bethlen István-féle történet megírására. Nem vállaltam el, bár tisztán van előttem Bethlen igazi magyar sorsa.

• *Tudod, hogy összesen hány forgatókönyvet írtál?*

Rengeteg filmnovellát írtam, aminek masszív, zárt története volt, és lehetett volna belőle film. Némelyik filmforgatókönyvet már akkor elfogadták forgatókönyvnek, amikor még filmnovella, vagy csupán a szinopszis fázisban volt. Ha pénz kellett, az autóba benzin, akkor elvállaltam egy forgatókönyvet, és meg is írtam. Megkaptam a pénzem, és ment is az autó. Minden forgatókönyvet pénzért írtam, mikor az anyagi helyzetem jobbra fordult, már nem volt szükségem rá.

• *Az utóbbi években megjelent köteteid végén a fontosabb forgatókönyveid is feltüntetted. 19 filmforgatókönyv szerepel a felsorolásban, az ismertebbek között olyanok is, melyekből végül nem készült film. Vannak olyanok, amikről a veled készült interjúban lehetett olvasni (Radetzky-induló, 1976; Budavár visszavívása, 1986; Rembrandt, 1992; Károly és Zita, 1993), de olyanok is, amiket interjúban sem említesz. A vadász (1980) például miről szól?*

Ez egy szerelmi háromszög története.

• *Mint a Háromszög (1983) című kisregényed?*

Igen. Nehéz volt írni, két férfi és egy nő története. Mel Ferrer szerepelt volna benne. Makk Károly találta ki, én pedig kiegészítettem.

• *És A gyanú (Der Verdacht, 1985)?*

Ez egy Dürrenmatt-adaptáció, ezt is Makk Karcinak írtam, de nem lett belőle film.

• *Úgy tűnik, hogy Makk Károllyal nem volt olyan gyümölcsöző a kapcsolatot, bár a Radetzky-indulóról több helyen is azt nyilatkoztad, hogy a legjobb forgatókönyved.*

Karcsi mindig átvágott, de jó humora volt és szerette a nőket. A *Radetzky* miatt viszont majdnem ő kapott agyvérzést, ment Prágába és Moszkvába is pénzért. Az oroszok azt kérdezték, maguknak pénzgondjuk van? Hát, mi megcsináljuk, de csak akkor, ha a *Radetzky* főhőse, Trotta hadnagy eljut '17-ig a forradalomig, különben sajnáljuk. Karcinak írtam a *Kutyaszív*et is, ez egy Bulgakov-adaptáció, könnyű volt megírni. Bulgakovtól lehet tanulni. A *Turbin család napjai* megírására például senki sem kért fel, de Bulgakov remekművének tartom, ezért megírtam.

• *A Guantanameráról (1995) és a Magyar keresztről (2002) sem szoktál beszélni.*

A *Guantanamo* az egy kubai történet. Kabai Barna kért fel rá. Kuba akkor már kezdett összeomlani, és közeledni az Egyesült Államokhoz, az oroszok kivonultak. Akkor volt a nagy exodus, mentek a gumicsónakok, rengeteg halott volt, mint most a tengerekben. A *Magyar keresztet* András Ferinek írtam, az egy jó film lett volna. Nem adtak rá pénzt, arról szólt, hogy létezik egy munkásosztály, ami halálra dolgozhatja magát. A rendszerváltás előtt és után sem kellett a történet. Az akkori Magyarországról mutat képet.

• *A kilencvenes évek közepétől többször nyilatkoztad, hogy „tékozlás” volt részedről, hogy regényterveid kidolgozása helyett forgatókönyveket írtál. 1982-ben, amikor a Filmvilágban vita zajlott a forgatókönyvíró szerepéről, a hozzászólók téged hoztak fel példának arra az esetre, amikor egy film sikerében a forgatókönyvírónak is szerepe van. Mégis, mintha ambivalens érzéseid lennének a forgatókönyvírással kapcsolatban.*

Nem minden esetben. A világ minden táján vetítik a *Mephistót*, a *Redl ezredest* vagy a *Hanusstent*. Mindhárom film megnyerte a *Brit Filmakadémia Díját*. S bár több mint harminc éve született a *Mephisto*, még mindig van üzenete a fiatalok számára, ma is aktuális kérdés, hogy meddig mehet el a művész karöltve a hatalommal.

• *Igen, de például a Csontváry kapcsán többször nyilatkoztad, hogy nagyon sok időt vett el tőled, s a film miatt nem írtad meg a Túlélő című regényed. A Csontváry stáblistáján Császár Istvánt jelölik forgatókönyvírónak, téged társírónak, de köztudott, hogy neked köszönhető, hogy elkészült a film.*

Huszárikot lepte meg a legjobban, hogy a Császár eltűnt. Pedig Császár István gyönyörűen indított, az elején tökéletesen hangot talált. Az a monológ a film elején, hogy „ki vagyok én?...” nem Csontváryról szól, hanem a Kádár-rendszerben élő és alkotó művészek tragikus életéről, arról hogy a művészet miért hal meg. Ez tart vagy hét-nyolc percig, nagyon erős szöveg. Az a vicc, hogy eredetileg azt hittem, hogy Csontváry írta, neki sok írása van. Tudom egyébként, hogy Császár, miért menekült ki a filmből...

• *Miért?*

Mert gyengének érezte Huszárik Zoltánt a *Csontváryhoz*... Visszatérve Császárra, egyszer csak eltűnt. Erre megkeresett

a Filmgyár igazgatója, Föld Ottó, aztán Aczél György is, hogy vállaljam el.

• *Miért téged kerestek meg?*

Mert tudták, hogy én meg tudom oldani. Én nagyon háritottam, de állásom volt a Filmgyárban, nem ordíthattam azt, hogy én ezt nem csinálom meg. A film méltatlan volt Csontváry életművéhez. Ott van egy rossz sík, a civil ruhás Ilich Finci, aki a Latinovits vonalat viszi (fölsőlegesen) végig a filmen. Egy fehér galamb elég lett volna Latinovits emlékének, „Búcsúzunk tőled Latinovits Zoltán” felirattal. Aztán ott van kosztümben is Csontváry, ez a második sík. Igazi szellemidézés volt a halott festő és a halott színész „megjelenítése”, s ez a konfúzió, zavaró kettősség „végigvonul” a filmen. De van egy harmadik vonal is, a Zoli bohóc, azzal a hosszú ebéddel a Dayka Margittal. Ez egy átvétel a *Szindbádból*. (Bódy Gábor mondta szellemesen, amikor a *Szindbád* ment a mozikban, hogy Magyarország végre megtalálta a címerét. Rákerült a magyar trikolorra, a fehér mezőbe a velőscsont.) A színész úgy lép be ebbe az ebédbe, mint Zoli bohóc. Huszárik Zoltán nem jól sikerült öniróniája, arról nem is beszélve, hogy Csontváry vegetáriánus volt. Ezt a három idősíkot Huszárik találta ki. Az én ötletem volt a soproni elmegyógyintézet a Drahota Andreával, ott is civil ruhában jelenik meg a színész, s azt mondja, hogy én nem tudok önéletrajtot írni. Ezeket a részeket azért írtam, hogy mentsem, ami menthető, de éreztem azt,

Szabó István:

Mephisto

(Klaus-Maria Brandauer)

hogy baj van. Az egész Gellért-jelenetet is én írtam meg, próbáltam visszahozni az esélyeket. Sajnálatos módon Dósai István, a filmfőigazgató, letiltotta azt a részt, amiben a Móger Ildikó, aki Huszárik elvált felesége volt, katonaruhában és harisnyanadrágban vonult, mint egy katona. Ő eredetileg balerina volt és gyönyörű. Csontváry jött vele szembe a fürdőből vizesen, arcát fekete lepedővel takarta le. Dósai, a filmfőigazgató felordított, hogy ez '56, ahogy Csontváry fekete lepellel takarja az arcát. Én azt mondtam Huszáriknak, jobban jársz, ha betiltják ezt a filmet, s őt, tíz év múlva vetítik, de ő beleegyezett, hogy kivájják ezt a részt.

• *Huszáriknak miért volt fontos, hogy Csontváryról filmet készítsen?*

Neki nem volt fontos, mindig azt mondta, soha nem akar olyan filmet csinálni, mint a Modiglianiról szóló *Montparnasse szerelmesei*, vagy mint *A nap szerelmese*, ami Van Goghról szól. Olyan filmet akart csinálni, mint a Füst Milán könyve, *A feleségem története*, és az *Ez mind én voltam egykor*. Ő nem akarta a *Csontváryt*, de akkor azt mondták neki, hogy akarsz 15 évet várni egy újabb filmre? Aztán Zoli azt gondolta, hátha sikerülhet, de nem sikerült. Zoli utazni és utazni akart, és nem befejezni a filmet.

• *A Csontváryval szinte egy időben írtad a Mephistót.*

A *Csontváry* két és fél évig készült, a *Mephistót* egy hónap alatt írtam, ez Szabó Istvánon is múlt, az ő fegyelmettségén, koncepcióján. Nem is



olvastam a Klaus Mann-regényt, belegeztem abba, ahogy ezt a Szabó elképzelte. Csak megírtam azt, amit egy írónak teljesítenie kell. Szabó több helyen rövid betoldásokat épített be a szövegembe, nem annyira dialógusokat, mint rövid, villanásszerű jeleneteket, illetve húzott ki egyes, „túlírt” szövegrészeket. Valamennyi kellett, hogy szerepeljen a regényből is, mivel a producerek megvették a jogot. A három film megírása és forgatása során sokat tanultam Szabó István fegyelmezetségéből, munkabírásából és egyáltalán abból, ahogy „ledirigálta” ezeket a nem éppen könnyű témájú filmeket.

• *Kivel volt a legjobb együtt dolgozni?*

Jó volt Szabó Istvánnal a három film. Magyar Dezsővel pedig nagyon jó volt a *Büntetőexpedíció*. A *Büntetőexpedíció* a *Hat brandenburgi verseny* című forgatókönyvem egyik része volt, amire Magyar Dezső kapott pénzt. Ez az első forgatókönyvem, a nagyapám visszaemlékezései alapján írtam végzős egyetemistaként. Oberhausenben kitaláltak egy különdíjat (*Sonderpreis*) a filmnek, mert a fesztiválon kizárólag maximum 30 perces dokumentumfilmet lehetett jutalmazni, de a *Büntetőexpedíció* hosszabb, ráadásul nem dokumentumfilm. A film '56-ra is utalt, Prágára is, és a guevaraizmus mitológiáját is képviselte. A Balázs Béla Stúdió nagy oppozíciót jelentett a rendszerrel. Emlékszem a BBS heti vetítéseire, ahogy sorban álltak a Filmművészeti Szövetség épülete előtt, olyan diákok is, akik Műegyetemre, Közgazra jártak és látszólag semmi közük sem volt a filmhez. A Balázs Bélában ugyanis lehetett látni olyan filmeket, amiket Magyarország nem vett meg, de szinkrontolmáccsal egyszer-egyszer le lehetett vetíteni. Sokan voltak kíváncsiak, és nemcsak a filmmel foglalkozó diákság, az idősebbek is, például Pécsi Sándor, a ritka, nagy nyugati játékfilmekre, vagy akár Tarkovszkij filmjeire, és magára a Balázs Bélás filmekre is. Ezeket a filmeket, még ha be is tiltották, egyszer vagy kétszer engedélyezte vetítését a Filmfőosztály. A hetvenes években egyébként minden filmemet betiltották, az *Archaikus torzót*, az *Együtthatókat* is, s az anyámról készült filmet, az *Anyámat*. Mindegyikre azt mondták, hogy rendszerellenes, individualista, kártékony.

• *Az Anyám (1975) című filmet Grunwalsky Ferencsel készítetted, s az ő segít-*

ségével forgathattad le az Együtthatókat (1972).

Feri, mint a BBS akkori vezetője sok plusz pénzt folyósított a filmhez. Az *Együtthatókban* szerepelt Erdély Miklós, Pauer Gyula és más avangárd barátaim is. Közreműködött a Ganz-Mávag Acélhang Kórusa, forgattunk Halász Péter Lakásszínházában is. Az első nagy, nyilvános gellérthegyi popkoncertet is felvehettük, és forgathattunk bent a május elsejei tömegben a Dózsa György úton. A pártvezetés a tribünön volt, ahogy guggoltunk két kamerával a tömegben (Lugossy István volt az operatőr), lehetett látni, hogy a transzparenszeket és a plakátokat vivő munkások zsebében ott a pálinkásüveg, holott a felvonulás végén ingyen sör és virsli volt. A munkások dülöngéltek, nem integettek, s kiderült, hogy valójában nem ők énekeltek, hogy „Éljen a párt, Éljen a párt!”, hanem egy géphang énekelte. Nem a poén kedvéért csináltuk a filmet, hanem mert akkor még azt hittem, létezik egy öntudatos munkásság. De a kizsákmányolt munkásságot nem lehetett megmutatni. A Ganz-Mávag Acélhang Kórusa munkásmozgalmi dalokat énekel nekünk (*Ma verd le magadról a munka porát*), de végül operettekkel folytatták, együtt létezhet bennük a kétféle világ. A film címe nem matematikai jelentésű, arra utal, hogy ezek együtt hatnak. A Balázs Béla Stúdió tetszett, de a Filmfőosztály nem fogadta el vetítésre, sőt sztenderdizálásra sem. A film betiltása után mentem el írószövetségi ösztöndíjjal két évre Kubába. Ez alatt betörték a Pasaréti filmgyár raktárába, és a film nagy részét megsemmisítették, feltételezhetően a BM megbízásából. A Halász Péter-felvétel teljes anyaga megmaradt, az Erdély Miklós, Pauer-részből is maradt meg részlet, de a hangját eltüntették.

• *Említetted, hogy Magyar Dezső nemrég felvetette, hogy készítetek együtt filmet. Milyen ötlettel kerestet meg?*

Dezső tavaly kerestet meg azzal, hogy szeretne filmet csinálni, az *Agitátorok* folytatásán gondolkozott. Az *Agitátorok* egy enigmatikus, erőteljes film, amit annak idején Dezső félelmetesen jól megrendezett, de mondtam, hogy ezen az ötleten még Bódy is nevetne.

• *Tengerészmutandra visszaemlékezve azt szokatlan mondani, hogy a hajózás a legdemokratikusabb szakma.*

Igen, mert bármilyen munkát adnak (például rozsdaverés), az is csinálta már, aki a feladatot rád osztotta.

• *Mi a helyzet a forgatókönyvírással? '82-ben, a Filmvilágban írtál egy esszét a forgatókönyvről és a forgatókönyvíró szerepéről.*

Igen, *Elnémul a szó, megszólal a kép* címmel. Pasolinivel szólva a forgatókönyv egy átmeneti struktúra, azért jön létre, hogy a filmben megszűnjön. Ezt tudomásul kell venni. A forgatókönyvet nem hasonlítanám a regényhez, bár van epikai erőtere (dialógus, jelenet), de még Michel Butornak és más strukturalistáknak is muszáj, hogy leírjanak dolgokat, hogy a szem, az agyvelő tudja követni. A forgatókönyvnl viszont néhol elegendőek a jelzések, mert ott van a rendező, az operatőr és a színész, mint végrehajtó. Ahol egy forgatókönyvírónak élesen, jól jelen kell lennie, az a dialógus és a jelenet. Én például mindig megírtam a jeleneteket is, és egy csomó instrukcióval láttam el a rendezőt, legtöbbször fölöslegesen, mert úgyis kialakult elképzelései voltak. Még olyan filmek esetében is éles különbséget tennék forgatókönyv és regény között, amelyek regényből készült adaptációk. A forgatókönyvírás leginkább a drámaíráshoz hasonlít, a dialógus és a monológ miatt, s mert a cselekménynek korlátozottnak kell lennie. Egyébként a legnagyobb különbség a forgatókönyvírás és a regényírás között, hogy a forgatókönyvírásért jobban fizetnek.

• *A Csontváryban a színész a soproni jelenetben azt mondja, hogy „önéletrajzt kell írnom”. Te hogy állsz az önéletrajzi regényeddel?*

Írom az önéletrajzomat, de nagyon nehezen megy, visszatértem a kézírás-hoz, blokkokban, vázlatokban írok. Volt olyan elképzelésem, hogy publikálok részleteket, de ha részletekben közlök egy életrajzt – akár kronológiailag, akár nem –, nem biztos, hogy azt a hatásfokot éri el, mintha bombaszerűen robban az egész.

• *Az új versesköteted viszont már tavaszra várható.*

A *Ma könnyebb. Holnap messzebb* című kötetem annak idején sajtóhibával jelent meg, ez azóta is zavar. A tavasszal megjelenő könyvben hibátlanul szerepelnek majd a kötet versei, de lesznek új versek is. A könyv tervezett címe: *Voltam élni*. •

BESZÉLGETÉS HARTAI LÁSZLÓVAL



„180 fokos fordulatra lenne szükség”

SOÓS TAMÁS DÉNES

A MÉDIAISMERET TANÍTÁSÁBAN HÚSZ ÉVEL ELŐTT MÉG LÉPÉSELŐNYBEN VOLTUNK, MÁRA SEREGHAJTÓK LETTÜNK EURÓPÁBAN.

A média elképesztően gyorsan változik. Új korszakot kell nyitni a médiaoktatásban is, vallja Hartai László, Balázs Béla-díjas rendező-operatőr, az ELTE BTK tanára, a hazai médiaismeret-oktatás vezető személyisége.

• *A magyar médiaoktatás előnyös pozícióban volt a 2000-es évek elején, de mára elveszítette ezt a főrját a többi európai országgal szemben – mondta legutóbb egy konferencián.*

Fontos leszögezni az elején, hogy én a médiaoktatáson – ebben a kontextusban legalábbis – az általános iskolai és gimnáziumi médiaoktatást értem. Ezen a területen az előnyt az jelentette, hogy 1996-ban bekerült a Nemzeti alaptantervbe a *Mozgóképkultúra és médiaismeret* tantárgy. Ehhez mindössze három hónap kellett és néhány személyes kapcsolat, ami teljesen abszurd. Egy ilyen lépés hosszú és alapos előkészítést igényel, a tanterv részletes kidolgozásától a tankönyvek megírásán keresztül a tanárok továbbképzéséig. Magyarországon viszont ezt a hosszú távban gondolkodó, sok szakmai vitával és aprómunkával járó, de cserébe stabilizáló fejlesztést nem ismerjük. Ha valaki az elmúlt ötven évben pozícióba került, akkor gyorsan át akarta nyomni a számára fontos dolgokat, mert így volt esélye bárminek is, ugyanakkor ez a módszer semmiféle garanciát nem adott a jövőre nézve.

Ennek ellenére a 90-es években még előnyt jelentett a jogszabály, ami garantálta, hogy legyen médiaoktatás Magyarországon. Hogy milyen óraszámú és milyen életkorban, az másodlagos volt. Az egyezség úgy szólt,

hogy ha bizonyít a tantárgy az iskolában, akkor megszeresheti a szükséges óraszámokat. Elkezdődött a tanárképzés is, és némi állami pénz is befolyt a területre: két alkalommal 30 millió forintos nagyságrendben támogatta az oktatási minisztérium, hogy a tanárok elmenjenek az egy- vagy a kétéves posztgraduális képzésekre. 2004-ben a magyar iskolarendszer átállt a kétszintű érettségire – kezdetben emelt szinten is lehetett érettségizni médiából, ma már nem –, ami kedvet csinált a gyerekeknek ahhoz, hogy ilyen területen tanuljanak tovább a felsőoktatásban. Ez így együtt olyan csomagot alkotott, ami máshol nem létezett Európában. De közben eltelt 8-10 év, és 2005 és 2009 között számos európai országban bekerült a média a közoktatásba, ráadásul sokkal átgondoltabban és stabilabban, mert ott nem spórolhatták meg az előkészítést. Ehhez hozzájön még az is, hogy a 2000-es évek közepére az egész médiatér radikálisan megváltozott. A technológiai robbanás ugyan megoldotta az eszközhianyral kapcsolatos problémákat, hiszen ma már a gyerekek okostelefonja elegendő a legtöbb médiaórai feladathoz, viszont átalakultak a gyerekek médiafogyasztási szokásai. Bizonyos életkor fölött kevesen néznek tévét, helyette a számítógép előtt ülnek, és fogyasztóként, aktív felhasználóként viselkednek. Emiatt a tanárképzésben is szükség lenne egy második hullámra, mert a 90-es évek végén még nem lehetett kiképezni a tanárokat arra, hogyan tanítsák a mai médiakörnyezetet a gyerekeknek.

• *Ma milyen problémákkal kell szembenézni a hazai médiaoktatásban?*

Tantárgyfejlesztőként többet kéne foglalkoznunk azzal, hogy aktuális, az internettel kapcsolatos példákon keresztül tanítsuk a gyerekeket. De közben nem lehet kihagyni a televíziós korszakot sem, mert a családban még mindig a tévé a legfontosabb tömegkommunikációs eszköz – és a gyerekek is néznek tévét, csak éppen az interneten. Figyelni kell arra is, hogy a digitális kompetenciafejlesztést ne mossuk össze a médiaoktatással, amire a médiaoktatás „új iskolája” hajlamos. De a legfontosabb talán az lenne, hogy felméréseket végezzünk az iskolákban. Ugyanis senki nem vizsgálta meg, mi zajlik valójában a médiaórákon. A szakértők kérdőíveket küldözgetnek egymásnak, és abból próbálják felfejteni, mi van a valóságban, ahelyett, hogy elmennének az iskolába és beülnének egy órára. Azt is hiába kérem az illetékesektől már tíz éve, hogy megnézhesük a diákok médiaérettségi feladatait. Tíz év alatt több mint tízezer gyerek érettségizett ebből a tantárgyból Magyarországon, tehát több mint tízezer projekt munka és teszt alapján lehetne kutatni, hogyan fejlődött a szövegértési vagy épp a filmalkotási képességük. De ha nincs rá pénz, akkor ezt sem lehet megvalósítani, a médiaoktatásra, a kutatásra és fejlesztésre pedig semmilyen forrás nem áll rendelkezésre 2006 óta. Tíz év alatt pedig elment mellettünk a világ.

• *Miben maradtunk le ez alatt a többi európai országtól?*

Hollandiától Németországig, Svédországtól Belgiumig sok országban léteznek ún. tartalomfejlesztő és médiaoktatási központok, ahol azt kutatják, hogyan lehet innovatív módon tanítani a médiát. A tankönyv csak egy lehetőség a sok közül, és nem is feltétlenül a legjobb – Magyarországon például sok diák nem tudja megvenni, mert drága. A tehetséggondozást is lehetne szabadabban folytatni, nálunk ugyanis az OKTV túlságosan be van építve az iskolai rendszerbe, az eredmény is beszámítható az egyetemi felvételibé. Máshol az OKTV-nél sokkal izgalmasabb versenyek vannak. Soha nem tudtunk még pályázni például az Evens Alapítványnál, ami a leginnovatívabb médiaoktatási formákat díjazza, annak ellenére, hogy Magyarországon már húsz éve oktatjuk a médiát az iskolákban.



• A médiaoktatáson belül a filmtanításra is lehetne nagyobb hangsúlyt fektetni.

A Mozgóképkultúra és médiaismeret tantárgy magyar specialitás, mi találtuk ki – és ebben nekem is nagy szerepem volt –, hogy összekötjük a film- és a médiaoktatást. De általános jelenség, hogy kezdik újra felfedezni és a médiától függetlenül hangsúlyozni a tantervből az elmúlt évtizedekben kikopott filmoktatást. A legutóbbi sikersztori az észak-íreké, akiknél évente kétmillió euróval támogatják a filmoktatást, mert elmagyarázták a kormánynak, milyen fontos a film a lokális hagyományok átörökítése, a személyiségfejlesztés és a munkahelyteremtés szempontjából.

• Bár globális trend, hogy egyre kevesebben járnak moziba, de lehet összefüggés a magyar filmoktatás elhanyagolt helyzete és a magyar filmek nézőszámának radikális csökkenése között?

Én próbálom meggyőzni a Filmalapot, illetve a vezérigazgatót, Havas Ágnest, hogy mekkora potenciál van a filmoktatásban. A Filmalap is kihasználhatná az iskolarendszert, hiszen moziba a 12 és 30 év közöttiek járnak tömegesen, akiknek többsége a gimnáziumban és az egyetemen ül az iskolapadban. A hazai publikum ötven éve arra szocializálódik, hogy a magyar film rossz. A Filmalap még nem jött rá – vagy rájött, de nemigen kezdeményezett ebben az ügyben –, hogy amíg ez nem változik meg, addig hiába fektet akármennyi pénzt a marketingbe, nem fognak nőni a nézőszámok. Ahhoz 180 fokos fordulatra lenne szükség, hogy az emberek azt gondolják, a magyar film érdekes. Ha a mostani kormányzat úgyis a nemzeti öntudatot hangsúlyozza, akkor a magyar film területén is ki lehetne használni ezt – ugyanúgy, ahogy a magyar termék fogyasztására buzdítanak. Egyél magyar paprikát, nézzél magyar filmet. Ennek megvalósításához persze rengeteg ötlet és erő kéne. Nekem van is hozzá egy nagyon egyszerű szlogenem. Nevezetesen, hogy a magyar film jó. Erre is sok példát lehet hozni – még akkor is, ha évente csak egy-két jó magyar film készül. •

Az egyetlen szegmens, ahol kitart még az előnyünk, az az érettség. Annak idején még 1998-ban tettem

egy körutat az angliai iskolákban, hogy megnézzem, hogyan zajlik ott a médiaoktatás. A tanulság az volt, hogy nem feleltetnek, hanem több hétre szóló kutatási feladatokat adnak a gyerekeknek, amelyek teljesítéséhez a környezetükben kell mozogni és tapasztalatokat gyűjteni, és strukturáltan megfogalmazni azokat. Ennek megfelelően a magyar médiaérettségét is úgy építettük fel, hogy legyen egy projektrésze. Az érettségi azért is jelent sokat, mert kevés országban mérik strukturált mediavizsgán azt, hogy mit tudnak a gyerekek és mennyit fejlődtek a készségeik.

• Ideális esetben hogyan nézne ki a magyarországi médiaoktatás?

Az iskolákat is partnerként kezelő előkészítés után ajánlatot kéne tenni, hogy heti 2-3 tanórán tanítsák a médiát 13 és 18 éves kor között. Ez az óraszám a mostaninak a sokszorosa, de szükség lenne rá, mert a gyerekek ma már sokkal inkább a médiából tanulják a valóságot, mint az iskolában a tanároktól. Muszáj lenne az iskolának is megértenie ezt a mediatizált világot. A képességfejlesztés ma Magyarországon a nyelvoktatást, a természettudományos tantárgyakat, valamint a magyar és történelem órákat takarja, mintha csak ennyiből állna az emberi

Szimler Bálint:
Felelés (Nekem Budapest)

kultúra. Pedig azt is figyelembe kéne venni, merre halad a világ és milyen képességeket igazol vissza a munkaerőpiac. Kritikus

állampolgárokat kéne nevelni, akik kételkedve olvassák a média híreit és tudnak szelektálni, hogy mi tartozik rájuk, és mire nem kell vesztegetni az idejüket. Fontos, hogy a gyerekek megtanulják: a média minden eseményt történetté alakít, és a különböző médiaszervezetek különböző narratívákat javasolnak, amiket megpróbálnak eladni nekik. Erről írtam részletesebben az NMHH-nál megjelent könyvemben, a *Médiaeseményesettanulmányokban*.

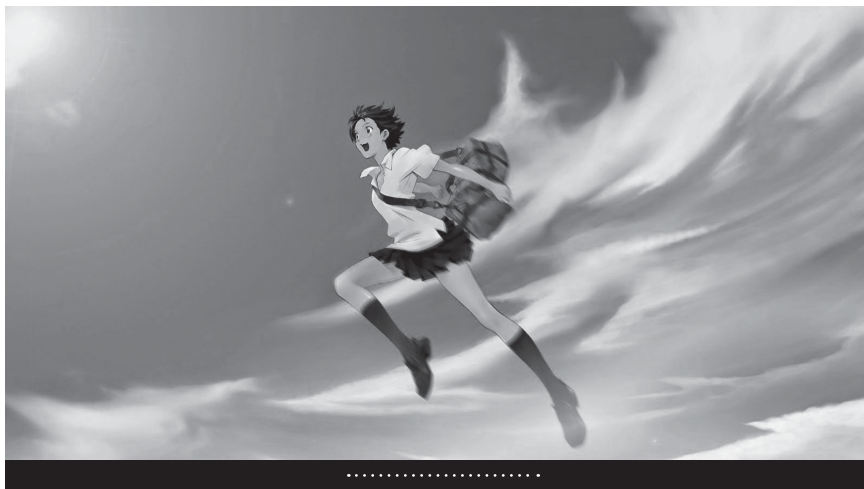
Emellett fontos lenne az is, hogy felálljanak az említett innovatív tartalomfejlesztő intézetek. Finnországban például folyamatos tantervfejlesztés folyik egy erre szakosodott intézetben, ahol azt kutatják, hogyan kéne átalakítani a tantervet 7-8 év múlva – függetlenül attól, milyen kormány lesz akkor hatalmon. A média nagyon gyorsan változik, ezért szinte lényegtelen, mi volt a tanterv 2000-ben, amikor például még a Facebook sem létezett. És persze a tanárképzést is támogatni kéne, megtanítani őket a kreatív médiahasználatra. Nekik sem előadást kell tartani, hanem feladatokat adni, azokat kiértékelni és elemezni, esetleg újra elvégeztetni velük, ez pedig szintén idő- és erőigényesebb munka.

MAMORU HOSODA

Hazatérés Álomországából

DOBAY ÁDÁM

MAMORU HOSODA A FANTÁZIAVILÁGBÓL VISSZAVEZETI HŐSEIT A VALÓ VILÁGBA.



A japán animációs filmek férfitörténeteinek alkotói gyakran helyezik hőseiket olyan álmvilágokba, amikben távol kerülhetnek a modern élet gondjaitól. Ezek a világháború utáni évtizedekben kialakuló férfi menekülővilágok zsigeri reakciót jelentenek a *shōjo* történetek modern női hőseinek megjelenésére, legyenek azok kortárs mitikus varázslányok, vagy egyszerűen emancipált nők, a korábbinál tágabb társadalmi mozgástérrel (*Hercegnő fehér lovon*, Filmvilág, 2014/06).

Ezzel szemben azok a klasszikus hőstörténetek, amelyekben a férfihősök fegyvereikkel vagy speciális képességeikkel győzedelmeskednek az ellenfélen, nehezen vernek gyökeret a társadalmi berendezkedésben folyamatosan modernizálódó és nyugatosodó közegben, ami a háború tanulságaként alkotmányos szinten tagad meg az élet minden területén bármilyen, agresszióra alapuló megoldást. A fiúknak-férfiaknak készülő történetek szerzői ezért két dolgot tehetnek: vagy maguk is modernizálnak (a harci történeteket versenysport-, vagy rendőr-

„A jelenben maradásra biztatja szereplőit”
(Az idő felett járó lány)

történetekké áthangolva), vagy olyan történetvilágokat keresnek maguknak, ahol a világ működése a régi, egyértelműbb leosztást követi – attól függetlenül, hogy ezeknek a világoknak a működése vagy tanulságai bármilyen módon alkalmazhatóak-e a valódi világban.

A menekülővilágok három markáns alaptípusa a miszticizált múlt, ahova még nem tette be a lábát a modernitás; a távoli jövő, ahol a demokrácia romjai között újra a férfierő nagysága határozza meg a túlélés esélyét (mint a *Mad Max*-ihlette *Hokuto no Ken*); valamint az eldönthetetlen időbe kiszervezett párhuzamos világ (mint a lebegtetett korban játszódó *Naruto*, a kalóz-kalandvilágba helyezett *One Piece*, vagy a technológiai és mágikus elemeket egyaránt felvonultató *Dragon Ball*).

Ezeknek a világtípusoknak a szten-derdizálódásával, a nyolcvanas évektől elindul egy ellentétes folyamat, ami ugyanezeket az ismert világokat és műfajokat már önvizsgálatra és a modern férfi identitásválság megjelenítésére használja. Ez igaz Katsuhiro

Otomo Akirájára éppúgy, mint Hideaki Anno *Evangelion*jára, vagy Shinichiro Watanabe sorozataira, a *Cowboy Bebop* és a *Space Dandy* úrben tengődő léhűtőitől a *Samurai Champloo* Edo-kori semmirekellőig.

A negyedik önálló filmjével jelentkező Mamoru Hosoda sajátos helyet foglal el a fenti spektrumon azzal, hogy tudatosan felforgatja az évtizedek alatt rögzült konvenciókat. Hosoda a hagyományosan fiú-közönségnek készített műfajokat a jelenben tartja, sőt, női szemponttal lágyítja. Párhuzamos világait pedig az eszképzizmus helyett a kortárs világgal való ütköztetésre használja – néha szó szerint.

„TIME WAITS FOR NO ONE”

Hosoda pályafutásának elején népszerű franchise-sorozatokhoz, a *Digimon*hoz és a *One Piece*-hez készített egész estés filmeket. Utolsó ilyen rendezése után azonban a mások mellett Satoshi Kon filmjeit is gyártó Madhouse produkciós házhoz igazolt, hogy óvatos lépésekkel elinduljon a teljesen saját történeteinek irányába.

Az első önálló Hosoda-film, *Az idő felett járó lány* (*Toki o Kakeru Shōjo*, 2006) egy adaptáció, egy folytatás és egy remake egyedi ötvözete. Az alapmű a *Paprikát* is szerző Yasutaka Tsutsui azonos címen megjelent 1967-es regénye, Japán legnépszerűbb romantikus-időutazós hibrid sztorija, aminek Hosoda rendezése sorrendben a kilencedik adaptációja. Ami új, a kortárs közeghez illesztett új szereplők – ami marad, az a negyven év után is változatlan kamaszalapkérdés: mit kezdek a gyerekség és a felnőttég között félúton hirtelen rám szakadt erővel, amihez senki nem adott értelmes használati utasítást?

Az iskolai szertárban véletlenül időugró képességet szerző középiskolás lány, Makoto kalandja fogja az időutazós sci-fi alaphelyzetét, és azt a japán történetmesélés klasszikus és modern konvencióinak ötvözésére használja. A klasszikus: az időben való létezés fájdalmas, és szükségszerű (ez a *mono no aware* esztétikai kategóriája, ami az ezeréves *Genji szerelmei* óta része a japán irodalomnak). A modern: a felnövés ott kezdődik, amikor elengedjük a felnőtt mindenhatóság illúzióját.

Ezért is tér vissza a film során újra meg újra egy angol mondat, a „time waits for no one” – az idő senkire sem

vár. Makoto képessége az első pillanattól véges, a keserűs befűzés abból fakad, hogy a lány túl későn ismeri fel a határok mibenlétét. Az időbeli ugrádozás okozta kilengéseket így még épp sikerül helyrehozni a film végére, a romantikus szálnak (ami bizonyos szempontból el sem kezdődött) azonban vége szakad, és mindenki saját idejében kénytelen folytatni az életét.

Itt kapcsolódik be az idealizált férfi-menekülővilágok sablonjához ez az alapvetően női célközönségű, *shōjo* történet. A film második, fiú időutazója, Chiaki ugyanis egy ilyen menekülővilágból érkezik. Ő azonban nem a klasszikus férfiértékek, a becsület és az igazságtévő férfiher reneszánszáról számol be: az általa félmondatokkal felvázolt jövőben a ma ismert világ összes pozitívuma hiányzik. Chiaki időutazásának célja pedig nem a világ megmentése vagy a múlt megváltoztatása. Azért van itt, hogy megvárja, amíg restaurálják egy ismeretlen festő háború és éhínség sújtotta korban készült alkotását egy virágokkal körülvett női arcról.

Hosoda ezzel, az eredeti regénybeli motivációt jócskán megbontó változtatással kezdi el kibontani a későbbi filmjeiben egyre nagyobb teret kapó ars poeticáját: a múltba és a jövőbe vágyakozás egyaránt hamis, a kortárs jelenben maradásra biztatja szereplőit. Hosoda utalásaiban a férfias erőfantáziaként felskiccelt világok valójában élehetetlenek, és bármilyen illúzióknak a film végeztével jön el a befejezése.

A FÉRFIGYILÁG NEM VÉSZ EL, CSAK ÁTALAKUL

A 2009-os *Nyári háborúk* (*Sama uozu*), Hosoda külföldön is legismertebb filmje, használja először azt a magára maradt fűszereplő-típust, akit a film végére valamilyen módon hozzáköt egy közösséghez. Az 1983-as *Háborús játékokból* kölcsönzi a kiindulópontot: egy matekzseni középiskolás srác, Kenji a nyári szünetben megfejt egy neten kapott kódtörő feladványt, szabadjárá engedve egy amerikai mesterséges intelligencia-szoftvert, ami egy atomerőműbe vezérelt műholddal akarja kirobantani a harmadik világháborút.

Innentől szólhatna a film arról is, ahogy Kenji az életéből hiányzó apafigura pótlásával felnő a feladathoz, és hőssé avasásva megmenti a világot, azonban Hosoda a homlokegyenest el-

lenkező utat választja. Kenji a katasztrófát egyedül soha nem tudná elhárítani. Bár az egész világot behálózó, a Facebooktól kezdve a mobiltelefon-hálózatot át az államigazgatási és tőzsde-rendszer lefedő online közösségi oldal, az OZ rész munkaidős programozója, a film huszadik percében kizárják a saját felhasználói fiókjából, így a virtuális kapcsolati háló helyett kénytelen a való világbeli szociális kapcsolataira támaszkodni. Ilyen azonban nincs neki, Kenji egyedül van – családját nem ismerjük. Nem úgy a felsőbbéves Natsukiét, akinél Kenji a nyáron vendégeskedik, és akinek évszázados történetre visszatekintő samurájszaládja épp a mátriárka, a 89 éves dédnagymama közelgő születésnapjára gyülekezik a vidéki családi birtokon.

A *Nyári háborúk* ezzel a felütéssel könnyedén csatlakozhatna a régi jó dolgok elmúlásán kesergő és a modern világ komplexitását elvető menekült-történetek sorába. De Hosoda hamar csavar a formátumon. Fogja az összes szereplőjét, és a párhuzamos univerzum műfaji megoldását az OZ virtuális valóságára alkalmazva a két világ között osztja szét őket, aszerint, kinek a képességei hol hasznosulnak a legjobban.

Ilyen módon a két hálózat – az internetes és a családi – soha nem kerül egymással ellentétbe, mindig az kerül előtérbe, amelyik éppen jobban hasznosítható. A film egyik csúcspontjában, az internetes kommunikációs rendszer teljes használhatatlanná válásakor dédnagymama analóg szociális hálóján, az egy évszázad alatt felhalmozott emberi kapcsolatain keresztül mozgósítja gyakorlatilag egész Japánt.

A film végére mindent elnyelő sötét virtuális istenséggé fejlődő mesterséges intelligencia legyőzéséhez minden generáció és minden társadalmi csoport tudására szükség van – még a család majdnem mindenki által megvetett fekete bárnyát is vissza kell fogadni a közösségbe. A *Nyári háborúk* így az ideális kortárs Japán fantáziavilága, amiben mindenki elhelyezhető, mindenki hasznosíthatja a saját különleges képességét, és kivétel nélkül mindenki a család tagja. Azok a férfiszerepek, amelyek már nem kompatibilisek a kortárs világgal, a virtuális világban lennek táptalajra, így oldva a társadalomban megerősödő női szerepek okozta frusztrációt.

GENERÁCIÓS TÖRÉS

A 2012-es *Farkasgyermek* (*Ōkami Kodomo no Ame to Yuki* – szó szerint *Ame és Yuki, a farkasember-gyerekek*) mintha a *Nyári háborúk* happy endjét ütköztetné a nyers társadalmi valósággal. Az erős hangulatváltással Hosoda visszatér a *Toki o Kakeru Shōjo* melankolikus befejezéséhez, miközben megtartja a *Nyári háborúk* alaptémáit. A családi egység itt a lehető legszűkebb, egy anya és két gyermeke történetét követjük az anya, Hana szemszögén keresztül (annak ellenére, hogy a kislány, Yuki a narrátor). A párhuzamos világ pedig az a japán folklór, ami a *Nyári háborúk*-ban még csak a virtuális avatárok képében jelent meg.

A kihalt klasszikus férfivilág képviselője az apa, az utolsó farkasember. A hivatalos angol fordítás werewolfja félrevezető: az *ōkami* nem a nyugati szörny értelmében farkasember, hanem a sintó farkasszellemek és farkasistenségek összefoglaló neve. Az *ōkami* igazi klasszikus totemállat, félelmetes ereje Japánban hagyományosan a törzs védőszellemként funkcionál, az imádságok és szentélyek ehhez a minőségéhez szólnak.

A farkasistenség szakralitását azonban hiába keresnénk a kortárs metropoliszban. A farkas-ferfi és embernő szerelme már a világok totális összeférhetetlenségéről tanúskodik: az apa inkognitóban, költözött kamionosként leélt éveit után a pár félvér gyermekeit az anya otthon, orvosi közbeavatkozás nélkül kénytelen megszülni, a második gyerek születésének napján pedig a vadászat közben lelőtt apa holttestét jelöletlen szürke zsákban szállítja el a kukásautó. Ahogy a japán hegyi farkas a huszadik század elején, úgy hal ki a szemünk láttára a mitológiai japán farkas.

Az asszimiláció egyik irányba sem lehetséges. A városi lét szociális hálózata nem inkluzív, az anya így falura költözik, ahol a nulláról kell új életet felépítenie. Az idealizált japán vidék *Totoró*ból ismert fantáziavilágát itt azonban hiába keressük, a 2010-es évek valósága a városiasodás hatására elnéptelenedő falusi közeg, az izoláció, a generációs szakadék, és a kemény fizikai munka a földeken. A közösségbe tartozás elérhető cél, de kökeményen meg kell érte dolgozni.

Hana saját beilleszkedési gondjával még épp, hogy megbirkózik, a gyerekeken egy ponton túl már hiába próbál segíteni. A *Farkasgyermek* tragédiája, hogy a farkaslét is igaz, és az emberlét is igaz,

de a kettő között választani kell. A film végén az anya egyszerre siratja fiúgyermekét, aki a hagyomány útját választva a természetvilág és a farkaslét mellett dönt, és lánygyermekét, aki a városban él tovább emberként. Bár a narrációs keret optimista zárást ad és arra utal, hogy a kezdeti nehézségek ellenére mindenki megtalálta a helyét a maga által választott világban, a történet felett mégis ott lebeg az érzés, hogy a múlt természetközeli Japánja és az ettől elszakadt modern Japán nem fér meg egy emberben; vagy a farkas, vagy az ember sérül.

A FIÚ ÉS A SZÖRNYETEG

A *fiú és a szörnyeteg* (*Bakemono no Ko*, 2015) mintha a *Farkasgyerek* feloldatlan konfliktusát próbálná megoldani. Hosoda itt már az egész filmet a fiú kivülállóságának, hagyomány- és apahiányának szenteli, hogy olyan megoldást találjon, amibe mindkét világ belefér. Ehhez viszont újra távolabb tolja egymástól a párhuzamos világokat, hogy mindegyiket a másik szemszögéből tudja megvizsgálni. Hosoda ezzel egyszerre reflektál a férfi-menekülővilágok hagyományára, és saját eddigi filmjeire. Amíg a *Nyári háborúk* ideáltipikussá változtatta a kortárs Japánt, a *Farkasgyerek* pedig rádöntötte a nyersvalóságot, *A fiú és a szörnyeteg* a kettő közötti arany középutat keresi.

A *Bakemono* alapkonfliktusát nem csak az mozgatja, hogy az apja válásával, majd az anyja halálával a főszereplő Ren magára marad.

Ennél erősebb a film eleji visszaemlékezés-jelenetben az anya temetése után elhangzó parancs: „te vagy az egyetlen fiúgyermek, jönnöd kell”. Elsősülött fiúnak lenni a japán családokban még ma is hatalmas felelősség, mert egyszemélyben kell továbbvinni a családi egység becsületét és hírnevét. Ez Renre kilenc évesen hárulna, így nagyon hamar elhatározza, hogy kivonul a világból.

A film által választott fantasztikus világ az anime tipikus férfi menekülővilágára emlékeztet: színes kalandbirodalom, ahol mindig nyár van, ahol a sintó folklór és a buddhista mitológia keveredéséből létrejött lények járnak-kelnek, és ahol a férfi előremenetel útja a küzdősporttá finomított harcművészet.

A misztikus világ problémái kényelmesebbek és egyszerűbben megoldhatóak. A *Ren* kénytelen-kelletlen tanítványává fogadó mester, a medveszörny Kumatetsu trehány, lusta és iszákos, de ezen segít a mindennapokba vitt rendszer és az edzés. A hősök mókás csatolósaikkal még egy Nyugati utazás-szerű vizitre is elindulnak a környék misztikus nagymestereihez, de hamarosan rájönnek, hogy azoktól a lényektől semmi hasznosat nem fognak tanulni.

Hosoda ugyanis nem hagyja filmjét ebbe a klasszikus eszképipista irányba elmenni, a film felénél szokatlan módon visszakapcsol a valódi világba, ahol megint a társadalmi beilleszkedési problémák kerülnek előtérbe. Az időközben 17 évesé cseperedett Ren ugyanis tanulni, egyetemre menni szeretne. A való életbeli Tokióban egészen más kihívá-

sok jelentkeznek: a bürokrácia bonyolult, a tanulás lassú és nehéz, a való életbeli apán pedig nem lehet népmesei megoldásokkal segíteni.

Misztikus kaland és veszedelem is akad persze a filmben, de ezekkel mintha csak a műfaj kötelező elemeit tudta volna le. Hosoda inkább abban érdekelt, hogy hogyan konvertálja a modern világban használható értékekre a mesevilág tanulságait. És megoldja: Ren a misztikus világban tanult felnőtt férfi önállóságot és felelősségvállalást arra használja, hogy döntson: visszatér apjához a való világba; a harcművészeti edzésben szerzett kitartást és állóképességet pedig a tanulásba viszi át.

Ren a misztikus világ minden egyértelmű pozitívuma ellenére visszatér a bonyolult kortárs Tokió világába, ráadásul saját elhatározásából. *A fiú és a szörnyeteg* történetében nem azért kell a valódit választani, mert az a jobb, hanem mert az a valódi. Abban kell megtanulni élni, ami van, mert a fiktív sors nem létezik. Hosoda megint csak befejezhetette volna úgy a filmjét, hogy a főszereplő kilép a világból – és teljesen jogosan tette volna –, az eszképipizmusba menekülő fiataloknak mégis azt a hozzáállást ajánlja fel, hogy „menj el, tapasztald meg az álmokat, de aztán gyere vissza, nézd meg, mit tudsz a valósággal kezdeni”.

A FIÚ ÉS A SZÖRNYETEG (*Bakemono no ko*) japán, 2015. Rendezte és írta: Mamoru Hosoda. Zene: Takagaki Masakatsu. Gyártó: Dentsu / CTV / Kadokawa / Toho. Forgalmazó: Mozinet Kft. Feliratos. 119 perc.

„Visszakapcsol a valódi világba”

(A fiú és a szörnyeteg)



SNOOPY ÉS CHARLIE BROWN – A PEANUTS-FILM

Kutya világ ez, Snoopy

KRÁNICZ BENCE

A FÉLSZEG CHARLIE BROWN ÉS KALANDVÁGYÓ KISKUTYÁJA TÍPUSFIGURÁK, MÁSMÁS VÁLASZT ADNAK A HÉTKÖZNAPOK KIHÍVÁSAINA.

Valami baj lehet velem, Linus. Jön a karácsony, de egyáltalán nem vagyok boldog.” Charlie Brown, a *Peanuts*-sorozat hőse tépelődik így az első rajzfilmben, amely az akkor már Amerikaszerzte népes rajongótáborral bíró *comic stripek* alapján készült. A mondat pontosan tükrözi Charlie Brown jellemét, így akár meglepőnek is tűnhet, hogy világszerzte népszerűvé, valódi popkulturális jelenséggé válhatott egy képregényszéria a főszerepben egy félszeg, neurotikus és balszerencsés kisfiúval, a meg az ő kiskutyájával.

A szereplők kisudvari baseball-csapatáról elnevezett *Peanuts* a leghosszabb ideig futó képregénysorozat, amelyet egyetlen szerző írt és rajzolt. 1950 októberében jelent meg az első képsor, az utolsó pedig 2000 februárjában, egy nappal az alkotó, Charles Schulz halála után. Schulz mintegy 18000 stripet rajzolt, valamint részt vett négy egészestés és 45 rövid *Peanuts*-rajzfilm elkészítésében. Hasonlóan a *Kázmér és Hubát* jegyző Bill Wattersonhoz, Schulz is kikötötte, hogy a képregényekhez senki más nem nyúlhat rajta kívül, a filmváltozatokkal és merchandise-termékekkel szemben azonban nem volt ellenvetése. Ezért készülhetett el csak idén a *Snoopy és Charlie Brown – A Peanuts-film*, 35 évvel az utolsó mozi adaptáció után.

A *Peanuts* karakterei a '60-as évek elejére nyerték el végleges formájukat, a későbbiekben már nem változott a kiforrott vizuális világ. A jól beazonosítható figurák nyilvánvalóan kulcsfontosságúak egy olyan sorozatban,



„Képzletének nincsenek határai”

amely öt-hat szereplő viszonyaira, interakcióira épít. Ekkorra nemcsak a gombszemű, fejnehéz kisgyerekek – Charlie mellett az undok Lucy, Schroeder, a zongorista, vagy a folyton takaróját szorongató Linus – csapata rázódott össze, hanem a kezdetben hosszúkásabb testű Snoopy is tíz év után kapott végleges külsőt. Az első rajzfilmváltozatban, az 1965-ös *A Charlie Brown Christmas*ben egy az egyben a képsorok vizuális világa köszönt vissza, az újdonságot a színek jelentették a fekete-fehérben terjesztett stripekhez képest.

De Schulz jellegzetes vonalain kívül a stripek minimáltörténetét is gond nélkül át lehetett ültetni mozgókép-re. Ezekben a rajzfilmekben nincsenek súlyos konfliktusok, az epizódszerű jelenetekben a gyerekek találkoznak valamilyen kisebb hétköznapi problémával, amelynek megoldásában egyszerre segítik és hátráltatják egymást. Mindnyájan másként próbálnak választ adni ugyanazokra a felmerülő kérdésekre – mi a hálaadás lényege? ha a Mikulás hoz ajándékot, a Halloween szelleme miért nem? –, előszeretettel bocsátkoznak hosszas filozofálgatásba, mintha terápiára szoruló alsó tagozatosok tar-

tanának önszegélyező foglalkozást.

Kalandos vagy fantasztikus eseményekkel legfeljebb Snoopy fantáziájában találkozhatunk, az írói ambíciókat tápláló kiskutya képzetének ugyanis nincsenek határai: első világháborús pilótaként vagy a függetlenségi háborúban harcoló államalapítóként is remekül helytáll. A rajzfilmekben a második tévés különkiadás, az *It's the Great Pumpkin, Charlie Brown* hozott fordulópontot, a film közepén ugyanis több percen át Snoopy elképzelt világháborús küldetését figyelhetjük. Ettől kezdve minden *Peanuts*-animációnak részévé váltak Snoopy saját, esetenként kismadár-barátjával, Woodstockkal közös kalandjai, amelyekről Charlie Brown és a többiek mit sem tudnak. A *Peanuts*-képregények és rajzfilmek a hétköznapi problémákra adott kétféle reakció modelljét nyújtják: Charlie a közösségen belül, gondoljái kibeszélése révén

próbál boldogulni, míg kutyája az általa teremtett fantáziavilágba menekül minden sötét, viharos éjszakán.

Noha a karácsonyi szezonban bemutatott, legfrissebb Snoopy-film már CGI-technikával készült, nem távolodik el a korábbi mozgóképes adaptációk világától. A számítógépes effektek valójában csak Snoopy repülő kalandjaiban bontakozhatnak ki, egyébiránt az alkotók – köztük Schulz fia és unokája – a síkszerű ábrázolással is a rajzfilmes mintát követik. Szentségtörésnek tűnhet, hogy színre lép Charlie Brown plátói szerelme, a főhős bizonyítványgyára épülő, és a *Peanuts*-mániára vonatkozó önrreflexív gegektől sem mentes történet azonban méltó Schulz szellemiségéhez. Ahogy ő fogalmazott, Charlie, Lucy és a többi kisiskolás szinte maguk írják a saját történeteiket – szerencsére az új film készítői is hagyták, hadd vezessék Snoopy-ék a kezüket.

SNOOPY ÉS CHARLIE BROWN – A PEANUTS FILM (The Peanuts Movie) – amerikai, 2015. Rendezte: Steve Martino. Írta: Bryan Schulz, Craig Schulz és Cornelius Uliano. Kép: Renata Falcao. Zene: Christophe Beck. Gyártó: Blue Sky. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált: 92 perc.

Két világ közt

SEPSI LÁSZLÓ

A XIII. ANILOGUE ALAPKÉRDÉSE VOLT, HOGYAN VISZONYUL EGYMÁSHOZ AZ ANIMÁCIÓS FILM SZABADSÁGA ÉS A GYERMEKI SZEMLÉLETMÓD.

Az animáció nem gyerekfilm, hangzik a reflexszerű előítéletek ellenében megfogalmazott alapszabály, amit valahol a „fantasy nem mese” és az „amit a vásznon látunk, az nem valóság” között találunk az elosztott tévhitek nagykönyvében. Bár a XIII. Anilogue Nemzetközi Animációs Filmfesztivál egyik fő témája az interaktivitás volt – amit a vonatkozó kerekasztal-beszélgetésen túl a nézőtér zajongására reagáló spot is hangsúlyozott –, játszható videójáték-adaptációk és választható filmbefejezések híján a program filmjeinek igen nagy része inkább mintha arra kérdezett volna rá, miképp viszonyul egymáshoz az animációs film szabadsága és a gyermeki – de nem szükségképpen gyerekeket megszólító – szemléletmód. Ennek köszönhetően a gyereknézők számára áthangszerelt zsánerek (*April és az Ál-világ*) mellett sorra bukkantak fel a (kis)kamasz főhőst szerepeltető, de nagykorú közönséget célzó történetvariációk (*Amada, A Próféta*) vagy a kísérteties tételek a felnőtté válás és a kamaszkor egyéb traumáiról (*A szatellitlány és a tehén, Fantomfiú, Amikor Marnie ott volt*).

Míg az Anilogue idei felhozatalának egyik végpontjában a szexualitás (*A zongora, Anomalisa*) és a politikum (*A varázshegy*) jelölte ki az életközépi válságtól és történelmi traumáktól szenvedő felnőttek birodalmát, a másik oldalon a fantasztikum különböző formái alkottak sajátos skálát. Az *April és ál-világ* steampunk matinéfilmjében beszélő macskák és testpáncélba bújt gyíkmemberek gazdagítják a vernei ihletésű pikareszket, aminek gőz alapú huszadik századában még mindig a Napóleon-dinasztia uralja Franciaországot. Célközönségüknek megfe-

lelően Christian Desmares és Franck Ekinci rajzfilmjét kevésbé izgatják a szigorúan vett alternatív történelmi vízió következményei, a világ megmentésébe torkolló cselekményben a századfordulós kalandregények és életteli sci-fi ponyvák zabolátlansága talál egymásra a grafikus leképezés nyújtotta szabadsággal.

Az *April és ál-világ* gyerekhős híján a filmbeli világ megalkotásán keresztül szakadt el a rigorózus realizmustól és érvényesített egy meglehetősen játékos szemléletmódot – legyen szó akár történelemtől, akár a sci-fi eszköztáráról. Vele szemben a Paulo Coelho egyik előfutárának és példaképének tartott Kahlil Gibran azonos című regényét adaptáló *A próféta* épp egy némasági fogadalmat tett rendetlen kislány alakján keresztül igyekszik lebontani a befogadói védvonalakat az alibinarratívába illesztett bölcsességekkel szemben. A címbéli próféta – egy Mustafa nevű, politikai okokból elítélt költő – útja a házi őrizetből vezet a vélt szabadsáig, miközben sétájának minden állomásán megoszt egy költeménybe oltott példabeszédet a szavain ámulattal csüngő helyiekkel. Mivel az egyes versekből ismert animátorok (többek között Bill Plympton, Joann Sfar és Nina Paley) készítettek önálló, többnyire absztrakt etűdöt, az önmagában igencsak formulaszerű kerettörténet és a benne szereplő rakoncátlan kislány a befogadó pozícionálásának eszköze is lesz: csendes ámulatba átforduló lázadozásával mintha a magas életigazságok hallatán fészkelődő nézőknek mutatna jó példát.

Egy gyerekszereplő és a hozzá társított antropomorf kabalasírály cselekménybe illesztésével *A próféta* könnyedén az egész család számára él-

vezhetővé tette a tragikus alaptörténetet. Az Edgar Allan Poe novellái alapján készült *Rendkívüli mesék* szintén egy emberi tulajdonságokkal ellátott madáron keresztül teremt kohéziót kisfilmjei között: a holt költő holló alakjában társalkodik egy sírkertben a halál anyagával, miközben *Az Usher-ház végétől A vörös halál álarcáig* megelevenednek animált rémmeséi. Raul Garcia – aki véletlen egybeesésként éppúgy dolgozott a Disney *Oroszlánkirályán*, mint *A prófétát* jegyző Roger Allers – mozija jellegzetes Tim Burton-i ihletésű munka, amiben a klasszikus horror iránti rajongás némiképp együtt jár annak megszelídítésével, különös kontrasztot hozva létre a depressziós holló dialógusai és a mikrotörténetek verbális gótikája között. Ugyancsak ezt a rajongói szemléletmódot erősíti, hogy a kisfilmeket a zsáner ikonikus alakjai narrálják: Lugosi Bélától Roger Cormanon át Guillermo del Toróig mondják fel Poe delíriumos mondatait, sokszor azzal a következménnyel, hogy az egyébként hangulatos animáció merő illusztrációvá degradálódik az önmagukban is kuriózumértékű szavazatok mellett.

De a gótikus ihletettség a *Rendkívüli mesék* adaptációján túl is rendre felütötte fejét az Anilogue programjában, hol a szubjektivitás hangsúlyozásán keresztül teremtve nyugtalanító tudatfolyamokat (*Disszonancia, 8 golyó, Anomalisa*), hol pedig konkrét motívumokat áttemelve a XIX. század rémtörténeteiből, különös hangsúllyal a kísértetek és egyéb látomásszerű jelenéseken fantasztikum és valóság határán (*Amikor Marnie ott volt, Hokusai kisasszony, A fantomfiú*). Utóbbiak közül a Ghibli stúdió talán utolsó produkciója, az *Amikor Marnie ott volt* mozgósítja leginkább a gótikus hagyományokat: az érzelmileg zavart kamaszlány találkozása egy vidéki kúria gyanús lakóival – köztük a címszereplő Marnival – egyszerre kínál bakfishősré hangolt doppelgänger-sztorit és csavaros kísértettörténetet, amiben a természetfeletti egyaránt értelmezhető egy érzékeny tini víziójaként vagy valóban megelevenedett múltbéli traumaként.

Az *Amikor Marnie ott volt* tudattartam és fantasztikum közti elegáns billegésével és a *Hokusai kisasszony* művészletrajzába éppúgy beszivárgó természetfelettil szemben a fesztivál fődíjával jutalmazott *Fan-*

tomfiú jóval direkter mutatja fel a fantasztikus elemeket. Alain Gagnol és Jean-Loup Felicioli rajzfilmje műfajparódiába és szuperhős-sztoriba hajló thriller egy egész várost fenyegető arctalan mastermindeddel, aminek látszólagos könnyedségét markánsan ellenpontozza, hogy a hősszerepet itt egy rákos kisfiú és annak folyton eltekerő asztrálteste tölti be. A játékos pastiche és a betegség borzalma közti feszültség tette a *Fantomfiút* egyszerű ifjúsági misztikus thrillerből meghökentető műfajkeverccsé, ami csak az erős mezőnynek köszönhetően nem vált egyúttal a fesztivál legbizarrabb filmjévé is.

Szorongós kísértetsztorik helyett ugyanis *A szatellitlány és a tehén* bámulatosan szurreális magánmitológiájával ragadja meg a kamaszlét groteszk átmeneti állapotait: egy olyan világban, ahol a szerelmi bánat következményeképp a tinik állattá változnak és a kitépett szívükre ácsingózó gátlástalan szervkereskedők mellett egy hatalmas robotkóhó is vadászik rájuk, a frissen kikoszorozott tehénfiú és az űrbéli androidlány között bizonytalan szerelem szövődik. A dél-koreai Chang Hyung-yun animációjának hirtelen stílus-, műfaj- és hangulatváltásaival együtt elbűvölő vízió született arról,

„Megelevenedett múltbéli traumaként”
(Alain Gagnol és Jean-Loup Felicioli: *Fantomfiú*)

hogy gondolható egy esetlen gesztusokból kibontakozó kamaszszerelm mögé valami – godzillai értelemben is – monumentális világmagyarázat idegrobotokról és egy minden érzelmet elégető robottánról.

Ennél jóval politikusabb irányból közelít a kamaszkori beavatástörténet felé Simon Rouby *Adamája*. Katonának állt fivérének és egy baljós madarat követve a tizenkét éves Adama nyugat-afrikai törzsének biztonságos falujából jut el az első világháború európai frontvonalára, hogy végül a mustárgáztól ködlő senkiföldjén szembesüljön a felnőttvilág poklával. Az *Adama* az érintetlen, talán túlságosan is idealizált törzsi társadalmak és a gyermekkor ártatlansága közt vont párhuzamra húzza fel posztkoloniális lelkiismeretfurdalástól fűtött példabeszédét, amibe a fantasztikum sejtelve már csak a törzsi varázsló rendre kinevetett, de mégis valóra váló jóslatainak képes beszivárogni. A gyermekkor elhagyása után a varázslat ígérete rituálék és véletlen egybeesések szövedékében él tovább.

Animációs dokumentumfilmként Anca Damian különdíjas *A varázshegy* című munkája értelemszerűen kevés kapcsolatot ápol a fikciós munkákból kirajzolódó csapásirányokkal, ugyanakkor a történelmi valóság elemelése és átlényegítése – ha nem is fan-

tasztikumba fordítása – mégis fontos szervezőelve lesz a vegyes technikával életrajzi animációnak. A második világháborús lengyel menekültből előbb ellenzéki aktivistává, majd a nyolcvanas évek afganisztáni partizánává vált Jacek Winker a katyni mézszárlástól 9/11-ig ívelő élet- és családtörténetének ijesztő sorszerűségét, vele együtt a privát és kollektív történelmi összefonódását az avantgárd ihletésű barkácsanimáció mint médium, csak kevésbé képes megragadni. A személyes elbeszélés árnyékában a gyűrt papírdarabok és felskiccelt emberalakok másodlagos illusztrációvá válnak, amik legjobb esetben is csupán a szubjektív emlékezet hiteles vizuális reprezentációjának lehetetlenségéről árulkodnak.

A 2015-ös Anilogue filmjeit számos esetben a radikálisan különböző minőségek vegyítése tette izgalmassá, legyen szó a történetmesélés és a lírai absztrakció egymásnak feszüléséről (*A próféta*), valószínűtlen műfajparódiákról (*A szatellitlány és a tehén*, *Fantomfiú*) vagy egyszerűen csak olyan egzisztenciális határpozíciók megragadásáról, mint a kamaszkor éveit. Ez az egyes filmekben belül is érvényesülő műfaji és formai hibriditás változatos és legjobb pillanataiban igazán kiszámíthatatlan láttelepet eredményezett az elmúlt év animációs felhozatalából. •

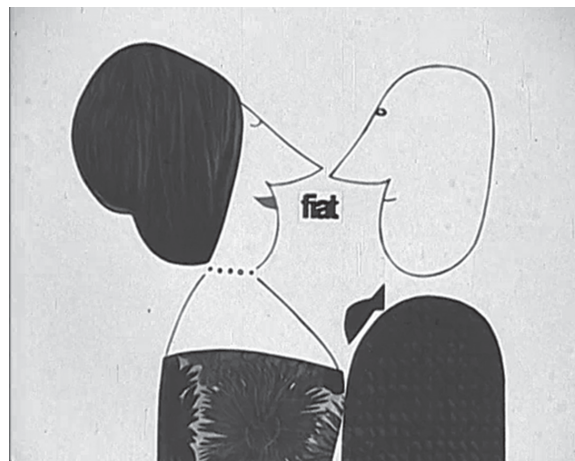
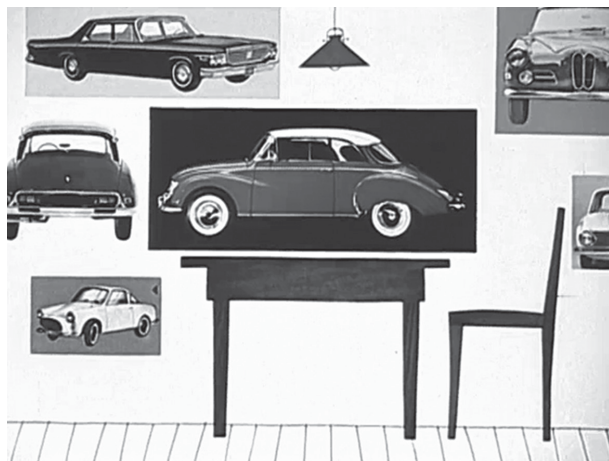
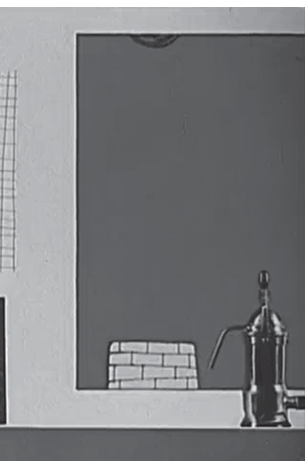


szempontból is kuriózumot jelentenek. A rajzfilmes múlt és a karikatúra-alkotói gyakorlat alapján kézenfekvő volna azt feltételezni, hogy az animációhoz visszatérve Réber László *karikaturisztikus rajzfilmet* készít – annál is inkább, mert a rajzfilmek ez az irányzata éppen a 60-as évek első felében bontakozott ki (*A ceruza és a radír, Párbaj, Szenvedély, Romantikus történet, Mese a bogárról*). Mégsem ez történt: Réber a karikatúrát a kollázsanimáció nyelvére „fordította le”.

Kovácsnai György indította útjára a magyar kollázsanimációt az 1963-as

elképzelhetetlen lenne; Rébernél azonban minden képelem átlátható rendbe szerveződik, letisztult kompozíciót hozva létre. Ezt a minimalista stílust különösen a *rész az egész helyett*-típusú megoldások (az amúgy is szikár figurák redukálása a fejükre vagy a kezükre) szolgálják frappáns ötletekkel. Réber a karikaturisztikus rajzfilmek számos elemét is átveszi: vizuális szójátékaival képletes kifejezéseket értelmez szó szerint (az *Autókórban* például a Föld körüli út során valóban a glóbusz körvonalain suhan

autók körül forgó gondolatok, de már álmaiban is csak a száguldozáson jár az esze, sőt házasságkötését is az autó iránti szenvedély megosztása motiválja. Jóllehet a kollázs alapelveiből általában az elbeszélő jelleg elutasítása következik, az *Autókór* abban is kuriózumot jelent, hogy hősközpontúsága és az ok-okozati logika alapján összekapcsolódó jelenetsorai hagyományosabb elbeszélő jelleget eredményeznek a filmben. Sőt, a kétértelmű végkifejlet még azt az olvasatot is lebegteti, hogy a látottak egy részét – talán a nagyját – a főhős



*Monológ*gal: a forma fölavatása az animációs új hullám egyik leglátványosabb hozzájárulása a hazai animációs paletta bővítéséhez. A kollázsanimáció – a papírkivágásos animáció speciális változata – „hozott anyaggal”, „talált tárgyak” sokaságával dolgozik: főleg fotó- és újságkivágásokat mozgatnak a képsorokban. Ez a típusú képalkotás egyfelől a vizuális sokféleség és összetettség fokozásához vezet – sokszor akár örvénylésszerű túlzásfoltosságig. Másfelől pedig elősegíti a jelentéslehetőségek bővülését is, mert az egymásra halmozódó fotók között olyan elvont kapcsolatok létesülnek, amelyek alaposan igénybe veszik a befogadó intellektuális aktivitását. A Réber-féle kollázsanimáció annyiban szakít ezzel a mintával, hogy – híven az alkotói *ars poética*hoz – a vizualitást egészen lecsupaszítja, s ezáltal a *minimalista kollázs* paradoxnak hat, ámde nagyon is működőképes változatát hozza létre. Az *Autókór* és az *Eldorádó* olyan alapvető szerepet tulajdonít az üres felületeknek és a fotókivágások mellett feltűnő vonalrajzos figuráknak, amely más kollázsanimációkban alighanem

a kocsi), egyes beállításaiban filmes kifejezőeszközöket tesz idézőjelbe (az *Autókórban* az osztott vásznas képalkotást, az *Eldorádó*ban az áttolást), s következetesen tartózkodik a beszéd alkalmazásától – az *Autókór* és az *Eldorádó* hangsávját egyaránt zenével vegyülő zörejek szervezik.

Nemcsak a kollázsban különlegesen számító stílus teszi ikerfilmekké az *Autókórt* és az *Eldorádót*, de az is, hogy mindkettő ironikusan közelít témájához, a modern világhoz – pontosabban ezen belül is ahhoz a konstrukcióhoz, amit leginkább fogyasztói civilizációnak nevezhetünk. Az alaphangról sokat elárul a bábanimációban jeleskedő Imre István társrendezésével készült *Autókór*nak már a címe is (ami több adatbázisban helytelenül olvasható): ékes példa arra, hogy egyetlen apró vonal – jelen esetben egy ékezet – milyen érdemi módosítást eredményezhet a jelentésben, hiszen nem mindegy, hogy korról vagy kórról van szó, márpedig az *Autókór* a kocsi iránti vágy rögeszméssé fajlását fűrkézi. Az autómárkák bűvöletében élő névtelen főhősnek nemcsak a mindennapjain urolkodnak el az

képeletében lejátszódott esemény-sorként értelmezhezzük. Az *Autókór*hoz képest egyenetlenebb *Eldorádó* jobban harmonizál a kollázsanimációs normákkal. A film lemond a központi főhősről, s különálló epizódokra tagolódó szerkezetével azt a tételt kísérli meg igazolni, hogy a modern fogyasztói civilizáció „aranyvárosának” ragyogása hamis káprázat: az elkényelmesedő ember könnyen a saját tárgyai foglyává válhat. A technikai és kommunikációs eszközök – ismét az autó, továbbá a televízió, a rádió, a telefon és a képes magazinok – karikírozása olyan világot mutat be, amelyben az ember éppúgy elveszítheti önmagát, mint embertársaival a valódi kapcsolattartás lehetőségét. A kommunikáció roncsolódásának motívuma már az *Autókór*ban is megjelent, s az *Eldorádó*ban ért be. Nem kétséges ekként, hogy az *Autókór* és az *Eldorádó* egyaránt szorosan kötődik a 60-as éveket módfelett foglalkoztató *elidegenedés* problematikájához – de azt is nehéz volna tagadni, hogy fél évszázados „intellemeik” az okostelefonok, a közösségi oldalak és pláne a bulvármédia kor-, vagyis hogy korszakában új életre keltek. •

TÁVOLI KÉPEK, CSENDES ÉLETEK

A tajvani művészfilm felvirágzása a 80-as évek elején a cenzúrától megszabadult, államilag erőteljesen támogatott filmgyártás eredménye volt.

Hou Hsiao-hsien művészetével és az új tajvani filmmel szorosan összefonódik Wu Nian-zhen alakja, aki nemcsak termékeny forgatókönyvíró, de a kilencvenes évektől kezdve egy Tajvan örökségéről szóló tévéműsor vezetője, a demokratikus ellenzék ismert támogatója, a *Családi kötelek* főszereplője, s egyúttal két nagyjátékfilm rendezője is (*Kölcsönkapott élet*, 1994; *Buddha áldja Amerikát*, 1996). A Kínában született és a családjukkal Tajvanra menekült Yanggal és Hou-val szemben Wu családja tajvani, a helyi történelem és társadalom ábrázolásában nagy segítséget jelentett saját tapasztalata. A *Kölcsönkapott élet* önéletrajzi történet, amelyet apja tragikus sorsának és rajta keresztül egy elveszett tajvani nemzedéknek szentelt. Az eredeti cím *Dou-san*, vagyis tajvanosított japán nyelven „papa”, amivel Wu nemcsak a főszereplőhöz való szoros viszonyát jelöli ki, hanem azt a történelmi-kulturális miliőt, amely meghatározta főhőse életét. Az apa az erőszakos japánosítás idején tanult írni-olvasni, ezért amikor a nacionalisták 1946-ban betiltották a japánt, egyszerűen analfabétává vált. A 2/28-ban részt vett lázadók támogatása miatt megfosztottak a lehetőségéről munka lehetőségétől, ezért volt kénytelen elmenekülni otthonából, aranybányába szegődni és páriaként beházasodni egy családba úgy, hogy nem adhatta saját családi nevét elsőszülött fiának. A lassú hömpölygésű, fix beállításokból megkomponált film a japánokért rajongó, életélvező apa lassú lecsúszását, az aranybányák kimerülését, a család elszegényedését követi nyomon egészen a főhős haláláig. Az örökké Japánba vágyakozó *dou-san* azelőtt hal meg a bányászokat sújtó tüdőrákban, mielőtt – a hosszú évtizedek jogfosztottsága után elnyert

útlevél birtokában – elutazhatna álmai országába egy társasutazáson.

A tajvani új film nyugaton jórészt ismeretlen rendezője, Wang Tong Tajvan második világháború előtti, alatti és a háború utáni évek időszakáról alkotott tragikomikus trilógiát a 80-90-es évek fordulóján. Újfilmes korszaka előtt díszlettervezőként valamint komédiák és kommunistaellenes propagandafilmei rendezőjeként dolgozó Wang trilógiájának hősei egyszerű, naiv, jólelkű emberek, parasztok és bányászok, akik csendes beletörődéssel és, amíg csak lehetséges, vidáman és örömben élik meg a nyomort és a kilátástalanságot. Az első film, a *Szalmabáb* (1987) narrátora maga a földeken álló madár-ijesztő, s ez az elbeszélői alaphelyzet vonja maga után azt a humoros mesei hangütést, amellyel a szerző elbeszéli, hogy a földjeiktől megfosztott, japán birtokosoknak dolgozó parasztok hogyan viselik el a II. világháború végének szörnyű éhínségét és az amerikai bombázást. Wang itt használja először azt az elbeszélői fogást, hogy két fivér közös nagy kalandja köré rendeződik a cselekmény. A japán hadsereg kíméletlen terménybegyűjtése miatt éhező tajvani parasztok, akik az utolsó jószágaikból rendeznek lakomát a távolba került, japán családba beházasodott lányuknak, a megszálló hadsereg által felajánlott jutalomért cserébe gyűjtik össze a földjeikre hullott amerikai bombák darabjait. Az egyik bomba nem robbant fel, s az előbb rémült, majd lassan felbátorodó két fivér a falu komikus tónusban lefestett japán parancsnoka vezetésével a messzi katonai bázisra cipelik be a vállukon, hegyen-völgyön át a hatalmas pusztító szerkezetet. A japán főtiszt rettenetesen megijed a bombától, alaposan lefordja a két parasztot és a neki alárendelt tisztet, s persze egy garast sem ad

nekik erőfeszítéseikért cserébe. A csalódott fivérek a tengerbe dobják terhüket, ami azonnal felrobban, és hogy a jutalom se maradjon el, a robbanás nyomán elpusztult halakból szép számmal visznek haza, hogy egyszer végre jót lakmározhasson a család. A *hegy, ahonnan nincs visszatérés* (*Hill of No Return*, 1992) jóval tragikusabb történetet mesél el a japán megszállás háború előtti időszakáról. A keretet itt is egy elbeszélő adja, egy idős férfi, aki mesél az Aranybánya-hegyről a parasztoknak, és a főszereplő két fivér a mesétől kedvet kapva vág neki az útnak az aranybányába, de amire lezárul az utazásuk a film végén, a narrátor már az ő történetüket fejezi be éppen a hallgatóságának. A két fivér bányászok áll a japán tulajdonban álló aranybányában, ami azonban nem a mesék nagyvonalúságával ontja nekik az értékes kincset. Kettejük kilátástalan küzdelmét a meggazdagodásért egy sokgyerekes, kétszeresen özvegy asszony kemény helytállásának története, valamint a bányában működő, a bányászokat busás haszon mellett kiszolgáló bordélyház két japán cselédjének kálváriája gazdagítja. Míg a két fivérnek szobát kiadó özvegyasszony időről időre a testét is áruba bocsátja a halászoknak, így kuporgatja össze nagy elszántsággal és önfeláldozással a saját föld vásárlásához szükséges pénzt, addig a bordélyház tulajdonosai a cselédeket és a prostituáltakat, a magukat felsőbbrendűeknek képzelő japánok pedig az aranyat a végbelükben kilopó tajvani bányászokat zsákmányolják ki és alázzák meg a durva testi motozás rendszeressé tevésével. Feledhetetlen pillanat, ahogy az egyik főhős végül nem tud ellenállni a prostitúcióra kényszerített cselédlány utáni hosszú szerelmi vágyódásnak, végigüli a különleges „japán húsrá” ácsingózó

bányászok végtelen sorát, de amire sorra kerül, a hetek óta tartó erőszakos közönségek nyomán súlyosan megbetegedett lány összeesik és titkos szerelme ahelyett, hogy elvesztené vele a szüzességét, nagy szeretettel felmossa utána a padlót. A háromórás, részletekben gazdag, epikus hömpölygésű film a kétkézi munkások japán uralom alatti szenvedésének sokszínű tablóképét nyújtja, előzetesen is hiteltelentve azokat a mai alkotásokat, amelyek a japán gyarmati múltra romantikus mázzal bevont nosztalgiával tekintenek vissza (*Cape No 7*)

A tajvani új film múltat és közelmúltat kutató fősodráról távol esik Edward Yang életműve, akinek összes filmje – a *Fényes nyári nap* (*Brighter Summer Day* (1991) kivételével – a kortárs Tajpejben játszódik. Yang igazi moralista, aki – s ennyiben Antonioni kései követőjét ismerhetjük fel benne – a modern életmóddal együtt járó elidegenedést, az élethazugságokat és szerepjátékokat, a kommunikációképtelenséget veszi nagytító alá. Főhősei a gazdaság és kultúra globalizált rendjébe beilleszkedett, arctalan

nagyváros középosztálybeli, felsőbb osztálybeli csoportja, a fehérgallérosok, a kultúripart kiszolgáló művészek és a gátlástalan üzletemberek világa, akiknek a siker- és pénzhajhászás közben házastársi és családi kapcsolatai a széthullás szélén állnak. Yangot a gazdasági csoda utáni Tajvan fővárosának mindennapjai érdekli, hogyan alakítja át a pénz utáni hajsza az emberek életmódját, erkölceit és érzelmeit, s látetetei hol drámaian komoly és megrendítő, hol hátborzongatóan hűvös és ridegen ironikus (*Terrorizálók*, 1986), hol szatirikus színezetet (*Konfucianus konfúzió*, 1995, *Madzsong*, 1996) kapnak. Első nagyjátékfilmje, az *Aznap a strandon* (1983) jelentős tehetségről árulkodó dráma, két nő története, két variáció a női sorsra: szembenézés egy beteljesületlen és egy beteljesült szerelem következményeivel. A rafináltan szerkesztett elbeszélésben egymásba ágyazódnak a különböző narrációs szintek. A történet egy nemzetközi hírű zongoraművésznő hazalátogatásával indul, aki azért találkozik Tajpejben kamaszkori barátnőjével, hogy megtud-

ja, miért hagyta el váratlanul a szerelme. A találkozással együtt narrátort és nézőpontot vált a film: az első titok banális magyarázatot nyer, ám elvezet egy másik titokhoz, a barátnő férjének eltűnéséhez. A nyelvszakon végzett barátnő – okulva bátyja, egyúttal barátnőjének szerelme példájából – apja akarata ellenére, a szívére hallgatva választ férjet magának, ám ez a házasság ugyanolyan rosszul végződik, mint az apa által diktált érdekházasság. A nagyvállalatok felső vezetőinek csapatszellemé által diktált munkamániá és sikerorientáltság, amiért kárpótlásul a fehérgallérosok tivornyázásban és házastársi hűtlenkedésben élhetik ki elfojtásaikat, felőrli a naiv és erőtlen fiatalember erkölceit és idegeit, s végül a házastársi elidegenedés, ravasz szeretőjének manipulációi és a balsikerű gazdasági spekulációk elől az öngyilkosságba menekül. Vagy mégsem. Az is lehet, hogy meglépett a pénzzel a felelősség elől öngyilkoságnak álcázva eltűnését. Hogy mi történt azon a bizonyos napon az óceán partján, azt a film végén sem tudjuk meg, a zongoratanárnő nem kérdezi meg barátnőjétől, mert, – s ebben a gesztusban érezhe-

„A kommunikációképtelenséget veszi nagytító alá”
(Edward Yang: *Terrorizálók*)



tünk némi távol-keleti ízt, tapintatot és nagyvonalúságot – számára fontosabb látni, hogy aznap, férje titkos életével szembesülve és egyedül maradván kezdett az addig a kamaszkori illúziók közt élő háztartásbeli feleség felnőtt és önálló asszonnyá érni. A távol-keleti filmművészet egyik legeredetibb operatőre, a nagyjátékfilmben ekkor debütáló Christopher Doyle erőteljes atmoszférát alakított ki a világitással a drámai jelenetek köré, amellyel érzékletesen aláhúzza a házastársi elmagányosodás folyamatát.

A tajvani új film nemzetközi áttörését az 1986-os év hozta meg, Yang ekkor rendezte a *Terrorizálók* című alkotását, amelyet Fredric Jameson, a posztmodernitás egyik vezető teoretikusa a minden értéket kiüresítő és fogyasztható terméké alakító éra globálisan érvényes megjelenítéseként elemzett hosszú tanulmányában. A több szálon futó cselekmény a modern film véletlen-dramaturgiáját alkalmazza a főhősök nagyvárosi találkozásainak megszervezésére. A cselekmény középpontjában a „fehér



ruhás lány” áll, aki maga a szintiszta üresség, a vonzó, de üres kép, s mégis döntő módon képes befolyásolni a többi hős életét. Érzelmek nélkül bocsátkozik szexuális kalandokba, előbb egy lesbikus nőnek alárendelt szerető válik belőle, majd férfiakat családjai szobára, hogy ott kirabolja áldozatait. A lány a cselekmény elején egyedülként menekül el egy bűnözői csoportot felszámoló rendőrségi rajtaütés elől. Szökésének tanúja lesz a közelben lakó fényképész fiú, aki nemcsak megmenti és kórházba viszi az összeeső lányt, de fotósorozaton meg is örökíti az eseményt. A fiú a menekülő lány poszter méretűre nagyított fényképét fétisztárgyként függeszti fel ágya fölé újonnan bérelt lakásában, a banda egykori szálláshelyén. A magát művészként aposztrofáló fiú fényképei a női arc titkát kutatják, de ha csak a felszín van, a pusztán túlélés mindenféle érték és érzelem nélkül, akkor az ezt látványosra nagyító maga is a terméké válás nyers reklámozójává válik. A történet másik művésze író, aki a hetilapok korában rendkívül népszerű

hétvégi irodalmi mellékletének pályázatára írja meg saját elrontott házasságát, és győzelme nyomán egy csapásra a tajvani közélet sztárrá válik. A fehér ruhás lány véletlen telefonját félreértve szeretői viszonyba keveredik régi szerelmével és otthagyja örömtelen, elidegenedett házasságát. Nyárszolgálati papucsférje, az osztályvezetői címről álmodozó és ennek érdekében barátját-kollégáját kifúró orvos a sorozatos munkahelyi és házasságon belüli megaláztatásai nyomán, akárcsak Fassbinder R. ura, ámokfutóvá válik – képzületben; végül csak önmagát öli meg. Yang a steril lakásbelső és idegen utcák kimért tempójú hűvös képein örömtelen, atomizált társadalmat fest nézői elé, ahol kizárólag a siker számít, ahol összeomlottak a hagyományos konfucianus erkölcsök, ahol mindenki terrorizálja – anyagi vagy lelki értelemben – a másikat és becsapja a hozzá legközelebb állókat is.

Yang a hatvanas évek nevezetes kamaszgyilkosságán keresztül a kínai bevándorlók és a helyiek erőviszonya-

„Valóra váltja a kisémberek álmát”
(Chang Yi: Kuei-mei asszony)

it valamint az amerikai popkultúra, az erőteljes amerikanizáció nyomait Hou hosszú beállításos poétikája mentén vá-

szonra festő *Fényes nyári nap* után a kilencvenes évek közepén a konfucianus erkölcsöket a modern életvezetéssel ellenpontozó, keserűen moralizáló szatírjában mutatta be a tajpeji reklámpar, az üzleti élet és művészetcsinálás jellegzetes figuráit (*Konfucianus konfúzió*). Élete utolsó nagyjátékfilmje, legnagyobb fesztiválsikere, a Cannesban a legjobb rendezés díját elnyert *Családi kötelékek* (*Yi-Yi*, 2000) egyszerre humoros és megindító krónika egy kétféretes család tagjainak öntudatra ébredéséről (a kisfiú), a felnőtté éréséről (nagylány), valamint a középkorú házaspár szembenézéséről a nagymama halálával és saját házassági válságukkal, amelyet a szomszédok, kollégák, rokonok élethazugságai, bűnei kísérik és vezetnek a főhősöket a saját problémáikra adandó morálisan helyes válaszok megtalálásához. A tajvani filmkultúra ezredforduló

gyengélkedésének fájdalmas epizódja, hogy Yang pályafutásának legérzelme- sebb, szeretettel és bölcsességgel teli mesterművét nem forgalmazták szülő- hazájában, mi több az ötvenes éveiben járó művész nem rendezhetett már újabb filmeket 2007-ben bekövetke- zett halála előtt.

A markáns szerzői törekvések mellett érdemes kitérnünk egy jellemző téma- körre is. Bár az új tajvani film rendezői közt a 80-as években még nem ját- szanak jelentős szerepet a nők (Wang Hsiao-ti és az azóta a legismertebb taj- vani filmrendezőnő vált Sylvia Chang színésznő a kivételek), ennek ellenére nincs hiány a nőket középpontba állí- tó, a korábban tabunak számító rész- leteket, a házaseleket, a női szexuális vágyat, a családon belüli testi erőszak- kot bemutató történetekben. A szig- etország alkotói gyakran használták a női hősokeket a múlt társadalmi igaz- ságtalanságainak leleplezésére, akár- csak a Kínai Népköztársaság filmesei ugyanebben az időszakban, így a tra- dicionális patriarchális társadalomban a védelmező szülők nélkül felnövekvő nők elnyomása és testi-lelki kizsákmá- nyolása a tajvani új filmben is vissza- visszatérő téma. A legszenzációsabb változatot Tseng Chuang-hsiang alkot- ta meg *A harag asszonyában* (*Woman of Wrath*, 1987), aki a kor filmes viszonyai között felkavaróan erőszakosan filmesítette meg egy szadista mészá- ros kénye-kedvének kiszolgáltatott árva lány gyilkos bosszúval végződő szenvedéstörténetét. Tseng kíméletlen brutalitással tárja a néző szeméi elé, hogyan szúrja sorra torkon a durva lel- kű hentes az összekötözött disznókat, s hogyan csapja agyon a lány kiskacsá- it, amelynek kendőzetlen ábrázolását a naiv és ártatlan lányon elkövetett sorozatos nemi erőszak– a tajvani film prűdségéhez képest– számos mezte- len testrészt megmutató és hátbor- zongató sikolyokkal hatásosabbá tett képsoraival állítja párhuzamba.

A prózaíróból lett rendező, Chang Yi női melodramáival vívott ki népszerű- ségét magának a tajvani új film alkotói közt (*Jade szerelem*, 1984). A legjobb idegen nyelvű film Oscar-díjára Tajvan által nominált *Kuei-mei asszony* (1985) a kommunista Kínából elmenekült, vőlegényétől elszakadt fiatal nő há- zasságának több évtizedes történetét meséli el. A csinos lány cselédként és

szeretőként szolgál egy családnál és ők segítenek neki férjet találni egy három- gyerekes özvegyember személyében. A jellegzetes női sorsot bemutató film, amelyben az asszony nem túl lelkesen megy bele a házasságba, de próbál örö- met találni benne és megbirkózni az adódó nehézségekkel: előbb mostoha- gyermekei ellenségességével, később hitvese iszákosságával, hűtlenségével. Kuei-mei erőnek erejével kézben tart- ja a kereset nélkül maradt családot, ismét cselédnek áll, Japánba megy dol- gozni, ami a család kettészakításához, a vele szemben ellenséges nagylány elmagányosodásához és elidegene- déséhez vezet, de végül meghozza az anyagi felemelkedést és valóra váltja a tajvani kisemberek álmát, hogy vehet magának egy saját vendéglőt. A hosszú beállításokból megkomponált alkotás realiztikus helyzetalkotásával és hiteles színészi játékaival a tajvani új film konvencionálisabb vonulatának kiemelkedő alkotása, amely elsősorban annak köszönhetően vált sikerdarabbá, hogy a 70-es-80-as évek harcművé- szeti filmjeinek sztárja, Yang Hui-San / Elsa Yeung (*A nindzsa halálos élete*, *Lady Nindzsa küldetése*) játszotta a korábbi ledér harcművészekről gyökeresen eltérő főszerepet (ráadásul a sajtó nagy hírverést rendezett akörül, hogy alapo- san elhízott a forgatás során az idősödő asszony hiteles ábrázolása végett). Chen Kun-hou *Osmanthus Alley* című filmjének cselekménye számos rokon- ságot mutat a *Kuei-mei*-jel, de korábban, a japán gyarmati múlt idején játszódik a történet nagy része és a szereplők élete közelebb áll még a hagyományos kínai életmódhoz. Egy gyönyörű árva lányt sikerül az őt nevelő pót-nagyma- mának gazdag családba kiháziasíta- nia, s amilyen szerencsés, még boldog házaseleket is él szerelmes férjével. A boldogságnak vége szakad a férj korai halálával. Az asszony az üzleti életben a rokonokra hagyatkozó, gyengekező öz- vegyből az évek, évtizedek alatt fennhé- jazó, szexuálisan frusztrált mátriarchává változik át, aki egyetlen, imádott fiát is eltávolítja magától, a rossz családi be- folyás elől Japánba küldi tanulni. A szex és a kábítószer által nyújtott átmeneti öröme és azt követő viszontagságok után a fiával újra kapcsolatot találó méltóságteljes öregasszony búcsúzik az élettől a II. világháború utáni moder- nizálódó Tajvanban. A két utóbbi film

időkezelésével, életszemléletével vala- melyest emlékeztet Hou hosszú éveket átfogó családtörténeteire, ám míg *Az élet és halál ideje* rendezője elsősorban az apró részletekre összpontosít, Chang Yi és Chen Kun-hou egyaránt a drámai történeteket kiemelő és filmes hatás- elemekkel megerősítő hagyományos dramaturgiát követi.

A tajvani új film mozgalomként 1987-ben ért véget. A mozgalom fel- bomlásában és egyes, ígéretesen in- duló rendezői életpályák megszaka- dásában jelentős szerepet játszott a tajvani filmipar hanyatlása. A lejtme- netet a filmszakma képviselői az új film megszületésétől és első hazai és nemzetközi sikereitől kezdve az irány- zat nyakába próbálták varni, jöllehet a filmipar válságát nyilvánvalóan nem egy – az elkészült filmek arányában kevésbé jelentős – művészfilmes moz- galom, hanem az innovatív képesség és a tőke hiánya okozta. (1991-ben még egy kötetet is megjelentettek *Az új film halála* címen, amelynek írásait részben politikai okok miatt ellenséges kritikusok és a fiatalok sikereire irigy kollégák, régi mesterek jegyezték.) A kormányzat a bemutatott alkotások gazdasági kudarcai láttán jelentősen csökkentette az államilag gyártott fil- mek számát. Erre adott reakcióként a tajvani új film képviselői 1987 feb- ruárjában írtak egy kiáltványt, amely- ben kritizálták a kormány politikáját és a sajtó ellenséges magatartását. Az állam azonban az egypártrendszer tu- datos – a magyarországinál azonban hosszabb ideig eltartó – lebontásával párhuzamosan lemondott a kultúráról mint a politikai legitimitáció és a neve- lés/propaganda eszközéről. Az új idők új szeleinek megfelelően kiszolgáltat- ta a filmkultúrát a szabadpiac erőinek. Az évtizedeken át a protektionista filmpolitika védetségét élvező tajva- ni filmipart a nyolcvanas évek közepi nyitás után pár év alatt elsodorta a globalizált filmgazdaság. Ezen a pályán csak a legtehetségesebbek, a nemzet- közi művészfilmpiacon is érvényesülni képes, a külföldi gyártó cégek bizalmát élvező szerzők maradhattak életben, akik a mozgalom elmúlása után is to- vábbvitték a tajvani új film örökségét.

(Folytatjuk)

A tanulmány megírásában nagy segítséget je- lentett a Taiwan Fellowship támogatása.

Arcvonalak

MESSZIRÓL JÖTT EMBER AZT MOND, AMIT AKAR – ÉS AMIRŐL A RIPORTEREK KÉRDEZIK. MENEKÜLTORSOK A NAGY TESTVÉR ÁRNYÉKÁBAN.

2015 minden bizonnyal a menekültválság éveként kerül be Európa történelemkönyvébe. A kontinens határain túl zajló háborúk és forradalmak sújtotta vidékekről a nyugati civilizáció demokratikusnak hitt, a tisztaság mellett nyugodt hétköznappal kecsegtető országai felé irányuló népvándorlás évtizedek óta létező probléma. A célországok, főként Nyugat-Európa jóléti társadalmi azonban a bevándorlás-politikára vonatkozó megoldási módokat kidolgozását is elodázták, mindaddig, amíg lángba borult a ház és kiderült, hogy tömlő sincs a tűzoltáshoz. Fentiek alapján nem is lehetett kérdés, hogy a 12. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál kiemelt figyelmet szentel a témának, külön szekcióba tömörítve a migránsok helyzetével foglalkozó dokumentumfilmeket.

Kitüntetett helyet kapott a nyitófilmként is vetített *Szíriai love story*, amely – túl azon, hogy betekintést nyújt a menni vagy maradni esetenként családokat is szétszakító dilemmájába –, a fesztiválon bemutatott alkotások jó részére jellemző, egyre markánsabbá váló alkotói attitűd kiváló példája. Az eseményeket éveken át követő, a bemutatott szereplők sorstársává, családtagjává váló riporter napjaink dokumentarizmusának egyik legmeghatározóbb „eleme” lett. Ennek oka a filmkészítők azon tudatos szándékában keresendő, hogy a lefilmezettek körében eltöltött minél hosszabb idő olyan fokú bizalmi viszonyt eredményez a kamera két oldalán állók között, amelynek köszönhetően a lehető legintimébb közelségből kaphatunk maníroktól vagy pózoktól mentes, haj-

szálpontos képet a megjelenített sorsokról, eseményekről, életekről.

Az Asszad-rezsim eltökélt ellenfele, a már az Arab Tavasz előtt bebörtönözött Raghda (nem mellékesen a szíriai kulturális elit tagja) és férje, a magát felsőbbrendűnek tartó vallási kaszt, az alaviták által toronymagásról lenézett, palesztin Amer szerelmének történetét mintegy öt éven át követő Sean McAllister olyannyira aktív részese lett az eseményeknek, hogy néhány napra maga is rácsok mögé került egy damaszkuszi tüntetés után. Az elkobozott kameráján talált, Raghdat, Amert és gyermekeiket ábrázoló felvételek ugyanakkor a családot kényszerítették menekülésre, akik először egy libanoni menekülttáborban kötöttek ki, majd – a rendező közbenjárásának köszönhetően – lehetőségük nyílt rá, hogy Franciaországba költözzenek. A folyamatos megpróbáltatások, illetve a nő fanatizmusba hajló politikai aktivizmusa miatt megromlott házasság végül teljesen meghasadt: Amer és a szemünk előtt felnövő és egyre érettebbé váló gyerekek a Nyugatot választották, míg Raghda a Törökországban tevékenykedő szíriai ellenzéki kormány tagja lett. A kesernyés végkifejletben ugyan egyik fél sem zárja ki az újrakezdés lehetőségét, de a fél évtizednyi folyamatos harc és menekülés okozta sebek helyén ott marad a heg – bármit is hozzon a jövő.

Témáját illetően hasonló alapokra épül az izraeli Nurit Kedar és Yaron Shani filmje. A fesztivál egyik legfontosabb tanulságát nyújtó végkifejlet, a származásbeli vagy vallási különbségekből adódó szemellenző végtelenül kártékony hatása egy zsidó anyától és palesztin apától származó

fiatal férfi, Nimer alakján keresztül csúcsosodik ki. Az *Életfogytiglan* főszereplőjének sorsába bele van kódolva a tragédia, ami egy brutális felismeréssel szakítja szét a családot: napvilágra kerül ugyanis, hogy Nimer apja a hatnapos arab-izraeli háborút követően nem pusztán a PFSZ politikai szárnyának aktivistája lett, hanem az arab világban köztiszteletnek örvendő terrorista, aki számos, Izraelben elkövetett merényletben vett részt. A traumatizált fiú először Kanadában próbál új életet kezdeni, háta mögött hagyva ortodox zsidó anyja és börtönbe zárt apja „örökségét”, de hosszú távon egyiket sem képes megtagadni. Állást foglalni viszont semmiképpen nem akar, hiszen tudja jól, hogy egyik félnek sem lehet igaza. Nimer naiv humanistaként, a „mindig úgy cselekedj, ahogy azt másoktól is elvárnád magaddal szemben” elve alapján próbálja élni az életét, valódi otthonra viszont – kítaszítotttsága nyomán – sehol sem talál. Talán egy másik bolygón nyugalomra lelne – mondja –, ahol a minden mást kizáró téveszmékkel átitatott vallások nem vették még el az ott élők eszét.

A filmek szereplőihöz, ez által a feldolgozni kívánt témához a lehető legközelebb kerülni szándékozó, fentebb említett módszerre a Magyar vagy a Nemzetközi Panoráma válogatásában is akadt remekbe szabott példa. Hörcher Gábor *Drifttere* egy Balaton-felvidéki, félig roma nagykaszasz mindennapjait és reménytelennek tűnő álmait megvalósításért folytatott küzdelmét követte nyomon éveken át, közel kétszáz órnyi rögzített anyaggal. A román *Toto és nővérei* rendezője, Alexander Nanau még lejjebb vitte szereplője korát: a Verzió egyik legerősebb filmje egy szülők nélkül maradt, alig tízéves kisfiú és két nővére kálváriáját mutatja meg már-már zavarba ejtő közelségből a bukaresti szegénynegyed és a börtönbe került anya népes rokonságának Totóék szobakonyhájában lebzselő drogosok fenyegető jelenléte közepette. A két film a megmunkálás módján kívül az ábrázolt karakterek jellemét tekintve is hasonlóságot mutat. Ricsi és Toto egyaránt elképesztő erejű élni akarásról és keménységről tesznek tanúbizonyságot az őket körülvevő anyagi és szellemi pusztulás kellős közepén.

A menekültek, migránsok vagy bevándorlók (a különböző fogalmak valódi jelentését övező tudatlanság is elkészerítően köszön vissza néhány munkában, így Meggyes Krisztina *Azok* című rövidfilmjében) számának robbanásszerű megemelkedése, vagy a statisztikákkal való populista játszadozás komoly próba elé állította a kontinens lakosságának toleranciaküszöbét és emberségét. A jókora amplitúdójú kilengés számos kormányzatnak adott indokot, hogy országuk állampolgárainak védelmére hivatkozva könnyedén söpörjék le az asztról az alapvető demokratikus szabadságjogokat. Ez az aggasztó helyzet adta a Verzió másik meghatározó témáját: a totalitárius módszerek majdhogynem kendőzetlen, egyre gyakoribb alkalmazását, sok esetben törvényre emelését a migránskérdéssel összemosott terrorizmustól veszélyeztetett országok megfigyelési, hírszerzési, rendfenntartó vagy épp katonai tevékenységében. Az érintett filmek az olyan paradoxonokat igyekeztek feltérképezni, mint amikor az elviekben ránk vigyázó titkosszolgálatok a gyakorlatban fenyegető és kontrollálhatatlan hatalommá válnak, nap, mint nap visszaélnék személyes adatainkkal, és az állampolgárok privát szférájába betüremkedve tulajdonképpen élesben tesztelik az orwelli disztópia béta verzióját.

A fenti gyakorlat elleni küzdelem egyik éharcosa Edward Snowden, a *Citizenfour* című paranoia-mozi központi alakja, aki hacker-tudására támaszkodva évek óta figyeli az amerikai információs hivatal, az NSA, vagy az állam az államban státuszú CIA által elkövetett törvénytelenégeket. A titokban tartott helyszíneken, hotelszobákban rögzített, nagyrészt a Snowdennel készített interjúkból felépített film a rendező, Laura Poitras nem első (és feltehetően nem utolsó) munkája, amely a világ első számú szuperhatalmának illegitim tevékenységeit vizsgálja. Más eszközökkel, az interjúzás mellett tetszetős, ismeretterjesztő jelleget kölcsönző animációkkal teszi ugyanezt a norvég *Drónok* című film, amely (egy leszerelt drónpilóta vallomásán keresztül) már indok nélküli, pakisztáni légitámadásokkal, és a civil lakosság gondatlanságából, vagy a légierőnél dolgozók pusztázásából történő megtizedelésével vádolja az Ügynökséget.

Az Emberi Jogi Fesztiválon bemutatott filmek élesen világítottak rá a dokumentarizmus filmnyelvének folyamatos változására is. Úgy tűnik, az alkotók nem elégednek meg a manapság legdivatosabb, játékfilmes dramaturgiát használó „kreatív dokumentumfilm” nyújtotta

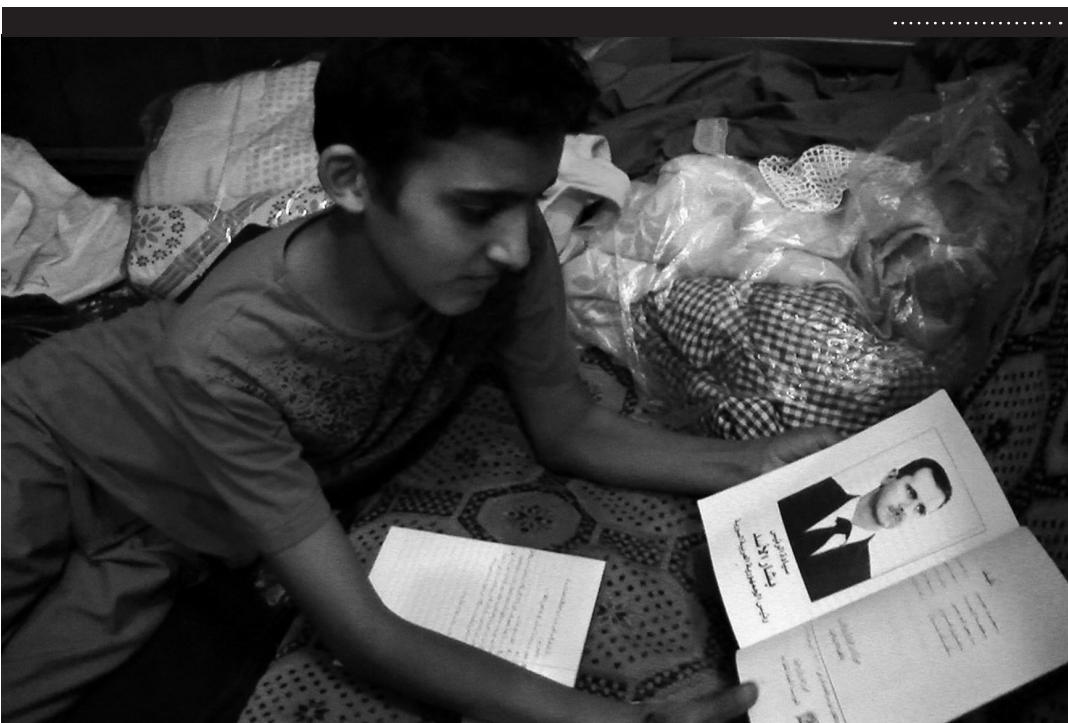
lehetőségekkel. Az ok az elitizmusban is kereshető: a televíziós valóságshow-k, trash realityk tulajdonképpen ugyanezt a szerkesztési módot használják, és aki nem szeretne bekerülni ebbe a sokszor lenézett társaságba, az két utat választhat. A „beszélő fejese” interjúkra, archív felvételek inzertjeire támaszkodva visszatér a hagyományos formához, vagy a kísérleti filmben rejlő végtelen lehetőségekkel színesíti a vásznat, végképp eltüntetve ezzel az alapműfajok között egykor felhúzott, tradicionális választóvonalakat (*Arctalanul; Akiket megperzsel a föld*). Előbb persze az ábrázolni kívánt téma is indokolhatja: Nagy Dénes *Sebének* interjúalanyai olyan fiatal nők, akik az őket ért gyermekkori traumák, a szülők részéről tapasztalt testi-lelki erőszak hatására pengével vagdossák magukat a berögzült fájdalom újraélése, a „megkönnyebbülés” végett. A három, letaglózó sors bemutatására keresve sem találhatnánk megfelelőbb eszközt a film nagy részét kitevő, statikus kameraállásból rögzített interjúztatásnál, az arcok rezdüléseire vagy a szemek villanásaira irányított fókusznál.

Ugyanez viszont nem működik egy másik hazai munka, a *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* esetében. A rendszerváltást megelőző idők meleg közösségének egyébként izgalmas (és visszatekintve már sokszor humoros) története az irányított szituációknak vagy a színes, változatos helyszíneknek köszönhetően válik kerrek egészé, míg a szereplők pusztán elbeszélései amolyan sztorizgató jelleget kölcsönöznek a filmnek, tompítva annak életét.

A migránskérdés vagy a Nagy Testvér egyre fenyegetőbb jelenlétének bemutatásán túl tehát más, az emberi jogok körébe tartozó témák is helyet kaptak a gombamód szaporodó hazai fesztiválok egyik legfontosabbjának kínálatában. A Verzió tizenkettedik alkalommal is időben figyelmeztetett a még csak a pincében, hátsó gondolatokban meglapuló, vagy már a nappali szőnyegét sáros csizmával taposó barbárságra. •

„Talán egy másik bolygón”

(Sean McAllister: Szíriai love story)



JIHLAVA

A tudatosság nyomógombjai

BARTAL DÓRA

JIHLAVÁBAN A DOKUFILMET ÖNÁLLÓ, SZERZŐI ALKOTÁSNAK TEKINTIK.

A cseh filmek idén díj nélkül maradtak, de a Jihlavai Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál továbbra is bizonyítja, hogy Csehország Kelet-Közép-Európa egyik dokumentumfilm nagyhatalma. A 19. alkalommal megrendezett esemény a kreatív dokumentumfilmek mezőnyében a legnagyobbak számát a régióban. Ez a sajátos elnevezés, azt jelöli, hogy a fesztivál nem a hagyományosnak nevezhető tévériportokat idéző, leíró jellegű dokumentumra fókuszál, hanem olyan filmeket keresnek, melyek kijeztetten a moziban érvényesülnek és a nem-fikciós filmezés határait feszegetik. Az információk rendszerezését így felváltja a formai kísérletezés, a vizualitás előtérbe helyezése, az egyedi, váratlan téma; a tényyszerűséget, a valóság objektív megörökítését pedig felülírhatja a szubjektivitás, a kétértelműség, a dokumentum és a fikció keveredése. De ez nem öncélúságot, a társadalmi tudatosság feladását jelenti, hanem azt, hogy a dokumentumfilmet önálló, szerzői alkotásnak tekintik, melynek megvan a saját esztétikai értéke.

A kilencvenes évek közepén, diákrendezvényként indult Jihlava két szinten is remekül működik: a fősodorból kívül eső alkotásokból álló programkínálatát hatékony módon juttatja el a közönséghez, illetve nemzetközi filmszakmai fórumként is elismerést szerzett. Konferenciával, producereknek szánt találkozókkal egészül ki, tehát az év többi részében is aktívan tesz azért, hogy a nézők és a filmek találkozása ne alkalmoszerű legyen. Tevékenységeik tehát aktívan formálják a cseh kulturális életet és a dokumentumfilmről való gondolkodásmódot. A szintén cseh bázisú Dokumentumfilm Intézet által működtetett Ex Oriente workshop, illetve az East

Doc filmvásár egyik állomása szintén Jihlava. Az intézet is oszt különdíjakat, idén Lichter Péter *Polaroidok* című munkája jelölt volt, illetve Hörcher Gábor *Drifterjét* díjazták is. Jihlava és a gigantikus méretű prágai One World Emberi Jogi Fesztivállal tulajdonképpen kiegészítik egymást. Míg az előző a társadalomkritikus filmek válogatása, Jihlava fő profilja a kortárs, újító szellemű, dokumentumfilm, de ezen kívül teret kapnak még az avantgárd/kísérleti filmek és a zsánerek határesetei. Idén a távmon társ megalkotója, Artavazd Pelesjan kapott életműdíjat, lírai filmköltészetét retrospektív vetítések során lehetett megismerni, csakúgy, mint a norvég felfedező Thor Heyerdahl, Eugene Deslaw és Raymonde Carasco filmjeit. Mindennek ellenére Jihlava nem tűnik rétegfesztiválnak, a kelet-európai kulturális apátiának ellentmond a fesztivál lendületes, baráti légköre, meg tudja szólítani a fiatalokat, aki az értő és érdeklődő közönség nagy részét alkotják.

A társművészetekkel való kapcsolatot is jellemezte a versenyszekció kiemelkedő filmjeit. A nemzetközi Opus Bonum szekció fődíját egyszemélyes zsűriként Viktor Kossakovskij a Locarnóban már elismert *Lépésben előre* című filmnek (*Dead Slow Ahead*) ítélte, a filmmelv innovatív használatáért. A spanyol Mauro Herce egy teherszállító hajó belső mechanizmusát és a gépezetet működtető egyének kapcsolatát figyeli meg. A lassan pásztázó kamera rendkívüli térére változtatja a hajót, az ipari táj mintha egy idegen bolygó lenne, az emberiség utolsó túlélőivel a fedélzeten. A hajó villódzó fényforrásai, a gépek zaja, az óceán morajlása ritmust, fojtogató atmoszférát teremt, a több rétegű, zenévé összeálló hangkulissza a film legnagyobb teljesítménye.

Jacques Perconte *Ettrick* című első egészségügyi munkája és a győztes mind tematikailag, mind a kísérletezés ambíciójában rokon. A skót vidéki táj aprólékos megörökítése után Perconte széttroncsolja a képet, a realiztikus felvételekből új, absztrakt jelentést alkot. Digitális festménnyé válik a film, olyan képzőművészeti hagyományokat felidézve, mint a pointilizmus, illetve a kortárs, pixelhibákat kihangsúlyzó újmédia-művészet. A természeti jelenségek (eső, jégvirág, szivárvány) asszociációi a kép átalakulását hívják elő, a felület minden apró változása figyelmet kíván. Viszont az emberi beavatkozás katasztrófaként, az egység megtöréseként jelenik meg, a címben szereplő erdő kivágása az izzó, vörös láva képét hívja elő, borús jövőt vizionálva.

A fényképezés és film ábrázolásmódjának kapcsolódásai mutatkoznak meg a Gilad Baram *Koudelka: a Szentföld képei* (*Koudelka: Shooting Holy Land*) című első munkájában. A sokáig csak névtelen fotósként ismert cseh Josef Koudelka a 68-as prágai tavasz leveréséről tudósított, és a külföldre juttatott képei miatt hosszú időre emigrációba kényszerült. Már elismert művészként, évtizedekkel később ismét egy politikai konfliktus megörökítésére vállalkozik, ám az események mozgalmassága helyett a palesztin-izraeli határövezet zord merevségét és kibékíthetetlen ellentétét állítja a középpontba. Koudelka csendes, kívülálló megfigyelő és az izraeli rendező azonos metódussal szemléli a fotós munkáját. A fényképezés és a filmes kamerája is vár, keresi a legmegfelelőbb szöveget, megalkotja a kompozíciót, hogy észrevegye, amit más nem – az ember alkotja, kerítésekkel és falakkal elválasztott tájak abszurd szépségét.

Ki kell emelni, hogy bár a fesztivál törekvései nagyon is nemzetköziesek, az ideai cseh filmtermés más képet mutat. A „Cseh öröm”-szekció a második fontos terepe a versenynek, de a zsűri vitatott döntése, miszerint a 16 nevezett filmből egyik se érdemes a fődíjra és ezért csak két különdíjat osztottak, jelzi a problémákat. Hibának vélik, hogy a rendezők nem tudnak túllépni a tévériportok színvonalán, a filmek bőbeszédűek, hiányzik a világos rendezői koncepció és az eredeti forma. Az ítélet jelzésértékű: a zsűritagok talán változásokat sürgetnek a hazai

dokumentumfilmgyártás két meghatározó tényezője a prágai filmművészeti egyetem, a FAMU és a koproducerként működő Cseh Televízió gyakorlatában, miközben arra is felhívják a figyelmet, hogy az állami filmalap jelentősen csökkentette a dokumentumfilmekre szánt támogatást.

Idén kiemelt témának bizonyult a közelmúlt, a kilencvenes évek privatizációs folyamatainak feldolgozása, a szocialista gazdasági modellt felváltó kapitalizmus ellentmondásait feltáró filmek. A csődbe ment kladnói acélmű igazgatója jókedélyűen nosztalgizál szatirikus vígjátékká téve a különíjas *Acél könnyek: Vladimír Stehlík és Lubomír Krystlík találkozás* (*Ocelové slzy aneb Cesta Vladimíra Stehlíka za Lubomírem Krystlíkem*) című filmet. Martin Kohout a *Cseh útban (Česká cesta)* analitikusan elemzi, a *Mindenkinek igaz-e van? Karel Floss és a többiek. (Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí.)* pedig társadalomfilozófiai szemszögből közelít az időszakhoz. A nemzeti múlt kérdései kétségkívül foglalkoztatják a szerzőket, de gyakran volt az az érzésem, hogy a cseh filmek a témaválasztás belterjessége miatt a külföldi közönség számára értelmezhetlenek maradnak.

Ján Šípek: **Az éberség nyomógombjai**

Kivétel volt napjaink cseh társadalmát, a felerősödő neonáci mozgalmakat és a hétköznapi emberek előítéleteit testközelből megmutató *Csehek csehek ellen (Češi proti Čechům)*. Tomáš Kratochvíl környezetének rosszallása ellenére beköltözött egy romtelepre, ezzel a tétivel rögtön kiiktatta a romaábrázolás értelmiségi távolságtartását, és elhagyta annak ismert sémáit. Kratochvíl kombinálja a cigányellenes felvonulásokon készült riportokat a cseh dokumentumfilmzés performatív hagyományaival: megjelenik a kamera előtt, maga is aktív szereplővé válik, interakcióba lép mind a nacionalistákkal és a romákkal, aki befogadják a családjukba. Élményei szubjektív naplóként jelennek meg, kommentárokban megfogalmazott álláspontja egyoldalúnak is tűnhetne. Annak ellenére, hogy egyértelműen az elfogadás és az együttélés pártján áll, mégsem fél megmutatni olyan ellentmondásokat, mint a romák érdekeit védő szervezet aktivistájának előítéleteit, az integráció és az emancipáció megválaszolatlan kérdéseit is nyitva hagyja.

Őszinteség és közvetlenség jellemzi Ján Šípek portréját két kutatóról (Pavel Ctibor és Jan Burian), akik a nyu-

gati természettudományok és a keleti spiritualitás segítségével reflektálnak az őket körülvevő valóságra; tapasztalataikat leginkább a meditáció által tudják feldolgozni, átélni. *Az éberség nyomógombjai (Tlačítka bdělosti)* ezért utazásra hív az alanyok elméjében, és mivel a filmnézés is egyfajta meditatív tudatállapotnak felel meg, hiszen kizárjuk a külvilágot, a rendező és a szereplők aktívan reflektálnak a filmkészítés tényére. Tudják, hogy filmezik őket és, hogy egyszer valaki a mozitermekben nézi majd azt, amit a jelenben átélnek, a rendező pedig szándékosan hagy olyan hibákat a filmben, ami hitelesíti a portrét. Keresik a két ellentétes világnézet határait: a tudomány (ahogy a kamera) képes a világ objektív leírására, és a tudással hatalmat lehet szerezni valami felett, de talán csak úgy táru fel az élet komplexitása, ha ezt a saját szubjektív szűrőnkön keresztül is átengedjük.

Ján Šípek filmje Jihlava szellemiségét is összefoglalja; a képszerű gondolkozásmódot és az együttérzést, a felfokozott figyelmet a minket körülvevő világra, melynek a hétköznapi élet megfigyelése éppoly fontos része, mint a társadalmi problémák bemutatása. Mindez csak azon múlik, bekapcsoljuk-e a tudatosság nyomógombjait. •



A KORTÁRS LÍRAI FILM BRAKHAGE UTÁN

A nyelven túli költészet

LICHTER PÉTER

A LÍRAI FILM FELFOKOZOTT SZUBJEKTIVITÁS ÉS ABSZTRAKCIÓ.

A kortárs avantgárd film legmarkánsabban jelenlévő irányzataihoz tartoznak az amerikai filmtörténetek által lírai filmnek nevezett alkotások. A lírai film tulajdonképpen olyan non-narratív, avantgárd dokumentumfilm, aminek a legjellemzőbb tulajdonsága a felfokozott szubjektivitás. A lírai film impresszionisztikus, érzékre ható filmnyelve az absztrakt film non-figuratív formáival is rokon. Ennek a nehezen körülhatárolható irányzatnak az első jelentős, ma már félistenként tisztelt figurája Stan Brakhage (1933-2003) volt, akinek az életműve máig tapintható hatással van a kortárs kísérleti filmre. Nem túlzás azt állítani, hogy minden kísérleti filmesre, aki az avantgárd és a dokumentumfilm közötti árnyalatnyi határmezsgyén dolgozik, rávetül Brakhage hatalmas árnyéka. Az ötvenes évek végén Brakhage paradigmaváltó filmjei komolyan felbolygatták az avantgárd film szürrealizmustól megcsömörlött állóvizét: elmosódó, karcos, impresszionisztikus képei a mindennapi történeteket dokumentálták az absztrakcióig feszítve az ábrázolást. Később eltávolodott a dokumentumfilmes attitűdtől és a nyersanyagra festett foltokból álló, teljesen absztrakt filmeket alkotott. Hatása máig számottevő, a kortárs filmesek közül többen akarva-akaratlanul is az ő köpönyegéből bújtak elő.

Saul Levine a hatvanas évek óta aktív tagja az amerikai avantgárd filmes közösségnek, mégis a kevésbé kanonizált figurák közé tartozik. Levine a super 8-as technikára specializálódott: a legolcsóbb és legkönnyebben használható amatőr formátumra, ami manaság, a 4K-ás okostelefonok korában már persze drága és egzotikus játékszernek számít. Filmművészetet sokat merített Brakhage „családi film-

jeinek” (*Window Water Baby Moving*, *Scenes under Childhood*) formavilágából. Levine munkáira leginkább a szaggatott, zaklatott ritmus a jellemző, ahol gyakran képkockányi rövidségű beállítások követik egymást. A filmmontázs egy ideges elme emlékek közötti csapongására emlékeztet. Levine a kamerában vágás improvizatív módszerét alkalmazva sok esetben nem él az utómunka rendszerező/strukturáló erejével: a vágások inkább hasonlítanak jazz-rögtönzésekre, mint harmoniára épülő etűdökre. Filmjei szándékosan kócosak, jegyzet-szerűek: Jonas Mekas naplófilmjeihez hasonlóan mindig a legszemélyesebb környezetet tárják fel, persze anélkül, hogy bármiféle holisztikus képet próbálnának alkotni az egészről. Barátokat, családtagokat, vidéki házakat és lakásokat vonultatnak fel ezek a végtelenül egyszerű skiccek, mindennek csak a részletét, töredékét ismerhetjük meg: a személyesség a formai tökéletlenségben érhető tetten. Az amatőrfilm sutasága Levine kezei között törekeny költészetté alakul. A *Note to Pati* (*Jegyzet Patinak*; 1969) című rövidfilm Levine életművének összes tulajdonságát magába sűríti. A keskenyfilmes képfelületet a ráakódott piszok keresetlenné teszi, a lefutó film fénybevilanásait, a ragasztás ormótlannak ható zökkenőit szinte főszereplővé emelő film a hiba poétikáját alkotja meg. Levine a lírai film egyik jellegzetességét hangsúlyozza a filmjeiben: a hibát, a rossz formanyelvet emeli normává. A vágások véletlenszerűek, ugrálóak, a kameramozgás gyakran indokolatlanul ideges, a képek élettelenek, rosszul komponáltak, a lefilmezett élethelyzetek végtelenül banálisak: a *Notes to Pati* esetében a téli hólapátolás játékoságát, a hóbunker építés izgalmát örökíti meg, teljesen

némán. Levine a hirtelen lejegyzetelt naplóbejegyzések szabálytalanságát ültette át a film nyelvére. A sűrűn villogó impressziókat néhány másodperces jelenetek követik – hógolyót dobó fiú, szánkózó gyerek – majd újra visszatér a zaklatott montázs: a világ pusztán impressziók sorozatából áll, kiragadva bármiféle történelmi kontextusról.

A lírai film lényegében a valóság tényszerű rögzítése helyett a radikálisan szubjektív ábrázolásmódokat preferálja. Ezért a lírai film alkotói arra törekednek, hogy a film fotografikus tényszerűségét az absztrakció bizonytalan lebegése felé tereljék. Ennek több eszköze is lehet: például a gyorsmontázs és a folyamatos, többszörös áttűnés. Levine és Brakhage leginkább a vágás radikális felgyorsításához nyúlnak: a snitthosszúság gyakran csak néhány kockányi. Ezzel a technikával impresszionisztikus hatást érnek el: a képváltás megelőzi az észlelést, így csak színek, részletek, benyomások maradnak meg a nézőben. A pixillációs montázs vad gyorsága jellemzi a francia Rose Lowder (1941) filmjeit is. Lowder az európai avantgárd film fontos alakja, több évtizedes pályáját következetesen építette egységes formavilágúvá. Filmjeinek snitthosszúsága általában egy-két kocka, ám a képeket nem improvizatív játékosággal személyes jegyzetekké, hanem repetitív struktúrába rendszerezi. Ez egy egyszerű modellel leírható: A-B-A-B-A-B-C-B-C-B-C-B-C- stb. Általában két snitt közül az egyik egy felület (tenger, mező, föld) a másik egy elkülöníthető objektum, a nagyon gyors képváltás miatt az egymást követő képek összemosódnak a szemünk előtt. Lowder filmjei a következetesen szigorú rendszeralkotás miatt a strukturalizmus csoportjába is sorolhatóak, ám témájuk naiv bája ellenpontozza az analitikus hidegséget. Lowder a francia vidék bukolikus könnyedségét örökíti meg filmcsokorként funkcionáló alkotásaiban. Legfontosabb rövidfilmciklusa a *Bouquet* (*Bokréta*) sorozat, amiben a tengerparti nyaralók és strandok világtól kezdve a zöldellő mezők, vadvirágos tisztások és faluszéli ligetek képeslapvilágát dolgozza át a szigorú struktúrájú filmekbe. Filmjei vibráló katalógusokká változtatják a világot.

A másik jellegzetes lírai filmes technika az áttűnéses vágásokra redukált forma. Az áttűnés lényege az, hogy két képet fokozatosan egymásba úsztatnak,

■ AZ EMBER A FELLEGVÁRBAN

Amerikai rémálom

■ BASKI SÁNDOR

MI LETT VOLNA, HA A JAPÁNOK LEGYŐZIK AMERIKÁT... TÖBB MINT NEGYVEN ÉVBE TELT, MIRE PHILIP K. DICK NÁCI DISZTÓPIÁJÁT ADAPTÁLNI MERTE VALAKI.

Birodalmi sassal és a császári Japán szimbólumaival kombinált amerikai zászlók díszítették a New York-i metró több kocsját tavaly ősszel. Az újabb film- és sorozatgyártással is foglalkozó Amazon reklámakciója nem tartott sokáig: a polgármester és a kormányzó nyomására a stúdió abortálta a kampányt.

A felzúdulás hevesége – az Amazon marketingstábjának találékonyságán túl – azt is jól illusztrálja, hogy az alternatív történelmi fikciók közül miért a náci disztópiák a leghatásosabbak. Az amerikai identitás máig megingathatatlan sarokköve a Hitler felett aratott győzelem, az Egyesült Államok ekkor vált hivatalosan is – saját önképe szerint – Európa és a világ megmentőjévé, a mindenkori Gonosszal szembezálló Jó megtestesülésévé.

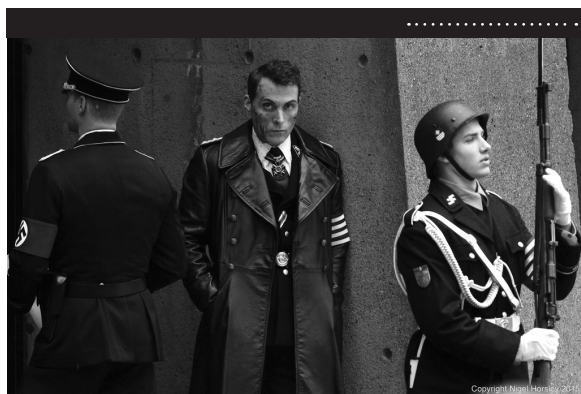
Hogy alakulhatott volna esetleg másképp is a történelem, az annyira elképzelhetetlen volt az amerikai mítosz reprezentációjában utazó szórakoztatóipar számára, hogy *Az ember a Fellegvárbant*, Philip K. Dick adaptációért kiáltó klasszikusát meg sem próbálták filmre vinni. Betűkből és szavakból felépíteni egy olyan alternatív valóságot, amelyben a náciák nyerik meg a világháborút és Amerikát felosztják

egymás közt a tengelyhatalmak – kellemesen vérfagyasztó gondolatkíséret. Valóságghú képsorokon látni, ahogy a szabadság szimbólumát, a csillagsávost lobogót és az amerikai hétköznapok ikonikus világát beszennyezik a náci szimbólumok – maga a blaszfémia.

Az Amazon adaptációja a külsőségeket illetően pontosan erre, a sokkhatásra törekszik. A széria készítői látható élvezettel tapétázzák ki az alternatív 1962 New Yorkját és San Franciscóját szvasztikákkal és a megszállás egyéb vizuális mementóival. A hitelesség fogalma egy fiktív múltban játszódó, „mi lett volna ha”-típusú történet esetében nyilván nehezen definiálható, de néhány túlkapást leszámítva – a többségében amerikaiak lakta nyugati parti városok utcáit japán feliratokkal kidekorálni aligha indokolt – sikerült működő, koherens univerzumot teremteni.

Dick könyvének legnagyobb erénye, hogy a feje tetejére állított történelmet képes magától értetődőnek láttatni, és az új, pontosabban az egyetlen világrendet a szereplői a hétköznapok banalitásain keresztül tapasztalják meg. A szamizdatként terjedő regényt, amelyben a szövetségesek nyerik meg a világháborút, ugyanolyan kuriózumként, borzongató anomáliaként fogadják be Dick hősei, mint *Az ember a fellegvárbant* a mai olvasók. Az író a másolat és az eredeti felcserélhetősége izgatta a leginkább, és – ahogy szinte minden művében –, a valóság képlékenysége. A történelmi és kulturális implikációkon túl arra volt kíváncsi, h-

„Beszennyezik a náci szimbólumok”
(Rufus Sewell)



sei miként adaptálódnak az új világhoz, és hogyan alakítják ki a megalkuvás és túlélés belső stratégiáit.

Legjobb pillanataiban a sorozat is képes reflektálni az általunk ismert múlt és az alternatív vízió párhuzamaira – annak idején Dick egyik célja is ez lehetett. Obergruppenführer John Smith (Rufus Sewell) bravúros módon egyszerre teszteli meg a hithű náci és az 50-es évek *all-american* patriótájának figuráját, ideológiailag karban tartott családjá pedig tökéletesen beleillik a kertvárosi idillbe – csak itt nem „Derűs napot!”-tal, hanem „Sieg Heil!”-lel köszönnek egymásnak a mosolygós szomszédok. Smith eleinte egydimenziósnek tűnő figurája ráadásul tovább árnyalódik, amikor két éneke, a hithű nemzetiszocialista és a szerető családapa konfliktusba kerül egymással – és hasonló lelkiismereti dilemmákkal küzd két másik kulcsfigura, a japán kulturális miniszter (Cary-Hiroyuki Tagawa) és a Führer ellen forduló magas rangú náci (Carsten Norgaard). A széria másik, hasonlóan ravasz húzása: a regénnyel ellentétben Hitler itt még a Birodalom vezetője, az ő személye szavatolja a békét a japánok és a németek között, eltávolítása majdnem biztos, hogy atomháborúhoz vezetne, a néző így kénytelen a túléléséért drukkolni.

A két médium eltérő szabályrendszere – és a megrendelő nyilvánvaló elvárásai miatt – nem róható fel a sorozat készítőinek, hogy a kultúrfilozófiai eszmevuttatások helyett a betiltott filmszalagok utáni hajszára fókuszálnak. A klasszikus noiroktól Hitchcock kémthrillerein át a Coen testvérek munkásságáig sok helyről idéznek ízléssel, a történet egyes fordulatai ugyanakkor nem méltóak a nagy műgonddal felhúzott kulisszákhöz. Sajnálatos módon éppen a hosszerepre kijelölt pozitív karakterek, Juliana Crain és Frank Frink azok, akik a korábbi, Dick műveit félreértő és vulgarizáló adaptációk sablonjaihoz közelítik a produkciót.

A második évadban dől majd csak el, melyik utat választják az alkotók; a regényeredeti végkicsengésére rímelő finálé mindenestre biztató előjel.

The Man in the High Castle - amerikai, 2015. Készítő: **Frank Spotnitz**. Kép: **Gonzalo Amat, James Hawkinson**. Zene: **Dominic Lewis**. Szereplők: **Alexa Davalos** (Crain), **Rupert Evans** (Frink), **Luke Kleintank** (Blake), **Rufus Sewell** (John Smith), **Cary-Hiroyuki Tagawa** (Tagomi). Gyártó: **Amazon Studios**. 10 x 60 perc.

12 MAJOM

Rebootolni a világot

CSIGER ÁDÁM

A SZOROZAT A LEGENDÁS TERRY GILLIAM SCI-FI SZABAD ADAPTÁCIÓJA.

A 12 majom széria követi a feldolgozott kult klasszikus cselekményét, de csak nagy vonalakban. A főhőst, Cole-t itt is a poszt-apokaliptikus jövőből küldik vissza a jelenbe egy időgéppel, hogy segítsen megállítani az emberi civilizációt kishiján kiirtó vírust, hogy „rebootolja” az armageddon előtti világot. Már a pilotban kiderül, hogy a sorozat alkotói nem pusztán elnyújtják a Gilliam-mozi cselekményét, hogy évadokat töltsenek meg vele. A nyitó epizód rögtön erős azonosulást teremt: Cole hamar bebizonyítja az általa felkutatott és küldetéséhez felhasznált hősnőnek, hogy a jövőből érkezett, így párosukat nem húzza szét a bizalmatlanság, a közönség könnyebben együtt tud érezni velük. Akit beavatnak, örülnek nézi őket, de a néző tudja a titkukat. Túl sokat tudnak, épp mint a közönség. A nő ártatlanul csöppen bajba, hitchcocki thriller-protagonista, a férfi pedig antihős, aki az elvadult jövőben elkövetett bűneit szeretné meg nem

„Kellően célorientáltak”
(Emily Hampshire)

történetté tenni. A barbár poszt-apokaliptikus kor szülötte, így kilóg a jelenből, ami lehetőséget ad az alkotóknak társadalomkritikára. Az alaposan kidolgozott karakterek kellően célorientáltak, így folyamatosan hajtják előre a cselekményt. Az orvos hősnő – mivel tud a majdani járványról – megszállottá válik, Cole bármi áron végrehajtaná a küldetést, az időgép feltalálója pedig „örült tudós”, aki nem tudja elengedni halott szeretteit és az emberi kultúra letűnt csúcsteljesítményeit.

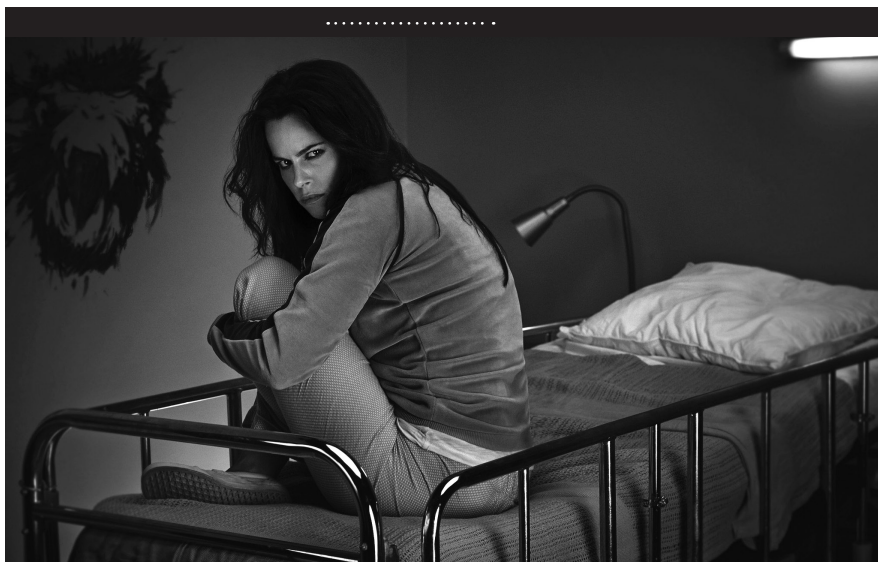
Az évad minden epizódja tartalmaz egy önálló, lezáruló cselekményszálát, aminek konklúziója elvezet a következő rész bonyodalmához, következetes szerezni eredményezve, aminek fináléjában az alkotók számos szálát elvarrnak és sok kérdést megválaszolnak. A sorozatot gyártó Syfy csatorna – nevéhez híven – Gilliam művének mainstream műfaji potenciálját aknázza ki. Az alkotók egyaránt használják a katasztrófa-, az akciófilm, a thriller és

a poszt-apokaliptikus sci-fi zsánereit, sőt még a krimi és a detektívtörténet műfajai is fellelhetőek a cselekményben, mivel számos epizód épül nyomozásra. A néző érdeklődését pedig nem csak újabb és újabb nyomok tartják fenn: az időutazás motívuma illik a sorozat több szálon futó cselekményéhez, illetve flashbackekkel és forwardokkal teli szerkezetéhez. Sőt, az időutazás még a remake, a reboot és a retcon kategóriák metaforikus megfelelőjeként is értelmezhető, mivel a felülírható jelen elősegítheti az adaptált történet tovább- vagy újragondolását. A karakterek nem csak térben, de időben is kalandoznak: a főhős az epizódok múlásával egyre többször és egyre régebbre utazik vissza a múltba, tetteivel új megvilágításba helyezve a korábbi részek furcsa eseményeit és különös fordulatait. Az időutazás rengeteg nyaktörő csavar bevetésére ad lehetőséget, hiszen az akcióthriller sorozatok követelményéhez.

Így van értelme modern adaptációt készíteni, legyen az remake vagy reboot: a sorozatformátum garantálta bővebb játékidő lehetőséget ad jobban kibontani az alapul vett történet világát. Míg egy mozifilmbe csak a leglényegesebb csavarokra jut játékidő, egy epizodikusabb sorozat alkotóinak sűrítés helyett bővíteniük kell. Az alkotók főleg Gilliam jövőképét gondolták tovább, az epizódok múlásával ráadásul inkább a fantasztikus, semmint a tudományos univerzum felé tolva el a széria világát. Az évad zárása a *Trónok harca* világteremtését és a *Twin Peaks*, valamint a *True Detective* mitikusságát és misztikusságát egyszerre idézi.

Hibája viszont a sorozatnak, hogy az alkotók elhanyagolják a felmerülő morális dilemmákat és filozofikus kérdéseket, például hogy milyen kiútja lehet a túlnépesedett, jólétre, eszéképizmusra berendezkedett, dekadenssé vált emberiségnek. A széria másik gyenge pontja, hogy az időutazás szabályai mondvascsináltak, az évad túlpörgetett fokozás-dramaturgiája a 2016-os szezonban egyre több logikai bukfcenct eredményezhet majd.

12 MAJOM (12 Monkeys) – amerikai tévésorozat, 2015. Rendezte: **David Grossman**. Kreaőr: **Travis Fickett, Terry Mattalás**. Kép: **David Greene**. Zene: **Paul Linford**. Szereplők: **Aaron Stanford** (James Cole), **Amanda Schull** (Dr. Cassandra Reilly), **Barbara Sukowa** (Catarina Jones). **A Film Café** bemutatója. 13x42 perc.



RICK ÉS MORTY

Utazás az Univerzum peremére

PERNECKER DÁVID

A VISSZA A JÖVŐBE! ALAPSZITUÁCIÓJÁT KIFORGATÓ SOROZAT AZ UTÓBBI ÉVEK LEGNAGYSZERŰBB TUDOMÁNYOS-FANTASZTIKUS ANIMÁCIÓJA.

Dan Harmon nem tétlenkedett után a saját gyermekeként dédelgetett *Balfékek* forgalmazói hátsóba döfték. Szövetségre lépett Justin Roilanddal, a kortárs animációs sorozatok egyik legfoglalkoztatottabb szinkronszínészevel, aki ekkor – valamikor 2012 elején – épp kreatív mélyponton volt. A közel sem családbarát humoráról ismert Roiland több kemény és felforgató animáció-tervét utasították el egymás után, ezért dühét egy brutális egyszemélyes websorozatba plántálta, mely kíméletlenül vandalizálta a *Vissza a jövőbe!* két főszereplőjének máig megmagyarázhatatlan kapcsolatát. A kattant tudós az ő felfogásában embertelen tettekre kényszerítette az ismeretlen megannyi permutációjával szembesülő fiatal barátját. A felnőtt-animációk fellegvárát jelentő [adult swim] csatornával leszerződött Harmon pedig felismerte a Roiland öncélú, erőszakos, és fergeteges enterpiájában búvó lehetőségeket. Így született meg az utóbbi évtized leg-

„Sötét nihilizmussal kacérkodó destruktív víziók”

okosabb, legfelkavaróbb, és leghumorosabb sci-fi rajzfilmje, a *Rick és Morty*.

Roiland és Harmon műve úgy fest, mintha Mézga Aladár begombázva próbálná meg újra elhazudni űrbéli kalandjait. A sorozat egy korszellemé által fojtogatott nyámnyla, pánikra hajlamos középiskolás srác (a Roiland hangján megszólaló Morty), valamint az „őrült tudós” sztereotípiát tántoríthatatlan részeg örömmel körbeöfögő aljas és alpári nagyapja (Rick, akit szintén Roiland alakít) dimenzió- és bolygóközi kalandjait öleli fel.

A két alkotó kattant eszme-futtatásai energikus tempóban száguldanak végig az ok-okozatiság minimális nyomaival összefűzött epizódokon. A *Rick és Morty* erejét a kettős alapszituáció szervezőelemei közt feszülő egyszerre ellentéző és megengedő narratív dinamika adja. Adott egy tipikus amerikai család, a tipikus amerikai problémáikkal, melyeket mikroszkopikussá törpít az életükbe belépő univerzum emberiségén túlmutató káosza. A két valóság között Rick a kapocs, aki morális és testi-lelki rútságának ellenére a világegyetem egyik legpengébb tudósaként vezeti be a lehetetlen lehetőségességére rendre rácsodálkozó néző perspektíváját is megtestesítő unokáját. Roiland és Harmon azonban túllép a tudományos fantasztiikum racionális, irracionális, vagy épp metafizikai útvesztőibe belegabalyodó családi szatírák abszurd ellentétpárjánál, ugyanis a zsánerek elemei a *Rick és Morty* határtalan világában

összemosódnak. Az univerzum végtelességének veretes sci-fi művekbe illő szurreális képtelensége a mindennapok rutinjával vegyül, így Roiland és Harmon bármit megtehetnek nagyszerű szereplőkkel. A bolygók, a téridő-csomópontok, a konvencionális hétköznapi logika határárai láthatóan könnyedén kikezdehetnek, viszont a földhözragadt mindennapok rutinjai olyan értelmezhetetlen akadályt jelentenek, melyeket az alkotók nem evilági megoldásokkal próbálnak megkerülni. A *Futurama* tudománycentrikussága és intellektuális fölénye Roiland és Harmon alkotásában új életre kap, az elsöprő gögyi itt torzszülötté nemesedik, és punk nemtörődomséggel zúzza szét Matt Groening alapművének humánumát.

A kegyetlen, véres, sötét, nihilizmussal kacérkodó destruktív víziókban itt-ott megbújik pár tucat sci-fi klasszikus is. Az elvetemült nagyapjának nyomában apránként megtévelyedő kisserác Joseph Campbell „ezerarcú hősének” útját járja be minden egyes epizódban, közben pedig olyan alapművek ágyékán rúgott vezérmotívumaiba botlik, mint a *Logan futása*, a *Szárnyas fejvadász*, az *Álomküzdők*, vagy a *Zardoz*. A *Rick és Morty* megrázó és felemelő örületében a paródiák és a filmes utalások ugyanakkor tökéletesen beolvadnak a zilált és nyers alaptónusba. A kócoságukban is kidolgozott, nagy figyelmet igénylő történetívek és a fenségesen durva, politikailag egyáltalán nem korrekt párbeszédok vaskosságát pedig a Pendleton Ward (*Kalandra fel!*) és J.G. Quintel (*Parkújsor*) remekeit idéző zsúfolt, színes, nyughatatlan rajzstílus csak tovább árnyalja. A káosz tökéletesre csiszolt. Miközben – példának okáért – a két antihős megszállja Morty maktetanárának álomrétegeit azért, hogy a fiú jobb jegyet kapjon, a való életben szüleik szembesülnek a Rick egyik kutyája miatt szuperintelligenssé mutálódó kiskutyájuk fasisztoid haragjával. Az *Eredet* és *A fűnyíróember* találkozásából pedig egy egészen újszerű világégés keletkezik. Arról pedig még nem is esett szó, hogy Rick unokáját majdnem megerőszkolja egy gumicukoremler.

RICK ÉS MORTY (Rick and Morty) – amerikai tévésorozat, 2013–15. Rendezte: **Pete Michels**. Kreatórok: **Dan Harmon** és **Justin Roiland**. Zene: **Ryan Elder**. Gyártó: **Harmonius Claptrap / Starburns Industries**.



■ BOKOR PÁL: A FILM MINT MOZGÁS

M mint mozi

■ VERESS JÓZSEF

SZUPER-PREMIER PLÁN A MOZGÓKÉPRŐL.

A szerző – noha producerként is tevékenykedik – elsősorban külpolitikai publicisztikája révén ismert. Bátor ember, mivel tulajdonképpen kívülállóként jelentetett meg vastkos könyvet, amelyet kis túlzással friss filmesztétikai leltárnak nevezhetünk. A sokáig kéziratként lappangó és 2015 nyarán boltokba került opus szakmai visszhangja viszonylag szerény volt. Alábbi, megkésett soraink talán némi jóvátételként szolgálnak.

Bokor Pál kiindulópontja: „A mozgás a film alaptermészete és megronthatatlan bája.” A 454 oldalnyi szöveg az aforisztikus mondat bizonyítási kísérlete: hódolat a „kinetovizuális művészet” előtt, a mozgás omnipotenciájának igazolása. Minden egyes tétel, esz-

mefutam, rendszerezés alárendelődik ennek a gondolatnak; a sokféle magyarázat és a gyakorlati példatár az alapkérdés kifejtésének szolgálatában áll. Kulcsfontosságú definíció a „többletjelentés”, a „valóság-többlet” (minden művészet végső célja), melynek tartalma és eredetisége meghatározza az alkotás igazi értékét. A fogalmi apparátus bonyolultságában is egyszerű. Mintha egy régi frazeológiára emlékeztető kategorizálás elve érvényesülne: a „megőrizve megszüntetni” dialektikája. A könyvben megnyerő a filozofikus megalapozottság. Főleg Deleuze és Tarkovszkij idéztetik meg gyakran az oldalakon, de a vetített képekről szóló teóriát megalapozó más szellemiások (Balázs, Eisenstein, Kracauer, Bazin, Lotman, Metz: hosszú lenne a nevek felsorolása), sőt iskolák és irányzatok időtálló és túlhaladott axiómái szintén olvashatók az összefoglalásokban.

A kötet írója mindenre kiter és valamennyi kérdést (ízéltől: „mozgás-kép”, „idő-kép”, direkt és másodlagos filmes mozgások, a tér és idő, azaz a film létformái, a filmvalóság ábrázoló és teremtő természete, ritmus, montázs, dialógus, fény-árnyék, szín stb.) a mozgás relációjában vizsgál. Hol egyetértően citálja, hol dohogva elmarasztalja forrásait. Tájékozottsága rendkívül sokoldalú, logikája és stílusa egyaránt lefegyverző. Filmtörténeti ismereteinek skálája a régmúlttól szinte a mai napig terjed, ítéleteinek nagy része helytálló. Meghökkenítő, de eredeti a *Sztalker* és az *Oz, a csodák csodája*-párhuzam elemzése (291.l.) Szerzőnk Hollywoodot – korábban több művet adott köz-

re az álomgyári gépezetről – sűrűn és szellemesen megcsipkedti, arisztokratizmussal mégsem vádolható. Szükség esetén még zombihorrora is hivatkozik. Hangsúlyozza: a film nem foglal el magasabb rendű pozíciót a Múzsák családjában. Kevés tekintély előtt hajol meg szó nélkül, ha szükségét érzi, kioktatja a prófétákat is. Elegáns debatter, élvezettel forgatja a polémia kardját.

A kérdésre, hogy mennyire hiteles *A film, mint mozgás* esztétikai építménye, mindenre kiterjedő tanulmányban válaszolhatnánk. Recenziókban elégedjünk meg annyival: Bokor rokonszenves elfogultsággal tesz hitet „a film szépsége és szabadsága” mellett, a mozgáskép funkcióit és változatait sokoldalúan veszi számba, a látható és hallható mozzdulatok leírása szépírói teljesítménynek is beillik. Minden egyes megállapítást persze aligha íránk alá. A történet, a sztori a film szikrája és kovásza, áll a 372. lapon – igaz, kiegészítve a megjegyzéssel, hogy a „falfelület is lehet történet”. A következtetés első része kétséges, a második kétségbevonhatatlan. A kategorikus fogalmazás nem mindig szerencsés. Mintha Bokor túlságosan sokat markolt volna, ugyanakkor a film, mint progresszív ideológia (szellemi fegyver) átvilágítása lehetne alaposabb. Vitatható például az a kijelentés, miszerint „az európai ízlés nem kedveli a nyílt társadalomkritikát” (394.l.). Már hogyan kedvelné, még az iparosok sem berzenkednek tőle. A pompás elemzésekben nagytóval sem lehetne filológiai pontatlanságot felfedezni, egy tévedést azonban szóvá kell tennünk. Chaplin *Aranyláza* nem 1931-es „megkésett néma” produktum (szerkesztői hibáról lehet szó a 364.lapon, ugyanis néhány oldallal korábban a pontos dátum – 1925 – szerepel).

Balázs Béla hazájában – melleleg a világhírű filmtudósok a mai napig nem fordították le az összes munkáját magyar nyelvre és Zsuffa József monográfiája sem hozzáférhető – a filmről való meditációnak változatlanul erős a bázisa. Ez a szép kiállítású, remek illusztrációkkal bővített kiadvány a bizonyíték. Bokor Pál teljesítménye elismerést érdemel és követésre inspirál.

ATLANTIC PRESS KIADÓ, BUDAPEST 2015.



MOBY DICK FILMEK

Máltai bálnák

VARRÓ ATTILA

MOBY DICK, A HATALMAS FEHÉR BÁLNA MIND ÉLŐLÉNYKÉNT, MIND PEDIG REGÉNY-
HŐSKÉNT A RÖGVALÓSÁGBAN REJTŐZŐ MESE PÉLDÁZATA.

Manapság, mikor hattonnás orcák köröznek a delfinshow-medencékben, afrikai elefántbikák masíroznak a cirkuszporondokon és kondorkeselyűk gubbasztanak az állatkerti madárházakban, az állatvilág mitikus alakjai közül a bálnaóriások jelentik az egyetlen eleven láncszemet az élő természet és a mesevilág között. A kékbálnák és ámbráscetek a „hiszem, ha látom” utolsó felleg- és mentsvárai, csodájuk bizonyosságához mai napig a színük elé kell járulni, a pusztá reménnyel, hogy megmutatkoznak. A térhatású természetfilmek húszméteres leviatánjait egyetlen dolog választja el a *Titánok harca* Krakenjétől vagy a *Jurassic World* cápazabáló Moszaszaurusától és az nem a méret, hanem a távolság, amelynek sikeres megtétele bárkinél lehetséges, de senkinek sem garantált – hajó kell hozzá, mély óceán, jó szél és jó szerencse. A bestiáriumok fehér foltját a bejárható óceánok sötét kalandtérképén testesíti meg leghíresebb képviselőjük, Moby Dick: mind élőlényként, mind pedig regényként a rögvalóságban rejtőző mese példázata. Ahogyan fehér bálnája egyszerre tengerészlegendák hőse a 19. században és számtalanszor szigonyvégre kapott valódi példány (Mocha Dick néven), úgy Herman Melville 1851-es műve is felerészt a korabeli bálnavadászatot minuciózus pontossággal dokumentáló útleírás (melyben külön fejezet jár a bálnázókötelnek, a cetcsontvázaknak és a „kötött hal” törvényének), felerészt szárnyaló fantáziájú hőseposz a megszállott Ahab kapitány (ön)pusztító bosszúhadjárataról a lábát leharapó ámbráscet ellen. Noha Melville többször és többféle módon jelzi, hogy Moby Dick nem több egy valódi élőlénynél, akinek csak az emberi képzelet kínál számtalan egyéni értelmezést (lásd az árbochoz szegezett aranyécsz fejezetét), művéből

épp a betöltésre csábító ellipszis, az értelmezés kényszere teremtett irodalmi klasszikust. Mára talán csak a legifjabbak képesek minden ízében hiteles, sűrűn valószínűségi kalandregényként élvezni oldalait, az utókor szívesebben látja gigantikus szerzői hitvallásnak a világ állapotáról, az élet értelméről és az egyén helyéről a társadalomban. Pedig a *Moby Dicket* nem elsősorban a benne kifejtett gondolatok mélysége és a lenyűgözően hajlékony, ezerarcú stílusa teszi feledhetetlen olvasmányélménnyé, hanem címszereplője, akit Melville (részben saját tengerjáró tapasztalataira építve) tudományos pontossággal kelt életre, miközben kiismerhetetlen mitikus lénynek ábrázolja – hatalmas, hőtízta vászna egyformán kínálja fel magát Lumière és Méliès követőinek.

A *Moby Dick*-filmadaptációk és a farvizükön futó bálnavadászfilmek mai napig ezen ellenpontok között hányódnak. A véres valóság és mesei képzelet irányába egyaránt nyitott bálnahős bármely korban is üti fel fejét, a kalandfilmek mérsékelt övi felségvizeről a szélsőséges pólusok felé csalja nézőit: célpontja vagy a hétköznapi drámák és a realizmus sarkvidéke vagy a fantasztikum perzselő egyenlítője. Már az érett némafilm korában élesen szétválik a két irány: míg az 1922-es *Down to the Sea in Ships* szimpla szerelmi története a New Bedford-i halászközösség életképei közé ágyazva mutatja be a bálnavadászok mindennapi tevékenységét, lenyűgöző helyszíni felvételekkel dokumentálva az óriások elejtését, addig az első egészestés *Moby Dick*-adaptációt jelentő *The Sea Beast* 1926-ból harsány műfaji elemekkel játszik rá Melville alapmeséjére – „erős és tökéletes” Ahabja köré melodramái háromszög-történetet kerekít egy álnok féltéstvérrel, majd a lábvesztés után

ádáz kannibálhorda élére állítja, hogy a viharos óceánon végül leszámoljon testvér-rivalisával és levadássza „magát az ördögöt”, amit a film készítői kezdetleges trükkkarrenállal próbáltak megjeleníteni a díszlethajók és festett hátterek között. Noha mindkét film tartalmazza a szükséges kalandelemeket, egy óceán választja el egymástól az alkotói szándékokat: az egyszerű kisemberhős behelyezése az egzotikus bálnavadász miliőbe a valóság varázserejére épít, míg a látványszennációkra, markáns műfaji hatásokra (könnyfakasztástól a hátborzongatásig) alapozó kalandmese a varázslatot próbálja valószínűként feltüntetni, makettcetjé a technikai illúzióteremtés korai díszpéldánya.

Moby Dicket és a bálnavadászokat azóta is ez a kétféle kihívás kíséri a filmverziókban. A Melville leíró, dokumentáló oldalát előnyben részesítő filmek hűs-élőlényeket mutatnak a közönségnek, amelyek elejtése nem emberfeletti cél, pusztán megélhetési forrás a különféle személyes problémákkal küszködő hősök számára (lásd Victor Halperin *Conquer the Sea* című drámáját 1936-ból, amely Új-Zéland partjainál rögzített archív felvételeket használt vadászat-jelenetében). Azok az alkotók azonban, akik Melville meséjét szeretnék filmre vinni, kénytelenek saját lényt teremteni a feladathoz, hogy megmutathassák mindazt, ami a természetben nem igen látható: egy hajósüllyesztő, levegőben úszó, embereket kettéharapó albinó óriáscet. Ezekben a filmekben hiába nyüzsögnek bálnavadász-statiszták és eredeti helyszínek Madeira-szigetektől Ausztráliáig, a lényeg a speciális effektusok hitelessége – ha nem elég meggyőző az állat, holt súly gyanánt rántja magával az egész kalandfilmet a bukás mélyére. Ezért is jelentett 1956-ban eleve lehetetlen küldetést John Huston gigászi vállalkozása: ez a megvalósíthatatlan álom, a *Moby Dick* hiteles adaptációja azonban kudarcában is egyfajta szerzői reflexióvá nemesedett egy olyan rendező kezében, aki számtalan kiemelkedő filmet készített középpontban tragikusan meghiúsult férfikalandokkal a Sierra Madre kincsétől az *Aszfaltdzsungel* nagy zsákmányán és a *Roots of Heaven* elefántmentő vállalkozásán át az *Aki király akart lenni* kafirisztáni istenkirályságáig. Ám Huston Máltai Bálnája (az „álmok ólomsúly”) több egy hollywoodi *auteur* önszövegművet (alkotói) természetének szimbólumánál, pontosan prognosztizálta azt az álomgyári

/// **MUSTANG**

Okkal lázadók

/// **ÁRVA MÁRTON**

AZ OSCAR-ESÉLYES, SOKSZOROS FESZTIVÁLYNYERTES TÖRÖK-FRANCIA MUSTANG A NŐI ÉRTÉKEKRE SÜKET, PATRIARCHÁLIS TÁRSADALOM RAJZA.

Meg akartam mutatni, milyen ma Törökországban nőnek lenni” – foglalja össze Deniz Gamze Ergüven ankarai születésű, de régóta Franciaországhoz kötődő rendező első egészestésének küldetését. A *Mustang* a fiúk nyakában ülve megvívott vízcisza önéletrajzi élményéből indul ki, és testközelből vázolja fel azt a sorsokat megpecsételő, szívszorító küzdelmet, melyben a női hősök szabadságvágyánál csak a hagyományoktól vezérelt közeg agresszív férfiközpontúsága erőteljesebb. Mind-ebből talán már sejthető: Ergüven olyan játszmában borít asztalt, melyben előre leosztotta, és később sem próbálta megkeverni a lapokat.

Mikor a tanév vége szélnek ereszti az öt eleven kamasz-lánytestvért, ők még nem is sejtik, hogy otthonuk – egy eldugott török település, illetve a nagymama és a nagybácsi uralta háztartás – kérelhetetlenül szabályozott világa mekkora árat szab az említett gyermeki szórakozásnak. A kisközösségben velejéig erkölctelennek minősülő játék miatt ugyanis híre megy Sonay és húgai könnyűvérűségének, így a pótszülők a további megaláztatásokat elkerülendő bekerített „feleség-gyárrá” alakítják a házat. A lányok pedig ezentúl az étellel teli serdülőkor élvezete helyett konyhai leckékbe, „formátlan, szarszínű ruhákba” és elrendezett házasságokba kényszerítve találják magukat.

A *Mustang* alaphelyzetében és olykor részleteiben is felidézi az *Öngyilkos szüzek* amerikai (ellen)párdarabját (lásd az egymás hegyén-hátán fekvő nővérek ikonikus életképét), a francia-török fesztiválkedvenc sajátos hangsúlyait pedig már egy rövid összevetés is érzékeltessé teszi. Mert míg Sofia Coppola filmjének művi-glamúros, a legártatlanabb mozzanatok is érzékiséggel telítők megközelítése játékosan forgatja ki a bigott

kertvárosi milió erkölcsösöz túlzásait, Ergüven a natúr fény és a kézikamera mellett teszi le voksát, ezzel a nála is előforduló mesei vonásokra (lásd a karakterek típuszerűségét) a reprezentációs igény baljós terhét aggatja. Ez utóbbi – a fent idézethez hasonló nyilatkozatokban visszhangzott – célt Ergüven filmje sajnos egy pillanatra sem téveszti szem elől, és gondoskodik róla, hogy ezt nézője se tudja megtenni. A *Mustang* realista formanyelvű dolgozata így a Coppola-mű női megfejthetlenség-mitosza helyébe nagyon is konkrét társadalmi korlátokat és közéleti utalásokat ültet (lásd a valós tapasztalatot mozgató sovíniszta politikusi beszédeket vagy a csak nők és gyerekek által látogatható focimeccs esetét); az angyal-szép nővérek után epekedő – és őket elvesztő – férfikörnyezet megrendülését kommentáló narráció helyett pedig az áldozatok segélykiáltását hangsítja ki.

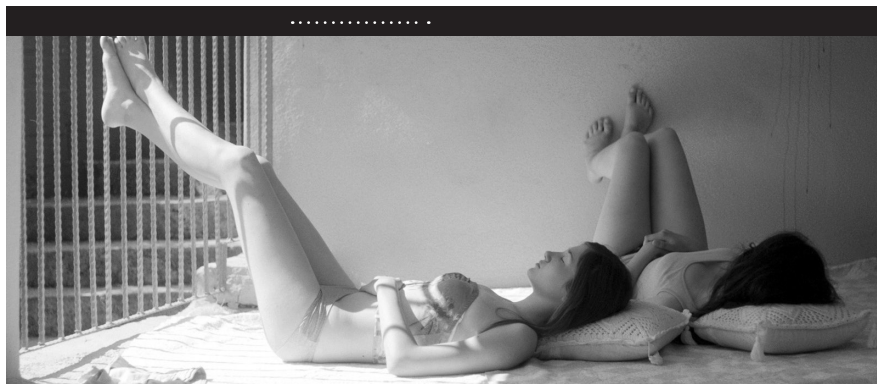
Ezek az alkotói választások a mai európai művészfilm vaskos társadalomkritikai vonulatához mérve is szokatlanul egyértelműen állítják az – egyébként kétségtelenül fontos és támogatandó – úgyillette *üzenet* szolgálatába a *Mustang* kreatív erejé-

„Az áldozatok segélykiáltását hangsítja ki”

nek javát. Így, bár Ergüven rátermettsége vitathatatlan, filmjében az ítéletmondás több oldalról bebiztosított gesztusa maga is éles határt szab egy sor frappáns megoldás kibontakozásának. A börtönt jelentő tradíciók és a rebellis tesók egymásnak feszülése komikus jelenetekben (Selma és a szűzhártya meglétét ellenőrző nőgyógyász beszélgetése) és a suspense-t kiaknázva (a sötétített ablak mögé bújt szeretők esete) is az alapproblémát árnyaló, sokatmondó helyzeteket teremt. Ezek ritmusa ráadásul néhol mesteri hangnemkeveréssé érik (lásd a lányok asztali viccelődésének tragédiába torkolló jelenetét). A mindehhez hozzáadott félreérthetetlen szimbolika ismétlődései viszont alaposan leszűkítik az alkotói játékeret. A főcímtől az ostromjelenet csúcspontjáig meghatározó rács-motívumok, a rend oktrojáltságát tudatosító pisztolyok (az esküvőtől a kórházi látogatásig) vagy a patriarchális ideológiát sugárzó, de a meccs és az ajtótorlasz alkalmával az ellenállás zálogává váló tévé mind találó kifejezőeszközök, összesűrűsödésük viszont tolakodó pátoszt von az egyetemes szabadság-tematika köré.

Így mire a menekülő főhős előtt a felkelő nap fényében, Warren Ellis édesbűs vonásaitól átlényegítve végre feltűnik a Boszporusz-híd, a néző már nem annyira egy komplex társadalmi probléma érdemi megbolygatójaként, mint inkább a francia színekben induló Oscar-várományosként tekint majd a *Mustangra*.

MUSTANG (Mustang) – török, 2015. Rendezte: **Deniz Gamze Ergüven**. Írta: **Alice Wincour** és **Deniz Gamze Ergüven**. Kép: **David Chizallet** és **Ersin Gok**. Zene: **Warren Ellis**. Szereplők: **Günes Sensoy** (Lale), **Doga Zeynep Doguslu** (Nur), **Elit Iscan** (Ece), **Tugba Sunguroglu** (Selma), **Ilayda Akdogan** (Sonay). Gyártó: **CG Cineam**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 97 perc.



FÉLVILÁG

Kurvának áll

KOVÁCS BÁLINT

A MONARCHIA LEGHÍRESEBB LUXUSKURTIZÁNJÁNAK TÖRTÉNETE.

Sokat elmond a magyar filmforgalmazás kuszaságáról, hogy az év egyik legjobb magyar filmje nem jut el a mozikba, és rögtön a tévében kezd. Pedig a *Félvilág* nemcsak azért kívánna a szélesvásznat, mert vizuálisan aprólékosan kidolgozott és esztétikus, de azért is, mert szokatlanul jól működik benne a „hármasság”: feszesen épül fel az izgalmas és összetett történet, a rendező és a forgatókönyvíró közölni is akarnak valamit a cselekmény végigvezetése mellett, és mindezt erős színészi alakítások teszik teljessé.

Mágnás Elza, „a Monarchia leghíresebb luxuskurtizánjának” története Szász Attila rendező és Köbli Norbert forgatókönyvíró keze között több egy fülledt kamarathrillernél. A magyar közéletet valóban sokáig foglalkoztató korabeli bulvárhírt, a gazdag kurva meggyilkolását Szász és Köbli úgy bontják ki, ahogyan tették azt korábban *A berni követ* alapjául szolgáló eseményekkel: nemcsak egy feszült thriller lehetőségét látták meg a golyózáporos túszzdrámában, de az 56-ban megrepedt államgépezetről is beszéltek. Mágnás Elza halálának körülményeit úgy fejtik vissza, hogy abban egyrészt három roppant összetett és érdekes karakter hasonlóan összetett és érdekes motivációi váljanak láthatóvá, másrészt egy szimpatikus visszafogottsággal ábrázolt – azaz korántsem okoskodó vagy szájbarágós – filozófiai okfejtés is elférjen a „jó emberek” és a „rossz emberek”, jóság és gyarlóság megítélésének relativitásáról, az eszközt szentesítő vagy nem szentesítő célokról, a vallás dogmáinak saját céljainkhoz idomításáról.

Ráadásul ez az értelmezési tartományt okosan tágító „mondanivaló” logikusan következik abból, ahogyan fokozatosan

kirajzolódnak a főszereplők jellemei, motivációi, sors-történetei. Ez a fokozatosság az, ami az elsőtől az utolsó percig jelen lévő feszültségért felel, sokkal jobban, mint a nyitójelenet flash forwardja miatt várt gyilkosság. Köbli úgy építi fel az alapszituáció kártyavárát, hogy mindvégig azt érezzük, egyetlen pikk dáma sem kerülhetett volna arrébb egy milliméterrel sem. A kezdeti felállás – felül a nagyságos asszony, az ő vezető komornája és legalul az újonc cseléd – folyamatosan alakul, mert minden percben változik a képlet, formálódnak a három nő közötti viszonyok egyrészt, mert újabb és újabb titkok derülnek ki a múltból, másrészt azért, mert az erőviszonyok hullámverése hol felemeli, hol zátonyhoz csapja a szereplőket. Köbli Norbert nem eredetiséggel, hanem hihetetlen profizmussal építi fel mindezt: a két érettebb nő beszáradt viszonyát a fiatal cseléd jelenlétének oldószerével lazítja fel, hogy ne is csak kettejük között induljon újra a hatalmi harc és lélektani játszma, hanem elkezdődjön a versengés az új

„Egyetlen pikk dáma sem kerülhetne arrébb”
(Kovács Patrícia és Döbrösi Laura)

szereplő birtoklásáért is – ez pedig rengeteg lehetőséget ad a feszültség fokozására, az először sztereotipnak tűnő jellemei (a romlott nő, a tiszta „apáca”, az ártatlan

naiva) összemaszatolására. Gryllus Dorka talán élete alakítását hozza a csak eleinte apácának tűnő nő szerepében: olyan torokszorítóan őszintének tűnik minden vallomása, olyan félelmetesen érzelemteli minden pillantása és magabiztos minden gesztusa, hogy a könnyei nemcsak az ő arcára, de a mienkre is mély árkokat vágnak. Kovács Patrícia lassan fedi fel Elza játékos könnyedsége mögött az ólomsúlyú céltudatosságot, Döbrösi Laura viszont csak ugyanabból a néhány berögzült, egyszerű gesztusból, arckifejezésből és pillantásból építi fel a kiscselédet, amit már több alakításban megunhattunk a színésznőtől.

A film atmoszférája miattuk is magával ragadó, de amúgy is kiemelkedően egyéletes és precízen tervezett. Valcz Gábor látványtervező szűk tereket használ, de azokat az utolsó törött üvegcserepig megtervezi, miközben Szakács Györgyi jelmezei (Végh Attila frizuráival együtt) is látványosak: így egy másodpercre se válik unalmassá egy beállítás sem, pláne, hogy Nagy András kiváló és ötletes kamerakezeléssel gondoskodik arról, hogy a *Félvilág* formailag is izgalmas legyen. Parádi Gergely zenéje is komoly hatást tud elérni, megtámogatva az egyébként is szokatlanul jó hangkulisszát.

Nemcsak a tévében és nemcsak a magyar mezőnyben feltűnő, hogy egy film a jó dramaturgia és az utolsó szóig átgondolt forgatókönyv mellett még a formát is ilyen tudatosan használja. Ilyesmikkel kellene teletölteni a mozik termeit.

FÉLVILÁG – magyar, 2015. Rendezte: **Szász Attila**. Írta: **Köbli Norbert**. Kép: **Nagy András**. Zene: **Parádi Gergely**. Szereplők: **Kovács Patrícia** (Mágnás Elza), **Gryllus Dorka** (Rózsai), **Döbrösi Laura** (Kató), **Kulka János** (Max). Producer: **Lajos Tamás, Mink Tamás**. Gyártó: **Szupermodern Filmstúdió**. A **Magyar Média Mecenatúra Program** támogatásával. 88 perc.





kötelességek közt őrlődő fiú lelki életéről rajzolt pontos folyamatabrája miatt érdemes a figyelemre.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Ég és jég között \ \

La glace et le ciel – francia, 2015. Rendezte és írta: **Luc Jaquet**. Kép: **Stéphane Martin**. Zene: **Cyrille Aufort**. Gyártó: **Wild Touch / Eskwad / Pathé**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 89 perc.

Az *Ég és jég között* tökéletes példája annak, hogy kell egy nagyon fontos témát és egy fantasztikus életutat üres heroizmusba és túlzott stilizációba fojtani. A klímaváltozás kétségtelenül korunk egyik központi problémája, a 83 éves Claude Lorius pedig a kérdéskör kulcsfontosságú kutatójának számít. Az ő lehetetlen pályafutását mutatja be alaposan Luc Jaquet dokumentumfilmje: archív felvételeken követhetjük végig, hogyan indult az egyetemista Lorius élete első sarkközi expedíciójára az 50-es években, miként élte túl az ádáz körülményeket, majd szeretett bele a jeges kontinensbe és fejlesztette ki azt a különleges eljárást, amellyel napra pontosan képes megmondani, hány fok volt több százezer évvel ezelőtt. Ezt követően vált a francia kutató a klímaváltozás elleni küzdelem egyik korai

Macondo

Macondo – osztrák, 2014. Rendezte és írta: **Sudabeh Mortezaei**. Kép: **Klemens Hufnagl**. Szereplők: **Ramasan Minkailov** (Ramasan), **Aslan Elbiev** (Isa), **Kheda Gazieva** (Aminat). Gyártó: **FreibeuterFilm / ORF Film/Fernseh-Abkommen**. Forgalmazó: **Klorofilm**. *Feliratos*. 98 perc.

Manapság közel kétezeren élnek azon a csecsenek által Macondónak nevezett lakótelepen, amely az ötvenes évek óta nyújt átmeneti szállást az Ausztriába érkező menekülteknek. A leélt, paneles közeg határsáv Nyugat és Kelet, civilizáció és vadon között, ahol a menekültstátuszért folyamodók igyekeznek boldogulni és szórtanul belesimulni az osztrák társadalomba. Itt lézeng hűgaival és a környezetet előszeretettel rongáló barátaival a fiatal Ramasan, kinek apja csecsen lázadóként halt hősi halált, anyja pedig melankóliába és a napi robotba temetkezik, így aztán a családfenntartás felelőssége is Ramasanra hárul.

Mint a *Dheepan*, úgy a *Macondo* is belülről, kiszolgáltatott emberek bőrén keresztül érzékelteti a menekülttapasztalatot, de nem az integráció örök kérdésére futtatja ki történetét. Sudabeh Mortezaei a *coming of age*-sztorik hagyományaihoz illeszkedve inkább azt firtatja, hogyan formálódnak személyiséggé egy tizenéves gyereket az őt ért benyomások, hatások, traumák. Mi a súlya például a fiút 11 évesen már felnőttnek tekintő és a muszlim vallás tekintélyelvűségét továbbadó csecsen kultúrának, a bosszú vagy a család megóvása felé vezetnek-e a példaképek tekintett felnőttek szavai, s milyen rémálommá csomósodnak a hazából való elmenekülés élményei.

Az integráció végül a film stílusában, és nem a menekültek közösségében valósul meg, ahol még a gyerekek között, a foci pályán is újratermelődik a rasszizmus és a szegregáció. A *Macondót* író és rendező Sudabeh Mortezaei maga is tizenévesen települt át családjával Iránból Ausztriába, s első játékfilmjében természetesen

könnyedséggel olvad össze az osztrák dokumentarizmus, az európai művészfilm és az iráni modernizmus hagyománya. Hiszen míg a kószálása során a társadalom visszasságait megpillantó gyerekszereplő a *Hol a barátom házáat* vagy *A fehér léggömböt* idézi fel, addig az őt követő, hosszan kitarított kézikamerázások az európai művészmozik régóta (el)használt nyelvét mutatják meglepően frissnek és hatásosnak. Egyszerre fontos és hatásos film tehát a *Macondo*, amely főként a kulturális minták és



szószólójává, az Antarktisz jégpáncélja után tévéstúdiókban is megküzdve a tudományos igazságért.

A film fő gyengesége, hogy nem elégszik meg az erős történettel. Jaquet ezúttal sem képes az alapanyagra bízni magát, így lépten-nyomon dalgályos zenével és patetikus narrációval támogatja meg a Lorius kalandjait megörökítő Super 8-as felvételeket. Ráadásul hozzácsap még egy jelenkori szálat is, ahol az öreg kutató heroikus pózokban mereng az emberiség sorsáról a kietlen sarkkörüi tájakon, ezzel nemcsak véglegesen modorossá téve a filmet, de unalmasan bölcs szuperhőssé stilizálva izgalmas életet élő főhősét. Persze Jaquet korábban is mintha arra hajlott volna, hogy a dokumentumfilmek Zack Snyderre legyenek. Már az Oscar-díjas *Pingvinek vándorlásában* sem tudott a téma és a gyönyörű természetképek önerejére hagyatkozni, azóta pedig csak tovább fokozta a stilizációt céltuzatos természetfilmjeiben. A *Volt egyszer egy erdő*-ben az őserdők kipusztításának veszélyeire, ezúttal a globális felmelegedés beláthatatlan következményeire figyelmeztet, de mindkét esetben jobban épít az érzelmek felkorbácsolására, mint a probléma megértésére.

JANKOVICS MÁRTON

A kincs

Comoara – román-francia, 2015. Rendezte és írta: **Corneliu Porumboiu**. Kép: **Tudor Mircae**. Szereplők: **Toma Cuzin** (Costi), **Adrian Purcari** (Adrian), **Corneliu Cozmel** (Cornel), **Dan Chiriac** (Lica). Gyártó: **42km Film**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft. Feliratos**. 89 perc.

A román új hullám a kezdetektől fogva precíz koncepciók mentén kidolgozott, intellektuális filmeket termelt ki, de öntudatosságával, absztrakt ideákhoz való vonzódásával Corneliu Porumboiu még ebből a mezőnyből is kiemelkedni látszik. A *Volt-e vagy sem?* a román történelmi emlékezet sajátosságait boncolgatta a hétköznapi abszurd prizmáján keresztül, míg a *Rendészet*, *nyelvészet* szó szerint a törvény betűjét járta körbe, hasonlóan fanyar hangvételben.

Néhány balul sikerült kitérőt követően *A kincsel* ugyanott folytatódik az életmű, de Porumboiu ezúttal még a korábbiaknál is kevésbé enged filmjét skatulyákba szorítani. Most is a múltba próbál leásni, és nem csak átvitt értelemben: két főszereplője a nagyapától örökölt ingatlan kertjét túrja fel elrejtett kincsek reményében. Az egy nap egy éjszaka játszódó történet során az unoka elmondásából



megismerjük a ház eseménydús múltját (volt német és szovjet tulajdonban is, óvodaként, istállóként és éjszakai lokálként is funkcionált), de ezekkel az elejtett mondatokkal Porumboiu nem akar semmilyen fajsúlyos állítást tenni.

Amikor kiderül, hogy a földben talált kincseket a román állam lefoglalhatja magának a „nemzeti örökség” védelmére hivatkozva, és be is futnak a rend őrei, joggal számíthatunk rá, hogy a *Rendészet*, *nyelvészet* után szabadon ismét a kismember és a hatalom egyenlőtlen küzdelmének leszünk tanúi – Porumboiu mégsem üti le a kínálkozó ziccet. Hiába váránk azt is, hogy a két kincskereső a kapzsiságtól elvakítva egymás ellen forduljon, a rendező a film elején felvetett Robin Hood-motívumot továbbgondolva egy váratlan csattanóval zárja le a történetet. Nyitottsága, a cseh iskolát idéző fanyar humora teszi figyelemre méltóvá *A kincset*, cselekménye, alapötlete azonban csak félórára van hitelesítve; rövidfilmként üdítően frappáns lenne, egészestés produkcióknak túlonult vontatott.

BASKI SÁNDOR

Lépcsőházi történetek

Asphalte – francia, 2015. Rendezte és írta: **Samuel Benchetrit**. Kép: **Pierre Aim**. Zene: **raphael**. Szereplők: **Isabelle Huppert** (Jeanne),

Gustave Kervern (Sterkowicz), **Tassadit Mandi** (Hamida), **Michael Pitt** (John), **Valérie Bruni Tedeschi**. Gyártó: **La Camera Deluxe / Maje Productions**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft. Feliratos**. 100 perc.

A helyszín Franciaország. Egy Avalaha talán szebb napokat látott kültelki bérházba csöppenünk, valaha talán szebb napokat látott emberek közé. Ha a lift fel is mondta a szolgálatot, a demokrácia azért még működik, a nyitó jelenet lakógyűlésén csupán egyetlen fickó tiltakozik a javítási munkálatok és a közösen viselt költségek ellen, aki felmentést is kap, azaz a feltétellel, hogy nem használhatja a liftet. Ha csak annyit adna Samuel Benchetrit filmje, amennyit a felütés ígér, egy kellő önkritikával és szatirikus humorról tálalt problémaboncoló európai drámát, már akkor is elégedettek lennénk, de ennél sokkal többet tartogat a *Lépcsőházi történetek*.

A liftjavítás ellen tiltakozó lakó például lesérül és kerekesszékebe kényszerül, hogy azután előre megfontolt szándékkal illegális lifthasználóvá, álfőtőssé és egy éjszakai műszakos kórházi nővér cigiszüneteinek hősszerelmesévé váljon. Egy magányos és anyahiányos kamasz szomszédjába az egykor ünnepelt, most válságba került gyönyörű színésznő (Isabelle Huppert) költözik, az algíri bevándorló asszony pedig bör-



tönbüntetését töltő egyetlen fia helyett egy amerikai űrhajóst kap ajándékba az égből (és a NASA-tól). Kapcsolatok kötődnek, magányok oldódnak, a szétgraffított falak cinkosan rámosolyognak a házban felbukkanó érzelmekre, a főleg szűk, izoláló belső tereket mutató statikus beállításokat az antigravitációs teret idéző, fizikailag és tudatilag is eloldozó gépmozgások lágyítják, a realizmust átszövi a poézis, a városi legendákból emberszabású, abszurd mítoszok szövődnek. Samuel Benchetrit a legvégén nézője orrára koppint, hogy ugye nem hittél mindent el? De még ezt is azzal a filmnyelvi tudatossággal, minden hőse iránt táplált szeretettel és a meséhez való vonzódással teszi, ami nem idegenít el, sőt, valami emberi titokba avat be – egy csendesen megbújó film nagyon is figyelemre méltó képkockáin.

FORGÁCS NÓRA KINGA

Marguerite – A főkéletlen hang

Marguerite – francia-belga, 2015. Rendezte: **Xavier Giannoli**. Írta: **Marcia Romano** és **Xavier Giannoli**. Kép: **Glynn Speekaert**. Szereplők: **Catherine Frot** (Marguerite), **André Marcon** (Georges), **Michel Fau** (Atos), **Christa Theret** (Hazel). Gyártó: **Fidélité Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. Szinkronizált. 127 perc.

Épp bemutatásra vár egy életrajzi film Florence Foster Jenkinsről, a híresen tehetségtelen önjelölt operaénekesről, akinek senki nem szólt, hogy fűlsértő a hangja. Stephen Frears rendező, Meryl Streep és Hugh Grant játszanak benne, de néhány szemfüles francia megelőzte őket. Noha igaz történeten alapul, a Jenkins élete által inspirált film nem túl eredeti: jellemezhető az *Amadeus*, az *Ed Wood* és az *Alkony sugarút* ötvözeteként, utóbbit ráadásul (talán öntudatlanul) meg is idézi egy Erich von Stroheim karakterére emlékeztető lakáj figurájával. A film a XX. század eleji Franciaországban játszódik, címszereplője, Marguerite pedig egy zenehajongó arisztokrata, aki kizárólag elnéző baráti körének énekel, amíg egy tréfás kedvű zenekritikus „annyira rossz, hogy már jó” alapon pozitív recenziót nem ír róla. A középkorú nő vérszemet kap és karriert szeretne operaénekesként, néhány rosszakarója pedig adja alá a lovat.

A *Marguerite*-en meglátszik, hogy megtörtént eseten alapul, és ez nem válik előnyére. A hősnő kérészetű karrierjét ugyan következetesen fedi le, ám közben mellékkarakterek morzsolódnak le és bukkanak fel az oldalán mindenféle dramaturgiai rendszer nélkül.



A művészetek képviselői közül csak az énekeseknek van elengedhetetlen szüksége a visszajelzésre, mivel mindenki máshogy hallja a saját hangját. Viszont pont ez a kivételes helyzet teszi szimpla vígjátékká a filmet, miközben szólhatott volna a dilettantizmusról és a giccs esztétikájáról is, mint a *Nagy szemek*, vagy a gazdagok dekadenciájáról, mint a *Foxcatcher*. Xavier Giannoli filmjének humora ehelyett korántsem áll távol az „annyira rossz, hogy már jó” komikumtól, legviccesebb jelenetei ugyanis Marguerite ellenállhatatlanul hamis performanszai.

CSIGER ADÁM

Így jártam a mostohámmal

Lolo – francia, 2014. Rendezte: Julie Delpy. Írta: **Eugénie Grandval** és **Julie Delpy**. Kép: **Thierry Arbogast**. Szereplők: **Julie Delpy** (Violette), **Dany Boon** (Jean-René), **Karin Viard** (Adriene), **Vincent Lacoste** (Lolo). Gyártó: **Mars Films / The Films / France 2**. Forgalmazó: **ADS Service**. Szinkronizált. 99 perc.

Az *Így jártam a mostohámmal*-t Julie Delpy rendezőként és társforgatókönyvíróként jegyzi, főszereplőként pedig a sztárszerzői kézjegyévé vált neurotikus-komikus entellektüel figuráját vi-

szi tovább benne. Szerzői pályafutásának ez talán az eddig leginkább mainstream darabja, jellegzetes fogásai (szűk időkeret, bogaras értelmiségi szócsaták, feszes színészvezetés, jellegzetes nagyvárosi közeg, naiv romantika) közül kizárólag a pályáját végigkísérő, húsz éve változatlan, csak épp egyre korosodó – és ebből fakadóan egyre szarkasztikusabb – hősnő alakját tartja meg változatlanul. A Delpy-féle nő: sznob, magányos, túlérzékeny és hipochonder értelmiségi, aki kissé meg van hívva, és semmire sem büszkébb, mint arra, hogy párizsi. Mindezekben túl mégis bájos, és van benne – mint a filmrendező Delpy-ben is, ahogyan ez a film is bizonyítja – egy jó adag romantikus optimizmus, ami a párkapcsolatokat illeti.

A klasszikus romkom dramaturgiával és sok-sok blőd humorral (meg némi jól sikerült burleszkkel, lásd: kardozós nagyjelenet) átszőtt mostani történet szerint a divatszakmában tevékenykedő, negyvenes szingli egy biarritzi nyaralás során végre megismerkedik egy férfival, aki ugyan egyszerű mint a bot, de az ágyban tudja a dolgát. Bontakozó románcuk hamar rendhagyó ödipuszi szerelmi háromszögé bővül, a nő 19 éves fia, Lolo ugyanis nem nézi jó szemmel





anya kapcsolatát, és klasszikus gyerekcsínyekkel, majd gonosz ármánykodással próbálja elűzni az udvarlót. A film szélsőségesen, már-már szórakoztatóan gyermekes, és egyetlen percre sem kíván túllépni a műfaji kereteken. Ugyan a rendező néhol igazán megcsillantja erényeit – a fiát alakító Vincent Lacoste például sziporkázik – és egy rövid epizód erejéig még Karl Lagerfeldet is megcameoztatja, ennek a filmnek végső soron egyetlen erénye van: hogy Delpy játszik benne.

KOVÁCS KATA

Szüleink szexuális neurózisai

Dora oder Die sexuellen Neurosen unserer Eltern – svájci-német, 2015. Rendezte és írta: **Stina Werenfels**. Kép: **Lukas Strebhel**. Zene: **Peter Scherer**. Szereplők: **Victoria Schultz** (Dora), **Jenny Schily** (Kristin), **Lars Eidinger** (Peter), **Urs Jucker** (Felix). Gyártó: **Dschoint Ventschr Filmproduktion**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 90 perc.

Dora 18. életévét betöltő, dszexualitásában éppen virágzó lány, szüleivel él, jön-megy, dolgozik, egyedülálló, és nyers nemi életen nyugvó kapcsolatot ápol egy nem éppen gáláns férfival. Mindez többé-kevésbé átlagos élethelyzet

lenne, ha Dora nem lenne mentálisan sérült, aki némiképp több felügyeletre szorulna, mint amit trendi berlini életet élő szülei adnak neki. Családjának látszólagos jó szándéka az, hogy lányuk ugyanolyan életet éljen, mint bárki más a generációjából. Dorának így olyan kalandokban lehet része, mint a nemi-erőszak, viszonzatlan szerelem, tini-nyaság, amely eseményorozat egy rendkívül frusztráló anya-lánya viszonyba csúcsosodik ki.

A **Szüleink szexuális neurózisai** renkhagyó felnöves-történet, szépen végigvitt szimbolikával tart görbe tükröt napjaink nevelésbeli liberalizmusának, ujjal mutogat az infantilis szülőkre, akik a figyelmeztető jelek és saját frusztrációik ellenére sem képesek felülkerekedni ideológiáikon. Stina Werenfels rendező bravúrosan ravszul járja körbe a kérdéskört; a film első negyedében Dora hol szépelgő, hol brutálisan naturalista *point-of-view* képsorokkal jószereivel megerőszakolja egyszersmind maximálisan elidegeníti a nézőt, miközben egyetlen olyan figurát nem mutat, akivel bármilyen szinten azonosulhatna. Csak az események lassú csordogálása közben hámozza ki a szülők bágyadt, megérett mosolya mögött megbűvő méltatlan indu-

latokat, és szinte csak az utolsó percben leplezi le a tényt, hogy klasszikus anya-lánya melodramát prezentál. A **Szüleink szexuális neurózisai** igen zavarba ejtő, ám annál kalandosabb pszichológiai játékot űz mind karaktereivel, mind a nézővel. Súlyos ellentétekre épít, amiket sorban visszajára fordít, ráadásul amilyen nagyzó metaforán keresztül mutatja be képzetét, olyan finom, keresetlen minimalizmussal viszi végig a történetet.

ALFÖLDI NÓRA

Ha Isten úgy akarja

Se Dio vuole – olasz, 2015. Rendezte: **Edoardo Maria Falcone**. Írta: **Marco Martani**. Kép: **Tommaso Borgstrom**.



Zene: **Carlo Virzi**. Szereplők: **Marco Giallini** (Tommaso), **Alessandro Gassman** (Pietro), **Laura Morante** (Carla), **Ilaria Spada** (Bianca). Gyártó: **Wildside**. Forgalmazó: **Cinenuovo**. *Feliratos*. 100 perc.

Egy kellőképpen tuskó figura bármilyen vígjátékot elvisz a hátán, kivéve, ha a történet arról szól, hogyan válik hő-sünk bunkóból jó emberré, hiszen így az utolsó felvonásra eltűnik a történetből a humorforrás. Edoardo Maria Falcone filmjének szívsebész főhőse tökéletesen megfelel a fenti kritériumoknak, arroganciája, szélsőséges materializmusa és savas megjegyzései alapján mintha egy alma materben végzett volna *Dr. House*-zal. Amikor viszont egy karizmatikus prédikátor hatására fia bejelenti, hogy orvosi pálya helyett papnak készül, az ateista doktor vérszemet kap, és minden erejével megpróbálja hitelteleníteni a börtönviselt lelkeszt.

A főképp kínos szituációkra és a modern élet vélt sekélyességének kigúnyolására épülő komédiát minduntalan nehézkesé teszi az alig leplezett ideológiai töltet: a **Ha Isten is úgy akarja** tanmese a „nem csak kenyérrel él az ember” bibliai tanulsága mentén, ami szereplőit szükségképpen elrajzolt típuskarakterekké (ez-vígjáték esetében még meg-



bocsájtható vétek), cselekményét pedig kiszámíthatóvá teszi. A doktor útja a totális székszisztól a megalázó helyzetek sorozatán át a részleges megtérésig, illetve családjának eközben elmélyülő válsága és annak feloldása afféle habkönnyű *Teorémát*, egyben a keresztényi szeretet védőbeszédét kínálja a szekularizált nyugatnak, eközben viszont olyan övön aluli húzásokat is bevet, mint a homoszexualitás elfogadásának és a vallás tagadásának kijátszása egymás ellen rögtön az alapkonfliktus bemutatásakor. Aranyország Szent János szerint Jézus sosem nevetett, és a *Ha Isten is úgy akarja* híven illusztrálja, hogy miért: a humor és a tanítás ebben az esetben óhatatlanul kioltják egymást, hiába akad Falcone filmjében pár eltalált geg, ha azok mögött rendre ott ólálkodik a didaxis ördöge.

SEPSI LÁSZLÓ

Káosz karácsonyra

Love the Coopers – amerikai, 2015. Rendezte: Jessie Nelson. Írta: Steven Rogers. Kép: Elliot Davis. Zene: Nick Urata. Szereplők: Diane Keaton (Charlotte), Olivia Wilde (Eleanor), John Goodman (Sam), Marisa Tomei (Emma), Ed Helms (Hank). Gyártó: Imagine Entertainment / CBS Films. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 107 perc.

Milyen a tipikus karácsonyi film? Sajnos nem olyan, amiben egy szabadnapos rendőrtiszt vérfoltos atlétatrikóban tűszokat ment, és nem is olyan, amiben egy tapló télapó részegen kellemetlenkedik a felcicomázott áruházban. Inkább a *Káosz karácsonyra* receptje az általános: a csúcspontot az jelenti, amikor szenteste összegyűlik a család, az előzményekben pedig azt figyelhetjük, hogyan készülődnek a rokonok az ünnepre. Mindig van köztük, akinek egyáltalán nincs kedve a közös karácsonyozáshoz (a cinikusok szerepében ezúttal Olivia Wilde és Marisa Tomei), más komoly előkészületeket tesz (Diane Keaton, aki talán maga is megfélemezte róla, hogy egyszer már eljátszotta ugyanezt a szerepet a *Kőkemény családban*), de szerepelnek aranyos gyerekek és karácsonyi masnival díszített kutya is.

A *Káosz karácsonyra* alkotói – a *P. S. I Love You* írója és a *Nevem Sam* rendezője – hisznek abban, hogy ha egy helyett öt közhelyes történetet bonyolítanak párhuzamosan a nagy családi összeborulásig, akkor izgalmasabb és újszerűbb lesz a végeredmény. Téves elképzelésük miatt a játékidő majdnem kétórásra nyúlik, miközben a rőfögő hangokat hallható Ed Helmsnek egyáltalán nincs

helye a történetben, és Marisa Tomei cselekményszála is csak szétzilálja a sztorit. Igaz, hogy befért néhány, a republikánusok és demokraták között feszülő ideológiai ellentétet kifigurázó poén – ezeket az Olivia Wilde által játszott tékozló lány szálába írták, amely elcsépeelt alaphelyzete ellenére is a legfrissebbnek hat a mozaikból –, de a *Káosz karácsonyra* így sem több mint karácsonyifilm-generátorral programozott, kizárólag ünnepi fogyasztásra szánt semmisség.

KRÁNICZ BENCE

Krampusz

Krampusz – amerikai, 2015. Rendezte: Michael Dougherty. Írta: Todd Casey és Michael Dougherty. Kép: Jules O'Loughlin. Zene: Douglas Pipes. Szereplők: Emjay Anthony (Max), Adam Scott (Tommy), Toni Collette (Sarah), David Koechner (Howard), Allison Tolman (Linda). Gyártó: Legendary Pictures / Universal Pictures. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 98 perc.

A karácsonyi horror bevett Aműfaja az ünnepekre időzített filmkínálatnak, még ha nincs is akkora piaca, mint a romantikus komédiáknak vagy animációs filmeknek. Többnyire szerény költségvetésű darabok készülnek annak a nem túl

népes, de biztos közönségnek, amelyek a túlsorduló szeretet ünnepén nagy igyekezettel keresi a borzalmakban dagonyázó mozgóképes fantáziákat. Nemrégén volt divat a karácsonyi témájú slasher-klasszikusok újrafeldolgozása, és a *Krampusz* által megidézett horror-komédia stílus is a nyolcvanas években élte virágkorát. Chris Columbus és Joe Dante *Szörnyecskéje* lehetett az elsőszámú minta Michael Dougherty életszerű környezetben játszódó, rémisztő és mókás fordulatokban egyaránt bővelkedő karácsonyi mozijához.

A főcímmelenetben az áruházba vicсорogva bezúduló vásárlók, az utolsó hintalóért ököltre menő apukák és a közönyös ál-Mikulás ölében hisztérikusan zokogó gyerekek tökéletesen közvetítik a karácsony sötét oldalának hangulatát. A nyitány sokat ígérő, ezt a tempót és intenzitást azonban nem sikerül tartani. Pedig a színészek jók, nincs bohóckodás, a karácsonyt csak nyugtatókkal elviselő, a gyűlölt rokonokra kényszeredetten mosolygó családot közeli ismerősünknek érezzük. A közép-európai folklórból kölcsönzött szörny is hatásos. A mikulás-mesékben a csodában megingathatatlanul hívő hős jutalmat kap, a *Krampusz* a hitüket elvesztők megbüntetéséről





szól. A szarvas-patás címszereplő kegyetlen pribékjeivel, a szögbelövővel támadó mézeskalács-manókkal és a kannibál porcelánbabákkal terrorizálja a békésen karácsonyozó kertvárosi lakosokat. A forgatókönyvíróként (*Superman visszatér*) és rendezőként (*Adsz vagy kapsz*) sem kezdő Dougherty jópofa, szerethető filmet készített. Ahhoz viszont, hogy az új *Szörnyecske*ként üdvözölhessük, erősebb sztori, egy-két ráadás fordulat mindenképp kellett volna.

KOVÁCS MARCELL

Truman

Truman – argentin-spanyol, 2015. Rendezte: **Cesc Gay**. Írta: **Tomás Aragay**. Kép: **Andreu Rebés**. Zene: **Nico Cota**. Szereplők: **Ricardo Darín** (Julian), **Javier Cámara** (Tomás), **Dolores Fonzi** (Paula). Gyártó: **Trumanfilm**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos.* 108 perc.

Cesc Gay a szerelem katalán krónikása, szóljon az bár vakációzó kamaszfúkról (*Őrületségek nyara*), nagyvárosi harmincasokról (*A városban*) vagy házasságok platói románcáról (*Fikció*). Gay ideje alkotása importálja Javier Cámara-t és Ricardo Darín-t a legutóbbi nagyjátékfilmjéből (*Péntek Barcelonában*) és csak látszólag vált témát: ezúttal egy olyan madridi színész utolsó napjait veszi szemügyre, aki a szenualiz-

mus jegyében töltötte el a rá kiszabott időt mind az élet, mind pedig a színház színpadán.

A Darín által elsőrangúan megformált, magányosan élő művész, Julián alakján keresztül kísérhetjük figyelemmel azt, miképpen megy az *ars moriendi* a létszomj roppant bilincseiben élő romantikus hősszerelmeseknek. Egy Kanadába költözött, rég nem látott gyermekkori barát, Tomás (Cámara érzékeny alakításában) látogatja meg a halálos betegségben szenvedő, elvált férfit: a film cselekményét kettőjük kapcsolata strukturálja, amint hétköznapi életképeket kapunk az elbúcsúzás stációiról (pl. a színész Amszterdamban élő fiának meg látogatása, a címszereplő kutyája elhelyezése, temetkezési ügyintézés). A *Truman* komoly érdeme, hogy a halmozottan melodramabarát téma ellenére (rosszindulatú, áttétes rákbetegség hatása egy búsló kutyával a háttérben) Gay egyaránt tartózkodik a szentimentalizmustól és az erőlködő bölcselkedéstől. Visszafogott, finomra hangolt mozija nem a grandiózus felismerésekről és bombasztikus vallomásokról, inkább a megbékélésről és az elengedésről szól egy bensőséges barátság történetében ágyazva. Az elmúlt harmincöt évre visszatekintve úgy tűnik, hogy Ricardo Darín nemcsak a kortárs argentin, hanem az egész spanyolajkú filmművé-

szet legkiválóbb élő színésze egyénisége – már csak miatta is figyelemre érdemes a *Truman* emberközeli, intim jellemrajza.

TESZÁR DÁVID

Holtpont

Point Break – amerikai, 2015. Rendezte: **Ericson Core**. Írta: **Kurt Wimmer**. Kép: **Ericson Core**. Zene: **Junkie XL**. Szereplők: **Luke Bracey** (Utah), **Edgar Ramirez** (Bodhi), **Teresa Palmer** (Samsara), **Ray Winstone** (Papas). Gyártó: **Alcon Entertainment**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. *Szinkronizált.* 113 perc.

Akadnak egy kultuszfilmnek olyan érdemei, amelyeket durva igazságtalanság lenne számon kérni a remake-jétől: az 1991-es *Holtpont* esetében ilyenek az érzéki szépségű akciójelenetek, Kathryn Bigelow férfitest-fetiszáló női tekintete, és a Reeves-Swayze sztárpáros napsugaras karizmája. Aligha tartoznak azonban ezek közé a legendás akció-thriller úttörő kaszkadőr-számái és a kiválóan adagolt fordulatok, amelyek egyrészt szoros egységben tartották a látványjeleneteket, másrészt egyre mélyebbre húzták a nézőket a hőspáros drámájába. Az idejűrás a könnyebb kihívást teljesítette: miközben élesben felvett lélegzetelállító sportmutatványai a világ lenyűgöző tájain magasan túlszárnyalják az elődöt (helyenként annyira magasan, hogy már hitelüket

vesztik), a történetmesélés pályáján csupán csúfosan átbújik a lécc alatt.

A kultfilm-remake-ekre és „renegát bűnvadász”-sztorikra szakosodott Kurt Wimmer alapjában megőrzi az eredeti mesét a sötét oldal bűvkörébe kerülő beépült FBI-ügynökről, ám forgatókönyve immár eleve akciómátrixra épít: öko-terrorista antagonista egy japán „poli-atléta” guru nyolcpontos bakancslistájának teljesítésével próbál eljutni saját nirvánájába, ezzel biztosítva a tíz percenként kötelező bravúrt mexikói barlangi ejtőernyős ugrástól („Az Ébredő Föld”), alpesi magashegyi snowboardozáson át („A Jég Élete”) a venezuelai Angel Falls vízesés szabaduló sziklamászásáig („A Hat Élet Mestere”). Erre a feladatra az operatőr-rendező Ericson Core maximálisan meg is felel, de Wimmernek hála a hamisítatlan extrém sport-pornó hatásszüneteiben cselekményvezetés helyett be kell érniünk a szereplők között zajló mély értelmű eszmecserekkal a Lélek természetéről és a Teremtés lelkéről („Az eszmék erősek, de egy bálnavadász-hajó erősebb”) – az összhatás olyan kiábrándító, mintha csak Michelle Wild két eszméletlen ágyjelenet között füstölt gyújtva Coelho-idézetekkel tömné gang-banger partnereit a vágy filozófiájáról.

VARRÓ ATTILA





Egy erkölcsös éjszaka

Magyar, 1977. Rendezte: Makk Károly. Szereplők: Psota Irén, Makay Margit, Cserhalmi György. 95 perc. Forgalmazó: MANDA.

Hunyady Sándor finom mívű, kevéssé szóval is sokat mondó, csendes iróniával átszótt novellája, *A vöröslámpás ház* nem véletlenül ihlette meg a forgatás idején az ötvenen épp túllépett Makk Károlyt. E nagyszerű filmes stílusa és világlátása sokban hasonlít a magyar próza máig nem eléggé becsült mesterének művészetére. Mindketten a jellemrajz mesterei, a léleknek szerencsére nem annyira mérnökei, mint inkább impresszionistái, bölcs humorral kerülik a szigorú ítélkezést, távol áll tőlük, hogy morális fölényrel nézzenek esendő főhősöikre. Pedig a történet nagyon is provokálja az erkölcsi prédikációt, hősei prostituáltak meg egy léha egyetemista, aki lustaságból egyszer csak ott ragad az olcsó kosztot-kvartélyt és kávékat kínáló kuplerájban: a mihaszna Kelepei „belefekszik, mint ökör a pocsoljába”. A paradicsomi állapot azonban nem tart örökké: a „doktor úr” mamája egyszer csak betoppan „a Búza ucca kettőbe”, a műintézmény valódi rendeltetésé-

ről mit sem sejtő puritán öreg hölgy látogatása felbolydítja a piroslámpás ház szokott életritmusát. Az energikus és jószívű madám (Psota Irén tökéletes átlényegülése sokadszor újranézve is nagy élmény) a botrányt kerüendő, azonnal nekiáll megszervezni a színjátékot, a nyilvánosháznak szempillantás alatt szolid leányneveldévé kell átlényegülnie, legalábbis annyi időre, ameddig elő nem kerítik a lump Kelepeit, hogy elvigye onnan a mamáját.

A kegyes hazugság, amely Makk előző két remekművének is alapelve volt, most újfent ironikusan egymásban tükrözteti a nagy- és a kisvilágot. És mint a *Szelemben* és a *Macskajátékban*, most is kiderül, nem a kisémberek kényeszerű önáltatása, hanem a társadalom életidegen és álszent rendje a világbotrány. Hunyady novellájában mindössze néhány felszikkasztó mondat világít be a boldog békeidő kulisszái mögötti sötétbe, Makk (Örkénytel és Bacsóval közösen) az anekdotikus rövid történetbe a kisvárosi politikai és gazdasági „elit” korruptségét és bunkóságát is belefilmezi. A bordélyház ebben a fénytörésben ugyan már jóval kevésbé tűnik idilli-

nek, mégis az egyetlen éhelt hely az osztársadalmi hipokrizisben. A tisztességtudó utcalányok legalább egyetlen egy erkölcsös éjszakára magukévá tudják tenni a polgári világ értékrendjét, a köztisztelőt álló, valójában semmirekellő potentátok (parlamentari képviselő, városparancsnok és más beképzelt uracsok) erre legfeljebb egy udvarias kézcsók erejéig képesek. A lelepleződés és a botrány végül elmarad, a Madame szalonja és tükrei romokban, a Mama pedig hazavonatozik sűrű falusi magányába. Már azt se tudjuk, sírjunk vagy nevéssünk rajtuk.

Extra: Az ünnepi MANDA-lemez szerkesztője, Fazekas Eszter egészestés extrával egészíthette ki a 90 éves Mestert köszöntő DVD-t. Makk Károly nagy örömünkre személyesen lábjegyzeteli az *Egy erkölcsös éjszaka* 95 percét. Szellemi

frissessége teljében válaszol Gelencsér Gábor filmtörténész inspiráló kérdéseire, majd nyolcvan év múltán is precízen felidézve a film forgatásának körülményeit és műhelytitkait. Különös tekintettel Tóth Janó a *Szelemben* és a *Macskajáték* erényeit folytató operatőri teljesítményére.

SCHUBERT GUSZTÁV

Kánikulai délután

Dog Day Afternoon – amerikai, 1975. Rendezte: Sidney Lumet. Szereplők: Al Pacino, John Cazale, James Broderick, Charles Durning. 124 perc. Forgalmazó: Warner / ProVideo.

Az 1975-ben készült *Kánikulai délután* – az 1973-as *Serpico* után – Sidney Lumet és Al Pacino második közös munkája volt. A megtörtént eseményeket feldolgozó, érzékeny társadalmi kérdéseket feszegető, feszült bűnügyi film szinte teljes cselekménye egy rablók, majd rendőrök által ostrom alá vett bankfiókban és környékén játszódik, az elbeszélés azonban egy percre sem veszít intenzitásából. Igaz, már a 12 *dühös ember* (1957) óta tudhatjuk, hogy Lumet rendkívüli találékonysággal épít fel akár egyetlen szűk térben is összetett konfliktusokat. Gondosan megírt, de a szükséges pillanatokban rugalmasan kezelt forgatókönyv és jó érzékkel kiválasztott színészek – „csupán” ennyi Lumet titka; és ahogy Henry Fonda körül felszikkasztik a levegő a 12 *dühös emberben*,



úgy Al Pacino játéka a *Kánikulai délután*ban szintén visszaigazololja, hogy a rendező immár másodszer döntött mellette.

A *Kánikulai délután* tehát igazi klasszikus, amely ezúttal Bluray-en is filmtörténeti súlyához méltó formában jelent meg. A kép tiszta és részletgazdag, miközben a digitalizálás során nem dolgozták meg jobban az anyagot a kettőtől. Így például megőrződött az operatőr, Victor J. Kemper által alkalmazott naturalisztikus megvilágításból eredő nyersebb színvilág és a helyenként erősebb szemcsézettség. Az eredeti hangsáv is szépen szól; a magyar szinkron – bár a régi iskolát képviseli – ebben az esetben kissé vérszegényre sikerült. Az extrák mennyisége és minősége azonban bőségesen kárpótol ez utóbbi hiányosságért.

Extrák: A film kapott egy teljes rendezői audiokommentárt, amelyből az előkészítés és a forgatás minden részletére fény derül. Ha esetleg ez nem lenne elegendő, találunk a lemezen egy négy részre osztott, közel egyórás, magyarul is feliratozott dokumentumfilmet, mely többek között a forgatókönyvíró, a producer, a fontosabb szerepeket játszó színészek és a rendező megszólaltatásával rekonstruálja lépésről lépésre e mestermű megszületését. Ennek első fejezete a történet megtalálásának és filmre írásának titkaiba avat be, a második a szereposztás miéjtjeit és a forgatást megelőző próbafolyamatot

járja körül, a harmadik magát a forgatást mutatja be, míg a negyedik a vágást és az elkészült mű fogadtatását. Az utólagos reflexiókat két korabeli anyag, egy rövidebb werkfilm és egy eredeti mozielőzetes egészíti ki.

CZIRJÁK PÁL

Maggie

Maggie – amerikai, 2015. Rendezte: Henry Hobson. Szereplők: Arnold Schwarzenegger, Abigail Breslin, Joely Richardson. Forgalmazó: Bontonfilm. 95 perc.

Anyolcvanas években vére Amenó fanboy-vitákat generáló kérdést – Stallone vagy Schwarzenegger? – maguk az érintettek zárták le egy baráti ikkssel, mikor a *Szupercellában* filmtörténeti pofonváltásba keveredtek, *A feláldozható*ban pedig vállalva lőtték gépfegyverrel és poénnal az ellent. De ha nem az előre lepapírozott bunyót, hanem a visszatéréseket szemlézzük, kitűnik: bár nyugdíjasként Stallone teljesít jobban a pénztáraknál, szórakoztatni igazán Schwarzenegger tud, aki már az önironikus retrózás divatja előtt is sikeresebben vette poénra magát és színészi kvalitásait. Ezért is érthetetlen, hogy a filmezéshez mindig egy üzletember következetességével álló showman miért döntött úgy, hogy 68 évesen végre komolyan veszi magát – méghozzá egy zombimelodrámban. A Schwarzenegger-filológus



persze rávághatja erre, hogy Arnie a kilencvenes években népszerű családi akcióvígjátékainak (*Terminátor 2, Az utolsó akcióhős, Két tűz között*) gondoskodó apafiguráját akarja visszahozni a zombilányát védelmező farmer szerepével, de még az elvetemültebb rajongó is hamar belátja: nincs az a zombiapokalipszis, ami előcsalogatná Schwarzeneggerből a drámai színészt.

A pályáját reklámfilmesként kezdő, majd a *Walking Dead* főcím-rendezőjévé előlépő Henry Hobson legnagyobbat mégsem a szereposztással téved, hanem azzal, hogy nem hozza felszínre a zombimetaforában lappangó tartalmakat. Hiszen végső soron minden zombifilm elmélkedés a halálról, csak a szerzők néha egy szociológus (George Romero), máskor egy nyelvfilozófus (Tony Burgess: *Pontypool*), leggyakrabban pedig egy kórboncnok (bármely gore-rendező) érdeklődésével viszik végig a gondolatmenetet. Hobson filmje viszont nem szól elidegenedésről, tömegember-létről, de még csak a fiatalok hormonháztartásának felborulásáról sem – a zombinála csupán divatos kórités, behelyettesíthető betegség az elmúlás melodráájához. Az átváltozás szürke hétköznapjaira koncentráló, feszültség és dráma helyett pusztán merő unalmat kínáló *Maggie* így közelebb áll az előbb halálos ágyba, majd szerelembe eső fiatalok trendi szubzsánéréhez, de minden szempontból alulteljesít ah-

hoz, hogy szívtépő *Vérünkben a hiba* vagy szarkasztikus *Én, Zombi, és a csaj, aki meg fog halni* legyen.

Extrák: Semmi.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Szeméttelp

Trash – angol-brazil, 2014. Rendezte: Stephen Daldry. Szereplők: Rickson Tevez, Rooney Mara, Martin Sheen. Forgalmazó: Bontonfilm. 114 perc.

A brazil szegénynegyedek dekoratív szemétdombjait időről időre kedvtelve pásztázzák végig kameráikkal a nyugati filmesek, a nyomor történeteit ugyanis könnyű kizsákmányolni és hollywoodi mázzal leöntve kínálni a világ szerencsésebbik felének. A periféria országai közül számos helyen önkénteskedő Andy Mulligan saját élményeire alapozva írta meg *Trash* című, 2010-ben megjelent regényét, amelyből tavalý *Az órák* és *A felolvasó* rendezője, Stephen Daldry készített moziváltozatot. Daldry színészi jutalomjátékokra lehetőséget adó midcult melodramái színvonalasak ugyan, de izgalmasnak nemigen lehet mondani őket, és a szentimentális hangvételez is rendre vesélyesen közel kerülnek.

A *Szeméttelp* azonban egyáltalán nem érdektelen és nem is giccses film: a düledező riói favelák és a szinte önálló városkát képező szemétdombok nemcsak háttérként szolgálnak, hanem főszereplővé lépnek elő,



és talajközben tartják a hivatasos guberálóként tevékenykedő kislók történetét. Rafael és barátai véletlenül lelnek rá a korrupció elit titkait leleplező dokumentumokra, és fejükbe veszik, hogy a nyilvánosság elé tárják azokat, ha el tudnak menekülni a gengszterek zsoldjában álló rendőrök elől.

A nagyszerű Richard Curtis (*Igazából szerelem, Időről időre*) forgatókönyvében váltakozik a mesébe illő kalandok hangneme, az ifjúsági filmeket idéző gyerekes csínytevéseket és elmés szópárbajokat komor és erőszkas szekvenciák váltják, kiábrándító társadalomképet rajzolva a szemébe és bűnbe fulladó Brazíliáról. Az alkotók hibája, hogy a hitelesnek ható milióábrázolást a finálé előkészítetlen és irreális fordulataival kezdik ki. Fesztes szerkezete és remek színészei (a ragyogó gyerekszereplőknek többek között Rooney Mara és Martin Sheen szekundálnak) dacára a *Szeméttelép* némi hiányérzetet hagy maga után, mert a nyomasztó történetbe nem szervező a happy end – Daldry filmje talán ezért sem ért el olyan sikereket, mint előképei, az *Isten városa* vagy a *Gettómilliomos*.

Extrák: Nincsenek.

KRÁNICZ BENCE

Légszomj

Air – amerikai, 2015. Rendezte: Christian Cantamessa. Szereplők: Norman Reedus, Sadrine Holt, Djimon Hounsou. Forgalmazó: SPHE. 91 perc.



„Már csak én vagyok. És az apokalipszis hibernált túlélőire vigyázó férfi dünnnyögte ezt a Légszomj fináléja felé, akinek fél évente fel kell ébreszteni önmagát, hogy a kiválasztottak álmát felügyelje. Christian Cantamessa filléres kacat-sci-fije az emberiség utolsó bunkerében játszódi, ahol a technikusok az idejüket áldozzák fel a privilegizált osztályok jövője oltárán. A mozdulatlan két karbantartója (a spleenes Norman Reedus a *Walking Dead*ből és a mamlasz Djimon Hounsou) egy hibernált világban öregszik: kazettás videomagnó és katódcsöves monitorok veszik őket körül, a falakon dauerolt hajjú poszterlányok vigyorognak, a hangsávon pedig jellegzetes szintizene bűg – mintha a gamer-világból érkezett rendező örök jelenként gondolta volna újra a nyolcvanas éveket.

A fapados retro-futurista díszletben egy (szerelmi) háromszög bontakozik elő a két melós és egyikük hibernált (ám a férj képeletében folyton megjelenő) felesége között. A *Légszomj* elnagyolt melodrámájában nem csupán a barátság és a szerelmi hűség feszül egymásnak, de a kizsákmányolt prolik szolidaritása és a boldogság burzsoá vágya is – vagy éppen a józan ész és az örület, amely a zárlat happy endjét némi kétértelműséggel színezi át. De ami igazán komolyan vehető és tényleg működik, az legkivált az ősi sci-fi-kütyűkkel és a lerohadt díszletvilággal



folytatott hétköznapi küzdelem – meg talán Norman Reedus elárult karakterének filmvégi fájdalma („Arról volt szó, hogy egy család vagyunk”). Cantamessa mozija első látásra egészen érdekfeszítő filmnek mutatja magát – de elmaszatolt ötleteit és értelmetlen titkait számba véve már inkább az időpocsékolás egyik lehetséges formájának tűnik.

Extrák: Werkfilm és interjú a színészekkel.

NAGY V. GERŐ

Farkas

Wolf – amerikai, 1994. Rendezte: Mike Nichols. Szereplők: Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, James Spader. Forgalmazó: SPHE. 125 perc.

„Kapitalizmus farkastörvényeit” emlegetni különösen csábító egy olyan film esetében, amely komolyan veszi a közhelyet, és eljátszik a gondolattal: mi történne, ha egy neves New York-i könyvkiadó főszerkesztőjét teliholdkor farkas harapná meg, és a deresedő halántékú férfi az így visszanyert ifjú energiáival vetné bele magát a vállalati harcokba. Will Randallt (Jack Nicholson) ugyanis éppen kirúgja a kiadó új tulajdonosa, a helyére pedig fiatalabb és arrogánsabb tanítványát (James Spader) ültetné.

Mindaddig, amíg a farkasharapás okozta testi változások, a kifinomult hallás és szaglás, az állati könyörtelenség váratlan sikerekhez juttatják a főhős

az üzleti életben, Mike Nichols filmje a szabadpiac kritikáját nyújtó szatíráként működik. A rendező érezhetően a cselekmény első felében van igazán elemben, az öltönyös pojják üzelmeibe – szó szerint – belemondító Randall a mindenkor *establishment*tal békülni képtelen nicholsi hősök (a *Diploma előtt* Benje, *A 22-es csapdája* Yossarianja) sorába illeszkedik. A történet azonban fokozatosan a klasszikus szörnyfilmes mintát követő horrorba fordul, ijesztőnek ugyanakkor egy perccig sem nevezhetni. Nichols értelmiségi humorra bizarr elegyet képez a látványos átváltozásokkal és erőszkas vérfarkas-összeclapásokkal, a műfaji képletet pedig Randall és a kiadóvezető lánya (Michelle Pfeiffer) melodrámába hajló románca is gazdagítja.

Hogy a *Farkas*t mégsem temeti maga alá az egymást kioltó zsánermotívumok keverése, az elsősorban a film tervét tizenkét évig dédelgető Nicholson szokásosan intenzív, magával ragadó játékan múlik, és Nichols rendezői rutinján, amellyel a tőle tökéletesen idegen horrorközegben is eligazodik. A két hollywoodi legenda negyedik, egyben utolsó közös filmje hibáival együtt is a farkasembermítosz izgalmas variációja, és a kilencvenes évek presztízshorroraik is jellemző darabja, Coppola *Drakulája* vagy Branagh *Frankensteinje* mellett.

Extrák: Semmi.

KRÁNICZ BENCE

Hungarian Comics Speak English

Magyar képregények és képregényesek napja ide vagy oda, a Hungarocomix 2015 standjain meglepően sok angol nyelvű új kiadvány sorakozott – hazai alkotóktól. Bár nagyon különböző munkákról van szó, és különböző okok vezethettek az angol nyelv választásához, ez a közös vonásuk elegendő ahhoz, hogy róluk szóljon most a rovat.

Az első kiadványnál rögtön az lett volna a furcsa, ha magyarul készül, hiszen alkotója egy külföldi egyetem tanult, és ez volt a diplomamunkája. Olyan jól sikerült, hogy a szerző engedett barátai kérésének, és kis példányszámban kinyomtatta. Szerencsére jutott belőle a nyilvánosságnak is.

Mivel a rendezvény előtt csak a borítóját láttam, és egy lelkes, de szűkszavú ismertetőt olvastam róla, a vidám színekből ítélve ártatlan gyermekmesének hittem, ám nagyobb nem is tévedhettem volna, hiszen már az első oldalakon explicit szexjelenet fogadja az olvasót. Persze ne gondoljunk céltalan pornóra, ez a képregény egy fantasztikus utazás alkotójának a gondolatvilágába, szereplőinek és saját magának az útkeresésébe, ahol minden kép, minden történés kérdések egész sorát

teszi fel. Nem túlzás azt állítani, hogy Marjai Petra Csilla a képregények idehaza eddig teljesen ismeretlen területét nyitotta meg a magyar közönség előtt, szándékosan eltérve a dominánsan férfi alkotók és olvasók által definiált fősdorttól, különösen tekintettel az amerikai mainstream sablonjaira. Megérdemelne egy magyar nyelvű kiadást és szélesebb körű terjesztést.

Eki & Coco. Színes, 66 oldal, puha-fedeles. Szerzői kiadás.

Jelenleg is külföldön, Angliában él a következő két képregény írója, aki valójában inkább az interneten gondolta terjeszteni munkáit, nem is feltétlenül csak magyar olvasóknak. Az egyik rajzoló kiállításának az apropóján készültek nyomtatott példányok, ezekből jutott a Hungarocomixra is.

A neten rövid folytatásokban futó *Blender*ből az első három epizódot kaptuk. Nem vagyok nagy szakértője, sem kedvelője a borzongató zsánereknek, de talán nem járok messze az igazságtól, ha ezt a „trash horror” kategóriába könyvelem el. Daniel A. Prim történetének az első látásra nem különösebben érdekes főszereplője vélhetően ártatlanul került börtönbe, ahol

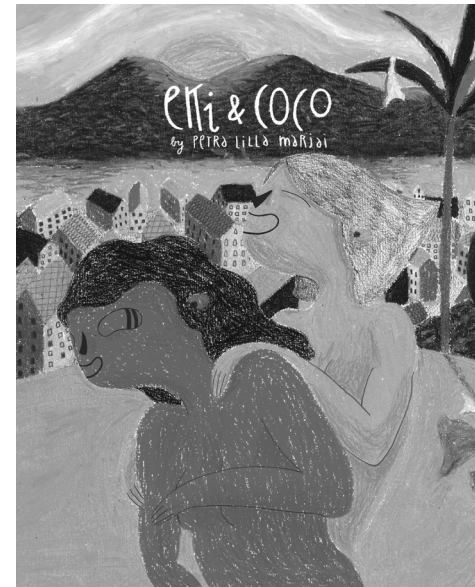
aztán csúnya dolgok történnek vele. Borbás Bence nyers rajzai fokozzák az idegenkedő érzéseimet, a művebben elkészített borító ellenben azt sugallja, hogy valami többről is szól ez a képregény. A kiadó honlapján olvasható már a folytatás is.

Blender. Színes, 24 oldal, irkatúzott. Kiadó: Free Fantasy Comics.

Egészen más műfajba tartozik az író másik munkája, amelynek a megajzolására az eddig főleg a Dörmögő Dömötörbe és a Csodaceruzába készített gyermekképregényeiről ismert Ambrus Izsákot nyerte meg. A *Day of the Robots* arról szól, hogy egy adminisztrációs hiba folytán egy gyár robotjai kapnak egy szabadnapot, amit változatos és ötletes módon töltenek el. Ezt is jó lenne magyarul megjelentetni.

The Day of the Robots. Színes, 24 oldal, irkatúzott. Kiadó: Free Fantasy Comics.

Lapzártáig gyakorlatilag semmilyen háttérinformációt nem kaptam a következő kis képregényről, még a magukat idegen hangzású művészekkel (Frank Zippo, Sam



Holgersson) álcázó alkotókat sem ismerem, így azt sem tudom, hogy az utolsó pillanatban beesett kiadvány miért angolul beszél, és miért eredeti francia nyelven idézi hosszasan az *Internacionálét*. Ám az 1960-as években simán betették volna a Zap Comixba, és hogy fricskáiból mégis árad a frissesség, talán nem csak a magyar underground képregény jelentős fáziskésésének tudható be.

The League of Lube. Fekete-fehér, 24 oldal, irkatúzott. Kiadó: Monkey Mill.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



2001: ŰRODÜSSZEIA (1968)