

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 06. SZÁM

2018. június

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Miloš Forman

OLASZ WESTERN
KÁDÁR-KORI VAKÁCIÓK



OSCAR®-DÍJ
LEGJOBB IDEGEN
NYELVŰ FILM

Sebastián Lelio: **Egy fantasztikus nő** – Elf Pictures



18006

nka
Nemzeti Kulturális Alap

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

MILOŠ FORMAN

„Csak olyan embereket tudok kinevetni, akiket igazán szeretek” – mondja Forman. Ez igaz volt a *Fekete Péter*, és az *Egy szöszí szerelme* minden szereplőjére, a bumburnyák tartalékos katonákra is a munkáslányok kisvárosi szocreál táncestélyén. De nem igaz a *Tűz van, babám!* iszonyúan buta tűzoltó-bálrendezőire és agyhalott parancsnokaira. Minden szereplő a velejéig hazug rendszer terméke.

Miloš Forman: Egy szöszí szerelme (Vladimír Pucholt és Hana Brejchová) – 4. oldal



OLASZ WESTERN

„Ne kenyéret vegyél abból a pénzből, hombre! Vegyél inkább dinamitot! – ordítja Chuncho, a *Ki tudja?* (1967) forradalmár-bandita főszereplője. Az antikapitalista olasz westernfilmekben a kenyér és a dinamit úgy állnak szemben egymással mint a hatvanas évek Olaszországában a békés reformerek a radikális változásokat és erőszakos ellenállást hirdető forradalmárokkal.

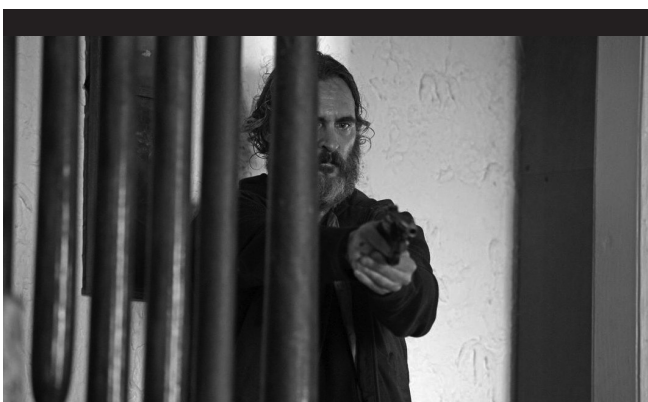
Enzo G. Castellari: Keoma (Franco Nero) – 28. oldal



LYNNE RAMSAY

Lynne Ramsay mintha Nathalie Sarraute örököséiként lépne színre: a francia író szerint az irodalomban nem különíthető el női és férfi tekintet. A glasgow-i rendezőnő egyszerre koncentrálna a női perspektívára, bírálja a patriarchális nézőpontot, de rengeteget árul el a gyerekek nézőpontjáról is. Nagy becsben tartja Bressont, Fellinit, Cassavetest, elismerően nyilatkozik Agnès Varda és Lina Wertmüller munkásságáról.

Lynne Ramsay: Sosem voltál itt (Joaquin Phoenix) – 38. oldal



2018 június

FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 06. SZÁM

MILOŠ FORMAN

Bikácsy Gergely: A prágai Forman (<i>Miloš Forman 1932-2018</i>)	4
Hegyí Zoltán: Miloš tűzoltói (<i>Forman két világ között</i>)	6
Vágvölgyi B. András: Száll a kakukk (<i>Forman Amerikában</i>)	8

ANIMÁCIÓ

Gerencsér Péter: Hatvan éve a föld alatt (<i>A Kisvakond kicsisége és nagysága</i>)	10
Varga Zoltán: Álmodok és rítusok szövődése (<i>Horváth Mária animációs rövidfilmje</i>)	14

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: „Nekem a Balaton a Riviéra!” (<i>Kádár-kori álmok: nyári vakáció</i>)	18
Pető Szabolcs: Vad Balaton (<i>Beszélgetés Mosonyi Szabolccsal</i>)	22
Soós Tamás Dénes: Sors-játék (<i>Révész Bálint: Granny Project</i>)	25
Erdélyi Z. Ágnes: Portásfülkétől a vörös szőnyegig (<i>Beszélgetés Szalai Károlyval</i>)	26

OLASZ WESTERN

Benke Attila: Kenyér helyett dinamit (<i>Az olasz '68-as italowestern</i>)	28
-------------------------------------------------------------------------------------	----

ÚJ RAJ

Szabó Ádám: Traumaköltészet (<i>Lynne Ramsay</i>)	34
------------------------------------------------------------	----

FILMNOIR

Kovács Patrik: Karambol a végzetrel (<i>A véletlen szerepe a film noirban</i>)	38
Pernecker Dávid: A test nem templom (<i>Laeta Kalogridis: Valós halál</i>)	42

A FILMKRITIKA MESTEREI

Morsányi Bernadett: Bustert látni (<i>Beszélgetés Bikácsy Gergellyel</i>)	44
Schubert Gusztáv: Saját mozi (<i>Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot különös kalandja I.</i>)	47

FESZTIVÁL

Buglya Zsófia: A rejtett tartomány (<i>Linz</i>)	48
Baski Sándor: Bűnös viszonyok (<i>Titanic</i>)	50
Kovács Patrik: Omlós és ropogós (<i>Friss Hús Filmfesztivál</i>)	52

KRITIKA

Vajda Judit: Íme az ember! (<i>Sebastián Lelio: Egy fantasztikus nő</i>)	54
-----------------------------------------------------------------------------------	----

MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Sebastián Lelio: *Egy fantasztikus nő* (Daniela Vega) – Az Elf Pictures júniusi 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
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:
18203332-06000412-40010084
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

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR18-0044

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírek
kritikákvideólinkkhírek
kritikákvideólinkkhírek
elemzésekvideólinkkhírek
elemzésekvideólinkkhírek

FILMVILÁG

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 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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. 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 újságnál 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!

BARKÓCZI JANKA: EZERSZEMŰ FILMHÍRADÓ

Vizuális propaganda Magyarországon 1930-1944

A filmhíradó a két világháború közötti Magyarország új tömegkommunikációs eszköze, amely nem csak az információközlés, de a befolyásolás lehetőségeit is kibővítette, mert a szerkesztők – az események dokumentálásán túl – a közönség identitásának formálására is törekedtek. A kötet bemutatja a hazai filmhíradók fejlődésének kezdeteit, az 1931-1944 között *Magyar Világhíradó* címmel forgalmazott mozgóképek intézményi háttérét, formai és tartalmi sajátosságait.

L'Harmattan – MMA



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 júniusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

MILOŠ FORMAN

Forman of Prague (Miloš Forman 1932-2018) by Gergely Bikácsy, p. 4. **Forman's Firemen** (From Prague to Hollywood) by Zoltán Hegyi, p. 6. **One Flew's Over...** (Forman in America) by András Vágvölgyi, p. 8.

In his early satires Miloš Forman had made fun of ordinary people whom he really loved - but before leaving for good to Hollywood, in The Firemen's Ball he unmercifully exposed the lies and hypocrisy of a system corrupt to the core.

ANIMATION

Underground for Sixty Years (The Little Mole cartoons) by Péter Gerencsér, p. 10. **Fabrics of Dreams and Rites** (Mária Horváth's Short Films) by Zoltán Varga, p. 14.

In spite of being cute cartoon characters Zdenek Miler's innocent little animals live in the rich soils of the „apolitical politics” of Czech film-making tradition.

HUNGARIAN WORKSHOP

Lake Balaton is My Côte d'Azur (Dreams of the Kádár-era: Holidays) by Tibor Hirsch, p. 18. **Wild Balaton** (A Talk with Szabolcs Mosonyi) by Szabolcs Pető, p. 22. **Games of Fate** (Granny Project by Bálint Révész) by Tamás Dénes Soós, p. 25. **From the Porter's Lodge to the Red Carpet** (A Talk to Károly Szalai) by Ágnes Z. Erdélyi, p. 26.

ITALO-WESTERN

Dynamite instead of Bread (The Italian Western of '68) by Attila Benke, p. 28.

The anticapitalist Italian westernfilm builds upon the binary opposition of bread and dynamite: peaceful reformers against the violent revolutionists.

NEW BREED

Trauma Poetry (Lynne Ramsay) by Ádám Szabó, p. 34.

Female filmmaker Ramsay denies the difference between male and female gaze: she focuses on the women's perspective but she can identify with boys and men as well.

FILM NOIR

Collision with Fate (Coincidences in Film Noir) by Patrik Kovács, p. 38. **Your Body is Not a Temple!** (Altered Carbon by Laeta Kalogridis) by Dávid Pernecker, p. 42.

MASTERS OF FILM CRITICISM

To See Buster and... (A Talk with Gergely Bikácsy) by Bernadett Morsányi, p. 44. **The Private History of Film** (The Strange Adventures of Pierrot le Fou by Gergely Bikácsy) by Gusztáv Schubert, p. 47.

FESTIVAL

The Hidden Province (Linz) by Zsófia Buglya, p. 48. **Sinful Liaisons** (Titanic Film Festival 2018) by Sándor Baski, p. 50. **Fresh and Crisp** (Friss Hús Festival) by Patrik Kovács, p. 52.

REVIEWS

Ecce Homo (A Fantastic Woman by Sebastián Lelio) by Judit Vajda, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Daniel Vega in A Fantastic Woman by Sebastián Lelio – An Elf Pictures release

MILOŠ FORMAN [1932-2018]

A PRÁGAI FORMAN

BIKÁCSY GERGELY

FORMAN AMERIKAI FILMJEI IS ÉRTÉKESEK, DE A FEKETE PÉTER, A SZÖSZI ÉS A TŰZ VAN, BABÁM! LÁTÁSMÓDJÁT CSAK RÉSZBEN TUDTA ÁTMENTENI AZ EMIGRÁCIÓBA.

„Olyan forgatókönyvön dolgozom, amely teljes egészében New York-ban játszódik” – nyilatkozta pár hónappal a szovjet katonai megszállás előtt, 1968 júniusában Miloš Forman. Az interjú francia lap közli, az értő filmnézők buzgón olvassák, Prágában és Párizsban egyaránt. Hiszen a *Tűz van, babám* nagy nemzetközi siker, Carlo Ponti akarja pénzelni, és Forman már ezen a tavaszon is tárgyal nyugati producerekkel. Az 1968-as Cannes-i Fesztivál félbeszakadt, pedig ő volt az Arany Pálma nagy esélyese. Ha nincs a megszállás, akkor is nagyvilágba, más, tágasabb környezetbe lép. Talán kedvezőbb körülmények között egy cannes-i fődíjjal, az még Amerikában is számít. Másképp alakult: emigránsként, hazájából kitagadottként két és fél hosszú évig nem kíséri szerencse.

Ez idő alatt a New York-i kultikus művész-szálló, a *Chelsea Hotel* lakója: miként több más ismert és kevésbé ismert zenész, festő és író ott hitelben lakhat, sikere idején majd megadja a lakbért. Odáig azonban még évek telnek el... Forman egy 2009-es húsz perces dokumentumfilmben mesél a hotelbeli életének epizódjairól. Fontos dokumentum. Végig közelképben az ablaknál, mögötte fölülről a Central Park látványa – mint akkor a hotelszobájából. Negyven éve él Amerikában, de cseh nyelven beszél, bár nemcsak azért olyan, mintha egy cseh új hullámos film epizódjaival nevettetne. Groteszk eseményeket idéz, komikumot

sem nélkülöző szállodai tűzről, megrendező-társa, Ivan Passer hetekig üres szobájába végleg beköltöző hindu gururól. Mit nem adnék, ha prágai új hullámos szellemben megrendezte volna a *Chelsea Hotel* filmjét.

Közhely, hogy a csehszlovák film hatvanas évekbeli nagy megújulása Kafka nélkül elképzelhetetlen, és Hrabal hatása nélkül még kevésbé. Miloš Forman pályakezdése azért érdekes, mert egyetlen a cseh film megújítói közül, akire közvetlenül sem Kafka, sem Hrabal nem hatott. Az ő választása volt, hogy pályakezdő társainak a *Gyöngyök a mélyben* című Hrabal-epizódfilmjében (mondanám: virágcsokrában) nem szerepel. Még leginkább „hrabalosnak érezhető” első nagyjátékfilmje, a *Fekete Péter* rendezésekor valószínűleg nem is olvasta az 1965-ig elhallgattatott író. Nem ismerem igazán jól a cseh irodalmat, de az induló Forman szemléletét és hangját egy magyar íróval, Örkény Istvánéval érzem rokonnak. Az *Egyperces novellák* első kiadása alig valamivel később jelent meg, mint Hrabal Prágában.

Hát a kortárs európai rendezők hatása? Maga Forman a korai Truffaut mellett Ermano Olmit emeli ki, valóban testvérszellemű Olminak igazi „újhullámos” kis remeklése, az *Állás (Il posto)*. A fikcióba oldott dokumentum, az ellesettséggel varázsos érzését keltő fél-dokumentum vonzotta. A cseh rendezők közül őt magát és több

filmfőiskolát ekkoriban végző társát hasonló „életseleitek” vonzzák – az ellesett percek, a groteszk villanások, a meglepett és meglepetést keltő minutumok, valósággal csábítják – egyelőre forgatókönyv nélküli – filmre vitelre. A mindennapi, mégis gyakran váratlan emberi gesztusok, a furcsa, de magyarázatra mégsem szoruló pillanatok, utcán, jellegtelen lakásokban, a hatalom ellenőrzése alól kicsúszott kisebb-nagyobb összejövetelek, munkahelyi táncestek, zenei rendezvények „életporos”, vidáman szomorkás, szórt világítású helyzetek – és most nem a formai megoldásokra gondolok. Ha volt ebben a korai korszakában művészi rokona, főleg Chytilovává dokumentumai a testvérfilmek (az *Egy zsák bolha* éles humorát Forman is vállalhatta volna, akárcsak később az *Éva és Vera* kegyetlenebben szűrő szemszögét). Hrabal sokkal inkább bújtatja, ravaszul és bravúrosan rejtí írásaiban a kegyetlenségét, amit aztán Menzel szívhez szólóan, de sohasem hamiskodva még inkább szelídít. A Hrabal-életmű egyik főmotívuma, az öngyilkosság nála inkább szelíd álom – és a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* után már sehol sem „főmotívum”. Olmi semmifajta gúnyt nem éreztem rokonszenves-ügyetlen hősei iránt. Az *Állás* és a *Fekete Péter* sok tekintetben rokon, de emiatt mégiscsak ellentétes látású alkotókra vall – később azután már semmiféle rokonvonás nem fedezhető fel a két rendező között.

Tanulságos beszélgetést őrzött meg a filmszalag évekkel később, már amerikai sikerfilmet rendező Forman és a Prágában maradt, évekig hallgatásra ítélt Chytilovává között. Egy ideig arról beszélgetnek, hogy Forman számára a filmben mindig a történet a legfontosabb. Ízig-véig amerikai filmcsináló, és mintha nem emlékezne korai prágai filmjeire, melyeknek nincs is története. A *Verseny/Vizsga* például egy amatőr táncdal-énekesnői meghallgatás robbanóan keserű humorú dokumentuma, (közeli rokona Gazdag Gyula induló dokumentumfilmjeinek), de a *Fekete Péter* eredetiségét szintén soha senki nem a történetben kereste és találta meg.

„A kritika néha a szemedre vetette, hogy a humorod merő gúnyolódás”



– vált élesbe egyszer csak Chytilová, akinek némi joggal ugyanezt vetették a szemére pályakezdő filmjei óta – s nemcsak korlátolt államhatalmi cenzorok. A cseh és az európai új hullámok két könyörtelenül éles látású nemrégfi fiatal rendezője beszélget itt egymással (indulásuk után azért már hosszú évekkel – és külföldön). „Csak olyan embereket tudok kinevetni, akiket igazán szeretek” – mondja Forman. Ez igaz volt a *Fekete Péter*, és az *Egy szözi szerelme* minden szereplőjére, a bumburnyák tartalékos katonákra is a munkáslányok kisvárosi szocreál táncstélyén. De nem igaz a *Tűz van, babám!* iszonyúan buta tűzoltó-bálrendezőire és agyhalott parancsnokaira. Ők azért mintha elenségei volnának a szintén nagyon buta (vagy butaságra, buta viselkedésre kényszerített) közembereinek, saját alattvalóiknak. Minden szereplő a velejéig hazug rendszer terméke. A sebészkes villogóan éles humora – ezért is tiltották be a '68-as Prágában. Akárcsak majdnem Chytilová *Százszorszépek-jét*, a *Tűz van, babám!* ikerfilmjét. Mai szemmel, ötven év

„Magyarázatra sem szoruló pillanatok”

(Fekete Péter – František Kosina és Ladislav Jakim)

múltán is az európai film- művészet nagy és mély szatírái, talán e műfajban meghaladhatatlanul a legnagyobbak. S nem is a szatíra meghatározás a pontos: mindkét film az *abszurd* világláttatás mesterműve. Ha Forman első filmjeiben Örkény *Egyperces novelláinak* némely vonását véljük felismerni, a *Tűz van, babám!* fájdalmas röhögésű abszurdja a magyar néző képzeletében joggal visszhangzik a *Tóték* sötét-fekete humorára. Vagy, aki tágasabb távlatban, világirodalmi párhuzamra vágyik: nem Kafka vagy Hrabal, hanem Gogol szelleme fűti lobogó lángokká a *Tűz van, babám!* képsorait.

A Čáslavban született, cseh filmrendezőből kényszerűen amerikaivá lett Miloš Forman gazdag életmű alkotójaként hunyt el Connecticut-ban. Gazdag Gyula egy régi írása került elém, még 1985-ből (azóta sok éve már ő is az Egyesült Államokban él és tanít, de játékfilmet, ha jól tudom, nem rendezett.)

Ez az írása egy kedves-ámulatos Menzel film (a *Hóvirágünnep*) kap-

csán hozza szóba, fájó párhuzamként Forman amerikai fordulatát: „Nem tudom, és nem is akarom eldönteni, hogy Formannak vagy Menzelnek van igaza, ha egyáltalán ez a kérdés életutakkal kapcsolatban feltehető, csak azt tudom, hogy – divat ide, divat oda – a *Hóvirágünnepet* nagyon szeretem, a *Ragtime* pedig hidegen hagy.”

Ha hozzátéhetek valamit: engem Forman többi amerikai filmje is.

FORMAN A FILMVLÁGBAN

- Takács Ferenc: *Hair* – 1980/1.
- Kornis Mihály: *Ragtime* – 1985/7.
- Schubert Gusztáv: *Tűz van, babám!* – 1988/1.
- Ardai Zoltán: A csehszlovák „új filmről” – 1988/5.
- Fáber András: *Amadeus* – 1990/4.
- Simó György: *Larry Flint, a provokátor* – 1997/3.
- Varró Attila: *Ember a Holdon* – 2000/5.
- Lajta Gábor: *Goya kísértetei* – 2007/07.
- Zalán Vince: Miloš Forman cseh tetralógiája – 2009/9-12.
- Szűjártó Imre: Cseh/szlovák emigránsok – 2009/12.

FORMAN KÉT VILÁG KÖZT

MILOŠ TŰZOLTÓI

HEGYI ZOLTÁN

EGY DÍSZSEKERCE MINDEN FEGYVERŰNK. EMLÉKKÉPEK MILOŠ FORMANRÓL.

Valamikor réges-régen filmesztétika órák voltak a Magyar Televízióban. Távoli galaxis ez, fekete-fehérben, kékesen villog a Kékes tévé képernyője. Így láttam először, ám mindjárt vagy négyszer darabonként a *Fekete Pétert* és az *Egy szözi szerelmét*. Aztán filmklubokban, kamaszklubokban legszebb telein.

Arra is emlékszem évtizedek távlatából, hogy melyik Formant hol. Így megy ez, mikor már arra nem, hogy tegnap mi volt. *Elszakadás* a Művészen, *Száll a kakukk fészke* a Szikrában, *Hair* a Vörös Csillagban, micsoda kapcsolódások. Első két sor két forint, a jegyszédő néninél zseblámpa, benne zsebtelep. Néha belógás, saját zsebcserek, zsebkendőnyi területen, ahogyan azt Hrabal úr írta Hidegkúti Nándiról. Reggel kilenc óra, első vetítés, a gimnázium várhat, midőn a váznon az élet iskolája maga. Hajunk hosszú, némi spéttel lázadunk, szemünkben a szabadság feltételes módja, elég jól nézünk ki. Lányok álmodnak velünk éjjelenként.

Alakuló, majd gyorsan elhatalmasodó cinéfilia, gyógyíthatatlan. Az önzonosság tinédzserkori keresgélésében azonosulás a hősökkel. Nem kell orvos, Forman a pszichiáterem. Fekete Péter máris az én emberem. Mert alkatilag alkalmatlan a feladatra. Nagyjából bármelyikre, de főként arra, hogy esendő bolti szarkákat lepezzen le a munkaköri leírásából adódóan. Elkezdtek csehül állni a világhoz, mert minden olyan abszurd és derűs egyszerre.

Hogy mi olyan klasszul csehes nekem akkor? Talán a kedély. Švejk mindenekelőtt. Hogy ha már úgy alakult történelmileg, hogy csupán egy virtuális díszsekerce minden fegyverünk a hülyeséggel és a tankokkal szemben, akkor legalább vegyük őket hülyére addig is, amíg elmúlik ez is, miközben távol a világegyetem és még az időnek is vége lesz egyszer. Szóval a derű. És még Pepin, a kémény és a mosómedve, kóstold meg a söröcskénket, a bedöglött tűzoltóautó, Paral vegyészeti Ustí nad Labenben, Chytilová almái, de még Kundera elviselhetetlen könnyedsége is a messzi Párizsból.

Derűs új hullám volt a cseh, nem véletlenül harapott rá a művelt világ. És már kezdetben vala a hihetetlen. Miloš Forman például öt éves volt, amikor az első filmet látta, ami nem más volt, mint Smetana *Az eladott menyasszony* című operájának némafilm változata. Teszem hozzá, akkorra már a tudósok feltalálták a hangosfilmet. Egy néma opera. Csodálatos. Mesés, mint a férfiak kurlival.

Formant nem vették fel a Színművészeti Főiskolára és sürgette az idő, ha nem akart két évre bevonulni a Csehszlovák Néphadseregbe. Igen ám, de mire mindez kiderült, a Kohászati és Bányászati Egyetem szakágazatán kívül már alig maradtak betöltetlen helyek, néhány például az Előadóművészek Akadémiáján, a FAMU-n. Reggel odament, estére felvették a forgatókönyvírói csoportba, majd öt évig lazult a haverjaival. A végére ugyan fo-

galma sem volt, hogy a kamera melyik végét kellene megfognia, erről majd Miroslav Ondříček operatőr világosítja fel, viszont a folyamatos alkalmazkodással és megfelelési kényszerrel sem kellett vívódnia. Késleltetett profizmus. Elvégre a Warner Brothersnek nem lehetett olyat leírni, hogy „spermája berobban a kulcslyukon és a mennyezetig lövell”, ellenben a FAMU-n nyugodtan.

Forman elegáns, mint egy cigányzenész, ez már a *Fekete Pétemél* és a *Szöszinél* is érezhető, pedig hol vagyunk még a *Ragtime*, vagy az *Amadeus* világától. A kamerával történő látszólagos ügyetlenkedés is ugyanolyan tudatos, mint például Godard-nál. Nem azt mondom, hogy nincs benne szeretet, sőt; ám egy árnyalattal hűvösebb, mint a Menzel-Hrabal tandem. Közben megvan a kulcsszó, mint az *Annie Hall*-ban a mozi halljában, igen, de tényleg, Forman inkább elnéző, türelmes, egy gyöngéd barbár.

A *Fekete Péterrel* sorra nyeri a díjakat, meghívják Amerikába (először) és megnyílik az út a *Szözi* előtt. A szereplők többnyire amatőrök, a helyszín egy Zruc nevű lepukkant iparváros (Formannak különös képessége van a terekhez, egy ideig konkrétan a Művelődési és Oktatási Minisztériumban lakott egy szobában), maga Szözi a volt sógornője, az alaphelyzet dokumentarista jellegű (Csehszlovákiában kevés a nő), mi baj lehet? Nos, lett is meg nem is. A film szépen fut Velencétől Párizsig, ám odahaza erkölcsstelséggel vádolják és még a Könyvüipari Minisztériumban is kiakasztja a biztosítószegyet, lássuk be utólag, az ő szempontjukból némiképp jogosan. Cipőgyári antireklám. Ami viszont nem várt társadalmi és turisztikai mozgásokat indított be. Fialat fiúk száza indultak neki sátraikkal az egyébként nem túl romantikus Zrucba egy szép hétféve reményében, a csajok meg ugrándoztak kifelé a munkásszálló ablakából. Peace and Love.

A *Tűz van, babámat* valamikor a nyolcvanas évek derekán láttam, filmklubban. Merthogy nálunk vagy húsz évig óvták tőle a kedves nézőket. Valamennyi betiltás, dobozba zárás, bennfenteskedő vetítéses alkotás közül ezt a cenzúrát értettem a legkevésbé. Merthogy addigra már számos olyan mű is a mozikba kerülhetett a

keleti blokkban, amelyekben sokkal direkter mentek neki a létező szocializmusnak. Most akkor beszartak egy csehszlovák tűzoltóbáltól? Utóbb arra gondoltam, hogy valakinek leesett a húszfilléres, hogy ezek bizony ők. Amorálisak, kisstílusúak, provinciálisak, száználmas disznósajt tolvajok. És ne hogy már feszt kiröhögjük őket.

Aztán Milos menni Amerika. Ami éppen forrongott rendesen, akárcsak fél Nyugat-Európa. Ezerkilencszázhatvannyolc. Augusztusban véget ér a prágai tavasz. Forman első amerikai filmje, az *Elszakadás* végül 1971-ben készül el. Még nagyon cseh, de már nagyon amerikai. A tökéletes hibrid. A környezet kedvező, az újhollywoodiak éppen leszámolnak a papa mozijával, hogy aztán később felépítsék a nagypapáét. Spielberg hamar eljut a *Párbajtól a Cápig*. Az *Elszakadás* akkoriban dicséretes gyorsasággal bekerült a magyarországi mozikba is. Naná, az nem baj, ha megnézzük, miként rothad a hanyatló kapitalizmus, és hogyan idegenedik el benne az ember. Nekem reveláció volt, mert ez ment itthon is, csak ráadásul még munkácsorszürkében, fű nél-

kül. A szüleink gyötrő, bezárkózós csöndje, vagy éppen hangos terrorja és a mi leléceléseink, elszökődéseink. Megnéztem vagy ötször.

Hazajöttem a moziból, ahonnan elloptam a plakátot és anyám annak nyomán kötött nekem egy McMurphy-sapkát. Feketét, pont olyat, amelyet Jack Nicholson viselt a *Száll a kakukk fészkére* című remekműben. Ez már nagyon amcsi volt, elszakadt a barandovi szál és igazi hősöm is lett, Jack Nicholson. A lázadás és a szabadság ikonja, mint Mr. McMurphy, ahogyan a Főnéni szólítja kissé elnyújtva a név végét, magyar hangja emlékeimben Béres Ilona. Ezen a ponton Ken Kesey-ről még nem sokat tudok, pláne a savas buszozásokról nem, a könyvtárakból már ellopták az összes *Üvöltést*, de azért lassan összeáll a kép, a *Száll a kakukk...* Európa Zsebkönyvtáras kiadása ronggyá olvasva. A film nem olyan látomásos, mint a könyv, inkább a hagyományos amerikai dramaturgiát idézi, Forman elindul a vérprofizmus rögös útján.

„Azok a felejtetetlen zoknik”
(Tűz van, babám!)

Bevallom, utálok a musikeletet, egy szálig. Egyszerűen felfoghatatlan számomra,

hogy miért kell a történet egy bizonyos pontján teljesen indokolatlanul dalra fakadni. Forman és tettestársai viszont olyan tüneményessé tették a *Hairt*, hogy lehetetlen volt nem beleszeretni. Igazi operát csináltak belőle, időtlent, az emberiség egyik utolsó szerethető kísérletéről. „Good Morning Starshine” – már megy is a fejemben.

Nekem a *Ragtime*, a *Valmont* és az *Amadeus* már nem annyira, a *Larry Flynt* már jobban. De maradtak örökre szóló bevésődések. A *Szösz* és a *Tűz van, babám!* asztal alatti jelenetei, ó azok a felejtetetlen zoknik. A fára kötözött nyakkendő szintén a *Szösziben*. Ahogy az apa meglesi a fiát a *Fekete Péter*-ben. Spangli szívás az *Elvesztett Gyermek*ek Szüleinek plenáris ülésén és vetkőzés póker az *Elszakadásban*. Jack Nicholson bedrótozott feje, a kórtermi orgia, és ahogy az Indián kosárra dob a *Száll a kakukk...*-ban. És ahogy Beverly D’Angelo beszél a tóba a Central Parkban, nagyjából ott, ahol Holden Caulfield azon agyal, hogy hová tűnnek a kacsák télen, na az, igen.

Gyönyörű munka volt Forman úr, Isten Önnel. •



MILOŠ FORMAN

SZÁLL A KAKUKK

VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS

DIVAT VOLT EGY IDŐBEN HASONLÍTGATNI AZ 56-OS MAGYAR ÉS A 68-AS CSEHSZLOVÁK EMIGRÁCIÓT, KI, HOGYAN BOLDOGULT A NAGY- ÉS AZ ÚJVILÁGBAN.

1989 után, mikor a később induló, Václav Havel vezette Csehszlovákia repülőrajtot véve nyomta le a jófejségi versenyeken hazánkat és lengyel barátainkat, emlékezhetünk honi tweedzakós, papillon-nyakkendő konzervatívjaink morfondírozó-hazafias neszezésére, hogy „hát persze, mert az ő rocker haverjaik vannak most kormányon mindenütt Nyugaton”. Tény: a 89-et fordított 68-nak látni kívánóknak mindig volt egy keleti ízzel egzotizált kvázi-nyugati, kulturális párhuzamként működő referenciacsoportjuk, ami a csehszlovák film és irodalom volt ifjúságuk lázas hajnalán. Hogy giccskönyv-e a *Nesnesitelná lehkost bytí (A lét elviselhetetlen könnyűsége, 1984)* Milan Kunderától, mint azt többen mondják, én nem kívánom eldönteni; mindenképpen hasznos lektúrje volt a nyolcvanas éveknek, ismerhetővé, divatosá, szerethetővé tette széles körben is a ká-európai ellenzéki létet. A Philip Kaufman általi sztárszereposztásos (Daniel Day Lewis, a csitri Juliette Binoche) celluloid-dolgozat, melyben a Sabrinát játszó Lena Olin erotikus, anyás, vadmacskás mosolya a kalap alól, Svájc-ból, a Limmat-parti Athénban a legjobb, ahová a „ferdeszájú vén trotty” (Brezsnyev) és hű szövetségesei (mindenekelőtt Husák) elől télakolt. Az biztos, hogy egy ideig jobb amerikai rockzenekart sem lehetett alapítani emigráns csehszlovák muzsikusként, mint ahogy a lengyel Solidarność megalakulásáig legfontosabb ká-európai

ellenzéki szerveződés, a Charta77 sem lett volna a Plastic People of the Universe rockzenekar befenyítése nélkül. Popkult és film kövezték a csehszlovák emigráció és rendszerkritikus gondolat útját, akik közül Amerikában a minap elhunyt Miloš Forman vitte a legtöbbre.

Az *Elszakadás (Taking Off, 1971)* az első Forman amerikai filmjeinek sorában, ahogy majdnem-honfitársa, a košicei születésű Márai Sándor mondhatná esetében, az első film, „ahol nedről le hull a hacsek”, az átigazolás mozija, melyben a Csehszlovákiától elszakadás celluloid-formát ölt. Ez az elszakadás még részleges. Az amerikai forgatókönyvírók mellett a Jaroslav Hašek által megrajzolt, már a Monarchiában is „csehszlovák” életszemlélet ebben a filmben legalább annyira jelen van, mint az amerikai. Kevesen értik ezt olyan jól, mint a magyarok egy bizonyos, talán jelentős része, akik szintén „csehszlovákok, csak délen élnek”.

Az első szekvencia (a casting és a tizenöt és fél éves lány eltűnésének felfedezése) a titokzatos és keresztbevágott jelenetépítés magasiskolája. Hipnózisos gyógyulással kísérletező apa, hisztis *middle class* anya, és az „Amerikából bejön a zene”-érzése, amit nálunk az LGT fogalmazott meg néhány évvel később, viszont örökérvényűen. Elszakadni családtól, gyökerektől, új táptalajon kísérletezni, megtalálni vonatkozási pontokat, kiismerni

keleti partot, nyugati partot, meg a közte terülő „röpülj-el-fölötte-országot”, nem apró vállalás, az 56-os mieink közül operatőrök (Kovács László, Zsigmond Vilmos) tudták hozni, és tizenkét évvel később a rendezőjéhez hasonlóan a közelmúltban elhunyt Miroslav Ondříček. A két apa leánykereső éjszakája a középnyugati hangulatú billiárd-szalomba vezet, mely magában hordozza Prága Kőbányájának, Smýchovnak kocsmái hangulatát is. Forman a szomszédos Berggasse 19 magosából tekint le Amerikára. Freudilag nézi azt is, ami épp nem a Kákániában gyökerező „Total Czechoslovakia”. Ami azzal közös emberi, korabeli szóval: nembeli lényeg „a bátrak hazájában, a szabadok otthonában” is. A besugást és annak feltételezett szükségességét. A házastársi szexualitás dzsungelét. A szülők már-már orgiába hajló vetkőzős-póker partiját, melynek szemtanúja lesz az észrevétlenül megkerülő tizenöt és fél éves lány. A jólkereső polbeates apostolt szülői vacsorán, jövedelmi viszonyainak megtudásától keresztbeáll a *gravy*-be mártogatott *roastbeef*a filiszter apuka torkán.

Miroslav Ondříček képi bravúrijait. Átvilágítások és tükörijáték. *Nouvelle vague*-os vágástechnika. *No star value*. Forman ez első amerikai filmjében nincsenek ismert színészek. Pazar film.

Miloš jól nyúlt. Ken Kesey a hetvenes évekre nemcsak ismert író lett, de széleskörűen ismert *acid* testeket (a magyarban elég béna fordításba: savpróba) tartó *outlaw writer* (törvényenkívüli író). A kakukkos könyv (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) honoráriumából vett kaliforniai farmján, La Hondában máig ható popmítoszként a gonzo- király Hunter S. Thompson a beat- király Allen Ginsberget összeismertette a chopper- király, Hell's Angels- vezér Sonny Bargerrel és fiaival, hogy a jövő amerikai forradalmának legyenek ők az öklei, úgy, ahogyan a csekisták a bolsevikieknek. (Nem jött össze: a pokoli angyalok *redneck* republikánusok voltak, a ma Trump- szavazói; Thompsont is összeverték később, és az „oroszlánszelidítő” Ginsberg harmóniumon eljátszott és kántált *Prajnaparamita szutrája* is csak ideig- óráig fékezte meg a koloros mellényben dühögő angyalokat. Lásd még honi vonatkozásként a témában: Déry



Tibor: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról.* Kesey könyve, a *Száll a kakukk fészkére* erős mű, Forman filmrevitele sem egyszerű megfilmésítés – az én szó-készletemben utóbbi olyan irodalmi adaptáció, melynek filmként nincs autonómiája –, és ez alapvetően a castingnak köszönhető. Jack Nicholson már nem pályakezdő, már túl van a Roger Corman és Samuel Z. Arkoff készített B-filmeken, kultban tolja, de még nem ért a csúcsra, illetve a Forman-film már nagy lépés lesz hozzá.

A mentálhigiénés gyógyászat a világon mindenütt síkos pálya, csúszós lejtő, vékony jég, nem kell ahhoz az egykori szovjet vagy román politikai pszichiátria bebörtönzöttjének lenni, hogy tudjuk: az elektrosokk, illetve a lobotómia kiiktatja az akkoriban sokat emlegetett „nembeli lényeket” a kigyógyított célszemélyből, annyi sem marad belőle a homo sapiensből, hogy eldönthesse, karfiolként vagy brokkoliként vegetálja végig a megmaradt időt. Mikor McMurphy homlokán a sebbel megjön az emeletről, akkor a Nagyfő-

„A világon mindenütt csúszós pálya”

(Száll a kakukk fészkére – Jack Nicholson)

akarhatna magának és másnak. Szájra a párna, leszorítás, kivárni a vergődés végét. Aztán megfogni a vizesblokkot, amit McMurphy gyöngye teste nem tudott kitépni az altalajból, iszonytató szenvedéssel kiszakítani, belevágni a vasrácsos ablakba, és az így ütött résen kiszökni a diliházból, és lazán beleszaladni a mérsékelt égövi ősvadonba. Miloš Forman témája, érdeklődési köre, szenvedélye a lázadó ember. Még az amúgy működő, nem mindig tűzoltó bálós Amerikában is.

Mikor anyám 71-ben vagy 72-ben hazajött 30 napos kiruccanásáról Londonból (legálisan kivihető deviza: 70\$), ahol színházban látta a *Hairt*, napokig mesélt az előadásról. Irigykedtem gyerekként is. Vízüntő-kor, hosszuhajú, színes rucis fiatalok, musicalformájú Zeitgeist. Aztán Forman autentikusan megfilmésítette. Mint már emlegetendő voltam, a szó nálam pejoratívba

tartó értéktartalommal bír. De használható módon filmesítette meg. Van egy spät a dolgok történülése és filmrevitele közt, talán 79-ben volt a honi bemutató, pont tudtuk már a Dead Kennedys-től, hogy milyen egy kambodzsai vakáció, a Clash-től, hogy Charlie (a Vietkong) egyáltalán nem hullámlovagol és e torta tetején marcipánnak ott volt, hogy milyen az anarchia az Egyesült Királyságban. Idősíkok torlódása, kis káeurópai megkésettség, de ki ne emlékezne Treat Williams asztalontáncolására Long Island-i fullfuxos nénik és szmokingos bácsik körében?

Nem idevaló, de. E dolgozat írása idején általános történelemfilozófiai kérdésben nyilatkozott meg „az állampárt arca” állítván, hogy „a hippik bombáznak Szíriában”. („Ma pedig ezek ülnek tort a világon, ezek osztják az ész, kizárólag

nekik lehet igazuk. Ugyanolyanok lettek, mint akik ellen lázadtak, csak most nem Vietnamban, hanem a Közel-Keleten és Észak-Afrikában bombáznak.”) Ezen a felületen nem mehetünk bele a hippikorosztályos Trump generáció-idegenségébe, mihez tartás végett csak idézzük fel Allen Ginsberg „Whom we bomb/ we bomb them” kezdetű versét, melynek lényege, hogy az amerikai pilóta nem tudja kiejteni a helyneveket, amiket bombáz és amely versről bizton gondolhatjuk, hogy az Amerikába ment Forman ismerte és szerette. (Nemhiába volt Ginsberg 1965-ben Prágában Král Majales, Májuskirály, diákok által megválasztott, esztibák-állambiztonsági érdeklődéstől övezett főkolompos.) Bizonytal mondhatjuk, a mai korszellem, az ilyen-olyan populistá elme számára kevés negligálandóbb, ignorálandóbb dolog van a világon, mint a globális 68; az a rossz hagyomány-tagadó, giccsellenes, jövőbevetethető autoritásellenes szabadgondolat és művészet, aminek a folyó év április 13-án elhunyt Miloš Forman a katonája volt. Nem legénység, hanem főtiszt szinten. •

A KISVAKOND KICSISÉGE ÉS NAGYSÁGA

Hatvan éve a föld alatt

GERENCSÉR PÉTER

ZDENĚK MILER RAJZFILMFIGURÁJA MINDEN ÁRTATLANSÁGA DACÁRA MÉLYEN BEÁGYAZÓDIK AZ „APOLITIKUS POLITIKA” CSEH HAGYOMÁNYÁBA.

A közönséges vagy más néven európai vakond (*Talpa europaea*) csúnya állat, de legalábbis nem szép. Munkaköri leírását tekintve szakmai rokonságához tartoznak az archeológusok és a bányászok. Éles karmokban végződő, kifelé álló végtagjait lapátként használja. Szüntelenül ás földalatti sötét alagútjaiban, ahol hegyes ormánya segítségével tájékozódik. A kiskertek tulajdonosainak nagy öröme a járataiból kibányászott tetemes földmennyiséget a felszínre hordja, melyet mindközönségesen vakondtúrásnak neveznek. A vakond étlapján földigiliszták és rovarok szerepelnek, a változatos táplálkozás érdekében ezt a menüt gyakorta fehérjében gazdag tetvek és kukacok színesítik.

Hogyan lett ebből a kissé bumfordi kisemlésből a cseh Zdeněk Miler kezén a közép-európai animáció legcukibb állatfigurája? Miközben az európai rajzfilm örökös Disney-komplexussal küszködött, az eltérő narratív modellt alkalmazó *Kisvakond* (*Krtek*, kicsinyítő képzővel *Krteček*) sorozat a nagy Walt Disney stúdió egyik életképes európai alternatívájává vált.

FIVÉREK XXL-ES TRIKÓBAN

A *Kisvakond* eredetisége előtt a cseh animációs iskola egyengette a talajt. Miler rajzfilmes karrierje 1942-ben a zlíni Baťa reklámstúdióban (FAB) indult, de a náci megszállás miatt székhelyét Prágába kényszerült áttenni, ahol Goebbels a Reich legnagyobb animációs stúdiójának összehirdetésén szorgoskodott Richard Dillenz vezetésével. A német protektorátus paradox módon jótékony hatást gyakorolt a cseh animációra, a propaganda-rajzfilmek készítése közben szerzett tapasztalatokat a csehek a háború után kamatoztathatták.

A náci animációs műhely alapjain a stop-motion bábfilm későbbi mestere, Jiří Trnka irányításával már 1945 májusában új stúdió alakult, amely a keresztségben a *Bratři v triku* nevet kapta. Az elnevezésben rejlő szójáték egyszerre rendelkezik a „Fivérek a trikukban” és a „Fivérek trikóban” jelentéssel. A stúdió mai napig használt logóját, melyen csikos trikóba bujtatva három kisfiú látható, Zdeněk Miler tervezte. Trnkáról kevésbé ismert, hogy pályafutását négy rajzfilmmel kezdte, melyek fokozatosan eltávolodtak a Disney-stílustól, és szinkronban álltak a UPA (United Productions of America) törekvéseivel. Az amerikai UPA stúdió a fázisrajzok redukciójára utaló „korlátozott animációval”, a leegyszerűsített karakterdizájnnal, a stilizált grafikával a Walt Disney stúdió által megteremtett „full animation” alternatíváját kínálta. Különösen Trnka *Az ajándék* (*Dárek*, 1946) című szatirikus parabolája hatott Stephen Bosustow-ra, a UPA producerére, közvetve ennek köszönhető, hogy Gene Deitch Oscar-díjas *Munro* (1960) című egyedi filmje, illetve a *Tom* és *Jerry* tizenhárom epizódja 1961-62-ben titokban prágai bér munkában készült a *Bratři v triku*nál.

Miler első, *A milliomosról, aki ellopta a Napot* (*O milionáři, který ukradl slunce*, 1948) című rajzfilmjének egyedi animációs technikája, a sraffozás, a képsorok szaggatottsága és a minimalizált karaktermozgás szintén jelentősen eltér a Disney-stílustól. Jiří Wolker versének adaptációja jól illeszkedett a kommunista propaganda igényeihez, a milliomos és a gonosz tolvaj közötti egyenlőségjel leegyszerűsített tételéhez: a burzsoá beteg lesz, és a gyógymódként javasolt fény miatt einstandolja a Napot, hogy aztán a film zárlatában egy kislány visz-

szategye az égitestet a helyére. Ehhez a jó-rossz triviális ellentétén nyugvó történethez Miler fekete-fehér rajzaival olyan sötét, szorongáskeltő atmoszférát teremtett, amely szöges ellentétben áll a *Kisvakond* bájos világával. A kontraszthatásokra építő képek munkásokkal teli ipari tájakat ábrázolnak (Miler egyébiránt Kladrubceban, a „cseh Csepelen” született), melyek a Disney-féle cukormázzal felelnek. A felnőtt nézőkre számító film a későbbi *Helgolandi románccal* (*Romance Helgolandská*, 1977) együtt egyértelműen cáfolja a képet, amely Milert kizárólagosan gyermekközönséget megcélzó alkotóként festi le.

KELETI MIKI EGÉR?

Európa mindig is kétértelműen viszonyult az amerikai rajzfilmhez, ideértve a meg nem értett osztrák képzőművészt, bizonyos Adolf Hitlert is, aki a Miki egér iránti vallásos rajongásától a hét törpe lezsírozásáig jutott el. A Walt Disney stúdió koordinátarendszerében értelmezte saját pozícióját Zdeněk Miler is, aki tudatosan választott olyan „szűz” állatfigurát főhősnek, melyet az amerikaiak még nem használtak fel és el. Milert, aki korábban csinált már rajzfilmet a termelőmunka fázisairól (*A mákos kalácsról / O makovém koláči*, 1953), eredetileg arra kérték fel 1954-ben, hogy gyerekek számára készítsen oktatófilmet a textilgyártás működési mechanizmusáról. A figurához a klasszikus eredetmonda szerint az szolgáltatta az alapötletet, amikor az erdőt járva orra bukott egy vakondtúrásban.

A másfél éves munka után elkészült *A Kisvakond nadrágja* (1957) a vakondot még hosszú orral ábrázolta. Az 1963-tól sorozattá váló egyedi film további epizódjaiban a Kisvakond orra kisebb és turcsibb lett, nagyobb szemeket kapott, alakja tömzsire változott. A dizájn-váltás oka nyilván abban a Disney által is érvényesített logikában keresendő, hogy a kisebb, kerekesebb és teltebb formák bájosabbak. James Joyce ezt a „a szépség mindig hajlat”, Ernst Schumacher pedig a „kicsi szép” mantrában foglalta össze. Hasonló orrplasztikán és fazonigazításon ment keresztül a kicsi vakond Miki egér névre hallgató nagynevű tengerentúli kollégája is, akinek nőzija a *Willie*, a *gőzhajóban* (1928) való debütálásához képest rövidebb és gomb alakú lett, vékony alakja pedig kikerekedett. Mindkét plasztikai

műtétnek a piacképesség növelése volt a végső célja. Üzleti megfontolás miatt a Kisvakond az első epizód után elvesztette beszédképességét is, szinkronizálási kényszer nélkül a mese egyszerűbben talált külföldi piacra. 1963-tól kezdődően ugyanis legfeljebb az „ahoj” (szia), a „hele!” (hé!) meg a „tam” (ott) szavak artikulálására volt képes, megszólalásai az érzelemkifejezésre redukálódtak. A címszereplő által kibocsátott hangokat Miler lányai kölcsönözték, akik egyébként az elsők között láthatták az elkészült epizódokat, így a tervező-rendező háztáji módon honosította meg a tesztközönség kapitalista gyakorlatát. Később, amikor a rajzfilmeket a *Večerníček* (*Esti mese*) című gyermekeknek szóló televíziós blokk részeként vetítették, Miler 5-7 perces hosszúságúra csökkentette az egyes epizódok időtartamát, hogy a kiskorúak figyelmét kifáradás nélkül képes legyen fenntartani.

A *Kisvakondnak* sikerült áttörnie a vasfüggönyt, és a népi demokratikus tábor bukása után is életképes maradt. A posztsztálinizmus csehszlovák változatának korában indult sorozatot sem a hatvanas évekbeli politikai erjedés, sem pedig az 1968-as szovjet invázió utáni husáki „normalizáció” nem viselte meg, de sikeresen túlélte a rendszerváltást is, és eltérő gazdasági feltételek között 2002-ig gyártották. (A rendező 2011-es halála után 2016-ban kínai koprodukciónban *A Kisvakond és a panda* címmel ugyan újabb 26 rész készült, ezeknek a kolonizált daraboknak azonban aligha van közükhöz Miler szelleméhez.) A túlélés egyik faktora alkalmasint az volt, hogy a *Kisvakond*-filmek már a hatvanas évektől is lényegében piaczgazdasági modell szerint készültek. A szinkronhang kiiktatása folytán a sorozat terjesztési köre világméretűvé bővült, és rést ütött a bipoláris világrendben. A béketáboron kívül az NSZK-tól Finnországon át Hollandiáig nyugaton is bemutatták, bár beszédes módon éppen az USA-ban nem tűzték műsorra. A kelet-nyugati határok átjárásának egyik legnyilvánvalóbb jele, hogy a hetvenes évektől a sorozat a nyugatnémet WDR televízióval együttműködve készült, és – mint azt Riika Palonkorpi kifejti – egyfajta munkamegosztás is kialakult, amennyiben az epizódokat nyugaton a nyugatnémetek terjesztették, míg keleten a csehszlovák állam. Ez a ko-



produkciónak 1990 után sem szakadt meg a WDR és a Bratři v triku stúdió között, sőt, miután Miler levédette a figurát, különféle árukapszolásokkal (mesekönyvek, plüssállatok, hűtőmágnesek, poharak stb.) egészült ki. Miközben tehát ezek az animációk a Disney-rajzfilmek európai alternatíváját nyújtották, üzletpolitikájukat tekintve sok szempontból közel álltak a nagy amerikai stúdiók kapitalista logikájához.

KÖLCSÖNÖS SEGÍTSÉG TANÁCSA

Az alternatíva nem a kereskedelmi modellben, hanem vizuálisan, és különösen a történetépitésben mutatkozott meg. Zdeněk Miler egyedi stílust alakított ki mind a Disney-féle édeskés, mind pedig a testi erőszakra, a burleszkes gegekre hajazó Warner-féle stílussal szemben, de nem követte a UPA vagy a zágrábi animációs iskola karikatúraszzerű grafikáját sem. A *Kisvakond*-filmek látványvilága a háromdimenziós illúzió elutasításával és a mozgásfázisok számának csökkentésével emlékeztet ugyan a UPA-stílusra, de nem a modern grafika nyelvét beszéli. A többnyire statikus háttér előtt mozgó gömbölyded, mégis lapos, síkszerű figurák inkább a mesekönyv-illusztrációk tradíciójából táplálkoznak, a groteszk, leegyszerűsített modern animációs stílussal szemben pedig színgazdagok. Vagyis a sorozat két stílusparadigma kombinációja: a kerekded, színes formák a Disney-t idézik, a mozgásredukció és a síkszerű ábrázolásmód viszont a UPA-hoz teszi

„Nincs legyőzendő ellenfél”

(*Kisvakond és a televízió*)

hasonlatossá, anélkül, hogy annak paródiaszerű torzításait és epés humorát átvénné.

A cselekmény struktúrájában még inkább megfigyelhető az amerikai szabványoktól való

eltérés. Szemben azokkal a szerzőkkel, akik a Disney-stílus európai meghonosítását a jó főhős győzelmére épülő népmesékkel és klasszikus műmesékkel igyekeztek megvalósítani, Miler történetei kortárs mesék, melyekben nem puccos hintó, ólomkatona és rusztikus környezet, hanem rakéta, rágógumi vagy televízió játssza a főszerepet. A döntő különbség mégsem ebben, hanem az erőszakmentes konfliktustípusban rejlik. A domináns amerikai stúdiók rajzfilmjei általában aszimmetrikus bináris oppozícióra épülnek, amely szerint a narratíva a világ rendjének felborulásától a pozitív főhős győzelméig tart. Ezzel szemben a *Kisvakond*-filmek narratívája más logika mentén működik; itt általában nem személyek között alakul ki ellentét, senki nem gonosz, nincs legyőzendő ellenfél, és nincs csihi-puhi, fizikai erőszak sem. Tekintve, hogy a *Kisvakond*-epizódok ismeretterjesztő (edukációs) programként születtek, a konfliktusok a mindennapok tárgyival való találkozásból, az azokra való rácsodálkozásból fakadnak. Miler játékos formában tanítja gyermekközönségét, ahogyan Selma Lagerlöf is szórazottató módon mesélt a svéd tájokról a *Nils Holgerssonban*. Az edutainment ezen pedagógiai alapelve a cseh kultúrtörténetben Jan Amos Komenský

(latinosan: Comenius) játékos és látványorientált didaktikai módszereiben találja meg előzményeit.

A sorozat első epizódjában ez az el-
lenségét nélkülöző konfliktustípus, mely
aztán a többi filmre is érvényes marad,
világosan megfigyelhető. A *Kisvakond
nadrája* eseménysora abból az egyszer-
rű, a gyerekközönség érzelmi azonosu-
lását elősegítő szituációból bontakozik
ki, hogy a főhős nem tudja hová tenni
rendkívül fontos kacatjait (biztosítótű,
szög, labda, spárga), ezért zsebes nadrá-
gra van szüksége. Miközben a kertészna-
drág elkészül, a film ellátja a textilgyártás
folyamatáról szóló oktatási funkcióját is.
A vakond segítségére vannak az erdő
és a rét állatai, akik a nadrágszövés egy-
egy munkafázisát reprezentálják: a béka
megázítja a lent, a gólya megtöri, a sün
gerebenezi, a pók fonalat készít belőle, a
hangyák szövetet szőnek, a rák kiszabja
a szövetet, végül a nádírgó megvarrja a
ruhát. A dramaturgiát nem a negatív és a
pozitív főhős ellentéte szervezi, hanem
a feladatmegoldás, melynek során az
állatok kölcsönös (gazdasági) segítséget
nyújtanak egymásnak.

Az agresszió és a gonosz hős mellőzé-
se azonban nem azt jelenti, hogy ez a vi-
lág idilli vagy infantilis volna. A *Kisvakond
és a születés* (1997) például rajzfilmben
tabudöntőgető módon, „optimális” per-
spektívából mutatja be a magzat világra
hozatalát. A diszkóbalesetekre reflektáló
A Kisvakond és a béka (2002) címet vise-
lő utolsó részben Krtek kis híján belehal
sérüléseibe. Barátai, a béka és az egér
táplálják és gyógyítják, ami a betegség-
ben szenvedő 81 éves Miler önvallo-
másaként, búcsújaként is értelmezhető.
A Kisvakond és a buldózer (1975) című
részben – visszatérő témaként – ottho-
nát a közlekedésfejlesztés fenyegeti, *A
Kisvakond és a rágógumiban* (1969) pe-
dig szemétkupacok lepik el a természet-
et, és főhősünk szó szerint beleragad a
civilizációjába.

ÚJRAHASZNOSÍTÁS, ÖKOKATASZTRÓFÁK

A sorozat meséinek tekintélyes része
szerveződik urbanizációs és ökológi-
ai bonyodalmak köré. A természet és a
nagyvárosi civilizáció metszéspontján
játszódó epizódokban Miler nemcsak
a modern technikák működéséről
szolgált ismereteket, hanem azok
hátrányait is bemutatja. A *Kisvakond és
a kisasztal* (1963) a nagyvárosi nyüzsgés
tárháza, máshol útépités zavarja meg

a természet rendjét, megint máshol a
rágógumitól való megszabadulás a ci-
vilizációs hulladékok összegyűjtésének
allegóriája lesz. A természettel való ösz-
szeütközés problémáját talán legvilágo-
sabban a *Kisvakond és a hétvége* (1995)
című epizód tárgyalja, amely azért is sa-
játos eleme a korpusznak, mert a főhóst
kritikusan ábrázolja. A hétvégi kirándu-
lás során tópartra érkező Kisvakond lé-
nyegében a cseh magatartás jelképe, te-
kintve, hogy a természetjárás tipikusan
cseh időöltés, egyúttal pedig eszképi-
metafora. Főhősünk azonban az a fajta
turista, aki bömbölő tévéjével együtt a
civilizáció minden vívmányát igyekszik
magával cipelni. Ezért barátai, a nyúl és
az egér kiközösítik, elvégre a nyaralás
létoát számolja fel az ember (még ha
történetesen vakond is), ha a vadonban
ugyanazt a környezetet teremti újra,
mint otthonában. Miler sorozata nem
nézi le infantilis és giccses gügyögéssel
fiatal nézőközönségét, akik idill helyett
urbanizációs és ökológiai ártalmakkal
szembesülnek.

A városi létforma és a környezet-
szennyezés mellett a konfliktusok
második csoportját a talált tárgyak ké-
pezik, melyek működését a Kisvakond
alkalmazás közben fedezi fel, szinte
tankönyvszerűen illusztrálva a heuris-
tikus módszert. Ezt a tendenciát a cse-
heknél a *Kétfalkezesek (Kutáci /...A je to!
/ Pat a Mat)* című stop-motion bábsoro-
zat folytatta, melyben a két lúzer „sza-
ki” a problémáknak úgyszólván nem
konvencionális megoldását preferálja.
A Kisvakond számára a talált hulladé-
kok egyfajta kincsek, melyeknek vagy
elsajátítja a helyes használatmódját,
vagy pedig a megszokottól eltérően
hasznosítja újra őket. Előbbi altípus-
ra példa *A Kisvakond és a kisasztal*, ahol
főhős a dudu, az ablaktörő és más al-
katrészek funkcióival játszik, valamint
A Kisvakond, a festő (1972), amelyben
a mezőn talált színes festékekkel a
való világban teremt imaginárius bi-
rodalmat. Utóbbi alcsoportot pedig *A
Kisvakond és a gyufa* (1974) képviseli,
ahol a gyufásdoboznak ágyként, hinta-
ként és csónakként ad új rendeltetést,
míg máshol a matracot trambulinként,
az ernyőt léghajóként hasznosítja újra. A
humorforrás gyakran ezeknek a tárgyak-
nak az antropomorfizálásából származik,
A Kisvakond és a telefonban (1974) a
protagonista sállal köti át a telefonkagy-
lót, hogy az meg ne fájzon.

Szorosan összefügg az előbbivel a
harmadik konfliktuscsoport, amely a nai-
vitásból, vagyis a dolgokra való rácsodál-
kozásból, az elesettségből és a veszély-
érzet kiiktatásából fakad. A *Kisvakond az
állatkertben* (1969) című rész komikumá-
nak alapját a méretkülönbség, az állatok-
hoz rendelt sztereotip elvárások kijátszá-
sa adja: a fájós fogú oroszlánon a vakond
segít, így a nagy állat kerül passzív, míg a
kicsi aktív szerepbe.

SCHILLERI „NAIV”, HAVELI „APOLITIKA”

Mindez átvezet ahhoz a kérdéshez, mi-
szerint a Kisvakond-mesék egyik titka
minden bizonnyal a gyermeki szemlé-
letmódban rejlik. A legkisebb korosztályt
megszólító kulturális termékek tétje alig-
hanem abban áll, hogy mennyire tudnak
a néző oldaláról gondolkodni, képesek-e
belebújni a gyermekek bőrébe. A Kisva-
kond-filmek egyfajta iránytűt nyújtanak
a világ működéséhez, s ahogyan a lurkók,
a főhős sem érti kezdetben, hogy egyes
elhagyott tárgyak mire valók. Szintén a
gyermeki látásmódot tükrözi a beszéd-
hang minimalizálása, a nagy és a kicsi
ellentéte, az alsó látószög.

Ez a szemlélet sűrítetten mutatkozik
meg az egyik legkedvesebb epizódban,
A Kisvakond és a zöld csillagban (1969).
Itt a főszereplő tavaszi nagytakarítás
közben a földből egy fénylő, zöld tárgyat
ás ki, melyről azt képzei, hogy csillag.
Minthogy a csillagnak az égen a helye,
úgy gondolja, az a ragyogó valami le-
esett a helyéről. Barátai segítségével
megpróbálja visszaakasztani az égboltra,
ami aztán az antropomorfizált félhold
segítségével sikerül is neki (ez a motí-
vum a *Milliomos...*-t idézi, ahol a kislány
helyezi vissza a Napot az égre). Ahogyan
a Kisvakond, úgy a gyermek sem tudja
azt, aminek a film Millerrel összekacsintó
felnőtt közönsége tudatában van, vagy-
is hogy az a csillag valójában smaragd.
A főhős számára fel sem merül, hogy
ez a drágakő potenciális anyagi meg-
gazdagodást jelentő ékszer, számára ez
csak egy baráti segítségnyújtásra vágyó
égitest, amely neki érdek nélkül tetszik.
Miközben a limlomokat kincsként fogja
fel, számára a természeti kincs piaci ér-
telemében közömbös. A film a tárgynak
ebben a „kantianus” félreismerésében
élesen világít rá a gyermek és a felnőtt
gondolkodásmód különbségeire, ami
Friedrich Schiller *A naiv és a szentimentá-
lis költészetéről* című esztétikai írása segit-
ségével ragadható meg. Schiller szerint a

naiv ellentétben áll a műviséggel, maga a „csonkítatlan természet”, mely a gyermek attritívuma. Gondolatmenete alapján a nézői örömet a gyermeki Kisvakond tisztasága okozza, de ez egyúttal „a bennünk lakozó természetlenségre” is emlékeztet minket, amikor a zöld csillagot smaragdként szemléljük, mert így elveszett romlatlanságunk, ártatlanságunk elillanása fölött szomorkodhatunk. Amíg Schiller értelmében a Kisvakond a naivat képviseli (mivel „maga a természet”), addig Miler és felnőtt nézője a szentimentálist („keresi a természetet”), mert ami a naivban valóságosan volt jelen, az most már csak eszmeileg létezik.

A naiv (gyermeki) és a szentimentális (felnőtt) schilleri egymásra utaltsága összefügg azzal a kérdéssel, hogy a sorozat mennyiben reflektál az aktuális politikai és társadalmi viszonyokra. Látszólag mi sem áll távolabb a Kisvakond-meséktől, mint a politika, csak hogy a cseh nemzetfilozófiában – szemben a magyar patetikus heroizmussal – kulcsszerepet tölt be az „apolitikus politika”. Az apolitikusság Tomáš Masaryktól Jan Patočkán át Václav Havelig ívelő ethosza olyan politikai filozófiát és magatartást jelöl, amely a hagyományos politikai intézményeket megkerülve fejt ki látszólag politikamentes aktivitást. Innen nézve a Kisvakond-filmek korántsem csak a gyermekközönségnek szólnak.

Miler szereplői kicsik, bájosak, elesettek és földközeliak, ami a cseh emberközpontság ideo-

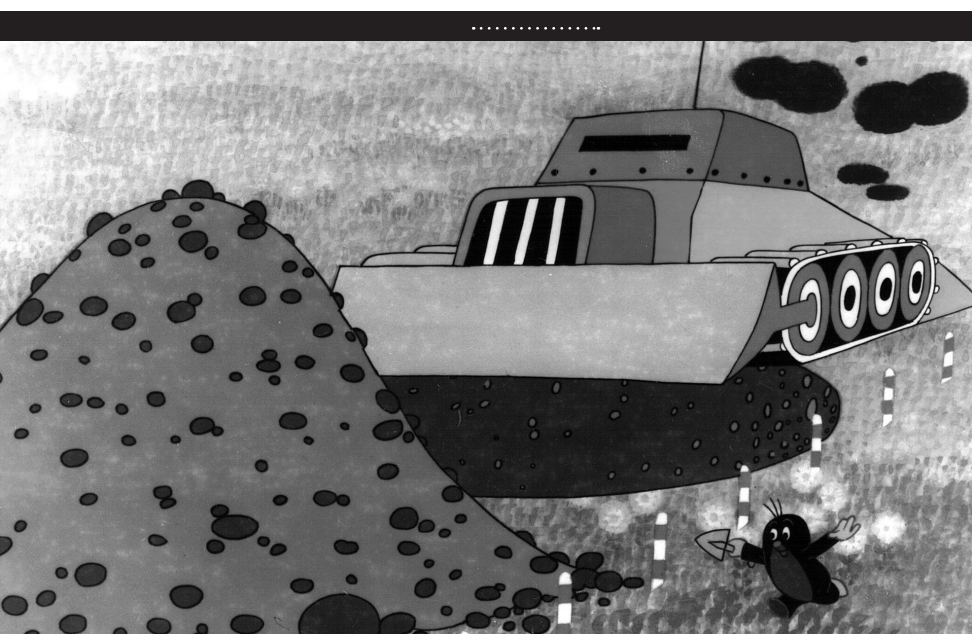
lójáját evokálja. A csehek és a humanitás szoros összefüggését Husz János és Comenius nyomdokain szintén Masaryk tette meg a nemzeti öntelmezés egyik fő alakzatának, hogy az „emberarcú szocializmus” kísérletét ne is említsem. A Kisvakond és barátai rendszerint általuk át nem látható nagy kihívásokkal találkoznak, melyekkel szemben tehetetlenek. Hol bulldózer fenyegeti természetközeli otthonukat, hol a szocreál panellakótelep terjeszkedése le is rombolja azt, mint *A Kisvakond a városban* (1982) című részben. Témává emelt kiszolgáltatottságuk a totalitárius rendszerrel szembeni védtelenség „apolitikus” metaforája, amely Havelnek *A hatalom nélküliek hatalmáról* szóló 1978-as koncepciójában találja meg párhuzamait. Havel a diktatúrák hazugságaival és egysoros gyűlöletkampányaival az „igazi élet” kicsi, „disszidens” (másként gondolkodó) közösségeit állítja szembe, ahol „a szolidaritás és testvériség eleven érzése válthatja fel” a „rítussá merevedett kapcsolatokat”. A Kisvakond az empátia ilyen, intézményi struktúrákon kívül álló, önszerveződő, parányi közösségét (Bibóval szólva: a „szabadság kis köreit”) hozza létre, mely rehabilitálja a bizalmat, az ösztinteséget és a felelősségérzetet. Trnka 50-es évekbeli bábfilmjeinek érzelemközpontúsága éppígy jelentett apolitikus ellenállást a sztálinizmussal szemben. Imre Anikó éppen a *Kisvakond*dal példázva állítja szembe a kelet-európai

„Apolitikusan politizáló önvédelmi menekülés”
(Kisvakond és a bulldózer)

gyermekfilmek „kicsiségét” az amerikai filmek imperialista „nagyságával”, az emberközeli „kis” vakondot az embertelenül „nagy” dinoszauruszokkal (*Jurassic Park*). Mint írja, a dinoszauruszok szerepét Milernél a bulldózer, a környezet tömeges pusztításának eszközei töltik be, melyek a totalitárius rezsimet reprezentálják.

Ebben a politikafilozófiai kontextusban a sorozat ökológiai és urbanizációs próbatételei rögtön politikai allúziókkal itatódnak át. A Miler által teremtett alternatív univerzum, amely a való világgal mint a létezők legjobb-kával szemben jött létre, ellenpontja az embertelen diktatúrának. Havel a hatalom nélküliek ellenállási módja kapcsán alulról (a föld alól, ahol a vakond lakik) szerveződő „parallel struktúrákról” beszél, amely a magyar „második nyilvánosság” terminusával rokonítható. A Kisvakondnak és a vele szimbiózisban élő társainak természetes életközege az erdő, a mező, a tópart, szembeállítva a mechanizált, embertelenül nagy, lüktető metropolisz világával. Ezt az emberléptékű, képzeletbeli vidéki teret szüntelenül az ellenséges világ fenyegeti, hol az űrversenyre célozgató rakéta, hol a technológiai fejlődésre utaló televízió és a rádió, hol a környezetszennyezést jelző elhagyott tárgyak.

A Kisvakond és a bulldózer című epizódban a kertészkedő vakond útjelző táblákba botlik, majd egy félelmetes monstrum, a tankszerű exkavátor „augusztusi szovjet inváziója” dönti halomba a fenyőerdőt, és túrja fel a rétet, hogy utat építsen. Lakókörnyezetét a Kisvakondnak az útpítést jelző karók áthelyezésével sikerül megvédenie, ami persze inkább önáltató illúzió. Nem nehéz ebben felismerni a *záhradka* (kiskert) cseh metaforáját, amely a saját territórium körbekerítésével az elfogadhatatlan világ kirekesztésére utal (lásd ennek magyar analógiájaként Babits Mihály *A gazda bekeríti házát* című versét). Előhívja ugyanakkor a cseh kultúrtörténetben szintén központi szerepet betöltő *chalupa* (vidéki kunyhó) eszképipista toposzát is, amely a világtól visszavonuló, attól elzárkózó, öntalmazó magatartást allegorizálja Hrabaltól Menzelig. A *Kisvakond* sorozat egésze is végső soron apolitikusan politizáló önvédelmi menekülés a totalitárius rendszer monstrumaitól. •



HORVÁTH MÁRIA ANIMÁCIÓS RÖVIDFILMJEI

Álmok és rítusok szövedéke

VARGA ZOLTÁN

MESÉT ÉS KÖLTÉSZETET ÖTVÖZNEK, ÁLMOT, RÍTUST ÉS TUDATÁRAMLÁST FONNAK ÖSSZE HORVÁTH MÁRIA KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS RÖVIDFILMJEI.

Vitán felül a kecskeméti animációs film legmeghatározóbb művészei közé tartozik Horváth Mária. A Pécsi Művészeti Szakközépiskolában ötvösnek tanult, de amikor a csapatot toborzó Mikulás Ferenctől értesült a Pannónia Filmstúdió kecskeméti műtermének tervezett létesítéséről, jelentkezett a „hívószóra” – s egyike lett a műtermet 1971-ben megalapító kollektívának. Az időközben eltelt évtizedek során a „HoriMari” beceneven is emlegetett alkotó a stúdió egyik legtermékenyebb munkatársává vált. Első munkái közé tartozott például a részvétel a *János vitéz* (1973) készítésében, később az *Egér a Marson* 1975-ös sorozatában már mozdulattervezőként tevékenykedett. Kezdetől fogva dolgozott az 1977-ben induló (s bőven az ezredforduló után, 2011-ben lezárult) *Magyar népmesék* sorozatban, az évadok előrehaladása során egyre nagyobb feladatokat vállalva: több mint 40 epizódot jegyzetárs- vagy főrendezőként. A *Népmesék*-sorozat mellett olyan szériák is a nevéhez fűződnek, mint a 2011-ben elkezdett *A Négyszögletű Kerek Erdő* és a 2013-tól készülő *Cigánymesék*. A kecskeméti sorozat-animációban betöltött alapvető szerep mellett Horváth Mária rövidfilmjei is a stúdió renoméját öregbítették. Egyedi filmekkel az 1982-es *Az éjszakai csodái* óta jelentkezik. Munkásságának ebbe a vonulatába illenek a következő művek: az *Ajtó*-széria egyedi filmekként felfogható darabjai (*Ajtó 8 és 9*, 1983; *Ajtó 2 és 3*, 1987), a *Zöldfa utca 66* (1992), a *Kis emberek dalai* (1997), az *Állóképek – „rajzok egy élet tájáról”* (2000), a *Mesél a kő* (2004) és *A kéruhás kislány története* (2007). Az alko-

tó animációs munkásságát 1990-ben Balázs Béla-díjjal ismerték el, s filmjei is számos díjat nyertek. (A rendező életút-interjúját lásd a *Forrás* folyóirat 2016/1-es számában.)

A könyvillusztrációkkal, plakáttervezéssel és bábszínházzal is foglalkozó Horváth Mária a kecskeméti animáció azon képviselői közé tartozik, akik úgymond túlléptek a „tisztá” rajzanimációs formavilágon, s az animáció más típusait is bevezették alkotómunkájukba (hasonló ív figyelhető meg Szoboszlai Péter kecskeméti animációi esetében). A 80-as években készült rajzfilmeket a 90-es évektől *kombinált animációk* követik, amelyek a térbeli animációt – kiváltképp a pixillációt – keverik a grafikus animáció eszközeivel (*Zöldfa utca 66*), illetve rajzok és tárgyak mozgását változtatják (*Állóképek*; *Mesél a kő*). A 3D-s számítógépes animáció (CGI) is megjelenik az alkotói palettán a *Magyar népmesék* után készülő újabb szériákban, *A Négyszögletű Kerek Erdő* és a *Cigánymesék* képi világában. Veje, Tóth-Pócs Roland játszott szerepet abban, hogy Horváth Mária megismerje a 3D-s animáció lehetőségeit és azokat bevezesse művészi praxisába.

A sorozatok és az egyedi filmek kettségűsége, illetve az animációs formák sokfélesége mellett az életmű nagyon is egységes: rámutathatunk vezérfonalakra, amelyek keresztülszövik Horváth Mária mozgóképes munkásságát. *A mese és a költészet* – szorosan nem is mindig elválasztható – két kiapadhatatlan forrása jelenti a rendező animációinak legfőbb inspirációit. A népmesék mellett visszatérő forrás Lázár Ervin mesefantáziája; a költészet és az animáció összekapcsolása

jegyében pedig Horváth Mari számos alkalommal fordult konkrét költeményekhez és verssorokhoz – akár nyíltan feltüntetett tényleges adaptációként, akár rejtettebb ihletforrásként. Így találkozhatunk az életműben Weöres Sándor (*Az éjszaka csodái*, *Kis emberek dalai*), Kányádi Sándor (*Zöldfa utca 66*) vagy éppen Szabó Lőrinc (*Állóképek*) lírájával, s egy megvalósulatlan filmterv is versadaptáció lett volna, Lezsák Sándor *A fészkéből kizuhant város* című verse nyomán. Túl az egyes költők megidőzésén, a Horváth-animációk építkezésmódja is versszerű: nem epikus jelleg szervezi őket, hanem lírai jegyeket mutatnak, a versek asszociációs szerkesztésmódja figyelhető meg bennük (ennek ellenére mégsem improvizatív a filmek kidolgozása, még a leginkább „légiességnek” tűnő filmek is átgondolt forgatókönyvön alapulnak).

A Horváth Mária-életmű animációsfilmes részének nem kevésbé elhanyagolható harmadik oldala az *alkalmazott animáció*, amelyben szintén maradandót alkotott a rendező – amint erről KAFF-os szignálfilmjei tehetnek tanúságot. „Egy szignálnak, egy főcímnek robbannia kell” – fogalmazott róluk a művész. A külföldön is díjazott I. Kecskeméti Animációs Filmszemléhez készített szignál, majd az 1993-as, 1996-os, 1999-es vagy éppen a 2017-es KAFF számára készített szignálimációk is az alkotó keze munkái.

AZ ALVÓK KARNEVÁLJA

A kecskeméti animáció első nagy nemzetközi sikerét, az ottawai filmfesztivál II. díját elnyerő *Az éjszaka csodái* Weöres Sándor azonos című versének 8 perces rajzfilm-adaptációja. Weöres 1940-ben megjelent látomásverse egyszerre fürkészi az éjszakai várost, vezet be egy meghitt emberi kapcsolatba és tárja föl a helység lakóinak álomvilágát – s föl-vonultatja e figurák álombeli alteregóit. A versszöveg halmozza az egyszerre bizarr és mosolyogtató mozzanatok, amelyek enyhén groteszk karnevállá állnak össze.

A rajzfilm szöveghasználatainak alapvető vonása, hogy a versszöveg megzenésített változata kíséri a képsorokat. A kecskeméti animációhoz a *Magyar népmesék*-sorozat zenei anyagaival csatlakozó Kaláka együttes elő-



adásában hallható a szöveg, s hasonlóan a vers világában kibontakozó eklektikához, megjelenésén sokféle érzelmi

húrt pendít meg a zene és az ének-lés. A gyengéd, simogató, alatóba illő dúdolástól kezdve a mulatozásokhoz passzoló kurjongatásig, az önfeledt vigadozástól a csendesebb mélézésig, rengeteg érzelmi árnyalattal és vokális stílusban értelmeződnek a Weöres-sorok. Az *Éjszaka csodái*-rajzfilmben így három alaprteget alkot egységet: Weöres eredeti szövege, annak a Kalácska által kidolgozott megzenésítései-előadása, illetve a Horváth Mária és munkatársai – mindenekelőtt Polyák Sándor operatőr és Szarvas Judit vágó – érdemeit dicsérő látványalkotás. Az *Éjszaka csodái* vizuális kidolgozásának körülírásához érdemes fölidézni, hogy a művet milyen animációs előkép motiválta: Zdenko Gašparović rajzfilmjét, a *Satiemaniát* (1978) a rendező az egyik legmeghatározóbb filmélményeként aposztrofálta. A világsikerű *Satiemania* a nem elbeszélő jellegű animáció mesterműve, tisztelgés Erik Satie előtt: a zeneszerző zongoradarabjainak fűzésére komponált hajmeresztő grafikai *tour de force*. Elsősorban vizuális szabadsága-szabadossága, másodsorban hangulatváltásai és hang-

„Szabad levegőjű világ”
(Zöldfa utca 66)

nemkeverése formálták Az *Éjszaka csodái*.

A Horváth Mari-animáció legkülönösebb vizuális jegye két stíluseszköz összekapcsolásán alapul: a színek, a színes világítás és a többszörös expozíciókra, illetve átúsztatásokra hagyatkozó képhalmozás kettősén. Míg a nyitó képsorokban az éjszakai égbolt sötétkéjke, az utcákon világító lámpák sárga fénye vagy éppen a szerelmespár fekete-fehér grafikája váltakozik, a későbbiekben minél jobban magukkal sodornak az éjszakai utazásukra induló álom-alakok, repülő délibáb-figurák, annál inkább kiszínesedik a látvány, s jellegzetes színekombinációkban (a lila és a sárga árnyalatai, illetve a bíbor, a narancssárga és a piros egyvelege) töltik meg a képeket. A színstilizáció elemeltségét fokozza a képek egymásba úsztatása, s ennek köszönhetően leggyakrabban felhőalakzatok előtt és mögött, alatt és fölött láthatjuk elhelyezkedni a figurákat. A kollektív álmodás élményének kifejezésére tett kísérletként is megközelíthető Horváth Mária animációja: Az *Éjszaka csodái* alighanem egyike a legnépesebb „szereplőgárdát” felvonultató magyar rövidfilm-animációknak – folyton tovaszökkenő figurákkal

teli, de szívmengető kaleidoszkóp bontakozik a néző előtt.

A rendező egyedi filmes bemutatkozása olyan képi eszközöket is felavat, amelyek további animációiban is fontos szerepet játszanak. Ilyen mindenekelőtt a belső keretek, a *bel-ső keretezés* használata: a keret itt akár még békaformát is ölthet, de gyakoribb egyes geometriai alakzatok alkalmazása – a trapéztól a téglalapig. Az animáció szabadsága-szabadossága jegyében ezek a belső keretvonalak nem stabilak, nem merevek: éppúgy lebegnek s mozognak, mint az általuk „kihasított” képeken, képrészleteken feltűnő figurák. Ez a keretezés is erősíti Az *Éjszaka csodái* ornamentális vonásait, ahogyan később ezt az *Állóképek* vagy A *kékruhás kislány története* esetében is tapasztalhatjuk.

KINYÍLIK, BECSUKÓDIK

Eredetileg nagyobb szabású vállalkozásként fogant meg az *Ajtó*-filmek ötlete – kerekén 100 egyperces rajzfilmből állt volna a széria, melynek minden egyes tétele önálló variációt kínált volna a címre; az *Ajtó*-sorozat végül 26 epizódot ért meg, s egy részük magyar-lengyel koprodukcióban jött létre. Az *Ajtó*-filmeket számos formulaszerű kötöttség szabályozza, ugyanakkor ezek egyáltalán nem határozzák le az alkotások nyitottságát, többértelműségét – sőt. Mindegyikük értelemszerűen a címadó alapelem köré épül – de hogy miként, s egyáltalán milyen ajtóról van szó, azt már filmje válogatja. Formulaszerű a kezdet: az ajtócsapódás és -nyitás hangjaihoz társulva úgy jelenik meg az adott ajtó – s egyúttal a film – száma, mintha hivatali pecsétet ütnének a felületére. Valamennyi *Ajtó*-film egy, legfeljebb másfél perc terjedelmű, s többnyire (ha nem is kizárólagosan) csattanószerű ötlettel végződik. Vizuális puritánságukhoz, jobbára fekete-fehér vagy monokróm grafikára építő látványalkotásukhoz a hangsáv minimalizmusa társul: elsősorban zörejeket, zajokat, hangeffektusokat tartalmaznak az *Ajtó*-filmek, esetleg némi zenét – tagolt emberi beszédet viszont nem.

Horváth Mária *Ajtó*-filmjeinek legfontosabb tétele a koncepció művészi lehetőségeit csúcra járató *Ajtó 8*. A Nepp József ötletén alapuló, több

díjjal is elismert film idilli képpel nyit: a hintaszékében üldögélő öreg bácsi gramofonzenét hallgat, míg macska hever az ölében. Az alvó cirmos előbb érzi a bajt: premier plán emeli ki, ahogyan felnyílik a macskaszem, s a házikedvenc ijedten rejtezik el a bútor alatt. Ezután következik be a nem látható, de annál hallhatóbb robbanás: beleremeg a lakásbelső is. Az öregúr az ajtóhoz lép, s ekkor történik a film egyetlen ajtónyitása – ez azonban legvadabb képzeletünket felülmúló következményekhez vezet. Az *Ajtó 8* innen már egyetlen folyamatos beállításban mutatja meg, hogy szempillantás alatt darabokra hullik minden, a bácsi pedig – végig az ajtó küszöbén állva – a világűrben tűnik el, oldódik semmivé, zuhan a végtelenbe.

Az *Ajtó 8* nyitása és zárása az enteriőr nyugalmát és a kozmosz fenségét, a zenét mint ember alkotta produkciót és a világegyetem embertelen, borzongató morajlását, a tárgyak által tagolt, lakható, emberléptékű világot és az univerzum emberésszel felfoghatatlan nagyságát köti össze. A nyolcas a végtelenséget is szimbolizálja a számmisztika

szerint: kézenfekvő tehát, hogy az *Ajtó 8* a világűr végtelen terébe vezet. Miként a film víziót kínál az egyéni létezés végére is – élet és halál átmenetét artikulálva –, úgy időtlen idők óta vitatott, filozófiai és teológiai fejtegetések miriádját szolgáló dilemmára is ráirányíthatja a figyelmet. Mert nemcsak egy bizonyos névtelen öregembernek, hanem akár a nagybetűs Embernek az univerzumban érzett magányára is rákérdézhet. (A dilemma köré szőtt fejtegetések – vagy újabb kérdések – áttekintéséhez lásd Hankiss Elemér kiváló könyvét: *A Nincsből a Van felé.*)

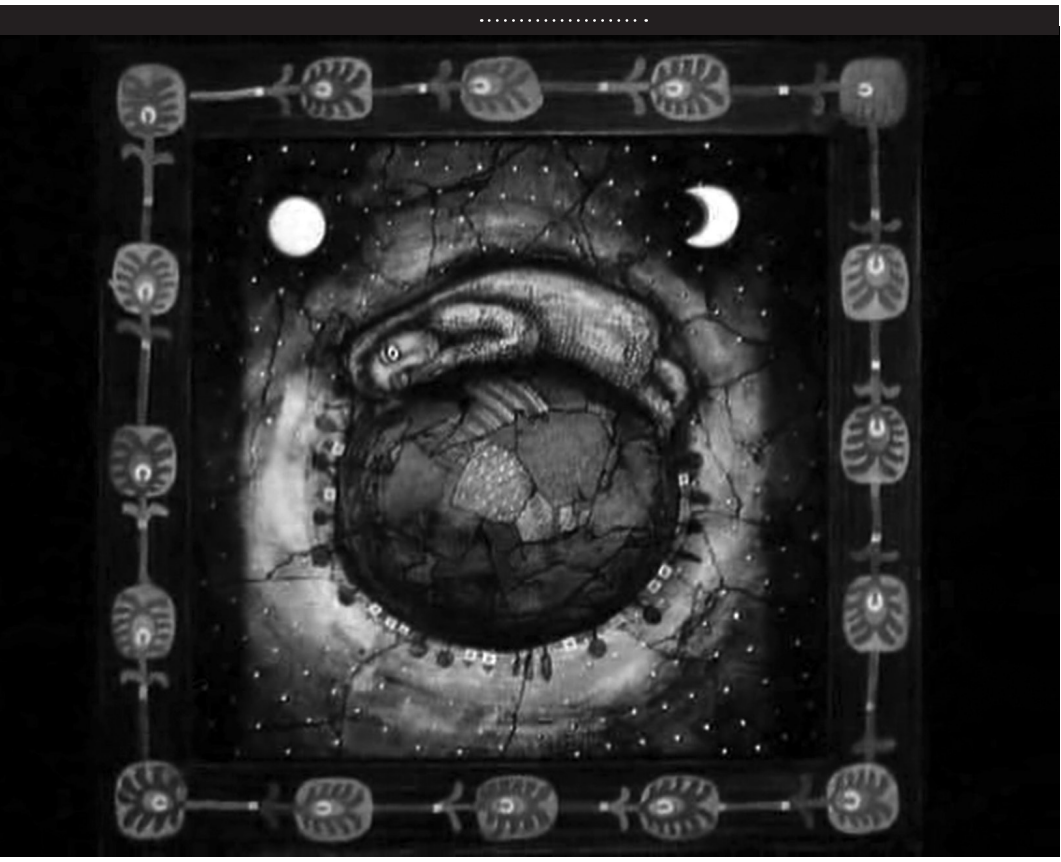
Az *Ajtó 8* történelmi-politikai oldalát hívja viszont elő, ha a 80-as évek összefüggéseiben nézzük – amelyek nem csekély része máig alig vesztett aktualitásából. Gondoljunk a szuperhatalmak fegyverkezési versenyére, vagy akár a film elkészítése után három évvel bekövetkezett csernobili atomkatasztrófára: a nukleáris világvége rémképe ekkor már nem csupán tudományos-fantasztikus fikció. Ez a téma nem is hagyta hidegen a korabeli animációs filmet, s a rokon alkotások az *Ajtó 8* víziójához hasonlóan a minden-

napiság és az extrém krízishelyzet kettősségébe ágyazták a nukleáris fenyegetéssel kapcsolatos szorongásokat – legyen szó a kanadai Richard Condie rövid rajzfilmjéről, a *The Big Snittről* (*A nagy bosszúság*, 1985) vagy Jimmy T. Murakami egészestés angolai művéről, a *When the Wind Blows*-ról (*Amikor fúj a szél*, 1986). Az *Ajtó 8* egy bizonyos időszak szorongásait lepárló művészi kordokumentumként éppúgy felfogható, mint a mindenkor érvényes végső kérdéseket fürkésző – ilyen értelemben kortalan – műalkotásként.

JÁTÉK, RÍTUS, TUDATÁRAMLÁS

A rendszerváltás után készült Horváth Mária-filmekben jelent meg az animációs formák kombinálására épülő látványyszervezés. Alighanem az 1992 tavaszára elkészült, 7 perc hosszú *Zöldfa utca 66*-ban mondható a legszélesebbnek a paletta, amennyiben itt eredményezi a legkevertebb látványvilágot a formakombináció. A Cartoon d'Or-díjra jelölt *Zöldfa utca 66* egyfelől élőszereplős filmfelvételeket vegyít animációs képsorokkal, másfelől pedig az animációs formakészletnek is szinte valamennyi főbb lehetőségével él (leszámítva a CGI-animációt): alkalmaz rajz- és tárgyanimációt, pixillációt (az emberek animálását), valamint papírkivágások mozgatásával is operál, sőt fotóanimációs részleteket is tartalmaz. Rajzai elsősorban a színek halmozására, a „kiszíneződés” folyamatára épülnek, valamint stilizált figurákat (napgyermeket, sárkányt) jelenítenek meg. A mozgatott tárgyak között labdák és székek láthatók. A papírkivágásos animáció erősen stilizált madarakat és kevésbé stilizált, de annál titokzatosabb és kecsesebb fekete macskát egyaránt mozgásba hoz a *Zöldfa utca 66*-ban, s kis főhőse, a napgyermek papírkivágásos „alteregója” is többször feltűnik. A pixilláció főleg gyerekeket mozgat (de feltűnik felnőtt is, nem mellékesen Horváth Mari kollégája, az ugyancsak animációsfilm-rendező Szilágyi Varga Zoltán testesíti meg), amint kerítésen szemlélődnek vagy létrán menekülnek a fára. A fotóanimáció a rajzolt

„Egy Volt a Világ”
(Állóképek)

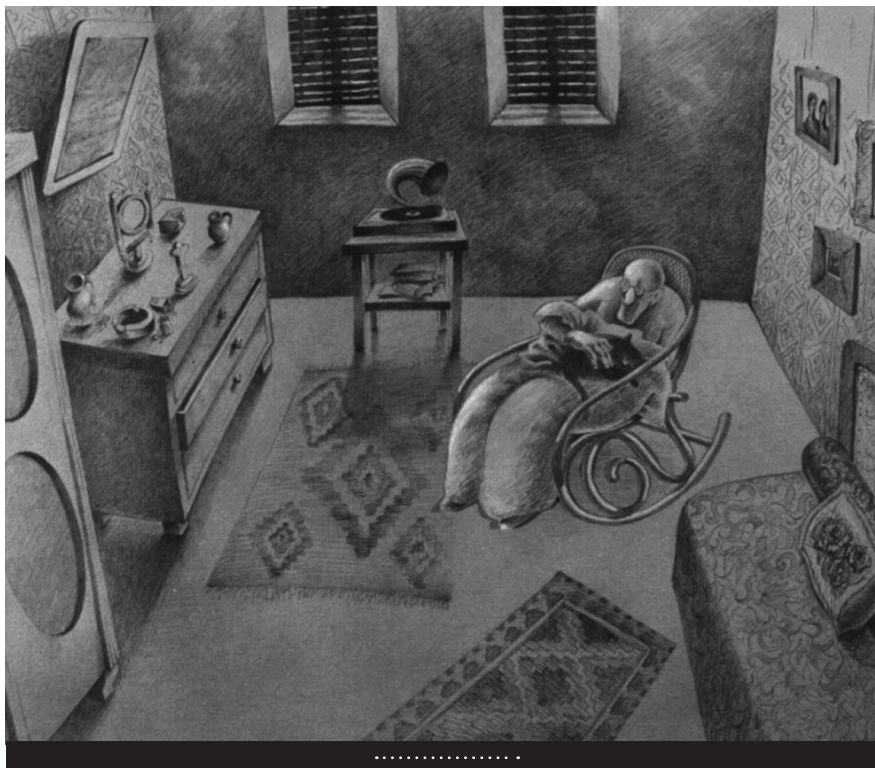


gyerekfigurák fejéhez illetve mozgat valódi gyermekekről (így a rendező kisunokájáról) készült fotósorozatot.

A grafikus animáció eszközeit el-emeltebbé, rendhagyóvá teszi, hogy a színek és a figurák elsősorban fal-felületeken elevenednek meg, illetve kevesebbszer egy gyermek kezében elhelyezett rajzlapon. A legkülönösebb pedig, hogy a *Zöldfa utca 66*-ban valahol rajzanimáció és pixilláció közé pozícionálható az árnyékok animálása: az animációs munkafolyamat során korábban felvett árnyékokat vetítettek ki kockánként a falra – ez tette lehetővé, hogy az árnyékok és a falon megjelenő színmintázatok szinkronban mozogjanak, és hogy az árnyékkezek labdákat érintsenek. Az illúzió olyannyira jól sikerült, hogy amikor Zágrábban mutatták be a *Zöldfa utca 66*-ot, többen azt feltételezték, hogy a film képi világának létrehozásában számítógépes eszközök segédkeztek – pedig szó sem volt erről. A rendező és kiváló operatőre, Polyák Sándor kreativitása minden digitális segédletnél találékonyabbnak bizonyult.

A *Zöldfa utca 66*-ra gyakran hivatkozik Horváth Mária az egyik legkedvesebb filmjeként, melynek felettébb szokatlan formakeveréséhez több inspiráció is hozzájárult – köztük a rendszerváltás kezdeti éveinek pozitív hozadéka, a szabadságélmény eufóriája. A *Zöldfa utca 66* kötöttségektől mentes, szabad levegőjű világa a történetekre, az események ívére is kihat, s ez különös kettősséget eredményez: a legarchetipikusabb mesei történetésma – a Napnak megfeleltethető hős születése, útra kelése, majd találkozása és küzdelme a sárkánnyal, s végül házassága a királylánnyal – felfedezhető ugyan, de bizonyos értelemben gyermekjátékként, vagy akár gyermekek által színre vitt szertartásként bontakozik ki. Utóbbit erősíti a szokatlan hangstilizáció. A film hangsávját torzított beszédhangok töltik meg: a gyerekhangok valójában Kányádi Sándor meséje, a *Meddig ér a rigófütyty* sorait mondogatják, de beszédük visszafelé lejátszott szöveggént hallható. Az eredeti szöveg ezzel értelmét veszti – pontosabban új értelmet nyert: titokzatos varázsszövegnek, rituális kántálásnak tűnik.

A rendező *Zöldfa utca 66*-ot követő kombinált animációi közül az *Állóké-*



pek tekinthető a legsikerültebb munkának. A 6 perces filmet Szabó Lőrinc *Tücsökzene*-vers-folyamának 9. tétele, az *Egy*

Volt a Világ ihlette, különösen ez a sor: „Szép volt, isten volt, Egy Volt a Világ”. A film egyetlen állandó, pontosabban rendszeresen visszatérő eleme (akár szereplőt is írhatnánk) az alsó nézőpontból láttatott, folyamatosan hintázó kislány, akinek lengése, távolodásának s közeledésének lendülete és íve tagolja a film képsorozatát – az ő rendszeres megjelenéseire joggal utalt úgy a rendező, hogy ezek a film refrénjei, amelyek a „versszakváltásokat” is jelzik vagy előkészítik.

Nem elbeszélő jellegű mozgókép lévén, az *Állóképek* egymáshoz legfeljebb lazán kapcsolódó motívumok sorjázása, amelyek egy része rajzanimációval, más részük pedig tárgyanimáció által elevenedik meg – a film asszociációs építkezésmódja az emlékezésnek, a tudatáramlásnak, a gondolatok folyamának velejárója. A címadó állóképeket – a stilizált gyermek- és angyalábrázolásokat – magával sodró mozgékonyág ellenpontozza: az egyes képek elmosódása és kirajzolódása, másrészt a játékidő háromnegyedében látható belső keret vibrálása teszi lendületessé a filmet.

„Darabokra hullik minden” (Ajtó 8)

Az állandó mozgásélmény elválaszthatatlan része a zene is. Kiss Erzszi furcsa hangulatú, babonázó muzsikáját (mint később A *kékruhás kislány történetében* is) halandzsanyelveken megszólaló dalok egyvelegének is föl lehetne fogni, amelyben – a képanyaghoz hasonlóan – meghatározóak az ismétlődések és a többszólamúság. A kép és a hang összjátékának eredménye, hogy a folyamatos hullámmás – avagy a hintázás-élmény – révén az *Állóképek* hipnotikus hatást gyakorolhat a befogadóra.

Horváth Mari az *Állóképek* legvégén látható képről, a Föld bolygón fekvő nőalakot mutató rajzról így fogalmazott: „Közel érzem magamhoz az utolsó képkockán látható kis figurát, ahogy csöndben fekszik a földgömbön és hallgat, és figyel, s fürkészi a csendet.” A kecskeméti animációs film egyik leg-egységesebb, s egyúttal – már csak a formai sokféleségnek köszönhetően is – legváltozatosabb életművét jegyző rendezőnek valamennyi munkájából éppen ez a szeretetteli és figyelmes elmélyülés tűnik ki.

Részlet a szerző készülő könyvéből. A kutatást a Magyar Művészeti Akadémia által biztosított Fiala Művészek Ösztöndíja támogatja.

„NEKEM A BALATON A RIVIÉRA!”

KÁDÁR-KORI ÁLMOK: NYÁRI VAKÁCIÓ // HIRSCH TIBOR
A KÁDÁR-KORI ÁLMOK LEGINKÁBB NYARANTA VÁLTAK VALÓRA.

Ezt a sort dacosan kell mondani és énekelni. Mintha fontos volna. Pedig a nyaraló-kiránduló, lakóhelyétől távol szabadidőt töltő szocialista ember ábrázolása a korabeli mozidarabokban súlyosan hiányos. Természetesen nem az abszolút szám itt a fontos – amúgy sem tudjuk, hogyan kellene számolni: hány hátizsákos, hegymászós epizód felelne meg egy teljes nyaralásfilmnek, mondjuk, másfél órás ringatózásnak a vitorlásón?

De nem is ez a lényeges, hanem az arányok. A különbség, ahogy most gondolunk a korszakra, és ahogy akkor, a benne élő filmesek mozgóképen megfogalmazták. Visszanézve a jelenből, a balatoni lángossütő bódé például, a Kádár-kor ikonikus helyszíne és intézménye. Egyáltalán: ma, 2018-ból megítélve, SZOT-üdülő életérzés nélkül, trabantos-téliszalámis turistáskodás nélkül, a korszak éppen úgy leírhatatlannak tűnik, mint üzemi négyszög vagy „tisza udvar, rendes ház” táblácskák nélkül. A Balaton pedig, ahogy a Cseh Tamás dalban „konszolidációt hullámszik”, utólagos visszaemlékezésekben különösen megkerülhetetlen: hiszen hová máshová képzelnénk el a sokat emlegetett „gulyáskommunizmus” gulyását, ha nem az itteni hétvégi telkek szabad tüze, vagy a külföldieket kopasztó part menti gebinések mindig billegő asztalaira?

A kortárs filmes viszont mintha csak ímmel-ámmal tematizálta volna komolyabb célra a vakációzó magyarok olcsó kis idilljeit. Na de akkor mi van helyette?

NYARALÁSMETAFORÁK, HETVENES ÉVEK

Kezdjük a kivételekkel. Amikor egy-egy ritka film mégiscsak vállalkozik rá, hogy szabadidőt töltő figurák meséin keresztül mutassa meg a rendszer lényegét. Szörnyű, vagy szánalmas nyaralás, mint szocializmus-allegória – akad egy-egy sikeres kísérlet – hogy, hogy nem, éppen a gazdasági politikai reformok kifulladására, a nagy kiábrándulás idején, azaz a korai hetvenes években.

Sára Sándor filmje a *Holnap lesz fácán* (1974) mindenesetre éppen akkor születik, amikor a „legvidámabb barakk” és a „gulyáskommunizmus” megnevezések, a magyar viszonyokra értve elterjednek a világban, de immár itthon is kedvtelve ismételtetik őket. Vagyis, hogy a rendszer itt a lazább fajta internálótábor és az elfuserált nyaralgatás olyan keverce volna, melyben a hangulat tűrhető, az ellátmány elégséges. Ehhez a helyzethez lehet azután hozzábutulni, belefásulni, benne az erkölcsi tartást elveszíteni. Sára filmjében a vadkempingező pár egyszerű idillre vágyik, amire meg is volna az esély, ha a tömeg, az „organizáció”, és az „organizáció” mögötti ideológia-maradványok nem tennék ezt az idillt tönkre. Ideológia-maradványokról van szó, a groteszk parabolának ez fontos vetülete: hogy tudni illik, tényleg létezhetett valaha valamilyen eszme, melyre a történetben hirtelen fölbukkanó, Szirtes Ádám megformálta szabadidő-diktátor hivatkozik, de ennek szánalmas roncsai sokkal több kárt csinálnak, mint hasznot. Vagyis a

„vidám barakk”, azaz az évtized politikai divathasonlatának a Sára-változat volna az egyik interpretációja. Eszerint a munkatábor és a szerény privátsátorozás értelmezések közül hagyni kelle-ne érvényesülni az utóbbit: úgy a rendszer talán ideig-óráig élhető marad.

Csakhogy lehet éppen fordítva is, hiszen van még egy vakációzós-szocializmus parabolánk, és nem véletlenül ez is ugyancsak a „vidám barakk” státusszal dicsekvő hetvenes évekből. Gazdag Gyula *Sipoló macskaköve* (1972) egy középiskolás építőtáborban – a korszak jellegzetes nyári ifjúsági üdültető-foglalkoztató intézményében – játszódik, ahol nyilvánvaló szervezési hiba folytán nincs munka. A vezetőtanár ezt a tényt titkolni akarja a fiúk előtt, illetve erőltetett programokkal kívánja feledtetni a tábor eredeti célját. A fegyelem ennek ellenére lazul. Egy kisebb csapat például, ragaszkodva ittlétük eredeti céljához, egy környékbeli gazdánál munkát vállal. Mivel akciójukkal a tábor hiábavalóságának titkát leplezik le, a táborvezető hazaküldi őket.

Nem arról van szó, hogy a táborban – holmi ötvenes évek allegóriát kínálva – embertelenek volnának a körülmények. Sőt a tábor kényelmesebb életet kínál, mint egy építőtábor általában, amit pedig a táborvezető ezért cserébe kér, az csupán lojalitás a hazugság fenntartásában – hogy van értelme az egésznek. A korabeli néző számára is világos volt, hogy mindezt parabolaként értelmezve egészen konkrétan a kései Kádár-korról szól. Azokról az évekről, amikor a felépíthető kommunizmusban már senki sem hitt, ideológiai kérdésekről, ab ovo provokatív voltak miatt, a hatalom sem vállalt többé kommunikációt, még saját propagandájának terjesztését sem igazán, cserébe csak azt kérte polgáraitól, hogy e nélkül is őrizzék együtt a hivatalosan vissza nem vonható eszmei-szellemi status quo-t, miszerint az ország továbbra is egyfajta *építőtábor* volna, melynek fenntartását egy közös, jövőben teljesülő cél mégiscsak indokolja.

A fiatalok ezt az egyezséget rúgják fel. A *Sipoló macskakő* a *Holnap lesz fácán* vakációs rendszer-metaforáját a másik irányból fejleszti tovább – a másik irányból undorodik tőle. Vagyis: a Sára féle tanulság – az embereket

legalább békén kellene hagyni – sem megoldás. Munkatábort csinálni a vadkempingből: gyűlöletes; munka helyett „vidám barakkban” nyaralni: szálnalmas.

NYARALÁSDERŰ – HATVANAS ÉVEK

Egyszerű szabály: egy Kádár-kori nyaralás képsor, pláne egy komplett nyaralásfilm a Kádár-kori közönségnek általában derűs pillanatokot szerez. Az egyetlen feltétel: szerelmesek, avagy házaspárok szerepeljenek a történetben. Baljós hangulatú kivétel *A jó estét nyár, jó estét szerelem* (Szőnyi G. Sándor, 1969) balatoni epizódja. Ez az a ritka eset, amikor az elegáns plázs-jelenet, a fürdőruhás Torday Terivel már előrevetíti a véresborotvás gyilkosságot. Merthogy éppen ez a történet – az adaptált Fejes Endre regényt is beleértve – azt üzeni, hogy a barakk, ha legvidámabb is, mégiscsak a szigorúan őrzött és perspektívtalan munkatáborhoz tartozik, és hozzá, a „vakációs életézés” ebben az országban eleve szálnalmas, ha csak nem adja ki valaki magát korlátlan anyagi forrásokkal rendelkező görög diplomatának.

Más párok és párocskák vígjátéki foglaltban érkeznek

nyaralni. A helyzet ettől még hasonló: egy férfi és egy nő kiszakad a hétköznapi napokból, hogy valami kiderüljön közös életükről. Általában nem annyira rossz, mint az ál-diplomata és ál-szerelme történetében, de nem is nagyon jó. Pedig hol vannak még a hatvanas évek magyar mozijából a divatos amerikai romcomok, a párterápiára optimalizált társas utakkal, hős és hősnő titkait leleplező, wellness kényeztetésnek induló rémálom-narratívák! És mégis: csupa olyan film tolakszik emlékeztünkbe, melyekben a nyaralás valamit meg akar tanítani a szereplőknek, amit egyébként, olyankor, amikor a „legvidámabb barakk” mégiscsak a munkatábort, és nem a szabadidős vidámságot jelenti, egyszerűen nem lehet észrevenni. Rőgtön az évtized elején Szősi (Törőcsik Mari) egy üdülőben unatkozik az ifjú férj (Bodrogi Gyula) mellett, pedig ez még csak a nászút volna, mégis előrevetítve a félig szomorú, félig vidám poént, melyet, amúgy a szájbarágós cím is lelő: *Házasságból elégséges* (Wiedermann Károly, 1961). Elégséges, de nem elégtelen: a balatoni epizódokkal induló, vagy odáig eljutó kapcsolatok általában nem buknak meg, csak valamilyen melodramatikus hangulattal gazdagodnak. Ezt a víz, a balatoni táj, és persze a vizen sikló, de ember irányította vitorlás már ebben a filmben is szépen nyomatékostítja. Néhány évvel később a *Harlekin és szerelmesében* (Fehér Imre, 1966), már nagyobb lelki mélységekbe merülünk alá, akár szó szerint, ahogy a hullámok is, és a hajó is megnövekszenek – de ugyanígy két fiatal igyekszik kideríteni a történet végéig önmagához és egymáshoz való viszonyát.

„A rendszer ideig-óráig élhető marad”

(Hintsch György:
A veréb is madár – Piros Ildikó és Kabos László)

Az allegóriagyánús víz, és hozzá paszszoló vízi jármű mellett azután mindig ott egy csipetnyi üdülőhelyi realizmus is: nem több mint amennyi ahhoz kell, hogy férfi és nő érzéseiket kibeszéljék: erre való a parti zöldvendéglő, későbbi filmekben a zenés bár, korábbiakban az üdülő társalgója.

Azt viszont nem mondhatjuk, hogy a kor vakációs filmjei arányosan tükröznék a belföldi turizmus tényadatoknak is megfelelő valóságát. Merthogy a magyarok nagyrésze ezekben az években szakszervezeti szervezésben, vállalati üdülőkből nyaral. A *Házasságból elégséges* rövidke epizódján kívül azonban egyetlen igazi „beutalós filmet” kínál az évtized – ez volna Nádasdy László késői rendezése, *A nagy kék jelzés* (1969). A keserédes vígjáték egy unalmas házasságából kitörni készülő, de oda mégis visszatérő átlagos asszonyka történetét meséli el, vagyis érvényes rá a főszabály, hogy magyar dolgozó (dolgozó-nő) szerelmi kísérletekbe csakis „vakációs időben” és az ehhez kapcsolódó „vakációs térben” bonyolódik. Vakációs térnek viszont az üdülő is megteszi, igaz, ez ebben a filmben nem a Balatonnál, hanem a Körös-menti Szarvason van. Egyébként is, van benne valami gyanús: sakkozó öreg szakik, lamentáló családayák, pletykás vállalati üdvöskék helyett ebben az üdülőben mondén színésznő (Psotha Irén) és szenvedélyes alanyi költő (Latinovits Zoltán) kínálják tapasztalataikat a hősnőnek, amikor bájos habozása idején kísérleti alanyra, vagy erkölcsi irányjelzőre van szüksége.



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE

Vagyis miközben az ország első többsége „beutalt” nyaraló (fiatal olvasóknak keveset mond ez a kifejezés), azaz délben a közös levesestáblól merítgetve, délután az üdülő teraszán pingpongozva, esténként sörrel a kézből, tévészobában kucorogva múlta a kikapcsolódásra központilag rendelkezésre bocsátott rövidke heteket, addig a magyar film ezekben az években még a párkapcsolati problémamegoldás céljából is igyekszik valamivel szabadabb közeget kanyarítani a maga vakációzó köré. Hogy *A veréb is madár* (Hintsch György, 1968) hőse, aki milliomos iker-testvérének adja ki magát, ugyancsak párkapcsolatát megjavítandó, luxusszállóban nyaral – ez még rendben van. Már csak azért is, mivel éppen a kontraszt megmutatása a valutával fizető külföldiek és belföldiek vakációs élvezkedése között – ez volna e szatíra fontos, kacagtató üzenete. De hogy a középkorú, vidékről bejáró melóst, Pécsi Sándor alakításában, miért muszáj a pezsgő éjszakai életet kínáló nemzetközi kemping közepébe pottyantani, a hozzá sokkal jobban passzoló szakszervezeti idill helyett, arra nincs igazi magyarázat Bán Frigyes *Kár a benzínért*-jében (1965), hacsak az nem, hogy itt könnyebb őt megbüntetni az autóbirtoklás kispolgári vétsége miatt.

A büntetés pedig fontos. A kor vakációs vígjátékaiban ugyanis a párok-párocscák, ha csupán egy nagyon enyhe, nevetető fordulat erejéig is, de mind büntetést kapnak, amiből persze tanulni lehet. Ne ábrándozz tökéletes szeretőről, vagy ábrándozz többet a feleségedről! Ha autód van, ne keresd pottyautasok kedvét, és (ha Veréb vagy) ne ékeskedj más tollaival! Ilyen bölcsességekre, ezek szerint, nyaralás közben (nyaralástól sújtva?) lehet legkönnyebben ráérezni.

NYARALÁSSZABADSÁG – HATVANAS ÉVEK

Másról szól ez az egész, ha ugyanebben az évtizedben, de szingli fiatalok vagyunk.

„A hatvanas években nyár felé tetőzött az ifjúsági probléma” – mondja Cseh Tamás dala.

Hogy miért éppen „nyár felé”? Természetesen azért,

mert akkor vakáció van: a fiatal, ha dolgozik, ha iskolába jár, többször kénytelen egy hivatalosan még mindig érvényben lévő régi értékrend *cselekvő-társadalmias* pózait is gyakorolni, legalább formálisan, hiszen az ilyesmi – brigádfelajánlásoktól taggyűlésekig – a nyilvános szférában való hétköznapi létezésétől továbbra sem választható el. Amikor azonban ez a felnőttes fegyelmező keret elhalványul: az a hosszabb szabadidő, egészen pontosan a nyár. Ez az az évszak, amikor egy új ifjúsági ethosz megmutatkozik, tehát a „probléma tetőzik.” *„Nyáron egyszerű”* – ez Bacsó Péter első fiatalokról készült filmjének (1963) címe, amit három évtizeden keresztül még tucatnyi követ. A filmben a szülők akarata ellenére is összeköltöző, nagyon fiatal párt ismerünk meg, akik a könnyű bulizások közepette szinte észrevétlenül lépnek át a házassággal együtt járó felnőtt életbe. A cím többértelmű. Szó szerint értve: nyáron, huzatos csónakházban meghúzódva is egyszerűen megoldható a télen megoldhatatlan lakáskérdés. Átvitt értelemben: nyáron, azaz fiatalon, még az is egyszerű, amitől ké-

„Barakk, ha legvidámabb is”

(Sára Sándor:
Holnap lesz fácán
– középen: Szirtes
Ádám)

sőbb – józan, felnőtt korban – az emberek visszariadnak. Még ennél is „átvittebb” értelemben pedig a Bacsó-film címe a Cseh Tamás dallal harmonizál. Vagyis: létezik ifjúsági probléma, de jól van, tetőzőn csak nyár felé – nyáron sikerülhet megoldani. Bacsó filmjében ugyanis éppen az emlegetett kettős korlátoktól látványosan fölszabadult tinédzsercsapat sehová sem tartó, mégis idilli napjait láthatjuk: fürdenek, zenélnek, táncolnak, szerelmeskednek. Sem az „okosan élés” kisvilági parancsával, sem a „pártos aktivitás” politikai ajánlásával nem találkozunk, nem kell kivédeniük sem. Mintha – hasonlóan hozzájuk – vakáción lenne ez is, az is. Ne felejtjük, ezek a filmek még úgy szóltak az új generációról, hogy először rá kellett csodálkozniuk magára a generációs szakadásra, hogy szocializmusban ilyen létezhet, majd az egészet „ifjúsági problémává” konvertálni, mely „tetőz”, azután pedig a fiatalok számára atyáskodva mentséget keresni.

A nyár: mentség. A nyaralás pedig – ha fiatalokról van szó – a hatvanas évek filmjeiben egyenértékű a helyváltoztatásként értelmezett szabadsággal. Ennek



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

bizonyos dramaturgiai fordulatairól, megjelenítésének bizonyos vizuális kliséiről persze minden korabeli filmcsináló érezte, hogy anakronizmus egy olyan országban, melyben a „hobó” átlagosan kétszáz kilométer után országhatárba ütközik, és ezt csupán a keveseknek megszereshető útlevelel lépheti át nyugat felé, de a hatvanas években a baráti országok felé is, hiszen még a „több ablakos” piros útlevelel korszaka előtt vagyunk. A mozgás szabadsága és az új generáció összekapcsolása ennek ellenére megjelenik a filmekben, elsősorban olyan keretekkel helyettesítve az eredeti amerikaiakat, melyek Magyarországon is valószerűek. A *Szerelmes biciklisták* (Bacsó Péter, 1965) – talán legértékesebb, képekkel, zenével, montázzsal igazi „szabadságkultuszossá” tett jelenetsora rögtön a film elején van: a készülődés, az indulás, a város elhagyásának – a szabadulásnak – képei. A szabadságról van szó: nem érezzük, vagy legalábbis nem szabad éreznünk a különbséget: hogy mindez kevesebb, mintha a barátok hatalmas motorokkal, és nem biciklivel, ha számolatlan ezer mérföldekre, és nem csupán a félnapos kerekéssel elérhető Balatonhoz igyekeznének. *Szevasz, Vera* (Herskó János, 1967) hősnője a maga vándorlásaihoz nem kap hasonló hangulati keretet, de ami az övét a mintával egyenértékűvé teszi, az maga vándorlás célja és ritmusa: a „figyelő” hős dolga itthon is, ahogy akármely régi- vagy új pikareszk mesében, hogy tanulságos életepizódokba keveredjen, az epizódok idején megálljon, egyhelyben időzzön, és az epizódok tanulságait megélje. Az utazás itt is ugyanarról a szabadságról – új helyeken rejtőző új tapasztalatok gyűjtésének szabadságáról – szól, mint ahogy szólna akármely mérföldekben számoló tengerentúli vakációzó ifjú esetében. Bacsó a *Nyár a hegyen* végén, mintegy nemzedéki referenciaként, igazi vándorló fiatalok bukkannak fel az idősebb hős hegyi remetelakja közelében: mintegy jelezve, van ilyen: létezhetnek semmiből érkező, éppen csak a vihar idejére, csupán egyetlen éjszakára szállást kérő hobó-szerű fiatalok a Balaton-felvidék magyar valóságában, a hatvanas évek derekán: olyanok, akikről nem tudni, honnan jönnek, hová mennek.

NYARALÁSFÖLDRAJZ – BÁRMIKOR

Kezdetben volt a Lillafüredi Palotaszálló. Reprezentatív turistacélpont, a korai Horthy-korszak büszkesége, a bethleni konszolidáció, gazdasági felvirágzás imponáns bizonyítéka. Nem csoda, hogy a *Meseautó* (Gaál Béla, 1934), legalább félévtizedre megteszi a magyar film elsőszámú vakációs helyszínének, természetesen az idevezető utak – különös tekintettel a Bükk-hegységre – megannyi szépséges totálképével együtt. A Bükk után a Mátra következik, pontosabban a Galyatetői Nagyszálló. Modern kőépület, bizonyos német birodalmi mintákat, és hozzá komor történelmi időket idéz, de ettől még az úri közönség hirtelen felkapott nyaralóhelye, melynek maga Karády Katalin csinál divatot, aztán pedig „belakja” a mozi is, még 1940-ben, a *Havasi napsütés* című Ráthonyi Ákos filmmel, benne Tolnay Klárral, Turay Idával. Az ötvenes években azután a mozi hűtlen lesz a hegyekhez, Gertler Viktor rendezésébe megérkezik a Duna-parti csónakházba (*Állami áruház*, 1952), és még hosszú ideig a folyók, vagyis a Duna, Tisza mellé kínálja a maga szabadidős történeteit és meseepizódjait – legyen szó nyaralásról, kirándulásról, vagy csak egyszerű vízparti andalgásról. Így követhetünk a magyar film szabadidős univerzumában Dunában, Tiszában lubickoló vídám fiatalokat hősokeket, megérkezvén a hatvanas évekbe. (Gaál István 1964-es remekműve, a *Sodrásban* kivételes nyári film: idillje tragikusra fordul.) Talán a *Mici néni két élete* (Mamcserev Frigyes, 1962) jelzi a mozi nyaralásföldrajzi pálfordulását: van már tó is, van még folyó is. A titkos szerelmi országjárásra induló idősödő, majd megfiatalodó színésznő a filmben balatoni panorámában is gyönyörködik, de azért bolondos kalapját mégiscsak Paksnál fogják ki a Dunából.

Aztán mégiscsak győz a Balaton. Partról-partra. Először a Déli-part, a *Kár a benzínért* képsorain fölbukkanó ikonikus kempingjeivel. Aztán az Északi-part, ahogy a *Veréb is madár* párocskája a frissen átadott füredi Hotel Annabella elé gördül. A parti szállodák ezek után olyanképpen üzenetnek egymásnak, ha csak hangulatcsináló pillanatokra is, ahogy annak idején Lillafüred feleselt Galyatetővel. Ha Ötvös Csöpi a Tihany Szállótól (ma Club Tihany) indul, a vitorlás nyilván a síófoki szállodasorra fog

megérkezni. „Tihany Szálló” – „Hotel Európa”: ahogy a bethleni konszolidáció szép jelképei is filmre kíváncsok, úgy a kádári konszolidáció szabadidőt szolgáló és szabadságillúziót sugárzó büszkségei is megfértek egymással a filmvászonon.

A *Pogány Madonna* (Mészáros Gyula, 1980), a *Csak semmi pánik* (Bujtor István, Szőnyi G. Sándor, 1982) három évtizedes korszakunk legnépszerűbb Balaton-filmjei. Ebben az áttekintésben azonban nem, mint sikeres krimi-vígjátékok fontosak, hanem mint olyan darabok, melyek most már végleg képesek elfogadtatni a nézővel: ha magyar filmet néz, keresse a valóságot a hétköznapi napokban. Ugyanezekben az években éppen elég szerzői opusz mesél róla. Nyaralásfilmhez viszont a látszat tartozik. Még ha dobozos sört, amit egyik vitorlásról másira dobálnak a laza sportemberek, egyelőre nem is árulnak hazai ABC-ben. Még ha a filmben csupán a nyugatról érkező főgonosznak jut luxusautó. Még ha illúzióromboló is a kopott és karcos helikopter – azért itt mégis minden arról a csillogásról szól, mely ebből a magyar valóságból, legalább vakációs helyszínén, vakációs időben kihozható. Akinek ez nem tesz szik, menjen vissza málló falú bérházak közé: Szomjas György éppen ezekben az években forgatja a *Könnyű testi sértést* a Józsefvárosban.

És mégis marad a hiányérzetünk. Egy *Zimmer Feri* típusú vígjáték a rendszerváltás előtt is belefért volna. Vagy egy vitriolos film a hétvégi vityillók és paloták szorgos építőiről. Esetleg egy-egy lángossütő-kariertörténet. Vagy, túllépve a Balatonon – nem lett volna rossz mesét kanyarítani a téliszalámi-jukat, hetven dollárjukat beosztó világotutazók köré. Netán a hetvenes évek Krakkó és Budapest között rituálisan ingázó egyetemistái köré. Szerény dokumentarista stábbal igenis követni lehetett volna őket. A cenzúra félrenézett volna...

Jólesik ábrándozni a soha el nem készült filmek üres témahelyeiről. Mit is mutathatott volna meg a film akkor és ott, a mi régi nyarainkból? („Bár nem volt vitorlás hajónk...”) De hát ezzel kezdtük: Kádár-kori művészfilmnek nem igazán kellett a Kádár-kori vakáció. Nem tudott mit kezdeni vele.

Csőpit azért volt, aki szeresse. Mert nekünk a Balaton a Riviéra. Csak azért is. •

BESZÉLGETÉS MOSONYI SZABOLCCSAL

Vad Balaton

PETŐ SZABOLCS

„MÁR CSEPELI LAKÓTELEPI GYEREKKÉNT IS TERMÉSZETBÚVÁR VOLTAM.”

Húsvétvasárnap este a Dunán láthat-
tak először a nézők egy lenyűgöző
új természetfilmet, a *Vad Balatont*,
aminek hosszabb változata április kö-
zépén került a mozikba. Az alkotók mo-
csárban, hegytetőn, víz mélyén és bar-
langban is forgattak, de sem a hőség,
sem a hideg, sőt, a legnagyobb viharok
sem jelentettek akadályt – éppen ettől
olyan lélegzetelállító a végeredmény.
A három éven át tartó, 150 forgatá-
si napot magában foglaló munkáról a
Balázs-Béla díjas rendezőt, Mosonyi
Szabolcsot kérdeztük, aki Bagladi Erika
forgatókönyvíróval és társrendezővel
közösen készítette el a filmet.

A *Vad Szigetköz* a folyóvizeket, a *Vad
Kunság* a homokbuckás alföldi tájat
járta körbe, a sorozat folytatása pedig
a „magyar tenger” sajátos környezetét
és élővilágát mutatja be négy évszakon
keresztül és olyan szemszögből, ami-
lyenből eddig még talán senki sem mu-
tatta meg. Közép-Európa legnagyobb,
sekély vízű tavának partjait nyáron a
nyaralók lepik el, a geológia, a vadvilág
és az ember különös házassága terem-
tette káprázatos táj mégis hihetetlen
természeti kincseket tartogat.

• *Ez az első olyan magyar természetfilm,
amit 4K felbontásban mutattak be a mo-
zik és a vetítésre készült verzió hosszabb.*

Ez a film elsősorban a televízióknak
készült, de megkeresett bennünket a
Pannonia Entertainment, aki fantáziát
látott a moziforgalmazásban. Rengeteg
anyagot forgattunk, ami a rövidebb, te-
levíziós változathoz időhiány miatt ki-
maradt, ezt felhasználva készült el a kb.
negyedórával hosszabb, 4K-s változat.
A film április 19-e óta látható a vászna-
kon. Megpróbáljuk majd a *Vad Balatont*
külföldre is eljuttatni, ottani televíziós
társaságokhoz, mozikba. Most nagyon

bízunk abban, hogy még a *Vad Kunság*
nézőszámát is túl tudjuk szárnyalni, ami
a tévében 352 ezer, a moziban valamivel
kevesebb, mint 10 ezer volt.

• *Mennyire elégedett az új filmmel? Min-
dig az új film az új szerelem, mint a leme-
zek esetében a zenekaroknál?*

Amikor visszaneztek egy új anyagot
egy-két hónap után, és már „leülepe-
dett” bennem az egész, mindig találok
benne olyat, amit most már kicsit más-
képp csinálnék, de aztán elfogadja az
ember olyannak, amilyen. Igen, azt hi-
szem, elégedett vagyok. Az igazat meg-
vallva, nincs is most idő ezen elmélkedni,
szerencsére több filmünk is forog párhuz-
amosan. A mi esetünkben egy film álta-
lában 2-3 évig is készül, amíg
az egyiket például előkészítjük,
addig forog a másik, a harmadi-
kat meg éppen befejezzük, van
úgy, hogy egyszerre 4-5 filmben
is benne vagyunk és ez most is
így volt.

• *Miközben a természetfilmezés
– bármily közhelyesen is hangzik
– a türelem művészeté...*

Valóban nagyon sok elmélyü-
lést és türelmet igényel. A leg-
jobb példa erre a „tiszavirágzás”
filmezése volt, az különösen
hosszú ideig tartott. Ha jól
emlékszem, valamikor 2007
körül kezdtünk először HD-
felbontású kamerákkal dolgoz-
ni, és az a rész a kérészekről
igazából azóta készült. Sokszor
filmeztük és csodálatos volt,
de nagyon nagy kihívás, mert a
kérészek rajzása ugye minden
évben csak néhány napig tart.
Ezért nekünk pontosan tudnunk
vagy legalább sejtenünk kellett
előre, hogy június közepén me-
lyik az a pár nap, amikor ott kell

lennünk, ráadásul a helyszíneket is ala-
posan át kell gondolnunk. A *Vad Kunság*
2015-ben lett kész, akkorra már körülbe-
lül nyolc évnyi anyagom volt erről.

• *A Vad Balatonban melyik jelenet volt a
legnagyobb kihívás?*

Volt, amit nagyon elő kellett készíte-
nünk, például a vadászó szürke géme-
k filmzését. Ezek rendkívül szemfüles
madarak, nagyon óvatosan, bokrok kö-
zül, lessátorból, 10-15 méterről kellett
felvennünk teleobjektívvel őket, és
persze akkor, amikor átbukott a víz az
átfolyón. Nem mozdíthatunk és a ka-
mera is csak nagyon finoman, észrevét-
lenül. A vadállatok esetében nem lehet
ugye a bizalom kiépítéséről beszélni.
Az ember annyit tud tenni, hogy elbújik,
rejtve marad, és ha szerencséje van, az
állatok vagy nem veszik észre, vagy egy
idő után megszokják. Nagyon érdekes
egyébként, hogy a Balatonnál, mivel sok
a turista, a vadállatok valamivel jobban
hozzászoktak az ember jelenlétéhez,
kevésbé zavarja őket. Kifejezetten sze-
retem ezeket a helyeket filmes szem-
pontból. Talán a hollókat a Hegyestűnél
nem is tudtam volna e nélkül lefilmezni.
Ha olyan erdőben élnének, ahol ember
nem is jár, akkor biztosan elmenekül-
nének, így viszont békésen költenek az
egykori vulkán kürtőjében – így egészen
közel tudtam menni. Ez nem az én
érdemem, így alakult, a lehetőséget
persze meg kell látni.

Mosonyi Szabolcs





• *Gondolom, egy természetfilm esetében csak részben lehet végleges forgatókönyvről beszélni, hiszen azt a természet végül úgyis felülírja.*

Abszolút, a véletlenek a mi esetünkben nagyon nagy szerepe van, éppen ezért szükség is van sajátos tapasztalatra. Annak idején biológia-földrajz szakos tanárként végeztem, ami nagyon sokat segített abban, hogy általában előre tudjam: mit, mikor és hol érdemes filmeznem. Aztán persze mindig történik valami olyan esemény, amit nem vártam, de ilyenkor meg jól jön, ha az ember tudja, hogy hová tudja azt a filmben beépíteni, hogyan tudja az új jelenet továbbvinni az egész történetet, vagy hogyan kapcsolható össze két szál, mint például a kockás sikló és a keszeg, vagy a keszeg és a vidra. A kockás siklók nászát a fán például – ami nagyon látványos eleme az új filmnek – teljesen véletlenül sikerült elkapnunk. Éppen arra jártunk, mert van ott egy olyan helyszín, ahol a keszegek szoktak ívni, aztán megláttuk, hogy gyülekeznek és valami készül. Aztán utána a víz alatti felvételekért már csak be kellett úsznom és lemerülnöm a búvárhelyükhöz. Ezekhez mindenképpen kell szerintem némi természetbúvár-tapasztalat, amit én már egész kisgyermekkorom óta gyűjtögetek.

• *Hol nőtt fel?*

Csepelen, de érdekes módon már csepeli lakótelepi gyerekként is ter-

Vad Balaton mészertbúvár voltam, már az általános iskola idején is állag-
dóan az erdőt jártam. Akkor még nem volt ennyire beépített az a rész, inkább egy kis falura emlékeztetett. A Duna partján még ártéri erdők voltak, ahol lehetett sirályokat fotózni, meg minden mást is. Ezek voltak az első ilyen élményeim, letekerni oda bringával nem volt olyan nagy dolog.

• *Azért gondolom, néha jól jön a helyi segítség is.*

Nagyon hálásak vagyunk azoknak – nagyon sokan vannak –, akik segítettek a munkánkat: terepi emberek, természetvédők, vadászok, erdészek, horgászok. A *Vad Balaton* kapcsán mindenképpen szeretném kiemelni a Balaton-felvidéki Nemzeti Park munkatársait, akik nagyon sokat segítettek a forgatásoknál. A Balatoni Halgazdasági Zrt. munkatársaival is gyakorlatilag már az egész filmötlet megfogalmazódása óta együtt dolgozunk. Konkrétan: ők kerestek meg bennünket, amikor hallottak az új részről, hogy a süllők ívását mindenképpen filmezzük le – hiszen a Balaton egyik emblemikus halfaja. A segítségük nélkül semmire sem mentünk volna, mert a süllők három-négy méter mélyen ívnak és őrzik a fészkeket, ezeket megtalálni szinte lehetetlen. Olyan valakire volt szükségünk, aki pontosan ismeri ezeket a helyeket. Bementünk az egyik munkatársukkal csónakkal, tudta, hogy hol vannak az

akadók, hol nem iszapos a tó túlságosan. Halradarral meg is találtuk a süllőrajt, majd egy két kamerából és egy rúdból „összebarkácsolt” speciális felvevőszerezettel filmeztük le őket.

• *Volt olyan, hogy jött egy telefon és azonnal indulni kellett?*

Igen, így indult a süllős forgatás is. Korábban már beszéltünk róla, hogy április elején – az ívás kezdetén – tennünk kellene egy próbát, de meg kellett várnunk a hívást, hogy ne legyen túl erős a szél, kicsit ülepedjen az iszap és tiszta legyen a víz, hogy lássunk benne valamit. Vagy például elterveztük, hogy lefilmezzünk egy vihart – a villámok nagyon látványosak –; többször is elindultunk, de mire odaértünk Budapestről, rendre kiderült, hogy az előrejelzések ellenére elkerüli a Balatont. Ilyen esetekben jól tud jönni a helyi segítség.

• *Ebben a filmben én a Balatont tényleg tengernek láttam és nem tónak.*

Talán a víz alatti képektől vagy a nagy hullámoktól, mindenesetre megmondom őszintén, hogy ez koncepció volt: egy olyan világot teremteni, ami nem annyira jellegzetes, nem szokványos. A Balatont az ember általában felülről látja, a víz alatti világot csak szerencsés esetben és ritkán. De például a legnagyobb hidegben vagy az óriási viharban sem az a jellemző, hogy ott vagyunk. Szintén koncepció volt, hogy minden évszakban megmutassuk a tavat. Iszonyatosan nagy



A mi esetünkben abszolút szerepe volt, több filmünkhöz is kaptunk már támogatást, ami nélkül a *Vad Balaton*t sem tudtuk volna elkészíteni. Egyébként is egy jól kitalált programnak tartom, évente háromszor is tudunk akár pályázni. Volt persze arra is példa, amikor visszadobta az ötletünket a bírálóbizottság és – korábbi tapasztalatokra alapozva – azt mondta, hogy ezt vagy azt a dolgot még fontoljuk meg. A véleményük azért is fontos, mert ez egy lehetőség a készítő számára, hogy az ötlete a televíziók valós és aktuális igényeivel találkozhasson.

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Mosonyi Szabolcs rendező-operatőr, az ELTE Tanárképző Főiskolai Karán végzett biológia-földrajz szakon. Másfél évtizede foglalkozik tudományos ismeretterjesztő és természetfilmek készítésével. Első alkotásait még amatőrfilmsként készítette (*Élő holtágak*, *A Kárpát-medence vadvilága*), az áttörést a *Gyapjaspille – Heryók a pokolból* jelentette. Eddig több mint húsz önálló filmet, egy 20 és egy 6 részes sorozatot készített. Filmjeinek témája – egy kivétellel – a Kárpát-medence élővilága. Iskolák, egyetemek oktatási segédanyagként használják, tudományos konferenciákon vetítik szemléltetésként, a tiszavirág kérészről készített felvételei pedig a BBC két sorozatában is szerepeltek – ezek egyike David Attenborough *Life in the Undergrowth (Élet az aljnövényzet közt)* című sorozata. Alkotásai többszörösen díjnyertesek, a Médiatanács által támogatott filmjei (Például a *Vad Szigetköz*, *Vad Kunság*, *Csendes gyarmatosítók*, *Csendes gyarmatosítók 2. – A hódítás folytatódik*) is sikerrel szerepeltek neves hazai és külföldi fesztiválokon. Munkáját 2017-ben Balázs Béla-díjjal ismerték el.

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



„melő” volt például a kitorló- **Vad Balaton** vetítette, sőt Ausztráliában is nézhető volt. Remélem, hogy a *Vad Balaton*nal is több országot tudunk majd megcélozni.

rohanás volt, egyik helyszínről a másikra, folyamatosan azt nézve, hogy éppen merről fúj a szél. Rengetegszer próbálkoztunk, végül sikerült is, de ha pár száz méterrel odébb vagyunk, éppen előttünk történt volna az egész, és jobb lett volna az anyag. Mire észrevettük, hogy honnan lenne tökéletes felvenni, eltelt 10 perc és vége lett.

• *Több interjúban is kiemelték a film zenéjét. Konceptió volt a klasszikus természetfilmes elemek ötvözése is a magyar népzenei elemekkel és a drámai, inkább nagyjátékfilmes zenei hatásokkal?*

Kifejezett kérésként fogalmaztuk ezt meg annak idején a zeneszerző, Mátyás Attila Merkaba felé, de ez a teljes *Vad*-sorozat esetében így volt. Egy jó filmzenével nagyon meg lehet támogatni egy-egy történést, pláne az olyan természetfilmek esetében, mint a *Vad Balaton*, amiben nagyon sok „akciójelenet” van, vadászat, verekedő madarak, vihar.

• *Persze, a természetfilmekben is komoly drámák zajlanak...*

Igen, és ezeket a drámákat a zenével nagyon jól ki lehet emelni, nagyon jól lehet hangsúlyozni, még erőteljesebbé tenni. Persze a nagyon szép tájképeknél már szinte elvárás a magyaros, népzenei motívum.

• *Mekkora külföldi érdeklődésre számítanak? A Balatonról azért sok országban hallottak már.*

Nagyon remélem, hogy ezt a filmet is sikerül több országba eljuttatni. Eddig a *Vad Szigetköz* járta be a legnagyobb nemzetközi utat, azt az olasz közszolgálati Rai, a német-francia Arte televízió is

vetítette, sőt Ausztráliában is nézhető volt. Remélem, hogy a *Vad Balaton*nal is több országot tudunk majd megcélozni.

Melyik eddigi díjra a legbüszkébb?

A *Vad Kunság*gal két nagyon szép díjat nyertünk: az egyik az első Magyar Filmdíj volt két évvel ezelőtt a legjobb ismeretterjesztő film kategóriában, de akkor a gödöllői Nemzetközi Természetfilm Fesztivál fődíját is sikerült elhozunk. Talán ez a kettő a legfényesebb.

• *Milyennek látja a magyar ismeretterjesztő film jövőjét?*

2011-ben volt az első ilyen jellegű pályázati lehetőség és azóta például egyre több és egyre színvonalasabb ismeretterjesztő film készül, melyek közül sok nemzetközi fesztiválokra is eljut. A természetfilmek szerintem felívelőben vannak, egyre nagyobb rájuk az igény, pláne olyanokra, amik a Kárpát-medence élővilágáról szólnak.

• *Van-e más, hasonló filmjük most előkészületben?*

Igen, folytatjuk a *Vad*-sorozatunkat a negyedik résszel, ami a *Vad erdők*, *vad bércek – A hiúz nyomában* címet viseli és az Északi-középhegység élővilágát mutatja majd be, ahogy az az alcímben is ott van: a hiúz főszereplésével. Ha minden jól megy, talán valamikor jövő év közepére lehet kész, csakúgy, mint a másik, a *Lépten-nyomon geológia*, ami szintén a Médiatanács támogatásával valósul meg. Az teljesen más jellegű lesz: abban a Kárpát-medence legérdekesebb vulkáni helyszíneit járjuk végig.

• *Mekkora segítség volt a Médiatanács támogatása a Magyar Média Mecenatúra Programról?*

GRANNY PROJECT

Sors-játék

SOÓS TAMÁS DÉNES

A GRANNY PROJECT A FIATALOK NYELVÉN FAGGATJA A TÖRTÉNELMET.

A *Granny Project* (Nagy projekt) friss, szellemes és megrázó dokumentumfilm. Hihetetlen életöröm sugárzik belőle – pedig a holokausztról szól, és azokról a traumákról, amiket a XX. század tartogatott Európának. A *Granny Project* vállalása, hogy ezt a közbeékelte „pedig”-et kiradírozza. Hogy ne gondoljuk többé úgy, hogy a történelemtől csak pátosszal szabad beszélni, mert az ironia, a játékosság, a kíváncsiság többet ér, mint a kötelező megrendülés. Legalábbis akkor, ha meg akarjuk szólítani a fiatal generációt, aminek a II. világháború már nem személyes tragédia, csupán egy fejezet a történelemkönyvből.

Három fiatal, az angol Meredith Colchester, a német Ruben Woodin-Dechamps és a magyar Révész Bálint faggatja a nagymamáját arról, hogyan élte meg a II. világháborút. Az angol nagymama (Rozanne Colchester) kódfejtőként dolgozott a hírszerzésben, munkájával hozzájárult ahhoz, hogy a britek kilőjének egy német repülő-kötélleket, ami katonák feleségeit és gyerekeit szállította haza. A német nagymama (Gudrun Dechamps) táncosnak készült, de korán

„Kiábrándultak az ideológiákból”

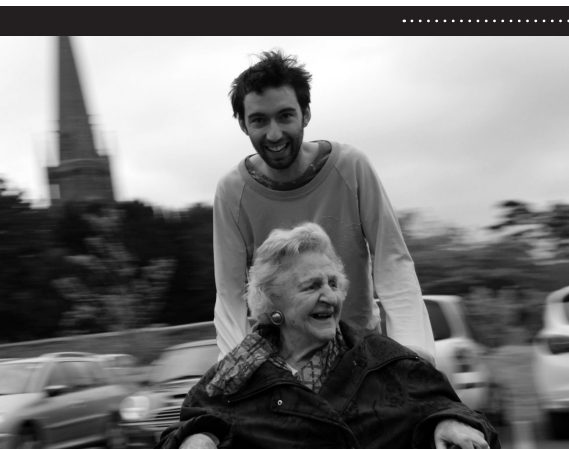
elvesztette apját, mert az önkéntesnek jelentkezett a háborúba, férje pedig hosszú évekig szovjet munkatáborban raboskodott. A magyar nagyi (Révész Lívia) pedig a dachauai lágert túl, hazatérve kommunista lett és filozófianár, aki a 80-as évekig hitt abban, hogy emberarcú lehet a szocializmus. Történetükben ott van minden, amit a holokausztról, a világháborúról, és az azt követő diktatúrákról másfél órában elmondani érdemes. Hogy a győzelem, amiért az angol unoka nemzeti büszkeséget érez, a nagymamának kitörölhetetlen trauma, mert jól végzett munkája miatt tucatnyi ember haláláért felelős. Hogy a náciizmus még az ártatlanokat is örökös szorongással és bűntudattal töltötte el, amit generációról generációra adnak tovább a németek, és ez még a mostani menekültpolitikájukat is befolyásolja. A legérdekesebb mégis az, ami a három eltérő habitusú nagymama sorsában közös: ahogyan elcsábultak, majd kiábrándultak egy ideológiából. A németet kislányságként a nemzetiszocialista felvonulások eufóriája legyintette meg, az angol a brit gyarmatbirodalom világjobbító szándékában hitt, a magyar pedig a kommunizmusban, amíg egy veszteség mindegyikőjüket meg nem ingatta a meggyőződésében. Ha valamit, hát ezt tudják hasznosítani történetükből az unokák: a bizalmatlanságot az egyszerű, fekete-fehér válaszok iránt, amit a bonyolult problémákra kínálnak az erőskezű vezetők, és ezzel a leegyszerűsítéssel újra meg újra elismétlik a történelem hibáit.

A *Granny Project*ben végig ott lüktet ez a kérdés: mit tudnak kezdeni a 21. századi fiatalok a 20. század örökségével? Hogyan tudják megőrizni a múltat, amit a nagymamák is inkább elfojtanának? Révész Bálinték vála-

za meglepően egyszerű, és hatásos: játékkal, méghozzá szerepjátékkal, mert így kerülhet közel mindenkihez a tabusított múlt. A *Granny Project* tiszteletlen film, de épp ezért lehet felkavaróan őszinte. A háború, a zsidók kilakoltatása például lövöldözős videójátékként elevenedik meg a pesti gangon, mert a mai fiatalok leggyakrabban így találkoznak vele, a párhuzamban pedig sokkal több a keserű ironia, mint gondolnánk, hiszen a náci propaganda ugyanúgy dehumanizálta az ellenségeit, ahogy a számítógépes játékban sincs tétje annak, ha kiolt valaki egy életet, hiszen nem egy embert lőtt le. A szerepjátékban pedig részt vesznek a nagymamák is, akiket visszautaztatnak a fiatalságuk helyszíneire, hogy eljuttassák a kamerának, hogyan fejtettek kódot, hogyan balettoztak, hol raboskodtak, és közben felszakadnak az emlékeik, amiket anyyira eltávolítottak maguktól, hogy már egy másik emberről szóló filmként peregték a szemük előtt. A *Granny Project* az emlékezés és az elmúlás szívszorító mementója: ahogy a tolószékes német nagymama táncmozdulatra emeli a kezét, abban ott van minden keserősége annak, hogy az apja miatt nem lehetett táncos, és minden öröm, amit ez a gálans mozdulat jelent neki – és az, hogy még egyszer, talán utoljára, átélheti. És ott van az is, ahogy kibontakozik és elmélyül a kapcsolat unoka és nagymama között, és megszületik az az őszinteség, ami a köztes generációval nem tudott a szülői felelősség és az osztársadalmi elfojtás miatt.

A *Granny Project*ben végre eufória hatja át az idősekkel tartott kapcsolatainkat, mert nem a generációs szakadék, hanem a közös nevező domborodik ki benne. Az a felszabadultság, az a játékosság, amivel a mai fiatalok és az elmúlás kapujában álló öregek az élethez viszonyulnak. A felütésben kerekesszékekkel futnak nagymamák és unokák, alatta pörgős elektronika dübörög, az arcokon mosoly feszül. Ebből a megregulázhatatlan életörömből önfeledt, humoros, eklektikus (film) nyelv születik, amin kötöttségek nélkül lehet beszélgetni a történelemtől. Egy olyan nyelv, amin a leginkább érdemes.

GRANNY PROJECT – magyar-angol-német dokumentumfilm, 2018. Rendezte: **Révész Bálint, Meredith Colchester, Ruben Woodin-Dechamps**. Kép: **Ruben Woodin-Dechamps**. Zene: **Márkos Albert**. Hang: **Erdélyi Gábor**. Vágó: **Szalai Károly**. Producer: **Kántor László, Révész Bálint**. Gyártó: **Gallivant Film / Új Budapest Filmstúdió**. 89 perc.



BESZÉLGETÉS SZALAI KÁROLLYAL

Portásfülkétől a vörös szőnyegig

ERDÉLYI Z. ÁGNES

A MAGYAR FILMKRITIKUSOK A LEGJOBB VÁGÓ DÍJÁVAL TÜNTETTÉK KI IDÉN SZALAI KÁROLYT, AKI A 2017-ES TERMÉS KÉT DÍJNYERTES FILMJÉNEK VÁGÓJA IS VOLT.

• *Sajátos határterület a vágóé, mert bár nagyon fontos a szerepe egy filmben, mégsem említik olyan reverenciával, mint a forgatókönyvírókat vagy operatőröket. A sors igazságtalansága?*

Nagyon találó mondatban foglalta össze a lényegét Sellő Hajnal, aki a főiskolán volt osztályfőnököm: „A vágó a második sorban az első.” Szerencsére a rendezők és a színészek értik és megbecsülik ezt a sokszor láthatatlan, alig észrevehető munkát, ami mégis nagyon izgalmas és kreatív. Mesterség vagy művészet? Mindkettő, és sokat lendíthet egy filmen. Egy nem sikerült vágás során rejtve maradhatnak értékek, de sokszor megéltém azt is, amikor sikerült életet lehelni egy reménytelennek tűnő jelenetbe. Eisenstein mondata örökérvényű: 1+1 a filmben 3. Aki látott filmet *rough cut*, vagyis nyersen megvágott állapotban, majd végül készen, az talán meglepetten úgy vélheti, másik film került elé. Hangsúlyok eshetnek egészen máshová. Vagy egy dokumentumfilm végső változatában más lesz a főszereplője a történetnek. Több száz órányi anyagból keletkezik 1-2 óra, közben kiderülhet, hogy van egy rejtett szál, egy titkos átjáró, ami csak a vágáskor kerül elő. Akár Antonioni *Nagyításában*, ahol a fotós egyszer csak meglát valamit a képen, amit addig nem vett észre. Sokszor új értelmet kapnak jelenetek, vagy akár az egész film. Úgyhogy a kérdésre visszatérve, igen, a vágók helyzete sokszor méltatlan. Például nem jár nekik a jelenlegi jogszabályok szerint semmilyen jogdíj. Most, hogy én vagyok a HSE – a Magyar Film- és Videóvágók Egyesü-

téne elnöke és a Magyar Filmakadémia vágó szekciójának az egyik vezetője, tovább küzdünk azért, amiért amúgy évek óta, hogy elismerjék a vágók szerzői jogi alkotói tevékenységét.

• *A magyar filmkritikusok szerencsére elismerték a munkáját, mert a legjobb vágó díjával tüntették ki. Két film szerepelt az indoklásban: az egyik a *Testről és lélekről*, a másik a júniusban mozikba kerülő *Granny Project*, amelyet Révész Bálint rendezett. Az egyik játékfilm, a másik dokumentumfilm. Korábban főleg dokumentumfilmeknek volt a vágója. Történt valami, amitől egyre több a játékfilm a pályáján?*

A *Testről és lélekről* a 19. játékfilmem volt. Az elmúlt 15 évben a munkaidőm felében dokumentumfilmeket, a másik felében játékfilmeket vágtam. Sokan specializálódnak, de én mind a két műfajt nagyon szeretem.

• *Van különbség? Nyilván van, de kérem, avasson be.*

Egy dokumentumfilm vágásakor egy terjedelmes anyagban szélesebb spektrumban lehet megtalálni azt a játékteret, aminek alapján a vágó és a rendező segítségével az anyag elkezd összerendezni magát. Egy játékfilmmel is sokszor 100-150 órányi anyagokat forgatnak le, de ott van egy forgatókönyv. El lehet ugyan térni tőle, és gyakran el is térnek. A *Testről és lélekről* első vágott verziója három és fél óra volt. Az eredeti forgatókönyv alapján a film egy kicsit másképp kezdődött volna, picit összekuszáltunk szálakat, és volt egy szál, amit majdnem teljesen kivágtunk. Jeleneteket emelünk át a film egy másik pontjára, ahol

tökéletesen működtek, és új mélységeket kaptak. Van tehát a játékfilmeknél is mozgástér, de sokkal kisebb. Viszont patikamérlegesen kell kimérni az elemeket, melyeknek a komplex összehatása jelentős érzelmi változásokat eredményezhet, és ezeken múlik, hogy egy jelenetben megjelenik-e a feszültség, vagy unalmassá válik, megjelenik-e a humor, vagy lapos marad.

Az egyetemen úgy szoktam mondani a diákoknak, hogy a forgatókönyv a kotta, az operatőr a rendezővel együtt kitalálja a különböző plánokat, szöveget, ezt felveszik, és a vágó ezt a kottát hangszereli. Nem mindegy, hogy a dalamat vadászkürt kezd el játszani, vagy hárfá. Az sem mindegy, milyen lesz az érzelmi íve egy jelenetnek. Sokat segít, ha a film hangban is fel van már öltöztetve a vágóasztalon. A *Testről és lélekről* vágásakor több mint 30 hangsáv segített árnyalni a képeket: zúgások, csapódások, súrlódások, csattanások, reccsenések például a vágóhídon. A hangok néha olyan tartalmakat is behozhatnak, amelyek nyomán akár újra is kell vágni a jelenetet.

• *Az ember azt gondolná, hogy egy ilyen tökéletes film kockáról kockára megvolt már Enyedi Ildikó fejében, és mindenki más csak aládolgozott.*

Pontos elképzelései voltak. Tökéletesen tudta, hová tartunk. De hogy melyik úton lehet odaérni, az folyamatosan változik. Enyedi Ildikó azért is zseniális rendező, mert már az elején tudta, mit akar, de a film készítése közben tudott jó kompromisszumokat kötni. Azt is tudta, mi az, amiben nem lehet kompromisszum. Ildikó sosem veszíti el a fókuszot, és ha változik egy körülmény, ami egy forgatáskor gyakori, helyben tud improvizálni. Ha megjelenik egy megoldás, ami jobban szolgálja a végső célt, akkor akár egy pillanat alatt tud változtatni. De a film lelkületét sohasem veszti szem elől.

• *Aztán jött egy Révész Bálint nevű fiatalember, a *Granny Project* rendezője...*

Öröm és izgalmas kihívás számomra, hogy gyakran fiatal rendezők keresnek meg, és bízzák rám első filmjük vágását. Most például épp Bagota Béla *Valan* című első játékfilmjén dolgozom, de Zomborác Virág is az első filmjéhez, az *Utóélethez* hívott.

• *A *Granny Project* nem hagyományos, beszélő fejes dokumentumfilm. Kissé talán a műfaj határait feszegeti.*



Ezzel nincs egyedül. Csak az elmúlt egy évben több erős dokumentumfilm is készült: Tuza-Ritter Bernadett-től az *Egy nő fogságban*, Zurbó Dorottytól *A monostor gyermekei* és a *Granny Project* azt mutatják, hogy a magyar dokumentumfilm megújul, és felveszi a versenyt a külföldiekkel. Mindig vidéki mostoha-gyerek volt a magyar filmes közegben, de most talán sikerül a neki járó megbecsülést kiharcolnia.

• A *Granny Project* *Bálint saját történetével kezdődött...*

A filmben szereplő három fiú, egy angol, egy német és a magyar együtt járt egy filmes iskolába Angliába. Összebarátkoztak, elkezdtek beszélgetni, és kiderült, hogy mind a hármuknak nagyon intenzív és mély a kapcsolata a nagymamájával, és mind a három nagymama elég unikális: a német nagy-i őseinek voltak náci kötődései, az angol nagy-i kódfejtő és kém volt, a magyar pedig holokauszt túlélő, aki a felszabadulás után kommunista lett. Ettől a film számos extra jelentést kapott. Az ősverzió Bálint főiskolás vizsgafilmje volt, de aztán hét éven keresztül tovább forgatott. Miután kiderült a történelmi háttér, és az, hogy a nagymama-unoka kapcsolat mögött milyen izgalmas emberi tartalmak és morális kérdések állnak, kezdtek újabb rétegek megjelenni. Ráadásul a hét év alatt ez a három fiú lényegében felnőtt férfivá érett, a hozzáállásuk a nagymamájuk-

hoz és a történelemhez és a történetekhez is mélyült, és ezzel együtt mélyült a film is. És ez nagyon jól tett neki.

• *Egy interjúban arról mesélt, hogy kamasz korában punk volt...*

... és a szívemben még kicsit mindig az vagyok. Nem állítható, hogy szabálykövető lennék, sem a munkámban, sem az élet más területein. A szabályok és a törvények addig indokoltak, amíg védenek bennünket és a környezetünket, de amikor a merevségük blokkol, akkor már nem tudom őket komolyan venni. Időnként érde-mes felülvizsgálni őket.

• *Végül is hogyan alakult a pályája?*

Ha belegondolok, még általános iskolás koromban kezdtem el filme-zéssel foglalkozni. Szentendrén, ahol születtem, volt egy amatőr filmes vi-deó szakkör, ott már 11-12 évesen VHS kamerákkal meg szuper 8-asokkal csináltunk filmeket. 18 éves koromban aztán a Magyar Televízióban kezdtem, mint kulcsos portás. Egy idő után be-mentem a vágók főnökének, Palotai Évának, a nagyszerű vágónak a szo-bájába, hogy szeretném megtanulni a mesterséget, mondja meg, merre lehet elindulni. A tévében nem volt moz-gásterem, szabadúszóként kezdtem dolgozni és végeztem el közben két főiskolát meg egy egyetemet. Tévé-s magazinokat, kisebb dokumentumfil-meket, etűdöket vágtam, utána jöttek

Enyedi Ildikó: **Testről és lélekről**

a játékfilmek, mára több tucat dokumentumfilm van mögöt-tem, a 20. játékfilmemen dol-go-zom, és pár héttel ezelőtt

Los Angelesben az Oscar-díj átadón volt szerencsém részt venni. Sokan segítettek eljutni ideig. Rigó Máriának több filmben lehettem az asszisztense, ami felért egy főiskolával. Grunwalsky Ferenc már a pályám elején bizalmá-ba fogadott, komoly munkákkal bí-zott meg, és sok tanáccsal segített. Nagyszerű emberekkel dolgozhattam együtt, akiktől sokat tanultam, és nem csak a szakmáról. Most pedig a Pannónia Filmstúdióban, ami a filmszakma egyik központja lett Magyarországon, és ami igazi alkotói műhely is egy-ben, a Post Office utómunkastúdió egyik társtulajdonosaként, és ve-zetőjeként támogató, baráti légkör-ben igazán jelentőségteljes és nagy-szerű alkotások létrejöttében tudok résztvenni.

• *Milyen az Oscar-gála a helyszínen?*

Messziről nézve ez egy csodálatos, elérhetetlen, csillogó isteni világ. De kö-zelről látva megjelenik az emberi arca is. A legnagyobb sztárok a sokezer dolláros cipőiket két óra múlva ugyanúgy leve-zszik, mint a hétköznapi emberek, viszik a kezükben, és ha a kamera nem látja, meztőláb sétálnak a vörös szőnyegen. Ha a csillagpor szétröppen, megjelenik az ember, és ez a legizgalmasabb és legfel-szabadítóbb benne. •

KENYÉR HELYETT DINAMIT



AZ ITALOWESTERNEK NYERS BRUTALITÁSUK MELLETT RADIKÁLIS POLITIKAI ÜZENETÜKKEL FRISSÍTETTÉK FEL A VADNYUGAT MÍTOSZÁT.

Ne kenyeret vegyél abból a pénzből, hombre! Vegyél inkább dinamitot! Dinamitot!” – ordítja Chuncho, a *Ki tudja?* (1967) forradalmár-bandita főszereplője a film végén. Chuncho története egy nihilista, őrült és naiv útonálló öntudatra ébredésének története, aki megundorodik a pénztől, és rájön, hogy az elnyomottakon nem segíthet alamizsnával, csak fegyverrel. Damiano Damiani művében a kenyér és a dinamit úgy állnak szemben egymással mint a hatvanas évek Olaszországában a békés reformerek a radikális változásokat és erőszakos ellenállást hirdető forradalmárokkal. A „hosszú olasz '68”-at ez az alapkonfliktus határozta meg, mely mélyen gyökerezett a faszizmus évtizedeiben és a második világháború alatti partizánmozgalomban. És ahogy a faszizmus elleni küzdelemben, úgy az 1968-as eseményekben is szerepet vállaltak a hatvanas-hetvenes évek olasz westernjeinek alkotói. Sergio Sollima (*Számadás*, 1966), Giulio Questi (*Django, ölj!*, 1967), Giulio Petroni (*Tepepa, a hős bitang*, 1969) vagy Franco Solinas író (*Számadás, A zsoldos*, 1968, *Tepepa*) is partizánként tevékenykedtek, míg Gian Maria Volonté (*Pár dollárral többért*, 1965, *Ki tudja?*) és Lou Castel (*Ki tudja?, Nyugodjanak békében!*, 1967) színészek elkötelezett baloldali aktivisták voltak.

Az italowestern műfajciklusa (*filone*) nem véletlenül a hatvanas évek közepén született meg. Mikor a *Ki tudja?* ment a mozikban, az olasz diákok már javában tüntettek, és egyetemeiket foglalták Rómában, Torinóban, Trentóban és Milánóban. Az *Il Manifesto* című lap köré szerveződtek az újbalsoldali mozgalmak úgy mint a *Lotta Continua*, *Potere Operatio* és a *Avanguardia Operaia*. Az olasz '68

lázadói persze sokban hasonlítottak amerikai, francia vagy japán társaikra, hiszen a vietnami háború, a konzervatív értékrend, a fogyasztói társadalom és a régi baloldal ellen léptek fel. Azonban akár a japánoknál és a németeknél, úgy az olaszoknál is jellegzetes közelmúltbeli traumák és a sajátos politikai klíma határozta meg a hatvanas évek mozgalmát. Mint azt Luciana Castellina, egykori aktivista is hangsúlyozza, az olasz diákok, baloldali értelmiségiek és munkások a franciákkal és az amerikaiakkal ellentétben – ha rövid időre is –, egységbe tudtak tömörülni, ezért szélesebb népréteg mozdult meg. Az itáliai '68 így nemcsak egyetemfoglalásokról, hanem gyárfoglalásokról is szólt („*autunno caldo*” – 1969 „forró ősze”), és az oktatási reform valamint az újfajta munkás önkormányzatiság kialakítása mellett a harmadik világ (Vietnam, Algéria, Kuba, Bolívia, Uruguay gerillái és felkelői) iránti szolidaritás és a neofaszizmus elleni küzdelem is fontos törekvésévé vált a mozgalomnak.

Ahogy Amerikában a Fekete Párducok, úgy az olasz hatvannyolcasok egyes csoportjai is radikalizálódtak. A '68-as „Valle Giulia-i csatá”-ban, a római tüntetés során a baloldali és jobboldali militáns fiatalok még együtt csaptak össze a rendőrséggel, később azonban a mozgalmon belül a militáns csoportok egymással is szembe kerültek. Szélsőjobboldali, neofasizista sejtek alakultak a hatvanas-hetvenes években (Ordine Nuovo, Ordine Nero, Fronte Nazionale, Avanguardia Nazionale), majd az 1970-ben létrejött szélsőbaloldali szervezet, a Vörös Brigádok (Brigate Rosse), élen Renato Curcióval pedig már nemcsak a parla-

menten kívüli neofasizisták, hanem a kereszténydemokrata kormány ellen is új partizánmozgalmat hirdetett. A szélsőséges csoportok a hetvenes évek elejétől terrortámadásokat szerveztek és hajtottak végre (az egyik első ilyen az 1969-es milánói bombamerénylet), melyek a '68-as mozgalom felbomlását jelezték.

„Az uralkodó rendszer képes volt arra, hogy egy rendkívüli passzív ellenforradalmat folytasson, és, mint ahogy ez már a történelem folyamán máskor is előfordult, átvegyen sok olyan újítást, amelyet az a mozgalom reprodukált, amely az ellenfele volt. Beolvasztani azt, ami a hatvannyolcas libertáriánus forradalomnak a leggyengébb, legkevésbé újító arca volt, csak azokat, amik az egyénnek jelentettek több szabadságot, és a szemétdombra vetni mindazt, ami az igazi alternatívát képviselhetette volna” – fogalmazta meg Luciana Castellina az olasz '68 másik nagy tragédiáját. A lázadástól az illúzióvesztésig vezető úton pedig az italowestern műfajciklusa is végighaladt, mintegy lekövette a hatvannyolcas mozgalom történetét.

A KÉT ÚR SZOLGÁJA FELLÁZAD

Christopher Frayling, az olasz western egyik teoretikusa a *filonét* három történetitípusra bontja, melyek időben is követik egymást. Az első a „két úr szolgája”, mely a legkorábbi filmet foglalja magában, és nagyjából 1966-ig uralkodó. Ebben jellemzően a Sergio Leone-féle *Egy maréknyi dollárért* (1964) motívumai tűnnek fel: egy ravasz és cinikus fegyverforgató kihasználja a kisvárost uraló bandákat, hogy megszédje magát. Ide sorolható még Sergio Corbuccitól a *Minnesota*



Clay (1964) vagy Duccio Tessaritól a *Pisztolyt Ringónak* (1965). A második történetitípus „átmeneti témá”-nak nevezi Frayling, mely a két úr szolgája variációja, és ebben az egyik fél már a mexikói forradalmárokat képviseli, mint Corbucci később sokszor lemásolt *Djangójában* (1966) vagy Sergio Sollima *Számadásában*. A harmadik csoportba pedig az 1968-tól elszaporodó úgynevezett „Zapata-western”-ek tartoznak, melyekben a cselekmény jellemzően az 1910-1920 közötti mexikói forradalom alatt játszódik, és centrumában a gringo (európai vagy amerikai bérgyilkos, fegyverkereskedő) és a helyi forradalmár-bandita közti kapcsolat áll (*Ki tudja?, A zsoldos, Tepepa, Egy kincskereső Mexikóban*, 1970, *Egy marék dinamit*, 1971, *Kötél és arany*, 1971).

Megfigyelhető, hogy 1968 felé és a Zapata-westernek felé közeledve, az olasz westernek népszerűvé válásával a műfajciklus egyre inkább radikalizálódik, feltöltődik politikai tartalommal. „A politikai filmeknek egyfelől akkor van értelmük, ha a valóság pontos elemzését nyújtják, másfelől pe-

„Új partizánmozgalmat hirdetett”

(Sergio Corbucci: Django – középen Franco Nero)

dig akkor, ha ez az elemzés a nézők lehető legnagyobb köréhez jut el” – ragadta meg ennek okát Franco Solinas. Mivel a baloldali érzületű alkotók (élen Corbuccival, Sollimával, Solinasszal, Damianival és Sergio Donatival, a *Volt egyszer egy vadnyugat* [1968] és az *Egy marék dinamit* írójával) észrevették, hogy a vadnyugati filmek a '68-as mozgalom legnagyobb bázisát jelentő munkásosztály körében hatalmas sikereket aratnak, ezért a western műfaját fokozatosan forradalmi zsánerré alakították át. Politikai paraboláik pedig igen népszerűvé váltak a harmadik világban is, Madagaszkáron például a ZWAM (Zatovo Harcosok Madagaszkári Szövetsége) nevű hetvenes évekbeli diákmozgalom egyenesen Clint Eastwood antihősének Dollár-trilógiából ismerős poncsóját választotta jelképévé.

Természetesen már a legelső, miniatód westernekben is tetten érhetők az olasz baloldali eszmék: az antifaszizmus, az antikapitalizmus, az antiimperializmus, az Amerika-ellenesség, az elnyomottak, szegények és munkások iránti szolidaritás. Az *Egy marék-*

nyi dollárért Joe-ja (Clint Eastwood) ruhaviseletét tekintve is éles kontrasztban áll a határmenti kisvárosért háborúzó két banda tagjaival, hiszen poncsót visel, amerikai mesterlövész helyett inkább egy mexikói parasztra hasonlít. És nem mellesleg az amúgy kapzsi antihős segít egy elesett családon is. Duccio Tessari Odüsszeia-parafrazisában, a *Ringó visszatérben* (1965) a címszereplő (Giuliano Gemma) direkt öltözik mexikói parasztnak, hogy a szerelmét kiszabadítsa a kapzsi földbirtokos fogságából. Vagyis Ringó „forradalma” csak úgy győzhet, ha egy szintre kerül az elnyomottakkal, és az ő dühükből táplálkozva száll szembe a Fuentes-fivérekkel, Pacóval és Estebannal.

A korai italowesternek közül azonban a Leonénál és Tessarinál sokkal radikálisabb Sergio Corbucci *Djangója* csatlakozik legdirektebben a '68-as politikai mozgalomhoz. *Djangónak* nem egyszerűen banditákkal vagy gátlástalan tőkészekkel kell megküzdnie, hanem Jackson őrnagy a Ku-Klux-Klant és a fasisztákat egyaránt idéző vöröskendőséivel, illetve a baloldali forradalmárookra emlékeztető mexikói Hugo tábornok csapatával.

Jóllehet, Corbucci antihőse (akit az a Franco Nero formál meg, aki később a Zapata-westernek köpönyegforgató gringóit is eljátszotta) még a Dollártrilógia cinikus antihőisére hasonlít, mivel nem annyira a Jackson által kedveltésből agyonlőtt latin parasz- tok érdeklik, hanem az arany és a szemé- lyes bosszú. Ám a két banda ide- ológiájának és tetteinek feszültsége már felvázolja a problémát, ami miatt az olasz '68 is erőszakba fűlt. Jackson elvileg azért feszíti keresztre a film elején a mexikóiak által is meggyötört Mariát, mert az ellenség tisztátalan- n tette őt. Azonban ahogy Hugo tábor- nokról kiderül, hogy nem forradalmár, csak közönséges bandita, úgy Jack- sonról is lehull a lepel, és a mexikói parasz- tok lemeszárulásakor nyilván- vá- lóvá válik, hogy az ideológiával csu- pán szadizmusát akarja legitimálni. A kései italowesternekben ez már nem- csak az antagonistákra, de a hősré is jellemző lesz.

ELNYOMÓ ÁLLAMAPPARÁTUS

Az újbaloldali mozgalom egyik szélső- séges állítása az volt, hogy a hatalmon levő kereszténydemokrata kormány is fasisztoid elnyomó hatalom, amely ráadásul korrupt és álszent is. Erre a problémára pedig nemcsak a korabeli bűnügyi filmek (Damiani: *Mint a ba- goly nappal*, 1968, Elio Petri: *Vizsgá- lat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében*, 1970), de indirekt módon a westernek is reagáltak. Austin Fisher külön filmcsoportot különített el az italowesternen belül, mely a korrupt és elnyomó establishmenttel fog- lalkozó westerneket tömöríti. Fisher ezeket a filmeket RSA-westerneknek nevezi Louis Althusser ideológiai ál- lamapparátus fogalma után (az RSA az 'elnyomó államapparátus' angol rövidítése). Ebből pedig automatika- san következik a zsáner felforgatása, dekonstrukciója, hiszen a klasszikus western alapértékei (fejlődés, civi- lizáció, törvény, kisközösség, család, maszkulinitás stb.) korrumpálódnak a korrupt vezetők és kegyetlen zsar- nokok által uralt olasz vadnyugaton. Sollima a *Számadásban* és a *Szem- től szemben* (1967) című filmben, Corbucci *A halál csöndjében* (1968) és *A szakértőben* (1969), Tonino Valerii *A harag napjaiban* (1967) és *A hatalom árán* (1969), Carlo Lizzani a *Nyu-*

godjanak békében! (1967) esetében, Giulio Questi a *Django, ölj!*-ben vagy Sergio Garrone *Django, a fattyújában* (1969) a törvény képviselőit ravasz köpönyegforgatóknak, sőt szadistának, míg a kisvárosok lakosságát ellenszen- vesnek, örülnének vagy vérszomjasnak mutatják be. *A halál csöndje*, a *Nyu- godjanak békében!*, a *Django, ölj!* és a *Django, a fattyú* antagonistái nem- csak kegyetlen hatalmi figurák, hanem élvezik is a kínzást, az erőszakot, a tömeggyilkosságot.

Persze sokszor a hősök sem jobbak a korrupt po- litikusoknál, a brutális se-

riffeknél és a bigott városlakóknál. A *Számadásban* a fejedelmész Corbett (Lee Van Cleef) eleinte elvtelen módon ki- szolgálja Brockstont, a texasi vasúti vállalkozót politikai karrierje felépí- tése érdekében, és csak a film végén érti meg, hogy egész végig ártatlan embert üldözött. Corbucci filmjei- ben, a *Navajo Joe*-ban (1966), *A halál csöndjében* és *A szakértőben* a főhősö- ket bár jogos bosszú hajt- ja, de ahogy már Django sem volt tiszta lelkű igaz- ságosztó, úgy az említett három film címszereplői is sokszor túl messzire mennek, *A halál csöndje*

„Ambivalensen viszonyulnak a forradalmi erőszakhoz”

(Lucio Fulci: *Az Apokalip- szis négy lovasa* – Fabio Testi és Michael J. Pollard)



és A szakértő bosszúállói szinte azokhoz válnak hasonlóvá a cselekmény során, akik ellen harcoltak.

Az RSA-westernek két végletét képviselik a *Django, ölj!* és a *Szemtől szemben*: Giulio Questi filmje még a „két úr szolgája” cselekménytípust variálja, míg Sergio Sollima művében már feltűnnek a Zapata-westernek ismerős motívumai. A *Django ölj!*-ben az Idegen, a főhős (Tomas Milián alakítja, aki jellemzően mexikói banditaforradalmárokat játszott el) passzív karakter, aki egykori bandáján szeretne bosszút állni, amiért sorsára hagyták őt, de a közeli kisváros kegyetlen társadalma előbb elvégzi helyette a piszkos munkát. A települést egyfelől Templer, a szalon kapzsi tulajdonosa és Alderman, a banditák lincselését levezénylő lelkész, másfelől Sorrow, a homoszexuális földbirtokos és feketeingesei, „a fiúk” („muchachos”) uralják. Az Idegennek nincs is kit megmentenie, mivel Templer csökkent értelmi képességű fiát közvetetten a feketeingesek ölik meg, Alderman félőrült feleségét, Elizabeth-et pedig férje és kapzsisága kergetik a halálba. Tehát a *Django, ölj!*-ben a „két úr szolgája” változatból ismerős szemben álló bandákon keresztül jelenik meg a '68-as mozgalom két fő ellensége: a korrupció (Templer, Alderman) és a neofasiszta csoport (Sorrow).

A *Szemtől szemben* cselekményében is megjelennek a törvényt saját képükre formáló, zsarnoki hatalmaságok, azonban ebben a filmben már nemcsak az elnyomó államapparátus kritikája, hanem a forradalmi erőszak szükségességének kérdése is felmerül, ami a Zapata-westernek fő témája. Jóllehet, Beauregard (Tomas Milián), a bandita és az általa vezetett kommuna még nem mexikói forradalmárok csoportja, sokkal inkább a hatvanas évek ellenkultúrájának anakronisztikus képviselői. A történet másik főszereplője, Brad Fletcher a legérdekesebb figura, akit nem véletlenül a radikális politikai aktivista, Gian Maria Volonté formál meg. Fletcher a cselekmény elején liberális és pacifista nézeteket valló, de betegeskedő történészprofesszor. A tanár betegségét és ideológiáját összekapcsolja Sergio Sollima a filmben, így mikor Fletcher a vadnyugati határvidékre utazik gyógyulni és pihenni, a libera-

lizmus csődje bontakozik ki. Hiszen a tanárember valahányszor békésen próbálja megoldani a konfliktusokat, kudarcot vall. Ugyanakkor Sollima ellentmondásos módon mutatja be a forradalmi erőszakot is, mivel egyfelől a Beauregard közösségének élére álló Fletcher csak fegyverrel és kegyetlenséggel képes megvédeni népét, másfelől tűzkeresztiségét, banditává, sőt klasszikus értelemben vett férfivá válását az egyik vele szemtelenkedő nővel szemben elkövetett testi erőszak szimbolizálja. Austin Fisher emiatt, illetve Beauregard végső árulása miatt a *Szemtől szemben* következtelenek nevezi, azonban Sergio Sollima westernje éppen azért ábrázolja hitelesen az olasz '68-as mozgalom alapvető problémáját, mert bemutatja, hogy a pacifizmus és a fegyveres ellenállás ugyanúgy nem célravezetők.

VIVA ZAPATA!

„A *Ki tudja?* nem western, hanem egy film a mexikói forradalomról, akár csak a *bandita* (1953) Lima Baretótól, mely a brazil banditákról szól. A Nyugat a Rio Grande-től Északra van, míg Délen Emiliano Zapata és Pancho Villa történetei formálódnak. A hatvanas évek olasz filmjét ezek a hősök érdekelték, mert a harmadik világ szimbólumai voltak. A hatvanas években széles körben napirenden volt a proletariátus és az elnyomottak forradalma, és ennek semmi köze az angolszász puritán gyökerekkel bíró westernhez.” – nyilatkozta Damiano Damiani rendező. Damianinak abban mindenképp igazat kell adnunk, hogy a Zapata-westernek trendjét elindító *Ki tudja?* és az ebbe a csoportba tartozó többi film (*A zsoldos*, *Egy kincskereső Mexikóban*, *Tepepa*, *A bandita*, *Egy marék dinamit*) a lehető legtávolabb kerültek a tradicionális amerikai westernektől, melyekben a latin-amerikai paraszt vagy bandita legfeljebb antagonistá, de legtöbbször komikus mellékkarakter lehetett. A Zapata-westernek a legdirektebb módon állnak ki a kapitalizmus és az amerikai imperializmus ellen, illetve a harmadik világ forradalmi mellett. Damiani, Corbucci, Petroni, Solinas és Sergio Donati Mexikót az anti-kolonializmus szimbólumává avatták, és az 1910-es években zajló mexikói forradalmat '68 és a hatvanas évek felszabadító

mozgalmainak allegóriájaként értelmezték újra.

Persze akár a *Szemtől szemben*, úgy a Zapata-westernek is ambivalensen viszonyulnak a forradalmi erőszakhoz. Ez logikusan következik abból, hogy a XX. század eleji mexikói forradalom sem volt teljesen tiszta ügy. Hiába döntöttek le a felkelők egy zsarnokot, jött helyette másik, majd a tízes évek végén részint az amerikai indirekt beavatkozásoknak (például Madero elnök meggyilkolása), részint az ellenállást vezető három karizmatikus vezér (Venustiano Carranza, Pancho Villa, Emiliano Zapata) harcainak folyamányaként eluralkodott a káosz. Ráadásul nemcsak az egymást gyorsan váltó hatalmasságok, hanem maguk a felkelők, Villa és Zapata sem válogattak az eszközökben, jóllehet a szegények és a földosztás mellett végig mindketten kiálltak („Tierra y Libertad!”, avagy „Földet és szabadságot!” volt a jelmondatuk). Így az olasz westernek a mexikói forradalmon keresztül világítottak rá egyfelől a békés, passzív ellenállás hiábavalóságára (*Egy kincskereső Mexikóban*), másfelől a fegyveres harcok és a brutalitás túlbujánzására, a szélsőségesedés válás veszélyeire (*Egy marék dinamit*).

A Zapata-westernek általában vagy a külföldről érkező gringo (*A zsoldos*, *Egy kincskereső Mexikóban*, *Tepepa*), vagy a mexikói paraszt-bandita (*Ki tudja?*, *Egy marék dinamit*) öntudatra ébredését mutatják be. Ugyanakkor a forradalmat jellemzően a kapzsiság, az önzőség, az árulás és a túlzott erőszak teszi tönkre. A *zsoldos* és az *Egy kincskereső Mexikóban* főszereplőinek ügye is azért bukik el, mert kölcsönösen kijátsszák egymást, így a végkifejletben már inkább az egyéni túlélésért, semmint a forradalmi ügyért harcolnak. A *Tepepa* címszereplő lázadója (Tomas Milián alakítja) pedig súlyos árat fizet azért, amiért egy jómódú angolszász nő ellen elkövetett nemi erőszakot forradalmi tettként értelmez, mivel áldozata a másik oldalon álló bosszúsomjas Dr. Price menyasszonya volt. A Zapata-westernekben a mexikói zsarnokok és az amerikaiak közé egyenlőségjel kerül (Corbucci két említett művén kívül a *Ki tudja?* beszél erről a legdirektebben), hiszen a mexikói forradalom idején az Egyesült Államok

akár zsarnokokat (például Huertát) is támogatott, hogy saját gazdasági-politikai érdekei ne sérüljenek. Ez a cinikus külpolitikai gyakorlat a hatvanas években is jellemző volt az USA és a harmadik világ viszonyában, az olasz '68-at ezért is hatotta át az Amerika-ellenesség.

A Zapata-westernek között a *Ki tudja?* és Sergio Leone és Donati műve, az *Egy marék dinamit* képviselik a két végletet, egyúttal az alfát és az omegát is. Damiano Damiani filmje mintegy elindította az irányzatot és főszereplőjét is a forradalmárrá válás útján. Damiani, illetve a forgatókönyvet jegyző Franco Solinas mintegy Leone Dollár-trilógiájának cselekményét értelmezik át: míg az *Egy maréknyi dollárért* ravasz Joe-ja alapvetően pozitív figura, addig a *Ki tudja?* amerikai zsoldosa a tulajdonképpeni antagonistája, akinek aljassága felébreszti a forradalmárt a Dollár-filmek mexikói banditáit képviselő főhősben. Chunchó (Gian Maria Volonté) a cselekmény elején olyanak tűnik, mint az amerikai westernek sztereotip módon bemutatott mexikói banditája: izzik, folyton otrombán röhög, és bár a forradalom tábornokát, Eliast szolgálja, az eszmék helyett inkább a haszon szerzés érdekli, akár Ramónt és Indiót, az *Egy maréknyi dollárért* és a *Pár dollárral többért* negatív hőseit (mindkettőt Volonté formálta meg). Tate (Lou Castel), az önmagát körözött bűnözőnek álcázó amerikai bérgyilkos gátlástalansága ébreszti rá arra Chunchót, hogy vakon élt. Igaz, a férfi már korábban is tanítaná a mexikói parasztokat lőni, de ekkor még elvicceli a dolgot. Azonban elköveti azt a hibát, hogy elkezd bízni az amerikaiban, és barátságba kerül Tate-tel. Amerika azonban a *Ki tudja?* cselekményében egyértelműen negatív erő: Tate lenézi a mexikóiakat, egy kisgyereknek be is vallja, hogy nem szereti, csak kihasználja az országot, és végső soron Chunchóval is ezt teszi. Tate célja Elias likvidálása. Azé az Eliásé, aki a parasztok felszabadítását szorgalmazza. Amerika tehát Damianinál nem a szabadságért, hanem éppen az ellen tevékenykedik. Erre akkor jön rá igazán Chunchó, mikor a film végén vonattal az Egyesült Államokba utazna Tate-tel, aki a mexikói férfit gazdaggá teszi, és elegáns ruhába öltözteti. Az állomáson azon-

ban Chunchó megtapasztalja, hogy a bérgyilkos nem tekinti embernek a mexikóiakat, és később kideríti, hogy Tate csak átverte és kihasználta. Ezért Chunchó a bevezetőben idézett végső, örült kiáltása: a fegyveres ellenállást direkten összekapcsolja a szabadság eszméjével.

Sergio Leone azonban már régóta nem hitt ezekben az eszmékben. „Bele kell fecskendeznünk a jelen politikai problémáit a látványos szórakoztató filmekbe. Mert a politika többé nem jelent semmit Olaszországban! Ezért csinálunk olyan filmeket, amilyeneket. Hittünk az emberiségben, és az emberiség cserben hagyott minket. Persze, a helyzet a többi országban is hasonló, de valahogy mi vagyunk a legszerencsétlenebbek. A mi álszentségünk, és a 'kompromisszumok politikája' vitt minket a válságba.” – ecsetelte a rendező utalva arra, hogy az Olasz Kommunista Párt cserben hagyva a baloldalt az Olasz Kereszténydemokrata Párt felé közeledett (majd később valóban megkötötték a „történelmi kompromisszum”-ot). Éppen ezért Leone, mint egy másik interjúból meg erősítette, elutasította a „sombro romantikájá”-t, vagyis a forradalmi eszméket, és inkább anarchistának vallotta magát. Giulio Petroni a *Tepepa* erőszakkritikája ellenére még hisz a forradalom magasabb rendű eszméjében, hiszen a címszereplő népe annak halála után is folytatja, amit az antihős elkezdett. Az *Egy marék dinamit*ban azonban a forradalom nem több kegyetlen erőszakláncolatnál. Az elkötelezett baloldali Sergio Donati és a kiábrándult Sergio Leone között a film készítése során végig konfliktus izzott (ezt meg is sinylette a mű, mivel az *Egy marék dinamit* lett Leone legkevésbé sikeres westernje), és az elemzők szerint Sean, a fanatikus ír felkelő (James Coburn) modellje Donati, társa, a vele állandóan vitázó, cinikus és kiábrándult mexikói bandita, Juan (Rod Steiger) pedig Leone alteregója. A korábbi Zapata-westernekhez képest ebben a filmben fordított a felállítás: a gringo az idealista forradalmár, míg a pusztán megélhetési bűnöző mexikói már túl van a lázadó korszakán, és undorodik minden ideológiától. Juan így vélekedik az egész felkelésről: „Tudom, miről beszélek, mikor forradalomról beszélek. Akik könyve-

ket olvasnak elmennek azokhoz, akik nem és azt mondják: 'Változtatnunk kell.' A szegények pedig változtatnak. Azután, akik olvasnak körbe ülnek egy nagy asztal és beszélnek, és beszélnek, és beszélnek, és esznek, és esznek, és esznek. De mi történik a szegényekkel? Meghalnak! Ez a te forradalmad”. Ráadásul, amint az a visszatekintésekből kiderül, egyszer már Sean is csalódott, mikor az írek függetlenségéért harcolt, és saját áruló bajtársát kellett lelőnie.

'68 ALKONYA

Tehát Sergio Leone az *Egy marék dinamit* egyenetlen cselekményvezetése ellenére a néző képébe vágja, hogy miért nem szabad hinni az ideológiákban, és hogy miért bomlott fel az 1968-as mozgalom. A kompromisszumkötés, a konszolidáció, a mérsékeltek és a radikálisok szakadása együtt vezettek a hetvenes évek kiábrándultságához és a terrorizmushoz. Így az olasz westernek is lassan elveszítették politikai funkciójukat. Már az olyan komikus hangvételű Zapata-westernekben is csak díszlet a forradalom mint az *Ötfős hadsereg* (1969) vagy a *Kötél és arany*. A hetvenes éveket viszont a vígjátékok (*Az ördög jobb és bal keze* [1970], *Egy maréknyi hagymáért* [1976]) és a hibrid, távol-keleti harcosokat felváltató westernek (*Vörös nap*, 1971, *Shanghai Joe ökle*, 1973) uralták, ezek a jórészt konformista és politikai értelemben súlytalan filmek arattak sikert, jelezve, hogy a társadalomnak is elege van a lázadásból.

Érdekes azonban a szakirodalomban „poszt-western”-nek vagy „alkony western”-nek nevezett irányzat, mely a vígjátékokkal párhuzamosan bontakozott ki, és a hetvenes évek végére érett be. A társadalom és a rendszer megváltoztatásával kapcsolatos illúziók az évtized második felére végleg szertefoszlottak az Olasz Kommunista Párt „történelmi kompromisszuma” mellett a Vörös Brigádok merényleteinek, többek között Aldo Moro kereszténydemokrata politikus 1978-as elrablása és kivégzése eredményeként. A melankólia már az olyan korai, komikusabb hangvételű westerneket is áthatja mint Tonino Valerii *Nevem senkije* (1973) vagy Sergio Corbucci vadnyugati Bonny és Clyde-története, a *Sonny*

és *Jed* (1972). A legdepresszívebb filmeknek viszont a zenei anyaga is tükrözi a korhangulatot. Ennio Morricone és Luis Bacalov heroizáló, katartikus dallamai helyett többek között Guido és Maurizio de Angelis zeneszerzők, illetve *Az Apokalipszis négy lovasa* (1975), a *Keoma* (1976), a *Mannaja* (1977), a *California* (1977) vagy a *China 9, Liberty 37* (1978) mélabús balladái siratják el a sárba fulladt, rothadó épületekkel és reményvesztett, megkeseredett emberekkel telített vadnyugatot.

Zsarnokok persze továbbra is vannak, akikkel a belső démonaikkal küzdő fegyverforgatók még szembe szállnak, azonban már nem akarnak, sőt pürrhoszi győzelmük nem is eredményezhet nagy társadalmi változásokat. A félvér indián Keoma (Franco Nero) utolsó képviselője népének, és személyes bosszúja után sem találja már helyét, mivel apját féltestvérei megölték, akikkel a férfinak szintén végeznie kellett. Ettől persze még Enzo G. Castellari művében megjelenik az új-jászületés motívuma, de a megváltás az antihős számára nem lehetséges. A szintén a polgárháború után játszódó *California* fő témája is a visszafordíthatatlan veszteség. A címszereplőt az a Giuliano Gemma játssza, aki a *Ringo visszatér*ben mexikói parasztnak öltözve még Ringóként vissza tudta szerezni szerelmét. A *California* szinte poszt-apokaliptikus, saras és véres világában azonban a Keomáéhoz hasonlóan keserű a happy end, a veszteségek visszafordíthatatlanok: California hiába győz, és szabadítja ki szerelmét, a nő a fogságban szinte megőrült. *Az Apokalipszis négy lovasa* ebből a szempontból a legkegyetlenebb, hiszen az egyik hippiszerű bandita főszereplőt az a Tomas Milián játssza, aki a Zapata-westernnek forradalmárbanditáit is megformálta. Lucio Fulci elégikus westernjében Chaco csak látszólag képviseli a lázadók szabadságeszményét, valójából egy szadista erőszaktevő, aki ok nélkül kínoz meg brutálisan egy seriffet, majd a film törvényen kívülre került főszereplőit is, akik sorra halnak meg Chaco miatt. *Az Apokalipszis négy lovasában* pedig a gyermek világra hozatala még annyira sem szimbolizál valamilyen reményt, mint a Keomában: miután a hős nő belehal a szülésbe, kisbabája egy része-



ges semmirekellőkől álló közösséghez kerül.

A forradalmár ugyanígy pervertálódik a *Sonny és Jedben*, melyben szintén a kubai származású színész játssza el a címszereplő Jedet, a szadista banditát.

A *Sonny és Jed* a *Tepepával* együtt képez hidat a *Számadás*, a *Fuss, ember, fuss!* (Sergio Sollima, 1968) és *Az Apokalipszis négy lovasa* között. Sollima két filmjének főhőse, Tomas Milián Cuchillója még ártatlan, tiszta lelkű és önkéntelen lázadó. Tepepa viszont már valóban bűnös abban, amivel Milián korábbi Cuchillóját alaptalanul vádolják: megerőszakolt egy nőt. A *Sonny és Jedben* a banditába szerelmes Sonnyt meglepő módon ugyanígy bolondítja magába Jed, aki elundorodva veszi tudomásul, hogy a nő még szűz. Jed persze megpróbálja magát forradalmárnak beállítani, hiszen vadnyugati Robin Hoodként lép fel, aki elveszi a gazdagoktól a pénzt, és azt a szegényeknek adja. A bandita egy falut is védelmez a parasztokat megsarcoló zsarnokoktól, azonban éles kontrasztban áll erőltetett romantikus perszónájával a Sonnyval és más nőkkel szemben tanúsított erőszakos

„A fegyveres ellenállást összekapcsolja a szabadság eszményével”

(Damiano Damiani: Ki tudja? – Gian Maria Volonté)

bánásmódja. Tepepa, Jed és Chaco karrierjét egymás mellé állítva megfigyelhető, hogyan redukálódik a hatvanas hetvenes évek során a forradalmi erőszak öncélú brutalitássá, melynek nem vagy nemcsak a zsarnokok, hanem ártatlan emberek is elszenvedői. Éppen úgy, ahogy a Vörös Brigádok vagy a Fekete Rend (Ordine Nero) saját maguk által partizánakcióként értelmezett terrorista-mérenyletei esetében.

’68 eszmével tehát lassan az olasz western is sírba szállt. A nyolcvanas-kilencvenes években még próbálkoztak a műfajciklus feltámasztásával (*Django 2*, 1987, *A dakoták fia*, 1994, *Bunyó Karácsonyig*, 1994). Azonban egyfelől a mozgalomból kivált terrorista csoportok tevékenysége miatt az establishment ellen lázadó pisztolyhős-forradalmárok a társadalom szemében bűnözőkké váltak, másfelől az új konformizmushoz és a neoliberális kapitalizmushoz nem illenek a forradalmi hősök, csak a konszolidált szuperhősök. Talán egy új ’68 ez utóbbiakat is radikalizálódásra készítené, de erre a jelenlegi társadalmi-politikai klímában igen kicsi az esély. •

Traumaköltészet

SZABÓ ÁDÁM

REALIZMUSSAL KEVER SZUBJEKTIVITÁST A SKÓT DIREKTORNŐ,
AKI ÁLLJA A SARAT FÉRFIKOLLÉGÁIVAL SZEMBEN.

Noha az utóbbi pár évben több nő rendező is letette a névjegyét, korántsem mindegyikük kötelezi el magát feminista témák mellett. A Napier Egyetemen fényképészetet tanult, majd a Nemzeti Film és Televízió Iskolában operatőrként, rendezőként diplomázott Lynne Ramsay feltétlenül beilleszthető ebbe a sorba. Mintha Nathalie Sarraute örököseként lépne színre: a francia író szerint az irodalomban nem különíthető el női és férfi tekintet. A glasgow-i rendező egyszerre koncentrálna a szebbik nem perspektívájára, előnyben részesíti, helyesebben leépíti a patriarchális tekintetet, de rengeteget árul el a gyerekek nézőpontjáról is. Nagy becsben tartja Bressont, Fellinit, Cassavetest, elismerően nyilatkozik Agnès Varda és Lina Wertmüller munkásságáról. Ramsay joggal sorolható a napjainkban kritikai elismeréseket gyűjtő rendezők – Kathryn Bigelow, Reed Morano, Greta Gerwig, Mia Hansen-Løve, Lucrecia Martel, Lucile Hadzihalilovic – táborához.

PASSZÍV IFJÚSÁG

Korai zsenéi a *coming-of-age* történeteket hangszerelik újra. A *Kis halálok* (*Small Deaths*, 1996), a *Naplopás* (*Kill the Day*, 1996) és a *Gázos* (*Gasman*, 1998) című rövidfilmek, valamint a debütmozi, a *Patkányfogó* (*Ratcatcher*, 1999) sorsukra hagyott gyermekfigurákat vonultatnak fel. Zömmel tragédiák árnyékában cseperednek Ramsay felnövés-történeteinek karakterei. Pas-

siójukat némán, kifejezéstelen arccal viselik. A *Kis halálok* három életszakaszban követi főszereplőjét: az *Anyu és apu* című részben a szülői közönyt tapasztalja meg a premier plánnal előtérbe hozott Anne Marie (akit a rendező nőunokahúga, Lynne Ramsay Jr. testesít meg), a *halott tehén*ben ijesztő precizitással montírozódik az örömtelből döbbenre váltó gyermektekintetre a mezőn dögölgőten heverő állat szeme, a *Poén* című zárófejezetben felnőttként rombolják a lány önbizalmát. Ramsay gyakran időzik el a részleteken, parányi gesztusokból teremt beszédes fordulópontokat. A karácsonykor zajló *Gázos*ban a rossz házasságát hátrahagyó, új családja előtt titkolózó apa hiába simogatja régi szeretője haját, szuperközélin látjuk, ahogy a nő odébb húzódik, majd féltávolból vett utcakép és üres sínparókról, tehervagonról készült snittek rendelődnek mulató férfiembernek triviális epizódjai mellé szomorúan bámészkodó, a papáját hasztalanul nógató, magára hagyott kislányfőszereplővel. Nyomasztóan karcos, monokróm – Alan Clarke *Elefántjára* és Antonia Bird *Veszély nélküljére* emlékeztető – élet térben küzd drogfüggőségével a *Naplopás* szinte csontvázként fetregő, frissen szabadult átlagembere, belső vívódását gyermekkorának töredezett emlékképei fokozzák még elviselhetetlenebbé. A *Patkányfogó* impresszionista formai megoldásokkal operál. Az álmódzó, szabadulásvágyát függönybe csavarodással kifejező gyermek áb-

rándjai rögtön a nyitányban semmissé lesznek. Lassított, állóképbe foglalt játszadozásának az édesanya pofonja vet véget. Kijózanító erővel zuhanunk vissza a valóságba. Mégsem ő, hanem a 12 éves James Gillespie (William Eadie) hányattatásai állnak a centrumban. Az 1973-as szemetes-sztrájk idején bonyolódó cselekményben illékony öröm és érzelmi sivárság fogadják a legérzékenyebb időszakában járó fiút. Bűzös, kukászsákokkal tömött utcák, lepukkant épületek, mocskos csatorna veszik körül Jamest: a *Patkányfogó* elején a felütésben mutatott gyerek egy ártatlannak tűnő játszadozás közben vízbe fullad, a főszereplő azonban elrohan, senkit nem értesít a tragédiáról. Ramsay gyermekhőse bűntudatára, sérülékenységre, fájdalmas elvesztségére épít. Otthon nem kap szeretetet durva, nemtörődöm apjától, anyja végletekig passzív, kishúga önmagába zárkózva tengeti hétköznapjait. Talál metafora James lelkiismereti válságára: a halott fiúnak új cipőt vásároló anya – mintegy gyermekévé fogadva őt – James lábára húzza az új szandált. Szimbolikusan a vízbefúlt fiú helyébe kerül. A *Patkányfogó* apró mozzanatokkal nyomtatékosítja remény és kétségbeesés, felszabadultság és halál ellentétét. Társra szeretne lenni a gyerekfőszereplő. Barátsága a helybéli arrogáns tinédzsereknek kiszolgáltatott, szexuálisan is megalázott Margaret Annével menekülési szándékra utal, ahogy az egerével barátságot ápoló Kenny szürrealizmusba hajló történetzála is sokatmondó. James azonban magányra ítéltetett: egyedül buszozik ki az eleinte Andrew Wyeth festményeit idéző búzamezőre, ahol a család reménybeli új otthona áll, később azonban beüvegezett, lelakolt, esőáztatta házat lát viszont. Hiába fürdik közösen lánypajtásával (eközben párhuzamos montázsban látjuk a csatornába esett újabb fiút kimentő apa rövid, érdemtelen hőstettét), James gyengédsége visszautasításra talál, amikor a kamaszlány újra a hangoskodó fiúk gyűrűjébe kerül. Ramsay vizuális eszközökkel, hangjátékokkal, kilátástalanságot sugalló nagyotállal, de főként árulkodó premier plánokkal reflektál James zaklatott belvilágára. A *Patkányfogó*ban egy dögölt rágcsáló formálódik játékszerré, fagyaltról csorgó krém helyet-

tesíti a vért, a saját piszkában fekvő apa csupaszs felsőtestére zabpehely hullik, vízcsobogás, eső, kiabálások, utcazaj, Rachel Portman zenéje, fakó-életlen beállítások, a *Naplopást* idéző, az ablakból részvétlenül fotografált, ponttá zsugorodó gyerekek képe érzékeltetik az elesettséget.

Kitchen sink-realizmus lép nászra a lírai-asszociatív technikával: a film kétértelmű zárlata kiábrándultságot sugall, James érzékenysége nem fér össze rideg közegével. Szeretethiányt, a gyermekkor végét beszél el a *Patkányfogó*, szociodrámai beütése el-emelkedik a valóságtól. Korrajzra vagy a skót nemzeti filmes öntudat táplálására hiába számítunk, ebben a fejlődésregényben a melankólia kivetítésére, a rejtett emóciók árnyalására esik hangsúly. Ramsay második filmje, az Alan Warner regényéből készült, 2002-es *Morvern Callar* tovább fokozza az otthonalanság-motívumot. Antihősnőjének (Samantha Morton) fejét narancssárgán izzó karácsonyfaéggő világítja, Morvern

ocsúdása után veszi észre szeretője élettelen testét (az öngyilkosságba menekült írók szintén James Gillespiennek hívják). A rendezőnő gyakran él kihagyásos szerkesztésmóddal: a *Patkányfogó*ból nem derül ki, James miért hallgat az általa okozott halálesetről, a *Morvern Callar* fiatal sráca hanyag üzenettel („Ne kérdezd az okát, így érzetem helyesnek.”) búcsúzik az élettől. Maga a címadó hősnő sem árulja el senkinek barátja odaveszését és azt sem, hogy a lány az öngyilkos író nem publikált könyvének kiadásából származó pénzből veszi nyakába a világot. Látszólag a női szemszögre épül a cselekménytelen narratíva, de valójában reménytelenségbe fulladt nímándokat követ a film. A szupermarketben pénztárosként tengődő Morvern emocio-

„Illékony öröm és érzelmi sivárság”

(Lynne Ramsay: *Patkányfogó* – William Eadie)

nális mélyponton időzik, egykedvűen próbál szabadulni a szürke, hóba fulladó skót kikötőváros, Oban sirályvijjogástól hangos betonrengetegéből, arcán fásultság honol. Javítana

a helyzetén, önállósulni próbál, ám egyre magányosabb lesz, a film zárójelbe rakja a feminizmushoz csatolható individuális kiteljesedést. Hősnőnk Almeriába utazik legjobb barátnőjével, Lannával, de a mediterrán vidéktől sem lesz boldogabb. Kapcsolatuk üres szexualitásba fullad, Antonioni-filmekből ismerős modernista nőalakként csellengnek. Képtelenek a kommunikációra, Ramsay függetlenségre vágyó hősnője mindvégig gyökértelen marad. Az erotikus románc bizonyítéka a magát tangában riszáló lány csábítása, a napfényben aszalódó barátnő szex utáni ébredése, az éjféli dözsölés. Minél jobban elmerül a hősnő a hedonizmusban, annál boldogtalanabb. A tanácstalan bóklszás a hotel már-már végtelenbe nyúló folyosóján kijózanító pofonnal ér fel. A *Morvern Callar* csömörfilm, az italozás, a kábítószer és a szex esztelen forgataga nyomasztó, nem életteli és felszabadító. (Ramsay láthatóan vonzódik a nevezett enteriőröz, a *Kis halállok* és a *Patkányfogó* lepukkant, omladozó szűk terei letisz-





tult, rideg terekként villannak fel a rendező későbbi műveiben.) Morvern csak sodródik, ágyba bújik egy fiúval, aki lesújtva fogadja édesanyja halálhírét. Csalódott-

„Sérült lelkű személyiségek: hasonmás karakterek”

(Lynne Ramsay: *Sosem voltál itt* - Joaquin Phoenix és Ekaterina Samsonov)

ságnak adja át a helyét a kitörésvágy: a *Morvern Callar* címszereplője orientációs pontok híján bukdácsol, csaknem gyermekien pillant egy sárba tapadt gilisztára, már-már öntudatlanul fog kézbe egy vörös rózsát. Szabadsága csak illúzió: a hősnőt megbénítja a gyász, a WC-s drogtripet Morvern révedező tekintete változtatja letaglózóvá. Az apátiát nem enyhíti semmi, a diszkoszcéna hangos lüktetését kísérő vörös szín az elveszett lány arcát festi be. A *The Velvet Underground I'm Sticking With You*-jával aláfestett fürdőszobai hulladarabolás ugyanúgy nem kínál kiutat, mint a skót felföldön barátját elföldelő, majd ujjongó lány epizódja, de a londoni könyvkiadók sznobizmusát bemutató jelenetek is kínosak. A film végén a valószínűleg megint hasztalanul útra kelő, pályaudvaron várakozó Morvernt szemléljük, közben a

Dedicated to the One I Love című *The Mamas and The Papas*-szám szól. Míg a *Trainspotting* Rentonja nyugodtan, széles mosollyal az arcán ballagott a naplementébe, addig Lynne Ramsay kritikusan nézi a *rave*-generációt.

AZ IDŐ FOGSÁGÁBAN

Univerzális lélektani problémákat vezetnek elő Lynne Ramsay drámái. A *cinéma pur* tradíciótárára, a tiszta mozi szabálytalan kifejezőeszközeire hagyatkoznak a rendező munkái, radikális ellentétben a brit filmművészetet voltaképpen máig átható teátrális hagyománnyal, így Ramsay olyan *auteur*ök eszmetársa, mint a tabudöntögető Ken Russell, a neobarokkot fémjelző Greenaway és Jarman, illetve Andrea Arnold és Clio Barnard. Diszharmonikus zajkészlete, a nyíl-egyenes történetszövés helyett a karakterek benyomásaira összpontosító feldolgozásmódja, fényvel, tónusokkal támogatott, explicit ábrázolást sejtetésekkel rejtélyessé módosító formanyelve avangárd hagyományokat idéz. Jó példa erre a 2005-ös, a rendező beleegyezése nélkül újravágott, ám a

beavatkozás dacára is az ő kéznyomát viselő *Black and White Town* című klip a *Doves* nevű rockbandától – gyorsított snittekkel, bokszsákot rugdosó, unatkozó, beesett arcú fiúval, játszótéren ugráló lányokkal egy élettelen lakótelep közelében. Nevelődéssztorija és sajátos road-movie-ja után Amerikában játszódó filmeket forgatott, és addigi közvetlen munkatársait (Lucia Zucchetti vágó, Alwin H. Küchler operatőr – akire a *Morvern Callar*ban ironikus utalás történik –, Jane Morton látványtervező) is újakra cserélte. A helyszínváltás szerencsére nem készítette vezérmotívumainak feladására, csupán filmjei spektruma tágult. A *Beszélnünk kell Kevinről* (*We Need to Talk About Kevin*, 2011) és a *Sosem voltál itt* (*You Were Never Really Here*, 2017) a korábbiaknál jóval absztraktabb, pillanatnyi élményekre fókuszáló, experimentális karakterdrámák. Homályban hagyott eseményeiket végképp a befogadónak kell dekódolniuk, mindennél hangsúlyosabb a szubjektivitás, a tudatalattit célzó elbeszélési stratégia. Ramsay visszatér a gyerekek sérülékeny lelki-világának vizsgálatához, továbbra is széthullott családokról mesél. A *Beszél-*

nünk kell Kevinről egy gyalázatos véget érő, iskolai, apa- és kishűgmészárlásba torkolló mama-fiú reláción keresztül töpreng súlyos anyai kudarcról, a memória szerepéről, kamaszgonoszágáról, a büntett utáni továbbadhatatlan gyöttelemről. Erkölcsi szürkezettségben navigálva Eva, az anya (Tilda Swinton) és a címszereplő fiú (Ezra Miller) undorszimbiózisát, egymás iránti megvetését is összehorgolja. Lionel Shriver naplórészletességű, pszichológiai realizmussal élő levélregényét Ramsay kevés dialógussal adaptálja celluloidra, az audiovizuális szféra többet mond ezer szónál. Testbeszéddel, mozgással, tükröképekként egymásra vetített anyával-fiúval, kis gesztusokkal mossa el a határt a gyermekét kezdettől elutasító Eva és az ok nélkül rosszszokódó Kevin között. Egyikük sem jobb a másikkal, a fiú engedetlensége miatti csalódottságból fakadó anyai agresszió (lásd a kartörés jelenetét) párba állítható gyerek magyarázat nélküli kegyetlenségével. Rossz viszonyukat idősíkok szembeállításából bontja ki a direktornő: a múltban Eva és Kevin egymás mellett ülnek a padlón, a jelenben a börtönbe került fiú pózát imitálja a székében helyet foglaló anya. A fejét víz alá dugó Eva arca Kevinére módosul, amikor a nő kirántja onnan a fejét. A fiú a lerágott körmét helyezi az asztalra, miközben Eva akkurátusan tojásbéját rendezget a tányérja szélén. Fehér házfalon szétkenődő, vérre emlékeztető festéket sikál az anya nyugtalanságának rémálomszerű jeleként. Ugyanezt a szűnni nem akaró kint demonstrálják a La Tomatina-fesztivál totáljai, közelijei. Gyásszal keveredő bűntudatát munkahelyi szidalom, egy fényes nappal csattanó pofon, a lélektipró bujdosás, éjszakai árnyékban való rejtőzködés és a börtönlátogatás snittkezelése fejezik ki. Detektorral motozzák Evát, miközben a nyitva hagyott börtönajtó eltakarja a nő fél testét. Ez a meghasonlást tükröző vágókép igazi, a Gázos és a Patkányfogó hátulról filmezett, lábakkal és kezekkel exponált gyermekszereplőire utaló Ramsay-megoldás. Nem lépünk ki Eva fejéből, rajta keresztül igyekszünk lerántani a fátylat Kevin sátáni voltáról, de a nyugtató magyarázat a női főalakot a zárlatban ellepő fehér fényvel együtt semmivé foszlik. A *Beszélnünk kell Kevinről* költői epizódokból, szabadáramlású

lélektani szakaszokból áll, Ramsay-t a lélek torzulása izgatja.

A *Sosem voltál itt* poszt-traumatikus stressztől padlóra küldött nehézfiúja, Joe (Joaquin Phoenix) egy befolyásos szenátor szexrabszolgásgába bocsátott kislányának megmentését kapja feladatul, de a férfit jobban mardossa múlt és jelen ellentéte, vagyis ismét óriási jelentőséggel bír az emlékezettematika. A nagyvárosi traumafilmként is helytálló bűndráma legalább annyira szól a nemi szerepek újrafogalmazásáról, mint egy zilált elméjű bérgyilkos megváltásáról. A főalak és az elrabolt kamaszlány, Nina egyaránt sérült lelkű személyiségek. Hasonmás-karakterek, akiket a hozzájuk legközelebb állók dobtak el. Privát és intézményi szinten egyaránt érvényes a film *gender*-analízise. Joe-t otthon, kiskorában ütötte-fenyítette az apja és részben emiatt is él együtt idős édesanyjával (aki történetesen a *Psychót* nézi a tévében), Ninát szenátor apjának ismerősei csalták kelepcebe, ráadásul maguk az államférfiak is átverik egymást, öngyilkosságba hajszolják a kollégájukat. A női és a férfi tekintet egyaránt sérülékeny. Jonathan Ames kisregényének adaptációjában a főhős zacskós és törölközős önfotogotással szeretné csitítani az elméjében zúgó hangokat. Így csillapítja a pszichózisát és ekképpen szabadulna démonaitól. (A kiváló hangmérnöki munka és a Radiohead-gitáros Jonny Greenwood zeneszerzői teljesítménye nagyban segíti a nézőt abban, hogy ő is átélhesse ezt a szenvedést, nem szólva arról, hogy a Joe-t alakító Phoenix tűzijátékok roppogásába szüremelő fegyverdörrenéseket, robbanásokat hallgatott a karakter elmeállapotának átéléséhez.) Ahogy a *Beszélnünk kell Kevinről*-ben, a *Patkányfogó*-ban, a *Morvern Callarban* vagy a rövidfilmekben, újfent az erőteljes szubjektivitás dominál. Ramsay tudatdrámáját nagyszerűen támogatja több kísérteties snitt a fényképezőgép keresőjébe vegyülő trauma-emlékképekkel lánykereskedelemtől, az Öböl-háborúról. Joe kalapácsos bosszúhadjárata ugyancsak brutálisan hatásos, dühkitörését a biztonsági kamerák elidegenítő fekete-fehér szögei kísérik. A *Sosem voltál itt* érzékszerveinket állandó készenlétbe kényszerítő thriller. Identitásfejlődésükben gátolt, felnőtt-testbe zárt vagy valódi, tizenéves gyermekek jutnak ki a pokluktól.

Az a tény, hogy Lynne Ramsay 22 év alatt csupán négy rövidfilmet (a legutóbbi a londoni olimpiai bizottság felkérésére gyártott *Úszó* (*Swimmer*, 2012) plasztikus fekete-fehérrrel, víz alatti tűzijátékkal, fel nőttek, gyermekek belső monológjával) és ugyanennyi egész estés alkotást készített, a rendezőnő rendkívüli maximalizmussal is indokolható. A 2002 és 2011 közötti időszakban Alice Sebold *Komfortos mennyországának* filmverzióján ügyködött, ám Peter Jackson gyorsabbnak bizonyult nála. A rendezőnő nem kedvelte új-zélandi kollégája *Az én pici pónim*-stílusú purgatórium-freskóját: Ramsay-nél a halott Susie Salmon paradicsomvíziója csupán Jack, az apa tragédiától deformálódott kaotikus képzeletében létezik, aki tudtán kívül barátkozik össze Mr. Harvey-val, lánya gyilkosával. Kútba esett a *Jane a célkeresztben* bérrendezése is: a Natalie Portman főszereplésével készült, hosszas vajúdas után bemutatott *Johnny Guitar*-átiratból színészcserek, illetve a Scott Steindorff producer által kikötött lehetetlen határidők és a végső vágás jogának elvétele miatt lépett vissza. Régóta dédelgetett projektje a *Moby Dick* ürthriller-átdolgozása, a *Mobius*. Az új eposz központi témáinak az örületet és a magányt nevezi, inspirációs forrásként a *Tengeralattjáró* klausztróbiáját listázza, az óriásbálnát kozmikus szörnyetegként realizálná. Mark Kermode, a BBC Radio 5 Live műsorvezetője remekül foglalta össze a szerzőnő filmiparban betöltött szerepét: amennyiben egy férfi hoz tető alá ilyen kevés mozit, perfekcionista-ként dicsérik, ám ha egy nő jár el így, ráégetik a „nehéz természet” szexista bélyegét (Ramsay ugyanis köztudottan nem titkolja, ha összetűzésbe kerül a munkáit finanszírozó mogulokkal). „Zseninek kellene hívni” – teszi hozzá a hírhedt brit kritikus, és állításával néhez vitába szállni.

SOSEM VOLTÁL ITT (You Were Never Really Here) – angol-amerikai-francia, 2017. Rendezte: **Lynne Ramsay**. Írta: **Jonathan Ames** regényéből **Lynne Ramsay**. Kép: **Thomas Townend**. Zene: **Jonny Greenwood**. Szereplők: **Joaquin Phoenix** (Joe), **Ekaterina Samsonov** (Nina Votto), **Alex Manette** (Votto szenátor), **Dante Pereira-Olson** (A kis Joe), **Judith Roberts** (Joe anyja), **John Doman** (John McCleary). Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 89 perc.

A VÉLETLEN SZEREPE A FILM NOIRBAN

*Karambol
a végzetrel*

KOVÁCS PATRIK

A FILM NOIRBAN A SORS AVATOTT KÉZZEL FORGATJA A RULETTKEREKET, A BŰNBE ESETT
HŐS PEDIG TEHETETLENÜL SZEMLELI VÉGZETÉT.

A látszat azt sugallhatja, hogy a véletlenszerűség idegen a film noir műfaji arculatától. A fekete széria ugyanis általában arról szól, hogy miként roppantja össze a végzet a bűnre csábuló férfi hőst. A véletlen egybeesések, a meglepetés erejével ható történetek azonban mégsem állnak kontrasztban ezzel a fatalizmussal, sőt épp ellenkezőleg. A film noir-történetekben a véletlen ugyanis általában akkor kopogtat az ajtón, amikor a főhős erkölcsi integritása már megbomlott, azaz a váratlanul előálló krízishelyzetek voltaképpen az ártatlanság elvesztésének következményei, így nem törlik meg az egyes cselekmények oksági láncolatát. Másrészt fogalmazva: a véletlen sűrű kódén keresztül maga a haragvó sors sújt le a bűnös lelkekre. A kiszámíthatatlan események szerepe mindazonáltal azért is kitüntetetten fontos, mert világosan jelzik a noirhős állóképességének csekély fokát. A véletlen tehát valójában nem egyéb, mint a film noir által artikulált jellegzetes bukásmítosz egyik tartozéka.

A klasszikus film noir egyszerre két véletlenkoncepciót érvényesít: az első esetében coincinciák sora, a második esetében egyetlen, ám kulcsfontosságú véletlen esemény ágyazódik a cselekménybe. Az első összefüggő láncolatba szervezi a kiszámíthatatlan momentumokat. Bizar, ám lépcsőzetessége miatt mégis ésszerűnek tet-

sző fatalizmus rajzolódik ki e narratív logikából. A második esetében csak egyetlen véletlen történés ékelődik a szűzsébe, de az elegendő ahhoz, hogy megágyazzon a hős széthullásának. Ez utóbbi rendezőelv tehát egyetlen sokszerű fordulat által kiváltott hatásra épül, ezáltal radikálisabb eszközökkel közvetíti a fekete széria központi témáját: az elidegenedés, a szorongás, a bukás alapélményét.

A coincidencia olyan véletlenszerűen bekövetkező történés, mely mögött felfedezhető bizonyos okozatiság is. Az Edgar G. Ulmer rendezte *Terelőút* (*Detour*, 1945) bolyongó főhőse, Roberts (Tom Neal) például önszántából cselekszik, amikor az éj leple alatt beszáll egy idegen férfi autójába, ám azt nem tudhatja, hogy útítarsa révén az életét megmételvező femme fatale-ra – közvetetten pedig saját végzetére – is rálel majd. A tett tehát motivált abban az értelemben, hogy a figura szabad akaratából fogadja el a felkínált segítséget, ám a lépés következményeivel nem tud kalkulálni. Az ilyesfajta esemény a szándékosság és az előre nem látható, kivédhetetlen véletlen kombinációja – emiatt pedig olybá tűnik, mintha egy titkos metafizikai erő keresztené egymással a különböző életutakat, és irányítaná ezáltal a főhős sorsát.

A coincidencia mindig sorozatot alkot, nincs ez másként a *Terelőút* esetében sem: előbb a főhőst szállító

autó tulajdonosa hal meg váratlanul, majd Roberts elrejteti a testet és magára ölti az elhunyt személyazonosságát. Gyanútlanul felvesz egy nő utast: a titokzatos Vera (Ann Savage) ismerte a kocsi valódi gazdáját, és zsarolni kezdi hősünket. Kettejük lélektani hadviselését szintén egy fatális véletlen töri meg: hotelszobájukban Roberts – egy bezárt ajtón keresztül – megfojtja Verát a telefonzsinórral. Roberts narrátorhangja szerint csak a szeszélyes sors űzött vele kegyetlen játékot. Leecsúsása azonban azzal is magyarázható, hogy valójában lázad a rá váró hagyományos férfiszerep ellen. A tudatalatti szintjén elutasítja a majdani férji és apai kötelezettségeket, s a pusztá túlélésérti identitáscserére és csalások sorozatára vetemedik. Így tékozolja el a „jedermann” a kispolgári virtust – tágabban: a fekete széria hőse az erkölcsi függetlenséget –, s így derengenek fel a film noirban a véletlen egybeesések hálózata mögött az oksági összefüggések.

Robert Siodmak *Keresztül-kasul* (*Criss Cross*, 1949) című noirjának főhőse, Steve Thompson (Burt Lancaster) miután szabadult a börtönből, ismét a bűn útjára lép, mivel volt feleségével, Annával újramelegítenék egykori románcukat, ám a közös boldoguláshoz a férfinak meg kell teremtenie a szükséges anyagi fedezetet. Steve számára egy nagystílű rablás csillantja fel ennek reményét, és bár a terv tökéletes, a kivitelezésbe hiba csúszik: Thompson – mivel az akció során hidegvérrel lelövik egy kollégáját – összetűzésbe kerül a felette álló gengszterrel (aki ráadásul Anna második férje), „árulásáért” pedig végül az életével fizet. A főhős narrátorhangja ezúttal is utólag értelmezi, helyezi friss megvilágításba a tragikus eseményeket. Vélekedése szerint mindvégig egy titokzatos, ellenállhatatlan hatalom egyengette útját a bukás ösvényén: „Az első perctől kezdve minden elrendeltetett. Előre leosztották a lapokat, de hívhatjuk ezt sorsnak vagy balszerencsének is, mindegy. Az első perctől így volt.” Thompson sorsát három véletlen fordítja lejtmenetbe. A börtönből első útja az anyjához vezet, ám az idős asszonyt épp nem találja otthon. Ezután telefonál régi cimborájának, a rendőr Pete Ramireznek, hogy találkozára invitálja, de a férfi felesége közli vele: Ramirez –

napi rutinjától eltérően – épp dolgozik. Thompson harmadik úti célja a kétes hírű lokál, ahol nevével a legjobb pilanataikat töltötték. Rá is talál Annára, s e lépéssel örökre megpecsételi jövőjét, miután a „véletlen” egybeesések meggátolták abban, hogy találkozzon azzal a két személlyel (az anyjával és Ramirezzel), akik erkölcsi támasztékot nyújthatnának számára, egyszermind visszaterelhetnék a bűnmentes életbe. Csakhogy kísérletük hasztalan volna: Thompson erkölcsi integritása már akkor megbomlott, amikor az Anna iránti mohó, érzéki vágy befészkelte magát a lelkébe. A koincidenziák sorozata pedig nem egyéb, mint e kontrollvesztésre adott reakció a sejtelmes „metafizikai erő” részéről.

E véletlendramaturgia másik jellegzetes példája Otto Preminger mozija, az *Ahol a járda véget ér* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950), melynek forrófejű és erőszakos detektívje, Dixon (Dana Andrews) azért hajszolja oly állhatatosan a gátlástalan gengszterfőnököt, mert így akar megtisztulni bűnöző apja rettenetes örökségétől: a gyilkos ösztönöktől. Amikor azonban egy kihallgatás alkalmával véletlenül kioltja az egyetlen gyanúsított életét, aki nyomra vezethetné – a férfi háborús veterán, s egy hajdani fejsérülése miatt vész oda –, kicsúszik a lába alól a talaj. Nemcsak az apjától „örökölt” bűnös ösztönök látszanak

diadalt aratni, de hősünk megpróbálja eltussolni a „gyilkosságot”, így azonban önhibáján kívül épp azt a taxifőrt keveri gyanúba, akinek lányába, Morganbe (Gene Tierney) – a bűnügyi eseményektől teljesen függetlenül – később beleszeret. Preminger antihőse a személyközi viszonyok sűrű hálójába gabalyodik, és bár éppen így nyeri el az áhított nő kegyeit, a szerencsétlen balesetet a hatóságok mégis emberölésnek értékelik. A nyomozónak bűnhődnie kell, s pokoljárását csupán a tompa remény enyhítheti: a rá a börtönévek alatt is hűségesen váró Morgan szerelme talán majd megtisztíthatja mérgező indulataitól.

„A koincidenzia mindig sorozatot alkot”

(Edgar G. Ulmer:
Terelőút – Tom Neal
és Ann Savage)



Az 1954-es Don Siegel-film, a *Private Hell* 36 nagyvárosi zsaruja (Steve Cochran) véletlenül felfedez és meghüsi egy rablást, így viszont szövevényes bűnügyet kap feladatul. A lázas nyomozás során lel rá az őt erkölcsileg korrumpáló femme fatale-ra (Ida Lupino), akinek megszerzéséért még a hübriszt – az egyik gyanúsítottól a „szerencse” folytán tetemes pénzt lop – sem tartja drágának. A Robert Wise rendezte *Gyilkolásra született* (*Born to Kill*, 1947) női hőse (Claire Trevor) előbb a véletlennek köszönhetően rábukkan szomszédjai holttestére, majd elmenekül a városból, de a vonaton szembetalálkozik a brutális gyilkossal (Lawrence Tierney): bűnös románcban forrnak össze, s gátlástalan érdekszövetségük végül pusztulásukat okozza. E véletlenkoncepció mély műfajbéli beágyazottságára ragyogó bizonyíték, hogy már a proto-noirként számon tartott *Csak egyszer élünk* (*You Only Live Once*, 1937) című Fritz Lang-darabban is tetten érhető. A börtönviselt főhős, Eddie (Henry Fonda) keserű végzetét egy sor véletlen történés eredményezi: előbb egy frontális félreértés következtében rács mögé kerül, majd szökés közben akaratlanul megöli a humánus börtönkaplánt, s ezzel sorsa megpecsételődik.

A másik dramaturgiai forma alappillére egyetlen, ám sorsfordító véletlen esemény. Egyik ideáltípusa Rudolph Maté *Holtan érkezett* (D.O.A., 1949) című B-szériás noirja. A kisvárosi könyvelő, Frank Bigelow (Edmond O'Brien)



„Előre leosztották a lapokat”
(Robert Siodmak:
Keresztül-kasul –
Burt Lancaster)

italába halálos mérget kevernek egy bárban. Csupán néhány nap áll rendelkezésére, hogy felgombolyítsa saját meggyilkolásának rejtélyét. Elkéseredett kutatása során tudomására

jut, hogy azért lett mérénylet áldozata, mert néhány hónappal korábban tudtán kívül hitelesített egy bűnös kereskedelmi ügyletet. A véletlen történes trivialisága – ne feledjük, egyetlen tollvonásról van szó – és a következmény drámaisága „méregerős” kontrasztban áll egymással. Az effajta véletlen radikális hangnemváltást is eredményez: a *Holtan érkezett* például inentől kezdve lidérces karkai rémmesébe fordul, melyben a halálra ítélt, mérhetetlenül kiszolgáltatott és egzisztenciálisan lecsupasztott kisember oidipuszi nyomozásba kezd saját múltjával kapcsolatban, ráadásul úgy, hogy bukását már a nyitójelenet megjósolja. Mindazonáltal Bigelow nem szeplőtlen személyiségként lép elének: közelgő házassága megrémíti, menyasszonya elől San Franciscóba menekül, s a tragédia is ott éri egy átmulatott este után. Ugyanúgy a klasszikus férfi- és családmodell el-

len lázad, mint a *Tere-lőút* kispolgára, vagyis a véletlenszerűség a történet mélyrétegében ezúttal is okozati logikával párosul, még ha a sors vasökle sokkal kíméletlenebbül sújt is le a hősrre, mint ahogy azt a korábbi filmek során láttuk.

Max Ophüls *Vakmerő pillanat* (*Reckless Moment*, 1949) című darabjában a kertvárosi családot megzsarolja egy kisstílusú gengszter: egy szóváltás dulakodássá fajul, s a férfi oly szerencsétlenül esik el, hogy szörnyet hal. E váratlan fejlemény mozgósítja a gazember bűntársát, Donnelly-t (James Mason), aki szintén vegzálni kezdi a családot, ám annak hölgytagja, az erélyes Lucia (Joan Bennett) iránt hamarosan gyengéd érzelmek születnek benne. A szerelem kételyt érlel az anthősben, kontrollvesztése pedig odáig fajul, hogy nemcsak eláll a zsarolástól, de életét is áldozza a familia biztonságáért. A Bryon Haskin rendezte *Too Late for Tears* (1949) és a Vincent Sherman által jegyzett *Az átkozottak nem sírnak* (*The Damned Don't Cry*, 1950) esetében egy-egy do-

mináns femme fatale karrierjét állítja lejtmenetre a sors szeszélye. Az előbbi Jane Palmer-je (Lizabeth Scott) hazafelé tartva pénzzel tömött aktatáskát talál az országúton, s a „vakszerencse” felpiszkálja beteges kapzsiságát, mely előbb férjét és tágabb környezetét, majd őt magát pusztítja el. Az utóbbi hősnője az alacsony sorból származó, anyagias Ethel (Joan Crawford), akinek kislia váratlanul egy tragikus biciklibaleset áldozata lesz. E szörnyű élmény hatására az asszony a gyors meggazdagodás délibábját kezdi hajszolni, s férfi hullákkal szegélyezett útján a szervezett alvilág csúcsára tör, hogy aztán rakétasebességgel zuhanjon vissza a tisztos szegénységbe, ahonnan érkezett.

Gordon Wiles *A gengszter* (*The Gangster*, 1947) és Lew Landers *Inner Sanctum* (1948) című noirjában a kétes erkölcsű férfihősöket egy-egy véletlen egybeesés folytán olyan gyilkossággal kezdik vádolni, melyeket nem követtek el. Egyiküket mindez kiszolgáltatja a rivális gengszterbanda vérbosszújának, a másikban egzisztenciális szorongást és elbizonytalanodást szül (hogy aztán sorsát sejt-

telmes ködbe burkolja a nyitott végű elbeszélés). A hagyományos thrillerben a protagonista megfelelő választ adna egy ilyen szituációra: nemcsak tisztázná magát a vádak alól, de a valódi tettest is kézre kerítené. A noir morálisan ellentmondásos antihősei azonban eleve vesztesre predesztináltak a sorssal szemben. Kockáztatnak és elbuknak – csak az a kérdés, hogyan és mikor. Jacques Tourneur *Kísért a múlt (Out of the Past, 1947)* című filmjének egyik ihletett jelenetében Jeff (Robert Mitchum) és Kathie (Jane Greer) a rulettasztal mellett állnak, s a nő nagy tétben fogad az egyik számra. A férfi figyelmezteti, hogy így nem lehet nyerni. „Lehet egyáltalán nyerni?” – kérdez vissza Kate. „Nem, csupán lassabban veszíteni, mint a többiek” – hangzik a felelet. Némely klasszikus film noir véletlenszemléletét tekintve már a modern elbeszélést előlegezi. A *postás mindig kétszer csenget (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett)* és a *Fekete angyal (1946, Roy William Neill)* például kuriózumok abból a szempontból, hogy a véletlen mozzanatot a dramaturgia

végpontjára ütemezik, csakúgy, ahogy általában a modern filmben szokás. Eként a véletlen ugyanis nagyobb megütközést kelt a nézőben, egyszersmind a világ alapvető kiszámíthatatlanságát hangsúlyozza. Különbség viszont, hogy a modern filmben a véletlen rendszert gyengíti az okozatiságot, e két noir esetében viszont nem, hiszen mindkettő velejéig romlott, gyarló főhősöket állít középpontba, akikre joggal csap le a végzet lángpallosa.

A klasszikus és a modern film noir véletlenkonceptiója között Hitchcock *A tévedés áldozata (The Wrong Man, 1956)* című fekete filmje képez hidat. A mű modernista indíttatását egyéb tényezők (a rendező önreflektív előszava, stúdiódíszletet helyett realista közegábrázolás) mellett az igazolja, hogy a protagonista, a kispénzű dzsessz-zenész (Henry Fonda) maku-

szeként funkcionált. Hogy a változás mértékével tisztában legyünk, érdemes összevetni *A tévedés áldozata* és a már említett *Csak egyszer élünk* cselekményét: mindkettő főszereplőjét tévesen vádolják meg ugyanazzal a bűntettel, mindkettőben Henry Fonda alakítja a központi hőst, ám míg az egyikben a véletlen eszköz egy világosan exponált bukástörténet kiteljesítéséhez, addig a másikban roncsolja a hagyományos motivációs láncot, s rámutat a világban uralkodó káoszra, a régi erkölcsi világrend és egzisztenciális biztonságérzet törékenységére. Hitchcock munkája ráadásul közelítésmódja (valószerű társadalomkép, lassú, szenvtelen történetmesélés) miatt a hagyományos film noir kereteit is szétfeszíti, s szerencsésebb inkább aféle „noir-szenzibilis társadalmi problémafilmként” hivatkozni rá.

A modern fekete szériában lényegileg alakul át a véletlendramaturgia. A hetvenes évek két emblematis magádetektív-noirja, az *Éjszakai lépések (Night Moves, 1975, Arthur Penn)* és a *Kínai negyed (Chinatown, 1974, r.: Roman Polanski)* hűen példázza a változást. Mindkét film hőse illúzióvesztett, de jobb sorsra érdemes nyomozó, aki nem

„Joggal csap le a végzet lángpallosa”
(Byron Haskin: *Too Late for Tears* –
Lizabeth Scott és
Arthur Kennedy)



szolgálna rá a fatális kudarcra. Közös továbbá a két műben, hogy a befejezésre időzítik a véletlen eseményt, ezáltal radikálisan kizökkenve a nézőt kényelmes befogadói pozíciójából. Az *Éjszakai lépésekben* az antagonistát által irányított hidroplán egy sor triviális véletlen következtében a tengerbe csapódik, nemcsak megakadályozva a főhóst a rejtély felderítésében, de feloldhatatlan patthelyzetet is teremtve. A *Kínai negyed* végén a rendőrség megpróbálja feltartóztatni a szörnyeteg apja elől menekülő Evelyn-t (Faye Dunaway), ám egy eltévedt golyó végez a nővel. E balszerencsés tragédia juttatja győzelemhez a város sántái oligarcháját, s bukattja el a nemes célokért harcoló detektívet. A film noir az éjsötét hetvenes évekre felnötté cseperedett: a korszellem vadul megrabolta sápadtan pislákoló optimizmusát. De ez már egy másik történet. •

VALÓS HALÁL

A test nem templom

PERNECKER DÁVID

**A RICHARD MORGAN VALÓS HALÁL CÍMŰ SIKERKÖNYVÉBŐL KÉSZÜLT NETFLIX-SOROZAT
CYBERPUNKKAL VEGYES NEO-NOIR TÖRTÉNET.**

Takeshi Kovacs, a cyberpunk irodalom legvagányabb nevű zsoldos-kommandósa, egy japán-szláv úrhódító kontingens által kolonizált bolygó szülötteként sok mindent megélt már. Több is ez a soknál, ugyanis Kovacs több évszázados tapasztalattal bír a gyilkolás, a vallatás – és annak elviselése –, a korrupció, a nyomozás jövőbeli diszciplínáinak szakterületein belül. Kovacs tehát, akármilyen szögéből is nézzük, nem mai gyerek. Pár száz év múlva ugyanis az emberi kor, az életévek fogalma mellékessé válik, az emberek addig élnek, ameddig a távoli dekádok forradalmi technikai eljárásának köszönhetően megmentett-lementett, majd pedig a 24. század plebsze számára megfizethetetlen új, vagy épp olcsó, használt porhüvelybe átültetett tudatuk épségben van. Csak akkor hal meg valaki, ha a koponyájába faragott tudat-tok megsemmisül. Kovacs tudatát 2384-ben rehabilitálják párszáz évnyi börtönlét után. Korábbi, sokat futott és haláláig jól szolgált teste helyett megkapja egy láncdohányos volt nyomozó húsgúnyáját, csak épp azt nem tudja, hogy miért.

A Richard Morgan népszerű regénysorozatának (*Valós halál*, 2002, *Törött angyalok*, 2003, *Dühöngő fűriák*, 2005) Philip K. Dick-díjas első kötete nyomán készült Netflix-sorozat információzuhatagtól jócskán leterhelt első epizódjából kiderül, hogy Kovacsot (Joel Kinnaman) egy nevétségesen gazdag férfi (James Purefoy) bizza meg azzal,

hogy kiderítse, hogy a sok száz éves Matuzsálem (így hívják azt a pár embert, akik megengedhetik maguknak, hogy lementsék tudatukat és azt egy új nulla kilométeres klóntestbe átültesék) miért lett öngyilkos. A Matuzsálem nem emlékszik az esetre, mert az épp az esedékes tudatmentés előtt történt. Az új testétől és az új közegétől kótyagos önpusztító, komor, cinikus bérenc neki áll felgöngyöltíteni a már első pillantásra is gyanúsán büzlő ügyet, melynek során szembe kell néznie a szép új világ embere által kreált morális, szociális és technológiai-technokráciai mocsadék megannyi formájával.

A sci-fi irodalom keretein belül tipikusnak nevezhető, egyetlen ötletre épülő alapmű szuggesztív atmoszférája közel sem eredetiségében rejlik, hiszen Morgan a megannyi klasszikus és több kevésbé örökbecsű tudományos-fantasztikus regényre oly jellemző felvetések – mivé válna az ember és világunk egy olyan forradalmi technikai eljárás hatására, ami felforgatja az egzisztenciánkról alkotott képünket? – újrahasznosításán kívül nem tesz túl sok mindent. Amit viszont tesz, az kiforrottságában és kölyökképző csapongásában is becsülendő. Az eldobható test és az örökéletű tudat ambivalens kettőstémájának kifejtése során Lemet, Asimovot és Clarke-ot idézően agyonfilozofálhatta volna magát, de története megengedne akár egy Philip K. Dickre hajazó, vég nélkül lebegő, pszichedelikus-szürrealis, skizoid-paranoid

bad trip-víziót is. Noha természetesen Morgan a fenti két megközelítésmódból sokat kölcsönöz, könyvének újszerűsége mégis a nyomozás hangsúlyosságában rejlik. A *Valós halál* egy hard boiled krimi-thrillerekből nagyban merítő neo-noir sci-fi, Hammett, Chandler, Ellroy, és Jim Thompson nyomán.

A sorozat készítői ezt jól érzik, a *Valós halál*ban Kovacs tekintetén keresztül bámulunk bele a *Szárnyas fejedelmű* és a sorolhatatlanul terebélyes japán cyberpunk-rajzfilmvilág művei után mára unalomig ismert, de még így is bámulatos neonszínekkel, emeletes fényreklámokkal, gigaépületek előtt elszálló rendőrautókkal, multikulti tömegektől zsúfolt utcákkal, csiricsáre ruhamaradványokban pucstó kurvák, ramenhabáló rosszarcokkal, megállíthatatlanul zuhogó esőben ázó nyomorultakkal és drogosokkal teli világba, mely jelen esetben olyan noir-alapelemek tárháza, mint a cyberpunkból is kipurgálhatatlan kökemény és erőszakos gazdag-szegény társadalmi ellentét, a realitásérzéküket elvesztett mohó pénzemberek és a vagyonukra pályázó rokonaik sunyi machinációi, a kellemesen túlbonyolított, véletlenek által is mozgatót és a józan logikától bájosan eltávolodó zsarolások, félrevezetések, gyilkosságok szövevénye.

A *Valós halál* a tudat átmentésének regényeredetijében is némileg kihasználatlanul hagyott motívumát alárendeli a fiktív technológiai vívmány nyomában elburjánzó erkölcsi fertőnek, a kibernetikai és kvázi-tudományos okfejtések helyett arra próbál koncentrálni kisebb-nagyobb sikerrel, hogy a tudat-tokok megjelenésével az ember nem előre, hanem visszalép, hogy az önmagában progresszív és lételméleti fordulópontot jelentő eszköz nem fel, hanem kihasználja. Nincs is ezzel nagy baj, hiszen kár lett volna arról elmélkedni, hogy vajon lehet-e énként kezelni egy új testbe letöltött tudatot, és hogy ez a folyamat egyáltalán kivitelezhető-e az anyatestek bio-, és elektrokémiai reakcióinak hiányában (a válasz: nem). A tévésorozat azonban rendre elveszti a fókuszot az embert emberalattivá redukáló tudat-átmentés témájáról (és arról, hogy a test csak egy termék, nem pedig a lélek temploma) és inkább egyszerű dramaturgiai mozzanatúgóként használja, fordulatokat és cselekménybeli meglepetéseket kierőszakolva, melyek

jelentős része szerencsére működőképes és szórakoztató. Pedig a *Valós halál* legérdekesebb részei azok, amikor nem tudjuk, hogy ki van kinek a testében, amikor ezen gondolkodunk egy járőrelőktől tömött utcaképet nézve (ezekből a képekből egyébként sajnálatosan kevés akad), és persze nem szabad megfeledkezni a kopasz, tetovált hústoronyról sem, akiben egy kedves spanyol nagyi él, aki csak ezt az emberruhát engedhette meg magának. A tízrészes *Valós halál* így széttartóvá válik, mely Morgan művét tekintve nem meglepő, hiszen a regény hangulatát-hangnemét, stílusát, ritmusát, és karakterkezelését tekintve sem nevezhető egységesnek. Csapongása és semmiből érkező éles drámai váltásai mintha improvizatív szerzői döntések eredményei lennének, ez a bájosan zabolázatlan ponyva-szerűség pedig a sorozatban is tetten érhető. Ugyanakkor nem valószínű, hogy ez valamiféle tudatos stílusadaptáció eredménye, hiszen a képernyőn látható *Valós halál* cselekménye és karakterei is eltérnek az eredeti műben meg-

ismertektől. Érthető ez, hiszen Morgan regényében nem volt több egy kétórás filmnél, sorozatként azonban fel kellett hígítani és el kellett nyújtani. A Netflix *Valós halála* kevésbé sötét és szikár, Kovacs pedig jóval kedvelhetőbb karakter lett (Kinnaman ugyan nem erőlteti meg magát, de ettől még jó nézni), még annak ellenére is, hogy jóval több érzés és érzelem lapul benne – elbírt volna a sorozat a kötelező szerelmi szál hiányát – ahhoz képest, hogy épp az ellenkezőjéről ismert. A cselekményvezetés következtelenségének szembeütő jele Kovacs narrációjának esetlegessége is: alig hallani, és amikor igen, akkor is csak azt magyarázza meg, amire a sorozat írói nem voltak képesek. Nem jobb a helyzet akkor sem, amikor a szereplők szövegelnek, ugyanis ellentétben a látvány, a díszletek, a jelmezek kidolgozottságával, a monológok és a párbeszédtek többsége suta, a szép mondatok ellenére is üres. Ez kifejezetten nagy probléma egy olyan önmagát vérbő noirként elgondoló sorozat esetében, melynek minden tiszteletre méltó vizuális,

narratív és hangulatépítő aspektusa árasztja magából a film noir lámpafényben szálló sűrű cigifüstjének szagát, az érzést, hogy semmi és senki sem az, aminek látszik, és az ép ésszel felfoghatatlan hübrisz útvesztőiben elvesző kisemberek tehetetlenségét. Jobb nézni a *Valós halált*, mint hallgatni, és persze nem csak a noir-látvány, hanem a hard boiled krimiket és thrillereket idéző ízlésesen stilizált erőszak miatt is. Tény, hogy a sorozat dúskál a már-már túl brutális jelenetekben, de a különböző kreatív halálnemek, kínzások, és az indokolatlanságukban is megunhatatlan lassított mézszárlások látványa csak aláhúzza a *Valós halál* artikulálatlanul, immel-ámmal elmotyogott legfontosabb gondolatát: az örökéletűvé vált ember örök életen át tud állatként viselkedni.

„Felfoghatatlan hübrisz útvesztőiben elvesző kisemberek” (Joel Kinnaman)

VALÓS HALÁL (Altered Carbon) – amerikai tévésorozat, 2018. Kreátor: **Laeta Kalogridis**. Rendező: **Uta Briesewitz, Alex Graves, Peter Hoar, Nick Hurran**. Kép: **Martin Ahlgren, Neville Kidd**. Zene: **Jeff Russo**. Szereplők: **Joel Kinnaman** (Takeshi Kovacs), **James Purefoy** (Laurens Bancroft), **Martha Higerada** (Kristin Ortega), **Chris Conner** (Poe). Gyártó: **Netflix**. 10x60 perc.



BESZÉLGETÉS BIKÁCSY GERGELLYEL

Bustert látni

MORSÁNYI BERNADETT

„BRESSON AZ ESZTÉTIKUMÁVAL LEBILINCSEL, AMIKOR FILMET NÉZEK, DE AMIKOR KIJÖVÖK A MOZIBÓL, GODARD OTT VÁR ORDÍTÓZVA A BEJÁRATNÁL.”

Bikácsy Gergely filmkritikus, film-történész, író 75. születésnapja tiszteletére jelent meg a Francia Új Hullám Kiadó gondozásában a *Bolond Pierrot különös kalandja I. – Töredékek Bikácsy Gergely (szubjektív) filmtörténetéből Robert Bressontól Jean-Luc Godard-ig* című kötet.

• Mit szólt hozzá, mikor megtudta, hogy barátok, pályatársak anyagi támogatásával könyv jelenik meg a születésnapjára?

Nagyon sokáig – amíg készült – nem tudtam a kötetről. A megjelenés előtt két héttel véletlenül szereztem tudomást róla, Facebookon valaki elszólta magát. Nagyon meglepődtem, de örültem neki, hiszen hízelgő rám nézve.

• A kötet elején barátok, kollégák köszöntői olvashatók, majd hat fejezetben hat rendező portréja (Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, John Cassavetes, Jacques Rivette, Alfred Hitchcock és Jean-Luc Godard) rajzolódik ki, a fejezetcímek Godard filmjeit idézik.

A szerkesztő, Pentelényi László találmánya ez, az írásaim jelentik az alapot, de Pentelényi alkotóként nyúlt a szövegekhez, s én ezt elfogadom. Persze lehet, hogy ha tudok a könyvről és együtt csináljuk, akkor szóltam volna, hogy ezt, vagy azt máshogy kéne, de ezek már utólagos találgatások. Olyasmi ez, mint egy drámaíró esetében, akinek színpadra viszik a művét. Onnantól kezdve a színházi rendező munkája, s az író jobb, ha nem szól semmit, csak ha durva hibát talál. Ilyet nem találtam. Ma már nincs külön filmkönyvkiadó, a Francia Új Hullám Kiadó unikum, s így még szívhez szólóbb, hogy itt jelenhett meg a könyv.

• A készülő második kötet összeállításában szeretne részt venni?

Igen, azt már a megjelenés előtt is megnézném, de ha ilyen jó lesz a második kötet is, akkor azzal is elégedett leszek. Van egy-két kedvenc írásom, amit a második részbe beletennék. Nagyon szeretem Andrzej Wajda *Az ígéret földje* (1976) című filmjéről szóló kritikámat, ami a *Filmvilágban* jelent meg 1977-ben. A lengyel film nemzedékem nagy élménye volt – Wajda is – és mellesleg, mikor ezt írtam még nem tudtam, hogy később minden idők legnagyobb filmjének választják meg a lengyel kritikusok. A magyar folyóiratokban akkoriban nem írtak róla, holott bemutatták Magyarországon. Stanisław Reymont regénye nyomán készült a film, a múlt század elején játszódik Łódźban, amikor a lengyel ipar kiépült, az ország vadkapitalista korszakában. Három szereplő köré épül a történet, akiket három kitűnő lengyel színész formál meg (Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn és Wojciech Pszoniak). Elementárisan erős film, első ránézésre hagyományos, de Wajda leggazdagabb formanyelvű munkája. Az '50-es évek végén a lengyel filmek voltak a legjobbak azok közül, amik bekerültek a magyar mozikba. 1956 után két-három évig kulturális liberalizmus volt Lengyelországban, ösztöndíjakat adtak nyugatra, Mrożek így utazhatott Franciaországba. Ha nincs az '56 utáni felvirágzás, lengyel új hullám sincs. Ez az időszak a magyaroknál mélypont volt. A lengyel filmekkel előbb ismerkedtem meg, mint a franciákkal, de francia szakos voltam, nem tudtam lengyelül, s mikor ösztöndíjjal Párizsba kerültem már nem volt kérdés, hogy a francia filmek felé dől a mérleg.

• A könyv mottója egyik kedvenc mondata: „En nem tudom, ki vagyok, de az vagyok.”

Ez nem az én mondatom, de sajátommá vált. A *Literán* volt egy olyan körkérdés a szerzőkhöz, hogy mi a kedvenc saját mondata, s mi másról a kedvenc mondata. A sajátom „az öngyilkosok közöttünk vannak”, a választott pedig „az én nem tudom, ki vagyok, de az nagyon”.

• 1964-ben a *Tiszta szívvel című egyetemi irodalmi és kritikai folyóiratban Makacs égitest címmel sci-fi kisregényt publikált, rögtön az elején olvasható egy kiszólás, „Illene bemutatkoznom is: OP vagyok, munkaköröm nagyjából megegyezik a földi újságírókéval.” A valóság és a fikció ötvözése, illetve a szövegekből való kikacsintás minden munkájára jellemző. Ez a gesztus, illetve a megkettőzött én összefüggésbe hozható a francia új hullámos filmekkel? Például *Belmondo a Kifulladásigban* (1960) nemcsak Michel Poiccard, hanem László Kovács néven is szerepel, a *Bolond Pierrot-ban* (1965) *Belmondo* polgári neve *Ferdinand Griffon*, de *Anna Karina Pierrot-nak* szólítja. Az utazó pozíció és az időutazás is több kötetében, például az *Athanáz* (2011) című regényében is visszaköszön.*

A *Makacs égitestre* még nem hatottak a francia filmek. Gimnazista koromban olvastam Szathmári Sándor *Kazohinia* című könyvét, mely 1941-ben jelent meg először cenzúrázva, 1946-ben már a kihagyott részekkel együtt, s egy újabb formában 1957-ben, ekkor olvastam. Formailag a *Robinson Crusoe-t* idézi fel a regény. A *Makacs égitest* címmel pedig József Attilára utalok, a *Miben hisztek...* című vers egyik sorából idézek. Az *Athanázra* nagyon stimmel, amit mond. Az elfelejtett, kicsit egzotikus dolgok mindig érdekelték. Az ötvenes években koreai diákok is tanultak a gimnáziumokban – erről Nádas Péter is ír az új könyvében – nekem is voltak koreai osztálytársaim, ez is egzotikumot jelentett számomra, érdekes élmény volt. Az elvágyódás pedig nagyon régi motívuma a francia romantikának is.

• 1988-ban jelent meg Pajkos nő az árnyas utcán című „giccsregénye”, melyet Glauziusz Tamás néven publikált. Miért használt írói álnevet?

A mű kulcsregénynek minősült, szerkesztőségi kollégáimról és filmgyári munkatársaimról írtam. Mivel a szereplők egy szűk közeg számára felismerhetőek voltak, úgy éreztem, gesztust gyakorlok feléjük, ha nem a saját nevemen publikálom. 1982-ben írtam a regényt,

de jó néhány évet késett a megjelenés, ami akkor megszokott volt.

• *Miért a Glauziusz Tamás nevet választotta?*

Glauziusz bácsi dala nagyon híres volt – folyamatosan játszották az '50-es évektől kezdve – Feleki Kamill énekelte az *Állami áruházban* (1953). 1976-ban a Kaposvári Színház is bemutatta, óriási botrány lett az áthallások miatt. Ascher Tamás rendezte a darabot, Budapesten is játszották, itt is nagy zajgás támadt, rendőrök nyomultak az előcsarnokban. Tetszett a Glauziusz név, de furá lett volna Glauziusz bácsiként publikálni.

• *A Tamás mellett esetleg Ulpius Tamás miatt döntött?*

Lehet, hogy köze van a névválasztáshoz az *Utas és holdvilágnak*, a *Saját Rómában* (2005) szerepel is egy fejezet *Szerb Antal az Ulpiában* címmel, s régen is foglalkoztatott a regény. Rómában, Traianus oszlopa közelében felfedeztem egy éttermet, aminek Ristorante Ulpia a neve. Felmerült bennem a kérdés, hogy vajon Szerb Antal hőséről nevezték-e el a helyet. Lehet, hogy nem, de arra büszke vagyok, hogy ez ügyben gyanút fogtam.

• *A „giccsgregény” kifejezés honnan jön?*

Nem is tudom, van-e ilyen műfaj, szerintem én találtam ki. Szerettem ezt a szót. A giccset általában utálok, ennek ellenére van

Bikácsy

Gergely

(Párizs, 1984)

néhány giccs, amit nagyon nagyra tartok, az egyik *A cherbourgi esernyők* (1964), a francia filmtörténetemben meg is említem. Szerintem a legnagyobb giccs. A másik a *Csárdáskirálynő*, amit ahogy öregszem, egyre nagyobbra tartok. Molnár Gál Péter egyik nagy poénja, hogy a magyar kultúrának két nagy darabja van a *Bánk bán* és a *Csárdáskirálynő*. Ezen a kijelentésen mindenki meghökkent, pedig így van. Mind a kettő kultikus valahogy. A *Bánk bánt* ritkán adják elő, mert félnék tőle, a kulcsregényben írok is a *Bánk bánról*. A magyar kultúrtörténet furcsasága a *Bánk bán*, egy amatőrnek számító író, aki maga sem tudta, hogy remekművet írt, s mások sem nagyon. Katona József életében nem játszották a darabot, esztéták elemzik, hogy ez egy nagyon rossz amatőr munka. A teljesen profi dolgokat sosem szerettem, talán ezért is keltette fel az érdeklődésemet. A francia irodalom tele van profikkal, például a nagy klasszikusok: Voltaire, Racine és Corneille. Aztán a XX. században szerencsére szaporodtak a nem igazán profi, akik ezért állnak közel hozzám. Egyébként igazi profi nem ír giccset, csak pénzkeresési célból. Visszatérve a giccsgregényre, az volt az elképzelésem, hogy imitálók egy iszonyú giccsgregényet az életből. Ha nézünk egy hegyet, az nem alapvetően giccsgregény, hanem a néző által, utólag válik azzá. Felidéztem egy emléket az életemből, s úgy éreztem, hogy giccsként jobban el tudom mesélni, így sikerült megfelelő távolságot teremteni.

• *Bolond Pierrot moziba megy (1992) című kötetét bújtatott önvallomásnak nevezte a hatvanas évekről, az új hullámról, generációja életérzéséről, de az önvallomásos jelleg minden művére igaz. Érdekes, hogy munkáit olvasva inkább kitárulkozó alkatnak tűnik, miközben köztudottan zárkózott ember.*

Talán éppen ezért, aki zárkózott a magánéletben, szeret feltárulkozni az írásaiban. Azért sem vagyok igazán profi író, mert nem tudok kitalálni egy Anna Kareninát, vagy olyan hús-vér figurákat teremteni, amilyeneket Móricz. Muszáj a saját életemből – mint naplóból – meríteni, s ez valóban mindegyik írásomra igaz.

• *A könyv első lapjain szerepel egy fénykép, melyen Georges Méliès síremlékén ül büszke tekintettel, inkább vidáman, mint szomorúan.*

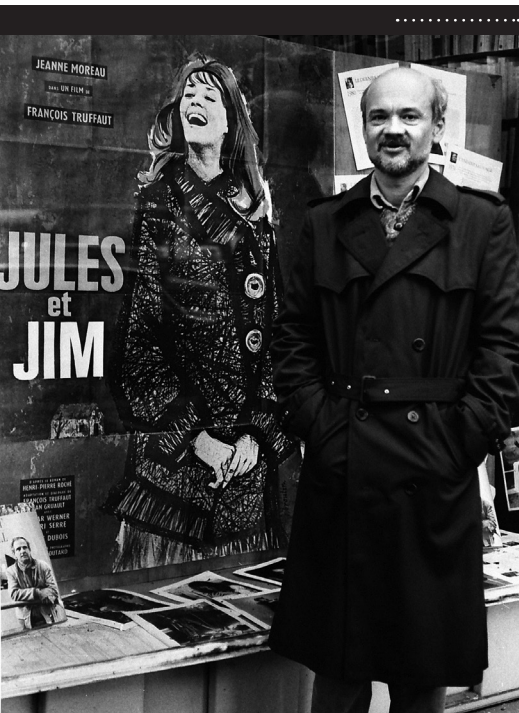
Soha nem éreztem tragikusnak egy temetőt, kivéve, mikor a szüleimet temettem, de egy általános temető se nem szomorú, se nem vidám. A '80-as évek elején a Père-Lachaise temetőbe tettünk egy sétát Szilágyi Lenkével, aki akkor már ismert fiatal fényképész volt. Iszonyú nagy a Père-Lachaise, s nincs „teremő”, aki eligazítana a síroknál, magunktól találtuk meg Méliès-t és Lumière-t. Méliès-szel kezdődött a francia játékfilm, érdekes, groteszk figura volt, nagyon örültem, hogy megtaláltam. Egy másik temetőben Sartre sírjánál is le vagyok fényképezve.

• *A kötet fűlszövegén a következő olvasható: „Van dokumentum, mely szerint csak 2017 őszén leszek hetvenöt éves. Alig tudok dönteni, mindenesetre kisiskolától kezdve a '42-esek osztályába jártam, és ezt nem érzem nagy bajnak.” Két évben is megünnepelték a 75. születésnapját, a családjával mikor tartotta?*

Maradjon ez titok. Én mindig a '42-esek osztályába jártam, így „negyvenkettesnek” tartom magam, a meghatározó az, amikor az ember elkezd az iskoláját. Egy gyereknél még számít egy év, de az már mindegy, hogy valaki 113, vagy 114 éves.

• *Barna Imre egy interjúban Krúdy-figurához hasonlította, akiről novellát kéne írni. A születésnap köszöntők között szerepel egy szürrealis novella Mándy Iván Strandok, uszodák (1984) című kötetéből, ami arról szól, hogy Jacques Tatiról írt szövegét elvesztette egy telefonfülkében.*

Sajnos ez így volt. Mindenkinek van szörnyű ballépése. De, ami igazán fáj, hogy akkor nem kértem tőle elnézést. Nagyon megsértődtem, mikor bevallottam neki ezt telefonon, s tőle szokatlan módon, durván reagált. Aztán önmagát szidta több helyen – ebben az írásában is –, mert sosem készít másolatot a szövegeiről. Az már az írói fantázia része, hogy szalmakalapban és szivarozva látott a Lukács fürdőben, s természetesen az sem igaz, hogy nem köszöntem neki, ő nem köszönt. Mándy teljesen olyan, aki kitalálhatott volna engem, s ezzel elégedett vagyok. Krúdy talán nagyobb író, de nem az én világom, nála más figurák szaladgálnak. Közvetlenül Mándy halála előtt, Buster Keaton filmhét volt a Toldi moziban, akkor már ritkán járt moziba. A vetítés végén az előcsarnokba jött és mindenkivel kezelt fogott, aki az ismerőse volt. Nekem is köszönt, s mosolyogva azt mondta: „Bustert látni és meghalni.” Másnap meghalt.



SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE

• *A különcsége tudatos?*

A különös nem lehet tudatos.

• *A különség igen, például Godard különböző gesztusai.*

De az már póz, nem ösztönös magatartás.

• *Godard-ral 1981-ben készített interjú a Filmvilág számára, Párizsban Truffaut-val is találkozott. Milyen emlékeket őriz a találkozókról?*

Godard iszonyú mogorva volt mindenkiel. 1980-ban a Francia Intézetben, az 50. születésnapja tiszteletére tartottak ebédet, vagy vacsorát. Alighogy megjelent, fogott egy széket, a fal felé fordította és beült háttal. Ott volt a francia nagykövet, a kultúrattasé. Ez nagyon tetszett, mert nem velem volt udvariaskodni, s ha a nagykövettel modortalán, azon csak röhögök. De Godard-hoz hozzátartozik, hogy fordított esetben megsértődik. Amikor egy fesztiválon tortát nyomtak az arcába, azon ő sem mosolygott. Az interjú rémes élmény volt, három percet adtak minden újságírónak, hogy kérdezzenek. Sorba kellett állni. Teljesen igaza volt, mikor kiigazított, de három perc alatt érdemben nem lehet kérdezni. Truffaut nagyon kedves pasi volt, külön írt táviratot, mikor magyar származású felesége – aki szépségkirálynő is volt –, Budapestre jött meglátogatni a rokonait. Örömmel rohantam hozzá, Truffaut új filmjéről, *A zöld szobáról* (1978) beszélgettünk, amit Magyarországon csak később mutattak be.

• *„Ne keressetek Párizsban, mert úgyis ott vagyok (és maradok)” – írta a Buñuel-naplóban (1997). „Rómát akarok, Rómát akarok” – olvasható a Saját Rómában. Miért váltott át Párizsról Rómára?*

Olyan ez, mint a szerelemben egy nő, aki egy idő után már nem ad akkora újdonságot, persze közrejátszik az is, hogy mire van lehetőség. Most már Rómába is ritkábban járok. Francia szakos voltam, franciát tudok, ez erősebben köt Párizs-hoz. Szerettem és jól ismertem, de ma már nem az a város, ami huszonnégy éve volt, teljesen új negyedei lettek. Sokáig egy gimnáziumi osztálytársamnál laktam Párizsban, aztán laktam szállodákban is, borzalmas lepratelepeken, ami érdekes élmény volt. Rómában már jobb helyeken szálltam meg, öregkoromra Róma kényelmesebbé vált számomra, s jobban is tetszik Párizsnál, ami távolságtartó város.

• *Sok időt töltött Párizsban ösztöndíjjal, nem gondolt arra, hogy kint maradjon?*

Gondoltam rá, de én akkor már harminc felett voltam, nem bírtam volna

éjjeli szállodaportásként dolgozni, minden magyar ismerősöm éjszakai portás volt. Elég sok elrettentő, szomorú példát láttam a disszidens magyarok között. Nagyon nehéz volt a sorsuk kezdetben, nyilván később jobb lett, de engem a nehéz kezdet elriasztott. Például Ajtony Árpád sorsa, aki 1969-ben tűnt fel a *Naponta más* című prózaantológiában, szerepelt az *Égi bárányban* (1971) is egy egész kis szerepben. A legtehetségesebbek közé sorolom generációjában Bereményivel együtt. Ajtony talán eredetibb, de itthon csak egy-két novellája jelent meg. A magyar olvasóknak jobb lett volna, ha itthon marad. Nem volt közeli barátom, Budapesten csak párszor találkoztunk, Párizsban viszont felkerestem. Fél évvel korábban költözött ki, mint ahogy kimentem ösztöndíjjal. Egy szörnyű padlásszobában lakott, ahol nem volt világítás, ki volt kapcsolva az áram. Egyszer-kétszer még találkoztunk, de úgy láttam, nem nagyon forszírozza a dolgot, mert szégyelli, hogy ilyen rossz körülmények között él. Amikor hosszú évtizedek után hazajött, kiadták a novelláit (*A birodalom elvesztése*, 1998). De ötven év után már nem lehet betagozódni a magyar irodalom folyamába. Nem lett belőle a saját tehetségét kifuttató író. Ilyen elrettentő példákat láttam. Sipos Gyula (Albert Pál néven írt a magyar lapokban), aki centrumot jelentett a magyar művészeknek Párizsban, mindenkinek azt javasolta, hogy menjenek inkább haza. Szabó László színész befutott Franciaországban, jóban voltam vele, de ő is inkább haver volt. Iszonyúan jól bírta az italt, mindenkit az asztal alá ivott, de fel sem merült benne, hogy segítsen Párizsban maradni. Bivalyerejű természetű, ivós, mulatozó Kusturica típusú hőst kell elképzelni, a vad cigányok közé illene mulatozni.

• *Változott a filmes ízlése az évtizedek során? Van olyan rendező, akít régen nem szeretett, de most igen?*

Antonioni fiatal koromban idegen volt tőlem, bármennyire becsültem *Az éjszakát* (1961), a felnőtt, jómódú emberek, nyugati értelmiségiek lelki válsága nagyon távol állt tőlem. Ugyanakkor Kurosawa mindig közel állt hozzám, pedig a japán samurájokon keresztül még távolabbi világ jelenik meg, mégis hatottak rám a filmek.

• *Grunwalsky Ferenc és Szomjas György is írt köszöntőt a kötetbe, mindkettőjük filmjeiben felbukkan szereplőként. Szereti a forgatásokat?*

Nagyon régi kapcsolat fűz hozzájuk. Grunwalskyval a bölcsészkaron ismerkedtem meg, Szomjással is még az egyetem alatt. Feri a *Levelek L&M-nek* (2002) című naplószerű könyvében külön fejezetet írt rólam. Szomjas nemrég megkérdezte, hogy lenne-e kedvem szerepelni a készülő *Roncsfilm2*-ben. Mondtam, hogy persze, hogy lenne kedvem, mindenki, aki benne volt és még él, ott lesz. Muszáj lesz kihúzni a következő húsz évet, hogy ez meglegyen. Szomjas filmjeiben rögtönözni lehetett, ezt szerettem, elmondta körülbelül, hogy mi van, és tessék. Megírt, pontosan eljátszandó szerepet nem vállalnék. Grunwalskynál is laza volt egy forgatás.

• *Korábbi, francia filmekről szóló írásiban mindig napra kérek, rendezesek az olyan típusú kiszólások, hogy „magyarul – mondanunk sem kell – ismeretlen”. Huszonnégy éve nem volt Párizsban, moziban tíz éve. Miért szűnt meg számára a (francia) filmek, mozik varázsa?*

A rendszerváltás után új világ jött, majdnem minden filmet behoznak, lehet utazni. Párizsban volt két-három kisebb mozi, ahol éjjel-nappal filmeket néztem, olykor hamis igazolványokkal. Magyarországon senki sem tudott ezekről a filmekről, én fedeztem fel őket. De '91 óta már nincs annyi felfedezni való, nincs olyan csemege, amit én szállíthatnék. Mostanában inkább a dokumentumfilmek keltik fel az érdeklődésemet. Állítólag léteznek ma olyanok, amitől elállna a lélegzetem, értékes dokumentumfilmek futnak különböző magyar vagy budapesti dokumentumfilm fesztiválokon. Na, de ebbe bele kéne merülni, mint egy óriási óceánba, lemerülni és nézni...

• *A Titanic Filmfesztiválon most mutatták be Agnès Varda Arcélek, útszélek (Visages villages, 2017) című új dokumentumfilmjét, melyet egy fiatal fotóssal, JR-rel készített.*

Majdnem megnéztem, de aztán mégsem vándoroltam el a Toldi moziba, félttem, hogy túl sokan lesznek. Szerettem Varda filmjeit, egyszer találkoztunk egy francia filmfesztiválon, de csak egy kézfogásra volt idő, nem tudtunk beszélgetni.

• *Lehet azt mondani, hogy a francia filmekről szóló esszéi írásakor az az ambíció fűtötte, hogy valami újat felfedezzen?*

Ahogy Karinthy hőse mondja: én fedezem fel az Északi-sarkot, én fedezem fel a repülőt. Aztán megjelenik a tanár, s a főhős leesik a bordásfalról. Hát ennyit az ambícióról. •

BOLOND PIERROT KÜLÖNÖS KALANDJA I.

Saját mozi

SCHUBERT GUSZTÁV

BIKÁCSY GERGELY „SZUBJEKTÍV FILMTÖRTÉNETE” BRESSON, ANTONIONI, CASSAVETES, RIVETTE, HITCHCOCK, GODARD PORTRÉVAL FOLYTATÓDIK.

Rendhagyó hommage-kötet a *Bolond Pierrot különös kalandja I.* A tisztelgő, jubileumi, születésnap kiadványokban (Bikácsy Gergely 75 éves) rendszerint tanítványok, pályatársak méltatják tekintélyes mesterüket, kollégájukat, adomáznak, emlékeznek róla, vagy elemzik az életművét, ebben a könyvben is fellelhető ez a zsáner, de a Pentelényi László szerkesztette kötetben a laudációnak már a 30. oldalon véget vetnek az ítések, hogy átadják a helyet a Bikácsy-írásoknak. És ez jól is van így, mert a túlzásba vitt ünneplés könnyen a visszajára fordulhat, a dicséret-áradat agyonnyomja az ünnepltet. És különben is, Bikácsyt olvasni jobb, mint a neki címzett – még oly mives és találó – panegyricusokat. A dicshimnusz nem is illik hozzá, hiszen ő maga nem kedveli ezt a műfajt. Modelljeit – Wajdától Buñuelig, Bressontól Godard-ig – nagyra becsüli, szereti, de

szentnek és sérthetetlennek aligha tartja. Az ájult csodálat nem tartozik a Bikácsy-repertoárba. A rossz filmekkel, semmitmondó jelenetekkel szemben kíméletlenül őszinte, a francia film történetéről írott tūpontos és szellemes, mára kultuszkönyvvé érett monográfijában (*Bolond Pierrot moziba megy*, 1992), például a „kamera-töltőtollat” megálmódó Astruc „iskolás, fantázia nélküli” Flaubert-adaptációja éppúgy megkapja a magáét, mint Cocteau költői túlzásokkal zsúfolt Orpheusz-filmjei („hivalkodóan önmaga és álma közé tette a kamerát, a kamerából bűvészpálcát varázsolva szellemi görgőtűzes bűvészműtáványokat vezényelt.”). A *New York arnyai*, az *Arcok*, a *Férjek*, a *Minnie és Moskowitz* „hatása alatt álló” Bikácsy a *Premiert* bravúrtstiklinek érzi. („nem, semmi nem volt olcsó, sem hamis: csak mintha újat, igazán mély emberi felismerést sem adott volna.”). Ezt a verdiktet már a friss kötetben, a szerkesztő által a szerző négy írásából egybeillesztett Cassavetes-portréban olvashatjuk.

Bikácsy szigorú ítések, de magával szemben is az: istenkísértés nélkül nincs művészet, az üresség, a klisé éppoly megbocsáthatatlan, mint a bűvészkedés. Ugyanakkor sohasem akart megmondóember lenni: sohasem hitt az „örök igazságokban”. Világunk látzatokra épül, a descartes-i kétely, az éles szkepszis nélkül nem igazodhatunk el benne, nem láthatunk tisztán. Bikácsy semmit sem fogad el kételkedés és vizsgálat nélkül, önmagát sem. A kötet G.T. szignóval jelzett (Glauziusz Tamás a kritikus szépírói álneve) ironikus, parodisztikus önelemzése (*Én. Én.Én.Én.*) szerint a filmkritikus Bikácsy esetlegesebb és másodlagosabb iden-

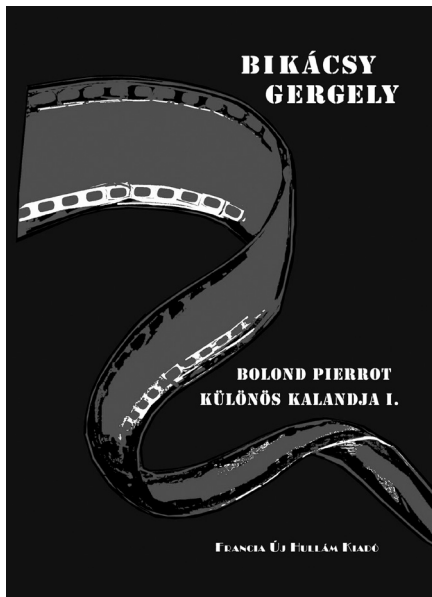
titás, mint a benne rejelő írói én, a „profikritikus” csak avatárja a vallomás-írónak, Bikácsy kritikáit tehát igazából Glauziusz diktálja.

Ez ugyan nincs így kimondva, csak én látom előcsillanni e villámtréfából, de ez az aranykulcsocska tényleg nyitja a Bikácsy-féle kritika és filmtörténetírás bonyolult zárját. B.G. sorsdöntő ráismerése írásainak aranyfedezete lett, miszerint a filmkritikát nem lehet, vagy ha lehet is, nem szabad szikár szakszargonnal, tisztán tudományos alapon művelni, éppen mert a személyiségünk nem adható le a mozi ruhatárában. Tehát ahhoz, hogy pontosan („objektíven”) ítélhessünk, a személyességünk is nélkülözhetetlen. Ez nem valamiféle szeszélyes szubjektivitást jelent, hanem azt, hogy a kritikus személyisége (és stílári ereje) egészét kell, hogy belevigye az írásba. Bikácsy kritikája „új hullámos” filmkritika. Nem pusztán, abban az értelemben, hogy a francia új hullámot elméletileg előkészítő André Bazintól, vagy tanítványaitól, a Cahiers du Cinéma kritikusaként indult Truffaut-tól, Godard-tól, Rohmer-től sok mindent tanult. Ez csak „fordítás” lenne, de Bikácsy nem az újhullámos filmkritikát fordította le magyarra, hanem a „nouvelle vague” filmjeinek szellemiségét – filmkritikára. Bikácsy filmtörténete egyszerre pontos összegzés és a személyiségén átszűrte privát útikönyv, a *Saját Róma* mintájára – „saját mozi”. Ezért is lehet kalandregényként olvasni.

Az „új hullám” azért lázadt fel az akadémikus szellemű francia film, a „papa mozija” ellen, mert az az 50-es évek közepére tökéletesen személytelené, kliséből összerakott, futószalagon összerakható nagyipari terméké változott. A „nouvelle vague” nem egyszerűen új stílust hozott, hanem a személyességet vitte be a moziba. Az újhullám stílárián rendkívül sokszínű volt, Truffaut és Godard, Rohmer és Chabrol stílusa igencsak különbözik, a legerősebb kapocs köztük a személyes jelenlétük a filmjeikben. Amikor ez a személyesség idővel átadta a helyét a rutinnak, a „nouvelle vague” is partot ért.

Bikácsytól nem a stílusát lehet és kell eltanulni, hanem ezt az objektív személyességet. Ha a stílus – az ember, akkor a fordítottja is igaz.

FRANCIA ÚJ HULLÁM KIADÓ, 2017.



LINZ

A rejtett tartomány

BUGLYA ZSÓFIA

A LINZI CROSSING EUROPE FESZTIVÁL AZ EURÓPAI FILM LEGHUMÁNUSABB ARCÁT KERESI ÉS GYÚJTI ÖSSZE A KONTINENS TÁVOLI SZEGLETEIBŐL.

A mikor 15 éve társadalmi kérdésekre érzékeny versenyfesztiválként megalakult a linzi Crossing Europe, nem lehetett tudni, életképes lesz-e a vállalkozás. Lesz-e évről évre megfelelő mennyiségű alkotás, amely illik az igényes koncepcióba? Elég érdekesek lesznek ezek a munkák műalkotásként is, nem roppannak össze a kuratori ambíció alatt? És legfőképp: lesz-e közönségük? Meg tud-e mozgatni egy ilyen rendezvény annyi embert egy alig kétszáz ezer lakosú városban, hogy fenntartása fontos legyen kultúrpolitika számára? 23.000 látogatójával az idei, jubileumi kiadás nézőszám-rekordot éppen nem döntött, de megint igazolta, hogy valamire ráéreztek a megálmódók. Talán arra, hogy az európai film végtelenségig általánosított fogalma megérett az újragondolásra. Mert miközben az európai kvótát erősítő, nagy presztízű art filmek gyakran a túlélésért küzdenek a mozikban, léteznek a kontinens filmgyártásának egy hatalmas rejtett tartománya, amelynek helyi kötődésű, személyes indíttatású darabjait egy ügyes kuratori koncepció titkos kincsekként hozhatja a felszínre. Ez történik Linzben, ahol idén 30 európai ország 170 filmje mutatkozhatott be változatos műfaji és tematikus bontásban, köztük magyar alkotók munkái is.

Versenyen kívül, a hat párhuzamosan vetített nyitófilm egyikeként láthatta a közönség a *Jupiter holdját*, amely ezt követően – Mundruczó más filmjeihez hasonlóan – országszerte elstartolt az osztrák mozikban. Versenyben indult Tuza-Ritter Bernadett *Egy nő fogságban* (*A Woman Captured*) című alkotása, amely díjat is nyert: a legjobb dokumentumfilmért járó Social Awareness

Awardot (a Pál Adrienn közönségdíján kívül ez az egyetlen elismerés a fesztivál történetében, amelyet magyar alkotó vehetett át). Hogy a rabszolgasorban tartott magyar nő története értő közönségre talál Linzben, nem volt kérdés. Nehéz ugyanis komolyabb alkotói szerepvállalást elképzelni, mint azt, amit a rendező tanúsít, amikor elkötelezi magát hőse mellett. Hogy ez mikor történik meg pontosan a film során – mikor jön rá a dokumentátor a saját szerepe fontosságára – nem derül ki, ugyanis az elbeszélő végig a háttérben marad. Egyszerűen csak figyel, türelmes, de konok kitartással rögzíti egy méltóságától megfosztott, a környezete számára szinte láthatatlanná vált ember mindennapjait, gesztusait, pillantásait. És ez a biztonságot adó figyelem egyszer csak elindít valamit a másikonban – szintén nem tudni,

Dominique Choisy:
Éltem James Deannel

mikor. A magyarzatok hiánya következetes és végeredményben elfogadható rendezői megoldás, noha a forgatási szituációk annyira szurreálisak, és a történet fordulópontjai annyira rejtettek, hogy számos alapvető kérdésre a filmből nem, csak egy vetítést követő beszélgetésen kaphatunk választ.

Ha az *Egy nő fogságban* a szükségvágásával tartotta fenn a figyelmünket, Siegfried Ressel *Az ember egy szép gondolat*. Volkhard Knigge és Buchenwald című munkája a benne megfogalmazott tūpontos gondolatok miatt marad emlékezetes a programból. Az „Építészet és társadalom” szekcióban bemutatott film a buchenwaldi koncentrációtábor emlékezetéről, tágabb értelemben a holokauszthoz kapcsolódó emlékezetmunkáról és ehhez kapcsolódóan a jelenkor morális döntéseiről szól. Volkhard Knigge, az emlékközpont igazgatója osztja meg velünk munkájának két évtizednyi tapasztalatát. „Isten egy szép gondolat” – idézi Knigge Kertész Imrénének egy kettejük beszélgetésében elhangzott mondatát, hozzátéve, hogy az ember is egy szép gondolat, az embertelenségben is reményt adó idea. Knigge gondolatmenetének középpontjában a jelen, a ma embere áll, és a rendező ennek megfelelően úgy vezet minket végig a táboron, hogy közben mindig megért bennünket a jelenben.

Nincsenek archív felvételek, sem a játékfilmekben kanonizált képelemek, csak nyugodt beállítások, tárgyilagos leltár





arról, ami ma is látható: az épületek tudatosan végiggondolt, funkcionalitásnak alárendelt esztétikája, amelyet a természet olykor zavarba ejtően szép keretbe foglal. Az emlékezés helye ez, és mivel emlékei a szó szoros értelmében csak keveseknek lehetnek, az emlékezésnek a helyes észleléssel kell kezdődnie. Újra és újra meg kell tanulnunk látni, filmesként pedig láttatni.

Ressel tekintetünk vezetésében Kniggére hagyatkozunk. De kire hagyatkozhat Sandra Trostel, aki az információs társadalom laikusok számára mindenképp ijesztő komplexitásának bemutatására vállalkozik. Filmje, az *All Creatures Welcome* főszereplői programozók és hackerek, az Európa legnagyobb hackerközösségének számító Chaos Computer Club (CCC) tagjai, akiket a káosszal határos komplexitás nem megijeszt, hanem cselekvésre, olykor hibák elkövetésére, de mindenképp a jövő alakítására ösztönöz.

Trostel filmjének hőse önnön virtuális alteregója, aki egy képzelt számítógépes játék szintjein lépegetve sajátítja el a hackerszemlélet és a nagyon is humánus hackeretika alapjait. Mindehhez a CCC éves találkozója adja a keretet, mintegy 12.000 kísérletező kedvű kockafejjel, akik napokra alámerülnek a végeláthatatlan kábelrengetegben. Kicsit ufók: nem értik, mi mit nem értünk, de mintha már kapizsgálnák, hogy egy igazságosabb jövőhöz utóbbira is szükség van. A film létrejöttét valószínűleg éppen ilyen megfontolásból

Edoardo Winspeare: **Disperata bárkája**

hackerek finanszírozták, és ennek megfelelően hamarosan megosztásra is kerül, hiszen a hackervilágban a gyarapodás útja a megosztás.

Hogy e gyorsan változó technológiai és piaci környezettel a filmkészítés hagyományosabb formái hogyan tudnak lépést tartani, nagy kérdés. Egyre több a főka, akarom mondani, a film, és egyre kevesebb a fizető néző. Úditó élmény volt a Crossing Europe-on olyan alkotókkal találkozni, akik biztos érzékel és biztos stratégiákkal valósítják meg és juttatják el a közönséghez ötleteiket. A fesztivál egyik díszvendége Ada Solomon volt, a román új hullám meghatározó producere, aki elképesztő érzékkel választ projektet, illetve ahogy szavaiból kiderült, elsősorban hasonló szemléletű alkotótársakat. Nevéhez olyan alkotók társadalomkritikus munkái kötődnek, mint Radu Jude, Călin Peter Netzer, Adrian Sitaru és a fiatalon elhunyt Cristian Nemescu, akik kezdettől fogva mellette bontogatták szárnyaikat, de executive producerként társalkotója volt például a *Toni Erdmann*-nak is. Linzben korai munkákat is tartalmazó retrospektívje mellett két új filmje szerepelt versenyben, köztük Alexandru Solomon *Tarzan heréi* című, tudományos-fantasztikus hangulatú opusza egy a húszas években alapított abháziai majomkísérleti telepről, ahol – mintha csak ott felelték volna, gondozóstudul, állatállományostul – rendületlenül folynak a kísérletek.

A kis közösségek kis történései, a világ folyását nem befolyásoló kis csodák mesterei elbeszélője Edoardo Winspeare, akinek a Crossing Europe idén életműsorozatot rendezett, beemelve őt a Helena Třeštíková, Sergej Loznitsa, Anca Damian és társaik által megkezdett, előkelő névsorba. Hogy hányan ismerik Winspeare angolosan csengő nevét itthon, nem tudom, de a klagenfurti születésű, a szomorú csengésű Depressában felnevelkedett rendező Puglia filmese, aki low-budget filmjeiben előszeretettel dolgozik amatőr szereplőkkel, köztük erős női karaktereket megformáló feleségével, illetve producertársával, aki gyakran felesége udvarlóját alakítja. Legutóbbi filmje, a tavaly a velencei fesztiválon bemutatott *Disperata bárkája* egy még szomorúbb nevű település, Disperata csehesen bumfordi, de olasz temperamentumú hőseit hívja komédiázásra, élükön az erélytelen polgármesterrel, aki szabadidejében költészetre neveli a helyi börtön foglyait, a helyi gazemberrel, aki a nagy balhérol álmodik, de közben Ferenc pápát tetováltatja a mellkasára, és öccsével, aki a börtönből szabadulva már csak a poézisnek akar élni. Jóságban és csodás fordulatokban gazdag antikapitalista mozi.

Akárcsak Dominique Choisy *Életem James Deannel* című szépséges meséje, amely egy másik perifériára, Normandia partjaira és a mozikultúra határáig viszi el a nézőt. Az alaphelyzet szerint a fiatal filmrendező azonos című első filmjét kíséri el egy kisváros filmklubjába, ahol semmi sem a megbeszéltek szerint alakul. Látszólag senki nem tud a vetítésről, a klubvezető fel sem bukkan, plakátról sem gondoskodott, de mindegy is, a közönség úgyszólván távol marad, hiszen csak a vígjátékokat és a hollywoodi limonádékat szereti. Mindez Franciaországban, az európai mozikultúra fellegvárában történik. Aztán valahogy mégis jön a mesebeli fordulat: a film a filmben, az erősen homoerotikus töltetű *Életem James Deannel* szűk körben ugyan, de nem várt sikert arat. A történet ezzel nemcsak a nézőket elidegenítő elit filmkultúrát, de a közönség horizontját folyamatosan alábecsülő, lefelé niveláló populáris filmkultúrát is kifigurázza, és egyben megcsillantja a reményt, hogy mégis van jövője a mozinak. Ilyen szerethető filmekkel biztosan. •

TITANIC

Bűnös viszonyok

BASKI SÁNDOR

A JUBILEUMI FESZTIVÁLON ÚJRA RÁCSODÁLKOZHATTUNK ARRÁ, MILYEN VÁLTOZATOS MÓDOKON TUDJA A KÖZÖSSÉG SZABOTÁLNI AZ EGYÉN BOLDOGSÁGÁT.

A veronai szerelmesek története óta mintha nem változott volna semmi, az áthatolhatatlan társadalmi szakadékok megmaradtak, a határátlépésekért pedig továbbra is büntetés jár. Ami a valóságban sajnálatos jelenség, az dramaturgiai szempontból persze főnyeremény, nem véletlen hogy a 25. Titanic programjában a *Rómeó és Júlia*-variációk közül mindegyik méltó volt a figyelemre.

Hol máshol lehetne vegytisztább formában elmesélni ezt az alaptörténetet, mint Jeruzsálemben? A palesztin gyártású *Sara és Szalim viszonyában* egy izraeli nő és egy kelet-jeruzsálemi palesztin férfi bonyolódik titkos kapcsolatba. A tét jóval nagyobb, mint egy „hagyományos” házasságtörés esetén: ha lelepleződnek, mindkettőjüket kiközösíti a saját közössége – és ez még az optimista forgatókönyv, a lincselés vagy a börtön a másik lehetőség –, Sara férje ráadásul ezredes az izraeli hadseregben, az affér kiszivárgása így nemzetbiztonsági kérdéseket is felvet. Muayad Alayan rendező meggyőzően érzékelteti a szituáció összetettségét, azt, hogy a szerelmeseknek nem csak a kompromisszumra képtelen közeggel kell megküzdeniük, de saját büntudatukkal is. Ügyesen állítják el-lentmondásos befogadói helyzet elé a nézőt is: egyfelől nehéz nem azonosulni a két, vesztébe tartó szeretővel, másrészt morálisan aligha feddhetetlenek, hiszen Szalim egy odaadó, állapotos feleséget csal meg, Sara férjének pedig csak anynyi a bűne, hogy a munkája miatt sokat van távol. Az értékrendzavart tökéletesen illusztrálja az a jelenet, amelyben Sara kolléganője bocsánatosnak nevezi a férlépést – mindaddig, amíg ki nem derül, hogy egy palesztin férfi a vágy tárgya.

Alayan melodrá mája végül a thriller-elemek beemelése ellenére sem okoz különösebb meglepetést, oda fut ki, ahová a szinopszis alapján elképzeljük. Milad Alami versenyfilmje, az *Egy sármos férfi* ellenben képes kicselezni a nézői elvárásokat egy kulcsfontosságú információ elhallgatásával. A perzsa származású, svéd születésű, Dániában élő rendező *Az állampolgár*hoz vagy *A remény másik oldalához* hasonlatosan úgy rajzolja meg egy menekült portréját, hogy valójában nem menekültfilm készíti, hanem egy olyan ember személyes drámáját meséli el, aki történetesen menekült. A címszereplő Esmail ideje nagy részét bárkban tölti, nőkkel ismerkedne, de nála ez nem szórakozás, hanem kökemény munka – csak akkor maradhat az országban, ha záros határidőn belül fel tud mutatni egy tartós kapcsolatot. Idegensége vonzza az egzotikumra vágyó nőket, a házasság és az alkalmi viszonyok ugyanakkor nem érdeklik, az ilyen végkifejlettel „fenyegető” helyzetekből elmenekül, így megmarad kívülről. Hiába szeret bele egy dán születésű perzsa nőbe, abban a közegben, a megállapodott, jó módú irániak körében a kétkezi munkából élő férfi ugyanolyan páriának számít. Alami úgy képes szimpátiát ébreszteni főhőse iránt, hogy a kötelező köröket a rasszizmusról és az idegengyűlöletről zárójelezi; filmjében nincsenek fekete és fehér színek.

Ha rá akarunk csodálkozni a zárt közösségek által emelt falakra, akkor nem kell bevándorlófilmeket néznünk: a Londonban játszódó *A rabbi meg a lányában* a közös értékektől való eltávolodás jutalma ugyanúgy a kirekesztés. A friss Oscar-díjas Sebastião Lelio

Naomi Alderman önletrajzi ihletésű regényén alapuló filmje a helyi ortodox zsidó közösségbe enged betekintést, ide tér vissza New Yorkból rabbi apja temetésére a Rachel Weisz által alakított Ronit. Apránként derül csak ki, hogy a „tékozló lány” azért döntött annak idején az emigráció mellett, mert apja képtelen volt megbocsátani, hogy leszbikus viszonyba keveredett gyerekkori barátjánőjével. Esti (Rachel McAdams) viszont a tisztas, konform élet mellett döntött, és hozzáment ahhoz a Dovidhoz, akit halála előtt a rabbi utódjának jelölt ki. Ronit visszatérése nemcsak ezt a házasságot kavarja fel, de az intoleráns közösség védelmi reflexei is aktiválódnak.

A történet játszódhatna akár Jeruzsálemben, a *Sara és Szalim viszonya* helyszínén is, mert bár a szereplők élete itt nincs veszélyben, a hagyományok által rájuk kényszerített és a részben önként vállalt béklyók ledobása szinte lehetetlen. A forgatókönyv közhelyes megoldásait Lelio – az *Egy fantasztikus nőhöz* hasonlóan – érzéki rendezéssel kompenzálja, a duplafináléval pedig egyszerre elégti ki a feloldás reményére vágyó nézők igényeit és azokéit, akik maradnának inkább a keserű realitás talaján.

Egy mélyen konzervatív világot mutat be az iráni *Asphyxia* is. Noha a közel-keleti országok közül talán itt a legjobb a nők helyzete, ez a szabadság csak viszonylagos. A film főszereplője, Saha nővérként dolgozik egy pszichiátriai kórházban, de alig képes eltartani magát, albrétletéből lassan kiebrudalják. Barátjánője bemutat neki egy idős, visszataszító, de gazdag férfit, aki hajlandó lenne feleségül venni őt, és ezzel megoldódna anyagi gondjai. Közben beszállítanak a kórházba egy katonán állapotú nőt, aki négy szemközt elárulja Sahrának, hogy csak színleli a betegséget, mert retteg agresszív férjétől. A lelkiismeretes nővér kész szembe szállni a vádak tagadó Masouddal, de elbizonytalanodik a bűnösségét illetően, sőt lassan bele is szeret.

A veterán Fereydoun Jeyrani rendezése akkor is izgalmas lenne, ha pusztán a megkérdőjelezhetetlen iráni férfiuralom látleteleként néznénk – a hősnő kiszolgáltatott helyzetéről mindent elmond, hogy amikor házassági ajánlatot kap Masoudtól, gondolkodás



nélkül árulja el a kórházban fekvő feleséget –, de a film műfaji szempontból is kiemelkedő stílusgyakorlat. Jeyrani a szerelmiháromszög-történetet egy hamisítatlan hitchcocki keretbe ágyazza bele, miközben a monokróm képek egyszerre idézik a gótikus horrorok és a film noirok világát, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a főhőst elcsábító femme fatale szerepe ezúttal egy férfinak, az ördögien sármos Masoudnak jut. A műfaji ihletésű megoldások nem lógnak ki a filmből, ennek is köszönhető, hogy Jeyrani rendezőnek nem kell attól tartania, hogy Jafar Panahi után hozzá is bekopognak a hatóság emberei: az *Asphyxia* nyílt kiszólások nélkül, egy thrillerbe rejtve rajzolja meg az iráni patriarchátus lesújtó kórképét.

A versenyszekció két legbátrabban kísérletező darabja egyaránt a férfipszichét próbálta feltárni, radikálisan különböző módokon. A holland *Quality Time* rendezője, Daan Bakker öt különálló, tematikailag mégis egymásra rímelő epizódban öt fiatal férfi életéből villant fel egy-egy részletet. Rögtön az első résszel sokkolja a nézőt, hús-vér figurák helyett eltorzított hangú, animált pöttyök beszélgetnek a vásznon

közel 10 percen át egy családi ebédet modellezve, ahol az akarategyenge Kroen a rokon nyomásnak engedve mindig telezabálja magát. A második epizódban a harmincas éveiben járó, antiszociális Stefaan hazaköltözik a szüleihez, és egy fotós projekt keretében felkeresi gyerekkora meghatározó helyszíneit. Bakker itt sem hagyományos narratív megoldást választ: a szereplőket végig a magasból, drónszemszögből látjuk, a dialógusok pedig csak felirat formájában jelennek meg, a képbe komponálva. A harmadik részben a depressziós Kjell egy barátja segítségével visszamegy az időben, hogy az állapotáért felelős traumáktól megszabadítsa gyerekkori önmagát. A legrövidebb és egyben leggroteszkebb epizódban Karelt földönkívüliek rabolják el, és amikor visszahozzák, már nem ember, a filmet záró szkeccsben pedig a barátnője szüleihez látogató Jef sikertelenül próbálja levetkőzni önbizalomhiányát és paranoiáját. Így vagy úgy, az epizódok mindegyike a maskulin szorongásokat, félelmeket próbálja megragadni a teljesség és a komolykodás igénye nélkül.

Bakker buñueli abszurdal flörtölő szatírájával szemben Constantin Popescu a román új hullám képviselő-

Fereydoun Jeyrani:
Asphyxia
(Elnaz Shakerdust)

itől elvárható realista szellemen rajzolja meg főhőse portréját. A *Pororoca* mintha az orosz *Szeretet nélkül* pár-

darabja lenne, ebben a történetben is egy gyerek eltűnése és az utána folytatott nyomozás áll a középpontban, de amíg Zvjagincevnel egy már eleve megromlott házasság szolgál kulisszaként, itt egy családi idillbe robban be a tragédia. Mivel a férfi az, aki „elveszíti” a kislányt a játszótéren, az őrzítő szülői fájdalomra ráakódik még a kínzó bűntudat is, és miután a feleség képtelen megbocsátani neki, egyedül kell a traumával szembenéznie.

Popescu vállalása, hogy a férfi lassú, de biztos becsavarodását ne magyarázó dialógusok, montázsok vagy időugrások segítségével mutassa be, hanem a maga természetes, a pillanatok tükrében szinte észrevehetetlen folyamatában. Erre szolgálnak a hosszú, látszólag eseménytelen beállítások – az egyik snitt egész pontosan 18 perces –, az Antonioni *Nagyítására* reflektáló jelenetek, és ezért indokolt a hosszú játékidő is. A pusztító erejű finálé nem csak azért olyan hatásos, mert előtte közel két és fél órán át ágyaz meg neki a rendező, hanem mert egy olyan emberből tör ki az állat, aki akár mi is lehetnénk. •

FRISS HÚS

Omlós és ropogós

KOVÁCS PATRIK

TAPASZTALT RENDEZŐK ÉS A FELTÖREKVŐ ÚJ GENERÁCIÓ KÉPVISELŐI EGYARÁNT ERŐSÍTETTÉK A FRISS HÚS RÖVIDFILMFESTIVÁL IDEI PROGRAMJÁT.

Áprilisban immár hatodik alkalommal rendezték meg a *Friss Hús Nemzetközi Rövidfilmfesztivált*, s a válogatott hazai és külföldi kisfilmek seregszemléje ezúttal sem okozott csalódást az érdeklődőknek. A *Dazoo.com* égisze alatt létrejött mustra egyre rangosabb eseménnyé nőtte ki magát az elmúlt esztendőkhöz, s ezt az is bizonyítja, hogy a szervezők évről évre szélesebb merítéssel alakítják ki a kínálatot, továbbá a szépreményű új nemzedékeknek (a Színház- és Filmművészeti Egyetem, az ELTE és a MOME növendékeinek) és az impozáns múlttal rendelkező, rutinosabb direktoroknak egyaránt teret biztosítanak. A műfaji és stílári sokszínűség idén is érdekfeszítő és egyedi témaválasztásokkal párosult, a diverzitást pedig az is növelte, hogy ezúttal két vadonatúj szekcióval bővült a versenyprogram. Kitérített helyet foglalt el a válogatásban az időskori személyiségválság témája, ráadásul főként a fiatal, pályakezdő generáció nyert innen ihletet. Kis Hajni fődíjjal jutalmazott darabja, a *Last call* például egy magára maradt nagymama (Zsurzs Kati) kálváriáját követi nyomon. Az asszony úgy dönt, kiköltözik Angliába lányához és unokájához, ám az élet számos akadályt gördít elé: nyelvvizsgáján megbukik, az okmányirodában megalázzák, de még pénzzé tett lakása leendő tulajdonosaival is meggyúlik a baja, ugyanis amazok kidobnák kedvenc cserepes növényét, melynek így új gazdát kell találnia. Keserűes dramedy perog a vásznon; a cselekményt nagyrészt véletlenszerű események szervezik – legtöbbször maga a korosodó hösnő érti félre a környezete történéseit –, s a bölcs, rezignált humor burleszkszerű

situációkkal keveredik. E stíluselegy uralja a filmet egészen az utolsó jelenetig, ahol a rendezőnő hirtelen regisztert vált, s egy egyszerű, ám melankolikus csattanóban csúcsosítja ki az idős hölgy tragédiáját. A *Last call* fogalmazásmódját tekintve főként az amerikai Alexander Payne rokontematikájú filmjeit idézi, sikerében viszont oroszlánrészt vállal a főszerepet alakító Zsurzs Kati is, aki a szűkös időkeret ellenére is képes felvázolni egy teljes életutat: tökéletesen jeleníti meg a kényszeredett derű, a bizonytalanság és a kétségbeesés egymásba játszó árnyalatait.

A szépségipar a maró gúny célkeresztjébe kerül Cristina Grosan *Átalakítás folyamatban* című dolgozatában: a 66 éves Dorottya (Takács Katalin) férjétől plasztikai műtétre váltható kupont kap születésnapjára, s bevonul egy méregdrága csúcs klinikára, hogy ráncfelvarrást végezzenek rajta, itt azonban nem várt hódolója akad egy bohém öregúr (Bán János) szeméjében. Grotteszk humor és fantáziadús miliórész koronázza meg az ébredő időskori szerelemről szóló históriát. Gyimesi Anna hasonló témát választ a *Negyven évben*: négy évtizedes házasság után a sors elszólítja egy idős pár egyik tagját, a férj (Székely B. Miklós) azonban képtelen beletörődni a veszteségbe, felesége (Ecsegi Erzsébet) halálába. A *Negyven év* a gyász munka nehézségeiről szól, ám Gyimesi megveszekedetten abszurd humorral tompítja a téma ünnepélyes komolyságát, s így a néző nemcsak a megrázkódtatás és a halálról való pehelysúlyú filozofálás terhe alól mentesül, de a szája is mosolyra görbül: feledhetetlen a gyászszertartás

jelenete, melyben az öreg hösnő előzékenyben bemászik koporsójába, és miután rázárják a fedelet, férje még többször felnyitja azt, hogy hétköznapi témákról csevegessenek.

Az immár régi motorosnak számító Schwechtje Mihály (*Ünnep, Porcukor, A pingvinkonstrukció*) *Aki bújt* című mozija egy eldugott cigánytelepen játszódik, ahol helybéli gyerekek bújócskáznak, mígnem titokzatos látogató érkezik, aki megzavarja játékaikat és luxusautójába invitálja őket. Közben kiderül, hogy a férfi embercsempész, aki kábítószerért cserébe megvásárolja a környék fiataljait a helyi előjáróktól. Az információ azonban csak a nézőnek jut tudomására, az elrabolt gyerekeknek nem: e suspense erős feszültséggel telíti az utolsó néhány percet, Schwechtje pedig törtető a szociálisan érzékeny befogadó szívébe, majd meg is forgatja azt. A rendező azáltal kerüli el a példázat-szerűséget, hogy szimpatikus objektivitással viszonyul tárgyához, ám a végfőcím elé illesztett inzert – mely az emberkereskedelem veszélyeire figyelmeztet – mégis szájbarágós hatást kelt. Szintén társadalmi problémafilmmel a *Semmi komoly*, melyben egy kamaszfű (Vilmányi Benett) visszalátogat alkoholistá apjához (Thuróczy Szabolcs), s megismerkedik annak új, fiatal feleségével (Kerkay Rita) is. A helyzetből bizarr szerelmi háromszög bontakozik ki. A filmet jegyző Dudás Balázs nem épít jól szervezett, célorientált cselekményt, a *Semmi komoly* inkább statikus állapotrajz a „barbár” vidéki Magyarországról és egy szétszakadt, mélyszegénységben tengődő családról. A végkifejlet sem szolgál semmiféle konklúzióval, inkább mozdulatlanúságot sugall: e kallódó hősök sajtát, mostoha sorsuk túsza. Tóth Barnabás (*Egy szavazat, Újratervezés, Van egy határ*) legújabb munkája, a *Susotás* két szinkrontolmácsról szól, akik egy szakkonferencián flörtölni kezdenek egy csinos nővel (Osvárt Andrea), mégpedig igencsak kényelmes módon: kiszemeltjükhöz csupán a hangjuk jut el fülhallgatón keresztül, arcukat sötét üveggel védi. A kezdetben tét nélküli hecc aztán nem várt fordulatot vesz, mely persze eléggé kiszámítható, Tóth viszont ragyogóan aknázza ki a faéknél is egyszerűbb alapötletben rejlő szelíd humor és

szürke, hétköznapi tragikumot. Deák Kristóf is új munkával jelentkezett Oscar-díjat nyert tavalyi kisfilmje, a *Mindenki után: A legjobb játék* középpontjában egy biztonsági szolgálat tagjai állnak, akik kénytelen-kelletlen harcra szállnak a túlfejlett mesterséges intelligenciájú térfigyelő rendszerrel. Deák friss mozija ismét egy hatalmi elnyomógépezet természetrajza – akárcsak a *Mindenki* –, ám a direktor ezúttal kevésbé mélyenszántó, inkább csak a felszínt karcolgatja, azt viszont szellemesen és kreatívan teszi. A Vékes Csaba rendezte *Cserekapus* fásult családapája (Valcz Péter) minden szabadidejét imádott hobbijának, a futballnak szenteli, s míg a nagy áttörés délibábját hajszolja, kivívja elhidegült felesége (Huzella Júlia) rosszállását. Népmesei egyszerűségű történetet láthatunk, melynek kissé közhelyeszerű üzenetét („Élj a hétköznapi pillanatokért!”) az erőteljes formatudatosság ellenpontozza. A pazar, asszociációs montázstechnikával megtámogatott időfelbontás vibráló feszültséget kölcsönöz a képeknek, a zárójelenet pedig lenyűgözően szép.

A nemzetközi mezőny csúcs-
produktuma a kínai Qiu Yang A

Gentle Night című alkotása. Kétségbeesett édesanya keresi eltűnt kamaszlányát, ám nemcsak férje, de az egész társadalom szívós közönnyel viseltet iránta. A témaválasztás mellett egyéb tényezők (csellengő hős, valóság-hű környezetrajz) is a film neorealista indíttatását támasztják alá. A rendező higgadt, komótos stílusban mesél, hangulatteremtő eszközei pedig változatosak: hol a hangkulissza alkalmazásával, a képen kívüli tér plasztikus érzékeltetésével, hol pedig a zaklatott kézikamera használatával teremt számkra intim kapcsolatot az élménnyel. A plánozást az ellentétek logikája szervezi: olykor a kifejezetten szűk képkivágások generálnak fullasztó, rossz közérzetet (például a rendőrsőn játszó nyitányban), másszor pedig tágabb plánok fejezik ki a társadalom lesújtó érzékletlenségét. Ez utóbbira remek példa az a különösen hosszú – csaknem háromperces – beállítás, melynek során totálképben láthatjuk, amint a főhős nő felkeresi kislánya tanárát annak lakásán, hogy meggyőzze, tegyen tanúvallomást a rendőrségen. A produkciót azonban nemcsak virtuóz formavilága avatja remek-

Schwechtje Mihály:
Aki bújt

művé, hiszen ugyancsak mesteri, ahogyan a direktor kijátssza a nézői elvárásokat. Éppen akkor „vágja el” filmjét, amikor az édesanya kálváriája tetőfokára hág, a nyitott befejezés pedig ólomsúlyal nehezedik a befogadóra. A *Gentle Night* akár egy kőkemény pszichothriller expozíciója is lehetne, ám szikrázóan okos és mértékletes történetészvése miatt sokkal több annál. Szót érdemel a francia Lucrèce Andreae bizarr humorban és fantasztikus motívumokban egyaránt bővelkedő animációs kisfilmje, a *Grandpa Walrus* is, melynek centrumában egy diszfunkcionális család áll, akik arra készülnek, hogy tengerparton szórják szét a nemrég elhunyt nagypapa hamvait. Sorayot Napayant rendező két hangrögzítő szakemberről forgatott, akiket alaposan próbára tesz aktuális filmjük hangsúlyának kidolgozása: a tajvani *Death of the Sound Man* csípősen szellemes, önfeledten kaján portré a mozgóképgyártás ritkán látott háttérmunkásairól. Idén két új szekcióval is gazdagodott a Friss Hús repertoárja: az LGBTQ-tematikát és a horrorfilmeket részesítette kiemelt figyelemben a program. Sajnos azonban egyelőre egyik témáról sem igazolódott be,

hogy idén tényleg érdemes volt prioritásként kezelni, különösen igaz ez a mostanában növekvő népszerűségű LGBTQ-filmek csoportjára. A belga *Calamity*-ben egy transznemű nő ütközik meg a többségi társadalommal, ám a mozi csak blikkfangos vizualitása menti meg az érdektelenségtől, egyébiránt lejárt szavatosságú sablonokból építkezik. A koprodukciós *Manivald* a meleg szerelemről kíván regélni, csakhogy ehhez nem épp a legszerencsésebb műformát – az animációs filmet – választja, és miközben túl sok résztémát akar felölelni (felnőtté válás, anyakomplexus, önmegvalósítás), saját vakmerő ambíciói emészti fel. A Friss Húsnak azonban jövőre lehetősége lesz e csorbát is kiköszörölnie, s biztos állítható, hogy a már így is gazdag választék további árnyalatokkal bővül majd. •



EGY FANTASZTIKUS NŐ

Íme az ember!

VAJDA JUDIT

LELIO OSCAR-DÍJAS TRANSZFILMJE MÉG A TANGERINE-NÉL IS HUMANISTÁBB.

Annak idején a 2005-ben bemutatott *Transamericán* az volt a legnagyobb vívmánya, hogy az elején még tipizált transzszexuálisként megjelenített főhős a játékidő során a néző szeme előtt változott át fokozatosan nővé, majd emberré. Sean Baker 2015-ös *Tangerine*-jére ez odáig fejlődött, hogy a transznemű nők saját közegük királynői lettek, és a ciszsneműek számítottak kívülállóknak.

A tökéletes, humanista megközelítésig azonban egészen 2017-ig, a chilei Sebastián Lelio filmjének bemutatásáig kellett várni. Lelio transznemű főhősönként nem mutatja hanggyakorlatok vagy hormontabletták bevétele közben, de hozzáállása fejlettebb Bakerénél is, hiszen nála végeredményben mégiscsak egzotikumok maradtak a saját szubkultúrájukból egy percre sem kitörő transz nők. Az *Egy fantasztikus nőben* egyszerűen csak egy embert látunk – a legbeszédesebb gesztus erre nézvést, hogy szűk félórán át semmilyen jelzést nem kapunk arra vonatkozóan, hogy akit nézünk, az

„Antigonéi küzdelembe kezd”
(Daniela Vega)

nem születésétől fogva nő. Az első célzás (jellemzően egy hatósági személy részéről) akkor érkezik, amikor a főhősnő, Marina és szerelme, Orlando életébe (utóbbi halála okán) betolakszik a külvilág. Marina nemi identitása csak onnantól fogva válik hangsúlyossá, hogy mások egyfolytában megalázzák miatta. Attól kezdve, hogy eltűnik a férfi az életéből, a főhősnőnek folyamatos küzdelmet kell vívnia nemcsak azért, hogy méltóképpen meggyászolhassa szerelmét, de saját identitása megtartása érdekében is.

Marinának Orlando (a névválasztás nyilván utalás Virginia Woolf hősére) halála után még a nevéért is meg kell küzdenie, ami pedig minden ember identitásának legalapvetőbb része. Több jelenet is arra fut ki (a rendőr nem hiszi el bemondásra a nevét, meg kell mutatnia neki a személyijét, néhai szerelme fia pedig folyamatosan Marisának szólítja Marina helyett), hogy neki nem jár az, ami egy ciszsneműnek alapvető joga. Mintha csak azt akarnák, hogy a szerelme elvesztése után saját identitását is elveszítse.

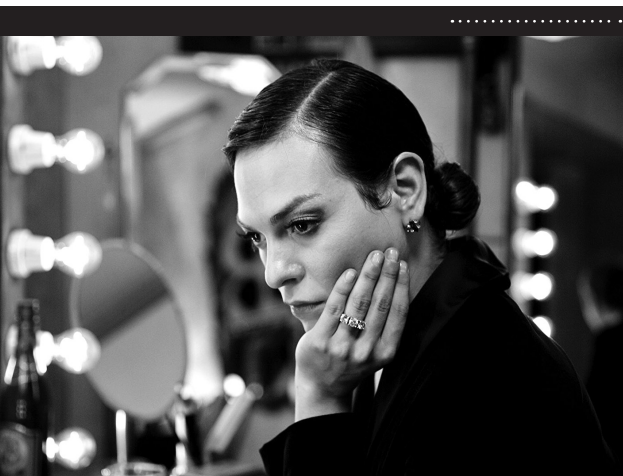
A főhősnő passiójának következő stációja, hogy be kell bizonyítania, valóban szerette Orlandót, nem pénzért volt vele, nem ő idézte elő a halálát, és hogy ha a férfi lakása és kocsija nem is jár neki, legalább azt a kutyát hadd tarthassa meg, amit szerelme neki ajándékozott. Végül pedig eljutunk odáig, hogy a neve és a szerelme után Marinát meg akarják fosztani emberi mivoltától, azaz attól az alapvető emberi jogtól is, hogy elbúcsúzhasson a szeretettől. Ekkor a központi figura felemás sikerrel végződő antigonéi küz-

delembe kezd, melynek során át kell élnie a hétköznapi poklot, olyan apró borzalmakkal, mint egy hatósági orvosi vizsgálat, és olyan, köznapian kegyetlen mondatokkal, mint hogy „amikor rád nézek, nem tudom, mit látok”. Amíg végül odaállhat a tisztítótűz elé, Marinának el kell viselnie, hogy halott szerelme rokonai olyanná változtassák, amilyenek látják (ragasztószalaggal tekerik körbe a fejét, ami úgy eltorzítja az arcát, mintha torzszülött lenne), majd neki magának kell visszaválnia férfit, hogy belenézhessen Orlando szekrényébe egy szauna öltözőjében, hátha otthagyt valamit a férfi.

Lelio alkotása abban is fejlettebb a többi transzfilmmnél, hogy az azokban előszeretettel alkalmazott tükröszimbolika (mint az identitásproblémát megfogalmazó egyik legerősebb motívum) itt másképp jelenik meg. Az *Egy fantasztikus nőben* a főhős számára nem problémás a saját identitása, csak a külvilág szemében az, így a személyiség zavartságára utaló tükrök csak azután jelennek meg, hogy a haláleset (és mások közbeavatkozása) miatt meghasad Marina világa. A legszebb szimbólum pedig az, amikor a film végén a főhősnő a két lába közt tart egy tükröt, amibe belenéz, így végeredményben nem a nemi szervét, hanem saját magát látja ott.

Orlando rokonai és a hatóság emberei a filmben úgy tekintenek Marinára, mint valami szörnyetegre vagy különcre, a halott férfira pedig mint egy perverzre. Előbb jut eszükbe, hogy a nő pénzért volt vele, a férfi pedig az extrém szexet szerette, mint a legkézenfekvőbb megoldás: hogy hősnünk is egy normális, hétköznapi ember, csak megtörtént vele az a tragédia, hogy nem megfelelő testbe született, és hogy azért voltak együtt Orlandóval, mert szerették egymást. A rendező a legegyszerűbb megoldást választotta: emberként tekintett főhősnőre – amiért cserébe egy gyönyörű film és nem mellesleg egy Oscar-díj lett a jutalma.

EGY FANTASZTIKUS NŐ (*Una mujer fantástica*) – chilei, 2017. Rendezte és írta: **Sebastián Lelio**. Kép: **Benjamín Echazarreta**. Zene: **Nani García, Matthew Herbert**. Szereplők: **Daniela Vega** (Marina Vidal), **Francisco Reyes** (Orlando), **Luis Gnecco** (Gabo), **Aline Küppenheim** (Sofía). Gyártó: **Participant Media / Fabula / Komplizen Film**. Forgalmazó: **Elf Pictures**. *Feliratos*. 100 perc.





Viktoria

Viktoria – bolgár, 2014. Rendezte: **Maya Vitkova**. Kép: **Krum Rodriguez**. Zene: **Kaloyan Dimitrov**. Szereplők: **Irmena Chichikova** (Borjana), **Mariana Krumova** (Dima), **Dimo Dimov** (Ivan), **Kalina Vitkova** (Viktoria). Gyártó: **Mandragora / Viktoria Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 155 perc.

Szofia, 1979. A rezsimet szívből gyűlölő fiatal Borjana kénytelen hithű kommunista anyjával közös lakásban élni. Miközben a WC-ben titokban Coca Colát kortyol és amerikai cigarettát szív, az emigrálásról álmodozik, de egy nem kívánt terhesség megghiúsítja terveit. Kislányát, a köldök nélkül születő Viktoriát ráadásul a Párt kikiáltja az Évtized Gyermekeként, akit ettől kezdve a Rendszer szimbólumaként ünnepelnek – limuzin szállítja minden nap az iskolába, szobájából külön telefonvonalon tudja Zsivkov főtitkárt elérni, a család pedig új lakást és autót kap. A harmadik felvonás már a rendszerváltás után néhány évvel játszódik, a megkeseredett Borjana még mindig derékba tört álmait siratja, és

sem anyjának, sem lányának nem képes megbocsátani. A családgyesítés feladata az elkényeztetett gyerekből okos és érzékeny kamasszá serdült Viktoriára hárul.

Maya Vitkova elsőfilmjét joggal lehetne a bolgár *Taxidermiának* hívní – négy évvel ezelőtt, amikor elnyerte a Titanic Filmfesztivál fődíját, a zsűri is Pálfi György szatírájához hasonlította –, mindkettő a nagypolitika árnyékában játszódó többgenerációs történet hasonlóan expresszív stílusban elmesélve. Vitkova a konvenciókra fittyet hányva váltogatja a tónusokat – filmje realista karakterdrámaként indul, groteszk szatíráként folytatódik és családi melodrámaként ér véget –, miközben archív híradórészletek és képi metaforákkal felütött szürreális fantáziajeleket váltogatják egymást.

A *Viktoria* helyenként túlzásfolt, de éppen a fésületlensége teszi izgalmassá. A hagyományos családtörténetektől elvárható pszichológiai realizmust nem lehet rajta számon kérni, a szereplők vágyait és fájdalmait azonban szavak nélkül, a képek nyelvén talán még hitelesebben, még átélhetőbben tudja

viszAADni, és közben, nem mellesleg, a kommunizmus örökségét is a lehető legfrapársabban dolgozza fel.

BASKI SÁNDOR

Merülés a szerelembe

Submergence – német-francia-spanyol-amerikai, 2017. Rendezte: **Wim Wenders**. Írta: **J. M. Ledgard** regénye alapján **Erin Dignam**. Kép: **Benoît Debie**. Zene: **Fernando Velázquez**. Szereplők: **Alicia Vikander** (Danielle), **James McAvoy** (James), **Alexander Siddig** (Dr. Shadid), **Celyn Jones** (Thumbs). Gyártó: **Backup Media**. Forgalmazó: **ADS Service Kft**. *Szinkronizált*. 112 perc.

Híába változatlanul aktív bőharminc évvel csúcscorszaka után is, Wim Wenders az elmúlt évtizedben leginkább csak más művészekről forgatott dokumentumfilmjeivel – *Pina*, *A Föld sója* – ért el sikereket, a játékfilmmezés a jelek szerint már kevésbé foglalkoztatja, és legutóbbi egészséte csak megerősíti ezt a feltevést. A külföldön tavaly bemutatott *Merülés a szerelembe* az eredetileg tényfeltáró újságíróként dolgozó, skót J. M. Ledgard regényéből készült (akit az ingyenc magyar olvasók az érzelmekben és utalásokban egyaránt gazdag *Zsiráf* című regényéről ismerhetnek), és bár percek alatt egyértelművé teszi, milyen filmre számíthatunk, tartogat egy egészen másfajta meglepetést.

A rendező sokadik adaptációjának főhősei a Grönlandi-tengeren dolgozó biomatematikus Danielle, aki szakmailag gyümölcsöző, de életveszélyes merülésre készül a tengerfenékre, és James, az éppen Szomáliában dolgozó kém, akit dzsihádisták terroristák tartanak fogva egy ablaktalan helyiségben. A nő és a férfi még az előző évben ismerkedett össze egy tengerparti szállóban, és az idilli környezetben villámgyorsan kialakuló románc mindkettejükben olyan emlékeket hagyott, amelyek még a külvilágtól elzárva is kapaszkodót jelentenek számukra.



Jogosnak tűnik abból kiindulni, hogy egy Wenders szintű veterán valahogy csak elboldogul egy széles közönségnek szánt szerelmi melodrámaival, a film mégis mintha egy remegő kezű pályakezdő munkája lenne. Nézőként ritkán tapasztalhatjuk meg, hogy két sztár között ennyire nem működik a kémia, a suta párbeszédekkel és tréhány jelenetekkel felvázolt románc láttán pedig nehéz nem arra gondolni, hogy az alkotók úgy voltak vele, elég két szép színészt mozgatniuk szép hátterek előtt. A főhősök számára a játékidő előrehaladtával a feszültség fokozódik, a nézőben viszont inkább a zavar, hogy még ha bérmunkáról is van szó, egy ekkora szakmai rutinnal bíró rendező miért nem tette bele legalább a minimumot.

ROBOZ GÁBOR

Szörnyek és szerelmek

Il racconto dei racconti – olasz, 2015. Rendezte: **Matteo Garrone**. Írta: **Massimo Gaudioso, Edoardo Albinati** és **Ugo Chiti**. Kép: **Peter Suschitzky**. Zene: **Alexandre Desplat**. Szereplők: **Salma Hayek** (Longtrellis királynője), **John C. Reilly** (Longtrellis királya), **Vincent Cassel** (Strongcliff királya), **Toby Jones** (Highhills királya), **Shirley Henderson** (Imma). Gyártó: **Archimede / Le Pacte / Rai Cinema**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 134 perc.

A klasszikus mesék Hollywoodban divatos látványorientált újrameselésének margóján az olasz Matteo Garrone kifordítja az ismert mesei helyzeteket és egy egészen másféle történetet mond el a *Szörnyek és szerelmek* három szálon futó cselekménye során. Királyok és királynők vágyainak, perverzióinak abszurd beteljesülését látjuk, tengeri szörnyeket ölnek meg, hogy aztán a szívüket egy szűz főzze meg, hegyi ember tartja fogva a hercegnőt a mesék meséjében. Nem éppen gyerekeknek szól a Pasolinit és Fellinit idéző bizarr alkotás, amelyben többek között egy csúnya öregasszony saját bőrének lenyúztatásától sem riad vissza, ha az a fiatalság ígéretével kecsegtet. A film alapjául Giambattista Basile 17. századi tündérmeséi szolgálnak – a *Pentameron*ban összegyűjtött elbeszélések és az olasz író karakterei ihlették később, gyerekközönséghez finomítva, Hamupipőke és Aranyhaj történeteit is. Ezeknek a meséknek a nyers változatát látjuk viszont, amelyek nem mentesek sem az erőszaktól, sem a csodás elemektől, mégis a legfőbb összetartó erő közöttük az emberi gyarlóság. Látunk egy teherbe esni kép-



telen királynőt, aki bármilyen áldozat meghozatalára képes, hogy gyermeke szülessen, ám mikor végre teljesül a vágya, a fiatal hercegnek boldogtalan életet teremt kisajátító és önző szeretetével. Highhills királya ezzel szemben egy bizarr bolha nevelgetésére áldozza összes szeretetét, ugyancsak boldogtalaná téve a lányát, akinek sorsával olyannyira nem foglalkozik, hogy utódját végül egy ogrének kénytelen odaigérni. A harmadik szálon két idős és csúnya nővér megy el a vég-sőkig, amikor a buja király szerelmének megszerzése a tét, feláldozva mindent egészen a bukásig. Az egyszerű, mégis látványos képi világgal elmesélt *Szörnyek és szerelmek* végig feszengésre készíti a nézőt, miközben megalkotja az intellektuális művészfilm-tündérmese műfajának talán egyetlen képviselőjét.

PETHŐ RÉKA

Egy lélegzetnyire

Dans la brume – francia, 2018. Rendezte: **Daniel Roby**. Írta: **Guillaume Lemans, Jimmy Bemon** és **Mathieu Delozier**. Kép: **Pierre-Yves Bastard**. Zene: **Michel Corriveau**. Szereplők: **Romain Duris** (Mathieu), **Olga Kurylenko** (Anna), **Fantine Harduin** (Sarah), **Michel Robin** (Lucien), **Anna Gaylor** (Colette). Gyártó: **Quad Productions**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. *Szinkronizált*. 89 perc.

A francia műfaji hagyományok Afelől közelítve egy Párizsban játszódó katasztrófafilm, amelyben a földmélyről feltörő mérges gázok ötemeletnyi magassáig kiirtják a lakosságot, két lehetséges út közül választhat: vagy Luc Besson-i *parcours*-akciófilm lesz poszt-apokaliptikus bandák versenyfutásával az Eiffel-torony oázisáig vagy az extrém-horror találkozásával az egzisztencializmussal a *Nyers* és a vadonatúj *Az éjszaka felfalja a világot* szellemében. A kanadai származású Daniel Roby (híven bemutatkozó vámpírfilmjéhez a *Fehér bőrhöz*), inkább a Cronenbergi tiszta forrásból merített a feladathoz, kevesebb *gore*-ral és ideológiával, ám hatékony minimalizmussal, erős drámai maggal és szépséges evolúciós tanulsággal – főszerepben egy szülőpárossal, akik ritka genetikai betegségben szenvedő kislányukat próbálják kimenteni légmentesen védett keszonzájából egy rebootolt új világba, ahol talán új alapokra kerülhet az emberiség és a bolygó elcsesztett párkapcsolata. *Az Egy lélegzetnyire* nem sokat módosít/újít a műfaji alapképleten, feszes másfél órában felmutat pár elvárt akciójeleket, egy szükségszerű melodramái áldozatot és néhány költséghatékony pusztulás-képet – legalább egy szempont-



ból azonban méltán érdemel figyelmet. Miként előző játékfilmjeiben, Robyt ezúttal is leginkább az apa-lány kapcsolat izgatja, főként az a folyamat, amelyben a kamaszodó fruska kitör a szerető apa által kontrollált gyerekszobából, szembesül az istenített szülő esendőségével és saját lábára áll. Míg a *Funkytown* retro diszkó-melodrájában ez a szál jobbra elsikkadt és olcsó könnyfakasztásra szolgált, a *Louis Cyr* erőművész-életrajzának legszebb vonása már az apja babérajára vágyó kislány háttértörténete volt; az idei opuszban pedig középpontba kerül és méregetős ballardi metaforán keresztül bomlik ki a generációs konfliktus – két világ (egy több évezredes és egy eljövendő) határán, ahol a levegőváltást hozó füstköd lassan, de biztosan elnyeli a pátriárkák tornyait.

VARRÓ ATTILA

Színpadon az életem

Marvin ou la belle éducation – francia, 2017. Rendezte: Anna Fontaine. Írta: Pierre Trividic és Anne Fontaine. Kép: Yves Angelo. Szereplők: Finnegan Oldfield (Marvin), Grégory Gadebois (Dany), Vincent Macaigne (Abel), Catherine Salée (Odile). Gyártó: PAS Productions. Forgalmazó: Cirko Film. *Feliratos.* 115 perc.

Jó volna azt hinni, de nem minden meleg kamasz önfelfedezése olyan problémamentes, mint ahogy azt a *Szólítsd a nevedben* láthattuk. Egy ilyen problémás, sőt traumatikus eszmélést mutat be Anne Fontaine (*Coco Chanel*, *Gemma Boveri*) új filmje. A *Színpadon az életem* többé-kevésbé szabályos felnőtté válási történetként kezdődik, ám főhősének, a kulturálisan igen hátrányos (értsd: proli) közegben nevelkedett érzékeny, meleg fiatalnak felnőttként újra fel kell nőnie – ezúttal időközben megváltozott környezetéhez. Fontaine műve arról beszél igen szemléletesen, milyen nehéz



megtalálnia önmagát annak, aki gyereként nem kapta meg azt a stabil hátteret, amelyre alapozva felépítheti saját személyiségét, így felnőttkorában kell pótolnia a lemaradást. Minderre nagyon szépen utal a film háromféle címe: az eredeti, a *Marvin ou la belle éducation* a jó nevelésre, pontosabban annak hiányára céloz, míg a nemzetközi angol cím, a *Reinventing Marvin* az identitás újbóli felfedezésére – a legtöbb országban viszont egyszerűen *Marvinként* mutatták be az alkotást, amely talán a legbeszédesebb cím mind közül.

Marvin (ahogy arra a magyar cím is utal) színházterápiával, egy saját magáról szóló darab színre vitelével próbálja meg felnőttként újra összerakni magát. Ez az összerakás pedig a nézőre is vonatkozik, mivel a film is „darabokban van”, dekonstruált a szerkezete, ideoda ugrál az időben, így nekünk is úgy kell összeillesztenünk a darabkáit. Anne Fontaine pályája során már sokféle alkotást készített, de minden filmjében közös a szenvedély központi tematikája. A főhősnek ezúttal egy olyan szenvedélyhez kell felnőnie, amelyet sokáig saját maga sem ért. És ironikus módon – habár Fontaine-nek voltak már teátrális alkotásai – az erős színházmotívum ellenére ez lett a rendező eddigi legkevésbé mesterkelt, legtermészetesebb és legizgább műve.

VAJDA JUDIT

Taxi 5.

Taxi 5 – francia, 2018. Rendezte: Franck Gastambide. Írta: Luc Besson, Stéphane Kazandjian és Franck Gastambide. Kép: Vincent Richard. Szereplők: Franck Gastambide (Sylvain), Malik Bentalha (Eddy), Bernard Farcy (Gibert), Edouard Montoute (Alain), Sand Van Roy (Sandy). Gyártó: EuropaCorp / T5 Production. Forgalmazó: Big Bang Media. *Szinkronizált.* 104 perc.

Aglobálisan piacképes európai kommerszfilm újrakalibrálásával Luc Besson a rókabőrgyártást is fix pályára állította. Igaz, húsz évvel az áramvonalas első és tizenegyel a lefulladó negyedik után az újabb fehér taxit talán ő maga sem látta jönni. Bár az eredeti alkotógárda (néhány mellékszereplőt leszámítva) messzire elkerülte, az ötödik kör többé-kevésbé a sokadik újrafelhasználástól

elvárható minimumot hozza. A már alapjáraton is túlpörgetett gall akcióvíjátékot a suttyóhumorban utazó, hazai pályán kimondottan népszerű Franck Gastambide perolta le. Az író-rendező-főszereplő az első rész kedélyesen nacionalista rendőrfricskját ízléstelen gegekkel, a ripacskodás jellegzetesen francia válfajjal és némi finomhangolással meséli újra.

A Ferraris rablóbanda után nyomozó, botcsinálta marseille-i páros története amolyan aranyfogú taxishiéneként törtéte térdig gázol a kutyagumiban és a hanyásban, a szélvédőre tapadó farpofák mögött néha azért megcsillan a fény. Kapunk például egy tényleg vicces éttermi jelenetet és Gastambide a legendás Peugeot csomagtartójában is becsempészi az arabokat és kislövésűeket fetisizáló különös szerzői világát. Elsősorban a célközönség közvetlen igényeit szolgálja ki, de a verbális kakaskodás és a menetrendszerű autópornó mögött nemesebb szándékok is felsejlenek. A főhóst leszámítva Marseille városában minden őslakos francia agyatlan kretén, az ész és a szépség birtokosai kizárólag a bevándorlók leszármazottai. Az Uber szabadlelkű sofőrjei, az összetartó, mindent megoldó kedves zsványok legyintve kerülgetik a visszasztító, botladozó idiotákat. A





att). A *7 vérfagyasztó nap* nagy érdeme, hogy sok más kortárs thrillerrel ellentétben nem bagatellizálja el a politikai témát, ha a fő sztorival párhuzamosan kibontakozó szimbolikus táncjelenetek rontják is a film komolyságát.

BENKE ATTILA

Így csajozz egy földönkívülivel

How to Talk to Girls at Parties – brit, 2017. Rendezte: John Cameron Mitchell. Írta: Neil Gaiman novellájából Philippa Goslett. Kép: Frank G. DeMarco. Zene: Nico Muhly és Jamie Stewart. Szereplők: Alex Sharp (Enn), Elle Fanning (Zan), Ethan Lawrence (John), Joanna Scanlan (Any), Nicole Kidman (Boadicea). Gyártó: Little Punk / See-Saw Films. Forgalmazó: Hungaricom. Szinkronizált. 103 perc.

A filmgyárak közelében landoló idegen életformák korábban is szívesebben választották az emberekkel való párkapcsolatot a totális invázió helyett. John Carpenter *Csillagembere*, a Kim Basinger testébe költözött marslakó-mostoha, vagy *A föld lányok csábítók* földönkívüli látogatói mind a békés megoldás mellett döntöttek, a közvetlen testi, sőt, szexuális érintkezést is jelentő negyedik típusú találkozás segítségével szerevezve benyomásokat a Földről. John Cameron Mitchell negyedik rendezésében ugyanez a nagy találkozás történik meg;

a 70-es évek végének izzó Londonjában játszódó film hőse viszont ezúttal egy kamasz, aki ezúton tapasztalja meg az első igazi szerelem érzését.

Míg a film alapjául szolgáló néhány oldalas Neil Gaiman-novella, a *Hogyan beszélgesünk bulin csajokkal* mindössze egyetlen, végül egyik pillanatról a másakra véget érő házibuliról mesél, az adaptáció főszereplőjének már nem kell haverja sürgetésére hirtelen elmenekülnie a partiról, így a címbe írt beszélgetések helyett itt már valódi romantikus kapcsolat is kialakulhat az idegen (amerikainak tippelt) lánnyal. Mitchell zenés vígjátéka több szempontból is visszakanyarodás első munkájához, a 2001-es *Hedwig és a mérges csonkhoz*. Az érzelmi és szexuális ébredés szorosan összefügg a korszak zenei életével – habár a Bowie-féle glam helyett most a virágkorát élő punk ordít –, és az igazi egymásra találás is a színpadon csúcsosodik ki, egy közösen improvizált számnak köszönhetően. A fellépés azonban nem csupán a szerelem, hanem a beteljesületlenség kegyetlen hírét is elhozza: hősünk ekkor érti meg, hogy fellángolása kényszerű kialvársá ítéltett. A kapcsolat maga véget ér ugyan, de tovább él és az alkotás folyamatában, a saját élmények művészi feldolgozásában és nyilvánosság elé tárásában.

FEKETE TAMÁS

Kszí, Simon

Love, Simon – amerikai, 2018. Rendezte: Greg Berlanti. Írta: Becky Albertalli regényéből Isaac Aptaker és Elizabeth Berger. Kép: John Guleserian. Zene: Rob Simonsen. Szereplők: Nick Robinson (Simon), Josh Duhamel (Jack), Katherine Langford (Leah), Logan Miller (Martin), Jennifer Garner (Emily). Gyártó: New Leaf / Fox 2000 / Twisted Media. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 112 perc.

A nehezen értelmezhető magyar címben bizonyára a „köszí” szócska álfiatalos kamszlangját olvashatjuk, pedig Simon, a nagykamasz főhős élethelyzetében nincs sok köszönet: egy ideje már tudja magáról, hogy meleg, de nem mer színt vallani, amikor pedig névtelenül levelezni kezd egy másik meleg fiúval, az e-mailjeibe beleolvastó osztálytársa zsarolni kezdi őt. A gimis konfliktusokkal körülbástyázott identitásdráma lényege éppen az, hogy a központi *coming-out* történet nem bonyolult szerkezetű művészfilmben (*Mételey*) vagy európai érzékenységszerű midcultban (*Szólíts a neveden*) bontakozik ki, hanem a fősodorbelti iskolai tinifilmek műfajában tartva, folyosói szekrénysorok és pirospoharas házibulik díszletei között.

Az „első mainstream meleg tinifilmként” reklámolt *Kszí, Simon* azért tekinthető sikeres vállalkozásnak, mert a címszereplő homoszexualitását leszámítva tökéletesen átlagos darabja műfajának: alkotói pont annyi ironikus kikacsintást és popkulturális utalást engednek meg maguknak, amennyi John Hughes óta kötelező, a főhős baráti társasága megfelelően sokszínű abban az évben, amikor a *Fekete Párduc* minden idők bevételi rekordjait dönti meg Amerikában, a titokzatos levelezőpartner utáni nyomozás pedig azt a plusz krimiszálat csempészi a történetbe, amely nélkül egy egyszerű gimnáziumi tinifilm máringerszegénynek találnánk. A rendezői pályáját a *Barátságpróba* queer kisvárosi tablójával kezdő, majd a DC szuperhősös tévésorozatait felügyelő Greg Berlanti ideális választás Becky Albertalli 2015-ben megjelent regényének feldolgozására: a téma iránti személyes elkötelezettsége süt a vásznonról, stílusa viszont közepatosan láthatatlan. Nincs itt semmi látnivaló, ez csak egy átlagos tinifilm meleg főhőssel – mindaddig, amíg az ilyesmi mégsem átlagos, a *Kszí, Simon* nemcsak rokonszenves, de valamelyest fontos is tud maradni.

KRÁNICZ BENCE



Bosszúállók: Végtelen háború

Avengers: Infinity War – amerikai, 2018. Rendezte: **Anthony Russo** – **Joe Russo**. Írta: **Christopher Markus**. Kép: **Trent Opaloch**. Zene: **Alan Silvestri**. Szereplők: **Robert Downey Jr** (Vasember), **Chris Hemsworth** (Thor), **Mark Ruffalo** (Hulk), **Chris Evans** (Amerika Kapitány), **Scarlett Johansson** (Fekete Özvegy), **Benedict Cumberbatch** (Dr Strange), **Chadwick Boseman** (Fekete Párduc). **Tom Holland** (Pókember). Gyártó: **Marvel**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 149 perc.

A kortárs hollywoodi film Atájképét tagadhatatlanul a képregényezosok monstremai uralják. A filmpiac talán soha nem volt ennyire kockázatkerülő, mint manapság: a jól bejáratott receptek alapján előfőzött szuperhősfilmek tulajdonképpen a tévésorozatok logikája alapján készülnek és működnek – a rendezők itt tulajdonképpen felcserélhető bér munkások, a forgatókönyveket pedig szoftverek is írhatnák. A Marvel-univerzum véges számú hősalakja végtelen számú felállásban összekombinálható: a szereplők gigászi musicalszínpadként használják a filmeket, a tánc- és éneketételeknek megfelelő akcióorgiák fogják össze az egyre inkább kínos ürügyként szolgáló történeteket.

Ennek az eddigi leggrandiózusabb példája az Avengers-filmek legfrissebb darabja. Talán még Robert Altman is megirigyelné ezt a szereplőparadét: legalább két tucat központi karakter és féltucat cselekményszál próbálja összefogni az akciószekvenciák turbóattrakcióit. A történet amúgy az eddigi sztorik megismétlése, vagy legalábbis variációja: az ultragonosz Thanos a fél univerzumot el akarja pusztítani, ehhez pedig hat darab kulcsfontosságú követ



kell megszereznie. A Bosszúállók több külső Marvel-szereplővel (például Peter Quill és bandája, illetve a Fekete Párduc és a Pókember) kiegészülve kombinatorikusan ismétlődő csetepatékon keresztül próbálják ezt megakadályozni. A két és félórás film a pornódramaturgia révén egy idő után a totális fásultságba kergeti a nézőt, az újabb és újabb akciójelenetek helyett akár absztraktfilmeket is bevághatnának. (Igazándiból a felnőtt-infantilizmusba mártott ironikus humor tudja fenntartani a figyelmet.) Ám a film befejezése, egy rendes tévésorozathoz illően egy jól irányított cliffhangerrel ér véget, ami csak akkor éri váratlanul a nézőt, ha önálló mozifilmként tekint rá: akkor még meglepően drámainak is lehetne nevezni a lezárást.

LICHTER PÉTER

Deadpool 2.

Deadpool 2. – amerikai, 2018. Rendezte: **David Leitch**. Írta: **Ryan Reynolds**, **Rhett Reese** és **Paul Wernick**. Kép: **Jonathan Sela**. Zene: **Tyler Bates**. Szereplők: **Ryan Reynolds** (Wade), **Josh Brolin** (Kábel), **Zazie Beetz** (Domino), **Julian Dennison** (Tűzőköll), **T.J. Miller** (Weasel). Gyártó: **Marvel Entertainment / Kinberg**. Genre. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 119 perc.

Groteszk humor, a Marvel-univerzum tabuinak fricskázása, és egy bohóckodó szuperhős: ezek a **Deadpool**-franchise kellékei, amely immár a második résszel próbálja magát belopni a nézők szívébe. A kaszkadőrből rendezővé vált **David Leitch**-nek, illetve az akciófilmhősből inkább komikussá avanszálta **Ryan Reynolds**-nak köszönhetően a második rész ismét szórakoztató, és közös munkájuk az egyébként nem túlzottan epikus akciójeleneteket meglehetősen izgalmassá, a poénokat pedig kacagtatóvá varázsolja – noha a rendkívül egyszerű forgatókönyv által felvázolt rettenetesen bugyuta alaptör-

tétről nem minden esetben lehet eldönteni, vajon önmaga paródiája szeretne lenni, vagy helyenként tényleg komolyan gondolták az alkotók.

Pontosan ez a film legnagyobb problémája: amikor valóban komoly élethelyzeteket próbál ábrázolni, érzelmekkel, szerelemmel és drámával (például **Wade Wilson** és barátnője, **Vanessa** között), akkor a legostobább, legirritálóbban giccses és klisés szintre süllyed le, amit elég nehéz megemészteni – különösen az egyébként tényleg kacagtató jelenetekkel összevetve. Ami azonban mindenképpen jó pont és előrelépés az előző részhez képest, hogy az abban szereplő borzasztóan egysíkú főgonosszal és a sablonos végső összecsapással összehasonlítva itt némileg megerőltette a fantáziáját a film öt forgatókönyvírója (köztük **Ryan Reynolds** is). Még ha az olyan klasszikus akcioparódiáknak a **Deadpool 2** még a nyomába sem ér, mint a **Jean-Paul Belmondo** főszereplésével készült **A káprázatos** (miként **Reynolds** sem ér fel **Belmondo** komikusi képességeihez), akinek az előző **Deadpool** tetszett, az nagy eséllyel ebben a részben sem fog csalódni.

HERPAI GERGELY



A katasztrófaművész

The Disaster Artist – amerikai, 2017.
Rendezte: James Franco. Szereplők: James Franco, Dave Franco, Alison Brie. Forgalmazó: Pro Video. 104 perc.

Kevés az olyanra megkóstolt amerikai film, mint Tommy Wiseau *A szoba* című 2003-as rendezése. Egyesek szerint hamisítatlan bűnös élvezet, bizonyos rajongói körökben egyenesen csodálatnak örvend, a publikum zöme azonban tizenöt év elteltével is viszolyogva fordul el e szívfaszaró melodramának szánt, ám siralmasan pocsek mozgóképkatasztrófától. A direktor – akit joggal kiálthatnánk ki napjaink Ed Woodjának – magántökből finanszírozta egyszemélyes projektjét, melyet íróként, színészként és producerként is jegyzett: *A szoba* Wiseau bombasztikus művészi kitárulkozásának indult, egybehangzó ítései és nézői vélemények szerint viszont minden idő legrosszabb amerikai mozija lett belőle. Viszont nem mindennap esik meg, hogy a rossz ízlés és a tehetségtelenség kisebb kultuszt érlel, maga Wiseau pedig hírhedten extravagáns személyiség, múltja ráadásul székérdéréknyi titkot rejt – mi más is hiányzik a megfilmesítéshez?

A rendező cimborája, *A szoba* egyik hajdani főszereplője,

Greg Sestero néhány évvel ezelőtt *A katasztrófaművész* című memoárjában osztotta meg viharos élményeit a forgatásról, James Franco pedig tavaly elkészítette a könyv nagyrészt hűségese adaptációját. A színész-rendező bevallottan lelkes rajongója *A szobának*, olyanra, hogy Wiseau szerepét saját magára osztotta, Sestero bőrébe pedig saját öccse, Dave Franco bújhatott. *A katasztrófaművész* látszólag a „legendás” trashfilm keletkezéstörténete, de ennél valójában sokkal tágabb a fókusza. A középpontban ugyanis Wiseau és Sestero ellentmondásos barátsága áll. Mindketten az álomgyár csúcsára vágnak: előbbit mohó álmok fűtik, ám szerény tehetséggel áldotta meg a sors, utóbbi jobb sorsra érdemes, ellenben nem eléggé rámenős. Egymásba kapaszkodnak hát, és közös szerelemgyerekek, *A szoba* örvén próbálnak betörni Hollywoodba, csakhogy Wiseau terrorizálni kezdi a stábot a forgatáson, ez pedig kettejük kapcsolatát is mérgezi.

Franco nem is igyekszik leplezni a téma iránti elfogultságát: meleg empátiával viszonyul hőséhez, és határozott törekvése, hogy nézőjéhez is közel hozza a narcisztikus különcöt, aki antitalentum létéről Tennessee Williams, hol James Dean méltó örökösé-

nek képzelet magát. E neurózis számtalan humoros szituációt szül, Franco pedig önfeledten fürdözik az egyszer ártatlanul dévajkodó, másszor zsarnokként őrijongó Wiseau szerepében. *A szoba* forgatási folyamatát viszont nem akarja tényszerűen reprodukálni: inkább a puritán díszletezéssel és néhány abszurdan szellemes csúcspojennel igyekszik megidézni annak hangulatát. *A katasztrófaművész* persze egyúttal önreflektív fricska is az álomgyárnak, bár e minőségében nem túl izgalmas, még akkor sem, ha olyan klasszikusok előtt is kalapot emel, mint Hitchcock *Madarakja* vagy Verhoeven *Elemi ösztöne*. Jószereivel nincs ugyanis olyan bugyra a kulisszák mögötti Hollywoodnak, melyről Francónál ihletetesebb krónikások már ne regéltek volna. Csatlakozni fog ugyanakkor az is, aki frivol sztáreltraizot vár: *A katasztrófaművész* sokkal inkább ünnepélyes rajongói mozi, mint szenzációhajász kufárkodás. Mindezt az áldokumentarista stílusú nyitány is bizonyítja, melyben hírességek nyilatkoznak *A szobáról* és rendezőjéről, sőt mielőtt lefutna a stáblista, archív felvételeket is láthatunk „a rossz filmek *Aranyopolgárának*” titulált kultuszműből.

Extrák: Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK

A préri urai

Hell or High Water – amerikai, 2016.
Rendezte: David Mackenzie. Szereplők: Chris Pine, Ben Foster, Jeff Bridges. Forgalmazó: MPD. 98 perc.

A texasi születésű Taylor Sheridan korunk legfontosabb és legizgalmasabb all-american írója; az amerikai nagyregény nemes hagyományaihoz igazodva szövegezi szikár és lényegre törő forgatókönyveit (*Sicario*, *Wind River*), amelyek William Faulkner, Norman Mailer, vagy éppen Cormac McCarthy legkiválóbb munkáihoz hasonlóan beszélnek az elfelejtett Amerikáról, a rozsdá rágta, szélfűtű, mítoszát és jelentőségét vesztett peremvidékről, amely egyszerre szolgált az Amerikai Álom bölcsőjeként és sírboltjaként. Ez a porlepte utak és a fáradt sütőolajtól szaglő kajaldák, a megfakult kockás ingek és a lehasznált kisteherautók, az ócska tetoválások és a gazdaságos six packek, a hitvány minőségű, ám halálos löfegyverek, az elkopott ideák és az elkárhozott lelkek, Johnny Cash és White Buffalo világa, a kopár és kegyetlen country-balladák hona. A tágas égbolt alatt az Úr szeme mindent lát, bűn megtorlatlanul nem maradhat, de a büntelenek sem ússzák meg szárazon; itt mese nincs, csupán mocskos és aljas, bárminemű fennköltiségtől és emelkedettségtől mentes történetek szövődhetnek.

Sheridan második forgatókönyvét különös módon egy skót származású rendező, David Mackenzie vitte filmre John Ford klasszicista stíljében, híven igazodva az 1950-es évek westernjeihez, a szkript tartalmához és szellemiségéhez illő puritánsággal. Az értő rendezést hasonló kvalitású szereplőgárda teljesíti ki, holt nagy gondban volna a szakíró, ha Chris Pine és Ben Foster nevéhez kötelezően elvárná a





főszerk a zárójelbe rakott filmes referenciát, mint az aktuális tétellel összevethető címet – nevezett urak mozgóképes adatbázisa ugyanis semmi olyasmit nem tartalmaz, amely minőségét tekintve akár csak távolról is mérhető volna *A préri urai*hoz. A régi tétel, miszerint egy színész valódi képességei csakis megfelelő szerep esetén mutatkozhatnak meg, ismét bizonyításra került; felemelő volna hasonló filmekben látni őket, mert Mackenzie igazgatása mellett egyértelműen kiderült, hogy eddig sem rajtok múlt a dolog. Ellenben a bankrabló testvérpár nemeziseként színre lépő, mogorva humorú, az élet által alaposan kipróbált ranger karaktere nem idegen Jeff Bridges számára, aki karrierje során játszott már hasonló, földrajzilag és lélektanilag egyaránt a civilizáció határsávjában létező figurát (*Őrült szív*, 2009), amelyet akkor Oscar-díjjal, ez alkalommal pedig jelöléssel ismert el az Akadémia.

A préri urai konzervatív neo-westernként is lenyűgöző alkotás, ugyanakkor a texasi embervadászat valódi hajtóerejét nem az erőszak motívuma, hanem a szükségképpen katasztrófába torkolló cselekmény menetét meghatározó szereplők lélektani motivációi jelentik. A rendező egyetlen pillanatra sem kínálja fel a feloldozás lehetőségét, miközben a katarzist nélkülöző zárójelenet csonka mivoltában is

revelációs hatású – Sheridan, élve az írók szabadságával, kegyelmet gyakorol a romlatlan szörnyetegek felett, a következő generációra hagyományozva át az ítélethozatal egyszerre felemelő és borzalmas terhét.

Extrák: Semmi.

GÉCZI ZOLTÁN

Lesz ez még így se! ▀

As Good as It Gets – amerikai, 1997. Rendezte: James L. Brooks. Szereplők: Jack Nicholson, Helen Hunt, Greg Kinnear, Cuba Gooding Jr. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. Szinkronizált. 133 perc.

Karrierje kései szakaszának egyik legtöbbet emlegetett, a kritikusok által körülrajongott – egyúttal Oscarral honorált – alakítását nyújtja Jack Nicholson a *Lesz ez még*

így se! mizantróp írójaként. A romkomok kismesterének, James L. Brooksnak a vígjátékában Melvin, a szerelmi novellákat szerző, ám az embereket, és úgy általában az emberiséget végtelenül megvető író elszigetelt élete akkor változik meg, amikor kirabolt és összevert szomszédjának (Greg Kinnear) kutyájára lesz kénytelen vigyázni. A született cinikust az öleb zsigerileg átformálja, a kényszerűségből vállalt törődés és gondoskodás érző lényt farag belőle.

Jóllehet, a bogaras és faksznis író karakterrajza, illetve a romantikus vígjátékokban elrongyolt „megjavulás-narratíva” nem túl eredeti, Nicholson jelenléte eleinte ad valamiféle új ízt az egyébként kiszámítható cselekménynek. Manapság megnézve a filmet, alakításának mégsem tudunk feltétel

nélkül örülni, mivel nem képes érdekes maradni két órán keresztül: a színész vicsgorgó vigyora, eltúlzott gesztusai és manírjai a játékidő teltével mind csekélyebb mértékben szórakoztatóak, sőt lassan unalmassá, fásasztóvá válnak.

Másrészről a dramaturgia, a képi világ, a párbeszéd, valamint a humor színvonalja nem annyira a klasszikus romkomokra emlékeztet, inkább a kilencvenes évek – mára már némiképp megkopott hatású – sitcomjait idézi. A fő hiba, hogy a film dramaturgiája nagyon lazán központozott, és néha úgy tűnik, mintha nem is lenne valódi haladási iránya. A sitcom-jelleget erősíti a jellegtelen díszletezés, továbbá, hogy a gegek gyakran nincsenek kiérlelve, és sok poén nem szól elég nagyot. Pedig az összevert homoszexuális szomszéd, illetve Helen Hunt esetlen és magányos pincérnője izgalmas figurák, akikre sok ütős geget lehetne építeni – Melvin mellett azonban nem kapnak elég teret.

A Lesz ez még így se! összeségében még így is tartalmaz pár emlékezetes pillanatot, de Nicholson alakítása esetleg elidegenítheti azokat a nézőket, akik nem vevők a színész kétségtelenül egyedi, de ezúttal túltölt grimaszaira.

Extrák: Semmi.

HORÁNYI PÉTER



Új Kockás

A Kockás magazin olyan alapvető része volt a nyolcvanas évekbeli magyar popkultúrának, mint a hangalámondásos kalózvideók vagy a Dolly Roll zenekar – minden iskolás találkozott vele. Az elsősorban a Francia Kommunista Párt képregénymagazinjából, a *Pifből* átvett képregényeket közlő újság hivatalosan 1992-ben szűnt meg az 50. számmal, hogy 2017 decemberében felt madjon. Az új sorozatban ugyancsak szinte kizárólag francia sorozatok jelennek meg, régiek és újabbak vegyesen. A célközönséget a nosztalgizáló felnőtteken kívül főként a tizenévesek jelentik, a szüleikre hárul viszont a feladat, hogy megismertessék őket az új Kockással, ez a korosztály ugyanis jóformán egyáltalán nem jár újságoshoz. A kérdés tehát az, kitart-e a középkorú olvasók érdeklődése addig, amíg a régi szériát hírből sem ismerő érdeklődők is rátalálnak a lapra.

Minden esetre az 54. számban elindult, nemrég Luc Besson adaptációja révén emlegetett *Valérian*-sorozat vagy a földi lakosoknak új bolygót vásároló *Cosmik Roger* kalandjai a sci-fi rajongóknak, a *Thomas Silane* a krimi

kedvelőinek okozhat kellemes perceket. A számonként pároldalas folytatásokban futó 10-12 sorozat közé jutottak gyenge darabok is – főleg a humorosnak szánt képregények fáradtabbak –, de bármikor érhet minket meglepetés. A *Csillagok háborgása* például a legjobb Star Wars-paródia, amit olvastam: azt meséli el, hogyan használta ki és zsarolta érzelmileg a gusztustalan Han Solo az ifjú Jabbát.

Kockás 54. Színes, irkatúzött, 64 oldal. Kiadó: Vitanum.

KÉPREGÉNYTUDOMÁNY

A legutóbbi években a magyar egyetemi közeg is közelebb merészkedett a képregény médiumához. A különböző módszertanokat hasznosító elméleti tanulmányok és néhány kanonikus külföldi műelemzése mellett magyar képregényekről is születtek már tudományos igényű szövegek. A *Képregényen innen és túl* című kötet darabjai közül is ez utóbbiaknak örülhetünk igazán. Korábban Rubovszky Kálmán és Kertész Sándor is írt már könyvet a magyar képregény történetéről, és számos szerző közölt tudományos vagy esszéisztikusabb tanulmányokat, az új kötet abból a szempontból mégis egyedülálló, hogy a képregénnyel foglalkozó, fiatalabb hazai akadémikusok közös bemutatkozását jelenti.

Demus Zsófia, Dunai Tamás, Komornik Eszter, Szép Eszter vagy a szerkesztő Vincze Ferenc úgy írnak képregényes jelenségekről vagy konkrét művekről, hogy művelt érdeklődőkhöz és egyetemi kollégáikhoz is szólnak. Maksa Gyula és Sata Lehel médiaelméletileg kétségkívül

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



megalapozott tanulmányai ugyanakkor éppen a képregényekről nem állítanak semmi izgalmasat, Katona József Bosch-cikke pedig nemcsak a semmitmondás iskolapéldája, hanem ráadásul érintőlegesen sincs köze a képregényekhez. A színvonal tehát egyenetlen, mégis fontos megjelenésről beszélhetünk. Elvileg egy képregénnytudományi sorozat első darbjáról van szó, és ahhoz, hogy ennek a kötetnek a tanulmányait el tudjuk helyezni saját vonatkoztatási rendszerünkben, valóban szükség volna még néhány, a képregénnyel tudományos szempontok szerint foglalkozó, magyar nyelvű könyv megjelenésére. **Képregényen innen és túl.** Fekete-fehér, puhafedelel, 176 oldal. Kiadó: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.

FANTOMATIKA

Az első számokban ugyan még csak a címadó történet futott, az erdélyi képregénymagazin (bővebben: *Filmvilág* 2017/12.)

azóta a szerkesztők eredeti elképzeléseinek megfelelően teret ad más alkotók munkáinak is. Noha a megkezdett sorozatok hangütése, képi világa és színvonala is nagyon vegyes, egyértelmű, hogy jól jártunk a változatossággal, mert bemutatkozott több olyan szerző is, aki eddig ismeretlen volt a magyarországi, budapesti központú képregényes életben.

Az 5. számból kiemelkedik a *Hetedhét ösvény*, amelyet vizuálisan az tesz izgalmasá, hogy a szellős, nagy paneleken (rajzoló: Szabó András) megfelelően érvényesülnek a látomásos rágógumiszínek (színező: Szabó Kriszta). Az európai sci-fi Jodorowsky-féle, pszichedelikus iskolája a lap címadó sorozatának is fontos mintája, így a romániai magyar magazin már csak kulturális identitása, referenciái miatt is önálló tanulmányt érdemelne.

Fantomatika 5. Színes, irkatúzött, 36 oldal. Kiadó: Fantomatika.

KRÁNICZ BENCE

