

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 02. SZÁM • 2019. február • 490 FT / 8,60 RON

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

**KÓSA FERENC**  
(1937-2018)

**I TESTKÉPEK**

**I VALLÁSDRÁMÁK**



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Pavel Pawlikowski: **Hidegháború** – Mozinet

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## TESTKÉPEINK

Hiába ígéri a film a festménnyel szemben a testiség tökéletes illúzióját, ennek az illúziónak komoly véráldozata van, az optikai rendszer radikálisan anyagtalánítja a testképet, „kiszívja” és élőhalottként termeli újra. A filmművészet időnként mégis szembesít azzal, hogy túlságosan higiénikus képet alkotunk saját magunkról.

**Adina Pintilie: Ne érints meg! (Adina Pintilie) – 16. oldal**



## A HELY SZELLEME

A magyar film minden korszakából megtaláljuk azokat a látványban, műlőrészben erős alkotásokat, amelyek megtestesítik a kor szellemét. A fiatal magyar filmeseknek is nagy erőssége az alapos helyszínelés képessége. Filmjeik jól tükrözik mai közérzetünket: fogy a szabadidőnk, szűkül a privát szféránk, személyes terünket mindinkább bekebelezi a külvilág.

**Reisz Gábor: Rossz versek (Reisz Gábor) – 28. oldal**



## MENNYEI ÜDVÖZLET

A kereszténységre reflektáló kortárs szerzői filmek legtöbbje égetően hétköznapi problémák mélyére hatol. A *Magdolna nővérek* (Peter Mullan, 2002), a *Requiem egy lányért* (Hans-Christian Schmid, 2006), a *Dombokon túl* (Cristian Mungiu, 2012) és a *Keresztút* (2014) objektív-realista stílusban elbeszél, ítélkezést mellőző passziótörténetek.

**Dietrich Brüggeman: Keresztutak (Lea van Acken) – 36. oldal**



2019 február

# FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 02. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

<b>Vincze Teréz:</b> „Tízezer nap fényében” ( <i>Kósa Ferenc 1937-2018</i> )	4
<b>Székfü András:</b> A mécesstől a filmkameráig ( <i>Beszélgetés Kósa Ferencsel</i> )	7
<b>Kovács Ilona:</b> A magyar Casanova ( <i>Magyar Pantheon: Deésy Alfréd</i> )	12
<b>Szjártó Imre:</b> Húsz év háború ( <i>Kovács István: Ostrom; Csujka László: Kilenc hónap háború</i> )	15

## TESTKÉPEINK

<b>Nemes Z. Mórió:</b> A kép vére szomjazik ( <i>Testkép a filmvásznon</i> )	16
<b>Zalán Márk:</b> Testek és lelkek ( <i>Új raj: Małgorzata Szumowska</i> )	20
<b>Varga Zoltán:</b> A vágy rebellisei ( <i>Jan Švankmajer-portré – 3. rész</i> )	24

## A HELY SZELLEME

<b>Czirják Pál:</b> Van téreerő? ( <i>Szinterek a kortárs magyar filmben</i> )	28
<b>Andorka György:</b> Akció-redukció ( <i>Zárt helyszínek dramaturgiája</i> )	31
<b>Varró Attila:</b> Gép a szellemben ( <i>Gyilkos házak</i> )	34

## MENNYEI ÜDVÖZLET

<b>Szabó Ádám:</b> Itt, a Földön ( <i>Kortárs európai vallásdrámák</i> )	36
<b>Gelencsér Gábor:</b> Graphic Noir ( <i>Will Eisner: Szerződés Istennel</i> )	40
<b>Benke Attila:</b> Atya, fiú, világúr ( <i>Pálfy György: Az Úr hangja</i> )	43

## FESTIVÁL

<b>Barkóczy Janka:</b> Kairosz gyermekei ( <i>Amszterdam</i> )	44
--	----

## KRITIKA

<b>Pályi András:</b> Az álmok tűzfészke ( <i>Pawel Pawlikowski: Hidegháború</i> )	46
<b>Vágvölgyi B. András:</b> Odessa Blue ( <i>Radu Jude: „Bánom is én, ha elítél az utókor”</i> )	48
<b>Takács Ferenc:</b> Háttér – előtér ( <i>Jorgosz Lanthimosz: A kedvenc</i> )	50
<b>Varró Attila:</b> Kiszínezve ( <i>Raúl de la Fuente – Damian Nenow: Még egy nap élet</i> )	51

## STREAMLINE MOZI

<b>Árva Márton:</b> Történelem a cselédszobából ( <i>Alfonso Cuarón: Roma</i> )	52
<b>Roboz Gábor:</b> Farkas, ember ( <i>Jeremy Saulnier: Hold the Dark</i> )	54

## MOZI

DVD	61
-----	----

## PAPÍRMOZI

	64
--	----

**A címlapon:** Pawel Pawlikowski: *Hidegháború*

(Tomasz Kot és Joanna Kulig) – A Mozinet februári bemutatója

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

**KÜLSŐ MUNKATÁRSAK**  
Ardai Zoltán  
Baski Sándor  
Kránicz Bence  
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](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR19-0001  
ISSN-0428-3872

## CSALA KÁROLY (1939–2018)

Költő és/vagy filmrendező szeretett volna lenni. Lapcsináló lett, remek filmszakíró, kiváló műfordító. Elszántan küzdött nehéz családi és társadalmi körülményeivel. Régi kifejezéssel: elkötelezett emberré vált, de ezt nem hangoztatta úton-útfélen. Létay Vera, az 1979 őszén megújuló Filmvilág főszerkesztője hívta a laphoz. Sőt, kiharcolta, hogy útlevelét, amit a hatalom, mint ultrabalos, maoista gyanús alaktól (lásd Szőnyi Tamás idevonatkozó könyvének passzusait) „bevont” tőle – visszakaphassa. Fáradhatatlan volt, az aprólékos, precíz munkát szinte imádta, hihetetlen mennyiségű ismeretanyag rejtőzött a fejében. Nem véletlen, hogy az Ábel-féle lexikonok után, Veress József társaságában, a kilencvenes évek elején ő szerkesztette az új, kétkötetes *Filmlexikont* (Totem Plusz Kiadó, 1994). Néhányan korholták, hogy az operatőröket nem vette lajstromba. Holott a kortársak közül talán senki nem szenteltelt annyi tanulmányt, interjút a magyar filmoperatőröknek, mint Csala Károly. Interjúkötetet készített Illés Györggyel (*Egy szerencsés élet* – Mokép, 1994). Külön kötetben – *A fény festője* – (Fazekas Eszter interjújával kiegészítve), részletesen elemezte Koltai Lajos művészetét. (Osiris, 2001.) Szeretett volna önálló film-lapot, tájékoztató-tájékoztatót, népszerűt, olvasmányost. Nagyszerű kísérletét – *Mozgó Képek* (1985. január-1988 november) – bedarálták a körülmények. Aztán rövid időre a *Népszabadság* munkatársa lett. De nem szerette, ha rendszeresen belevágnak a szövegébe. Konok ember volt. A keleti nyelvek kivételével talán minden nyelvből fordított, nyelvtudásával mindenkit elkápráztatott. Fordításából csodás kötet volna kikerekíthető. Egyetlen példa: 2002 tavaszán kaptam meg tőle a spanyol nyelvű irodalom első fennmaradt, középkori, verses-epikus alkotását, az *Ének Çidről* magyar nyelvű kiadását. Jó volt kollégájának lenni. Tisztességgel viselte a sors csapásait, tisztességgel sáfárkodott a tehetségével, tisztességgel megérdemli az örök nyugalomát.



**Csala Károly**

ZALÁN VINCE

## FILMVILÁG FEKETE-FEHÉRBEN

### Kedves Olvasóink!

A pénzüke miatt kénytelen voltunk visszatérni – reményeink szerint csak ideiglenesen – a színes Filmvilágról a fekete-fehér nyomtatásra. Elvben meglesz rá az ideji fedezet, csakhogy az „egyablakos rendszerben” sohasem az év elején érkezik pályázati támogatás, hanem hosszú hónapokkal később. Ez az abszurdum az egyablakos rendszer alapvető strukturális hibája: ha több helyre lehetne pályázni, a különböző időpontokban beérkező pályázati támogatások lefednék a teljes pénzügyi évet, és nem kellene a Filmvilágnak túlélő üzemmódban működni minden egyes év kezdetén. Kérjük hű olvasóinkat és főleg a magyar filmszakma képviselőit, hogy segítsenek ebben a nehéz periódusban. Egy filmesnek sem lehet közömbös az egyetlen magyar művészeti havilap sorsa.

## Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.  
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenítéséhez 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. 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!**

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

**FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41**

# 1%

Köszönjük a támogatást!

**CIRKO  
GEJZIR** | Filmek,  
mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**In the Light of Ten Thousand Suns** (Ferenc Kósa, 1937-2018) by Teréz Vincze, p. 4. **From Lampion to Film Camera** (A Talk to Ferenc Kósa) by András Szekfű, p. 7. **The Hungarian Casanova** (Alfred Deésy) by Ilona Kovács, p. 12. **Twenty Years of War** (A Siege by István Kovács and *Nine Months War* by László Csujja) by Imre Szijjártó, p. 15. *Ferenc Kósa, one of the most significant Hungarian filmmakers of the 60's made immortal historical dramas on family stories in the mirror of recent past, from Ten Thousand Suns to Guernica.*

### BODY AND IMAGE

**The Bloodlust of the Image** (Bodies on Movie Screen) by Márió Nemes Z., p. 16. **Bodies and Souls** (New Breed: Małgorzata Szumowska) by Márk Zalán, p. 20. **The Rebels of Desire** (Jan Švankmajer – Part Three) by Zoltán Varga, p. 24. *In contrast with painting, film image promises illusory perfectness: but its optical system radically dematerializes bodies making them living dead. Contemporary film artists warn us against the antiseptic images we create of ourselves.*

### SPIRIT OF THE PLACE

**Enough Field Strength?** (Private Places in Contemporary Hungarian Films) by Pál Czirják, p. 28. **Action-Reduction** (Closed Spaces in Action Films) by György Andorka, p. 31. **Machine in the Ghost** (Murder Houses) by Attila Varró, p. 34. *As nowadays our private spaces diminish by leaps and bounds, contemporary movies cram bigger and tougher conflicts into smaller and deadlier spaces.*

### FILM AND RELIGION

**Here on Earth** (Contemporary European Religious Dramas) by Ádám Szabó, p. 36. **Graphic Noir** (A Contract with God by Will Eisner) by Gábor Gelencsér, p. 40. **Father, Son and Outer Space** (His Master's Voice by György Pálfi) by Attila Benke, p. 43. *Contemporary auteur films on religion reflects more mundane and modern issues of society: passion plays with objectivity and without judgement.*

### FESTIVAL

**Children of Kairos** (International Documentary Filmfestival Amsterdam) by Janka Barkóczy, p. 44.

### REVIEWS

**Pit of Dreams** (Cold War by Paweł Pawlikowski) by András Pályi, p. 46. **Odessa Blue** („I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians” by Radu Jude) by András Vágvölgyi B., p. 48. **Background / Foreground** (The Favourite by Yorgos Lanthimos) by Ferenc Takács, p. 50. **Colored Version** (Another Day of Life by Raúl de la Fuente and Damian Nenow) by Attila Varró, p. 51.

### STREAMLINE CINEMA

**History from the Maid's Perspective** (Roma by Alfonso Cuarón) by Márton Árvai, p. 52. **Wolf, Man** (Hold the Dark by Jeremy Saulnier) by Gábor Roboz, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Tomasz Kot and Joanna Kulig in *Cold War* by Paweł Pawlikowski (A Mozzinet release)

KÓSA FERENC (1937-2018)

# „Tízezer nap fényében”

VINCZE TERÉZ

**A TÍZEZER NAP, KÓSA FERENC NEHÉZ SORSÚ, ELŐBB DOBOZBA ZÁRT, MAJD A CANNES-I FILMFESZTIVÁL LEGJOBB RENDEZŐJÉNEK JÁRÓ ARANY PÁLMÁT OKKAL KIÉRDEMLŐ ELSŐ FILMJE FÉL ÉVSZÁZAD MÚLTÁN IS A MAGYAR FILMMŰVÉSZET MARADANDÓ REMEKMŰVE.**

**1** 967 tavaszán nagy, fekete Volga állt meg a Vas utcában, a Filmművészeti Főiskola kollégiuma előtt, hogy Kósa Ferencet, az akkor még diplomával sem rendelkező, leendő filmrendezőt a Filmfőigazgatóságra szállítsa. Kósának ekkor már három éve állt dobozban a *Tízezer nap* című diplomafilmje, melyet lényegében betiltottak, így diplomát sem kaphatott. A Filmfőigazgatóságon azonban azzal a meglepő hírrrel várták, hogy azonnal szerezen szmokingot, mert hamarosan indulnia kell a Cannes-i Filmfesztiválra, ahol a versenyprogramban fogják vetíteni a filmjét. A magyar filmtörténet e kiemelkedő, időtlen darabjának az elkészülte és bemutatástörténete is rendkívüli és kalandos. Ahogy maga a film, úgy gyártástörténete is a magyar kultúrtörténet jellegzetes tanúságtevője.

Kósa filmfőiskolás hallgatóként, a saját ötletéből írt filmnovellával pályázott a Balázs Béla Stúdióban, hogy a filmet elkészíthesse. A BBS tagsága megszavazta az ötletet, s elkezdődhetett a stúdióban gyártott első nagyjátékfilm munkálatai. Kósa legfőbb művészeti példaképének Bartók Bélát tekintette, s filmje elkészítését a bartóki módszer alapján képzelte el: az autentikus anyag összegyűjtése után, arra alapozva létrehozni saját művészeti alkotását. A rendező nagyjából másfél éven keresztül járta alkotótársaival az országot, hogy megkérdezze az embereket, miképpen élték meg az elmúlt harminc évet, s az így felhalmozott anyagból kezdtek hozzá a forgatókönyv megkomponálásához. Ennek az alkotói folyamatnak társíróként Gyöngyössy Imre és Csoóri Sándor,

operatőrként pedig Sára Sándor volt meghatározó szereplője.

A filmben megjelenő kényes témák (gulág, 1956) miatt a cenzúra is vigyázó szemekkel követte a filmet – a rendező saját bevallása szerint a forgatókönyvnek tizenegy változata készült el, melyből az utolsó három írása során már tanácsadót is kijelöltek melléjük Grigorij Csuhray orosz filmrendező (*Ballada a katonáról*) személyében. A helyzet éredekessége, hogy Csuhray a hatalommal szemben a fiatal alkotók mellé állt és segítette őket abban, hogy az 1956-os jelenetek minél inkább az alkotók elképzelései szerint valósulhassanak meg. Még abban is támogatta őket, hogy 1956-ra vonatkozóan elhangozhasson a „forradalom” kifejezés a dialógusban. Azonban végül a cenzúrabizottság nem bizonyult ennyire rugalmasnak, s a film dobozba került.

A film elkészültét követően Kósának még sikerült vetítést rendeznie, ahol néhány tucat fontos, értelmiségi figurának mutatta meg a filmet. Valószínűleg ennek a vetítésnek a nyomán, az ott résztvevők valamelyikének közvetítésével juthatott el a film híre a Cannes-i Fesztivál szervezőinek fülébe, akik aztán 1967 tavaszán hivatalosan megüzenték a filmpolitika irányítóinak, hogy Magyarország vagy a *Tízezer napot* küldi a versenybe, vagy semmit. Így esett, hogy néhány kisfilm és színészi díj után a magyar film történetének első, jelentős Cannes-i nagyjátékfilm díja megszülethetett: Kósa Ferenc a rendezés díját kapta, abban az évben, amikor a fesztivál nagydíját Michelangelo Antonioni *Nagyítá-*sa vitte haza.

A *Tízezer nap* több szempontból is nagyszabású, mégis nagyon személyes film. Nagyszabásúak a munkálatok, melyek során létrejött: másfél éves gyűjtőmunka előzte meg, majd maga a forgatás is egy évig tartott, látjuk benne a nyári aratás és a téli jégvágás képeit is. A történetet tekintve az 1930-as évektől, a napszámosok és cselédek világából indulunk, hogy a magyar történelem minden fontos állomását balladisztikus, kihagyásos technikával érintve jussunk el a hatvanas évekig.

Ugyanakkor a „nagy történelem” mindig csak a parasztság, a vidéki Magyarország és benne a Széles-család sorsával érintkező, néha csak sejtethető háttérként jelenik meg. A világháború, a földosztás, a rekvirálás, az erőszakos szövetkezetesítés, a gulág, 1956 – mind megidéztenek, hogy a huszadik század középső harmadának magyar történelmét a magyar parasztság szemszögéből, különös fénytörésben lássuk.

A dramaturgiai vezérszál, mely valóban személyes ügygé avat minden történelmi katalizmát, az apa, Széles István és Bánó Fülöp barátsága, ami a 30 év során néha egészen abszurd fordulatokat vesz. Széles (Molnár Tibor) mindig megmarad kubikusból lett, földjéhez mindenáron ragaszkodó parasztembernek, akit a szerzés, az egyről a kettőre jutás anyagi feltételeinek megteremtése hajt, s akinek sorsát és küzdelmeit a legcsodálatosabb líraisággal foglalja össze a jelenet a sikertelen lóvásárlásról. Ugyanakkor Bánó (Koltai János) mozgalmár habitusa, kommunista elkötelezettsége okán a nagyobb, közösségi ügyek szószólójaként, harcosaként jelenik meg, s ezen ügyek miatt alkalmanként barátjával ellentétes térfélen találja magát. Így eshet, hogy a háború után Bánó vezetésével kiosztott földek termését ugyanő rekvirálja el barátjától néhány évvel később; vagy miközben Bánó juttatja a recski gulágra Széles Istvánt a saját gabonája visszalopásáért, ugyanő nyújt menedéket Széles családjának a nehéz időkben. E különös barátság és a két figura politikai ideológiák fölött álló humanizmusa hordozza a film egyik alapvető üzenetét: a történelem nem érthető meg „történelmi távlatból”, csak az egyes emberekből kiindulva, akik meg- és túlélni próbálják ezt a történelmet. Ennek a humanizmusnak, az alkotók filozófiájának jelképes össze-



foglalása a filmben többször ismétlődő mondat, ami egy olyan világ vágyát fogalmazza meg, „ahol nem a dolgok a fontosak, hanem az emberek”.

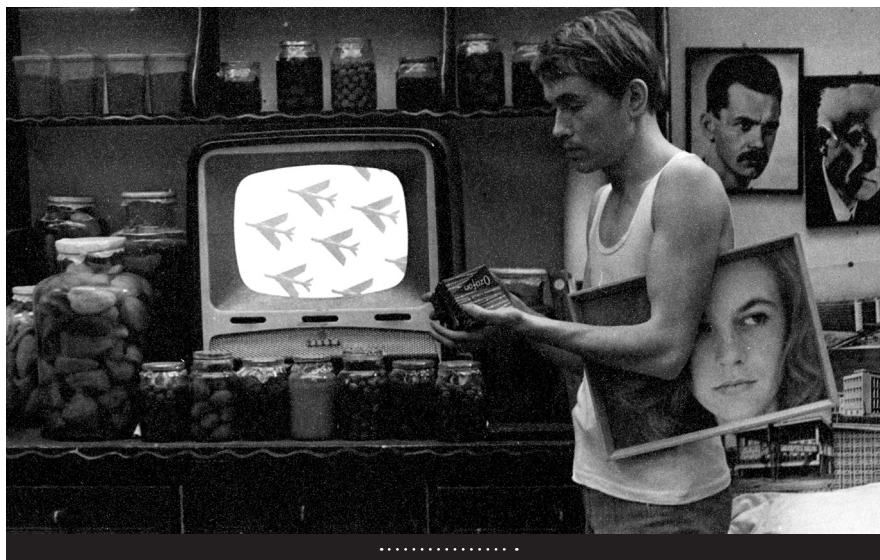
A film szerkezetét tekintve fontos, hogy az alkotók saját, a második világháború után felnövő generációjuk apáinak történetét és küzdelmeit elevenítik meg, hogy feltáruljon, „mi az az ár, amit fizettek a mostani világért”. S mindezt a keretes szerkezetű cselekmény úgy oldja meg, hogy a történetet az apa elbeszélésévé teszi: a család történetét mondja el fiának (Kozák András), aki másnap kilép a nagyvilágba: elutazik a tengerhez.

**„Világháború, földosztás, rekvirálás”**  
(Tízezer nap)

A kevés beszédű, szikár paraszti világ megidézését hatékonyan szolgálja a film epikus nagyszerkezetéhez társuló kihagyásos, balladai forma. A vizuális szimbólumteremtésben pedig Sára kamerája különös költői szépséggel sűríti képekbe a régi és az új (a parasztház kertje mögött magasodó gabonasiló képe), a béke és a háború (a házak sora előtt és a hídon futó lovak, majd a vagonokban háborúba szállított lovak költői, absztrakt képsorai), vagy a börtön és a szabadság ellentétpárját (a záróképsorban megjelenő tengerpart kövei a munkatábor kőbányájára rimelnek).

A film stilisztikáját, filmes gondolkodásmódját tekintve a magyar filmtörténet meghatározó jelentőségű vonulatának kiemelkedő képviselője. Ezen hagyomány első, világviszonylatban is elismert képviselője Szóts István volt. Kósa nyilatkozataiból is kiviláglik, hogy Szóts István művészetét példaképnek tekintette, az első olyan magyar rendezőnek tartotta, aki valóban művészi mértékkel mérte a filmet. Különösen fontosak voltak számára Szóts azon gondolatai, melyeket *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* (1945) című dolgozatában fogalmazott meg, miszerint a magyar filmművészetet a magyar zenével, a magyar irodalommal és

RÉGER ENDRE FELVÉTELEI



Az erősen stilizált formának kultúr- és társadalomtörténeti funkcióját is felismerhetjük Kósa és mások (főleg Sára Sándor és Gaál István) hatvanas évekbeli filmjeiben. A paraszti életforma mint kollektív sors, mint történeti és mint személyes eredettörténet jelenik meg, mellyel ennek a generációnak számat kell vetnie, melynek feldolgozásához (modern, korszerű) formát kell találnia. Az absztrakció, a geometria és stilizálás, a szimbolikussá tétel, a zenei szerkesztés egyszerre fejezi ki azt, hogy az elmesélt történetek absztrahált eredettörténetekként is olvashatók, ugyanakkor a kor követelményeinek megfelelően, filmes értelemben nagyon is egyéni (szerzői) hangon és modern stílusban szólalnak meg.

A korszakban kétféle módon viszonyultak a fiatal filmkészítők a történelem értelmezésének és feldolgozásának generációs kihívásához: vagy arra fektették a hangsúlyt, ahogy az új generáció elszakad, eltávolodik a paraszti közeg által megtestesített gyökerektől – ezt az irányt képviselték többnyire Gaál István filmjei: *Sodrásban* (1963), *Zöldár* (1965), *Keresztelő* (1967). Vagy pedig a kötődésre fektettek nagyobb hangsúlyt. Ez utóbbi típushoz kapcsolható a *Tízezer nap*, ahol a rendező generációját megtestesítő fiú (Kozák András) figurája, mint egyfajta médium, az emlékező feltárás beindítója jelenik meg a történetben. Miközben a cselekményt lényegében az ő elutazása, elszakadása keretezi, valójában éppen ez teszi lehetővé a gyökerek feltárását, a szembesülést a múlttal, a múltnak mint eredettörténetnek a bemutatását.

A *Tízezer napban* a történelmi parabola az egyén reflexiói által (az apa fiának elmesélt történetében) formálódik meg és adódik át személyes eredetként, mely ugyanakkor lehetővé teszi az egyén számára, hogy a nagyobb dolgok, a személyesen túli nagy egészben folytatódjon tovább. Ahogy a *Tízezer nap* végén a fiatal hős monológiájában megfogalmazza: „Mindig úgy képzeltem, tízezer nap fényében látom meg a tengert, és csak belefutok, még a nevemet is elfelejtem... De te mondtad, több a gond, mint ahány nap... Különös örökség maradt rám... Én az egész Földet magamnak érzem, az egészben folytatódom tovább...” •

képzőművészettel egyenrangú társművészetté kell tenni, ami elsősorban is úgy lehetséges, ha a filmművész a film önálló törvényszerűségei szerint gondolkodik és sajátosan filmi formát teremt. Ennek a sajátosan filmi formának és esztétikának a legtöbb olyan eleme, melyet Szóts az *Emberek a havason* (1942) és az *Ének a búzamezőkről* (1947) című filmjeiben megvalósított, követőre talált a *Tízezer napban* is.

A Szóts-i örökségre rimelnek Kósa filmjének olyan jellemzői, mint az egyszerű parasztemberek életének bemutatásakor alkalmazott lírai realizmus, mely konkrét életanyagra támaszkodik, s egyszerre tudja elkerülni azt, hogy hőseit egzotikus csodabogaraknak mutassa, ugyanakkor képes a paraszti gondolkodás archaikusságát hitelesen megőrizni: az életet adó föld, a hajlékot nyújtó ház, és az állatok tisztelete (mint például a bocsánatkérés a disznótól, melynek kicsinyei halálra fagytak, mert a szalmát eltűzelték). Színészválasztásban az amatőr szereplők vegyítése a profikkal szintén erősíti a realizmus érzetét. A természetes helyszíneken, a vidék, a táj látványát dramaturgia szereppel felruházó, rendkívül expresszív ábrázolásnak juttatott kiemelt szerep; a vizuális koncepcióban a nagyon tudatosan megválasztott képkivágatok, szokatlan nézőpontok alkalmazása, ami a kamerát újszerű szubjektivitással ruházza fel – mindez egyszerre jelent érzelmi többletet, s ugyanakkor látványalapon teszik művészivé a kifejezett tartalmat.

**„Közelebb áll a zenéhez”**

(Tízezer nap – Kozák András)

Szótsnál mindig érezzük, hogy a filmkészítés legfontosabb pillanata a beállítás megválasztása, s Kósa és Sára e tekintetben nagyon hűséges tanítványok. A *Tízezer nap*ból legelőbb is talán a képzőművészeti igényű vizuális tudatosság tűnik fel az elemzőnek. Tobzódunk a tisztán geometrikus, absztrakt ornamentikára emlékeztető képi megoldásokban. A film (számomra) legemlékezetesebb képsorai mind ilyenek. Az indítás, a távolból fényképezett menet, a vízszintesen fordított hidroglobusszal; a parasztházak között magasodó magtár sötét, szögletes tömbje; a munkára gyülekező kubikosok „sormintái” a havas tájon; a vasúti híd szabályos vonalai között futó lovak; a gyárkérmények geometriája; s talán a legszebb: a képen párhuzamosan egymás felett húzódó két hársor, mindkettő előtt egymás után vonuló lovakkal.

Az egész film zenei jellegű szerkesztettsége vizuális és dramaturgiai szinten is beteljesíteni látszik azt, amit Szóts nyilatkozott ideáljáról, a filmszerű filmről: olyan film, amely közelebb áll a zenéhez, mint bármely más művészethez. Kósánál a zenei ihletés nemcsak abból nyilvánvaló, hogy saját filmkészítői módszerét követve fejlesztette ki, de abban is, ahogy a képi és a hangsávon is „zenél”. Gondoljunk csak a recski kőbányában munkadalt, rigmust éneklő rabokra, vagy arra, amikor Bánó Fülöp a marhák nyakába akasztott kolomp hangjáról értekezik.

BESZÉLGETÉS KÓSA FERENCCEL

# A mécsesről a filmkameráig

SZEKFÜ ANDRÁS

**EGY 1974-ES, EDDIG PUBLIKÁLATLAN BESZÉLGETÉS RÉSZLETÉVEL EMLÉKEZÜNK KÓSA FERENC KOSSUTH-DÍJAS FILMRENDEZŐRE, A 60-AS ÉVEK ÚJHULLÁMÁNAK EGYIK MEGHATÁROZÓ MESTERÉRE.**

**1** 937-ben születtem a nyírségi tanyavilágban, és ott is éltem 10 éves koromig. Ez a tíz év mindenképpen meghatározó az életem alakulására, legfőképpen azért, mert a mi tanyasi életformánk nem volt tipikus. Nincstenek voltunk, tehát nem volt se pénzünk, se földünk, se házunk. Nagyanyám házában laktunk, egyetlen szobában, s miután nem volt földünk, apám bejárt a városba dolgozni. Vándormunkás volt, nyáron építkezésekhez járt, télen favágásra, ilyesmire, ami adódott téli időszakban. Elképzelhetetlen szegénységben éltünk. Ha erre visszagondolok, akkor eszembe jut, hogy gond volt egy ceruza megvásárlása is. Vagy például egy új cipő, hát arról nem is beszélve. Ezt a szegénységet már a háború utániak nem nagyon ismerik. A háborúval egy időbe eső gyerekkor és a szegénység igen nagymértékben meghatározott. Azt lehetne mondani, hogy „biológiailag baloldali” nevelt. Ami furcsa kifejezés és tudományosan nyilván nem állná meg a helyét, de mégis csak ez rá a szó.

Az első elemibe úgy jártam, hogy ahonnan elindultam, ott németek voltak, aztán beértünk a városba és ott a város határán már szovjet csapatok álltak, tehát lényegében a fronton járkáltunk át. Az úton kilőtt tankok, ágyúk, hullák hevertek mindenütt. Ez 1944 őszén volt. Így jártunk haza is, mentünk az országút mellett, és hogyha éppen lőttek, akkor arrább húzódtunk, és az akácosba elbújtunk, lehasaltunk. Mi már tudtuk, hogy mit kell ilyenkor csinálni. Ha például tankcsata volt, akkor összeszedtük a lövedékek hüvelyét és vittük az iskolába, csereberéltük. Nagyon fontosnak érzem, hogy egyszerre ismerkedhettem a

betűvetéssel és a háborúval, és mindezt a szegénység közegében, tehát a teljes kiszolgáltatottság és a teljes védtelenség állapotában.

• *Édesapádat elvitték katonának?*

Nem a háború elején, hanem 1942-ben sorozták be őt, de lehetősége volt arra, hogy ha hadigyárba megy el munkásnak, akkor felmentést kap. Felkerült az ún. Horthy-ligetre, Csepel-szigetre egy repülőgyárba. Ott volt két éven át és az elbeszélései szerint szörnyűbb volt mindenféle háborúnál, mert állandóan bombázták őket és a veszteségszázalékok olyan magasak voltak, ami a háború néhány ütközetét leszámítva nem volt általános. Ő is teljesen védtelenül állott szemben ezzel az egész háborúval, meg háborús apparátussal, de volt egy elve, hogy semmiképpen nem fog fegyvert, nem öl embert. És ennek érdekében mindenre hajlandó volt. Még erre az agyonbombázásra is inkább hajlandó volt. Emögött nem álltak valóságos meggyőződések. Apám nagyon halk szavú, csöndes, akaratos ember és hiányzik belőle teljes mértékben mindaz, amit katonásdinak nevezünk, a győzelmi szándék, egyebek. Érdekes módon az a nacionalista, vagy fasiszta demagógia, amely milliókat tévesztett meg, az apámat egyetlen pillanatra sem, még csak meg sem környékezte, meg sem érintette. Egészen kivételesen érintetlen maradt ezektől. Amikor hallotta, hogy a Nyírséget már elfoglalták a szovjet csapatok, akkor gyalog hazaindult, és keresztüljött mindenféle fronton és mindenféle életveszélyen. Jött az országút közepén. Csodába illő dolog, hogy a német, a magyar, az orosz fronton, hogyan lehetett háromszáz ki-

lomért keresztülgyalogolni és mégis életben maradni, anélkül, hogy egy pillanatra elbújt volna, vagy egy pillanatra letagadta volna, hogy ő tulajdonképpen hová megy. Szőkevény volt, a tisztességébe menekült.

• *Ezek szerint akkor lényegében két vagy három éven át az édesanyád és nagyanycád gondjaira voltál bízva. Testvéreid vannak?*

Igen. Hárman voltunk testvérek, egy bátyám meghalt és egy él. Én voltam a legkisebbik fiú. Különlegessége még az életemnek, hogy mikor aztán a negyvenes évek végén beköltöztünk a városba, Nyíregyházára, akkor két stráfkocsival költözködtünk, és a két stráfkocsi tulajdonképpen könyvvel volt tele. Mert anyám a rettenetes szegénységünkben minden pénzt könyvekre költött, noha mondom, hogy semmink nem volt. Egy szekrény, egy asztal, meg három hokedli volt a bútor, amivel beköltöztünk, de ehhez hozzá kell még számítani kétháromezer kötet könyvet. Oda kell ezt elképzelni a nyírségi tanyavilágba, ahol nem volt villany se, hanem petróleumlámpával, meg gyertyával, méccessel világítottunk, hogy mit jelentett ottan 3000 könyv, mégpedig értékes irodalom. Ez különleges dolog volt, úgy, hogy mihozzánk, anyámhoz, anyám könyvtárába sokan jártak a környékről, még a városból is kijöttek és anyám mindenkinek adott kölcsön. Jöttek oda parasztok, mindenféle mezőgazdasági cselédek, szegény emberek és elkérték anyámtól a könyveket, elvitték, elolvasták és anyám mindig vissza is kérdezte tőlük, hogy tényleg elolvasták-e.

• *Hogyan lett édesanyád ilyen ember?*

Ez egészen különleges dolog, nem is tudom pontosan, de kicsi gyerekkora óta mindig olvasott és bolondja volt a könyveknek. Árva gyerek volt, csak négy elemije volt, de aztán később, épp a háború alatti években rászánt egy évet, és akkor egy év alatt elvégzett négy polgárit, de tulajdonképpen már akkor, amikor bement az első órára, a tanárok már felajánlották neki a negyedik polgárit, és azt mondták, ha akarja, akkor adnak neki érettségit is, mert az irodalmi tájékozottsága olyan hihetetlen volt. Később, amikor Csoóri Sanyi-val lementünk hozzá, és beszélgettünk görög irodalomról, meg Thomas Mann-ról, meg Dosztojevskijről, akkor az elképzelhetetlenül izgalmas volt. Nem akarták elhinni a barátaim, hogy ilyen



egyáltalán létezik. Miközben anyám dolgozni járt (nagyanyámnak volt egy kicsi földje, másfél hold, hát azt művelgette), aközben éjjel mindig fönnmaradt és olvasott. Rendszeresen és tudatosan. A görög mitológiát ugyanolyan pontosan ismerte, mint a zöldségtermesztés hétköznapijait. A moslékkeverést ugyanúgy tudta csinálni, mint ahogy Dosztojevszkij dramaturgiáját ismerte. Kivételes ember volt.

Tehát gyermekkorunktól kezdve állandóan könyvek között éltünk, szegénységben és könyvek között. És ez nem ugyanaz, mint hogyha az ember beleszületik egy jól felszerelt könyvtárba. A könyveknek egy mitikus értékrendje alakult ki nálunk. Innen eredt, hogy később, hatodikos koromtól kezdve mindig vonzódtam az íráshoz. Középiszkolában, már második koromban országos irodalmi versenyeken vettem részt, nyertem is, és egyáltalán közel kerültem mindenféle képpen az irodalomhoz. 1952-1956 között jártam középiszkolába, olyan idők voltak, amikor az iskola nem nyújtott objektív tájékoztatói lehetőséget a történelmet és más kérdéseket illetően. Az iskolában a legtöbbet egy magyartanártól kaptam, akivel már első évtől kezdve nagyon jó barátságba kerültem. És még egy dolgot adott az iskola: rengeteget kirándultunk. Valamilyen különös politikai érzékkel a tanári kar elhatározta, hogy szeptemberben, októberben és aztán később április-májusban mindig volt valamilyen tanulmányi kirándulás, a Bükkbe, a Zemplénbe, a Mátrába, és mindenki jelentkezhetett, aki akart. Így alakult ki a harmadik vonzódásom: a természethez való kötődésem, és meg is érlelődött bennem, hogy erdész leszek. Akkoriban úgy képzeltem el az életemet, hogy nappal járom az erdőt, végzem a munkámat, este pedig írok és majd egyszer, amikor idős ember leszek, akkor ezeket a könyveket megjelentetem, mint valami erdőben rejtőző Kafka.

A történelem meghamisításai iránt már harmad-negyedéves koromban igen érzékeny lettem. Többek között mélyen érintett, hogy azt tanultuk: Hitler utolsó csatlósa volt az ország és tulajdonképpen ez egy fasiszta nép, vagy fasiszta nemzet. Emlékszem, hogy az osztályban egy történelem óra után ott maradtunk a srácokkal és megkérdeztem, hogy ki ismer közületek egy igazi fasisztát. Senki nem ismert. Véletlenül

igen szegény társaság volt ez az osztály, de én sem ismertem. Valahogyan azok, akikkel gyerekkoromban összerúgtam, elkerültek a Donhoz bakának, legtöbbjük talán nem is vitte tovább, mint a fogságig, meg a fagyott lábáig. Igazságtalannak éreztem ezt az általánosító megfogalmazást, de annak éreztük valamennyien. Mint ahogy sok más dolgot is annak éreztünk az idő tájt. Harmadéves voltam, amikor Ratkó Jóska, a későbbi költő, csinált egy irodalmi kört a Kossuth gimnáziumban, nálunk Széchenyiben meg én, így aztán összejártunk. Nagy László, Juhász Ferenc, Csoóri Sanyi verseit olvastuk és elemeztük. Körülbelül a fordulat évétől, úgy 1953-tól kezdve figyeltünk oda a kultúra mozgásaira. 1956-ban érettségiztünk, ezért '56 ősze ezt az évjáratot nagyon derékba kapta. Akik fölkerültek egyetemre, azok közül sokan meghaltak, vagy elmentek az országból. Azt lehet mondani, hogy ezt az 1956-ban érettségizett korosztályt érintette legélesebben ez a dolog. A nálunk öt évvel idősebbeknek már jobban benőtt a fejük lágya. Éppen 18-19 évesen beleszakadni ebbe a történelmi tragédiába, ez meghatározó élmény volt számomra és szinte rögeszme bennem, hogy erről könyvet kell írni, meg filmet kell csinálni, vagy bármit. Ki kell beszélni magamból mindazt, amit akkor megéltem, mert végül is a háborúban még nagyon gyerek voltam, de itt a felnőtté válás kérdéseit és egyáltalán az embernek és a történelemnek a drámáit egyenesben és már látó szemmel megéltük. Azt hiszem, a mi nemzedékünknek erről kellene beszélni és gondolkodni mindenekelőtt. (Kósa '56-os filmje, *A másik ember* végül 1987-ben készült el. – A szerk.)

• *Te már Pesten voltál akkor?*

Nem, engem nem vettek fel a Bölcsészkarra. Annak ellenére, hogy megnyertem a Rákosi Mátyás tanulmányi versenyt, és felvételi nélkül kellett volna felvenniük az egyetemre. Később is jelentkeztem, második évben is, akkor megmondta nekem egy tanár, hogy azért nem vettek fel, mert a háztömb-bizalmi nem ajánlott. Nagyon szomorú voltam, és mindenféle munkaköröket kipróbáltam, voltam segédmunkástól kezdve sok minden.

Aztán később beiratkoztam a zeneiskolába, a konzervatóriumba és ott egy év alatt elvégeztem a tíz éves anyagot. Mert a zenéhez tulajdonképpen tényleg

voltak adottságaim és igen gyorsan haladtam. Tanulgattam összhangzattant, zenetörténetet, de érdekes módon leginkább az ütőhangszerek érdekelték. A ritmus állt hozzám legközelebb, ahhoz éreztem igazi kötődést, nem a zenének a dallami oldalához. Gyerekkoromban olyan környezetben éltem, ahol a népdal még élt. Mégpedig szép, régi stílusú népdalok is, hajlításos pentaton dallamok, amelyek közül ma is sok száz úgy van bennem, mint egy-egy szó, amit akkor tanultam. Így a zenével már korábban is foglalkoztam. Tulajdonképpen nyolc éves koromtól, hogyha összeállt valamilyen zenekar, akkor én is elmentem abba muzsikálni, de hát ez azért nem nevezhető zenének, ez csak olyan pénzkeresés volt.

• *Hogyan, miért jelentkeztl végül a Színművészeti Főiskolára?*

1958-ban anyám gyűjtött be a tűzhegyen egy újságpapírral és abban volt egy apróhirdetés, hogy lehet jelentkezni a főiskolára filmrendező szakra. Anyuka azt mondta: ide kellene neked menni.

• *Ő vette észre?*

Ő vette észre, igen. Egyébként vonzódtam az íráshoz is, éjszakánként mindig írtam és általában reggelenként összetéptem. Jobb ízlésem volt, mint amennyire a tehetségemből futotta. Írtam mindenféle novellákat meg darabokat, csak verseket nem írtam soha. De azt láttam, hogy ezek még nem igazán jók. Szegény apám gyanakodott is, hogy valami bajom van, mert esténként följártam a padlásra és elvonultam egy lámpával. Próbáltam írogatni. Később mikor a főiskolára jelentkeztem, akkor éppen napszámos voltam. A zeneiskola mellett elvállaltam egy gyümölcsös telepítését. A gödröket kellett kiásni, vizet hordani, trágyát hordani, elültetni a facsemétét.

A főiskolára tehát jelentkeztem, bár azt mondtam anyámnak, hogy én soha életemben nem láttam filmezést, tehát nem valószínű, hogy engem oda fölvesznek. Biztos a miniszterek gyerekei mennek oda. Meg aztán nem volt nekem pénzem utazásra és akkor küldtem egy levelezőlapot a főiskolára, a tanulmányi osztályra, hogy én soha nem láttam filmezést, csak akkor hívjanak be, hogyha annak ellenére van esély arra, hogy fölvesznek. Azt is megírtam, hogy a háztömb-bizalmi engem nemigen fog javasolni. No, aztán kaptam egy táviratot a főiskolától, hogy „gyere

RÉGER ENDRE FELVÉTELE



te hülye, csókol anyád, Márta”. Ez Jankovics Márta aláírása volt. Ő volt a tanulmányi osztály vezetője. Utána elkezdődtek a felvételi vizsgák, csupa olyan tárgyból, amelyben otthonosan mozogtam: a világirodalom, a zene kérdéseiben. Hegel esztétikáját abban az időben elevebben tudtam, mint ma. Ezt csak úgy példaképpen mondom, de sok mást is olvastam. Volt egy könyvtáros barátom, aki filozófia és művészettörténeti ismereteimet elég tudatosan gyarapíttatta. Mindig kiadta a kötelező irodalmat, hogy mit olvassak el. Én becsületesen el is olvastam, ami abból állt, hogy két vaskos Hegel-kötetet betettem a hátizsákba, elmentem biciklin a Zemplénbe, vagy a Bükkbe kis sátorral és akkor ottan laktam két hétig. Olvasgattam és terveztem az életemet.

Nehéz visszaidézni, hogy mennyit értettem én mindebből, de az biztos, hogy ez rendkívül fogékony időszakban volt, és az egésznek a világát, a feszültségét, a hangzását, a nem tudom micsodáját fogtam én föl. Ha mondjuk valahonnan több mondatot fölolvastak, azt én meg tudtam mondani, honnan olvasták fel.

**Tízezer nap**  
(Bürös Györgyi  
és Molnár Tibor)

A vizsgán kellett írni egy novella-félét, filmelemzést, meg egyebeket, és így többször is föl kellett utaznom. Mindig azt éreztem, hogy nem sikerült. Vártam, hogy értesítsenek. Akkor úgy döntöttem, hogy hát nyilván nem sikerült nekem ez a felvételi, röstelkedtem is, és elmentem a Bükk-hegységbe, hogy elintézzem ösztöl az én segéderdészi állásomat, de egyszer csak augusztus végén kaptam egy táviratot, hogy fölvettek a főiskolára.

Így történt, hogy bejöttem a főiskolára, és ott fürödtem először fürdőszobában. Nekem a kollégium olyan előrelépés volt, akkora váltás, életszínvonalban is, hogy azt csak az érti, aki olyan megszíról jött, mint én.

Nem akarom visszavetíteni a később érzett keserűségemet arra a korra vonatkozóan. De volt, ami már akkor szíven ütött, különösen, ha elvittek egy-két ismerős embert, a barátaim édesapját. Egyszerű munkásembereket, mert úgy találták, hogy „az ellenség uszályába kerültek”. 1956 súlyos fordulatot jelentett, mert ezt a gondtalan és szilaj szegénységet, ami egyben nagy szabadságot is jelentett, felváltotta egy másféle

lehetőség, az, hogy itt ebbe bele is lehet halni, hogy nem leszünk mindig gyerekek, hanem bizony lőnek is, és ezen el kell gondolkodni, hogy ki hova lő és miért. Az 1956 utáni két év 1956 jegyében zajlott. Az írásaim is, amiket akkor írogattam, mind e körül, ennek a végiggondolása körül fogantak. Hallottam történeteket, eseményeket, azok foglalkoztattak és többféle változatban próbáltam megfogalmazni, hogy mi is történt itt tulajdonképpen.

• *Nyíregyházán voltak komolyabb harcok?*

Néhány ember meghalt. Egy ízben volt a laktanyánál egy összetűzés, aztán éppen mellettem is meghalt egy ember, a homlokán érte egy golyó, ott Nyíregyházán, a Kossuth téren, de nem valamilyen harc közben, hanem csak ott ácsorgott, vagy tízezer ember, és valahonnét, valami háztetőről valaki lőtt. Később, amikor hallottuk, hogy Pesten nincs élelem és éheznek az emberek, ételmet hordtunk föl, teherautón. De akárhogy gondolkodom, semmi

félelem nem emlékszem, még Pesten sem, noha voltak lövöldözések. Nagyon lelkesen, olyan márciusi hangulatban csináltuk, hogy ez abszolút tiszta ügy. Aztán olyan is előfordult, amit a *Forradás* című filmnovellában meg is írtam, hogy amikor levették a kenyereket, meg a libákat, amiket hoztunk, egyszer csak valamilyen lövöldözéses csetepaté támadt és szaladtak össze-vissza az emberek is meg a libák, és aztán a golyó nem nagyon válogatott, hogy kiket ér. De én nem tudom, kik lőttek. Akárhogyan is próbálok rá visszaemlékezni, mert egyszerűen nem láttam azokat, akik lőttek, különféle pincékből, háztetőkről. Nem tudom, ki kinek vált az ellenségévé. Egyszerre volt képtelen és valóságos. Mindez nagyon mély nyomot hagyott bennem.

• *Amikor melletted meghalt az az ember?*

Az is, meg amikor több ember halálát láttam. Eltemettük egykori iskolatársainkat, a vállunkon vittük őket, amikor hazakerültek halottként. Az viszont már furcsa élmény volt, amikor nálunk a morgósi temetőben eltemettük a Tárnok-testvéreket, akik egyetemre kerültek fel és ott haltak meg, mint

egyetemisták. Álltunk ott a sír körül mi egykori iskolatársaik, és a szülők, ismerősök. Azonban a megrendítő gyász egyszer csak felváltotta valami más. Akkoriban különféle pártok alakultak és mindegyik párt képviselője elmondta a sírnál az előre megírt beszédét, olyan vidékiesen, hogy hát az a két ártatlan ember bizony semmi másért nem halt meg, mint a mi pártunk céljaiért. Amikor ezt már a hatodik is elmondta, akkor kezdtünk ezen gondolkodni, hát hogyan is van ez a dolog. Ott kezdett nekem leesni a tantusz, amikor ez a marakodás ilyen nyilvánvalóan, ilyen groteszk módon jelentkezett. Egyébként addig teljesen tisztán és egyértelműen éltük meg a dolgokat. És én addig nehezen tudtam azt elképzelni, hogy valaki meghal egy ügyért, mondjuk a saját meggyőződéséért, vagy hozzásodródik egy mozgalomhoz, és hogy később mindez ilyen bonyolult lehet, és hogy annyi egyetemes történelmi szempont van,

ami szerint a dolgokat meg kell ítélni. Akárhogyan is van, énhozzám ez a személyes megéltség áll közelebb. Ennek folyamatait és ennek a tragédiáit máig is jobban szeretem végiggondolni, mint tágabb összefüggéseit. Nyilván ez a foglalkozásomból is ered, történészek nem lennének objektív. Katonai stratégiának pedig kifejezetten tehetségtelen lennék, mert elsősorban ez az emberi arányú gondolkodás izgat, a belső dráma. Mindez nem jelent elszigetelődést a világtól, de engem leginkább csak ez a vetülete foglalkoztat. Ami a világból beleszorul egy emberbe. És ez már akkor is így volt.

• *Tulajdonképpen hogyan és mikor alakult ki benned az a magyarság élmény, aminek nagyon sok formája és változata visszatér a filmjeid különböző pontjain?*

Ha így visszagondolok a családukra, ezt a kifejezést, hogy „magyarság” vagy „magyar nemzet” én nem is igen hallottam otthon. Másféle felosztások

voltak, szegény emberek és gazdag emberek, vagy tisztességesek és tisztességtelenek...

• *A gyerekkorodban nemzetiségileg is elég sokszínű területen éltél. Ott is így húzódtak az emberek közti határok?*

Igen, mindig. Abban a tanyavilágban, az én gyerekkoromban sok verekedést láttam. A verekedésekben az ilyen dűlő, meg az olyan dűlő legényei karókkal mentek egymásnak, meg késekkel agyonszurkálták egymást. De bár ottan keveredve vannak a magyarokkal az ún. tirpákok, tehát a szlovák anyanyelvűek, akik kevésbé is tudnak magyarul, soha nem ez volt a verekedésnek a kiváltó oka. Mindig valami más, valami félreértés, butaság, keserűség, vagy italozás. Sőt, most furcsát mondom, én a hatvanas évek közepéig erről a kérdéstről soha nem gondolkoztam, annyira nem érdekelt.

A *Tízezer nap*-ban se gondoltunk olyasmire, hogy „magyarság” vagy „magyar sors” – nem ez volt a szempontunk,

**Ítélet**

(középen: Bessenyei Ferenc)



INKEY ALICE FELVÉTELE

és nincs is benne erre még a legkisebb utalás se sehol. Én ezzel a kérdéssel először már a *Tízezer nap* után találkoztam, amikor átmentem Erdélybe.

• *Akkor jártál ott először?*

Akkor voltam először Erdélyben. Ez a hatvanas évek közepe táján volt. Ahogy végig mentünk Csoóri Sanyival Erdély különféle városain, tájain, egyszer csak nagyon furcsa érzéseink támadtak. Ennekem az volt az érzésem, hogy félre vagyok vezetve. Ez alatt az elmúlt 25-30 év alatt engem minden módon tökéletesen félre tájékoztattak Erdély történelmét, a mai erdélyi helyzetet illetően és így tovább. Emberi sorsokkal ismerkedtem meg, és ezek közül sok fojtogató volt számomra. Egyszerűen azt értettem meg, hogy anyanyelvi szempontok szerint ér megkülönböztetés ott embercsoportokat, nemcsak magyarokat, hanem szászokat, szerbeket, zsidókat is. Talán leginkább azokat terheli ez a megkülönböztetés, akik magukat zsidó származásúnak, de magyar érzelműnek tartják, mert aztán azok minden szempontból a legrosszabb helyzetben vannak. Az anyanyelvhez

való jog van itt megkérdőjelezve. Holott én ezt természetes emberi járandóságnak tartom. Mindenkinek joga van ahhoz, hogy az anyanyelvének megfelelően élje le az életét, úgy művelődjön, úgy járjon iskolába, úgy tanítsa a gyerekeit, ahogy akarja, mert ez túl van a politikákon, meg a történelmen, ez egy olyan elemi jog, mint az embernek hogy igyék, ha szomjas. Rettenetesen tragikusnak tartom, hogy a XX. században, a szocializmus korszakában, Bartók után, Ady után és József Attila után, ez a jog lehetetlenség.

A Dózsa-filmmel (*Ítélet*, 1970) is internacionalista, méltóbb megoldást keresem, tehát nem egy nemzeti marakodást vagy huzakodást, hanem egy nagyon szigorú és a helyzetet messzemenően figyelembe vevő taktikus, és maradéktalanul tisztességes megoldást. Belekeveredtem ebbe a koprodukcióba, és azt végig csinálni egyben azt is jelentette, hogy megismerkedtem ennek a ma működő mechanizmusával. Nemcsak arról volt szó, hogy én hallok egy történetet, hanem benne kellett lenni egy torz húsdarálóban és ott hadakozni történelmi tényekért. Tehát röviden azt mondhatnám, hogy én a nacionalizmusoknak az ilyen végleges torzulásait a fasizmus édes testvérének érzékelem. Ezért kialakultak ezek ellen a jelenségek ellen a reflexeim.

• *A magyar nacionalizmus ellen is?*

Mindenféle nacionalizmus ellen, mert ha most mi azt állítanánk például Cloșca-ról, hogy ő egy híres magyar népfelkelő, aki azért halt meg, hogy... stb. Ez nem volna igaz, mert román ember volt, aki a maga népének érdekeiért szervezett fölkelést.

Elmentem abba a faluba, ahol Dózsa született Háromszékben. Ott a mai napig is alig beszélnek románul. Dózsa nem tudott írni, olvasni, nem valószínű, hogy ő átment a Regátba megtanulni románul, mert ez valahogy nem így volt. De attól, hogy Dózsa magyar ember volt, a felkelésben nem azt nézte, hogy ki honnan jött, hanem azt mondta, aki ezért a célért akar harcolni, meghalni, az jöjjön ide. Ugyanolyan bűn lenne azt mondani, hogy ez már pedig egy magyar ügy volt és ebben nem volt benne senki más, aki itt élt. Ez nem lenne tisztességes, ugyanolyan nacionalizmus lenne. Azonban a kérdés nem itt fejeződik be, hanem ott, hogy mennyiben bűnös az, aki egy ilyen kisajátítást lát, tudja ennek az internaci-

onalizmus-ellenességét, tudja az egész poklát, amit ez majd kivált és nem csinál semmit. Szóval itt van a bűnrészesség érzete, itt merül fel bennem is.

• *Gyakran hallottam azt az érvet ebben az ügyben, hogy a kormány próbál közbelépni a szinfalak mögött, javítani a helyzetet, de hogyha nyílt lépéseket tennének, az csak még rosszabb helyzetet eredményezne.*

Én ezzel nem értek egyet. Azt gondolom, hogy ez az ország éppen elég tragédiával fizetett a megkésetttségért. 1943-ban vagy 1944-ben például azt lehetett mondani, hogy ha nyíltan ellenállunk a németeknek, akkor elveszítjük Észak-Erdélyt, meg majd elveszítjük a Dél-Szlovákia magyarlakta területeit. Mindezt elveszítjük, ha mi most a németekkel vitába kezdünk, a zsidókérdést illetően. Erre ma már azt kell mondani, hogy akár elveszítjük, akár nem, elemi emberi kötelességünk, hogy ahol ezt látjuk, ottan nekünk föl kell lépünk, mint nemzetnek, vagy államnak, vagy népnek, vagy pártnak, vagy az egyes embereknek. Tehát nincs, nem lehet más meggondolás, mint a természetes emberi meggondolások, hogyha valakit igazságtalanul ölnek, irtanak, pusztítanak, torzítanak el az életük lehetőségében, akkor ezt a természetes, tisztességes tiltakozást azonnal tegyük meg.

• *Vajon, akik ezt az ellenkező álláspontot képviselik, mivel indokolják magatartásukat?*

Ahogy én látom, ez nem egy egységes társaság. Vannak köztünk realpolitikuskok, a reális történelmi megközelítés hívei, akik valóban felelősségük teljes tudatában próbálják mérlegelni, hogy mi az, ami még használna és mi az, ami már csak árthat az ügynek. Rendkívül fontos, hogy a szocialista országok között egység legyen, azonban egység-e az, ha a létező ellentétekről nem beszélünk? Vagy pedig az az egység, amelyet a tisztázódásban és egymás kölcsönös tiszteletében küzdünk ki? Szerintem az utóbbi egység politikailag és katonailag is sokkal hatékonyabb és szilárdabb. Ennek ellenére én tisztelem a realpolitikuskok higgadságát, sok ilyen embert ismerek, és az első időkben tőlük vártam, hogy engem is lehiggasszanak és megértessék velem ezeket az ügyeket. Azonban akkor, amikor az *Ítélet* román szinkronjának meghamisításáról volt szó, mégsem védtek meg bennünket. Holott mi azt a filmet a legtisztább in-

ternacionalizmus jegyében hoztuk létre, és messzemenő méltányossággal figyelembevettük a koprodukciónak partnerek nemzeti érzékenységét is. A filmbeli seregbe például, ahol ez népviseletekben is elkülönült, bevettünk a 40 % magyar mellé, 40 % románt és 20 % szlovákot. Dózsa nemzetiségének kérdésében viszont nem engedhettünk, mivel történelmi tény, hogy ő magyar volt: Székely Dózsa György. A román szinkronban viszont csak két ember maradt magyar az egész filmből: Bakócz és Werbőczy. Dózsából Gheorghe Doja lett, Lőrinc papból Popa Laurențiu, és így tovább a gyalogos katonákat is beleértve. Amikor ezt megtudtam, különböző feljegyzéseket gyártottam, elmondva az egész megálapodás történetét, és hogy ez, ami történt, nem internacionalizmus, hanem teljes kisajátítás, amihez nem adhatjuk a nevünket sem magánemberként, sem mint koprodukciónak partner, mivel ez bűnrészesség lenne a történelemhamisításban... Végül már az öngyilkosságon gondolkodtam, és fölmerült bennem, hogy elmegyek innen.

A filmünket később politikailag elmarasztalták, ami olyan formákban is megnyilvánult, mint a [z 1970-es] pécsi játékfilmszemle fődíjának visszavonása. Hivatalosan közölték velem, hogy vegyem át a szemle fődíját. Hárman közölték: Somogyi József [a zsűri elnöke], Nagy László és Gyurkó László, hogy a 18 tagú zsűriből 17-en az *Ítélet* mellett szavaztak, egy tartózkodás volt, a Rényi Péteré. Amikor azonban elmentem a díjkiosztásra, kiderült, hogy mégsem kapja meg a film a díjat, megsemmisítették a zsűri ítéletét, a film állítólagos nacionalizmusára hivatkozva.\* Holott ennek a filmnek az égvilágon semmi köze nem volt a nacionalizmushoz. Azonban itt jelentkeztek azok az erők, akik a tények mindenáron való elfödésében gondolkoznak, beletorzulnak, a tisztességes megoldást viszont elkeresztelik nacionalizmusnak, különben be kellene látniuk, hogy 10-20-30 éven át vakok voltak ezekben a kérdésekben.

\*Az 1970-es filmszemlén a fődíjat Gyöngyössy Imre *Virágvasárnapja* nyerte el. A forgatókönyvírói díjat megosztották Gyöngyössy Imre és a Csoóri Sándor – Kósa Ferenc kettős között. A közönségdíjat az *Ítélet* kapta. Rényi Péter nem volt a zsűri tagja, de közismerten ellenezte az *Ítélet*-et.

(SZ. A.)

MAGYAR PANTHEON: DEÉSY ALFRÉD

# A magyar Casanova

KOVÁCS ILONA

**DEÉSY ALFRÉD, A MAGYAR NÉMAFILM JELENTŐS SZÍNÉSZ-RENDEZŐJE SZÁZ ÉVE FORGATTA CASANOVA-FILMJÉT. ÉLETMŰVÉNEK CSAK TÖREDÉKE MARADT RÁNK.**

Száz éve, 1918-ban forgatott filmet Casanováról (1725-1798) Deésy Alfréd, aki mindenki mást megelőzve elsőnek nyúlt filmvászonra a később sokszor feldolgozott témához. A sokoldalú Deésy Alfréd (1877-1961) neve és működése mára feledésbe merült, pedig a korszak jelentős alkotója volt. Az sem közömbös, hogy éppen az I. világháború vége felé kezdte el forgatni Casanova-filmjét, rendkívül nehéz körülmények között. Az 1910-es évek elején hatalmas lendülettel indult el a magyar filmgyártás, valóságos virágkor ígéretét hordozva, és ennek vetett véget a történelmi katasztrófák sorozata. Ha maga a háború nem is tette tönkre, hiszen 1918-ra már száz fölé ment az évente gyártott filmek száma, a vereség és a Monarchia és a Magyar Királyság szétesése súlyos válságba sodorta a magyar filmgyártást is. Egészen a 30-as évekig hullámvölgybe került az addigra ígére-

**„Csak 10 perc maradt fenn belőle”**

(Casanova szerepében: Deésy Alfréd – 1918)

tesen felfutó filmipar, és hiába alkottak az 1910-es években olyan jelentős rendezők, Kertész Mihály és Korda Sándor, Gaál Béla, Fejős Pál vagy éppen Deésy Alfréd, a legtehetségesebbek az emigrációt választották, és Németországban, Angliában, Amerikában lettek világhíresek, nem idehaza. A törés elképesztő. 1920 és 1930 között szinte a semmibe zuhant vissza a magyar filmipar. 1920-ban még 52 film készült, a következő évben már csak 22, 1926-ban már csak egyetlen egy. Maga Deésy például 1918-ban még 14 filmet forgatott, köztük a *Casanovát*, de később – habár ő nem emigrált végleg, mint sokan a kortársai közül –, azért több évig próbálkozott Bécsben a 1920-as évek elején. Fénykorában a Star filmvállalat alkalmazottjaként afféle mindenestől belőle: pénzt épp úgy szerzett, mint színészeket, akiket időnként az utcáról hívott be, rendezett, írt, játszott, a filmkészítés technikai és művészi állomásait egyaránt végigjárta, csak operatőr nem volt. A forgalmazásban is élen járt, szervezett, plakátokat gyártott, mozi üzemeltetett (a debreceni Apolló mozi például ő igazgatta évekig). 77 rendezés, 28 alakítás és több forgatókönyv, illetve produceri munka fűződik a nevéhez.

Vajon hogyan került ennek a termékeny filmesnek a látókörébe a Casanova-téma? A sok lehetséges válasz közül ezúttal csak néhány valószínű hipotézist vizsgálok meg közelebbről. Nyilvánvaló, hogy piaci szempontból a Casanova mint márkanév, afféle „árvédjegy”, a siker zálogának számított. Emellett azonban mélyebb rokonságot is fel lehet fedezni a két figura és életút között. Akárcsak a híres velencei, Deésy is mélyről indult, ahogyan ezt saját emlékiratából tudjuk: Kämpf Alfréd néven született Désen egy

kádármester fiaként, majd a város nevéből fabrikált magának művésznevet. A család olyan szegény volt, hogy a fiúnak nem volt esélye tanulni, 13 évesen inasnak adták be egy vegyesboltba, onnan aztán egy vándorcirkuszhoz csapódott, később színírtársulatoknál lett „mindenes”, például kellékes, ügyelő, sikeres díjbirkózó. Majd hirtelen fordulattal szerző és színész, egyszóval mindig az, amire szükség volt ahhoz, hogy megélhessen. Színészként hamar felívult a pályája, egészen fiatalon már Romeót és más főszerepeket játszott, előnyös külsejével pedig Casanova-hírbe keveredett. 1913-ban otthagyta a színpadot a filmvászon kedvéért: erről a váltásról és a továbbiakról részletesen beszámol önéletrajzában (*Porondon, deszkán, mozivászonon*, 1992. szerk. Kőháti Zsolt). Autodidakta módon szerzett komoly műveltségét és irodalmi élményeit, sokoldalú tehetségét jól tudta kamatoztatni filmkészítőként. Klasszikus magyar prózát (Jókai, Mikszáth, Móricz) és világirodalmi műveket (Daudet, George Sand, Gorkij), illetve aktuális témákat egyaránt megfilmesített, és különös előszeretettel választott művészregényeket. Ilyen például az *Aphrodité* (1918, Pierre Louÿs azonos című, dekadens regénye nyomán). Sok meglepő filmje említésre méltó a kétféle befejezéssel, még a per idején leforgatott *Sacco és Vanzetti*, ahol egyaránt számításba vette a felmentést, másfelől a halálos ítéletet. (Sacco és Vanzetti amerikai szakszervezeti vezetők voltak, akik ellen illegális szervezkedés miatt demonstratív per indult. Mindkettőjüket halálra ítélték végül.) Kuriózum, de megvalósulatlan tervei között találni még egy Lenin-filmtémát is, szintén a politikai aktualitásokhoz kapcsolódva. Hatalmas életművét egy rövid cikkben még áttekinteni sem igen lehet. Annyi biztos, sokoldalú és rendkívül tájékozott filmes lett belőle.

Casanova *Életem története* című visszaemlékezéseit feltehetően magyarul olvasta, mert a XX. század elejére az akkoriban csak átirat formájában kiadott szövegnek már hét különböző fordítása forgott közkézen, köztük egy „teljesnek” hirdetett, bár szintén átdolgozott változat (Halasi O. álnéven, 1873-75). Ráadásul Casanova mítosza hamarabb kialakult és elterjedt a közép-európai irodalmakban, mint másutt, német, cseh és magyar nyelven egyaránt kiadták memoárját és írtak tetteiről. A jelentős





művek szerzői között volt például Hugo von Hoffmannstahl (1899) vagy Arthur Schnitzler (1918). Magyar nyelvterületen már hírlapi szinten is keringett egy legenda-féle, hogy tudniillik Casanova, utazásai során Budára is ellátogatott. Ezt bizonyos Held Albert zszurnaliszta írta meg 1913-ban. A furfangos álhírt Kárpáti Aurél novella formájában dolgozta fel, feltételezve, hogy Casanova Budán sem anatókozással töltötte drága idejét. Nem meglepő, hogy „jeles kutatók” ráleltek arra a házra, ahol Casanova Budán megszállt (állítólag a Batthyányi téren). Csakhogy a kalandor soha nem járt Budán. A téma annyira termékenynek bizonyult nálunk, hogy természetesen Krúdy *Szindbád*jában is felfedezhetünk Casanova-motívumokat (1911-től) és minden műfajban, zenés, prózai és verses formában, különböző regiszterekben sorra keletkeztek az alakja köré fonódó művek: mítosza akkor és azóta is rendkívül elevenen él a köztudatban. Deésy témaválasztása tehát egyszerre vall nagy erudícióra, mélységes rokonszenvre, és jó piaci érzékre. Az elkészült mű egy 75 perces, részben színezett, virazsírozott, kitűnően fényképezett némafilm (opera-

**„Casanova-hírbe keveredett”**

(Aphrodité, 1918)

tőr Vass Károly), amelyből mára sajnos csak kevesebb mint 10 perc maradt fenn, holott 7 kópiát gyártottak és sikerrel forgalmazták külföldön is.

A fennmaradt töredékek között van a film eleje, amely a korabeli divatot követve előre bemutatja egy-egy képpel a film sztárjait, pontosabban a legszebb színésznőket. A film keletkezése szempontjából érdemes figyelmet szentelni egy mára már méltán elfelejtett Casanova-operettnak (1902), mert ennek írói és valószínűleg a zeneszerzője is azonos a film stábjában szereplő alkotókkal. A rendező és címszereplő Deésy Alfréd mellett a forgatókönyvet három író és dramaturg hozta össze: Faragó Jenő (ő volt az operett librettistája is) Pakots József és Békeffi László. A zeneszerző szintén azonos: Barna Izsó. A szereplők közül sztárnak számíthatott akkoriban Lucy Wett, Tímár Margareta, Hollay Kamilla. Kuriózum, hogy ebben a filmben tűnt fel először a filmvásznon Olt Arisztid művésznéven Lugosi Béla, a későbbi hollywoodi Drakula. A Star Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. 1918-ban Budapesten kívül bemutatta a filmet Bécsben (Kosmos-Kino) és Berlinben (Marmor) is.

Elég bizarr módon mind az operett, mind a film a híres csábító emlékeiből szemezget ugyan, de erkölcsi tanulsággal megfejelve, mert a történet kifizása az, hogy Casanova – sorozatos hódítások után – megtalálja az egyetlen igaz szerelmet (Marie/Lívia). Az elveszett forgatókönyvet hírlapi források alapján többen is rekonstruálni próbálták, de az eredmény két, csak részben egyező (magyar és német) változat lett, és ez magyarázza a különböző neveket és kisebb eltéréseket. A történések lényege viszont azonosnak mondható, csak a helyszínek és a nevek variálódnak. Deésy a morális, melankolikus történetet körkörös szerkezetben meséli el: a kezdő képsorokon egy, az emlékiratot olvasó szép hölgy (Suzanne Hilmer) vágyai feltámasztják a kriptájában nyugvó főhőst, aki új életre kel, és a modern világ több korszakában újabb hódításokra indul. Végül azonban, bár rátalál az egyetlenre, az idő ítélt fölötte, mert a nagy Ő tragikus módon meghal. Bánatában a csábító önként visszatér sírjába, mert már nincsen miért folytatnia a XVIII. század végén megszakadt életét.

Az elveszett forgatókönyv rekonstrukcióját magam is megkíséreltem, egy új megoldást keresve, az operettet segít-

ségül híva, mivel az teljes egészében fennmaradt (librettó és partitúra egyaránt), és mert az alkotógárda is részben azonos. A kísérlet annál is inkább jogosnak látszik, mert a magyar némafilmstílus eredeténél – több szakértő (Magyar Bálint, Balogh Gyöngyi, Király Jenő, Kőhádi Zsolt) egybehangzó véleménye szerint – három forrást kell leginkább tekintetbe venni: a regényekben kialakult narratívákat, a kabaré és a bulvárszínház mintáit, illetve az operettek világát. Az eredmény megerősíti a korábbi hipotéziseket: minden változtatásban színdarabszerű a téma feldolgozása: prolóógus-epilógus keretébe foglalt felvonások szerint tagolva. Mindenütt a kezdethez tér vissza a befejezés: az operettben ez a helyszín a Pokol, a filmben a temető, a főhős síremlékével. Az is közös vonás, hogy minden felvonás egy női név és kaland körül bonyolódik. A nevek részben az emlékiratban szereplő híres epizódokat idézik meg (például Lia, vagy Pompadour márkiné), részben a modernizált változatba illő újabb neveket használnak (Suzanne és Margit Hilmer, Ninette, Marie, Lívia).

Érdekes fordulat, miszerint a zenés darab előjátékának végén a Sátán Casanova szemére hányja, hogy gátlástalanul le-

tagadja kalandjait, holott ez hiábavaló, mert ő feltalált egy nagyszerű gépet, a kinematográfot, és minden fontos epizódot filmszalagra rögzített a kalandor életéből. Ezután filmvásznon ereszkedik le a színpadra, és onnan indul a darab első felvonása, a velencei epizód (Marion). Mivel 1902 és 1918 nem esik távol egymástól, és Deésy akár láthatta is a darabot a Vígszínházban, jogos a feltevés, hogy ez adta az ötletet a témaválasztáshoz. Az író (Faragó Jenő), valamint a zeneszerző személye pedig biztos kapocs az analógiák mellett. Mindezek alapján feltehető, hogy a film egyszerre tartozik a zenés vígjáték, az erotikus és melodramatikus, valamint a kosztümös film műfajába, ahogyan erről a töredékek meggyőzően tanúskodnak.

Emlékiratában Deésy sok érdekességet elmesél a forgatás és a keletkezés körülményeiről. Az első világháború utolsó évében vagyunk, s mivel Itáliában nem lehetett forgatni, az adriai tengerpartnak vágott neki egy kisebb stábbal, hóna alatt tíz forgatókönyvvel. Így sem volt könnyű a vállalkozás: regényes fordulatok színezték az utat, s persze sok leleményre volt szükség ahhoz, hogy Ragusa (Dubrovnik) környékén, csodás külső helyszíneken tudja-

nak felvételeket készíteni. A város régi temetője lett Casanova síremlékének helye, a mágikus mediterrán háttér pedig a város műemlékei, a mulini víz-esés (amelyet Csontváry is megörökített) és a különböző szigetek (Lovrjanac, Lapad) erődjei, kastélyai szolgáltatták. A képkompozíciókról szólva a korabeli kritikák dicsérően kiemelik a képzőművészet hatását, amelyet ugyan helyenként anizksz-stílus vált fel. A képsorok a korabeli (dán és amerikai) némafilmek stílusában, erős mimikával, teátrálisan, eltúlzott gesztusokkal mutatják be a történetet, de igen látványosan, szecessziós kertek, műemléki épületek és kastélybelsőik hangulatos helyszínein.

Ezt a világelső magyar Casanova-filmet viszonylag későn, 1927-ben követte csak egy újabb: Alexandre Volkov francia produkcióban készült filmje, Ivan Moszjukin címszereplésével. Utána azonban egymást érték az emlékirat megfilmesítései, köztük olyan nagyszerű színészekkel, mint Vittorio Gassmann (*A titokzatos lovag*, 1948), Donald Sutherland (*Fellini Casanovája*, 1976), Marcello Mastroianni (*A postakocsi*, 1982), Alain Delon (*Casanova hazatérése*, 1992). A sort hosszan lehetne folytatni egészen napjainkig, számunkra azonban jelentős „fegyvertény”, hogy egy magyar film áll a lista élén. •

**„Előszeretettel választott művészigényeket”**  
(balra: Deésy Alfréd A cigány forgatási szünetében, 1941)



KILENC HÓNAP HÁBORÚ / OSTROM

# Húsz év háború

SZÍJÁRTÓ IMRE

FEGYVERROGÁS SZARAJEVÓTÓL KELET-UKRAJNÁIG – KÉT FIATAL MAGYAR ALKOTÓ FILMJEI A SZOMSZÉDUNKBAN PUSZTÍTÓ TEGNAPI ÉS MAI HÁBORÚRÓL.

A két filmet az köti össze, hogy a ben-  
nük megjelenített események szinte  
a szomszédságunkban játszódnak, és  
nem hagytak minket érintetlenül. Csuja  
László *Kilenc hónap háborúja* dokumen-  
tumfilm, Kovács István diák Oscarra jelölt  
*Ostroma* pedig kisjátékfilm. Az *Ostrom* a  
szarajevói blokád második évében, a *Ki-  
lenc hónap háború* pedig 2014 és 2015  
fordulóján játszódik az ukrán-orosz hatá-  
ron, azaz kétezer kilométer és húsz évnyi  
távolság választja el őket.

Kovács István néhány apró történet  
mutat meg, ezek középpontjában egy  
magányos nő áll, akinek a férje a film  
finom jelzése szerint a blokád kezde-  
tekor halt meg – a filmbeli temetőkhöz  
hasonló emlékhelyeket ma is sokan ke-  
resik fel Bosznia fővárosában. Az *Ostrom*  
az antiutópiák megoldásait használja – a  
főszereplő használt ruhákat próbál vízre  
cserélni; a nők folyamatos veszélyben  
vannak az elvadult férfiaktól –, de a kör-  
nyezetrajz pontos utalásai rögzítik, hogy  
valódi helyszínről van szó, egy  
olyan lakótelepről, amelyet a  
környékbeli hegyekből a vá-  
ros többi részéhez hasonlóan

könnyen tűz alatt tartottak a fegyvere-  
sek. A kisjátékfilm keretei nem adnak  
lehetőséget tágas ábrázolásra, ezért van  
az, hogy a szereplőknek nincsen nevük,  
környezetükről pedig például csupán a  
műezzin hangja ad hírt. A film egyébként  
teljes egészében bosnyák nyelvű – a Sza-  
rajevóban használt nyelv elnevezésében  
máris ideologikus hangokat pendítünk  
meg, amilyenek a „szerbhórvát” összeté-  
telben is hangzottak valaha. Kovács Ist-  
ván szép egységben tartja az anyagát, ez  
egyformán érvényes a film látványvilá-  
gára, szereplőábrázolására és a történe-  
sek adagolására – az *Ostrom* ereje éppen  
abban van, hogy egy hajmosásban képes  
meglátatni néhány ember sorsát. Milyen  
érdekes: a blokádot feldolgozó játékfil-  
mek nagyrésze az alkotók vagy szerep-  
lőik női tapasztalatára épít. Néhány pél-  
da: Jasmila Žbanić *Szerelmem, Sarajevó*  
(*Grbavica*, 2006), *Úton (Na putu*, 2010)  
és *Azoknak, akik nem képesek beszélni (Za  
one koji ne mogu da govore*, 2013) vala-  
mint Aida Begić: *Szerelmem,  
Sarajevó (Djeca*, 2012).

„Csupán a műezzin  
hangja ad hírt”  
(Vedrana Božinović)

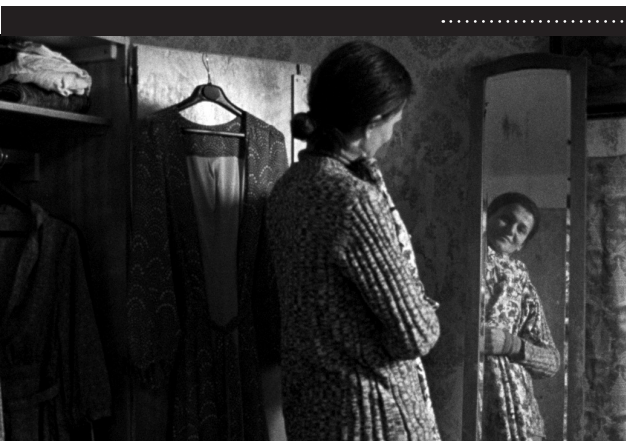
Csuja László a fikciós *Virág-  
völgy* mellett dokumentumfil-  
mesként is letette a névjegyét.  
A *Kilenc hónap háború* részben  
magyar nyelvű, hiszen főhőse  
Jani, egy kárpátaljai magyar  
fiú, akit katonai behívóval az  
ukrán-orosz fegyveres kon-  
fliktus közepébe vezényelnek.  
A film hangkulisszájából az is  
kiszűrődik, hogy a hivatalos  
érintkezés és a közösségi for-  
mális összefüggések nyelve  
helyenként az orosz: Jani az  
orvosi szobában valamiféle  
keveréknélven válaszolgat,  
a kelet-ukrajnai fronton gya-  
korta hallani orosz szót. Em-

lékezhetünk, hogy Szergej Loznyica *Do-  
nyeci történetek (Donbassz*, 2017) című  
pszeudo-dokumentumfilmjében a nyel-  
vi közeg is mutatja az egyelőre csupán  
regionálisnak mondható háború abszurd  
vonásait – mindkét oldalon orosznyelvű  
harcosok küzdenek.

A Beregszász környékéről az orosz  
határ közelébe vezényelt Jani történe-  
te ugyancsak abszurd módon követi a  
délsláv háború húsz évvel korábbi el-  
képesztő felállításait: a Baranya-három-  
szögben és másutt is előfordult, hogy a  
szerb és a horvát hadseregbe behívott  
magyarok szembekerültek egymással.  
Jani azonban frontharcosként filmbeli  
megszólalásaiban nem köti össze kár-  
pátaljai mivoltát katonatársai hovatar-  
tozásával – nyakában vadonatúj dögéc-  
dulájával közvetíti utazását Harkovon  
túlra, vissza rövid szabadságára, majd  
újra a Donyec-medencébe. Mobiltele-  
fonos bejelentkezései elképesztő köz-  
vetlenségbe hozzák a történeteket, de  
a néző utólag és kívülállóként is meg-  
retten: ez a fiú mintha harci titkokról  
élőzne. A film a részletes mozgóképes  
szelfiknek köszönhetően epikus mó-  
don képes beszélni Jani élményeiről,  
hiszen közben az aggódó otthoniakat  
is látjuk, akik közül az édesanya alakja  
rajzolódik ki a legélesebben. A nagy le-  
génykedés közben ugyanakkor Janinál  
is megjelennek a szabadságos kato-  
na poszttraumatikus tünetei: az anyja  
szóvá teszi, hogy csúnyán beszél, egy-  
szerre válik érzélgőssé és ingerültté.  
Elképesztő látni, hogy ebben a kortárs  
magyar történetben miként jelennek  
meg a szovjet háborús eposzok kellé-  
kei a szabadságoslevelét váró katona  
napjainak ábrázolásától a hátrahagyott  
menyasszony várakozásának toposzá-  
ig. Évszázadok nehezedenek az *Ostrom*  
megtört asszonyának vállára csakúgy,  
mint a *Kilenc nap háború* kiskatonájá-  
nak hetykeségére.

**OSTROM** – magyar, 2018. Rendezte: **Kovács Ist-  
ván**. Írta: **Gosztonyi Kálmán**. Kép: **Dévényi Zoltán**.  
Vágó: **Duszka Péter Gábor**. Zene: **Adrian Parta**.  
Szereplők: **Vedrana Božinović** (Thea), **Mirela  
Lambić**, **Radoje Čupić**, **Nenad Pećinar**, **Trill Zolt**.  
Gyártó: **Inforg** – **M&M Films / SZFE / Film Force  
Team / Filmfabriq**. 22 perc

**KILENC HÓNAP HÁBORÚ** – magyar, 2018. Rendez-  
te: **Csuja László**. Kép: **Nagy Zagon**. Vágó: **Mógor  
Ágnes**. Szereplők: **Jani**, **Erzsike**, **Zsani**. Gyártó: **Elf  
Pictures / Filmpartners**. 75 perc





# A kép vérre szomjazik

NEMES Z. MÁRIÓ

HIÁBA ÍGÉRI A FILM A FESTMÉNNYEL SZEMBEN A TESTISÉG TÖKÉLETES ILLÚZIÓJÁT, EZ AZ ILLÚZIÓ KOMOLY VÉRÁLDOZATOT KÖVETEL.

Mit tud a kép a testről? Illetve mi képp válhat a test képpé, egyáltalán léteznek-e a test önmegevalamiféle képpé-válása nélkül? És hol marad mindebből az ember, aki egyszerre egy testbe-vetett és képalkotás kényszerével sújtott létező? Ezek azok az alapvető képanropológiai kérdések, melyekből kiindulva Hans Belting az ember-test-kép hármasszoros viszonyrendszerének közös története mellett érvel, miszerint nem tudjuk elkülöníteni ezeket a dimenziókat, ha az embert egy kép mentén megtestesülő lényként, egy ún. „képpalkotó eleveválségként” fogjuk fel. „Antropológiai szempontból az ember nem képeinek uraként, hanem – s ez egészen más – a testét elfoglaló képek helyeként tűnik fel: a saját maga által létrehozott képek kiszolgáltatottja, még akkor is, ha újra és újra uralma alá akarja hajtani azokat.” (Hans Belting: *Képanropológia*, fordította Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, 2007). A kortárs vizuális kultúra antropológiai vetületeit is csak ennek a közös történetnek a fényében tudjuk elgondolni, mely összefügg a film- és médiatörténettel is, hiszen a különböző technológiai és reprezentációs rendszerek nem csupán dokumentálják az emberi eleveválséget, hanem olyan kultúrtechnikákat feltételeznek, melyek egyben a *test technológiai* is: lehetővé teszik és kondicionálják önmegevalamunk testi színrevitelét és megélését.

A festmény vérre szomjazik, írja Georges Didi-Huberman, amikor a figurális festészet egyik alapvető technikai problémájáról, az ún. inkarnátról, vagyis a hússzínről értekezik. A francia művészettörténész szerint a hússzín, a „fehér” és a „vér”, vagyis a „felszín” és a „mélység” közti harcra fogható fel, mely nem valamiféle tárgyat, illetve

helyet *jelöl*, hanem a köztesség dinamikáját, az eleveválség megfoghatatlan rétegződését és mozgását viszi színre, hogy a festészet testnek és szubjektumnak álmodhassa magát. A köztességnek ez az illékony fantazmája hordozza az eleven szubjektum intimitását, ez az, amitől egy test – valamiképp és valahonnan – „megszólal” a vásznon. Ugyanakkor a vérre szomjazó és a vértől megelevenedő festmény metaforája a kép életellenes, vámpirisztikus és parazita jellegét is hangsúlyozza, mely a filmkép történetét is át- meg áthatja. Hiába ígéri a film a festménnyel szemben a testiség tökéletes illúzióját, ennek az illúzióknak is komoly véráldozata van, az optikai rendszer radikálisan anyagtalantja a testképet, „kiszívja” és élőhalottként termeli újra. Így válhat Murnau *Nosferatuja* (1922) képanropológiai értelemben a filmtechnológia *nekromediális* jellegének szimbólumává, hiszen a vámpír-testnek a filmképhez hasonlóan valami eleveválséget kell „elfogyasztania”, hogy feltámadhasson abban a kísérteties zónában, mely felszín és mélység, anyagi és anyagtalanság között helyezkedik el.

Didi-Huberman felidéz Cézanne egyik szövegét, amiben a festő arról ír, hogy vérekes szemeivel táplálta festményeit. Vagyis az eleveválséget a nézésből vagy a nézőből (is) meríti a kép, ahogy a mozi sötétjében a szemgolyó, pontosabban a nézői test intimitása válik azzá az erőforrásává, melyet a filmkép elfogyaszt, hogy szert tegyen érzékfeletti érzékiségére. Ugyanakkor ez a médiummal való vérszerződés vérfrissítést is jelent, hiszen Cézanne látni tanul, amikor fest, vagyis a kép megszületése a tekintet megszületését és kiképződését vonja magával. Ezt értettem korábban azon,

hogy a reprezentációs rendszerek test-, illetve érzéktechnológiákat feltételeznek, ugyanis egyszerre hozzák létre és függesztik fel az eleveválséget, hogy a jelenlét és távollét körforgásában tapasztalhatassuk meg önmagunk (világ) képpé válását. Fontos kihangsúlyozni ezt a kettősséget, hiszen a kortárs vizuális kultúrát érintő vitákban egyszerre vannak jelen a különböző szélsőségek dogmatikus képviselői, egyrészt azok, akik a digitális állapotot a nyugati kultúra testetlenítő tendenciáinak apokaliptikus fináléjaként értelmezik, másrészt azok, akik minden mediálisan közvetített jelenlétet csupán technológiai pótléknak tekintenek. Vagyis egyik oldalról a digitális mozi testetlen technomennysországa vagy techno-pokla váraakozik, a másik oldalán a radikálisan jelenlétközpontú gép- és képprombolók gyülekeznek. Ugyanakkor a posztdigitalitás egyik központi felismerése éppen az, hogy a digitális és analóg dimenziók elválaszthatatlanul egymásba rétegződtek, tehát egyszerre játszunk mindkét térfélen.

A fenti kérdések legélesebben talán a vizuális kultúra populáris regiszterei mentén vetődnek fel. Diederich Diederichsen német kutató amellet érvel, hogy a populáris kultúra fogalmának lecserélését többek között az a körülmény teszi szükségessé, hogy a mediális megelőzöttség, illetve a „képprombanás” korában ez a kulturális terület elvesztette azt a lényeginek tartott funkcióját, hogy zsigeri eleveválségtapasztalat mentén hozzon létre tömeges katarzist. A posztpopuláris kultúra és művészet ennek ellenére nem mond le a közvetlenség és testtapasztalat iránti vágyról, ugyanakkor az eleveválséget immár mediálisan közvetített és konstruált effektusként értelmezi és építi be a műalkotás struktúrájába. Diederichsen megvilágító példája szerint a huszadik század művészeti termelésében egy esztétikai átrendeződést figyelhetünk meg, miszerint a jelenléteffektusok a brechti elidegenítő effektusok mintájára kezdenek el működni, vagyis a kultúra reprezentációs rendszerei elkezdnek önreflexív módon játszani érzékfeletti érzékiségükkel, azzal, hogy egyszerre képesek „anyagtalantítani” és „megtestesíteni”.

Diederichsen egyik példája az ötvenes és nyolcvanas évek közti trash-filmek esztétikája, külön fejezetet szen-

tel például Jean Rollin vámpírfilmjeinek, ahol François Tusques-től származó free-jazz kompozíciók és a Georges Bataille filozófus erotikafelfogását visszhangzó képsorok közti súrlódások elemzésére helyezi a hangsúlyt. Rollin horrorszűrealizmusa olyan határsértő testábrázolást hoz létre, mely erőszak és erotika bizarr összekapcsolása által kísérli meg a testkép berobbantását az élet rejtett bensőségessége irányában, mely folyamatot Bataille a premodern áldozati rítusban feltáruló „vérbőség” (plethora) fogalmával írja le:

„Az áldozatbemutatás során a külső erőszak az élőlény belső erőszakát hozza felszínre a vérontás és a lüktető belső szervek képében. Ezt a vért, ezeket az életteli szer-

veket nem olyannak látták, mint ma az anatómia: a tudomány nem, csak a belső tapasztalat tudná rekonstruálni az ősi idők emberének érzéseit. Feltehetően, hogy ők a vérbő szervezetben a plethorát, az élet személytelen plethoráját látták. (Georges Bataille: *Az erotika*, ford. Dsnoki Katalin, Nagyvilág, 2001.) Vagyis megint csak a vére szomjazó és egyben a vérrel izgató vámpirisztikus filmkép alakzatába üt-közünk, ugyanakkor ezen ábrázolások állandóan „műviség” és „természetes-

**„Egyfajta veszteséget és hiányt is jeleznek”**

(Julia Ducournau: Nyers - Ella Rumpf és Garance Marillier)

ség” kettős játékában jelennek meg Rollinnél, ahogy a kvázi-vallásos free-jazz és a jelenlétkentrikus trash-esztétika egymásnak feszül.

A határsértés esztétikájának hagyománya több

szempontból is fontos lehet, ha képtest-ember képanropológiai viszonyainak filmtörténeti vonatkozásain tőprengünk. A szubverzió és transzgresszió különböző gyakorlatait a képprombolás eszközeiként értelmezték a második világháború utáni művészeti életben. Ugyanakkor – ahogy Diederichsen elemzéséből is kiderül – a képprombolás mindig képalkotás is egyben, hiszen még a radikálisan jelenlétkentrikusnak tartott bécsi akcionizmusban is állandóan jelen voltak az optikai rendszerek, ahogy azt Kurt Kren filmjei is példázzák, melyek nem tekinthetők pusztán vizuális „dokumentumoknak”, mert a rendező képszöveget és filmidőt manipuláló gesztusai folyamatosan átalakítják és „újramaterializálják” a lefilmezett performanszokat. Az



akcionizmus emellett arra is szemléletes példa, hogy a határsértő testpoétika tétjei mennyiben politikaiak és ideológiaiak, hiszen Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, illetve Hermann Nitsch munkáiban a testkép rongálása és „elrútítása” a normatív emberképpel szembeni kritikai gesztusként is értelmezhető. Vagyis az elevenség mediális effektusokkal közvetített létrehozása és felfüggesztése a többségi társadalommal szembeni „ellentestképek” termeléseként artikulálódik, ahogy az a trash-kultúra – az artworld szereplő-éhez képest talán kevésbé ideologikus – képviselőinél, például John Waters filmjeiben, megjelent.

Az utóbbi évtizedek legfontosabb, a szubverzív testképesztétikát a központba állító, filmes „áramlata” az új francia extremizmus volt. A határozatlan kontúrokkal rendelkező áramlathoz egymással laza kapcsolatban álló, különböző poétikájú rendezők (François Ozon, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Claire Denis, Bruno Dumont, Gaspar Noé) sorolhatók. A nagyfokú heterogenitás ellenére közös jellemzőként mégis kiemelhető a szexualitás és erőszak nyílt – és mániákusan túlhangsúlyozott – ábrázolása, a nemiség/

**„Saját testét és történetét is felajánlja”**

(Adina Pintilie:

Ne érints meg! –

Thomas Lemarquis és

Christian Bayerlein)

testiség határjelenségei, a társadalmi apokalipszis visszatérő képei, illetve a formai kísérletezéshez való erős vonzódás (főként Grandrieux-nél és Noénál). Hatástörténeti szempontból ezek a filmek erősen kötődnek a francia filmtörténet olyan határsértőjéhez mint Franju, Clouzot, illetve a szürrealista filmtradíció képviselői, de itt nemcsak filmes, hanem irodalmi-esztétikai háttérországról is beszélhetünk, hiszen a szubverzív művészet olyan művelői és teoretikusai is megemlíthetők a francia újextrémek kapcsán mint Sade, Genet vagy Bataille. Ennek a hagyományvonalnak a felépítésben talán Jonathan Romney megy a legtovább, amikor Antonin Artaud színházkonceptióját parafrázeálva a „kegyetlenség moziójáról” beszél, értve ezen azt is, hogy itt egy kifejezetten érzék-centrikus, a testiség radikális képzetait a szellem fennhatósága – vagyis a vérszegény és intellektuális művészfilm – ellen kijátszó filmkészítésről van szó. Vagyis nem csupán a tiltott testképek felforgató hatalmáról van szó, hiszen ahogy Artaud esetében sem lehetett a kegyetlenséget az erőszakkal egyenlősíteni, úgy az újextrémek esetében is inkább a test – logosszal szembeni – „nyelvének” az (újra) felfedezéséről van szó.

A „logosszal szembeni lázadás” kiváló példája Philippe Grandrieux *Új élete* (2002), melyben a kimondott szó teljesen a háttérbe szorul, hogy átadja a helyét a mozgásszínházi kísérleteket idéző testnyelvnek. Hasonlóképp Marina de Van *Dans ma peau* (2002) című filmjében is felfüggesztődik az eszközpontos nyelv, hiszen a rendező által játszott főhős életét nem a társadalmi körforgásban áttetszővé koptatott és használhatatlan fogalmak, hanem egy testi sérülésből kinövő megszállottság határozza meg. Esther (Marina de Van) egy házibulin véletlenül felsérti a lábát, ugyanakkor ez a sérülés egy karkai átváltozás-folyamatot indít el, mely az önsebzés és az önkannibalizmus spiráljába vezeti a főszereplőt. A film feminista szemszögből tárgyalja a női szubjektum és a „testbe-vetettségi” érzése közti diszharmonikus viszonyt, az intimitás kísérletiesé válásának azt a tapasztalatát, amikor az Én nem képes a társadalmi elvárások szempontjából „egészségesnek” tekintett kapcsolatba lépni saját: testével, ezért szubverzív „ellentestet” termel magának. A testre ráírt testkép vére szomjazik, és önmagát falja fel, hogy az így feltárolt ürességbe menekítse el Énjét, ugyanakkor ebben a köztességben nincsen megtartó erő, csak a testhatárok és Én-határok folyamatos (ön)megkérdőjeleződése.





Úgy tűnik, hogy a francia extremizmus esztétikája a 2010-es évekre kifulladásra szorult. Ezt sokan a párhuzamosan szárba szökkenő francia műfaji horror kártékony hatásával magyarázzák, Charles Derry szerint például az újextrémek által felszabadított kreativitás a horror-rendezők Amerika-centrikus műfaji sematizmusa miatt szegényedett el. Ugyanakkor az irányzat filmpoétikai öröksége még számos ponton kitapintható, mint például a 2016-os *Nyersben*, mely a *Dans ma peau* kannibalizmus-motívumát is képes feminista kontextusban továbbírni. A kannibalizmus mint az eleveniséget bekebelezve (újra) előállító testi technológia az irányzat egyik jelentős vándormotívumának tekinthető, hiszen már a *Kínzó mindennapokban* (2001) is központi szereppel bírt, ugyanakkor fontos kihangsúlyozni, hogy a világ maskulin birtokba vétele - „behabzsolása” helyett ezek a kannibáltechnikák mindig egyfajta veszteséget és hiányt jeleznek. A közelmúlt leginkább ebbe az esztétikai világba sorolható munkája nem is egy francia alkotás, hanem Adina Pintilie *Ne érints meg!* (2018) című román, német, cseh, bolgár és francia koprodukcióban készült filmje, mely elnyerte a 2018-as Berlinale fődíját is.

A *Ne érints meg!* műfaj- és regiszterkeverő alkotás, mely a kísérleti film, a képzőművészeti videók és játékfilm eszköztárát egyaránt alkalmazza. Ez a hibriditás érdekes módon a legtöbb kritikust arra bátorítja fel, hogy elhanyagolja a lehetséges filmtörténeti keretezést, noha a játékfilmes narratívával

**„Férfidentások mentén konstruált családtörténet”**

(Pálfi György:  
*Taxidermia* – Marc Bischoff)

szembeni szkepszis, a testiség vizuális nyelvének vizsgálata, a feminista megközelítés, illetve az „ellentestek” iránti érdeklődés felajánlja a francia tradícióval való összekapcsolás lehetőségét.

Az egyik nagy különbség a Bataille-féle erotizmussal szembeni távolságtartás, a *Ne érints meg!*-ben ellátogatunk ugyan egy S/M-bárba, de az ott megfigyelt praktikák a szélsőséges demokratizmus és elfogadás példái, és távolról sem a kegyetlenség útján kiharcolt elevenség kétségbeesett nihilizmusáról árulkodnak. A darkroomban összegyűlnek a film fontosabb szereplői, hogy egy nagy közös orgiában vigyék színre testek és ellentestek elkülöníthetlenségének liberális manifesztumát. Már ebből is nyilvánvaló lehet, hogy Pintilie központi témája a köztesség dinamikájának, vagyis az intimitás működésének a megértése, mégpedig mindenekelőtt a személyes viszonyokban, hiszen a film egyik fő tétele, hogy a testünkben és a testünkkel nem vagyunk egyedül, hanem már egy másokkal megosztott testi együttlétben létezők, amiért érdemes megharcolni önmagunkkal és másokkal. Ez a humanista emberkép és világnézet persze nem magától adódik, az empátiáért és a testi „megértésért” meg kell dolgozni, aminek fényében maga a film is felfogható egy pszichológiai és érzékenyítő tréningnek. (Nem csak metaforikus értelemben, hiszen számos csoportos foglalkozást, és ezeket a foglalkozásokat kommentáló megszólalást követhetünk végig.) Talán épp ez a tréning-jellel a legzavaróbb mozzanata

a *Ne érints meg!*-nek, hiszen a rendező saját testét és történetét is felajánlja a nézőnek a „vércsere” érdekében, de sokszor felerősödik a gyanú, hogy a személyesség effektusával közvetített ideológiai infúzióról van szó, mely a tiszteletreméltóan nehéz munkáért „végleges” válaszokat ígér ember, test és kép évezredek kérdéseire.

Pintilie filmjéről gondolkodva önkéntelenül is eszembe jutott a Berlinale tavalyelőtti díjnyertes magyar filmje, a *Testről és lélekről* (2017), illetve az a probléma, hogy mennyire nincsenek aktuális válaszai a magyar filmművészetnek ezekre a képanthropológiai felvetésekre. Nagyra értékelem Enyedi Idikó munkájának technikai eleganciáját, de a film a címből is ordító dualista emberképet minden íroniája ellenére is csak megerősíteni képes, mely a testiség ábrázolásának lehetőségeit nagy mértékben korlátozza, hiszen a vágyakozó szereplők allegorikus állatfantáziái egy giccsvilágba fojtják bele az intimitás dinamikáját. És mi a helyzet a polgári filmes jóízű újabb mesterművével, a *Napszálltával*? Valószínűleg Nemes Jelesnek a (női) testiségről épp annyira nincs mondanivalója, mint a történelemtől, de lehet, hogy még annál is kevesebb. Azt hiszem a *Taxidermia* (2006) óta nem volt igazán jelentős „testi” pillanata a magyar filmnek – esetleg még néhány Mundruczó-művel lehetne árnyalni a képet. Miközben a Pálfi-film kapcsán is fel lehetne hányortogatni, hogy burjánzik ugyan a karneváli groteszk és a poszthumán antropológia, ugyanakkor ezek az elemek mégiscsak férfidentások mentén konstruált családtörténet keretében fejeződnek ki, gyakran ornamentika gyanánt. Nem hagy nyugodni a gondolat, hogy ezek a jelenségek végső soron arra vezethetők vissza, hogy túlságosan higiénikus képet örzünk magunkban saját kultúránkról, illetve az emberről, aki ebben a kultúrában megtestesülni próbál. Mint ha nem ismernénk fel a vérre szomjazó kép jelentőségét, pedig ez a szomjúság csillapíthatatlan.

**NE ÉRINTS MEG! (Touch Me Not!)** – román-német, 2018. Rendezte és írta: **Adina Pintilie**. Kép: **George Chiper**. Zene: **Ivo Paunov**. Szereplők: **Laura Benson** (Laura), **Tómas Lemarquis** (Tomas), **Christian Bayerlein** (Christian), **Hanna Hofmann** (Hanna), **Adina Pintilie** (Adiana). Gyártó: **Manekino Film / Agitprop / PINK**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft.** Feliratos. 123 perc.

/// **ÚJ RAJ: MAŁGORZATA SZUMOWSKA**

# Testek és lelkek

/// **ZALÁN MÁRK**

**A KORTÁRS LENGYEL FILM LEGNEVESEBB RENDEZŐNŐJE NEM MINDENNAPI HŐSEI-  
VEL ÉS MERÉSZ, TABUDÖNTÖGETŐ TÉMÁIVAL HÍVJA FEL MAGÁRA A FIGYELMET.**

**K**evés olyan közép-kelet európai filmrendezőnőt lehetne említeni, akik sajátos hangvételükkel és markáns látásmódjukkal már fiatal korukban szakmai tekintélyt szereztek maguknak, alkotásaikat pedig hazai és nemzetközi fesztiválokon egyaránt elismerik. A lengyel Małgorzata Szumowska ezen női direktorok közé tartozik, kinek eddigi életművén átívelő következetes stílusa és filmjei kapcsán hangoztatott karakán megnyilatkozásai – melyeket a vele készített interjúk remekül alátámasztanak – a hasonlóan erős jellemű kortárs rendezőnők (Kathryn Bigelow, Andrea Arnold, Susanne Bier) sorába emelik, nem utolsó sorban pedig méltó örököse, szellemi folytatója a legidősebb lengyel rendezőgenerációknak (Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski). A még mindig csak negyvenöt éves Szumowska ismertsége azonban nem elsősorban korának és egyedi hangnemének, hanem téma-választásának köszönhető, filmjeiben ugyanis rendre bírálja az egyházat, és szkeptikus a természetfeletti világ-magyarázatokkal szemben, valamint nyíltan beszél a homoszexualitásról, nőiségről, magányról és a halálról, mindezt a mélyen vallásos Lengyelországban.

## NŐI SORSOK

Szumowska meglehetősen fiatalon felhívta magára a közönség és a kritika figyelmét. Már huszonöt évesen, a lódzi Filmfőiskola hallgatójaként – ahonnan nem mellékesen korábban a lengyel film legnagyobbjai (Andrzej Wajda, Roman Polański) kerültek ki – leforgatta első, egy falun élő család minden napjait bemutató rövid dokumentum-

film etűdjét, a *Csendet* (Cisza, 1998), majd nem sokkal később elkészítette debütáló nagyjátékfilmjét, a *Boldog embert* (*Szczęśliwy człowiek*, 2000), melyet Európa filmdíjra jelöltek és filmes körökben azonnali köztiszteletet vívott ki magának. A pimaszul fiatal rendezőnő egyik jellegzetes motívuma, a halál témaköre, mely végigkíséri egész eddigi életművét, már első alkotásaiban megmutatkozik. Szumowska legtöbb alkotásában azt vizsgálja, miképpen lehet elviselni a veszteséget, hogyan tud valaki együtt élni annak tudatával, hogy szeretteinek már csak napjai vannak hátra. Már a *Boldog emberben* ennek kérdését járja körül, melyben a léhűtő főhős élete gyökeres fordulatot vesz, miután kiderül, anyjánál az orvosok tüdőrákot állapítanak meg. Noha a film biztosította Szumowska helyét az európai filmakadémia tagjai között, nem kis megdöbbenést keltett a szakma és a közönség soraiban: egy fiatal, ereje teljében lévő rendezőnő voltképpen miért a halálról készít filmet? Szumowska mintha csak előre látta volna azt a tragédiát, mely későbbi alkotásainak egyik alapmotívumává vált. Éppen második nagyjátékfilmjén (*Ő – A lepkeszárny érintése*; *Ono*, 2004) dolgozott, mikor szüleit egy hónap leforgása alatt elveszítette. E kivételesen szörnyű sorscsapás hatása – az apja emlékét felidéző és előtte tisztelgő dokumentum- és rövidfilmje mellett – a rendezőnő talán legszemélyesebb, *33 jelenet az életből* (*33 sceny z zycia*, 2008) című filmjében érhető tetten, melyben a művészeti pályán dolgozó hős nő szülei rövid időn belül életüket veszítik. Szumowska első művei nemcsak a hozzánk legközelebb állók eltávozásának feldolgozását tematizálják,

hanem annak tényét, hogy a szülő(k) elvesztése végérvényesen a felnőtté válás útjára tereli a magára maradt gyermeket, aki még korántsem kíván e valósággal szembesülni. Az *Ő...* főhősnője még csak huszonkét éves, fiatalokra nem volt, de már felnőtté kell válnia, hiszen gyermeket vár, apja pedig halálos beteg, a *33 jelenet...* fotóművésze, Julia (Julia Jentsch) pedig nem kívánja új életét, arra vágyik, hogy minden úgy legyen, mint régen, amikor szülei még éltek. Utóbbi alkotásában Szumowska részletesen végigköveti hősei gyászának és a temetéseknek fájdalmas, zaklatott pillanatait, ugyanakkor ezeket a drámai szituációkat előszeretettel ellenpontozza sajátosan abszurd, gyakran morbiditásban hajló humorával. Julia családjában a karácsonyi vacsora során egyre nő a feszültség az édesanya gyógyíthatatlan betegsége miatt, majd a következő jelenetben az látható, ahogyan a kanapén agonizáló anyát időközben lerészegedő családi köre (köztük férje és lánya) kineveti. Az ehhez hasonló, egymással szöges ellentétben álló, a nézőben vegyes érzelmeket keltő jelenetek Szumowska legjellegzetesebb kézjegyei közé tartoznak, filmjeinek gyakorta visszatérő motívumai. Hozzá kell tenni, habár a rendezőnőtől nem állnak távol a naturális pillanatok, eltekint a nyers erőszak ábrázolásától, célja sosem a botránykeltés, hanem sokkal inkább a visszafogott, elegáns provokálás, a feszélyezettség kiváltása, valamint a lengyel társadalom intelligensen kritikus szemlélete. Első nagyjátékfilmjét leszámítva éveken át olyan nők hétköznapjait mutatja be, akik egyaránt igyekeznek megfelelni a társadalmi elvárásoknak és a közvetlen környezetükben élőknek. Szumowska női történeteit azonban sosem emeli közéleti-társadalmi kontextusba, nem ítélkezik nyíltan a nőkkel szemben támasztott merev elvárásokról és sztereotípiákról, hanem következetesen hősei testi-lelki vívódásaira helyezi a hangsúlyokat. Az *Ő...* kissé fiús arcú Ewája (Małgorzata Bela) először abortuszra készül, de anyai ösztönei erősebbnek bizonyulnak, meggondolja magát és elkezd gyermekéhez beszélni, elhitheti vele, hogy a külvilág csupa szépségből áll, miközben megpróbálja rendbe tenni prostituált barátját és drogdíler barátja kizökkent életét. A



33 jelenet... Juliájának hasonlóképpen helyt kell állnia karrierje felépítésében és szülei nap-hosszat tartó gondozásában.

Szumowska francia koprodukcióban készült *Szex felsőfokon* (Elles, 2011) filmjének társadalmi vetülete – melyben egy francia és egy lengyel diáklány kényszerül tehetős, unatkozó francia férfiak különböző perverzitátusait kielégíteni annak érdekében, hogy lakhatásukat finanszírozzák – másodlagos, a film elsősorban a női szexualitásról, vágyakról és intimitásról mesél. Anne-t (Juliette Binoche), az Elle magazin újságíróját, Szumowska korábbi hősnőjéhez hasonlóan, a szakmája és családja iránti megfelelés kényszere hajtja, és noha látszólag elborzadva hallgatja a diáklányok tapasztalatait, valójában iszonyatosan sóvárog az érintés, a testiség iránt, vágyait azonban rideg férje mellett nem tudja kielégíteni. Szumowska hősnői, habár gyakran kapcsolatban élnek, lényegében magányosak, javarészt gyenge, érzéketlen férfiak veszik körül őket, akikre sosem lehet számítani. Az *Ő...*-ben nem derül ki a születendő gyermek apjának kiléte, feltehetően elhagyta párját, Julia férje a szakmáját mindennél előrébb helyezi,

**„Néha még a szavak is feleslegesek”**  
(Test – Justyna Suwala)

Anne-t pedig házastársa jóformán semmibe veszi. Jól lehet ezekben a filmekben a női karakterek sokkal erősebbek és kitartóbbak a férfiaknál, Szumowska ugyanolyan érzékenységgel jelenít meg gyarló és gondoskodó férfiakat is.

#### A FESZÜLET ÁRNYÉKÁBAN

A halál, valamint a nőiség mellett az egyház témaköre is visszatérő motívum Szumowska alkotásaiban. Miképpen előző témáival, ezúttal sem megbotránkoztatásra törekszik, eltekint a radikális bírálatoktól, a vallásos nevelésben részesült rendezőnő ugyanis nem Isten létét, hanem az egyház működését és arculatát vonja kérdőre szemtelenül ironikus modorban, amit már egyik első rövidfilmje, a *Crossroad* (Útkeresztződés) is megjelenít. A találó angol címmel (cross – feszület; road – út) ellátott ötperces alkotás „főhőse” a lengyel puszták közepén, egy útkeresztződés szélén elhelyezett kereszt, melynek a közelében az ott elhaladó emberek imádkoznak, temetnek, fotóznak, szeretkeznek, míg végül a keresztben lógó kopott, koromfekete, ám még leromlott állapotában is szép Jézus szobrot egy rózsaszínű,

giccses változatra cserélik. Szűk tíz évvel később Szumowska leforgatja *Az Ő nevében* (W imię..., 2013) című filmjét, mely a rendezőnő első igazán kiforrott munkája, és aminek téma-választása már önmagában provokáció, különösen Lengyelországban, a történet ugyanis egy homoszexuális pap testi és lelki vívódásait mutatja be. Adam atya (Andrzej Chyra) azon munkálkodik egy Isten háta mögötti településen, hogy javítóintézetből kikerült fiúkat jobb útra térítsen. Közvetlenségének (együtt mulat és iszik a fiúkkal) és figyelmességének, ugyanakkor elvei iránti szigorú elkötelezettségének és a miséken elhangzó hatásos beszédeknek köszönhetően hamar kivívja a közösség tiszteletét. Hisz Istenben, az egyházban, illetőleg abban, hogy az embereket lehetséges jó irányba terelni, ugyanakkor komoly drámai helyzetben találja magát: képtelen a cölibátus súlyos terhét cipelni, testi vágyait, ösztöneit háttérbe szorítani, ráadásul a fiúk iránt vonzódik, és érzései az egyik tanítvány, a jézusi arcvonásokkal rendelkező Łukasz (Mateusz Kościukiewicz) személyében viszonzásra lelnek. Adam atya igazi tragédiája mindazonáltal nem az, hogy katolikus pap létére homoszexuális,

ami az egyház szemében különösképp vérlázító (ráadásul tisztázatlan okok miatt helyezték át a „romlott” fővárosból a „makulátlan” vidékre), hanem hogy végtelenül magányos, és csupán ölelésre, testi érintésre áhítozik, kínzó gyötrelmeit, lelki fájdalmait pedig rendre alkohollal próbálja enyhíteni. Szumowska emberséges és rendkívül érzékeny ábrázolásmódja filmjének egyik kiemelkedő erénye, hősei pontosan kidolgozott karakterek. A szó legszorosabb értelmében hétköznapi figurákat látunk álmokkal, vágyakkal, félelmekkel, kétségekkel és szenvedélyekkel, jóllehet az együtt érző megközelítés mellett Szumowska nem fogta vissza provokatív hangnemét sem: a film talán egyik legemlékezetesebb jelenetében a vágyait ki nem élhető Adam atya annak a XVI. Benedek pápának a portréjával táncol részegen, aki nem egyszer hangoztatta, hogy homoszexuálisok nem lehetnek papok, mert az szemben áll Isten akaratával, erkölcsileg pedig megkérdőjelezhető. Az *Ő nevében* érett, aprólékosan kidolgozott, vizuálisan lenyűgöző mű (operatőre a rendezőnő állandó munkatársa, Michał Englert),

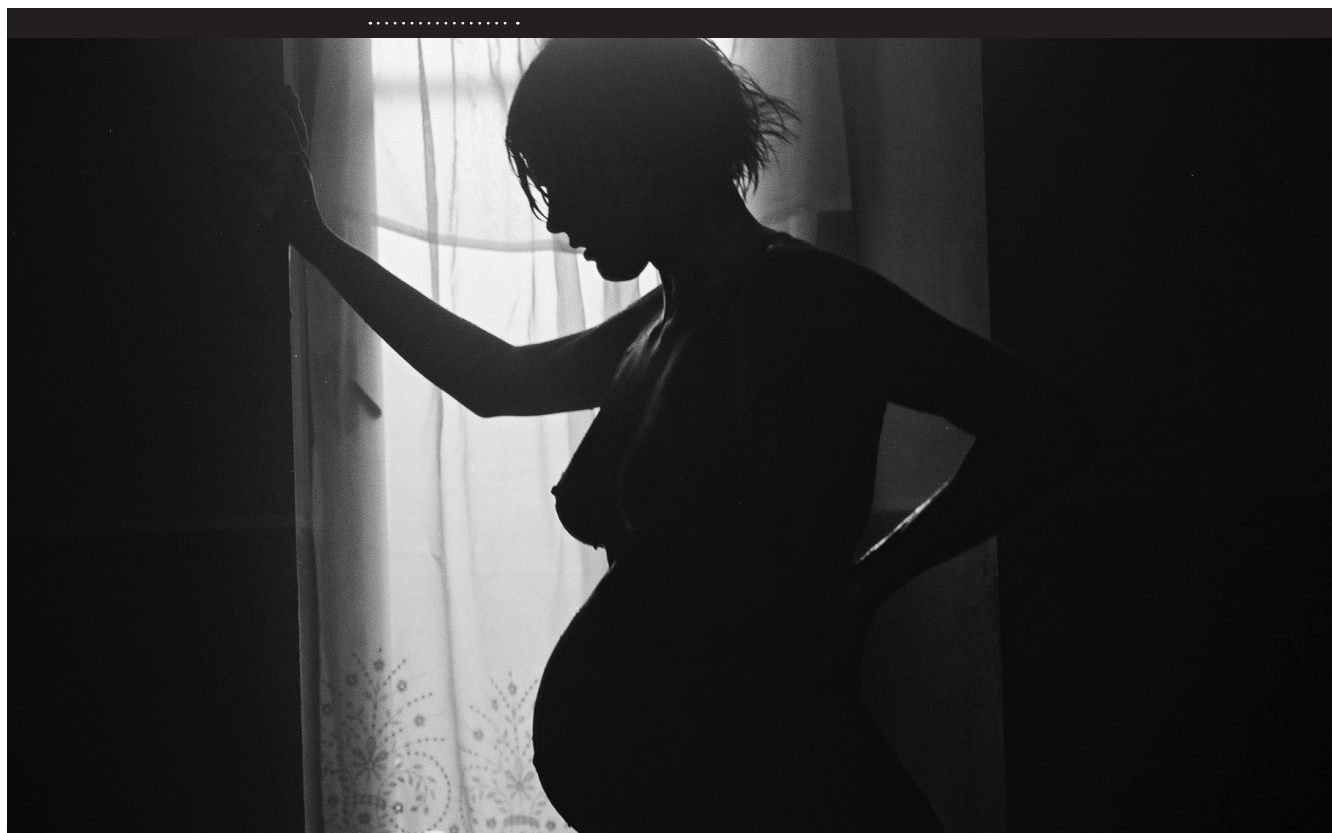
mely a testi vágyaikat elnyomni kénytelen papok témáját egészen sajátos szemszögből közelíti meg.

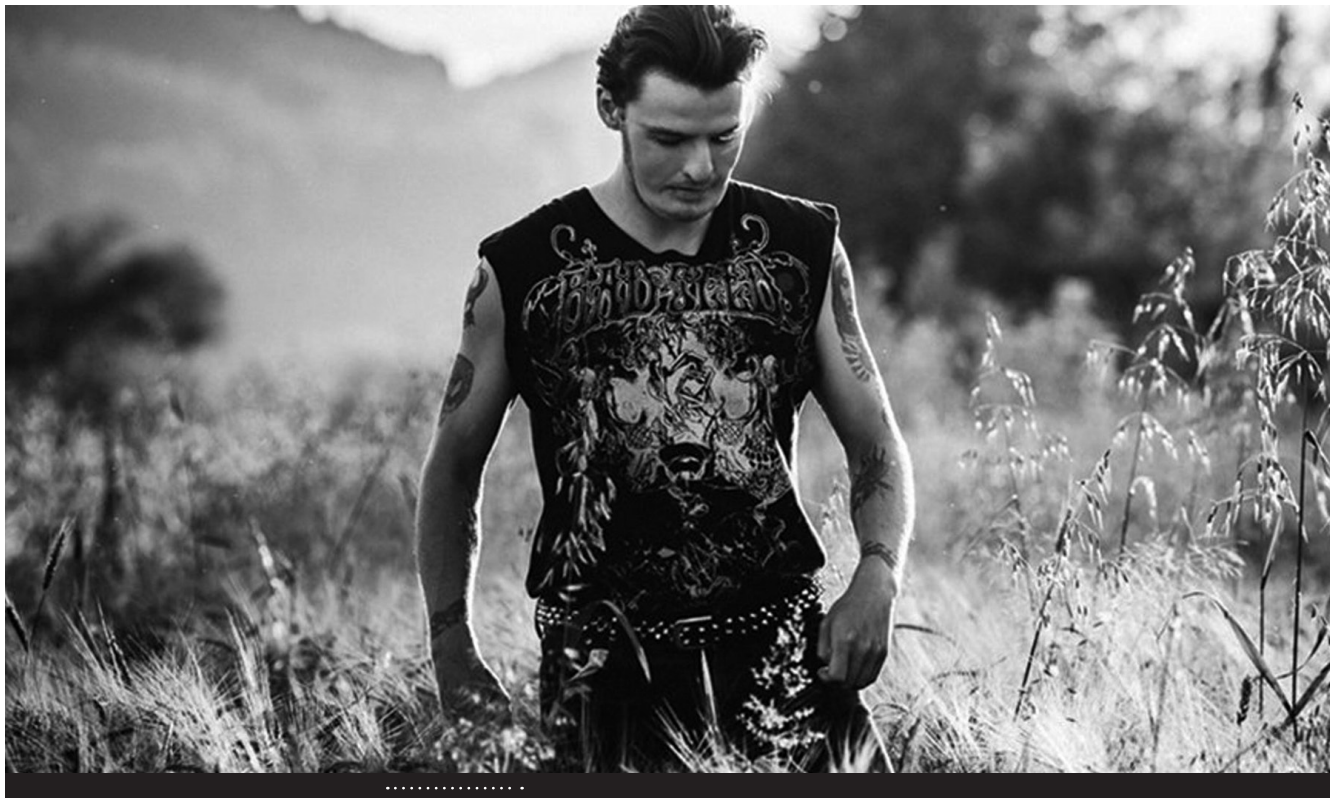
#### TÜNDÉRMESÉK FELNŐTTEKNEK

Szumowska következő filmjének nyitó-jelenete tökéletes összegzése sajátos fekete humorának: helyszínelés zajlik a Visztula partján, egy férfi felakasztotta magát egy faágra, ahonnan a rendőrök levágnák, leesik, majd néhány pillanat múlva komótosan talpra áll és elsétál a színhelyről. A *Test (Ciato, 2015)* Szumowska stílusának, világképének esszenciája: ismét előkerül a veszteség feldolgozásának tematikája, melyet, szokásához híven, nem a megszokott perspektívából, nem mindennapi karakterekkel szemléltet. Janusz (Janusz Gajos) az idős, magányos és kiégett, alkoholista főügyész becsülettel, ám végtelen cinizmussal végzi munkáját, közönyös lelkiállapotából a legbrutálisabb gyilkossági esetek sem tudják zökkenteni. Csak akkor cselekszik, mikor anorexiás lánya, Olga (Justyna Suwata), aki képtelen megbocsátani apjának anyja évekkorábbi halálát, öngyilkosságot kísérel meg. Ekkor találkozunk Annával (Maja Ostaszewska),

aki terapeuta és egyben médium is. Szentül hisz abban, hogy ha az elhunyt hozzátartozókkal felveszi a kapcsolatot és közvetíti üzenetüket, akkor a veszteség feldolgozása is könnyebb lesz. Így kívánja Janusz és lánya elhidegült kapcsolatát helyrehozni, de a férfi cinizmusa ezt csak hátráltatja. A rideg, tárgyilagos stílusban elmesélt történet motorja a testi és gondolati ellentétek ütköztetése: elhízott test (Janusz) szemben a nádszál vékonnyal (Olga), rögrealizmus szemben a spiritualitással. Janusz és Anna mintha csak Szumowska egyéni dilemmájának hangadói lennének, nevezetesen hogy szeretne hinni a túlvilági létezésben, és talán hisz is, de a valóság a maga minden abszurditásával, sokkal meghatározóbb és kézzelfoghatóbb. Noha a főügyész és a terapeuta tökéletesen ellentétes személyiségek, a súlyos lelki terhek, a gyász (Anna nyolc hónapos kisfiát veszítette el), valamint a kommunikációra való törekvés összekötik őket. Legyünk akár hívők vagy kételkedők, a lelki terhek megosztása másokkal, különösen a hozzánk közel állókkal, sok esetben eredményre vezethet. Néha még a szavak is feleslegesek, ahogy az a film megrendítő zárójelenetében látható: Janusz és Olga nem

„A külvilág csupa szépségből áll”  
(Ő – Małgorzata Bela)





szólnak, csak nézik egymást, mosolyognak és könnyeznek. Eddigi fagyos kapcsolatuk feloldadt és bizonyosan helyrejön. A csendes jelenetek, sokatmondó tekintetek a rendező legújabb filmjében, az *Arcban* (Twarz, 2018) is fontos szerepet játszanak, ellenpontozva az egyház és a vallási türelmetlenség gunyoros megjelenítésével. Szumowska művei alapvetően realista stílusúak, formanyelvük hagyományos, ugyanakkor gyakran ékel be stilizált, általában a főhősök vágyait reprezentáló álomszerű jeleneteket. Az *Arc* valamennyi képsora (középen éles, szélén homályos) egyrészt a főhős szubjektív nézőpontjára, másrészt a történet meszeszerűségére reflektál. Ahogyan a rendező is hangoztatta, ez tündérmese, felnőtteknek. Noha a film külalakra valóban álomszerű, történetét valós esemény inspirálta. Szumowska ugyan soha nem politizál, új filmjének nyitójelenete azonban a rendszerváltozás szatirikus, a nélkülözésből fogyasztói társadalommá átalakuló nemzet metaforájaként is értelmezhető: egy szürke hétköznap reggelén meggyötört tekintetű emberek várják, hogy a helyi nagyáruház kapui kinyissanak (mintha az ország nyolcvanas évek eleji élelmiszerhiányos időszak

**„Hová tűnt az emberekből a szolidaritás”**

(Arc – Mateusz Kościukiewicz)

Kościukiewicz), egy kis település romlatlan fenegyereke, aki lengyel-német határ közelében egy gigantikus Jézus-szobor építésén dolgozik, mely a Rio de Janeiroinál is hatalmasabb (a tényleges Krisztus király szobor a lengyel Świebodzin városában található. A világ legnagyobb Jézus-szobrát öt év alatt építették fel és a helyiek adományaiból finanszírozták). Egy nap azonban Jacek szörnyű balesetet szenved: túléli, de arca teljesen eltorzul. A kezelések során új arcot kapó fiú a körülményekhez képest hamar megbarátkozik új fizikumjával, valóságos sztárrá válik, akivel közös fotókat lehet készíteni és bőrregeneráló krémeket reklámozni. A környezetében élők próbálják annak látszatát kelteni, hogy a fiúval semmi nem történt, ám hiába minden kertelés, a közösség végérvényesen más-képp tekint rá: felesége elhagyja, anyja pedig magát az ördögöt látja benne, akit ki kell belőle űzni. Szumowska legújabb filmjének egyházzal szembeni szarkazmusa minden eddiginél húsbavágóbb és humorosabb: a Jaceken ördögűzést

végző papok közül az egyik megkéri a másikat, hogy telefonjával filmezze le az eseményeket, mire kiderül, a fiú csak megjátszotta magát. Az elkészült Jézus-szobor feje rossz irányba néz, a főpap pedig muszlimoknak hiszi a cigány építőmunkásokat. Mindennél azonban sokkal erőteljesebb Szumowska az előítéletes közösséggel szemben tanúsított bírálata. Ha valakit, tragédia vagy baleset ér, miért nem tudunk együtt érezni vele? Hová tűnt az emberekből a szolidaritás? Mi egyáltalán a szolidaritás? Szumowska egy 2005-ös rövidfilmjében, melyben a rendező gyermekkori énjé a Szolidaritás létrejöttének viharos napjait eleveníti fel, apját idézve így válaszol a kérdésre: „A szolidaritás az, amikor nemcsak saját magadra, hanem másokra is gondolsz.” Találó összegzése Szumowska változatos, mégis egységes filmművészetének.

**ARC (Twarz)** – lengyel, 2018. Rendezte: **Małgorzata Szumowska**. Írta: **Michał Englert, Małgorzata Szumowska**. Kép: **Michał Englert**. Zene: **Adam Walicki**. Szereplők: **Mateusz Kościukiewicz** (Jacek), **Agnieszka Podsiadlik** (Jacek nővére), **Małgorzata Gorol** (Dagmara), **Anna Tomaszewska** (Jacek anyja), **Roman Gancarczyk** (Pap). Gyártó: **Nowhere / DI Factory / Dreamland**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. Feliratos. 91 perc.



# A vágy rebellisei



JAN ŠVANKMAJER NAGYJÁTÉKFILMJEIT IS A SZÜRREALISTA FANTÁZIA RÉM- ÉS VÁGYALAKJAINÉPESÍTIK BE.

**H**ét egészestés alkotásával Jan Švankmajer a rövidfilmjeivel megkezdett utat folytatta: a nagyjátékfilm formátumra áttérve nem szakított sem a témáival, sem a fogalmazásmódjával. Minden egészestés filmjében megjelenik az animációs látványalkotás, az persze változó, hogy milyen aránnyal képviselteti magát, s milyen szerep jut neki. Az animációs rövidfilmekhez a *Valami Alice* áll a legközelebb, létrehozásakor Švankmajer még nem távolodott el a rövidfilm-készítéstől; a *Faust-leckétől* kezdve azonban megnő mind az élőszereplős, mind a valós helyszíneken felvett jelenetek súlya, azt a látzatot keltve, hogy Švankmajer igazodott a játékfilmek megszokott eszközeihez. Ez azonban nemcsak az animáció megtartása miatt nincs így, számos tényező gondoskodik arról, hogy egy pillanatra se feledkezzünk meg róla: Švankmajer-filmeket látunk, nem szabványozot.

A rendező valamennyi egészestés filmjében szakít a főáramlatbeli film képépítkezésének néhány alapvető konvenciójával, például feltűnően nagy súlyt kapnak a közelik, főleg a szuperközelik. Ezek a snittek elsősorban a szemeket és az ajkakot szokták kiemelni, ami azzal is magyarázható, hogy bevallása szerint Švankmajer a szemek és az ajkak alapján választja ki főbb szereplőit, mindegy, hogy kevésbé ismert vagy nagy múltú színészek az illetők (az utóbbiakat képviseli például a *Faust-lecké*ben Petr Čepek, a *Holdkór*ban Jan Tříska). Még inkább a szabálykövető képpalkotás ellen ható gesztus, hogy Švankmajer szereplői, ha beszélnek egymással – de mint a *gyönyör összeesküvői* bizonyítja, megszólal-

niuk sem kell – egyenesen a kamerába néznek, azaz nem csupán filmbeli partnereiket szólítják meg, de voltaképpen a nézőt is (szándéka szerint Švankmajer ezzel mintegy a két figura „közé” helyezi filmje publikumát). Utolsó három filmjében Jan Švankmajer személyesen is megszólítja a nézőt, először a *Holdkór*ban tesz így, majd ugyancsak bevezetőt tart a *Túlélni az életet* elején (később a *Rovarban* rendszeresen feltűnik): ha az írók mellélkelhetnek előszót regényeikhez, veti föl Švankmajer, miért ne tehetne így a filmrendező is? Švankmajer kulcsokat ad filmjeihez, de nem „írja elő” a – nem is létező – egyetlen helyes értelmezést, ő volna az utolsó, aki félresöpörné a néző saját értelmezési javaslatait. Mert hogy – s talán ez a Švankmajer-filmek legmerészebb vonása – ezek a művek nemcsak az érzéki tabusértékek szintjén provokatívak, hanem gondolatilag is: az ezredfordulón túli moziban avítnak, de legalábbis különcnek ható módon Švankmajer egészestés filmjei gondolkodásra, kérdésfeltevésre készítenek. Nem válaszokat adnak, hanem kérdeznek; e jellegzetesség az európai művészfilm legnemesebb hagyományait idézi föl és értelmezi újjá, hamisítatlan švankmajeri eszköztárral.

## ALICE ÉS FAUST LABIRINTUSAI

Miként Poe-filmjeiben, úgy a *Valami Alice* esetében is Švankmajer a lehető legszubjektívebb módon kezeli az adaptáció jelenségét (mint már a cím elferdítése is utal erre): az eredeti szöveg csupán alapanyag, amelyet – akár alkímista módjára – saját álmái, félelmei, víziói szerint alakíthat. Aligha akad még egy ennyire rendhagyó *Alice Csodaországban*-film, amely a nyilvánvaló változtatások, torzítások mellett mégis követi a könyv cselekményét és megtartja a szereplők zömét. A *Valami Alice* nemcsak a *Jabberwocky* Carrollhoz kötődő animációját folytatja, de fölfogható a *Le a pincébe* kiterjesztéseként is – mint a

csodaország helyett sokkal inkább rémvilágba merészkedő kislány meséje.

Nem Švankmajer változata az első olyan Carroll-adaptáció, amely valódi embert mozgat a stop-motion animáció fantázialényei között; még az 1951-es Disney-rajzfilmet is megelőzte az egy évvel korábban készült – szinte teljesen ismeretlennek számító – Lou Bunin-verzió, amelyben Alice meglehetősen kezdetleges trükkfelvételeken bábfigurák társaságában botladozik. Švankmajer filmje a kevert képpalkotás ellenére sem hasonlít jobban a Bunin-filmre, mint a színompás Disney-verzióra, amely a švankmajeri alkotásmód tökéletes antitézise. Mint az animáció-szakértő Maureen Furniss találóan megállapította, a Disney-rajzfilm hősnője nem sokáig maradna életben Švankmajer csodaországában. A cseh művész filmjének hús-vér kislánya (Kristýna Kohoutová játssza) rendszeresen arra kényszerül, hogy megvédje magát a nemcsak barátságtalan, hanem egyenesen támadó, veszélyes figuráktól – a nyúl által levezényelt ostrom például válogatott csontvázakat és torzókat vonultat föl, mintha a *Historia naturae* preparátumai és csontkollekciói elevednének meg, vagy új életre kelt volna Vlagyiszlav Sztarevics *Kabalájának* horrorisztikus bábsereglete. Az extrém figurastilizáció a főhősnőre is kiterjed, ez Švankmajer egyik legfontosabb újítása. Nemcsak a Carrolltól átvett testméretváltozásokra kell gondolni, amelyek másoknál a humort erősítik, hanem ismerős és ismeretlen kísérteties (*unheimlich*) határelmosódására: báb- és babaalteregőkkel váltakozik a valódi kislány megjelenése. Švankmajer másik drasztikus módosítása az, hogy szinte az egész cselekményt zárt terekbe helyezi át, azaz kivonja a meséből a tágas és jó levegőjű külsőket; nála nincs díszes kert, erdő és krokettpálya, legfeljebb ezek tárgyakkal szimbolizált vagy bábszínházi díszlettel helyettesített változatai láthatók – kóppott és elhagyatott szobákban, szűk fo-

lyosókon, dohos kamrákban zajlanak a kislány és a lények találkozásai. A *Valami Alice*-ben az égvilágon semmi „angolos” nincs: filmképeiből közép-kelet-európai áporodott levegő árad. Aligha meglepő hát, hogy Švankmajer az eredeti szöveg megidézését is elhagyja, az utolsó harmadig alig beszélnek a filmben – amikor pedig beszéd hangzik el, azt mind a kislány mondja: valamennyi figurának hangot adva mintha ő maga lenne saját meséjének mesélője.

Alice megpróbáltatásaiból van menekvés, az ébredés kivezet a rémek világából, hogy aztán a kislány felfedezze: a nyúlpreparátum – melynek megelevenedése invitálta útra – eltűnt a szobából, az olló viszont, amellyel a királynő parancsára papírfejeket nyisszantott a nyuszi, megtalálható. A középkorú férfi (Petr Čepek), aki a Faust-szerepet magára ölti, s utána hiába igyekszik megszabadulni tőle – mert kényszeresen vagy sorsszerűen folyton visszatér hozzá –, már nem ilyen szerencsés Švankmajernél. A rendező talán leginkább labirintusszerű filmje a *Faust-lecke*, ahol a bábok legendákat újjáteremtő

titkos és zárt világa – a pince, a padlás és a színpad tere – ellenpontozza a kortárs Prága, az utcák, a vendéglők, a bérházak miliójét (utóbbit Švankmajer szinte *cinema verité*s közvetlenséggel mutatja be). Innen érkezik a névtelen hős, kinek útját, hogy eladja a lelkét, titokzatos erők – mint a két színházi ügynök – és saját apátiája éppúgy egyengetik. A filmet mozgató alapvető élmények és félelmek egyike a manipuláció: látható és láthatatlan zsinórok egyaránt a főhős elveszejtését készítik elő. A *Faust-lecke* a Švankmajer-bábfilmek nagyszabású kiterjesztéseként hat, groteszk alakjai különösen a *Don Juan* figurakészletéhez hasonlíthatók – őket egészíti ki a Faust-figura alteregójaként gyurmából formálódó Mephisto vagy az alkímista laborjában megelevenedő miniatűr homunkulusz. A *Faust-lecke* a szubjektív adaptációk legkülönösebb tétele az életműben, hiszen nemcsak irodalmi művekből (Marlowe, Goethe és Grabbe írásaiból) vett töredékeket, mozzanatokot ötvöz, hanem a Charles Gounod-balettből is merít – a népi bábjáték emlékei pedig Švankmajer színhá-

zi gyakorlatát idézik meg, 1962-ben a Semafor színházban állította színpadra, s az 1980-as évek elején a Laterna Magika számára készítette elő a darabot (amit akkor nem mutattak be). A rendező Faustja minden Fausthoz kötődik és mind egyiktől eloldódik: a legenda szürrealista tolmácsolása, švankmajeri dialektusban.

## KÉJSÓVÁRAK ÉS FALÁNKAK

Impozáns névsor olvasható *A gyönyör összeesküvői* stáblistáján „tanácsadóként”: Freud, Sade márki, Leopold von Sacher-Masoch, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Max Ernst és a szürrealizmusnak elkötelezett cseh pszichoanalitikus, Bohuslav Brouk. A világ első erotikus filmjében, amelyben – ahogyan ezt Švankmajer nyomatékosította – nem szeretkeznek, a szexuális izgalomkeresés és gyönyörszerzés „alternatív módzatainak” hódol egy maroknyi prágai átlagpolgár. A hat karakter mindennapjaira fókuszáló cselekményvezetés inkább laza, mintsem szoros szálakat sző az ironikusan értendő „összeesküvők” között – kissé *A szabadság fantomja* elbeszélésmódjára emlékeztetve –, mert a postáskisasszony, az újságárus, a nyomó-

### „Nincs díszes kert, erdő és krokettpálya”

(Jan Švankmajer:  
Valami Alice – Kristýna Kohoutová)





zó, annak tévébemondóként dolgozó felesége, valamint az albrlő és a főbrlő mit sem tudnak (esetleg csak sejtene) valamit a másik privátpraktikáiról. A titkos előkészületek

töltik ki a film első felét, a második pedig – a vasárnap eljövetelével – a szintén magányosan levezényelt beteljesülések. Švankmajer a test erotizálásának egyszerre meghökkentően abszurd és mosolygatóan fantáziadús antológiáját kínálja, amelyben négy-, sőt ötkarú maszturbációs gépezet, tárgyakra ragasztott szőrmék, beszippantott kenyérgolyók éppúgy kényeztet okozhatnak, mint a halpedikúr orgazmusig fokozott kiélvezése, vagy maszkok és jelmezek felöltése – kiegészülve a vágy tárgyáról mintázott lekötözött, megkorbácsol, megfojtott, s az animáció révén éledni látszó (szalma)bábukkal. *A gyönyör összeesküvéi* egyszerre a vágy mindenhatóságát és a szabadság keresését faggató, a freudi örömelvet abszolutizáló szürrealista komédia, illetve az egyén magányát középpontba állító szomorú kör- és körkép. Mind a két aspektust erősíti, hogy a filmben (leszámítva a tévéből kiszűrődő

### „Megtalálja a mesét is”

(Jan Švankmajer:  
Ottóka – Veronika  
Zilková)

hangokat) egyáltalán nem beszélnek, Švankmajer egyetlen beszéd nélküli egészestés filmje *A gyönyör összeesküvéi*.

Ugyancsak lázadók, a vágy rebellisei az első pillantásra

legkonvencionálisabb (egyúttal a leg-hosszabb) Švankmajer-film, az *Ottóka* hősei is. A természettől rájuk mért csapás, sors ellen lázad a gyermektelen házaspár, amikor a férj fából farag babaforma figurát gyötrődő feleségének. A képzelet hatalma erősebbnek bizonyul a realitásnál, a fagyökér nemcsak a feleség vágyaiban, de valóban életre kel a történet szerint – mint a mesében, amely nálunk éppúgy megtalálható (lásd a *Magyar népmesékben a Fából faragott Péter*-epizódot), mint a cseheknel: Karel Jaromír Erben gyűjtése alapján írta Švankmajer a forgatókönyvet. A meselemek kezdetben morbid családi komédiával látszanak keveredni, s megidézik a torz vagy nem-emberi gyermek gondozására épülő rémképzeteket is (Larry Cohen: *It's Alive*; David Lynch: *Radírfej*), de sötét horrorkomédiába torkollanak az események, amikor másik mese motívumai épülnek be Otesának (azaz Ottóka)

életébe: a mindent felfaló kisgömböc. Innentől kezdve Švankmajer a zabálás és felfalatás kannibalisztikusnak csak azért nem nevezhető rémségeire fókuszálhat, mert az embereket egy fából eszkábált – stop-motion animációval mozgásba hozott – óriáscsecsemő darálja le a torkán. A külvilágból érkező hivatlanok (a postás, a szociális munkás) éppúgy Ottóka feneketlen bendőjében végzik, mint a bérház mikrokozmoszának lakói (előbb a kéjenc öregember, utána maguk a szülők is). Az *Ottóka* cselekményében fokozatosan előtérbe kerül Alžbětka, a szomszéd kislány alakja, aki nemcsak kikémléli a házaspár titkát, de megtalálja a mesét is, amely alapján előre tudja, mi fog történni – sőt, ebben maga is segítkezik, a pincében lelakatolt Ottókának szövetségesevé, afféle fogadott testvérevé válik. Alžbětka a *Le a pincébe* és a *Valami Alice* kislány-karakterének sorába illik, a figuratípus dacosabb és vakmerőbb változata. Az ő felolvasásában elevenednek meg a mese képsorai, amelyek papírkivágásos animációval – Eva Švankmajerová tervezésében – készültek: az Otesának mese szinte film a filmben, akár önálló animációként is megállná a helyét.

## A TERÁPIA LEHETETLENSÉGE

„Infantilis tisztelgés Edgar Allan Poe és Sade márki előtt” – így konferálta föl Švankmajer a *Holdkört*, pályája egyik legmegosztóbb filmjét, amelyet néme-lyek a rendező addig készült legkiab- rándítóbb opuszkáit aposztrófáltak, míg mások alábecsült mesterműnek tartják. Könnyen lehet, hogy az utób- biaknak adhatunk igazat. A *Holdkört* megtekinteni nem kevésbé felzaklató élmény, mint mondjuk a *Viridianát*, a *Salót* vagy a *Sweet Movie-t*, s hozzájuk hasonlóan annak ellenére is többfé- leképpen értelmezhető alkotás, hogy Švankmajer konkrétan megjelöli, filmje milyen ideológiák összecsapását mo- dellezi (amelyek mögött nem nehéz felismerni az államszocialista múltat és a romjain kiépült neokapalista ámokfutást sem). Az elmegyógyintézet vezetésének kétfajta stratégiája feszül egymásnak, az abszolút szabadságot preferáló – az ápoltak tevékenységét nem korlátozó – újszerű közelítésmód, illetve a régivágású, a szigorú felügye- let és a pedáns büntetés egyensú- lyozására alapuló, elnyomó változat. (És mint Švankmajer mondja: a kettő legrosszabb aspektusaiból táplálkozó harmadik vezetési módszer jellemzi azt a bolondokházát, amelyben élünk – a rendező szavai 2005-ösek, de aktuáli- sabbak, mint valaha.) Poe-tól *Az elsie- tett temetés* fő motívumát, az élve elte- mettetés rémét és a *Dr. Kátrány és Toll professzor módszere* alapszituációját, az elmebeteg és az orvosok helycseré- jét vette át Švankmajer, Sade márkitól pedig nem is konkrét művét adaptálja, hanem elsősorban szellemiségét idézi meg. Jan Tříska alakítja lenyűgözően az eszelőst, akit csak márkiként emle- getnek – s természetesen a hírhedt libertinusról mintázta a rendező –, és bár a papírforma szerint nem ő a való- di főszereplő, bizarr intrikáival, isten- káromló szónoklataival és háborodott nevetésével rendre a középpontba to- lakszik. Az igazi főhős a két tűz közé ke- rülő fiatalember, akit jóhiszeműsége és naivitása révén könnyen manipulálhat mindkét oldal: az orvosok helyét átvevő örültek éppúgy, mint a pincemélyi fog- ságukból kiszabadított doktorok, akik közül az intézetigazgató majd eldön- ti, hogy főhősünk valóban jogosult-e elhagyni a szanatóriumot. Jean Berlot figurája a Švankmajer-életmű egyik leginkább bábszerű – illetve bábbá

degradálódó – alakja, aki rémálmaitól próbál menekülni, mégis azok helyszí- nén végzi: az elmegyógyintézetben.

A Švankmajer-nagyjátékfilmek össze- függésében újszerűnek hat, hogy szem- ben az előző filmek kortárs Prágájával, a közeg hangsúlyosan anakronisztikus és kevésbé eldönthető, hol játszódnak az események: sokszor mintha a 19. században mozognának a szereplők – lovaskocsin közlekednek s a guillotine-t is emlegetik –, pedig kortárs eszközök (számítógép, autó) is fel-feltűnik időn- ként. A másik rendhagyó vonás, hogy ezúttal nem a történet szereplőihöz tár- sul animációs mozgatás (nincs is kit ily- módon elevenné tenni, mint korábban a nyulat vagy Ottókát), hanem az alap- cselekménnyel mintegy párhuzamosan futó, azt rendszeresen szinte kórusként megszakító és végigkísérő betét-képso- rokban láthatunk animációt. Ezek mind- egyike hússzeleteket vagy belső szerve- ket (főként nyelveket) mozgat, s hatásuk amennyire émelyítő érzékileg, intellek- tuálisan annyira nyitott is: a cselekményt nemcsak tükrözik ezek a szekvenciák, hanem olykor parodizálják, máskor to- vábbgondolják. A zárókép bolti polcon lélegző befóliázott hússzelete minden- esetre elég szemléletesen szimbolizálja Jean Berlot további sorsát.

A *Holdkört* sokkoló víziója után Švank- majer nem távolodott el teljesen a pszi- choterápia témakörétől, noha a *Túlélni az életet (elméletben és gyakorlatban)* lényegesen kellemesebb világba ve- zet, s ezúttal a rémálmoknál nagyobb szerepet kapnak a vágyakat beteljesítő álmok. Švankmajer „pszichoanalitikus komédiaként” utalt filmjére, amely való- ban minden addigi munkájához képest explicitbben használja a pszichoanalízis tanításait az álommunkáról, az Ödipusz- komplexusról vagy akár az *anima* archet- ípusáról – sőt, magát Freudot és Jungot is „szerepelteti”, a pszichoanalitikus doktornő irodájában függő arcképeiket nagy kedvvel s remek humorral animálja a rendező. Az álmaiba menekülő közép- korú prágai hivatalnok története olyan vizuális stílusban jelenik meg, amely Švankmajer korábbi egészestés munkáit egyáltalán nem jellemezte, s rövidfilmje- iben sem kifejezetten találni előzményét (valamennyire a *Férfiás játékok* figurastil- lizációja előlegezheti). A színészek olyan kollázsanimáció formájában láthatók, amelyek leginkább Terry Gilliam Monty Python-munkáira emlékeztetnek; fotóki-

vágásos alakjaik a róluk készült normál felvételekkel váltakoznak. Švankmajer bevezetője arról is tájékoztat, hogy a költségvetés szűkössége miatt helyet- tesítik fotókirovágások a színészeket – az olyan kreatív elme azonban, mint Švankmajer, e vélt hátrányból is képes valós előnyt kovácsolni. Míg a filmmel egyazon évben bemutatott hollywoo- di superprodukciónak, a hasonló témákat érintő *Eredet* hiába játszódik álmokban, steril és geometrikus képvilága még az álomszerűség minimumát is nélkülözi, addig Švankmajer a látszólag mosolyog- tatóan együgyű, „fapados” vizuális esz- közzel valóság és álom egybejátszását, összekapcsolódását segíti (ami a cselek- ményben is tapasztalható, az álmodott hibás bankjegyek ébredés után valódi fizetőeszközzé válnak).

Szívemarkoló búcsúfilm lehetett volna a *Túlélni az életet* (tragikus zá- róképét különösen nehéz feledni), amely Švankmajer megannyi rögesz- méjét – az álmoktól kezdve a gyerekkor monomániás visszaidézésén keresztül az evésmotívumig – újszerű, de a rendező- től nem idegen stílusban foglalja össze. Az életmű zárófilmjének mégis a *Rovar* ígérezik, amely középszerű ujjgyakor- latként, fáradt bohóckodásként „megfér- ne” valahol a korábbi, kiváló alkotások között. Tudatosan utolsó filmként vállalt munkaként viszont határozottan hiányér- zetet kelt. Švankmajer ezúttal is irodalmi műhöz nyúlt, Karel és Josef Čapek 96 éve írt drámájához, amely lehetőséget ad, hogy rovarszerepekbe bújó embere- ket vigyen vászonra, vagyis inkább állít- son színpadra. Švankmajer filmjében a darab olvasópróbájának és színpadi el- próbálásának jelenetei olyan képsorok- kal váltakoznak, amelyekben a hattagú társaság figurái egyre inkább magukra öltik rovaralteregőik tulajdonságait. Eb- ből ugyan frenetikus abszurd, karkai szorongásvízió vagy fekete komédia is kibontakozhatna, de a švankmajeri kép- zelőerő itt csak takaréklángon ég, még a stop-motion részleteket is szűk marokkal méri. A rendező legszokatlanabb – ezút- tal inkább visszafelé elsülő – ötlete, hogy a filmet folyamatosan megszakítják a forgatás képei: mintha csak a werkfilmet beépítették volna a bemutatásra szánt alkotásba. A *Rovar* alighanem csupán lábjegyzet lesz Jan Švankmajer filmes életművében – amely az európai (és az egyetemes) filmtörténetbe kitörőhetet- lenül beírta magát. •

## SZÍNTEREK A KORTÁRS MAGYAR FILMBEN

## Van térerő?

CZIRJÁK PÁL

**SZÜKÜL A PRIVÁT SZFÉRÁNK, SZEMÉLYES TERÜNKET MINDINKÁBB BEKEBELEZI A KÜLVILÁG. A FIATAL MAGYAR FILM EGYIK NAGY ERŐSSÉGE E FOLYAMAT ÉRZÉKENY MEGMUTATÁSA A TÉRALKOTÁSON KERESZTÜL.**

Egy jól eltalált helyszín, egy sejtelmes-szépen bevilágított szoba, bútorok és tárgyak különös gonddal összeválogatott együttese: és máris összeáll egy történet, egy korszak, egy életérzés. Az operatőrök, világosítók, díszlettervezők, látványtervezők, berendezők és kellékesek munkája nyomán megszülető filmek ideális esetben nem egyszerűen informálják, orientálják a film nézőjét, hanem egyúttal szavakba nehezen önthető hangulatokat, érzéseket, atmoszférát is közvetítenek akár a másodperc töredéke alatt.

A magyar film minden korszakából megtaláljuk azokat a látványban, helyszínekben, miliórajzban erős alkotásokat, amelyek visszatekintve definiálják az adott periódus esztétikai és ideológiai törekvéseit. Ahogy a *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939), a *Két lány az utcán* (Tóth Endre, 1939), az *Emberek a havason* (Szóts István, 1941) vagy a *Külvárosi őrszoba* (Hamza D. Ákos, 1942) egyetlen kockájából rögtön ráismerünk a '45 előtti érára, ugyanúgy a háború utáni évek filmjét a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1947) romos épületeivel és kietlen pusztságáival azonosítjuk, a termelési filmet pedig a *Szabóné* (Máriássy Félix, 1949), az *Állami áruház* (Gertler Viktor, 1952), a *Kiskrajcár* (Keleti Márton, 1953) belső és külső felvételeivel. A modernizmust többek között az *Oldás és kötés* (Jancsó Miklós, 1963), a *Sodrásban* (Gaál István, 1963), az *Álmodozások kora* (Szabó István, 1964) helyszíneire is kapcsoljuk, míg a hetvenes és a nyolcvanas éveket olyan filmek jellemzik, mint *A kis Valentino* (Jeles András, 1979), az *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter, 1979), a *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983), a *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987), melyek bel-

ső terei szinte egy-egy fotográfia intenzitásával rögzítik koruk világlátását. És valószínűleg az ellen sem tiltakoznánk, ha valaki a kilencvenes, kétezres évek látványvilágát és életérzését olyan filmekkel írná körül, mint az *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1991), a *Roncsfilm* (Szomjas György, 1992), a *Nincsen nekem vágyam semmi* (Mundruczó Kornél, 1999), a *Macerás ügyek* (Hajdu Szabolcs, 2000), a *Dealer* (Fliegauf Benedek, 2004) vagy az *Overnight* (Török Ferenc, 2007).

Ha azt nem is állíthatjuk, hogy e filmes terek forrásértékűek lennének az ábrázolt korszak társadalomtörténete szempontjából, magáról a reprezentációról annál többet olvashatunk ki belőlük. A narratívák e rétegének szerepe a magyar filmben megérne egy átfogó történeti elemzést, ezúttal azonban a kortárs magyar filmre, azon belül is a legfrissebb, jelenidejű történeteket képviselő nagyjátékfilmekre összpontosítunk. Mit és hogyan reprezentál a 2018-ban bemutatott hazai filmek térhasználat?

A terek kiválasztásánál, illetve kialakításánál – filmtörténeti korszaktól függetlenül – két alapvető stratégia körvonalazódik. A filmek egy részénél a műfaji célkitűzések háttérbe szorítják – vagy egyenesen ellehetetlenítik – a helyszínek szociografikusabb megalkotását. Nincs mód és igény árnyalt, társadalmilag beágyazottabb térhasználatra, és nem is lenne miért hosszasan elidőzni a részleteknél, hiszen a nézőnek könnyen felismerhető, gyorsan beazonosítható motívumokra van szüksége. Így a 2018-as év legmagasabb nézőszámot elért magyar filmje persze érthető módon választotta ezt a stratégiát. A *Valami Amerika 3.* (Herendi Gábor) cselekményében felbukkanó

díszletlakásoktól, utcáktól vagy börtöntől egyetlen néző sem várja, hogy „szociológiailag hitelesek” legyenek, hiszen azok az első másodpercek után máris vad akciójelenetek, poén-lavinák és dalbetétek színtereivé változnak át.

A másik szélső pontot az olyan játékfilmek képviselik, amelyek szinte egy szociális munkás vagy egy antropológus nézőpontjából követik végig szereplőiket, mintha elbeszélte történetük egy-egy terepgyakorlatból lépett volna át a vászonra. Ennek markáns példája Csujja László *Virágvölgye*, amelynek tengődő fiatal főhősei köré erőteljes vonásokkal rajzolódik fel a lakótelepi peremlét jellegzetes helyszínei, és amelynek néhol zaklatott, legtöbbször azonban a szemlélődésre is időt hagyó képsorai még akkor is következetesen benne tartják a valóságban a filmet, amikor a cselekmény egy-egy fordulat révén a valószerűtlenség felé mozdulna el.

Hasonlóan radikális Szilágyi Zsófia első nagyjátékfilmje. A 2018-ban bemutatott alkotások közül talán az *Egy nap* vállalta fel leginkább a jelen társadalmi közegének szikár, szinte eszköztelennek tűnő, naturalista ábrázolását. Noha Szilágyi és alkotótársai mindössze egy középosztálybeli család „átlagosnak mondható” másfél napjába kínálnak bepillantást, darabjukat valószínűleg évek múlva visszatekintve is jellemző korrajznak érezzük majd. Az életmód, a közérzet differenciáltabb megjelenítése nem utolsó sorban éppen a film jeleneteiben sorjázó belső tereken keresztül is valósul meg. A mindennapi, zaklatott hajtásban saját tereink is idegenül kezdenek hatni, elszemélytelenednek, mintha otthonunk, gyermekünk óvodája, iskolája vagy a munkahelyünk egyaránt csak a pillanati és kényszerű tartózkodás vagy az áthaladás jelentést veszett, üres terévé változna. A személyes terekből jellegetlen folyosók, előterek, ideiglenesen berendezett lakásszegletek maradnak, míg az egyén utolsó menedéke az eredendően is üres nyilvános terekben – zsúfolt villamoson, metrón, utcán, esetleg autóban – elért másodpercnyi belső magány lesz, ha ez még elérhető egyáltalán.

A térhasználat szempontjából az előbbieken megrajzolt két szélső pont közötti zónában aztán számos fokozat képzelhető el, és szerencsés esetben a műfaji premisszáik és a társadalmi beágyazottságuk valamilyen közös stratégiában, egymást erősítve ötvöződik. Ilyen

sikeres példa Schwechtje Mihálytól a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) vagy Nagypál Orsától a *Nyitva*. Mindkettő úgy teljesíti vállalásait – méghozzá maradéktalanul – a cselekményszervezés tere, hogy közben végig hitelesek maradnak a megteremtett közegek is. Ez pedig nem kis részben pont a látszólag néhány könnyed mozdulattal felvázolt, valójában nagyon is aprólékos és árnyalt kidolgozásban elének táruoló élettettek tudható be. Schwechtje filmjében a kamaszok személyes tereinek kontrasztja a nyilvánosság tereivel egy további réteget ad hozzá az intimitás és a közösségi viselkedési normák törekeny viszonyának megértéséhez. Nagypál Orsi pedig hol otthonosan ismerős és meghitt, hol nyugtalanítóan érzi és idegenszerű helyszíneivel teremt adekvát közeget a párkapcsolati problémák szókimondó megfilmesítéséhez.

Ahogy egy narratívában hangsúlyossá válhatnak a szereplőket körülvevő belső terek, hiszen kialakításukkal, a bennük elhelyezett tárgyakkal jellemezhetik a karaktereket, szavak nélkül is érzékeltetve viszonyaikat, körülményeiket, társadalmi helyzetüket, éppúgy árulkodó lehet olykor egy-egy szereplő saját terének meg nem mutatása, a személyes háttér teljes hiánya. Jó példa erre Goda Krisztina legutóbbi filmje, a *BÚÉK*, melyben egyfelől rop-

pant hangsúlyos az egyik főszereplő, egy befutott pszichológusnő tágas, elegáns lakása, ahol a cselekményidő túlnyomó részét kitevő szilveszteri vacsorára vendégül látja barátait, és amely ilyenformán a társadalmi reprezentáció színpadaként is működik, másfelől az expozícióban ugyan néhány további szereplő élettere is felvillan egy-egy rövidebb jelenet erejéig, ám korántsem mindegyiké. E kihagyásnak részben praktikus dramaturgiai okai vannak (elkerülhetetlenül olyan motívumokat fedne fel a kamera az adott szereplők előéletéből, amelyeknek pedig csak a cselekmény egy későbbi pontján szabad lelepleződniük), másfelől a hiány akár szimptomává is előléphet, ahogy ez a pszichológusnő öccsének karaktere esetében történik. A nemrég állását is elvesztő pedagógus nyomorúságos albérlete – bár a szereplők szövegben többször reflektálnak rá – nyilvánvalóan olyan távol áll a vacsorának helyet adó középosztálybeli lakásbelsőitől, hogy már csak meg sem jelenhet a film csillogó és minden részletében lekerekített cselekményterében.

Ezzel valamelyest ellentétes stratégiát választ Ujj-Mészáros Károly az *X – A rendszerből törölve* egyes elemeiben. Részben itt is működik az a fajta intenzív vagy aurateremtő térhasználat, amelyet a *BÚÉK* példájában a főhelyszínt adó

lakás jelentett: itt a rendőrkapitányság, a nyomozónő lakótelepi lakása vagy a Kulka János alakította milliomos luxusvillája válik emblematisz helyszínné. Ugyanakkor a történet során felbukkannak olyan karakterek is – nevezetesen az öngyilkosságoknak álcázott gyilkosságok áldozatai –, akiről tulajdonképpen nem sokat tudunk meg, csupán haláluk helyszínét láthatjuk, amely helyszínek viszont önállóan is jelentést hordozó, úgyszólván teljes életutakat magukba sűrítő és felmutató terekké lépnek elő. Ez utóbbi eljárás ereje, működőképessége nyilván nem kis mértékben a film látványtervezőjén, Hujber Balázson is múlott.

Van a filmes térhasználatnak, téralkotásnak egy sajátos regisztere, amely néha olyan rendezőket is egymás mellé sodor, akik egyébként gyökeresen eltérő megközelítéssel és világlátással dolgoznak: ez pedig a nosztalgia. Sárgásbarnás árnyalatokban ázó, politúrozott, szocmodern bútorok között egy család nézi a tévét, a fekete-fehér képernyőn Latinovits Zoltán szaval. Reisz Gábor *Rossz versek* című filmjének közepén járunk, a főszereplő egyik gyerekkori emlékképében, valamikor a késő nyolcvanas évek Budapestjén. A kép önironikus felhangjai mellett is idilli, hiszen a gyermek számára ott és akkor még minden együtt van. Az egymásba átúsztatott, egymásban folytatódó jelenettöredékek

**„Másodpernyi belső magány”**

(Nagypál Orsi: *Nyitva*  
– Radnay Csilla és Péterfy Bori)



láncolatából összeálló filmben központi helyet foglal el a megidézett lakás, az otthon. Bútorai és lakói, ha változnak, cserélődnek is, valahogy mindig ugyanazok maradnak. Velünk maradnak, bennünk élnek tovább – megalkotva azt, akik vagyunk. Az egymásba játszó idősíkok, a személyes emlékezet egymásba oldódó rétegei így válnak a visszatérő terek, tárgyak és arcok révén is a belső folytonosság, az önazonosság kifejezőivé.

Talán nem véletlen, hogy az identitás és az emlékezet működésének kapcsolata egy másik rendezésben is látványos együttállást mutat a terek megkomponálásával. Kenyeres Bálint első nagyjátékfilmje, a *Tegnap* abból a szempontból kilóg az eddigiekben érintett alkotások sorából, hogy története térben meglehetősen távol esik a mai Magyarországtól, látványvilága viszont sok szállal kapcsolódik a hazai film számára is fontos modernista-minimalista hagyományhoz. Az a mód, ahogyan az elbeszélés jelentéssel telíti vagy éppen kiüresíti a helyszíneket, ahogy a nagytotálokban az ember és a táj viszonya kifejezésre juttatja a főhős fokozatos elbizonytalanodását, talajvesztését, ahogy a film anyagszerűsége egyszerre hoz testközelbe egy gyökeresen eltérő kulturális teret és emeli át a történetet az érzékelhetőn túli tartományba, mindezek a formai stratégiák Kenyeres munkáját a magyar szerzői film legradikálisabb folytatójává teszik.

Az eddigiekben a térkezelés egyedi eseteit emeltük ki, de kimutatható-e valamilyen átfogóbb mintázat? Sajátos tendenciaként a nyilvános és a privát terek viszonyának reflexiója jelentkezik a filmekben. Az érintett alkotások szinte mindegyikében mutatkozik valamilyen feszültség a kettő között, amely ráadásul tovább mélyül, amikor a valós terekben lejátszódó történések mellett beszűrnek a virtuális terek eseményei, illetve amikor a virtuális visszahat a nem-virtuálisra.

Amikor az *Egy nap* cselekménye a főhősnő által szakadatlanul végzett napi teendőkre, a szülői létből és a háztartás vezetéséből eredő „láthatatlan munkára” irányítja a néző figyelmét, akkor ezzel egyúttal azt is megmutatja, hogy e percről percre beosztott, szigorú rend egyszerűen bekebelezi, felemészti az egyén saját külön életerét. A lakás vagy az utca ugyanúgy az elvégzendő feladatok, a kikerülhetetlen kötelességek és felelőssé-

gek, a munka – végső soron a társadalom által felügyelt – terévé változik, mint a nyelviskola tanterme, ahol a főszereplő három gyermeke ellátása mellett még órát tart. Ebben a napi rutinban már nincs idő és tér a személyes érzések tisztázására, a gondolatok végiggondolására, mert a fontos beszélgetések közben is éppen a gyerekeket kell fürdetni vagy iskolatáskát kell kapkodva összekészíteni; az anyának pedig önmagára csupán azok a köztes idők maradnak, amíg egyik feladatától a másikig halad, üres tekintettel bámulva ki egy zsúfolt metrókocsi vagy villamos ablakán. Miközben ráadásul a cselekmény tereiben zajló eseményeket itt is olyan mögöttes folyamatok határozzák meg (jelen esetben egy megcsalás vélt vagy valós epizódjai), amelyekről csak eljuttatott félmondatok formájában értesülünk, vagyis amelyek e tereken kívül – ha úgy tetszik, virtuális térben – történnek.

A *Virágvölgy* egyik legszembeötlőbb vonása egyenesen a nyilvános terek kiüresedése, funkcióvesztése vagy diszfunkcionalitása. E terek – lakótelepi utcák, boltok, kocsmák, orvosi rendelők és várótermek – szenttelen bejárásán keresztül az elbeszélés azt mutatja meg, hogyan válnak működésképtelenné a társadalom különféle intézményei, hogyan marad védőháló nélkül egy-egy csoport és hogyan kerül ennek következtében az egyén menthetetlenül a közöny légüres terébe.

A magán- és a közterek ütközésével találkozunk – bár egész más előjellel – a *Nyitva* történetében is. Itt egy párkapcsolat legintimebbnek számító rétegei kerülnek ki – voltaképpen egyfajta fokozatos medializáció keretében – a nyilvánosság egyre táguló köreibbe. Hiszen a párkapcsolati problémák a hálózobából a csoportterápia, a családi összejövétel, a szvingerklub vagy éppen a munkahelyi tereibe jutnak el – ezúttal vígjátéki feloldást nyerve. Ebből a szempontból külön érdekes, hogy már maga a film címe is értelmezhető egy térbeli metafora kibontásaként.

A *BÜÉK* dramaturgiájáról első pillantásra úgy tűnhet, mintha annak mozgatórugója kifejezetten az emberi játszmák virtuális térbe való áthelyeződése lenne. A cselekményt rendre egy-egy telefonhívás, sms, üzenetben küldött kép lendíti új irányba. Ám a narratíva valódi fegyverténye az, hogy egyfajta duplacsavarral nyilvánvalóvá teszi: itt a virtuális térben lezajló meccsek mellékesek, szinte lé-

nyegtelenek a valós térhez képest, mert a problémákat ez utóbbiban kellene megoldani.

Ahol pedig talán a legérzékletesebbé válik a valós és a virtuális terek interferenciája, az Schwechtje filmje. A *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) cselekményében egyrészt szintén különféle intimitású terek váltakoznak a kamaszok szobáitól az iskolaudvarig, az osztályteremtől az utcasarokig, az öltözőtől a menetrendszerinti busz utasteréig. Ezek a személyes mozgáster és biztonság különböző fokozatait képviselik, és nagyon is érzékenyen képezik le a cselekvési lehetőségek, magatartásminták, a szabadság és a kiszolgáltatottság köreit. Másrészt a közösségi média virtuális tereiben nyomot hagyó cselekvések behatolása a fizikailag létezőbe drasztikus – és visszamenőleg is – átírja az utóbbiban zajló eseményeket, ezzel is megmutatva a korábban oly szilárdnak hitt emberi közösségek újkeletű sérülékenységét, instabilitását.

Végül szintén idekiváncokzik a *Rossz versek* egy kiemelt képe, a Margit hídon keresztülcipelte és felállított szobaajtó-nak a film plakátján is megjelenő motívuma, amely egyszerre választja el és köti össze a főhőst szerelmével. A megoldás éppen a „személyes” és a „nyilvános” itt elemzett egymásban létezését is megkapó módon súríti szimbólummá, kifejezve, hogy mindaz, ami nyilvános térként tételeződik egy városban, az egyszer mind megannyi személyes élményen, történeten, emléken keresztül tételeződik akként.

Reisz Gábor előbb érintett filmje, továbbá debütáló darabja, a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) mellett az utóbbi évek több elsőfilmes munkája igazolja, hogy a legfiatalabb rendezőknek szintén van mondanivalójuk a minket körülvevő valóságról – akár a hétköznapi életünkről, akár tágabb világ- és történelemszemléletünkről legyen szó – és korántsem csak a dialógusok vagy a karekterek felépítésén keresztül, hanem a cselekménytér kialakítása révén is. Az *Utóélet* (Zomboráczi Virág, 2014), a *Szerdai gyerek* (Horváth Lili, 2015), a *Kojot* (Kostyál Márk, 2016) után a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) a *Virágvölgy*, a *Nyitva*, az *Egy nap* újabb példáit mutatják fel annak, amikor egy helyszín, egy tér önmagában is érvényes láttelepet nyújt jelen életünk minőségéről. •

ZÁRT HELYSZÍNEK DRAMATURGIÁJA

# Akció-redukció

ANDORKA GYÖRGY

**AZ „OSTROMLOTT ERŐD” HELYZETEKBEN KÉT ERŐ FESZÜL EGYMÁSNAK, A KÉT FÉL KÖZÖS SORSA, HOGY EGYIKÜK SEM HÁTRÁLHAT KI A SZITUÁCIÓBÓL.**

„A bolygó neve: Halál-ban tulajdonképpen bementek és nem tudtak kijönni, erről szólt a film.”  
(Egy hozzászóló a Filmvilág blogon)

**H**abár a film médiuma az egybeállít-  
tásos első fecskék után éppen tér  
és idő átívelésének máshoz nem  
hasonlítható hajlékony képességében  
hozott újat, története százegynéhány  
éve alatt épp elég alkalommal bizonyít-  
totta, jó dolgok sühetnek ki abból is,  
ha időnként visszafogja magát, hogy  
a külvilágról a párbeszédre és a ka-  
rakterek belső állapotaira helyezze a  
hangsúlyt, vagy épp a fókuszálással kéz-  
a kézben járó absztrakción  
keresztül világmodellé, társa-  
dalmi allegóriává növeessen  
saját szabályokkal rendelke-  
ző, zárt intézményeket. Tema-  
tikus műfajai között persze

**„Belső erődot  
védenek”**

(Ben Wheatley: Free  
Fire – Cillian Murphy  
és Michael Smiley)

nem egyet találunk, amelyre nehezen  
alkalmazható mindez (lásd *road movie*  
vagy katasztrófafilm), akad azonban a  
hatásműfajok palettáján is egy renitens,  
amelynek sehogyan sem akarózik ket-  
recbe vonulni, tekintve, hogy éppen a  
film „filmszerűségét” maximalizálja: a  
horrorral vagy vígjátékkal ellentétben  
a „kamara-akciófilm” mégiscsak furcsa  
oximoronnak hangzik – fizikai konflik-  
tusokra és képi dinamikára építő műfaj-  
ként természeténél fogva érzékenyen  
reagál a mozgástér megvonására. De  
bár az egy szobában filmre vihető ak-  
ciónarratívák száma a nullához közelít  
(legalábbis rövidere szabott végered-  
ményt adnának), mégsem  
ritka, hogy a küzdelem bi-  
zonyos szintig keretek közé  
szorul: a cselekvéskényszer  
és a lehatárolt tér kettőse  
termékeny feszültséget in-

dukálhat – funkcionáljanak a falak akár  
intenzitásnövelőként, a karakterdina-  
mika katalizátoraiként, vagy épp, a fent-  
iekhez hasonlóan, adjanak a modell-  
szerűséggel többletjelentést a szimpla  
fizikai összecsapások füzérének.

**VÁLTOZATOK SLAMASZTIKÁRA**

A játéktér leszűkítéséből, számtalan va-  
riációs és kombinációs lehetőség mel-  
lett, nagyjából három alapfelállás emel-  
hető ki – csupán sorvezetőként, hiszen  
a filmek kategorizálásánál legalább  
annyi kivételbe ütközünk, mint ahány, a  
formulák valamelyikébe tisztán belesí-  
muló darabot találunk.

Az ellen (ideig-óráig) kint, hőseink  
bent: az „ostromlott erőd” archetípusa  
a kaland, western és háborús szánerek  
jól bejáratott motívuma (*Gunga Din*,  
*Alamo*, *Acélsisak*) – nem véletlen, hogy  
a posztklasszikus korszak a témában  
egyik legtöbbet idézett alapfilmje, a *Rio  
Bravo* által inspirált *A 13-as rendőrőrs  
ostroma* John Carpentertől épp urbánus  
western-átirat, és hasonlóképp  
közhelyszámba megy az elődjétől mű-  
fajilag eltávolodó *A bolygó neve: Halál*  
Vietnam-allúzióként értelmezése is.  
Utóbbi kapcsán nem botorság felvetni,  
hogy ennek a mintának logikus társ-  
műfaja a kreatúra-horror, amennyiben  
tökéletesen működik akkor is, ha tak-  
tikus, individualizált ellenfelek helyett  
agyatlan zombik rohamoznak kintről  
– kétségtelen, akár *Az élőhalottak éj-  
szakája* és társai is beidézhetők lettek  
volna a séma képviselőiként. (Érdekes,  
hogy a támadó bandát az eredeti *A  
13-as rendőrőrs*ben Carpenter ugyan-  
ilyen irracionális agressziót képviselő,  
arctalan, masszaszerű tömegként je-  
leníti meg: pontosan arra a szorongás-  
ra reflektál ez a csavar, amit a csatába  
küldött, dehumanizált „emberanyag”  
felett érzünk – épp úgy, ahogyan a  
zombifilmes műfaj teszi azt általáno-  
sabb kontextusban.)

A zárt tér a cselekmény működésé-  
hez itt a téték emelésével járul hozzá  
– a „nincs hova hátrálni” tudata sarokba  
szorított vadakká teszi a szereplőket –,  
a felállás emellett kiváltképp alkalmas-  
nak látszik a karakterfejlődés fizikai  
akcióval párhuzamosan való vezetésé-  
re. Különösen szépen teszi ezt *A 13-as  
rendőrőrs* három főszereplőjével – a  
véletlenül köszönhetően a csavába  
került, gyilkosságért elítélt Napoleon  
Wilson a titkárnő Leigh-vel és a hely-





zet szükség szülte kapitányával, Bishop hadnaggyal való viszonyának stációi a rohamokkal és kitörési kísérletekkel szinkronban alakulnak, hogy az ostrom végére az órákkal azelőtt megismert nővel egy románc délibábja mellett már azon vitázzanak, kinek maradjon az utolsó golyó, az életét többször is megmentő rendőrrel pedig végül valódi bajtársakként váljanak el útjaik.

Az „implóziós bombaként” működő, befelé robbanó kutyaszorítóban-helyzetek esetében (nevezzük őket így a Tarantino-darab magyar címe után) a zárt helyszínen belül feszül egymásnak karakterek két csoportja, akik, akár támadó, akár védekező pozícióban, de nem hátrálhatnak ki a szituációból. Itt az előzőhöz képest éppen fordított hatás érvényesül, gyakran a belső erőző és a kapcsolatok felbomlása érdekes, protagonisták és antagonisták kiléte pedig egy pontig akár nem is feltétlenül tiszta, vagy épp meginog, mint Antal Nimród élvezetes *A szállítmánya*, vagy a *home invasion*-filmek akciódúsabb példányát képviselő *Pánikszo* esetében. Az „ostromlott erőd”-helyzethez hasonlóan a szereplők itt is a filmidő jó részében jellemzően statikus pozíciókat vesznek fel, illetve azok között mozognak, a defenzívában lévők pedig adott esetben „belső erődöt”

védenek, a fentiek mellett például a Jeremy Saulnier jegyezte *Green Room* túlélőhorrorjában, a koncertjük után egy gyilkosság véletlen szemtanúivá váló, neonácik által ostromolt öltöző-helyiségbe szorult punkbandával. Ezek a filmek az erőszakkitörések narratív szempontok miatt limitált mennyisége folytán erősebben gravitálnak a thrillerhez, de nem kivétel nélkül: a Ben Wheatley rendezte *Free Fire* például egy raktárban lefolytatott, filmhossznyi paintballmeccs éles lőszerrel, nem mellesleg az „úgy kezdődött, hogy visszaütött”-típusú erőszakspirál perfekt, sötéten mulatságos allegóriája – ha a rendezőt Paul Verhoevennek hívnák, biztosan készen állna a magasabb szintű interpretációval, miről is szól valójában vérgőzös hecce. Az ilyen, tiszta akciófilmként működő „ketrecharc” persze ritkább állatfaj a csoporton belül, a „csapdába esett kommandó” (lásd az indonéz *A rajtaütés* a drogbáró menedékházában rekedt különleges egységét) pedig a szürkezónát jelenti ezen és a harmadik változat, a *Die Hard*-féle minta között.

**„Faltörő kosként haladhat előre”**

(Peter Travis:  
Dredd – Karl  
Urban)

A McTiernan klasszikusa révén metonimikus keresztiséget nyert formulát oly módon lehetne formalizálni és beilleszteni a táblázatba, hogy ez esetben az izolált

helyszínen mindenki egyetlen (vagy maroknyi), mozgó célpontra vadászik – a főhős belülről száll szembe az erőfölényben lévő ellenfelekkel, sáncolás és folyamatos konfrontáció helyett pedig a macska-egér játékon van a hangsúly. A nyolcvanas évek végén McLane hadnaggyal új hóstípust divatba hozó, iskolateremtő recept folyamatos reciklálására a stúdiók anno bő egy évtizedig nem untak rá – rossz nyelvek szerint, ha akciófilmmel házaltál, a sikeres pitch-hez egy ideig elegendő volt bedobni a „*Die Hard XY* helyszínen” mémmé vált szókapcsolatát. Játszódnak bár kiszuperált csatahajón (*Úszó erőd*), eltérített légi járműveken (*Tűzparancs*, *Az elnök különgépe*), vonatszelelvényen (*Száguldó erőd*), turistalátványossággá lefokozott börtönszigeten (*A szikla*), sportcsarnokban (*Hirtelen halál*) vagy épp bevásárlóközpontban (mint a John Boorman alkotásával csak címében közösséget vállaló, obskúrus *Point Blank*), a sokféleképpen variálható mögöttes séma alapformájában egyszerű, mint a faék: az adott (a filmek között nagyjából a legfőbb változót jelentő) objektumot megszálló túszejtők nem számolnak a zárt térben rekedt vagy sikeresen besurranó – a nyolcvanas évek acélembereihez képest földközeli, sebezhetőbb, és így azonosulásra alkalmasabb – főszereplővel, aki aknamunkába kezdve lépésről lépésre veszi be az antagonisták hadálásait, hogy végül külső és/vagy belső segítséggel visszaszerezze az irányítást.

A farmernadrághoz hasonlóan a főgonoszt az aktuális *henchman* elintézése után adóvevőn lealázó pasasok is nehezen mennek ki a divatból, és újabban Hollywood is érdeklődéssel fordul a régi recept felé, a Pennsylvania Avenue 1600 kétszeri leamortizálása után (*Támadás a Fehér Ház ellen*, *Az elnök végveszélyben*) még az eredeti nagymellényű újragondolásának is zöld utat adott (*Felhőkarcoló*). A formula sikerének titka feltehetően abban rejlik, hogy rafináltan házassít össze bizonyos, egymással jól megférő toposzokat és műfaji mintákat – az alvázként vett klasszikus katasztrófafilm passzív-defenzív alapállását ellenirányú momentummal kompenzálja, miközben



a főhős egyszerre testesíti meg a *Dél-idő* a rendszernek/közösségnek fityiszt mutató magányos cowboyát („ha rátok nem lehet számítani, megcsinálom egyedül”), és az extrém szituációban hőssé váló, megváltást nyerő átlagembert – a McLane-klónok gyakori expozíciós köre valamiféle feldolgozandó trauma/probléma, kihűlt házasságtól kezdve kísértő szakmai kudarcig (például egy korábbi esemény során meg nem mentett áldozat).

A zárt helyszín az előzőek főzőkukta-metaforájához képest itt inkább úgy működik, akár a folyómederben lévő szűkület – kényszerpályát, feszes keretet jelöl ki a szeriális-mellérendelő, fokozásra építő akció-kalandfilmes logikának; míg az „ostromlott erőd” meghatározó iránya a hátrálás, a „kutya-szorítóra” a hintázás vagy körköröség jellemző, addig a *Die Hard*-formula hőse faltörő kosként haladhat előre, csupán ideiglenes megtorpanásokkal. A narratív motor ezzel szinte készen adott – a szokásos körök a felszerelés megszerzésével, a vertikális vagy horizontális lépkedés a szintek/helyiségek/vagonok között akár videójáték-szerűen letisztult küldetésnarratívát produkálhatnak – abban, hogy a '87-es filmet máig iskolapéldaként emlegetik az óramű-kidolgozottságú akció-forgatókönyvek között, nem kis részben ennek a mintának az alkalmazása is szerepet játszik.

### NÉZŐPONT KÉRDÉSE

A bonyodalom jellegétől függetlenül az esetek többségében egyáltalán nem mellékes, miféle tér is az, amely a karaktereinket foglyul ejti. Ezekben a filmekben az épített/technológiai környezet éppen azért lép elő a háttérből fő-, de legalábbis fontosabb szereplővé, mert minden eleme kifordul hétköznapi szerepéből – a ház (csarnok, komplexum, jármű) és környezete veszélyes dzsungellé, a szabályokat leradírozó frontvonallá válik, ahol gépészettől és megfigyelő rendszerektől kezdve nyílászárókon, szellőzőcsatornán, lépcsőházi orsótéren át hűtőszekrényig és tűzoltófecskenőig minden egyetlen bemeneti szűrőn fut át – segítheti, vagy épp akadályozza a túlélést. Ebből következően az izgalom és a cselekmény élvezetének jelentős részét éppen az „affordanciacsavarokkal” való játék adja, ahogyan a helyzet folytonos Gestalt-váltásokat igényel a szereplők

(és velük együtt a néző) részéről – a túléléshez egyfajta gyermeki szemszöveget kell újra felvenniük, minden eszközt megragadva és minden beidegződést elvetve. (Az affordancia fogalmát bevezető James J. Gibson elmélete szerint a környezetet mint cselekvési lehetőségeket felkínáló objektumok halmazát észleljük – a teáskancsó nem pusztán fehér, porcelánból készült és ívelt formájú, hanem valami, amiből folyadékot lehet kiönteni.) Mindennek a fonákjaként a pozitív negatívba is fordulhat: az ablakok veszélyt rejtő felületek, amelyektől távol kell maradni (*A rajtaütés*); a biztonsági rendszerek az antagonisták kezében már a hősök ellen dolgoznak (bármelyik *Die Hard*-film); a vasbeton födém és a tűzgátló ajtó remek találmány, de kevésbé szerethető, ha épp át kellene jutni rajta (ezt már a *Pokoli torony* óta tudjuk). Fincher *Pánikszobá*-jában egyetlen jeleneten belül megfordul a képlet, amikor a behatolók a szellőzőrendszerhez hozzáférve propángázt pumpálnak a címadó helyiségbe, ám nem sokkal később ugyanez az összeköttetés válik védekezésre alkalmas csatornává, miután a bentiek a gázt berobbantva saját fegyverüket fordítják a támadók ellen. Hasonlóan ambivalens a kamerákhoz fűződő viszony – miután a zárt térben kulcsfontosságúvá válik a vizuális információhoz való hozzáférés, a helyzeti előny annál, akie a videoszoba feletti ellenőrzés (ennek hiányát kompenzálhatja egy – némiképp csalásnak minősülő – parafenómén kolléga, lásd a *Dreddet*), fordított helyzetben pedig a szabad tervezés és cselekvés zálogát jelenti a szabotálásuk; utóbbi taktika nem csak közvetített képekre érvényes – Ty, *A szállítmány* főszereplője a szokásosnál kreatívabb utat választ, amikor kislisszolását fedezendő, az ellopott dollárokkal tapasztja be a már nem sokáig menedéket biztosító furgon ablakait.

Míg filmbeli szereplőink árgus szemekkel figyelik a lehetőségeiket, az alapvető suspense-technikák eközben kétfajta nézői pozicionálás mentén léptethetők működésbe, akár felváltva és egymást kiegészítve – a kérdés lényegében épp az, hogy minket is bezár-e az elbeszélés a kalitkába. Az első esetben a stratégia az „intenzív” szubjektivitás, az információ visszafogása a térkezelés és plánozás klasszikus fogásai mentén (a szereplőkkel együtt a labirintusban

bolyongó fehér egerek vagyunk); a másikon épp a többszörűség – az izgalom vagy nyomasztó hatás a felső nézőpontból való empatikus azonosulásból fakad (aggódunk a rossz utat választó fehér egerekért). Az olyan gesztusok, mint amikor *A rajtaütés* egy jelenetében egy képkivágatban látjuk felső gépállásból a könnyűszerkezetes fal mögött rejtőző főhőst és a machetével felvértezett antagonistát, szinte konkrétan ez utóbbi metaforát nyomatékosítják – amire azután, ismét a főhős nézőpontját felvéve, hatásszünet után sokk-effektusként érkezik a szűrés. Különösen érdekes stiláris eszközként kapcsolódik ehhez a CGI-korszak által lehetővé tett virtuális kamera, amelynél éppen a felső terekben való akadálymentes közlekedés jelentette az igazi truvajt, példaként pedig nem is kell messzebb menni a *Pánikszobánál*, amely a technika egyik első virtuóz alkalmazója volt. Furcsa, elidegenítő hatása van, amikor a repülő szőnyeg (vö. Balázs Béla) egy kulcslyukon vagy apró szellőzőrésen halad át – elemezhető, hogy végső soron milyen narratív célokat szolgál, de ez a szenvtelen „posztumán” szemszög az elbeszélésben mindenesetre még eggyel hátrébb ugrasztja a nézői pozíciót, már csak azon keresztül is, ahogyan folyékony mozgásával mintegy meghazudtolja a szerkezetet, viccet csinál abból, ami a filmbeli szereplőknek élet-halál kérdését jelenti. Mindez bravúros szekvenciákat eredményez, de emlékeztet arra is, minden döntés egy adott nyelvi eszköz mellett egyúttal lemondással jár valami másról. Vessük csak össze ezt a klausztrófó hatást kevesebb töréssel végigvezető *A rajtaütés* egy jelenetével, ahol a főszereplő Rama ellenfelét az ablakon át magával rántva, majd a zuhanás után egy erkölykonzolon gellert kapva néhány szinttel lejjebb érkezik vissza – a toronyházbeli pokoljárás közepére szűrt, az épületen kívül töltött pár másodperces beállításorozatnak az érzékenyebb befogadóra olyasféle enyhén katartikus hatása van, mint amikor a *Mátrix: Forradalmak* vége felé Neo és Trinity a fehérréteg felett egy pillanatra meglátja a valódi égboltot. Megfontolandó észrevétel lehet ez, aláhúzva a tény, hogy a művészetben minden kontrasztról és ellenpontról szól: a szabadságot a filmvásznon is csak akkor értékeljük igazán, miután elvették tőlünk. •

GYILKOS HÁZAK

# Gép a szellemben

VARRÓ ATTILA

**A GYILKOS HÁZAK A KORTÁRS HORROR HATÁSMECHANIZMUSÁT REJTIK.**

Végigtekintve a 21. század legsikeresebb horror-franchise-ain, a leglátványosabb trendet kétségkívül a rémek kivonása a rémfilmekből jelenti. Míg hajdanán a Universal, a Hammer vagy akár a Troma ciklusai emblematikus szörnyetegeikre épültek, az ezredforduló óta számos, komoly népszerűséget elért horror ahelyett, hogy százféle rémalakba sűrítene a kollektív félelmeket, inkább a rémület primér működését szemlélteti. A *Blair Witch* boszorkánya, a *Végső átlomás*-filmek misztikus antagonistája, a *Paranormális jelenségek* kísértetei vagy akár a *Fűrész*-széria omnipotens sorozatgyilkosa legfőbb közös vonását *hiányuk* jelenti, filmjeik kiemelik a cselekvő monstrumot a cselekményből és magát a cselekményt állítják a helyébe. A rémtörténeteket meghatározó, kategorizáló szörnyek, akik személyes rémtetteikkel saját világot, értelmezési keretet adtak a félelemkeltésnek (erdélyi vámpírtól texasi mészárosig) manapság háttérbe szorulnak a hatásmechanizmus és reprezentációja mögött: mióta a sokk és gore kombinációira építő kortárs narratívákban minden ajtócsapódás, elpattant villanykörte, bevilanó tükörfelület félpercenként heveny szívbjait hoz a freccsenő hús pillanataitól rettegő nézőre, jelentőségüket veszítik a mélyben élő jó öreg monstrumok. A rémfilm mindinkább egyfajta maximális hatékonysággal csúcsra járatott narratív gépezet, nézője túsul ejtett, kiszolgáltatott báb, aki ahelyett, hogy szembenézhetne személyes félelmeivel egy-egy archetipikus monstrum alakjában, csupán sokk-terápiás büntetést kap értük.

Talán egyetlen szubszáner sem szemlélteti olyan pontosan ezt a műfajjevo-

lúciós folyamatot, mint a kísértetház-film, amely a 90-es évek digitálisan felturbózott, barokkos remake-jeitől (*Átok*, *Ház a Kísértet-hegyen*) alig tíz év alatt eljutott a *Paranormális jelenségek* webkamerás minimálhorrorjáig. A kísértetház, amely eredetileg afféle misztikus határvidéken rejtőzött otthont kínált a klasszikus lidérceknek, nem csupán áttelepítette őket a kertvárosokba (lásd 80-as évek), de belső tereivel, berendezési tárgyával egyszerűen átvette a feladatkörüket: a szellemek borzongató látványa helyett a megfelelően időzített háztartási ijesztgetések sorozata varázsol horrort szimpla *home videó*kából. A *13 kísértet* 2001-es Dark Castle-remakeje látványos fordulópont a trendben, nem csupán azért, mert a klasszikus kísértetkastélyt ultramodern üveglabirintusra cserélte, de azért is, mert a misztikus épület mélyén rejtőzött tucatnyi kísértetnek mindössze a riogatás statisztaszerepét szánja: immár maga az önműködő démonház véggez az összes gonosztevővel, „ektobár” üvegtábláival kettészeli vagy szétlapítja őket, netán acélpengékkel miszlikbe vágja. Szinkronban ezzel a revízióval a Zemeckis-Silver páros a kísértetház terét is újragondolta: eltérően a klasszikus séma tetszőlegesen bejárható, központi terű enteriőrjével (ahol újabb és újabb rejtetekutak összefüggései tárulnak fel, a megoldáshoz vezetve), a sátánista óramű által folyamatosan mozgásban tartott üvegház fokról-fokra szigorúan zárt kockákra osztja fel a belső teret, egyre inkább behatárolva az áldozatok mozgását. Miként a spiritiszta-szakértő szavaiból kiderül: ez a kísértetház egyfajta „szabálykönyv”, falai pontos előírásokat tartalmaznak, egy felülírhatatlan narratívát alkotva,

amely előre meghatározott ponton szabadít egy-egy szörnyet a megfelelő helyre terelt látogatókra egészen a finálé kapunyitó végkimenetelig.

Hasonlóképp gondolja újra a *slasher*-filmeket Josh Whedon a 2011-es *Ház az erdő mélyénben* – sokatmondóan nem rémhóst vagy jeles napot választva a címhez. Az eldugott kalyiba ezúttal csupán a jéghegy látható csúcsa, alatta modern korporációs komplexum rejtőzik, ahonnan szakavatott technikusok irányítják az öt huszoneves áldozat végzetét: ha kell, alagutat robbantanak be vagy nyílászárókat nyitnak és zárnak, sőt szexhormont, kábítószerrel spriccelnek a szellőzőkből. A mézárhlást végző tanyasi zombik itt is mellékszereplők, pusztán eszközök, a pincében sorakozó zsánercsetreszekhez tartozó monstrumkészlet tetszőlegesen választható elemei – amely a film relatív fordulópontján meg is jelenik a hőspáros előtt egy hatalmas üvegekocka-komplexum formájában, majd a fináléban kinyíló cellái az egész emberiség pusztulását okozzák. Ugyancsak üvegekocka jelenti a 2000-es *Sejt* (angolul *The Cell*!) sorozatgyilkosának eszközét is, aki a hagyományos transzírozások helyett egy építményre bízta a piszkos munkát, míg ő a távolból, monitorok üvegekockáiban látja a lassanként vízbe fulladó áldozat haláltusáját. Tarsem Singh kult-horrorjában a központi helyszínt jelentő álomvilág is rideg, kegyetlen és egyetlen irányban bejárható enteriőr-sorozat, a pszichiáter-hősnőnek könyörtelenül meghatározott mentálcsapáson kell eljutnia ezernyi borzalom át a megoldáshoz (miközben teszi mivoltában ő is egy üvegekockában lebeg) – a különbség annyi, hogy a *13 kísértet* és a Whedon-opusz filmgyári párhuzamot sejtető stábjaival ellentétben ezúttal egy kreatív elméjű sorozatgyilkos „szerzője” irányítja a néző/főhős útját a labirintusban.

Mintha csak ezek az ezredfordulós horrorfilmek gyilkos geometriájukkal, brutálisan felszeletelt emberi testeikkel és könyörtelen narratív logikájukkal egyaránt a trendindító *Kocka* (1997) sci-fi modelljét próbálták volna átültetni különféle horror-alműfajokra, amely végletekig absztrahálja ezt a modellt (többek közt utat mutatva olyan, számítógépes játék-alapú, akció-horroroknak, mint a *Resident Evil*-széria). A „gyilkos ház”-fil-

mek Le Courbusier-je elsőként párosította össze a tocsogós gore-motívumokat egy puszta narratív logikára csupaszított történettel: míg a slasher-filmek kiscsoportos mézslálás-szűzséit korábban a szereplők viselkedése, karakterjegyei határozták meg (a „szexeljük az erdőben”-től a múltbeli traumáig), ezúttal kizárólag azon múlik sorsuk, hogy követik-e a meneküléshez szükséges, matematikailag előírt útvonalat. Az elődök baltásfűrész szörnyetegei arctalanságuk ellenére még saját történettel dicsekedtek (amely meghatározott motivációt, *modus operandi*), az ismeretlen célú, automatizált Kocka már csak narratívával rendelkezik, egy előre megírt, kiszámított bejárással – a korábbi „szörnyfilm” tematikus definíciójával szemben egy átfogóbb műfaji képletet szemléltetve: rémfilm az, amelynek alapvető funkciója, hogy rémületben tartsa a befogadót – mindegy mivel, a lényeg, hogy pontról pontra. A gyilkos épület – legyen minimumra redukált fehér kocka vagy gigászi óramű-szerkezet – műfaji reflexióként a pőre funkcionalitás metaforája, a hatás mechanizmusát szolgáló felépítmény, amely csapdába zár és büntet. Nem lehet ezüst golyóval, ördögűzéssel, fejlődéssel kiirtani magunkból, csak a végére jutni, túlélni – ezeken a rémsztorikon egyszerűen áthaladunk, akár egy emésztőcsatornán.

**„Csúcsra jaratott narratív gépezet”**

(Adam Robitel: Végtelen útvesztő)

Nem készült elkeserítőbb példája ennek az ezredfordulós horror-konceptciónak a tavaly nyolcadik fejezetéhez ért *Fűrész*-sorozatnál, amelyben – a második résztől – rendre helyet kap a „gyilkos ház” koncepció (hol a teljes cselekményben, hol a két párhuzamos szál egyikében, hol egy-egy epizód erejéig). Az előre programozott halálcsapda-raktárakba zárt áldozatok szisztematikus feltrancsírozása nem a háttérben ügködő Jigsaw (és Jigsaw-tanítványok) sorozatgyilkos-figurájának köszönheti egyediségét, inkább annak a horror-szűzsének, amely immár minden narratív habarcsztól megfosztja a szerkezetet. Amint a kisszámú csapatra rázárul a csapda, nincs helye semmi közjátéknak, bontakozó konfliktusoknak, drámai maszatolásnak: miközben az esetleges külső szálon folyik a nyomozás- vagy bosszú-történet, informatív párbeszéddek zajlanak, kauzális láncolat formálódik, odabent az „egy helyiség – egy kínhalál” üres kombinatorikája ketyeg kérlelhetetlenül. A *Fűrész*-filmek „gyilkos házai” első pillanattól világosan megfogalmazott egyutas terek, a falak között immár nem a slasherek lazán felcserélhető gore-epizódjai zajlanak, a brutális halálnemek ezúttal is egy előre rögzített narratíva szerint történnek, meghatározott végcéljal (legyen szó a 2. rész apa-fiú konfliktusának

megoldásáról vagy a 7. rész imposztorának megleckéztetéséről).

A *Fűrész*-féle halálraktárak friss koncepcióját követik a közelmúlt szabaduló szoba-filmjei (amelyekből egy éven belül három is készült, egyaránt *Escape Room* címen): míg az első – nálunk szerezcsére nem vetített – verzió még szigorúan ragaszkodik a valós alapú thriller-koncepcióhoz (négy játékos egy bezárt szobából próbál kijutni az elrejtett kulcsok segítségével, miközben egy láncra vert démon sorra gyilkolja őket), a tavalyi *Szabadulószoba* és az idei *Végtelen útvesztő* inkább az ezredfordulós „gyilkos ház”-modellt helyezi újabb kontextusba. A háttérben ezúttal is arctalan gonosz hatalom ügködik, a kivégzéseket lineárisan egymáshoz kapcsolódó helyiségek végzik, a nyitott befejezéssel büntetett *final girl*ig, sőt mindkét csapat tagjai bűneikért fizetnek életükkel – a két film érdekessége, hogy (a *Fűrész* 2. végső csavarjához hasonlóan) látványos önreflexióval színesítik hiperfunkcionális horror-szűzséjüket. A *Szabadulószoba* halálesetei rendre jelképes képernyőkeretben, üvegfalon át, sőt konkrét monitorokon történnek, a *Végtelen útvesztő* hősnője pedig annak köszönheti menekülését, hogy felismeri megfigyelt mivoltát és kilép a rákényszerített „filmkarakter” szerepből. A gyilkos szabadulószobák már nem csak egy rideg, lélektelen hatásnarratíva jelképei, de egyfajta kritikáját is jelentik: az áldozatok egy saját életük alapján megírt fikciós cselekmény *youtube*-karakterivé válnak, amelyet mindenható néző(sereg) figyel minden pillanatban. Míg a *Fűrész*ek kínszintéziseiben egyszerű alkatrészek lesznek a (kínzó)gépezetekben, a *Végtelen útvesztő*ben a szobák különféle irracionális terek mesealakjaivá várszólják őket, ahol megszűnnek a valós térbeli referenciák: méretarányok, kint és bent, fent és lent viszonya. Nem csoda, hogy mindkét sztori legfőbb csavarját az jelenti, amikor (túl a filmidő felén) a nyomozás átcsap horrorba és hőseink rádöbbennek, „ez nem játék” – szórakozásuk valójában mások szórakoztatása.

**VÉGTÉLEN ÚTVESTŐ (Escape Room)** – amerikai, 2019. Rendezte: Adam Robitel. Írta: Bragi F. Schut és Maria Melnik. Kép: Marc Spicer. Zene: John Carey. Szereplők: Deborah Ann Woll (Amanda), Tyler Labine (Mike), Taylor Russell (Zoey), Adam Robitel (Gabe). Gyártó: Original Film. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 100 perc.



## KORTÁRS EURÓPAI VALLÁSDRÁMÁK

## Itt, a Földön

SZABÓ ÁDÁM

## A KERESZTÉNYSÉGRE REFLEKTÁLÓ KORTÁRS SZERZŐI FILMEK LEGTÖBBJE ÉGETŐEN HÉTKÖZNAPI PROBLÉMÁK MÉLYÉRE HATOL.

Nemcsak hitmegegerősítő történetek fémjelzik a vallási tematikájú filmeket. Bizonyos modernista alapvetésekre (*Máté evangéliuma*) is jutott már tabudöntögető darab (*Viridiana*), ahogy zsánerfilmek (*Az ördögűző*, *Ómen I–III.*, *Ördögűzés Emily Rose üdvéért*, *Noé*) vagy *midcultok* (*Krisztus utolsó megkísértése*, *A passió*, *Mária Magdolna*) kontrapunktjaként is több olyan 2000-es, 2010-es évekbeli művet találni, amelyek kritika alá vonják a vakhitet. Bruno Dumont a terrorizmus és a vallási krízis összefüggését vizsgálja a *Hadewijch*-ben, Ulrich Seidl trilógiájának második része, *A hit paradicsoma* fassbinderi tragikomédiaként a kommunikációképtelenséget, az alapvető empátiás készség csődjét képi le. Pablo Larraín stilizált, a férfiválságot is érintő *A klubja* bűnről és bűnhődésről elmélkedik, illetve a chilei katolikus egyház pinocheti retorikáját vesézi ki, Kirill Szerebrennyikov a diktatúra és a vallási megszállottság közé tesz egyenlőségjelet a *Mártírok*-ban.

## GENERÁCIÓRÓL GENERÁCIÓRA

Az olyan kortárs európai mozik, mint *A Magdolna nővérek* (Peter Mullan, 2002), a *Requiem egy lányért* (Hans-Christian Schmid, 2006), a *Dombokon túl* (Cristian Mungiu, 2012) és a *Keresztút* (Dietrich Brüggemann, 2014) rendkívüli közelítésmóddal bírnak. Objektív-realista irányelvekkel élő, ítélezést mellőző passiótörténetek. Historikus szemlélettel nem rendelkeznek: a louduni boszorkánypert megörökítő *Mater Johannára* vagy az *Ördögök*re kevésbé rimelnek, ehelyett Bresson és Haneké jéghideg szenvtelensége hatja át őket. Kivételt képez

ilyen értelemben *A Magdolna nővérek* és a *Requiem egy lányért*. Noha 1960-as és 1970-es években játszódó filmek lévén *period piece*-ek, riasztóan mai problémákra koncentrálnak. Előbbit a történelmi hozzáállás és a friss témaválasztás egyensúlya jellemzi, utóbbi középosztálybeli miliőben bonyolódó, saját korszakára alig reflektáló földhözragadt dráma. Nőket érő fizikai-pszichológiai atrocitásokról szólnak a mozik. *A Magdolna nővérek* markáns női szemszöge nemcsak a lázadás jele, hanem a dogmatizmus és a visszaélés leleplezésének eszköze. („Female gaze” – olyan női főszereplőkkel és maszkulinitásukban bizonytalan karakterekkel dolgozó, eltérő témájú és stílusú filmek erősítik ezt a szemléletmódot, mint Lucrecia Martel *The Holy Girl*-je, Jessica Hausner *Lourdes*-ja és az Antonia Bird dirigálta *Pap* premisszájával élő *Az Ő nevében* *Matgorzata Szumowskától*) A *Requiem egy lányért* anya-lány kapcsolata szintén súlyos problémákkal terhelt, a hősnő képtelen kitörni gyalázatos körülményeiből, az anya szélsőségesen konzervatív értékrendje tönkreteszi az életét. A román újhullámos *Dombokon túl* a női tekintet megkérdőjelezésén kívül a patriarchális értékeket ugyanúgy semmissé teszi, míg a *Keresztút* teljes zéruspontot jelöl, kamaszlány főszereplőjének esélye sincs lerázni magáról a ráerőltetett fundamentalista tanokat. Nemcsak a női, a generációs szempont is fontos ezekben a filmekben, az idősebb nemzedék akár erőszakkal is megpróbálja ráerőltetni a fiatalokra kövült nézeteit, kizárólag saját életviteli szabályaitak üdvöztőnek tartva, minden mást erkölcsstelennek bélyegezve. Ezek a filmek nem

teológiai, hanem morális nézőpontból tekintenek a vallásra. A szembenállás hétköznapi sikon, átlagemberek között zajlik. *A Magdolna nővérek* és a *Dombokon túl* eszmepárbajai izolált környezetben játszódnak le, előbbinek egy ír katolikus dologház szigorú alá-főlé rendeltségen nyugvó viszonyrendszere ad hátteret, utóbbiban a moldvai ortodox kolostor merev hierarchiája rimel a nagycsalád belső viszonyaira. E közösségek legriasztóbb tulajdonsága, hogy rendre az egymáshoz közel állók bonyolódnak bennük tragikus konfliktusba. Szakadék nyílik a hozzátartozók között, pontosan azok szerepelnek le, akiknek a legnagyobb baj közepette kellene őrizniük valóságba sodródott gyermekeiket. A várososság nem misztikus és nem kívülről fenyeget. Belülről bomlasztja szét a közösségeket, a végső menedéket nyújtó otthon válik szóbeli összetűzések, később mentális összeomlások színhelyévé letisztult kompozíciókon, rögrealista, hosszú beállításokra épülő tárgyilagos snitteken.

## ÉLETKÉPTELENSÉG

Nem a vallás intézményét rombolják a kortárs drámák, nyomtatékosan a kisiklott hitet, a fanatizmust és a tudatlanságot bírálják. A négy film más közegből vett példákkal számol be a mindennapokat romba döntő végítétről. *A Magdolna nővéreket* a felháborodás dühe fűti, ugyanakkor tényekre, megtörtént eseményekre épít. A skót Peter Mullan (aki a neveldeből szökött lányát otthonról visszacibáló alkoholista szülőként bele is komponálta magát rendezésébe) nem fest széles társadalmi tablót, a 18. század közepétől egészen 1996-ig működő, nagyjából 30.000 bentlakón kegyetlenkedő bigott ír katolikus mosodák rabszolgatartó-struktúrája a karakterdrámának kedvez, négy ártatlanul meghurcolt lány gyötrelmeire fókuszál. Ebben az intézményben nincs helye az emberi érzéseknek, csak feljebbvalók és szolgák vannak. *A Magdolna nővérek*-ben a vallás szélsőséges oldala intézményesült terrorként jelenik meg – a zárdát irányító nővérek, különösen az idős Bridget máter csupán álcaként használja a vallást, Isten szeretetét saját elnyomó hatalmának fenntartásáért hangoztatja, az erőszak önigazolást keres. Testi-lelki kínok között

vergődve próbál kitörni ebből a börtönből a négy hősnő, Rose, Margaret, Bernadette és Crispina: véd- és dacszövetségük nem makulátlan, többször is vitába keverednek, a szökés, valamint a remélt függetlenség közös vágya hajtja őket előre. Megaláztatásuk sokszor nőiségükön ejt csorbát: a Pasolini-féle Salóra hajazó meztelen szépségverseny a test kisajátítását eszközként használó lelki tortúra, a bigott egyházi vezetőség szadizmusának félreérthetetlen bizonyítéka. A maskulin nézőpont perifériára szorul, hatósági személyek, korrupt, nemi erőszakot elkövető papok, gyáva, segítő kezét nyújtani képtelen fiatalok, illetve lányaik sorsa iránt érzéketlen, jószágról papoló, ám az idős nővérekhez hasonlóan bárdolatlan, szidalmazó és ütlegető apák, unokahúgot gyalázó fiúk terepeként jelenik meg. Mullan a '60-as évekbeli Írország merev felfogását bírálja: a patriarchátus saját konzervatív tekintélyelvűsége védelmezéséért utasítja el bűnbe esett lányait. A rendező egyformán bírálja a kinti és a benti közeget, így

**„Teljes zéruspon-**  
**tot jelöl”**

(Cristian Mungiu:  
Dombokon túl  
– Cosmina Stratan)

a gyalázatért, házasságon kívüli szülésért, elmebetegségért, magamutogatásért örök kétkezi munkára ítélt fiatalok számára nincs kiút. Gyötrelmeikre nincs gyógyír, a Crispina anorexiájának és halálának szentelt rövid zárszó kibírhatatlanul sokkoló. A fikciós lánykarakterek jövőjéről tájékoztató inzertek traumáik feldolgozhatatlanságáról tanúskodnak: Bernadette-ben kitörölhetetlen nyomot hagy a drasztikus, vérző sebekkel záruló hajvágás, szabadulása után is ellenséget lát a felbukkanó apákban. Zavaros rémképként vibrál elméjében a hajdani brutális beavatkozás, mely egy pillanatra kizökkent *A Magdolna nővérek* szürke atmoszférájából, és – a *The Guardian* kritikusa, Peter Bradshaw szavaival élve – a hallucinációk birodalmába lök.

A *Requiem egy lányért* is igaz történetet dolgoz fel. Az otthoni kötelezettségek és az elszakadást szimbolizáló egyetemi önállóság taszító feszültsége küldi padlóra Hans-Christian Schmid dokumentarista ízü – zenehasználat nélküli, puritán snittekéből álló, hosszú gépmozgásra támasz-

kodó – siratódalának főszereplőnjét. A direktor a bajor Anneliese Michel (1952 – 1976) valóban megtörtént ördögűzését veszi alapul, egy magára hagyott, a világ segítségére hiába váró, önnön ingatag személyiségéből erőt meríteni nem tudó fiatal nő portréját rajzolja meg. Michaela Klingler, a filmbeli Anneliese-hasonmás szeretne illedelmes huszonéves lenni, apjával és kishúgával való felhőtlen viszonyát azonban folyton meggátolja az anya örökös ellenkezése, így a *Requiem egy lányért* a csend erejét mozgósító, árulkodó pillantásokra, váratlanul feltörő ordításokra, ütésekre fókuszáló történet, melyben a törékeny psziché végül összeroppan. Michaela ugyanis foggal-körömmel ragaszkodik a valláshoz: az ő tragédiáját nem egy akarata ellenére rábírt, vakbuzgóságban gyökerező hitrendszer befogadása okozza. Schmid többértelműségeket kínáló hétköznapi rémdrámája sosem tisztázza, ördögi beavatkozás áldozata-e a lány vagy rohamosan súlyosbodó epilepsziája gyúri le őt és ösztönzi a feszülete elhajítására, ózdkodásra más szent tárgyaktól. A *Requiem egy lányért*



a négy fal között lejátszódó, egyre lélekpusztítóbb viták eredményeként létrejövő tudatalatti lázadás józan észt fenyegető hatásáról sem feledkeznek el. Hősnőnk magába zárkózó alkat: válszakokban végre élni kezd, barátja és barátnője oldalán szabadságra óhajtozik. Táncol a Deep Purple *Anthem*jére, ám az életörömet elnyomja a morális szigor, Michaela a sorozatos ördögűzések után isteni próbatételnek titulálja összeomlását.

### ARCRA ÍRT FÁJDALOM

Visszafojtott szenvedély és elképesztő emberi tudatlanság dualizmusára épít Cristian Mungiu filmje: a *Dombokon túl* melodramájában újfent kiszolgáltatottakra irányul a figyelem, a direktor a *4 hónap, 3 hét, 2 nap* és az *Érettségi* között bizonyosságát adta, nála kevesen értenek jobban a patthelyzetbe sodródott, történelmi-politikai vagy hétköznapi ideológiák és saját célkitűzéseik határhelyzetében vergődő nőalakok árnyalt bemutatásához. Alina és Voichita kötéltűzése beszédes: árvaházban nevelkedett, magukra hagyott

fiatalokként szimbiotikus kapcsolatban élnek, magányuk és kiszolgáltatottságuk ellensúlyozásáért van óriási szükségük egymásra. Közös életük Alina németországi hajós vendégmunkája miatt szakadt meg, és a lány épp onnan érkezik a romániai monostorba barátnője visszaszerzéséért. Alina sorsa párhuzamba állítható a 2005-ben halálra kínzott tanacui Maricica Irina Cornici szenvedésével. Akárcsak a mentálisan sérültnek nyilvánított apáca, a *Dombokon túl* főszereplője sem üdvözl, Voichita ugyanis végleg Istennek szentelte az életét, így nem szakadhat el a régimódi, Papának szólított főpaptól. Eszköztelenül, mégis roppant hatásosan összpontosít a formanyelv a nők belső viaskodására: a *Dombokon túl*-ban Alina saját magánya, a kolostor elvárásai és lelki társa visszautasítása között gyötrődik, egyre fokozódó egyedüllétéből és tehetetlenségéből gyanakvás, féltékenységgel, dühöngés támad, míg Voichita új élete kétségbeesett megőrzéséért nem mer ellenkezni a Papával. Szemtől szemben engedelmes, és a kolostorfő háta mögött is csak halk szavakkal

küldhet egy-egy bátorító gesztust Alinának. A *Dombokon túl* tekintetekbe, elharapott szavakba ágyazza a szabadulásvágy és a bigott vallásosság feloldhatatlan konfliktusát, Doru Pop definíciójával élve a film a „képen kívüli mozi” hagyományait követi, elfojtásokat jelez, kihagyásokra épít. Senki nem gonosz itt, csak az áldozatok gyarapodnak: Alina sérült jelleme akadályozza a szeretet civilizált kifejezését, Voichita pedig passzív marad, pusztán megfigyelője az eseményeknek, a Papa és egyházközössége zárt burokokban létezve csak a dogmáknak, parancsolatoknak engedelmeskedik. Mungiu filmjében a tragédia oka nem a nyílt szembenállás. Mások elvárásainak semmibe vétele – a természetes emberi kötődés figyelmen kívül hagyása a zárdatagok részéről, a magány keserűségbe, rendbontásba fordulása Alina oldaláról – vezet katasztrófához. Mindebben a külvilág érzéketlensége, közönye is szerepet játszik. A nevelőszülők, az orvosok elhanyagolják Alinát és kialakuló betegségét, visszaküldve a lányt az őt felforgatónak tekintő kolostorba (A *Magdolna nővérek* férfiáival ellentétben nem konzervatív ideológiai bástyákat, hanem mások sorsára legyintő, fásult nyárspolgárok

#### „A törékeny psziché végül összeroppan”

Hans-Christian Schmid:  
Requiem egy lányért  
– Walter Schmidinger,  
Sandra Hüller és Jens Harzer)





**ISTEN HALOTT**

Nevelődéstörténetek is ezek a filmek: *A Magdolna nővérek* négyesfogata, a *Requiem egy lányért* Michaelája, a *Dombokon túl* Alinája és Voichitája, valamint a *Keresztút* Mariája érzékeny időszakot veszelnék át és a körülmények esküdnek össze ellenük. Láthatatlan falakba, ártó szándékba ütköznek a hősnők, és mivel a család nem készítette fel őket a rosszal megvívandó küzdelemre, magukra hagyottan kallódnak. Mindegyik film kérdésekkel szólítja meg nézőjét: Szabadulhatunk-e az intézményesített zsarnokság alól? Amennyiben sikerrel járunk, visszafogad-e bennünket a külvilág, vagy nincs helyünk az egykor otthonunknak hívott közegben (*A Magdolna nővérek*)? Kijöhetünk-e a szülőinkkel, lehetnek-e újabb barátaink, és egyáltalán, a társadalom hogyan reagál a másságunkra (*Requiem egy lányért*)? Miért nem veszi tudomásul a bennünket elvileg befogadó környezet a szeretetet, és miért ragaszkodik jobban a saját értékrendjéhez (*Dombokon túl*)? Miért kell egy tinédzsernek a legrosszabbat kiállnia csak azért, hogy megismerhesse a világot (*Keresztút*)?

Mullan, Schmid, Mungiu és Brüggemann filmjei játszódhatnak üzleti, politikai vagy iskolai közegben is – az elemzett munkákban univerzális elveket és értékeket tipornak sárba olyan erővel, mint a Masahiro Shinoda-féle karcos Shûsaku Endô-adaptációban, ellentétben Scorsese akadémikus *Némaságával*. Szereplők ideig-óráig próbálnak ellenállni az áldatlan állapotoknak, ám ritkán adatik meg nekik a szabadság lehetősége. *A Magdolna nővérekben* erre még sor kerül (igaz, a trauma ott is mély sebet hagy), a többi dráma azonban tagadja a vallási-pszichológiai elnyomásból való menekülés esélyét, olyannyira, hogy a *Keresztút* már az ellenkező végtelről, a fanatizmus rezzenéstelen befogadásáról tudósít. Paul Schrader – akinek legutóbbi, az *Egy falusi plébános naplójából* és az *Úrvacsorából* építkező rendezése, *A hitehagyott* ugyancsak kétkedő pozícióból szólal meg – 1972-ben, Ozu, Bresson és Dreyer pályaképeinek elemzésekor a Szent feltárulkozását helyezte centrumba. Napjainkra a deprimáló olvasat, Schrader interpretációjának antitézise jellemző: a szereplők mind távolabb vetődnek Isten segítségétől és eltűnnek az ürességben. •

kat látunk), utat engedve a fakeresztes, láncos kínzásnak.

Dietrich Brüggemann *Keresztútja* még sötétebb képet fest: 14 statikus beállításra alapozó jelenetben bontakozik ki a 14 éves kamaszlány, Maria hányattatása, szoros párhuzamban Jézus kálváriájának 14 állomásával. A kamaszlány nem önként és dalolva megy bele az önsanyargatásba, hanem azért, mert erre ösztönzik. A szülői fanatizmusnak engedelmeskedik, parancsok jármába hajtja a fejét – sosem hozhat önálló döntéseket. Megszállottan vallásos anyja és közte mindennaposak a veszekedések: a Szent X. Pius Testvériség (itt Szent Pál Testvéreket, az eredeti gyülekezetnek egy időben a rendező és húga/ társírója, Anna is tagjai voltak) intelmei szerint élő család latin misére jár, lerázza magáról a Második Vatikáni Zsinat liberálisabb felfogását, és a beszédes vezetőknévű – Göttler, azaz isteni – „Szűz” Maria éppen ennek válik az áldozatává. Aszkézise nem üdvözlést, hanem gyehebbá zuhanást hoz: autista kisöccse felépüléséért választja a kínokat, csakhogy ez hazugság. Maria azért száguld a végzete felé, mert lelkiileg megrontották, formálódó világnézetét eltérítették, így nem kontrollálhatja saját észlelését, és pusztán bebeszéli

**„Dalolva megy bele az önsanyargatásba”**

(Dietrich Brüggemann: *Keresztút* – Lea van Acken és Florian Stetter)

magának, hogy a testvére érdekében cselekszik. A ráerőszakolt dogmák hatására sátáni zenének hívja a Roxette *The Lookját*: a sláger beemelése a lányt érő agymosásra, nézőpontjának pervertálódására reflektál. Brüggemann nem a Stephen King-regényeket (*Carrie*, *Tortúra*) uraló bigott nőalakok ábrázolását követi, a *Keresztút* anyakaraktere bizonytalan, szánalmas nőként zsarnokosodik családján – Maria Michaelára rímelve élhetne, szórakozhatna, barátkozhatna, szerelembe eshetne, kitörhetne az elnyomás alól, ehelyett az élet iránti bizalmatlanságra nevelik. A Dreyer klasszikusában Szent Johannát alakító Maria Falconetti stílusát továbbvivő, szenvedésüket némán viselő, pusztán a tekintetükkel is kifejező hősnők sorakoznak a kortárs európai vallási drámákban. Velük szemben nem megátalkodottan gonosz inkvizítorok, hanem esendő emberek állnak. Egyrészt nem tudjuk, mi vezetett a főszereplőket elnyomó anyafigurák fanatizmusához, másrészt a *Requiem egy lányért*, a *Dombokon túl* és a *Keresztút* egy még fontosabb témára világítanak rá: olyan figurák keserítik meg társaik életét, akik bár jót akarnak, mégis képtelenek megfelelően kifejezni a szándékaikat.



WILL EISNER: SZERZŐDÉS ISTENNEL

# Graphic noir

GELENCSÉR GÁBOR

Képregény-  
legendák

**WILL EISNER MŰFAJTEREMTŐ RAJZOLT REGÉNYE MÁIG NEM VESZTETT EREJÉBŐL. A SZERZŐ SOKAT TANULT A FILMTŐL, AHOGYAN A FILM IS TŐLE.**

Will Eisner (1917–2005) zsidó bevándorlók gyermekeként született Brooklynban. Hosszú élete során nemcsak számos képregényt rajzolt, műhelyeket, kiadókat alapított, elméleti könyvet publikált, hanem megújította az általa rendkívül népszerűvé tett műfajt is. Az először 1978-ban megjelent *Szerződés Istennel* (*Contract with God*) saját meghatározása szerint graphic novel, azaz rajzolt regény. Eisner szándéka az volt, hogy a képregényt „felnőtté” avassa, bevezesse a komoly művészetek közé; hogy – mint mondta – munkáit ne képregény-, hanem könyvesboltok árúsítsák. Ha azonnal nem is, idővel a *Szerződés Istennel* igen kelendő lett, kultikus művé vált, több kiadást megért, számos nyelvre lefordították. Ezt követően a szerző már csak rajzolt regényeket publikált, köztük a *Szerződés... sequeljeit* (*A Life Force*, 1988; *Dropsie Avenue*, 1995). Magyarul legutolsó munkája, *Az összeesküvés* olvasható, amely a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvét* leplezi le. Mint ebből is látható, Eisner érdeklődése a kalandos zsánerdarabok és -karakterek után (ezek közül a legnépszerűbb a *The Spirit* címen futó heti sorozat álarcos nyomozója volt) komolyabb témák felé fordult, köztük a zsidó identitás a *Szerződés Istennel*-ben is meghatározó szerephez jutó kérdéskörével.

A *Szerződés Istennel* gondolati összetettsége, karakterei, cselekménybonyolítása miatt tekinthető ugyan regénynek, mégis inkább négyteteles novellaciklus. Ahogy erre az alcím is utal (...és más bérház történetek), a könyv egy bronxi bérház lakóinak az életét mutatja be különálló novellákban. A történetek között nincs narratív

kapcsolat; a bérház mint közeg mellett azonban alapvetően hasonló a világ- és emberképük – s alighanem ebben rejlik a mű valódi és maradandó ereje. Eisner mérhetetlenül sötét és kiábrándító képet rajzol az 1930-as évek Amerikájáról, az antiszemitizmusról, az asszimilációról, a válságról, az elvtelenségről, az érvényesülési vágyról és az ezzel kapcsolatos gátlástalanságról, ráadásul mindezt igen radikális gondolati és motivikus keretbe helyezi, legyen szó akár teológiáról, akár szexualitásról. Hősei nem jók vagy rosszak (s ebben máris meghaladja a képregénysorozatokat archetipikus műfaji alapját), hanem egyszerűen jók és rosszak. Esendő emberek, akik megváltásra várnak, de az nem jön el.

A kötet címadó *Szerződés Istennel* a bibliai Jób történetét idéző meséje a legösszetettebb és a legmélyebb. Az önéletrajzi elemeket tartalmazó novella *in medias res* indul. Frimme Hersh letaglózva érkezik haza bronxi bérházbeli sivár lakásába: most temette el nevelt lányát, Ráheld. Odakint özönvíz-szerű eső zuhog. („Sírnak az angyalok” – fogalmaz Eisner, s a novellák közös motívumát, a bérházat Noé bárkájához hasonlítja.) Flashbackból értesülünk a főhős előtörténetéről, hogyan menekítette ki őt kamaszként a hitközség a pogromok elől a cári Oroszországból, milyen szerződést kötött ekkor Istennel, miképp alakult az élete Bronxban, mi módon került hozzá a csecsemő, akinek apja lett, s akinek halála miatt most mérhetetlen fájdalomában és éktelen haragjában felmondja az Istennel kötött szerződését. Ezt követően az addigi jó emberből hirtelen rossz emberré lesz (más összefüggésben haszidból asszimiláns): a bérház szegény

lakójából gazdag bérháztulajdonos. A boldogság azonban így is elkerüli, ezért jó pénzért a bronxi hitközség bölcs rabbijaival újabb szerződést írat az Istennel. Ám abban a pillanatban, hogy újrakezdhetné jó emberként az életét, meghal. Eisner hőse tehát radikálisabban lázad, mint a bibliai Jób, és súlyosabb a büntetése is. A történet radikalitása azonban nem ebben rejlik, hanem az epilógusban, amely a korszak modern, egzisztencialista színvető regényeit idézi. Frimme Hersh története ugyanis egy hasonló karakterű fiatalemberben folytatódik: megtalálja az első, kőbe vésett szerződést, amelyet a gyászoló férfi annak idején dühében kihajított az ablakon, s felveszi a földről... Vagyis nemcsak hogy nincs menekvés a jóra törekvő emberi sors rosszra fordulásától, hanem az ráadásul újra és újra megismétlődik.

A másik három novella már nem ennyire filozofikus és összetett, egyes elemeiben ugyanakkor annál kiábrándítóbb. Az *utcaénekes* (*The Street Singer*) fordított Pygmalion-történet lehetne, de még az eredeti bizarr kifacsarását is lerombolja a szerző, amikor önjelölt mentorához, a kiöregedett dívához nem talál vissza az erőszakos, asszonyverő, alkoholista utcaénekes. Másnap egyszerűen nem képes felidézni, melyik lakásba hívta fel az asszonyt a sok egyforma bérház udvarából, s tett neki szexuálisan is nyomatékosított ajánlatot karrierje felépítésére. Minden marad a régiben... Ennél is drámaibb *A gondnok* (*The Super*) végkifejlete. A mogorva, állatias természetű címszereplő nem tud ellenállni a bérházban lakó kislány lolitás csábításának. Meg is kapja büntetését a számító kis gonosztevőtől, aki nemcsak a pénzt lopja el, hanem meg is rágalmozza molesztálással. A tehetetlen férfi a rendőrség elől az öngyilkosságba menekül. A negyedik novella, az *Apartman* (*Cookalein*) mozgatja a legtöbb karaktert – a bérházak lakói ezúttal nyaralni mennek, ott esnek velük különböző, mégis egyformán deprimáló kalandok –, s ennek a története a legszövevényesebb. De mindez csak arra jó, hogy kellőképpen egyetemessé növelje a valamennyi szereplőben felismerhető elvtelen boldogulásvágyat, amely, mondani sem kell, nem vezet sehova. Itt is igen modern szemléletű a zárlat, ahogy az édesanya immár a nyár végén

a szobából kikiáltva korholja a túzlét-  
rás bérház vaserkélyének korlátjára  
támaszkodó, kitörni képtelen fiát, aki –  
ebben biztosak lehetünk – ott fog meg-  
öregedni, s ugyanolyanná válik, mint a  
szülei. Eisner harmincas évek-  
beli Amerikájában a hetvenes  
évek poszt '68-as, a vietnami  
háborút követő depressziójá-  
ra ismerhetünk.

„Radikálisabban lázad,  
mint a bibliai Jób”

(Will Eisner:

Szerződés Istennel)

S hogy depresszióról van szó, azt ter-  
mészetesen a rajzok is alátámasztják,  
hiszen *rajzolt* regényről van szó, amely-  
ben a történettel legalábbis egyenran-  
gú szerepet tölt be a képi világ – ha  
nem fontosabbat. Eisner  
szálkás vonalakból épít-  
kező fekete-fehér tus-  
rajzai a képzőművészeti,  
s azon keresztül a filmes

expresszionizmus stílusára emlékez-  
tetnek. A szerző nem véletlenül hivat-  
kozik munkája előszavában a megidé-  
zett korszak vizuális hatásaira, amelyek  
pályakezdt fiatalként érték, köztük  
Lynd Ward fametszetekkel illusztrált  
Frankenstein-könyvére. A rajzok éles,  
fekete és fehér tónuskülönbségét va-  
lamennyire enyhíti a könyv egészének  
szépiabarna nyomása. A szépia, ahogy

ezt a kötet bevezetőjében  
Denny O'Neil megjegyzi, az  
álmok és az emlékek színe.  
S valóban, a történetekben  
érezhető valamiféle lebegés,  
ahogy a narráció múlt idejű,  
míg a párbeszédek értelem-  
szerűen jelen idejűek, s ezt a  
lebegő narratívát fokozza  
vizuális eszközzel a szépia  
árnyalata. A történetek (rém)  
álom- és emlékszerűsége egy-  
részt játékba hozza a korszak  
művészetét megtermékenyítő  
freudizmust, amely a történe-  
teket átható, ráadásul igen  
nyíltan ábrázolt szexualitás-  
ban, a szex és az erőszak/  
halál összekapcsolásában, s  
az ahhoz kötődő jelenetek-  
ben is felfedezhető (így pél-  
dálul kamaszok egymás testi  
különbségeinek paplan ala-  
ti fürkészésében, ugyanők  
voyeur izgalmában, vagy egy  
megcsalt férj demonstratív  
szexuális aktusában hűtlen  
feleségével, annak kamasz  
szeretője előtt).

A *Szerződés Istennel* másik  
jól felismerhető ihletője az  
ugyancsak a cselekményvil-  
ág korszakához kötődő fil-  
mes hatás. A nagyrészt egész  
oldalas panelekből építkező  
Eisner különös beállítások-  
kal (például gyakran felső  
és alsó gépállásokkal), plá-  
nokkal (néhányszor totálban  
„halljuk” az egyes szereplők  
párbeszédét), erős montázs-  
hatásokkal dolgozik. Joggal  
nevezték a kritikusok a raj-  
zolt regény Eisensteinjének  
és Orson Wellesének. Rajtuk  
kívül még az 1920-as évek  
ugyancsak expresszionista vá-  
rosfilmjeinek hatása nyilván-  
való a New York-i bérházat  
a novellák közös motívumá-

And  
a contract  
is a  
contract!  
It was, after  
all, a solemn  
agreement of  
many years.



vá, egyfajta bibliai áthallásoktól sem mentes mitikus helyszínné emelő könyvben. A legtermékenyebb összefüggés azonban a film noirral kapcsolatban vehető fel. A film noir „kettős természete” közül (tudniillik egyszerre tekinthető műfajnak és stílusnak) Eisner egyértelműen a stílushoz vonzódik, s ezzel különös fénytörésbe állítja a noir-hagyományt: történetei nem műfajiak, sem a bűnügyi, sem a gengsterfilmes, sem a melodramai zsáner nem ismerhető fel bennük; jóval inkább szociodramáknak mondhatók, erőteljesen „felrajzolt” egzisztencialista-lélektani keretben. Az ő graphic noirja így közelebb áll a gyakran film noirra és műfajokra alapozott szerzői szemlélethez, noha a könyv hatása a neo noirban is jól felismerhető, így például a noirt

**„Különös fénytörésbe állítja a noir-hagyományt”**  
(Will Eisner: Szerződés Istennel)

disztópiával ötvöző *Szárnyas fejedelmis* esőztatta nagyvárosában, vagy – már csak kiinduló műfaja miatt is – a szerző vizuális stílusának legegyszerűbb leszármazottjában, a *Sin City*-filmekben. Eisner szándéka szerint azonban a *Szerződés Istennel* inkább a komoly művészethez sorolandó alkotás, amelyben a szerzői kézjegy erőteljesebben érvényesül. Nos, ilyesfajta hatása is felfedezhető a könyvnek, méghozzá számunkra igencsak közeli példán, Tarr Béla művészetén. A film noirhoz és a műfajisághoz legközelebb álló Tarr-film, *A londoni férfi* világában, Maloin bérházbeli lakásában nem lehet nem észrevenni Eisner rajzolt regények vizuális nyomait, de az amerikai szerző világszemlélete sem áll távol a magyar rendezőtől.

Ebben nyilvánvalóan szerepet játszanak Eisner kelet-európai gyökerei, az elszakadás örökölt fájdalma, amelyet a már Amerikában született művész sem tud feledni, s amelyről a *Szerződés Istennel* flashbackje szól.

Felvethető még egy távoli, ám annál megejtőbb párhuzam a szerző törekvése és a film között. Ahogy Eisner igyekezett a képregényt kiemelni a szórakoztatóipar portékái közül és rajzolt regényként a művészet rangjára emelni, az emlékeztet a vásári mutatványos bódék világából a hetedik művészet címére áhítózó ősfilm helyzetére. A filléres (kép)regények és a nickelodeonok múltja hasonló (nota bene: a csábító kislány *A gondnokban* egy nickelért kínálja bajait) – ám az, hogy a jövőjük másképp alakult, az előbbi esetében jórészt Will Eisnernek köszönhető. •



AZ ÚR HANGJA

# Atya, fiú, világűr

BENKE ATTILA

## PÁLFI CSALÁDI DRÁMAKÉNT FOLYTATTA STANISŁAW LEM KOZMIKUS SCI-FIJÉT.

A Magyar Nemzeti Filmalap fennállása óta a 2000-es évek magyar újhullámának szerzői is készítették műfaji filmeket (Hajdu Szabolcs: *Délibáb*, 2014, Mundruczó Kornél: *Fehér isten*, 2014, *Jupiter holdja*, 2017). A dokumentarista bűnügyi filmjével, a *Hukkléval* (2002) és a huszadik századi magyar történelmet generációkon átívelő családi szatíráként bemutatató *Taxidermiával* (2006) híressé vált Pálfi György is szeretett volna kalandfilmet forgatni Rejtő Jenő *A szőke ciklonja* és Arany János *Toldija* alapján, de a rendező egyik terve sem kapott zöld utat a Filmalapnál. Pálfi a szilenciumból a magyar-kanadai koprodukcióban készült *Az Úr hangjával* tért vissza, mely hibái ellenére kreatív folytatása Stanisław Lem sci-fijének.

Klasszikus adaptáció már csak azért sem készülhetett volna, mert Lem regénye egy tudós, Peter Hogarth kutatását bemutatató, *lételméleti kérdéseket* (Létezik-e a Teremtő? Valóban intelligens lény-e az ember?) taglaló, szinte cselekménynélküli sci-fi, amit talán még a lengyel író másik híres művét, a *Solarist* feldolgozó Andrej Tarkovszkij is nehezen tudott volna filmre

vinni. Stanisław Lem esszéregénye megkérdőjelezi nemcsak Isten létét és az emberiség kiválasztottságát, hanem azt is, hogy a „csillaglevél”-nek nevezett, földönkívüli, fejlett civilizációnak tulajdonított jel, melynek alapján a Pentagon tömegpusztító fegyvert akar gyártani, egyáltalán üzenet-e, nem pedig az Univerzum feladó nélküli sugárzása. Emellett Hogarth (vagyis Lem) keserű kritikát fogalmaz meg politikával, tudománnyal, vallással, sőt az egész emberiséggel szemben, például a következő mondatban: „Baloyne azért nevezte el a Tervet „Masters Voice”-nak, mert ez a név kettős értelmű: melyik Úr hangjára kell hallgatnunk, a csillagokból üzenő Úrra vagy a washingtonira?”.

Pálfi György filmjeinek visszatérő témáival (párkapcsolati és családi játszmák) egészítette ki a filozofikus és társadalomkritikus alapanyagot. Pálfinál maga Peter Hogarth mint Amerikába disszidált magyar tudós az „Úr”, a megfjétsre váró rejtvény. A film főhőse

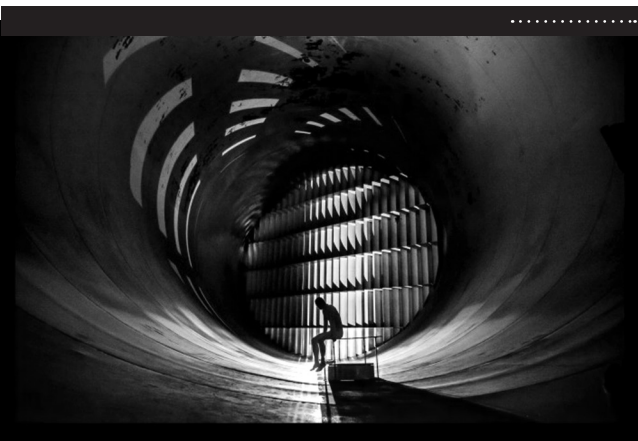
Hogarth fia, Horvát Péter, aki toloszékbe kényszerült öcsce, Zsolt hatására párjával, Dórával elindul megkeresni még gyerekkorában eltűnt édesapját. *Az Úr hangjában* is fontosabb az út a megérkezésnél, mert ahogy Péter egyre több mindent megtud Hogarth-ról, a kudarcba fulladt, majd katasztrófába torkolló kutatásról, úgy teremti újra saját identitását, illetve úgy semmisül meg a szinte istenséggént bálványozott, számkivetett tudós apa romantikus mítosza.

*Az Úr hangja* izgalmas politikai krimibe oltott családi dráma, melyben az apa-fiú

kapcsolat mellett háttérbe szorulnak a sci-fi elemek, ami miatt Pálfi műve közelebb áll Szabó István örökzöldjéhez, az *Apához* (1966), mint Stanisław Lem regényéhez. Ezért is tűnhet feleslegesnek néhány látványos és formailag kreatív, de a fő cselekményt megakasztó, szimbolikus-allegorikus jelenet. Például nem annyira motivált vizuális poén, Francisco Goya „Szaturnusz felfalja egyik gyermekét” című festményére tett utalás a Péter vízióját bemutató sivatagi képsor, melyben egy titánméretű ősatya megeszi a főhőst. De a cselekmény során többször visszatérő úrhajós szekvencia is inkább a regény előtti tisztelgés, a film témájával, az apa-fiú drámával nincs teljes szinkronban. Az úrodüsszeia jelenetsora „Az Úr hangja” projekt egykori kutatóival és Hogarth fiaival értelmezhető kollektív vágyképként, hogy a csapat egyszer eljusson a titokzatos jel forrásához. Ám ez a vágy nem következik Péter és Zsolt motivációjából, mert őket nem az idegen civilizáció, hanem az „idegenbe szakadt” apa, családi mikrokozmoszuk „rejtőzködő istene” érdekli.

Pálfi György filmje erősebb, mikor nem megidézi, hanem merészen aktualizálja Stanisław Lem alapművét. *Az Úr hangja* utal aktuális társadalmi problémákra, így például a sok családot szétszakító kelet-európai kivándorlás krízisére. Továbbá Pálfi még szkeptikusabb és cinikusabb, mint Lem, és felteszi azt a kérdést, hogy ha az ember a Magyarországról részint politikai, részint gazdasági okokból elmenekült saját édesapját sem képes kiismerni, akkor hogyan akar távoli bolygók civilizációi és Isten után kutatni. Így hiába törik meg *Az Úr hangja* cselekményének egységét a sokszor öncélúnak ható formai játékok, Pálfi György szerzői sci-fije összességében jól összerakott és gondolatébresztő film.

**AZ ÚR HANGJA** – magyar-kanadai, 2018. Rendező: **Pálfi György**. Író: **Stanisław Lem**. Forgatókönyv: **Pálfi György, Nagy V. Gergő, Ruttkay Zsófia**. Kép: **Pohárnok Gergely**. Zene: **Gryllus Ábriss**. Hang: **Madácsi Imre**. Vágó: **Lemhényi Réka**. Látványtervező: **Asztalos Adrienn**. Producer: **Pusztai Ferenc**. Szereplők: **Polgár Csaba** (Horvát Péter), **Eric Peterson** (Peter Hogarth), **Fekete Ádám** (Zsolt), **Bánsági Ildikó** (Erzsi), **Kiss Diána Magdolna** (Dóra), **Kate Vernon** (Camille), **Jenna Warren** (Isobel), **Marshall Williams** (Chris). Gyártó: **KMH Film / Quiet Revolution Pictures**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 108 perc.



AMSZTERDAM

# Kairosz gyermekei

BARKÓCZI JANKA

**A 2018-AS IDFA TÉMÁBAN ÉS A TECHNOLÓGIÁBAN IS SOKSZÍNŰ VOLT. JÓL MEGFÉRT EGYMÁSSAL A SZÁZÉVES NÉMA DOKUMENTUMFILM ÉS A VIRTUÁLIS VALÓSÁG.**

**W**erner Herzog és Andre Singer *Találkozás Gorbacsovval* (*Meeting Gorbachev*) című filmjének aggszereplője a vele készült interjúban az ókori görögök Kairosz nevű istenét tette felelőssé a pályájának alakulásáért. Míg Kronosz az antik mondanakörben a könyörtelenül folyó idő jelképe volt, társa, a nem kisebb hatalmú Kairosz, elsősorban a megfelelő pillanatot uralta. Ez az a különleges alkalom, ami bárkit felemelhet és letaszíthat, bármilyen helyzetet átformálhat, és mindig változó körülményeket teremt. A világ vezető dokumentumfilmfesztiválja idén az ilyen pillanatok jegyében telt, legyen szó az új hidegháború réméről, az ökológiai válság megoldásának elszalasztott lehetőségeiről, a ki nem hűlő fegyveres konfliktusokról, vagy éppen a küszöbön álló technológiai váltásról.

Az amszterdami IDFA szervezői nagyon ügyelnek arra, hogy a rendezvény ne csak a bemuta-

tásra kerülő témákban, de a dokumentumfilmmezést érintő úttörő megoldások terén is lépést tartson a korral. A hagyományos verseny mellett itt már önálló VR szekció is létezik, ahol olyan alkotások jelennek meg, melyek a dokumentarista témákat a virtuális valóság eszközeivel mutatják be a közönségnek. Míg a fesztivál fő helyszínének számító Tuschinski mozi intarziás, art deco termeiben még hagyományos módon, inkább nosztalgikus hangulatban folynak a vetítések, nem messze onnan már VR szemüvegben és teljes felszerelésben lehet elmerülni ugyanabban az élményben. A dokumentumfilm számára hihetetlenül izgalmas lehetőségeket nyitó technikai megoldások a fesztivál világából egyenesen a dokumentumfilm valóságába utaztatják a nézőt, aki így saját fizikai valóját szinte feladva, sokkoló közelségből ismerheti meg a témát. Arra is van példa, hogy egyes alkotók a klasszikus és új megközelítés összekapco-

Anand Patwardhan: **Értelem**

lásával kísérleteznek ami határozottan mutatja, hogy milyen fontos a műfaj számára ez a fejlődési irány. Különösen izgalmas példa Gilles Porte és Nicolas Champeaux közös vállalkozása, akiknek az *Állam kontra Mandela* (*The State Against Mandela and the Others*) című filmjét már Cannes-ban is láthatta a közönség. Az alkotás az 1963-64-ben lezajlott per hangfelvételeit használja fel, melyben az apartheid ellen fellépő Mandelát és társait életfogytiglani börtönre ítélték. A rendezőpáros a moziban vetített, fekete-fehér szénrajzos animációval illusztrált és interjúkkal kiegészített anyag mellett, ugyanezre az hangarchívumra támaszkodva készített egy VR filmet is. A *Másodrendű vádlott* (*Accused no. 2: Walter Sisulu*) a tárgyalás egyik részletét emeli ki úgy, hogy a nézőt tulajdonképpen beülteti az egykori bírósági terem kellős közepére, ahonnan megfigyelheti a szintén animált eseményeket.

## ELNÖK-PORTRÉK

A fesztivál válogatásában idén Mandela figuráján túl is feltűnően sok film foglalkozott a múltban vagy jelenleg aktív miniszterelnökökkel és államfőkkel. Az egymás után sorjázó portrék eltérő mértékben engedtek betekintést a politikusok magánéletébe, elsősorban inkább a közéleti tevékenységre koncentráltak. Ezek közül a legérdekesebbek a szovjet-orosz vezetők motívációit és módszereit boncolgatták, és egymás után megtekintve fűzészerű, mégis személyes képet rajzoltak egy nagyhatalom modernkori történetéről. A már említett *Találkozás Gorbacsovval* egy idős és nagybeteg államférfi visszapillantása saját karrierjére, mely inkább érzelmes hommage, mint kiegyensúlyozott történelmi tabló. A kérdezőként feltűnő Werner Herzog láthatóan meg van illetődve, és saját hősének tekinti a sok egyéb között Németország újraegyesítésének is megágyazó interjúalanyát. Sajnos a hosszas méltatás mellett nem maradt idő arra, hogy a film igazán mélyre ásson Gorbacsov lelkiismeretében és a mostani hatalomhoz fűződő viszonyában, de az elképesztő karizmával rendelkező személyiségnek már a pusztán jelenléte is súlyos. Vitalij Manyszkij *Putyin tanúja* (*Szvigyeteli Putyina*) című alkotása szintén pontosan ott folytatja a történetet, ahol a Herzog-film befejezi. Manyszkij





itt a saját archívumát hasznosítja újra 1999-2000-ból, amikor az állami televízió alkalmazottjaként közvetlen közlőként dokumentálta Vlagyimir Putyin hatalomra jutását. Bár a film eleve nem kecsegtet azzal, hogy a lassan két évtizede regnáló, jégkék tekintetű vezető intim portréja lesz, mégis ijesztő látni, hogy már ebben a korai fázisban milyen nehezen találja az őszinte emberi pillanatokot. Annál érdekesebb viszont a háttérben kibontakozó, éppen lelépő Jelcin alakja, aki egyenesen shakespeare-i figuraként próbálja feldolgozni a váltást.

Az idei év egész estés versenyprogramjában szerepelt Hajdú Eszter filmje, a *Hungary 2018*. Ez a munka az ex-miniszterelnök Gyurcsány Ferencet állítja középpontba a tavaszi választásra készülve, ami az adott interpretációban nem más, mint a volt és a jelenlegi miniszterelnök párharca, vagyis a nagy küzdelem Jó és Rossz között. Sajnos a film egész koncepciója hamis, egyetlen tézisre épül, mely veszélyesen leegyszerűsítő és félrevezető, amit csak tovább ront az ötletlen megvalósítás. Egy olyan történetet szorít a kisüvickolt sablonokba, melynek a valóságban a bonyolultság a kulcsa, vagyis pont azt a módszert alkalmazza, ami ellen fel kívánja venni a harcot. Az is jelzésértékű, hogy a Fesztivál fődíját Anand Patwardhan négy órás filmje, az *Értelem (Vivek IReason)* nyerte, mely éppen az indiai társadalom komplex rendszereit,

Menna Laura Meijer:

#### **Valami lassan megváltozik**

alaposan és intelligensen átgondolva, mindenre kiterjedő figyelemmel.

#### **A FORRADALOM JUBILEUMA**

A sok aktuális darab mellett az év legjobban várt filmje mégis egy százéves alkotás, Dziga Vertov elveszett némafilmje, *A forradalom évfordulója (Godovscsina revolucijii IThe Anniversary of the Revolution)* volt. A filmtörténet hagyományosan ezt tekinti a világ első egész estés dokumentumfilmjének, de egészen mostanig csak néhány töredékét lehetett beazonosítani. Az elmúlt években azonban váratlanul előkerült egy plakát az orosz archívumok mélyéről, melyet egykor valószínűleg reklámanyagként használtak, és különös módon az összes szöveges inzerit olvasható rajta. Mivel lehetett tudni, hogy a film kronologikus sorrendben követi 1917 és 1918 forradalmi eseményeit, a megtalált poszter alapján elkezdődhetett a nyomozás a feliratokhoz tartozó mozgóképes részletek után. Nyikolaj Izvolov kutató és kollégái heroikus erőfeszítéssel gyűjtötték össze az egyes darabokat, melyek jelentős része az elmúlt évszázad során különböző anyagokban került ismételt hasznosításra. A most bemutatott verzió hiteles és szinte teljes, így nem csak a filmművészet egyik úttörő darabjának, de a mai archívumi munka csúcsteljesítményének is tekinthető.

A korai hangos korszakban forgott filmekkel dolgozott Szergej Loznyica, aki két alkotással is jelen volt a fesztiválon. A *Process* az 1930-as moszkvai koncepció per felvételeit mutatja be, és külön kommentár nélkül is hideglelősen éles képet ad a politikai hazugságok működéséről. Másik munkája, *A Győzelem Napja (Gyen pobjedi)* már napjainkban játszódik a berlini Treptower Parkban, ahová minden tavasszal a volt Szovjetunió népeiből érkeznek emberek, hogy a második világháborús győzelem napját megünnepeljék. A rendező itt sem véleményez semmit, következetesen és szótlantul tartja a megfigyeléshez szükséges távolságot a témától, miközben a *cosplay* találkozóknak is beillő forgatagban az emlékezés legkülönbözőbb rituáléi zajlanak.

Az IDFA-n ezek mellett természetesen a kevésbé politikai, költői alkotásokból sem volt hiány. A zsűri különdíját a chilei-német produkcióban készült *Királyok (Los Reyes)* nyerte, melyet Bettina Perut és Ivan Osznovikov jegyezték. Az érzékeny operatőri munkával készült film két kutya mindennapjait követi, akik Santiago egyik gördeszkaparkjában élnek idilli szimbiózisban egymással és a városlakókkal. Bár az alkotóknak valóban sikerül megragadni néhány szép pillanatot, a téma valahol félúton kifulladás és egy végtelennek tetsző rövidfilm benyomását kelti. A legjobb holland dokumentumfilmnek járó díjat idén a *Valami lassan megváltozik (Nu verandert er langzaam iets)* nyerte el, melyet a Mint Film Office kezdeményezés jegyezték. Menna Laura Meijer rendezése az országban rendkívüli népszerűségnek örvendő *life coach*-ok tevékenységét mutatja be, akik különböző, nem ritkán meglehetősen bizarr módszerekkel próbálják kuncsaftjaik életminőségét javítani. A mozaikos szerkesztésű etűd érzékletes pillantás a tréningek világába, anélkül, hogy látnánk azokat az helyzeteket, melyekhez ezek az alkalmak útmutatót adnak. Míg Kronoszt hagyományosan ősz szakállú aggastyánként, Kairoszt szárnyas lábú, gyorsan szaladó ifjúként ábrázolták az ókoriak. A fiú haja elől hosszan az arcába lóg, hogy a vele találkozó könnyedén megragadhasssa, hátul viszont tarkopaszra van nyírva, hogy akit egyszer leghagy, az hátulról már semmiképp ne foghassa meg. Olyan figyelmeztetés ez, amire az idei IDFA alapján az életmódtanácsadás, a politikában és a dokumentumfilmmezésben is egyaránt érdemes odafigyelni. •

HIDEGHÁBORÚ

# Az álmok tűzfészke

PÁLYI ANDRÁS

**PAWEŁ PAWLKOWSKI FILMJE NEM TÖRTÉNELMI FILM, HANEM IZGALMAS IDENTITÁSDRÁMA EGY SZERELMI HIDEGHÁBORÚ TITKAIRÓL.**

A film nyitó szekvenciája a háború utáni éveket idézi, amit annak idején kellő pátozzsal a felszabadulás utáni új világ lázas építéseként emlegettünk, mi is, a lengyelek is. Ez a kis-sé provinciális, történelmileg mégis hiteles pátozz, amely a maga nemében még szerethető is volt, olyan valódián, már-már dokumentumszerűen jelenik meg a *Hidegháború* első kockáin, mint ha legalábbis a lengyel filmiskola valamely ismeretlen, most előkerült opusát látnánk. Hogy mást ne mondjak, akár Wojciech Has 1958-as *Búcsúját*, ezt a történelmi *love storyt*, amely az épp véget ért háború romjain szövődik, egyszerre vetve keresztet az elsüllyedt régi világra, és hitet téve az új mellett. Pawel Pawlikowski, jó hét évtized után visszapillantva e ma már akárhogy is, de mosolyognivaló miliőre, másfajta szerelmi történetet mesél, bár tavaly májusban Cannes-ban, miután filmjével elnyerte a legjobb rendezésért járó Arany Pálmát, az őt faggató kritikusoknak épp Has kevésbé ismert művét emelte ki a lengyel filmiskolából, mint ami a legnagyobb hatással volt rá.

Wiktor (Tomasz Köt) és Irena (Agata Kulesza), a két megszálott zenész neki-vág a lepusztult mazóviai tájnak, tehetséges néptáncosokat, énekeseket verbuválnak, egy új, állami népiegyüttes alapítására van megbízásuk, ez lesz a Mazurek – a név nyilvánvaló utalás a híres Mazowsze együttesre, a stílus, a repertoár is ezt sugallja –, amely majd nemzetközi porondon is megállja a helyét. Szól hát a zene, a legények, lányok járják a táncot, beleadnak apait-anyait, a párttitkár (Borys Szyk) boldogan trappolja hozzá a ritmust, a tengennyi jelentkezőből Wiktor szeme megakad a szárnyaló hangú, kacér tekintetű, tem-

peramentumos Zulán (Joanna Kulig), aki állítólag megölte az apját, amiért felfüggesztettet kapott. Később kiderül, csak kést emelt rá, „mert összetévesztett az anyámmal”, de ez mindegy is, a priusz csak érdekesebbé teszi a lányt, aki csupa ambíció, ragyog, mint a nap, és zeng, mint a harang. Wiktor egyébként is az a zenész, aki legszívesebben csak saját intuíciójára hallgatna, megpróbál kibújni a feladat politikai béklyóiból, a Zula és közte szövődő románc már csupán idő kérése. Eleinte még azon manővereznek, hogy lélegzetvételnyi időre megszabaduljanak a ritmust mellettük lábával kitrappoló párttitkártól, ami később, mondhatnám, túl jól sikerül, Wiktor az együttes kelet-berlini vendégjátékát kihasználva, nyugatra szökik, disszidál, ahogy akkoriban mondtuk, a berlini fal még nem létezik, Zula, bár megígéri, nem tart vele, így aztán viszonyukból másfél évtizedes szerelmi odüsszeia kerekedik az ötvenes-hatvanas évek Európájában, Berlinen, Jugoszlávián át egészen Párizsig.

A politikatörténet többé-kevésbé ezt az időszakot nevezi a hidegháború éveinek, a kor természetesen határozott kontúrokkal jelen van a vásznon, a népiegyüttes működését megszabják a pártdirektívák, Sztálin hetvenedik születésnapján himnuszt kell zengetniük a népek atyjáról, Irena, Wiktor együttesalapító társa megpróbál a pártszempontok ellen érvelni, egyből el is tűnik a sülyesztőben. Pawlikowskit azonban nem izgatja a kisrealista korfestés, sokkal inkább Wiktor és Zula szerelmi hidegháborúja. Ebből teremt varázsos, hamisítatlan mozit, sziporkázó képezzel, szarkasztikus tömörítésekkel, popkulturális utalásokkal, optikai kontrasztokkal, nem utolsósorban

a korszak jellemző filmtechnikájával, az 1,33-as fekete-fehér formátummal – ahogy korábbi, Oscar-díjas lengyel filmje, az *Ida* esetében tette –, amiről Cannes-ban nem véletlenül jutott a kritikusok eszébe a lengyel filmiskola, sőt David Lean munkássága. A *Hidegháború* Párizsa jellemzően cigarettafüstös bárók, jazztrombitások, zajos vadászbankettek városa, Kelet-Berlin az üres utcák, áporodott kis hotelek, őrtornyok havas labirintusa, míg a háború utáni Lengyelország az álmok tűzfészke, a ledöntött szobrok temetője, amit azonban még a propagandacélokra használt folklórt is átható vitalitás új életre kelt. Nem túlzás, ha Wiktort és Zulát, noha hűsvér alakok, afféle *film noir* figuráknak (is) látjuk: a megmárosodott művész, akinek kicsúszik a talaj a lába alól, és a *femme fatale*, aki mindent egy lapra tesz fel.

Az 1957-ben született rendező, aki Paul Pawlikowskiként brit színekben kezdte filmes pályafutását, 1971-ben, tizennégy esztendősen hagyta el Lengyelországot, A varsói egyetem angol tanszékén tanító anyja vitte magával, rövid ideig Németországban, Olaszországban éltek, majd Angliában telepedtek le. Az anyai részről zsidó származású orvos apa már korábban, az 1968-as antiszemita-értelmisséges kampány idején emigrált. Maga Pawlikowski azonban csak odakint, felnőttként szerzett tudomást zsidó gyökereiről, többek közt arról is, hogy a jó nevű orvos nagymama Auschwitzban végezte. Ekkor már irodalmat és filozófiát tanult Oxfordban, költőnek készült, de feladta, elsajátította a kamerakezelést, és a kilencvenes évektől a BBC kötelékében kezdett dokumentumfilmeket készíteni. Első játékfilmjét, *Az utolsó menedéket* (2000) legjobb elsőfilmes kategóriában mindjárt díjazta is a Brit Filmakadémia, majd a *Szerlemem nyarával* (2004) a legjobb brit filmnek járó díjat is elnyerte. Filmjei mélyén felfedezhetően mindig erőteljes identitásdráma zajlik, már a BBC-nél készült dokumentumaiban is. Alakjai, miközben önazonosságukért küzdenek, a saját bőrükön tapasztalják meg rossz döntéseik következményeit. Az *Ida* hősnője kislányként egy apacokolostorban vészeltte át a német megszállást, a hatvanas években már a rend novíciája, de mielőtt örök fogadalmat tesz, meg kell tudnia egyetlen élve maradt rokonától,



a nagynénitől, aki a sztálinista perek véreskezű ügyésze volt, hogy ő maga is zsidó. Pawlikowskinál minden ábrá-

zolt sors végén ott a láthatatlan, mégis hangsúlyos kérdőjel, olyan radikálisan és olyan könyörtelenül fogalmazza meg a kérdéseit, mint aki önmagát faggatja. Igaz, egyik filmje se megfejthető kulcs-történet, mégsem nehéz Ida sorsából kihallani a rendező identitásdrámáját. A *Hidegháborút* pedig ő maga ajánlja szülei emlékének. Wiktor és Zula szerelmi odüsszeiáját – szülei keresztnévét a filmben is meghagyta – áttette az ötvenes évekbe, egy egészen más milióbe, a mese mégis róluk szól, és általuk magáról Pawlikowskiról. „Együtt voltak, veszekedtek, elvált az útjuk, mással éltek, egymásra találtak, újra meg újra, más-más nyugati országban, ismét veszekedtek, ismét elvált az útjuk, mégis egyszerre haltak meg 1989-ben” – meséli róluk egyik interjújában.

Magának a filmnek látszólag nem sok köze van ezekhez az életrajzi kulisszatitkokhoz, mégsem véletlenül hivatkozom rájuk. Ritka fegyelmezett, az effektusokat mintegy patikamérlegen kimérő rendezővel van dolgunk, aki nagyon jól tudja, hogy az *Idához* hasonló monokromikus felvételeket (Łukasz Żal), az 1,33-as fekete-fehér formátumból fakadó fullasztó atmoszférát, magyarárn azt a világot, amelyből kivesszett az egyéniség, a Mazowsze-repertoár temperamentumos, csupa vitalitás énekestáncos számai majd ellensúlyozzák – Żal

### „Mindent egy lapra tesz fel”

(Joanna Kulig)

kamerája valósággal remekel a zenei betétekből előrobbanó, fergetes népi életigenlés megragadásával, ami itt már-már paradoxonként hat –, hanem mindez fordítva is érvényes, a látványos táncünnepély kavalkádját, a harsogó népzenei refrének habját a komor hétköznapi fantáziátlansága helyezi el a földön. Ez a rendezői kettős látás nem állítja könnyű feladat elé a színészeket, aminek úgy tűnik, igazán csak a Zulát alakító Joanna Kulig tud eleget tenni, ő megejtő természetességgel és magabiztos virtuózitással képes egyszerre bájos, temperamentumos, végzetes, pusztító, szerencsétlen és a női bölcsesség avatott képviselője lenni. Pawlikowski már jó ideje felfigyelt rá, az *Idában*, sőt a *Titkok Párizsban* című filmjében is jutott Kulignak egy-egy epizód, aki Zulaként most a legjobb európai színésznő (ezt a címet már elnyerte Sevillában az Európai Filmakadémiától, ahogy a rendező is a legjobb film díját). Tomasz Kot, akitől több ragyogó alakítást láttunk már, Wiktor szerepében valamivel halványabb a tőle megszokottnál, de sikerül ezt a rezignáltságot és szürkeséget, különösen párizsi jazz-zongoristaként, a szerep alkotóelemévé tennie, ez hagyja a legmélyebb nyomot bennünk. Mindenképp említenünk kell még egy sor karakteres figurát, elsősorban Agata Kulesza Irenáját, Borys Szyz Kaczmarekjét, Adam Ferency Miniszterét.

Mitől ejt rabul, mitől nem ereszt el a *Hidegháború*? Ahogy a film elin-

dult fesztiválról fesztiválra, és újra meg újra sikert aratott, több kritikus is feltette magának ezt a kérdést, és felállítottak egy-két elméletet. Sorolhatnák itt még persze neveket, epizódokat, jó megoldásokat a filmből. Mert Pawlikowski filmje valóban jól megcsinált film. Csakhogy több ennél. Noha ő maga nem tartja olyan hivatásos rendezőnek magát, amilyen mondjuk, Fellini vagy Tarkovszkij volt, akik úgymond azért éltek, hogy filmet csináljanak. „Nálam ez inkább fordítva van, engem mindig az élet érdekelt, és azért csináltam filmet, hogy élni tudjak” – állítja. Amivel illő szerénységgel filmjei személyességére irányítja a figyelmünket. De ne arra gondoljunk, hogy az élete történeteit meséli, mert nem teszi. Azt mondja el, amit megélt. És ami a legérdekesebb minden alkotóban, kimondva-kimondatlanul többnyire ezért járunk moziba, ezért olvasunk könyveket: megtudni, mi az, amit az adott művész megélt, amit az életről tud. Ez a Pawlikowski-filmek személyessége, ez a *Hidegháború* titka, a jól megcsináltság ehhez csupán segédeszköz.

•  
**HIDEGHÁBORÚ** (*Zimna wojna*) – lengyel, 2018. Rendezte és írta: **Paweł Pawlikowski**. Kép: **Łukasz Żal**. Szereplők: **Tomasz Kot** (Wiktor), **Joanna Kulig** (Zula), **Agata Kulesza** (Irena), **Borys Szyz** (Kaczmarek), **Adam Ferency** (A miniszter), **Cédric Kahn** (Michel), **Jeanne Balibar** (Juliette). Gyártó: **Opus Film / Apocalypso / MK2**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** Feliratos. 88 perc.



„BÁNOM IS ÉN, HA ELÍTÉL AZ UTÓKOR”

# Odessa Blue

VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS

**RADU JUDE LEGÚJABB FILMJÉBEN TABU-TÉMÁHOZ NYÚL, AMIKOR MEGIDÉZI A II. VILÁGHÁBORÚS ROMÁN FELELŐSÉGET A HOLOCAUSTBAN.**

Hogy Jude a román újhullám második generációjának fergeteges figurája, ahhoz nem fér kétség: Puiu, Mungiu, Poromboiu után ő nem a Ceausescu-érát és a kisrealista jelent vizsgálja. A januári *Filmvilágban* hosszabb cikk tekintette át munkásságát, nem ismételnék, pusztán két epizód a kóved végett: a XVIII. századi oszmán-vazallus Havasalföldet nem afféle „mioritikus térnek”, ártatlan báránykás mesevilágnak ábrázolja, hanem vad, rabszolgatartó-feudális televénynek, ahol egy fejevadász pikareszken kíséri foglyát egy fura-perverz bojárhoz (*Aferim!*); Max Blecher 1920-as évekbeli szürrealista zsidó költő egy csonttuberkulózis sanatoriumban, nehéz vas merevítőkkal, durva fém tartóeszközökkel kalodába fogott testtel keveredik szerelmi jelenetbe sorstársnőjével és Jude ezt úgy tálalja, hogy nem szánakozást érzünk, hanem a vásznon megképződő boldogság részesei leszünk (*Megsebzett szívek*). Új filmje durván más. Történelmi memória, emlékezetpolitika a *fake news* és az igazságutániság új korában, azaz a mában. Bukarest 2018: a II. világháborús történelmi élőkép inszenírozására felkért rendező, szájszélharapdálósan nervóz harmincas szingli, egy kereskedelmi pilóta szeretője, megpróbál historikus realitást szuszakolni a „2000 éves dák és román történet” világháborús fejezetébe. A régi sovinizmus és az unásig ismert felelősség-elsikálás még bőven él, noha a világ okostelefonosan-elektromos autósan mai.

1990 májusában jártam először Bukarestben. Tán egy hetet voltam ott, a korábbi „demokratikus ellenzékhez” tartozó középkorú férfinél kecóztunk, korabeli bukaresti lakásviszonyok közepett. Egyik este ülünk a konyhában

és Gabriel valahonnan *tuicát* (szilvapálinkát) szerzett, égett a gázláng az erősen viseltes tűzhelyen, hűvös is volt, azért, meg arról lehetett rágyújtani a helyi dohányneműre (*Carpați*). Gabriel már ledöntött két-három pohár cujkát, mikor elkezdte Antonescu marsall életétését. Őszintén elcsudálkoztam. Nálunk ekkor még csak az MDF csurkista szárnya zsidózott, és szélsőségesen hűdött egyéb szervezetek is csak szőrméntén magasztalták Horthyt. Gabriel védeni kezdte a védhetetlent: Besszarabia Molotov-Ribbentropp pak-tumos visszaadását a Szovjetnek, a román nemzeti sértettséget, majd 1941-ben Odessa elfoglalását, ebben Antonescu marsall szerinte prima szerepét vitt. Fontos élmény volt a tanulási folyamatomban, hogy rájőj-jek: az antikommunizmus nem feltétlenül humanista és demokratikus.

**„Az antikommunizmus nem feltétlenül humanista és demokratikus”**

(Alex Bogdan és Ioana Iacob)

Ekkoriban olvastam Matatias Carp *Fekete könyvét* a román holokausztról; mely önerőből valósult meg 1941-től, saját Auschwitzcal Transznisztriában (Besszarabia – ma: Moldovai Köztársaság – Dnyeszteren túli sávján, mely ma oroszajkú, senki által el nem ismert szakadár kozák köztársaság), ahol bőven kegyetlenkedtek a bevonulók. A román holokausztot a területi egyenlőtlenségek jellemezték. Dél-Erdélyből például nem deportáltak, ez később jól jött a magyar közigazgatású Észak-Erdéllyel való összehasonlításban, ahol csak Kolozsvárról 18.000 zsidónak minősülő magyar állampolgárt hurcoltak Auschwitzba és az „aranyvonatos” Kasztner Rezső is itt kezdte meg sokak által joggal dicsőített, mások által erősen, későbbi izraeli meggyilkolásáig menően kritizált működését. Deportáltak Moldvából és Besszarábiából (utóbbi fővárosának, Kisinyovnak 70%-ban volt zsidó a lakossága), Iași-ban őrült pogrom volt, Olténiából és Munténiából – Bukarestből kevésbé –, Bukovinából pedig egyenest a Varsói Kormányzó-ság haláltáboriba (Belzec, Treblinka, Sobibor) vitték a zsidókat. A népiptás áldozatainak számát 380 ezerre becsülik.

Románia lakosainak döntő többsége mioritikusan gondolkodik a nemzeti identitásáról – Miorița a román népballadák báránykája, szelíd és ártatlan persze. Ebbe a világképbe nehezen illeszkedik a történelmi felelősség, és ezt nem csak én mondom, de a mai román





történetírás jelentős önkritikus alakja, Lucian Boia is. „A román hadsereg 1941-ben három hónapon keresztül, augusztustól októberig képtelen volt bevenni Odesszát. A szovjet hadvezetés a hosszúra nyúlt ostrom idejét arra használta ki, hogy a katakombákba Moszkvából küldött, alaposan képzett diverzánscsoportot telepítsen. Az elsőrangú profikat hat hónapra elegendő élelmiszer-, lőszer- és robbanóanyag-tartalékokkal látták el. A Moszkvából küldött alakulat mellé vezetőül helyi lakosokat rendeltek, akik a katakombákat – amelyekben bárki idegen percek alatt eltéved – kiválóan ismerték.” (Fischer István: *Egy hadvezér bosszút áll. ÉS*, 2001. május 4.) A katakombák a Moldovanka negyed alatt tényészktek, mely színpompás alvilági törzshely volt korábban is, Benya Krik és Miska Japoncsik világa (lásd Iszaak Babel odesszai történeteit). Antonescu marsall csak német segítséggel tudta bevenni a Odesszát. 1941. október 16-án vonult be a városba. „A katakombák profi csapata öt nappal a bevonulás után akcióba lépett. Első fegyverténye a román parancsnokság Engels utcai épületének, a GPU korábbi székházának szakszerű levegőbe röpítése volt 1941. október 22-én 17 óra 48 perckor. (...) A robbantásnak 60 áldozata lett; 16 tiszt (köztük maga a városparancsnok, Glogojanu tábornok), 9 altiszt és polgári tisztviselő, valamint 35 közkatona. A merénylet az alighogy

„Unásig ismert felelősség-elsikálás”

elfoglalt városban a román fegyveres erők újabb csúfos megszágyenyítése volt” (Fischer op. cit.) Trestioreanu tábornok intézkedésére a köztereken „zsidókat és kommunistákat” akasztottak fel, október 23-án reggel a város főutcáin a fákon mindenütt taláalomra összeszedett és felakasztott zsidók tetemei lógtak, minden román tisztért 200, közlegényekért 100 „zsidó vagy kommunista”. Antonescu számszerű parancsát azonban a gyilkolásba belendült román csapatok bosszúja a legszerényebb számítások szerint is legalább háromszorosán túlteljesítette. (Az idézett cikk szerzője, a közelmúltban Németországban elhunyt kolozsvári Fischer István nem csak ismert újságíró volt, de dokumentum-, sőt egy játékfilmjében *nouvelle vague*-követő rendezőként szenvedélyesen vizsgálta szülőföldje öncsalásait és történelemhamisításait.)

Jude filmjében a főhősnek, az alterszínházias fiatal rendezőnek komoly kihívás a *reenactment*, a történelmi élőképre szóló megbízás, pénz-paripa-fegyver; Hannah Arendt totalitarizmus elmélete, az odesszai mérsárlás, korabeli antiszemita viccek, korhú löfegyverek és Antonescu-idezetek mind szerepet kapnának a rendező, Mariana (Ioana Iacob, a Temesvári Német Színház remek művésze) történelmi tablójában. Egy archív

filmhíradóval kezd a film, a bevonulás Odesszába, győzelemittas haditudósítással. Ebből bontakozik a próbafolyamat egy nagyszabású utcaszínházi előadásához, mely a tömeggyilkosság témáját tárgyalja. Am a ma világa sem habostorta, Marianát folyamatosan környékezi a középkorú lazabölcész minisztériumi cenzorkáder, bőven érvelve és udvarolva amellet, hogy a jelen politikai céljainak éppúgy nem felelnének meg a múlttal való kíméletlen szembenézés szempontjai, ahogy 1944-től 1989-ig sem feleltek meg. A próbák során múlt és jelen, fikció és valóság keveredik, történelmi sebek szakadnak föl. A szereplőgárdából is lépnek ki menet közben színészek, gyenge románságteljesítménnyel vádolva a rendezőnőt, és az előadásra már némileg finomított változat készül, a fővárosi alpolgármesternő mégis megnyúlt fejfel nézi. A közönségnek olykor tetszenek a zsidóviccek, az akasztottak erdeje, a hajdani marsall mondatai. Nemzeti mítosz keveredik mai hamistudattal, megszágyenyítés, a rendező harcával, magánéleti kudarcával, korunk valóságával. „A karaktereket látva világossá válik, hogy mennyire sújtja a populizmus, az illiberalizmus a volt kommunista országot, ahol az 'igazság' egy félrevezető konstrukció” – írja Jude filmjéről a *Cineuropa*. „A rendező fejet hajt Godard és Brecht előtt, csípős párbeszédekkel és punkos odaszólásokkal pedig saját névjegyét is leteszi” – ezt a *Hollywood Reporter* mondja. Románia a Karlovy Varyban Kristálygöbusszal díjazott „*Bánom is én, ha elítél az utókor*”-t nevezte a legjobb idegen nyelvű film Oscar-jára. Mi meg elgondolkozhatunk, hogy mikor lesz nekünk az 1941-es kamenyepodolszkiji vérengzést eredményező „idegenrendészeti intézkedést” (Székely Sándor történész dermesztő eufemizmusa) témául vevő játékfilmünk a nagy, történelmi mozgókép-lázban.

„BÁNOM IS ÉN, HA ELÍTÉL AZ UTÓKOR” („Ími este indiferent dacá în istorie vom intra ca barbari”) – román, 2018. Rendezte és írta: **Radu Jude**. Kép: **Marius Panduru**. Szereplők: **Ioana Iacob** (Mariana), **Alex Bogdan** (Traian), **Alexandru Dabija** (Movilă), **Ilíncha Manoleche** (Oltea), **Ion Rizea**, **Claudia Ieremia**, **Sofia Nicolaescu**, **Șerban Pavlu**. Gyártó: **Hi Film Productions**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratot*. 140 perc.

A KEDVENC

# Háttér - előtér

TAKÁCS FERENC

## LANTHIMOS ELSŐ TÖRTÉNELMI FILMJÉBEN IS MEGŐRZI ILLÚZIÓTLAN LÁTÁSMÓDJÁT.

**A** *The Favourite* (2018), Yorgosz Lanthimos új filmje fordítói balfogásnak köszönheti magyar címét, *A kedvencet*. Az Anna királynő uralkodása (1702-1714) idején az angol királyi udvarban játszódó film főszereplője, Marlborough hercegnő, leánykori nevén Sarah Jennings, akire a cím utal, ugyanis *royal favourite* volt – a királynő *kegyence*, ahogyan ezt fordítani szokás, illik, sőt kell. *A kedvenc* tehát történelmi film, azaz olyan ismereteket jelenít meg számunkra, amelyekre vonatkozólag a filmtől független és megbízható forrásaink vannak. S nem árt elővenni ezeket a forrásokat, mivel *A kedvenc* tartozkodik a szabvány történelmi filmekben megszokott ismeretterjesztő segédletektől, évszámok közreadásától, a történelmi figurák bemutatásától, szerepük magyarázatától és hasonlóktól. Ezért nem sokra megy a néző, ha a filmből próbálja megtudni, hogy ki volt Lord Godolphin és Robert Harley (1711-től Oxford grófja), hogy kik voltak és mit akartak a whigek és a tory-k, mikor kezdődött-végződött a spanyol örökösödési háború, és mi volt benne a szerepe John Churchillnek, Marlborough hercegnek. Ha

viszont utána néz, meglepve tapasztalja, hogy a film mennyire pontosan és hitelesen bánik a történelmi tényekkel, legalábbis azokkal, amelyeket a rendező beemelt *A kedvencbe*. A filmben „több dolog is pontos, bár sok minden van, ami nem az” – nyilatkozta Lanthimos a *Hollywood Reporter*-nek.

Ilyen „pontos dolog” Sarah Jennings alakja és politikai szerepe is. Marlborough hercegnő a királynő mindenható bizalmasa volt, akaratát mindenben rá tudta kényszeríteni uralkodójára, s így hosszú éveken át gyakorlatilag övé volt az ország politikai irányítása. „Pontos dolog” a történet harmadik szereplője is: Abigail Hill, a hercegnő elszegényedett unokatestvére, aki a királyi kegyenc protekciójával jut be az udvarba, hogy idővel kiszorítsa pártfogóját a királyné kegyeiből, eltávolíttassa az udvarból, hogy ő uralkodjék az egyre betegebb, tehetetlenebb, mankóval sántikáló és szélütött Anna felett.

„Érzelmet nem keltve tetszenek”

(Rachel Weisz és Emma Stone)

Hogy hármójuk pszichodramájából, nemiség és hatalomvágy féltelen és véresen komoly játszmaiból – ez ugyanis a film magva, három nagyszerű színész nő páratlan színvonalú előadásában (Olivia Colman, Rachel Weisz, Emma Stone) – mennyi a történelmi tény és mennyi könyvelendő az alkotó spekuláció és rendezői képzelet számlájára, tulajdonképpen lényegtelen. Különös paradoxszal állunk szemben: a film centrumában álló dráma, mint ahogy az egész film történeti hűsége, s ezzel együtt

történelmi film mivolta is, mely első pillantásra oly lényegesnek látszik, legalább annyira lényegtelen is.

Lanthimos rendezői munkája ugyanis egy páratlanul következetes ún. *foregrounding*-művelet foglalata. A történelmi-politikai környezet és a három asszony drámája helyett ugyanis maga a feldolgozás módja, a megjelenítés vagy ábrázolás technikája követeli magának a nézői figyelem java részét, a *hogyan* kerül az előtérbe és válik a film közlendőjévé, az ábrázolás tárgyának a radikális háttérbe szorításával. Még a három nő testi elroncsolódásának a képei – Anna a történet végére tehetetlen roncs, Sarah arcát szörnyű forradás ékteleníti, Abigail bőrét rühes foltok borítják – is különös mód *szépek*, érdekel nélkül, érzelmet nem keltve *tetszenek*.

Hűvös, pontos és technikailag végtelenül csiszolt módon zajlik le mindez. A rendező egyrészt annak a kinemato-piktoralizmusnak a tanítványa, amelynek Kubrick *Barry Lyndon*-ja volt a klasszikus foglalata, s amely időben közelebről a Greenaway-filmekből ismerős: a csordultig telített festőiség nappali és éjszakai szekvenciái váltakoznak ritmikusan a filmben. Ugyanez a ritmus mutatkozik meg a film szerkesztésmódjában is: szinte metronómtól vezérelve ismétlődnek váltakozva a helyszínek, a mozgások, a képi effektusok és a zenei motívumok, a variatív ismétlés „zenéje” felülírja a cselekménymenetet. A film a maga film voltát a legközvetlenebb felvételtechnikai szinten is előtérbe helyezi: időnként divatjamúlt halszem-optikát használ az operatőr, és a záró kép hármas áttünése egyenest a némafilmkorszak avantgárd kísérletezését idézi.

Mindezek az eszközök és eljárások persze nagyjából a hatvanas évek óta jelen vannak a filmművészetben, tehetnénk hozzá némi kritikai éllel. De nem tesszük: Lanthimos ebből a közkincsből válogatva hatásos, rangos, fölényesen eredeti ötvözetet hozott össze.

**A KEDVENC** (*The Favourite*) – brit, 2018. Rendezte: **Yorgos Lanthimos**. Írta: **Deborah Davis** és **Tony McNamara**. Kép: **Robbie Ryan**. Szereplők: **Olivia Colman** (Anna), **Rachel Weisz** (Sarah), **Emma Stone** (Abigail), **Mark Gatiss** (Marlborough), **Nicholas Hoult** (Harley). Gyártó: **Element Pictures / Film4**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Feliratos*. 119 perc.



■ MÉG EGY NAP ÉLET

# Kiszínezve

■ VARRÓ ATTILA

## POLGÁRHÁBORÚS TUDÓSÍTÁS A DELÍRIUM ANIMÁCIÓS NYELVÉN.

Végignézve az elmúlt bő tíz évben szárnyra kapott egészestés animációs dokumentumfilmek legnépszerűbb darabjain, nem csak a rotoszkóplátványvilág és stílári gazdagság külső sajátosságai kötik szoros csoportba őket, de választott témájuk, a huszadik század történelmének hírhedt vérengzései is, legyen szó Sabra és Shatila palesztin lakosságának lemészárlásáról (*Libanoni keringő*), a Gallipoli tragédiáról (*Április 25.*) vagy akár Charles Whitman orvlövész rémtettéről a texasi Austinban (*Torony*). Többről van itt szó, mint az embertelen pusztítás megmutathatatlan borzalmának szalonképesítéséről, az alkotók inkább arra használják a fényképvalóság és rajzolt képek határvidékéről választott animációs technikájukat, hogy az emlékezet és fantázia kölcsönhatását érzékeltessék vele: a tömeggyilkosság lélekformáló látványa egyfajta tudatmódosító vizuális élményként jelenik meg a vásznon, kiszínezett képeink összeolvad a megtörtént esemény és a befogadó szubjektív benyomása.

Ennek fényében nem meglepő, hogy az 1975-ös angolai polgárháború borzalmairól mesélő *Még egy nap élet* szintén a két ábrázolási véglet, a helyszíni dokumentumfelvételek

és a CGI-animáció bravúros összeolvastásával készült. Raúl de la Fuente etnodokeyfilmes és Damien Nenow lengyel animációs rendező közös filmje azonban még egy szűrőt helyez objektívjére: míg a *Libanoni keringő* író-rendezője személyes amnéziájának feldolgozásán keresztül számol be a vérontásról, a *Torony* pedig tucatnyi rettegő szemtanú beszámolójának mozaikjaiból rekonstruálja a másfél órányi lidércnyomást, a *Még egy nap élet* nem csupán ötvözi a két eljárást, de a főhős személyén keresztül tovább durvítja a fénytörést. A film a 20. század egyik leghíresebb háborús újságírója, a lengyel Ryszard Kapuściński művét adaptálja: a magyarul *Golyózáporban Angola földjén* címen megjelent kötet három fejezetben (a portugál távozás Luandából; frontjelentések; Luanda ostroma) beszél a szerző erősen szubjektív élményeiről a népi demokratikus MPLA (valamint kubai segítői) és a Nyugatról pénzelt FNLA gerillacsapatok (plusz a dél-afrikai hadsereg) között dúló háborúban, amely a szerző meggyőződése ellenére nem annyira a függetlenségről, mint inkább a világpolitikai függés megválasztásáról szól.

„Még egy szűrőt helyez objektívjére”



A Fuente-Nenow páros tíz évvel ezelőtt készült filmje nem titkolja, hogy a történelmi események helyett jóval inkább Kapuściński személyéről, a benne lezajló változás bemutatásáról szól: ahogy egy pártatlan, objektív újságíró a látottaktól lázas hittel lobogó szépíróvá alakul. Ennek a drámai hatásfokozásnak rendeli alá magát az adaptálást is, amely nem igazán követi a könyv (eleve igen látomásos módon leírt)

eseményeit, inkább egy onirikus akciófilm-sztorit kerekít belőlük, egyetlen izgalmas utazással a heroikus Farrasco ezredes és maroknyi katonája által védett Pereira de Eçába, fiktív kalandokkal, sivatagi rajtaütéstől golyózáporos kitörésig a körülzárt helyőrségből (valamint egy túlhangsúlyozott határidő-dramaturgiával) – ezt a műfaji túlzásokkal telepakolt múltbeli szálát ellenpontosítják a jelen dokumentumfilm-jelenetei, amelyekben a hajdani szereplők elevenítik fel emlékeiket az íróról (és mellesleg a háborúról). A rendezőpáros szerencsére számos ponton jelzi, hogy a film háromnegyedét alkotó animációs szál a szerzőiség és műfajiság prizmaán áttört mese, nem tényszerű tudósítás – élen a hős Carlotáról szóló epizóddal, ahol egyetlen huszárvágással összefoglalják Kapuściński másfél oldalas leírását arról, hogyan varázsolta a tudósítók férfitekinetete ezt a fekete katonalányt holmi Pam Grier-Che Guevarává, egyszerűen egymásra vágva a dögös blaxploitation-hősnővé rajzolt Carlotát és az utolsó róla készült fotó tárgyilagos portróját.

Más esetben talán kínos lenne enyryiféle fikciót pakolni egy népirtással felérő polgárháború dokumentumfilmjébe, ám ezúttal a főhős Kapuściński egész életművével igazolja a választott szemléletmódot: hasonlóan az „új újságírás” fénykorában elhíresült más haditudósítókhoz, mint Michael Herr (*Jelentések*) vagy Tiziano Terzani (*Leopárdbőr*), Kapuściński is fontosabbnak tartotta az eseményekben rejlő igazság irodalmi megragadását a pontos és hiteles tudósításoknál (lásd legismertebb művét, a Hailé Szelasszié bukásáról szóló *Császárt*, ahol az etióp udvar tagjainak pazar nyelvezetű, képzeletbeli beszámolóiban meséli el az utolsó hónapok kronikáját). A *Még egy nap élet* magával ragadó képsorai és gépfegyver-sorozatokat idéző jelenetei híven fogalmazzák meg ezt a mágikus dokumentarizmust, mindazt a félelmet és reszketést Angolában, amelynek egyetlen lehetséges kifejezőmódját a delírium jelenti.

**MÉG EGY NAP ÉLET (Another Day of Life)** – spanyol-lengyel, 2018. Rendezte és írta: **Raúl de la Fuente** és **Damien Nenow**, **Ryszard Kapuściński** könyvéből. Kép: **Gorka Gomez Andreu**. Zene: **Mikel Salas**. Gyártó: **Platige Images / Kanaki Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos.* 84 perc.

ALFONSO CUARÓN: ROMA

# Történelem a cselédszobából

ÁRVA MÁRTON

ALFONSO CUARÓN HARMADIK MEXIKÓBAN FORGATOTT FILMJÉT A NOSZTALGIA HAJTJA, MÉGIS AKTUALITÁSAI MIATT IGAZÁN PROVOKATÍV.

Az ezredfordulón egy jóformán ismeretlen mexikói fiatalokból álló rendezőtrío rázta fel a nemzetközi filmvilág közvéleményét országhatárokon, műfaji skatulyákra illetve a gyártás és forgalmazás addig megszokott intézményi kategóriáira fittyet hányó munkáival. Iñárritu, Del Toro és Cuarón azóta nemcsak jól csengő márkenévek lettek a hagyományok kiforgatásával kísérletező, mégis nézőbarát filmek piacán, hanem azt is kiharcolták maguknak, hogy személyesebb projektjeiken is irigylésre méltó infrastruktúrával dolgozhassanak. A korábbi Iñárritu-stílussal szakító *Birdman* szuperhősös látványmozinak álcázott egy mentális utazást, és bravúros hosszúbeállításokkal jelenítette meg a művészi továbblépésig vezető krízist. A túlnyomórészt adaptációkat és folytatásos zsánerdarabokat jegyző Del Toro pedig önreflektív kikacsintásai révén alakította számvetéssé a *Bíborhegy* gótikus kísértettörténetét, és egy vérfagyasztó szerelmi háromszög-sztori ürügyén vallott az ipari rendszerbe illeszkedéshez szükséges alkotói kompromisszumokról. Harmadikként Cuarón jelentkezett bevallottan önletrajzi ihletésű drámájával, melynek főszereplőjét valódi dadjáról mintázta, és amellyel gyerekkorának helyszínére, a 70-es évekbeli Mexikóváros Roma nevű kerületébe repít vissza. A fent említett önvallomásokhoz hasonlóan a *Roma* sem elégszik meg azzal, hogy alámerüljön a filmkészítő személyes világába. A rendezőre jellemző összetett utalási hálóval és ellentmondásoktól nyüzsgő társadalmi-politikai rétegekkel feszíti szét az egyéni visszaemlékezés kereteit.

A *Roma* a már említett háztartási alkalmazottat, Cleót helyezi elbeszélése centrumába. Tüéles fekete-fehér képein a cselédlány tragikus szerelmi csalódá-

sának története bontakozik ki, és ezzel párhuzamosan az is, ahogy az őt alkalmazó négygyerekes család a teljes széthullás felé sodródik. Cuarón azonban ennél is tágabb látószöveget választ, és ahogy 1991-es debütálásában (*Csak a pároddal*) illetve első mexikói visszatéréseben (*Anyádat is!*, 2001), ezúttal is egyszerre mesél személyes, lokális és globális nézőpontokból. Míg első filmje egy reklámügynökségnél dolgozó Don Juan hódításait illesztette a kontinenseken átívelő turizmus és a világszintű AIDS-pánik háttere elé, mexikói road-moviejában az ország politikai átalakulása és a gazdasági globalizáció rombolása jelenti a két fővárosi kamasz kalandjainak kulisszáit. A *Roma* cselekménye is könnyedén vált léptéket: Cleo félresikló szerelmi kapcsolatát és traumatikus szülését az amerikai hidegháborús beavatkozás által is motivált helyi összecsapásokkal hozza összefüggésbe, vagyis ismét a világpolitika fordulatai és a főhősök testig hatoló élményei között húzódó széles skálán helyezi el az eseményeket. A cuaróni virtuozitás kulcsmozzanata, előtér és háttér izgalmas párbeszéde, a személyes szál és a történelmi közeg ellentmondásos, de egymást kiegészítő dinamikája mozgatja tehát a *Romát* is, ami így egyszerre viselkedik intim családi drámaként és monumentális történelmi eposzként.

A társadalmi és piaci érzékenységgel is nevet szerzett Cuarón legújabb munkájában a végletekig fokozza kétarcúságát, ami az állandó hangnemekeverésen, a filmes kifejezőmód rétegzettségén, a választott téma különböző oldalainak megvilágításán és a mű (máris látható) intézménytörténeti jelentőségén is tetten érhető. A *Csak a pároddal* még a betegség fenyegetésével igyekezett drámái felhangokat vegyíteni a romantikus vígjátékba,

és néhány meglevenedő reklám illetve rémálom szubjektív képsorával ellentpontosította a fő cselekményszál kiegyensúlyozott stílusát. Az *Anyádat is!* már a játékidő egészen végigvonuló nemzeti allegóriával és az elmúlás lépten-nyomon felbukkanó jeleivel terhelte meg az előtérben zajló szexkomédiát, valamint a főhősöktől elforduló, dokumentarista kamerahasználattal és önálló narrációval egészítette ki az önfeledten robogó útifilmet. A *Roma* finom lelki rezdüléseket és a korabeli politikai elnyomást egyaránt felvillantó munkája azonban minden korábbinál nagyobb hangsúlyt fektet a különböző hangulatok és történetsszálak egybeforrasztására. Sőt, gátlástalanul ereszt egymásnak szerzői önidézeteket (még a *Gravitáció* előképe is megjelenik az *Úrkaland* című film mozielőadásán) és valós történelmi sebeket is (lásd az 1971-es, 120 diáktüntető halálát követelő mexikóvárosi „Corpus Christi mészárlást” felelevenítő képsort). A filmet ezúttal operatőrként is jegyző Cuarón néhol különösen összetett mélységi kompozíciókba rendezi ezeket a szétartó elemeket, és kollektív történelmi mozgásokra utaló tömegjelenetekbe ágyazza az intim pillanatokot is. Az eredmény olykor már az értelmezhetőség határáig bonyolított, Sebastião Salgado grandiózus tablóiú idéző vizuális világ, amelynek szétszálazásában az *Anyádat is!* után újra a szokatlan hangkezelés segíti a rendezőt: a Cleo körül örvénylő sokaság zaját eltompító hangsáv fókuszálja a figyelmet a képen alig látható főszereplőre.

A *Roma* legnagyobb leleménye, hogy ehhez a fogalmazásmódozhoz pontosan illeszkedő, ellentmondásokkal sűrűn átszőtt kérdéskört feszeget. Ezt ráadásul olyan módon teszi, hogy a film egyszerre érthető kritikus élű társadalmi diagnózis-ként és a fehér középosztály lelkiismeretét megnyugtató béküléstörténetként is. A háztartási alkalmazott hősies, odaadó és szeretetre méltó, mégis alávetett, kizsákmányolt és passzivitásra kárhoztatott figurája köré legalább annyi kiszolgáltatottságról árulkodó momentum gyűlik, mint ahány lélekemelő epizód. A kórházi látogatások jeleneteiben például Sofia és Teresa asszony társadalmi státuszukat és személyes kapcsolataikat is bevetve segítenek a teherbe esett Cleónak megfelelő orvosi ellátást biztosítani. Leereszkedő viselkedésük és a kórházi személyzet ridegsége viszont arról is árulkodik, hogy a hozzá



hasznos pácienseket korántsem az a bánásmód illeti meg, mint az európai kinézetű, vagyonos klienseket. A múltba révedő, hipnotikus képsorok a művészi stilizáció kényelmes távolságtartásával ábrázolják a ma is merev társadalmi hierarchiát. Ugyanakkor – ahogy erre Olivia Cosentino is rámutatott – a fekete-fehér snittek szépülő nosztalgiaja egyúttal a mexikói „pigmentokrácia” keserű kidomborítása is, hiszen a kontrasztok révén még szembeötlőbbé válik a bőrszín jelentősége alkalmazó és alkalmazott elválasztásában. A zárlat családi összeroborolása is hasonlóan összetett: Cleo megrendítő vallomása nemcsak azt jelzi, hogy a cseléd képes megnyitni a háztartáson belüli szoros érzelmi közösségekben, hanem azt is, hogy ettől a kivételes pillanattól elteltéig nincs joga megélni a gyászát. Ezt az a kép is érzékenyen foglalja össze, amelyen Cleo egy asztallapot fényesít, és a hangos hüppögés miatt az ő homályosan visszatükröződő arcára képzeljük a könnyeket. A vágás után azonban kiderül, a sírás valójában Sofia asszony szobájából hallatszik, akinek – a cseléddel ellentétben – szabad elgyengülnie. Mint Deborah Shaw megjegyzi: miután a családtagok könnyek közt megköszönik Cleo életmentő hőstettét, már kéri is tőle a következő turmixot.

Cuarón tehát egy olyan világot vázol, melyben a háziállatok is nagyobb tiszt-

letnek örvendenek a létfenntartó feladatokat ellátó személyzetnél (lásd a groteszk kutyamauzóleumot) és a nők közötti sorsközösséget felülírják a bőrszínből következő ellentétek. Utal az impozáns ház és a cselédszoba kontrasztjára, és arra a frusztrációra is, amit az alkalmazottak saját nyelve kelt a „civilizált” spanyolt preferáló családban. Ez persze korántsem újdonság a mexikói film palettáján: *A félelem nem jár számaron* (1976) vagy a *Munkások* (2013) szatíráiban is elkényeztetett kutyusok huppolgatják el a jómódú főnök örökségét a háztartási alkalmazottak elől. Az *Apró privilégiumok* (1976) bemutatja, hogyan védelmezik egy középosztálybeli nő terhessége alatt, egyúttal bevezet azokba a terheségmegszakítási praktikákba is, melyeket a nő cselédje alkalmaz magán, mert ő anyaként azonnal elvesztené a munkáját. A *Parque vía* (2008) kézikamerás snittei a főszereplő gondnok szűkös élettere és az általa felügyelt luxusvilla közti aránytalanságokat rögzítik. A *Hilda* (2014) nyitányának cseléd-castingján pedig épp az indián nyelv használata kelt bizalmatlanságot a gyarmati reflexeket újrarájzáló munkaadóban.

A *Roma* igazi nóvuma tehát újfent az intézményi és nemzeti kategóriák felülírásában valamint a társadalmi nyilvá-

#### „Előter és háttér izgalmas párbeszéde”

(Marco Graf, Yalitza Aparicio, Fernando Grediaga, Marina de Távira)

nosság alakításában rejlik. Bár Cuarón ismét kifinomultan koreografálja és szórakoztatón formálja meg társadalomkritikáját, ezúttal középosztálybeli sztárok helyett egy szegény délmexikói vidékről érkező, indián származású hőst helyez világszerte (el)ismert filmje középpontjába, aki mizték nyelven beszél korlátozott lehetőségeiről. Ez a kétélű kommersz-aktivizmus pedig nemcsak a kizsákmányoló gyakorlatok felett máig szemet hunyó cselédjogi szabályozásokra lehet hatással, hanem arra is, amit ma filmnek gondolunk. A *Romát* ugyanis egy olyan cég terjeszti, amely a nagyvászon helyett online platformokon képzelet el a filmek jövőjét, komoly konkurens a moziknak és a vezetők fesztiválok, ezáltal az Oscar-díjat odaítélő filmakadémiai tagokat is válaszút elé állítja majd. Ezek pedig mind olyan dilemmák, melyek – Cuarón szerzői stratégiájára rímelve – szintén történelmi léptékűvé válhatnak.

•  
**ROMA** – mexikói, 2018. Rendezte és írta: Alfonso Cuarón. Kép: Alfonso Cuarón. Szereplők: Yalitza Aparicio (Cleo), Marina de Távira (Sofia), Fernando Grediaga (Antonio), Jorge Antonio Guerrero (Fermin), Verónica García (Teresa), Nancy García García (Adela). Gyártó: Participant Media / Esperanto Filmoj. Forgalmazó: Netflix. 135 perc.

JEREMY SAULNIER: HOLD THE DARK

# Farkas, ember

ROBOZ GÁBOR

**AZ ALASZKAI VADONBAN JÁTSZÓDÓ THRILLER PROVOKATÍV MŰFAJI ÉLMÉNYT KÍNÁL REGÉNYKÉNT ÉS FILMKÉNT EGYARÁNT.**

Közismert kép, hogy egy kanos kamaszfiú az irodalomkönyvébe rejt pucércsajos magazint, William Giraldi azonban a történelemben talán elsőként dugott gyúros újság lapjai közé verseskötetet. Egy szerelőkkal és kőművesekkel, teherautókkal és motorokkal, műhelyekkel és sztriptizbárokkal teli – ráadásul, nem vicc, Manville nevű – városban könyvmolyként felnőni túlélőműsorokba való kihívás, pláne anya nélkül és hipermaszkulin férfi rokonok árnyékában, Giraldi pedig testépítőnek is készült, de a szépirodalomban talált magára. Nem csoda, hogy az idén negyvenöt éves, főállásban szerkesztőként dolgozó – civilben amúgy három fiát nevelő – szerző *Busy Monsters* című debütje főként kritikusoknak szánt erőfitogtatás lett, nabokovosan barokkos és metafikciós pikareszk, az édesapja sorsát bemutató *The Hero's Body* memoárja pedig felváltva érzelmes és analitikus összefoglalója saját progresszív férfiképének. *Hold the Dark* című második regénye már letisztult és filmszerű, érzékenységeben Nic Pizzolatto írásait idéző bűn-

ügyi sztorit mesél el, amely még egy önfejűnek megismert rendezőt is képes volt adaptációra csábítani.

Alaszka a rendezőket főként valóságshow-k és családbarát vígjátékok-kalandfilmek készítésére ihleti meg, és a természettel folytatott küzdelem tematikája gyakran még – az *Álmatlanság* egyedüli említésre méltó kivételével – a kevés itt játszódó bűnfilmet is meghatározza, ám a Giraldi-feldolgozás csak első ránézésre áll be a sorba. A 2018-ban bemutatott thriller szinopszisa ismerős befogadói örömeiket ígér: amikor egy Keelut nevű fikatív, hegyvidéki faluban eltűnik egy hatéves kisfiú, édesanyja megkér egy farkasszakértőt, hogy kerítse elő a gyereket az embertelen vadonban, hogy legalább egy holttestet felmutathasson majd a férjének, aki „valamilyen sivatagi háborúban” harcol. A produkció azonban már az exozicció egy-egy rejtélyes mondatával és gesztusával jelzi, hogy a fagyos, de azért közönségbarát thrillerre számító nézőket zavarba hozza majd.

„Az állat/ember határvonal elmosása”  
(Jeffrey Wright és Riley Keogh)

Ami mindenekelőtt a bő két-száz oldalas alapregénynek köszönhető, a pályája elején operatőrként is aktív Jeremy Saulnier ugyanis éppen azzal betonozta be a nevéét az ilyen-cébb bűnfilm-kedvelők körében, hogy sallangmentes, nyers erőszak-ábrázolással dolgozó, lekerekített zsánerfilmeket készített. *A múlt hamvai* (*Blue Ruin*, 2013) bosszú- és a *Green Room* (2015) kamarathrillerét a vidéki közegen és a minimalista sztorin kívül alig köti össze valami, legfeljebb az a profizmus, ami keveset emlegetett elsőfilmjénél még hiányzott (a *Gyilkos mu-*

*latság* [*Murder Party*, 2007] haverokkal forgatott, *campes* thrillerkomédiáját érezhetően kultfilmnek szánták), és ami mostanra alkalmassá tette arra, hogy széles közönségnek adaptáljon egy öntörvényű regényt.

Giraldinál a karakterrajz mellett fontos szerephez jut a tárgyi-természeti környezet és az időjárás plasztikus leírása, és bármennyire is felstilizálja itt-ott a prózáját, és a természet(ellen)es és a sötétség fogalmaira is nagy hangsúlyt fektet (utóbbi kapcsán lásd a duplafenekű címet is), közben hozza a műfajtól elvárt erőszakpillanatokat és fordulatokat is. Saulnier – és a forgatókönyvíró Macon Blair, aki eddig csak színészként közreműködött a rendező munkáiban – szinte szóról szóra átveszi a forrásmű párbeszédeit, és cselekményét is szorosan követi, jó érzékkel rövidítve vagy kiejtve egy-egy jelenetet (főleg flashbackeket), ugyanakkor lefagrag a helyi hidedelemvilágra tett utalásokból (bár a lihegős-hörgős énekhanggal legalább felkelti az őslakos rituálék képzetét) és az állat/ember határvonal elmosására vonatkozó gesztusokból. A film dramaturgiáját és karakterábrázolását tekintve Netflix-produkcióhoz képest már-már felforgató vonásokkal is bír: a farkasvadásznak alig van érdemi szerepe, mindhárom főbb szereplő motivációja homályos (sőt a film lényegében hallgat a könyvben kulcsfontosságú anyaperspektíváról), az antagonista morális értelemben szürkezónás figura, és a kétórás film legakciódúsabb jelenete egy közel tízperces lövöldözés a közepén. Az alkotók persze minden merész fogást nem emelhetnek át a regényből: Giraldi a torokszúrással felérő epilógusában kristálytisztán fogalmazhat, Saulnierék azonban egy közel száznegyven millió előfizetős streaming-szolgáltató platformján vélhetően kényszerből vezetik fel a csattanót finom utalásokkal, így a *Hold the Dark* filmváltozatának radikális emberképével a maga teljességében inkább csak a különösen éber vagy az újránézésre hajlandó befogadók szembesülhetnek.

**HOLD THE DARK** – amerikai, 2018. Rendezte: **Jeremy Saulnier**. Írta: **William Giraldi** regényéből **Macon Blair**. Kép: **Magnus Nordenhof Jonck**. Zene: **Brooke Blair** és **Will Blair**. Szereplők: **Jeffrey Wright** (Core), **Alexander Skarsgård** (Vernon), **Riley Keogh** (Medora), **James Badge Dale** (Marium), **Macon Blair** (Shan). Gyártó: **Addictive Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. 125 perc.





## Csodálatos fiú

**Beautiful Boy** – amerikai, 2018. Rendezte: **Felix van Groeningen**. Írta: **David** és **Nic Sheff** könyvei alapján **Luke Davies**. Kép: **Ruben Impens**. Szereplők: **Steve Carell** (David), **Timothée Chalamet** (Nic), **Maura Tierney** (Karen), **Amy Ryan** (Vicki), **Timothy Hutton** (Brown). Gyártó: **Plan B Entertainment / Big Indie Pictures**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratot*. 120 perc.

Meglehetősen szokatlan, hogy egy film egyszerre két könyvet is adaptáljon, különösen úgy, hogy mindkettő ugyanazt a történetet mondja el. David Sheff újságíró 2005-ben publikált egy személyes hangvételű cikket a *The New York Times Magazine*-ban, mely olyan nagy érdeklődést keltett, hogy mindjárt két felkérést is hozott a hosszabb változat megírására. Az egyik verziót David, a másikat a fia, Nic vetette papírra, az így születő párregény pedig kettős perspektívába helyezte a szerhasználatlalt kapcsolatos gondolataikat.

Felix van Groeningen rendező ezt a drámát, vagyis apa, fia és a kábítószer hármásának életveszélyes körtáncát dolgozta fel a *Csodálatos fiú*ban, az érintettek közül elsősorban az apára helyezve a hangsúlyt. Mihez kezd az érett, sikeres férfi, ha rájön, hogy imádott gyermeke drogfüggő? Miért felelős és miért nem, hol a határ, amit már nem léphet át? Hogyan viszonyuljon a problémához, mit tudhat erről és mit választhat

## Kafarnaum

**Capharnaüm** – libanoni, 2018. Rendezte: **Nadine Labaki**. Írta: **Nadine Labaki**, **Jihad Hojaily** és **Georges Khabbaz**. Kép: **Christopher Aoun**. Zene: **Khaled Mouzanar**. Szereplők: **Zain Al Rafeea** (Zain), **Yordanos Shiferaw** (Rahil), **Kawtar Al Haddad** (Souad), **Boluwatife Bankole** (Yonas). Gyártó: **Mooz Films**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratot*. 121 perc.

Libanoni Nadine Labaki videóklipke és reklámfilmek készítésével kezdte a pályafutását, nagyjátékfilmes rendezőként 2007-ben mutatkozott be: az itthon is forgalmazott *Karamell* egy kedélyes romantikus komédia volt öt bejrúti nővel a főszerepben. A közéleti női sorsok bemutatására fókuszált az *És most merre?* (2011) *Lüszisztraté*-variációja is, amely énekes betétekkel egészítette ki az alkotás továbbra is könnyed, humoros alaptónusát. Legfrissebb munkája, a *Kafarnaum* témájában és hangnemében radikális váltoást, a számtalan nemzetközi elismerés (köztük a Zsűri díja Cannes-ban) pedig markáns

kvantumugrást jelez a rendező életművében: nők helyett most egy 12 éves kislány, Zain hétköznapjait kísérhetjük figyelemmel, míg a kulcsszó önfeledt kacérokodás és derű helyett a mélyszegénységből fakadó kilátástalanság és reményvesztettség lesz.

A bejrúti nyomornegyedbe kalauzoló, ólomsúlyú mozi dokumentarista igénytelenséggel készült (az amatőr szereplők filmbéli és valóságos élete alig különbözik, a főszereplő gyermek egy szíriai menekült), amelyben egy rendhagyó bírósági ügy ad lehetőséget arra, hogy múltbéli visszapillantásokon keresztül képet kapjunk Zain és nincstelen családjá életéről. A bénító erejű tudatlanság okán („minek mennél iskolába, fiam?” – így az apafigura) zérus kitörési lehetőséggel rendelkező kislány hatalmas akaraterővel és talpraesettséggel igyekszik túlélni a pokoli körülmények ellenére, nagy szeretettel óvja a kishűgát a gyermekházasságtól és még akkor is helytáll, amikor

egy csecsemő felügyeletével bízzák meg, miután elszökött otthonról. Labaki szívszorító melodramáját egyik oldalról a túlszűfolttság (behozza az illegális bevándorlás és az emberkereskedelem témáját is), másik oldalról a bombasztikus nagyotmondás fenyegeti (lásd a tévés betelefonálást), mégis működik. Ez nagyrészt annak köszönhető, hogy a direktor nem áldozza be a *Kafarnaumot* az aktivista *message movie*-k oltárán, és ebben egy olyan hiteles személy (egyúttal casting-telitalát) segíti, mint a gyakorlatilag önmagát alakító főszereplő Zain Al Rafeea.

TESZÁR DÁVID









nak róla, hogy az író-rendező agendáját még a világpolitikát távolról sem követő nézők is megértsék. Az *Alelnökből* éppen csak a lényeg marad ki, annak a megértési kísérlete, hogy Dick Cheney-t mint politikust és mint embert, mi motiválta valójában.

BASKI SÁNDOR

## Zöld könyv

**Green Book** – amerikai, 2018. Rendezte: Peter Farrelly. Írta: Nick Vallelonga és Brian Hayes Currie. Kép: Sean Porter. Zene: Kris Bowers. Szereplők: Viggo Mortensen (Tony Lip), Mahershala Ali (Don Shirley), Linda Cardellini (Dolores), Dimitrij Marinov (Oleg). Gyártó: Participant Media / DreamWorks Pictures. Forgalmazó: ADS Service. *Feliratot*. 130 perc.

A kiszámítható és önismétlő termékeket gyártó filmiparban időről időre előkerül egy-egy olyan alkotás, ami frissességével és a kasszasiker-fordulatok nélkülözésével, váratlanul tesz szert kiemelkedő népszerűsége: a *Zöld könyv*, Peter Farrelly igaz történet alapján készült filmje (melyet az egyik főhős fia, Nick Vallelonga írt) is ezek közé tartozik. A hatvanas években járuk az Egyesült Államokban, ahol a jómódú fehér körökben hatalmas népszerűségnek örvendő fekete zenész, Don

Shirley úgy dönt, eleget tesz a meghívásnak és koncertturnéra indul a déli államokban is, ahol ekkor még tombol a nyílt rasszizmus. Azt azonban alaposan meg kell választania, ki kíséri el sofőr-testőrként, így kerül a képbe a pimasz és laza olasz kidobóember, Tony Lip. Kettejük útjáról szól Farrelly filmje, pontosabban arról, hogyan hat egymásra ez a két tökéletesen különböző világból érkező és eltérő értékrenddel rendelkező ember.

A *Zöld könyv* attól működik igazán jól, hogy miközben beszél a rasszizmusról és annak minden társadalmi abszurditásáról (míg az előkelő, sznob fehér közönség teltházzal és hatalmas tapsal fogadja a zenészt, azt már nem engedi meg, hogy használja a mosdót, inkább kiküldik a kert végi budába), a középpontjában sokkal inkább a személyes identitáskeresés áll. A megalázó helyzetet elszenvedő fekete zenésznek nem az a legnagyobb problémája, ahogy bánnak vele, hanem hogy ő maga sem döntötte még el, pontosan mit képvisel és minek vallja magát. A remekül kidolgozott karakterek és kiváló dialógusok mellett Viggo Mortensen játéka a legemlékezetesebb a filmben: egyszerű bevándorló figurája még épp nem parodisztikus és erőltetett, „teljes testtel eljárt”

szótt” poénjai viszont tökéletesen működnek. A *Zöld könyv* tehát az a fajta „fontos film”, ami nem csak bemutatott témája miatt jelentős, de egyben szórakoztató alkotás is.

PETHŐ RÉKA

## Pusztító

**Destroyer** – amerikai, 2018. Rendezte: Karyn Kusama. Írta: Phil Hay és Matt Manfredi. Kép: Julie Kirkwood. Zene: Theodore Shapiro. Szereplők: Nicole Kidman (Erin), Sebastian Stan (Chris), Toby Kebbell (Silas), Tatiana Maslany (Petra), Jade Pettyjohn (Shelby). Gyártó: 30West / Automatik Entertainment. Forgalmazó: Big Bang Média. *Feliratot*. 123 perc.

Kész csoda, hogy a film noir az egyetlen hagyományos férfiszáner, amely eddig elkerülte

a 2010-es évek Álomgyárának feminista revízió-hullámát: a bemozolódott, sarokba szorult Fehér Férfi és a kemény, céltudatos Femme Fatale páros bukástörténetére épülő műfaji modellben elég áthelyezni a hangsúlyt az utóbbira és minden egyéb módosítás nélkül foroghatnak a *Kettős kárigény* és *Angyalarc* női remakejei. Karyn Kusama pontosan ezt teszi, a *Pusztító*ban mintha csak átültetné a *Gyilkosok* szűzséjét a „rogue cop”-noirok történet-sémájába, felcserélve a nemi felállást: mialatt Los Angeles-i rendőrnője, Erin a jelenben nyomozást folytat egy sok évvel korábban elbaltázott bankrablás szociopata bandavezére után, a múltbéli szálból kiderül, hogyan épült be hajdani zsarutársával, Chris-szel a bandába és csábította át a férfit a sötét oldalra, amely azóta is feltartóztatatlan erővel roncsolja testét-lelkét, karrierjét és magánéletét.

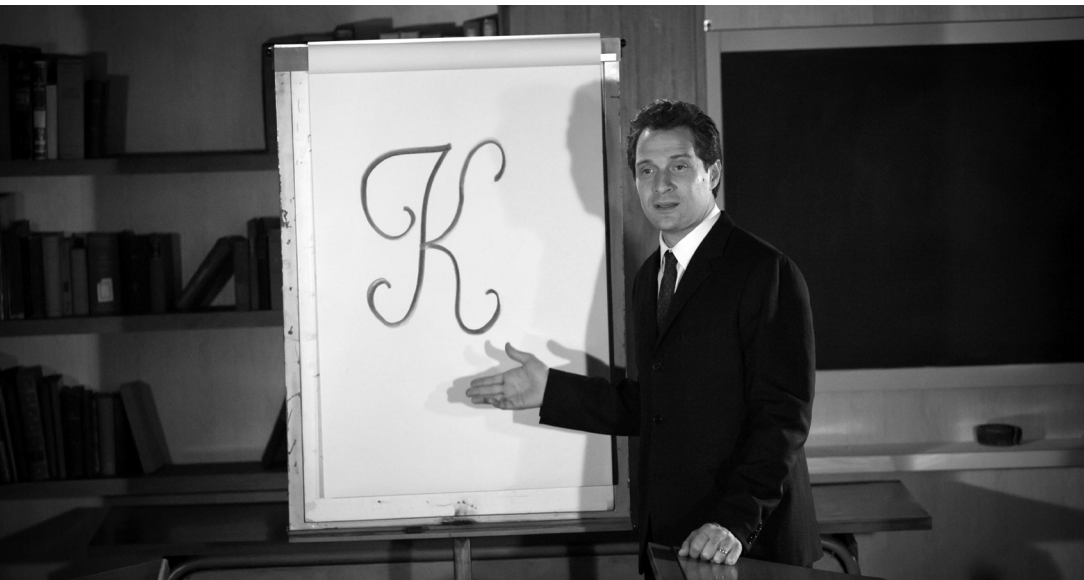
Túl a bűnügyi bukástörténeten, ravasz flashback-struktúrára és femme fatale-főhősön, Kusama sokat megőriz választott műfaja eredendő (melo) drámai jellegéből is: sikeres rémfilmjei (*Ördög bújt belé, Meghívás*) szatirikus hangnemtől visszatér korai bokszzdrámája, *A bunyós csaj* komorabb tónusához és rörealizmusához. Komótos neo-noirja minden jelenetében a hősnő felőlődött személyiségéről mesél, legyen











## ■ Soha nem késő I–II.

Non è mai troppo tardi – olasz, 2014.  
 Rendezte: Giacomo Campiotti. Szereplők: Claudio Santamaria, Nicole Grimaudo, Giorgio Colangeli. Forgalmazó: Etalon Film Kft. 192 perc.

**A**XX. századi olasz történelem egyik legjelentősebb alakja nem művész, politikus vagy sportoló, hanem egy pedagógusfenomén, Alberto Manzi, aki nem csak a napjaink reformpedagógiai irányzatait is inspiráló, eleinte sokak által megmosolygott vagy fumigált módszereivel, de az országban a század derekán még jelentős (kétmillió személyt érintő) analfabetizmus felszámolásában játszott szerepével nyert nem múló hírnevet. Igen, ő, egy személyben nagyon sokat tett az írástudatlanság megszüntetéséért, mégpedig azt követően, hogy már jó ideje praktizáló, de még csak szűkebb közegében respektált pedagógusként felkérést kapott az 1959 és 1968 között futó tévéműsor, a „Soha nem késő” vezetésére, melyben játékos, innovatív formában ismertethette meg a nézőkkel az írás, olvasás alapjait. A műsor később számos hasonló mintájaként szolgált más országokban,

az 1997-ben elhunyt Manzi pedig igazi nemzeti hős mindmáig, nevét több tucatnyi iskola viseli Itália-szerte.

Életútja olyan fordulatos és izgalmas, hogy adaptálás után kiált, ezt vette észre Giacomo Campiotti rendező, aki kétrészes – összességében kétszáz perces – tévéfilmet forgatott róla. Mesterei Spielberg és Peter Weir (*Holt Költők Társasága*), de a neorealista stílusiskola hatása is érezhető a filmjén – mégpedig kiált az első részen –, legalábbis ami a miliórjzot és a témát illeti.

A *Soha nem késő* azzal nyit, hogy a frissen pedagógusdiplomát szerzett Manzi egy javítónevelő intézetben kap állást, amely motívum nem csak konkrét (pre)neorealista filmeket idéz meg (De Sica: *Fiúk a rács mögött*), de reflektál a neorealizmus általános társadalomtudatos irányultságára is. A neorealista alaphelyzetre azonban nem egy neorealista film, hanem spielbergi ízlésvilágú, izzig-vérig melodramái történet épül. Campiotti direktor szemérmetlenül használja a legolcsóbb melodramakliséket: az még hagyján, hogy számos jelenetet Spielberget is lepi-

pálva hangszerel patetikussá, hogy többet ölelkeznek a szereplők, mint az *Elfújta a szélben* és a *Titanic*ban együttesen, illetve hogy a kísérőzene végig túlterpeszkedik az ízlésség határain (két dallam váltakozik végig: egy zongoraszonátaszerrű-édeskés, és egy nagyzene-kari-diadalmas), de mindennek tetejébe a melodramadramaturgiát is csúcsra járítja a rendező. Elég csak arra utalni, hogy az eredetileg a színpadi melodramából eredő, és a mozi százhusz éve alatt rojtosra kopott dramaturgiai megoldást, az utolsó pillanatban történő megmenekülést ('last minute rescue') újra és újra – úgy félóránként – alkalmazza. (Például: Manzit kirúgják a munkahelyről, de a végső pillanatban kiderül, hogy mégsem; az egyik fiú szökni akar, amivel rettenetesen nehéz helyzetbe hozná Manzit, ám az utolsó utáni pillanatban meggondolja magát; úgy tűnik, az egyik szerkesztő akadémikusodása miatt Manzi mégsem kapja meg a műsorát, aztán mégis megkapja.)

Hinnénk, egy ennyire durván klisészerű film egész egyszerűen nem lehet érdekes vagy élvezetes, a *Soha sem késő* esetében mégis impresszív az összkép, pozitív a mérleg. Mindenekelőtt ragyogó a film

ritmusa, még ha nem is tökéletesen passzol egymáshoz a két rész: az önmagában is megálló első egységesebb, de minden fordulatával együtt is kiszámíthatóbb, a második egyenetlenebb, epizodikusabb, mozaikszerűbb, viszont meglepő irányváltásokban gazdagabb.

A rendező nem csak az információkat adagolja jó érzékkel, de a suspense-szel is kiválóan bánt, ami egy alapvetően mégis csak (melo)drámai filmben nem kis teljesítmény. Campiotti egyes szituációkban a túlhabzó érzelmességet rendre feszültséggel fojtja le: hogyan lesz úrrá Manzi a srácok ellenállásán a fiatalokúak börtönében?; hogyan – és főképp: meddig? – képes kijátszani az örök éberségét akkor, amikor folytatólagosan megszegi a szabályzatot, és tiltott oktatási segédeszközöket csempész a büntetőintézetbe?; hogyan akadályozza meg a fiúk szökési terveinek megvalósítását?; miképpen tudja a minden szavát, gesztusát kontrollálni kívánó tévés szerkesztőt meggyőzni a spontán megoldások hasznosságáról? A film legizgalmasabb jelenetei – jó néhány ilyen akad – azok, amelyek Manzi találékonyságát mutatják be: azt, hogy miképpen keveredik ki a leghetlenebb helyzetekből is, illetve hogyan válaszol meg a rendhagyó módszerein folyvást megütőző feletteseinek. Továbbá hogy miképp képes megnyerni a tanulásnak a legmakacsabbul ellenálló diákok is.

A *Soha nem késő* nem dokumentarista hűséggel elkészített biopic, hanem egy makulátlan karaktert központba állító melodráma, de még inkább modern kori hőseposz. Amellett érvel, hogy hősök nem csak messzi-messzi galaxisokban, hanem itt, a földön is vannak, és olyan megejtő természetességgel jó kedéllyel beszél, ahogyan csak az olasz filmek tudnak megszólalni. *Extrák:* Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT







## Conan kegyetlen kardja

Negyven évvel Robert E. Howard eredeti elbeszéléseinek megjelenése után a Marvel képregény-adaptációja tette újra népszerűvé Conan, a barbár karakterét. Roy Thomas író Conan-rajongóként féltő gonddal vette kezelésbe a figurát, a sorozat azonban nem miatta, hanem rajzoló miatt vált kultikussá, akik a hetvenes évtized legnagyobb tehetségei közül kerültek ki: John Buscema, Barry Windsor-Smith vagy Neal Adams munkái a mai napig a realiztikus stílusú képregény etalonjainak számítanak. Kényszeresen részletgazdag, mégis zsigeri és nyers ez a képi világ, amelyet a félméztelen testek anatómiája, az izmok játéka, az arcokra kiülő vérszomj vagy rettenet iránti megkülönböztetett figyelem határoz meg.

A képregénytörténeti jelentőségű epizódok jól mutatják, Conan mennyiben tekinthető a szuperhősök elődjének. Kivételes állóképessége és túlélési ösztöne, a túlpörgött akciózás és a gazdag mitológia nyilvánvalóan a szuperhősalkandokat előlegezi, a karakter erőszakos természete és amoralitása viszont csak a műfajrevízióknak éppen a hetvenes évektől induló korszakában kerülhetett be

a szuperhősök jellemvonásai közé. Más a Conan-történetek dramaturgiája is: a részek nem függenek össze, emiatt a bevált sémák (megmentésre szoruló királynő, hanyatló birodalom, áruló vezérek) ismétlődése hamar fárasztóvá válik. Vagyis a most megjelenő, pazar kiállítású magyar Conan-sorozatot lassan, megfontoltan érdemes olvasni, elidőzve a lenyűgöző rajzok részletein, érlelgetve a Howard-féle *high fantasy* egyszerre vadul ponyvaízű és fenségesen komor történeteit. Roy Thomas és mások: *Conan kegyetlen kardja 1.* Fekete-fehér, keményfedeles, 328 oldal. Kiadó: Fumax.

### HŐSKOR

Amikor Darwyn Cooke-ot két évvel ezelőtt, 53 éves korában elvitte a tudórák, az amerikai *comics* viszonylag ritkán publikáló, mégis jelentős életművet építő kiválóságát veszítette el. Cooke a Bruce Timm bábáskodása alatt készült, nagy hatású Batman-rajzfilmsorozat animátoraként került közel a DC kiadóhoz, és képregényrajzoló stílusában is megőrizte a Timm munkáira is jellemző játékos formákat, pop-artos színkezelést, és az ötvenes évek reklámesztétikáját idéző pin-up figurákat. Ám Cooke nagy trükkje, hogy a retró hatású, nosztalgikus látványvilágot vérbeli posztmodern alkotóként ironikus és kritikus múltértelmezések és műfajvariációk szolgálatába állította.

Életművének egyik csúcsa – Richard Stark Parker-regényeinek zseniális adaptációi mellett – a magyarul *Az új küldetés* címen megjelent *New Frontier*, amelyben a legfontosabb DC-szuperhősök (Superman, Batman, Zöld Lámpás, Marsbéli Fejvadász) eredettörténetét és csapat-

KOSKA ZOLTÁN KÉPREGÉNYE



tá kovácsolódását hangsúlyosan történelmi eseményekbe ágyazva meséli újra. A Kenndy-beszéd ihlette eredeti cím a második világháború utáni Amerikát jelöli, ahol az átlagembernek meg kell tanulnia együtt élni a szuperhősökkel. A hősokeket, akik a történet végére az Igazság Ligája tagjaivá válnak, minden természetfeletti rémségnél jobban fenyegeti a rasszizmus, a háborús trauma, a politika manipulációja vagy éppen McCarthy szenátor inkvizítori haragja. A sok szálon bonyolódó, bámulatos magabiztossággal építkező műre nyilvánvalóan nagy hatást gyakorolt a *Watchmen*, Alan Moore-ral ellentétben azonban Cooke nem lebontja, hanem megerősíti a szuperhős műfajt. Úgy találja, igenis létezik az egyéni nagyság, van, akiben élnek az erkölcsi törvények, még ha a kisszerűek és közönyösök világában túl nagy árat is kell fizetni ezek betartásáért.

**Darwyn Cooke: Az új küldetés 1-2.** Színes, keményfedeles, 2x200 oldal. Kiadó: Eaglemoss.

### SZUPERHŐSBURLESZK

A gumiemberként megnyúlni képes Plastic Man kalandjai ritka példáját adják annak, amikor egy vérbeli független szerzőt a nagy kiadók hagynak elszabadulni: az író-rajzoló Kyle Baker olvasatában a rablóból pandúrrá vált szuperhős hamisítatlan burleszkfigura, az Igazság Ligájának Chaplinje. A *Szökésben* alcímű hatrészes történet tele van a képregényes formanyelv lehetőségeivel játszó vizuális gegekkel és a legnemesebb hasraesős poénokkal, miközben szuperhősparódiának is elsőrangú. A könnyű kézzel rajzolt, tét nélküli szórakoztatás azért működik, mert az alkotó valójában a médium kivételes formaművésze – érdemes a rabszolgázásról szóló *Nat Turnert* is elolvasni, hogy lássuk, Baker milyen sokféle képregényben mozog otthonosan.

**Kyle Baker: Plastic Man – Szökésben.** Színes, keményfedeles, 168 oldal. Kiadó: Eaglemoss.

