

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 05. SZÁM

2018. május

490 FT / 8,60 RON

[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)

## 68 LÁZADÓI

KÁDÁR-KORI ÁLMOK // JÁTÉKSZENVEDÉLY



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Fernando León de Aranoa: **Escobar** – Big Bang Media

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%



## '68 LÁZADÓI

A Nouvelle Vague életmódforradalma áthangszerelte a franciákat. Párizs forradalmi lángjait a papa mozijának izzó celluloidja lobbantotta fel. Ha 1789-et a filozófusok találták föl, a kis francia forradalmat, '68 májusát a filmesek. És ők is veszítették el. Mert politikára cserélték a művészetet, mert az Odeon Színházból einstandoltak parlamentet, ahelyett hogy a parlamentből csináltak volna mozit.

**Michelangelo Antonioni: Zabriskie Point – 4. oldal**



## SEBASTIÁN LELIO

Az Oscar-díjas chilei rendező filmjeiben az egyéni méltóság ütközik meg a társadalom patriarchális elveivel. Lelio trilógiaként is nézhető első három egészestése után a szövevényes családi drámákat letisztultabban fogalmazó munkák váltották fel, melyek női sorsokat helyeznek a középpontba.

**Sebastián Lelio: Gloria (Sergio Hernandez és Paulina Garcia) –26. oldal**



## JÁTÉKSZENVEDÉLY

A modern társasjátékok az elmúlt évtizedekben hatalmas fejlődésen mentek keresztül, a történetmesélés módjainak új, alternatív útjait kijelölve. A játék interaktív volta másként von be minket a drámai eseménybe, mint a film vagy a regény: a tanulságok átadása helyett ráhagyja a játékosokra, hogy többszöri próbálkozás (játék) útján maguk derítsék fel őket.

**Steven Spielberg: Ready Player One – 32. oldal**



2018 május

# FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 05. SZÁM

## '68 LÁZADÓI

Vágvölgyi B. András: Rebellis tekintet (Cinéma '68)	4
Ádám Péter: A forradalom délibábjá (Jean-Luc Godard 1968-ban – 2. rész)	8
Ádám Péter: Godard, a rettenetes (Michel Hazanavicius: Le Redoutable)	13
Anne Wiazemsky: „Az a mozi halott” (Memoár-részlet)	14

## MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Múlt-fogyatkozás (Kádár-kori álmok)	16
Csákvári Géza: Szemben a gonoszszaggal (Beszélgetés Bogdán Árpáddal)	20
Bokor Ágnes: Modernkori rabszolgaság (Beszélgetés Tuza-Ritter Bernadett-tel)	22
Kolozsi László: Nem sablonos válaszok (Magyar forgatókönyvírók I.)	25

## ÚJ RAJ

Árva Márton: Az apai árnyék kiradírozása (Sebastián Lelio)	26
Antonella Estévez: Létezik illegitim szerelem? (Beszélgetés Sebastián Lelióval)	30

## JÁTÉKSZENVEDÉLY

Borbíró András: Kockamesék (Társasjátéktól a filmig)	32
Sepsi László: A programozó neve (Steven Spielberg: Ready Player One)	36
Herpai Gergely: Dávid Góliátban (Mecha játékok és filmek)	38

## FILMTÖRTÉNET

Gervai András: Könyvek a Mesterről (Fellini négyszer)	40
---	----

## FESZTIVÁL

Szalkai Réka: Veszedelmes mobilok (Rotterdam)	44
Buglya Zsófia: Látásjavító gyakorlatok (Graz)	46

## KRITIKA

Margitházi Beja: Szemüveg nélkül (Agnès Varda: Arcélek, útszélek)	48
Soós Tamás Dénes: Nincs újjászületés (Bogdán Árpád: Genézis)	50
Tóth Péter Pál: Sós kútba tesznek (Gulyás Gyula: Kifutás)	52
Baski Sándor: A sztratoszférába és tovább (Lengyel Balázs: Lajkó – Cigány az űrben)	53
Gelencsér Gábor: A tizenharmadik apostol (Garth Davis: Mária Magdolna)	54
Kránicz Bence: Ugass nemet a rasszizmusra! (Wes Anderson: Kutyák szigete)	55

## MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

**A címlapon:** Fernando León de Aranoa: *Escobar* (Javier Bardem és Penélope Cruz) – A Big Bang Media 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**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
E-mail: [filmvilag@chello.hu](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

**KIADÓHIVATAL**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

**ELŐFIZETHETŐ**  
e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)  
telefonon: 06-1-767-8262  
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>  
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:  
18203332-06000412-40010084  
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.  
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://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](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR18-0036

## 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](mailto:UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU)

## A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a [www.dimag.hu](http://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** **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**  
elemzések **videók** **linkek** **hírek** **kritikák** **elemzések**  
**zések** **képek** **videók** **linkek** **hírek**  
kritikák **elemzések** **videók** **linkek** **hírek**  
**képek** **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**  
elemzések **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**  
**elemzések** **képek** **videók** **linkek** **hírek**

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

## Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenítéséhez 2018-ban is nagy szükségünk van a filmszakma és olvasóink segítségére. Az egyablakos támogatási rendszer és a pályázati szisztéma lassúsága miatt ugyanis létfontosságú kérdés, hogy időben megérkezik-e a támogatás.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen 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 azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár 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 Mozi meghatározott májusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### REBELS OF '68

**Rebel Regard** (Cinema '68) by András B. Vágvölgyi, p. 4. **Mirages of the Revolution** (Jean-Luc Godard in 1968 – Part Two) by Péter Ádám, p. 8. **Godard the Terrible** (*Le redoutable* by Michel Hazanavicius) by Péter Ádám, p. 13. **Cinema is Dead** by Anne Wiazemsky, p. 14.

*The revolution of French New Wave recalibrated the way of thinking from Paris to Tokyo: the bonfires of Paris set fire to the „Cinema of Papa” – if the French Revolution was invented by philosophers, the rebellion in 1968 came out of the filmmakers' furnace.*

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Eclipse of the Past** (Dreams of the Kádár-era) by Tibor Hirsch, p. 16. **Against Evil** (A Talk to Árpád Bogdán) by Géza Csákvári, p. 20. **Contemporary Slavery** (A Talk to Bernadett Tuza-Ritter), by Ágnes Bokor, p. 22. **No Trite Answers** (Hungarian Screenwriters) by László Kolozsi, p. 25.

### NEW BREED

**Erasure of the Fathers' Shadows** (Sebastián Lelio) by Márton Árva, p. 26. **Is There A Legitimate Love?** (A Talk to Sebastián Lelio) by Antonella Estévez, p. 30.

*In the films of Academy Award winner Chilean director the personal dignity struggles with the patriarchal disciplines of society – from highly political family dramas to the more intimate portraits of independent women.*

### GAMES AND PASSION

**Geeks on Game Boards** (From Board Games to Movie Screens) by András Borbír, p. 32. **The Name of the Gamer** (*Ready Player One* by Steven Spielberg) by László Sepsí, p. 36. **David in Goliath** (Giant Robots in Films) by Gergely Herpai, p. 38.

*The classical board games have been completely transformed since the turn of the millenium: their new ways of storytelling has invaded the contemporary popular film-making, interactivity and multiple narrative becomes more and more popular in the genre movies.*

### FILM HISTORY

**Books on the Maestro** (Fellini Four Times) by András Gervai, p. 40.

### FESTIVAL

**Dangerous Cell Phones** (Rotterdam), by Réka Szalkai, p. 44. **Sight Improving Exercises** (Graz) by Zsófia Buglya, p. 46.

### REVIEWS

**Without Spectacles** (*Faces Places* by Agnès Varda) by Beja Margitházi, p. 48. **No More Rebirth** (*Genesis* by Árpád Bogdán) by Tamás Dénes Soós, p. 50. **„Your House is On Fire”** (*Running Out* by Gyula Gulyás) by Péter Pál Tóth, p. 52. **Into the Stratosphere and Beyond** (*Lajkó – Gypsy in Space* by Balázs Lengyel, p. 53. **The 13th Apostle** (*Mary Magdalene* by Garth Davis) by Gábor Gelencsér, p. 54. **Bark „No!” to the Racism** (*The Isle of Dogs* by Wes Anderson) by Bence Kránicz, p. 55.

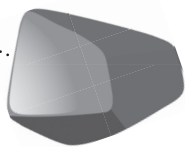
CINEMA p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Javier Bardem and Penélope Cruz in *Loving Pablo* by Fernando León de Aranoa (A Big Bang Media release)





# Rebellis tekintet

CINÉMA '68

VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS

**1968 HATÁSA MÁIG TARTÓ, JELEN KORSZELLEMEK SZERINT VISZONT MÉLYSÉGESEN EL-  
UTASÍTANDÓ, MERT PRÓFÉTIKUS, NAGYRALÁTÓ, ÖNMAGÁN TÚLTERJESZKEDŐ KOR-  
VOLT; FILMBEN PEDIG CSÚCSOK CSÚCSA.**

**1**968 a történelem morálisan legfontosabb éve volt – mondják. Csilagos ég, erkölcsi törvény. Plusz kérdőjelek. Nincs a mában kevésbé aktuális *anniversaire*, mint 1968 májusáé. A csupahazugságban a lázadóember mítoszának. Műnemünkben, a filmben: Oshima, Makavejev, Godard, Hopper, Janksó (*sic!*) és Pierre Clémenti. Akiknek és aminek még lesz meghatározó aktualitása a jövőben, erre mérget vehetünk, hisz a filmtörténet, miként maga a történelem, ciklikus természetű és kigyónyomon, szinusz-görbén halad.

Elsőként nyilván a műfajalapító és atyamester: Godard. Korszakhatáron: lejátszott a *nouvelle vague*, épp rákészsül az életmű derekára, a filmterrorista, Dziga Vertovos kollektívizmus korszakára egy hétvégével. A *Week-end – egy kozmoszban elveszett film* a fogyasztói káosz, az elbutult súlyos, fojtogató mohóságban tapicskoló polgári világ már rég nem a jámbor Homais patikus világa, már rég túl van Tzarán és Brétonon, a disztópista Orwellt említhetném, ha nem lenne annyira frankofón e film. Az út és erénytelenség filmje. Az előzmény: ouverture mozizongorára. Mireille Darc („ez a kurva” – mondta JLG; friss halottunk, békeporaira) felsikolt, majd hosszan zokog: a tömegszerencsétlenségben, égő autók, égő haldoklók mellett felfedezi a legnagyobb veszteséget: odaveszett az Hermès ridikülje. Mulatságos. Bár a *brand* fogalma a film forgatása idején még nem forgott közzsájon. M. és Mme Durand hétvégenként vidékre mennék arzenozni a fatert, örökséget siettetnének, kész *Gázláng* Charles Boyer és Ingrid Bergman főszereplésével. Ekkor tűnik fel Saint-Just (Jean-Pierre Léaud) és Rous-

seau *Társadalmi szerződés*t deklamálja. Útjuk megpróbáltatások szövevénye, forgalmi dugók, halálos balesetek, égő motorizáció, gerillák a zöldben. Megyünk az erdőben, az ember azt gondolná, hogy Ruggiero Deodato *Cannibal Holocaust*-jában, az eltűnt dokumentumfilmeket kereső amerikai antropológusok karóbahúzási jelenetét felvezető *suspense*-ben vagyunk Amazóniában, de nem, Gallia ez, *c'est jolie, la campagne*. Eörsi írja: e film témája a civilizáció vége. „Vígjáték” – mondja, majd kedves Dürrenmattját idézi: „Egy történetet akkor gondolunk végig rendezés, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be”. A következőt végiggondolt polgári világ vége a kannibalizmus. A társadalomból kivonulás nem megszentelt remetelét, aszkéta elvonulás, Zen, de paleolit-evolutioner-hobbesiánus létezés, persze, hogy a fitt és a kurva él túl, mindenki harcol mindenkivel, mindenki megeszi a szomszédját, férjét, gyermekét, még ha édes is a húsa. Pangloss és Candide visszafelé vándorol, ennyi tömegbaleset a világon nincs, a *Week-end* Eörsi István szerint „kalandfilm-paródia a köznapj létezés és a disztópia közötti senkiföldjén (...) A vásznon nem jelenik meg eszmény, de minden pillanatban érzem, mit kell választanom: a nem-gondolkodókkal szemben a gondolkodást, a nem-nevetőkkel szemben a nevetést, a közönyösökkel szemben a kétségbeesést vagy dühöt, a rossz állításokkal szemben a tagadást, és azt az örömet, amit a ráció érez, miközben megmunkálja az akármilyen anyagot.” (1978. A *Filmkultúra* akkor már egy tíz évvel korábbi augusztus óta a korábbi váltakozó színes borítók helyett konzekvens feketében jelent meg. Főszerkesztő: Bíró Yvette)

A *Week-end – egy kozmoszban elveszett film* 1967-es mozi, a Szerelme Nyarán forgatták, de Franciaországban, míg a Szerelme Nyara Kaliforniában történt. Merész jövőbemutatás nincs benne, csak megelőlegezte a flashteren vérben fekvő Benno Ohnesorg (Nyugat-Berlin), a fejbőlött Rudi Dutschke, *Pflasterstrand*; Henri Langlois vegzálása és az elmaradt Cannes-i fesztivál, *nous sommes tous les juives allemands*, De Gaulle és Dubček bukása, Breznyev lefittyedő alsójaka, dús szemöldöke és „a húgyfoltos slicc alatt tartott Nagy Októberi”. A félreértett Mao. A fejről a talpára állított Marx. A végre felfedezett, majd hamar elfeledett Marcuse. Az örök Coca-Cola.

Appendix Godard-hoz: 1971-ben a Croisette-en, a Fesztivál idején négyen ültek egy asztalnál Cannes-ban: Jean-Luc Godard, Fusako Shigenobu, a japán Ulrike Meinhof és Nagisa Oshima „a japán Godard”, a *nuberu bagu* (*nouvelle vague* japánosan) félistene, vezérlő szamurája; és Oshima két „társ-guevarája”, két szoftpornós, szélsőbalos japán filmrendező, Koji Wakamatsu és Masao Adachi. Oshima hatvanas évekbeli egzisztenciálfilmjei, a tradicionalizmussal szembemenő formabontásai után ekkorra nyilvánvaló lett 1968 után, hogy a Zengakuren (Összjapán Diákszövetség) már nem tud a társadalmi forradalom motorja lenni, a *lunatic fringe* (holdkörös szél) terrorizmusba menekült, mint olasz és nyugatnémet barátai, az eltökélt ex-szemmunkás, Shigenobu világszintre emelte a Japán Vöröshadsereget: kitalálták, hogy átcsempészik a kamikaze-ideát a Távol-Keletről a Közel-Keletre. Toborzófilmet forgatni japán egyetemistáknak Libanonban, ez volt a terv. Godard az asztalnál lelkes volt, aztán mégsem ment a japánokkal palesztin táborokba, hogy Georges Habash, Wadi Hadad és Leila Khalid társaságában forgasson: vő: az angol tudós a Szaharában írja disszertációját a tevéről, a német húsz évet ül a könyvtárban ugyane témában, a francia pedig, mikor már súlyosan nyakán a határidő és a hitelezők elmegy az állatkertbe. A francia rendező zoológiailag fordult a társadalomfelforgató, ideológiailag szélsőbalos terrorhoz, míg a japánok komolyan és proaktívan, iróniamentesen gondolták a lecsatlakozást.

A Közel-Kelet első öngyilkos merénylete 1972 májusában a tel-avivi reptéren történt. Végrehajtói három japán egyetemista volt, ketten meghal-



tak, Kozo Okamoto a mai napig politikai menekült Libanonban. Az emlegetett két japán szoftpornós-szélsőbalos viszont nem, közülük Adachi 1975-től 1999-ig élt Libanonban, Bekaa-völgyi kiképzőtáborban és a japán terroristák fedőszervének épületében, egy akupunktúráklinikán, illetve pár évet a bejruti El Roumieh börtönben, míg társaival ki nem adták kalandos módon Japánnak. Mivel nem ölt, csak tanácsolt, ott is pár év után szabadult. Társa, Wakamatsu évente látogatta, mennyiséges életműve (több, mint száz film) java valószínűleg el sem készülhetett volna Adachi nélkül. Ami leginkább arra példa, hogy az állatkerti francia művészértelmiségi szívesen játszik a tűzzel, fanatizmushagyományú japán elvtársa viszont beleül, mint buddhista bonc a tűzbe, lásd: 1963, Saigon, Vietnam.

1968 is csak egy hely az időben. Tet-offenzívától, a CKP KB értekezletestől, májusostól, (számos) merényletestől,

*Literarni Listy* Nagy Imre-cikkestül, Ágcsernyőstül, Czechagóstul (Daley chicagói polgármester az akkori elnökválasztás Demokrata Konvenciója idején tüntető pacifistákat varsóiszerződés módjára kemény rendőri erővel szétverette; ez volt az elnökválasztás, aminek az elején sértetten visszavonult a korábbi elnök, Johnson, lelőtték Martin Luther Kinget és Robert Kennedyt, a demokráciát jelöltje így az alkalmatlan eszköznek bizonyult Hubert Humphrey lett), a végére odapötytyintett Nixonostul. (Tekintetünket Napnyugatnak fordítjuk most, visegrádi környezetünket ezúttal hanyagolva.) A filmre szűkülve: ki a *cinéaste*? A sajtócedulás *metteur-en-scène*? A művészértelmiségi házibulik feketegarbós habituéje? Akiről már 400-ról süvölt az intellektus, a felhőszélről lóbázott letolt zoknis gyerekláb, gondolkodása, cselekvése, filmezése; mely egyszerre „az önkifejezés démona és a szervezett harc logikája” (Oshima)? Vastagkeretes

#### „Az örök Coca Cola”

(Dennis Hopper: Szelíd motorosok – Peter Fonda és Dennis Hopper)

lencsével duplázott lélek-tűkőr, éjszakai napszemüveg? A *cinéaste*, már csak nevéhez illőn is francia; aki amerikai. Vagy fordítva. Hopper például

*cinéaste*. Nem az Edward, hanem a Dennis. (Ha jobban belegondolunk, Edward is.) Dennis – aki az *Easy Rider* forgatásán New Orleans-i temetőben besavaztatta a Fonda fiút, majd családi tragédiájáról kezdte faggatni, nem aprózott a kegyetlenségteljesítménnyel; megalkotva e kegyetlenséggel a filmtörténet mindmáig legautentikusabb drogjelenetét. Dennis Hopper amerikai, de *enfant terrible*, egy előző ikon (James Dean) kishaverja, ikon maga is, elég csak ránézni a hülye kalapjára és bajszára, a hippi „motoros hunok” filmjére, fényképeire, merthogy jó fotós is volt, meg ahogy Peruban '71-ben a *The Last Movie* forgatásának első napján két perc alatt három fontos helyi entitással veszett össze: a katolikus egyházzal, a kokainmaffiával és a maoista



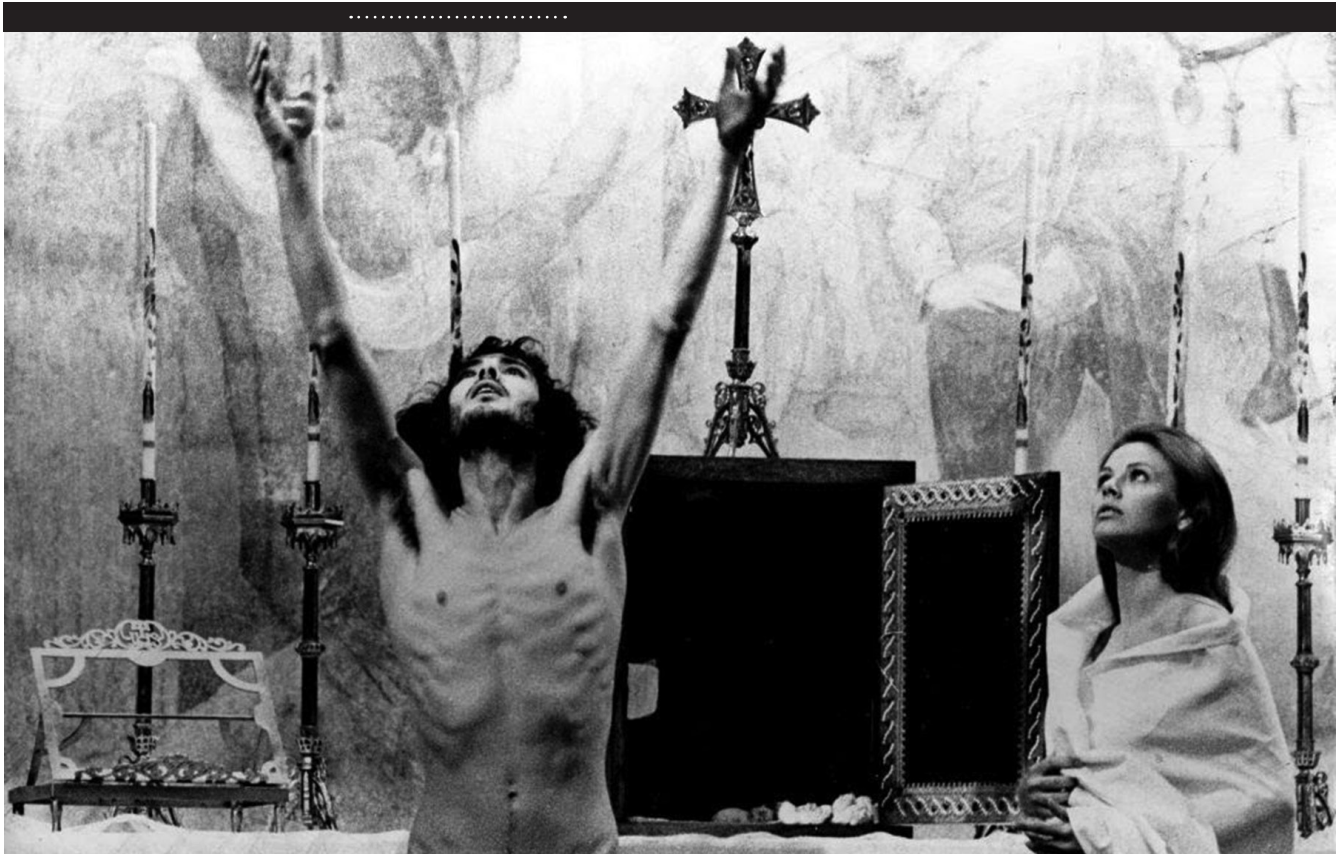
Fényes Ösvény gerilláival. *Draft-dodgers, potheads, hippies, counter culture hero types*; állítólag már a repülőn botrány volt Lima felé. Samuel Fuller rendezte az utolsó mozit Hopper film-a-filmjében, western; sokan a *The Last Movie*-t tartják a filmtörténet legerősebb mozijának. Az operatőr Kovács László szerint a forgatás még totál rendben volt, leszámítva a kalandokat a három entitással, Dennis ott rontott, mikor visszavonult Új-Mexikóba utómunkázni és erős szervezetét legyőzték a drogok. Sztoriláj: Kansas (Hopper), a lovaskaszcadór a *Billy the Kid* forgatásán jár az Andokban, egy baleset után kiszáll, beépül kecsuának, a helyiek is „filmet forgatnak”, nem értve, hogy a filmerőszak család. Az *Easy Rider* fürdőzős jelenetének rímjeként szex a helyi csudanővel a vízésés alatt, katolikus kisdíákok érdeklődésétől kísérve; Jim Hoberman filmkritikus szerint Hopper a módszer (*method acting*) felől megy az örületbe (*madness*). Amihez nyilván hozzátett az *ayahuasca*. Poupée Bocur perui bárdi- ző egzotikumá fokozhatatlan, de nem érti, sem ő, sem rendezője: Yma Sumac azért

sikeresebb, mert brooklyni kóristalányként énekelt, mint az Andok sámán- nője. A *star value* megvolt, Hopper és Fuller mellett Kris Kristoferson, Peter Fonda, Toni Basil, Dean Stockwell, Russ Tamblyn – dzsíí, mint egy 15-20 évvel későbbi David Lynch-film szereposztá- sa –, közmegegyezésszerűen úgy rossz, mint Ed Woodtól a *Plan 9 from Outer Space*. Híresen rossz.

Ennek a *draft-dodger, pothead, hippie, counter culture hero type*-nak van európai változata, errefelé *soixante- huitard*-nak hívják, francia, persze. Pierre Clémenti a neve. Párizsi születésű, akkor, 1942-ben, mikor ott Pierre Drieu La Rochelle és Louis-Ferdinand Céline kollaboráncszárok fűtták a passzát- szelet, utóbbi nem manyifikkő regény- irodalmával, hanem véresen antisze- mita dialógpamfletjeivel, az egyiknek például *Baguettes pour un massacre* a címe. Clémenti még csak negyedszá- zados és civilben távirat- kihordó, mikor az isteni Deneuve-vel játszik az aragón mester, Buñuel *La belle de jour*-jában. Pornó- zik kisfilmben, aztán

Pasolini *set*-jében apagyilkos fiatal kannibált játszik, Jean-Pierre Léaud, Ugo Tognazzi, Anne Wiazemsky, Marco Ferreri és Ninetto Davoli, az erdő vadjai tépik szét; Linót alakítja Bertoluccinál az *Il conformista*-ban, Trintignant, Stefania Sandrelli és Dominique Sanda között; Jancsónál a *La pacifista*-ban Monica Vittivel. Ő Michele a vörösterror arkan- gyalá, a főszereplő nem értette a fil- met, Clémenti annál inkább. 32 évesen (szerencseszám) Patyomkin-matróz, ne- vezzük Vakulinczuknak, mint eredetijét a *Bronyenoszec Patyomkin*-ban, matróz- sapkája alatt egér, amszterdami csator- na-kalózhajón szerelme Anna Planeta, csizmás muzsiknő, aki hippi, kommu- nája a bécsi akcionizmus. Clementi kor- rának Udo Kier-je volt, mely állításnak annyi a szépséghibája, hogy az ő kora Udo Kier kora is volt. Hajója holland *gracht*-on hajó, édes mozi, Makavejev rendezte, aki nem orosz, hanem szerb. Vakulinczuk, a szexuálforradalom Jean- Paul Marat-ja egy rakomány kristálycu- korban fekszik, ez a fürdőkádja, Char- lotte Corday-Anna Planeta, a lengyel nő (szerepében: Anna Prucnal) ebben a tonnányi kristálycukorban kasztrálja Vakulinczukot, ki aztán csendben és

**„Viharfellegként suhan át a kímulás eksztázisa”**  
(Liliana Cavani:  
Kannibálok – Pierre Clémenti és Britt Ekland)





boldogan elvénzik. (A cukorban a lába közé dőf és forgat. A nedvesség felszívárog, foltot keletkeztet.) Vakulincsuc arcán végig vigyor, a vér lassan terjed a cukorban, de vonásain olykor-olykor viharfellegetként suhan át a kímülés ekstázisa. *Mono no aware*.

Pierre Clémenti nem ilyen volt, nem mai reakciós korunk hőse, bár talán majdnem minden kor reakciós, egynémet szerencsés helytől és időtől eltekintve. '68 Párizsa például nem reakciós, sőt. Pierre Clémenti az euro-68-as életérzés reklámarca és csúcsragadozója. Mint Léaud, mint az imént emlegetett német, Udo Kier, mint az angol Malcolm McDowell, mind hasonlóak voltak, reklámarcok és csúcsragadozók. Clémenti a Párizs-Róma-Amszterdam tengelyen tette, amit tett. Rendezőként jegyzett filmje a *New Old* (színes francia, 63 perc, 1978-1979.) A később tragikus körülmények között elhunyt színész-rendező († 1999) tengermélyi karibi kincsként felszínre került vizionárius és avantgárd, sámán-transzjellegű kísérleti filmjének hatása bódító.

A *New Old* voltaképpen egy álomszerű impulzusnapló, amelyben az anarchista Clémenti a politikumot, a korabeli pszichedélia ill. drogkultúra világát, művészeti és a saját privát életét, családját dokumentáló filmfelvételeinek kádenciáit szerkesztette össze egyetlen hallucinatív egésszé. E vizuális kaleidoszkóp telve a rock'n'roll és a forradalom illatával, határokon átlépő ezoterikus találkozásokkal, amelyet a szenvedély, az érzelem, a nosztalgia

és sajátos transzcendens melankólia hat át. Mindeközben részleteket láthatunk Fritz Lang *Metropolis*-éből (1927), feltűnik a vásznon többek között Maurice Béjart, Klaus Kinski, Udo Kier, az „Ötödik sugárút vikingje” Moondog (!) és a Warhol *Factory* rendezője, Paul Morrissey. A *New Old* című mozgóképes műremekben a kezdeti lázadó és a virággyermeki szeretetben romantikus-anzürreálisan kavargó eroticizmus jeleneteit, az idealizmus illúzióit hamarosan elsöpri egy sokkal drámaibb, rezignált, misztikus, sötét hangulatú egzisztencialista lelki utazás lenyomatait őrző atmoszféra. A végefőcím köszönetmondásában Jancsót Jancsónak írja, mely bizonyítja, hogy Pierre Clémenti hallás alapján tájékozódott, mint egy vak macska, hiszen nőbarát volt és szexuálforradalmár, anarcho-radikális és *establishment*-kritikus. Ez az attitűd ma igenmód szembe megy a Zeitgeisttel, ugyanakkor a filmben szelleme megidéződik: Tarantino a nemrég megboldogult hippy-, és „álomgyilkosról”, Charles Mansonról forgatja kilencedik filmjét.

A *New Old*, régi új, ami éleai filozofálás, hiszen a most, a jelen mozija, Pierre Clémenti experimentáliája a leg'68asabb film. Megzavarhat, hogy 1978-ban készült, de ez csak annyit árnyal, hogy a végén van egy jó kis dinamizált punk generációkon átívelően. Amúgy az egész film ilyen, dinamikus, mint *soixante-huit* maga, rendőrség basztat hosszúhajúakat a párizsi utcán, maga Clémenti Floren-

### „A nedvesség felszívárog”

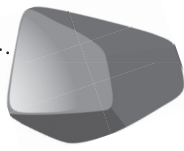
(Jancsó Miklós: Magánbűnök, közérkölcsök – Teresa Ann Savoy)

tin-kalapban írógéppel ül mediterrán kertben, régi Remingtonon kalapálja a vegytiszta fényköltészetet. Drugstore, de nem Amerikában, hanem a Boulevard Sant-Germainen, majd a

Paul Morissey-t idéző New York-i képeket egy zöldben szökellő meztelen férfi jelenete követi, pásztorábránd a lucernásban, társnője pipacsot szed, talán beleszóva (Lucy in the Sky with Diamonds; LSD), roncsolt képek, roncsolt ritmusok, roncsolt polgári világ. A *New Old* kollázsfilm, inneni-onnaniság, Jancsó *Vizi privati, pubbliche virtù* című dolgozatából is mintha lenne egy-két kimaradt (rövid) snitt. Oknyomoztam: az életrajzíró (Marx József): „a Centre Pompidou volt a gyártó, onnan kaphatott kimaradt Jancsó-anyagot”; az özvegy (Csákány Zsuzsa): „nem tudom már, kérdezd meg a Lajoskát”; Rudolf főherceg (Balázsovits Lajos): „asszem Clémenti ott volt a forgatáson Horvátországban, nem szereplőként, hanem látogatóként, emlékszel te is milyenek voltak a Miklós forgatásai: házibuli. Egy nagyobb francia küldöttség is részt vett, mintha abban ott lett volna Clémenti”.

'68 mozijáról ennyit most, úgy, hogy a *Fényes szelekről*, a Hajmáskérről északnak induló tankcsordát sasoló stábról, valamint az olaszokról, németekről, Jodorowskyról meg a mexikóvárosi Tlatelolco egyetemi campus elleni katonai támadásról és egyéb ideroamerikai fejleményekről még egy szó sem esett. Nagy téma, ma is. •





# A forradalom délibábja

JEAN-LUC GODARD 1968-BAN – 2.RÉSZ ..... ÁDÁM PÉTER

**UTCAKŐ ÉS KAMERA – 1968 POLITIKAI ÉS ÉLETMÓD-FORRADALMA A FRANCIA ÚJHULLÁM LEGREBELLISEBB RENDEZŐJÉNEK SZEMÉVEL.**

**1** 968. május 18-án Jean-Luc Godard pár közismert rendezőtársával rácsimpaszkodik a függönyre a cannes-i fesztiválpalota dísztermének színpadán, így próbálja megakadályozni, hogy szétnyíljon. A *Kifulladásig* rendezőjének hatvannyolcas szerepéről ezt a gyorsfényképet őrzi a kollektív emlékezet. Pedig ha igaz is, hogy egyik prófétája a májusi eseményeknek, és egyik nagy ikonja a hatvannyolcas forrongásnak, a harmincnégy éves rendezőt nem nagyon lehet forradalmárnak nevezni...

Május 20-án Robert Favre Le Bret fesztiváligazgató, amikor már a szolgálatok is figyelmeztetik a rendezés veszélyére, úgy dönt, enged a radikális filmesek követelésének, és félbeszakítja a rendezvényt. A XXI. cannes-i filmfesztivált – a nyitó film címével szólva – „elfújta a szél” A „szabotőrök” (a kifejezés a korabeli sajtóból való) örömujjongással fogadják a párizsi filmfőiskola Vaugirard utcai épületében, ahol már javában zajlanak a filmszakma közgyűlésének szekciójelzései.

Sokféle ember gyűlt itt össze. Értelmiségiek és szakszervezeti aktivisták, világosítók és filmrendezők, színészek és diákok, szocialisták és liberálisok, hírnévről álmódzó senkik és forradalomról álmódzó sztárok, marxisták és anarchisták, szelíd örültek és elvakult rajongók, lelkes reformerek és fantáziátlan realisták. Voltak, akik az öngazgatóra esküdtek, és voltak, akik a közvetlen demokráciára; voltak, akik minden állami beavatkozást hevesen elleneztek, és voltak, akik legszívesebben az egész filmszakmát államosították volna; voltak, akik némi fizetésemeléssel is

beérték volna, és voltak, akik az egész francia filmipart akarták új alapokra helyezni. Egyesek csak hangosan álmodoztak, mások eredeti elképzelésekkel, életképes javaslatokkal hozakodtak elő; de mindenki (talán még az utcáról betévedő járókelő is) szót kapott a túlfűtött hangulatban.

Az eredetileg termékenynek ígérkező vita, a sok jó szándékú tenni akarás és lelemény azonban hamar megfenekelett a valóságidegen álmodozás zátonyán. (Ahogy telnek-múlnak a napok, és a Vaugirard utcai főiskola szűknek is bizonyul a közgyűlés befogadására, a vita részint egy külvárosi színházban, részint a Sorbonne nagyelőadójában folytatódik.) Ennek a véget nem érő szakmai megbeszélésnek voltak forró időszakai, de voltak üres órái is.

Ami a konkrét ötleteket, terveket és javaslatokat illeti, volt ott minden a homályos szándéknyilatkozattól a részletesen kidolgozott elképzelésig. Szóba került, többek közt, a filmes és tévés szakma egyesítése, a teljes körű állami támogatás igénye (természetesen az állami ellenőrzés megszüntetésének követelésével), de felmerült a rövidfilmeknek a játékfilmekéhez hasonló finanszírozása, a filmes magánszektor mellett egy filmes állami szektor létrehozása, a filmgyártás különböző szektorainak egyetlen autonóm szervezetbe való tömörítése, a filmcenzúra eltörlése, az amerikai filmek jövedelmének megcsapolása, a filmgyártás rentábilissá tételének ígérete, a mozi ingyenességének kommunista vágyálma, a terjesztői hálózat megszüntetése stb.

A legfontosabb intézményes javaslatokat végül tizenegynéhány pontban összegezik. A problémák azonban csak

most kezdődnek. Mert hiába minden erőfeszítés, lehetetlen bármilyen közös platform elfogadtatása. A nagy lehetőség elvész a vég nélküli vitákban. Nem csoda, hogy a szakma nagyjai erős fenntartással követik a közgyűlés munkáját. Truffaut ezekben a napokban inkább az Odéon színházat látogatja, de Alain Resnais, Claude Lelouche és Godard is előkelően távol tartják magukat az eseménytől. Godard a május 21-i felhívást sem írja alá. Ő amúgy is bizalmatlan minden testületi szolidaritással szemben. Már politikai meggyőződése miatt se nagyon tud azonosulni ezzel a szakmai alapon összehívott közgyűléssel, amelynek az ő szemében vajmi kevés kapcsolata van a néptömegekkel. Emellett Godard-t az első ülésnapok zavaros idealizmusa és amatőrizmusa is kétségbe ejtette.

Nemcsak a közgyűlés munkájától távolodik el május utolsó napjaiban, az utcán se nagyon látni. Már a május 23-i és 24-i diáküntetés sem tudta előcsalogatni barlangjából. A CGT által szervezett május 29-i nagy tüntetésen viszont részt vesz Philippe Sollers, Marcellin Pleynet, a költő Guillevic, Gilles Deleuze meg Jacques Roubaud társaságában. Még elutazik június elején néhány napra a besançon-i Renault-gyárba, hogy kamerát vigyen a munkásoknak, és beavassa őket a filmezés titkaiba, még aláír egy-két felhívást, tiltakozást, petíciót, de május végére már jócskán lelohad benne a forradalmi láz, a lelkesedés. A hónap vége felé, mint annyi más nemzedéktársánál, őbenne is mély válságba, levertségbe, ha ugyan nem depresszióba fordult át a májusi eufória.

Az viselte így meg, hogy a minden tekintélyt megkérdőjelező lázongás az ő rendezői nimbuzának sem kegyelmezett? (Utóvégre, ha igaz is, hogy a „szerzőt” az Új Hullám koronázta meg és emelte trónra, az is igaz, hogy 68 májusa fosztotta meg trónjától és koronájától.) Vagy az, hogy amilyen váratlanul bontakoztak ki, olyan gyorsan foszlottak is szét a nagy antikapitalista forradalom illúziói? Nehéz megmondani. Mindenesetre, egyre erősebb benne a vágy, hogy eltűnjön a tömegben, hogy visszahúzódjon a névtelenségbe. Igaz, korántsem ő – a „svájci maoista” – az egyetlen célpontja a diákok kaján bosszújának. Sartre-tól Jean Vilarig, a szociológus Edgar Morin-tól Bėjart-ig mások

is áldozatai a módszeres tekintélyrombolásnak. A diákokkal szolidaritást vállaló Godard azonban nehezen viseli, hogy ezúttal ő az ironia céltáblája. Fáj neki, hogy pont az a fiatalság fordul elene, amelyek az Új Hullám filmjein nevelődött, amelyek nem utolsósorban az ő lázító filmjei, *A kínai lány (La Chinoise)*, *A csendőrök (Les Carabiniers)* vagy a *Week-end* hatására vonult ki az utcára. Emellett alkotói kétségek is gyötrik. De hát a '68 júniusa amúgy is a kijózanodás hava. A baloldal gyakorlatilag elvesztette a június 23-án és 30-án tartott törvényhozási választásokat, de Gaulle elsöprő többséget szerez a Nemzetgyűlésben. (A gaullista párt, amelynek sikerül megszereznie a szavazatok 59 százalékát, 358 helyet kap az akkor 485 fős Nemzetgyűlésben.) A karneválnak vége. Az élet visszatér a rendes kerékvágásba.

1968 májusának megrázkódottása nemcsak fantasztikus energi-

ákat szabadított fel, sok destrukció is volt benne. Godard-t is felkavarta, elbizonytalanította, destabilizálta. Mindez már azon is látszik, hogy szinte minden barátjától elhidegül. Amikor például a Truffaut-hoz közel álló, de Godard-ral is többször dolgozó Suzanne Schiffmannal, már május után, összehalálkozik a Champs-Élysées-n, először rámosolyog az egykori munkatársra, majd elkomorul, és szó nélkül sarkon fordul. De nemcsak barátaival szakít, a családtagokat sem kíméli. Anne Wiazemsky meséli egyik visszaemlékezés-kötetében, hogy férje egy családi összejövetelen a köztudottan gaullista, de rendkívül toleráns nagypapával, az író François Mauriac-kal is konfliktusba keveredett. Godard abban az időben a

**„Jócskán lelohad a forradalmi láz”**

(Jean-Luc Godard: *Weekend*)

gaullistákat legszívesebben falhoz állította volna. És amikor tudomására jut, hogy május 30-án az akkor már nyolcvan-

egy esztendő író részt vett a Champs-Élysées-n a de Gaulle melletti szimpátiatüntetésen, ezt az üzenetet küldi neki: „Nem szégyelli magát? Ebben az életkorban? Ilyen közel a halálhoz?”

Truffaut-val is megszakít minden kapcsolatot. Bár 1968 februárjában még vállvetve küzdenek Henri Langlois visszahelyezéséért, Cannesban már eléggé feszült köztük a viszony, az avignoni nyári színházi fesztiválon pedig már nem tudnak szót érteni egymással. Truffaut ugyanis augusztus legelején – ahogyan Jean Vilarnak megígérte – a pápai palota díszudvarán akarja bemutatni az egy évvel korábban forgatott *Lopott csökököt*. Godard azonban a provençai fesztivál bojkottjára szólítja fel egykori barátját. „Eddig azt hittem, testvérek vagyunk – fogalmaz Godard az ő kezesetlen stílusában –, de most fehéren-feketén kiderült, közönséges áruló vagy.” Ezzel egyidejűleg a Cahiers du





Cinéma szerkesztőgárdájától is eltávolodik, holott azok politikailag egyáltalán nem állnak messze tőle.

Jóllehet Anne Wiazemsky „súlyos alkotói válságról beszél” a visszaemlékezéseiben, Godard egyáltalán nem tétlenkedik május utolsó napjaiban. Igaz, játékfilmen nem dolgozik, részt vesz viszont a háromperces „filmes röpcédulák” (ciné-tracts) előállításában. Ezekből a „filmes röpcédulából”, amelynek ötletét Chris Marker még a filmesek közgyűlésén vetette fel, negyvenkettő el is készült, és a negyvenkettőből tizenkettő a *Kifulladásig* rendezőjének munkája. Aki azért karolja fel az ötletet, mert olcsó – harminc méter 16 mm-es tekercsnek mindössze ötven frank az ára –, könnyen terjeszthető, hatékony és egyszerűen kivitelezhető. Az egyik legismertebb filmes „röpcédulán” kékféher-piros pannó látható; majd kis idő múlva mintha a piros megolvadna, terjeszkedni kezd, rácsordul előbb a fehér, majd a kék színre, míg végül az egész pannót be nem borítja.

Kézrel írt szöveg, napilapra mázolt felirat, reklámszöveg, fénykép – a „filmes röpcédulák” szerzői mindent felhasználtak. Godard-nak feltehetőleg az is tetszett, hogy a néma rövidfilmek csak számot kaptak, a szerző nem volt feltüntetve. Márpedig neki amúgy is vágyálma, hogy elbújjon az ismeretlenségben. Mindenesetre, nagy élvezettel dolgozott rajtuk, még akkor is, ha az ő költői forradalom-szemléletének nem volt valami nagy sikere. Amikor például François Maspéro, az ismert a balos könyvkiadó és könyvkereskedő bemutat néhány filmes röpcédulát a Latin Negyedben levő „La joie de lire” („Az olvasás öröme”) nevezetű könyvesboltjában, a vetítésre meghívott egyetemisták kegyetlenül kifütyülik ezeket a közvetlenül politikáló, hol ihletett, hol szájbarágó, hol amatőr filmkísérleteket.

A *Himnem, nőnem-től (Masculin, féminin)* a *La Chinoise*-ig meg a *Week-endig*, illetve onnan a névtelenségig meg a „szerző” személy(iség)ének megkérdőjelezéséig Godard nagy utat járt be a hatvanas évek második felében, és mégis, újra meg újra fel kell vetnie a kérdést: milyen filmet akar a jövőben csinálni? És mozi-e még, amit csinálni szeretne? Olyan „láthatatlan” filmről álmodozik, amelyet a hatalom, a „burzsoá ideológia” nem tud bekebelezni, nem tud kisajátítani, nem tud a műtől idegen

jelentéssel megtölteni. Ennek a szélsőségesen „képromboló” magatartásnak a következménye, hogy Godard elfordul a „valóságot a tömegek elől elrejtő” és a nézői elvárásoknak megfelelő játékfilmtől. A hagyományos mozival való szakítás olyan radikális, hogy Godard még saját korábbi munkáit is megtagadja. Ahogy a hetvenes évek derekán a *Le Monde* újságírójának megvallja, hiába a *Kifulladásig* a leghíresebb filmje, őt ez nem tölti el semmilyen büszkeséggel, inkább szégyelli magát miatta...

Ezzel párhuzamosan Godard szeretné összegezni, újra átgondolni a májusi tapasztalatokat. Ezért vág bele július végén Willy Lubtchanskyval az *Un film comme les autres (Egy szokványos film)* forgatásába. A film nem csak azért érdekes, mert mintegy sűrített kivonata a májusi események hangulatának, hanem azért is, mert jól mutatja, meddig ment el a film politikai szerepén töprengő rendező a látvány(osság) elutasításában, illetve a szerzői tekintély lerombolásában.

Godard – tekintettel arra, hogy a májusi események a nanterre-i egyetemen kezdődtek és a munkások által elfoglalt flins-i Renault-üzemben értek véget – két nanterre-i diákot meg három Renault gyári munkást kér fel arra, hogy egymással beszélgetve próbálják megfogalmazni a májusi események „forradalmi tanulságait”. Ez a film gerince, de Godard időnként az eseményekről – tüntetésekről, a rendőrökkel való összecsapásokról, gyárfoglalásokról vagy a filmes közgyűlésről – készült fotókkal és filmbetétekkel szakítja meg a beszélgetést. Feltűnik a filmben a diákvezér Daniel Cohn-Bendit, látjuk a Billancourt-i Renault-üzem előtt a munkások és egyetemisták fraternizálását, a Sorbonne zsúfolásig megtelt nagyelődőjét, az elfoglalt Odéon-színházat stb.

A mából visszanezve nyugodtan mondhatjuk, 1968 májusának ez a leghitelesebb filmes dokumentuma. Mindössze az a gond, hogy a filmet legnagyobb jóakarattal se lehet „nézőbarát” alkotásnak nevezni, sőt. Godard állandóan megtöri a látványt, figyelmen kívül hagyva a filmi konvenciókat. Mintha a rendezőnek öröme telne a néző állandó provokálásában, frusztrálásában. Nemcsak arról van szó, hogy az időnként követhetetlen vita néha

ellaposodik; a film képileg sem tesz eleget a nézői várakozásoknak. A kamera vagy a beszélők mellkasát, vagy hátát mutatja, fej valahogy mindig kilóg a keretből, és a hang sem tökéletes. Annyira nem, hogy a film helyenként egyszerűen érthetetlen.

Lehet, hogy mindebben sok a szándékosság – Godard mindenképp szakítani akar az azonosuláson alapuló hagyományosan baloldali politikai mozival –, de a nézőt mégiscsak zavarja, hogy a film, ami pereg előtte, híjjával van minden látnivalónak, arról nem beszélve, hogy a háttérzöreje néha teljesen elnyomja a beszélő hangját. A filmet csak egyszer-kétszer vetítették, és mindig dühös visszautasítás volt a közönség reakciója. A New York-i Lincoln Centerben például, ahol a filmet 1968 decemberének végén mutatják be a Godard-rajongóknak, valóságos lázadás tör ki a vetítőteremben. Sokan meg se várva a film végét, tüntetően kicsörtetnek a teremből, mások – már a vetítés utáni vitán – a *Bolond Pierrot*-féle játékfilmeket reklamálják a rendezőtől. Aki azt veti a méltatlankodók szemére, hogy még mindig foglyai „a műalkotás romantikus felfogásának”.

Godard 1968 júniusának elején pár napra Londonba utazik, hogy filmre vegye a *Beggars Banquet* című új Rolling Stones-album, és ezen belül a *Sympathy for the Devil* lemezfelvételét. Eredetileg 8 mm-es kamerára gondolt, a producernek azonban égnék álla haja, amikor megtudja, hogy a rendező a forgatást amatőr felszereléssel akarja elkezdni (ez az első konfliktus a rendező meg a producer verekedéssel végződő kapcsolatában). Akárhogyan is, Godard nincs valami jó lelkiállapotban. Egyik barátja, aki Londonba is elkíséri, így emlékszik vissza azokra a napokra: „Csupa görcs volt, csupa szorongás (...). Rémülettel töltötte el a gondolat, hogy valamit várnak tőle...” Pedig Godard egyáltalán nem volt híjjával az ötleteknek. Már tudta, hogy a tervezett filmnek *One + one* lesz a címe, és tudta azt is, hogy a film két különálló részből fog állni. Az egyiket a *Rolling Stones* próbáinak filmszalagra rögzítése, a másikat őt – egyenként tíz-tíz perces – jelenet alkotja.

Ami az utóbbit illeti, ez több – egymáshoz lazán kapcsolódó – szekvencia nem éppen egységes együttese.



Látjuk a Black Panthers fekete aktivistáit, amint egy londoni autótetemetőben tanyát ütve készülnek a fehérek hatalmának megdöntésére; látunk egy pornó-magazint áruló fasiszta könyvesboltot: itt az eladó részleteket olvas fel a *Mein Kampf*-ból, a betévedő vevők pedig könyvvásárlás után náci karlendítéssel távoznak; és látunk egy Eve Democracy nevezetű fiatal nőt (a szerepet Anne Wiazemsky alakítja); a nő, akit újságírók bombáznak művészettel és forradalommal kapcsolatos kérdésekkel, kizárólag igennel vagy nemmel válaszol. Ugyanőt látni az egyik utolsó jelenetben is, ahogyan – egyik kezében piros zászló, másikban fekete – filmes daru emeli egyre feljebb és feljebb, háttérben a tengerrel. De Eve Democracy hiába lelkesedik a feketék által nagyra tartott politikai vezetőkért, a fekete aktivisták őt is kivégzik a tengerparton... Végül egy *off*hang a film teljes időtartama alatt részleteket olvas fel egy regényből, azt azonban, hogy a műnek mi a címe és ki a szerzője, Godard nem köti a néző orrára.

A felolvasás a Rolling Stones próbái alatt is folytatódik (ilyenkor, persze, a zenéből nem hallani semmit). Godard a zenekarral három éjszakát tölt a stúdióban, és összesen két és fél óra nyersanyagot használ fel. A fahrt-

**„Láthatatlan  
filmről álmodik”**

(Godard és Anne Wiazemsky – Párizs, 1968 május 7.)

egy-egy részre, majd újra visszatérnek a fő motívumhoz. A film egyik fő érdeme, hogy a zenészek körül lassan mozgó kamera nemcsak megörökíti ennek a tervekben nem is szereplő *mitikus* dalnak a születését, de azt is bemutatja, mennyi fáradságos munka, mennyi gyakorlás, bizonytalanság, egyhelyben topogás és hirtelen ötlet van egy-egy számban.

Mindössze az a baj, hogy Godard nem is nyíra a kreativitás kivételes pillanatát vagy a zseni rögtönzését, hanem a kimerítő aprómunkát vette filmszalagra. Más szóval a zenekari próbát bemutató jelenetsor nem táplálja, hizlalja, hanem – épp ellenkezőleg – aláássa, ha ugyan nem leleplezi a mítoszt, arról nem beszélve, hogy az elkészült anyagot lehetetlen reklámcélokra használni. Ezt pedig – legalábbis a producer szemében – a legkevésbé sem ellentételezi, hogy Godard-nak véletlenül sikerült megörökítenie a világ egyik leghíresebb dalának születését.

Akárcsak az alkotói periódus többi filmbemutatója, a *One + one*-é sem

síneket úgy fektetik le, hogy a zenekaron áthaladva nyolcast rajzoljanak ki a próbaterem padlóján. A felvételkor a zenekar épp a *Sympathy for the Devil* című számot gyakorolja, sokszor improvizálnak

eseménymentes. Godard ugyanis észrevette, hogy a producer teljesen átszabatta a rendezői montázst, főleg a film befejezését illetően, és a címet is *Sympathy for the Devil*-re változtatta. Nyilván azért, hogy a film is profitáljon valamit a lázadás himnuszának világsikeréből. Bár a rendező a zenei alkotás fáradságos aprómunkáját szeretné megmutatni, a producer a már kész dalt keveri a tengerparton felvett befejező jelenetbe meg az Anne Wiazemsky által alakított allegorikus szereplő kivégzéséhez. Godard tombol, az ő szemében ugyanis a filmnek épp a befejezetlenség, a töredékeség, a Rolling Stones-mítosz lerombolása lett volna a lényege. Hiába érvel a producer a negyedmillió fontos kiadással, meg hogy az Egyesült Államokban tíz millió kamasz várja a filmet, Godard hallani sem akar arról, hogy a befejezett, már kész dal legyen a film zenekísérete.

A november 29-i londoni filmbemutatóra, nagy nehezen, sikerül kompromisszumot kialkudni. Úgy szól a megegyezés, hogy levetítik a producer verzióját, és rögtön utána a rendezői befejezést – a film után pedig nyilvános vita lesz a rendező meg a producer között. Godard azonban, még a vetítés kezdete előtt, arra buzdítja a nézőket, hogy füttyöljék ki a produceri verziót,



tüntetően hagyják el a termet, sőt, a belépődíjat is követeljük vissza – a filmet pedig nézzék meg máskor, a hiteles rendezői változatban. A közönség zajongva tiltakozik, mire Godard lefasisztázza a nézőket, majd – biztos, ami biztos alapon – a producernek is behúz egyetkettőt. A rendezőt végül a hatóságoknak kellett kivezetni. A filmet 1969 elején Franciaországban is bemutatják. A fogadtatás hűvös, távolságtartó, egyik-két kivétellel (Jean-Louis Bory például lelkes cikkben ünnepli a *Le Nouvel Observateur* hasábjain). Akkor még nem lehetett sejteni, hogy a *One + one* egy alkotói korszak utolsó filmje, amit három év csend fog követni.

Az Atlanti-óceán túloldalán ekkor tetőzik Godard népszerűsége. A *La Chinoise*-t 1968 áprilisában vetítik, majd nem sokkal utána a *Week-end* meg a *Csendőrök*et is bemutatják. A rendező 1968 októberében tér vissza az Egyesült Államokba, részben a tervezett filmbemutatók kedvéért, de azért is, mert két amerikai operatőrtől, Richard Leacocktól és Don Alan Pennebakerától olyan filmajánlatot kap, amit nem

lehet visszautasítani. Ráadásul a két amerikai szabad kezet ad a francia rendezőnek a film tartalmát illetően. Godard azt tervezi, Amerikáról fog kritikus filmet csinálni, mégpedig az *One + one* mintájára. Olyan filmre gondol, amiben a zenés betéteket (például a népszerű rock-zenekar, a Jefferson Airplane egy New-York-i lapos tetőn fényképezett rock-koncertjét) a kétségbevonás amerikai hírességeivel – például a Black Panthers egyik vezetőjeként ismert Eldrige Cleaverrel vagy az író és dzsessz-történész LeRoi Jones-szal készített interjúk szakítanák meg.

A tervezett két találkozás létre is jön, a Jefferson Airplane háztetőn adott koncertjét is felveszik, de Godard-nak nagy csalódás a muszter. A színek teljesen eltolódtak, az Eldrige Cleaverrel készült jelenet például rózsaszín lett. Godard nemcsak ezt kifogásolja az operatőrök munkájában, a sok indokolatlan ráközelítés sem tetszik neki. Bár a filmre már harmincötezer dollárt költöttek, Godard az elkészült anyagot használhatatlannak tartja, és ejti a tervet. Ugyanígy, 1968 végének másik két filmterve is dugába dől. Szó volt

egy Kubában forgatandó filmről, majd 1968 legvégén – ezúttal Kanadában – egy tíz részes tévéfilmről is.

Az utóbbiban a rendező a kanadai bányászok politikai harcáról, életéről, reményeiről és mindennapjairól szeretett volna filmet forgatni. Több órányi anyag el is készül. Godard bányászokkal beszélget, bányászfeleségekkel, egyetemistákkal, általános iskolai tanárokkal készít interjúkat. De a kaland egykettőre véget ér, amikor a belső felvételekről áttérnek a külsőkre, és Anne Wiazemskynek egy háztetőn minusz huszonöt fokban kell helyt állnia. A színésznőnek egyetlen hang se jön ki a torkán a csikorgó hidegben. Godard és Anne Wiazemsky egyik pillanatról a másikra besokall, fogja magát és a vendéglátókat faképnél hagyva az első géppel visszautazik Párizsba.

Bár a kanadai terv is kudarcba fulladt, ezek a filmkísérletek nagyon is jól megvilágítják, hogy Godard 1968 őszén (és az 1968 utáni években) milyen szerepet érez magáénak. Mint-hogy egyszerre tartja magát a nemzetközi radikalizmus hírvívőjének és képviselőjének, Godard úgy érzi, az a feladata, hogy holmi balos hittérítőként terjessze a forradalmi erjedés

**„A radikális szakítás éve”**

(Michel Hazanavicius: *A rettenetes* – Louis Garrel és Stacy Martin)



képeit és eszméit, és hogy valamiféle összekötő kapocs legyen 1968 francia májusának eseményei, a filmi és zenei ellenkultúra, az amerikai egyetemisták lázadása, a harmadik világbeli forradalmak, valamint a Black Panthers aktivistáinak mozgalma között.

Pár nappal 1968 karácsonya előtt, Godard arra tér vissza Párizsba, hogy siralmas az anyagi helyzete. 1968-ban viszonylag sokat költött, ezzel szemben alig volt bevétele. Ha továbbra is olyan filmeket akar csinálni, amelyeket szeretne, sürgősen pénzt kell szereznie. Ekkor Godard levelet ír François Truffaut-nak (az 1966-os *Deux ou trois choses que je sais d'elle – 2 vagy 3 dolgot tudok csak róla* – című Godard-filmnek ugyanis az egykori barát volt a társ-producere), hogy elkérje azt a nyolcszáz ezer frank szerzői jogdíjat és hátralékot, amivel szerinte még mindig tartozik neki a *Lopott csókok* rendezője.

Sokan csak 1973-ra időzítik a két rendező végleges szakítását, holott a konfliktusnak, amelyben – az említett nyári összetűzés után – ez a nem éppen kedves hangú pénzkérő levél is sokat nyomott a latban, régebbre nyúlunk vissza a gyökerei. „Mindehhez – írja Godard a levél végén – nincs semmi hozzáfűzni valóm, sem veled, sem magammal, sem másokkal kapcsolatban, egyáltalán, az az érzésem, hogy többé nincs semmi mondanivalónk egymásnak.”

Truffaut nem nagyon ért egyet az összeggel, de nem vitatkozik, szó nélkül elküldi a pénzt egykori barátjának. De hogy mennyire szíven ütötte a dolog, jól jelzi, hogy a Godard-hoz intézett 1973-as levelében, amelyben oldalakon át részletezi, hányszor bántotta meg, gázolt az önértéke a *Kifulladásig* rendezője, ezt az epizódot sem hagyja említetlenül. (A levél, amely egyik legfájdalmasabb dokumentuma a két rendező kapcsolatának, Truffaut levelezésének a párizsi Hatier könyvkiadó által 1988-ban közreadott kötetében olvasható). Godard ezen a pénzen vásárolja meg azt a stúdiót – de mondhattunk volna illegális laboratóriumot vagy rejtékhelyet is, ahol későbbi filmjeit, valamint a következő évben alapított Dziga Vertov-csoport munkáit fogja majd montírozni.

(Vége)

# Godard, a rettenetes

JÁTÉKFILM A '68-AS JEAN-LUC GODARD-RÓL.

1966-ban egy tizenkilenc éves francia lány megbukik az érettségén, és egy dél-franciaországi házban készül a pótérettségire. Itt ismerkedik meg a nála tizenhét évvel idősebb világhírű filmrendezővel. A svájci születésű filmes, aki 37 éves korára már jó tíz mozit jegyzett, Jean-Luc Godard, a lány pedig nem más, mint az író François Mauriac unokája, az az Anne Wiazemsky, aki Robert Bresson 1966-os *Vétlen Baltazárjában* Marie szerepét alakította. Godard bőszen udvarol a lánynak, akit a rákövetkező évben feleségül is vesz, sőt, a készülő *La Chinoise* (1967) főszerepével is megbízza. Mindezt Anne Wiazemsky részletesen elmeséli 2012-es *Une année studieuse* (Szorgalmas év) című visszaemlékezés-kötetében. A házaspár 1968 áprilisában, nem sokkal a diákvargások kitörése előtt, az Élysée-palota környékéről átköltözik a Latin negyedbeli rue Saint-Jacques-ba. De ez a mozgalmas év már újabb visszaemlékezés-kötet, a 2015-ös *Un an après* (Egy évvel később) témája.

Godard-nak azért olyan mély megárazkodtatás 1968, mert a minden tekintélyt és hagyományt megkérdőjelező diáklázadás az ő addigi filmjeinek, vagy ahogyan ő mondja, a mozi „romantikus felfogásának” sem kegyelmez. A filmrendezőnek 1968 az elbizonytalanodás, az útkeresés, az addigi filmjeivel való radikális szakítás éve, és az alkotói válság – hozzáadódva Godard amúgy sem egyszerű karakteréhez – lassan, de biztosan a házaspár szerelmi kapcsolatát is aláássa. Különös paradoxon, hogy Godard, aki teljes mellszélességgel kiáll a női egyenjogúságért is küzdő diákok mellett, bár ennek nincs tudatában, maga is a férfi-centrikus régi világ képviselője. Anne Wiazemsky, akinek nincs se bankszámlája, se csekkfüzete, teljesen ki van szolgáltatva a feleségét magántulajdonként kezelő Godard kénye-kedvének.

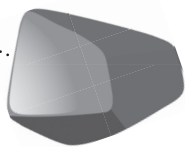
Michel Hazanavicius legújabb alkotása, a 2017-es cannes-i filmfesztiválon

bemutatózó *Le Redoutable* (A rettenetes – más címen: *Godard Mon Amour*) az imént ismertetett két visszaemlékezés-kötet adaptációja. Az 1967-ben vízre bocsájtott francia tengeralattjáró, a *Le Redoutable* nemcsak időben helyezi el a történetet, metafora is egyben, a mindenkit rettegésben tartó rendezői karakter és a házaspár zárt világának metaforája. Hazanavicius nem a szerelmi kapcsolatot, hanem a rendező narcisztikus személyiségét állítja középpontba. A rendőr-attak elől menekülő Godardnak – 1968 májusában vagyunk – a filmben háromszor esik le, és török ripityára a szemüvege. A rendező vaksin pislog, mint aki eszményített önmagán és önön rögeszméin kívül semmit sem lát a környezetétől. Szó, ami szó, a Louis Garrel által nagyszerűen alakított fiatal Jean-Luc Godard eléggé ellen-szenves egy figura. Közönséges, önző, feleségére (szakmailag is) féltékeny, megkeseredett, öntelt és kioktató férfi, akinek éleletsükséglete, hogy állandóan sokkolja, provokálja környezetét, és bebizonyítsa, hogy mind politikailag, mind filmrendezőként mindig több lépéssel előbbre tart a többiekhez képest.

Azt eddig is lehetett tudni, hogy Michel Hazanavicius nagy mestere a pastiche-nak. Az *OSS 117* például a kémfilmeknek, az emlékeztetéses *L'Artiste* pedig a némafilmek paródiája. Csakhogy új munkájának hőse a modern mozi legtalálékonyabb alkotóegénisége. Akit Hazanavicius olyan mély alkotói válságban állít elibénk, amely Godard egész későbbi pályáját meghatározza, és amelynek következtében nemcsak a barátaival szakad meg a kapcsolata, de fiatal felesége is örökre elhidegült tőle. A film azonban ezt a Godard és Anne Wiazemsky életében (és Franciaország történelmében is) kulcsfontosságú időszakot, ami rengeteg győtrődést hozott a *Kifulladásig* rendezőjének, és rengeteg fájdalmat a fiatal feleségnek, nagyon sekélyesen, felületesen ábrázolja. Jellemző, hogy a korszak nagy vitáiból is csak a legüresebb klisék és legnevetesebb közterek kerültek be a dialógusba. Mintha a rendező nem volna tisztában a történet tragikus dimenziójával, mindazzal a szenvedéssel és fájdalommal, ami együtt járt az alkotói válsággal és az ábrázolt párkapcsolattal, valamint az új eszmékkel, új érzésekkel szembenező francia társadalom sorsfordulójával.

ADÁM PÉTER





# „Az a mozi halott!”

GODARD '68-BAN ..... ANNE WIAZEMSKY

„TÖBB SZÁZ RENDŐR ROHANT FELÉNK FELEMELT GUMBOTTAL.”

**A**nne Wiazemsky (1947-2017) színésznő két memoárkötetben is felidézte volt férjével, Jean-Luc Godard-ral kapcsolatos emlékeit. Míg a 2012-es *Une année studieuse (Szorgalmas év)* megismerkedésüknek, valamint *A kínai lány (La Chinoise)* forgatásának története, a 2015-ben közreadott *Un an après (Egy évre rá)* az 1968-as esztendő mozgalmas krónikája. Az alábbiakban az utóbbiból mutatunk be néhány szemelvényt.

Május 6.-án délelőtt tudtuk meg, hogy Dany (Daniel Cohn-Bendit – *a ford.*) hét társával megjelent a nanterre-i egyetem fegyelmi bizottsága előtt. Akkorra már mindenfelé tiltakozások voltak az országban, a diákok más egyetemeken is sztrájkba léptek. Kora délután a Latin negyedben is tüntetésre gyülekeztek. Aznap nem forgattam, így mi is csatlakoztunk a tömeghez. Ahogy ott lépdeltünk a fiatalok közt a boulevard Saint-Germainen, valami meghatódás-félét éreztem, hogy velük lehetek. Először csak jelszavakat kiabáltunk, főleg azt, hogy „engedjétek ki őket!” Ebben mindenki egyetértett. [...] Majd következett a rendőröket becsmérlő sértések sorozata. Akik nagy számban vonultak ki, és teljesen elzárták előttünk az utat, majd megrohmozták a tüntetőket. Kezdődött a fejvesztett menekülés, együtt a diákokkal, akik a mellékutcákon át próbálták egérutat nyerni. Hirtelen tudatosodott bennem, mennyire félek. Az események alatt végig bennem volt ez a félelem.

Jean-Luc viszont nem félt semmitől. Amikor látta, hogy a rendőrök milyen brutálisan bántalmazták a diákokat, teljesen becsavarodott. Elsőként csatlakozott a hol itt, hol ott újra összeverődő

tüntetőkhöz, akik válaszul az agresszióra megtámadták a rendőröket. Ámulva néztük, ahogyan válogatott durvaságokat kiabál, mindenkit túlharsogva, torkaszakadtából szidalmazva a rendőröket, a kormány tagjait meg a szakszervezeti vezetőket. Hiába könyörögtem, hogy menjünk haza, igyekezve nyomában maradni. Rám se hederített. Amikor kifogyott belőlünk a szusz, megálltunk néhány percre egy kávéházban, inni valamit, meg pihenni egy kicsit. A kávéházak mind nyitva voltak, egyik se húzta le a redőnyt. A kereskedőket is meg a lakókat is felháborította a rendőri brutalitás, és készségesen segítettek a diákoknak, amikor náluk kerestek menedéket.

Már a Panthéon környékén jártunk, a rue Soufflot-n, amikor Jean-Luc egyik összecsapásnál megbotlott egy szeméttároló tartályban, és elterült a kövezeten. Nekem kellett felsegíteni. Nagy baj nem történt, csak összetört a szemüvege. Anélkül pedig nem látott. Rettenetesen dühös volt. Taxit követelt, menjünk azonnal a Champs-Élysées-re a látszerészéhez. Taxit?! Ilyenkor?! Amikor rájött, hogy mekkora képtelenség, amit akar, még jobban kétségbe esett. Csak álltunk ott, bambán, mint két idióta, miközben jobbra-balra lökdöstek minket a szélrózsa minden irányába menekülő diákok...

Éjfél tájban (május 10. éjszakáján – *a ford.*), a rue Soufflot meg a rue Gay-Lussac környékén, a bandába verődő fiatalok kezdték felszedni a kövezetet, itt is, ott is őrlt iramban épültek a barrikádok. Rengeteg volt a fiatal, lerítt róluk, hogy mindenre el vannak zárva, és felkészültek a rendőrökkel való összecsapásra. Sokan kendővel takarták el az arcukat. A place Edmond-Rostand-on is

bőszen szedték fel a kövezetet. Pillanatok alatt láncba rendeződtek, így adták a macskaköveket kézről kézre, nagyon gyorsan, félelmetes csöndben. Csak pár vezényszó hangzott el, mindenki engedelmesen végrehajtotta az utasítást. Lázongás nélkül, fegyelmezetten, már-már katonásan. A diákokkal rokonszenvezők, miként mi is, azon töprengtünk, nem-e közéjük állni.

Valaki egyszer csak nevén szólította Jean-Lucöt. Jean-Pierre Léaud (François Truffaut kedvenc fiatal színésze – *a ford.*) állt előttünk, zavarodott tekintettel; mellette Chris Markert fedeztük fel, és ott volt velük az a kis stáb is, amely május elejétől napról napra az úgynevezett „filmes röpcédulákban” örökítette meg az eseményeket. Jean-Luc nagyra becsülte ezt a munkát, és azon töprengett, ne csatlakozzon-e hozzájuk, mint ahogyan pár nappal később csatlakozott is. Egyelőre csak bajtársiasan kezet rázott Chris Markerrel. Rögtön arról kezdtek beszélni, mit is kellene legsürgősebben filmre venni, amikor a diákok azzal jöttek oda hozzánk, hogy vagy álljunk be mi is a láncba, vagy gyorsan menjünk haza: a rendfenntartó erők hamarosan megindítják a támadást, és percről percre veszélyesebb a helyzet.

Rendfenntartó erők?

A rohamrendőrök ott álltak, csakugyan, szorosan egymás mellett, némán és mozdulatlanul, a Luxembourg-kert rácsos kerítése mögött, onnan figyeltek minket. Hogy mióta? Észre se vettük, egyszer csak felsorakoztak a kerítés mögött. Csak a sötétben felfénylő sisakok és pajszok figyelmeztettek rá, hogy ott vannak. Szörnyű volt, legszívesebben azonnal elszaladtam volna, még lett volna rá idő. De Jean-Luc már ott dolgozott a láncban, így én is odaálltam mellé, majd utánam Jean-Pierre is.

Vándoroltak az utcakövek, kézről kézre. Jean-Luc meg én beleadtunk apaitanyait, de hiába, így se bírtuk a feszített iramot. A lendület hamar megtört: Jean-Luc minden utcaő után megtörölte kezét a zsebkendőjével, amit a foga közt tartott. Hamar ki is zárták a láncból, amiért – ahogy mondták – szabotálja a munkát. Előfordult, hogy mások is kiléptek a láncból, hogy egy percre kifújják magukat, de a rokonszenvezők és kíváncsiskodók közül, akik ott álltak a place Edmond-Rostand-on, néhányan azonnal helyükre léptek. [...] Chris Marker stábjából valaki profilból le is fényképezett, a

fényképen az a divatos párka van rajtam, amit abban az időben állandóan hordtam. [...] Körülöttem elmosódott alakok sürgölődnek az éjszakában. A fotó ma is megvan. A fényképezőgép kattánása után pár másodpercre már támadtak is a rohamrendőrök.

Iszonyú volt. Hirtelen kinyílt a Luxembourg-kert kapuja, és több száz rendőr rohant felénk felemelt gumibottal. Akik a kapuhoz közelebb álltak, már rogytak is össze az első ütésektől. A lánc azonnal felbomlott, a diákok hanyatt-homlok rohantak a rue Soufflot felé, hogy az első barikád mögött keressenek menedéket. Jean-Luc megfogta a kezem, találmra elindultunk a boulevard Saint-Michel irányába. Lehattunk vagy harmincan, mindannyian arra próbáltunk eliszkolni, fejesztve a rémülettől. Jean-Pierre Léaud, ő mögöttünk rohant, üvöltve könyörgött a környéken lakóknak, hogy nyissák ki a bérházak kapuját. A rue Racine-ban kétségbeesetten dörömbölt az egyik szálloda aajtáján: „Szobát szeretnék egy éjszakára!” – kiabálta. Majd egy idő után: „Egy hétre!” Végül: „Egy hónapra!” A rendőrök a rue de Tournon járdáján már a földön heverő tüntetőket verték, majd az aszfalton húzva-vonszolva cipelték őket a rabomobilok felé. A zajra több lakásban is felgyulladt a villany, a lakók az ablakból káromkodva szidták a rendőröket. De a sértések, kiabálások, üvöltések belevesztek a pokoli hangzavarba, a helyszínre igyekvő mentőautók szirénázásába, a könnygáz-

gránátok robbanásába, a rendőrök pajzsán landoló macskakövek tompa puffanásába. Jean-Luc meg én futottunk, amerre láttunk [...]. Csak mentsük a bőrünket, más nem számított.

Ahogy rohantunk lefelé a rue Antoine-Dubois lépcsőjén, Jean-Luc megbotlott, elesett, és megint eltörte a szemüvegét. Jó pár másodpercig feküdhett a földön, míg könyörgtem neki, már majdnem sírva, hogy keljen fel, szedje össze magát. Végül feltápáskodott, és görcsösen belekapaszkodott a karomba. Látni megint nem látott semmit, alaposan megütötte a lábát, sántított is. Akkor már sírtam, félelmemben, dühömben, tehetlenségemben.

Másnap reggel hosszú csöngetésre ébredtünk. Már világos volt, fél nyolcat mutatott az óra. Jean-Luc ment ajtót nyitni. Hosszú csend, majd kiabálva, hogy meghalljam: „Cournot van itt!” [Michel Cournot filmkritikus, a *Gauloises bleues* rendezője – a ford.]

Jean-Luc óvatosan feltámogatta Cournot-t a nappaliba vezető lépcsőn, és leültette a fotelba. Barátunk döbbenet meredt maga elé. Csak bámult ránk, üres tekintettel, mint aki semmit sem lát. Erőt kellett vennie magán, hogy meg tudjon szólalni, majd alig hallható hangon, vontatottan beszélni kezdett.

Mint minden nap, ma is valamivel hét óra előtt indult Párizsba seaux-i házából. De ahogyan a Luxembourg kerti állomáson feljött a felszínre, nem ismert rá a városra.

### „Belevesztek a hangzavarba”

(Jean-Luc Godard:  
A kínai lány – Anne  
Wiazemsky, Jean-Pierre  
Léaud, Juliet Berto)

A place Edmond-Rostand feldúlva. Feldőntött és kiégett autók torlaszolták el a teret, a szomszédos utcákban pedig, a földön heverő lámpaoszlopok mellett, elszenesedett bútorok és lim-lomok hevertek szanaszét. Cournot azt hitte, álmodik. Gépiesen elindult a boulevard Saint-Michel felé, ott is ugyanaz a kép fogadta. Betört üvegű kirakatok és kávéházak, üszkösen ég felé meredő facsonkok, és megint csak kiégett autók. Aki néhány emberrel találkozott, az sem akart hinni a szemének. Könyörgő tekintettel nézett ránk. [...] „Mivel tudtam, hogy itt laktok, gondoltam, idejövök. Ha esetleg megőrültem, vagy hallucinációim vannak, ti legalább őszintén megmondjátok!”

Cournot-éknak nem volt se rádiójuk, se tévéjük. Ennek a nagy álmodozónak fogalma se volt róla, mi történik a világban meg Franciaországban. Csak a könyvek érdekelték meg a mozi, szeretett sétálni, és tudott örülni minden apróságnak. A család, pár barát, a *Le Nouvel Observateur*-nek írt filmkritikák – neki ez volt az élet.

Miközben beszámolt a megdöbbenéséről, kevés híján elnevettem magam. De mivel két hónapot töltöttem vele a filmje forgatásán, gyorsan felfogtam, hogy csakugyan szenved, és csakugyan azt hiszi, hogy megőrült. Inkább hallgattam, annyira meghatott ennek a szeretetre méltó drága embernek a kétségbeesése. [...]

Cournot csak a fejét rázta, nem szólt egy szót sem. Egyszer csak megszólalt a telefon, Jean-Luc vette fel a kagylót. Londonból hívták. A Beatlesről [...] tervezett film producere arra akarta rávenni, hogy ha a Beatlesszel nem megy, csinálja meg a filmet a Rolling Stonesszal.

– Ez az egész teljesen kiment a fejemből. A franc essen abba a rohadt szerződésbe – mondta Jean-Luc.

Én viszont örültem a lehetőségnek, Cournot-t is elfogta a lelkesedés.

– Végre forgathatsz megint – mondta többször egymás után.

– Ilyen filmet én már soha többé nem akarok csinálni. Az a mozi, amiről ti beszéltek, halott!

Cournot egyetlen pillanat alatt mindent elfelejtett, talpra ugrott, és szokása szerint átölelte Jean-Lucöt.

– Csak tudnám, mit szeretek ebben az örült pasasban! – mondta.

Majd elviharzott. Jean-Lucöt nem vette komolyan. Igaz, én sem.

ADÁM PÉTER FORDÍTÁSA





# MŰLT-FOGYATKOZÁS

KÁDÁR-KORI ÁLMOK // HIRSCH TIBOR  
PUHADIKTATÚRÁS RÉMÁLMOK A KEMÉNY DIKTATÚRÁRÓL.

„A kulák épp nem volt otthon, mert börtönben volt. (A voltok száma megnyugtató...)”

Esterházy Péter

**K**ezdjük közhelyekkel: a Kádár-kor filmtörténeti szempontból a szerzői filmes Paradicsom, és egyben a dinamikus – leginkább folyamatosan enyhülő, ritkán vissza-szigorodó, továbbá örökös tabukat kerülgető – cenzúra három évtizede. Tájékozott hazai nézőnek és külföldi fesztiválkritikusnak magyar filmen két néznivalója volt: az érték és a cenzúraprovokáló teljesítmény.

E teljesítmény mérésére persze ugyanúgy nem volt soha műszer, ahogy az értékhez sem, viszont hamarosan előkerült legalább egy jól kalibrált skála: ez volt az *ötvenes évek mozgóképes ábrázolása*, ahol minden jól megfogalmazható cselekményelem, képi motívum egy-egy pontos skálafoknak számít: csak föl kell tenni a kérdést: megvan-e, hangsúlyos-e, hány van belőle?

Mindazoknak pedig, akik ezekben az években kultúrpolitikát csináltak, éppenséggel meg is felelt ez a skála. A szerző itt hadd idézze saját magát: „Fontos volt a hatalomnak, hogy a puha diktatúrát látványosan megkülönböztessék a keménytől. Merthogy a kemény az, ami a filmvászonon látható, puha az, ami (bezzeg!) megengedi ezt láttatni.”

Az „ötvenes évek filmek” tehát a rendszer kulturálisan elviselhetővé, majd élehetővé válásának újra és újra fölmutatott bizonyítékai. Egy ideig

majdnem státuszszimbólumok: nekünk van ilyenünk, szomszédjaink nincs, vagy csak lesz, nagy sokára. Nálunk bezzeg, Sztálin halálát, Rákosi hatalmának megingását követően, Nagy Imre első miniszterelnökségétől számítva, vagyis 1953-tól rögtön jöhet a visszatekintő elhatárolódás, ha csak egymondatos célzások formájában is.

Vagyis az első „ötvenes évek filmek” az ötvenes évekből valók.

## BEFEJEZETT JELEN: MINTHA MÁR TÚL LENNÉNK RAJTA

Fabri Zoltán klasszikusában, a *Körhintában* (1955) sok szépet, fontosat kínál a mai néző számára is, így nyilván nem könnyű kihallani a gondterhelt, mégis reménykedő falusiak lakodalmi beszélgetéséből azokat a finom korszak-megkülönböztető utalásokat, ami csak akkor és csak ott volt aktuális, és éppen az „ötvenes éveket” búcsúztatja – kissé idejekorán. Merthogy az egész cselekmény a kilépésre, egyéni gazdálkodásra készülő középparasztok lelkesedésével és szorongásával, és benne a szerelmi konfliktussal értelmezhetetlen volna, ha nem volna ott az évszám, ami a kortárs nézőnek nyilván nagyon sokat mondott. Hogy tudniillik, elmúltak a sötét idők! Vége annak, amikor a téeszbe csak belépni lehetett! Rég volt már ötvenhárom! Ha egyszer ötvenötöt írunk!

Aztán ott van a harminc évig dobozban várakozó Várkonyi-film, a *Keserű igazság*, 1956 nyaráról. Jellegetes Kádár-kori „ötvenes évek filmek” kellene

tekintenünk, ha nem született volna meg néhány hónappal még azelőtt a baljós november előtt, hogy Kádár-korról beszélhetnénk. A történet szerint az ártatlanul elítélt mérnök szabadul ugyan, de miután – mi mást is tehetne? – újra a tervszámok bűvöletében élő ipar szolgálatába lép, egy szükségszerűen bekövetkező baleset felelősséne kiáltják ki. Miközben az igazi bűnös megússza, őrá megint a börtön vár. Koncepció eljárás a múltban, és egy keserű, megtört értelmiségi hős: ez tényleg a puha diktatúra visszánéző mozijának dramaturgiai receptje volna, először tesztelve a hatvanas évek derekán, többször továbbcsiszolva a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. Másfelől viszont egészen kivételes filmről van szó: a címadó „keserű igazság” ugyanis a történet szerint éppen az, hogy tart még az „ötvenes évek”, miközben mindenki azt hitte, már véget ért. Egy váltakozó szerencsével folyó pártbéli beháború egyik csatájának kellős közepében vagyunk, valamikor 1955-ben, a csatát a főtitkár és a kinevezett majd leváltott miniszterelnök, Rákosi és Nagy Imre vívják, és most megint Rákosi áll nyerésre. Ezért billeg minden, ezt a billegést foglalja allegorizáló történetbe a film, azzal a dramaturgiai fordulattal, hogy a mérnök kijön, aztán újra bemegy a börtönbe, mégpedig a legközelebbi jövőre vonatkozó sejtés szerint. Ilyen mozarab csak ez az egy született a magyar politikai film történetében. Friss tudósítás a sztálinista praxis közepepéről – egy nagyon rövid szünetet kihasználva, amikor ilyesmiről éppen tudósítani lehetett. Visszatekintés: börtön, előretekintés: börtön. Pontos közelmúlt-értelmezés, pontos jövőkép.

Megjegyzendő: erről a különös forradalom előtti két esztendőről, ennek az egyetlen filmnek jóvoltából, „csak” kortársi tudósításunk van, külön történelmi témaként nem tartotta senki érdekesnek sem rendszerváltás előtt, sem rendszerváltás után.

Vissza a Kádár-kor „ötvenes évek filmjeihez”: a forradalom után néhány esztendeig csupán apró, epizód szintű jelzéseket mellékel egy-egy politizáló darab a jelen és a Rákosi-évek kapcsolatának értelmezéséhez, mégpedig ezeket is aszerint, hogy az aktuálisan ülésező pártfórumok hogyan is állnak a „kétfrontos harc” részleteinek kimunkálásában. Egy jellemző példa: Dobozy Imre ötvenhat-értelmező *Szél-*

vihar című színdarabjában a szektás elnököt, a virtigli Rákosi-kádert még bújtatja, eszmeileg is újra fölvértezi az elszánt és mégis józan pozitív hős, bizonyos Csendes Imre, brigádvezető és mintagazda. A *Tegnap* című filmben, melyet e darab alapján Keleti Márton 1959-ben rendezett, efféle katartikus visszafogadásnak viszont már nyoma sincs, az elnök, mint a múlt kísértete, sértetten és gyáván lovagol el az őszi ködbe. A színház és a film karakterábrázolása közti különbség magyarázata valószínűleg egyszerűbb, mint gondolnánk. Időközben felsőbb helyen döntés született: Gerő Ernő vagy Révai József nem térhetnek vissza a hatalomba soha többé, maga Rákosi Mátyás Magyarországra sem.

### A VÁROSNAK DERENG, A FALU EMLÉKSZIK

Az ötvenes évek inentől kezdve múltként kezelendő. Magyar filmben így kell – így lehet – célozni rá: valami, ami lezárult, amin túl vagyunk. A hatvanas évek első fele éppen ezért a szép, de csak mérsékelten cenzúra-provokáló filmpozitívokban idézi csupán föl a megelőző évtizedet. Ritkán tör tabukat, de elegánsan gyakorta érinti őket.

#### „Mindenki azt hitte, már véget ért”

(Kósa Ferenc: *Tízezer nap* – Nyers László és Haumann Péter)

Egyetemről, kollégiumból tehetséges fiatalokat rúgnak ki: „tabuérintő” epizód Gaál István *Zöldárnyából*. (1965). A hajdani grófné takarítani jár, a gyerekgróf szívesen lenne úttörő, de nem lehet: „tabuérintő” mellékfigurák Szabó István klasszikusából, az *Apából* (1966). Kulturális ankét, ahol tehetséges íróknak éppen nyakát törnék, sematikus színdarab, melyben a téleszt választja az ingadozó középparaszt – „tabuérintő” korhangulat-festés Keleti Márton vígjátékából, a *Butaságom történetéből* (1965).

Jellegzetes epizódok, jellegzetes figurák, jellegzetes közeghangulat: így, ezek által, egy olyan évtizedben, melyben amúgy a jelenkultusz fiatalos dinamizmusa tombolt, sikerült ébren tartani a fiatalabb közönség emlékezetében is a kortárs politikai kurzus kínosan közeli előzményeit. Aztán az évtized közepétől csak megjelennek azok a filmek is, ahol már nem csupán figura és epizód van, hanem teljes történet, életutak, melyek ugyan indulhatnak korábban, végződhetnek később, de mindig ott a fátum tombolásának epicentruma, ami megtöri, összekuszálja, ellentétébe fordít mindenféle emberi sorsot – az pedig mégis-

csak az a néhány nagyon sötét esztendő, 1949 és 1953 között.

Először a komplett vidéki múltidézés kap politikai zöld utat. Ráadásul rögtön a történelmi hitelesség teljes (majdnem teljes) kelléktárával, padlássópréssel és kuláklistánál, erőszakos téeszt-agitátorokkal, mindig embertelen, néha véreskező helyi hatóságokkal.

Csak Fábri Zoltán *Húsz órájáig* (1965), Kósa Ferenc *Tízezer napjáig* (1967) kellett várni, hogy a Rákosi-korszak faluja, minden belső drámájával együtt a közel-történelmi múltidézés első helyszínévé válhasson. Hogy miért előzhetette meg a falu a várost, csak találgatni lehet.

Mindenekelőtt a szálak innen nem vezettek egyenesen a nagypolitikához, vagy az eszmét csiszoló, abba belerokkanó, besározódó értelmiségi elithez, mint ahogy vezettek mondjuk a Rákosi-kor ezekkel egyenértékű nagyvárosi történeteiből. A másik fontos, cenzorok szívét lágyító ok, hogy éppen az emlegetett „falusi” filmek szép, több évtizedes ívet rajzoló sikertörténetek is. Háború előtti nyomorúságból indítják a hősöket, és éppen csak átvezetik őket az ötvenes évek tragikus próbatételein, hogy aztán megérkezzenek velük a Konzolidáció „egyrészt-másrészt” békeidejébe. Ez a békeidő pedig, ha még nem is a mennyország maga, ahol a *Tízezer nap* filmkeretező hidroglobusza szövetkezeti tagoknak fényeskedik, de azért napról-napra finomodó purgatórium, melyben Kádár-alteregő téesztelnökök felejtetni segítenek a sztálinista idők megbántottjainak és megszorítottjainak. Így, ebben a szerepben lesz a *Húsz óra* „Elnök Jósakája” a formálódó gulyáskommunizmus múltból tanuló, de gyakorlatiasan előre tekintő embéléma-figurája.

Lehet persze éppen ezt a vidéki mesét már ezekben az években is másképpen mesélni. Például úgy, hogy az emlékező történet megszakadjon, hogy ne legyen feloldás a jelenben, mely jelzi, hogy csupa olyat láttunk, amin már túl vagyunk. Ilyen Sára Sándor 1968-as filmje, a *Feldobott kő*, mely persze már csakis abban a különleges, rövid ideig tartó relatív szabadságban születhetett, mely már a hatvanas-hetvenes évtizedfordulót jellemezte, és amelybe belefért, hogy



RÉGER ENDRE FELVÉTELE



a történet a cigányok erőszakos fertőtlenítésnek kegyetlen képsoraival záródjon, mindenféle múlt-elszigetelő dramaturgiai fogás nélkül, vagyis megengedve, hogy a filmet a néző folytassa – akár a jelenben is.

Ehhez hasonló, az évtizedek játékos, de cenzúra-kijátszó összemosásának legismertebb példája, Makk Károly mesterműve a *Szerelem* (1970), úgyis, mint Déry Tibor novella-adaptáció. Déry ötvenhat után tartóztatják le, tehát a film alapját képező novellában egy valóságosan Kádár-börtönből szabadult író Rákosi-börtönből küldi haza a maga alteregóját, bár a szöveg maga igyekszik elkerülni az efféle pontosításokat. A film pedig ugyanígy, szándékosan kétértelmű a cselekményidő azonosíthatósága dolgában: az ötvenes évekbe csak azért is beékelődik a hatvanas évek: ha másképpen nem, legalább apró látványkódokkal. Tárgyak, helyszínek, újság, ruhaviselet alapján a jelenben vagyunk – de legalábbis lehetünk.

#### AMIKOR „A VOLTOK SZÁMA MEGNYUGTATÓ”

Ezzel megérkeztünk a kis és nagyvárosokba, majd a fővárosba. Csakhogy éppen ezekben a földrajzi régiókban a látványosan konszolidálódó és dicséretesen liberalizálódó hatvanas évek egyetlen – csak ott, csak akkor játszódó – fekete autós, lódenkabát-valóságos „ötvenes évek filmet” sem kínál.

Mármint olyat, melynek története tényleg elejétől végéig visszaröpitene a múlt szóban forgó színterére. Tudjuk, született ugyan egyetlen ilyen, ez volna Bacsó Péter *Tanúja* (1969) de nyilvános bemutatójára még tíz évet kellett várni. Ezért azután a Rákosi-kor mozgóképes megidézései közül ez az örök darab (mostanra érett minden „ötvenes évek film” etalonjává) már nem a hatvanas évek cenzurális engedékenységére példa, legfeljebb az elbizonytalanodó kultúrpolitika évtizedvégi kapkodására, és még inkább a Kádár-kor utolsó felvonására – az induló nyolcvanas évekre.

Amit persze a hatvanas évek is tud, sőt, jól tud (és amit persze cenzorai nagyvonalúan megengedtek) az a hiteles visszanezés a jelenből.

Kortárs középkorú kádereket látunk – és a kortárs nézőnek értenie kell, mitől is ráncos az ő homlokuk, mitől megfáradt a tekintetük. Attól, amin keresztülmentek.

Akár egy furcsa félmondat is elég, hogy megsejtsük mostani életük előzményeként azokat a bizonyos lefüggönyözött fekete autókat, de legalábbis az ember-telen tervutasításos gazdálkodás kísértő árnyát, mondjuk, a *Megszállottakban* (Makk Károly, 1961), ahol a családott vízmérnök csalódásának pontos okát nem ismerjük, de illik azt az ötvenes évek drámai pillanataiba beleképeznünk. A későbbi opuszok deresedő halántékú férfihősei pedig minderről már beszélnek is, hosszan, finoman célozva az elborzasztó részletekre, ahogy teszi például a *Nyár a hegyen* (Bacsó Péter, 1967) internálótáborra járt kommunistája a rá figyelő fiataloknak. És persze megelevenedő emlékképek is akadnak, mint a Herskó János *Párbeszédében* (1963), amely már-már majdnem „ötvenes évek film”, hiszen pusztán perchorozat számítva, tényleg több benne a múlt, mint a jelen, és a múltban ott a feleségét és szabadságát egyszerre elvesztő letartóztatott káder. Csakhogy!

Csakhogy ezt egyelőre még muszáj a jelenből látnunk. A jelen pedig megint csak békesziget vagy meghódított magaslát, ennél konkrétan is a forradalom utána amnesztia 1963-as esztendeje, vagyis a számvetés és kontempláció kellemes és alkalmas helye és ideje.

#### „Napról napra finomodó purgatórium”

(Várkonyi Zoltán: Keserű igazság – Bessenyei György és Gábor Miklós)

#### RÁKOSI, A CSAPBÓL IS

Egyelőre nincs rá biztos filmtörténeti magyarázat: az „ötvenes évek filmek” sora, mely a tabuérintésektől, a vidék megidézésén, a komor káderemlékeken keresztül éppen csak eljutott volna oda, hogy igazi hazai témacsokorként, már-már filmműfajként, most már tényleg megszülessen – miért szakad meg rögtön e nehéz szülés után, vagyis a hetvenes évek elején? Tényleg ide összpontosult volna ezekben az években a kulturális hatalom minden szigora, gyanakvása? Vagy az alkotóknak lett elege az engedélyezett féligazságokból, vagy a „jelenből számvetés” kötelező keretjatekaiból? Vagy csak ezekben az években már izgalmasabbnak tűnt mindaz, amit a dokumentarista játékfilm vagy a bátor-talanul formálódó hazai posztmodern nyelvén a jelenről (és nem a félmúltról) mondani lehetett?

Akárhogy is, hetvenegy és hetvennyolc között mintha senki sem akarna emlékezni. Aztán 1978-ban Kovács András filmjével, *A ménészgazdával* megtörik a jég. Bizarr filmtörténeti (motivumtörténeti?) pillanat: Rákosi Mátyás hatalmas kopasz koponyája, hátulról fényképezve betölti a filmvásznat. Mint ha jelt adna: a közelmúlt történelme, benne az ötvenes évek, fontos, és filmre kívánczik. Néhány hónappal később pedig *A tanú*



SCHANDL TERÉZ FELVÉTELE

DOMONIKOS SÁNDOR FELVÉTELE



10 évig késleltetett bemutatója az akkor még létező Tinódi moziban mintha egyenesen a gátszakadást jelezné. Egy olyan fél évtized következik, melynek minden esztendeje kínál legalább két-három

most már valódi „ötvenes évek filmet.”  
 Hogy mi számít valódinak? Leegyszerűsítve: minden, ami többet kínál, mint amiről eddig beszéltünk. Teljes történetet, nem apró emlékszilánkokat. Olyan mesét, ahol nincs többé biztonságos magaslat a jelenben, ahová az amúgy fájdalmas visszanezés céljából fölkapaszkodhatunk. (Megjegyzendő: még a korszaknyitó *Tanú* is egy ilyen „magaslattal” – a jelenbéli villamos alulnézeti képével fejeződik be, melyen immár politikai biztonságban, legfeljebb köznapi életveszélyben lógtak a történelmet szerencsésen túlélő utasok.)

A valódi „ötvenes évek film” a múltban kezdődik, és a múltban is végződik.

Azaz mégsem. Ugyanis a korabeli finnyás közönség nagyon hamar megszokta, hogy immár láthat padlássöpréren és fekete autón kívül akár ÁVH-s pofonokat is, akár véres arc fölé magasodó tányérsapkát vörös csillaggal (Fábri Zoltán: *Requiem*, 1982), láthat kínhalállal végződő tragédiát és keserű operett-csavarral végződő komédiát, úgy, hogy mindkettőt ugyanaz a rendező, szinte egy időben rendezte. (Bacsó Péter: *Tegnapelőtt*, 1982; *Te rongyos élet*, 1983). Vagyis mintha mindez már nem lett volna elég, és a film „bátorságát” a néző immár nem tárgy- és figura-kellékek szerint ítélte meg, hanem újra látni kívánta a múlt kapcsolátát a jelennel.

**„Padlássöpréssel, kuláklistával”**

(Bacsó Péter: *A tanú*  
 – Kállai Ferenc)

Csak éppen fordítva, mint a régi szép hatvanas években. Nem a számvetésre alkalmas magaslatot kívánta látni jelenként,

ahonnan a barázdált homlokú káder kisése fájdalmas, de mégis elégedett mosollyal visszanez. Helyette egy olyan múltat kívánt látni, melyről a végén kiderül, hogy gyanúsan kényelmes út köti össze a jelen ama biztonságos magaslatával, ahonnan az emlegetett káder visszatekint. És ahol nem illene biztonságban éreznie magát, ha egyszer a kezét sokszorosan bemocskolta. Persze a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján még csupán finom célzások lehettek ezek, melyeket azonban az értő néző nagyon megbecsült. Az értő néző pontosan tudta, hogy az *Angi Vera* (Gábor Pál, 1979) utolsó jelenetében, amikor az erkölcsileg immár besározódott hősnő szó szerint maga mögött hagyja egyenes és jólelkű patrónusát, bizonyos Muskát Máriát, a sárban előző gépkocsi, ahogy a kerékpár is, a jelenig gurul. Az azonban nem mindegy, ki melyikkel közlekedik: aki 1949-ben autóval indult, az az 1979-es esztendőbe (a film születésének jelenébe) is autóval fog megérkezni. Aki pedig, biciklivel, annak harminc évvel később is a bicikli marad.

Utalás a rendszer évtizedeken átívelő folyamatosságára, vagy a Rákosi-kor és a Kádár-kor egymásra épülését kimondó kódolt üzenet: efféle bátorságbizonyítékoknak örültünk annak idején. Bárminek, ami cáfolni próbálta azt, amivel kezdtük, vagyis a minden engedékenység mögött húzódó trükkös kulturális politikai stratégiát: a puha diktatúra nem lehet egylényegű

a keménnyel, hiszen megengedi, hogy a mozi sötét színekkel fesse le az utóbbit.

Mert mégis egylényegű: ezt csakis a múltbéli történetekbe épített jövőre vonatkozó célzások tudták érzékeltetni. Esetleg célzás az ötvenes évek múltjára. Mert ilyen is volt. Mészáros Márta első két *Napló*-filmjének (*Napló gyermekeimnek*, 1984, *Napló szerelmeimnek*, 1987) akkori legfontosabb bátorságbizonyítéka, hogy a rendező saját élettörténetét úgy mutatja meg, hogy benne mind a rosszaknak, ahogy persze a jóknak is, megvannak a maguk személyes gyökerei a régi illegális munkásmozgalom hivatalosan csakis tisztelni engedélyezett mikrovilágában. A filmek úgy ábrázolják a hősnő vakon rendszerhű nevelőanyját, hogy világos legyen: minden akkori rossznak valahol az ideológia ösfészkeiben kell keresni az okát. Ott az eszme forrásánál esett meg az eredendő bűn, és maga az eszme nyomorította meg lelkiileg azokat embereket, akik nyilván éltek a lódenkabátos idők előtt is, és élhetnek még sokáig utána is.

A rendszerváltás esztendejére már nem csak az „ötvenes évek filmek” mentek ki a divatból, hanem visszalaopozva a korabeli filmes újságokat, talán még a korabeli kritikák érvkészlete is, ahogy fanyalognak az újabb és újabb, magukat ismétlő Rákosi-kort festő darabokon, diadalmasan leleplezve, hogy azon a sötét történelmi tájon nincs is már mit leleplezni.

Egy ideig a leleplezés még biztatással folytatódott: ha most már nem is az ötvenes éveket, azért továbbra is keresni kell a filmes történelemfestés archimédészi pontját az ország múltjában, keresni hosszabb-rövidebb időt vagy csak pillanatot, melyben a jövő – a mai jelen – csapdái és kelepcei már egyszer fölbukkantak. Azt a múltat kell felidézni, belőle a csapdákat megjegyezni, elegánsan elkerülni.

Kilencvenes évek, kétezres évek: a magyar filmnek más dolga akadt.

Azóta eltelt negyedszázad. Az ötvenes évek – magyar filmen – nem jött újra divatba. Szerencsére. A történelem arkhimédészi pontját viszont hazai filmesek mintha megint keresni kezdenék.

Ennyi a jó hír.

Az írás a NKFI által támogatott, 116708-as számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.



BESZÉLGETÉS BOGDÁN ÁRPÁDDAL

# Szemben a gonoszszággal

CSÁKVÁRI GÉZA

„A GYLKOSSÁGOK KAPCSÁN ÉRZETT BÉNÍTÓ DÖBBENETET AKARTAM MEGFOGNI.”

**B**ogdán Árpád a romagyilkosságok hatásait feldolgozó új filmje, a három felvonásból álló *Genesis* volt az egyetlen magyar egészestés mű az idei Berlinálén. A rendező 2007-ben tűnt fel a *Boldog új élet* című drámájával, de a következő terve, az évekig előkészítés alatt álló, eddig meg nem valósuló *Halottlító* helyett gyorsan megírta a *Genesis* forgatókönyvét.

• A *Genesis* esetében mi volt a „bogdáni” hármas egység alapú történetépítés oka?

A hármas történetek lényege hogy a különböző sztorikat valami összefogja, de mindemellett mégsem követel meg iszonyat szoros kontaktust. A hármas egység lehetőséget ad arra, hogy egyetlen egy témát különböző módokon közelítsük, illetve fogalmazzuk meg. A *Genesis* központi motívuma, a család fogalma. Nagyon egyszerű: az első történet a család hi-

**Genesis**  
(Illési Enikő  
Anna)

ányáról szól, a második az anyává válásról, a harmadik pedig az anyaságra való újra rátalálásról.

• *Sokszor elmondta ezek a történetek nem kapcsolódnak közvetlenül a romagyilkosságokhoz. Miért volt fontos ez többször is hangsúlyozni?*

Hogy ne címkézzük fel előre ezt az alkotást, mert attól a pillanattól kezdve elvesztek az alkotói szándékok. Én nem roma alkotóként aposztrofálok magamat, hanem szimplán filmrendezőként és forgatókönyvíróként. A *Genesis* alap-történetét egy megtörtént esemény adja. A gyilkosságok kapcsán érzett bénító döbbenetet akartam megfogni a *Genesis*-ben: merre megy tovább az ember, miután ebből felocsúdik? A szembe-sülést a biblikus gonoszszággal. Az első filmem, a *Boldog új élet* – mely szintén a Berlinálén debütált – sem dedikáltan egy cigányfiúról szólt, hanem egy árváról, aki gyermekkorában elveszítette a családját. Egy elszeparált közösségben nő fel, egy nevelő otthonban, aztán egyik pillanatról a másikra kikerül az áhitott független életbe, de se kulturális, se emocionális tapadó felülete nincs. Ez a magára maradtóság története. Az hogy egy roma sráccal történik meg mindez, csak felerősíti ezeket a hiányokat. Nem tudja kezelni a saját kulturális gyökereit, elvégre a nevelőotthonban nem adnak a kezébe gitárt, sem cigány nyelvkönyvet. Ezek csak megerősítették az alapszándékot, az árvaság történetét. Ezért is alkalmatlan a *Boldog új élet* a címkézésre: nem cigány film, hisz mit is jelent az, és nem cigány rendező, mert olyan meg nincs is. Film van, és a filmnek meg rendezője, írója van. A *Genesis* tekintetében is azt mondom: ne skatulyázzunk.

• *Értem, de most az Európán átsöprő erők és indulatok nagyon mások, mint amikor a Boldog új életet forgatta.*

Igaz. Egyfajta nyugtalanító érzéssel járó jelenséget vettünk észre a barátainkkal körülöttünk: az emberek menekülnek, de nem tudjuk, nem tudják, hogy hova. Európának most az a legnagyobb feladata, hogy újra felfedezze a morális alapjait.

• *Hisz abban, hogy ez sikerül?*

Szeretnék. Költő vagyok, filmrendező: a valóságot a saját szűrőmon keresztül tárgyalom és mutatom meg, melybe beleférhetnek olyan alkotói önzőségek, hogy olykor eltúlzok valamit. A *Genesis* esetében ez a remény. Az egyik berlini vetítés után odalépett hozzám egy srác és elmondta, nagyon tetszett neki a film, de van egy kérdése: miért fejeződik be úgy, ahogy befejeződik. Csak annyit mondtam neki: „Hope”.

• *Elfogadja, ha azt állítjuk: a Boldog új élet autobiográfiai film volt?*

Igen, akármennyire is szeretnék ágálni a besorolás miatt. De mire is akar most ezzel kilyukadni? (nevet)

• *Arra, hogy ez nagyrészt a Genesisre is igaz.*

A három elmesélt történetben valóban fel tudom fedezni a magam kis frusztrációit, csendjeit, sőt, még a megoldóképleteket is. Persze, ezen nem érdemes túl sokat csodálkoznom, hiszen én írtam a forgatókönyvet. A kisfiú mágikus realistának mondható világa az, ami közvetlenül kapcsolódik az én gyerekkoromhoz: a horrorisztikus mese-elemek, a folklorisztikus babonavilág, mint a fehér arcú sárkány: egymást riogattuk annak idején ilyen történetekkel. Ezekbe a mesékbe beleszóttuk az elveszett világ ízét, a saját magyarázatainkat, hogy miért szakadtunk el a családuktól, miért vagyunk ott ahol, illetve, mit jelent cigánynak lenni.

• *Időközben készült az életről egy BBC-dokumentumfilm is.*

Mészáros Antónián keresztül jött a lehetőség és nekem csak később vált egyértelművé, hogy nem a felvázolt nagy témákra, hanem kifejezetten rám kíváncsiak. Nem éreztem emiatt magam túlságosan jól, nem is néztem meg végül a filmet. Egy kényszeredetten mozgó szereplő nem szereplő. Nem hiteles.

• *Hiányzott a líraiság, ami önnek egyfajta rendezői kézjegye?*

A hétköznapjainkban ott van a líra, ez nem szépirodalmi vagy hollywoodi kreálmány. Most készítettem egy doku-



mentumfilmet roma bokszolókról, a *Gettó Balboát*, az is tele van líraisággal.

• *Mennyire autoriter alkotó? Eddigi pályafutásán még egy társírót sem engedett be maga mellé.*

Én rettenetesen irigyelem azokat, akik nagyon erős alkotói szimbiózisban tudnak dolgozni, mint mondjuk a Coen testvérek, vagy, hogy magyar példát mondjak: a Buharovék. Próbáltam író-társakat bevonni, hiszen milyen kényelmes lenne csak úgy leforgatni egy kész forgatókönyvet. Nem lenne minden rám bízva. Kritikai szemmel figyelni a saját munkádat olyan, mint egy csöndes szobában az íróasztalodra rá lenne támasztva egy tükör, amiben csak magaddal tudsz feleselni. Túlestem a Filmalap forgatókönyv fejlesztési folyamatán, dolgoztam kreatív producerekkel, vannak olyan művészek, akiknek számít a véleménye, de valóban autoriter magányban szeretek, és vagyok kénytelen alkotni. Nehezen engedek be másokat. A jó kritikára adok, sőt, igénylem is, viszont a hatalmas meggyőződéssel előadott hülyeségeket nehezen kezelem, a türelmet még gyakorolnom kell. Amúgy a forgatás a legerősebb cenzúrázó folyamat. Jó pár dialógus és jelentet kikerült, amik ott voltak a forgatókönyvben.

• *Beszéljünk a filmjei képkompozícióról. Elképesztően sok a közeli, néha talán már zavaróan.*

Valakit zavar, valakit nem. Nekem, alkotóként ez tetszik. Azt gondolom, ezáltal tudsz igazából közel kerülni a karakterekhez. Érezni, amit ők: velük vagy. Ez a történet a maga dokumentarista háttérrel és lírikus szándékossággal ezt a formát követelte meg. Lényegében ez egy áthagyományozott képi világ a *Boldog új életből*, hiszen ott is nagyon sok ziháló közelivel dolgoztam. De, például nagyon sok helyszín is visszaköszön az előző filmből a *Genesis*-ben. Sőt, színészeket is hoztam át belőle. Engem nem bánt ez a roncsolt képi világ, olyan mintha a történet, a szereplők beülnének a szívünk fölé és velünk élnének. Belekapaszkodok és együtt megyünk tovább.

• *Már az írási folyamat során elképzeli az adott kompozíciót?*

Persze. A forgatókönyv akkor nyerte el a végső változatát miután láttam a tervezett a helyszíneket, szereplőket. Az, hogy jó ideig nem volt a karaktereknek arca, nagyon zavart. Egy tekintetre, egy mozdulatra rá tudok írni egy jelenetet. Ez nagyon inspiráló. Ilyen volt



például számomra Cseh Annamari, akit annak idején láttam *A fény ösvényeiben*, majd el is felejtettem a filmet, de egyszer csak beugrott az arca, miközben írtam a forgatókönyvet. Addig nagyon sok színészről arcát és gesztusait képzeltem magam elé és bizonytalan voltam, de amint beugrott Annamari arca, tekintete, a karakter egyből helyet követelt magának a történetben. Vagy amikor Enikőt megtaláltam abban a kis ipari városban ahol végül forgattunk is. Rögtön tudtam, hogy ő az, akire gondolok: félénk, visszahúzódó, okos, kedves lány, aki egyszer csak ott volt velem szemben. Olyan ez, mint amikor az ember ír egy verset majd a nap rásüt a papírjára. Ekkor változtat egy pár szót, néhány vesszőt és teljesen megváltozik a mű. Ez történt az én forgatókönyvemmel is: ahogy jöttek be a szereplők azzal együtt a hármasszerkezet dramaturgiája, tudtam: lehetnek keményebbek a történetek, mert a szereplők hitelesek lesznek a vásznon. Az, hogy a *Genesis* néhányaknak túl sötét, nem igazán izgat, mert egy filmnek nemcsak az a dolga hogy szórakoztasson. Hiszek a művészet társadalomformáló erejében.

• *A víz szimbolikája állandó eleme a filmjeinek. Ennek mi a forrása?*

A filmmel úgy kezdtem el a kapcsolatot, hogy csináltam a Stúdió K-ban egy József Attila estet mely mögött egy 87 perces film pergett és már itt is jelen volt a vízzel teli kád. Nekem a lemerülés a megtisztulást jelenti, illetve egyfajta anyaméh állapotot: a külvilág bántó zaja halk morajlássá változik át. Biztonságban vagy, ahogy ott lebegsz a semmiben.

**Genesis**  
(Illési Enikő  
Anna és  
Csordás Milán)

• *Milyen lelki viszonyban van a Halottlátó című nagyszabású, de meg nem valósult filmtervével?*

Mindig pedzegettem a producereimnek, hogy túl nagy dobás lenne nekem az második filmnek, noha a forgatókönyvet igencsak méltányolták. Az MMK és a Filmalap is támogatta, de bedőlt az egyik nagy külföldi támogató. A történetet 2014-ben beraktam a fiókba, ez egyfajta szükségszerű szakítást volt, mivel el kellett távolodnom a filmtervtől, hogy a *Genesis* megszülethessen. Van róla szó, hogy vegyem újra elő a *Halottlátót*, de ennek a legnagyobb akadálya én magam vagyok: újra olvastam, és amit hét évvel ezelőtt írtam, már nem állja meg a helyét. Túl sok benne a trükköt igénylő rész, amit ha nyomott költségvetéssel forgatnánk le, olyan lenne, mint egy túlzásba eső misztikus NDK-tévéjáték, miközben a mágikus realizmus és a szociográfia pontosan működik benne. Egy-egy filmmel együtt tanul a rendező. A *Genesis* és a *Gettó Balboa* egyszerűsége nevelt, így mai szemmel már sokkal kritikusabban állok hozzá a *Halottlátóhoz*: még mindig megvan benne a lehetőség, de újra kell írni a forgatókönyvet. Azt, hogy én így gondolom, néhányan sajnálkozva veszik tudomásul.

• *Elvállalná valamilyen nem szerzői film megrendezését, ha felkínálnák a lehetőséget?*

Bár a filmjeimben ez nem mutatkozik meg, de a barátaim szerint állítólag jó humorérzékem van. Ez még nem mutatkozott meg soha. Ha mondjuk, valaki írna nekem egy jó komédiát, akkor belevágnék! •



BESZÉLGETÉS TUZA-RITTER BERNADETT-TEL

# Modernkori rabszolgaság

BOKOR ÁGNES

**„ÉN HAZAMEHETTEM A FORGATÁS UTÁN, DE NEKI OTT KELLETT MARADNI.”  
AZ EGY NŐ FOGSÁGBAN KAPTA AZ IDEI DOKUMENTUMFILMES MAGYAR FILMDÍJÁT.**

Kényelmetlen kanapén alszik, minden ház körüli munkát ő végez, éjszakánként egy gyárban dolgozik, cserébe pedig alig kap ételt, sőt, verbálisan és fizikailag is bántalmazák. Maris története a modernkori rabszolgaság, vagyis a csicskáztatás szimbólumává lett, hiszen Tuza-Ritter Bernadett olyan érzékeny és felkavaró dokumentumfilmet készített róla a Médiatechnika támogatásával, ami mellett nem lehet elmenni. A film rendezőjét arról kérdeztük, hogy milyen volt számára a forgatás időszaka, milyen érzés a csicskaság elleni fellépés szószólójának lenni, és hogy mit gondol a dokumentumfilmzés hazai helyzetéről.

• *Sokan írtak mostanában a filmedről, mindenki Marisról és a csicskaság témájáról kérdezett, engem az érdekel ezek után, hogy te mint rendező hogyan voltál benne érzelmileg a filmkészítés folyamatában?*

Nagyon nehéz volt végigcsinálni és fel voltam rá készülve, hogy bármelyik pillanatban abbahagyom. Napokig kellett magam győzködni már ahhoz is, hogy egyáltalán egy telefonhívást elintézzek, hogy kimehessek forgatni. Volt bennem egy ösztönösen taszító érzés, hogy nem akarok abban a közegben lenni, ahol ennyi hazugság és manipuláció van. Az tartott ott, hogy tudtam, hogy nem szabad becsukni a szememet és nem lehet elfelejteni, hogy ott van valaki, akinek segítség kell. Filmesként kezdtem el, de hamar észrevettem, hogy emberileg vagyok ott elsődlegesen.

• *Szét tudtad választani az embert és a dokumentumfilmes magadban?*

Azt mindig tudtam, hogy számomra etikailag mi a helyes. Tisztában vagyok

azzal, hogy a dokumentumfilmzésnek megvan az az íratlan szabálya, hogy nem szabad befolyásolni az eseményeket, csak meg kell mutatnunk, ami van. De ez engem nem érdekelt, mert azt gondoltam, én vagyok ott, én élem meg a helyzetet, én ismerem a főszereplőmet, és tudom, hogy mire van szüksége. Nem érdekelt, hogy utólag meg fogják-e kérdőjelezni ezt a módszert, nem akartam senkinek megfelelni. Az elején megkértem Marist, hogy szöjjön, amikor nem akarja, hogy forgassak. Az pedig soha nem volt dilemma, hogy letegyem-e a kamerát, ha látom, hogy emberileg van rám szüksége. Egy dolog volt fontos: hogy Maris jól érezze magát a jelenlétemben és érezze, hogy számíthat rám.

• *Hosszabb ideig producer sem állt mögötted.*

Nem, mert a producerek iránt is felelősséget éreztem. Hogyan győzködhetnék valakit, hogy jó lesz a film, amikor azt sem tudom, holnap visszamehetek-e forgatni? Nyilván azt gondoltam, amit forgatok, nagyon értékes anyag, de hogy ebbe mást is bevonjak úgy, hogy magam sem lehetek biztos abban, hogy mi lesz a vége, azt nem akartam.

• *Azt nyilatkoztad, arra vártál a producerkereséssel, hogy megszöki-e Maris. Ha nem szöki meg, akkor a filmed sem készült volna el?*

Lehet, hogy akkor nem készült el, mert azzal már vannak etikai problémáim, hogy valakinek a szenvedését öncélúan megmutassam. Ugyanakkor a

döntésében nem akartam befolyásolni. Végig úgy gondoltam, ez az ő döntése kell, hogy legyen, mert csak akkor lesz elég erős ahhoz, hogy ne essen vissza ebbe a helyzetbe. Én nem foghatom a kezét egész életében. Persze lehet, hogy ha ő nem szöki meg, akkor én segítettém volna neki ebből kimászni, de akkor ez a film más lett volna, vagy talán el sem készül. Azt viszont semmiképpen nem akartam, hogy a film vége az legyen, hogy én őt otthagytam.

• *Nagyon kemény emberi helyzet.*

Közben meg nem, mert annyira evidens, hogy nem hagyjuk ott.

• *Először Maris fogvatartójával, Etával találkoztál. Hol?*

Erről nem szeretnék beszélni, mert a munka alapja az anonimitás volt, és ez a részlet nem fontos a film szempontjából. A témára a Király utcában is rá lehet találni, ha nyitott szemmel járunk. Pont azt próbálom elmesélni, hogy ez nem egy távoli eset, jelen van mindenhol, a saját otthonunk mellett is.

• *Szerinted mi jelenthetne áttörést, hogy az emberek nyitott szemmel járjanak és valóban észre is vegyék azokat a jelenségeket, amik az orruk előtt vannak nap mint nap?*

Az én gondolkodásomat az formálta át, hogy megpróbáltam beleképzelni magam az áldozat helyzetébe: én hazamehettem a forgatás után,

Tuza-Ritter  
Bernadett





de neki ott kellett maradnia. Összességében persze nem egyéni, hanem társadalmi szinten kellene foglalkozni ezzel, törvényeket és döntéseket hozni. A hétköznapi embernek tudnia kellene, hova fordulhat, ha találkozik ilyen esettel. Amikor én telefonáltam szervezeteknek Maris ügyében, azt a választ kaptam, hogy az áldozat telefonáljon, nekem nem adhatnak információt. Hiába mondtam, hogy az áldozat nem tud telefonálni, pont ez a baj – mégsem kaptam információt, hogyan lehetne segíteni. Ez így nincs rendjén. Más európai országokban a szemtanúk is kérhetnek segítséget, mivel mindenki tudja, hogy az áldozat nem tud.

• *Elmondtad, hogy nem szeretnéd, ha Etának ebből bármi baja lenne, de a törvények és a döntések nem pont a precedens alapján születnek?*

Ez így van, csakhogy itt a precedens nem az, hogy elkapom a bűnöst, hanem hogy kimentek egy embert. Amikor segítséget kértünk, akkor azt mondták nem tudnak ezzel mit kezdeni, mert nem tettenérhető. Akkor mégis tudnak csele-

kedni, ha nem segíteni kell, hanem büntetni? Én nem azt akarom megmutatni, hogy odamegyek és megtorlok valakit, hanem azt, hogy a figyelmemmel, a szeretetemmel, a törődésemmel hogyan tudok kiemelni valakit és új életet adni neki. Arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy segítsünk annak, aki most is ebben a helyzetben van, ma Magyarországon ez közel 22 ezer ember. Azon is jó lenne változtatni, hogy az áldozatok egyáltalán ráébredjenek arra, hogy ők áldozatok.

• *Lehet, hogy maguk a bántalmazók sem tudják, hogy mit csinálnak, vagyis az ő magatartásuk megváltoztatása is lehetne cél.*

Lehet, de szerintem ez a kettő összefügg: ha az áldozatok segítségért tudnak fordulni egy védett környezethez, akkor az elkövető is kevésbé mer bántalmazni, mert figyelünk az áldozatokra. A prevencióval segítséget nyújtunk, és nem büntetünk, ami nagy különbség. A fiatal generáció tájékoztatása is sokat segíthetne a jövőre nézve.

Az is probléma, hogy áldozatok számára sincs egy olyan telefonszám, ami-

#### Egy nő fogságban

ről ők maguk tudnák, hogy oda fordulhatnak segítségért. Számomra mai napig kérdéses, hogy szemtanúként milyen szervezetet kéne egy ilyen esetben felhívnom. A védettházak például, ahol az áldozatok elbújhatnak, annyira titkosak, hogy nem tudják megtalálni, és persze teltház is van. Az is csupán a véletlenül múltott, hogy Maris pont be tudott kerülni egy női szállóra.

• *Mit kell tudni ezekről a menedékházakról?*

Először is azt, hogy egy nagy részét hajléktalanszállónak hívják. De nem úgy kell elképzelni őket, mint egy hajléktalanszállót, inkább úgy, mint egy lepattant kollégiumot. Marisnak a legnagyobb féelme az volt, hogy nehogy hajléktalan legyen, erre abba a pszichés helyzetbe kerül, hogy neki egy hajléktalanszállónak nevezett helyen kell meghúznia magát. Miközben ezek a helyek egyáltalán nem ugyanolyanok, mintha valaki az utcán élne: Marisnak lett egy lakcíme, ezzel tudott munkát vállalni, volt a szállón segítsége, volt egy ágya. Szóval ugyanoda kanyarodunk vissza:



ha az áldozat fejével próbálnánk meg átgondolni ezeket a dolgokat, akkor máshogy állnánk az egészhez.

• *Mennyire komfortos számodra, hogy a film óta gyakorlatilag a téma szószólója lettél?*

Nem annyira, én csak fel akartam hívni rá a figyelmet. Boldog lennék, ha jelentkezne egy szervezet, aki ezt a szerepet átvenné tőlem. Nem akarok szószóló lenni, hiszen nekem ez nem is szakterületem, azt viszont szeretném, hogy valami történjen. Csalódott lennék, ha a film nem indítana be semmit.

• *Hol tervezték terjeszteni a filmet?*

Gondolkodunk moziforgalmazásban, ami dokumentumfilm esetében nagyon nehéz. Lesz majd a tévében is, de oktatási céllal, beszélgetéssel egybekötve is szeretnénk vetíteni. Külföldön egyébként normális, hogy dokumentumfilmeket vetítenek moziban, és ezt mi is szeretnénk itthon megvalósítani. Az emberek nagy része itthon nem tudja, hogy létezik a kreatív dokumentumfilm műfaj is, ami moziélményt nyújt a nézőnek és nem egyenlő a televíziós, ismeretterjesztő dokumentumfilmekkel vagy a dokureality műfajával. Ezzel a filmmel kapcsolatban nagyon nagy a külföldi érdeklődés, több külföldi mozi és tévé is fogja vetíteni, mivel a téma aktuális, és ez az első olyan film, ami európai történetet mutat be a modern kori rabszolgaságról.

• *A film elkészülését a Médiatanács is támogatta a Magyar Média Mecénatúra programban, mennyire volt elég ez a támogatás?*

Nagy segítség volt a Médiatanács támogatása, de sok mindent nem tudtunk volna végigcsinálni, ha nincsenek koproducereik és támogatók, mert kevés lett volna a pénz. Így is sokan dolgoztak a filmen ingyen, én is évekig csak raktam bele a pénzt. A forgatás után csatlakoztak hozzám Ugrin Julianna és Kiss Viki Réka producerek. Velük kezdtünk el pályázni, partnereket keresni. Így tudtuk befejezni a filmet és nemzetközi piacra vinni.

• *Általános jelenség, hogy kevés a támogatási összeg a filmekre?*

Én négy éve kezdtem el készíteni ezt a filmet, és ugyanannyi meló volt benne, mint egy nagyjátékfilmben, de a költségvetésem a töredéke. Lehet, hogy nem volt 40 fős stábom, de volt egy csomó minden más, ami szintén pénzbe kerül. Itthon szerintem nagyon hiányzik a koprodukcióra való nyitottság,

pedig a külföldiek szívesen dolgoznának velünk együtt, de nagyon körülményes ezt megvalósítani. Ráadásul a dokumentumfilm műfaj nem kap elég figyelmet, ezért mi nagyon szeretnénk népszerűsíteni.

• *Miben látod azt, hogy a dokumentumfilmek nem kapnak elég figyelmet?*

Például megkaptam a Magyar Filmdíjat és ezt nagyon kevés helyen hozzák le a hírekben, mindenkit csak a játékfilmek érdekelnek. Ráadásul, ha megnézed, a Filmdíjak között a játékfilmeknek és a tévéfilmeknek számos díjat kiosztanak, míg a dokumentumfilmeknek csak egy díja van, pedig nagyon színes palettán mozognak: van köztük természetfilm, ismeretterjesztő film, olyan műfajok, amiknek esélyük sincs bejutni egy dramatikus dokumentumfilm mellé a versenybe, pedig nagyon szép munkát végeznek az alkotók. Ez nem fair a kollégáinkkal szemben. De az is furcsa, hogy például a legjobb zeneszerző díjra is csak a játékfilm kategória nevezhet, pedig az én filmemnek is gyönyörű zenéje van, amit Kalotás Csaba szerzett.

Azt érzem, hogy Magyarországon a dokumentumfilmzés egy hobbi. És ez a finanszírozás hiánya miatt van. A filmről nem tudjuk fenntartani magunkat, ezért nem is tudjuk olyan színvonalon üzni, mint amin lehetne, pedig nagyon sok a tehetséges filmes. Gondolom, a nézői érdeklődést kellene felkelteni, hogy ez megváltozzon. Mi erre törekszünk, csak nehéz, mert hatalmas a játékfilm orientáltság. Ez a film idén első egészestés magyar filmként bekerült az amerikai Sundance Filmfesztivál versenyprogramjába. A legnevesebb külföldi szakmai lapok írtak róla elismerően, mint a Variety vagy a Hollywood Reporter. Ez a teljes magyar filmszakma jó hírét viszi, igazán megérdeme a műfaj itthon is több figyelmet.

• *Most megjelent a szemeim előtt egy mozi víziója, ahol csak dokumentumfilmeket vetítenek.*

Külföldön van ilyen. Spanyolországban 90 moziban fogják vetíteni az *Egy nő fogságban*t, és még számos egyéb országban is. Szerintem Budapesten is meg lehetne csinálni, ha beletennék egy kis energiát. Nagyon fontos lenne, hogy látszódjon ezeknek a filmeknek az értéke, hogy fontos ügyek mellé lehet odaállni velük, hiszen milliókhoz tudunk szólni rajtuk keresztül. Ez szerintem nincs kihasználva.

• *A jövőre nézve ennek a megváltoztatása is a terveid között van?*

Igen, de én rendezni szeretnék, és mindenképpen koprodukcióban. A dokumentumfilm-fikció átmenetével szeretnék foglalkozni, a két műfaj határait keresem, ezzel szeretnék kísérletezni. Annak mentén gondolkodom, hogy hogyan lehet egy valódi történetet játékfilm eszközzel megtámogatni, úgy bemutatni.

• *Az Egy nő fogságbanért megkaptad a Magyar Filmdíjat. Mit jelent számodra ez a díj?*

Nagyon sokat jelent, mert mindig is szerettem volna rendezni, de csak az után vettem fel rendező szakra az egyetemre, hogy a vágó szakot is elvégeztem. Rettenetesen sokat dolgoztam ezért. Egyébként abból is látszik, hogy mennyire fontos nekem a magyar díj, hogy ugyanebben az időpontban a Global Cinema Film Festival díjátadójára is meghívtak Bostonba, ahol a film szintén elnyerte a kategória díját, de én itthon akartam lenni, mert ez mégiscsak hazai díj, és nekem ez az otthonom.

## AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Tuza-Ritter Bernadett dokumentumfilm-rendező, vágó. A Színház- és Filmművészeti Egyetem vágó, majd később dokumentumfilm-rendező szakján végzett. Vágóként több nagyjátékfilmet (*Aglaja, Nejem, nőm, csajom, Dumapárba*) és számos rövidfilmet (*Dialogue, Hamadnapon, Prágai hétvége*) jegyezte. Rendezőként az *Egy nő fogságban* az első egész estés dokumentumfilmje, amellyel számos fesztiválsikert ért el (Magyar Filmdíj, Sundance Filmfesztivál versenyprogram, GCFF legjobb dokumentumfilm).

Az interjút készítette és a megjelenését támogatta a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság.

További interjúk és filmajánlók:

**mediatanacs.blog.hu**

Bővebben a támogatási rendszerrel:

**mecenatura.mediatanacs.hu**



**NMHH**

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság  
Médiatanács  
Magyar Média Mecénatúra Program

MAGYAR FORGATÓKÖNYVÍRÓK I.

# Nem sablonos válaszok

KOLOZSI LÁSZLÓ

## A HIÁNYPÓTLÓ INTERJÚKÖTET FŐSZEREPLŐI A FORGATÓKÖNYVÍRÓK.

A Magyar Forgatókönyvírók I. interjú-kötet – miként azt címében is láthatjuk – alapvetően a magyar forgatókönyvírásról, a magyar forgatókönyvírás helyzetéről szól. Nem a magyar filmgyártási viszonyokról, sem nem a forgatókönyvírók nemzetközi megítéléséről, vagy a magyar filmírás történetéről. Ezt mi sem jelzi pontosabban, mint az, hogy minden riportalanynak ugyanarra a kérdéssora kellett válaszolnia, az előre kiosztott kérdések között egyetlen olyat sem találunk, mely megkérdezett személyes történetére, nem szűken vett forgatókönyvírói, hanem személyes életútjára kérdezne rá. Persze a válaszolók, főként a rutinos idősebbek, gyakran kitérnek arra is, hogyan alakult az életük, hogyan alakította az, amire nem lehettek igazán befolyással: történelem, szerencse, mindaz, ami besorolható a sors megnevezés alá. A megkérdezettek nem életrajzokat mondják föl, a kérdések, melyeket mindegyikük megkap, úgy vannak szerkesztve, összeállítva – ezért nagy valószínűséggel a kitűnő kérdéseket válogató szerkesztők Köbli Norbert és a filmes könyvkiadásban már korábban is jeleskedő, Kollarik Tamás a felelős (a legtöbbet emlegetett dramaturgia tankönyvnek, Egri Lajos művének magyar verziója az ő munkájuk) –, hogy szorosan és elsősorban a forgatókönyvírói pályájukról beszéljenek. És ez rendjén is van így: annak ellenére rendjén van, hogy fenn állt annak a veszélye, hogy a könyv úgy az ötödik megkérdezett után ellaposodik, unalmasabbra fakul. Hiszen a kérdések azért nem engednek nagyon tág teret a válaszolóknak. Példa erre az első néhány, arra vonatkozó kérdés, hogy irodalom-e forgatókönyv.

Erre egyébként a válaszadók többségének az a válasza, hogy nem. Ami nem meglepő. A legkerekesebb és a legalaposabb választ a ma már nagy öregek számító Dobai Péter adja, aki Moraviát, Pasolinit idézi, miszerint a forgatókönyv szublimálódik a filmben, tehát nincs önálló értéke, ám nélküle a film nem születne meg.

Nem unalmas a könyv, mert érdekesek, formátumosak és szemléletükben nagyon különbözőek a megszólalók. Van köztük nagy tapasztalatú forgatókönyvíró, mint a Xantus Jánossal együtt dolgozó, Kóródy Ildikó, van köztük kreatív fiatal, mint Lovas Balázs, akinek nagy szerepe volt, a forgatókönyv-oktató Fade In-nel az amerikai forgatókönyvírói módszerek elterjesztésében, vagy a szintén Fade In-es sikeres forgatókönyvíró, Hegedűs Bálint. Aki nem melleleg a legteljesebben lát rá a Filmalap forgatókönyv-fejlesztési gyakorlatára, hiszen ő a fejlesztési részleg vezetője. És van köztük néhány nagy író is, aki nem is elsősorban és nem csak forgatókönyvíróként ismert: Bereményi Géza, Vámos Miklós, Dobai Péter. De ide lehetne sorolni, a Bereményit példaképeként megnevező jelentős drámaíró, Tasnádi Istvánt is.

Mitől érdekes ez a könyv? Például pont attól, hogy a tárgyyszerű sablonkérdések ellenére milyen sok minden kiderül a forgatókönyvírókról. Például, hogy Tasnádi a Bereményi rendezte *Tanítványok* egyik jelenetét, melyben Balkay Géza gázalarcban hadovál, tartja az egyik legjelentősebb magyar filmes jeleneteknek. Attól érdekes, hogy egy adott problémát mennyire másképpen lehet látni, és mennyire más problémákkal szembesülnek pályájuk során a forgatókönyvírásból

(is) élők. Ugyanakkor az azonosságok, a hasonló válaszok miatt is izgalmas és érdekfeszítő: egyáltalán nem meglepő, hogy idősebbek és fiatalabbak egyaránt Bacsó Pétert nevezik meg mint a magyar dramaturgia legnagyobb hatású alakját (nem is figyelve oda annak rendezői tevékenységére). Nem meglepő az sem, hogy hányszor kerül elő Syd Field, és az amerikai forgatókönyvguruk neve. Róluk, ha valaki tanulni szeretne forgatókönyvírást és ezért forgatja a könyvet (nem kizárt), a tanárként is jelentős Czető Bernát László ad átfogó, nagyon pontos képet. (Egyébként, a vele készült interjú az egyik legteljesebb és legérdekesebb.) Ugyanakkor az együttállások, összecsengések mögött észre lehet venni a torzulásokat is, azt, hogy az ebbe az első kötetbe bekerült szerzők előjogaikat és állásaikat is védik, elsősorban is a szerzői filmes hagyomány képviselőivel szemben. Bereményi okos nyilatkozatába is becsúszik egy olyan állítás, amivel erősen lehet vitatkozni: miszerint a hatvanastól a nyolcvanas évekig meghatározó és torzító volt a szerzői film jelenléte, uralma. Fábry Sándor és Fonyódi Tibor is közeli állásokból ereszt le a sorozatot a szerzői filmre. Holott, ha valaki vagy valakik hiányoznak e kötetből, azok a legsikeresebb és nemzetközileg legelismertebb forgatókönyvíróink, akik nem melleleg rendezők is: Hajdu Szabolcs, Pálfi György (és dramaturg felesége, Ruttkay Zsófia), Mundruczó Kornél, Kocsis Ágnes vagy Sopsits Árpád. És a sort még hosszan lehetne folytatni. Remélhetően, a második kötetben majd ők következnek.

Nem vitatva, hogy a magyar forgatókönyvírás virágkorát éli, ugyanakkor kétellyel fogadva Bereményi Géza állítását, nekem azért eszembe jut, mit mesélt Makk Károly: olykor egy balatoni vitorlázáson dőlt el, miből lesz film. Fűdéről futottak ki a hajóval, amin ott ült Vajda Miklós, Bacsó, persze, no meg, Örkény és Déry.

A könyv végén a szerkesztők rövid áttekintést adnak a magyar forgatókönyvírás történetéről. Tényleg rövid, tényleg csak áttekintés. Még egy kis filmnovellát se lehetne írni belőle. Nem úgy, mint mondjuk Makkék számos vérbő történetéből.

MAGYAR MŰVÉSZETI AKADEMIA.

DOCUMENTA ARTIS 1. 2017.



# Az apai árnyék kiradírözása

ÁRVA MÁRTON

AZ OSCAR-DÍJAS CHILEI RENDEZŐ FILMJEIBEN AZ EGYÉNI MÉLTÓSÁG ÜTKÖZIK MEG A TÁRSADALOM PATRIARCHÁLIS ELVEIVEL.

Ugyan életrajz és életmű összevetése csak a legritkább esetekben indokolt, a 44 éves Sebastián Lelio filmográfiájából szó szerint kiolvashatók a személyes élmények és a művészi érdeklődés közötti hasonlóságok. Az argentin apától és chilei anyától született rendező ugyanis korai munkáit még Sebastián Camposként jegyzi, csak a 2009-es *Karácsony (Navidad)* stáblistáján tűnik fel a ma már nemzetközi szinten is ismert Lelio név. „Nyolcéves koromig Lelióknak hívtak. Gyerekként kaptam meg a nevelőapám vezetéknévét, és azzal az érzéssel nőtem fel, hogy a saját nevem nem az enyém” – vall élményeiről a filmkészítő, aki a harmincas éveiben vette vissza születési nevét. Csak ezek fényében igazán beszédes, hogy Lelio életművének tematikus vezérfonala a családi körben vívott érdekérvényesítő harc és az apákhoz fűződő ellentmondásos viszony.

Lelio annak a kétezres években színre lépő generációnak a tagja, melyet Ascanio Cavallo és Gonzalo Maza 2010-es könyvében „a legújabb chilei filmnek” keresztelt. A két kritikus megnevezése egyrészt arra utal, hogy a mai chilei film radikálisan különbözik a 60-as 70-es évek „új filmjének” dokumentarista-aktivista munkáitól, másrészt pedig arra, hogy az ezredfordulót követően egyszerre rengeteg filmkészítő kezdte meg nemzetközi karrierjét, akik olykor valódi generációs öntudattal segítettek egymást. Ez a felkészült, egyetemet végzett nemzedék az ezer

sebből vérző helyi moziforgalmazás helyett inkább a fesztiválok közege felé fordult, ahol Lelio mellett olyan pályatársak tudtak nevet szerezni maguknak, mint például Pablo Larraín (*No, Neruda*), Sebastián Silva (*La nana, Rémálom-sziget*) vagy Matías Bize (*Esküvői videó, Mint hal a vízben*). Lelio olyan fiatal alkotók között találta meg a saját hangját, akiknek művészi szempontból is számot kellett vetnie a nagy elődök generációjával. És noha az évek során rendezői stílusa látványos átalakulásokon ment keresztül, változatlanul a patriarchális értékrend tartópilléreit támadja.

## CSALÁDOK RABJAI

A kétezres évek fiatal chilei filmesei közti összetartás abban is tetten érhető, hogy a santiagoói filmiskola hat hallgatója közös szkeccsfilmmel, a *Városi töredékekkel (Fragmentos urbanos, 2002)* debütált a mozikban. Ebben egyedül Lelio fejezete, a *Csodák városa (Ciudad de maravillas)* tud túllépni a hivalkodó stílusimitációkon és az erőltetett fekete humoron. A 25 perces kisfilm nemcsak azért hat átgondoltnak, mert a kortársak munkáihoz képest meglepően egységes. A *Csodák városában* szinte az életmű minden lényeges kérdésselvetése megtalálható a szülői felelősségtől a hagyományos család létjogosultságán át a saját test fölötti rendelkezés jogáig. Főhőse Raúl, a fiatal nőgyógyász, aki egy kíváncsi tinilánnyal csalsa meg terhes feleségét. A titkos viszonyt azonban

komoly próbatétel nehezíti meg, mert néhány találkozás után szeretője, a gimnazista Alicia is teherbe esik. Raúl saját magánklinikáján végzi el a lányon az abortuszműtétet, de Alicia belehal a beavatkozásba. Leliót ugyanakkor nem csak a tragédia ténye érdekli a történetben: amatőrvideókat idéző, kézből felvett közelképein Raúl arcát fürkészi a vad vágy, illetve a felelősségtudat jelei után kutatva. Szörnyeteggé váló hőse vonásaiban a vak önzés és az átélt szabadság közötti határvonalat próbálja felderíteni.

Hasonló premier plánokkal zárul Lelio első önálló nagyjátékfilmje, a *Szent család (La sagrada familia, 2005)* is, melyben a húsvéti szabadságát töltő família közös ünneplése rémálomba csap át, amikor az idilli panorámát kínáló nyaralóban ismeretlen indulatok és vágyak szabadulnak fel. Az apja árnyékában tengődő építészhallgató új barátnője ugyanis teljesen felforgatja az ingatag családi békét. Nem elég, hogy Sofia eltér a szülők által vallott keresztény-konzervatív értékrendtől, a visszafogott házaspár szerint még kihívóan érzi is. A családapa azonban ahelyett, hogy feleségével tartana, amikor az asszony elutazik, inkább bizarr versenyre kel fiával a lány kegyeiért. Nyíltan feszül egymásnak az apai zsarnokság ellen azelőtt csak rockzenével lázadó srác és a fia ébredő férfiaságát megirigylő családfő. A gátlások lebontása mellett a tudatmódosítók beszerzésében is jeleskedő lány pedig csak katalizálja az egyre inkább eldurvuló ödipális konfliktust. A generációs ellentétet keresztül a férfiasággal kapcsolatos elvárások és a tágabban vett világnézeti álláspontok összeférhetetlensége is a felszínre kerül, amit tovább hangsúlyoz, hogy Lelio az apának és a fiúnak is ugyanazt a nevet adja.

Ez a fajta kudarcos apakeresés és kétségbeesett vágybeteljesítés hatja át a szerző első Lelióként szignózott munkáját, a *Karácsonyt* is. A három apátlan nagykasza rokonoktól távoli ünneplésében viszont már a nemheteroszexuális kíváncsiság is kulcsszerepet játszik, ami az első filmben még csak egy tétova mellékszálban bukkan fel. Aurora és Alejandro kapcsolatának a legbiztosabb közös pontja az apahiány: a lány apja nemrég halt meg, a fiú pedig elszőkött bántalmazó csa-



ládjától. Kettejük között féltékenységi drámát okoz Aurora korábbi leszbikus kalandjának emléke. Később Alicia is hozzájuk csapódik, aki szintén rég nem látott apját próbálja megkeresni. Széttöredezett családi háttérükből egy alternatív

közösséget hoznak létre, amit a film végi hármás szeretkezéssel pecsétel meg. Szövetségük nemcsak arra ad lehetőséget, hogy otthont teremtsenek Aurora apjának megüresedett házában, hanem arra is, hogy újraosszák a családon belüli szerepeket.

A *tigris éve* (*El año del tigre*, 2011) tulajdonképpen a *Karácsony* komplexer-darabja, hiszen két apa ideiglenes közösségét mutatja be a chilei partokat sújtó 2010-es cunami idején. Az ötvenhez közelítő Manuel ugyan szerencsésen kiszabadul a börtönből a földrengés éjszakáján, de házában és szeretteinek is csak hült helyét találja a katasztrófa után. A hegláncok védett körzetében lakó magányos gondnok – a korábbi filmekből ismerős, erőszakos apafigura – viszont bántalmazta feleségét és gyerekeit, akik ezért magára hagyták. A két férfi rögtönzött együttműködése talán azért is torkollik gyilkosságba, mert az apai bűnök felett érzett fájdalommal nem képesek osztozni, és részegségbe fojtott szegényükben csak ismételni tudják erőszakos beidegződéseiket.

**„Nem csak a tragédia ténye érdekli”**

(A tigris éve – Luis Dobó)

galmazó munkák váltották fel, melyek női sorsokat helyeznek a középpontba. A fordulat ugyanakkor nem érintette a filmek gondolatiságát, a *Gloria* (2013) ugyancsak a családi terhek és az egyéni döntések kontrasztját vizsgálja, kamaszlelekből nyugdíjastestbe ültetve a nyughatatlan szabadságvágyat. A film címszereplője úgy veszi kezébe a sorsát, hogy egyszerre két, komplexusokkal és titkokkal terhelt családot is maga mögött hagy. Elvált nőként, nagymamakorba érve gyerekei már nem kínálnak számára leglátványosabb szerepeket. Ráadásul új udvarlóját, a szintén elvált Rodolfót is megbéklyózzák az elhagyott családtagok állandó telefonhívásai. A *Gloria* az egészséges önzés és az újrakezdés története, melynek téziszerű felhangjait a főszereplő (Paulina García) arcának finom rezdülései, egyszer zavart, máskor frusztrált gesztusai tompítják.

A Lelio-életműben az öröklött családi minták megkérdőjelezésének és az új alapokon nyugvó kapcsolatok létrehozásának leglátványosabb példázata az *Egy fantasztikus nő* (*Una mujer fantástica*, 2017). A feleségét

Lelio trilógiaként is nézhető első három egészségtése után stílusát és történeteit is áramvonalasította. A szerzteágazó családi drámákat letisztultabban fo-

elhagyó apa és a transznemű énekesnő közös életét övező értetlenség és ellenségesség itt is a családi színtérre összpontosul, még ha társadalmi lépésekre is vonatkozatható. Miután a hatvanhoz közelítő Orlando és a fiatal Marina összeköltöznek, és a férfi váratlanul életét veszti, az egyedül maradt énekesnőnek nemcsak azzal kell szembenéznie, hogy megtagadják tőle a gyász jogát. Legalább ilyen hangsúlyos az is, hogy Orlando rokonai a nyilvános hazugságtól sem visszariadva tagadják le hagyományos családjuk kudarcát, és Marinát – mintha csak rossz lelkiismeretük mementója lenne – minél gyorsabban ki akarják törölni a tudatukból.

Lelio tehát megszállottan kutatja az egyéni vágyak és a családi közösség kibékítésének lehetőségeit, az öröklül kapott és a választott kapcsolatok közötti feszültséget. Mindezt két, erősen önreflektív rövidfilmje is jól szemlélteti. A 2008-ban készült *12 perc* (12 minutos) egy művészfilmes ambíciókat dédelgető filmkészítőt követ, akit csak a családi problémák ábrázolása érdekel. Amikor ez a rendezői alteregó szabad kezet kap egy reklámfilm forgatásán, kapcsolataikról panaszkodó nők jeleneteit veszi fel, pedig csak egy karórát kéne hirdetni. A két évvel későbbi *Kulesov-effektus* (*El efecto Kuleshov*, 2010) pedig már azt is bizonyítja, hogy





ébredt Gloria éppen Rodolfo paintball-lövedékeivel méri az utolsó, megsemmisítő csapásokat a férfi büszkeségére. Az *Egy fantasztikus nőben* pedig már nyoma sincs a katonának, csak az általános érvényű egyenruha-ellenességnek. Marina női identitását a gyászoló család mellett a rendőrség is elutasítja, és éppen egy nyomozónő rendeli el azt az orvosi vizsgálatot, mely során a filmben látható testi-lelki megalázássorozat a tetőpontjára ér.

Lelio tehát úgy kezdett új szakaszt a pályáján, hogy apafiguráit megszelídítette, és peremre szorult nők emancipációs lehetőségeit helyezte a középpontba (szembeötlő, milyen gyakran látjuk Gloriát és az *Egy fantasztikus nő* Marináját is volán mögött ülni). A két női történet ugyanakkor egymással szöges ellentétben áll. Míg az orrára csúszó szemüvegével és ügyetlen

a Lelio-sztorik szereplői olyan szabadon párosíthatók egymáshoz, mint a különböző snittek a híres szovjet montázskísérlésben. A kérdés csak az, melyik találkozás mennyire működőképes és kiben milyen hatást kelt.

### HAGYOMÁNYOK FOGLYAI

Sebastián Lelio filmjeiben tehát szabadulási kísérleteket látunk, önálló döntési lehetőségeket kereső hősök igyekeznek felülkerekedni a környezet visszatartó erején, a tradíciókon és a konzervatív berögződéseken. A Pinochet Chiléjében nevelkedett rendező munkáiban ezek a bénító hatású társadalmi erők többnyire a katonai diktatúra és a katolikus rend szigorához köthetők. És bár Lelio sosem választ családi drámáinak kimondottan történelmi vagy vallásos fókuszot (ellentétben mondjuk Larraínnal), ezek a témák az apai terhektől elválaszthatatlanul szövik át a filmek hátterét.

Első három filmjében Lelio a hagyományos bibliai mintákhoz igazodó családok széthullását és bukás utáni állapotát mutatja be, képei pedig az események közvetlen közelébe vonnak, mintha csak véletlen szemtanúi lennének a hazugságokon és megszakáson alapuló közösségek végnapjainak. Ezek a korai munkák a katolikus örökséggel számot vető triptichonba rendeződnek: először a húsvéti és a karácsonyi ünnepkörbe, végül pedig

„az özönvízre” időzítik a cselekményt. „Kamaszkoromban megtagadtam vallásos neveltetésemet, de sosem tudtam megszabadulni a katolikus ikonográfia iránti vonzalmamtól” – mondta a filmkészítő még 2007-ben. Lelio azóta is csatamezőként tekint a vallás tereire (lásd az *Egy fantasztikus nőben* a transz nő és a gyűlölködő család konfliktusának csúcspontját a templomi gyászszertartáson) és egyre merészebben gúnyolja ki a katolikus ikonokat (ahogy ezt Gloria depressziós szomszédjának Jézus-arccal díszített pólója is példázza).

Az életmű első három tételében a zsnokai apafigurákhoz vallásos, illetve katonai autoritás kapcsolódik. A nyitófilm fojtogató apaterrorja után a *Karácsony* Alejandrójának erőszakos apjáról is kiderül, hogy egy vallásos iskola felügyelője. A *tigris évében* egy tradicionális egyházi ének kíséri a gyilkos szökevény útját, aki magára veszi az isteni büntetésről szónokló áldozata katonai bakancsát, és ahelyett, hogy szabadulása után új életet kezdene, inkább visszatér a börtönbe, mialatt felcsendül a „Kánaánba tartok”-szövegű dal. A *Gloriában* azonban kissé megváltozik ez a motívum: a haditengerésznél szolgált Rodolfo már férfiatlan és gyenge ahhoz, hogy a korábbi erőszakos apákhoz hasonlóan uralkodjon a címszereplőn. Az idős korára öntudatra

„Már nyomuk sincs a katonáknak”  
(Gloria – Paulina García)

mozgásával is fiatalosan életvidám Gloria lelki és szexuális értelemben is helyreállítja az önbecsülését, a magára maradt Marinát dróton rángatja, kifosztja és kiátkozza a környezetet.

Ez a fókuszváltás a vizuális világ átrendezését is jelentette Lelio filmjeiben. A korai munkák kézikamerás közelképei remegve követték a kiismerhetetlenül mozgó színészeket, és többnyire egyetlen képi elemmel dolgoztak. A jobban megtervezett, későbbi filmek viszont már a higgadtabb kamerakezelést részesítik előnyben és bonyolultabb képi viszonyokat is megjelenítenek. A *Gloria* már nyitósnihtén hirdeti a korszakváltást: a magány mozdulatlanságába dermedt címszereplőt egy tömött táncter hülámzó sokasága veszi körül, megerősítve az idősebb nő kitaszítottágának érzetét. Lelio ekkor már több képsíkot egyszerre mozgat, és egyazon keretbe komponálja a központi problémákat, legyen szó az udvarlója és saját gyerekei között rekedt Gloriáról vagy a jószándékú testvér és a kegyetlen orvos közé szorult Marináról. Az *Egy fantasztikus nő* ráadásul a főszereplő érzelmeit és helyzetét megjelenítő, stilizált képeket is használ.

## TESTI VÁGYAK

Az elnyomó apákkal és széthulló családokkal teli, szabad választások után kutató Lelio-életműben a heteroszexuálistól eltérő vágyak és testek ábrázolása kiemelten fontos motívum. A konzervatív normákat fellazító, intim hangvételű történeteket mesélő szerző azonban ezen a téren a legkevésbé merész, hiszen eddigi filmjeiben egyetlen működő nem-hetero kapcsolat sem bontakozott ki, ráadásul mindegyik többségi normákat sértő aktust büntetés követte. A *szent család* meleg szereplői az együttlét után azonnal szakítanak, mert az egyik srác megijed a családja várható reakciójától. Hasonlóképpen a *Karácsony* két lányból és egy fiúból álló szexuális közössége is rögtön felbomlik, mert a hármas szeretkezést kezdeményező Aurora másnap egyedül utazik el, így a film záróképein egy hetero pár szerepel. Az *Egy fantasztikus nő* transznemű főhőse pedig a bevezetésben látott intim jelenet után, a cselekmény legelején veszíti el szerelmét, és a játékidő nagy részében kitzasztottként látjuk.

Hasonlóképpen az együttlétek ábrázolására is jellemző a nyílt tabutörés kerülése. A *szent családban* látott szemérmes arcközélik

„Dróton rángatja, kifosztja és kiátkozza a környezetét”

(Egy fantasztikus nő – Daniela Vega)

után a *Karácsony* szexjelenete sem a testekre fókuszál, ráadásul az édeshármás hamar heteroszexuális aktussá alakul, amikor az Auroráért versengő felek közül a fiú kerül ki győztesen. Az apa régi ingét viselő Alicia nem tudja felvenni a férfiasági harcot Alejandroval, aki a lesbikus érintéseket először csak macsó féltékenységgel nézi, majd közbe is avatkozik, és szinte teljesen elszakítja egymástól a két lányt. Az *Egy fantasztikus nő* pedig komoly lépéseket tesz ugyan a heteronormatív felfogás felforgatása felé, ezt mégis csak kényszerű kerülőutakon járva tudja megtenni.

Az Oscar-díjas film legalább annyira a főszereplő, Daniela Vega, mint Lelio szerzői alkotása. Az énekes-színész nő ugyanis egy korábbi videóklipben és egy játékfilmben is felépítette már a többségi társadalomba beilleszkedő transz nő karakterét. Míg a *María* című Manuel García-számhoz készült kisfilm első fele Vega öltözködését mutatja be, Mauricio López Fernández rendezése, *A látogatás* (*La visita*, 2014) az apja temetésére hazaérkező nemváltó fiatal története. *A látogatás* Elenája csak öröklött fiúruhában tud elbúcsúzni apja katonaegyenruhás holttestétől, a csendeszen vívódó anya mellett azonban sikerül

elfogadtatnia új külsejét, hogy végül a temetésre már szabadon választhassa meg öltözetét. Ez a vidéki kastélyban játszódó, lírai hangvételű film gond nélkül lehetne az *Egy fantasztikus nő* előtörténete, hiszen a későbbi darabban Vega már a nagyvárosi környezetben is otthonosan mozgó, határozott, saját étellel és kapcsolatokkal rendelkező transz nőt alakít. Ráadásul *A látogatás* és az *Egy fantasztikus nő* a transzgender emancipáció kérdését is hasonlóan közelíti meg. Ahogy *A látogatás* főszereplőjének, úgy a szauna férfírészlegébe merészkedő Marinának is először meg kell tagadnia választott identitását, hogy végül megvédhesse azt. Miután az *Egy fantasztikus nő* főhőse férfiként elvegyül a félmeztelen szaunázók között, hogy kinyithassa halott szerelme öltözőszekrényét, már érvényesíteni tudja az érdekeit, és legalább a kutyáját visszaszerzi Orlando gyerekeitől. Ez a zárómotívum ugyanakkor Lelio kézjegyét is magán viseli, akinek minden egészestésében szerepelnek a szabadságot szimbolizáló állatok *A szent család* első húsvétinyulaitól a *Gloria* végén feltűnő páváig. Lelio és Vega filmjében tehát a felszabadulás a környezet ellenérzéseinek elfogadásán keresztül érhető el. A zárlatig csak rácsok mögött vagy szűk belső keretekben látott Marina szó szerint felülkerekedik Orlando utálatától fűtött, kirekesztő családján, amikor – a kiáltványszerű végkifejletben – felmászik az autójuk tetejére, hogy toporzékolva követelje vissza elhunyt szerelmével közös háziállatukat.

Sebastián Lelio tehát stílusváltásai ellenére is elhivatott a patriarchális normákhoz ragaszkodó társadalmi elképzelések megkérdőjelezésében. Radikális programfilmek készítés helyett viszont inkább a fősodorbeli közvélemény óvatos alakításán dolgozik, és egyre nagyobb közönségrétegeket szólít meg. Stratégiája sikerét jól mutatja, hogy az *Egy fantasztikus nő* Oscar-győzelme után Észak-Amerikában és Európában is bemutatják majd első angol nyelvű munkáját (*Disobedience*, 2017), ami egy ortodox zsidó közösségben meséli újra a gyász időszakában megélt, normasértó szerelem történetét. Ezzel párhuzamosan pedig már a *Gloria* amerikai remake-je is készül, Julianne Moore-lal a főszerepben. •





BESZÉLGETÉS SEBASTIÁN LELIOVAL

# Létezik illegitim szerelem?

ANTONELLA ESTÉVEZ

„VAGY AUTOMATAKÉNT ÉLÜNK, VAGY ENGEDÜNK A KALAND HÍVÁSÁNAK, HOGY DRÁGÁN MEGFIZESSÜNK AZ ÉLETÉRT.”

Először a nagyfilmjétől, a *Szent családtól* kezdve (*Sagrada familia*, 2006) a chilei Sebastián Lelio kockázatos utakon jár. A mai társadalom aktuális konfliktusaival, előítéleteivel, képmutatásával szembesít úgy, hogy nézőit ezek újragondolására és lényegi kérdések megfogalmazására készíti anélkül, hogy provokatív vagy elutasító lenne. Míg a sokszorosan díjazott *Gloria* (2013) című filmjében pop-os hangvételt keresett ahhoz, hogy egy magányos, idősödő nő mindennapjainak, szerelmi és szexuális életének kálváriáját elbeszélhesse, az *Egy fantasztikus nőben* (2017) varázslatos melodrámban meséli el egy transzszexuális nő szerelmének történetét. Utóbbi a 2017-es Berlinálén elnyerte a legjobb forgatókönyv díját, 2018-ban pedig a legjobb idegennyelvű filmnek járó Oscar-díjjal jutalmazták.

• *A hatalmas sikert elért Gloria után – amellyel izgalmas átmenetet hoztál létre a szerzői film és egy sokkal inkább a közönségre fókuszáló műfaj között – legújabb munkád főszereplője megint csak nő. Nem is akármilyen. Mi izgatott Marina történetében?*

Nagy kihívásnak éreztem. Hihetetlen jó volt mindent kockára téve egy olyan témán dolgozni, ami szinte rászorított, hogy újra és újra átgondoljam a legapróbb kérdéseket is. Egyrészt maga a szűz, másrészt a tény, hogy a transzszexuális főszereplőt, Marinát alakító színésznő valóban transzszexuális: mind témájában, mind stílusában előre vitte a filmet. De ez csak a dolog egyik oldala. A másik, hogy azt éreztem, ez a téma átfogóan reflektál, érzékenyen rezonál mindarra, amit a chilei társadalom napjainkban átél. Például, hogy hol vannak az em-

pátia határai, mit vagyunk képesek másoknak megengedni; vagy hogy mekkora legitimitást tulajdonítunk mások életének. Egyesekének nagyobb, másokénak kisebbet? Létezik legitim megillegitim szerelem? És ha élnek köztünk olyanok, akik felvállalják, legitimmé teszik azt, amit mások felvállalhatatlannak ítélnék? Milyen alapon lehet tőlük ezt a jogot elvitatni? Ezek a kérdések tették igazi kihívássá, izgalmas feltáró folyamatá a munkát.

• *Már első filmeddel, a Szent családdal érzékeny témát érintettél, a chilei családok kettős moráljáról, a társadalom valláshoz fűződő viszonyáról beszéltél. Emlékszem, a Valdiviai Fesztiválon menyire meghökkenett ez a munkád: az első olyan chilei film volt, amelyben homoszexuális csókot és együttlételet lehetett látni. Kitartasz eredeti elképzeléssel, hogy olyan dolgokat jeleníts meg a filmjeidben, amelyekkel a társadalom nem akar szembe nézni?*

Minden jel szerint. (nevet) Az igazat megvallva, nem olyan egyszerű ez: visszafelé meg tudod magyarázni a dolgokat, de azt mindig a jelenből teszed. Engem valójában az indít el, ami érzelmileg megérint, és már a pusztán tény is, hogy elképzelem, mi lehet a kifutása egy történetnek, egyszerűen fogva tart. Hogy egy olyan film, mint az *Egy fantasztikus nő* mit vált ki a chileiekből, mit kezd vele a közvélemény. És gyakorlatilag mindig ez történik, mindig ez motívál, valahol mindig ezt keresem.

• *Már a Gloria után beszélgettünk veled arról, hogy a filmed a fesztiválsikereken – és a pozitív kritikai fogadtatáson túl egy szélesebb közönséghez is közel került: olyanokhoz, akik addig nem nagyon néztek chilei filmeket, és még sosem láttak filmen Gloriához hasonló ka-*

*raktereket. Ez a tapasztalat mennyiben befolyásolt Téged az Egy fantasztikus nő forgatásakor?*

Maximálisan. A *Gloriával* jutottam el oda, hogy – mondjuk így – közvetlen módon kapcsolódjam a közönséghez; ez nagyon szerves folyamat volt. Három film, és különösen egy olyan nagyon sötét mozi után, mint a *Tigris éve*, úgy éreztem, elérkezett az idő, hogy megtegyem a következő lépést, és a közönség más-más rétegét egyszerre próbáljam megérinteni vele. Ez volt minden vágyam, amikor a *Gloriát* csináltam. A munka kezdetén azt mondtam a többieknek, hogy megcsinálom életem első pop-filmjét. „Ennek elment az esze!” – láttam a tekintetükben.

Ugyan hogy lehetne pop-filmet csinálni egy idősödő nőről? Én viszont így gondoltam, és elképesztő, mekkora visszhangja lett, mennyien látták, mennyien ismertek benne magukra, vetítési helyszíntől, országtól függetlenül. Ez alapvetően meghatározó, egyben ösztönző élmény is. Tehát a nagy kérdés az volt, hogy az *Egy fantasztikus nő*, egy szerelem és egy halál története – középpontjában egy transzszexuális nővel – mitől lehet elég erős, elég lebilincselő ahhoz, hogy további nézőkhöz is eljusson?

• *Ennek a munkádnak már a berlini bemutatón nagyon jó fogadtatása volt, és a kritikák a „ragyogó”, „sugárzó” jelzőkkel illették. Ez azért különös, mert amikor a transzszexuális filmes ábrázolására gondolunk, azt általában a drámaisághoz, a küzdelemhez asszociáljuk. Csakhogy ez a film nem csupán arra a súlyos drámára koncentrált, amit Marina átél, amikor szerelme halála után az egész világ elutasításával is szembe kell néznie, hanem sokkal inkább a bátorság, az identitás felvállalása, és az ebben rejlő öröm kifejezésévé válik. Hogyan csináltad?*

Jó kérdés. Azt hiszem, itt a hangvétel, a stílus alapvető, ez a titok nyitja. A másik meg az esztétikum, hisz „az etika és az esztétika egy” és ugyanaz. Vagyis az ember azt gondolja, hogy itt és most, Santiago de Chileben, egy transzszexuális nő életéről szóló mozi csak valami karcos, rosszul világított, kézikamerával felvett dolog lehet, mert eddig ezt a fajta esztétikumot társítottuk egy ilyen történethez. Számomra viszont épp az volt a kihívás, hogyan hozzam ki a filmet ebből a nyers, sötét közegből és hogy vigyem el egy csillogó, izzó, extatikus, szinte tobzódó-



an esztétikus világba. Vagyis adott egy szereplő, akit a társadalom elutasít, marginalizál, ellenben a film középpontba helyez, szerelmes levelet ír hozzá, pont úgy fotografálja, mint Sofia Lorent (nevet): ennyi a trükk a filmben. Egyfajta filmyelvi szerelmi aktus volt a főszereplő alakjának létrehozása.

• *Jó néhány kritika és nézői észrevétel szerint ezt a filmet Almodóvar is nyugodtan leforgathatta volna, és hogy Douglas Sirk – a melodráma klasszikus nagymesterének – hatása is érezhető rajta, mégis tipikus Lelio-mozi.*

Az ember nagyon hálásan és – különösen az általam rajongott Douglas Sirk esetében – nagyon óvatosan fogadja ezeket a véleményeket. A melodrámban ott van téma és esztétikum távolsága. Az esztétizáló elem az, ami feszültséget kelt és megemeli a műfajfogalmazzunk így – legszimplább alapanyagát is. Ennél a filmnél kifejezetten jó volt látni téma és esztétikum egymásra találását, ami egyébként is a melodráma legfőbb vonzereje. Ám ebben van egy csavar: itt a film is transznemű,

Sebastián Lelio:  
**Egy fantasztikus nő**  
(Daniela Vega)

megalázásról szóló mozi, a fantasy, a női filmek és a musical világából. Vagyis itt egy bizonytalan identitású film és bizonytalan identitású főszereplője találkozik. És úgy érzem, képtelenség bármelyiküket felcímkézni, egyetlen kategóriába besorolni. Nagyon inspiratív folyamat volt rátalálni a koncepcióra és a megoldásra, annak filmyelvi megfelelőjére. Mindezért nagyon hálás vagyok a filmnek. És ez válasz korábbi kérdésekre is, hogy mi izgatott engem ebben a történetben. Hát az, hogy bele kellett menjek egy rettentő problémahalmazba.

• *Fontos számodra a film politikai szerepe?*

Ha azt értjük ezen, hogy a társadalomra reflektál, természetesen igen. Csak ettől ne legyen unalmas; működjön úgy, mint egy trójai faló. Hogy az ember nézőként észre se vegye, mit csinál vele a film. És hogy az üzenet látványba legyen csomagolva, filmes

hisz különböző műfajok keverésével. Sok van benne a romantikus film, a thriller, a krimi, a bosszúállásról és

látványba, nehogy a néző azt érezze, hogy a helyes társadalmi viselkedés kézikönyvét olvassa.

• *Mit szeretnél, mi történjen a nézőben, amíg ezt a filmedet nézi?*

Szeretném, ha érzelmileg megérintené, ha egy pazar utazásban lenne része. Ha becsatolná az övét, és hagyná, hogy vigye csak magával ez az egy óra ötven perc. Hogy a végén azt kérdezze: „Mi volt ez?“, „Mi történt?“. (A film narratív ereje és esztétikai fénye, léptéke hatására.) Jó volna, ha együtt tudna érezni Marinával; és mivel annyit nézte őt, egyszer csak úgy nézné a világot, ahogyan ő. És a vele történeteket átérezve: túlélőként, győztesként tekintene rá. Azt is szeretném, ha a néző – nem csak Marina mellett, hanem Marina mellé állva – mintegy jutalomként, önmagát is felfedezné. És felfedezne mindent, amit csak lehet; a főszereplőben nem a nőt, inkább az – együttérzésre, megértésre, és legfőképp: szeretetre méltó – embert látva.



# KOCKAMESÉK



TÁRSASJÁTÉKTÓL A FILMIG  
BORBÍRÓ ANDRÁS

A MODERN TÁRSASJÁTÉKOK AZ ELMÚLT ÉVTIZEDEKBEN HATALMAS FEJLŐDÉSEN MENTEK KERESZTÜL, A TÖRTÉNETMESÉLÉS MÓDJAINAK ÚJ, ALTERNATÍV ÚTJAIT KIJELELVÉ.

Játékok tengernyi népszerű formája kísérte végig történelmünket, kulturális vírusokként terjedve végig a kapcsolatba lépő népeken. Nemcsak közösségi igényünket, versengési és a világ működésének modellezésére irányuló vágyunkat elégítik ki, de megragadja tudatunkat az absztrakt tartalom is. A tárgyi összetevők (figurák, dobókockák, kártyák) egyre bővülő készletét hasznosító társas- vagy táblás játékok az egyik legfiatalabb médium képviselőiként számos módon nyerneket ihletet más elbeszélő művészi formáktól, többek között a filmtől, tévésorozatoktól és képregényektől.

## HOMO LUDENS

A táblás társasjátékok az ókori tárgyi emlékek alapján majdnem egyidősek az emberiséggel. Egyes jellegeikben – szerencsefaktorukban, közönségük társadalmi rangjában – eltértek egymástól: a gó a nemesi tananyag négy fontos művészetének egyike volt Kínában, míg a kockázós, szerencse-hangsúlyos perzsa os elődjét tétben játszották Indiában. Közös ismertetőjegyük viszont a nagyfokú absztrakció. Elképzelhetjük ugyan a sakktáblákat ellenséges seregekként (őseben, a csaturangóban egyes figurák harci elefántokat és szekeret jelképeztek), a gó mezőit felosztani kívánt földekként (a játék egy legenda szerint egy efféle vita rendezésekor született), az élményt ez érdeemben nem befolyásolja, erre a fizikai elemek nem is törekszenek. Nem jön létre virtualitás, azaz a máshol és másként létezés érzete, mivel nincs történetük, kézzelfogható cselekvési terük vagy vizuálisan kijelölt keretszínük, melyek híján a játékot kizárólag az elvont logikai torna vagy a pénzübeli fogadások pillanatnyi, feszült izgalma fűti.

A modern társasjáték kialakulását a gyártási technológiák fejlődése, a polgárosodás és a sajtó elterjedése tette lehetővé. Európában a porosz vezérkar az 1800-as évek elején festett ólomkatonákkal és a kiszámíthatatlan hatásokat (morál, időjárás stb.) szimuláló dobókockákkal, nagyméretű táblán gyakorolható háborús szimulátort fejlesztett, mely hozzájárulhatott a francia-porosz háborúban elért sikerekhez. Ennek nyomán az első civileknek szóló hadviseléses játék a 19. század végén bukkant fel Oxfordban, a 20. század elején pedig H. G. Wells és Jerome K. Jerome angol írók kezdtek háborús játékot készíteni. E műfaj népszerűsége az USA-ban, a 80-as években érte el csúcspontját: az 1985-ös *Advanced Squad Leadert* az IMDB társasjátékos megfelelőjén ([boardgamegeek.com](http://boardgamegeek.com)) az eddigi legbonyolultabb játékrendszernek pontozták.

Az USA-ban 1820 környékén jelentek meg a piacon a „dobj és lépj” játékok (a *Ki nevet a végén?* ősei), melyek a kockagurításon túl a résztvevőktől semmilyen aktív közreműködést nem igényeltek. Fajsúlyos taktikai döntések helyett önfelédtt szórakozást kínáltak: a *Traveller's Tour Through the United States* az utazás, kalandozás élményét. Népszerűek voltak a pedagógiai célú, protestáns moralitást oktató darabok is: a *The Mansion of Happiness* és a *The Game of Pope and Pagan* a keresztény erényekre és bűnökre oktatta a gyerekeket. Az 1860-as évektől hódítani kezdtek a világi témák, így a *The Checkered Game of Life* már a hétköznapi élet kihívásait reprezentálta, a győztes az lett, aki sikeresen elvégezte az egyetlen, megházasodott, meggazdagodott. A világhírű *Monopoly* 1935-ben debütált – ironikus módon

pár évvel a gazdasági világválság után –, azóta zengi a féktelen vagyonszerzés dicséretét.

Európában a 60-as évektől kezdődően a táblás játékok egy egészen másfajta ága kelt életre. A német nép háborús bűntudata, elfojtási igénye is megnyilvánulhat abban, hogy a világ máig legegyszerűbben játszó nemzete hazai piacán azóta is szinte kizárólag direkt konfrontációt és agresszív témákat nélkülöző játékok jelennek meg. Ezek sokszor választanak hétköznapi témákat (vasútépítés, földművelés), nem használnak dobókockát, és egyszerű grafikai ábrázolásmódjukkal is szárazabb, de kedélyesebb intellektuális kihívást kínálnak. Divatjuk elterjedt a kontinensen, így a szaknyelv *eurónak* hívja az egyszerű megjelenésű (a festett fakockák és stilizált emberkék a műfaj jelképévé váltak), gazdálkodós-kereskedős, gyakran idealizált történelmi korokba és helyszínekre (például rabszolgaságot nem említő vagy szépítő gyarmatokra) helyezett játékokat, melyek a közvetlen elbeszélő tartalmat teljes mértékben nélkülözik.

E műfajjal éles kontrasztot alkot a 70-es évek óta az USA-ban kifejlődött, *amerinek* elnevezett irányzat, mely a háborús szimulátorok és a tolkieni fantasztikus irodalomból táplálkozó *Dungeons and Dragons* szerepjáték hatásait hordozza magán. Az *amerik* büszkén vállalják a szerencse izgalmát, előszeretettel építenek szociális készségekre (együttműködési lehetőségek a játékosok között) matematikai helyett, és nagy hangsúlyt fektetnek az események, karakterek, fiktív vagy valós környezetük lefestésére, egyszerűen a virtualitásra. Komponenseik (szabályfüzet, tábla, kártyák) gazdagon illusztráltak grafikákkal és hangulateltelő szövegekkel. A játékosok fantáziájának kielégítése előny

élvez bennük az igazságos megmérettetéssel szemben, így motorjuk ritkán hasonlít precíz óraműre, bár az átfogó stratégiának így is nagy szerepe van bennük – ez újabb lenyomata lehet a katonai hadiszimulációk eredetének.

A gazdag eszköztárral, határozott formanyelvvel és egyre intuitívabb mechanizmusokkal rendelkező mai játékokban a hagyományosan száraz, véletlenszerűséget kerülő *euro* és a tematikára nagy hangsúlyt fektető, erős hangulatra és komplex cselekményekre módot adó *ameri* jelleg egyre gyakrabban lép fúzióba egymással, két világ legjavát nyújtva.

## KARTONMESÉK

A társasjátékok nagy része, még az erősen stilizáltak is, a szó legtágabb értelmében történeteket mesélnek a résztvevőknek, szóljon az emberi élményekről, természeti vagy gazdasági folyamatokról, évtizedeket átölelő háborús korszakokról.

A mondanivaló közvetítésének kétféle módja különíthető el. A kézenfekvőbbet a *Rules of Play* című játékelméleti alapmű szerzői beépített (embedded) narratívának nevezik. Ide sorolható minden közvetlen elbeszélői tartalom és a játéktér fikciójáról kapott direkt információ. A prózai szövegeken túl ilyen a cím (a *Blood Rage* azonnal összecsapások izgalmát ígéri), a doboz megjelenése (a *Colt Express*

rajzfilmes stílusa vadnyugati témáján túl jelzi gyermekbarát voltát is), komponensei (az *Evolúció* táplálékjelző-halmi a rutinosoknak későbbi szűkös időket jósolnak), szabályának szöveges elemei (a *Sherlock Holmes: Consulting Detective* archaikus angolja megidézti a viktoriánus korszakot), a játék célja (az *Evolúciót* az adott idő alatt a legsikeresebb fajokat kifejlesztő játékos nyeri). Röviden tehát beépített narratívának nevezhetünk mindent, ami már akkor is a dobozban van, amikor levesszük a polcról.

Egyedibb a narratív tartalmak másik fajtája, melyet a fenti forrás előbukknó, vagy szabadabban fordítva kiépülő (emergent) narratívának nevez, hiszen ez egyedülként a játékok sajátja, és ettől tekinthetőek valóban önálló médiumnak. Ide tartozik az összes hatás, mely hozzájárul az elbeszéléshez, de csak menet közben, a játékosok döntéseinek befolyására kezd működni. Kiépülő narratíva tehát minden tartalom, melyet a szabályok által kijelölt módokon, de a játékosok tesznek hozzá a játékhoz.

A történetek hagyományos formái lineárisak: egy népmese, dráma vagy regény minden olvasás, elregélés alkalommal pontosan ugyanolyan, alaposan átgondolt lefolyású. Szép drámai ív esetén a befogadó világosan látja, hogy mi minek a következménye volt. A játék során, interaktív voltuk miatt azonban

mindez megfoghatatlanabbul zajlik: a történet sok eleme felcserélődhet, fordulópontjai elmozdulhatnak, tanulságai illékonyak. Így ez a médium más módon, leginkább éppen a kiépülés folyamatán át tudja kifejteni állításait. A tanulságok átadása helyett ráhagyják a játékosokra, hogy többszöri próbálkozás (játék) útján maguk derítsék fel őket.

Rob Daviau, egy híres dizájnér, így definiálja a társasjátékokat: „Interaktív matematikai rendszer, kézzelfogható formába öntve, mely egy történetet mesél el.” A találó meghatározásból a kézzelfogható forma utal a beépített, az interaktív rendszer pedig a kiépülő narratívára, melyek együttesen vonják be a befogadót. Filmes párhuzammal élve a játékosok egyszerre látják el a forgatókönyvíró, a rendező, a színészek és a nézők szerepét, ilyen értelemben tehát az interakció fogalma bőven túlnyúlik a rendszer pusztá működtetésén, és magában foglalja a játékosok aktív részvételét a saját maguk által átélni kívánt történet létrehozásában.

A társasjátékok sokat tanultak a popkultúra más ágaitól. Ha egy játékmotor vagy szabálya elem más játékokban bevált, kézenfekvő azt újra felhasználni a csomagolás lecserélésével egy népszerű alternatívára. Így jött létre a fantasztikus labirintusokban szörnyvadászát élményét kínáló *Descent*-ből a *Csillagok háborúja* világának belső tereiben kalandozó *Star Wars: Imperial Assault*. Akad

### „Büszkén vállalják a szerepüket”

(Joe Johnston: Jumanji – középen Robin Williams)







a tartalmat alig érintő tematikai változtatás (*Monopoly*ból 007-es témajútot *Trónok harca* típusúig van mindenféle), ideális esetben azonban a kulcsin és a belbecs között mélyebb a kohézió. Példa erre a *Hit Z Road*, melyben egy zombijárvány túlélőt irányítva kell biztonságba jutnunk. Egy adott játékos csapata könnyebben jut erőforráshoz, ha a többi elbukott, és már nem verseng vele, így viszont az együttes túlélés szempontjából praktikusabb kooperáció helyett a játékosok egymás ellen fordulnak, erőforrás-pazarlással licitálva a könnyebb utakra. Ez a kiépülő narratíva gyönyörűen kifejezi azt a romerói tanulságot, hogy még az élőhalottak fenyegetése mellett is képesek vagyunk egymásnak esni, így önzésünk jelenti ránk a legnagyobb veszélyt.

Ahogy a filmes alkotók mondanivalójukat a nézői elvárásoknak megfelelő műfaji vagy szerzői sablonok segítségével fogalmazzák meg, úgy a társasok is bejáratott elemekből építkeznek, majd az ismerős működést kisebb-nagyobb mértékben módosítva – a célzott tematikai és piaci körülményekhez igazítva – hoznak létre új műveket. Ilyen értelemben a filmes műfajiságnak a társasjátékok esetén talán az alapmechanikák szerinti kategorizálás felel meg (a BGG jelenleg bő 50 féle mechanikát tart számon), míg a filmes zsánerek a játékokban a nagyrészt külsőségekben megnyilvánuló tematikáknak fordíthatók le.

Természetesen ebben a világban is megtalálhatóak a szerény iparosok és a műfajteremtő legendák is. A német Reiner Knizia, az amerikai Corey Konieczka, a kanadai Eric M. Lang vagy a japán Seiji Kanai csak néhány dizájnert a sokból, akiknek egyedi, a rutinos játékosok számára könnyen felismerhető stílusa és stabil rajongói bázisa van.

### AZ INTERAKTÍV FIKCIÓ FORMÁI

A történet-hangsúlyos játékok kézenfekvő példáját jelentik a szerepjátékok mesélő-hősök felállítását átvevő társasok (*Descent*, *Star Wars: Imperial Assault*, *Conan* stb.). Az összefüggő kalandfüzér hőseit együttműködő játékosok alakítják, akik gyönyörűen illusztrált, felső nézetű játéktáblákon barangolnak részletesen kidolgozott figuráikkal. A körülöttük lévő világ működését a szabályok, a rájuk törő ellenségeket egy kiemelt játékos irányítja, együttesen felelve a kibontakozó drámai feszültségért. A cselekmény

előre lefektetett úton halad, de a mesélő beleéléssel előadott fordulatokkal, ügyesen vezényelt csatákkal nagyban hozzájárul a közösségi élményhez.

E műfaj variánsa a *Betrayal at House on the Hill*, mely a klasszikus kísértethistóriák romantikus gótikáját keveri a 70-es, 80-as évek horrorfilmes toposzaival. Ebben egy csapat nyomozó együtt indul neki egy rejtélyes ház felderítésének, ám a játékidő felénél elszabadul 50 féle borzalom egyike (vaskos füzet tartalmazza leírásait), az egyik játékos pedig innenől a többiek ellen játszik – egyszerű sorozatgyilkosként (*Halloween*), mások csápokkal támadó növényként (*Gonosz halott*) vagy a pokolra kaput nyitni vágyó örültként (*A sötétség hercege*). A fő élvezetet a hirtelen fordulat izgalma és a humoros camp-esztétika adja.

A *Mice and Mystics* megjelenésében hasonló, ám teljesen kooperatív kaland, azaz a játékosok együtt küzdenek meg a sztorifüzet által leírt kihívásokkal. Testcserés alapszituációja (egérré változó embereket alakítunk, macskákkal és százlábúakkal dacolva) meglevenedett mesekönyv, hosszú és igényesen megírt szöveges betétekkel.

A narratív játékok remek darabja a *T.I.M.E. Stories*. Az egyedi hangulatú, jellegzetesen francia elemeket (bátor műfajkeverés, csodabogár karakterek, fanyar, felnőtt viccek) tartalmazó játék egy jövőbeli szervezet időutazó ügynökeiről szól, akiknek múltbeli és alternatív világokban kell térérdő-paradoxonokat kijavítaniuk. E keretsztori lehetőséget

ad a lazán összefüggő küldetések más-más popkulturális közegbe helyezése, hátborzongató elmeegógyintézettől tolkieni mesevilágon át balsorsú, Lovecraft-novella és Carpenter-klasszikus előtt tisztelgő sarkkőri expedícióig. A rendkívül igényesen illusztrált játék cselekménye a „Kaland-játék-kockázat” könyvekre hajazó döntések során, vaskos kártyapaklija segítségével bontakozik ki. Az összhatás szerepjátékkal színesített interaktív képregényhez hasonlítható.

Egy film vagy műfaj sikeres adaptációja erős tematika-mechanika összhangot képes elérni hangsúlyos prózai szövegek nélkül is – sőt, ez talán a legjobb játékok fokmérője. A *Keresztapa* (*The Godfather*) a korszak illusztrációkkal történő megidézésén túl a trilógia azon üzenetét is sikeresen átadja, hogy az erőszakkal szerzett vagyon és hatalom felett nehéz kontrollt tartani. Az üzleti verseny helyett nyílt támadást (például az első film gépfegyveres kivégzését) alkalmazó keresztapán a sértett fél ugyanis gyakran akkor is bosszút áll, ha a nyerő stratégia szempontjából nem ez az optimális cselekvési lehetősége. Más példák: az egyes rettenetek ép ésszel felfoghatatlanságáról szóló lovecrafti alapvetést az *Arkham Horror: The Card Game* nyomozóink örület-jelzőivel és ezáltal szűkülő cselekvési terével, illetve

a kalandból való elmenekülés lehetőségével érzékelteti. A Romero-zombifilmek tanulságát a már említett *Hit Z Road* mellett átveszi a *City of Horror* (melyben szavazással kell kiválasztani az élőhalottak elé lököt

**„A közösségi média ingergazdag magányában is makacsul vágnak egymás társaságára”**

(Kate Graham és Andrew Matthews: *Zero Charisma* – középen: Sam Eidson)



szerencsétlen társunkat) és a *Dead of Winter* is (melyben van rá esély, hogy egy játékos véletlen kártyahúzás útján árulóvá válik, így saját titkos küldetésén dolgozik majd a közös cél helyett). A *Firefly* azzal adja át a sorozat jellegzetes fordulatait (hűség és árulás dilemmája, kockázatos munkák vállalása szükségből), hogy a sikeres küldetéssel megszerzett pénz jó részét ki kell fizetnünk a csapatunk tagjainak, ennek híján hamarosan lelépnek. A *Dune* bonyolult szabályok garmadájával nyújtja pontos szimulációját az Arrakis komplex hatalmi harcának, melyből bárki győztesen emelkedhet ki. A *Battlestar Galactica* a rejtett áruló jelenlétével és a gyanús karakterek szavazásos bebörtönzési lehetőségével érzékelteti a dilemmát, melyet az alakváltó idegenek jelentette veszély és az okatlan megvádolás romboló hatása kelt.

Egyes játékok úgy is erős narratív ihletettséget mutatnak, hogy nincsen meghatározott keretsztorijuk vagy cselekményelemeik – ők a társasjátékok kísérleti filmjei. A *Dixit*-ben egy kártyákon lévő képekről asszociálva kell a mesélőnek néhány szót mondania, a többieknek pedig ez alapján kitalálniuk, hogy a felfedettek közül melyikre gondolt – ám a mesélő veszít, ha mindenki sikeresen eltalálja a választott lapot, azaz az asszociáció túl direkt volt. Az illusztrációk Terry Gilliam és Alejandro Jodorowsky szimbolizmussal és képek groteszk mellérendelésével teli vízióit idézik. A *Tales of the Arabian Nights* (Az ezeregy éjszaka meséi) és a *Szorikocka*-sorozat stilizált jelképek (szavak illetve piktoqramok) egymás mellé rendelésével hoz létre vázat, melyet a játékosok fantáziájának kell felöltöztetnie – mintha csak egy dráma- vagy forgatókönyv-író tanfolyamon volnánk.

A táblás játékok túlnyomórészt körökre osztottak, kijelölt sorrendű eseményekkel, ám találkozhatunk a valósidejűség ötletes megvalósításával is, mely a mozgóképek újabb aspektusát emeli be a médiumba. A *Magic Maze*-ben egy plázát rabolhatunk ki fejvesztett tempóban, A *Tale of Pirates*-ben pedig egy kalózhajót kell zátonyok és hadihajók között elnavigálnunk, az időkényyszert mindkettőben homokórák képviselik.

Nem ritka, hogy egy játék egy filmes műfajnak csupán egyetlen toposzát dolgozza fel. A *Cash'n Guns* a „mexican stand-off” szituációt találja humoros

parti-játékként, melyben a játékosok az elrabolt pénz elosztásakor rátanak fegyvert egymásra (lásd: *Kutyaszorítóban*, *A jó, a rossz és a csúf*). A *Colt Express* vonatrablása a cselekmény heistfilmes kibontását (előbb a tervezést, majd a kivitelezési kísérletet látjuk) ülteti át kártyajátékba, melyben előre rögzítenünk kell cselekedeteinket úgy, hogy a többiek választásait nem látjuk a végrehajtási fázisig. A *Diamant az Indiana Jones és a frigláda fosztogatói* gegjeit valósítja meg „kísértsd a sorsod” („push your luck”) mechanikával, ahol a kincsekkel teli barlangban a nagyobb zsákmány reményében egyre mélyebbre merészkedő hősök a csapdák általi halál (kígyó, kőgolyó) növekvő lehetőségét kockáztatják.

Érdeemes külön megemlíteni az olyan felnőtt témákkal foglalkozó játékokat is, mint a kommunizmus hiánygazdasága (*Sorban állás*), a háborúk borzalmait civil szemmel (*This War Of Mine*), párkapcsolat és egyéb magánéleti viszonyok harmonikus működése (...and then, we held hands, *Fog of Love*), a gyász feldolgozása a családban élő gyermekek vagy maguk az érintettek által (*The Good Mourning*, *Circle of Life*, *Winning at Loss* stb.), drogfüggőség ábrázolása (*Time Stories: Estrella Drive*), vagy éppen történelmi események, az '56-os forradalomtól (*Pesti srácok/ Days of Ire*) a hidegháborúig (*Twilight Struggle*).

## PÉNZÉHES ÁLOMGYÁRAK

A társasok a filmekben is sokszor megjelennek, és többnyire a normalitáson, hétköznapi kivüliség jelentéstartalmát hordozzák. Az absztrakt játékok introvertált zsenifigurák, kirívó intelligenciák attribútumai (gő: *Egy csodálatos elme*, *Pi*, *Tron: Legacy*, sakk: *A hetedik pecsét*, *2001: Űrodüsszeia*, *Szárnyas fejtánc*) – kivéve Délkelet-Ázsiában, ahol a gő és a madzsong éppen a közösséghez tartozást jelképezik (*A tea íze*, *Szerelemre hangolva*, *Ellenséges vágyak*). A fantáziába menekülést, elvágódást sugalló szerepjátékokat Hollywood gyakran tinédzserek és gyerekes felnőttek időtöltései közé számúzi (*E.T.*, *Zero Charisma*, *Jumanji*). Habár manapság már egyre nagyobb megértéssel kezeli őket, ha úgy tetszik, rehabilitálva a fizetőképesség bizonyulását, szívesen magára ismerő geek közönséget (*Knights of Badassdom*, *Stranger Things*, vagy az idej *Éjszakai játék*).

Az iparág egyre erősödik. Ennek sokféle oka lehet a médium fejlődésétől a nagyvárosi lét kielégítetlen közösségi vágyain át a magas keresetű értelmiség termékfétisizmusáig (luxusárú játékok). A társasjátékok forgalma évi 20%-kal nő, a közösségi finanszírozást biztosító Kickstarteren 2017-ben nyolcszor annyit költöttek elővásárlásként társasjátékos projektekre, mint videójátékosra. Sorra dőlnek az árrekordok: a *Kingdom Death: Monster* kiegészítőivel együtt több százezer forintba (!) került, hasonló nagyságrendűek a *Cthulhu Wars* sorozat megjelenései is. A gép forog, az alkotók nem pihennek: amelyik franchise-ban és filmcím-ben szusz van, mindhez sorban készülnek a játékok (*Star Wars*, *Marvel-univerzum*, *Batman*, *Harry Potter*, *Alien*, *Terminátor*, *Conan*, *A dolog*).

Ha lomhán is, de a pénz szagára és az adaptáció szó hallatára Hollywood is reagálni kezdett. Egyik stúdió sem akar lemaradni a képregény-adaptációk utáni következő divathullámról, még ha láthatóan fogalmuk sincs a társasos közösségekről. A Hasbro Torpedó-variánsa ihlette *Battleship* (Universal) hatalmasabb bukott, és józan ésszel ugyanezen sorsa számíthat a *Catan* (száraz tematikájú termelés-gazdálkodás *euro*) megfelmérsítése a Sonytól, a *Monopoly*-é (a túlhaladott társasok koronázatlan királyaként tisztelt ingatlanspekuláció-szimulátor) a Lionsgate-től, vagy a *Candy Land*-é, melyről az Universal után a Sony is lemondott, talán a Warner megkockáztatja.

Részrehajlás nélkül elmondhatjuk: az értékes ötletek áramlása a filmek és a társasjátékok világa között jelenleg még egyirányú.

A modern társasjáték mára nem csak kreatív szórakozási lehetőség, de témái sokszínűsége és elterjedtsége szempontjából is felnőttkorba lépett művészeti forma, mely gyorsan tanul a többtől, eközben pedig formanyelve, szerzőisége és kritikai diskurzusa (*ludológia*) is gazdagodik. Úgy tűnik, az emberek a közösségi média ingergazdag magányában is makacsul vágnak egymás társaságára. A társasjátékok nem csak módot kínálnak a találkozásra, de modelljeikkel a körülöttünk levő világ megértésének, narratívájukkal az elbeszélés befogadásának élményét is kínálják, melybe a hazai klubéletnek köszönhetően bárki könnyen belekóstolhat. •



# A PROGRAMOZÓ NEVE

## READY PLAYER ONE // SEPSI LÁSZLÓ

### ERNEST CLINE A RAJONGÓI MAGATARTÁSFORMÁK ESSZENCIÁJÁT KÍNÁLÓ GEEK KULTREGÉNYE SPIELBERG ÁTÉRTELMEZÉSÉBEN IS HATÁSOS.

A szubkultúrák kutatásának egyik legkorábbi alaptétele, hogy ezekben a közösségekben a tudás valóban hatalom. Tisztában lenni azzal, hogy melyik klubban megy éppen a legjobb parti, melyik zenekaré a következő nagy dobás és melyik kiöregedett arcok kínos gyülekezete, egy képregényfolyamban melyik lapszám szerves része a kánonnak és melyik csupán egy öntörvényű szerző kommentárja, vagy az, hogy egy videojátékban melyik a használandó játékmód (az Ironman, „lehetetlen” nehézségi fokozaton, mi más) mind-mind befolyásolja az érintettek helyét a befogadói hierarchiában. A triviák, utaláshálók és műfaji szabályok ismerete egyrészt segít meghatározni azt, hogy *mi* tartozik egy adott zsánerhez – sci-fi vagy fantasy, black metál vagy death metál –, másrészt azt is szabályozza, *ki* tartozhat egy adott rajongói közösséghez, rendelkezik-e egyáltalán a megfelelő szubkulturális tőkével ahhoz, hogy autentikus fannak nevezze magát. Egy szórakozási forma és a körülötte kialakult közösség határainak fenntartása tehát ugyanarról a tőről fakad: nincs is szomorúbb annál, mikor arra ébredünk, hogy nem vagyunk *igazi* horror-rajongók, mert nem is *igazi* horrort nézünk.

Ernest Cline először 2011-ben, magyarul pedig 2015-ben megjelent regénye a kulturális distinkciónak ezt a jártasságon alapuló gyakorlatát idealizálta, mégpedig azzal a vágyálommal kecsegtetve, hogy a kellő mértékű tudás régi filmekről, videojátékokról, kultikus alkotókról már önmagában is képes megváltoztatni az egyén életmódját. Nem csupán azért, mert ezeket felmutatva elismerésben és megbecsülésben részesül a rajongói közösségtől, hanem mert a felhalmozott szubkulturális tőkét végül képes lesz átalakítani a

nem-beavatott társadalom tagjai által is elismert javakká. Vagyis mindaz a nyolcvanas évek popkultúrájára vonatkozó ismeret, amellyel a *Ready Player One* főhőse bír, végül pénzhez, heteroszexuális párkapcsolathoz, hatalomhoz és összességében egy jobb, megbecsültebb élethez juttatja őt. De az OASIS nevű virtuális valóság magas szintű ismerete és használata Cline könyvében az anyagi célokon túl magasabb rendű egzisztenciális tétellel is bír: amikor a szimuláció megalkotójának halála után elindul a verseny, hogy a résztvevők megtalálják a teremtő által hátrahagyott easter eggeket, az nem egyszerűen a végső jutalomról, az OASIS feletti hatalomról szól. „Hirtelen találtam valamit – írja az elbeszélő/főhős Wade Watts – amibe megérte időt fektetni. Egy álmot, amit megérte kergetni. A Vadászat célt adott nekem. Egy teljesítendő küldetést. Okot a felkelésre. Adott valamit, amit várhatam.” Az „álmot kergetése” adja Cline könyvében a különbséget a haszonleső nagyvállalati gonosztevők és a szöveg által felkínált rajongói szerepminta között: az egyik számára a tudás és a kutatás a haszonszerzés praktikus eszköze, a másiknak maga az élet értelme.

A *Ready Player One* 2011-es átütő sikere – legalábbis angolszász területen, itthon pár évvel később ért be a kötet – leginkább annak köszönhető, hogy afféle esszenciáját nyújtja a nyolcvanas-kilencvenes években kialakult rajongói magatartásformáknak, miközben szövegként maga is az így elsajátított olvasási módok gyakorlására buzdít, jelesül arra, hogy miképp a szereplők a virtuális térben, mi a regényben keressük az elrejtett titkokat, utalásokat, mindazt, ami csak megfelelő háttérismeretekkel tárható fel belőle. Am az az elrettelt években a geek/nerd/

gamer és egyéb közösségek megítélése jelentősen megváltozott, és a szubkultúrában megindult egy olyan belső reform, amely nem minden esetben összeegyeztethető a *Ready Player One* ajánlatával. Constance Grady a Vox magazinban megjelent cikkében (*The Ready Player One backlash, explained*) arról írt, hogy a Gamergate-nek nevezett botrányosorozat után Cline könyve már nem tekinthető annak ártalmatlan eszképpista fantáziának, amely egy jól körülhatárolható réteg a nyolcvanas évekre irányuló nosztalgiáját elégíti ki. A játékiparban alkotó nők munkája kapcsán elindult vita végül szexista online zaklatásokba és szélsőjobb trollkodásba fulladt, arra kényszerítve az aktív geek-közösséget, hogy újra-fogalmazza a legelemibb kérdéseket, vagyis hogy *ki* tekinthető a közösség részének és *mi* tekinthető a rajongás tárgyának. Például miért övezi nagyobb tisztelet a kamaszfiúknak készült szórakoztatóipari termékeket, mint a kamaszlányokét – miért kevésbé ciki a *Transformers*-ért rajongani az *Én picit pónim* helyett. És ebben a kontextusban a nyolcvanas évek alapvetően fiúkat célzó kulturális maradványait piederesztálra emelő *Ready Player One* rögtön nem csak retrónak, de retrográdnak is tűnik.

Steven Spielberg idei filmadaptációja kevésbé vesz tudomást a geekszobkultúrában lezajlott változásokról, értékrendjét és ajánlatát tekintve alig tér el Cline könyvétől, csak talán az eredetnél valamivel nagyobb hangsúlyt helyez a való világban beteljesülő heteroszexuális párkapcsolatra – igaz, anélkül, hogy az Art3mis álnevű nő főhőst egy-két jellemvonásnál többel ruházná fel. Habár a rendező életműve maga is gyakorta épül a Spielberg fiatalkorát meghatározó stílusokra és zsánerekre – őriásszörnyes filmektől az úrinvázióig át a kalapos kalandorokig –, a spielbergi kisajátítás mégis alapjában tér el a Cline vagy Tarantino-féle utalásokkal teli pastiche-stratégiától, például nem követeli meg nézőjétől, hogy a teljes értékű befogadás érdekében elveszen a referenciák hálójában. Spielberg nem nosztalgikusan idéz, hanem ha teheti, újraépít, és a *Ready Player One* filmváltozatának esetében eléggé szembeűnő, mennyire esetlenül mozog az újgenerációs geekek utalástechnikájában. Habár a *Ready Player One* hemzseg a csak másodpercekre



felbukkanó vizuális idézetekben, a fontosabbak esetében valamelyik szereplő rendre megmagyarázza ezeket, elejét véve annak, hogy az ebben a kultúrában kevésbé otthonosan mozgó néző kirekesztődjön a műélvezetből. Ám ennél is fontosabb, hogy a geek-tudás demokratizálása – és a nem-beavatott nézők megtartására – felé tett gesztusokon túl Spielberg is felteszi a kérdést, hogy az önmagáért való szórakozáson túl mi értelme van a rajongói körökre jellemző tudáshalmaznak, és végül erre egy Cline-étől eltérő, kifejezetten klasszikus választ ad.

A *Ready Player One* filmváltozatának egyik legszembetűnőbb eltérése a forrásanyagtól a főhősök előtt álló három próbatétel átkalibrálása. Miközben egyértelmű, hogy egy autóverseny messze jobban mutat a vásznon, mint egy régi szerepjáték sötét katakombái, Spielberg változtatása túlmutat azon, hogy a forrásanyagot az új médium lehetőségeihez igazította. Az első próba megoldása, hogy a versenypályán nem előre, hanem rükkvercben kell elindulni: ekkor a pálya alatt nyílik egy alagút, amelyen keresztül kikerülhetnek az addig áthatolhatatlannak hitt akadályok, a versenyző eljuthat az OASIS teremtőjének avatárjához. Vagyis aki az alkotó szándékainak megfelelően használja a

műalkotást – jelen esetben a virtuális valóság narratív építészetét, amely szemben könyvbeli megfelelőjével, Spielbergnél nem helyettesíti a hagyományos társadalmi intézményeket –, az eljuthat a felszín alatti mélyebb jelentéshez. A *Ready Player One* filmváltozata ezzel, valamint azzal, hogy a könyvbelineél nagyobb szerepet szán a teremtő alakjának és magánéletének, a klasszikus szerzői elméletek olvasási módját igyekszik összeegyeztetni a geek-szubkultúra tudáshalmazával. A második próbatételnél még egyértelműbb, hogy Spielberg virtuális valóságának origója maga a szerző: miközben a regénybeli *Háborús játékokat* lecseréli Kubrick *Ragyogására*, amely John Badham hidegháborús sci-fijével szemben a nyolcvanas évek egyik emblematikus szerzői zsánerfilmje, itt a feladat megoldásához a résztvevőknek az alkotó magánéletében is el kell mélyedniük, és azt ráolvasniuk a műre. Vagyis az idézetek tömege alatt Spielberg OASIS-a egyszerre nagyon személyes és tagadhatatlanul referenciálisan működő tér, amelynek referenciái nem csupán tovább popkulturális tárgyakra, hanem a szerző életrajzára is vonatkoznak. Ezt a gondolatmenetet teljesíti be az utolsó próba, amely során már konkrétan a programozó, vagyis a szer-

ző nevét kell megtalálni az *Adventure* című videojáték labirintusában.

Azzal, hogy Spielberg közös nevezőre hozta a szerzői elméletekre jellemző olvasási módot a geek szubkultúra szövegguberálásával, a rajongói közösség stratégiáit egyeztetni össze az életművét kezdettől fogva meghatározó humanista, emberközpontú ideológiával. Anélkül, hogy elvitatná a nosztalgia vagy a kultúrafogyasztás közösségteremtő erejét, és így az azzal járó hierarchiákat – hiszen a triviák ismerete egyszerre segít a szereplőknek egymással megtalálni a közös hangot, és elhatárolni magukat a rajzfilmszerű kapitalista főgonosztól –, a Spielberg által ábrázolt rajongás tétje mégiscsak az, hogy a művek szimulációjában elveszve megtalálják az *embert*. Pontosabban annak virtuális mását, aki a rendező öninvertjeként folytatva az életmű pedagógiai vonulatát megtaníthatja a kerek szemű kamaszoknak, hogyan is éljék helyesen az életet.

**READY PLAYER ONE (Ready Player One)** – amerikai, 2018. Rendezte: **Steven Spielberg**. Írta: **Ernest Cline** regényéből **Zak Penn**. Kép: **Janusz Kaminski**. Zene: **Alan Silvestri**. Szereplők: **Tye Sheridan** (Wade), **Olivia Cooke** (Art3mis), **J.T. Miller** (i-Rok), **Mark Rylance** (Halliday), **Ben Mendelsson** (Sorrento). Gyártó: **Amblin Entertainment / Village Roadshow Pictures / Warner Bros.** Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 140 perc.

„A szerző nevét kell megtalálni”  
(Mark Rylance)



# DÁVID GÓLIÁTBAN

MECHA JÁTÉKOK ÉS FILMEK // HERPAI GERGELY

GÉP ÉS EMBER SZIMBIÓZISA, EZEK A MECHÁK: HATALMAS ÉS ÓRIÁSI PUSZTÍTÓ EREJŰ HARCÍ GÉPEK, AMELYEKET ERRE KIKÉPZETT PÍLÓTÁK IRÁNYÍTANAK.

A japán sci-fi témájú mangákból és animékből származó kifejezés (メカ, *meka*) eredetileg sok mindent jelentett: autók, különleges fegyverek, számítógépek és a kétlábon járó, végtagokkal rendelkező gépeket robotnak (ロボット *robotto*) hívták a felkelő nap országában. Akár használ mesterséges intelligenciát, akár nem, az biztos, hogy a mechát minden filmben és videójátékban pusztításra fejlesztik ki.

Iszonyatos romboló erő, részben két lábon járó tank, részben egy hatalmas, megnagyobbított géptestű katona: ezek a jellemzői a mecha jellegű két lábon járó harci egységeknek. Az óriási harci gépek félelmet okoznak az ellenség szívében, tulajdonképpen az ókori hadseregek harci elefántjainak szerepkörét viszik tovább.

Ugyanakkor kiszolgáltatottabbak is, hiszen többnyire lassan, kiszámíthatóan mozognak, nem tudnak rejtőzködni és fedezékben vonulni, addig képesek csak talpon maradni, ameddig az energiájuk tart.

## BIG IN JAPAN

A mecha videójátékok műfaja Japánban a legnépszerűbb. Minden idők leghíresebb lopakodós akció-kalandjáték sorozata, a japán játékdesigner zseni, Hideo Kojima által több mint harminc éven keresztül fejlesztett *Metal Gear* és a *Metal Gear Solid* is mechákról szól, igaz, ebben a játékban a sorozat főszereplői (Big Boss és egyik klónja, Solid Snake) csak a terepen, földközélen lopakodnak, és maguk a hatalmas méretű mechák csak háttértörténetül szolgálnak. Big Boss a történet szerint hol a CIA megbízásából (*Metal Gear Solid 3*), hol a saját szakállára kutatja (az ikonikus sorozat részeinek nagyjából felében) az eredetileg egy

szovjet tudós által kifejlesztett gépek titkát. Sokszor össze is csap velük, illetve a *Metal Gear Solid 5*-ben (a sorozat legutolsó részében) a kis méretű, „minimechákat” Big Boss-al irányíthatjuk is.

*Metal Gear* mechák Kojima játékaiban misztikus, félelmetes gépek, sokszor általi hangokat adnak ki és mesterséges intelligencia irányítja őket. A *Metal Gear* univerzumában Kojima nagyszerűen keverte a valós történelmi korszakokat és egzotikus helyszíneket a többé-kevésbé hangsúlyos sci-fi elemekkel: legutolsó rész, a *MGS5* például a nyolcvanas évek Afganisztánjában játszódik, és a saját, privat zsoldoshadsereget irányító Venom Snake-nek (akiről a játék szoberija szerint úgy tudjuk, hogy ő Big Boss) többek között a szovjet katonákkal is harcolnia kell. A két lábon járó robotokat azonban nem ők, hanem az X.O.F. nevű rejtélyes szervezet fejlesztette ki és használja és ezekkel kell majd Snake segítségével megküzdenünk. A felemás módon lezárt történet (Kojimának anyagi okok miatt nem volt lehetősége úgy befejeznie utolsó *MGS* játékát, ahogy szerette volna) sajnos nem ad kellő magyarázatot arra nézve, pontosan mit is tudnak ezek a gépi szörnyetegek, de ezáltal egyrészt meg is maradhatott a „misztikumuk”.

## HÁBORÚS GÉPEK

Természetesen a videójátékok többnyire kevésbé misztikus fényben tüntetik fel ezeket a hatalmas és félelmetes harci gépeket, szerepük inkább funkcionális, még abban az esetben is, amikor a főszerepet kapnak. Az *Armored Core* című – szintén japán – játékfranchise-ban a játékos egy név nélküli főhőst alakít, aki szintén zsoldos: mecha robotjával vállal harci küldetéseket különböző cégek megbízásából. A játék jellemzői

közé tartozik, hogy a gépének különféle alkatrészeit változtathatja, cserélheti, erősítheti – az ezekhez szükséges pénzt pedig a küldetésekből kapja. Az 1997 óta tartó, 24 (!) részből álló játéksorozat alapján egy japán képregény (manga) és egy regény is készült, illetve dolgoztak egy rajzfilmen is, de az végül nem látott napvilágot.

Míg az *Armored Core*-okban kívülről látjuk irányítható harci robotunkat, addig a másik híres mecha-játéksorozatban, az Activision által kiadott *MechWarrior* sorozatban (melyet a BattleTech táblás társasjáték alapján készítettek) már belső nézetből láthatod a gépszörnyedet. Ebben a játékban is cserélgethetjük, erősíthetjük harci masináinkat, különféle gyilkolóeszközökkel és védelmi rendszerekkel. A történetnek, a játék univerzumának itt szintén kevésbé van jelentősége, mint a *Metal Gear* címek esetében, az *Armored Core*-okhoz hasonlóan ebben is egymás után kell küldetéseket vállalnunk. Ebbe a körbe tartozik a PlayStation VR-sisakra készült *RIGS: Mechanized Combat League* című játéka is, amelyben leginkább a virtuális valóság kihasználása az érdekes.

A mechás videójátékok egyik érdekes színfoltja a 2016-ban megjelent *Titanfall 2*. Miközben az változó történeti motívum, hogy a mechákban a pilóták mellett/helyett van-e mesterséges intelligencia, addig nagyon ritka, hogy egy ilyen harci gép szinte emberi vonásokkal rendelkezik, a főszereplő „barátjává” válik és a játék bizonyos pillanataiban még meg is siratjuk, tehát a játékosban idővel érzelmek ébrednek az AI által vezérelt, lépegető gép, a főhős „hú társa” iránt.

Ez a motívum azért is érdekes, mert a nemrég mozikba került *Tűzgyűrű: Lázaadás* történetéből ezt a „ziccert” kihagyták: bár az ott szereplő hatalmas lépegető harci gépek, illetve az a kis mecha, amelyet a fiatal lány, Amara Namani karaktere saját maga gyártott, szinte a hú „háziállatjának” is tekinthető, azonban a film mégis elmulasztja, hogy az ember és gép közti érzelmi viszonyt jobban kidolgozza. A hadsereg többi nevesített mechájáról sem tudunk meg sokkal többet.

## MECHÁK A FILMVÁSZNON

Ezzel el is érkeztünk a mozikban látható mechás filmekhez. Míg a videójátékpiacon elárasztják a „lépegetős harci robotos” játékok, addig a filmvilágban



hatásfoka kulcsfontosságú lesz az egyébként rendkívül gyenge filmben: Amara negatív emlékei eleinte többször is gátolják, hogy Jake-el megfelelő „szellemi kapcsolatot” létesítsen és a film során csak fokozatosan jutnak el olyan közös szintre, hogy hatékonyan tudjanak a harcolni a kétszemélyes pilóta-fülkében. Az agyhullámokkal irányított mecha érdekes motívum, ám a nevesített robotokról sajnos szinte semmit sem tudunk meg.

A videójáték-világban készül már a *MechWarrior 5: Mercenaries*, amely tovább viszi a sorozatra jellemző, félig szimulátor, félig belső-nézetes akciójáték (FPS) vonalat. VR-változat egyelőre nem készül a már megjelent

korántsem ennyire népszerű ez a műfaj. A mecha-tematika legelső és egyben legismertebb filmsorozata nem más, mint a *Star Wars*, ahol a *Birodalom visszavág* világhírűvé vált négy-lábú AT-AT „birodalmi lépegető” mellett kétlábú AT-ST-k is szerepeltek. (Utóbbiak már a *Jedi visszatér*ben megjelennek.) A John Williams világhírűvé vált baljós zenéjére lépkedő AT-AT-kkel kapcsolatos kulcsjelenet, amikor Luke Skywalker egyszerű kis siklójában ülve egy dróthuzallal fonja össze a más módon legyőzhetetlen, lassan előre haladó monstrumokat. Ebben az ikonikus jelenetben a mecháknak egyszerű szimbólumává váltak a hagyományos módon legyőzhetetlen, csak furfanggal legyűrhető, szörnyeteg Góliátok.

Emlékezetes volt James Cameron *Aliens* című filmjében az a jelenet is, amelyben Ellen Ripley egy Caterpillar P-5000, nem harci egységgel, hanem rakodómunkára kifejlesztett mechában ülve csap össze az Alien királynővel. Ez volt talán az egyetlen olyan óriásrobotos harc, ahol a mecha egyszerű „civil” volt.

Egy későbbi sci-fiben James Cameron *Avatar*jában az AMP egységek már sokkal inkább hasonlítanak a kétlábú, klasszikus harci mechákhhoz. A filmben az űrlények ellen bevett monstrumokat a „pilóta” a testéhez rögzített irányítókarokkal vezérli, miközben a „kezükben” hatalmas puskákat tartó gépeket az em-

**„Érzelmek ébrednek a lépegető gép iránt”**

(Steven K. DeKnight: Tűzgyűrű: Lázadás)

beri mozgáshoz hasonló módon tudják irányítani. Cameron filmjében tehát a mecháknak az emberi test kiterjesztett végtagjai, hatalmas géppáncélok, saját mesterséges intelligencia, karakter, vagy akarat nélkül.

Guillermo del Toro, a videójátékok világához mindig is közelálló mexikói rendező (aki egyébként a *Metal Gear Solid* alkotójának, Hideo Kojimának legjobb barátja és egyben szellemi társa) 2013-as *Tűzgyűrűjében* (*Pacific Rim*) szintén emberek irányítják a kétlábú harci robotmonstrumokat, a „Jaegereket”, ám a film érdekessége, hogy irányításukhoz nem egy, hanem két pilóta szükséges, akiknek agya neuronhidakkal van összekapcsolva, így egymás emlékeit, gondolait is „látják”, hogy tökéletesen egymásra hangolódva eredményesen tudják irányítani a robotokat. Az összességében elég közepes sci-fi akciófilmben a mechákkal felvértezett hadsereg gigászi méretű földönkívüli szörnyekkel, a Kaijukkal veszi fel a harcot.

A 2018-as folytatásban, a *Tűzgyűrű: Lázadás*ban a neuronhíd motívuma sokkal nagyobb hangsúlyt kap, még a főgonosz karakteresetében is, aki amiatt válik szörnyeteggé, mert korábban a Kaijukkal létesített kapcsolatot. A három főhős, Nate Lambert, Jake Pentecost, Amara Namani és más pilóták is neuronhidakkal összekapcsolva irányítják a hatalmas harci gépeket. A neuronhíd kapcsolat megfelelő

*RIGS*-en kívül, a műfaj egyéb téren sem látszik megújulni.

A filmvászonon újabb mecháknak készültéről egyelőre nem tudni, a *Tűzgyűrű: Lázadás* anyagi és kritikai bukása után pedig egy ideig nem is valószínű, hogy a producerek a harmadik rész elkészítésén gondolkodnának.

Annak ellenére, hogy a mecháknak többnyire nem túl intellektuális akciódús sci-fik szereplői, a metaforikus értelmük vitathatatlan. Az emberi faj extrém evolúcióját testesítik meg – legalábbis, ami a háborús technológiát illeti. A homo sapiens eszközhasználó lény, méghozzá köbrel emelve, szélsőséges mértékben az: olyan módon szorul rá teste és (a számítógép kora óta) értelme gépi kiterjesztésére, hogy a mai civilizáció hatalmasat zuhanna vissza egy korábbi szintre, ha ettől megfosztaná. A mecha karakterében rejlő metaforikus potenciállal az „óriásrobotos” filmek sajnos nem élnek, pedig ezáltal kiemelkedhetnének a sablonokból.

**TŰZGYŰRŰ: LÁZADÁS** (*Pacific Rim: Uprising*) – amerikai, 2018. Rendezte: **Steven S. DeKnight**. Írta: **Emily Carmichael** és **T.S. Nowlin**. Kép: **Daniel Mindel**. Zene: **John Paesano**. Szereplők: **John Boyega** (Jake), **Scott Eastwood** (Nate), **Tian Jing** (Shao), **Rinko Kikuchi** (Mako), **Cailee Spaeny** (Amara). Gyártó: **Clear Angle Studios / Dentsu / Double Negative / Universal Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 111 perc.





FELLINI – NÉGYSZER

# Könyvek a Mesterről

GERVAI ANDRÁS

**FEDERICO FELLINI UGYAN A FILMTÖRTÉNET KLASSZIKUSAI KÖZÖTT A LEGINKÁBB SZERETHETŐK EGYIKE, AZ UTÓKOR AZONBAN GYORSAN FELEJT, NÉGY MAGYARUL IS HOZZÁFÉRHETŐ KÖTETTEL IDÉZZÜK MEG IZGALMAS SZEMÉLYISÉGÉT ÉS ÉLETMŰVÉT.**

Federico Fellini (1920-1993) halála óta negyedszázad telt el. Az elmúlt években barátok, filmtörténészek, újságírók, kritikusok írták meg emlékeiket, idézték fel a vele folytatott beszélgetéseiket, elemezték filmjeit, alkotómódszerét. Az egyre terebélyesedő (szak)irodalomból négy fontos és hiteles, a művészt és embert megidéző könyvet idézünk fel.

Tullio Kezich, a kitűnő olasz filmkritikus – négy évtizeden át a Mester barátja – monográfiája, a *Federico avagy Fellini élete és filmjei*, az 1987-ben megjelent *Fellini* című munkájának jelentősen átdolgozott és kibővített változata. Különböző műfajok és megközelítések ötvözete, egyszerre élet-, és pályarajz, film-, társadalom-, és kultúrtörténet sok-sok adattal, ténnyel, dramaturgiai és esztétikai elemzéssel, és rengeteg anekdotával. A kötet sok ténytet helyez új összefüggésbe, sok kérdést korrigál, tisztáz.

Legfőbb értéke rendkívüli alaposága és hitelessége. Ez teszi alapművé.

Kezich ír a filmek megszületését inspiráló művészi hatásokról, személyes, életrajzi motívumokról, eseményekről, is. Különösen izgalmas, ahogy elhelyezi az alkotásokat a politikai, társadalmi, kulturális erőterben, és megmutatja Fellini küzdelmét a cenzúrával. Számunkra meglepő, hogy Fellinit pályája elején – például az *Országúton* bemutatása után – a baloldal is támadta, a neorealizmus ügyének elárulásával vádolta.

A *Cabiria éjszakái* bemutatása érdekében Fellini segítségért régi ismerősehez, a magyar származású Angelo Arpa (Árpád) jezsuita barátához, Giu-

seppe Siri genovai püspök bizalmasához fordult, aki XII. Piusnak élete utolsó éveiben szinte helyettese volt. A protekciókérés kitudódott, s felháborodást váltott ki baloldali körökben, az egyházi hatalom előtti behódolásnak tekintették.

Az *édes élet*nél a baloldal már egyértelműen kiállt az egyház és a hatalom által hevesen támadott film és alkotója mellett. A Szentszék napilapja, a *L' Osservatore Romano* hasábjain a kereszténydemokrata politikus, a későbbi köztársasági elnök, Oscar Luigi Scalfaro kelt ki több névtelen cikkben Az *édes élet* ellen. A milánói San Fedele-plébánia jezsuitái annak ellenére nem hajlottak kedvező véleményük megváltoztatására, hogy rendfőnöküket erre utasította Giovanbattista Montini bíboros, a későbbi VI. Pál. Az erősen katolikus Spanyolországban pedig csak 1981-ben mutatták be Az *édes élet*et.

Tullio Kezich úgy véli, hogy Fellini ötvenes években készített filmjeivel (*A varieté fényei*, *A fehér sejk*, *A bikaborjak*, *Országúton*, *Csalók*, *Cabiria éjszakái*) búcsúzott a háború előtti Olaszországtól, a vidék, a varieté, a képregények, a vándorcigányok, a piti szélhámosok, a prostituáltak jelképezte világtól. Az *édes élet*tel új szakasz kezdődött a rendező pályáján: leróta maradék tartozását a neorealizmus „szabadegyetemének”, s ennek szempontjain s tanításain túllépve egy tágabb, ingatagabb és illékonyabb dimenzióba léphetett: ekkortól számára az élet, s a filmjei azonosság váltak az álmokkal.

Kezich részben a maga véleménye, benyomásai alapján új vonásokkal árnyalja Fellini portréját. Az addig ked-

ves, kedélyes Mester például szerinte a hetvenes évek elejétől megváltozott: a nemzetközi sikerek, a díjeső, a közönség rajongása elkapatta, s zsarnokkodóvá és szeszélyesé vált.

A nőkhöz való viszonyát is át kell értékelnünk: nem volt a hűség szobra. A futó kalandok mellett két állandó kapcsolata is volt. Anna Giovanninivel 1957-től Fellini haláláig, 1993-ig. Az 1915-ben Kassán született – Fellininél öt évvel idősebb – szép pénztárosnőt a munkából is kivette, hogy mindig a rendelkezésére álljon, miközben féltékenykedett rá. „a szerelem nevében légüres teret teremtett körülöttem.” panaszkodott 1995 júniusában a hosszú hallgatás után nyilvánosság elé álló asszony.

A 8 és ½-ben a szeretőt játszó Elena Salvatrice Greco azt állítja, hogy tizenhét éven át volt viszonya a monogámiát zsarnokságnak érző Fellinivel, akinek halála után az özvegy szerepében tetszelgett, bár Kezich a kapcsolatukat csak „kedélyes barátság” minősíti.

Arról is többször olvashattunk, hogy Fellini sokat szorongott. Az *Országúton* forgatásának utolsó három hetében depresszió tünetei mutatkoztak rajta, s ezután négy éven át heti három alkalommal pszichoanalízisbe járt Ernst Bernhardhoz. Kezich alaposan megvizsgálja, milyen felszabadító hatással volt Fellinire ez a kapcsolat, hogyan tanulta meg az álmait megérteni, s beemelni a művészetébe.

Bernardino Zapponi író és a nála hat évvel idősebb, akkor 45 éves Fellini 1967-ben barátkozott össze, „félteletlenül, nagylelkűen, diákosan”. Alkotótársak is ekkortól lettek: Zapponi jegyezte a *Toby Dammit* (a *Különleges történetek* egyik epizódja), a *Satyricon*, a *Bohócok*, a *Roma*, a *Casanova* és a *Nők városa* forgatókönyvét. Az *én Fellinim* nemcsak töredezett portré, közelképek sorozata, de legalább annyira szubjektív krónika közös filmjeik megszületéséről, a forgatókönyvek megírásáról, az előtanulmányokról, szereplők válogatásáról, helyszínek felkereséséről, csavargásaikról, vitáikról, a forgatások nehézségeiről, régi idők költői fényel átítatott hangulatáról.

Zapponi számára a *Satyricon* szellemidéző történelmi sci-fi, mester-gyakorlat, amelynek planetáris világa minden modern logikát és ritmust

nélkülöz. Úgy véli ez a film, s a *Roma* – legszórakoztatóbb közös munkájuk – kellett ahhoz, hogy Fellini megszabaduljon gyermekkorá, Rimini emlékeitől, s felnőtté váljon. A *Casanova* az életmű leggyászosabb darabja: Fellini gyűlölte főhősét, ökörnek, szarházinak, anyakomplexustól szenvedő férfinak tartotta, történetét pszichoanalitikusan közelítette meg. Zapponi azt állítja, hogy *A nők városa* a forgatókönyvbe beleszólt és a forgatáson is tanácsokat osztogató feministák miatt siklott félre. A film kudarca miatt szakadt meg kettejük együttműködése, de a barátságuk megmaradt Fellini haláláig.

A Pápa, a Fényszóró – Fellini becenevei – egyfajta guru, szellemi vezető volt, aki igyekezett a hozzá segítségért, tanácsért fordulókat megnyugtatni, lelkileg vagy esetleg anyagiilag támogatni. A magánéletében is rendező volt, mindent és mindenkit uralni akart. Sokan hazugnak, képmutatónak, kettős jelleműnek látták őt. Zapponi szemében ő volt az olasz

nagyotmondás utolsó képviselője. Kíméletességből, udvariasságból lódtított, s mert nem akart a kellemetlen valóságról tudomást venni. Hazugságai, ígéretei, kitalált történetei a szeretet és a mások elkápráztatásának, meghódításának, a mindenáron való tetszés megnyilvánulásai voltak.

Mindig voltak ügyeletes szeretői. Vonzódott a magas, izmos, a férfiakat leigázó, hatalmas nőkhöz, akiket szinte meg kell mászni. Rajzain gyakran szerepeltek nagy ülepű, nem ritkán csizmát viselő és ostort suhogtató nők. Ezek alapján Zapponi úgy véli, hogy a barátja valójában nőgyűlölő volt: egyszerűen vonzódtak és taszították a nők.

Fellini a rendezők közül Hitchcockot, Bergmant, Charlie Chaplint, Orson Wellest, Eisensteint, Rossellinit, Pietro Germit tartotta nagyra. Az ábrándozásra készítő, bizonytalanságokkal teli, megoldást nem, csak rejtélyeket kínáló könyveket kedvelte. Ezért imádta Raymond Chandler, Dashiell Hammet, Georges Simenon, Patricia Highsmith

krimijeit, Carlos Castañeda könyveit. Simenonnal levelezett is. (*Carissimo Simenon – Mon Cher Fellini*. Szerkesztette: Zalán Vince. Fordította: Ádám Péter – Osiris, 2001). Gyakran hivatkozott Jung tanulmányaira. Nagyon hatott rá Franz Kafka, *Amerika* című regényét meg akarta filmesíteni. Forgatókönyvei közül a legkafkaibb a *G. Mastorna utazása* (*Il Viaggio di G. Mastorna*).

Charlotte Chandler amerikai újságíró-nő 1980 tavaszától 1993 őszéig készítette monstre interjúját a Mesterrel: különböző helyszíneken és alkalmakkor (étkezések, séták közben, forgatási szünetekben) beszélgetett vele, rögzítette vallomásait, odavetett megjegyzéseit, különböző megnyilvánulásait. Csak találgathatjuk, hogy miért pont Charlotte Chandler lehetett a szerencsés kiválasztott. Talán megtetszett neki az asszony, talán a Marx testvérekről vagy a Hitchcockról írott könyve váltotta ki elismerését. Az *Én, Fellini* című kötetben az interjút nehezen adó Mester maszkok, szerepjátszás nélkül mutatja meg önmagát.

**„A szex, a cirkusz, a mozi és a spagetti szocializálta”**

(Federico Fellni:  
Édes élet – Marcello Mastroianni és Anita Ekberg)



Érzékeny, sérülékeny, álmodozó gyerek volt, s az is maradt. Giulietta Masina, Fellini felesége is úgy vélte, hogy sohasem nőtt fel. Az álmok, a fantázia jelentette számára az igazi valóságot, az egyetlen témát, a legfőbb igazságot. „A valóságos élet nem érdekelt” – jelentette ki gyakran. Annak, hogy a kezdetektől a képzeletébe menekült, színes fantáziáján kívül nyilván szülei kudarcos házassága, a rossz otthoni légkör, s az ezek miatti frusztrációja, érzelmi és intellektuális hiányérzete lehetett az oka. Saját magával, vallási fanatizmusával elfoglalt édesanyjától nem igen kapott szeretetet, törődést, élelmszerkereskedő apja pedig zsörtölődő felesége elől a vidéki üzleti utakba és a nőkhöz menekült. A konzervatív szellemiségű iskolában is negatív hatások érték. („annyi dorgálást, intést kellett észben tartani – kész csoda, hogy még egyáltalán be tudtam gombolni a sliccemet.”)

A társadalmi elvárásokkal ellentétben Fellinit nem a család, az iskola, az egyház és a fasizmus formálta, szocializálta, hanem

**„Teremtényeiről, erről az egész akváriumszerű világról”**

(Federico Fellini: Amarcord)

a szex, a cirkusz, a mozi és a spagetti. Kijelentéseiből, fantázia-, és vágyképeiből, rajzalbumaiból is kiviláglik, hogy mennyire izgatta a nemiség, a szex, a női test. („Az óriási tempor a második legkedvesebb témám.”). Bevallja, nőikkel szemben mindig szegyenlős volt, félt tőlük, bár szeretett hódítani. A monogámiát zsarnokságnak érezte. Masinával való kapcsolata számára erős szövetséget, bensőséges barátságot jelentett. Nemcsak a közös emlékek és filmek, hanem két tragédia is összekötötte őket: a háború alatt felesége néhány hetes terhességében elvetélt, később pedig Federico névre keresztelt fiuk meghalt kétéves korában.

Fellinit a külvilág gazdagnak és elégedettnek gondolta, sztárrendezőnek, akit a producerek elhalmoznak ajánlatokkal. A valóság némiképpen másképpen festett. Sokat szorongott, aggodalmaskodott. Évtizedeken át dédelgetett filmjét, a *G. Mastorna utazását* – pedig már álltak a díszletek és sok pénzt költöttek az előkészítésre – akut neuraszténiája

miatt nem tudta leforgatni, később pedig már gondolni sem mert a túlvilági történet filmrevitelére. Kerülte a konfliktusokat: „a megfutamodás egész életemben jellemző volt rám. Mindig tudtam, hogy gyáva vagyok.”

Komédiázni szerető, szellemes, játékos kedvű, de alapjában véve szemérmes ember volt. Utált a nyilvánosság előtt szerepelni, újságíróknak nyilatkozni, részt venni fogadásokon, fesztiválokon. Szeretett Rómájából nem nagyon lehetett kimozdítani. Imádtta a munkáját, neki az alkotás terápiát jelentett („mintha önmagammal készítenék interjút”). Többször előfordult, hogy lázasan, rossz állapotban ment be a stúdióba, s néhány órányi forgatás után teljesen rendbejött, ha viszont nem jutott munkához, azonnal megbetegedett.

Nem tartotta magát jó üzletembernek, gyakran lemondott a filmjei forgalmazása után járó százalékokról, hogy cserében több pénzt kapjon művészi elképzelései megvalósítására, egy-egy különösen költséges díszlet elkészíttetésére. Nem egy filmjén a producerek meggazdagodtak, neki





viszont gyakran akadtak anyagi gondjai. Pályáján egyedül a pénzügyileg is rendkívül sikeres *Az édes élet* (1960) bemutatása után kapott sok – persze nem igazán kedvére való, nem igazán vállalható – ajánlatot. Többnyire kuncsorognia, házalnia kellett a producereknél, pénzembereknél. Élete utolsó öt évében – kimagasló életműve, világhíre, díjai ellenére – nem rendezhetett filmet, csupán három kis reklámfilmlet csinált egy olasz banknak. Még imádtott filmgyára agóniáját, romhalmazzá válását is meg kellett élnie, 1992-ben pedig a Cinecittá kellékeit, díszleteit, berendezési tárgyait is elárverezték.

A Fellini halálával, 1993 őszén váratlanul megszakadó monstre monológ után a krónikás szerző egy más fénytörésből mutatja be hőstét: azt írja meg, ő milyenek látták gyakori találkozásai során. Betegsége krónikája, szenvedéstörténete, különösen a végjáték – amikor halálos betegen kikönyörögte magát egy estére a kórházból, hogy nem kevésbé beteg feleségével megünnepeljék ötvenéves házassági évfordulójukat – megrendítő olvasmány.

Rita Cirio olasz újságíró, kritikus Chandlernél sokkal rövidebb időn át (1992 januárjától 1993 nyaráig) beszélgethetett Fellinivel, s csak kéthárom kérdéskört vizsgált: a Mester színészekről, színészetéről illetve producerekről alkotott véleményét, s velük kapcsolatos tapasztalatait, emlékeit. A harmadik, Fellini egyre súlyosabb betegsége miatt már nyilván nem olyan alaposan körüljárt téma: a pályakezdés éveit, hatásokat és mesterek, a szakma technikai elsajátítása. A *filmrendezés mestere – Interjú Federico Fellinivel* érdekfeszítő könyv, Cirio alaposan és felkészülten kérdez.

A Mester beavat minket a film születésének legelső, transzcendens pillanatába, ilyenkor bizsergető, örömteli és valóságos érzés fogja el: filmet lát. A „dolog” a maga teljességében megjelenik előtte, s barátságosan sugározni kezd. Úgy érzi, már látta valahol. A forgatókönyvnek azért is tulajdonított egyre kevesebb jelentőséget, mert a felvételkor a megismételhetetlen ötletek, a rögtönzés – az isteni kegyelem pillanatai – valami előre nem tervezhető csodával gazdagíthatóak a műveit. Filmjei nyomtatásban megjelent forgatókönyveit a vágóasztalon

elkészült változat alapján, utólag írták le. „Az én forgatókönyveim a fényképtáram, a feljegyzéseim, a firkaím, a táblára felírt félmondatok.”

Több ezres fényképtárat gyakran feltúrta megfelelő arcok után kutatva. „A filmemet keresem az előttem megjelenő arcokban, nemcsak a főszereplőket, hanem azt is, milyen arcokkal tapétázzam ki a filmemet.” A kiválasztott karakter – testével, arcával – magát adja, s viszonylag érdektelen, hogy tud-e játszani vagy sem. „Ők maguk a szereplők, úgy, ahogy vannak.” A szereplőválogatás legfontosabb része a meghallgatás: szeretett kettesben maradni a jelölttel, „kihallgatni”, zavarba hozni őt, a próbafelvételén az arcát maga világitotta, a forgatáson pedig nem ritkán ő sminkelte ki. Úgy gondolta, hogy a színész arcán idővel – mint valami heraldikus jel – hártya keletkezik: ez a lélek egyfajta megkérgesedése, védekezési mód, akár egy láthatatlan azbeszt védőruha.

Az arcnak e védőhártyával bevonódását lehetett megfigyelni Marcello Mastroianninál is, akit Fellini filmbeli alteregójának, szeretetreméltó, igaz barátjának, odaadó, okos, finom embernek tartott. Javára írta, hogy nem akarta forgatás előtt megismerni az általában nem is nagyon létező forgatókönyvet. Megjelenésével, fizionómiájával – tokájával, lapátkezével, rövid ujjával – viszont nem volt elégedett. Szerinte Mastroianni úgy megy, mint ha sítalpon járna: csúszik és egy kicsit lomhán vonszolja magát. Fellini ezért a *8 és 1/2* forgatása idején tánciskolába íratta őt; szerinte egyébként minden színésznek jól tesz a táncolás, s még inkább az, ha megtanul lábujjhegyen táncolni, uralkodni az izmain. A film maszkiájához Marcellónak kicsiny, homokkal teli zacskókat kellett viselnie, hogy szemhéja petyhüdt legyen, tíz kilót lefogyott, a hajtincseit pedig kiőszítették. *Az édes életben* szinte „átoperálták” az arcát, hogy az életuntabbá váljon: szemöldököt ragasztottak rá, sminkje hangsúlyos lett, s mindig fekete ruhákat viselt.

Fellini számára a színészek „[...] máig őrzik a karizmájukat, azt a fénykoszort, amely igézetessé teszi őket a színpadon és a mozivásznon.” Munkájukban az emberi kaland lényege rejlik: „azáltal, hogy alávetik magukat az ítéletnek: vagy megtapsolják, vagy kiűzik

őket.” (Az „idomár” Fellini egyébként nem sokkal halála előtt nyolcrészes tv-sorozatot tervezett teremtényeiről, a sajátos magzatburok védte színészekről, a színpadról és a színházról, erről az egész akváriumszerű világról).

Izgalmas téma a producerek tevékenysége, személyisége is. Fellini is elismerte, hogy mellette a producereknek kevés mozgásterük maradt. E ténynek, alkotói autonómiájának, s a magas költségvetéseknek az ismeretében is meglepő azonban, hogy menet közben mindegyik filmjénél cserélődtek a producerek. A velük való veszekedést, a felszórt érzelmeket, a drámai jeleneteket Fellini általában kellemes szórakozásként, a filmcsinálás elmaradhatatlan rituáléjaként élte meg. Grimaldi például három hónapra leállította a *Casanova* forgatását, s úgy nyilatkozott: Attila, a hun király Fellinihez képest valóságos angyal volt. Később – egyre jobban elmérgesedő viszonyukat mentendő – úgy változtatott véleményén, hogy a Mestert valójában Szent Ferenchez akarta hasonlítani.

Fellini számtalan producere közül elismerően kettő-háromról szól. Számára a nagyon mélyről jött Rizzoli, a könyv-és lapkiadó volt „a” producer, annak archetípusa és – nagyon gazdag lévén – maga a Bank. (Film történeti kuriózum, hogy a Rizzolival együtt – a fiatal olasz szerzők és rendezők támogatása céljából – alapított cégben öt hónapig Fellini is producerkedett.)

Kár, hogy a színes, érzékletes szövegben, a jellemző, mulatságos történetekben sok az utalás, a hosszas kitérő Olaszországban egykor vagy ma is népszerű, számunkra viszont teljesen ismeretlen színészekre; a személyes élmény hiányát nem pótolhatja a részletes kislexikon. •

Charlotte Chandler: *Én, Fellini* – fordította: Ladányi Katalin (Magvető, 1998)  
Bernardino Zapponi: *Az én Fellinim* – fordította: Szentgyörgyi Rita (JLK Kiadó, 2003).

Rita Cirio: *A filmrendezés mestere – Interjú Federico Fellinivel* – fordította: Kuklis Erika (Holnap Kiadó, 2004)  
Tullio Kezich: *Federico avagy Fellini élete és filmjei* – fordította: Gál Judit (Európa Könyvkiadó, 2006)

ROTTERDAM

# Veszedelemes mobilok

SZALKAI RÉKA

**SÁMÁNÖZVEGYEK, SZERELEMVÉTKESEK, NETSZÁLLOTTAK, S KÖZÖSSÉGI TAKARÍTÓK, VALAMINT SZÜRREALISTA ROVAROK ÉS EGY VÉGZETES TELEFONHÍVÁS: ROTTERDAMBAN SOHASEM UNATKOZUNK.**

Az ember nemzetközi filmes körökben egyre gyakrabban hallhatja azt a megnevezést: ez olyan Rotterdam-ba illő volt. De mit is jelent ez? Újító. Társadalom-kritikus. Politikus. Idealista. Az európai vezértrióból (Cannes, Venece, Berlin) talán az utóbbi fesztivál állítható párhuzamba vele. Az idej, 2018-as Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál terméséből is ennek megfelelően válogattunk, természetesen nem megfelelkezve az esemény fő megmérettetésének számító, úgynevezett Tigris-filmek versenyeről sem.

A fesztivál fődíjának számító Tigris-díjat, melyet 2016 óta már csak egyetlen film visz haza (korábban három győztes volt), idén sem európai, vagy éppen amerikai, hanem egy, az ázsiai földrészről származó alkotás nyerte el. A „szóló-nyertesek” sorában Irán és India után Kína is büszkélkedhet egy Tigris-fejvel: amely most már 40 000 eurót jelent, hiszen nem kell megosztani az összeget másik két alkotással. Cai Cheng-jie *A megözvegyült boszorkány* (*Xiao gua fu cheng xian ji*) című filmje kiváló példa Kína egyik újdonsült törekvésére, miszerint az európai művészfilmes hagyományokat saját filmgyártásukba is szeretnék átültetni, némi társadalomkritikával átítatva, úgy, hogy az politikailag is vállalható legyen. Ennek, ahogy az a magyar filmtörténetből is ismeretes, egyik legalkalmasabb műfaja, a szatíra. Igaz, jelen film nem politikai *farce*, inkább a nemcsak anyagi, hanem erkölcsi és szellemi javakban is szűkölködő kínai vidék életét bemutató sötét (tragi-)komédia. Er-hao, a film főhősnője, immáron harmadszorra özvegyül meg, amikor a férjével együtt működtetett tűzijátékgár felrobban. A balesetet egyedül ő éli

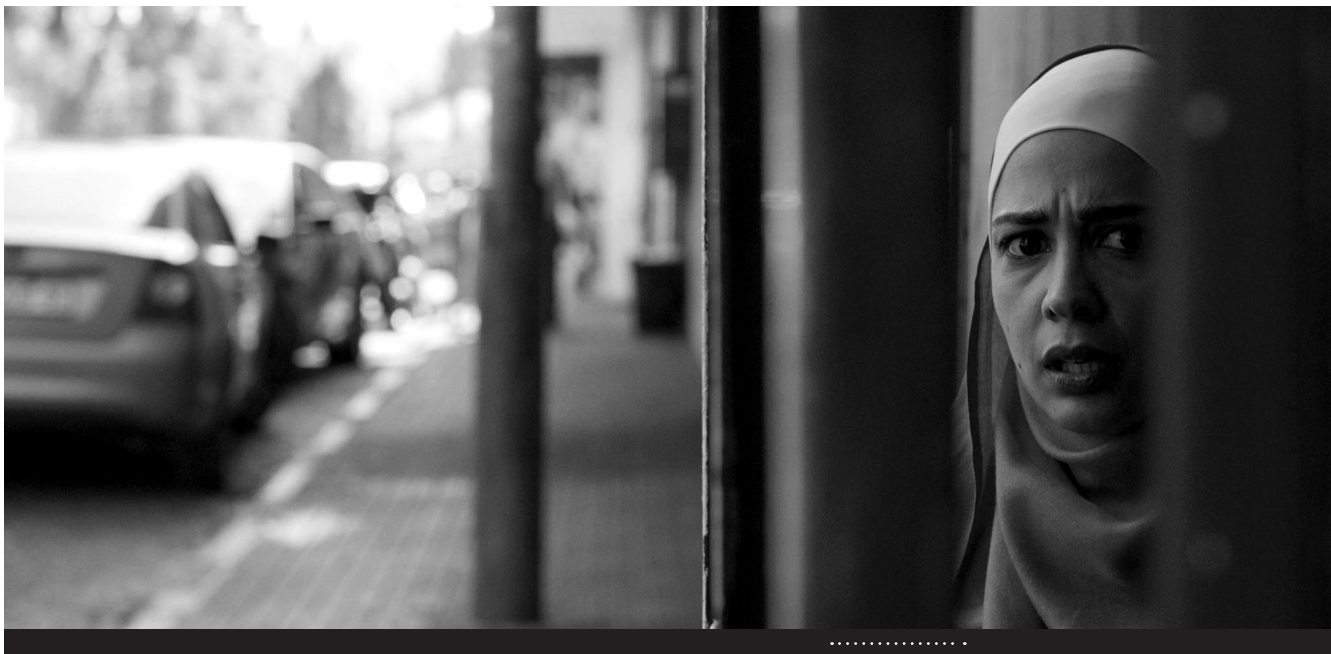
túl, férje családja ápolja úgy, hogy még félig kómában van, amikor saját sógora megerőszkolja. Így amikor felépül, Er-haónak nincsen otthon maradása: önmagát és az élet értelmét keresve útnak indul a kínai prérin, a leghidegebb telektelén. Természetfeletti erőt fedez fel magában, s hamarosan sámánként tisztelik a körülötte levők. Er-hao mágikus ereje sem elég azonban a szegény vidékiek kicsinyességének, irigységének vagy éppen opportunizmusának a leküzdéséhez, minden jóakarata és jócselekedete disznók elé vetett gyöngy marad. Ezt a saját honfitársaira nézve igencsak kemény ítéletet Cheng-jie izlésesen adagolt, olykor szatírába forduló íróniával és gyönyörűen megkomponált, mesterien felvett képekkel hirdeti ki alkotásában – talán nem véletlen, hogy Jiao Feng, a film operatőre egyben az egyik producer is.

A Tigris-zsúritól a forgatókönyvért külön elismerő oklevelet kapott a *Sarah és Szalim viszonya* (*The Reports on Sarah and Saleem*) írója, Rami Alayan – a rendező, Muayad Alayan testvére. Két házasságtörő szenvedélyes szerelme napjaink Jeruzsálemében, mely mind az izraeli, mind a palesztin hatóságok figyelmét felkelti: így lesz a szexuális hormonok bizsergéséből nemzetbiztonsági ügy, mely nemcsak a film főszereplőinek – zsidó asszony, palesztin férfi –, de a családjaik sorsára is rányomja a bélyegét. Drámai történetek és cselekedetek szövik át a film szűzséjét, melyek sodrásában a szereplők olykor antik görög tragédiák hőseire emlékeztetnek minket, s talán pont emiatt nem tudnak hozánk igazán közel kerülni. (Ez legfőképpen talán Szalim feleségének, Bisannak a karakterére igaz.) Mindemellett a

film hatalmas eredménye, hogy számos izraeli színész szerepet vállalt egy palesztin-mexikói-német-holland koprodukción, mely ugyanakkor izraeli pénz nélkül készült el, s bár a történet maga pont azt a szomorú tényrt erősíti, hogy az átjárás izraeliek és palesztinok között még egy és ugyanazon városban is szinte lehetetlen, a filmgyártás területén mégis van remény.

Ha újítás, akkor a fesztivál közönségdíját és az ifjúsági zsűri nagydíját is elnyerő dán filmről, *A bűnről* (*Den skyldige*) mindenképpen szólnunk kell. Az alkotás egy végtelenül izgalmas kamaradráma: egy helyszínen (rendőrség valahol Dániában), egy főszereplővel (Asger Holm őrnagy szerepében Jakob Cedergren) eljátszott történet, amely a nagyszerű forgatókönyvnek és a meglepő fordulatoknak köszönhetően egy pillanatra sem engedi, hogy a néző figyelme ellankadjon. Holmot egy bírósági ügy miatt utcai járőrségből telefonos ügyfélszolgálatra „fokozták le”, lassan vége a műszakjának, s már alig várja, hogy végezzen, hiszen másnap lesz a tárgyalása. És ekkor telefonál egy fiatal nő, akit állítása szerint elraboltak. Holm úgy dönt, nem bízta se a véletlenre, se a kollégáira az ügyet: nem megy haza, míg meg nem oldja azt. Egy helyszínes s szereplős kamaradramát láttunk már számosat, sőt, olyat is, ahol egy telefonhívásra épül az egész történet (gondoljunk csak Jean Cocteau *Emberi hangjának* filmes feldolgozásaira, Anna Magnanival, Ingrid Bergmannal vagy éppen Sophia Lorennel a főszerepben.) A csupán első filmes rendezőnek, Gustav Möllernek azonban legnagyobb újítása nem is ebben van, hanem ahogy a főszereplő szempontjából alakítja a nézői percepciót, és így mi sem járunk soha előbbre, még egy lépéssel sem a film történetében, mint maga Holm. Szinte percenként más és más helyzettel szembesülünk, a suspense és az ügyes információ-adagolás segítségével a film egy pillanatra sem lesz érdektelen, végig izgalomban tartja a nézőt és figyelmünk teljes összpontosítására késztet minket. Meglepetés meglepetést követ, míg közben Holm saját emberi tragédiájára is egyre inkább fény derül.

Ha pedig politika, akkor az idej holland fesztivál legerősebb állásfoglalásának vélhetően a szociális média és okostelefon-generáció kritikája tekinthető. A



Tigris-filmek közül erre legjobb példa a holland *Megszállottak* (*Possessed*) volt, egy a mezőnyből amúgy igencsak kilógó mozgóképes meditáció: esszéfilm. Rob Schröder honfitársaival, a Metahaven elnevezésű amszterdami művészcsoporthal együtt olyan filmes kollázst alkotott, melynek már első két képe is rengeteget elárul a film lényegi mondanivalójáról. Elégett okostelefonokra a lebombázott Aleppó felvételeit vágják: még a technika legfejlettebb vívmányai sem élnek túl a pusztítást, megérdemlik, hogy velünk haljanak, vagy hogy éppen mi haljunk velük? Az okostelefon mára szinte az emberi szervezet része lett, vagy fordítva? Egy könyörtelen bariton narrátorhang folyamatosan tájékoztatja a nézőt arról, mit is gondoljon a fentebbi kérdésekről, és kijelenti, ha valaki nincs rajta a Facebookon, az el is felejtheti a társasági életet. A film egyetlen színész által játszott karaktere egy megszállott lány (Olivia Lonsdale), aki már majdnem, hogy az ágyból sem tud felkelni, annyira eluralkodott rajta az internetes addikció. Mindennek érdekes ellentéte, amikor teljesen hagyományos interjú-formátumban angol akadémikusok fejtik ki tudományos nézetüket a témáról – a film azonban sajnos így sem tud túl sokat hozzátenni azokhoz a sablon-igazságokhoz, amelyekkel a profit-hajhász Facebook- és internet-ellenes média van tele.

Ennél sokkal elemibb hatást ér el a német Hans Block és Moritz

Riesewieck dokumentumfilmje, *A takarítók* (*The Cleaners*), melynek főszereplői netes otthonokban „porszívóznak”: a Facebookról szedik le a Zuckerberg vállalatának nem tetsző tartalmakat, a cég szigorú instrukcióinak megfelelően. Egy manilai toronyház egyik felső emeletén, teljes titoktartás mellett dolgoznak azok a fülöp-szigeteki fiatalok, az úgy nevezett „tartalom-moderátorok”, akik az átlagnál egy kicsit magasabb fizetés fejében képesek nap, mint nap lefejezések, kibelezések képeit, vagy éppen gyerekpornó-videókat nézni, hogy azoktól minél gyorsabban megszabadíthassák a világ legnagyobb közösségi média-platformját. Ez nemcsak célnak is tűnhet Zuckerbergék részéről, viszont a tiltólistán politikai tartalmak is szerepelnek, ami adott esetben a szatírák is érintheti: egy amerikai festőművész teljes oldalát letörölték – az illető tudta nélkül –, amikor egyik posztként feltette az internetre Donald Trumpot igencsak kis nemi szervvel ábrázoló alkotását. Ami pedig magukat a „takarítókat” illeti, a filmben megnyilatkozó fiatalok közül többen mind lelkileg, mind idegileg nagyon megszenvedték nem mindennapi munkahelyüket, mára már egyikük sem dolgozik ott. Egyikük azért nem, mert egyszer csak úgy gondolta, készit ő is egy videót, melyet azon nyomban le is törölhetnek: élő

Muayad Alayan:  
**Sarah és Szalim viszonya**  
(Rami Alayan)

közvetítésben akasztotta fel magát. A dolog iróniája, hogy azóta az alkotók otthonában, Berlinben is nyitottak egy ilyen „takarító tevékenység” végző irodát. A Facebook pedig a filmre mind a mai napig, a rendezők többszörös megkeresése ellenére sem reagált.

Az újítások és politikai kinyilatkoztatások mellett az idej Rotterdami Filmfesztiválon is számos olyan kincset lehetett találni, melyek felsorolásához több oldal sem lenne elég. Egyik legkiválóbb példa erre egy világpremier: a cseh szurrealizmus legjelentősebb alakjától, Jan Švankmajertől a *Rovar* (*Hmyz*). A filmben a rendező, tőle jól ismert módon, animáció és élő karakterek keverésével egy 1920-as, mára szinte feledésbe merült Čapek-drámát elevenít fel, melyben a rovarok olyan emberi jellemvonásokat kapnak, mint féltékenység, önzés vagy éppen mohóság. A darabot amatőr színjátszók próbálják: akik gyarolásaikban éppoly komikusak, mint az általuk játszott figurák. A nyolcvanhárom éves mester elkísérte Rotterdamba a filmjét: melytől valljuk be, nem lett a művész leg meghatározóbb műve, inkább talán a leg személyesebb: Švankmajer a *Rovar*-ban, egyfajta narrátorként, többször is megjelenik; és szavaiból érezni lehet, valószínűleg élete utolsó filmjének szánta ezt az alkotást. •



GRAZ – DIAGONALE

# Látásjavító gyakorlatok

BUGLYA ZSÓFIA

**A TÁRSADALMI PÁRBESZÉD ESZKÖZÉVÉ TEHETŐ-E A FILMKULTÚRA? AZ OSZTRÁK FILM GRAZI FESZTIVÁLJA EZZEL KÍSÉRLETEZIK ÉVRŐL ÉVRE.**

A költői nevet viselő Diagonale az osztrák film fesztiválja, mi talán úgy mondanánk, filmszemléje. Aki fellapozza a katalógusát, könnyen azt hiheti – már a kreatív névadás okán is –, hogy egy nemzetközi fesztivál anyagát nézegeti. A filmek száma impozáns, a mintegy száz versenybe jutott alkotáson túl további hatvan-hetven látható a különféle történeti és panorámaszekciókban. A címek közül sok – *L'Animale*, *Cops*, *Gatekeeper*, *Life Guidance*, *Beyond – An African Surf Documentary*, *I'm a bad guy*, *Weapon of Choice* – eleve nemzetközi. Beleolvassa a leírásokba, a témák változatosságára, országhatárokon túlmutatott fontosságára leszünk figyelmesek. Az is feltűnik, hogy az alkotók átlagéletkora harminc és negyven között lehet, és hogy a női szerzők aránya jólesően magas, röviden: egy nyitott, megújulni képes alkotói kör munkáiból láthatunk válogatást. Akinek személyesen is sikerül eljutnia a grazi fesztiválra, az ezen felül azt tapasztalja, hogy a vetítések eseményszámba mennek. A versenyfilmek négyötöde premier vagy ősbemutató, a filmjüket elkísérő alkotók jelenléte pedig vonzza a közönséget, idén közel 32 ezer látogatót.

Valóban ilyen sikeres az osztrák film? Sok szempontból igen. Az alkotások száma, megvalósításuk színvonala meggyőző; idén a fesztiválra 500 hosszabb-rövidebb művet neveztek. A filmszakma támogatására fordított közpénz összege évek óta 72 és 80 millió euró között mozog, ami nemcsak gyártásra, hanem egy komplex támogatási rendszeren keresztül a filmkultúra egészére, például filmfesztiválokra és filmmegőrzésre is fordítódik. A filmes terület kimutatásai egyébként lenyűgözőek, az Osztrák Filmintézet éves beszámolóí részle-

tekbe menő képet adnak a gyártás, a forgalmazás, a mozizás egészéről, a támogatottak és a foglalkoztatottak számáról, körülményeiről, beleértve a televíziókban dolgozókat és a bérmunkákat végzőket is. Egyszóval: ez a terület ismerni akarja magát, és azt akarja, hogy mások is megismerjék. Az osztrák filmek jelen vannak a világ nagy fesztiváljain; a magyar mozikba az idei Diagonale programjából három (versenyen kívül vetített) koprodukció jutott el: Michael Haneke osztrák-francia-német *Happy Endje*, valamint a kisebbségi osztrák részvétellel készült *Teheráni tabuk* Ali Soozandeh-től és néhány vetítés erejéig Valeska Grisebach *Westernje*, a tavalyi Cinefest fődíjasa. A sikereket beárnyékolja, ami kritikaként gyakran elhangzik, hogy az osztrák filmek a hazai mozikban nem teljesítenek elég jól, alig néhány ugorja meg a százezer küszöböt, és díjak ide vagy oda, sokuk már 5-6000 nézőnél megtorpan. Tény, hogy az osztrák filmek piaci részesedése továbbra is alulról súrolja az 5 százalékot.

Ennek fényében még komolyabb eredmény, hogy márciusban egy hétre megtelnek a grazi mozik, különösen hogy ez nem kifejezetten a populáris műfajoknak szól, hanem például a dokumentumfilmeknek, az újabban *innovatívnak* mondott kísérleti munkáknak és a történeti programoknak, idén például „a vidék” témáját körüljáró tévé- és filmtörténeti válogatás darabjainak. Az ilyen felkínált tematikák, társadalomkritikai hangsúlyok mindig is jellemezték a fesztivált, ami egyfelől felelősségérzetről, másfelől irigylésre méltó szuverenitásról árulkodik. A fesztivál megbízott intendánsainak a felkért kurátoroknak és zsűrieknek

karakteres az ízlésük, bátran és kreatívan válogatnak. A megfogalmazásban mindig ott van, hogy ez az ő személyes választásuk, nem pedig a szakma vagy valamilyen egyetememes kánon megnyilvánulása. Jellemző példa erre, hogy a fesztivál életműdíját is, amelyet minden évben a megnyitón adnak át egy színművésznek az osztrák film szolgáltatásban szerzett érdemeiért, egy szakmai zsűri ítéli oda legjobb belátása szerint. Ez a véleményalkotás szabadsága – és felelőssége, ami a fesztivál megannyi pontján megnyilvánul, és azért sem mellékes, mert az autonómia kifejeződése egy olyan művészeti területen, ahol a függetlenség – anyagi értelemben legalábbis – mindig korlátozott.

De miről lesz emlékezetes a 2018-as fesztivál? A mozivászonra szánt dokumentumfilmek gazdag kínálatáról mindenképp. Elsőként talán Ruth Beckermann *Waldheim keringője* című, a Berlinlén díjazott alkotását érdemes kiemelni. A szerző, aki elsősorban személyes hangvétellű esszéivel évtizedek óta biztos pont az osztrák filmben, archív felvételek segítségével beszéli el annak a botránynak a hiteles történetét, amely Kurt Waldheim egykori ENSZ főtitkár 1986-os államfői jelölése, majd megválasztása idején robbant ki. Az ország első emberének életrajzából kifelejtett, később a felbukkanó bizonyítékok ellenére tagadott-elbogatellizált Wehrmacht-kötődés ténye egy csapásra felszínre hozta a náci múlt egész társadalmat érintő, kibeszéletlen örökségét, s ezzel utat nyitott egy fájdalmas megtisztulási folyamat előtt. A címben nevezett keringő arra a körkörös retorikára utalhat, amellyel a karrierdiplomata – mint egy légies mozgású parkett-táncos – minduntalan kipördült a neki feltett kérdések elől, mozgósítva mindazokat a közhelyeket (parancsra cselekedtem, én is áldozat voltam, ott sem voltam, nem tudhatam...), amelyek évtizedekre lehetővé tették a felelősség kérdésének kollektív hártását, elhallgatását.

Az elhallgatás kultúrájához kapcsolódik Fritz Ofner és Eva Hausberger *Weapon of Choice* című munkája is, amely az egyik legkelendőbb osztrák exportcikk nyomába ered, és egy, a bécsi valcernél távolabbi zenei világot hoz képhez. Nem közismert, hogy a genszter rapben számtalanszor megénekelte félautomata fegyver, a ri-



mek miriádjainak képzésére alkalmas „glock” osztrák talál-mány. Egy „kis” alsó-ausztriai családi vállalkozásban készül

az a most már évi másfél millió darab, amelyet könnyű kezelhetősége és megbízhatósága miatt az osztrák hadseregtől az amerikai rendőrségig a világon mindenütt használnak. A komoly kutatómunkával elkészített film nemcsak a fegyverkereskedelem láthatatlan tartományába enged bepillantást, hanem a fegyverkezés kultuszába is. Megszólalnak lelkes fegyvergyűjtők, loóktatók, rapperek, értelmetlen lövöldözések áldozatainak hozzátartozói, de hivatásos katonák is, például egy Szaddam Husszein elfogásáért kitüntetett veterán, akitől megtudhatjuk, hogy a diktátor is egy glockkal védte magát. A film kitűnő példája annak az osztrák dokumentumfilmekben gyakori gesztusnak, amivel az alkotók egy lokális témát univerzálissá tágítanak (avagy kibontják egy univerzális téma helyi vonatkozásait).

Sok film megérdemelné az említést, köztük az *A Memory in Khaki* Alfoz Tanjourtól, amelyben az Asszad-diktatúra és a szíriai háború borzalmai, egy valaha szép volt, mára eltűnt Damaszkusz emléke idéződik fel sze-

Barbara Albert:  
**Fény**  
(Maria Dragus)

portré egy felszabadítóan öntörvényű emberről: Gwendolyn Leick antropológusnőről, aki – filigrán alkata dacára – 52 évesen a súlyemelésben talált új kihívást, és végül háromszoros világbajnokként vonult vissza a versenysporttól. Nikolaus Geyrhalter *Építési intézkedés* című, a Diagonale kategóriadíját elnyert művének címe a politikai szómágia jegyében fogant. A Brennerhágón felhúzendó határkerítés kilátásba helyezése, amellyel a 2016-ban vizionált migránstömegeket terveztek megállítani, érzékeny ponton érintette a helyi lakosokat, hiszen Dél-Tirolt határolta volna el ismét Tiroltól. Geyrhalter a tőle megszokott, türelmesen szemlélődő módszerrel, interjúalanyai integritását megőrizve ad képet a régió lakóinak közérzetéről, aggodalmairól, józan ítélőképességéről, legyenek akár határőrök, lelkes hagyományőrzők vagy a helyi próbafúrásokon dolgozó vendégmunkások.

Ami a játékfilmeket illeti, idén kifejezetten erős volt a mezőny, elsősorban a kitűnő színészi alakításoknak köszönhetően. Most tűnik fel, meny-

nyire magasra került a mérce az utóbbi időben, mennyire hiteles arcok népesítik be az osztrák filmeket a legkisebb szerepekig. A színészek éltetik Christian Frosch *Murer – Egy per anatómiája* című klasszikus tárgyalótermi filmjét, amely megnyitotta, majd meg is nyerte a fesztivált. Franz Murer, a kegyetlenségéről híres, „vilniuszi mészárosként” is emlegetett SS-tiszt 1963-ban került bíróság elé Ausztriában, ahol politikai nyomásra, az egybehangzó tanúvallomások sokasága ellenére valamennyi ellene felhozott vádpontban felmentették (boldogan élt 1994-ig). A színészeknek, elsősorban a címszereplő Karl Fischer háborzongató jelenlétének köszönhető, hogy az eredeti jegyzőkönyvek alapján írt, a hitelesség imperatívuszának alárendelt szöveggönyv valódi drámává válik a vásznon. Nem maradhat említés nélkül Barbara Albert új, ötödik nagyjátékfilmje, a *Fény* (nemzetközi címén *Mademoiselle Paradis*) sem, amely az érzékek filmje, ismét egy remek színésszel, a Cristian Mungiu *Érettségijéből* ismert Maria Dragusszal a főszerepben. A rokokó arisztokrácia világában játszódó történet hőse létező személy, a 18. század végi Bécsben élt, gyermekkorában megvakult zongoravirtuóz, Maria Theresia „Resi” Paradis. Az ő „nézőpontjából” ismerjük meg történetét, kalandos gyógyulási kísérletét, ami azt eredményezi, hogy a rendkívül gazdag, korhű látvány közepette is folyamatosan arcának rezdüléseire, hanghordozására, egyszóval belső tapasztalataira irányul figyelmünk. A testi, a gyermeki, a társadalmi kiszolgáltatottság mély, láthatatlan rétegei tárulnak fel előttünk.

Akár a fesztivál egésze leírható egyfajta látásjavító terápiaként. A Diagonale a művek révén azokat a rejtett kulturális, társadalmi összefüggéseket helyezi a fókuszba, amelyeknél elidőzni a hétköznapiakban ritkán nyílik alkalom. A filmfesztiválok kiváltsága, hogy megteremthetik a rálátás eme kivételes pillanatait. Megmutatkozhat az, hogy a film több fogyasztási cikknél, több a nemzetgazdaságot erősítő ágazatnál, több művészetnél, több a megismerés, a dokumentáció és a társadalmi kommunikáció eszközénél. Több ezeknél, hiszen mindezek összessége egyszerre. Éppen ezért beszédes, mit üzen, mit hangsúlyoz egy ország a filmszemléjével és a díjaival. •

ARCÉLEK, ÚTSZÉLEK

# Szemüveg nélkül

MARGITHÁZI BEJA

**AGNÈS VARDA ÉS JR FILMJE GENERÁCIÓKAT, HELYSZÍNEKET ÉS TÖRTÉNETEKET ÖSSZEHOZÓ MULTIMÉDIA-KOLLÁZS, A HÉTKÖZNAPISÁG OPTIMISTA DÍCSÉRETE.**

Egyes becslések szerint a naponta elkészülő fotók száma már a kilencvenes évek végén a 6 billió környékén járt, és nem kell a Snapchat, az Instagram vagy a Facebook napi felhasználóinak lennünk, hogy megtippeljük, ez a szám azóta csak a többszörösére nőhetett. Ahogy annyi mindenből, fotókból is túltermelés van, és a sorozatokba, archívumokba, adatbázisokba, albumokba rendezett vagy rendezetlen, okostelefonnal, tablettal vagy profi géppel készített digitális fényképekről már jó ideje a tárgyi materialitását elveszített virtualitásként beszélünk, amikor le- és feltöltjük, manipuláljuk, csatoljuk, küldjük, megosztjuk vagy lájkoljuk őket. Ez a hozzáférés és ergonómia nemcsak az információhoz, emlékezethez való viszonyunkat változtatta meg, de önképünket is: másként nézzük és másként láttatjuk szelfizhető arcunkat vagy ismerőseink arcát, plasztikussá lesz az imidzs, dübörög az identitásparadé. Ami bő száz évvel ezelőtt, az eggyel korábbi századfordulón még a modernitás egyik sokk-élménye volt, az arc-fénykép, illetve annak moziban vetített, gigantikusan és gusztustalannak ható mozgóképes változata (az óriási grimaszoló fejek), ma a hétköznapi, a fogyasztói kultúra, a nyilvánosan élt magánélet legemibb részletévé minősült át.

A világ egyik legidősebb, Oscar életmű-díjas filmrendezője történetesen olyasvalaki, akinek egész életműve a fotók és fotózás intim közelségében formálódott. A némafilm-korszak végén született, kimódolatlan természetességgel úszott be egyetlen női alkotóként a francia új film vetette hullámokba az ötvenes évek végén, és a mai napig úgy aktív, hogy munkáiban a technikai újítások, a szociális érzékenység és a kísérletező attitűd a legnagyobb természetességgel

fér meg egymással. A már sok díjjal méltatott, de fotósorozatokat, installációkat, játék- és dokumentumfilmeket felölelő életművével a filmesek között mindig némiképp kívülállónak számító Agnès Varda idén épp 90 éves. Legújabb dokumentumfilmjére kapott, élete első Oscar-jelölését megtisztelőnek tartotta ugyan, de nem lett tőle különösebben izgatott. A jelöltek ebédjére csak életnagyságú fotómását küldte el, amivel a sztárok önfelédtebben szelfizhettek, mint egymással – a hivatalos csoportképen is így, fotóként szerepel. Ez az udvariasan pimasz gesztus nemcsak zárójelként és idézőjelként működött remekül, de szóban forgó filmje promójaként is telitalálat volt: az *Arcélek, útszélek* – ahogy az eredeti francia (*Visages Villages*), illetve az angol (*Faces Places*) címváltozat is jelzi – az emberek egymás közti és helyekhez fűződő kapcsolatát emeli új szintre a fotózás ténye és eseménye, valamint a képek sajátos „kiállítása” által.

A belga származású Varda a kezdetektől intuitív alkotó, aki fotós tanulmányait követően, alig pár tucat filmélménnyel a háta mögött kezd forgatni; 1955-ös első játékfilmjei, a kis francia halászfalu és a nagyvárosi élet közötti feszültséget egy szerelmi háromszögre lefordító *Párbeszéd (La Pointe Courte)* Truffaut és Godard első munkáit beelőzve mutat fel számtalan új hullámos stílusjegyet, a kis költségvetésű, improvizációkon alapuló forgatási körülményektől az elidegenített főszereplőikig. Későbbi, női sorsokat hétköznapiságukban megmutató, ugyanakkor társadalmi makroperspektívába is belehelyező játékfilmjei (*Cléo 5-től 7-ig, Boldogság, Sem fedél, sem törvény*) alkotói portréjának csak egy szűk szelétét teszik ki. Marginális csoportokat, hétköznapi, egyszerű embereket bemu-

tató (*Salut les Cubains, Daguerrotypes*) vagy családtagjainak szentelt (*Yanco nagybácsi, L'univers de Jacques Demy*) dokumentumfilmjei, saját magát megfilmesítő önéletrajzi esszéje (*Les plages d'Agnès*), tévésorozata (*Agnès de ci de là Varda*), illetve a „hulladék” kulturális témáját zseniálisan körüljáró dokuja (*Kukázók*) csak néhány példa az eklektikusan gazdag életmű látszólag nehezen összeilleszthető darabjaiból; az összes magán hordozza azonban Varda életigenlő, maníroktól mentes, fikció és dokumentáció, fotó és film közötti határokat játékosan feszegető alkotói attitűdjét, a *cinécriture* képeket, hangokat és zenét szabadon, kísérletezve vegyítő módszerének lenyomatát.

Az *Arcélek, útszélek* négykezes projekt. Az identitását következetesen rejtegető, mindig kalapban és napszemüvegben mutatkozó, csak JR-ként ismert francia fotós, performansz- és utcaművész korábban nemcsak Párizs különböző épületein helyezte el graffitijeit és óriásfényképeit, de többek között az egyik legnagyobb illegális „kiállítás” is a nevéhez fűződik: a *Face2Face* az Izrael és Palesztina között felhúzott válaszfalon a szomszédos közösségből találomra kiválasztott, azonos foglalkozású, síró, nevető férfiak és nők monumentális arcmásaival szembesítette a kerítés két oldalán lakókat. JR és Varda, a két vérbeli fotós találkozásában van valami szükség- és sorsszerű: a harmincas éveiben járó magas, fűrge, tornacipős, fekete-szürke „casual” stílust preferáló napszemüveges srácot és a válláig érő, lassabban sétáló, színes-virágos ruhákat és táskákat kedvelő, humorát és bölcsességét komótosan adagoló Vardát ugyanaz a motor hajtja – a hétköznapi élet és történetek iránti olthatatlan kíváncsiság, valamint az improvizációba vetett hit és szikrázó kreativitás, amivel mindez a kezeik között művészetté válik. „Mindig benne vagyok, ha falvakat kell látogatni.” – ujjong Varda, mikor együtt vágnak neki a francia vidéknek egy fotóműhelyként is funkcionáló minifurgonnal, melyben bárhol, bármikor másodpercek alatt nagyfelbontású fényképeket lehet készíteni és poszterminőségben nyomtatni. Így járják Normandia elhagyott vagy éppen pezsgő életű falvait és kisvárosait, hol egy bányászal, hol egy harangozóval, magányos földművelővel, pincérrővel vagy sógyári





GENEZIS

# Nincs újjászületés

SOÓS TAMÁS DÉNES

A GENEZIS NAGY SÜLYT EMEL, A ROMAGYILKOSSÁGOK KÖVETKEZMÉNYEIT KUTATJA.

Örökké visszatérő, de mindmáig megválaszolatlan kérdés, miért nem tud a magyar társadalom szembenézni a nagy, nemzeti traumával, miért nem viszi be a közbeszédbe és oldja fel művészeti alkotásokban a nemzeti identitást deformáló problémákat, már csak azért is, hogy ne szolgáltatassák ki a kisembert a történelmet rendre a saját érdekei mentén torzító politikának. Hiába listázták már az okokat az egészséges vitakultúra szétporladásától a nemzetkarakterológiába mélyen beleégett áldozati szerepkörhöz ragaszkodáson át a filmfinanszírozás szűkösségéig, ami egy kis ország kis piacán megnehezíti a történelmi filmek elkészítését, manapság már a kérdést feltenni is felesleges kezdeményezésnek tűnik, hiszen rövidúton fullad teljes közönybe. Ezért is üdvözlendő gesztus, hogy Bogdán Árpád annak ellenére is hozzányúlt a 2008-9-ben elkövetett romagyilkosságok témájához, hogy azt már jó pár alkotás kitárgyalta. Született róla riportokból, perjegyzetekből, tanúvallomásokból és nyomozati anyagokból rekonstruált metapróza (Vágvölgyi B. András: *Arcvonal keleten – Történetek a romagyilkosságokról*), a gyilkosok perét végigkövető, tárgyalótermi drámába öltöztetett dokumentumfilm (Hajdu Eszter: *Ítélet Magyarországon*), és az eseményeket fikcionalizáló, a társadalomban eluralkodott előítéleteket viszont tűpontosan bemutató játékfilm is, amelyet a Berlini Filmfesztivál Ezüst Medvével jutalmazott (Fliegaufer Bence: *Csak a szél*). Bogdán az előzmények ismeretében csiszolta a koncepcióját: a gyilkosságsorozathoz vezető út feltárása (*Csak a szél*) és az elkövetők portréját felrajzoló tárgyalás (*Ítélet Magyarországon*) után a tragédia utóéletét dolgozza fel, és azt igyekszik bemutatni, milyen

módokon bélyegezheti rá a hatását egy ilyen trauma a társadalom legkülönbözőbb tagjaira. Nemcsak az áldozatokra és a túlélőkre, hanem a gyilkosságsorozathoz csupán oldalágon kapcsolódó emberekre: egy sporttíjászként edző tinédzserre, aki a negyedrendű vádlott barátnője, és az ügyésznőre, akinek ugyanőt, a neonáci elkövetők sofőrjeként szolgáló, de a gyilkosságokba védekezése szerint kényszer és félelem hatására belekeveredett vádlottat kéne képviselnie.

Hogy a *Genesis* a legjobb szándéka ellenére sem ér az elődök (és példaképek) nyomába, és nem képes átszatornázni három tagolású történetébe azok megrendítő erejét, épp a széles merítés következménye. Bogdán Árpád második játékfilmje (az elsőt még 11 éve rendezte *Boldog új élet* címmel egy intézetis roma fiúról) addig szegez a székre, amíg a fókuszát a romagyilkosságok áldozatain tartja. Első fejezetében, a tízéves Ricsiről szóló etapban jut a legközelebb ahhoz, hogy hiteles, belakott közeget teremtsen a közösségi disznóvágással, ahol összegyűlik a falu, hogy ha csak hitelre is, de pár kiló húst vásároljanak, vagy épp a legelő szélén tartott, hajnali focimeccsel, amelyet Politzer Péter operatőr szuggesztív képei mellett a környékbeli kutyákat lelövő és otthon elfogyasztó erdésről szőtt legendamesélés színez emlékezetessé. Ricsit édesanyja cigány mítoszokkal neveli az erdőben lakozó sárkányról, akinek a szíve hideg és fehér (a film nem tisztázza, hogy szimbolikus-e ez a fehérség, bele kell-e látnunk az előítéleteket), és csak arra vár, hogy felfalja az elcsatangoló kisfiúkat. Bogdán, aki a cigánymitológiához visszanyúló misztikus thrillerrel, *A halottlátóval* akarta folytatni a *Boldog új élet* után a rendezői karrierjét, de az

MMKA összeomlása keresztülhúzta a számítását, ebben a fejezetbe dolgozhatja be parkoló pályára került filmtervének egyes motívumait, és álmodhatja vászonra azt a mágikus realista stílust, amely a legközelebb áll alkotói habitusához. Ennek jegyében rendezí a romagyilkosságot is, amelynek képeit ugyan a *Csak a szél*hez hasonlóan koromsötétben tartja, de Fliegaufer ellentétben nem nyúl antifilmes eszközökhöz, inkább az áldozatokhoz tapadó kézikamerázással thrilleresíti a megrázó jelenetet, és a Molotov-koktélok nyomán felcsapó lángokkal festi fel vidéki pokolvízióját.

És ahová kifuttatja a túlélő kisfiú történetét, annak is van jogosultsága. Ricsinek az erőszak (és a rasszizmus) ördögi körét kell megszakítania, elnyomni a visszaélések, a megaláztatások, a sértések nyomán kiserkenő bosszút, és míg Bogdán végigjárja vele ezt az utat, erős motívumhálót sző a fiú köré, akinek apját falopásért ültetik két évre börtönbe, ő pedig már börtönből kölcsönzött ötlettel – zokniba bújtatott szappannal – torolná a sérelmeket, mintha az apák sorsa elkerülhetetlenül szállna vissza a fiúk életére. De hiába lett ez a *Genesis* legalaposabban megformált fejezete, a drámát elapasztó hiányosságok már itt is érződnek. Víg Mihály máskor értő kísérőzenéje a jelentős fordulóponton túlságosan az előtérbe tolakszik, és giccsesre hangolja a drámát, máskor viszont épp ellenkezőleg, a filmnek nem sikerül felszínre hozni a jelenetben rejlő érzelmeket, mert az egyébként is esetlenül megírt párbeszédet az amatőr szereplők monoton hangon darálják el. Mint Fliegaufer, úgy Bogdán is a kisfiú szerepére talált igazán tehetséges amatőrt (Csordás Milánt, aki külsőre is hasonlít az egyik áldozatra, Csorba Róbertre), igaz, a *Genesis*ben szótlán szerepet kapott, de létezni kivételesen hitelesen tudott a kamera előtt. Ez sajnos a további szereplőkre már nem mondható el: a profi színészek kilógnak a felvillantott közegből (Kovács Zsolt mintha egy amerikai noirból tévedt volna át cigarettájával és ügyvédi szakszlengyével), az amatőröknek pedig csupán a fizimiskájuk, az arcuk marad beszédes – a hanglejtésük kisépri az átélhető érzelmeket a dúvad veszekedésekből és a csendes szóváltásokból egyaránt.

A későbbi fejezetekben Bogdán addig a romagyilkosságok témáját éles





KIFUTÁS

# Sós kútba tesznek

TÓTH PÉTER PÁL

## GULÁGTÓL AZ OROSZ MÚFORDÍTÁSIG: EGY RENDKÍVÜLI ÉLETÚT DOKUMENTUMA.

**G**algóczy Árpád a Gulágon tanult meg oroszul, magához hasonló száműzöttektől, a szovjetállam képviselőiben gyötretésükről gondoskodó katonáktól, hivatalnokoktól s köztörvényes bűnözőktől. Húsz évre ítélte a Magyarországon annak felszabadítása után tartósan berendezkedő, az ország területén jogilag teljesen abszurd módon letartóztatásokat foganatosító s ítéleteket hozó megszálló. A haza csak 1958-ban tért egykori rab ezek után egész életét az orosz nyelvű irodalom, mindenek előtt a romantikus költészet magyar nyelvre történő átültetésének szentelte. Így, dióhéjban is egyszerre vérfagyasztó és felemelő a történet, amelybe Gulyás Gyula filmje lassan, óvatosan, az információk késleltetésének rafinált eszközét előszeretettel alkalmazva bevon.

Előbb egy ünnepezt fordítót látunk, aki beavat a lermontovi s puskinsi poézis rejtelmibe – a váratlanul elhangzó „Karaganda” szó ki is lóg az emelkedett kontextusból. Majd a fordítói pályakezdés

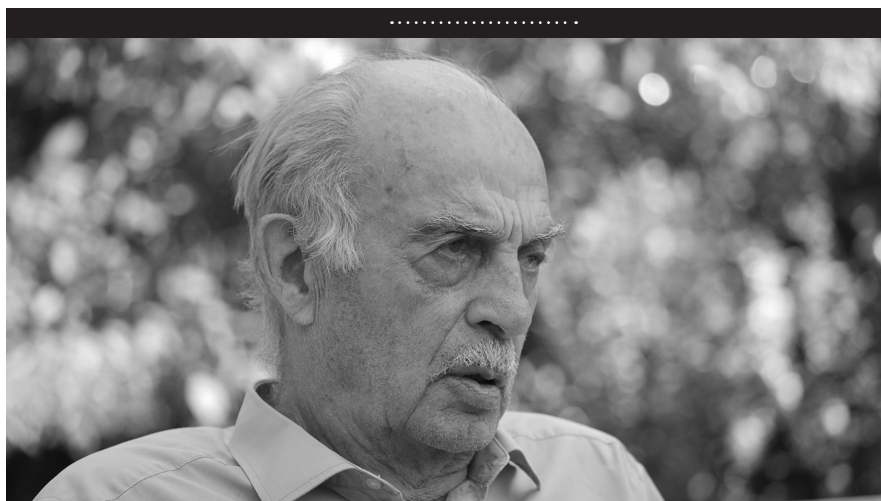
nehézségei kapcsán értesülünk a szovjet lágerekben eltöltött időről. S még a csak ez után sorra kerülő szenvedéstörténet is egyféle művészi aspektusból bontakozik ki, míves grafikákon időzik a kamera – hiszen a film hőse rajztudásának köszönhetette túlélését: ügyes portréit védelemmel és a lágerban jól hasznosítható javakkal honorálta a legdurvább nehézfűkből álló megrendelői kör. Amikor pedig azt gondolnánk, hogy már mindent tudunk, hogy a hosszú riportok, mélyinterjúk során kirajzolódó kép ismerősen egybevág a korábbi, a közkinccsé lett irodalmi alkotások mellett épp Gulyásék (még Jánossal közös) filmje, a *Málenkij robot* által is feltárt képpel – kiderül, hogy még innen is van tovább: embertelen körülmények és mindennaposá vált, nyomorúságos halálesetek ide, rablógylkosok és kanibálok oda, még mindig nem járunk a legsötétebb ponton. Az egyenes tartású öregúr számára nem a tábor rettenete, hanem a szovjet katonák erőszak-tétele után öngyilkossá

„A zsigeri gyűlöletet legyőzni”  
(Galgóczy Árpád)

lett anya elvesztése a legszörnyűbb, máig ható trauma. *Innen* az orosz kultúra elkötelezett közvetítőjévé válni pedig páratlan szellemi (értsd: spirituális) erőről tanúskodik. Annak példázata ez, hogy a zsigeri gyűlöletet legyőzni, az indulatokon uralkodni csak a kultúra képes, mert a kultúra: találkozás.

A linearitásról lemondó, a mélyebb megértést a körkörös építkezéssel elősegítő elbeszélésmód mindig is ott kísértett Gulyás Gyula munkáiban, már a Gulyás Jánossal közös alkotásokban is fel-felbukkant, de itt, ebben a filmben teljesebben ki először. Ahogy feltáruznak a kamaszként a Szovjetunióba hurcolt, később a legkeményebb munkatáborból túlélő, sőt, odakint családot is alapító s haza csak egy magyar követségi hivatalnok személyes kockázatvállalásának köszönhetően térő Galgóczy sorsának újabb s újabb rétegei, az nem egyszerű történetmondás, hanem a főhős világába, gondolkodásmódjába, élettapasztalataiból leszűrt filozófiájába történő beavatás kísérlete. Ami akkor is egyedülálló fegyvertény, ha a film maga megformáltságában nem tud maradéktalanul eleget tenni ennek a nemes célkitűzésnek. Annak szembeötlő nyoma, hogy a tíz éven át forgatott portrét a rendező saját kezdeményezéséből és pénzből, az éppen megfizethető stábbal vagy akár stáb nélkül, súlyos kívánnivalókat hagyó technikai körülmények közt készítette, csak az egyik, kisebbik probléma. Zavaróbb, ahogy a Galgóczy önéletírásából beemelt részleteket (és ilyen elég sok van) egy amatőr szintársulat illusztratív árnyjátékával *festi alá*. Az egyébként szokatlan s ezért eleinte érdekes formai megoldáshoz rendelt tartalom (a túlságosan is kézenfekvő, a merő imitáción kívül egyéb jelentést nem hordozó életképek sora) így sajnos nem megoldja, hanem csak még inkább kiemeli az irodalmi szövegek dokumentumfilmben történő beemelésének problémáját.

**KIFUTÁS – Vonzások és vallomások Arkasa** **hudozsnyik Galgóczy Árpád életéből és emlékeiről** – magyar dokumentumfilm, 2009-2018. Rendezte, írta: **Gulyás Gyula**. Kép: **Tóth Gergely, Gulyás Gyula, Pápai Gergely** és mások. Vágó: **Tóth Gergely**. Riporter: **Gulyás Gyula, Nyakas Szilárd**. Szakértő: **Geréb Anna, Kovács Kitti, Sárközy Réka**. Narrátor: **Kárpáti Levente**. Producer: **Osgyáni Gábor**. Gyártó: **Kunt Ernő Képipró Műhely, Bodográf**. Támogató: **Gulág Emlékbizottság**. 103 perc.





/// **MÁRIA MAGDOLNA**

# A tizenharmadik apostol

/// **GELENCSÉR GÁBOR**

**A MÁRIA MAGDOLNA KÖVETI A JÉZUS-FILMEK HAGYOMÁNYÁT, AMENNYIBEN A KORSZELLEMHEZ IGAZÍTJA AZ EVANGÉLIUMI TÖRTÉNETET.**

Ismeretterjesztés, politikai szándék és drámaiság egyaránt áthatja Garth Davis vállalkozását, méghozzá ebben az erőssorrendben: a Mária Magdolnát övező, nem kis részben korábbi filmekkel is támogatott félreértések eloszlatása dicséretes dolog; a megváltástörténet feminista olvasata minden ideologikussága ellenére igencsak időszerű; s végül e tételek illusztrálását átélhetővé teszi a címszereplő és Jézus kapcsolatának néhány megrendítő, *emberi* pillanata.

Mária Magdolna bibliai alakjának megítélésében különös módon járt el a vallási hagyomány, s ebben nem kis része lehetett a patriarchális szemléletnek. Bűnösségére Lukács és Márk evangéliuma utal, miszerint Jézus hét démont űzött ki belőle. Ez alapján azonosítják őt a szintén Lukácsnál, de korábbi jelenetben szereplő, ám néven nem nevezett bűnös asszonnyal, aki megmosta és hajával törölte meg Jézus lábát, majd megkenste illatos olajjal. Így lett Mária Magdolnából

prostituált, az apokrif iratokban – meg *A Da Vinci-kódban* – Jézusba szerelmes asszony, sőt a felesége és gyermekének anyja. Mindehhez képest az evangéliumokban még a gyanúsításra okot adó jelenetek is épp ellentétes értelműek, hiszen Jézus a *bűnösök* megváltását hirdeti, a lábát megmosó bűnös asszony jelenete pedig annak a példabeszédnek az elmondására nyújt alkalmat, amely a bűn és a bűnbocsánat nagysága közötti korreláció igencsak felforgató összefüggésére világít rá. Mária Magdolnát azonban legtöbbször Jézus kereszthalálának, sírba helyezésének és feltámadásának *első* tanú között említik az evangéliumok, aki e tekintetben tehát megelőzi a tanítványokat. Ez nemcsak a nőiség, hanem a Jézus-történet „dramaturgiája” szempontjából is meglepő fordulat, s mint ilyen, pontosan illik a jézusi tanítás radikális természetéhez.

**„Az apostolok apostolának nevezi”**

(Rooney Mara)

A férfiközpontú ideológiai értelmezést Ferenc pápa nemcsak az igazság, hanem annak aktuális üzenete miatt is oszlatta el rendeletében, amely az „apostolok apostolának” nevezte a nők és a menekültek szenvedésére emlékeztető Szent Mária Magdolnát, s korábbi emléknapiját ünnepi rangra emelte az egyházban.

Davis filmje voltaképpen ennek a rendeletnek a „megfilmesítése”, ám egyáltalán nem szolgai módon. Mi több, a forgatókönyv még az evangéliumi helyekhez sem ragaszkodik: alig találunk szó szerinti átvételt, a tanítványok karaktere sem követi a

konvenciókat, s a passió történetének elbeszélése számos bátor kihagyást tartalmaz. Mária Magdolna és Jézus kapcsolata elsősorban szellemiségében hű az evangéliumokhoz, s nem a szavakban vagy a tettekben. Magdolna „back story”-ja például konfabuláció, amely inkább szimbolikus jegyeket hordoz: különös gyógyító tehetsége van, amellyel ráadásul egy újszülöttet segít világra; ő is halászként dolgozik; továbbá már inkább feminista motívumként fellázad a bátyja által erőszakosan képviselt férfuralom ellen, s így lesz Jézus követője. Tanítványként a tizenkettő mellett olyasfajta érzékenységről tesz tanúságot, amely a racionális és pragmatista szemlélettől idegen, s természetesen a nők sorsára is felhívja a figyelmet, akik szavai hatására öntudatukra ébrednek. Magdolna karakterének ilyesfajta megrajzolásához szükséges a tanítványok bizonyos fokú átértelmezése. Így ezúttal nemcsak Júdás – ahogy ezt számos feldolgozásban láthattuk –, hanem Péter is a római elnyomással szembeni lázadás vezetőjét látja meg Jézusban. Júdás viszont itt nem csalódottságában, hanem a konfliktus kiélezése és ezáltal a felkelés kirobbantása érdekében árulja el Messterét, miközben neki is megvan ehhez a saját személyes háttértörténete. A legérdekesebb azonban Jézus karaktere. Joaquin Phoenix alakításában egy bozontos szakállú, megfáradt tekintetű, vívódó, középkorú Megváltót látunk, aki többször fizikailag rosszul lesz a tömegtől, elmenekül a szerepétől, és inkább elmélkedik – Magdolna társaságában. A díszletek és a jelmezek szintén a karakterek és a történet realizmusát emelik ki. Jézus emberi arcát mutatja be a film – hogy annál jobban hangsúlyozza Mária Magdolna alakjának Rooney Mara átszellemült játékaival is felerősített szentségét. Előbbi egyértelmű erénye a filmnek, utóbbi viszont talán kissé túlkompensált küldetése.

**MÁRIA MAGDOLNA (Mary Magdalene)** – brit-amerikai, 2018. Rendezte: **Garth Davis**. Írta: **Helen Edmundson** és **Philippa Goslett**. Kép: **Greig Fraser**. Zene: **Jóhann Jóhannsson** és **Hildur Guðnadóttir**. Szereplők: **Rooney Mara** (Mária Magdolna), **Joaquin Phoenix** (Jézus), **Chiwetel Ejiofor** (Péter), **Tahar Rahim** (Júdás), **Ryan Corr** (József). Gyártó: **SeeSaw Films / Porchlight Films**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 120 perc.



























## Megmaradt Alice-nek

Still Alice – amerikai, 2014. Rendezte: Richard Glatzer és Wash Westmoreland. Szereplők: Julianne Moore, Alec Baldwin, Kristen Stewart. Forgalmazó: Bontonfilm. 101 perc.

**A**disease melodrama („beteg-Aségmelodráma”) veretes hollywoodi műfaj, olyan klasszikusokkal, mint Gouling *Későn jött boldogsága*, Garnett *Egyirányú útja* vagy a Cukor-féle *A kaméliás hölgy*, továbbá a hetvenes évekből a *Love Story*, a kilencvenesekből a *Las Vegas, végállomás*, a kortárs érából a *Fifti-fifti*. Jóllehet a *disease melodrama* az elkerülhetetlen tragikus vég miatt kevésbé tűnik Hollywood-kompatibilis műfajnak, mégis összefésülhető az álomgyári szemlélettel, elsősorban azért, mert – miként az amerikai zsánerek zöme – nagy súlyt helyez a hős állóképességének nyomatékosítására és a rettentő kihívásokkal szembeni harcának bemutatására.

A Lisa Genova 2007-ben megjelent regényét adaptáló *Megmaradt Alice-nek* ehhez a tradícióhoz kapcsolódik. Központjában a világhírű nyelvész, Alice Howland (Julianne Moore) áll, aki egy nap rádöbben, hogy jóllehet alig múlt ötven, rettenetes jövő vár rá, ugyanis genetikailag örökölte az Alzheimer-kórt, amelynek első jeleit már tapasztalja is magán. A sztori fő stációt nyilvánvalóan a betegség határozza meg, ha tetszik, a film dramaturgia a kíméletlenül egycélú cselekményvezetést kijelölő Alzheimer-kór. A tünetmentes állapot – mint exozicció – a betegség négy stádiumával kiegészítve például ötfelvonásos szerkezetet kínál, a drámai tétek pedig magától értetődően nőnek a filmben, azzal párhuzamosan, ahogy Alice fokozatosan elveszíti az ellenőrzést kognitív képességei felett, és lassan kicsúszik a lába alól az élete.

Bármennyire is a hollywoodi típusú filmszerkezet után kiált ez a cselekményváz, nem lehetett könnyen boldogulni vele, hiszen sok fordulat előre várható, illetve végig fennáll a veszélye annak, hogy témában rejtlő érzelmesség túlsordul, és a mozi szirupossá válik. Szerencsére azonban Richard Glatzer és Wash Westmoreland rendezőknek sikerült elkerülniük ezt a csapdát, és érzéki, műves filmet forgattak, amely itt-ott lehetetlenül vizuális ötletekkel és leleményes szcenikával vagy dramaturgiai fogásokkal lepi meg a nézőt. Szép megoldás például, hogy a tereket nem egyszer kis mélységélességű (azaz csak nagyon szűk tartományban éles) kompozíciók sorában látni már a film elejétől, mintegy (előre)jelezve Alice világának beszűkülését. Izgalmas, egyúttal Truffaut *400 csapásának* megidézése, Alice első pszichológusi vizitje, mikor végig az ő arca, az orvosé nem, kerül képre. Jól működő ötlet az is, hogy a játékidő közel felénél

egy robbanásbiztos suspense-elem kerül a cselekménybe (a még tudatosan, de egyes pillatokban már diszfunkcionálisan működő Alice levelet ír jövődöbeli saját magának), továbbá a film színvonalát emelik a gyakran giccshatárig óvakodó, de közvetlenül az előtt megálló dialógusok („Bárcsak rákom lenne... – jegyzi meg Alice a játékidő első harmadának végén. – Nem szégyellném magam ennyire.”) A hasonló mondatokat valószínűleg senki más nem lett volna képes annyira hitelesen produkálni, mint a címszerpet adó Julianne Moore, aki egy személyben elviszi a filmet a hátán, nem véletlenül kapott Oscart érte.

Extrák: Werkfilm.

PÁPAI ZSOLT

## Marston professzor és a két Wonder Woman

Professor Marston and the Wonder Women – amerikai, 2017. Rendezte: Angela Robinson. Szereplők: Luke Evans, Rebecca Hall, Bella Heathcote. Forgalmazó: Sony. 104 perc.

**A**szuperhősfilmek csúcson lévő népszerűsége egyelőre nem hozta magával az alkotók élettörténetének filmes feldolgozásait, pedig egyik-másik képregényalkotóról azért többet is lehet tudni arról, hogy a szobájában ült és dolgozott. Eddig inkább az *underground comics* fontos alakjai kaptak saját filmet: Robert Crumból Terry Zwigoff forgatott, Harvey Pekar pedig Paul Giamatti alakította átszellemülten a *Sikersztoriban*. A szuperhősképregények szerzőinek tipikus életpályáját Michael Chabon mutatta be *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* című nagyregényében, viszont a *Wonder Woman* szerzőjét, William Moulton Marstont ő sem keverte bele komoly képregénytörténeti ismeretanyagot közlő, de alapvetően fikciós munkájába.





talan, s a forgatókönyvíró kissé komótosan vázolja Thurgood előéletét és az eset körülményeit, ám a tárgyalótermi szekvenciák felépítése perfekt, a furfangos érvelések és a szilaj szócáták középette pedig úgy érezhetjük, valódi modern gladiátorjáték zajlik a pulpitus előtti arénában. A markáns képi világ (korhú díszletezés, kontrasztosan fényképezett éjszakai jelenetek) már-már a film noir előtti tisztelgésné is tétélezhető, a szupersztár-várományos Chadwick Boseman pedig bámulatos alakítással demonstrálja, hogy sokkal többre is képes, mint csillogó maskarában domborítani egy gigantikus, de lélektelen álomgyári franchise aktuális epizódja kedvéért.

*Extrák:* Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK

## Gyilkolj vagy meghalsz

**Keep Watching** – amerikai, 2017. Rendezte: Sean Carter. Szereplők: Bella Thorne, Chandler Riggs, Natalie Martinez. Forgalmazó: Sony. 89 perc.

**M**anapság mindenütt megfigyelhetnek minket a digitális technika eszközein keresztül. Ez a tapasztalat szorongást kelt a XXI. század emberében, akinek félelmei sok kortárs horrorban (*Kocka*-filmek, a *Fűrész*-sorozat, *A gyilkos szoba*, *Death Tube*-filmek) válnak valóra borzalmas kínzások és gyilkosságok formájában. A ta-

valy Halloweenre időzített *Gyilkolj vagy meghalsz* is korunk technoparanoiájára alapoz, és a csapdahorrort próbálja elegyíteni a home invasion-thrillerrel.

Az elsőfilmes Sean Carter horrorjának főszereplői egy idillinek nem nevezhető család tagjai. Jamie lázadó tinédzseréveit éli, szexuális kibontakozása miatt retteg a terhességtől, és édesapja, Adam új barátjánőjével, Oliviviával sem jön ki. A széthúzó családot azonban kényszerűen összekovácsozza a Terror nevű gyilkos, aki az otthonukat megfigyelő Alkotó parancsára tör rá Jamie-ekre, és hacsak meg nem ölik, a Terror fog végezni mindenkiel.

A *Gyilkolj vagy meghalsz* szolgálai reprodukálja a tipikus slasherek fordulatait, és arcátlan módon lemásolja a *Fűrész*-filmek motívumait (a technika révén mindenható antagonisták, kegyetlen feladatok, egymás ellen fordított áldozatok), ami miatt kiszámítható a cselekmény. Sean Carter művének különlegességét önreflexiója adja, melyet amúgy már a *Cannibal Holocaust* elsütött kicsit más formában. Ugyanis az Alkotó és csapata azzal foglalkozik, hogy rejtett kamerákkal szerelik fel a házakat, majd a Terror segítségével beindítják az „élő filmet”, melyet olyan izgalmasan vágnak össze online nézőik számára, hogy azok tényleg fikciónak hiszik az egészet. Ezzel a film készítői kiválóan megragadják digitális ko-



runk másik nagy problémáját: annyi rémhírt, álhírt és fiktív borzalmat látunk ömlesztve az internetes videómeosztókon, hogy könnyen közömbössé válhatunk embertársaink szenvedéseit látva. Kár, hogy Carter és társai bátortalanok voltak, és a film felütésének áldokumentarizmusát nem merték következetesen végig vinni. Így mi, a *Gyilkolj vagy meghalsz* nézői nagyon is tudatában vagyunk annak, hogy Sean Carter műve olcsó fikció, sablonos slasher.

*Extrák:* Semmi.

BENKE ATTILA

## Az idegen ■■

**The Foreigner** – amerikai-brit-kínai, 2017. Rendezte: Martin Campbell. Szereplők: Jackie Chan, Katie Leung, Pierce Brosnan. Forgalmazó: ADS Service. 113 perc.

**M**artin Campbell kophatatlan Mérdemekkel bíró rendező: kétszer hozta vissza a klinikai halál méltatlan állapotából a James Bond-sorozatot (*Arany szem*, 1995; *Casino Royale*, 2006), ő jegyzi a széria újkori történetének legkiválóbb tétéleit, mert érti és érzi a figurát, neoklasszikus stílusa pedig tökéletesen illeszkedik a 007-es ügynök lélektani profiljához. *Az idegen* józanon szabott 113 percében tizenöt év elteltével rehabilitálja kedvenc Bondját, Pierce Brosnant, a kínai befektetők kedvében járva társítva

őt össze Jackie Chan ezen lineáris szerkezetű, elegánsan puritán, intelligens és intenzív moziban. A forgatókönyv bosszútörténetként kerül értékesítésre, de a kész műben Brosnan szenvtelen karizmájának és a kimért, precíz kameramunkának köszönhetően az 1970-es években forgatott politikai thrillerek letisztult, hűvös hangulata dominál, holott Jackie Chan akárhány évesen is hajmeresztő dolgokra képes, amely képességek közé ez alkalommal a szerepjátás is beleértendő. Öröm látni, hogy a kínai filmipar élő legendájára rendes színészként is számított, sőt épített a rendező, a koros akcióhős pedig elragadó természetességgel hozza a hallgatag és félszeg, súlyosan traumatizált, mégis könyörtelenül céltudatos, a kétségbeesés végső stációiba aláereszkedő kisembert. A kemény és megkeseredett férfiak életre-halálra menő játszámja nem csupán akciófilmként, de drámaként is remekül funkcionál, Campbell stílusa pedig önmagában is komoly értéket képvisel a kortárs filmezés világában, ugyanakkor a James Bond franchise jelen helyzetének ismeretében az a nyugtalanító érzése támadhat a nézőnek, miszerint mégis jobban jártunk volna, ha a rendező a producerek szavára hallgatva kitarat a 007-filmek mellett.

*Extrák:* Nincsenek.

GÉCZI ZOLTÁN





