

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 07. SZÁM • 2019. július • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

film és történelem

CASANOVA-FILMEK • AGNÈS VARDA • BRIAN DE PALMA



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Philippe Godeau: **Yao utazása** – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

AGNÈS VARDA

A francia új hullámhoz tartozó Varda dokumentum-, játék-, rövidfilmek, televíziós sorozatok és installációk alkotta életműve csak elsőre tűnhet össze nem illő darabok kollázsának. Hétköznapi emberek és történetek iránti empatikus kíváncsisága, állandó kísérletezőkedve, formakereső szubjektivitása a kezdetektől egyértelmű.

Agnès Varda: Cléo 5-től 7-ig (Corinne Marchand) – 4. oldal



ANCIEN RÉGIME

A *Versailles rózsája* a lányoknak szóló, úgynevezett *shōjo manga* egyik alapkönyve. A kosztümös történelmi képregény, amelyben számos szereplő viharos életén keresztül szemtanúi leszünk az *ancien régime* bukásának és a francia forradalom kirobbanásának. Félszázada kultikus tisztelet tárgya Japánban.

Federico Fellini: Casanova (Donald Sutherland) – 32. oldal



BRIAN DE PALMA

Brian De Palmát a thriller műfaj úttörőjeként Alfred Hitchcock örökösének tekintik, mégis egy Howard Hawks gengszterfilm, *A sebhelyesarcú* remake-jével merült legmélyebbre az elkárhozott emberi lélek sötét tengerében.

Brian De Palma: A sebhelyesarcú (Al Pacino) – 42. oldal



2019 július

FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 07. SZÁM

AGNÈS VARDA

Margitházi Beja: Szem, kéz, kamera, Agnès (Agnès Varda 1928-2019) 4
„A véletlen az első asszisztensem” (Beszélgetés Agnès Vardával) 8

CANNES

Gyenge Zsolt: Műfajok alkonya (Cannes) 10

MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: „Mint gyerek a játszótéren” 14
(Beszélgetés Ragályi Elemérrel – 2. rész)
Hirsch Tibor: Új múlt, új sötét (A történelmi film színeváltozása) 20
Várkonyi Benedek: „Soha nem volt brahista” (Beszélgetés Dér Andrással) 24
Zalán Márk: Múltidézés (Eröss Gábor: A történelmi filmek szociológiája) 26

KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓ

M. Tóth Éva: Animált idők (Varga Zoltán: A kecskeméti animációs film) 28
Herczeg Zsófia: A sokszínűség egysége 30
(KAFF–Kecskeméti Animációs Filmfesztivál)

ANCIEN RÉGIME

Kálovics Dalma: Férfiszerepben 32
(Képregény-legendák: Riyoko Ikeda: Versailles rózsája)
Kovács Ilona: Csábítás és balsors (Casanova szerelmei) 37
Fekete Tamás: Rizsporos szerelmek 40
(Benoît Jacquot: Casanova – Az utolsó szerelem)

BRIAN DE PALMA

Vízkeleti Dániel: Miénk a világ? (Brian De Palma: A sebhelyesarcú) 42
Varga Zoltán: Pisztolý az asztalon (Brian De Palma: Dominó) 46

TELEVÍZIÓ

Pernecker Dávid: Mocskos zsaruk (Robert Ben Garrant: Reno 911!) 47
Baski Sándor: Amikor a valóság berobban 48
(Johan Renk – Craig Mazin: Csernobil)
Huber Zoltán: Gourmé lángos (Zomborác Virág: Egy nyári kaland) 50
Greff András: Vörös és fehér (Frant Gwo: The Wandering Earth) 51

KRITIKA

Huber Zoltán: A játéknak nincs vége (A John Wick trilógia) 52
Ádám Péter: Barátok jóban-rosszban (Guillaume Canet: Együtt megyünk) 53

MOZI

DVD 61

PAPÍRMOZI 64

A címlapon: Philippe Godeau: Yao utazása (Lionel Louis Basse és Omar Sy)
– A Mozinet bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
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
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

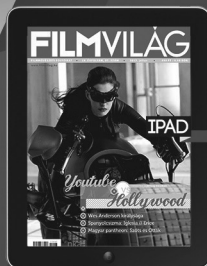
KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR19-0046
ISSN-0428-3872



YOUR DIGITAL MEDIA

Dimag your digital media



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.



VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez 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!



MOZGÓKÉP ÉS PARAGRAFUSOK

A Kollarik Tamás és Varga Balázs szerkesztette kötet a jogi-intézményi összefüggéseket hangsúlyozva mutatja be a filmtámogatási szisztémák működését a hazai filmfinanszírozástól az európai rendszerekig (Eurimages, Kreatív Európa). A tanulmányírók szólnak az uniós tagállamok mozgásteréről, a koprodukciónak kérdéséről, a környező régió támogatási rendszeréről, és igen részletesen a hazai szabályozásról, illetve annak intézményeiről – a Magyar Nemzeti Filmlaptól a Nemzeti Média és Hírközlési Hatóság Médiatanácsán át a Filmirodáig.

FUNDAMENTA PROFUNDA 10.

MMA MŰVÉSZETELMÉLETI ÉS MÓDSZERTANI KUTATÓINTÉZET, 2018.

CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

AGNÈS VARDA

Eye, Hand, Camera, Agnès (Varda, 1928-2019) by Beja Margitházi, p. 4. **Coincidence Is My First Assistant** (A Talk to Agnès Varda) by Péter Ádám, p. 8. *At first sight Agnès Varda's protean oeuvre seems a haphazard collage of movies, documentary films, television series and art exhibitions – but they are tightly connected together by emphatic curiosity, unflagging experimental spirit and self-reflecting subjectivity.*

CANNES

Twilight of the Genres (Cannes) by Zsolt Gyenge, p. 10.

HUNGARIAN WORKSHOP

Like a Child On a Playground (A Talk to Elemér Ragályi – Part Two) by Tamás Dénes Soós, p. 14. **New Past, New Darkness** (Contemporary historical film in Hungary) by Tibor Hirsch, p. 20. **He Has Never Been a Chancer** (A Talk to András Dér) by Benedek Várkonyi, p. 24. **Evoking the Past** (Sociology of Historical Films by Gábor Erőss) by Márk Zalán, p. 26.

Traditionally historical films had always sent a message to the present, but contemporary descendants bring „eternal human nature” into focus instead of actual socio-political lessons.

ANIMATION FILMS OF KECSKEMÉT

Animated Times (The Animation Films of Kecskemét) by Zoltán Varga) by Éva M. Tóth, p. 28. **The Uniformity of Variegation** (KAFF 2019) by Zsófia Herczeg, p. 30.

During its fifty years, the Animation Film Studio of Kecskemét has given numerous classics to the Hungarian audience.

ANCIEN RÉGIME

In Male Uniform (Rose of Versailles) by Ikeda Ryoko) by Dalma Kálovics, p. 32. **Temptation and Fate** (Casanova the Lover) by Ilonka Kovács, p. 37. **Ridiculous Loves** (Costume Films of Benoit Jacquot) by Tamás Fekete, p. 40.

Various genres recreate the eventful story of the ancient regime from its heydays to the horrible fall: erotic films of Casanova's adventures and intimate psychological dramas, action packed adventure films and Japanese shōjo animes.

BRIAN DE PALMA

The World is Ours? (De Palma's Gangster Films) by Dániel Vízkeleti, p. 42. **Gun on the Table** (Domino) by Brian De Palma, by Zoltán Varga, p. 46. *Brian De Palma has always been one of the most important thriller auteurs of Hollywood: he summons Hitchcock's spirit in all of his movies from gangster film remakes to contemporary political thrillers.*

TELEVISION

Dirty Cops (Reno 911!) by Robert Ben Garrant) by Dávid Pernecker, p. 47. **When the Reality Explodes** (Chernobyl) by Johan Renk and Craig Mazin) by Sándor Baski, p. 48. **Gourmet Scone** (Summer Adventures) by Virág Zomborác) by Zoltán Huber, p. 50. **Red and White** (The Wandering Earth) by Frant Gwo) by András Greff, p. 51.

REVIEWS

Point Blanker (The John Wick Trilogy) by Zoltán Huber, p. 52. **Friends Forever** (Little White Lies 2) by Guillaume Canet) by Péter Ádám, p. 53.

CINEMA p. 54.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Lionel Louis Basse and Omar Sy in Yao (a MoziNet release)

AGNÈS VARDA 1928–2019

Szem, kéz, kamera, Agnès

MARGITHÁZI BEJA

VARDA LEZÁRULT ÉLETMŰVE – AKÁR A DARABOK, AKÁR AZ ÖSSZKÉP FELŐL NÉZZÜK – MEGFEJTÉSRE VÁRÓ MÉDIAKOLLÁZS.

Elő női rendezőként begyűjtött Cannes-i és amerikai akadémiai életműdíjak után, nemzetközileg ünnepeelt friss dokumentumfilmmel (*Arcélek, útszélek*, 2017) a háta mögött, egy újrainduló alkotói korszak reflektorfényében, néhány héttel 91. születésnapja előtt távozott Agnès Varda. Az évekig Amerikában is élő, a világot körbeutazó, a környező valóságot mindig aprólékos, intenzív kíváncsisággal tanulmányozó Varda több mint hat évtizedes életműve sok szempontból a huszadik század második felének személyes krónikája, melybe beleíródott az algériai és a vietnami háború, a hippikorszak, a fekete- és nőjogi mozgalmak, Kennedy halála, az AIDS sokkja, a fogyasztói kapitalizmus és a digitalizáció ezredforduló utáni társadalmának lenyomata. Dokumentum-, játék-, rövidfilmek, televíziós sorozatok és installációk alkotta életműve csak elsőre tűnhet szabálytalan, össze nem illő darabok kollázsának, valójában számtalan keresztutalás, utazó téma és motívum formálja egységes, következetes alkotói elvek mentén épülő multimédia univerzummá. Visszanézve, Varda hétköznapi, marginalizált emberek és történetek iránti empatikus kíváncsisága, állandó kísérletezőkedve, formakereső szubjektivitása a kezdetektől világos; életműve mégis folyamatos változás és újrakezdés, melyben az elismert, sikeresebb darabok mellett a nehezebben megfejthető, szakmai és magánéleti válságokat tematizáló munkák is megtalálják a helyüket.

FOTOGRÁFUS-SZEM

Filmkészítői identitását a kezdetektől valami egészen más határozta meg,

mint az ötvenes évek végén induló francia rendezőkét. Varda, aki egyszerre volt előfutára és része az új hullámnak, szinte egyáltalán nem nézett filmeket, és távolról sem jellemezte az a cinefil tájékozottság, amivel az ekkor már javában kritikákat író Godard, Truffaut, Rohmer vagy Chabrol határozott izléssel kijelölte az európai és hollywoodi rendezők új kánonját. A Belgiumban született, később Párizsban az École du Louvre-ban művészettörténetet és esti képzésen fotózást tanuló fiatal lány csak hírből ismerte a Cinémathèque világát, ennél sokkal jobban érdekelte az irodalom, a klasszikus és kortárs francia, brit és amerikai regények stílusa, elbeszélésmódja. Huszonévesen már színházi fotósként dolgozik Jean Vilar rendező mellett a Théâtre National Populaire-ben; az itt töltött tíz év alatt Varda irodalmi és pszichológiai érdeklődése előadásokon és próbákon megfigyelt mozdulatok, arcok, gesztusok és terek fényképezésében teljesedhetett ki, melyet későbbi európai utazásai és sajtófotós munkái csak tovább mélyítettek.

Bár látszólag nem volt törvényszerű, hogy filmet rendezzen, a fotózás és dialógusok iránti érdeklődés íratta meg vele első forgatókönyvét, melyet a gyerekkorából ismert Sète szigeti helyszín és egy Faulkner regény (*Vad pálmák*) elbeszéléstechnikája ihletett. A *Párbeszéd* (*La Pointe-Courte*, 1955) egyfelől a sokgyerekes, egyszerű életmódú francia halászok mindennapi problémáinak (fertőzött víz, tiltott halászat, rendőrségi ellenőrzések) olasz neorealizmust idéző megragadása, másfelől egy párizsi házaspár kapcsolati válságának filozofikus párbeszéde-

ken keresztüli felfejtése. Az önmagukat játszó falusiak és a párt alakító profi színházi színészek csak tovább erősítik valóság és fikció, talált és hozott történet Varda szándékai szerint jól elkülönülő, párhuzamos jelenlétét. A fekete-fehér film szereplőinek, tárgyainak és tereinek megjelenítése ugyanakkor egy a világot fotografikusan szemlélő szerzőt sejtetnek; a szárítókötelen táncoló ruhák, a vödörben vergődő angolna, a levegőben imbolygó evezők, parton rostokoló korhadt csónakok és egymást metsző arcok kompozícióba rendeződése ezzel együtt sem öncélú, hanem a forma és téma egységét felismerő, és mindezt történetmesélő filmmé fogalmazó alkotó megnyilvánulása. A *Párbeszéd* ilyen módon már első perctől jelzi fényképezés és filmkészítés technikájának és munkamódszerének összeolvadását, a fotós aktív figyelmét a környező világ iránt, mely nemcsak filmmé alakítható témákban, történetekben és arcokban gazdag, de ehhez illő formákat, anyagokat és textúrákat kínál.

A fotók filmmé válásának kevésbé áttételes példái is vannak Varda életművében; az 1964-es *Salut les cubains* például a Cléo sikere utáni kubai utazás fekete-fehér fotóit fűzi rövidfilmmé. Szinte etnográfusi rendszerességgel sorakoznak fel a kubai kultúra, politika, hitvilág, munka, tánc és művészet arcai és hétköznapi jele- netei, melyeket Varda kommentálja tesz személyessé, a néha csacsacsca ritmusra mozgóképpé animált fotók és szóbuborékok pedig játékosá. A fotografikus dokumentálás rendeli egymás mellé a Los Angeles-i tűzfalfestészetet és graffitiket az alkotókkal készített interjúkkal megörökítő *Murmurs*-t (1981) és párizsi antropomorf boltíveket és oszlopokat értelmező *Az úgynevezett kariatídákat* (1984). A saját évezedekkel korábbi tengerparti fényképek eredettörténetét és utóéletét kibontó *Ulysse* (1983) sikere nyomán ugyanebben az évben *Une minute pour une image* címmel 170 epizódot meg- érő sorozatot indít a francia televízió- ban, melyben az egyes fotókat Varda mellett olyan hírességek kommentálják egy percben, mint Marguerite Duras, Yves Montand vagy Maurice Pialat. Varda, aki (mindennek tetejé- be) Párizsba költözésétől haláláig a Rue Daguerre-en lakik, önálló filmet



szentel az utcájában lakó, munkájukat lelkiismeretesen végző, de ebbe a szerepükbe belemerevedő kiskereskedők mozgófényképes portréinak (*Daguerreotypes*, 1976). A fénykép konkrét és áttételes jelentését ugyanakkor bravúrosan ötvözi Varda utolsó, JR-al közös filmje, az *Arcélek és útszélek*, amelyben a portréfotó egyszerre lesz művészi önkifejezés, közösségi akció és a hétköznapióság óriásplakátokon való ünneplése.

A NŐ, A NŐK

Varda sokak szemében a női témák feminista rendezőnője, pedig egyértelműen nem a nő, hanem a nők olyan nagyon is emberi problémái érdekelték, mint a szabadság, egyenlőség és felelősségvállalás; ilyen perspektívából az abortuszhoz való jog sem csupán „női kérdés”, hanem összetett társadalmi ügy. Mindezek kibontására egyaránt alkalmasnak találja az általa olyannyira kedvelt, gyártási szempontból is függetlenséget biztosító rövidfilmes formát, de a fikciós nagyjáték- és az esszéfilmet is. Az első terhessége idején forgatott *Opera Mouffe* (1958) rögtön

„Életműve folyamatos változás és újrakezdés”

(Agnès Varda:
Kukázók
– Agnès Varda)

erős asszociatív montázzsal exponálja a témát: a meztelen, gömbölyödő várandós has közelképét egy óriási sütőtök kettészelése, és húsos, magos belsejének kikaparása követi. A ruhátlanul ölelkező szerelmeseket, zöldségeket és gyümölcsök közelképeit, majd idős nők arcát is egymásravágó rövidfilm egy utcán cipekedő, imbolygó, majd egy csokor virágot elfogyasztó terhes nő képével zárul. Varda filmjeiben ritkán látni közvetlen nőjogi agitációt, bár 1971-ben maga is csatlakozott a művi vetélés legalizálásáért saját abortuszát bevaló 343 francia nő manifesztójához; a kivételek közé tartozik *A nő válasza* (1975), a rövidfilmben különböző korú és véleményű nők vallanak férfiakról, szexualitásról, gyerekvállalásról, saját testükhöz való viszonyukról, és a két egykori osztálytársnő többéves barátságát és párhuzamos élettörténetét elmeséli *Az egyik énekel, a másik nem* (1977). Pauline, a lázadást és szabad önmegvalósítást megtestesítő énekesnő és a már fiatalon kétgyerekes özvegy Suzanne nagyon különböző karakterét és életútját a nők jogaiért, szexuális felvilágosításáért, öntudatra

ébresztéséért folytatott harc köti össze. Talán Vardának ebben a fikciós filmjében vitáznak, énekelnek és beszélnek a szereplők a legtöbbit egy konkrét ügy szolgálatában.

Ennél árnyaltabban, áttételesebben szólnak női sorsokon keresztül emberi problémákról két legismertebb nagyjátékfilmjének főhősei. Cléo, a párizsi díva, és Mona a vidéket járó, rejtélyes, hajléktalan csavargó egymás távoli rokonai, a női flaneur figurájának variációi. „Micsoda nap, azt sem tudom ki vagyok” – panaszolja a *Cléo 5-től 7-ig* (1962) énekesnője, aki a rárokódott szerepekből keres kiutat két óra alatt, élete határhelyzetében, egy orvosi diagnózisra várva; ehhez remekül illik Varda egyik kedvenc elbeszélés módja, az epizódikus szerkezetű, véletlen találkozásokat megengedő road movie struktúra. Ez szervezi a szintén számtalan díjjal elismert *Sem fedél, sem törvény* (1985) narrációs technikáját is, amelyben a magányosan megfagyó lányra visszaemlékező férfiak és nők rövid nyilatkozatai szakítják meg Mona utolsó heteinek rekonstrukcióját. Varda forgatókönyve szándékosan hagyja meghatározatlanul a hajléktalan lány célját és motivációit, alakja

így lesz egy kisléptékű társadalomrajz apropója, amelyben többek között egy kecskepásztor, egy benzinkutas, egy idősgondozó, egy strici, egy vendégmunkás és egy professzorasszony próbálja megfogalmazni, hogy mit váltott ki benne az irodai munkáját hátrahagyó, öntörvényű, szabadságot és magányt választó fiatal lány és tragédiája.

Hatvanas évekből további két, erősen társadalomkritikus játékfilmjében épp a nők mellékszerepbe helyezése sokatmondó. A gyakran félreértett *A boldogság* (1964) Varda első, émellyítően gyönyörű, sárga, türkizkék, vörös, lila és zöld kompozíciókban tobzódó színesfilmje lényegében a patriarchális értékrend és a gépiesített női szerepek bizarr kritikája. A fiatal férj szemszögéből láttatott, boldog, kisgyerekes házasságba belevitt, tragédiához vezető „új” szerelem történetében a feleség ugyanúgy „hangtalanul” teszi a dolgát az anya, dolgozó nő és háziasszony szerepében, ahogy halála után utódja fogja majd – vagy ahogyan a szürreális, disztópikus fekete-fehér *Teremtmények* (1966) autóbaleset után megnémuló, várandós felesége (Deneuve), aki inkább csinos díszletelem marad az író férje (Piccoli) fantáziájában lejátszódó ördögi sakkjátszmában. A saját korábban megbukott filmet Varda sem tartotta sikerültnek, pedig az osztálykülönbségeket,

a tudattalan és az ösztönök hatalmát tematizáló satíra valószínűleg azért nem kapott később sem több figyelmet, mert az életmű nehezen besorolható, előzmény és folytatás nélküli darabja.

Ennél lényegesen összetettebbek Varda nyolcvanas évekből filmjeinek nőkarakterei. A magánéleti mélyponton, Los Angelesben forgatott *Documenteur* (1981) Varda egyetlen filozófikus, fiktív esszéfilmje, melyben a rövidfilmekben már kidolgozott fogalmazásmódot emeli magasabb szintre. A válása után fiát egyedül nevelő Emilie története tele van áthallásokkal: a főszereplőt vágója (Sabine Mamou), kisfiát saját fia (Mathieu Demy) játssza. A tengerre néző ablak előtti gépelés közben a hétköznapi élet monotonitásáról, testről, szerelemről tűnődő főszereplő Varda hangján megszólaló gondolatait tőle szokatlan, egzisztencialista melankólia uralja. „Mit fogunk tenni, ha nem lesz jó? Ha nem fog teteszeni?” – ismétli meg többször is a kérdést a magát párkapcsolati krízis mélypontján találó Emilie, és ahogy filmbeli alteregója, Varda számára is a megfigyelés, az arcok, történetek gyűjtögetése, az alkotómunka jelent majd kiutat.

Az évtized végén készült különös hangulatú kettős-film, a *Jane B. par Agnès V.* és

a *Kung Fu mester* (1988) már a viszonyt egyensúlyról és Varda új munkamódszeréről tanúskodik. Az elsőben az áttetsző személyiségű, törékeny Jane Birkin felváltva beszél egyszerű, ártatlan hangon bonyolult élete epizódjairól, szerelmeiről, gyerekeiről, házáról, majd játszik el rövid jelmezes helyzetgyakorlatokat és festmény-élőképeket. A negyvenedik születésnapjára készülő Birkin számvetését álmaival, vágyaival és a valósággal a hatvanhoz közeledő Varda szűrőjén keresztül látjuk, aki maga hús-vér, kérdező, a szó konkrét és átvitt értelmében tükröt tartó rendezőként jelenik meg a filmben, a Birkin portrét néha önarcképpé komponálva. A *Kung Fu mester* a fantázia kiterjesztése: Birkin ötlete alapján, részben saját párizsi házában, angliai és tengerparti helyszíneken forgatott delejes hangulatú, erős atmoszférájú fiktív történet egy középkorú nő és egy kamaszfiú szereleméről, az érzelmek megélésének lehetőségeiről. A több szempontból is ellentmondásos filmet, a Birkin és Varda gyermekeit is exponáló forgatás ellenére, a transzgresszív téma és a női szubjektivitás társítása rokonítja az életmű több, sebezhetőségről, szabálytalanságról, normasértésről, szabadságról szóló darabjával.

„Portréit néha önarcképpé komponálja”

(Agnès Varda: Jane B. par Agnès V. – Jane Birkin)



EMBERFILMEK

Varda családtagjainak is szentel filmet; amerikai tartózkodása alatt San Franciscóban felfedezett művész rokona (*Yanco nagybácsim*, 1967) mellett leginkább az élete legnagyobb szerelmét, egyben legnagyobb csalódását megtestesítő Jacques Demy-nek, akinek korai, 1990-es halálát évekig nem tudja kiheverni (*Nantes-i Jacquot*, 1991; *A kisasszonyok 25 évesek*, 1993; *Jacques Demy világa*, 1995). Az ilyen apropóból született dokumentumfilmekben is jól látszik az, ahogyan ezt a filmformát a valóság tanulmányozására, az okok felkutatására, ugyanakkor a kérdés, kísérletezés anyagaként is használja. Ez köszön vissza a hétköznapi, semmiről sem híres emberekről készült filmjeiben, találkozzon velük Párizsban, Kaliforniában vagy francia falvakban. A lakása kilencven méteres körzetében élő boltosokat számba vevő *Daguerreotypes* (1976) a mészáros, a szatócs, a pék, a borbély, a szabó és az illatszerész üzleteit látogatja sorra, hogy a mindennapjaikat, a vásárlás és eladás koreográfiáját szemrevételezze, szerelmükről, szokásaikról és álmaikról fagassa őket; a felvételeket az éppen a közelben fellépő vándormutatványos trükkjeivel és műsorszámáival találékonyan összevágva rendezi kész filmmé. A Los Angelesben forgatott *Mur murs*-ben (1980) a színpompás, óriási tűzfal-festmények nyomán indul el készítőik felkutatására, hogy aztán saját műveik előtt beszélgesse el a mexikói bevándorló-, vagy éppen a városban tősgyökeres amatőr művészekkel, graffitiról, tetoválásokról, utcai erőszakról, személyes és társadalmi problémákról. Ennek a koncepciónak a logikus folytatása, egyben betetőzése lesz az *Arcélek és útszélek*, melyben egy-egy postást, pincérnőt, földművelőt, bányászt, sógyári munkást megszólítva, lefényképezve, a fotók óriásplakátjait falakra ragasztva járja be JR-al a vidéki Franciaországot.

Vardát a hétköznapiságnak az az elfedett, gyakran kriminalizált vagy tabusított oldala is érdekelte, amit a marginalizált, nyomorgó, otthontalan emberek testesítenek meg; a sikerességet hajszoló társadalom antihősei, akik kiestek a szociális hálóból vagy szándékosan bontották fel a társadalmi szerződést, több filmjében is felbukkannak (*Opera Mouffe*; *Sem fedél, sem törvény*;

Arcélek, útszélek). A témát a váratlanul berobbanó *Kukázók* (2000), Varda utolsó alkotói korszakának széles kritikai elismerést és közönségsikert kiváltó nyitófilmje keretezi újra. Mint minden komolyabb munkájában, ezúttal is több megközelítést és perspektívát ötvöz a központi téma körüljárására. A hulladék, maradék, gyűjtögetés és guberálás összefüggő jelenségeinek vidéki és nagyvárosi feltérképezését Varda a szótári definícióval kezdi, majd festmények nyomába eredve tárja fel képzőművészeti, kulturális beágyazottságát, a kényszerűségből, napi betevőért vagy ideológiai meggyőződésből élelmiszer-maradékokat guberálók megszólításával párhuzamosan. Mindez összefonódik az először használt digitális kézikamera lehetőségeinek felfedezésével, mely lehetővé teszi számára, hogy olyan embereket közelítsen meg, akiket egy többtagú forgatócsoport joggal ijesztene el. A lecsúszott, hajléktalan alkoholistákat megszólító érdeklődést Varda nem oltja önjelölt világmegváltásba; filmkészítői határainak pontos ismeretében, a mindig újratermelődő felesleg és az éhezés párhuzamának botrányát egy szélesebb társadalmi látótérbe akarja betolni. A film váratlan sikerét jelzi, hogy két évvel később, a rengeteg nézői levél hatására, újabb utazások, látogatások alapján egyes szereplők nyomába eredve elkészíti a film folytatását is, majd a 2003-as Velencei Biennálén installációvá továbbgondolt változattal mutatkozik be kortárs képzőművészként.

MŰVÉSZTÜKÖR

Ahogy a *Kukázók* eredeti címe (*Les glaneurs et la glaneuse*, körülbelül 'A guberálók és én') is jelzi, filmjének legizgalmasabb és tulajdonképpen leválaszthatatlan rétege Varda személyes jelenléte. Nemcsak kérdései, megjelenése, hanem önmagára reflektáló mondatai, saját kezét, bőrét, őszülő haját lefilmező mozdulata, az utazások közben rögzített tűnődések, az öregedő test jegyeinek leltározása. Önmaga nyílt exponálása az elemző, analitikus jelenlét, a szubjektivitás jelzésének szerzői gesztusa, egy olyan alkotóé, aki tisztában van saját, filmmé váló tekintetének természetével, és azzal, hogy saját művészi eszközeivel kell jeleznie az etnográfusi vagy szociográfusi megközelítéstől eltérő pozícióját.

Mindez nem új, hiszen filmjeinek kommentárjaiban, hangalámondásai-ban rendre Varda az író, a megfigyelő, a filozófus szólal meg, vagy tükörökben, képkeretekben tűnik fel, emlékeztes Agnès-darabokkal vannak teleszórva korábbi művei is (*Lions, Love ... and Lies*, 1969; *Jane B. par Agnès V.*, 1988). A *Kukázók* emblematikus önarcképén Varda egy Jules Breton festményt imitálva engedi le a vállán tartott gabonaköteget, hogy a másik kezében tartott digitális kameráját a szeme elé emelve nézzen bele a másik, filmjét rögzítő kamerába. Az állásfoglalás saját, mindenkori munkamódszerének, alkotói identitásának összefoglalása: Agnès, mint guberáló, aki kamerájával gyűjtögetett darabokból készíti filmjeit.

Az utolsó évek legfontosabb filmje az életét és életművét egybenítő és összegző, illetve az egészet egy többszörös tükörrendszerbe helyező *Les plages d'Agnès* (2008). A 80 éves Varda, a számára oly kedves tengerpartok érintésével, végigutazza élete és filmjei összes fontos helyszínét, hogy a múltat és a jelent egymásra vetítse. Emlékezik, filmrészleteket mutat, kommentál, barátságokat elevenít fel, elérzékenyül, gyászol, vagy egyszerűen hallgatással utal kibeszélhetetlen traumákra. Azzal, ahogyan minden fontos művét, munkatársát, barátját és családtagját beemeli a filmjébe, valóság és film kereteit számolja fel. Jellegzetes, félig ősz, félig festett hajú, gombafrizurás, színes, bő tunikás alakja úgy jár ki-be utolsó dokumentumfilmjei és a közszereplések, interjúk, nyilvános megjelenések között, amilyen közvetlenséggel emeli be ő maga a munkáiba a valóság kiválasztott részleteit.

Agnès Varda, a restaurátor, művészettörténész, fotós, filozófus, filmes, gyűjtő és dokumentátor így értelmezte újra a személyes dokumentumfilm formáját. Tudta, hogy ami filmre kerül, az láthatóvá válik, hangot kap, fennmarad – ezért nyitotta meg sokak számára a műveibe való belépés lehetőségét. Aki a filmek mögötti Vardát keresi, egy makacs és derűs túlélőt, a valóságot analitikusan szemlélő gyűjtögetőt talál, aki pontosan tisztában van vele, hogy kamerát használni egyszerre hatalom, felelősség – és az egyik legizgalmasabb intellektuális kaland. •

BESZÉLGETÉSEK AGNÈS VARDÁVAL

„A véletlen az első asszisztensem”

MOZAIK VARDA EMLÉKEZETES INTERJÚBÓL.

• *Odüsszeusz (Ulysse) című 1982-es kisfilmjéből tudjuk, fiatalkorában sose járt moziba. Ha így van, hogyan lett filmrendező?*

Nem is tudom. Ez csak úgy jött, úgy huszonnégy-huszonöt éves koromban. Nem hogy nem voltam „mozimániás”, de azt se tudtam, mi fán terem a film. A szüleim sohase vittek moziba. Igaz, gyerekkönyvet se nagyon adtak a kezembe. Csak tizenöt évesen kaptam rá az olvasásra. Abban az időben két filmet láttam mindössze, a *Ködös utakat (Le quai des brumes)* meg a *Szerelmek városát (Les enfants du Paradis)*, mindkettő nagyon tetszett. Ellenben bolondultam a festészetért. Nem a festészet vonzott, egyszerűen szerettem a képeket. A férjem viszont, Jacques Demy gyerekkora óta készült a pályára. De hogy én mért is vettem kamerát a kezembe, nem nagyon tudnám megmondani. Mindenesetre, nem azért, mert rajongtam a moziért. A Cinémathèque-et meg a filmművészetet csak későn fedeztem fel, huszonhat éves koromban. Ha már korábban láttam volna azokat a nagy filmeket, amiket csak később ismertem meg, ki tudja, lehet, hogy nem is lett volna bátorságom belevágni az első filmembe. Hogy volt merszem filmet forgatni huszonöt évesen, ezt jórészt tudatlanságomnak köszönhetem. A szakgimnáziumban fényképezést tanultam. Fényképész lettem, és egyik hétvégén egyszer csak leültem, és belekezdtem egy forgatókönyvbe, abban a tudatban, miért ne, film úgyse lesz belőle...

• *Egy kicsit érezni is a filmjein, hogy fényképészként kezdte...*

Sokat kaptam a fényképezéstől... neki köszönhetem, hogy van lencseismeretem, tudom, mit várhatok egy

nagy látószögű objektívtól, egy bizonyos blendenyílástól.

• *Előny vagy hátrány a rendező szempontjából, hogy fényképészként kezdte?*

A fényképezés technikája semmiképpen sem hátrány: a mozinak nem a sztori a lényege. Az a lényege, hogy tudjuk, hogyan reagál a néző a mozivászon látottakra. Hogy mit lát... mit érez. És főleg: hogyan hat rá a látvány. Nem árt, ha tudjuk, hogyan kell apró jeleket, cinkos kacscintásokat küldeni a nézőnek. Ebben sokat segített a fényképezés.

• *Általában pejoratív jelentésben szoktak beszélni arról, amikor fényképész veszi kézbe a kamerát. Mintha az ilyen rendező csak képi tökélyre törekedne...*

Az ember nem azt tanulja meg a fotózással, hogy miképpen lehet a képi tökélyt előállítani, hanem hogy mi legyen a képkivágás, mi legyen képen belül, és mi képen kívül. És ami a képeretben van, mennyire utal arra, ami képen kívül van. Más szóval, amit a képkivágásban kiválasztottam, mennyire meséli el azt is, ami kívül van a kereten. Mindezt nem a filmekből, hanem a festőktől lehet ellesni. Degas-tól például. Degas elképesztő festő, főleg a fénykezelés meg a képkivágás szempontjából. Degas-nál nagyon különleges a képeret, egyes alakok furcsán vannak levágva, mások kilógnak a keretből. Elképesztő kísérlet ez arra, hogy a képen kívülit is bevigyük a képbe. A moziban sem a kép a lényeg, hanem hogy mi a képkivágás, és mi van képen kívül. Meg persze a múltó idő.

• *Csakugyan, mindegyik filmjének az idő meg az emlékezet áll a középpontjában...*

A könyvet, ha elfárad az ember az olvasásban, le lehet tenni, másnap újra

elő lehet venni, esetleg vissza is lehet lapozni. A filmnek viszont megvan a maga időkerete. Ha van valamennyi döntési lehetőségem, akkor ez az, hogy én döntöm el, hogy a beállítás meddig tartson. A film stílusának az időtartam a legfontosabb eleme. Éreznie kell a rendezőnek, melyik beállítás tarthat négy vagy hat másodpercig. Három másodperc semmi egy ember életében, de egy filmben sok mindent meg tud változtatni. A mozi tulajdonképpen a manipuláció művészete. A néző másfél órára rám bízta magát. Én pedig igyekszem olyan húrokat megpendíteni benne, amelyek egy darabig a film után is rezgésben maradnak.

• *Azt mondta, három másodperc egy egész filmet meg tud változtatni. Csak hogy a Cléo 5-től 7-igben a fiktív idő csaknem azonos a valósággal...*

A western-klasszikus *Délidő* cselekménye például valóságos időben játszódik. A címben azért az öttől hétig időkeret, mert az ismert szólásra céloztam (a *de cinq à sept* a franciában a házastársak félrelépésének hagyományos ideje – a ford.), a film valójában öttől fél hétig tart.

• *Több mint fél évszázad távolából hogyan látja ezt a filmet?*

Mind a mai napig jónak tartom a film szerkezetét. Miért is kéne megtagadnom, amikor pontosan megfelelt annak, amit mindig is csinálni szerettem volna. Engem nem az izgat, hogyan kell a mozivászon bemutatni egy regényt vagy valamilyen történetet, hanem az, hogyan lehet szinte a semmiből kibontani egy filmszerű történetet. A *Cléo...-val* kettős célt tűztem magam elé. Egyrészt a filmidőt közelíteni akartam a valóságos időhöz, másrészt arra törekedtem, hogy a főhős által bejárt út is valóságos legyen. Az volt a tervem, hogy ezzel a két tehertételnek is nevezhető adottsággal is létre tudjak hozni egy történetet, és hogy olyan érzéseket keltsek a nézőben, hogy azonosulni tudjon ezzel a ráktól rettegő fiatal nővel. Azt viszont sohase gondoltam volna, hogy a filmnek sikere lesz. Cannes-ban, igaz, nem díjazták, de mindenfelé vetítették a világon, pedig egyáltalán nem hasonlított az Új Hullám többi filmjére.

A nevem hallatán mindenki a Cléora gondol, pedig szerintem nem a Cléo, hanem az 1985-ös *Sem fedél, sem törvény (Sans toit ni loi)* a legjobb filmem. A Cléo.-nak hiába rákibeteg nő

a főhőse, Georges de Beauregard – ő volt a film producere – figyelmeztetett, a „rák” szó egyszer sem hangozhat el a filmben. De hát ez a film témája – mondtam. Mire nagy kegyesen megengedte, hogy a szót egyetlen egyszer a Corinne Marchand alakította hős szájába adjam, akkor, amikor Cléo az eltávon levő katonával beszélget...

• Jacques Demyvel magukat az Új Hullámhoz szokás sorolni, holott nem is tartoztak a csoporthoz. Milyen volt a viszonyuk a mozgalom rendezőivel?

Volt, amikor engem „az Új Hullám fecskéjének” neveztek, máskor meg „az Új Hullám öreganyjának”. Talán mert én sokkal korábban kezdtem. Amikor az elnevezést rám ragasztották, harminc éves voltam. Ma mit mondanának, hogy én vagyok az Új Hullám dinoszaurusza? A másik előfutár Jean-Pierre Melville volt. A *Párbeszédet* (*La Point-Courte*) például 1954-ben forgattam: ez lett Philippe Noiret első filmje. Kevés pénzzel, kis stábbal, stúdióon kívül készült, fekete-fehér nyersanyagra felvett film volt. Afféle újhullámos film jóval az Új Hullám előtt. Ez a film annyira ra-

dikális lehetett, hogy még a Cahier du Cinéma fiatal kritikusainak is sok volt. Jacques Demy ugyan nem írt kritikákat, de jó barátságban volt a fiúkkal, főleg Rivette-tel, Godard-ral, de a többiekkel is. Én nem jártam össze velük.

Amikor a mozgalom zászlót bontott, engem is oda soroltak, de közös elmélet nem lévén, nagyon különböztünk egymástól. Csak az volt a közös köztünk, hogy egy nemzedékhez tartozunk, meg az, hogy kis költségvetésű filmekben gondolkodtunk. Nekem két előnyöm is volt velük szemben. Az egyik, hogy sohase vonzottak az elméletek. A másik, hogy alig volt filmes műveltségem. A *La Point-Courte*-nak Alain Resnais volt a vágója – igen, akkor még vágó volt –, és Alain időnként felkiáltott: „Jaj, ez a jelenet engem Visconti *Vihar előtjtjére* emlékeztet!” Akkor hallottam először ezt a nevet. Resnais Antonionit meg Dreyert is emlegette, de nekem fogalmam se volt, hogy ezek kicsodák. Rám inkább a festészet hatott, meg az irodalom. És persze az élet. Silvia Montfort-ra is azért esett a választásom, mert szép hosszú nyaka volt, mint a nőknek Piero della Francesca képein.

Agnès Varda:

Sem fedél, sem törvény

(Sandrine Bonnaire)

• *Egyszer azt mondta, „nekem mindig a véletlen az első asszisztensem”. Ezt hogy érti?*

Általában én keresem a képeket és helyzeteket, de az is előfordul, hogy ők „keresnek” engem. Nem árt, ha az alkotó mindenre nyitott, ilyenkor a véletlen is a kezére dolgozik. A *Kukázók* (*Les Glaneurs et les glaneuses*) című filmem abból a mindennapi élményből született, hogy láttam, hogyan szedegetik össze az emberek az utcai piac bezártával a földre hullott, de még fogyasztható zöldséget, gyümölcsöt. Egy kicsit utána néztem a guberálásnak, máris megvolt a téma. De nem vagyok se szociológus, se moralista, se társadalomkritikus. Nekem az a fontos, hogy közelebb menjek az emberekhez, és szóra bírjam, meghallgassam őket, mert nagyon is van mondanivalójuk. Szeretem a nyugodt tenger, a békés hullámverés képeit, az olyan beállításokat, amiknek nincs senki, és csak ezután megyek közelebb az emberekhez. A filmjeimnek sohase volt egetverő sikerük, de a közönség szerette őket.

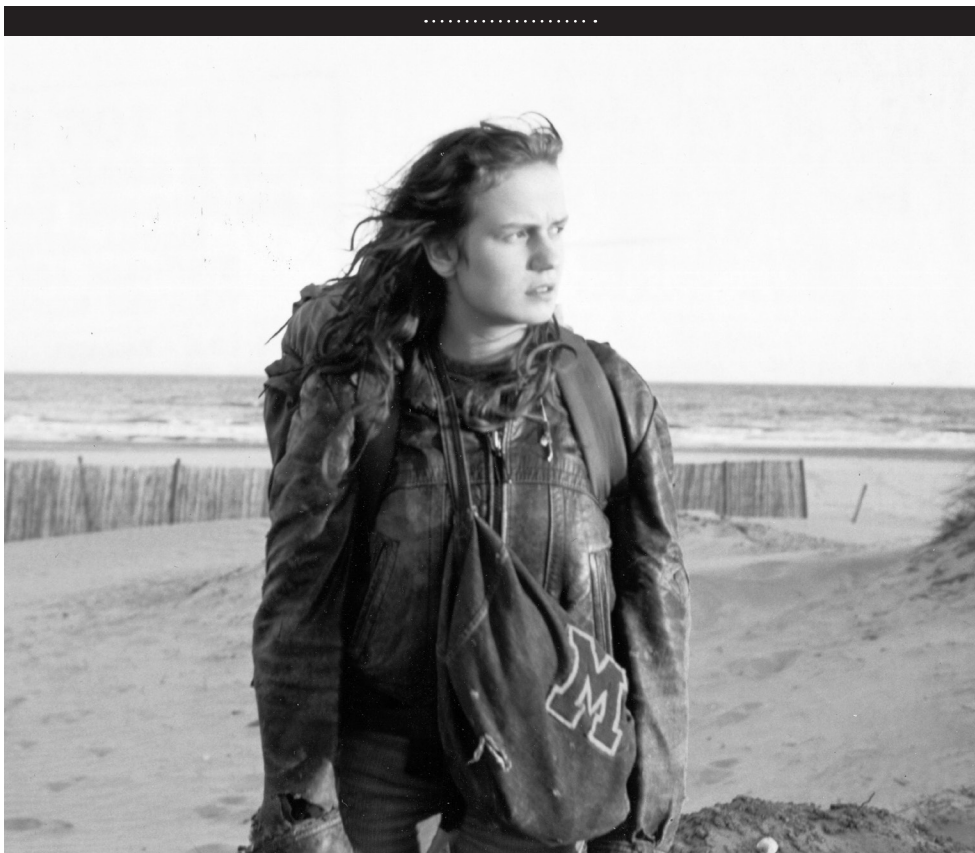
Hogy ez hogyan is van, nem nagyon tudnám megmondani, de egy kicsit mindegyik filmem már magában hordta a következőt; a Los Angelesben forgatott két dokumentumfilmem például, a *Mur, murs* (lefordíthatatlan szójáték – a ford.) meg a *Documenteur* nagyon nagy hatással volt a később forgatottakra. Úgy érzem, sokat fejlődtem ezzel a két filmmel, a filmjeimben még egyszerűbb lett a történet, az üzenet pedig még ellentmondásosabb, még bonyolultabb. Az ambivalencia a második szintje a megértésnek, de idáig elég későn jutottam el...

• *Őn szerint van jövője a mozinak?*

Franciaországban valahogy minden komolyabb lett. A párok például ismét templomban kötnek házasságot. Ezt a változást az akadémizmushoz, a „francia minőséghez” való visszakanyarodás képviseli a filmművészetben. Örülök, hogy ebből kimaradtam. Megmaradtam kívülállónak, aki mindig is voltam. Lehet, hogy a filmgyártás – iparág, ettől függetlenül mozog még néhány igazi művész is a pályán...

Le Monde, 1994, 2014; L'Humanité, 2019; Les Inrockuptibles, 2019/4.

ADÁM PÉTER FORDÍTÁSA



CANNES

Műfajok alkonya

GYENGE ZSOLT

**A 72. CANNES-I FILMFESZTIVÁL VÁLOGATÓI ELSŐSORBAN A ZSÁNEREK MEGÚJÍTÓI-
RA TETTÉK TÉTJEIKET, DE A FOGADÁST JÓRÉSzt ELVESZTETTÉK.**

Nyugodtan kijelenthetjük, hogy meglepő módon az idei cannes-i szemle a műfajok fesztiválja volt. Meglepő, mert a műfajok újrajátszásának posztmodern divatja sok évtizeddel ezelőtt kezdődött, és azóta annak sokadik hulláma is lezajlott, a neo-westernnek és neo-noirok már ezerféleképpen újraértelmezték a zsánersémákat, így azt gondolom, elég nehéz újat, újszerűen mondani ebben a keretben. Ez azonban csak a kisebb baj, nagyobb a gond akkor, mikor a műfajok újrajátszói pusztán formai megoldások összességékként értik ezeket, ahelyett, hogy a zsánereket mozgató mítoszok felől közelítenének a kérdéshez, és az ezekben fellelhető elmentmondásokból kiindulva írják újra a történeteket és a stílárius megoldásokat.

Quentin Tarantino sztárokkal teletűzdelt filmje a Croisette legnagyobb szenzációja volt idén, a körülötte zajló felhajtást pedig tovább fokozta, hogy a 70 mm-es film követelménye miatt nem lehetett minden teremben vetíteni, így sokkal nagyobb tülekedés volt érte, mint bármelyik más versenyfilmért. Ha lenne a filmes műfajok megújításának és keverésének pápája, akkor nála esélyesebb jelöltet elképzelni sem lehetne, mégis – úgy gondolom – a *Volt egyszer egy... Hollywood*dal (*Once Upon a Time... in Hollywood*) eljutott a védjegyének számító megközelítés végső határáig, sőt talán kiüresedéséig is. A mű elsődleges célja a hatvanas évek mozi- és tévéfilmjei világának felelevenítése, amelyhez narratív szálként és befogadói fogódzóként a kultikus Tate-gyilkosságokat használja, amelyek során Charles Manson bandája brutális kegyetlenséggel kivégezte egy hollywoodi villa lakóit, köztük Polanski ki-

lenc hónapos terhes feleségével. Ez a hierarchikus sorrend a két elem között jól jelzi, hogy a horrorfilmben illő ikonikus bűntényről Tarantinónak igazán nincs mondanivalója, sokkal jobban érdekli annak a kornak a populáris kultúrája, amelyben a mézszálás történt. És ebben Tarantino valóban páratlan teljesítményt nyújt, valószínűleg senki nem tudja nála jobban a legapróbb részletekig megidézni a korabeli filmes és tévés produkciók, sztárok mellett a szórakoztatás akkori technikai vívmányait, az utcaképet meghatározó reklámokat és cégereket, és még ki tudja mi mindent, amit e sorok írója nem vett észre vagy nem ismert fel. Azonban akár csak a gyilkosságokról, úgy a két kikopott fikatív tévésztár – Rick Dalton westernhős (Leonardo DiCaprio) és állandó kaszkadőre, sofőrje és mindenes (Brad Pitt) – néhány napjának történetéről sem jut semmi érdemleges az eszébe. Szerepeltetésük így a celebvonzerőn túl pusztán arra alkalmas, hogy Tarantino végre valódi B-kategóriás, exploitation westernt forgasson – egy forgatás hosszú és unalmas megjelenítésével. *A Volt egyszer egy... Hollywood* egyetlen, néhány jól sikerült, de pusztán helyi értékkel rendelkező, de az egész történetet nem érintő poénnal fűszerezett, mérsékelt szórakoztató film, Tarantino egy korábbi filmjében már elsütött narratív csavarral zárul. A kortárs filmművészet talán legismertebb ikonjának a kilencedik filmje volt ez, és ha betartja ígéretét, miszerint tízet fog forgatni, akkor sokkal több szellemi munkára lesz szüksége ahhoz, hogy méltóképpen zárja le életművét.

A versenyprogram egyik legjobban sikerült – ám nem díjazott – alkotása Kínából érkezett neo-noir volt, és

Tarantinóéval ellentétben a műfajosság újragondolásának parádés, magával ragadó példája. Diao Yinan előző filmje a Berlinálén Arany Medvét ért, és a mostani *Vadlibák tava* (*Nan Fang Che Zhan De Ju Hui*) ugyanazt a receptet követi: a noir rendkívül magas szinten megvalósított, kortárs vizuális ízlésnek megfelelően frissített stílárius és mitikus jegyeit ötvözi a szociális realizmussal. Az alvilág által uralt túlzásfolt, koszos, minden pórusból ideigleneséget és kiszolgáltatottságot sugárzó környezet nem csupán háttér nála, hanem a történet középponti eleme, hiszen mindez egyszerűen nem eshetne meg másutt. Pitiáner motortolvaj banda „közgyűlésén” vagyunk egy hotel alagsorában, ahol a legújabb lopási technikák és technológiák ismertetése után balhé tör ki a területek újracsztásakor, főleg mivel a börtönből éppen szabadult főhős kapná a legzsírosabb falatot. A kínai thrillerek és noirok hagyományához hűen, a nyugati szemnek szinte követhetetlenül eszkaláló, időbeli előre- és visszaugrásokkal operáló, álcázásokkal és árulásokkal tarkított, feszültséggel teli történet a börtönbeli múlt illetve az azelőtti élet szereplőit, az ügy után nyomozó – nyilván korrupt – rendőröket és a családtagokat is felvonultatja. Diao Yinan műfajkezelését azonban az teszi izgalmassá, hogy a kavargó, sodró események középpontjába a noir mitikus esszenciáját, az erős nő után futó, magát erősnek láttatni akaró, de gyenge férfit helyezi – az amúgy szemképrázató vizuális-stílárius megoldások ehhez képest másodlagosak. Diao ráadásul a műfajfilmet szerzői hatásokkal teszi gazdaggá, a sodró sztorit szemlélődő jellegű momentumok lassítják: az egyik jelenetben hosszan figyelhetjük a sötét domboldalt, amelyen időnként motorok fényei tűnnek fel (a szereplők a gépek márkáját és típusát találgatják fogadásból), a másikban egy dús növényzetű állatkertben bolyonganak hőseink, megint másszor pedig hosszú és érzéki, hajnalig tartó éjszakai csónakázást követhetünk figyelemmel. A *Vadlibák tava* méltatlanul maradt az időnként érthetetlen szeszélyességgel működő cannes-i figyelem búvkörén kívül, mert bár az előző, *Fekete szín, vékony jégnél* kevésbé poetikus, még így is az egész fesztivál egyik legfigyelemreméltóbb alkotása volt.



Mindentől távoli zsákfalu lakói egy törvényenkívüli felfegyverzett banda segítségével védekeznek az öt megtámadók ellen – még a felszínes szemlélő számára is egyértelmű *A hét szamuráj* vagy annak amerikai remake-je, *A hét mesterlövész* parafrázisa. A brazil Juliano Dornelles és Kleber Mendonça Filho a két ikonikus film westernszerű alaphelyzetét az újkori háborús filmek esztétikájával vegyíti, ugyanis a támadók korszerű fegyverekkel és drónokkal felszerelt amerikai kalandturisták, akik a groteszk figurát alakító Udo Kier vezetésével videójátékhoz hasonlóan pontokért lövöldözik a helyieket. A köz-eljövőben, immár a krónikus vízhiány korában a központi és regionális kormányzattól magára hagyatva, sőt időnként ellenségesen kezelve, Bacurau falu önellátásra és bizonyos mértékű önvédelemre berendezkedett egyszerű és kedves lakói a szegénységen túl a helyi kiskirály megalázó játékaitól is szenvednek, ráadásul a környékbeli gáttat és ezzel a vízforrást is elfoglalta egy körözött bűnöző által vezetett banda. A forgatókönyv érdekessége, hogy bár kirajzolódnak fontosabb szereplők, nem egyetlen karakter köré épül a történet,

hanem az összkép különböző figurák ideig-óráig tartó követése révén áll össze, és a szerzők így érik el azt is, hogy nem egyetlen emberrel, hanem a maga diffúz mivoltában az egész közösséggel azonosulunk. *A Bacurau* – mert ez a film címe is – attól igazán különleges, hogy a műfaji kereteket konkrét politikai jelentéssel tölti fel, egyértelműek az utalások a nemrég megválasztott Bolsanaro elnök ámokfutására, mondjuk a környezetpusztítás vagy a fegyverbirtoklás legalizálása terén. A rendezők a zsánerek sémáinak fura fantasztikummal keverésével bizarr, meseszerű politikai disztópiát hoztak létre – a film megosztva a zsűri díját nyerte.

Corneliu Porumboiu számomra a román újhullám legkomplexebb, legnagyobb formátumú rendezője, aki szinte bármihez nyúl – kivéve a futballbíró apja kapcsán készített focis dokumentumfilmeket – a történet középpontjába a kommunikációs formákat és jelrendszereket helyezi. *A Rendészet, nyelvészet* a maga szótárzásával, a kézírás és a nyomtatott szöveg státuszának ellentétbe állításával, *a Metabolizmus*

Bong Joon-ho:
Élősködők
(Jo Yeo-jeong
és Chi Woo-sik)

és *A kincs* a tudományos/orvosi képrögzítés valóság-reprezentáló képességeinek megkérdőjelezésével valójában mind erről szól. Látszólag a *La Gomerában*

is hasonló probléma szerepel, ugyanis a rendőrség által már figyelt alvilági figurák a Kanári-szigeteken létező archaikus füttynyelv adaptálásával kommunikálnak – azonban ez inkább csak mellékszál, nem képezi a történesek velejét. A film ugyanis nem más, mint banális idézetek (banálisak, mert a filmtörténet legismertebbjére utalnak: a fütty miatt részletet láthatunk John Ford *Az üldözőlőkjéből*, máskor a *Psycho* zuhanyzós jelenete ismétlődik meg kínosan) és önidézetek sora. A szó szoros értelmében ugyanis a történet a *Rendészet, nyelvészet* mellékszálának a folytatása, az egykori vidéki rendőrkapitány (most is a remek Vlad Ivanov alakításában) immár Bukarestben dolgozik, ám mindennapi korrupciója miatt egyszer valakik zsarolni kezdik. Innen az út pedig az alvilági figurák főhadiszállására, a Kanári-szigetekre valamint egy szupermodell szépségű nőhöz vezet. Porumboiu-nak most először adódott lehetősége nagyobb nemzetközi

koprodukciónban, nem csak hazai helyszíneken forgatni, és ez alapvetően változtatott meg mindent, de elsősorban a – talán a spanyol tengerparti helyszínek által ihletett – harsánnyá, élénkké váló színkezelés a mellbevágó. A *La Gomera* enyhén szórakoztató, de – különösen Porumbou mércéjével – buta, érdektelen fércmű, azonban a zsánerekkel és filmes idézetekkel való posztmodern játéka miatt belefért a fesztivál idei fura koncepciójába.

A fél világot sokkolta 1996-ban Matthieu Kassowitz brutális külvárosi mozija, *A gyűlölet*, amelyben nem csak a történet alakulása volt felkavaró, hanem azok a valóban létező társadalmi feszültségek, amelyekből a konfliktusok szervesen kinőttek, és amely problémák már akkor megoldhatatlanoknak látszottak. Azóta per sze bebizonyosodott, hogy nem csak módszer, de szándék sem nagyon van a megoldásukra, viszont a külvárosi thriller vagy a szociális hangvételű akciófilm műfajjá terebélyesedett Franciaországban, amelynek még lökést is adtak a bevándorlókkal szinte gettószerűen feltöltött külvárosokban időnként fellángoló erőszakos lázongások. „Ne feledjük, a filmbéli lakosoknak és rendőröknek egyetlen ellenségük van: a nyomor.” – mondta díja átvételekor Ladj Ly rendező, megpróbálván elkerülni azt, hogy a különböző közösségek közti feloldhatatlan ellenszenv vagy gyűlölet meséjeként olvassák művét. A militáris környezetben (rendőrség, katonaság, tűzoltóság) játszódó filmek sémájának megfelelően újonc kerül a két régi motoros mellé a csapatba, és a műfajnak megfelelően az utóbbiak hozzák a tapasztalatot és a beágyazottságot, az előbbi pedig a friss szemet és az ehhez tartozó morális tisztánlátást. *A nyomorultakban* (*Les misérables*) – nem újabb adaptációról van szó, a cím csak arra utal, hogy a rendező saját szülőhelyén, abban a külvárosban forgatott, ahol a Victor Hugo regény is játszódik – leginkább az a megdöbbentő, hogy a komoly sérüléseket okozó, a környék törékeny erőegyensúlyát és a különböző származású közösségek közötti viszonyok stabilitását percek alatt felborító konfliktus milyen banális, pitáner esetből indul. Az elsőfilmhez képest meglepő profizmussal forgatott, feszültséggel teli mozi ereje abban rajlik, hogy a járőrökcsiban körbe-kör-

be autózó rendőrök útvonalán, szemén keresztül kirajzolódó tér- és városstervezés szinte magától értetődővé számunkra, hogy miként vannak ezek a konfliktusok ezekben a terekbe kódolva. *A nyomorultak* végkifejlete elsősorban Franciaországban ütött nagyot, mert az általában szőnyeg alá söpört külvárosi életkörülmények olyan mértékű krízisét jelzi/vetíti előre, ami rövid távon kezelhetetlen következményekkel járhat. Ladj Ly így tehát elérte, hogy a dramaturgiát és történetet strukturáló műfaji keretek révén a művészfilmhez képest nagyobb közönséget érjen el, ugyanakkor a film messze túlmutat a szórakoztatáson, és súlyos, ellentmondásos politikai üzenetet tartalmaz. Ha a szerző kicsit még merészebb lett volna, akkor a kissé nyitott befejezés helyett bevállal egy olyan döntést, ami valóban kiszakíthatta volna a vásznat és át a nézői ingerküszöböt.

Moby Dick, a shakespeare-i *A vihar*, Kubrick *Ragyogása* és Tarr Béla jelenik újra meg újra a Rendezők Két Hete szekció szenzációjának kritikáiban: idén ez volt az a film, amire első, kora reggeli vetítése után (e sorok írójának ekkor volt szerencséje megnézni) a következő alkalmakra egyszerűen nem lehetett bejutni. *A The Lighthouse* egyértelmű érdemein túl a sikert nem kis mértékben segítette, hogy függetlenfilm mivolta ellenére két nagy formátumú sztár, az *Alkonyat*-szériákban feltűnt, de azóta kizárólag komoly színészi

teljesítményeket igénylő szerepekben feltűnő Robert Pattinson, és a rengeteg ikonikus szerepet maga mögött tudó Willem Dafoe páros jutalomjátékát láthatjuk. Valamikor a tizenkilencedik század végén mindentől távoli világítótoronyhoz érkezik négyhetes szolgálatra a fentebb már emlegetett tipikus leosztásban a tapasztalt vén róka és a zöldfülű újonc. Robert Eggers, aki a *The Witch* című horrorfilmjével futott be 2015-ben, ezt az alapszituációt is úgy tudja forgatni, hogy az a bemutatott borzalmakon (a kegyetlen időjárás- és életkörülmények, a helyzetből fakadó szélsőséges bezártság- és magányérzés) túlmenően elsősorban mentális folyamatokról szóljon. Mindkét filmje azt állítja, hogy az általános vélekedés ellenére nem a valóságból nő ki a képzelet, hanem valójában a képzelet, a hitvilág és a mitológiák a szó szoros értelmében képesek a maguk képére formálni a valóságot. Ehhez minimális történetet használ, hiszen *A világítótoronyban* végeredményben mást sem látunk, mint ahogy a szél, a hideg és az eső szétmállasztja a mindennapi rutinokat, felőrli az identitásokat, és a két főhős elviselhetetlen karakteréből fakadóan kézzelfogható valósággá teszi a mentális tartalmakat.

Mindehhez szédületes operatőri munka és egy nagyon egyedi vizuális koncepció társul, amelyet – innen a Tarr Béla párhuzam – a tompa kontrasztú fekete-fehér színvilág

Robert Eggers:
Világítótorony
(Willem Dafoe
és Robert
Pattinson)



és az 1,19:1-es, szinte négyzet alakú akadémiái képfarmátum határoz meg.

Jessica Hausnernek régóta érett már egy versenybe valógotás, az Un certain regard szekcióban megforduló filmjeivel (a *Hotellel* fedezték fel, és a 2014-es *Őrült szerelem* volt a csúcspont) egyértelművé tette, hogy egy olyan osztrák filmesről van szó, aki Haneke árnyékából kilépve pont a műfajok szikárrá csupasztása, a szinte dokumentarista módon realiztikus sallangmentesség révén tud kísérteties történeteket mesélni. A *Little Joe*-val meg is kapta az esélyt, ám úgy tűnik, nem igazán tudott élni vele. Bár nem minden pontban értek egyet a The Hollywood Reporter általában visszafogott, veterán szerzőjének, Todd McCarthy-nak a filmet porrá zúzó kritikájával, ez az artisztikusan minimalista dizájnnal tálalt bio-sci-fi-horror ha nem is rossz, de jelentéktelen mű. Virágtenyésztő genetikusok kis csoportja egy szupermodern laboratóriumban olyan növényt fejleszt, ami az illata révén boldoggá teszi az embereket, legalábbis jelentősen enyhíti depressziójukat. E hatás elérése érdekében azonban terméketlenné kellett tenni a főhős kisfiáról Little Joe-nak keresztelt virágot, ami ezt nem jól túrvén, virágorának segítségével agresszív módon próbálja elérni, hogy minél több ember minden egyéb szempontot másodrendűnek ítélve az ő védelme, túlélése érdekében tevékenykedjen. A laborok fémes-hideg fényeiben úszó egyenletes kameramozgások, felülről fényképezett felvételek először magával ragadóak, de végül nem igazán tudnak jelentéssel telítődni, így pusztán cool stílusvadászatnak tűnnek, és mindezen még Emily Beecham átlagos alakítása sem segít – nehezen érthető, miért ő kapta a legjobb színésznőnek járó díjat. Jessica Hausner filmje jó példája annak, mikor a műfaji sémákon alapuló perspektíva kiüresedve elér saját határait.

Két évvel ezelőtt ezeken a hasábkokon lelkendeztünk az Oroszország távoli csücskéből, Kabardföldről származó Kantemir Balagov elsőfilmjéért, illetve nem csak az érzékeny és érett *Tesznotáért* (*Közelben*), hanem azért az első snittől kezdve érzékelhető, elképesztő kifejezőerővel, plaszticitással és vizuális jelenléttel bíró filmnyelvért, amely az adott mozgóképen túlmutat-

va egy nagy filmest sejtetett. Idén pedig megérkezett a folytatás, ami – tegyük hozzá rögtön – a kiérleltséget és elmélyültséget tekintve talán túl korán jött, ám még így is a fesztivál legfigyelemreméltóbb munkái közé tartozott. A *Dilda* (talán *Nyakiqlábnak* lehetne fordítani) látszólag háborús film, tele egyenruhásokkal, hadirokkantakkal, lebombázott házakkal, háborús körülmények által indokolt döntésekkel és élethelyzetekkel – csak háború nincs benne. Leningrádban járunk egy évvel a második világháború vége után, ahol egy háborús sebesülteket gondozó kórházban dolgozik ápolóként a fiával együtt élő, szokatlanul magas lány, Yia, aki – feltételezhetően valamely háborús trauma miatt – időnként néhány percre teljesen váratlanul megmerevedik, szinte lebénul. A filmet a Nobel-díjas Svetlana Alekszijejics könyve, a *Nők a tűzvonalban* inspirálta, ami a háborúban aktívan részt vevő szovjet nők hősiességéről, és el nem ismert önfeláldozásuk miatti szenvedésükről szól. A történetről nehéz bármit elmesélni spoiler nélkül, mert a huszadik perc környékén olyan drámai, a körülményekből, a szereplők állapotából és a köztük lévő viszonyokból következő fordulat áll be, amit muszáj friss szemmel megélni. A lényeg, hogy Yia legjobb barátnője, Mása is hazatér a frontról, és együtt próbálnak a háború és az egymás által okozott sérüléseken túllépni. Balagov jeleneteket egy snittben felvevő kamerája szinte észrevétlenül rögzíti a történéseket, elképesztő színészi alakításokat és a test materiális és gyötrő jelenlétén alapuló világot teremtve. Mindehhez az a történelmi valóságon alapuló körülmény társul, hogy a legsúlyosabb szegénység, az elviselhetetlenül zsúfolt társbérletek díszletét az egykori pétervári főúri paloták málladozó, pusztultságukban is grandiózus, nagyvonalú falai, tapétái és bútorai adják. A *Nyakiqlábnal* Balagov újra bizonyította, hogy rendkívül fiatal kora ellenére (még csak 28 éves és már két játékfilmje szerepelt Cannes-ban) mozgókép iránti érzékenysége csak a filmművészet legnagyobbjaihoz mérhető. A film az Un certain regard szekcióban a nemzetközi filmkritikusok (Fipresci) díját nyerte.

A végére hagytuk Arany Pálma-díjas *Parazitákat*. Bong Joon-ho már korábbi filmjeiben is a műfajok újraértelme-

zésének sokszorosan kicsavarásával szerzett világhírnevet magának. Nála ugyanis az amerikai zsánerek távol-keleti harcművészeti filmek erőszak-esztétikájával való felturbóztatása (amit Park Chan-Wook fejlesztett tökélyre) pusztán az első lépés, mindezt ugyanis olyan gyermeki naivitással és egyben távolságtartó iróniával valószínűsíti meg, hogy a legrémisztőbb borzalom is enyhén nevetségessé, játékossá válik, vagy odáig merészkedik, hogy – mint a *Gazdatestben* – a szörny perspektíváját is megmutatja, érthetővé, szinte elfogadhatóvá teszi. Az *Élősködők* pont ettől különleges: bár az alaphelyzet alapján a gazdag családot kihasználó, mindenéből kiforgató szegény család ellen kellene fordulnunk, ám Bong Joon-ho olyan ellenszenvesnek mutatja be az előbbieket, hogy minden szenvedésük dacára nehéz együttéreznünk velük. A film azért nyerte a fesztivál legrangosabb díját, mert miközben horrorjegyekkel itatta át a történetet, a felszín alatt egyértelművé tette azokat a brutális jövedelmi és vagyoni különbségeket, amelyek révén ez a szélsőséges „kihasználás” az adott helyzetben szinte az egyetlen kitörési lehetőségnek tűnik. A parodisztikus humor, a feszültséggel teli jelenetek és a horrorisztikus pillanatok olyan keverékét hozza létre, amely révén saját nézői attitűdünk is percről-percre változik, saját bizonytalanságunk, a befogadói attitűd többszörös kibillentése kimozdít bennünket a komfortzónából, és a film minden percében intenzív moziélményt biztosít. Bong Joon-ho ebben a műfajokkal bibelődő versenyprogramban megmutatta, hogy még mindig lehetséges úgy felrázni és keverni a műfaji sémákat, hogy azok egymás ellenében egyszerre kioltják és megtermékenyítsék egymást.

Mégis talán pont ennek a műfajiságra kihegyezett válogatásnak köszönhetően igazán korszakos remekművet nem találtunk idén Cannes-ban. További izgalmas filmek (Malick: *A Hidden Life*, Elia Suleiman: *It Must Be Heaven*, Hlynur Pálmason: *A White, White Day*) a műfajiság diskurzusán kívül mozogtak, de ezúttal köztük sem akadt igazán felejthetetlen, évek múlva is megkerülhetetlennek látszó, a világ állapótáról való elmélyült gondolkodáson és ahhoz illeszkedő formai univerzumon alapuló műalkotás. •

BESZÉLGETÉS RAGÁLYI ELEMÉR OPERATŐRREL – 2. RÉSZ

„Mint gyerek a játszótéren”

SOÓS TAMÁS DÉNES

ÉLETMŰINTERJŰNK FOLYTATÁSA: DÖGKESELYŰ, HOLLYWOOD, STANLEY KUBRICK, ÉS AZ ESETLEGES BÚCSÚ.

• *Beszélgünk a Dögkeselyűről. A szocializmusban nem volt hagyománya a zsánerfilmzésnek, a Dögkeselyűvel mégis a magyar thriller klasszikusát forgatták le. Mi volt a titka?*

Nem követtünk mintákat. Soha nem hittem abban, hogy más műfaji filmeket kéne nézni, hogy jó műfaji filmet készítsünk. Akkoriban ez eszünkbe se jutott. A jó forgatókönyvet olvasva iszonyú éhséget éreztem magamban, hogy izgalmasan fotografáljuk az üldözéseket, és kimaxoljam a rendelkezésre álló minimális technikát, ezért elhatároztam, hogy megtanulom az akkoriban elterjedő Steadycam használatát. A kézi kamerával mindent meg tudtam oldani, de *de facto* futni nem bírtam, a *Dögkeselyű*ben pedig erre volt szükség. Ehhez kellett a Steadycam, amely kiegyensúlyozza a kamera mozgását. Egy akkor még kis cégnek, a Schmiédlnék köszönhetően részt vettem egy rövid tanfolyamon Münchenben, akik jelképes összegért a kamerát is odaadták. Itthon aztán a segédoperatőrrel, Gonda Gézával gyakoroltuk a filmgyár udvarán az első jelenetet, ahogy Cserhalmi kipattan egy autóból és keresztülfut a Margit-hídon. Gonda volt Cserhalmi, én az operatőr, ő ment elől, én meg utána. Futni kezdett, én is futottam, „Géza, gyorsíts”, mondtam, ő gyorsított, én meg elkövettem azt a hibát, hogy előrenyomtam a kamerát, amitől a szerkezet orrnehéz lett, és kikerült a kontrollom alól. Elestem, és porrá zúztam a Steadycamet – a forgatás előtt 48 órával. Schmiédl egy árva szó nélkül megjavította, de bennem alapvető félsz lett a Steadycamtól, mert rájöttem, hogy egy hét az alapok elsajátítására se volt elég. Hogy ne legyen botrány, egy-két jelenetet azért Steadycammal fényképeztem, de megkértük Cserhalmit, hogy csak

elméletileg fusson gyorsan, gyakorlatilag ne, mert csak arra tudtam koncentrálni, nehogy elessek. A sors kegyes fintora, hogy a fiam, Ragályi Marci operatőr több mint ügyesen használja a Steadycamet.

• *A Dögkeselyű autósüldözései a mai napig izgalmasak. Kerültek életveszélybe a forgatáson?*

Mai ésszel felfoghatatlan, hogyan forgattuk az autósüldözést. Volt a játszó autó, amit Cserhalmi vezetett, 3-4 bebetetett autó, amit a kaszkadőrök, én pedig a Kacsában, egy Citroën Dösvőban ültem, amit a falábú Józsi bácsi vezetett, aki olyan volt, mint a cigány lova: nem vak, hanem bátor. Illegálisan forgattunk a Kerepesi úton, a bebetetett autók a forgalomban lévők legnagyobb rémületére kerülgettek, ledudálták, kiszorították őket, miközben Józsi bá' merészen nővereztet köztük. A végén a játszó autó durván ütközött is egy Zaporozseccel, ami benne van a filmben. Adtunk valami pénzt a sofőrnek, és ezzel el volt intézve a dolog.

• *Rendőrök?*

Megkentük őket. Egy szolgálatban lévő rendőrautó kísért minket. Szerencsénk volt a *Dögkeselyű*vel, mert Cserhalmi remekül játszott, erős volt a forgatókönyv, és jól leképezhetők azok a jelenetek, amik emlékeztetnek a filmre. Betalált a társadalomkritika is, mert az a spleen és düh, ami Cserhalmi taxisofőrére mozgatta, nagyon benne volt a levegőben. Fontos megemlíteni, hogy ekkor került vissza a magyar filmgyártásba Perczel Zita, akivel az olasz ösztöndíjam alatt ismerkedtem meg 1978-ban. A Trasteverén lakott, szemben a Magyar Intézetrel, ahol pedig én laktam, és az Intézet rendezvényein összebarátkoztunk. Amikor megkaptam a *Dögkeselyű* forgatókönyvét, rögtön őt javasoltam, mert a

személyisége szépen ellenpontosította a karakterét, akiben így egyszerre volt meg az úri méltóság és a zsványság.

• *Már a hetvenes években is külföldre kacsintgatott?*

Amerikába szerettem volna menni, de közbejött egy csúnya gyomorvérzés és gyomorműtét, ami miatt nem tudtam igénybe venni az egyéves ösztöndíjamat, és kárpótlásul kaptam az olaszt. Egészen pontosan John Cassavetes filmjei érdekelték. Ő volt az idolom, és úgy éreztem, sokkal jobban le tudnám fotografálni a filmjeit. Erről annyira meg voltam győződve, hogy még levelet is írtam neki, hogy magyar operatőr vagyok, Amerikába készülök, kívülről ismerem a filmjeit, és szerintem szebben el tudnám készíteni azokat. Persze nem válaszolt.

• *Cassavetes is azt a természetes filmstílust képviselte, mint ön, ezért gondolta, hogy többet ki tudna hozni a filmjeiből?*

Igen, de nála általában le volt téve a kamera, keveset használta a kézi kamerát. Úgy éreztem, dinamikus mozgást tudnék adni a filmjeihez, másrészt úgy tűnt nekem, hogy igénytelenül voltak világítva a filmjei. Abszolút tartalomcentrikus volt, a színészi játék érdekelte igazán, hiszen ő maga színész is volt.

• *Azért kezdett el a nyolcvanas években nemzetközi koprodukciókat fényképezni, hogy bedolgozza magát az európai, majd az amerikai filmiparba?*

Úgy éreztem, kinőttem Magyarországot. Kiismertem a rendezőimet, és úgy igazából nem tudtak meglepni. Olyan partnerre vágytam, aki olyat kér tőlem, mint még soha senki. Könnyen feljutottam a csúcsra, szinte mindenki velem akart forgatni. Én voltam a király, de egy kicsi ország királya. Kíváncsi voltam, hogy a vélt vagy valós tudásommal egy nagyobb mezőnyben is megállom-e a helyem. A másik, be nem vallott ok pedig az volt, hogy bár rengeteget dolgoztam, 40 évesen még mindig egy 32 négyzetméteres lakásban éltünk, és adósságaim voltak.

• *Ennyire rosszul fizették az operatőröket?*

A szocializmusban egészen speciális módon lehetett pénzt keresni vagy nem keresni a filmekkel. Mindegyiket három kategóriába és további három alkategóriába sorolták, és az első osztályú filmekért adtak csak tisztességes pénzt. Ilyen volt a *Szegénylegények*, a *Szerelem*, vagy a *Ház a sziklák alatt*. Azok a filmek, amiket én fotografáltam, legjobban esetben is

csak 2A-sok voltak. Minél kevésbé tetszett a rendszernek, annál lejjebb sorolta a filmeket, így financiálisan is érezték az alkotók, ha kritizálták a hatalmat.

• *Ha allegorikusan is, de a Szegénylegények is keményen kritizálta a rendszert.*

De a *Szegénylegények* megkérdőjelezhetetlen remekmű. Annyi esze volt a kulturális kormányzatnak, hogy mesterműveket nem becsült le. Egy *Bástyasétány '74*-ért viszont inkább bünti járt, mint pénz. Tudtam, hogy az átlagos, 1500 forintos alapfizetésünk sokszorosát tudnám megkeresni Amerikában, de a külföldi munkákban a kihíváskeresés jelentette a döntő motivációt, és hogy birtokába kerüljek annak a nagyon másféle tudásnak, amire az amerikai rendszerben szükség volt.

• *Végül is hogyan került ki Amerikába?*

A koprodukciók hidat képeztek az európai és az amerikai filmkészítés között. Ott már kiderült, hogy az a fajta lazaság, amely itthon természetes volt, nem megengedhető. Ha egy magyar filmben a forgatáson találtak ki,

hogyan vegyük fel a jeleneteket, és emiatt megcsúsztunk, vagy túlléptük a költségvetést, soha nem vontak felelősségre.

A koprodukciók viszont megtanítottak rá, hogy kész tervvel menjek a forgatásra, és hogy limitált időm van a világitásra. Az első, még csak névleg amerikai filmemet Menahem Golannal, egy izraeli producer-rendezővel forgattam, aki egy hatalmas, B-, C- meg ZS-kategóriás filmeket gyártó céget üzemeltetett Londonban. Ambiciózus rendező volt, és ambiciózus pénzember, akinek a két énje mindig küzdött egymással, és ebből a küzdelemből mindig a pénzember jött ki győztesen. Olyan tempót diktált a forgatáson, amit korábban elképzelni se tudtam.

• *Hogyan került vele kapcsolatba?*

Szenes Hanna, a magyar származású világháborús hős életéről forgatott filmet, amihez magyar rendezőt, Peter Medakot, alias Medák Pétert kérte fel, aki pedig annyira szerette a *Herkulesfürdői emléket*, hogy mindenképp szeretett volna egyszer velem dolgozni. Csakhogy a forgatás előtt ösz-

szeveszett Golannal, aki kirúgta, és mivel nem volt idő mást keresni a helyére, maga rendezte meg a *Hanna háborúját*. Az első hét életem legsúlyosabb filmes rémálma volt. Golan teljesíthetetlen tempót diktált, kb. 30 setupot kellett felvennünk naponta, miközben egy magyar filmben 8-10-et, egy koprodukcióban 10-12-t szokás. Tipikus eset volt, hogy még fénymérővel álltam a díszlet közepén, ő pedig ordított, hogy „Kamera indul!”. Szabadkoztam, hogy még nem vagyok kész a világitással, mire Golan leteremtett: „Nekem már így is túl jó”. Minden nap úgy mentem haza, hogy másnap felmondok. Heti gázsít kaptam, úgyhogy arra gondoltam, pár napot még kibírok, hogy legalább egy hetet kifizessenek. Aztán arra, hogy ha egy hetet megcsináltam, kibírom a következőt is. 3-4 hét után betörtem, mint a ló, akit körbe-körbe vezetnek, és megtanultam, hogy úgy kell kezdeni a világitást, hogy látszódjon a helyszín és meg legyen világitva a színész útja. Ennyi, nem több. Ha ezután sem ordít még Golan, akkor beállítom a díszítőfényeket. És ha még mindig van időm, mert valami mással foglalkozik, akkor jöhetnek a finomítások.

Golan végül megkedvelt valamiért, és további három filmet forgattunk együtt. Az ő kétes hírnevén keresztül jutottam el az HBO-hoz, amikor Magyarországon forgatták *A gyilkosok köztünk vannak* című filmet Simon Wiesenthal nácivadászról. Az HBO ekkoriban kezdett játékfilm minőségű tévéfilmeket gyártani, én pedig majdhogynem a házi operatőrük lettem, 9 filmet készítettem velük. Egyik megkeresés hozta a másikat. Azért sem volt ügynököm, mert mindig tudtam, mit forgatok következőnek. Utólag végignézve az életművem viszont azt kell mondanom, hogy ma, 2019-ben sokkal izgalmasabbnak látom, ahogy 50 éve fotografáltam. Egyénibb, különlegesebb és kevésbé illeszthető trendekbe, amit a magyar filmekben csináltam, mint amit az ún. amerikai korszakomban.

• *Miért?*

Kapós lettem Amerikában is, aminek megvoltak a praktikus okai. Szemben az amerikai szisztémával, ahol az operatőr a világitással foglalkozik, és másvalaki operálja a kamerát, én mindkettőt csináltam. Sőt még a kameramozgató eszközöket és a zoomot is magam irányítottam. Kényszerűségből megtanultam gyorsan dolgozni, és a tempóhoz képest meglepően jó minőséget produkáltam. A baj az



RAGÁLYI MARCELL FELVÉTELE

volt, hogy itt is rájöttem, mik azok a patronok, amiket szeretnek a munkámban, és ezeket sütöttem el mindig. Így kezdődött a 8-10 évig tartó manierista korszakom, amelyben alig tudom megkülönböztetni egymástól az általam fotografált filmeket, de azt szerénytelenség nélkül mondhatom, hogy ezekért a filmekért háromszor jelöltek Emmy-re, amit egyszer meg is kaptam, és az Amerikai Operatőrök Szövetségének televíziós díját, az ACE-t kétszer is elnyertem.

• *Mivel nyűgözte le az amerikaiakat?*

Borzasztóan tetszett nekik, hogy egyszerűen próbáltam világítani. Úgy helyeztem el a főfényt, hogy ha semmit nem teszek mellé, akkor is legyen hangulata a helyszínnek. Ahová csak lehetett, effektlámpákat tettem, amiket csak be kellett kapcsolni, és sajátos hangulatot teremtettek. Arcokat csak visszavert fénnel fotografáltam, ami nem volt jellemző akkoriban, és ettől sokkal finomabbak, esztétikusabbak lettek a fények az arcon. A színészek imádták. Bátran mertem sötétben hagyni az arc egyik felét, nem derítettem agyon a színészeket. Azért pedig a kezemet is megcsókolták, hogy olyan világítási konstrukciót használtam, amit a magyar filmekben fejlesztettem ki, és 360 fokban körbe lehetett fordulni a díszletben. Megtanultam jól használni a második kamerát, amit úgy helyeztem el a dialógusoknál, hogy nem kellett átállni egyik arcra a másikra, hanem mindkettőt vettük folyamatosan, így egymás szavába vághattak a színészek, és létrejöhettek az összebeszéd, ami életesebbé tette a jelenetet. Ezek a technikák együttesen segítettek hozzá, hogy sikeres operatőr lettem Amerikában. De az is igaz, hogy az első osztályba nem tudtam bejutni, az igazán nagy rendezőkkel nem dolgoztam.

• *Ehhez kellett volna már egy ügynök.*

Kellett volna, és az is, hogy kiköltözzenek Amerikába, amit elképzelhetetlennek tartottam. Amint véget ért a forgatás, már repültem is haza. Erőteljes honvágyam volt, hiszen hol az egyik, hol a másik gyerekem volt kicsi. Családdal együtt költözni pedig nem akartam, mert tudtam, hogy siettetné anyám halálát, ha eltűnnék az életéből. A családom elvesztése mély nyomokat hagyott bennem. Apám úgy halt meg, hogy nem is tudtam róla. Vidéken forgattam, és anyám nem akart felhívni, hogy ne zavarjon a munkában, úgyse segíthetek. Anyámat is úgy vesztettem el, hogy nem voltam mellette,

de ehhez fűződik egy gyönyörűséges történet. Dublinban forgattam épp, amikor hívott a nővérem, hogy anyám rosszul van, az orvos azt mondta, bármikor meghalhat. Beszéltem a rendezővel és a producerekkel, akik azt mondták, ne törődjek semmivel, az első repülővel menjek vissza Budapestre. Medák Péter – ő volt a rendező – régi operatőrkollégája másnap reggelre ott volt Dublinban, és lefoglatta a hátralévő egy hetet, én pedig elcsíptem édesanyámat. Olyannyira, hogy akkor nem is halt meg, csak másfél évvel később. A záróbulira küldtem egy levelet a stábnak, amelyben megköszöntem nekik a nagyvonalú gesztust, amivel visszaadták nekem még egy rövid időre édesanyámat. A stábtagnak azóta is emlegetik, ha beszélünk, hogy ez a levél nekik is megmelengette a szívüket.

• *A remény útjáért kapott Oscar-díj sem hozott fontos megkereséseket?*

Hozott párat. Abba a filmbe úgy kerültem, hogy egy dél-amerikai fesztiválon vetítették Rózsa János *A trombitás* című filmjét, melynek fényképezése annyira megtetszett egy fiatal svájci rendezőnek, hogy a következő filmjére engem kért fel. *A fekete Tanner* színvonalas, de nem kimagasló munka volt, viszont Xavier Koller már számított rám *A remény útjában*, amely máig aktuális film, az első népvándorlás történetét meséli el egy török család szemszögéből. Xavier kérdezte, nem tudnék-e lobbizni a filmért, ha már annyi amerikai filmest ismerek, de mondtam neki, hogy „Xavikám, nekünk az az egyetlen esélyünk, hogy esélytelenek vagyunk, és az égvilágon senki nem emeli fel a szavát értünk”. Akkor jelöltek először kínai filmet a legjobb idegen nyelvű film kategóriájában, és ott volt még a franciák *Cyranója* Gérard Depardieu-vel és a világ összes reklámjával, amit részben Magyarországon forgattak, ezért nálunk is annak szurkolt mindenki. Senki se tudta, hogy a svájci filmnek magyar operatőre volt. Még én is elfeledkeztem a díjátadóról. Épp egy angol tévéfilmet forgattam itthon, reggel hat volt, és borotválkoztam, amikor bement a rádió, hogy a legjobb idegen nyelvű film Oscarját a svájci Xavier Koller nyerte. Ordítottam, mint a fába szorult féreg, hogy „Oscart nyertünk, Oscart nyertünk!”. A feleségem nem értette, mi lett, rám förmedt, hogy felébresztem a gyereket, de nem érdekelt, kicsattantam az örömtől. Utána rengeteg megkeresést kaptam, de máig kérdés számomra, miért nem való-

sultak meg azok a filmek. Tim Robbins velem akarta forgatni az első rendezését, de az nem jött létre pénziári miatt, és Roger Spottiswoode-dal, *A holnap marékában* című James Bond-film rendezőjével sem valósult meg a közös munka, csak évekkel később a *Mesmerben*. Akkor rövid időre leszerződtem egy ügynökkel, lehet, hogy ő szelektálta túl magát, és kiszűrte a jó lehetőségeket is, de az is lehet, hogy én választottam rosszul. Nem következett be a csoda, és ezt egy idő után elfogadtam. Rákosligeti gyerek vagyok, az sem kevés, ami így jutott. Nem kell mindenkinek Coppolával dolgoznia.

• *Azért előfordult, hogy megcsörrent a telefonja, és Stanley Kubrick volt a vonal másik végén. Hogyan találta meg?*

Hitler kedvenc rendezője, Veit Harlan lányát vette Kubrick feleségül, és az ő testvére, Thomas Harlan volt a producere. A család német ágának egyik barátja, az Arriflex kamerarészlegének vezetője ajánlotta Kubricknak, hogy feltétlenül nézzen meg engem operatőrnek a készülő holokausztfilmjéhez. Ki kellett menni neki a filmjeimet – celluloidon! –, és Lugossy László *Szirmok, virágok, koszorúk* című filmjén megakadt a szeme. Meghívott a londoni otthonába, ahol – nem túl sok – 5-6 órán keresztül beszélgettünk anélkül, hogy megálltunk volna, vagy megkérdezte volna, nem kérek-e egy pohár vizet. A legapróbb részletig minden érdekelt, és lenyűgöző pontossággal vette észre, milyen nehézségekkel kellett megküzdöznünk a *Szirmok, virágok, koszorúk*ban. Hogy úgy jártam körbe a 12 helyséből álló díszletet kézi kamerával, hogy ugyanabban a szögben végeztem, amiből elindultam, és amíg kimentem a szobából, kiemelték egy mennyezet-elemet, hogy be tudjunk világítani pár másodpercre, amíg áthaladunk rajta, de mire felnézett oda a kamera, már visszapakolták a mennyezetet. Kérdezett arról is, hogyan oldanék meg különböző helyzeteket, hogyan forgatnék például erős napfényben, külsőben anélkül, hogy keretekkel kitakarnánk a napot. Egy Golan-forgatást hoztam példának, amikor a napsütés nem illett volna a jelenethez, ezért fekete füstbombákat lőttünk fel a helyszíntől száz méterre, majd kivártunk, és volt 25-30 másodperc, amíg a füst behúzódott a nap elé, és akkor forgattunk. Ezt díjazta, de hiába tetszettek neki az ötleteim, végül nem készítette el a filmet. Az igazi okát nem tudom, csak azt, hogy Lengyelországban forgott volna

Sándor Pál:
**Herkulesfürdői
emlék**
(Carla Romanelli)

B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



ez a II. világháborús film, és Kubricknak utazási fóbiája volt. Előbb csak repülőre nem ült, végül már a szomszéd városba se ment át, az édesanyja New York-i temetésén sem volt ott.

• *Gondolkodott rajta, hogy mi lett volna, ha...?*

Rengetegszer. Alapjaiban változtatna meg a karrieremet, ez biztos. Kubrick következő filmjének, a *Tágra zárt szemeknek* tudja, ki volt az operatőre?

• *Nem.*

A volt fővilágosítója. Ez nem példátlan az amerikai filmekben, hiszen ott a fővilágosító szorosan együtt dolgozik az operatőrrel, akinek a világítás a fő fel-

adatköre. Ha jól végzi a dolgát, könnyen előreléphet. Eszembe jutott persze, hogy én is lehettem volna az. És nagyon fáj a szívem.

• *Dolgozhatott viszont élvonalbeli sztárokkal, Max von Sydowval, Helen Mirrennel, Eli Wallach-vel, Robin Williamszel, Ben Kingsleyvel, Antonio Banderasszal, Bill Nighyvel, Sam Neill-lel, és még lehetne folytatni a sort...*

Szerettek velem dolgozni a színészek, mert sokat törődtem velük. Ez tökéletes ellentéte volt annak, ahogy a pályám kezdetén viszonyultam hozzájuk, amikor még leugattam őket. A nagy színé-

szeket, Latinovitsot, Cserhalmit nem, de a kevésbé ismertek mindent megtettek, hogy a kedvemben járjanak. Az amerikai filmekben már én dolgoztam azon, hogy a színészek kedvében járjak. Ott más az alá-fölérendeltségi viszony, a filmsztár az úr, én pedig mindig kiharcoltam a lehetőséget egy próbafelvételre, amely audiencia is volt egyben, privát beszélgetés, melynek során *per tangentem* megtörtént a technikai próba, de a lényeg az volt, hogy valamiféle viszonyba kerüljek a főszereplővel. Igyekeztem kideríteni, mit nem szeretnek magukon, mire kell figyelni a világításnál. A kezük alá

András Ferenc:

Dögkeselyű

(Cserhalmi György)



adtam különféle ruhákat és kellékeket, hogy ne azt érezzék, technikai próbát csinálunk. Robin Williams annyira elámult ezen a figyelmességen, hogy utána végig odafigyelt rám a forgatáson, és kinézett rám a jelenetek után, hogy jó volt-e. De Helen Mirren, Alan Rickman vagy Ian McKellen is észrevette és értékelte, hogy nagy ambíció fűt a jó és különleges képek készítésére. Csodálták, hogy mindent én csinálok, akárhány éves voltam, én feküdtem le a földre, ha onnan kellett fényképezni. A forgatás olyan volt nekem, mint egy gyereknek kimenni a játszótérre. Alig vártam, hogy ott legyenek, és felüljek a csúszdára.

• *Az amerikai filmekben viszont mindig ugyanarra a csúszdára kellett felülnie. Eleinte Cassavetes érdekelte, a kihívásokat kereste, de végül keretek közé szorult. Ez nem zavarta?*

Dehogynem, és ez vetett véget a kalandozások korának. Anyagi biztonságba kerültem, és elkezdtem unni magamat az amerikai filmekben. Volt egy finoman lefelé ívelő tendencia a nekem kínált munkák színvonalát illetően, és úgy éreztem, jobb itthon folytatni a munkát. Ha nagyon silány produkciót forgattam, odatűztem a kompendiumra egy egydolláros. A jobb szememmel néztem a képet, a ballal a pénzt. „Another day, another dollar.”

• *Kihíváskereső volt az is, hogy hazatérve rendezésre adta a fejét?*

Természetes folyamat, ha valaki a hátsókörén messze túllépve ilyen sok filmet fotografál, hogy kipróbálja a rendezést. Sok mindenben részt vettem, ami a rendező dolga lenne: helyszíneresésben, színészválasztásban, jelenetek technikai megvalósításában. Annyi ötletet szórtam szét az évtizedek során, hogy az a szilárd meggyőződésem alakult ki, én is tudnék filmet rendezni. Két kérdéses pont volt csak, hogy végig tudok-e vezetni egy színészt egy történeten, és be tudom-e illeszteni a jeleneteket, amiket általában briliánsan tudtam proponálni, a film átfogó ívébe. Nem az volt a cél, hogy nagy filmrendező legyek, de ez is olyan játék volt, amelyben ki akartam próbálni magam. És borzasztó rosszul sült el. Olyan önbizalomdömping volt bennem, amely kontroll nélkülivé tette a *Csuda*film forgatását. Millió hibát elkövettem, amik közül a legsúlyosabb az volt, hogy nem tudtam becsempészni az emberi dimenziót a filmbe, amely elfogadhatóvá tette volna ezt a bohókás vígjátékot. Azonkívül túl nagy terhet vettem a nyakamba, amikor nemcsak rendeztem, de fotografáltam is a filmet. Eredetileg Sas Tamás lett volna az operatőr, de az utolsó pillanatban összevesztünk, mert a hátam mögött bevállalta, hogy Fujira forgatja a filmet. Világéletemben utáltam a Fujit, mindig Kodakra filmeztem, mert az a tökéletes színes nyersanyag. Felelősségre vontam, miért döntött így, miért nem avatott be, és kiderült, hogy azért, mert a Fuji sokkal olcsóbb. Megkérdeztem a producort, mennyivel kerül többre a Kodak X millió forinttal, mondta. „És mennyibe kerül Sas Tamás?” „Ugyanannyiba.” „Hát, akkor Sas Tamás nincs, de Kodak lesz.” Sok évre rá

kibékültünk Tamással, de a *Csuda*filmmel soha nem tudtam. Egy módon tudtam helyreállítani a lelkem békéjét, hogy elkészítettem a *Nincs kegyelmet*. Ott már sikerült elkerülni a nagyobb hibákat, és az erős forgatókönyvön túl, amit Dr. Magyar Elemér alapanyagából írtunk közösen, Nagypál Gábor hihetetlen odailleszkedése is megemelte a filmet. Itt már nem is színészi játékról volt szó: egyé vált a történettel. Életem legnagyobb öröme az a rendezői díj volt, amit a Magyar Filmszemlén ezért a filmért kaptam.

A filmes karrierem szintén egy csodálatos filmmel, az 1945-tel ért véget. Nekem imponál, ha egy filmben a történelmet személyes rezdülésekben lehet tetten érni, az 1945 pedig egy fontos és tisztázatlan helyzet analízisét nyújtotta sokrétűen, árnyaltan és alaposan. Sikerült egy nagy színésznek, Rudolf Péternek tökéletesen új arcát tárni a közönség elé, nekem pedig szintézissé gyúrni a klasszikus, fekete-fehér magyar film stílusát a mai világlátással és sokévnnyi tapasztalattal. A két generáció úgy szippantotta ki egymásból a pozitívumot, hogy az szerencsés rendező-operatőr találkozáshoz vezetett Török Ferencsel. Ez után könnyű szívvel tudom mondani, hogy ennyi volt.

• *Biztos benne, hogy ennyi volt?*

Nyolcvan múltam áprilisban. Már nem úgy indultam forgatni, hogy megyek a játszótérre, hanem hogy nagy hátizsákokat kell cipelnem, amelyek lehúznak. Az tudna csak változtatni az elhatározásomon, ha olyan jó történet kerülne előm, ami feledtetné, hogy nagyon korán kell kelni, hogy sokkal hamarabb elfáradok, sok mindent már meg se tudnék csinálni fizikailag, és hogy bár megtanultam a digitális technológiát, de nem anyanyelvi szinten, csak akcentussal beszélem.

• *Nem bánja, hogy vége a filmezésnek?*

Mérget nem vennék rá, hogy vége, de elégedett vagyok azzal, amit elértem. Utólag nem hiányoznak már a nagy rendezők sem. Méretarányos volt a karrierem az életem ambícióival. Sok lett volna a jóból, ha még többet akarok kihozni a filmezésből. Most már az írásban találok meg az örömet. Novelláskötetet tervezek a gyerekkoromról, és a családom '56-ig tartó történetéről. Egész életemben szavakat fordítottam át képekre, és most, öregkoromban megjelennek előttem gyerekkori képek, amiket megpróbálok szóra bírni. Érdekes tükörképe ez a korábbi életemnek. •



BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE

A TÖRTÉNELMI FILM SZÍNEVÁLTOZÁSA

Új múlt, új sötét

HIRSCH TIBOR

A KLASSZIKUS TÖRTÉNELMI FILM MINDIG ÜZENT A MÁNAK, A MA DIVATOS VÁLTOZATA AHISTORIKUS, AZ „ÖRÖK EMBERI TERMÉSZET” JOBBAN ÉRDEKLI A TÁRSADALMI-POLITIKAI KRÍZISEK TANULSÁGAINÁL.

A *Kristálykoponya királysága* az Indiana Jones-sorozat ez idáig utolsó, vegyes fogadtatású öngúnyoló, parodisztikus elemekkel teli darabja, külön vicc-csokorral idézi föl az amerikai ötvenes éveket, a McCarthy-korszakot: felszíni atomrobbantás, kémeket hajkurászó FBI ügynökök, Brando-hasonmásnak öltözött ifjabb Indiana Jones. Ami viszont biztosan nincs a filmben: politikai állásfoglalás. Mondjuk nincs olyasmi, hogy jobb lett volna Eisenhower nélkül, vagy ha a demokráta nyernek 1952-ben. És nincs „áthallás” se: hogy vigyázzunk, hasonló politikai paranoia formálódik ott és akkor a jelenben, azaz a film születésnek 2008-as esztendejében. Mindezek helyett annyi van, hogy Spielberg úgy döntött, jó móka volna ezt az amúgy eszelős, és sokaknak tragikus, az emberiség kipusztulásával zsonglórkodó történelmi kort, néhány bizarr motívum segítségével a mese apropóján játékba hozni.

Így készít – bizonyos alkotói indítatással – amerikai rendező múltban játszódó filmet, amióta mozi a mozi. A többség legalábbis így csinálja. És így készít – általában fiatal – magyar rendező kosztümös darabot manapság. Ma már a többség, régen a kivételek. Konkrétan: van egy meséjük, esetleg üzenetük, aztán sok minden más formai kellék mellett, időkulisszát is álmodnak hozzá. Merthogy az idő ma már lehet kulissza. Az idő, ami történelem.

KOROK ÉS JELENTÉSEK

Mindez azért érdekes, mert a film a történelmet itt Magyarországon (Kelet-Európában?) ennél többre szokta tartani, mondhatni elfogódott tisztelettel

közelít hozzá. A történelem errefelé korábban nem volt holmi háttérfestmény, ami persze szintén lehet pontos és autentikus, de azért mégiscsak olyasmi, amit csak úgy betolnak a mese mögé a díszletmunkások. Ehelyett a történelem errefelé a történelmi mesének oka és ürügye volt. Az alkotó kinézte magának a kort, és bölintett, hogy igen, itt és most újraértelmezendő, a hatalom ellenére vagy éppen szájíze szerint, esetleg kinézte magának a kort és benne az eseményt – mondjuk Jancsó Miklós és Hernádi Gyula a századvégi betyárvilág fölszámolását – és mert az esemény áthallásokat kínált a jelenhez, megörült neki, ezért – és csak ezért – mesét formált hozzá.

Két mai – középkorú és fiatal – rendező filmje ebből a régi iskolából: Török Ferenc *1945*-je, Nemes Jeles László *Napszálltája*. Persze szép és kidolgozott időkulisszák is egyben: a Második Világháború előtti magyar falu közeghangulata pontos, az Első Világháború előtti Budapesttől ugyancsak. De ettől még mindkét film alkotóját előbb érdekelte a történelem, és amikor eldöntötte, mondandója volna róla, akkor nézett csak téma és műfaj után. Nemes Jeles katasztrófa-előérzetet sugárzó történetére, a kritikások – politikai áthallások örökös éhenkórászai – mint dús lakomára csaptak le, egymással is marakodva a legjobb faltokon, vagyis az allegória-értelmezéseken. Török filmjénél két csapatra oszlott ugyanez a múltidéző képsorok mögé kukucskáló csapat: az egyik csak a háború utáni évek leleplező újraértelmezésének képi és dramaturgiai ínycségei között válogatott, a másik – többek közt e sorok írója is – nem nyugodott addig,

amíg nem talált valamit (legalább egy gőzmozdony kéményéből elötörő fekete füstfelhőt), ami allúzió-gyanús motívumként a jelenig gomolyog. Ez volna tehát a klasszikus iskola. Régen szabály, ma fiatalok között kivétel, ha a film történelemmel dolgozik.

Az új idők új kosztümös mozija nyilván olyan filmesek vadászterülete, akiknek erős képességeik vannak arra nézvést, hogyan is kellene tengerentúli mintát követve, elengedni végre, mint rossz reflexet, a történelemhez tapadó üzenetkényszert. Ők a történelmet, nem innen vagy onnan nézik, hanem fölülről, és gátlásmentes gyakorlatiassággal: ha már a film-meséknek muszáj valóságos időben játszódniuk, melyik korszakot érdemes, mint alkalmas csomagolóanyagot kiválasztani hozzájuk?

Mint mindennek, persze ennek is vannak hazai előzményei is. Akár olyan korból való is, amikor a történelmet kellett nagyon komolyan venni. És mégis, Sztálin halála után rögtön megszületett Makk Károly *Liliomfija* (1954), amiről igenis el lehet képzelni, ahogy a fiatal rendező óvatosan körbevizslatja a témát, a Szigligeti-darabot, aminek filmre viteléhez engedélyt és lehetőséget kapott, és magában csak annyit mond: ha ez egy gáláns szerelmes történet, akkor jöhet a rokokó, vagy inkább a biedermeier: elvégre leginkább derűs kispolgárok között forgolódnak. Így készülhetett a kedves történethez a hozzá leginkább illő korszak, miközben a történelemértelmezés akkor kötelező parancsát a rendező letudta azzal, hogy a mese Gyuri pincérje egyetlenegyszer, minden osztályharcos indulat nélkül, mégiscsak kimondja a forradalmi Pilvax kávéház nevét. Makknak tehát, hatvan évvel a mai trendek előtt, volt mersze, és játékos kedve elfogódottság nélkül szépséges göngyölegként használni a történelmet. Műfajt és kort összepasszított: vígjátékhoz Csokonai virágénekekkel dekorált kora illik.

TÖRTÉNELEM-UNDOR

Ma ez már trend és nem kivétel. De csak, ami a szemléletet illeti. A műfaj teljesen más. A kosztümös mozi kortárs művelői, meglehetősen először körbefogdossák a huszadik század színes háttérdrapériáit (úgyis, mint történelmet), hogy akkor mit is lehetne kezd-

ni velük? Nézegetik őket, és levonják a következtetést: külön üzenetet nem ér meg egyik sem. (Ez az akkor, amit Török és Nemes-Jeles talán másképp gondol.) A kulissza-nyomatok viszont így, együtt, a *múltbéliség* általános ideáját hordozzák, és ebben a minőségükben, mégiscsak kínálják a magyar történelmi mozi legfőbb, félévszázados szolgáltatását, az „áthallást”. Csakhogy mit lehet itt még áthallani? Egyetlen hangot. A történelmi háttérnek, posztmodern filmcsinálók kezében ugyanis egy közös üzenete van: a múlt undorító. És a mai békeidős jelen sem lehet nagyon más, ha egyszer a múltból következnek.

Persze, lehet, hogy mindez fordítva történik. Először van az alkotói sejtés: a világ példátlanul mocskos. Utána az alkotói következtetés: mindezt különösen alkalmas megmutatni olyan történelmi múlt időben, amikor az érdekek világosak, az önzés magától értetődő, a halál könnyen jön, vagyis amikor a rémmesék szociál-darwinista alapja tisztán fényeskedik.

Szász János például legutóbbi filmjében a húszas éveket találta meg kézre eső *bűnidőként*. Igaza van, több híres följegyzett gyilkosság

évtizede ez – de hát melyik nem az? Megelőzik az élet értékét devalváló történelmi tragédiák, fehérterror, vörös terror, háború – de hát melyik évtizedet nem előzik? És a *Hentes, a kurva és a félszemű*-ben (2017) tényleg csak annyi a jelenről szóló üzenet, hogy a múlt idő jobban kihozza a mindenkori emberi nyomorúság ízét-zamatát.

A feldarabolt Kodelka hentes rémmeséje általában fanyalgó kritikát kapott, amivel, ha képi és dramaturgiai részlethibákra vonatkozik, egyet kell értenünk. Az viszont gyanús, amikor a legtöbb ítésk ezek előtt mégiscsak a fő kérdést kerülgeti. Hogy tudni illik, van-e itt jelentősége a történelmi háttérnek? A kritikusban ilyenkor régi reflexek dolgoznak, azaz kínlódva keresi az áthallás-gyanús motívumokat. A gyilkos Léderer korábban csendőr volt? De elcsapott csendőr? Jelent ez valamit? Ki nem bontott régi kapcsolata az áldozattal, Kodelkéval meddig visz vissza az időben? Háborús, vagy háború előtti időkig? Ez most a különítményes-korszak vége? A gyilkosság ideje éppen a Bethlen-konzolidáció elejére esik – e véres történet valóságosan és jelképesen lezárna valamit?

És itt jöhet az „áthallás” kétségbeesett keresése is: hátha van valami, ami éppen ma zárul le ugyanígy, véresen és jelképesen? Mi, elemzésben, értelmezésben utazók, akik kosztümös mozi kezünkbe kapva, nem tudunk szabadulni a félévszázados rutintól, itt csalódunk a legnagyobbat, de nem biztos, hogy jogosan. Igen, a történelmi kapaszkodók bizonytalanok, az „áthallás” pedig, hiába fülelünk lelkesen, alig hallható. Nehéz elfogadni, hogy ennyi mára egy magyar történelmi filmtől elég lehet.

Pedig Szász János másokhoz képest előnyben van. Talán ő kísérletezett kortárs magyar rendezők közül a legtöbbet azzal, hogy a kosztümös korokat, mint szervesen illeszkedő háttérket válogasson a maga meséihez – az időkulissza halomból. Ez természetesen akkor is érvényes, ha múltban játszódó irodalmi alkotást adaptált. És ha van üzenet, az nála is arra tart, hogy az emberi nyomorúság és aljasság örök. Ilyen üzenethez a történelem minden Szász kiválasztotta százada-évtizede passzol, benne *Woyczek* (1994) és *Wittman fiúk* (1994), *Ópium* (2007) és *A nagy füzet* (2013). Századvégtől Vészakorszakig. Maga a történe-

Szász Attila:
Apró mesék
(Szabó Kimmel
Tamás és Egyed
Attila)



SKUTA VILMOS FELVÉTELE

lem viszont – a politizáló magyar film legfőbb hagyományával ellentétben – Szász Jánosnál már nem üzen semmit. Mondhatni, unalmas és egyhangú, ha egyszer bármely huszadik századi szilánkját kiválasztva, bűnt és szenvedélyt bele lehet csomagolni. Ha pedig csak erre való, akkor ezáltal tud megszületni a magyar film populáris műfajként kínált specialitása, melyhez hasonlót régen elképzelni sem tudtunk: a *történelmi thriller*. Lehet, hogy Szász nem jutott vele a csúcra, de a bizarr szubzsáner hazai, immár negyedszázados alapításánál mégiscsak ő bábáskodott.

MŰFAJ-GRUNDOLÓK ÉS HATÁRESETEIK

A történelmi-politikai üzenet kényszer legyűrése persze azoknak megy igazán könnyen, akik elég fiatalok ahhoz, hogy e rossz reflexek nélkül születtek, illetve egy másik generációs reflexbe születtek bele. Szász Atillának bár filmes múltja több évtizedes, televíziós rendezőként csak néhány esztendeje, nagyjátékfilm alkotójaként pedig csak idén, az *Apró mesékkel* debütált.

Az *Apró mesék* (2019) a történelmi időkulissza gátlásmentes használatának iskolapéldája. A film e tekintetben több mint jó: tökéletes. A rendezőnek és forgatókönyvíró társának, Köbli Norbertnek vagy megakadt a szeme először egy huszadik századi rövidke korszakon, és aztán jött a műfaj, vagy megakadt a szeme a véres thrillerbe oltott film noir zsánerén, és aztán jött a korszak, hogy kihozza az előbbi ízet-zamatát. Valószínűbb az utóbbi, hiszen, akár csak idősebb névrokona, ennél a műfajmixnél már első tévéfilmjeivel megállapodott, miközben filmről-filmre válogat az időkulissza-drapériák között.

Időkulisszák közt válogatva, az alkotók talán bizony itt is végigmentek a szokásos ellenőrző kérdéseken. Mikor olcsó az emberélet? Például Budapest ostroma után, ahogy a romokat takarítják, ahogy az új rend berendezkedik, ahogy fölállnak az igazoló bizottságok. „Koalíciós idők”: megint egy „őszinte” kor, ha amúgy hazug is, ha egyszer, a vér, a bosszú, a túlélés, a leplezetlen érdekek kora. Vagyis thriller-kor, noir-kor. A történet szerint a leszerelt frontharcos, apróhirdetésekre válaszolva kitalált katonatársairól hoz álhíreket, és cserébe megpumpolja a hálás hozzátartozó-

kat. Így keveredik szerelembe a szép erdésznével, és így fut bele a váratlanul hazatérő férj, a véres kezű háborús bűnös és eszelős asszonyverő karjaiba.

Ezúttal is tanulságos, ha a filmen túl, a kritikus régi önmagát figyeli. Ahogy még mindig nem bír nézni egy bő hetven évvel ezelőtt játszódó filmet történelemértelmező jelek és célzások keresése nélkül. Az *Apró mesék* egyik első epizódja: volt bajtársak, rendőrök, tisztok – a régi és az új rend haszonélvezői, a koalíciós berendezkedés törekényegyensúlyú hónapjaiban már-már agyonvernék hőszünet, szélhámossága miatti spontán felháborodásukban. Fülelünk: van-e itt jelzés? Ma még a hatalom emberei, holnap esetleg ők is rács mögött, kitelepítve, internáló táborban... Máshol nyilast, háborús bűnöst akasztanak nyilvánosan. A tömeg ellenszenves igyekezettel fejezi ki utálatát az elítélt iránt. Irónia volna? Már is okoskodunk: hová pozicionálja magát a történet mesélője? Mintha a lágerből hazatérő, fiát elvesztő áldozat iránt sajnálatot mutatna, az új közigazgatás szárnalmas képviselője, vagy a hiéna tekintetű orosz faluparancsnok iránt megvetést. Vagy a kódok még rafináltabbak volnának? Aztán lassan ráérünk: ez itt egy időkulissza. Egy új, kosztümös moziban utazó filmes nemzedék friss találmánya, de legalábbis primőr importcikke. Igen, van, amit túlrajzoltak rajta, ahogy jó díszletképe-

ken néha szokás. És igen, nem bírjuk szusszal, az alkotói szimpátiák és szimpátia-megvonások gazdag dinamikájának követését, de nem is kell, elég, ha egybegyűrjük a sok kegyetlen, gyűlölködő, avagy csak fásult és sunyi tekintetet, magyar zsarutól orosz bakáig, dühös paraszttól, gyáva polgárig: ilyen az ember, noir-történetbe való lény, a noir pedig, e recept szerint, történelembe csomagolva az igazi.

Szász Attila éppen így használt már televíziós célra korábbi és későbbi korszak-drapériát is: *A Félvilág* meséje az első világháború előestéjén játszódik. Vagyis a magyar film egyik „áthalásokért kiáltó” korszakáról van szó, mely ország-világ sorsát fordító, véres eseményeket előz meg. *A Félvilág* esetében az író és rendező erre – illetve ennek provokatív visszatartására az ő filmjükben – talán rá is játszik. Hiszen akkor, ott a valóságban is így volt! 1914 januárja: még néhány hónap, és onnantól kezdve tízmilliók halnak meg, végül az ország harmadára zsugorodik. Ilyenkor még a konflislovak patáinak is baljós történelem-magyarító kódokat kellene kopogni az Andrásy út kockakövein. Ehelyett mi tartja lázban a bűnös Budapestet? Megölt egy kitarított luxusprostituáltat a házvezetőnője.

A tévéfilm a történelem mindig érvényes noir-csomagolásához, külön díszítményként, mintha ezt az ellentmondást is mellékelné. Megölték a híres-hírhedt Málnás Elzát, ezzel indul a tör-

Szász János:
A hentes, a kurva és félszemű
(Nagy Zsolt és Hegedűs D. Géza)



ténet, aztán visszamegyünk az időben, és a megismerjük az irigység, szerelem és szerelemfélést sötét-romantikus történetét, a gyilkosság pillanatáig, mindent látva és megértve egy ártatlan, vagy csak másoknál lassabban romlottá váló cselédlány szemével. De közben, ahogy az *Apró mesék*ben is, régi módon jeleket keresünk, és hitetlenkedünk, hogy nincsenek. Azzal a különbséggel, hogy hitetlenkedésünk már nem csak a filmre, de a film mutatott emberi panoptikumra is vonatkozik: hogy a sok egymásra acsarkodó figura milyen tüntetően éli a maga békeidős életét. Üzletelnek és szerelmeskednek, miközben talán éppen most levelezik le valahol Ferenc Ferdinánd szarajevói látogatását. Tudatlan világ, ami nem is értelmez jelzéseket, pedig hasznára volna, és nem is ad jelzéseket a nézőnek, pedig akkor szólhatna a film a történelemtől. Nem akar arról szólni. Helyette azt a bizonyos szociáldarwinista alapot idézi meg, ahogy az emberek – kitartott és kitartó, szerető és cseléd, madám és házvezetőnő – mind érdeket érvényesítenek, durván és fájdalmasan, a néző pedig érzi, mindez időn kívüli, örökkévaló, ismétlődik minden korban, tehát a jelenben is, de ettől még lehet pompás időkulissza, ahogy más időkulisszák, más Köbli-forgatókönyvek, más fiatal rendezők történeteiben.

Egy közülük, úgyis, mint különös 56-os emlékfilm, a Fazakas Péter rendezte *Szabadság – Különjárat*. Már maga témaválasztó gesztus is kivételes. A hatvanadik évfordulóra magától értetődően „értelmezős-áthallós” történeteket várnak a Forradalom eseményeiről, esetleg utóéletéről. A *Szabadság – Különjárat*, három fiatal nagyon privát története, viszont ötvenhat nyarán játszódik. A történet már csak azért sem szól a Forradalomról (tehát megint csak nem szól a történelemtől), mert hogy a vélt hiányáról szól. A bokszoló és kulákszarmazású barátja, barátjának menyasszonya nyilván azért térítik el a Szombathely-Zalaegerszeg repülőjáratot, mert úgy gondolják: itt soha nem lesz forradalom. Alig három hónappal az események előtt vetik bele magukat saját privát sorsukba, azaz még közelebb a nagy véres – és kollektív – pillanathoz, mint amennyivel Mágna Elza ugyancsak civil sorsának bejeljesedése előzte meg az ő korának

véres és közösségi pillanatát, az első világégést. Mintha bizony így kellene dolgozni a kisember időkulisszáival: provokatív módon odahelyezni őket éppen a fontos történelmi pillanat elé, jelezve, hogy akár egybe is eshetnének azzal, de aztán mégsem. És itt is fontos, hogy a noir hangulat érdekében legyenek bűnök és titkok, legyen önzés, besározódni is képes szerelem és barátság, de főleg senki se legyen politikai-történelmi üzenetek közvetítője. A filmben szabadságot áhító fegyveresek ávóssal csapnak össze, de a szabadságot áhítók ettől még nem szabadságharcosok, az ávós nem hitű kommunista. Egyáltalán: a hittel, eszmei elkötelezettséggel cselekvő filmhős, és az időkulissza elé álmodott noir/thriller, ez a viszonylag új magyar filmes hungaricum, kizárják egymást.

Ahol eszmeileg elkötelezett hős van, ott – akármilyen mélyre rejtve – üzenet is van. Kárhoztatás vagy tiszteletadás, ami az eszmére vonatkozik. Itt viszont, a gépeltérítők, az egymást is bántó, szálnalmas utasok, a rosszkedvű és gyáva hivatalnokok, a rutinból parancsolgató, vagy parancsra váró egyenruhások körében megint csak „az ember sárkányfog vetemény” volna a tökéletesen korszak-független mondanivaló, melyhez ugyanúgy, csupán jó hangulatcsináló történelmi drapéria ötvenhat nyara, ahogy ahhoz a másik történethez jól passzol tizenhárom ösze, tizenegye tele.

Ehhez a speciális filmformához tehát három dolog kell: először is, kell a „noiros” alkotói ellenszenv a múlt iránt, akármikor is játszódjék a történet. Másodsor, kell maga a rosszkedvű mese, de csakis „hitetlen” hősökkel. Harmadszor: kell, hogy az a bizonyos korszak-drapéria tényleg drapéria legyen: gazdag, sűrű szövésű, vagyis hogy a kor a maga tárgyi világával, épített hátterével, de színeivel-fényeivel is mutassa meg magát. Puritán kamaradarab, lélektan, színészi jutalomjáték zárt világban, szerény korszakjelzésekkel, sikerülhet jól vagy rosszul – nem ide tartozik, több vagy kevesebb ennél. Meglehet, Köbli forgatókönyvírói munkásságán belül, lehet *A vizsgát* (2011) és *A berni követet* (2014), együtt a *Szabadság–Különjárat* – némi túlzással – valóságos 56-os trilógiának tekinteni, mégis a két előbbi nem egyszerű időkulissza thriller. Vagyis a fenti feltételeknek nem igazán felel

meg, nyilván nem is akar megfelelni. A Bergendy Péter rendezte *Vizsgában* nem az ötvenhetes Budapest, hanem helyette és benne egy külön mikrokozmosz, az átalakuló ÁVH, az ügynökhálózatát építő-csiszoló Belbiztonság kap időkulisszát: málló falu lépcsőházakat, sápadt vallatófényt, vörös drapériákat, Pobjedákat és bőrkabátokat. Természetesen így is jó, és az emlegetett a „noiros” alkotói sötétlátás sem hiányzik, éppen csak ez a mese mégsem csupán a történelem iránti általános ellenszenvben, hanem egy konkrét történelmi pillanat iránti undorban fogant. A *vizsga*, együtt Bergendy utolsó ötvenhatos filmjével, *A trezorral* (2018), nyilván nem tudja (nem is akarja) kikerülni, hogy eszmét és ideológiát hozzon képbe, hiába az előbbiben a kémfilmkeret, az utóbbiban a bankrabló-motívum, ha egyszer olyan hősöket állítanak a történetek középpontba, akiknél éppen a hit elvesztése a tét, és egyben a végső dramaturgiai fordulat. A *Félvilág* csinos cselédlányának, az *Apró mesék* snajd katonaszélfhámosának is van miben csalódnia, de azt, amiben ők csalódnak, nem írták korábban lobogókra, nem terjesztették brossúrákon. Ott a történet végén csak a „sárkányfogvetemény” életérzés lebeg a hiteles időkulisszák fölött, ahogy az új magyar műfaj legtisztább (?) változataiban illik.

Végig kerülgettük a lényegét. A játékos Spielberggel és a derűs, fiatal Makkal kezdtük. És azzal, hogy a múlt, mint időkulissza, annak idején, ha valaki ellenszélben mégis megpróbálkozott vele, bájos nosztalgiát kívánt, vagyis *Liliomfi*-szerű vígjátékot. Így tudott – nagy ritkán – politika és áthallás-mentes maradni. Ma – ezek szerint – bűnt és vért kíván. Műfajként körülírva: noir-t, thrillert, horrort, időkulisszába csomagolva. Az új filmes generációk, talán ha maguk is visszanyúlnának a drapéria-keresésben a biedermeierig, ahogy annak idején a fiatal mester, más következtetésre jutnának. De ők egyelőre az elmúlt száz év díszlet-raktárában kutatnak. Nyilván van rá okuk. Szigorúan a jelenhez keresnek műfajt. Hiszen ehhez passzol az új, sötét műfaj-hungaricum.

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

BESZÉLGETÉS DÉR ANDRÁSSAL

„Soha nem volt brahista”

VÁRKONYI BENEDEK

A RENDSZERVÁLTÁS MINISZTERELNÖKÉNEK EMLÉKE MÉG KÉT ÉS FÉL ÉVTIZEDDEL A HALÁLA UTÁN IS NAGY VITÁKAT TUD GERJESZTENI. DÉR ANDRÁS FILMRENDEZŐ AZ ANTALL JÓZSEF-PORTRÉSorozAT HARMADIK RÉSZÉNél TART.

• *Egy ilyen dokumentumfilmnek első sorban azok adják a karakterét, akik beszélnek benne. Amikor nekifogott ennek a műnek, volt valamilyen elgondolása arról, milyen Antall-portrét akar megmutatni? Vagy éppen az volt az elképzelése, hogy majd a szereplők határozzák meg ezt a képet?*

Egy posztumusz portréfilm esetében mindenképpen el kell döntenem, hogy kik szólaljanak meg benne. Hiszen az ő élményeik alapján alakul ki a megmutatandó személyiség. Attól függetlenül, hogy én mit gondolok Antallról, azt akartam megmutatni, hogy milyen ember lehetett. Megpróbáltam a háttérbe szorítani magam. A rendszerváltás idején nem Antall József volt a kedvenc politikusom. Jóval később, évtizedek múlva kezdtem értékelni, és a film készítésének folyamatában változott meg igazán a látásmódom. Sokszínű emlékező társaságot akartam összehozni, hogy minél több felől közelíthessem meg Antall személyiségét. Nem a társadalom- és politikatörténeti látásmód volt a legfontosabb, a személyre akartam koncentrálni.

• *Révész Sándor alapos elemző könyvet írt Antall Józsefről, így ő elég sokat tud róla. Ő például miért nem jelenik meg a filmben?*

Olyanokat kerestem meg, akik közvetlen kapcsolatban álltak Antall Józseffel. Debreczeni József – aki szintén írt róla – a közelében volt. Révész azért nem akartam megszólaltatni, mert akkor egy másik történet kerekedett volna ki. A könyvét természetesen olvastam. Olyanokkal akartam beszélni, akik a közelében voltak, és akár pozitív, akár negatív volt a véleményük, nem akartam befolyásolni őket. Ezekből a mozaikos reflexiókból akartam fölépíteni egy Antall-képet, és

a néző ezekből majd eldönti, hogy mit gondol róla. Történést azért nem kértem föl, mert nem akartam „okoskodni”; súlyozni kellett volna, hogy elfogult-e vagy nem, és a mai viszonyok közepette nincs is elfogulatlan történész. És ha polémia alakul ki, akkor az már nem Antallról szól.

• *Az efféle dokumentumfilmek az első megközelítésben mindig problematikusnak tűnnek, mert az ilyenekben rendszerint csak beszélnek és esetleg megjelennek bennük dokumentumok. Itt viszont „jó pofa”, groteszk animációkkal találkozunk, amelyek kicsit ellentétesek Antall karakterével. Mi volt velük a szándék? Oldani akarta a főszereplő és a téma komolyságát?*

Mindig problematikus, amikor sorjázunk az információk, emberek beszélnek, könnybe lábadt szemmel vagy komor arccal, jönnek a képsorok, fényképek. Ebben nem túl sok invenciót látok. Ezek az elemek fontosak, de ilyenkor az a kérdés, hogyan lesz ebből mégis film. Ekkor jutott eszembe – persze alkalmazták már mások is –, hogy próbáljuk meg az egészet feldobni egyfajta animációval. Tegyük játékosabbá. Fiala kreatív animációsok valósították meg az elképzeléseimet. Mindez szerintem nem mond ellent Antall egyéniségének. Végtelenül jó humoros volt, ironikus is tudott lenni, olykor pedig kíméletlenül szarkasztikus.

• *Tehát ez nem afféle ellenpont akart lenni, hanem aláhúzza egy tulajdonságát?*

Is-is. Valójában én is humortalan embernek éltem meg a kilencvenes évek elején. Inkább tanár, aki valamilyen eltartó göggel intézi az ügyeket. Menet közben jöttem rá, hogy ez nem igaz. Persze ez csakugyan ellenpont is. Ezért is indul az egész a *Kacsamesékkel*, amely Antall halálhírének bejelenté-

sével megszakad. Azt az epizódot azután soha nem is vetítették le. Ezzel a kicsit pimasz, blaszfémikus gesztussal föl akartam hívni a néző figyelmét arra, hogy nem biztos, hogy ez olyan portré lesz, amilyenre számít. Azok, akik akkor emiatt nem nézhették végig a *Kacsameséket*, később, felnőttként facebook csoportot is létre hoztak. Arra gondoltam, hogy így talán ez a korosztály is odafigyel majd Antallra.

• *Volt egy közönség, akiknek meg akarta mutatni Antallt? Amely már egy későbbi generáció, amely akkor még nagyon fiatal volt?*

Létezik a média által bemutatott ember, akiről azt hisszük, ő az, de azután kiderül, hogy felületesek vagyunk. Azt gondoltam, próbáljunk meg a felszín alá menni. Antall az én életemnek is nagyon fontos része volt, és az az időszak a mai napig hullámokat vet. Ha a mai politikai helyzetet akarjuk megérteni, akkor vissza kell mennünk 1985-ig, az ellenzéki csoportok monori találkozójáig. Így ki lehet már valamit bogozni, hogy mi is volt az együtt gondolkodás és mi vezethetett a szakításhoz. Mi volt az, amiben Antall konszenzust próbált megteremteni, milyen kompromisszumokat kellett kötnie. Ma elképesztő mondatok hangzanak el róla: egyfelől hazaáruló, ő árusította ki az országot, másfelől nagy formátumú politikus, európeai egyéniség, neki köszönhetjük, hogy Magyarország Európa térképén maradt. És akkor hol az igazság? És milyen ember az, akit ilyen szélsőségesen ítélnék meg?

• *Kereste ezt az igazságot a filmben, vagy azt akarta, hogy minden szereplő mondja el, amit akar, azután a néző majd kihámozza a saját igazságát?*

Nem tudtam tökéletesen megvalósítani ezt az eredeti elképzelésemet, mert naivan álltam a történethez. Azt hittem, hogy ma már mindenki szívesen beszél róla.

• *Volt olyan, aki nem akart beszélni róla?*

Nagyon sokan. Jelentős politikusok, akik még ma is élnek, nem voltak hajlandók kamera elé ülni.

• *Mi volt az indokuk?*

Sokféle. Érdekes volt látni, ki hogyan próbált meg kitérni. Volt, aki azt mondta, hogy még nincs itt ennek az ideje, nincs elég információja Antallról. Volt, aki azért nem nyilatkozott, mert visszavonult a politikai élettől. Más azt mondta, valamikor majd szeretne róla részletesen írni, és ezért nem beszél. Másnak



személyes oka volt erre, túl közel érezte magát hozzá.

• *Egy ilyen film készítője azt érezheti, hogy viszonylag szűkek a lehetőségei, és a megszólalók*

köre is viszonylag szűk. Ugyanakkor azt is érezheti, hogy nagyon nehéz kordában tartani az egész anyagot. Melyik esettel találta szemben magát?

Egyfelől azt éreztem, hogy nagyon sokan vannak, és biztosan olyan is volt, aki beszélt volna, de én nem szólítottam meg. Ugyanakkor rengeteg anekdotát meséltek, amelyek nem fértek bele a filmbe. Az is megkötöttséget jelentett, hogy televíziós terjedelemben kellett gondolkodnom, ezért le kellett vágni „élő részeket”. Eddig három rész készült el, de nem szeretném a taxis blokádnál befejezni. Még két részt tervezek.

• *A taxisblokádnak csakugyan nagy teret kapott, de nincs szó például a médiaháborúról. Az a folytatásban lesz?*

Igen. A taxisblokádnak azért ilyen hangsúlyos, mert akkor majdnem megbukott a kormány. Krízishelyzet volt, ugyanakkor személyes krízis is, mert Antall éppen akkor volt kórházban, akkor fedezték föl, hogy rákja van, és szembe kell néznie ezzel a helyzettel is. Egy antik drámát lehetne megírni abból, ami akkor történt. A másik tragédiája a Göncz Árpáddal való kapcsolata, a barátságuk, és azután a politikai szembefordulásuk.

• *Antall maga miért szerepel viszonylag keveset? Különösen ahhoz képest tűnik ez föl, hogy nagyon sok beszédet mondott. Ez is része volt az elképzelésnek?*

George Bush és Antall József

(Washington, 1990 október)

Nem az volt a fontos, hogy őt idézzem, hanem hogy mit mondanak róla.

• *Attól nem félt, hogy az egész film túlságosan súlyos, drámai lesz, Antall sorsa miatt is?*

A megismerés nem olyan, mint egy Monty Python film. Vannak megrázó pillanatok, el kell gondolkodni. Vállalom, hogy súlyos.

Ugy érzi, hogy végül is sikerült a véleménymondás szándéka nélkül valamilyen egységes képet fölmutatni Antallról és a koráról?

Kérdéseket akartam provokálni. Kicsit meg akartam mozgatni az állóvizet. Ha valaki megnézi ezt a filmet, akkor remélem, megmozgatja, visszagondol arra, hogyan is volt, és a saját szubjektív történelemszemléletét összeveti vele. Az is lehet, hogy kicsit újra gondolja az egészet. Ugyanakkor azt gondolom, hogy elég egységes a kép, mert sok felől próbáltam megközelíteni őt. Barátai, rokonai, ellenfelei szólalnak meg a filmben. Dicséretnek veszem, ha egy nagyon jobboldali beállítottságú ember nézi meg, és azt mondja, mintha az SZDSZ rendelte volna meg a filmet. Egy másik jobboldali azt mondhatja, nagyon örülök, hogy megszólalnak az ellenfelek, mert az ő szájukból hitelesebben hangzik a dicséret. Így kirajzolódik ennek az embernek a drámája; az, hogy milyen apa, milyen tanár, milyen főnök volt miniszterelnöksége előtt. Ezekről az emberek semmit nem tudtak. Nem rehabilitálni akarom őt, mert nincs is szüksége rá, csak meg akartam

mutatni az embert a politikusi motivációk mögött. Azt, hogy milyen kulturális örökséget kapott, miből táplálkozott, mi volt a szemlélete, amit érvényesített.

• *Gondolom, az is szándéka volt, hogy aki megnézi ezt a filmet, utána kicsit mást gondoljon Antallról, mint korábban. Amikor elkészítette az első három részt, akkor változott a saját véleménye is Antallról a saját filmje után?*

Igen, nagy utat jártam be. Sok problémám volt a 1989-93 közötti Antall-lal. Nem foglalkoztam vele behatóan, én is egy kicsit felületes voltam, annak ellenére, hogy akkoriban a Fekete Doboznak voltam a munkatársa. Az Ellenzéki Kerekasztalnál is nagyon sokszor megfordultam, forgattam (ott figyeltem fel Antall erős személyiségére, intelligenciájára). Ismertem a demokratikus ellenzéket, a fideszeseket is, és 1988-tól kezdve ott voltam a tüntetéseken. De Antall ezekben nem vett részt, olykor azt is a szemére vetik, hogy szalonforradalmár vagy szalonreformer volt. Ő ezt vállalta is. Soha nem volt brahista. Viszont a Hálózatot, az SZDSZ-t kicsit brahistának tartotta, és azt mondta, reformer módon, a jogállamiság keretén belül próbáljunk meg haladni, változtatni. Nekem is sokkal szimpatikusabb volt az, hogy most forradalmárok vagyunk. És ahogyan beszélgettem, utána néztem a dolgoknak, egyáltalán tisztában lettem az akkori helyzettel, erősen megváltozott az Antall képem. Számomra ezek nagy rádöbbenések voltak. Nyilván ehhez hozzátartozik annak a harminc évnek a vihara is, amit azóta megéltem. Nagyon fontos szempont volt az is, hogy nem akartam aktuálpolitikálni a filmben. Minden olyan szempontot, ami aktuálpolitikai perspektívát hozott volna be, igyekeztem kizárni. Ezeket mind lementszettem. Mindazonáltal azt gondolom, hogy az a világgép, ami Antall körül kirajzolódik, egyben a jelenre is reflektál közvetetten. Antall kijelölt egy utat, volt egy eléggé markánsan megfogalmazott szándéka, és ma ki-ki eldöntheti, hogy azon az úton járunk-e.

• **ANTALL JÓZSEF 1315 NAPJA** – magyar portréfilm, 2017-. Rendezte: **Dér András**. Írta: **Dér András** és **Zurbó Zsófi**. Kép: **Csukás Sándor**. Zene: **Fábián Gábor**. Hang: **Bányay Gábor**. Vágó: **Kende Júlia**. Riporter: **Benyó Rita**. Szakértő: **Tóth Eszter Zsófia**. Producer: **Muhi András, Ferenczy Gábor**. Támogató: **Médiatanács**. Gyártó: **Focusfox**. 3x60 perc.

ERŐSS GÁBOR: A TÖRTÉNELMI FILMEK SZOCIOLÓGIÁJA

Múltidézés

ZALÁN MÁRK

„A TÖRTÉNELMI FILMEK SAJÁTOSÁGA, HOGY PONTOSAN AZT HISSZÜK EL A MOZIBAN, AMI NEM IGAZ, ÉS ABBAN KÉTELKEDÜNK, AMI KORHŰ”.

Napjainkban valószínűleg alig találunk olyan, a mozgókép iránt kevésbé vagy élenkebben érdeklődő fiatal nézőt, kinek általános iskolás, gimnazista, vagy egyetemi éve során a sorsfordító történelmi eseményeket – a könnyebb megértés céljából – ne kosztümös filmekkel illusztráltak volna. Ilyenkor a néző hajlamos elhinni, hogy amit a képernyőn vagy a vásznon lát, az valóban úgy történt, és ez a befogadói attitűd később, az iskolapadokon kívül sem változik, főképp annak tükrében, hogy az elmúlt másfél évtized álomgyári filmipara az átlagosnál jóval gyakrabban ragasztotta rá műveire a „valós események alapján” jeligét. Vajon mi lehet az oka annak, hogy különösen az internet korában, mikor a közösségi oldalak hozzászólói, az elszánt bloggerek, tengernyi Youtube-video feltöltő, vagy hivatásos történész különféle módo-

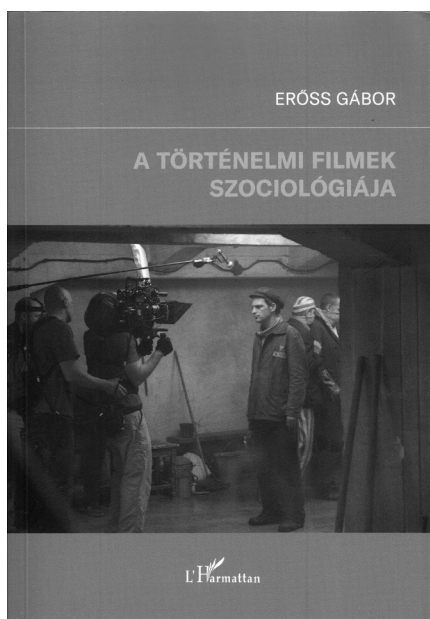
kon hívja fel a figyelmet a történelmi filmek látványos anakronizmusaira és pontatlanságaira, mégis elhiszük azt, amit ábrázolnak. Többek között ennek a felettébb izgalmas kérdésnek a megválaszolására vállalkozik Erőss Gábor szociológus a L'Harmattan gondozásában megjelent kötetében.

A nyugati, elsősorban francia és amerikai filmes szakirodalomban tekintélyes hagyománya van film és történelem, képzelet és hitelesség vizsgálatának, elég csak Marc Ferro vagy Robert A. Rosenstone tanulmányait említeni. E tekintetben – mint ahogy arra Erőss is felhívja a figyelmet – a téma hazai filmes irodalmi feldolgozása meglehetősen ritka. Leszámítva Murai András *Film és kollektív emlékezet* című kötetét, alig találni a témával kapcsolatos könyvkiadásokat, így ebből a szempontból *A történelmi filmek szociológiája* egyértelműen hiánypótlónak tekinthető. A szerző három tudományágat (történelem, szociológia, film) beemelve kutatja, hogyan teremti meg a mozi a múltat, miként lehetséges, hogy olyan, történelmileg nyilvánvalóan hiteltelen alkotásokat, mint *A rettenetetlen* vagy a *Gladiátor* a néző valóságosnak gondol. A szerző a három különféle diszciplínát beillesztő megközelítése ugyan szokatlannak tetszik, hiszen ezekből egy is kitenne egy teljes kötetet, ám Erőss kellő arányérékkel alkalmazza őket, ami többek között annak is köszönhető, hogy műveltsége és tájékozottsága mindegyik területen kimagasló, így az olvasó számos történelmi, szociológiai és filmes ismerettel gazdagodhat. A befogadás egyetlen nehézségét a szöveg olykor felettébb tudományos nyelvezte okozhatja. Kétségtelen, hogy hamisítatlan szakszöveggel állunk szemben, ám még így is előfordulnak olyan nehéz-

kes, laikusok számára nem kifejezetten olvasóbarát mondatok, mint az alábbi: „Gérard Mauger szerint a Mannheim-féle generációfogalom és a Bourdieu-i habitus-fogalom az interiorizált észlelési sémák, a „strukturáló struktúrák” szempontjából rokonítható.”

A tudományos fogalmazási stílus el- lenére, mely leginkább a kötet első negyedére jellemző, Erőss alapvető meg- látásait világosan és érthetően fejti ki. Eszerint a történelmi filmek esetében tulajdonképpen lényegtelen, hogy hi- telesnek tekinthetők-e vagy sem, hi- szen konstruált művekről van szó, me- lyek nem a realizmusra való törekvésük miatt válnak valóságossá, hanem azért, mert a „nézők annak látják” őket. Az, hogy a befogadó mit tekint hitelesnek, sokban befolyásolja személyes ismeretei és a háttértudása, ám nem szabad megfelekedni azok véleményéről sem, akiknek az adott eseményekről (Ho- locaust, '56-os forradalom) személyes élményeik vannak, a tapasztalatok pe- dig döntően befolyásolhatják a filmek narratíváját és ábrázolásmódját.

Mivel a kötet kiemelten foglalkozik történettudománnyal és szociológiával, így elkerülhetetlen, hogy a mindenkori politikai hatalmak filmipart befolyásoló és finanszírozó mechanizmusairól ne essen szó és ezzel Erőss is tisztában van. Részletesen kitér arra, hogy az aktuális kormányok miképpen formálhatják a történelmi műveket saját ideológiájuk szerint. Így lehet olvasni olyan aktuális eseményekről, mint *Az utolsó bástya* címen futó, Hunyadi János hőstetteiről mesélő filmnek ítélt gyártási támogatá- sok megítélése (rendezője, Szász János azóta kiszállt a projektből), vagy a Simó- osztály tagjainak röplapos tiltakozása a *Bánk bán* (Káel Csaba, 2002) bemuta- tóján. A szerző külön fejezetet szentel a kilencvenes évek elején létrehozott Magyar Történelmi Film Alapítványnak, és ennek kapcsán a történelmi filmek gerjesztette, a mával több ponton ösz- szecsengő korabeli politikai nézetelté- réseket taglalja. A következő fejezetek elsősorban a rendszerváltozás után készült magyar filmeket mutatják be abból a szempontból, hogy az alkotá- sok miképpen reprezentálják a külföl- dieket, kisebbségeket, illetőleg miként láttatják Budapestet. A kötet valameny- nyi fejezete közül ezekben található a legtöbb problematikus elem és vitatható kijelentés. Erőss újfent egyértelmű



tanúbizonyosságot tesz széles körű filmismereteiről, éppen ezért különös, hogy bizonyos művek így is kimaradtak, mint például a *Retúr* (Palásthy György, 1996) az idősök rendszerváltozás utáni helyzetét taglaló szakaszban, vagy a Nyugat megjelenítése kapcsán a *Zsötem* (Salamon András, 1992) és az *Itt a szabadság!* (Vajda Péter, 1990). Mindemellett az olvasó erősen megkérdőjelezhető állításokkal is találkozhat: például hogy több fikciós film rendezőjénél nem érzékelhető a korábbi dokumentumfilmes tapasztalat; vagy hogy a hazai néző legtöbbször történelmi művekben találkozhat külföldiekkel, továbbá hogy a Simó-osztály végzőseinek identitását a kiemelten támogatott kosztümös filmek elleni fellépés határozta meg. A szerző továbbá adós marad olyan szak kifejezések tisztázásával is, mint a „félművészfilm”. Eröss szövege olykor kifejezetten csapongó, filmválasztásai több helyütt önkényesek és a fentebb említett alkotások ugyan

nem sorolhatók a történelmi film kategóriájába, ám – és ez a könyv egyik legszembetűnőbb problémája – így is számtalan alkalommal előkerülnek olyan alkotások, melyeket távolról sem lehetne történelminek tekinteni. Nem világos, miért kerül a *Redl ezredes* (Szabó István, 1985) mellé a *Szép napok* (Mundruczó Kornél, 2002) vagy a *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006), miképpen az sem teljesen egyértelmű, miként kapcsolódik a magyar filmek külföldképe a történelmi művekhez.

A kötet egyik szembeötlő sajátága az ún. „Filmtár-szótár” szakasza, melynek beillesztése ugyan nincsen megindokolva, mégis érdemes kiemelni. E rendkívüli és szignifikáns filológiai munka, melyre korábban feltehetően egyetlen szakíró sem vállalkozott, egy több oldalas szójegyzék, melyben bizonyos szavak (elsősorban földrajzi nevek, különféle nemzetiségek és kisebbségek) mellett azt olvashatjuk,

„Hogyan teremti meg a mozi a múltat”

(Szabó István:
Budapesti mesék,
1976)



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

hogy az adott magyar filmek miképpen szemléltetik őket. Így ha például arra vagyunk kíváncsiak, melyik magyar mű miképpen ábrázolja a franciákat vagy a szerbeket, elég fellapozni a kötet ezen passzusát. E fejezet több mint figyelemre méltó, ám egyben lecsújtó is, hiszen rávilágít arra a szomorú tényre, hogy a rendszerváltozás utáni magyar nagyjátékfilm termésből még mindig megannyi kardinális történelmi témának (például a svábok kitelepítése) a teljes körű feldolgozása hiányzik. Ugyanakkor e kis szótár korántsem kifogástalan, nem indokolt a híres popsztár, Michael Jackson beemelése, egyes pontjain pedig még kiegészítésekre szorul, így az „Erdély” címszó mellől hiányzik a *Vikend* (Mátyássy Áron, 2015), illetve kérdéses, hogy a *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017) miért nem található a „Migráns” szó mellett, miközben a „Nemzetiségek Magyarországon” résznél szerepel.

A szövegek hiányosságai ellenére színvonalasak és stílusosak, ám miképpen a könyv struktúrája, úgy a külalakja sem teljesen egységes, amiről a nívós tartalom sem tudja elterelni a figyelmet. A kötetre ugyanis ráfért volna egy alaposabb korrektúrázás, mert noha nem sűrűn, de előfordulnak bosszantó elgépelések, tárgyi tévedések, pontatlanságok (Szaladják István *Madárszabadító, felhő, szél* filmjét nem a legutóbbi filmszemlén mutatták be), zavaros kijelentések (nem világos, miért az új magyar közönségfilm része Salamon András több mint húsz évvel ezelőtt készült *Közel a szerelemhez* című alkotása), illetőleg több helyen hiányoznak az idegen nyelvű szövegidézetek magyar fordításai, valamint nem egységes a filmcímek kiemelése, melyeket a szerző több helyen dőlt betűvel, máshol anélkül jelöl.

Mindezzel együtt Eröss Gábor könyve hasznos, imponáló kutatómunkát és tudásanyagot tükröző írás, melynek elolvasását követően talán másképpen fogunk viszonyulni a történelmi filmekhez. Nem feltétlenül úgy, hogy az átlagosnál kritikusabban figyeljük azok anakronizmusait (ami tulajdonképpen elhanyagolható, hiszen fiktív művekről van szó), hanem hogy felfedezzük az összefüggéseket jelenkori világunkkal. Hiszen bármennyire elcsépelet gondolat, mégis igaz: a jelenünket csak a történelem prizmáján át érthetjük meg.

L'HARMATTAN, 2018.

VARGA ZOLTÁN: A KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS FILM

Animált idők

M TÓTH ÉVA

MINDEN, AMIT TUDNI SZERETNÉNK A KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓRÓL. EGY NAGYSZERŰ FILMSTÚDIÓ IGÉNYES ÉS NAGYSZABÁSÚ MONOGRÁFIÁJA.

Egy művészeti ág (az animációs film) és műhely (a Pannónia Filmstúdió kecskeméti műterme, majd Kecskemétfilm Kft.) közel öt évtizedes működésének és produktumainak (eredményeinek) a felmérése, valamint beillesztése a magyar és a nemzetközi animációs film világába, a magyar kultúra egészébe hatalmas vállalkozás, embert próbáló feladat. Kalapomat emelem Varga Zoltán nem kis bátorságot és kitartást igénylő, nagyon elmélyült és alapos munkája előtt. Nagyra becsülöm, hogy vállalta és – az én megítélésem szerint – meg is oldotta e feladat sokrétű kihívásait” – írja egykori tanítványa új könyvének bevezetőjében a magyar animáció kortárs klasszikusa, Szoboszlay Péter, aki maga is a legendás stúdió meghatározó alakja, így a tanulmány – s a magyar animációs művészet – fontos fejezete.

Varga Zoltán korábbi, a magyar animációtörténetet teljességében áttekinteni megkísérlő monstre vállalkozása után (A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti

közelítések, 2016), a maholnap ötven éves reprezentatív szakmai műhelyre, a kecskeméti animációs film-stúdióra fókuszál, amelynek inspiráló közelében maga is felnőtt, s amelynek világhíres produkciói bizonyára hatással voltak mozgóképes érdeklődése alakulására, kiváltképp az animációs műfaj iránti szenvedélyes elköteleződésére. S hogy szakíróként a rideg elemzői nézőpont helyett alkotói aspektusból képes közelíteni tárgyára, az bizonyára az animációs gyakorlatba való személyes beavatatásából ered.

Logikusan felépített, világosan tagolt elemzésének elsődleges szempontja az enciklopédikus igényű feldolgozás és tájékoztatás, a stúdiótörténet tényeinek rögzítése, s a történet szempontjából fontos fő- és mellékszereplők megnevezése, bemutatása, a fejlődést és kibontakozást segítő vagy éppen hátráltató társadalmi, gazdasági művészetpolitikai összefüggések felvázolása – csupán olyan mértékben, amilyen arányban a fejlődéstörténet valamely mozzanatát befolyásolta az adott „kör-

nyezeti tényező”. A diszkrét háttérfestés ugyanakkor jól érzékelteti milyen rendkívüli mértékű elszántságra és kreativitásra volt szükség ahhoz, hogy a semmiből a közös akarat erejével egykor a stúdió megszülethessen, először a nagy testvér, a Pannónia kihelyezett tagozataként, majd önállósulva s túlélve anyavállalatát – és a magyar animáció ilyen-olyan hullámvölgyeit – stabilizálódjon, kiteljesedjen, s nemzetközileg jegyzett hungarikummá váljon. Ez a szakmai hőstörténet persze nem feltétlenül a széles közönséget, a Magyar népmesék vagy a *Vízpók-Csodapók* rajongótáborát érdekli leginkább, hisz elsősorban a *szakmai olvasóknak*, és művészetet tanuló egyetemistáknak kínálhat fontos információkat Varga Zoltán könyve. Mégis, az impozáns tanulmány tárgyyszerűsége ellenére – megkockáztatom – a civil olvasó számára is élményt jelenthet, hisz a szerző, vélhetően a szakterminológiába beavatatlan földi halandókra is gondolva, egyszerűen fogalmaz, nem csomagolja mondandóját kevesek számára érthető szaknyelvi frázisokba. Szövegalkotása mintaszerűen körültekintő ugyanakkor „szakmatechnikai” vonatkozásban is, hisz tetemes mennyiségű és sokféleségű forrásanyagát már-már zavarba ejtően fegyelmezetten és figyelmesen jeleníti meg, így közvetve felhívja a figyelmet mindazon írásokra, szöveggyűjteményekre, amelyek az olvasót a még részletesebb információszerzésben segíthetik. Varga Zoltán, ahogy minden tanulmányában, így a Kecskemétfilm történetét megéneklő írásában is a művekből indul ki, s lényeges szempontok szerint vizsgálja az animációs filmeket. Nem



Jankovics Marcell – Lisziák Elek:
A szállást kérő róka
(Magyar népmesék)



Szabó Szabolcs – Szombathy Szabó Csaba:
Vízpók-csodapók

élveboncol, hanem megérteni próbál, s olvasói számára is támpontokat nyújtani a megértéshez, segítséget kínálni az együttgondolkodáshoz. Attitűdjének bázisa praktikus beavatottsága, az alkotókat tiszteli, a műveket szereti. Megállapításai sohasem lekezelőek, igyekszik minden alkotásban az értéket meglátni és megláttatni, az egyedit, a személyest kiemelni.

A három nagy egységre tagolt könyv első része informatívan és arányérzékkel mesél a Kecskemétfilm intézménytörténetéről, s közben az olvasó megismeri az örökifjú, nagy formátumú kreatív idolokat, a sok év múlva majd Kecskeméten megérdemelten utca- és intézménynévként is a halhatatlanságba átlépő alapító atyákat: Mikulás Ferencet, a minőségérzékes, kitartó stúdióvezetőt és animációs diplomatát, a nagy, pannóniás szellemi támogatót, Jankovics Marcellt, s a rendkívüli stratégiai érzékű „szocialista producet”, az idősebb Matolcsy Györgyöt. A szó szoros értelmében „képbe kerülnek” mindazon munkatársak, akiknek az elmúlt intenzív évtizedek hazai és nemzetközi sikere köszönhető. A sikerek között kiemelendő a stúdió talán legnagyobb szabású és hatóerejű vállalkozása, a várossal, majd egyre több országos és nemzetközi partnerrel kooperálva létrehozott nemzetközi animációs filmfesztivál, a KAFF, a maga hiánypótló funkciójával, kulturális missziójával... A közelmúlttól kétévente megrendezett – kezdetben háromévente került erre sor – filmes és társművészeti eseményekben gazdag seregszemléből már a tizennegyediket rendezték meg idén nyáron Kecskeméten! Varga Zoltán könyvéből kitűnik, hogy mindaz, ami a

Kecskemétfilm – animációs innováció és hagyományörzés, ipar és művészet, szellemiség és praxis, nemzeti és nemzetközi érvényesség, értékkeremtés és átörökítés – egy elkötelezett, nem múló lelkesedésű közösség céltartó, összehangolt aprómunkáján alapszik, amely aprómunka összességében immár katedrális-léptékű művet eredményezett.

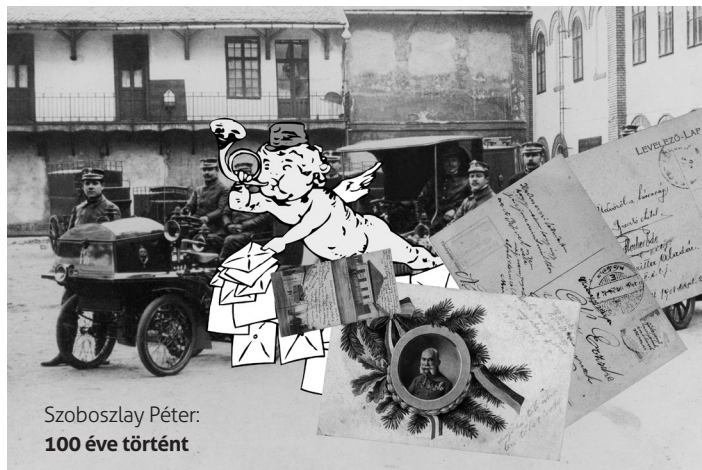
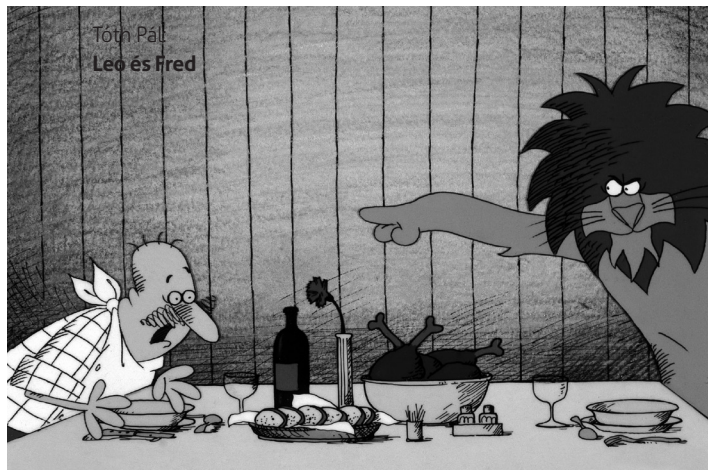
A második rész a stabilitást és nemzetközi hírnevet egyaránt hozó közkedvelt sorozatokról, köztük a méltán világhírű *Magyar Népmesék* keletkezés- és sikertörténetéről szól. A további sorozatok kiemelkedő alkotói közt megismerjük Vízipók atyját, Szabó Szabolcsot, a Mátyás király történeteit animáló Újváry Lászlót, a hazai 3D animáció majdani úttörőjét, a *Leo és Fred* debütáló Tóth Pált, vagy a kiváló grafikuművész-rendezőt, Gyulai Líviust, *Tinti*, a kentaurfiú életre hívóját... A sorozatok napjainkba vezetnek, Glaser Kati friss szemléletű, szellemes és eredeti vizualitású *Városi legendák* című papírművéhez.

Az *Egyedi filmek* című harmadik rész izgalmas műfaji terület bemutatásával indul, amelynek hangsúlyos támogatása már a stúdió létrehozásakor is fontos szempont volt, ez pedig a képzőművészeti és kísérleti filmek folyamatosan bővülő, a mindenkori jövőbe tekintő, esetenként polgárpukkasztó darabokkal feltűnést keltő workshopja, olyan határsértőkkel, mint Neuberger Gizella, Hegedűs 2 László, Molnár Péter, Ulrich Gábor, vagy éppen nagyformátumú politikai sztorikkal, mint Orosz István és Harris László. De ebben a körben jelennek meg speciális adottságú fiatalok is, mint Tóth-Pócs Judit és Roland, Szoboszlai Eszter... A további alfejezetekben a

szező összetett, emberarcú alkotói pályaképeket rajzol az emblematicus mesterekről: a sokoldalúan érzékeny művészetű Horváth Mariról, a magyar rajzfilm nagy generációjának kimagasló egyéniségéről, Szoboszlai Péterről, valamint a testben-léleklben tőzsgyökeres kecskemétivé lett nemzetközi profiról, Szilágyi Varga Zoltánról. Ugyanezen fejezetben *Komikum, paródia és groteszk...* gyűjtőnéven jelennek meg a mai közép-nemzedék (többek közt Tóth Roland, Weisz Béla) autonóm produkciói, a stúdióhoz alkalmasszerűen csatlakozott mesterek (Buglya Sándor, Gémes József, Keresztes Dóra, Richly Zsolt), valamint a külhoni vendégrendező, koprodukciós művek alkotótársai (Francine Léger, Luc Degryse, Nikolai Ivanov Neikov).

A könyvet számos esetben muzeális értékű képanyag gazdagítja a már említett bőséges irodalomjegyzék mellett, portré- és riportfotók, filmképek, reprodukciók, dokumentumok – s figyelmeség a könyvből a későbbiekben tanulni, vizsgálni szándékozó olvasók írta a több szempontú filmjegyzék, a név- és címmutató, a tájékozódást támogató előfej. A négyszáz oldal meghaladó terjedeleme dacára – köszönhetően a már dicsért, világosan fogalmazott és szerkesztett szövegnek (Pintér Judit, Fejérvári Gergely), a tiszta tipográfiának (Bornemissza Ádám) – a könyv nem válik olvasóiasztóvá, éppen ellenkezőleg, Varga Zoltán speciális animációs enciklopédiájának a családi könyvtárakba is esélye van bekerülni. Mindenesetre a mozgóképes szakmai gyűjteményeknek biztosan sokat kölcsönözött darabja lesz *A kecskeméti animációs film* című Kecskemétfilm/MMA kiadvány.

KECSKEMÉTFILM / MMA KIADÓ, 2019.



KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS FILMFESTIVÁL

A sokszínűség egysége

HERCZEG ZSÓFI

A KAFF A LEGNAGYOBB ÉS LEGRÉGEBBI HAZAI ANIMÁCIÓS Fesztivál idén 35 éves. A Magyar programot szemléztük.

Évről évre egyre több fiatal alkotó filmje látható a kecskeméti fesztiválon a magyar animáció kanonizált nevei mellett, ami már önmagában egy eklektikus programot ad ki, de a fiatal rendezők munkáinak sokszínűsége még inkább erősíti azt a hagyományt, hogy a magyar animáció sosem szűkölt egyetlen jellemző vonásra, mindig nagyon szerteágazó stílusú filmek születtek. Az idei program folytatja ezt a tradíciót.

KI VAGYOK ÉN?

Ha visszatekintünk a magyar animáció aranykorára, akkor azt a tendenciát láthatjuk, hogy az alkotók előszeretettel fogalmaztak meg kritikát univerzális szinten az aktuális társadalmi és politikai helyzettel szemben. Tették mindezt szimbolikus módon, hiszen a korabeli hatalmi rendszeren máshogy nem tudtak átmenni az ötleteik. Ilyen filmek voltak például Rófusz Ferenc *Gravitáció*, Jankovics Mar-

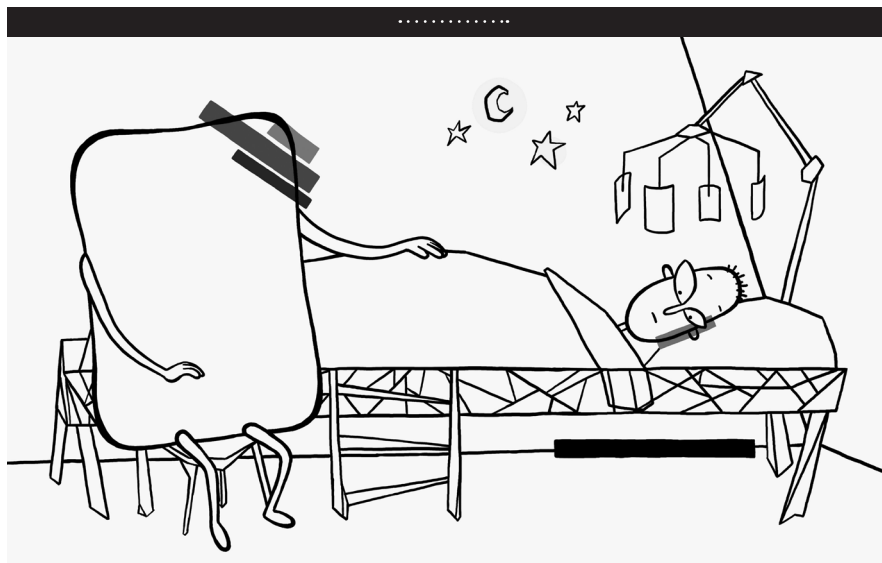
cell *Mélyvíz*, Reisenbüchler Sándor *Pánik* vagy Macskássy Gyula *Párbaj* című kisanimációi, melyekben az alkotók személyes érintettsége nem volt tettenérhető, ellenben a világról és a társadalom működéséről való kritikus gondolkodásuk annál jobban szembe-tűnt. Ha megnézzük a fiatal magyar alkotók munkáit, kevésbé érdeklik őket a világmegváltó gondolatok, inkább személyes történetekkel reflektálnak egy-egy őket foglalkoztató nagyobb (társadalmi) problémára. Közülük is kiemelkednek a női rendezők, akik még inkább mikro-, hovatovább intim világokat ábrázolnak, amelyekben az érzelmek széles skáláját vonultatják fel. Tóth Luca felcserélt nemi szerepeket bemutató *Superbia* című filmje még egyfajta társadalmi szerepvállalás volt a rendezőtől, kiáltás a nemi sztereotípiák ellen, ám a Berlinálén debütált *Lidérc úr* című kisanimációjában már visszaveszi a hangot, és egy

Orosz Tina: **Mamahotel**

szokatlan karakter szemén keresztül keresi a szeretet mikéntjét. Egy fiatal férfi oldalából születik meg egy dzsentri külsejű bácsi és kezdi kíváncsian felfedezni a fiú életterét. Miközben a lakás minden apró részletét tanulmányozza, beleértve a fiatal férfit, különös vonzódás alakul ki benne a fiú iránt. Lidérc úr külső kontaktus és visszajelzés híján nem tanulja meg, hogy őt hogyan lehet szeretni, csak azt, hogy ő hogyan szerethet. Ez a viszonzatlan szeretet nemcsak a társkeresés nehézségét mutatja, a voyeurisztikus magatartás jól mintázza, hogyan alakulhat ki fals vonzalom valaki iránt, akit csak messziről „sztalkolunk” és csak a környezete miatt hiszünk, hogy ismerünk.

A 14. KAFF-on lesz a magyar premierje Andrasev Nadja *Szimbiózis* című filmjének, mely a *Lidérc úrhoz* hasonlóan egy voyeur karakter köré épül. Egy megcsalt nő a férje szeretői után kezd nyomozni az állatkertben, a tetováló szalonban, sőt még egy swinger klubban is, és megszállottan gyűjtöget mindent, amitől kiismerheti a többi nőt. A kutatás során féltékenységet fokozatosan felváltja a kíváncsiság és a kísérletezésre való vágy, ezáltal pedig saját magát is újragondolja. Szorosan kapcsolódik ehhez a témához Buda Flóra Anna MOME diplomafilmje, az *Entropia*, mely szintén az önkeresésről szól: egy ösztönlény, egy társadalmi elvárásoknak megfelelni próbáló lány, és egy kitörni vágyó belső személyiség három, párhuzamosan futó időszakban kering, egyikük sem bír boldog lenni abban a környezetben, amiben létezik. Az *Entropia* így szintén azt a kortárs jelenséget dolgozza fel, hogy hiába lettünk felnőttek, nehezen találunk magunkra és a helyünkre a világban.

De felnőttek lehetünk-e, ha képtelenek vagyunk elszakadni a szüleinktől? Orosz Tina *Mamahotel* című METU diplomafilmje humoros módon reflektál a szülői felügyelet alól kilépni képtelen fiatalok problémájára. A rendező már *A 13. királylány* című vizsgafilmjében is a szokványostól eltérő figurákat, egy bojlertestű lányt és egy tanktestű fiút szerepeltetett (a tökéletlenséget és a kirekesztettséget mintázva), a *Mamahotel*ben pedig továbblép, itt már minden karakter absztrakt, többnyire szimbolikus-geometrikus formájú alak. A filmben a fiatal férfi hazaviszi párját a szüleihez, a családi házban viszont a



lány az anya manipulatív magatartásával szembesül, ami alól a fia egyáltalán nem akar kibújni. A mókás alakok, szituációk és párbeszéddek által nagyon szórakoztató kisfilmet a külalak könnyedsége és a téma komolysága közti feszültség tartja mozgásban, és teszi még testközelibbé a sok fiatalra jellemző „kapunyitási pánik” problémáját.

AZ UTOLSÓ VACSORA

A fesztivál kiemelt figyelemmel várt filmje az Oscar-díjas Rófusz Ferenc új animációja, *Az utolsó vacsora*, melynek tervei már negyven éve a fókban porosodtak, de támogatás híján csak most készülhetett el. A film Leonardo da Vinci falfestményét eleveníti meg a valós környezetének, a milánói Santa Maria delle Grazie templom egyik termének leképezésében. A klasszikus műnek emléket állító film komoly tervekkel indult, de célkitűzése elmarad attól a szinttől, amelyet az alkotók állítottak. *Az utolsó vacsora* festmény fontossága egyértelmű mind vallási, mind kulturális szempontból, így Rófusz szándéka ennek filmben tisztelni nagy és egyben kockázatos vállalkozás volt. A méltatlanul hosszú várakozás sajnos nem tett jót a terveknek, végül inkább paródia lett belőle, mintsem hódolat. A Bibliában is kulcsfontosságú jelenet az utolsó vacsora, amikor Jézus elmondja a tizenkét apostolnak, hogy valamelyikük el fogja árulni. A festmény filmes változata egészen addig jól működik, amíg a Rudolf Péterrel készült élőszereplős betét meg nem zavarja a társalgást, és kibillenteti a nézőt az addig magasztos és tiszteltteljes irányból. A karakter ugyanis behozza a múzeumi teremőrök sztereotípiáját a teszteszassággal és a háttérben hallható focimeccsel a tévében, ez a hétköznapiaság pedig nem kiemeli a kivételes, szakrális eseményt, hanem magához hasonítja.

TANÍUNK ÉS VÉDÜNK

A kortárs magyar animációs sorozatok fellendülése a Médiatanács Macskássy Gyula- és Dargay Attila-pályázatához köthető, hiszen itt lehet támogatást kapni egyedi film- és szériatervekre. Finanziálisan a legkevesebb rizikó és a legtöbb bevétel a gyerekeknek szánt animációkban van, úgyhogy egyhamar nem nagyon számíthatunk olyan felnőtteknek szóló szériákra, mint a külföldön kultzustusznak örvendő *Szamoráj*



Jack, Simpson család, vagy a *Kalandra fel!*. Eppen ezért nagyon üdítő kivétel a *Candide*, mely elsősorban a fiatal felnőtteket célozza meg Cartoon Network-i könnyedségével és rajzstílusával, roppant kritikus hangvételével, remekül megírt dialógusaival és a témérdek társadalmi-gazdasági-kulturális utalással. A sorozat tervei már a '80-as években megvoltak, amikor Kovásznai György tervezett belőle kosztümös animációt, végül egy csapat fiatal animációs porolta le és ültette át kortárs (magyar) viszonyokra Voltaire klasszikusát Kovásznai előtt tisztelve. A megannyi társadalmi problémát kiforgató *Candide* KAFF-on látható epizódja, a *Kunigunda globálisan felmelegedik*, a környezetvédelmet veszi górcső alá. *Candide* naivan dózerolja az esőerdőket, mígnem találkozik egy csodaszép aktivistával, Kunigundával, aki a kihálásra ítélt állatokkal átforgalmazza hősünk addigi nézeteit. Egy nap megjelenik a Pan Corp pénzéhes vezére, aki megzavarja ezt az érdeklődő rousseau-i idillt, és a maga erőszakos és manipulatív eszközeivel rávilágít, hogy végül is a kényelem előrébbvalóbb a környezetvédelemnél.

A KAFF-on a *Candide*-on kívül a gyerekeknek szóló sorozatok versenyeztek, ezek között kaptunk izelítőt Glaser Katalin *Városi legendák* szériájának második évadából *Az emberi test* című epizóddal. Glaser Katalin a legszórakoztatóbb kortárs női mesélőnk, aki nem népmeséket elevenít fel, hanem önmaga, rokonai, ismerősei és környezete történeteit, szájról szájra terjedő urbán legendáit.

Andrasev Nadja: A *Városi legendák* epizódjainak abszurditása és szatirikus jellege, valamint a nagyon jól eltalált szinkronhangok narrációja mellett a sorozat grafikai stílusa és lendülete teszi egyedülállóvá a szériát, melyben éppen a digitális papírkivágásos forma, és az ebből adódó kollázszerűség erősíti a humorra. *Az emberi test* epizódban két kislány szemszögéből ismerhetjük meg az emberek sokféleségét, legyen az körte-, alma-, vagy akár dinnyealak, a versenyautó gyorsaságú idegeket, a hercegnők tüdejét, a békességben élő szerveket, vagy a holdfogó érhálózatot.

Erősebb tanító jellege van Richly Zsolt Luther Márton életéről szóló sorozatának, mely a reformáció 500. évfordulójára készült. A parasztcsaládból származó teológus és reformátor teljes életútját megjelenítő széria bővelkedik útmutatásban, próbatételben és tanulásban, de közel sem olyan didaktikus, mint ahogy egy vallási témájú projektről gondolnánk. A széria stílusa ötvözi a fametszetek és a képregények jellemzőit, nagyon friss, sokszor játékos és humoros módon hozza közelebb az 500 évvel ezelőtti történéseket, és lesz egyszerre kortárs, miközben megidézi a hagyományokat. A széria legutolsó, a KAFF-on versenyző *Szerelem és halál* című epizódjában ráadásul a nők szerepe is előtérbe kerül, még ha kissé konzervatív felfogásban is. Így a sorozat kicsit hasonló a kecskeméti fesztiválhoz, mely hagyományörző módon működik, miközben évről évre a legújabb filmeket és legfrissebb hazai animációs irányvonalakat vonultatja fel. •



Képregény-
Legendák

VERSAILLES RÓZSÁJA

Férfiszerepben

KÁLOVICS DALMA

RIYOKO IKEDA AZ ANCIEN RÉGIME BUKÁSA, A FRANCIA FORRADALOM IDEJÉN ZAJLÓ KOSZTÜMÖS MANGÁJA FÉLÉVSZÁZADA FOLYAMATOS KULTUSZ TÁRGYA.

A *Versailles rózsája* (*Versailles no bara* röviden *BeruBara*) a lányoknak szóló, úgynevezett *shōjo manga* egyik alapköve, amit még azok is ismernek Japánban, akik nem olvasnak mangát. A közhitel szerint ez volt az első történelmi *shōjo manga*, az egyik első, amely férfiként élő női főhősével nemi kérdéseket feszeget, az első, amelyben volt ágyjelelnet, és hogy a *shōjo manga* aranykorának nevezett hetvenes évek egyik nagy sikereként részben ennek köszönhető a műfaj áttörése. Bár a *BeruBara* kétségtelenül kiemelkedő alkotás, a neki tulajdonított újítások közül nem mindegyik felel meg a valóságnak, mivel azonban a régebbi művek elfelejtődtek, a *BeruBara* pedig nagy médiafigyelmet kapott, mítosza zavartalanul épült az elmúlt közel ötven évben.

A *Versailles no bara* kosztümös történelmi dráma, amelyben számos szereplő viharos életén keresztül szemtanúi leszünk az *ancien régime* bukásának és a francia forradalom kirobbanásának. A szerzőt, Riyoko Ikedát Stefan Zweig magyarul is kiadott *Marie Antoinette* könyve ihlette meg tinédzserkorában, és már akkor eldöntötte, hogy mangát akar készíteni a tragikus sorsú királyné életéről, amit *Versailles rózsájának* fog nevezni. Ikeda 1967-ben, húsz évesen debütált, de mivel a munkái átlag alattiak voltak, a kölcsönzői manga „inkubátorban” maradt tanulni a szakmát. Sok időre nem volt szüksége, 1968-ban a *Heti Margaret* című *shōjo* magazin egyik különszámában tért vissza kortársait messze meghaladó stílussal. Tiszta vonalvezetés, hatalmas, részletgazdag, kifejező szemek, csigákba kunkorodó hajfürtök, dekoratív elemek, elsőrangú

érzelemkifejezés, tekintetvezetés, szabadabb, többretegű panelezés és szimmetriára épülő kétoldalas kompozíciók jellemezték egy olyan korban, amikor még egy oldal számított a manga alapegységnek, és nem a nyomtatásban egyszerre látható oldalpár.

Ikeda narratívák tekintetében is került az akkor legnépszerűbb romantikus vígjátékokat és a sportot, helyettük inkább társadalmi problémákat is felvontató családi és romantikus drámákat írt, akár olyan aktuálpolitikai kérdéseket érintve, mint a korabeli diáklázadások. Bár sokan tartják a *shōjo mangát* szirupos romantikának, a műfaj kezdetől fogva sokat merített a valóságból, és a hatvanas évektől gyakran szerepelt a témái között a háború, sugárbetegség, baleset, családon belüli és iskolai erőszak. Ezek persze nem politikai vitaindítók voltak, hanem szórakoztatásra, jelen esetben az olvasók együttérzésének kivívására és megrikatásra szolgáltak, de ez nem jelenti azt, hogy ne formálhattak volna a nézeteiket.

Amikor a *BeruBara* ötlete felmerült, Ikeda már sikeres *mangaka* volt, de a kiadója először elutasította, mivel nem hitték, hogy egy történelmi lányképregény sikeres lehet. Emiatt az anekdota miatt hiszik sokan a *BeruBarát* az első történelmi témájú *shōjo mangának*, de ez nem teljesen igaz: az első művek már a hatvanas években megjelentek, ilyen volt az orosz forradalom idején játszódó *Shiroi troika* (*Fehér trojka*, 1964-65) Hideko Mizunótól, de a 18. századi Franciaország is előkerült Keiko Oka *Barairo no densetsujében* (*Rózsaszín legenda*, 1970). Ikeda mégis kicsit mást akart, ugyanis nem csak egy valós eseményt választott kulisszának, de történelmi személyiségek valódi

életéről akart mangát készíteni. Végül kapott egy esélyt, a *Versailles no bara* 1972 májusában debütált a *Heti Margaret* oldalain, és óriási siker lett, bár nem egészen úgy, ahogy Ikeda képzelte.

A manga nyitánya nagyszabású történelmi regényekhez fogható: ahelyett, hogy rögtön kezdetét venné a történet, egy mindentudó narrátor röviden elhelyezi a cselekményt térben és időben, majd bemutatja a szerző eredeti szándékai szerinti három főszereplőt: a francia királynét, Marie Antoinette-et, a svéd gróft, Hans Axel von Fersent, és a fiúként nevelt női katonatisztet, Oscar François de Jarjeyes-t. Ikeda szándékaihoz híven a történet valóban Marie Antoinette-tel a középpontban indul, az osztrák főhercegnő Franciaországba érkezésével, ráadásul mondhatni rizikómentesen, az olvasók számára jól ismert narratív fordulatokkal. A fiatal Marie Antoinette tipikus tűzrőlpattant *shōjo* hősnő, akinek a francia udvarban számos nehézséggel kell szembenéznie, mint például az elmaradhatatlan ármánykodó rivális, itt Madame du Barry, XV. Lajos ágyasa személyében. Marie Antoinette története hamarosan a kor normáinak megfelelően románcba fordul a sármos svéd gróf, Hans Axel von Fersen színre lépésével. Bár idővel a történet komorabb fordulatot vesz, a hosszú sorozat számos *shōjo manga* toposzt használ, amelyek ismerőssé teszik a művet az olvasók számára, és az emberi kapcsolatokat, érzelmek végig fontos szerepet játszanak. Még az ötvenes évek *shōjo mangáinak* legnépszerűbb témája, az anyját kereső árvalány története is megjelenik egy mellékszereplő révén.

NŐ FÉRFI SZEREPEBEN

A *BeruBara* áttörését azonban végül nem az ismerős karaktertípusok és toposzok hozták meg, hanem egy ritkább, bár nem példa nélküli karakter: a fiúként nevelt női katona, Oscar. Ahogy Oscar személye a történeten belül lenyűgözte a nőket, úgy hódította meg a lányolvasókat, és a reakciókat figyelmesen követő Ikeda végül őt tette központi szereplővé. A férfiruhába bújt hősnő nem volt ismeretlen a mangában, már a második világháború előtt is előfordult a magazinokban, sőt filmekben is népszerű volt, majd a manga istenének nevezett Osamu Tezuka egy ilyen karakter köré szötte az első összefüggő cselekménnyel rendelkező *shōjo mangának* tartott *Ribon no kishit* (Masnis





lovag, 1953-56). Bár a *BeruBarát* olykor a *Ribon no kishi* örökösének tartják, valójában a két manga között eltelt húsz évben többször is feltűnt a motívum, Oscar karaktere ráadásul sok szempontból különbözött elődeitől. A férfiként megjelenő női karaktereket többnyire valamiféle külső körülmény kényszerítette férfiruhába, titokban tartották kilétüket, végül pedig visszatértek női életükhöz. Ugyan Oscart azért nevezték fiúként, hogy apjának legyen örököse, női mivolta sosem titok, felnőttként pedig saját maga választja a férfi szerepet.

„Kezdetből sokat merített a valóságból”

(Riyoko Ikeda: Versailles rózsája)

Talán nem meglepő, hogy a *BeruBarát* a manga kutatók többnyire gender szempontból vizsgálják, hiszen Oscar nők elől elzárt szerepben él és egyenrangúan jelenik meg férfi karakterekkel szemben. Oscar androgün dizájnja is tökéletes egyvelege a férfi és a női jellegeknek: a nőkénel kisebb szemek, hosszúkásabb arc, de a férfiakénál több szempilla, vékonyabb szemöldök, így Oscar női karakterek mellett inkább férfinak, férfi szereplők mellett inkább nőnek tűnik. Bár a legtöbb férfiruhát öltő női

karakter rögtön visszacsúszik a passzív női szerepbe, amikor a szerelem kerül előtérbe, Oscar esetében ez az egyenlőség akkor is megmarad, amikor nála is megjelenik a románc gyerekkori barátja, egyben szolgálója, André révén. Kettejük beteljesülését szokás a *shōjo manga* első ágyjelenetének tartani, ami nem teljesen igaz, előfordult például Hideko Mizuno *Fire!* (1969-71) című mangájában is, igaz, sokkal szűkszavúbban. A *BeruBara* ágyjelenete hosszú, és bár mai szemmel nézve teljesen ártatlan, megjelenésekor nagy hatást tett a tinédzser olvasókra, és komoly felzúdulást keltett a szüleik körében.

A *BeruBara* nemi tematikája nem véletlen és nem is egyedülálló. A hetvenes évek *shōjo mangá*ját kifejezetten a női szerepek és a szexualitás vizsgálata miatt szokás méltatni, különösen a kritika által felmagasztalt, erős túlzással a műfaj alfájának és omegájának kikiáltott úgynevezett „24-esek”, (akik Shōwa 24, azaz 1949 körül születtek), többek között Keiko Takemiya, Moto Hagio, Yumiko Ōshima mangái miatt. Az elnevezést a kritika és a média terjesztette el, és önkényesen sorolt ide kiemelkedőnek tartott *shōjo manga* alkotókat, akiknek a többsége nem azonosul a megnevezéssel. Érdekes módon, bár a *Versailles no bara* a hetvenes évek egyik legjelentősebb és legnépszerűbb darabja, Ikeda többnyire nem sorolják közéjük.

Bár sokan tartják a 24-eseket reformernek, ezek a témák nem a semmiből jelentek meg a profitorientált, konzervatív kontroll alatt álló *shōjo* magazinok oldalain. A hatvanas évek végén Japánban is éreztette hatását a médiában a szexuális forradalom és a feminizmus második hulláma, melyek következtében a szexualitás már ekkor megjelent a lányoknak készült mangákban. Bár ezek a képregények többnyire még a férfiak nézőpontját tükrözték, megágyaztak a későbbi genderkritikus műveknek. Ikeda köztudottan szimpatizált az egyenjogúsági mozgalmakkal, ami erős, önálló hősnőiben is tetten érhető, Oscar mégsem emiatt született, hanem mert az alkotónő nem érezte magát késznek arra, hogy egy férfi szereplő szemén keresztül írja meg a történetét. Bár Oscar kétszertelenül értelmezhető gender ikonként, a fiatal lányok számára inkább az ideális férfi megtestesülését jelentette, aki a valóságban nem létezhet.

A TÖKÉLETES HŐS

A *BeruBarát* a történelmi cselekmény miatt nem akarta útjára engedni a kiadó, de végül ez lett az egyik vonzereje. Bár *shōjo mangaként* a történelmi hűség sosem mehet a szépség, az elegancia és a nagy érzelmek rovására, a 18. századi események leírása minden fantáziaelem ellenére van olyan részletes, hogy idővel történelemtanárok adták fel olvasmányként az osztályaiknak. A narratíva a francia királyi udvarban indul, és főszereplői nemesek, de a manga második felében, amikor kitör a forradalom, Ikeda egyenlő mértékben ábrázolja a nemeseket és a felkelőket. A bálók, románcok, palotai ármánykodások mellett fel-felvillan a nemesség romlottsága és a nép szegénysége, majd a történelem átveszi a főszerepet. Bár a főhőssé avanzsált Oscar a királyné testőréként és bizonyos értelemben barátjaként először az ő becsületét védi, az ember eredendő szabadságának és egyenlőségének eszméjének hatására a forradalom oldalára áll, hogy annak első állomásánál, a Bastille ostrománál veszítse életét.

Az eredeti publikáció idején ez a lépés annak ellenére is sokkoló volt, hogy a *shōjo mangák* gyakran végződtek a hősnő halálával, szükségessége azonban többféleképpen is magyarázható. Az egyik ok, hogy a korabeli *shōjo* hősnők között egyedülálló módon Voltaire-t és Rousseau-t olvasó Oscar, akinek a szellemi felszabadulására különösen nagy hangsúlyt fektet a manga, az emberek egyenlőségét, szabadságát támogatta, így elkerülhetetlen volt, hogy akkor távozzon, amikor a forradalom eszméi még szépek, és nem vette kezdetét az esztelen terror. A másik ok, hogy Oscar lemondott nemesi rangjáról, de Ikeda nem tudta volna hőst egyszerű közemberként ábrázolni, és ezzel a lányolvasók sem egyeztek volna ki. A harmadik ok pedig, hogy Oscar férfi szerepben élt, és végig megtartotta önazonosságát, de erősen kétséges, hogy ez fenntartható lett volna-e egy esetleges, a hagyományos nemi szerepeket jobban kikényszerítő házasság során, így Oscar (és André) nem élhetett túl a forradalmat.

Azzal, hogy megölte az olvasók kedvenc szereplőjét, Ikeda megpecsételte a sorozat sorsát: a manga népszerűsége hatalmasat zuhant, a szerző azonban ragaszkodott az eredeti elképzeléséhez,

így a történet végül Marie Antoinette kivégzéséig tart. Érdekeség, hogy bár Oscar révén az olvasó a forradalom eszméihez kerül közel, a királyné sosem válik ellenszenvenné, és élete utolsó éveinek tragédiáját ugyanúgy átérezzük, mint korábban a nép szenvedését. Ikeda Marie Antoinette halála után is folytatta volna a történetet, de a manga népszerűségének esése után erre már nem volt lehetőség.

A SHŌJO MANGA STÍLUS

A *BeruBara* hatalmas eposz, amely 1700 oldalon, tíz kötetben keresztül, 1770-től 1792-ig mutatja be Franciaország történelmét és a benne élők viharos életét. A hosszához képest a sorozat még két évig sem tartott, ennek oka, hogy egy heti magazinban jelent meg, fejezetenként több mint húsz oldalon. Ez a formátum ma már csak a fiúmagazinokban létezik, de a hatvanas-hetvenes években ez volt a meghatározó a

shōjo piacon is. A heti megjelenés gyilkos tempót diktált, de a *BeruBara* minősége egyáltalán nem romlott, igaz, a karakterek némileg változtak. Ikeda elégedetlen volt a stílusával, és anatómialeckéket vett, ám ez igazodik a narratívához, amely rendhagyó módon több évtizedet ölel fel, így a szereplők idősödnek, változnak. Kortársaihoz képest Ikeda stílusa lenyűgöző volt: kétoldalas kompozíciókat, többretegű panelezést használt számos dekoratív elemmel a háttérben, és gazdag eszköztárral rendelkezett az érzelmek, hangulat kifejezésére. Ma már furcsán hat, de a *BeruBara* szépségre törekvő *shōjo* stílusa, udvari eleganciája és nagy érzelmei ellenére számtalan geggel tűzdelt, amelyekben semmi sem szent: Oscar és Marie Antoinette is bármelyik pillanatban komikus figurává változhatott.

A mai napig sokak számára a *BeruBara* testesíti meg a *shōjo* manga stílust: csészealj méretű szemek csillagokkal,

„Vizuális eszközei a kor jelképévé váltak”

(Riyoko Ikeda: Versailles rózsája)



csigás hajak, európai kinézetű karakterek, virágszirmokkal, csillagokkal, dekoratív elemekkel teli hátterek, komplex, avatatlan olvasóknak nehezen követhető panelezés, grandiózus érzelmek. Bár a fősodorbeli *shōjo manga* már a hetvenes évek második felében teljesen más, designban és panelezésben is egyszerűbb irányt vett, a *BeruBara* stílusa megőrződött. A hetvenes évektől számtalan egyéb mangában hivatkoztak rá, és mind a mai napig parodizálják. A *BeruBara* ma már pátoszosnak ható elbeszélésmódja és extrémnek tűnő vizuális eszközei a kor *shōjo mangájának* jelképévé váltak.

MANGÁN TÚLMUTATÓ SIKER

A *BeruBara* óriási sikert aratott, – a Versailles-ba látogató japán turisták még évekkel később is arról faggatták a túravezetőket, hogy Oscar létezett-e –, bár az túlzás, hogy maga a *shōjo manga* emiatt vált volna népszerűvé. A sorozat otthona, a *Heti Margaret* példányszáma már 1969-ben meghaladta az egymilliót (erre csak az akkor legnépszerűbb *Heti Shōnen Magazine* volt még képes, ma pedig csak a *Heti Shōnen Jump*), számos mangáját adaptálták rádiójátékká, filmsorozattá, animévé. A *BeruBarát* az egyik legnépszerűbb magazin indította útjára, amely aztán minden erővel igyekezett kiaknázni a sorozat sikerét, és megalapozta a kultuszát. A manga befejezése után évekig jelentek meg cikkek a legfőbb eseményekről, a történelmi vonatkozásokról, korabeli sztárok pózoltak Oscarral, Riyoko Ikeda válaszolt az olvasók kérdéseire. Meglepő módon sokat foglalkoztak a *BeruBarával* magazinokban, televízióban is, 1975-ben rádiójáték készült belőle és kiállítása nyílt egy elegáns bevásárlóközpontban, így abban valóban újat hozott, hogy sikere messze túlnőtt a *shōjo manga* médiumán.

1975-ben színpadra került a csak női színészekből álló Takarazuka társulat első *BeruBara* musical adaptációja. Ez széleskörű áttörést jelentett, és nem csak a mangának, hanem a kókadózó Takarazukának is, amely a *BeruBara* adaptációjának (pontosabban adaptációinak, mivel a különböző történet-szálakról külön musicalek készültek) köszönhetően vált újra sikeressé. Minden hírverés ellenére nagy bukás lett viszont az 1979-ben bemutatott *Lady Oscar* című film, amely japán és fran-

cia koprodukcióban készült, méghozzá a *Cherbourg-i esernyőkkel* és a *Szamár-bórral* világhírűvé vált Jacques Demy rendezésében – nem utolsósorban a túlzottan átírt, gyenge történet és sematikus karakterek miatt. Ugyanebben az évben debütált azonban a *BeruBara* negyven epizódos animesorozata, amely azóta már klasszikus.

Az anime verzió számos pontban eltér az eredetitől: kiirtotta a mangára jellemző geg jeleneteket, sok részletet kihagyott, miközben a mangában nem létező elemek kerültek a történetbe, olykor még a mellékszereplők személyisége és kapcsolatrendszere is megváltozott. Az anime kezdettől Oscarra épít, sőt, míg a manga Marie Antoinette kivégzéséig részletesen bemutatja az eseményeket (ami Oscar halála után tíz fejezetet, tehát egy egész kötetnyit ölelt fel), addig az anime mindössze egy epizódban foglalja ezt össze. A narratíva hangsúlyai is áttevődtek, és bár jórészt Oscar karaktere köré épül a cselekmény, a mangában oly fontos szellemi függetlenedésének ideológiai háttere kevésbé kap teret. A viharos történelem válik az első számú főszereplővé, a karakterek pedig ennek forogtatásában igyekeznek boldogulni.

Az anime gyártása nem volt problémáktól mentes. Az első rendező, Tadao Nagahama menet közben kiszállt, mert elképzelései nem egyeztek a stábéval, így a 19. résztől Osamu Dezaki ült a főrendező székébe, aki innentől egy személyben (Makura Saki álnéven) felelt a storyboardért is. A japán animerajongók többnyire a sorozat Dezaki által fémjelzett intenzív, dinamikus és drámai második felét szokták dicsérni, de az első is számos érdekes képi megoldást alkalmaz, amelyek nem is ütnek el olyan nagyon Dezaki stílusától. Dezaki leginkább a kimerevített, festményjellegű „emléklapok” technikájáról, a napfény-árnyék kontrasztról és az osztott képernyőről ismert, de ezek nyomokban már előtte is jellemezték a sorozatot, sőt, az anime első felében olykor mangaszerű paneleket, *shōjo mangára* jellemző többrétegű kompozíciókat is láthatunk.

A stílusváltás az animében is illett a narratívához: a sorozat Nagahama által rendezett első fele a szereplők gondtalan kamaszéveit jeleníti meg, amikor az udvari intrikák szolgálatátják a főkonfliktust, majd a Dezaki által levezé-

nyelt második fél fokozatosan kitárja a perspektívát az alsóbb társadalmi rétegek valóságára. A komorodó hangulattal összhangban a színek sötétebbé válnak, a szereplők felnőtté válásával pedig a karakterdizájn is megváltozik, a valaha kerekded arcok megnyúlnak, a testarányok változnak, az alakok szikárabbá válnak. Bár az animékben máig nem olyan élesek határok a lányoknak és fiúknak szóló művek között, mint a mangában, a sorozat első fele mégis inkább *shōjo mangás*, míg a második fele társadalmi realitását, könyörtelenségét tekintve már-már *gekigának* tekinthető, bár kétségkívül van benne költőiség. (A *gekiga* az ötvenes évek második felében a kölcsönzői mangából indult irányzat. Ellenében a gyerekeknek szóló mangával tizenévesekre fókuszált realistább, társadalomkritikusabb képregényekkel. A hetvenes évekre beolvadt a felnőtteknek szóló mainstream magazinokba. A kölcsönzőkre specializált, kötetes és antológias mangakiadás egy párhuzamos, kis kiadós ágazat volt a mainstream, nagy kiadós manga magazinok mellett a ötvenes-hatvanas években.)

Ahogy a manga, az anime is máig népszerű klasszikus, amely a retro designtól és a pátosztól eltekintve időtálló, így amikor 2014-ben digitálisan felújították, több japán csatornán is leadták, majd Blu-rayen is megjelent. A sorozatból összevágtak egy mozifilmet, amit 1990-ben mutattak be, majd 2007 körül napvilágot látott egy újabb mozifilm pilotja, de ez végül sosem készült el. Bár Magyarországon nem, a világ számos országában bemutatták a sorozatot, hazai nézők német vagy olasz csatornákon láthatták a kilencvenes években. A siker sehol sem maradt el, amelynek nyomán a mangát is kiadták több nyelven, így vált a *BeruBara* nemzetközi szinten is a *shōjo manga* egyik klasszikusává, sőt Ikeda 2008-ban a Francia Köztársaság Becsületrendjét is megkapta.

A VISSZATÉRÉS

A *BeruBara* kultusza ma is tart Japánban, amit részben a manga folyamatos újrakiadásai tesznek lehetővé. A japán képregények világában természetes, hogy pár éven belül már nem elérhető a boltok polcain, csak hosszú sorozatoknál szokás forgalomban tartani



a korábbi köteteket. Eltérő formátumú újrakiadás csupán a sikeresebb mangáknak adatik meg, és az is több év után – a *BeruBara* azonban viszonylag rendszeres időközönként megjelent (csak az utóbbi tíz évben háromszor is), sőt, rendhagyó módon 1997-től a *Josei Seven* című női hetilap közel egy év alatt újra leközelte. A gyakori újrakiadásoknak köszönhető, hogy Ikeda műve nem csak a korabeli olvasók, hanem több generáció kedvence lett.

A kultusz életben tartásához nagyban hozzájárult a számtalan kapcsolódó kiadvány az angol és francia nyelvű tankönyvtől kezdve a francia útikalauzon át a felnőtteknek szóló kifestőig, illetve egyéb termékek, szempillaspirál, műszempilla és más kozmetikumok, bor, naptár, telefontok, teáscsésze, cipő, táska, írószerek... a lista végtelen. Ötévente évfordulós kiállítást rendez-

„Egyenrangúan jelenik meg férfi karakterekkel szemben”

(Riyoko Ikeda: Versailles rózsája)

nek a manga kéziratából, ilyenkor megjelenik egy-egy évfordulós könyv, talk show-t szerveznek a szerzővel, és ezek mind újfent megerősítik a manga pozícióját az emberek emlékezetében.

Az időközben operaénekesse avasztalt Ikeda sosem tett le igazán arról, hogy folytassa a *BeruBarát*, de ez sokáig csak részben sikerült. Az alkotónő a történelmi mangák specialistája lett, közülük a legmonumentálisabbnak számító *Orpheus no mado* az orosz forradalom előtt és alatt játszódik, de írt mangát Nagy Katalinról és I. Erzsébet-ről, valamint Napóleonnól *Eroica* címmel (1986-95), melyben a *BeruBara* néhány szereplője is feltűnt, az igazi folytatásra azonban csak a pár évvel ezelőtt indult nosztalgia hullámban kapott esélyt.

Az utóbbi évek a nagy *shōjo manga* visszatérésekről szóltak Japánban. Szá-

mos magazin és még aktív alkotó ünnepelte 40-50. évfordulóját, amit a kiadók igyekeztek kiállításokkal, újrakiadásokkal kihasználni; ide sorolhatjuk a kilencvenes évekből a *Sailor Moon* és a *Cardcaptor Sakura* felmelegítését, illetve a *Fruits Basket* idei animés újraadaptálását. A *BeruBarát* eredetileg közlő *Margaret* alapításának ötvenedik évfordulójának alkalmából felelevenítette legnépszerűbb mangáit, melynek kapcsán a *BeruBara* 2013-ban, negyven évvel az eredeti sorozat befejezése után újabb rövid történetekkel jelentkezett, amelyek kiegészítették vagy folytatták a főcselekményt. Van, amit Ikeda mindig is meg akart rajzolni, mint Fersen gróf találkozását Marie Antoinette túlélő lányával, Marie Thérèse-zel Ausztriában, de van olyan, ami egy új Takarazuka darab miatt készült. Az extra történetekből álló sorozat meglepően hosszúra sikeredett, 2018-ban zárult, és négy kötet jelent meg belőle.

Nem a *BeruBara* az egyetlen klasszikus *shōjo manga*, amely több évtized után visszatért, de nagy kérdés, hogy ez tényleg jó-e. A nosztalgia hullámot meglovagolva kétségkívül jövedelmező ötlet feltámasztani a régi kedvenceket, hiszen a régi rajongók jó eséllyel megveszik a folytatást, és talán új olvasókat is lehet szerezni. Csakhogy negyven év alatt az alkotók rajzstílusa sokat változott, vizuális eszközeik egyszerűsödtek, vonalaik nehezkessé váltak. Ez addig nem probléma, amíg viszonylag egységes, vagy hosszú idő alatt fokozatosan változó egy manga stílusa, azonban negyven év után hatalmas a szakadék. Kérdés, ilyen formában lehet-e a folytatás több egyszerű pénzhajhászáznál. Bár ma már lényegében pénzgyárnak tűnik, a *BeruBara* méltán klasszikus. Kiemelkedő manga, amely vizsgálható történelmi fikcióként, nemi kérdések aspektusából, kiemelkedő ábrázolásmódja, médiavisszhangja és utóélete miatt. Több szempontból újat hozott a mangába, de mindenképp élvezetes olvasmány, érdekes, komplex karakterekkel, intenzív érzésekkel, gondolatossággal és a kor egyik legkiemelkedőbb vizuális stílusával. Ennek köszönhető, hogy a *BeruBara* nem csak egy *shōjo manga* és anime klasszikus a sok közül, hanem végérvényesen a japán kultúra részévé vált. •

CASANOVA SZERELMEI

Csábítás és balsors

KOVÁCS CILONA

A GÁTLÁSTALAN CSÁBÍTÓ FIGURÁJA TORZÍTÓ, A HAMIS LEGENDA RÉSZÉ. CASANOVA MINDEN SZEMPONTBÓL BONYOLULTABB SZEMÉLYISÉGE A LIBERTINUS KORSZAKNAK.

A frissen bemutatott új francia Casanova-film (magyar forgalmazásban: *Casanova – Az utolsó szerelem*) a sokadik abban a sorban, amelyet egy magyar film nyitott meg 1918-ban, Deésy Alfréd *Casanovája*. (Történetét a *Filmvilág* 2019/2. számában idéztem föl részletesen.) A népszerű témák közt is kitüntetett helyet foglal el a híres kalandor és emlékiratíró, Giacomo Casanova (1725-1798) élettörténete. Sok híres színész belebújt az emlékiratokban (*Életem története*) megörökített figura bőrébe, több-kevesebb sikerrel (Ivan Moszjukin, Vittorio Gassmann, Marcello Mastroianni, Donald Sutherland, Alain Delon, Heath Ledger).

„Személytelenül szerelmeskedik, egy művi világban”

(Federico Fellini:
Casanova – Donald Sutherland)

Mind közül a legeredetibb, és az emlékirattal összevetve a leghűtlenebb, *Fellini Casanovája*, Donald Sutherlanddal a címszerepben (1976). Fellini önálló víziójának háttérében sok magánéleti konfliktus állt, már csak azért is, mert ez a téma nem tartozott a saját tervei közé: megrendelésre, pénzügyi kényszerből fogott bele. Tudjuk, hogy jól ismerte a visszaemlékezés szövegét, de egy kiváló íróra és Casanova-szakértőre, Bernardino Zapponira bízta a forgatókönyvet. A fennmaradt első változat kiváló munka, de Fellini visszadobta, mert nem felelt meg az ő elképzelésének, és újabb változatot íratott Zapponival, amelyet szintén elvetett, végül a harmadik, már



igazán „fellinis” variánst fogadta el és forgatta le. Az is visszapörgethető, hogy a munkák során egyre féltékenyebb lett filmjének hőisére, akit fokozatosan megfosztott rokonszenves vonásaitól és álságos, saját szerepeiben tetszelgő figurának állított be. Költségeket nem kímélve utasította el, hogy valóságos helyszíneken, reális körülmények között filmezze le a kiválasztott és erősen fikcionalizált kalandokat, a címszereplő megválasztásával is megerősítve az anti-Casanova képet. Sutherland maszkja, erősen kihangsúlyozott orrával és merev, rideg arckifejezésével mozgásával erős elidegenítő hatást kelt. Akárcsak a legelső muranói kalandban már megjelenő, mindenhová magával cipelt gépmadár, személytelenül szerelmeskedik mindenütt, egy olyan művi világban, amelyben nem tud feloldódni. „Műveknek”, sőt „remekműveknek” szánja erotikus fellépéseit, a fizikai versengéstől sem riad vissza, és emlékeit narrátorként maga kommentálja szenvtelen hangon. A képi-zenei megvalósítás viszont annyira lenyűgöző – beleértve a Sutherland-ből nagy konfliktusok árán kikényszerített, dehumanizált, de nagyszerű alakítást –, hogy a történeti figurától eltávolított, teljesen a saját démonaival való viaskodásokból kialakított Casanova így egészen Fellinié lett, ahogyan már a cím is hangsúlyozza.

Fellini ikonikus színésze és alakmása, Marcello Mastroianni nyilván teljes valójában ellentmondott volna ennek az „ellenséges” érzelmektől fűtött, minden azonosulást kizáró koncepciónak. Ő Ettore Scola barátságos, a megvénült (66 éves) Casanovát megértéssel bemutató filmjében (*A postakocsi*, 1982) kölcsönözte személyiségét a hajdani nagy csábítónak. A forradalmárok által őrizet alatt tartott francia király, XVI. Lajos 1791-es szökését és elfogását végigkísérő történetben Casanova csak egy a hangsúlyos figurák közül, de talán a legszínesebb, az élete végét jelentő duxi jelenetek árnyékában zajló udvarlásaival. Így aztán egy részvétre méltó, kicsit nevetséges, de nagyon szerethető kalandor, szerelmes és író képe bontakozik ki ennek a legendás rendező-színész párosnak a filmjéből.

Említésre méltó alakítás még Alain Deloné, aki – sajnos –, hozzá illően jelentős rendező nélkül játszsa el az élettörténet legfájdalmasabb fordulópontját a *Casanova visszatér* című fran-

cia filmben (Edouard Niermans, 1992). Arthur Schnitzler remekbe sikerült kisregénye alapján idézik fel ebben az alkotók azt a pillanatot, amikor Casanova várja a velencei inkvizítorok választát, hogy visszatérhet-e Velencébe, ha beáll besúgójuknak. 1773-ban, 53 évesen szembesül a 17 éve száműzetésben élő főhős élete alapkudarcával, hogy nem tudott sikeres lenni a saját szülőhazájának tekintett Velencében. Teljes erkölcsi lezüllést jelent számára a feljelentő-státusz, amit tetéz egy szerelmi kudarc, és a melodramatikus fordulattal végződő történetben Delon tökéletesen azonosul ezzel a cinikus figurával, amely saját profiljához is jól illeszkedik.

A legújabb feldolgozás több ponton is meglepő, mindjárt azzal, hogy az eredeti címében (*Dernier Amour*) nem él Casanova nevének hatalmas vonzerejével, majd újabb meglepetés, hogy a forgatókönyv olyan epizódot dolgoz fel az emlékiratokból, a balul sikerült londoni Charpillon-történettel (1763), amely kevésbé ismert. Számos filmes változata létezik ugyan (1920, 1929, 1958, 2007), köztük Buñuel utolsó filmje (*A vágy titkos tárgya*, 1977), de érdekes a Marlene Dietrich vonzerejét bevető

amerikai Sternberg-film: *Az asszony ördög* (1935) vagy Julien Duvivier 1959-es feldolgozása Brigitte Bardot-val a főszerepben. (A Filmvilág 1997/7. számában két cikk is körüljárja e témát: Bikácsy Gergely: *Don Bábu és Szenyorita Ordas*, Kovács Ilona: *Casanova papagája*). Casanova neve azért nem tűnik fel ezeken a plakátokon, mert mindegyik forgatókönyv közvetve használja fel a londoni történetet, közbeiktatva Pierre Louÿs (1870–1925) közkedvelt regényét (*Az asszony és a bábu*, 1898), amelynek forrása viszont az emlékirat, amint azt egy jeles casanovista, Édouard Maynial már 1910-ben bebizonyította. Louÿs regényét többen lefordították magyarra: Rózsa Géza: *Az asszony bolondja* (1899), Szini Gyula *Az asszony és a bábu* címen (1918), Heltai Jenő pedig magyarított egy belőle készült francia színdarabot (Pierre Frondaie, 1910). Döntő érv az összefüggés mellett az emlékiratnak az a jelenete, ahol a régóta sikertelenül udvarló Casanova végre egy egész éjszakát tölthet Charpillon szobájában, de végig nem tudja kihámozni a nőt egy zsákyszerű hálóingból, és

dühében kékre-zöldre veri. Casanova maga írja le részletesen csúfos felsülését ebben a kalandban, amelyben egy 17 éves, Charpillon néven futó, és mások számára könnyen kapható kis prostituált rengeteg pénzt kicsalt tőle, lóvátette, sőt az ő szeme láttára adta magát oda másoknak. Rajta kívül külső források is megerősítik ezt a számára szerencsétlen történetet, amelyen annak idején egész London gúnyolódott (pl. a *St. James Chronicle* című lap is csúfondáros cikket közölt róla).

A közhiedelemmel ellentétben nem ez volt Casanova egyetlen kudarca, sőt, ő maga úgy látta, hogy már első három szerelme (ifjúkorában, Velencében) balul végződött, majd búsan beszámol különböző felsüléseiről, melyeknek helyszínei igen változatosak: Korfu szigete, Firenze, Róma, Bécs, és a felsorolás nem teljes. 1771-re emlékezve panaszosan állapítja meg: „Firenzei távozásom gyógyított egy szerencsétlen szerelemből, amelynek gyászos következményei lettek volna, ha még egy kis ideig ott maradok.” Külön fejezetet érdemelne az élete két legnagyobb szerelmével (M. M.

**„Kicsit neveltséges,
de nagyon szerethető
kalandor”**

(Ettore Scola: *A postakocsi*
— Marcello Mastroianni
és Andrea Ferreol)





a titokzatos muranói apáca és az Henriette néven megidézett francia arisztokrata hölgy) kapcsolatos súlyos sérelmei, a sorozatos depressziók és csalódások, a vitathatatlan sikerek mellett.

A Charpillon-epizódnak mégis különleges súlya van, mert bár a csábító még egyáltalán nem öreg a szerelmekhez, itt nyilvánosan megszégyenült, ráadásul egy kis örömlány alázta meg. Két nagy szerelme ugyan szakított vele, de ott talán az osztálykülönbség is számított, Londonban viszont minden mellette szólt volna, ha nem érzi magát olyan idegenül Angliában. A tősgyökeres velencei annyira kötődött a mediterrán szokásokhoz és nyelvekhez, hogy mindvégig nem találta fel magát az angolok között: börtön, kártyaveszteségek, betegség és balszerencse üldözte, még az öngyilkosság gondolata is megkísértette (de arról viszonylag hamar hagyta magát lebeszélni). Érdekes, hogy mivel egész életét úgy tekintette, mint egy három felvonásos színdarabot, ez a kudarc keserítette el először annyira, hogy a Charpillon-kudarcot tekintse hőskora csúfos lezá-

„Saját profiljához is jól illeszkedik”

(Édouard Niermans: Casanova visszatér — Alain Delon és Fabrice Luchini)

1797-ben, egy évvel a halála előtt vetett papírra. Életére visszatekintve a II. felvonásba sorolja minden későbbi kalandját, egészen a duxi (ma Duhcov) évekig, amikor utolsó felvonásként Csehország egy távoli csücskében, Waldstein gróf kastélyában könyvtárosként tengette az életét és orvosa tanácsára írással küzdött a végső depresszió ellen, idegenben.

A gátlástalan csábító figurája tehát torzító, a hamis legenda része, és ennek ellensúlyozására sokat tesz az új francia film. Közvetlenül az emlékirathoz visszanyúlva a kalandor idegenségét, depresszióját és sikertelenségét érzékelteti angol földön. A megdöbbentő színészválasztás, Vincent Lindon mint Casanova, nyilvánvalóan egy ilyen koncepció jegyében született, és a más típusú, jellemzően társadalmilag elkötelezett figurák megjelenítésében nagy-szerű színész hozza is a kudarcokban

rásának: „Ezen a végzetes napon, 1763 szeptember elején kezdődött a haldoklásom és ért véget az életem. 38 éves voltam.” Nem annyira az évek számát, mint ifjúságát siratja ezzel az emlékekkel, amelyet

megkeseredő, öregedő kalandort. Vele viszont ezúttal a másik irányba lengett ki a mérleg nyelve, most a torzítás ellenkező pólusa felé túlozva. Fájdalmasan hiányzik Casanova humora, a nagy bukások után is talpra álló kalandor életerejének valamilyen jele. A filmet keretbe foglaló, az emlékezést időnként megszakító beszélgetés Waldstein gróf ifjú unokahúgával a duxi könyvtárban elemeli ugyan a történetet az anekdotikusságtól, de nem adja vissza Casanova humorát és az összetett figura gazdagságát. Az emlék ugyanis a kalandor visszatekintésében egy játékos bosszúval ér véget: Casanova egy papagájt tanít be, hogy London-szerte szétkürtölje az ablakából, hogy „Charpillon kisasszony nagyobb kurva, mint a mamája”, amin az egész város, sőt maga az érintett is jót mulatott. (Bővebben a *Casanova papagájában* írtam róla.) A rendező Benoît Jacquot nagy szakértője a korszaknak, számos sikeres XVIII. századi témájú filmet rendezett már, de ezúttal egy furcsa koncepció jegyében talán melléfogott, és túl egysíkúan bánatosra és sikertelenre hangolta a férfi-nő küzdelem casanovai változatát. •

CASANOVA - AZ UTOLSÓ SZERELEM

Rizsporos szerelemek

FEKETE TAMÁS

BENOÎT JACQUOT KOSZTÜMÖS FILMJEIBEN A MINDENT ELSŐPRŐ SZERELEM ÉRZÉSE CSAK PILLANATNYI IDEIG TARTHAT, MINDEN ESETBEN A KÉNYSZERŰ ELVÁLÁS KÖVETI.

Az idén 72 éves Benoît Jacquot a francia film egyik legtermékenyebb rendezője, akit azonban hosszú karrierje alatt nem csupán a látványos elismerések, a fesztiváldíjak kerültek el, de a közönség szemében is mintha a másodvonalban helyezkedne el. Pedig témái sokszínűsége ellenére is szinte mindig egy kérdéskört körbejáró filmjei, valamint munkamódszere az egyik legizgalmasabb kortárs frankofón művészé emeli. Jacquot még most is szinte minden évben új játékfilm-mel jelentkezik, miközben folyamatosan kiruccanásokat tesz a televízió, a dokumentumfilmek és a színház világába is.

Anna Karina, Virginie Ledoyen, Isabelle Adjani, Charlotte Gainsbourg, Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Léa Seydoux, és mindenekelőtt Isabelle Huppert, akivel hat közös film készült – néhány név, akikkel a rendező együtt dolgozott, és amiből talán érzékelhető is, hogy munkáiban jellemzően a nők állnak a középpontban. Doszto-

jevszkij, Henry James, Kafka, Corneille, Marivaux, André Gide, Yukio Mishima, Don DeLillo és James Hadley Chase – a szerzők, akiknek írását Jacquot vitte vászonra, vagyis feltűnően fontos az irodalmi alapanyag, miközben egészen egyedülálló változatosságot is mutat. (Sőt, akár más művészeti ágat is beemelt, 2001-ben Puccini *Toscájából* rendezett feldolgozást.)

Feltűnő, hogy a rendező pályájának első szakaszában a klasszikus műveket is jelenkori környezetbe ültette át; így Dosztojevskij 1849-es, befejezetlen műve, a *Nyetocska Nyezvanova*, majd az eredetileg 1902-ben megjelent James regény, *A galamb szárnyai* is napjainkban játszódik. Az ezredforduló környékén

„Az újrameselés igénye mozgatja”

(Benoît Jacquot: Sade márki – Marianne Dennicourt, Daniel Auteuil és Isild Le Besco)

azonban megjelennek a kosztümös játékfilmek, méghozzá olyan arányban, hogy egy időben teljes kizárólagosságot élveztek ezek a darabok. A sort Marivaux *Hazug tanítványának* 2000-es,

színházi kulisszák között felvett feldolgozása nyitotta, még ugyanabban az évben bemutatták a *Sade márkit*, majd jött a már említett *Tosca*, a ciklust pedig 2002-ben zárta az *Adolphe*. Hosszabb szünet után 2010-ben kezdődött egy újabb kosztümös korszak a rendező életművében, a 2010-es *Mélyen az erdőben*, a 2012-es *Búcsú a királynémtól*, a három évvel későbbi *Egy szobalány naplója*, majd a friss *Casanova – Az utolsó szerelem* képviselésében.

A fentiek szinte mindegyike adaptáció – a friss Casanova-filmben épp a címszereplő tekinthető a forrásul szolgáló mű szerzőjének. Az viszont mindenképp csak ezekre a darabokra jellemző, hogy vagy egy jól ismert klasszikus sokadszori feldolgozása (Octave Mirbeau, 1900-ban megjelent regényének, az *Egy szobalány naplójának* ez sorrendben már a negyedik játékfilmes feldolgozása), vagy egy valós (és filmvászon szintén sokszor megidézett) személy életének egy szakaszát mutatja be. Ezáltal tehát teljesen nyilvánvaló is a szándék: ezekben a filmekben nem elsősorban a mesélés, hanem inkább az újrameselés, újraértelmezés igénye mozgatja a rendezőt – és valóban, az ő Sade márkija, Marie Antoinette-je és Casanovája más, mint akikkel eddig találkozhattunk. A fentiek részben hőseink, Jacquot létező személyeit már a film elején konkrét időben és térben helyezi el: minden esetben értesülünk róla, mikor és hol járunk, sőt, a *Búcsú a királynémtól* mintegy négy napot felölelő eseménysora alkalmával még a pontos dátumot is kiírják minden alkalommal. Ezek a filmek jellemzően a felvilágosodás és a Francia Forradalom időszakában játszódnak, ám a főszereplők egyáltalán nem vesznek részt a történelmi eseményekben; a történésektől teljesen távol vannak, vagy nem is érdekli őket, mi zajlik körülöttük, vagy csupán tétlenül és szinte teljes tehetetlenségben kénytelenek azokat szemlélni. Erre a dramaturgiára legjobb példa a *Búcsú a királynémtól* esete, amelyben a forradalmat szító néptömeg egyáltalán nem jelenik meg, és XVI. Lajos is csupán mellékszereplő marad. A versailles-i udvar lakói csak pletykákból, szóbeszédéből és elkapott félszavakból értesülnek arról mi is történik épp a fővárosban, ám helyzetük és felkészületlenségük révén legfeljebb gyors, kétségbeesett és átgondolatlan lépések megtételére képesek, egyébként csupán messziről kénytelenek szemlélni a





kirobbanó forradalmat – és nem csupán a felolvasónő, Sidonie, aki hol egy emeleti ablakból, hol egy kerítés mögül kénytelen figyelni a királyi udvar kapkodását, hanem maga a királynő sem képes irányítani a legkisebb mértékben sem a történéseket, a legtöbb, amit megtehet, hogy szeretőjét cselednek álcázva kimenekíti az országból.

A fentiek részben a hősök helyzetéből és a cselekmény színteréből is következnek. A ciklus filmjeinek szereplői legtöbbször számkivetettek és kitzsítottak, még akkor is, ha saját akaratukból kerültek távol a világ zajától. Sade márkit írásai miatt egy szanatóriumba utalja a Konvent, Casanovát száműzték Velencéből, és hosszú kitérők után Londonban talál menedéket, a film kerete szerint azonban már Csehországból tekint vissza ezekre az évekre. Marie Antoinette felolvasója ugyan önként került Versailles-ba, ám hiába mozoghat szabadon, árva lévén nincs is hová mennie innen. Száműzöttként léteznek tehát a világban, és ez az állapot nagyon szorosan összefügg elmesélt történetükkel: a fenti filmek mindegyike pontosan ott ér véget, mikor a főszereplő kényszerből vagy saját elhatározásból, de megszabadul ebből a rabságból.

„Megszabadul a rabságból”

(Benoît Jacquot: Casanova – Az utolsó szerelem – Vincent Lindon)

jakobinusok bukásával a szanatórium kapui megnyílnak, ám ezzel Sade és a fiatal Emilie útjai elválnak, Casanova *utolsó szerelmét* hagyja ott, a királynétól *búcsúzó* Sidonie pedig soha többet nem láthatja plátói szerelmét, és ezzel saját létezése is semmivé lesz. „Hamarosan messze kerülök Versailles-tól. Hamarosan egy senki leszek.” – halljuk a film legvégén, az egyetlen helyen, ahol a hősnő narrátorként szólal meg, és reflektál saját sorsára.

Ám hiába a végső, kényszeres és fájdalmas búcsú, ez az elzárt, perifériára szorított életszakasz döntő és mindent megváltoztató élményeket tartogat – mégpedig az első igazi szerelem élményét, a testiség megtapasztalásával együtt, legyen is az erre ébredés bármilyen különös körülmények közötti, és szolgáljon hozzá keretül egy szerelmi háromszög. A még tizenéves Emilie Sade márki segítségével veszíti el szüzességét a kertészfiúval, a saját érzéseivel sem egészen tisztában levő Sidonie – ha még csak egy másnak szánt csók erejéig is – érzéki közelségbe kerülhet a királynéval,

A szabadság elnyerése azonban egyúttal kényszerű, veszteséggel teli szakítást is jelent, és ezt az elválást Jacquot akár még a filmek címébe is beemeli, a fókusz erre az aktusra helyezve: a

távozásával viszont szinte meg is semmisül, Casanova pedig számtalan röpké kaland után tapasztalja meg a felszabadító és megsemmisítő szerelem élményét.

Az erotikától fűtött percekétől pedig elválaszthatatlan az írás, illetve az olvasás motívuma is; a felforgató szellemű könyvei miatt büntetésre ítélt Sade márki esetében ez nem is meglepő, Casanova az emlékiratai írása közben idézi fel 30 évvel korábbi nagy szerelmét, Sidonie pedig a királyné felolvasójaként szolgál – sőt, kettejük között már-már érzéki kapcsolat bontakozik ki, ahogy hangosan együtt olvassák Marivaux *Félicie*-jét.

Jacquot kosztümös filmjei tehát olyan romantikus darabok, ahol az igazi, mindent elsöprő és érzéki szerelem szinte csak azért adatik meg néhány pillanatra a szereplők számára, hogy ennek megtapasztalása után szinte azonnal búcsút is intsenek egymásnak a beavatók és a beavatottak.

CASANOVA – AZ UTOLSÓ SZERELEM (Le dernier amour) – francia, 2019. Rendezte: **Benoît Jacquot**.

Írta: **Giacomo Casanova** műve alapján **Benoît Jacquot** és **Chantal Thomas**. Kép: **Christophe Beaucarne**. Zene: **Bruno Coulais**. Szereplők: **Vincent Lindon** (Casanova), **Stacy Martin** (Marianne), **Valeria Golino** (La Cornelys), **Julia Roy** (Cécile). Gyártó: **Les Films du Lendemain / JPG Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 98 perc.

BRIAN DE PALMA: A SEBHELYESARCÚ

Miénk a világ?

VÍZKELETI DÁNIEL

BRIAN DE PALMÁT A THRILLER MŰFAJ ÚTTÖRŐJEKÉNT ALFRED HITCHCOCK ÖRÖKÖSÉNEK TEKINTIK, MÉGIS EGY HOWARD HAWKS GENGSZTERFILM REMAKE-JÉVEL MERÜLT LEGMÉLYEBBRE AZ ELKÁRHozOTT EMBERI LÉLEK SÖTÉT Tengerében.

A *sebhelyesarcú* (*Scarface*) nyitó képsorán egy korabeli híradófelvételekből álló montázsban Fidel Castro megnyitja Kuba határait, hogy engedélyezze pár tízezer honfitársa csatlakozását az Egyesült Államokban élő rokonaikhoz, de egyúttal megszabadul a túlsúlyolt börtönök söpredékétől is. 1980 májusában Floridában partraszáll, az amerikai álom lázában égő kubaiak között van Tony Montana (Al Pacino), a kisstílű bűnöző, akit a meggazdagodás iránti határtalan ambíciója és gátlástalansága hamarosan kapcsolatba hoz a legjövendelműbb amerikai üzletág, a kábítószer-biznisz köré szerveződő maffia tagjaival. Tony miután leszámol addigi főnökével, Frank Lopezzel (Robert Loggia), megszerelve annak egész birodalmát, gyönyörű feleségével, Elvirával (Michelle Pfeiffer) együtt, izzadságtól és vértől átitatott ingben áll ki luxuslakásának erkélyére, egy rakéta alakú léghajót pillantva meg körözni az égen. A léghajón neon-fények hirdetik: „*The World is Yours*” – „Az egész világ a tiéd”. A kép magáért beszél, feltárja a Tonyban tomboló érzéseket: ő is mindent akar. A kubai kommunista diktatúrából menekült Tony idővel a Dél-Amerikából származó kábítószer behozatalért felelős drog-királyság ura lesz. Nappalijában elhelyezett fürdőkádjában filozofál Elvirának és bizalmas barátjának, legfontosabb harcostársának Manny Riberának (Steven Bauer) a kapitalizmus mibenlétéről, arra a végkövetkeztetésre jutva, hogy lényege: mindenkit „át kell baszni”. Sokat látott, sokat túrt és kiégett felesége ekkor velősen foglalja össze, akár a film mottójának is beillő mondatban Tony legnagyobb

hibáját: „Nothing exceeds like excess” – „Semmi sem tesz túl a túlzáson”. A *sebhelyesarcú* a túlzásból fakadó tévedéseink tragédiája.

SZERZŐ-TRIUMVIRÁTUS

A Hitchcock-rajongó Brian De Palma, amikor filmes előképre támaszkodott, *A sebhelyesarcú* előtti időkben, mindig választott mestere filmjeiből indult ki (*Nővérek, Gyilkossághoz öltözve*). A *sebhelyesarcú* remake-je tőle szokatlan választásnak bizonyult. A parodisztikus hangvétel és a véresen komoly sorsdráma között egyensúlyozó alkotásban Oliver Stone forgatókönyvíró friss történetvezetési szemléletének, a főszereplő Al Pacino már-már a ripacskodás határát súroló alakításának és De Palma a thrillerek eszköztárából választott megoldásainak találkozása végül annyira bizarr gengszterfilmet eredményezett, hogy a korabeli kritika és a közönség egyaránt teljes értetlenséggel fogadta.

Pedig ebben az időben Oliver Stone és Al Pacino neve garancia volt a sikerre. Stone néhány évvel *A sebhelyesarcú* előtt kapott forgatókönyvíró Oscar-díjat az Alan Parker rendezte *Éjjeli expresszért*, szintén ő írta az egy évvel korábban nagy közönségsikert aratott *Conan, a barbárt*. Miként forgatókönyvíró elődje, Ben Hecht az alkoholtalalomnak köszönhetően megerősödött alvilágot, ő is testközelből ismerte a kokain-biznisz felívelése körüli gengszter-szubkultúrát. Stone a 80-as évek elején maga is bevallottan a szer rabja volt. A forgatókönyv írása alatt körutazást tett, feltérképezve a keleti parti alvilágot. Nehéz lett volna nála alkalmasabb jelöltet találni a nagy klasszikus aktualizálására.

Az újonnan felálló szerző-triumvirátus másik sikerrel kecsegtető tagja, Al Pacino, a 70-es években a gengszterfilm műfaját újra lendületbe hozó *A keresztapa* (1972) és *A keresztapa II.* (1974) ikonikus színésze volt. De Palma filmjében a kifejezetten extrovertált, agresszióját másokon közvetlenül kiélő Tony Montanával, a magába zárkózó, visszafogott, ösztöneit elfojtó Michael Corleone-nak éppen ellenpólusát nyújtja. De Palma és Pacino gyümölcsöző együttműködése a 90-es években egy újabb közös remekművet, az évtized egyik leginkább alulértékelt filmjét, a *Carlito útját* eredményezi majd. A börtönből frissen szabadult, de a múlt kísértő árnyainak hatására visszaeső Carlito Tony Montana megtért utódja.

A GYLKOS VEGYÜLET ...

Howard Hawks 1932-ben készült *A sebhelyesarcúja* lassú, fekete-fehér, fény-árnyék kontrasztokra épülő, eső áztatta sötét nagyvárost jár körbe, míg De Palma a napfényes Miami-ban forgatott, gyorsan mozgó kamerákkal, harsány színeket, rózsaszínt, pirosat, kéket keverve. Ehhez képest a két film szerkezete, fordulatai és fő karakterei mégis meglepően hasonlítanak. Mindkettőben a társadalom által megvetett, sebhellyel is megbélyegzett Tony (Hawks filmjében Paul Muni alakítja), barátja – Hawksnál a George Raft játszotta Guino – segítségével a város legnagyobb hatalmú maffiózójának a bizalmába férkőzik, miközben eliriglyli annak fényűző életét és gyönyörű feleségét (Hawksnál Poppy-t, Karen Morley alakításában). Tony a húgát – Hawks filmjében Cesca (Ann Dvorak), De Palma verziójában Gina (Mary Elizabeth Mastrantonio) – mindentől óvja, a lány felnéz bátyjára, de anyjuk elfordul fiától, annak bűnöző életmódja miatt. Tony mértéktelen lapzsíságtól vezérelve egyre magasabbra tör, miközben rengeteg ellenséget szerez. Amikor szorulni kezd a hurok, rajtakapja húgát és legjobb barátját, akik eltitkolták előtte viszonyukat. Tony dühében meggyilkolja barátját. A végén Tonyt bekerítik ellenségei, és látványos tűzpárbajban végeznek vele. A zárósnitt mindkét verzióban megegyezik: Tony szitává lőtt holttestét látjuk, felsvenkel a kamera, és a neon-reklám szövegén állapodik meg: „*The World is Yours.*” De Palma és Stone még véletlenül sem akar kétsé-



get hagyni afelől, hogy filmjükkel a mestereik előtt hajtanak fejet, a zárókép után kiírták: „Howard Hawks és Ben Hecht emlékére”.

A tisztelgés nem üres udvariassági formula. Valóban sokat köszönhetnek a nagy elődöknek. Hawks és Hecht filmjükben egy akkor alakuló műfaj korai összegzését, egyúttal csúcsteljesítményét nyújtották. Az 1932-es *A sebhelyesarcú* szerkezetét az addigi eredményekből, elsősorban Josef von Sternberg *Alvilág* (1927), William A. Wellman *A közellenség* (1931) és Mervyn LeRoy *Kis Cézár* (1931) tanulságai határozzák meg.

Ben Hecht, az eredeti változat forgatókönyvírója, bűnügyi tudósítóként dolgozott Chicagóban. Többek között ő volt az írója Josef von Sternberg *Alvilág* (1927) című némafilmjének is, ami rendhagyó gengszterfilm. Nem az akciók és a zsákmányszerzés, hanem a bűnözők és szerelmeik közötti viszonyok, azaz a magánélet áll a fókuszában – ez volt Hecht nagy találmánya. Bűnügyi újságíróként rájött arra, hogy „a jó emberek imádják a bűnözőket ... Felejtjük

„Semmi sem tesz túl a túlzáson”

(Brian De Palma: *A sebhelyesarcú* – Al Pacino)

bütál az a képi megoldás, ami aztán mindkét *Sebhelyesarcú*-filmben meghatározó motívum lesz. A főhős elégedetten mutatja meghódított barátnőjének a villogó városi feliratot: „*The City is Yours*” – „A város a tiéd”. Hogy hogyan épül be és válik meghatározóvá a szlogen a *Sebhelyesarcú*-filmek világába? Ez jól követhető az egymásra épülő filmek során.

„Akkor Ricónak vége?” A *Kis Cézár* címszereplőjének filmvégi halála ezzel a kérdéssel metaforikussá válik. Rico harmadik személyben beszél saját magáról, mielőtt összeroskad. Halála ezzel többet jelent egy személy halálánál. Hawks és Hecht Rico filmvégi kijelentését, az *Alvilág* villogó „*The City is Yours*” feliratának ötletével ötvözi. Ez eredményezi *A sebhelyesarcú* végén összeeső Tony holttestéről elinduló, végül a „*The World is Yours*” neon-reklám

el a hősöket és hősnőket, jöjjenek a gazfickók és a macák” (Fran Mason: *American Gangster Cinema. From Little Caesar to Pulp Fiction*). Az *Alvilágban* de-

feliratán megállapodó kameramozgást. Ezzel Tony halála ugyanúgy, mint Ricóé egyes szám harmadik személybe kerül, és többet kezd el jelenteni. Itt egy életstílus, egy életforma haláláról van szó. Stone-nak és De Palma-nak saját robanóanyaguk elkészítésekor a képleten már nem kellett változtatni, csupán Al Pacinóval, kokainnal és suspense-zel ütötték fel a készen kapott gyilkos vegyületet.

... HITCHCOCK MÓDRA

Brian De Palma a *Carlito útja* előtt – amit a '83-as *A sebhelyesarcú* rendhagyó folytatásának is lehet tekinteni – 1987-ben, az *Aki legyőzte Al Caponét* leforgatva tér vissza a gengszterfilm műfajához. A thriller-rendezőként számon tartott De Palma sokat köszönhet e zsánernek, ugyanis Al Capone-filmjével, Pápai Zsolt kifejezésével élve, „habilitált a mainstreamben” (*Filmvilág*, 1991/01). Hitchcocki ihletésű, horrorisztikus elemekkel vegyülő thrillerei egyaránt megosztották a közönséget és a hollywoodi producereket. A nagy díszleteket és igényes kameramoz-



gatást (komoly technikai apparátust igénylő kocsizás és daruzás) kedvelő De Palma egyik legeredetibb szemléletű alkotója az Ó-Hollywoodot megreformáló „mozifenyegyerek”, George Lucas, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese és John Milius közül.

A *sebhelyesarcú*ból jó példa De Palma suspense-használatára az a jelenet, amikor szórakozóhelyén Frank Lopez le akar számolni Tony-val. A rendező az ellene küldött bérgyilkosok kilétéről a nézőt informálja először, közeli felvételt mutat az asztal alatt, Tony-ra szegezett gépfegyverek csövéről. Ezek a képek az éppen színpadon fellépő előadó képeivel és Tony közelijével váltakoznak, akiről nem tudjuk eldönteni, hogy észrevette-e a halálos veszélyt. Majd amikor a gépfegyverek végül elsülnek, Tony időben elugrik a golyók elől.

De Palma ugyanezt a technikát járta csúcsra, amikor Tony a dél-amerikai drokartellnek segít egy diplomata megölésében. Tony vezet, mellette ül a kartell kolumbiai orgyilkosa, akinek kezében egy bomba távirányítója. Az

előttük haladó gépjárműre erősítve a robbanóanyag, de a diplomatával utazik a családjá, így két kislánya is. Tony egyvalamire képtelen: részt venni ártatlan gyerekek megölésében. Ha viszont nem követi a parancsot, akkor ő lesz a következő célpont. Közben a nézőben is morális dilemmába ütközik feltámadt vágya arra, hogy lássa Tony tombolását hatalmas teljében, amihez a gyerekek megölésére lenne szükség. Ennél jobb példát a suspense-re nehéz lenne találni. Ha Tony erkölcsileg helyes döntést hoz, akkor mindenét feláldozza, beleértve magát is, ha közreműködik a robbantásban, akkor viszont olyan súlyos bünt követ el, amivel lehetetlen megbirkózni. Nincs jó megoldás. A harapófogóba került, őrlődő Tony, a távirányítót tartó orgyilkos, a bomba és a hátsó ülésen játszó gyerekek képei egyre gyorsabb ritmusban, egyre szűkülő plánokban váltják egymást. A morális döntéshelyzet, a kamera munka és a vágás a néző természetes

„Mindenét feláldozza, beleértve magát is”

(Howard Hawks:
A sebhelyesarcú –
Paul Muni és Ann Dvorak)

észlelésének kiterjesztéseként kezd működni. De Palma a végsőkig feszíti a húrt, megnyúlik a tér és az idő, ezáltal belekerülünk a vásznon látható világba. Egyesülünk Tony Montana bűnös lelkével. Végül Tony a bombát tartó orgyilkost lövi fejbe.

ÚJ IDŐK

Howard Hawks filmjében Tony és Poppy között valóságos érzelmeken alapuló románc bontakozik ki. Tony ténylegesen imponál Poppynak, akivel végül a maguk ösztönös, felszínes módján ugyan, de mégiscsak egymásba szeretnek. Poppy végig ki is tart Tony mellett. Michelle Pfeiffer Elvirájából viszont nehéz lenne bármilyen komoly érzelmet kicsikarni, legalábbis olyat, ami nem a kokain-szívéssal kapcsolatos. Tonyhoz, mint a hatalmat birtokló alfahímhez viszonyul, és a luxuséletmód fenntartásának lehetőségét látja benne. Tony számára Elvira ugyanígy csak egy tárgy, mindig a lehető legdurvábban bánik vele. Amikor elkezd

Tony körül fogyni a levegő, Elvira elhagyja a férfit, miután egy luxusétteremben, a vendégek szemeláttára, emlékezetes nagyjelenetben olvas be neki, miszerint ők az igazi vesztesek. Az egyedül maradt Tony ezután keményen ostromozni kezdi az őt bámuló társadalmi elit tagjait, akik szerinte romlottabbak, mint ő, hiszen még ahhoz sincs merszük, hogy saját maguk legyenek, ehelyett gyáván elrejtőznek. „So say goodnight to the bad guy.” „Kívánjatok jó éjszakát a rosszfűnek.” – hangzik el Tony szállóigévé vált mondata, amivel mintha közvetlenül a voyeur nézőt szólítaná meg.

Az 1932-es változatban miután Tony végzett Guinóval, húga, Cesca viszonzza a közeledését. „Mi egyek vagyunk!” – kiáltják. A végső ütközetben húga Tony mellé áll, közösen ragadnak gépfegyvert és vállvetve veszik fel a harcot a támadó rendőrséggel. A plátói testvérszerelme Hawks filmjében végül beteljesül. De Palma verziójában Tony húga, Gina nemhogy elutasítja Tonyt és nem áll ki mellette a végső ütközetben, de éppen ő az, aki az első lövést leadja rá.

Tony és gengszterbarátjának, Mannynek a kapcsolata sokkal kidolgozottabb, mint Hawksnál Tony és Guino kapcsolata. A koldusszegény bevándorló létből lépésről lépésre együtt küzdik fel magukat a csúcsra, miközben Tony minden gondolatába beavatja Mannyt. Az egyik tengerparti jelenetben Tony csajozás helyett inkább ba-

rátja társaságát akarja élvezni. Manny alakját sokszor úgy látjuk, hogy séta közben csipőjét nőiesen ide-oda riszálja. A '83-as verzióban a két gengszter kapcsolata homoerotikus színezetet kap. Így Tony kétszeresen is megcsalva érzi magát, amikor Mannyt Ginával rajtakapja. De Palma verziójában Tony vágyai és emberi kapcsolatai nem tudnak kibontakozni, látens homoszexualitása és húga iránti plátói vonzalma beteljesületlen marad. Tony frusztrációját tovább fokozza bevándorló volta. Bár Hawks klasszikusa is kiterő főhősének olasz származására, a bevándorló létből fakadó hátrányok és konfliktusok a '83-as verzióban sokkal élesebben jelentkeznek. A nagyobb fokú elutasítottság miatt De Palma Tony-ja sokkal mértéktelenebb, mint Hawks gengszterhőse. Ez nemcsak a felszívott kokain mennyiségében vagy a házi állatként vásárolt tigris képében érhető tetten, hanem fokozódó szétcsúszásában és kegyetlenségében is, sokkal nagyobb robbanást készítve ezzel elő. A 80-as évekre Tony sokkal brutálisabbá vált. Tony filmvégi tombolása már az örület jele. Ettől lesz sokkal súlyosabb a

„A végső határok átlépését eredményezi”

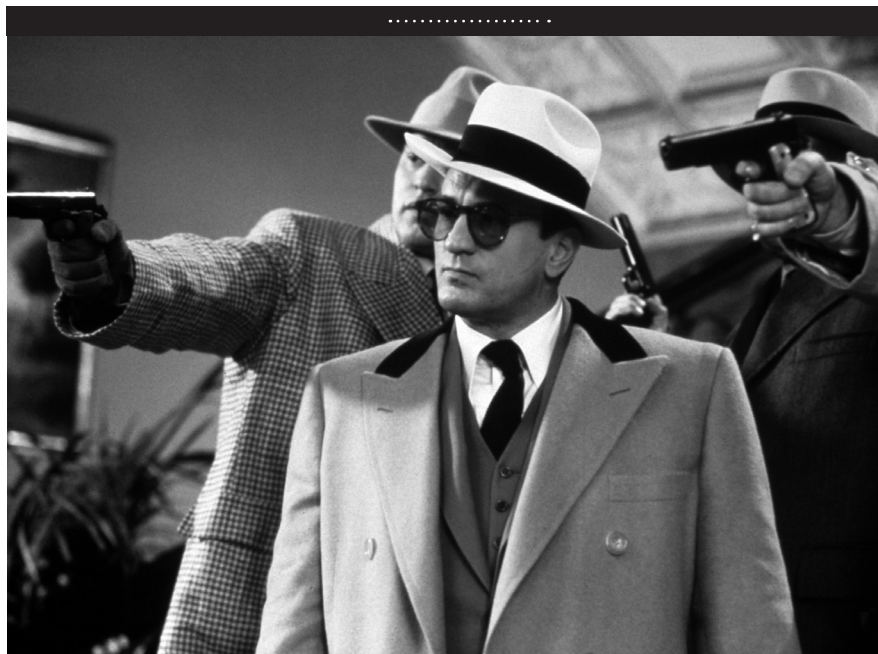
(Brian De Palma: Aki legyőzte Al Caponét — Robert de Niro)

szó szerint szitává lőtt holttestéről a neon-világítású aranyozott földgömböt körülölelő feliratra svenkel a kamera: „The World is Yours”.

A film rehabilitációja csak később, De Palma az *Aki legyőzte Al Caponét* elsőpró-

sikere után történt meg. Ma már jól lát-szik, hogy egyedülálló mesterműről van szó, ami rászolgált kultusstátuszára. Hatása messze túlmutat a filmes műfajokon. Kirobbanó stílusa és formavilága még egy népszerű számítógépes játékban (*Grand Theft Auto: Vice City*) is megjele-nik. De a *Scarface* kimutatható ihletfor-rást jelentett David Lynch számára is az *Útvesztőben* (1997) megalkotásakor. Lynch a Frank Lopezt játszó Robert Log-giára osztotta egy ugyanolyan karakterű, nagypályás maffiózó szerepét, aki na-gyon hasonló alárendeltségi viszonyt alakít ki rövid pórázon tartott gyönyör-ű barátnőjével, mint *A sebhelyesarcú* Frankje. Lynch-et ugyanúgy a kokain emberi pszichére gyakorolt hatásai és a pálmafás, kékes rózsaszínű tengerparti bulik máza mögött fortyogó erők érdek-lik, mint De Palmát.

Ezek az erők a jóléti kapitalista fo-gyasztoi társadalom kiszolgáltatottjait, kárvallottjait, az amerikai álom vesztese-it kísértik, akik egyre kisebb mértékben kapják meg az egyre magasabbra sró-folt igényeik kielégítéséhez szükséges eszközöket. Sem kultúrájuk, sem tehet-ségük, sem pénzük nem elég a felemel-kedéshez. *A sebhelyesarcúban* a kire-kesztettségéből fakadó mértéktévesztés a végső határok átlépését eredményezi. Mindent nem lehet akarni. Ez a telhe-tetlenség Tony húga iránti vágyában ölt legszélsőségesebb formát. Tony az egész világot akarja, de végül a „semmi” lesz a jussa. Howard Hawks és Ben Hecht 1932-ben a stúdió nyomására még kénytelenek voltak „A nemzet szégye-ne” alcímmel ellátni filmjüket, nehogy úgy tűnjön rokonszenvesnek akarnak feltüntetni egy bűnözőt. Tony holtteste és a fölötte villogó „The World is Yours” felirat metaforája De Palma változatá-ban tud igazán kiteljesedni. Tony, amikor megkapja az utolsó halálos lövést, mie-lőtt a mélybe aláhullana úgy tárja szét karjait és úgy ernyed el – amit a rendező lassított felvétellel emel ki, mint Jézus Krisztus a kereszten. Brian De Palma sebhelyesarcúja: áldozat. Olyan álmot akar beteljesíteni, amihez kirekesztet-tége és nagyravágyó természete miatt nem szerezte meg a szükséges képessé-geket. Agresszivitása révén magásra jut ugyan, de a csúcsig sohasem érhet fel, az egyre növekvő nyomás alatt egyre irreálisabb vágyakat hajszolva, egyre in-kább visszautasítva és magára hagyatva válik a mértéktelenség áldozatává. •



DOMINÓ

Pisztoly az asztalon

VARGA ZOLTÁN

BRIAN DE PALMA ÚJ THRILLERÉBEN DÁN RENDŐRÖK KERESZTEZIK AZ ISZLÁM TERRORIZMUS ÚTJÁT.

Az Új-Hollywoodot megalapozó „mozifenyegerek” talán legdelejezőbb stílusérzékkel és legkevésbé piacképes rögeszmékkel megáldott-megvert zsenije, Brian De Palma immár közel húsz éve – a sem az alkotónak, sem a nézőknek nem különösebben kellemes emléket jelentő *A Mars-mentőakció* óta – lényegében kivonult a hollywoodi rendszerből. Ezt bizonyára nem bánják a stúdióvezetők, hiszen – ahogyan Pápai Zsolt fogalmazott találóan –, „Hollywood évtizedekig bizalmatlanul szemlélte ténykedését, formai megoldásait extrémeknek, személyét nehezen kezelhetőnek titulálták, világlátását túl sötétnek találták” (*Filmvilág* 1999/1). Kérdés azonban, hogy a rendező mennyire járt jól a váltással, a többnyire francia vagy német szponzorok bevonásával; az ezredforduló óta egyszer láhattunk De Palmától a művész legszebb pillanatait méltó módon visszaidéző filmet (*Femme Fatale*), leginkább azonban olyan munkák kerültek ki a keze alól, ame-

lyek aligha tettek jót a hírnevének (*Fekete Dália*, *Gyilkos vágyak*).

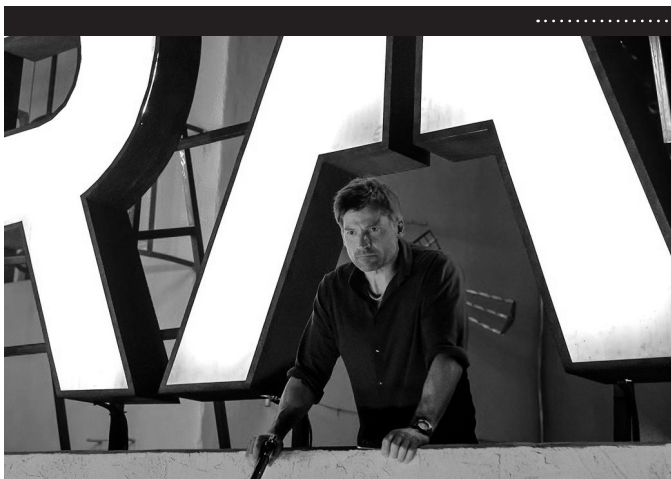
Legújabb thrillere, a dán gyártásban készült *Dominó*, az utóbbi mezőnybe tartozik – jóllehet ezt a méltatlan produkciós körülmények is magyarázzák. De Palma az egyik legszörnyűbb szakmai élményeként idézi föl a *Dominó* keletkezéstörténetét: a forgatás alulfinanszírozottságát, a kifizetetlen stábtagokat, az aktív munka helyett vesztégléssel töltött időt; illetve azt, hogy producerei (mintha csak valamely hollywoodi stúdióvezető tiporta volna sárba a rendező szuverenitását) kivették kezéből a vágást, s általa jóvá nem hagyott változatot küldtek a mozikba. A forgatókönyv megírásában – számos filmjével ellentétben – De Palma nem vett részt, s éppen a cselekménybonyolítás a *Dominó* legkevésbé működőképes rétege. A sztori, amely koppenhágai rendőrgyilkossággal indul, s csakhamar az iszlám terrorizmus machinációival folytatódik, egyszerre tűnik túlbonyolítottnak és primitívnek. Túlbonyolított, amennyiben az alig másfél órás játékidőhöz mérten megtöbbszörözi a szemben álló feleket, az egymás érdekeit keresztező figurákat és csapong a helyszínek között (Koppenhágától Brüsszelen át Almeriáig). S primitív, minthogy valamennyi oldal képviselőjét – a rendőröket, a gyilkost és a terroristákat egyaránt – szimpla motivációk viszik előre: a bosszúvágy és/vagy a fanatizmus. E problematikus cselekményépítés, a figurák klisészerűsége és a kevéssé meggyőző színészvezetés eredményezik, hogy a film nagy része nem

„Szimpla motivációk viszik előre”
(Nikolaj Coster-Waldau)

kifejezetten nyújt többet egy átlagos (esetleg átlag alatti) tévékriminél.

A *Dominó* azonban nem csupán a rendező kései pályaszakaszát uráló orientációvesztés újabb dokumentuma, mert egyes részleteiben – a nyitányban és a csúcsponton – még itt is megmutatkozik az a mozimágia, amelyet Brian De Palma legihletettebb pillanatainak köszönhetünk, s amely a legnagyobb filmrendezők közé emelte őt. A *Dominó* expozíciójában újabb remek példáját üdvözölhetjük a De Palma eszköztárában jellegzetesnek számító felső nézőpontra, amely kezdetben banális szituációt látat toltásképen (főhősünk a szeretőjétől készűl távozni, hogy megkezdje a hajnali szolgálatteljesítést); ám a folyamatos ereszkedésnek köszönhetően a snitt az asztalon hagyott pisztoly közelképével ér véget. Az ottfelejtett fegyver lesz a dominó láncreakciót beindító első darabja, a kritikus pillanatban a hiánya miatt veszíti életét az idősebb rendőr s kerül veszélybe fiatalabb partnere. Ugyancsak a nyitás idézi meg a De Palma-életműben legszívesebben citált példaképet, Alfred Hitchcockot: a *Szédülésre* noha már eddig is sokszor utalt a rendező (kivált a *Megszállottsággal* és az *Alibi* tesztel), de a kulcsfontosságú tetőtéri üldözésjelenetre először kínál egyéni variációt, amely a *Dominó* egyik legfeszültebb képsorát eredményezi. Hasonlóképpen mives a csúcspont, ahol a bikaviadal helyszínére tervezett öngyilkos merénylet meghűsítése a tét. A lassításokkal és a zene (ezúttal is Pino Donaggio muzsikájának) *crescendójával* tüntető szekvenciát valószínűleg csupán azért nem fogják például a *Carrie* vagy az *Aki legyőzte Al Caponét* hasonlóan komponált nagyjeleneteivel együtt emlegetni, mert a cselekmény előzményei kevéssé vonják be a nézőt. Máskülönbén igazi mo-ziszék-szorongató pillanatokkal szolgál – a *Dominó* tanúsága szerint Brian De Palma még akkor is képes ilyen jelenetekkel elkápráztatni a publikumot, ha téli álmod alszik.

DOMINÓ (Domino) – dán, 2019. Rendezte: **Brian De Palma**. Írta: **Petter Skavlan**. Kép: **José Luis Alcaine**. Zene: **Pino Donaggio**. Szereplők: **Nikolaj Coster-Waldau** (Christian), **Carice van Houten** (Alex), **Guy Pearce** (Martin), **Eriq Ebouaney** (Tarzi). Gyártó: **Schonne Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. Szinkronizált. 89 perc.



RENO 911!

Mocskos zsaruk

PERNECKER DÁVID

TÍZ ÉVE ÉRT VÉGET A MAI NAPIG ELKÉPESZTŐEN TABUDÖNTŐ RENO 911!

A dokumentumfilm formája ellenére erősen manipulált *Zsaruk* 1989-ben indult proto-valóságshowja bűnben fogant, a csúcspontra ért amerikai bűnözési hullámot azonban kritika megfogalmazása nélkül, katasztrófaturistaként lovagolta meg. A bulvárdokumentum-sorozat legnagyobb érdeme nyilván nem az, hogy manipulatív ostobaságával kikövezte az utat a *Big Brother* és fattyai számára, hanem hogy többtucatnyi évadon keresztül súlykolt autoritás-propagandája során olyan irreális képet festett a bűnüldözésről, hogy önmaga paródiájaként vált szinte kötelezően parodizálандóvá. Sokan űztek gúnyt a *Zsaruk*ból, de senki nem tette azt olyan öntörvényűen, sokkolóan, vakmerően provokatív és tabudöntőgető módon, mint a Thomas Lennon, Robert Ben Garrant és Kerry Kenney-Silver által megálmodott, kultikussá vált *Reno 911!* (*Zsaruk bevetésén*), melynek eddigi utolsó, hatodik évada 10 éve ért véget. A *Reno 911!*

„Tök részegen határkerítést húznak fel”

(Kerry Kenney-Silver, Thomas Lennon, Robert Ben Garrant)

elképesztően éles humorú epizódjaiban a *Zsaruk* tabloidvalósága a '90-es évek nagyhatású brit áldokumentarista-sorozatainak (*People Like Us*, *A hivatal*, *Operation Good Guys*) jól bevált formátumában bűnös röhögőgörcsök közepette kap lángra. A *Reno 911!* szerzői (akik társaikkal együtt színészként olykor több idióta szerepben is brillíroznak) az áldokumentumfilm stíluskeretek között improvizálva keltik életre „a világ legnagyobb kisvárosa”, a nevadai Reno leghülyébb seriffjeit, akik rendszeresen törik át a „negyedik falat”. Kiszólnak az operatőrnek azon háborogva, hogy a róluk készült sorozatban csak a legbénább megmozdulásaik láthatók, elterelik a figyelmét, ha épp rájárnak a lefoglalt kokainra, és a *Zsaruk* akciófétisére reflektálva próbálnak vagánykodni (remek slapstick lesz belőle). Ahogy a *Reno 911!* társulatának tagjai a *Zsaruk* struktúrájára rímelő szkeccs-jelenetekben karaktereik imádni való retardáltságában lubickolva improvizálnak arcpírtóan trágár, időtlenül idézhető suttyóságokat, az nem csak a *Zsaruk* túl komolyan vett párbeszédeinek mutat be. A rögtönzés több mint a paródia eszköze a *Reno 911!*-ben, az improvizáció világot épít. A jelenetek körvonalai, alapszituációjuk, elejük-végük volt csak adott, ami köztük történik, az a szerzők és megannyi komikusbarátjuk egyszeri és megismételhetetlen műve, melynek köszönhetően a sorozat fikatív-alternatív Renója a tévétörténelem legtaplóbb, legszürreálisabb városává vált.

Mintha kizárólag szivacsagyú crackfüggők, beltenyészett tahók, szexuális bűnözők, perverzek, eszelős prostik, kisztílú csalók, korrupt politikusok lakanák a várost (melynek polgárai annyira imádták a sorozatot, hogy megmentésére aláírásgyűjtésbe kezdtek). Visszatérő vendégek ők, akik olykor egy-egy rövid jelenetben, máskor tartalmasabb cselekményszálak abszurd káoszában próbálják megúszni büntetésüket. A könnyen megkedvelhető törvényen kívüliek általában valamilyen röhejes módon lógnak meg a törvény őrei előtt vagy épp a rendszer csődjeként kerülnek újra és újra szabadlábra (a legfrappánsabb jeleneteket a mai napig vetítik oktató céllal amerikai rendőrkapitányságok). A *Reno 911!* kitűnően értelmezhető szatiriként is, hiszen mégis milyen az a fent említett rendszer, melyben olyan amorális dilettánsok tartják fent a nem létező rendet, akik versenyt szerveznek maguk között kivégzésre – „ami olyan, mint a NASCAR, csak lehet tudni, hogy ki fog meghalni” – szülő helyjegyekért. Az nyeri a jegyeket, aki le tud tartóztatni valakit, aki parókát hord, van nála crack és/vagy van állat-tetoválása. Ha ez a valaki zsidó is, azért dupla pont jár. Miközben a politikai korrektség hulláma paralizálja a nagyvászon komédiáinak többségét, üdítő látni, hogy másfél évtizede készülőhetett egy olyan sorozat, melyben mesteri komikusok rasszista, homofób, vallásokat, időseket és gyerekeket és fogyatékkal élők nem kímélő éjfékete poénokkal bombázzák porig a mit sem változott, hipokrita, buta, agresszív, korlátolt amerikai idiokráciát és az általunk túlságosan is nagyra tartott ügynevezett „jó ízlést”. Ahogy pedig ezek a csodálatosan nyomorult seriffek mindenkire bármiért fegyvert fognak (sokszor egymásra is), ahogy próbálják elsumákolni vétkeiket, és ahogy tök részegen határkerítést húznak fel a mexikói bevándorlók visszatartására, úgy emelkedik a *Reno 911!* vérpezsdítően szatirikus paródiája profetikus magasságokba.

ZSARUK BEVETÉSEN (Reno 911!) – amerikai, 2003–2009. Kreátorok: **Robert Ben Garrant, Thomas Lennon, Kerry Kenney-Silver**. Szereplők: **Thomas Lennon** (Dangle), **Robert Ben Garrant** (Travis), **Kerry Kenney-Silver** (Trudy), **Michael Patrick Jann** (Rendező). Gyártó: **Jersey Television / Comedy Central**. 88 x 22 perc.



CSERNOBIL

Amikor a valóság berobban

BASKI SÁNDOR

MI AZ, AMI MÉG A RADIOAKTÍV SUGÁRZÁSNAI IS GYLKOSABB? AZ ÉV LEGFONTOSABB SOROZATA NEM CSAK EGY ATOMKATASZTRÓFA DERMESZTŐ MEMENTÓJA.

Amikor a legnagyobb orosz vállalat, a Gazprom tulajdonában lévő NTV televíziós csatorna illetékesei tudomást szereztek róla, hogy amerikai-brit gyártásban sorozat készül a csernobili atomerőmű-balesetről, megrendeltek egy saját verziót. Az októberben debütáló széria története szerint a katasztrófa előidézésében tevékeny szerepet játszott egy szabotőr, akit maga a CIA telepített az erőműbe. Az írók – és a sorozat megrendelői – alighanem arra számítottak, hogy az HBO produkciója súlyosan elfogult oroszellenes propaganda lesz, és ehhez a feltevéshez kalibrálták a válaszcsapást is. Arra nem csak ők, de talán még a nyugati nézők sem számítottak, hogy a *Csernobil* a tényeket tisztelgetően tartva, a hitelesség maximumára törekedve tárja fel történelem egyik legsúlyosabb atomkatasztrófájának történetét.

Ugyanilyen váratlan volt a miniszériát övező felfokozott érdeklődés; a sorozat már a nyitóepizóddal villámgyorsan betört a közbeszédbe, és nem csak az incidens által közvetlenül érintett kelet-európai régiókban, hanem világszerte. Első pillantásra valóban meglepőnek tűnhet a hirtelen jött kultikus rajongás, amiben a nézők mellett a kritikusok is osztoznak – a széria „minden idők legjobbjá” lett az IMDb-n leadott értékelések nyomán –, az alkotók ugyanis látszólag nem állítanak semmi újat az 1986. április 26-án történtekről. Noha a balesetet követően a szovjet vezetés megpróbálta eltitkolni, hogy a katasztrófa az emberi mulasztások mellett a szándékosan elhallgatott tervezési hibák is hozzájárultak, a rezsim bukását követően fény derült minden körülményre. Az azóta eltelt három évtizedben tanulmányok, dokumentumfilmek és riportkönyvek tucatjai színezték

ki a még megmaradt fehér foltokat, az atomerőmű környékét és a pripjatyi szeltemvárost pedig ma már személyesen is körbejárhatja bárki, aki befizet egy szervezett turistakirándulásra.

Komolyabb volumenű fikciós feldolgozás ugyanakkor még nem készült, de a sikert a hálás téma – vagy az a tény, hogy a fiatalabb célközönség nagy része most csodálkozik rá először a '86-os katasztrófára –, önmagában még nem garantálta volna. Craig Mazin író-kreátor úgy akarta rekonstruálni a történeteket, hogy a közönség ne csak megértse, mi vezetett a tragédiához, és mi következett belőle, de át is érezze a személyes drámák súlyát.

A nézőket azonnal bevonó nyitóepizód ebből a szempontból (is) tanítani valóan építkezik. Míg egy fantáziátlanabb feldolgozás kronologikus sorrendben dokumentálná a végzetes éjszaka történéseit – kezdésként esetleg felvillantva néhány baljósan idilli vágóképet a mit sem sejtő pripjatyi lakók mindennapjairól –, addig a *Csernobil* a főszereplő öngyilkosságával nyit. Valerij Legaszov, a kármentéssel és a baleset kivizsgálásával megbízott tudós napra pontosan két évvel a robbanás után vetett véget az életének, ami, írói szemszögből, akár ideális epilógusa is lehetett volna a sorozatnak. Mazin döntése mégis érthető, egyrészt Legaszov halálával előrevetíti, hogy nem a „hogyan” lesz a széria legfontosabb kérdése, másrészt a katasztrófafilmekből ismerős képsoroknál vagy az arctalan tömegek szenvedésénél egyetlen ember tragédiája jobban átélhető. Magát a robbanást sem egész képernyőt betöltő totálon látjuk, hanem egy pripjatyi pannelakás ablakából, úgy, hogy azt a lakók – a mentés után majd életét veszítő tűzoltó és felesége – észre sem veszik,

csak a pár másodperccel később érkező hanghullámra riadnak fel.

A robbanás utáni pillanatokat már a 4-es reaktor vezérlőjéből követhetjük, és mivel az okokról a laikus néző ekkor még semmit nem tud, tökéletesen átérezhető az erőműben dolgozók zavara, akik az első órákban – élükön Anatolij Gyatlov főmérnök helyettesével – maguk is sötétben tapogatóztak. Az információhiányos állapot a katasztrófafilmek mellett a horrorok melegágya is, és Johan Renck rendező az első epizód legfeszültebb jeleneteiben főleg ennek a két műfajnak az eszköztárából építkezik. A rettenet ugyanakkor abból is fakad, hogy a szereplőkkel ellentétben a néző tisztában van vele, hogy a felrobbant mag mellett tartózkodó munkások, az elsőként kiérkező tűzoltók vagy a közelben bámészkodó nők és gyerekek halálra vannak ítélve.

A műfaji vonalat erősítve a cselekmény a folytatásban is erősen épít a klasszikus határidő-dramaturgiára – ha nem sikerül a reaktor alatti tartályokból leereszteni a vizet, akkor újabb, még pusztítóbb robbanás következhet be, amely akár Európa lakhatatlanná válását is eredményezheti. A vakmerő bűvárcsú, az erőmű tetejének „biorobotos”, valós időben bemutatott grafitmentesítése vagy a szénbányászok önfeláldozása akkor is mesterien megkomponált, idegborzoló szekvenciák, ha a végkifejletüket már ismerjük is – és nem melleleg kiválóan illusztrálják a sorozat állítását, mi szerint, ha ebben a történetben a szovjet rendszer a „gonosz”, akkor a hős maga a szovjet nép. A negyedik részben, a sugárfertőzött háziállatokra vadászó „likvidátorokat” követve, a poszt-apokaliptikus filmek hangulatát is megidézi a széria, míg a finálé a tárgyalótermi drámák formuláját követi.

A történet másik szála paranoia-thrillerbe illő oknyomozás, azzal a különbséggel, hogy itt a titkok, az elhallgatások, a háttéralkuk nem a rendszer korrupciójának, hanem rendeltetészerű működésének az indikátorai – és ezzel maguk a kulcsszereplők is tisztában vannak. A minisztertanács elnökhelyettese, az elhárítást a helyszínről vezénylő Borisz Scserbina keményvonalas pártfunkcionárius, aki a tragédia súlyával szembe-sülve hajlandó megszakítani a hazugságok körét, a rendszerhű, de a tényekhez ragaszkodó Legaszov pedig morálisan is belerokkan a feladatba.



Míg a mentési munkálatokat valóságosan reprodukálják az alkotók, az okok feltárása során bátrabban nyúlnak a drámai sűrítés eszközeihez. Scserbinát és Legaszov szerepét felnagyítják – a fajsúlyos döntések aligha a magánbeszélgetéseik során, mint inkább a bizottságokban születtek –, a tanukat kórházzal kórházra járva kikérdező fehér-orosz Uljana Homjuk pedig kitalált figura. Döntésük védhető, egyrészt a két férfi ellentmondásos kapcsolata, Jared Harris és Stellan Skarsgård parádés összjátékának is köszönhetően, a sorozat egyik legizgalmasabb aspektusa – különböző pozíciókból indulnak, a fináléra mégis ugyanoda érkeznek meg –, másrészt az Emily Watson által alakított nő a kármentésben segédkező lelkiismeretes tudósokat testesíti meg egy személyben. A legnagyobb, dramaturgiai megfontolásból elkövetett csúsztatást is az utolsó részben követik el az alkotók: a tárgyalóteremben Legaszov, Uljana és Scserbina biztatására, saját korábbi, kozmetikázott vallomását megtagadva, megnevezi az igazi felelősöket – Legaszov valójában nem vett részt a tárgyaláson. A széria fiktív főszereplője ugyanakkor megérdemli, hogy az első epizódban nyitva hagyott kérdéseket ő válaszolja meg, méghozzá úgy, hogy még a fizikából felmentett nézők is pontosan megértsék, milyen folyamatok zajlottak le azon a bizonyos éjszakán.

„A hazugság toxikusabb”

hez személyesen semmilyen formában nem kötődő, korábban taplóvígjátékokat író, brooklyni születésű Craig Mazin több-éves kutatómunkát követően írta meg a forgatókönyvet. Fő inspirációs forrásként a Nobel-díjas Svetlana Alekszijevicev *Csernobili ima* című riportkönyve szolgált – a haldokló férjéhez a tiltás ellenére is beszéző tűzoltófeleség története is innen származik –, a forgatás során pedig már-már megszállottan próbálták reprodukálni a legapróbb részleteket is. Nemcsak a reaktor irányítótermét sikerült tökéletesen lemásolniuk, a panellakások tapétáitól a katonák saját készítésű hegyvidéki át a korabeli szovjet szövetből varrt kosztümökig szinte minden stimmel. A svéd Johan Renck rendezése és a széria képi világa tökéletesen passzol a forgatókönyv szellemiségéhez: hűvös, precíz, lényegre törő, és egy-egy kiemelt momentumot leszámítva mentes a hatásvadász megoldásoktól.

Példás technikai kivitelezése és történetépítése, illetve a kiváló színészgárda mellett leginkább mégis az aktualitása miatt arathatott a *Csernobil* szokatlannul zajos sikert. Noha az atomenergia felhasználásával kapcsolatos aggályok továbbra is napirenden vannak, a sorozat nem foglal egyértelműen állást a

A sorozat hitelessége a fikciós elemekkel együtt is jóval átlag feletti. A csernobili események

kérdésben. A szovjet örökséget egyre büszkébben vállaló putyini Oroszország befolyásszerzési kísérletei sláger-témának számítanak ugyan a nyugaton, de Mazint nem ez izgatja a legjobban. Ahogy rezonőre, Legaszov rögtön az első epizód első másodperceiben ki is mondja, az a közeg, amelyben a hazugság már megkülönböztethetetlen az igazságtól, toxikusabb, mint egy sugárfertőzött zóna. A *fake news* és a *post truth* korszakában már nincs szükség totalitárius diktatúrához a szavak meghamisításához – az arrogáns, gyáva, gerinctelen Gyatlov és hasonlóan szolgálalkú felettesei bármely rendszerben megtalálnák a helyüket –, mert alig maradt olyan pontja a világnak, ahol ne lenne elfogadott a legfelsőbb körökben (is) a személyes hitet és agendát a leg-elemibb tények elé helyezni. Csernobil figyelmeztetése, a sorozaté és a katasztrófaé egyaránt, hogy a hazugságokból épített kártyavár előbb vagy utóbb, de összeomlik, és nem csak azokat temeti majd maga alá, akik felépítették.

CSERNOBIL (Chernobyl) – amerikai-brit, 2019. Rendezte: **Johan Renck**. Írta: **Craig Mazin**. Kép: **Jakob Ihre**. Zene: **Hildur Guðnadóttir**. Szereplők: **Jared Harris** (Valerij Legaszov), **Stellan Skarsgård** (Borisz Scserbina), **Emily Watson** (Uljana Komjuk), **Jessie Buckley** (Ludmilla Ignatyenko), **Paul Ritter** (Gyatlov). Gyártó: **HBO**. 5x64 perc.

EGYNYÁRI KALAND

Gourmé lángos

HUBER ZOLTÁN

A KÖNNYED KIS FLÖRT NÉGY ÉVAD ALATT KOMOLY SZERELEMMÉ ÉRETT.

Súlytalan, egyetlen felvonásos limonádénak indult a köztvéte tinisorozata, hogy öt évvel később az egyik legjobb kortárs magyar szériaként érjen véget. Az első évad elnagyolt figurái és vattacukros szerelmi civódásai a gulyáskommunizusból velünk maradt lángosos-vízibiciklis tóparti romantikával keverve tisztos nézettséget hoztak, az egynyárinak szánt kaland így folytatódhatott és egyre tartalmasabbá válhatott.

A Kovács M. András írta és Dyga Zsombor rendezte kedves és ártalmatlan produkciót a második évadtól Zomborác Virág jegyzi, aki fokozatosan a saját képére formálta az eredeti koncepciót. Nemcsak a balatoni nyarak hamiskás mítoszát és a szappanoperás műfaji megoldásokat kezelte egészséges öniróniával, de izgalmas karakterekkel és hiánypótló témákkal gazdagította az egyre komplexebb történetet.

Az *Egynyári kaland* a második évadtól kezdve nagyon határozottan elutasítja a bugyuta tinicsajos sztereotípiákat és nagyon alaposan kidolgozott

női figurákat vonultat fel. Akad itt öntörvényű különc, függőségeivel küzdő, bizonytalan vadóc vagy a saját vágyaival nehezen szembenéző építész. Annak persze, hogy a lányok egytől-egyig önálló, ellentmondásokkal teli egyéniségek, teljesen természetesnek kellene lennie. Sajnos azonban az *Egynyári kaland* árnyalt, éppen ezért kimondottan vagány figurái még mindig kivételnek számítanak.

A sorozat tudatosan megy szembe az uralkodó mintákkal, mégsem esik túlzásokba. A fordulatos cselekményben hol a fiúk csábítják el a lányokat, hol fordítva. A személyes és szakmai konfliktusok nemek szerinti eloszlása kiegyensúlyozott, a tétova döntések mindig a karakterek jellemvonásaiból fakadnak. A fiatal magyar színészek, különösen Schmidt Sára, Walters Lili és Piti Emőke rendkívül hitelesek a szerepeikben.

„Kiforgatják a kötelező paneleket” (Schmidt Sára)

Nemcsak a csajok, de a srácok is érzékenyek és bizonytalanok, illetve ők is folyamatosan reagálnak az uralkodó társadalmi elvárásokra. A szereplők rendszeresen szóvá teszik, ha a nemi szerepekhez tapadó kliséket és rítusokat kérnek rajtuk számon. A maszkulin külsejű srác nem ért az autókhoz, ahogyan a barátnője sem helyezi a karrierje elé a párkapcsolatát.

A harmadik és negyedik évadban a Balaton már inkább csak jelzészerűen bukkan fel és inkább a fővárosi helyszínek dominálnak. Az alkotók már csak a személyes érintettségük okán is

jobban érzik Budapestet és erőlködés nélkül varázsolják a szereplők köré a városi környezetet. A jól megírt karakterek és az életszagú helyszínek együttes következményeként a párkapcsolati zűrrök közé igen aktuális és fontos kérdések ékelődnek, általában ironikus vagy groteszk formában.

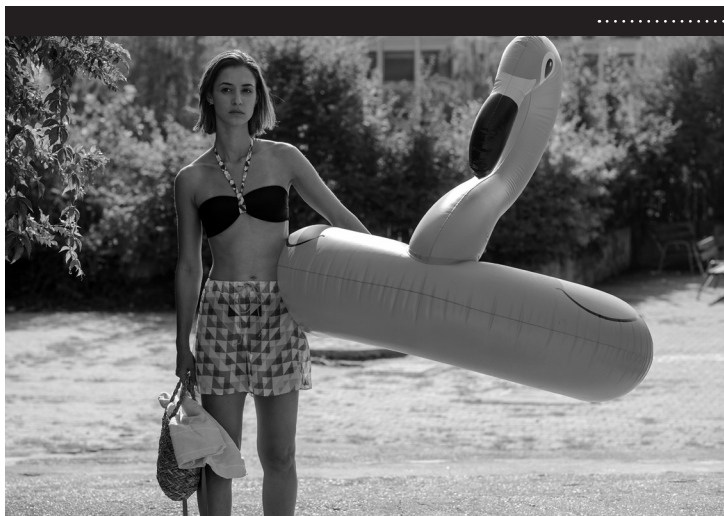
A munkahelyeken rendre szembesülhetünk szexuális zaklatásokat bőven kimerítő esetekkel, ezek mégsem drámai események, az elkövetők inkább szálnalmasak. Hasonló telitalálat a leghénybúcsú vagy az egyetemi ivászat intézményét kifigurázó epizódok, de többek között a túlzott egészségmánia, a PUA-mozgalom vagy a hivatali bürokrácia is megkapja a magáét.

Az *Egynyári kaland* humora parodisztikus, szabadszájú és imponálóan cinikus. A lányok és a fiúk ambíciózusak és öntudatosak, nyíltan beszélnek a vágyaikról és a féleleimekről. Az önfejű, impulzív karakterek és a szertelenül kacskaringózó mellékszálak gyakran meghökkenítőek, így minden epizódban számos jótékony meglepetés vár a nézőre.

Figyelemreméltó az is, ahogyan az alkotók a tinisorozatos formához viszonyulnak. Zomborác Virág úgy használja a „fiatalok-nyár-szerelmem” kötelező paneleit, hogy rendre ki is forgatja azokat. Nemcsak a váratlan epizódok és ellipszisek frissítik fel a kliséket, de a mellékszereplőkkel vagy az érzelmi bonyodalmak feloldásával a sorozat néha az abszurditás határáig merészkedik.

A merészebb poénok, az állandó önreflexió és az egészséges irónia ellenére a kialakuló kapcsolatok mégis realizisztikusak. Zomborác szerzői kézzel megérintik a finom összekacsintások nem válnak el élesen az elsődleges célközönséget kiszolgáló direkter megoldásoktól. A különböző rétegek szépen ötvöződnek, az *Egynyári kaland* így azoknak is tartogat érdekességeket, akiket egyébként nem hoz lázba egy szórakoztató balatoni sorozat.

EGYNYÁRI KALAND – magyar tévésorozat, 2015-2019. Rendezte: **Zomborác Virág**, **Dyga Zsombor**, **Akar Péter**. Írta: **Kovács M. András**, **Zomborác Virág**. Kép: **Marosi Gábor**, **Somogyvári Gergő**. Zene: **Balázs Ádám**. Szereplők: **Schmidt Sára**, **Walters Lili**, **Piti Emőke**, **Dobos Evelin**, **Döbrösi Laura**, **Vecsei H. Miklós**, **Rubóczki Márkó**, **Héricsz Patrik**, **Király Dániel**, **Fehér Balázs Benő**, **Szalay Bence**. 26x52 perc.



FRANT GWO: THE WANDERING EARTH

Vörös és fehér

GREFF ANDRÁS

LIU CIXIN DERMESZTŐ SCI-FIJE KÍNAI SZUPERPRODUKCIÓBAN.

Szép dolog, hogy bizalmatlanságra, megtévesztésre és harsány öszintétlenségre épülő korunkban is van valami, amiben Houstontól Pekingig képesek egyetérteni az emberek, még ha ez annak az állításnak keserű tudomásul vételét jelenti is, hogy bolygónk, a Föld záros határidőn belül élehetetlen pokolplanétává züllik. Az elmúlt tizenöt évben az emberiség jövőbeli sorsát fűrésző sci-fik jó része még véletlenül sem a szívárványos új horizontokat, az emberi faj még feljebb emelkedésének lehetséges következő grádicsait kereste, hanem óvatos esélylatolgatás volt a túléléssel kapcsolatban egy kozmikus kataklizmák vagy egyszerűen csak szorgos emberkezek által alaposan tönkretett bolygón. A csillaggyermek, a mesés kalandok ígéretével csábító, távoli galaxisok és a friss színekben felszikkasztó tudatok helyét kihunyó vagy túlhevülő égitestek, terméketlenség, megfagyott vagy elszivatagosodott kontinensek foglalták el a vásznon *Az ember gyermekétől a Snowpiercerig*, de még egy olyan, alapvetően gyerekeknek szóló úrfabulának sem kegyelmezték, mint a Pixar-féle *Wall-E*. Ebbe a

feltartott mutatoujjas és minden kötelező happy-end dacára mélységesen lehangoló (hová kerül és mit okoz majd az a sok műanyag szívószál, miután kikászálódunk székünkéből a moziban...) vonulatba illeszkedik most a Kínai Népköztársaság első nagyobb költségvetésű, de a hollywoodi szuperprodukciók, például a *Csillagok között* büdzséjének így is csak körülbelül harmadából leforgatott sci-fije, amelynek segítségével az ázsiai szuperhatalom immár a jövőbe is kivetíti totális megkerülhetlenségének igényét.

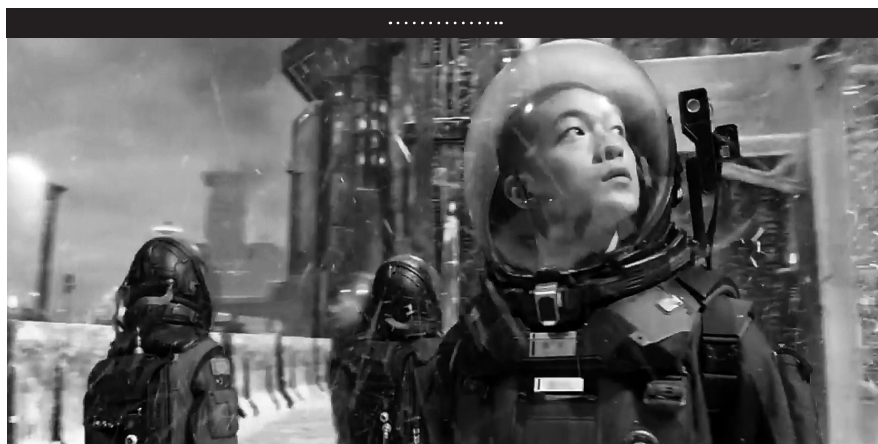
Ehhez képest meglepő, hogy Frant Gwo filmje semmiféle innovációt nem mutat fel. A játékfilmeket utánozni igyekvő nyugati videójátékok pixeljeinek szerény másolatából felépített, minden szempontból sivár hóvilágban nemcsak az ábrázolt közeg, illetve az lehet számunkra unásig ismerős, ahogy az életveszélyessé vált naprendszerből szabadulni igyekvő bolygón serénykedő hősök ordibálással és vadul gesztikulálva próbálnak érzelmeket megjeleníteni, hanem a bornírt heroizmus is: ha az összes tudós és katona feladja, a jólnevelt nép

„Rendesen megsiratják a nagypapát”
(Qu Chuxiao)

gyermekei között akkor is akad majd néhány fő, aki megingathatatlan bátorsággal teszi, amit tennie kell, és ezzel megmenti az egész világot. Korábban ezt a szemléletet, a kikezdetlen idealizmus és az örök győzelmi mámor porontyát védjegyszerűen amerikaiak vélhettük, de most végre kiderült, hogy szimplán csak az imperializmus szériatartozéka.

Alakulhatott volna másként is. A *Wandering Earth* a kapcsolatfelvételi regénytrilógiája révén nálunk is ismert kínai sci-fi-szerző, Liu Cixin (világformáló elmék, többek között Barack Obama és Mark Zuckerberg kedvence) kisregényén alapul, amelyben nem a túlságosan is mértéktelen alapprobléma, illetve korlátozottan hihető megoldása igazán érdekes, hanem annak finoman dermesztő bemutatása, hogy az emberek miként adaptálódtak a megváltozott környezethez: a bármikor bekövetkező pusztulás árnyékában a művészet és a filozófia éppúgy értelmezhetetlen passzióvá fonnyadt a számukra, mint a hűség vagy a gyász átélése, aminek aztán persze meg is lesznek a maga brutális következményei. Az alapszövegben vázolt helyzetet szimpla dobbantódeszkának használó Frant Gwótól viszont mi sem állhatna távolabb, mint egy ilyen éjszínű antropológiai látomás: nála az ifjú hősök, jégbe fagyott világ ide vagy oda, rendesen megsiratják a nagypapát. Jóravalóságuk jutalmául akciódús, ám valódi izgalomban szerény cselekményszázat kapnak a jeges földön, miközben feleltük, egy úrrállomáson is kibomlik egy hasonló, amelyben arcot és valódi szerepet kaphat végre a filmben egy másik nemzet – az orosz – fia is. Ez utóbbi száznak úgyszintén semmi nyoma nem volt még Liunál, és bár a rendező elég ügyetlenül váltogat a kettő között, segítségük révén mégiscsak felvillan a filmben valami őszinte és sajátos: egy olyan világ(hatalom) képe, amelynek polgárai soha, még az űrben sem lehetnek legalább néhány percre egyedül.

THE WANDERING EARTH (Liulang diqiu) – kínai, 2019. Rendezte: **Frant Gwo**. Írta: **Liu Cixin** művéből **Yan Dongxu, Ye Junce, Wu Yi, Ye Ruchang** és **Frant Gwo**. Kép: **Michael Liu**. Zene: **Roc Chen** és **Liu Tao**. Szereplők: **Qu Chuxiao** (Liu), **Li Guangjie** (Wang), **Ng Man-tat** (Han), **Zhao Jinmai** (Duoduo), **Wu Jing** (Peiqiang). Gyártó: **China Film Group Corporation**. Forgalmazó: **Netflix**. 125 perc.



A JOHN WICK-TRILÓGIA

A játéknak nincs vége

HUBER ZOLTÁN

A WICK-TRILÓGIA VÉGIGZONGORÁZZA AZ AKCIÓFILM TÖRTÉNETÉT.

A látványos harcok és feszes izommunkák megfelelő összedrótázása nyilván fontos, de korántsem nélkülözhetetlen eleme az akciófilmek élvezetének. A gyorsan trilógiává bővülő, további expanzió előtt álló John Wick-univerzum például abból kovácsol erényt, hogy kizárólag faék egyszerűségű kliséket használ. A szófukar bérgyilkos figuráját életre hívó Derek Kolstad az árnyalt karakterek vagy grandiózus elbeszélői bűvészműtávként helyett a már bevált panelekből építkezik. A célirányos sztori azért működik, mert az erőteljes stilizációval és gátlástalan sablonhalmozással folyamatosan összekacsint a nézővel. A menetrendszerű akciójelenetekre pedig nem lehet panasz.

A jó útra tért szupergyilkos elveszíti a szerelmét, majd a kutyáját és az autóját. Nem akarna ő masszívabb bosszút állni, az első ütés azonban gyorsan egy kontinenseken átívelő, számtalan fegyvernemet érintő, több száz halálos áldozatot követelő vérfürdővé eskalálódik. Az első rész nyílegyenes

története a harmadik felvonás végére komplett mitológiává bővül, de az alkotók mindig csak annyi új információt közölnek, hogy a cselekmény mozgásban maradjon. A néző egyre többet tud meg a bérgyilkosok rejtélyes céhéről, de a kirajzolódó világ és a benne nyüzsgő figurák szándékosan elnagyoltak. Mivel a kínálkozó hézagokat mi töltjük ki, az intenzív összecsapások közé pakolt dramaturgiai kötőanyag nem válik röhejessé, hiszen minket is bevon a játékba.

Keanu Reeves nem véletlenül csapott le a forgatókönyvre. Az író Bogart, Eastwood és Marvin ikonikus karaktereiből gyúrta össze a viaszarcú, erősen szófukar karaktert. A címszereplő ólmos odüsszeiája egyszerre idézi a *Point Blank* sodródását, a Leone-filmek hajszáit, de Kurosawa, Melville vagy Woo hatása is erőteljes. A névsor persze tetszőlegesen folytatható, hiszen a

„A kézműves-mániát is ügyesen zsákmányolja ki”
(Keanu Reeves)

John Wick-trilógia nagyjából végigzongorázza az akciófilm teljes történetét a távolabbi gengszterfilmes és noiros gyökerektől egészen a legfrissebb indonéz vonulatig. A bérgyilkosok zárt világa pedig nemcsak a szabályokhoz ragaszkodó harcos kultúrákon átívelő mítoszát, de az uralkodó kézműves-mániát is ügyesen zsákmányolja ki.

Ahogy a sztori sem az eredetiségével nyugtázza le, úgy a valódi attrakciót jelentő akciókat is a legjobbakról lestelek el az alkotók. A fő vonulatot a hongkongi *heroic bloodshed* pisztolybalett-

jei jelentik, főleg hangtompítóra és fejlődésekre hangszerelve. A golyózáporos ütközetek között kések, autós vagy puszta ökölharcokat kapunk, amit egy-egy különlegesebb fogás tesz teljessé – a tradicionálisabb módszerek mellett John Wick kutyákkal, ceruzával, lóval vagy könyvtári könyvekkel is halálos. A trilógia fő hajtóerejét a dinamikus párbajok adják, így a filmekből pontosan ott fogy ki a szufla, ahol a párbajok kreativitása csökken.

A figurába beleszerető és a filmtervet a kezdetektől egyengető Reeves maga hozta a rendezőket. A korábban kaszkadőrként dolgozó Chad Stahelski és David Leitch számos sikeres filmen dolgoztak, a színésszel a *Mátrix* forgatásán ismerkedtek meg.

A John Wick-filmek története egyetlen ívet alkot és minden tekintetben egységes. A neonfényekbe áztatott westernes kompozíciók, az üvegfelületek és tükrök közé zárt szereplők vagy a giccshatáron táncoló operai díszletek úgy lesznek védjegyszerűek, hogy külön-külön mindegyiket láttuk már valahol.

A lecsupaszított sztoriával, a népmesei köritéssel és az előképek hatványra emelt használatával az alkotók egyszerre veszik véresen komolyan és teszik idézőjelbe a műfajt. A három filmet e különös kontraszt emeli ki a mezőnyből és varázsolja könnyed szórakozássá. A játékos kettőségre nagyon jól reagált a közönség, a címszereplő ráadásul tökéletesen helyt tud állni a szuperhősök univerzumépítő korszakában is. John Wick szín pompás világa ugyanis térben és időben szabadon bővíthető, vagy akár keresztezhető a Leitch rendezte *Atomzókéval*. A franchise ráadásul nemcsak a moziban, de akár a kisebb képernyőn is nyugodtan bevethető. Amíg a recept működik és a mutatványok nem önismétlők, John Wick tovább nyomhatja a gázpedált.

JOHN WICK: 3. FELVONÁS – PARABELLUM (John Wick: Chapter 3 – Parabellum) – amerikai, 2019. Rendezte: **Chad Stahelski**. Írta: **Derek Kolstad, Chris Collins** és **Marc Abrams**. Kép: **Dan Laustsen**. Zene: **Tyler Bates** és **Joel J. Richards**. Szereplők: **Keanu Reeves** (John Wick), **Ian McShane** (Winston), **Mark Dacascos** (Zero), **Halle Berry** (Sofia), **Laurence Fishburne** (Király). Gyártó: **Summit Entertainment**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 131 perc.



EGYÜTT MEGYÜNK

Barátok jóban-rosszban

ÁDÁM PÉTER

GUILLAUME CANET VISSZATÉR 2010-ES SIKERFILMJÉNEK HELYSZÍNÉRE.

Van a francia filmeknek egy jellegzetes alcsoportja, amit „baráti társaság-filmeknek” is nevezhetnénk. Ezekben kisebb haveri közösség áll a hol humoros, hol könnyefakasztó cselekmény fókuszában, és ahogy halad előre a történet, úgy ismerjük meg egy-egy epizód fényében a különböző karaktereket, és úgy világosodnak meg a figurák közti emberi kapcsolatok is. Ezeknek a filmeknek Claude Sautet *Vincent, François, Paul meg a többiek* (1974) című munkája a mintája, ha ugyan nem egyik legismertebb archetípusa. De van egy másik – szintén francia – alcsoport is, ez pedig a nyaralás-filmeké. Guillaume Canet harmadik játékfilmje, a 2010-es *Apró kis házugságok* (*Les petits mouchoirs*) ennek a két alcsoportnak a szintézise. Míg a társaság egyik tagja életveszélyes motorbalesettel kórházba kerül, a többiek úgy döntenek, a történet ellenére sem mondanak le a tervezett tengerparti nyaralásról. És miközben egójukkal és nyomorult kis életükkel vannak elfoglalva, villámcsapásként éri őket barátjuk halála...

„Egy sor keserűes epizód”

A kiváló színészekkel készült film korántsem mentes a kliséktől és közhelyektől, ennek ellenére több mint öt és félmillió mozi-néző akart osztozni az osztrigás-tálat körülülő és bordói fehérborral sűrűn koccintó baráti társaság derűjében és bánatában. Guillaume Canet feltehetően erre a sikerre szeretett volna ráduplázni az *Együtt megyünk* (*Nous finirons ensemble*) című új opuszával. Ugyanaz a baráti társaság, ugyanaz a luxusnyaraló, aminek Max (François Cluzet) a tulajdonosa, ugyanaz a környezet (az Arcachon-öbölbeli Cap-Ferret), csak éppen nyolc évvel később.

Az *Együtt megyünk* korántsem a korábbi film egyszerű folytatása, inkább arról van szó, hogy a rendezőnek kedve támadt egy évtizeddel később újra kameravégre kapni az első filmben még a harmadik-negyedik ikset taposó baráti társaságot. Más életkor, más problémák: alighanem ez a magyarázata, hogy az új film egy árnyalattal keserűbb, sötétebb, kiábrándultabb a réginél.

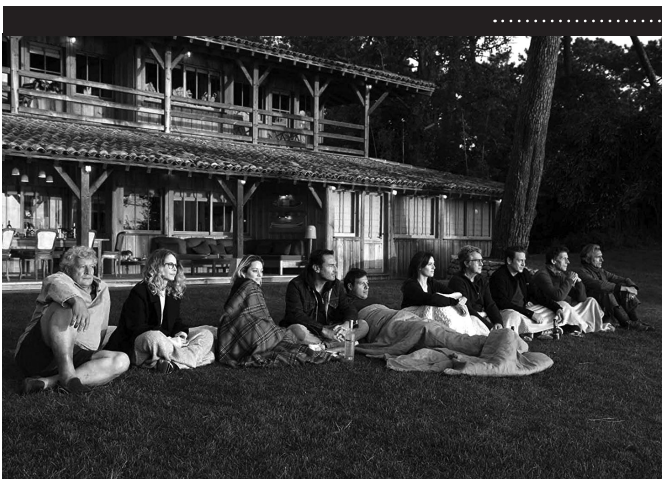
Max, akít látnivalón súlyos gondok nyomasztanak (még a luxusnyaralón is túl akar adni), szeretne egy magányos hétvégét eltölteni vidéki házában, de egyszer csak rátörnek a barátok, akiket már három éve nem látott. A látogatást meglepetésnek szánják Max hatvanadik születésnapjára. Max nem örül a váratlan látogatásnak, de igyekszik jó képet vágni a dologhoz... (Hogy a férfit tulajdonképpen mi nyomasztja, és végül eladja-e a nyaralót, amelyben

a társaság annyi vidám napot töltött, az csak a film végére derül ki – ezért illetlenség volna elárulni.) Ez a csekély feszültség azonban aligha volna elegendő a néző figyelmének fenntartására, ha nem adódna hozzá egy sor – a tragikumot komikumban feloldó – keserűes epizód, ami tovább árnyalja, színezi a korábbi filmben még elnagyoltan felvázolt karaktereket.

De hiába veti be a rendező – Benoît Magimeltől Marion Cotillard-ig és Gilles Lellouche-ig – a francia mozi nagyjágyúit, hiába az epizódok pergő ritmusa, ha egyszer Guillaume Canet nem döntötte el, mit is akar. A legnagyobb baj, hogy a film se nem kritikus vígjáték, se nem erkölcsrajz – amit kapunk, az csak a jómódú párizsi középosztály sztereotípiákból és közhelyekből építkező bemutatása. Bár kétségtelenül hangulatos mozit látunk, bármennyire is átérezni a barátok közti cinkos pillanatok és nagy nevetések nosztalgiját, a film nem ás mélyre se lélektanilag, se szociológiailag. Akárcsak az *Apró kis házugságok*, az *Együtt megyünk* is kései visszfénye a Sarkozy-féle Franciaország *bling-bling*nek nevezett üres csillogásának. Aligha véletlen, hogy mindkét filmben az Atlanti-óceánra néző Cap-Ferret a cselekmény színhelye (köztudott, hogy a volt köztársasági elnök is nagy kedvelője az itteni tengerpartnak).

Claude Sautet imént említett filmjét 1974-ben, Valéry Giscard d'Estaing köztársasági elnök megválasztásának évében forgatta. A *Vincent, François, Paul meg a többiek* egyfajta történelmi gyorsfénykép, a rendező azt az időszakot ábrázolja, amikor a Felszabadulás nemzedéke továbbadja a staféta-botot. A filmbeli haveroknak, Piccolinak, Reggianinak, Montand-nak nemcsak középszerűségéből jutott ki az életben, bőven kijutott nagyságból is. Guillaume Canet hőseinek viszont csak a közép-szerűség maradt, amiről még azt sem tudni, hogy az élet természetes velejárója-e vagy az elfelejtett eszmények szomorú üledéke.

EGYÜTT MEGYÜNK (*Nous finirons ensemble*) – francia, 2019. Rendezte és írta: **Guillaume Canet**. Kép: **Christophe Offenstein**. Szereplők: **François Cluzet** (Max), **Marion Cotillard** (Marie), **Gilles Lellouche** (Eric), **Benoît Magimel** (Vincent), **Laurent Lafitte** (Antoine), **Clémentine Baert** (Sabine). Gyártó: **Trésor / Caneo / EuropaCorp**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 135 perc.





Yao utazása

Yao – francia-szenegáli, 2018. Rendezte: **Philippe Godeau**. Írta: **Philippe Godeau** és **Agnés de Sacy**. Kép: **Jean-Marc Fabre**. Zene: **Matthieu Chedid**. Szereplők: **Omar Sy** (Seydou), **Lionel Louis Basse** (Yao), **Fatoumata Diawara** (Gloria), **Gwendolyn Gourvenec** (Laurence). Gyártó: **Pan Européenne / Korokoro**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratos*. 103 perc.

A kortárs francia mozi egyik legnagyobb csillaga, Omar Sy önálló, a nemzetközi (film) piacon is jól értékesíthető brandd névte ki magát. A komikusként induló színész az *Élrevalók* ikonikus szerepe óta a romantikus melodráma és a keserű dramedy specialistájává vált. Sikeresen elérnie, hogy már nem kisebb háttérű, hanem szimplán „csak” francia színészként jegyzik – jól illusztrálja mindezt, hogy amikor egy-egy remake-ben (*Derült égből apu*; *Doktor Knock*) eljuttassa az eredetileg fehér bőrű karaktert, a történet utalást sem tesz a származására. Ennek ellenére Sy nem utasítja el azokat a szerepeket sem, amelyekkel Franciaország

gyarmati örökségére (*Csokoládé*) vagy saját családi hátterére reflektálhat. Míg a *Sambában* még egy átlagos szenegáli bevándorlót alakított, addig a *Yao utazásának* sztárszínésze immár nyilvánvaló alteregó. Noha íróként nincs a stáblistán feltüntetve, meglehetősen valószínű, hogy a Szenegálban a családja múltja után kutató, de már Franciaországban született férfi megformálásához saját élményeit is felhasználta.

A második generációs bevándorlók identitáskeresése izgalmas és aktuális téma, de Philippe Godeau író-rendezőnek (*A javulás útján*, 11.6) többnyire álkérdések jutnak róla eszébe. A *Yao utazása* olyan tanmese, amelyben épp csak, hogy nem mondják bele a tanulságot a kamerába. Attól kezdve, hogy a 13 éves, őriási szegénységben élő Yao elszökik a fővárosba, hogy idoljával, a Sy által alakított sztárszínésszel találkozhasson, nyílt egyenes út vezet a lélekemlőnek szánt fináléig, amikor is hősünk ráébred, hogy túlságosan elszakadt a gyökereitől. Az eredeti helyszíneken forgatott film esztétikusan fényképezett road movie-ként

szépen megállja a helyét, Sy is karizmatikus, mint mindig, de a szituációk, a dialógok és maga a nagy utazás annyira kimódolt, hogy arra még az előbb-utóbb nyilvánvalóan elkészülő hollywoodi feldolgozás sem lesz képes rálicitálni.

BASKI SÁNDOR

Pajzán kíváncsiság

Curiosa – francia, 2018. Rendezte: **Lou Jeunet**. Írta: **Raphaelle Desplechin** és **Lou Jeunet**. Kép: **Simon Roca**. Zene: **Arnaud Rebotini**. Szereplők: **Noémie Merlant** (Marie), **Niels Schneider** (Pierre), **Benjamin Lavernhe** (Henri), **Camélia Jordana** (Zohra). Gyártó: **Curiosa Films / Memento Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 107 perc.

Marie de Régner író-költő és Pierre Louÿs költő viszonyát a felek levelezése, az általuk írt versek és a románc folyamán a nőről készült erotikus fotók alapján elmesélő *Pajzán kíváncsiság* lehetett volna izgalmas vitairat arról, milyen lehetőségei voltak egy értelmiségi családban nevelkedett nőnek a „belle époque” idején Párizsban, illetve hogy mennyire tekinthető feminista ikonnak egy olyan nő, aki szülői nyomásra a nagyon kedvéért érdekházasságot köt, és aki irodalmi körökben ugyanannyira ismert neves szeretőiről, mint saját munkásságáról. Ehelyett a film csupán kilúgozott, mondanivalójától megfosztott, urbánus verziója a *Lady Chatterley szeretőjének*, ami szexi retróképeslapokra redukálva ismerteti egy szerelem történetét.

Pedig az alapsztoriban lett volna muníció, hiszen a *Pajzán kíváncsiságban* (eleinte) bátor-talan, elnyomott kislánként feltűnő Marie a Pierre-rel való, elsősorban a testiségre épülő kapcsolat után odáig fejlődött, hogy – a filmben unalmasnak ábrázolt férje mellett – szeretők sorát tartotta, ezenkívül leszbikus viszonyokba is bonyolódott, miközben kora leginkább elismert női szerzője lett, mind a kritikusok, mind a közönség körében. Marie de Régner élettörténetét azonban még a Wikipédián is izgalmasabb elolvasni, mint ahogy a *Pajzán kíváncsiságban* megjelenik, az unalom mellett pedig a szinte





végig szobabelsőkben bonyolódó, elektronikus zenével aláfestett kosztümös dráma még mesterkélttségével is büntet. A férfikézben tartott kamerával készült erotikus és szoftpornó fotók születése mentén fejlődő cselekményt ráadásul abszolút a férfitekintet uralja – annak ellenére, hogy a lehetőség itt is adódott volna a helyzet megfordítására, hiszen a sztori egy pontján a főhősnő is kézbe veszi a fényképezőgépet. Mindebben pedig az a legszomorúbb, hogy a *Pajzán kíváncsiságot* egy nő, Lou Jeunet írta és rendezte.

VAJDA JUDIT

Rocketman

Rocketman, brit, 2019. Rendezte: Dexter Fletcher. Írta: Lee Hall. Kép: George Richmond. Zene: Matthew Margeson. Szereplők: Taron Egerton (Elton), Jamie Bell (Bernie), Richard Madden (John), Bryce Dallas Howard (Sheila), Gemma Jones (Ivy). Gyártó: Marv Films / New Republic Pictures. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Feliratos. 121 perc.

Elton Johnnak nem volt boldog gyerekkora, ám az élete akkor csúszott végképp félre, amikor kiderült, van tehetsége a zenéhez – nagyjából ez a tanulsága Dexter Fletcher életrajzi musicaljének, ami nincs híján a drámaian túlnyújtott jeleneleknek, ugyanakkor nélkülöz minden valódi lélekrajzot. A fél évvel korábban bemutatott *Bo-*

hém rapszódia apropóján adja magát az összehasonlítás, ám amíg Freddie Mercury esetében azt az illúziót kapjuk, hogy megtudunk valamit a zenészről, addig a *Rocketman* egy olyan Elton John musical, amelynek történetesen Elton John a főszereplője, bár ennek a sztori szempontjából szinte nincs jelentősége. A rendező korábbi alkotásában (*Sunshine on Leith*) – egy The Proclaimers-dalokra épített *jukebox musical*ben – még működött a műfaji logika: a slágerek ténylegesen narratív szerepet töltenek be a cselekményben. Ezzel szemben a *Rocketman* elbeszélésmódja, ahol Elton dalban mondja el saját életét (olyan szövegeken keresztül, amelyeket egyébként nem ő írt), inkább elidegenítő. Gyorsan változó színpadi öltözékeken keresztül érzékeljük az idő múlását, és bár az énekest megformáló Taron Egertonnak nagyon jól állnak a különböző

extravagáns jelmezek, vázlatos figurája inkább némafilmes komédiásként jelenik meg a vásznon, aki pusztán a mimikáján keresztül szenved.

A gyorsan világsztárrá váló Elton megcsalás és szeretetlenség áldozata, amit alkohollal és drogokkal próbál elviselni, amíg egy ponton úgy nem dönt, kiszáll. Hogy eközben mit jelentett neki a zenélés, a koncertek? Fejlődött-e művészig? Erről nem esik szó. A záró feliratokból kiderül, hogy végül megtalálta a szerelmet – úgy tűnik, boldogságára –, ami egyben a koncertezésről való visszavonulást is jelentette számára. Mintha csak a film azt üzenné: szégyellje magát mindenki, aki valaha Elton John-koncertre ment, mert ezzel hozzájárult az énekes gyötrelmeihez.

PETHŐ RÉKA

Szerelmem második látásra

Mon inconnue – francia, 2019. Rendezte: Hugo Gélin. Írta: Igor Gotesman, Hugo Gélin és Benjamin Parent. Kép: Nicolas Massart. Szereplők: Francois Civil (Raphael), Joséphine Japy (Olivia), Benjamin Lavernhe (Felix), Camilla Lallouche (Mélanie), Edith Scob (Gabrielle). Gyártó: Zazi Films. Forgalmazó: Hungaricom. Feliratos. 117 perc.

Raphael és Olivia kapcsolata ideális kamaszszerelmem, amiből a gimnázium után egy tökéletesnek induló házasság lesz. A gondok akkor

kezdődnek, amikor Raphaël, a tehetséges író, az általa kitalált, Zoltán nevű fantasy hős történeteivel valóságos sztárrá válik, de közben észre sem veszi, hogy egyre jobban elhanyagolja jobb sorsra érdemes feleségét, aki egyben a múzsája is. Egy szép napon azonban fordul a kocka, és a férfi egy párhuzamos univerzumban találja magát, ahol Olivia a befutott zongorista, így a középiskolai irodalomtanárként tengődő Raphaëlnek újból meg kell hódítania őt. Hogy pontosan mi okozza a tanulságos dimenzióváltást, nem világos, ám a szerző tolla nyomán megszülető fikció és a valóság közti kibogozhatatlan összefüggés ettől kezdve elég hektikusan alakítja a pár sorsát.

Hiába Joséphine Japy és Francois Civil bájosan üde kettőse a főszerepben, az unalomig ismert, dupla hódítás története egy percig sem válik érdekessé. Néhány szórakoztató párbeszédet leszámítva inkább kínos, mint ötletes bohózatot látunk, amiből minden tekintetben hiányzik a szellem. A papírszagú karakterek és a tankönyvi sablonokból építkező forgatókönyv leplezetlen rutinmunka, az összkép pedig kifejezetten erőltetett. Hugo Gélin rendező, nem megy a szomszédba a túlzásokért, a legnagyobb összevisszaságban dobál egymásra mindent, amiben a romantika



nyomai jelennek meg. A történet egyszerre kaotikus és egyszerű, de semmiképpen sem használja ki eléggé a két világ párhuzamosságaiban és különbözőségeiben rejlő rafinált lehetőségeket. A *Szerellem második látásra* így inkább kevesebb, mint több egy egyjárási filmnél, de legalább biztosan mutatja, hogy milyen évszaktot írunk.

BARKÓCZI JANKA

Éretlenségi \

Booksmart – amerikai, 2019. Rendezte: **Olivia Wilde**. Fényképezte: **Jason McCormick**. Írta: **Susanna Fogel, Katie Silberman**. Kép: **Jason McCormick**. Zene: **Dan Nakamura**. Színészek: **Kaitlyn Dever** (Amy), **Beanie Feldstein** (Molly), **Jessica Williams** (Fine), **Billie Lourd** (Gigi), **Jason Sudeikis** (Brown), **Lisa Kudrow** (Charmaine). Gyártó: **Annapurna Pictures**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 102 perc.

Amit a *Nulladik óra* jelentett az érettségihez vésszen közeledő fiataloknak a nyolcvanas években, majd a *Spinédzserek* a kilencvenes években, azt adhatja az *Éretlenségi 2019* fiataljainak, egy „generációs himnusz” – a rendezőnője kifejezésével élve. Tény, hogy annyi lendület és szeretet van ebben a 102 percben, ami egy komplett gimnáziumot feltöltene, végig érződik a filmen, hogy régóta tervezgetett szerelemgyerek. Okos *coming-of-age* sztorija tíz éven át érlelődött, előbb a női *buddy movie*-kban járta Susanna Fogel kapta meg (*Life Partners*), majd a vicces női történetekért mostanában felelős Katie Silberman gyúrta át (*Isn't It Romantic*), ám a végleges verzió csak a különös gondnal végbe vitt *casting* után jöhetett létre Olivia Wilde kezében. Látszik is, hogy a fiatal színészeknek nem kerül nagy nehézségbe eljátszani a karaktereket: mintha csak egy utolsó napra



összekerülnék egy valódi gimnáziumi osztály szerethető különceivel.

Amy és Molly, osztályelső és legjobb barátnök, a ballagás előtti napon döbbenek rá, hogy a tanulás oltárán hozott áldozatuk teljesen felesleges volt: folyton bulizó osztálytársaik pont olyan jól teljesítettek az érettségien, mint ők. Eldöntik hát, hogy egy éjszaka alatt behozzák az elszalasztott négy évnyi szórakozást – és ezzel elindul a Los Angeles-i tini odüsszeia, ami veszélyes, izgalmas, szomorú és megható utakon viszi őket keresztül. Miután a forgatókönyvet sikerült egy évtized alatt tökéletesre csiszolni, a stáb kedvére kísérletezhetett a filmnyelvel: akad a filmben *Birdmant* idéző hosszú, követő beállítás, víz alatti jelenet, musical táncbetét, sőt még stoptrükk-animáció is. A korábban videóklipeket rendező Wilde számára a zene is végig kulcsfontosságú, nemcsak a

forgatás alatt szóltak állandóan a hangulatfestő számok, de a vágásnál is nagy gondal válogatta össze az ikonikus dalokat. Mindezzel sikerült egy minden percében szórakoztató energiabombát összerakni, amelyet végig egyben tart a kompakt és mindenkor érvényes történet. Újranézős.

LOVAS ANNA

Csekély esély \

Long Shot – amerikai, 2019. Rendezte: **Jonathan Levine**. Írta: **Dan Sterling** és **Liz Hannah**. Kép: **Yves Bélanger**. Zene: **Marco Beltrami** és **Miles Hankins**. Szereplők: **Charlize Theron** (Charlotte), **Seth Rogen** (Fred), **June Diane Raphael** (Maggie), **Ravi Patel** (Tom), **Alexander Skarsgard** (Steward). Gyártó: **AG Studios / Good Universe / Point Grey Pictures**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 125 perc.

A politika és a románc határvidékén jár Jonathan Levine (*Fifti-fifti*, *Eleven testek*) friss komédiájával, amelyhez az



Apatow-istálló vérbő humorából, a nagyhatalmi politika showbiznisz-kulisszáiból és az ellentétekre építő romkom giccs-közhelytárából merítve meglehetősen könnyed elegyet gyúrt. A szuperszexi és intelligens amerikai külügyminiszter – történetesen: nő – egy véletlen folytán összetalálkozik a fiúval, akire kamaszkorában egy rövid ideig és egy emlékezetes merevedés erejéig bébiszitterként vigyázott. A férfi azóta sem lett sokkal érettebb, bár nagypofájú humora és tarka susogós melegítője üdítően hat a rideg fehérházi közegben, és mivel időközben sziporkázóan éleslátó újságíró lett, a nő stábjá felkéri beszédírónak.

Míg az *Eleven testek* modern *Szépség és Szörnyeteg*-átírata kissé sablonosra sikerült, Levine mostani verziója a történetésémára jóval szerethetőbb, amit három komponensnek köszönhet: a kiváló castingnak, a műfajparódiával finoman megbolondított forgatókönyvnek és a szándékoltan otromba aktuálpolitikai kikacsintásoknak. Az elnökjelölésen, különgépekkel tett utakon és diplomatabálokön átívelő szerelmi történet a párost alakító Charlize Theron és Seth Rogen meglepő kémijának köszönhet a legtöbbet. Rogen és Theron párosa azért is meglepő, mert utóbbi komikus vénájáról eddig csak ritkán tett tanúbizonyságot, a politikai humor és az amerikai népet maszturbálásra felszólító vezetőnő figurája azonban láthatóan meghozta a kedvét a tréfához. A női elnökjelöltre szavazó amerikaiak vágybeteljesítő mozijának is beillő darab nem csupán a romkom, de az elnökfilm felől nézve is jópofa műfaji dekonstrukció, ugyanakkor remélhetőleg egy apró, de annál szórakoztatóbb lépéssel közelebb segíti a világot ahhoz, hogy nőket emeljen a hatalmi pozíciókba.

KOVÁCS KATA

Bajnokok

Campeones – spanyol, 2018. Rendezte: Javier Fesser. Írta: David Marqués és Javier Fesser. Kép: Chechu Graf. Zene: Rafael Arnau. Szereplők: Javier Gutiérrez (Marco), Jesús Vidal (Marin), Gloria Ramos (Collantes), Roberto Chinchilla (Román), Jesús Lago (Jesús). Gyártó: Instituto de Crédito Oficial (ICO) / Marenstrum Producciones / Morena Films. Forgalmazó: Cirko Film. Szinkronizált. 124 perc.

Érzekenyítő vígjátékkal van Edolunk, melyben arrogáns edző szegődik a mentálisan sérült játékosokból álló, szedett-vedett kosárlabdacsapat élére, hogy összekovácsolja őket a bajnokságra, és közben fontos életleckéket tanuljon összetartásról, barátságról, empátiáról. A tömegfilmese tematikák két nagy túlélője, a szertelen kisgyermek/kisállatok hatására felengedő, mogorva férfi kapaszkodik itt össze az esélytelen lúzerekből faragott, de legalább erkölcsi győzelmet arató sportcsapattal, a felemelő *feel good* komédiák égjsze alatt.

A biztonsági játék fogalmát épp az ilyen filmekre találták ki, ennek megfelelően nem is maradt el a közönségsiker Spanyolországban, ahol a *Bajnokok* egy meglepő fordulatmal még Asghar Farhadi spanyol nyelvű filmjét (*Mindenki tudja*) is kiütötte a nyeregből a tavalyi Oscar-nevezési versenyben. Annyiból megérdemelten, hogy Javier Fesser rendező színes és szórakoztató kosárcsapatot verbuvált, akiket nem humoristák, hanem valóban sérült civilek alakítanak, többségükben olyanok, akiknek a külsejét sem kellett elrajzolni ahhoz, hogy égimeszelő Frankenstein-szörnyként vagy kövérkés metálénekesként belesimuljanak a vígjáték díszletei közé. Eredeti figuráinak köszönhetően lesz nézhető, ugyanakkor épp emiatt is válik problémássá



a *Bajnokok*, amely legalább annyiszor invitál arra, hogy a hátrányos helyzetű csapat kinézetén vagy esetlenségén ne vessünk, mint ahányszor velük együtt kéne. Nézőfüggő, hogy ki-ki ezt rossz ízlésű humorizálásnak vagy az elfogadás legmagasabb fokának tekintti, az viszont már súlyosabb akadályokat gördít a felhőtlen szórakozás útjába, hogy a film merészen túlnyújtott játékidejében a sablonokat sem képes feszes profizmussal követni, következetes karakterépítés híján pedig a finálétól sem érdemes jó értelemben vett, katartikus giccset várni. Kacagtató komédia helyett csupán figyelemre méltó castingvideó lett a spanyolok aktuális sikerfilmje.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Pompon klub

Poms – amerikai, 2019. Rendezte: Zara Hayes. Írta: Shane Atkinson és Zara Hayes. Kép: Tim Orr. Zene: Deborah Lurie. Szereplők: Diane Keaton (Martha), Jacki Weaver (Sheryl), Celia Weston (Vicki), Alisha Boe (Chloe), Pam Grier (Olive). Gyártó: Rose Pictures / Mad As Birds / Entertainment One. Forgalmazó: Szinkronizált. 91 perc.

Miközben a tinédzserek zsebpénzére hajtó komédiák egyre érettebben kezelik a célközönségüket, a nyugdíjakra utazó geronto-vígjátékok *Másnaposok*-átiratoktól (*Last Vegas*), altáji bohózatokig

(*Nagyfater elszabadul*) mint-ha kételkednének az idősebb korosztály magasabb szellemi képességeiben. A pomponlány-egyletet alapító hetven pluszos hölgyek filmje is olyan, mint amikor valaki idegesítően lassan, kínosan artikulálva beszél egy nyálbuborékos agastyánhoz.

A dokumentumfilmhez felől érkező brit Zara Hayes meg-rázó tényfeltáró alkotásaival ellentétben (*Clothes to Die For*, *Secrets in the Mist*) ezúttal látványosan kerüli a mélyebb vizeket, pedig magában a sztoriban bőven lenne potenciál. A napfényes nyugdíjas otthon disztópikus börtönkomplexumokat idéző szeniorgettója legalább annyira izgalmas lehetne, mint az idő formálta női test Hollywood környékén még mindig tabuként kezelt kérdésköre. A sportfilmese klisékből és közhelyes életbölcességekből ácsolt film azonban épp csak

a felszínen karcolja az időskori szexualitás és a társadalmi mellőzöttség nagyon is fontos problémáit. Ha a szereplők egy-egy rázósbabb témáról kezdenek beszélni, hirtelen váltással azonnal visszaterelnek minket a kiszámítható panelek és harmatgyenge poérok fertőtlenítőszagú purgatóriumába. Hiába a gagyit is méltósággal viselő Diane Keaton vagy a mindig imádnivaló Jacki Weaver: nem a kiváló színészgárdán múlik, hogy vészesen alulírt figurákba csak pillanatokra sikerül életet lehelni. A forgatás ugyanakkor láthatóan remek hangulatban telt, ami egy-egy pillanatra a nézőre is átragad – ha másért nem is érte meg elkészíteni a filmet, legalább a színésznők együtt dolgozhattak. Az egy másik, jóval meszebbre vezető probléma, hogy ennél a forgatókönyvnél sokkal jobbat érdemeltek volna.

HUBER ZOLTÁN





Mami

Ma – amerikai, 2019. Rendezte: Tate Taylor. Írta: Scotty Landes. Kép: Christina Voros. Zene: Gregory Tripi. Szereplők: Octavia Spencer (Mami), Diana Silvers (Maggie), Juliette Lewis (Erica), Corey Fogelmanis (Andy), McKaley Miller (Haley). Gyártó: Blumhouse Productions / Wylolah Films. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 99 perc.

A 2019-es *Mami* újabb példa arra a jelenségre, amelyben Hollywood horroristái elfordulnak a felszíni ijesztgetéstől és helyette a lélek mélyrétegeibe merülnek alá, lásd az elmúlt évek vérfrissítő szerzői filmjeit, a *Tűnj ell-t* és az *Örökséget*. Mindkét sikerdarab kiemelt motívumát jelentette a traumatikus anya-kép – az idei év megkezdés-rémfilmjében ezt az anyatematikát immár új árnyalat, az örök kirekesztettség könyörtelen, bosszúszomjat gerjesztő feketéje színezi át. Az ohioi kisvárosban újoncként helyét kereső Maggie, visszafogott szomszédlánybájával hamar beépül a helyi gimnázium menő-osztágába, amelynek tagjai – az iskola és a városzéli körakás tengerlyén mozogva – titkos pia- és fűmámmal próbálják kitölteni a két Facebook poszt közt támadt unalmas perceket. A kamasz-nagypályások furcsa

cinkosra és szponzorra találhatnak a magányos Sue Annben, a helyi állatorvosi rendelő középkorú asszisztensében, aki buliálmokat valóra váltó jótündérként kartonszámra szerzi nekik a tiltott italokat, sőt saját pincéjét alakítja át partibarlanggá. Mindenki Mamijának népszerűsége azonban – nyomasztó ragaszkodása folytán – hanyatlani kezd, így aztán a címszereplő kénytelen újraélni megaláztatásokkal teli gimis múltját és lassacskán elhatalmasodik rajta a téboly.

A *Mamiban* a *Carrie* által teremtett klasszikus tétel, a gimmi megnyomorítottjának bosszú-narratívája találkozik a *Tortúra* különös monstruma attitűdjével, aki lelki és fizikai terrort próbál figyelmet és szerelmet kierőszakolni. Am akárcsak Neil Jordan idei pszicho-thrillerében (*Greta*), a rémületes (pót)anyaság összekapcsolódik a beteljesületlen lányvágással. A *Mami* is egyszerre próbál tini- és anyahorror lenni, nem osztja olyan tempóban a frász-adagokat, mint ahogy azt pergő trailere megelőlegezi: feszültségkezelése inkább klaszszikusnak mondható, amely szépen belesimul a lélektani háttérbe, így a végeredmény inkább ügyes szerzői agyszülemény, mintsem műfaji torzszülött.

TÜSKE ZSUZSANNA

Aladdin

Aladdin – amerikai, 2019. Rendezte: Guy Ritchie. Forgatókönyv: Guy Ritchie és John August. Kép: Alan Stewart. Zene: Alan Menken. Szereplők: Mena Massoud (Aladdin), Naomi Scott (Jázmin), Will Smith (Dzsinn), Marwan Kenzari (Dzsafar), Navid Negahban (a szultán). Gyártó: Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 128 perc.

A Marvel- és Star Wars-film áradat sűrűjében a Disney igyekszik hű maradni eredeti profiljához többek között klasszikus rajzfilmjei élszereplős változatainak elkészítésével. Az eddig nem túl jól sikerült feldolgozásokhoz (*A szépség és a szörnyeteg*, *Dumbo*) csatlakozott idén Guy Ritchie *Aladdinja* is. Az 1992-es rajzfilm összességében jó irányba változott az ezeregyéjszakai alapanyaghoz (*Alá ad-Dín és a bűvös lámpa*) képest, például a mesét túlbonyolító csodagyűrűt és a benne lakó másik dzsinnit is elhagyta. Ritchie műve – *A szépség és a szörnyeteghez* hasonlóan – kevesebb sikerrel próbálja aktualizálni és átpolitizálni animációs elődjét. Az 1992-es rajzfilmben is harcias Jázmint az alkotógárda felvilágosult, feminis-

ta hercegnőként mutatja be, aki musicaljeleneteiben is arról énekel, hogy elege van a férfiak írta törvényekből és a történelemből – a címszereplő azonban passzív és erőtlén antihőssé vált mellette. Ugyanakkor a Disney görcsösen ragaszkodott a történet alapjaihoz, így két szék közé esett: míg a céltudatosabb Jázmin a játékidő nagy részében a palotában kénytelen rostokolni, a sodródó Aladdin csupán átbukdácsol a cselekmény sivatagán. Ráadásul a halovány szultán és a sablonos Dzsafar sem teszik izgalmasabbá a filmet – csupán a Dzsinn túljátszó Will Smith menti a menthetőt: Robin Williams-hez hasonló lelkesedéssel formálja meg a csodalámpa poengyáros szellemét. Az *Aladdin* látványvilágára és zenére nem lehet panasz, a Jázmint alakító Naomi Scott katartikus „Speechless” című magán száma zenei és filmnyelvi szempontból is egyértelműen a film csúcspontja. Persze a hagyományos rajzfilm erejét demonstrálja, hogy az 1992-es *Aladdin* még mindig sokkal dinamikusabb és életteli telibb a játéktárgyaknak ható CGI-karakterekkel telepakolt friss feldolgozáshoz képest.

BENKE ATTILA





Men in Black – **██** Sötét zsaruk a Föld körül

Men in Black International – amerikai, 2019. Rendezte: F. Gary Gray. Írta: Matt Holloway és Art Marcum. Kép: Stuart Dryburgh. Zene: Chris Bacon és Danny Elfman. Szereplők: Chris Hemsworth (H), Tessa Thompson (M), Rebecca Ferguson (Riza), Rafe Spall (C), Liam Neeson (T). Gyártó: Columbia Pictures / Amblin Entertainment / Original Films. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 114 perc.

Az 1997-ben útjára indult *Men In Black*-sorozat az évtizednyi hiátus után érkező harmadik résszel már az egyértelmű fáradás jeleit mutatta: hiába próbálták meg feldobni a készítőik az időutazás motívumával, a Tommy Lee Jones fiatalkori énjét játszó Josh Brolin szerepeltetésével, vagy a sorozattól ez idáig távol tartott melodramatikus hangnem beemelésével. A producerek a negyedik részhez a teljes *reboot* mellett döntöttek: szinte a teljes alkotógárdát lecserélték (egyedül az előző filmben feltűnt Emma Thompson térhetett vissza), és ezzel együtt teljesen új irányt jelöltek ki. Amint arra az alcím is utal, a két új ügynök kalandja New Yorkot elhagyva ezúttal világméretű hajszává válik: Párizs, London, Marokkó és Málta is helyszíniként szolgál, mintha csak egy James Bond-filmet néznénk. A több műfajból összekevert, egyedi

hangvételbe pedig minden eddiginél jóval több került az akcióból, miközben szinte teljesen eltüntették azt a sajátos humort, melynek nagy szerepe volt a sikerben – és legalább ekkora szerepe van az új film sikertelenségében.

Az egykor videoklipeket, majd jórészt akciófilmeket készítő rendező, F. Gary Gray (*Az olasz meló, Halálos iramban 8.*) a *Csak lazán!* után immár másodszor készített olyan folytatást, amelyet Barry Sonnenfeldtől vett át. Amíg a Coen testvérek egykori operatőrének egyik titka a valódi és a látszatvilág sikeres párosítása volt, addig Gray csak egy nagyköltségvetésű videoklip-sorozatot tudott csinálni a Sötét Zsaruk küldetéséről. A két fekete ruhás főszereplő, Tessa Thompson és Chris Hemsworth pedig leginkább szürkének tű-

nik – a földönkívüliek mellett ők is idegenek maradnak, nem csupán egymás előtt, de a nézők szemében is.

FEKETE TAMÁS

X-Men: Sötét Főnix **██**

Dark Phoenix – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Simon Kinberg. Kép: Mauro Fiore. Zene: Hans Zimmer. Szereplők: Sophie Turner (Jean Grey), James McAvoy (Xavier), Jessica Chastain (Vuk), Michael Fassbender (Erik), Tye Sheridan (Scott). Gyártó: 20th Fox Century / Bad Hat Harry Productions. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 113 perc.

Chris Claremont és John Byrne eredeti képregényében a telekinetikus és telepátias képességekkel rendelkező mutáns, Jean Grey kozmikus sugárzás áldozatává válik, amelynek hatására ereje megsokszorozódik. A „Főnix-erő” önbizalmat ad Jeannek, és bebiztosítja vezető szerepét az *X-Men*ben, ám később elhatalmasodik rajta, a tébolyba kergetve őt. A mutáns superhőscsapat legfontosabb női tagja sokáig a Marvel-képregények vezérelője számított, tragikus sorsa a feminista hangolású felütést simította bele a „pusztító nőiség” konzervatív, de hatásosan felelevenített sémájába.

A történetet szórmentén és elkapkodva már az *X-Men: Az ellenállás végében* feldolgozta

Simon Kinberg forgatókönyvíró, aki bő tíz évvel később, immár író-rendezői minőségben újra hozzányúlt Claremonték klasszikusához. A *Sötét Főnix* a filmsorozat hetedik darabja (nem számítva a *spin-off*okat), és mivel egy korábbi, időutazós epizódban átírták a múltat, Jeannel mégsem történt meg az, ami most így újra megtörténhet vele. Az ígéretes nyitányban a Főnix-erő a poszttraumás stressz feltörésével kapcsolódik össze, ám Kinberg a metaforikus jelentésrétegek felfejtése helyett a folytatásban primitív motivációk és ostoba döntések mentén utaztatja a karaktereket, jócskán lebutítva az intellektusukra büszke mutáns vezetőket is. James McAvoy Xavier professzora vagy a Magnetót játszó Michael Fassbender fáradtnak tűnnek a filmben, mintha rég kihoztak volna figuráikból mindent, amit ki tudtak. Jean Grey-ként Sophie Turner (*Trónok harca*) kaphatott volna nagy lehetőséget, de Kinberg méltatlanul bánt el vele: inkább a férfiak oltalmára szoruló, hisztérikus karakternek mutatja a Főnixet. A női erő kiteljesedésének története helyett végül a Fox stúdió *X-Men* sorozatának jelentéktelen befejezését kapjuk, amelyben csak a nők halnak meg, a férfiak békésen visszavonulhatnak.

KRÁNICZ BENCE





Pokémon: **Pikachu, a detektív**

Pokémon: Detective Pikachu – amerikai, 2019. Rendezte: Rob Letterman. Írta: Dan Hernandez, Benji Samit és Nicole Perlman. Kép: John Mathieson. Zene: Henry Jackman. Szereplők: Justice Smith (Tim), Kathryn Newton (Lucy), Bill Nighy (Clifford), Chris Geere (Roger), Ken Watanabe (Yoshida). Gyártó: Warner Bros. / Legendary Entertainment / The Pokémon Company. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 104 perc.

Az álomgyár luxus-mechanizmus Amusa akkor sejlik fel igazán, amikor a nyár beköszöntével tűzijátékok káprázatával tologatja a nézők elé hűsítő limonádéit. Hollywood ezekre a stúdiófenntartó *tentpole*-filmekre örült pénzeket költ, és óriás vagyonokat kaszál velük, a művek befogadása viszont csak maroknyi agysejtet vesz igénybe a nézők részéről. Ez így is van jól: nyomja csak el az őszszel beköszöntő Oscar-szezon lihegését a vidám madárcsicsergés, esti tücsökciripelés, a hűvös mozitermekből kiszűrődő blockbusterek robaja és a végehúzósló slágerzenéje. Ezek a megafilmekek igazi egyéjszakai kalandok a nyárra – csupán pár órányi örömet nyújtanak a füledt estéken, nem

kínálnak intellektuális vagy érzelmi kihívást, cserébe röviddek és könnyedek, mint egy citromsárga bikini.

Tekintve, hogy a japán blockbusterek világában – immár hagyományosan – a téli szezon Godzillát tartja a vádlón, a nyárit pedig az újabb *Pokémon*-opusz, nem meglepő, hogy szünidei matinédarab lett a *Pikachu, a detektív* is, amely a huszon-akárhány éves Pokémon birodalom nyomozó menyniségű termékei közül az első hollywoodi alkotás, egyben egészestés, élőszereplős mozifilmként az eddigi legambiciózusabb darab. Ha lúd, legyen kövér – száz videójáték, több, mint ezer epizódnyi animációs sorozat és 21 animációs játékfilm után, az alkotók új irányt szabtak a legendáriumban: a sárga cukorbogyó Pikachuból koffeinfüggő detektív lett, aki ráadásul Ryan Reynolds kellemes, dollármilliókat érő hangján búgja a poénokat. A frissítés szerencséjére jót tett a franchise-nak, hasznárra válva a banális és keresetlen naivitással megrendezett történetnek: a szereplők kedvesek, a látvány pazar, a Pokémonok remekül mutatnak, Pikachu pedig alaposan megdolgozik a fagyipénzért és elviszi cakkos kis farkán az egész showt.

ALFÖLDI NÓRA

Godzilla II: **A szörnyek királya**

Godzilla: King of the Monsters – amerikai, 2019. Rendezte: Michael Dougherty. Írta: Zach Shields és Michael Dougherty. Kép: Lawrence Sher. Zene: Bear McCreary. Szereplők: Kyle Chandler (Mark), Millie Bobby Brown (Madison), Vera Farmiga (Emma), Ken Watanabe (Serizawa), Charles Dance (Jonah), Ziyi Zhang (Chen). Gyártó: Warner Bros. / Legendary Entertainment. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 132 perc.

Midőn a távoli jövőben a **M**neobarbár emberiség megénekli barlangjai mélyén ezredfordulós apokalipszisünk meséit, apokrif filmposztterekre és tízcentis Marvel-bábványokra épülő legendáikban nem a globális felmelegedés és az emberi ostobaság játssza majd a főszerepet, hanem tűzokádó gyilkítának és arctalan vasemberek – így aztán gigászi felelősség minden egyes Godzilla-film elkészítése, pláne hogy lassan bármelyik az utolsó lehet, amelynek óriásplakátjait poliétilén-ágyékkötős utódainkra hagyjuk. A 2010-es évek tanúbizonysága szerint, mind a Toho, mind Hollywood tisztában van vátesz-szerepével: a sokszínű Godzilla-opuszok egységesen sötét képet mutatnak a lejárt szavatosságú emberiség tehetetlenségéről. Legyen szó a 2016-es *Shin Godzilla* szikár rebootjáról, a háromrészes anime-verzióról (amely nagyjá-

ból a japán óriásszörny-filmek *Dűnéjének* számít) vagy Gareth Edwards pazar *Monsterverse*-indítójáról, a címszereplő mára a végérvényesen felborított természeti egyensúly jelképe lett, aki épp annyira nem támad, mint védelmez vagy purgál – egyszerűen jön, tombol és rombol, akár a valódi *kajjuk* Krakatoától Katarináig.

Ennek fényében az idei hollywoodi folytatás legfőbb vétké nem az erős kezdet után gyorsan szertefoszló drámai szál (egy fanatikus anya és frusztrált apa közé szorult fruska-hősnővel), az ötletetlen akció-forgatókönyv (egy *újabb* ökoterrorista gonosztevével), a bántóan redundáns szűzsé (sok sablonos párbeszéddel), sőt nem is az egymás sarkát taposó monstrum-sereg, amelynek összes funkciója kimerül a CGI-farokmogatásban. Michael Dougherty középsúlyú horror-rendezőnek sajnos egyszerűen gőze sincs, mit üzenne Godzillájával (túl azon, hogy egy termonukleáris robbanás árt a baseballnak), úgy dobálózik a különféle párhuzamokkal és jelképekkel, mint Mechagodzilla a metrókocsikkal: van itt úrbéli invazív faj és washingtoni sárkányfészek, gyógyító atombomba és kínai migráns Mothra – a történet végére pedig nem marad más a mítosz romjain, csak egy hosszútávra tervezett *fantasy-franchise* nyitóképe sok szépreményű Sequellával és Spinoffrával.

VARRÓ ATTILA





Csak egyszer élünk

You Only Live Once – amerikai, 1937. Rendezte: Fritz Lang. Szereplők: Henry Fonda, Sylvia Sydney, Barton MacLane. Forgalmazó: Independent. 86 perc.

A klasszikus gengsterfilm a harmincas évek legelején születik meg, nemcsak a hollywoodi alkotók fantáziája nyomán, hanem a valóságtól is megihletve: a filmek modelljei a metropoliszok és a szervezett bűnözés világából érkező, nehézsúlyú gazemberek. A húszas-harmincas évek azonban nemcsak Hymie Weisszel, Al Caponéval vagy Lucky Lucianoval veri meg az Újvilágot, de számos kisebb kaliberű és jobbára vidéken portyázó brigantival is, Baby Face Nelsontól John Dillingeren át Bonnie és Clyde kettőéig. Ezek a már életükben szép hírnévre szert tett, a halálukkal pedig mitikus figurákká növekedő bitangok eleinte nehezebben találnak utat a filmhez: bár az alkotók részéről megvan a szándék, a nézők részéről pedig az elvárás sorsuk megfilmesítésére, az 1934-től megszigorodó cenzurális ellenőrzés tiltja akár csak utalásszintű emlegetésü-

ket is. 1936-ban mégis elkészül a Dillinger karakterét megidéző *A megkövült erdő*, majd rögtön utána a Bonnie és Clyde esete ihlette – de kevésbé a tényekre, inkább a gengsterszerelmesek mítoszára építő – *Csak egyszer élünk*, minden idők egyik legjobb bűnügyi filmje.

Fritz Lang már túl van jó néhány opus magnumon (korszakos expresszionista filmjein, vagy az „M”-en), amikor hozzáfog a filmhez. Amellyel azon mód műfaj történetet ír, a *Csak egyszer élünk* lesz ugyanis a máig virulens „menekülő szerelmesek”-zsáner (*lovers-on-the-run* vagy *criminal couple*) alfája, továbbá dramaturgiájával, hősábrázolásával és innovatív stílusával a film noir is megelőlegezi. A történet középpontjában a törvény két ellentétes oldalára került szerelmespár áll, a nehézsúlyú, börtönviselt Eddie és az ügyvédi irodában titkárnőként dolgozó Joan, akiket bilincsbe ver és egymáshoz láncol a fátum, pedig mindketten jobb sorsra érdemesek. A film legimponálóbb vonása a precízen kidolgozott szerkezet és információ-

adagolási technika, az a mód, ahogyan a rendező végigvezeti a figurákat a kegyetlen véletlenekkel és gonosz koincidenenciákkal – illetve az azok által kiprovokált rossz döntéseikkel – szegélyezett útjukon. Eddie, bár szörnyű dolgokat művel, mintha mégsem a tetteinek, inkább a sorsának foglya lenne, és egyetlen, igazi tragikus vétsége, hogy megszületett, míg Joané az, hogy szereti őt. Aligha lehet elképzelni megrendítőbb, szívszorítóbb kapcsolatot, egyúttal fatálisabbat: kevés alkotó akad a filmtörténetben, akinek Langhoz hasonlóan sikerült a végzetdramaturgiát ennyire tökéletesen működtetnie. Bizarr ezt leírni, de ártatlan ember gyilkosát soha korábban – és később sem – lehetett annyira szeretni, mint Eddie-t ebben a filmben.

Azzal, hogy a hősök felelősségét idézőjelezi, a társadalomét hangsúlyozza a rendező. A *Csak egyszer élünk* társadalomtudatos aspektusát nem is Eddie véletlen elítélése hordozza, inkább Joan karakterének mozgása, attitűdjének hajtűkanyarja, hiszen a jog elkötelezett hívéből válik fokozatosan törvénytelenül. Kritikát jelez továbbá a szökés

ténye és iránya, az, hogy a páros eredetileg be kíván rendezkedni az USA-ban, itt látja a jövőjét, mégis menekülésre kényszerül „a szabadság földjéről”, ráadásul útja nem Mexikó senkiföldje felé vezet (a későbbi „menekülő szerelmesek”-filmekben jobbra ide indulnak a hősök), hanem Kanadába, egy az amerikaiaknál igazságosabbnak hitt demokrácia felé.

A *Csak egyszer élünk* a műfaji és társadalomkritikai megközelítések mellett szerzői reflexióként is értelmezhető. Az önvalomások jelleget jelzi Eddie idegenségének nyomatókosítása, továbbá a szökevény- és a menekült-lét rímeltetése egymással (például a zárlatban a két hős között az otthonról folytatott beszélgetés alkalmával), valamint a téves gyanúsítás motívuma (köztudott, hogy Langot meggyanúsították első felesége meggyilkolásával, továbbá náci-szimpátiával is).

Sok más mellett ez, tehát a film szerzői olvasata is a korszerűségét jelzi. A *Csak egyszer élünk* sok irányba nyitható, kristálytisza szerkezetű, karakterépítésében példás film, amelyet tanítani kell. Vagy egyszerűen csak csodálni, reflektálatlanul.

Extrák: Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT

Arizonai ördögfióka

Raising Arizona – amerikai, 1987. Rendezte: Ethan Coen és Joel Coen. Szereplők: Nicolas Cage, Holly Hunter, John Goodman. Forgalmazó: Bontonfilm. 94 perc.

Míg rendezői bemutatkozásuk, a *Véresen egyszerű* a film noir újraértelmezését célozta, addig a Coen-fivérek második mozija, az *Arizonai ördögfióka* többretegű műfajjáték. A meddő házaspár, H.I. (Nicolas Cage) és Ed (Holly Hunter) végső elkeseredésében elrabolja a dúsgazdag bútorkereskedő ikergyermekének egyikét, ám az értékes zsákmányra két szö-



közt fegyenc és egy marcona fejevadás is pályázik – a bűn-tematika a gengszterfilmet, az amerikai Délnyugat ikonikus helyszínei a westernt, a szélsőségesen elrajzolt akciójelenségek pedig a burleszket idézik. Mindezen hatás- és stílus-elemek külön-külön ragyogóan működnek, csak hogy mégsem nőnek szervesen egybe, ráadásul a hangnemkeverés is szétzilálja kissé a filmet. H.I. mélabús narrátorhangja olykor éles kontrasztban áll a cselekmény szilaj akasztófahumorával, s idegennek hatnak az olyan drámai csúcsmozzanatok is, mint a búcsúlevél jelenete vagy a bonyodalmakat váratlan happy enddel feloldó, szívszagató epilógus.

Az *Arizonai ördögfióka* kissé pontatlanul szerkesztett, szélsőves ifjúkori zsenge, viszont lenyűgözően sokrétegű – sőt, számos motívumában már a későbbi Coen-remekműveket előlegezi. Filmtörténeti referenciái páratlanul gazdagok: az abszurd humor Woody Allen (*Fogd a pénzt és fuss!*), a miliőrajz és a cselekményépítés Malick (*Sivár vidék*) és Spielberg (*Sugarlandi hajtóvadászat*) hatásáról árulkodik, a fejevadás Smalls (Randall 'Tex' Cobb) egyszerre parodisztikus és lázálomszerű figuráját pedig a *Max Max* ihlette. A rendezőpáros merészségét dicséri, hogy hőseiket látványosan elemelik a valóság talajától: mozgáskultúrájuk szinte már rajzfilmszerű, s a cselekményvilág is ehhez

igazodik (a golyó szinte senki sem fog, s az erőszak ábrázolása is merőben stilizált). Ékesen bizonyítja mindezt az a – nem véletlenül a film közepére időzített – szekvencia, melyben H.I. meghiúsult rablási kísérletét követően fejvesztve menekül üldözői elől, s közben különféle burleszkyszerű helyzetekbe lavírozza magát. A jellegzetes délnyugati vidék – akárcsak William Faulkner vagy Mark Twain regényeiben – egyúttal lelki táj is. A végtelen arizonai sivatag nemcsak Ed meddőségének sokatmondó szimbóluma, de a végkifejlet, H.I. és Smalls westernbe illő párbajjelenete a földi Pokol jelleképévé is emeli.

Ugyan az *Arizonai ördögfióka* nem ér fel a *Véresen egyszerű* expresszionista stílbravúrával, delíriumos álmjelenetei, ihletett éjszakai felvételei ma is hatásosak, nemkülönben a nagylátószögű objektív használata. Mindemellett a Coen-testvérek második direktori munkája az amerikai álomtorz tükre is – számos korabeli amerikai mozival ellentétben lesújtó körképet ad a Janus-arcú Reagan-korszakról, a hagyományos családmódelről és a fegyverlobbíról. A maga idejében szép anyagi sikert ért el, s a kritika is elismerően szólt róla. Nem emelte a főáramba a rendezőpárost, ám egy lépéssel közelebb kerültek ahhoz, hogy kiszabaduljanak a független szcéna karanténjából.

Extrák: Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK

Sárkány és papucs

Magyar, 1990 – Rendezte: **Hernádi Tibor**. Szereplők: **rajzfilmfigurák**. Forgalmazó: **Independent**. 72 perc.

Nem tartozik a klasszikussá nemesedett egész estés magyar rajzfilmek közé az 1990-ben bemutatott *Sárkány és papucs*, ám egyáltalán nem érdektelen darab. A Pannónia Filmstúdió kései tétele részben a pécsi műhely munkája; rendezőként Hernádi Tibor jegyezte, aki korábban a Pannónia külföldi megrendelésre kivitelezett rajzfilmjeiben (*Az idő urai*, 1981; *Félix, a macska*, 1988) meghatározó szerepet töltött be. Hernádi karikatúrisztikus rövidfilmjei megelőlegezték ugyan a *Sárkány és papucs*-ot, ám a filmet Dargay Attilához fűzi a legszorosabb kötelék. Dargay (Nepp József mellett) társíróként, továbbá grafikai tervezőként és dialógus-rendezőként vett részt a munkálatokban, ráadásul egyedi filmjei, a *Variációk egy sárkányra* (1967) és a *Pázmán lovag* (1973) is az Arthur király világát parodizáló rajzfilm előképei.

Bár a főcímen nem olvasható, a *Sárkány és papucs* Szerb Antal novellája, a *Szerlem a palackban* igen laza adaptációja; mindkettő az udvari szerelem lovagi hagyományát állítja pellengérré. A rajzfilmben nem a szerelemből „kigyógyuló”,

éppen ellenkezőleg: a Merlin varázspudingja által Guinevra királyné megszállottjává váló Lancelot okoz bonyodalmakat – valódi kedvesét elhanyagolja, Arthur király lovagi tornáit tönkreteszi, imádottját az örületbe kergeti, s még az ártalmatlan, nyugdíjba vonult sárkány, Góliát békés mindennapjait is fölfogatja. A szellemes szituációk élvezeti értékét rontják a ritmus és a látványalkotás problémái, amelyek a seteseta figuramozgatásból és a főbb szereplők elnyújtottan ható beszédstílusából erednek. A cselekményhez szorosan nem tartozó epizódoknak köszönhető az igazán virgocn ötletek: a kerekasztalnál előadott tanmesében a király összefüggéstelen szavainak megfelelően változik medvéből oroszlánná, remetéből baziliskusszá az ellenfél; míg a varázsgömbben nézett Hófehérke-paródiát – a rajzfilmet a rajzfilmben – a boszorkány „dokumentumfilmként” méltatja. Ugyancsak az önreflexivitást erősíti, hogy a Mikó István hangján vihogó – és dalra fakadó – izgága udvari bolond, Lancelot költői vénával megáldott lova, Olivér, vagy éppen a horgászásba belefeledkező Góliát többször kiszól a nézőkhöz. Ezek az eleven figurák valósággal „lejátszák” a vásznonról a főszereplőket.

Extrák: Semmi.

VARGA ZOLTÁN



Mimic – A Júdás faj

Mimic – amerikai, 1997. Rendezte: Guillermo del Toro. Szereplők: Mira Sorvino, Jeremy Northam, Giancarlo Giannini. Forgalmazó: Independent. 101 perc.

A Miramax szempontjából Guillermo del Toro első amerikai filmje kereskedelmi kudarc volt, így a producerek visszavonták a hosszú távú együttműködésre vonatkozó ajánlatot. A box office csalódás megakasztotta, de szerencsére nem törte derékba a mexikói fenegyerek hollywoodi karrierjét, így ma már a rajongók sem nehezíthetik az R-kategóriás horrorfilmre; utóbb megtanulták méltányolni a nyolcvanas évek zánertiszta darabjainak eme átgondolt, eredeti ötletekkel dústított, nívósan kivitelezett változatát.

Del Toro megveszekedett szerzői filmes, így a *Mimic* forgatókönyvét is átdolgozta, s bár az erős produceri kontroll nem vált éppen javára a műnek, sikerült stílust, szívet és lelket csempészni a történetbe. Miközben a kortárs horror mestere látványosan demonstrálja alkotói féltéseit („Rovarok, mechanikus szerkezetek, szörnyek, sötét helyek és meg nem született dolgok”), olyan színészeket dirigálhatott, mint Josh Brolin, Jeremy Northam és Giancarlo Giannini, a főszerepet pedig a kilencvenes évek legklasszabb jócsaja, Mira Sorvino kapta. Del Toro fegyelmezett örülete főként az utolsó félórában uralkodik el a vásznon, a földalatti túlélőhorror-felvonás a mozi legerősebb része, ugyanakkor az expozíció is szépen felépített. Miután a rendező nagy barátja az analóg megoldásoknak, következetesen kerülte a CGI használatát; bár a forgatás ideje éppen egybesett a számítógépes képalkotási módszerek robbanásszerű terjedésével, ő kitarzott a



hagyományos trükktechnika, a bábok és a fizikai díszletek mellett. Elsősorban ennek köszönhető, hogy a *Mimic* oly sok más filmmel szemben ma sem hat meghaladottnak vizuális szempontból, a mutáns óriásrovarok terrorja maradéktalanul érvényesül, a sötét és mocskos metróalagutak szemcsés képei garantálják a klausztrófiáit.

A *Mimic* remek B-horror, mégis akad egy nem esztétikai természetű szépséghibája. Del Toro többé-kevésbé épen került ki a producerekkel folytatott harcokból, de mint az utóbb kiderült, Harvey Weinstein a forgatás során zaklatta az isteni Mira Sorvino-t, aki nem volt hajlandó szexuális szolgáltatásokat nyújtani számára, ezért a Miramax atyáuristene a rákövetkező években aljas aknamunkával lehetetlenítette el a nagyszerű színész nő karrierjét. *Extrák*: Semmi.

GÉCZI ZOLTÁN

Bizalmas jelentés

Mr. Arkadin – francia-spanyol-svájci, 1955. Írta és rendezte: Orson Welles. Szereplők: Orson Welles, Robert Arden, Paola Mori. Forgalmazó: Independent. 98 perc.

Orson Welles egyike volt azoknak a rendezőegyéniségeknek, akiknek alaposan meggyűlt a bajuk Hollywooddal. Welles naív gyermeki lelkesedéssel vágott neki az

RKO-val kötött szerződés keretében az *Aranypolgárnak*, ám *Az Ambersonok tündöklése és bukása* a stúdió a rendező távollétében megcsönkította. A szerződés lejártá után az alkotó független stúdióknál (*Macbeth*), majd Európában (*Othello*, *A per*, *Falstaff*) próbálkozott, így készült el spanyol, francia és svájci koprodukcióban a *Bizalmas jelentés* is.

A filmből öt változat is moziforgalmazásba került, és később megjelentek új, bővített verziók, amelyek Welles eredeti elképzelései szerint kísérelték meg rekonstruálni a történetet. A rekonstrukciók pedig magában a filmben is központi motívum, mivel a Guy nevű csempész Gregory Arkadin lányán, Rainán keresztül kerül kapcsolatba az egykori alvilági figurával, aki amnéziájára hivatkozva bérl fel a fiatallembert, hogy vájkáljon sötét múltjában.

A DVD-re a film legismeretesebb, 98 perces európai változata került fel, amelyet Orson Welles eredeti, bonyolult flashback-szerkezete helyett egyszerűbb, lineárisabb cselekményvezetés jellemez. Magát a történetet akár az *Aranypolgár* „alvilági változatának” is tekinthetjük, annyi különbséggel, hogy itt a nagyformátumú hős maga indítja el a nyomozást, amely feltárja a férfi múltját, idilli, fiatal bűnöző éveit. Továbbá a *Bizalmas jelentés* a filmművészeti modernizmust megelőlegező alkotásnak is tekinthető. Egyfelől felveti azt a hatvanas-hetvenes évek filmjeiben előkerülő filozófiai kérdést, hogy megismerhető-e a „valóság”. Másfelől Guy (aki idővel egyre inkább hasonlítani kezd ravasz és kegyetlen munkaadójára), de még inkább Arkadin, öndesztuktív hősök, akiknek fokozatosan csúszik ki az irányítás a kezük közül. A *Bizalmas jelentés* tehát izgalmas történettel és képi világgal rendelkezik (kivált az Arkadint szinte zeuszi figuraként bemutató, döntött kameranézetek izgalmasak), viszont probléma, hogy a mindig – így most is – kiváló Welles mellett a másik két főszerepet alakító Robert Arden és Paola Mori halványanak. Hiányzik a filmből egy Joseph Cotten vagy Agnes Moorehead kaliberű színész. *Extrák*: Semmi.

BENKE ATTILA



Magyar zsáner

Az új magyar képregények olyan kis szeletét teszik ki a magyarul kapható képregények piacának, hogy szinte minden képregény „szerzői”, ami azt jelenti, hogy az alkotók teljes mértékben maguk szabják meg, mit és hogyan adjanak ki a kezükből. Az a néhány száz ember, aki kortárs hazai képregényeket olvas, nem zárkózik el a műfaji, szórakoztató művektől és a kísérletezőbb daraboktól sem. Éppen ezért különösen izgalmas, amikor néhány alkotó hangsúlyosan zsánerképregényben akar szerzői, akár kifejezetten személyes történetet megfogalmazni.

Ide tartozik a *Céltalan* is, Pádár Ádám író és Szebeni Péter rajzoló melankolikus hangulát, nagyvárosi horrorja. A szerzők a közönségbarát képregények ügyét programszerűen képviselő 5Panels csapat köréhez tartoznak, de mernek személyes történetekkel is előállni: Szebeni a *Testvérekben* művészi dilemmák köré építette fel a *Dorian Gray képmása* átértelmezését, Pádárnak pedig kutyás képregényei (*Agarak, A munka gyümölcse*) a legszélyesebbek. Joggal merül fel tehát a kérdés, hogy miért

akarták elmesélni ambiciózus közös művük, a százoldalas *Céltalan* történetét? Zombiapokalipszis Budapesten, viszájáró lelkek és elintézetlen ügyek, brutális erőszak és zagyva „mitológiai” háttér – ezek az elemek külön-külön és együtt is közhelyesek. A *Céltalanban* mégis van valami, ami olvasás után nem hagyott nyugodni, és nem a kísértetekről van szó. Fontosak a képregényben a valós helyszínek, ám ami különösebb, hogy a főhős úgy néz ki, mint az író. A *Céltalan* hidegletlenség, nyomasztó zombivalósága kényelmetlenül közel kerül napjaink Magyarországhoz, oly módon, hogy nem csak a kulisszákat határozza meg, hanem az emberek lelkiállását is eltorzítja az élő és holt határait elmosó, széthulló világ. Jobban örültem volna, ha Pádárék alaposabban kibontják a képregényben lappangó társadalomkritikai lehetőségeket, mert a cselekmény jelentős részét kitevő leszámolás története egyszer sem csigázott fel. A *Céltalan* mindezzel együtt fontos lépés az alkotóknak, de bennem maradtak kérdések arra vonatkozóan, hogy pont ezen a történeten volt-e érdemes éveket dolgozniuk.

Azt viszont régóta tudjuk, hogy Pilcz Rolandnak a *Kalyber Joe* menyire személyes ügy – ha nem lenne az, aligha bővítené évtizedek óta a szériát az író-rajzoló. Ám mostanában pihenteti Kalybert, a kincsvadász középiskolai tanárt, hogy a sorozat egy másik, Indiana Jonesra még jobban hasonlító karakterét mutassa be. A *YKX*-ben a Kaynek becézett, eredetileg a *Kalyber Joe*-ban megismert kalandor múltja elevenedik meg. A legfrissebb, *Sötét vi-*

KOSKA ZOLTÁN – LÉNÁRD LÁSZLÓ, 2019.



zeken

alcímű füzet hasonló az elsőhöz: faltól falig nagyszabású, kontinenseken átívelő kaland. Legédítőbb vonása az, ahogy Pilcz eljátszik a hasonló történetek konvencióival. A cselekmény középpontját adó hajóutazás során a főhős kénytelen potyautasként, dobozba zárva kuksolni, ami egy ilyen hiperaktív hőssel szemben kegyetlen és ironikus húzás. A képregény legjobb oldala Pilcz *comic stripe*inek stílusát idézi, a cselekmény lelassítása pedig pont, hogy dinamikusabbá teszi a sztorit. A *YKX* továbbra is könnyed és remek szórakozás.

A harmadik friss zsánerképregényben a Pantomimes, Hősmagyar és Titánember után újabb magyar superhőst ismerünk meg, de az említettek alkotóihoz hasonlóan Kovács Milán író is jelzi, hogy itthon a superhős nem magától értetődő fikciós figura. A címszereplő *AllStar* sem „igazi”, csak a főhős gimnazista agy-

szüleménye, ám a fiú annyira el van veszve saját fantáziavilágában, hogy – a képregény legfontosabb formai játéka ez – folyton a hétköznapi valóság előterébe tolakszik a superhősös mese. Az alapötlet izgalmas, Fábíán István (*Sötét kor*) rajzai pedig profik és lendületesek. Az *AllStar* mégis hagy némi hiányérzetet, mert ebben a terjedelemben, ennyi közbeiktatott, fiktív superhősakcióval a valódi történetnek éppen csak a megalapozására jut idő, és Kovács már el is varrja a szálat a nosztalgikus, önreflektív kerettel. Lett volna még lehetőség ebben a koncepcióban.

Pádár Ádám – Szebeni Péter: *Céltalan*. Színes, puhafedelel, 106 oldal. Kiadó: **Frike Comics**.

Pilcz Roland: *YKX 2. – Sötét vizeken*. Színes, irkatúzott, 28 oldal. Kiadó: **OneWay**.

Kovács Milán – Fábíán István: *AllStar*. Színes, puhafedelel, 40 oldal. Szerzői kiadás.

KRÁNICZ BENCE

