

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 09. SZÁM • 2019. szeptember • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

CINEMA GODARD

- KÁDÁR-KORI CENZÚRA
- ZSÁNERFILMEK RENDSZERTANA



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Icár Bollaín: **Út a királyi operába** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

CINÉMA GODARD

Hatvan évvel ezelőtt forgatta le Jean-Luc Godard a francia új hullám legendás filmjét. JLG rendkívül sokat kockáztatott improvizatív rendezői módszerével, de a rendhagyó stratégia vakmerősége maradandó remekművet eredményezett. A *Kifulladásig* az egyik legtöbbet idézett, legtöbbet elemzett alkotása lett a mozi történetének.

Jean-Luc Godard: Kifulladásig (Jean-Paul Belmondo) – 4. oldal



ZSÁNERFILMEK TIPOLÓGIÁJA

A posztmodern tömegfilm kiszolgálva a kortárs közönség fokozódó éhségét az ingerbőségre, egyre gátlástalanabban keveri a zsánereket, és ezzel elmosza a műfaji határokat. A félreértések és értelmezések zűrzavarából csak egységes, világos és logikus műfaji tipológia segítségével lehet kijutni.

Steven Spielberg: Jurassic Park – 24. oldal



ARCHIVÁLT TÖRTÉNELEM

Amikor az amerikai médiamágnás Ted Turner 1989. november 9-én bemutatta televíziós csatornáján a *Casablanca* színezett verzióját, sokan a szívükhöz kaptak. A színezés az 1990-es években kiment ugyan a divatból, de Peter Jackson színes-hangos első világháborús „dokumentumfilmje” nyomán most újra fellángolt a vita.

Peter Jackson: They Shall Not Grow Old (2018) – 32. oldal



2019 szeptember FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 09. SZÁM

CINÉMA GODARD

- Ádám Péter:** Mestervágás első kardszapásra
(*Kifulladásig: egy kultuszfilm születése – 1. rész*) 4
- Bikácsy Gergely:** Ugróiskola
(*Jean-Luc Godard: Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe*) 9

KÁDÁR-KORI CENZÚRA

- Szekfü András:** Egy problémás film
(*Beszélgetés Nemeskürty Istvánnal – 1970*) 10
- Báron György:** Megint Tanú (*Bacsó Péter: A tanú*) 14

MAGYAR MŰHELY

- Várkonyi Benedek:** Viharok és Hitchcock-seregélyek
(*Beszélgetés Almási Tamással*) 16
- Soós Tamás Dénes:** „Ez már a Family Guy-generáció”
(*Beszélgetés Hartung Attilával*) 18
- Margitházi Beja:** Szinkrontolmács
(*Stóhr Lóránt: Személyesség, jelenlét, narrativitás*) 20
- Kovács Ágnes:** Palaszürke égbolt (*Szindramaturgia: Magasiskola*) 22

MŰFAJOK ÉS MÉMEK

- Varró Attila:** Az önző mémek (*Zsánerfilmek tipológiája*) 24

ARCHIVÁLT TÖRTÉNELEM

- Barkóczy Janka:** Nem öregszenek (*Archív felvételek újrahaznosítása*) 32
- Zalán Márk:** Katonák voltak (*Peter Jackson: They Shall Not Grow Old*) 35

ÚJ RAJ

- Pernecké Dávid:** Maguknak köszönhetik (*J.C. Chandor*) 36

KÉPREGÉNY-ÉLETRAJZOK

- Demus Zsófia:** Fénykép az életrajzban
(*Isabel Quintero – Zeke Peña: Photographic: The Life of Graciela Iturbide*) 40
- Kránicz Bence:** Szorongó biciklisták (*Pierre Godeau: Raoul Taburin*) 44

FESZTIVÁL

- Baski Sándor:** Családi kríziskatalógus (*Karlovy Vary*) 46
- Schreiber András:** Őt nem túl könnyű darab (*Sehenswert/Szemrevaló*) 48

FILM/ZENE

- Déri Zsolt:** Nico nem akar ikon lenni (*Susanna Nichiarelli: Nico, 1988*) 50

STREAMLINE MOZI

- Szabó Ádám:** Add át magad a táncnak!
(*Nicolas Winding Refn: Too Old To Die Young*) 52
- Lichter Péter:** Alvajárók a villamoson (*Paul Thomas Anderson: Anima*) 53

KRITIKA

- Gelencsér Gábor:** Az adó Paradicsoma
(*Denys Arcand: Az amerikai birodalom bukása*) 54

MOZI

- DVD** 61
- PAPÍRMOZI** 64

A címlapon: Icíar Bollain: *Út a királyi operába* (Edlison Manuel Olbera Nuñez) – A Cirko Film szeptemberi 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
Sümegey 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

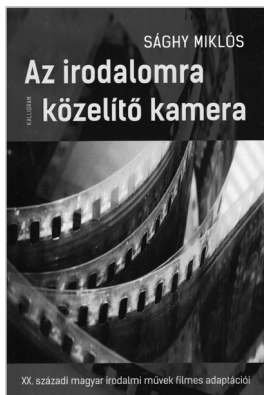
ELŐFIZETÉSI DÍJ
¾ évre 1.185.- Ft
½ évre 2.370.- Ft
1 évre 4.740.- Ft

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:
TPR19-0052
ISSN-0428-3872



AZ IRODALOMRA KÖZELÍTŐ KAMERA XX. SZÁZADI MAGYAR IRODALMI MŰVEK FILMES ADAPTÁCIÓI Sághy Miklós

Sághy Miklós a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet tanszékének docense. Tanulmánykötete az irodalmi adaptáció elméleti és gyakorlati-esztétikai kérdéseit tárgyalja. Többek közt olyan témaköröket vizsgál, mint a filmre vittel hűségének vagy hűtlenségének mibenléte, az irodalom és a filmművészet hierarchikus szemlélete, multimediális megközelítése, illetve a filmtörténeti korszak, az írói kultusz, az emlékezetpolitika, a fennálló ideológia és a rendezői stílus hatása a megfilmesítés folyamatára.

KALLIGRAM, 2019.

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

A szerkesztőség

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

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

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!



SZEMÉLYESSÉG, JELENLÉT, NARRATIVITÁS

Stóhr Lóránt

A kilencvenes években a rendszerváltás társadalmi és kulturális átalakulásának súlyos következményeivel küszködő magyar dokumentumfilm-művészet az ezredforduló után elkezdte tudatosan keresni az utat a széles közönséghez. Mi a nem-fikciós filmek új keletű sikerének titka? Milyen változások zajlottak le a kétezres években, amelyek nyomán e hagyományosan felvilágosító szerepkörbe utalt mozgóképes formában előtérbe került a drámai és a komikus hatáskeltés? A könyv a magyar dokumentumfilmben lezajlott paradigmaváltást kutatja széles perspektívában, a kulturális-társadalmi-politikai összefüggésektől eljutva egészen a részletekbe menő filmelemzéséig.

GONDOLAT KIADÓI KÖR, 2019.

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 szeptemberi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

CINÉMA GODARD

A Master Stroke at First Strike (*Breathless: Birth of a Cult Film – Part One*) by Péter Ádám, p. 4. **Jump School** (*Introduction to a True Story of Cinema* by Jean-Luc Godard) by Gergely Bikácsy, p. 9. *Godard took a high risk with his improvisative filmmaking methods but the novelty of his unorthodox strategies has brought him an immediate success and Breathless proved to be an unperishing masterpiece, which is one of the most often quoted film in the history of cinema.*

CENSORSHIP IN KADAR ERA

A Film With Problems (A Talk to István Nemeskürthy in 1970) by András Szekfű, p. 10. **The Witness, Once More** (*The Witness* by Péter Bacsó) by György Báron, p. 14. *In the socialist countries the censorship was not posterior: the state was following the filmmaking process from the very first scrip drafts to the cinemas.*

HUNGARIAN WORKSHOP

Storms and Hitchcock Startlings (A Talk to Tamás Almási) by Benedek Várkonyi, p. 16. **This Is a Family Guy Generation** (A Talk to Attila Hartung) by Tamás Dénes Soós, p. 18. **The Simultaneous Interpreter** (*Subjectivity, Presence, Narrativity* by Lóránt Stóhr) by Beja Margitházi, p. 20. **Slate Grey Sky** (*Colour Dramaturgy in The Falcon* by István Gaál) by Ágnes Kovács, p. 22.

GENRE TAXONOMY

The Selfish Memes (*Typology of Film Genres*) by Attila Varró, p. 24. *Instead of the subjective approaches of cultural theories, the contemporary genre theory demands a global, plain and solid genre typology – the meme theory of cultural evolution provides an effective tool for this system.*

FILMS, ARCHIVES AND HISTORY

Young Again (*Recycled Archive Films*) by Janka Barkóczy, p. 32. **They Were Soldiers** (*They Shall Not Grow Old* by Peter Jackson) by Márk Zalán, p. 35. *Coloring of the classic black and white films was a rage in the 1990's but it turned out to be a fad. In the era of modern digital technology the old archive films have come out of the dusty storages for a timely revival.*

NEW BREED

They Are To Blame (JC Chandor) by Dávid Perneckner, p. 36.

BIOGRAPHIC NOVELS

Photos In a Biography (*Photographic: The Life of Graciela Iturbide* by Isabel Quintero – Zeke Peña) by Zsófia Demus, p. 40. **Anxious Bicyclists** (*Raoul Taburin* by Pierre Godeau) by Bence Kránicz, p. 44. *Since the success of Isabel Quintero's famous graphic novel Photographic, contemporary biographical comics have discovered the thrilling possibilities of mixing illustrations and photographs.*

FESTIVAL

Family Crisis Album (Karlovy Vary Film Festival) by Sándor Baski, p. 46. **Five Difficult Pieces** (Senswert/Szemerevaló) by András Schreiber, p. 48.

FILM/MUSIC

Nico Does Not Want to Be an Icon (*Nico, 1988* by Susanna Nichiarelli) by Zsolt Déri, p. 50.

STREAMLINE CINEMA

Surrender to Dance (*Too Old To Die Young* by Nicolas Winding Refn) by Ádám Szabó, p. 52. **Sleepwalkers on the Tram** (*Anima* by Paul Thomas Anderson) by Péter Licher, p. 53.

REVIEW

The Paradise of Tax (*The Fall of the American Empire* by Denys Arcand) by Gábor Gelencsér, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Edison Manuel Olbera Nuñez in *Yuli* by Icíar Bollaín (a Cirko Film release)



„A filmművészetben meg a szerelemben az a közös, hogy egyiknek sincsenek szabályai.”

François Truffaut

1959-ben két Chabrol-filmrel mutatkozott be a fiatal filmesek mozgalma: *A szép Serge-zsel meg az Unokafivérrel*. De a sajtó meg a közönség elismerését François Truffaut *Négyszáz csapása* szerezte meg az Új Hullámnak. Jean-Luc Godard-nak a rákövetkező év márciusában bemutatott első filmje, a *Kifulladásig* pedig végképp bebiztosította a Nouvelle Vague sikerét. A film forgatása hatvan évvel ezelőtt, 1959. augusztus 17-én kezdődött – nemcsak a rendező legnagyobb kereskedelmi sikere lett, de Orson Welles *Aranypolgára* mellett az egyik legtöbbet emlegetett, legtöbbet idézett, legtöbbet elemzett filmje a mozi történetének. Tökéletesen illik rá Corneille *Cidjének* két verssora: „Az olyanak, mint én, akárki meglássa, / Rögtön mestervágás első kardcsapása.”

Egy kézen is meg lehetne számolni, hány olyan rendező van, aki már első nagyfilmjével feltűnést keltett, akinek első komolyabb próbálkozása volt a legnagyobb kasszasikere. Ott van, persze, Orson Welles *Aranypolgára* vagy François Truffaut *Négyszáz csapása*. De ki emlékszik már Federico Fellini, Alfred Hitchcock vagy Luchino Visconti első opuszára? Akárhogyan is, ritkaságszámba megy, ha egy alkotó már első filmjével belépőjegyet vált a filmtörténetbe. És nem is csak a film-

KIFULLADÁSIG: EGY KULTUSZFILM SZÜLETÉSE – 1. RÉSZ

MESTERVÁGÁS ELSŐ KARDCSAPÁSRA •••• ÁDÁM PÉTER

HATVAN ÉVEL EZELEŐTT FORGATTA LE JEAN-LUC GODARD A FRANCIA ÚJ HULLÁM LEGENDÁS FILMJÉT. A KIFULLADÁSIG AZ EGYIK LEGTÖBBET IDÉZETT, LEGTÖBBET ELEMZETT ALKOTÁSA A MOZI TÖRTÉNETÉNEK.

történetbe, hiszen az 1960 tavaszán bemutatott *Kifulladásig* (*À bout de souffle*) nemcsak esztétikai kiáltvány, nemcsak egy új nemzedék zászlóbotása, mítosz is egyben. Hogy csak egy példát mondjak, a legendás jelenetet, amikor, a fedora fazonú gengszter-kalapot viselő fiatal Jean-Paul Belmondo kíséretében, Jean Seberg méretre csináltatott New York Herald Tribune-os fehér pólóban lefelé sétál a Champs-Élysées-n, talán még azok is ismerik, akik nem látták a filmet. És része a mítosznak maga a forgatás is.

Vannak rendezők, akik – még jóval az első csapó kattanása előtt – a fejükben előre leforgatják az egész filmet. Ilyenkor a forgatás levezénylése már nem nagyon kínál meglepetést, a rendező fejében ott az egész „partitúra”. Az akkor huszonnyolc éves Jean-Luc Godard nem ez a típus. Ha igaz is, hogy – legalábbis a visszaemlékezések szerint – néha már-már a nagyképűségig magabiztos, a legtöbb forgatási napon tétova, bizonytalan, kétségek közt őrlődő rendező. Az a film, amit ma a modern filmművészet nyitányának tartanak, olyan körülmények közt készült, hogy – a színészekről a produceren át egészen a világítóig – mindenki azt hitte, a látszatra összefüggéstelen rögtönzésekből sohase fog épkezláb film kikerekedni. Egy kis túlzással azt is lehetne mondani, hogy a *Kifulladásig* egy tehetséges kezdő rendező folyamatos improvizációja.

De nemcsak azért érdekes ez a történet, mert Godard gyakran közvetlenül a forgatás előtt (ha nem felvétel közben) írja meg/találja ki a dialógust, ér-

dekes azért is, mert már ekkor kiderül: a rendezőnek az önreklamáshoz is kiválóak az adottságai, és egy reklámszakembert megszegyenítő leleménnyel dolgozza ki nyilvánosságnak szánt személyiségét, és csigázza fel a film iránt az érdeklődést (a Godard által készített és a „trailer” műfaját is megújító előzetes például a *Kifulladásigot* „az év legjobb filmjeként” harangozza be). Végül azért is érdemes a forgatás történetét részletesen felidézni, mivel az összes Godard-film közül a *Kifulladásig* keletkezése a legjobban dokumentált, ennek a filmnek a forgatásáról maradt fenn a legtöbb archív anyag...

Antoine de Baecque azt írja csaknem ezeroldalas életrajzában (Bernard Grasset, 2010), hogy Godard először 1959 elején beszél Georges de Beauregard-nak egy bűnügyről, amiből szerinte jó forgatókönyvet lehetne írni. Különös figura ez a Beauregard. Az akkor negyvenéves producer Marseille-ben született, és a nagy dumás, jó társaságot, italozást, csinos nőket kedvelő férfi karakterébe nyilván a születési hely is jócskán belejátszott. Beauregard kezdetben újságíró, majd az ötvenes évek elején amerikai filmek terjesztésével foglalkozik, előbb Franciaországban, majd Spanyolországban; 1955-ben nyitja meg producer irodáját, többek közt olyan filmeket támogatva, mint a vele csaknem egykorú Juan Antonio Bardem 1955-ös *Muerte de un ciclista* vagy 1956-os *Calle Mayor* című alkotása.

A két film viszonylagos sikere lehetővé tette Beauregard-nak, hogy 1956 végén visszaköltözzék Párizs-

ba. Ekkor azonban – legfőképp Pi-
erre Schöndörffer 1959-es *Izlandi
halászk-jának* (*Pêcheurs d'Islande*) bu-
kása miatt – majdhogy nem csődbe jut,
hatvanmillió régi frank adósággal. En-
nek ellenére nem lát nagy kockázatot
abban, hogy egy kezdő rendező kis bü-
dzsével számoló filmtervét anyagilag
felkarolja, ráadásul olyan légkörben,
amikor – *A négyszáz csapás* cannes-i
sikere nyomán – amúgy is nagy az ér-
deklődés az Új Hullám meg a fiatal fil-
mek iránt.

Godard először 1959 elején beszél
Beauregard-nak a filmtervéről, az ötlet
azonban sokkal korábbi. A bűnüggyel
Truffaut még az ötvenes évek elején
találkozott, 1956 táján ő is szeretne
volna filmre írni (sőt, a *Kifül-
ladásig* cím is tőle való), de
aztán meggondolta magát,
és a sztorit – 1957-ben? vagy

1958-ban? – egy este a Richelieu-
Drouot állomás peronján a metróra
várva elmesélte barátjának. Godard
felkéri Truffaut-t és Chabrolt, vállaljon
érte kezességet Beauregard-nál, az el-
sőnek pedig üzenetet is küld, nem fog-
lalná-e össze röviden a filmötletet. Go-
dard tehát már ennél az első lépéssel
szembekerül a „hivatalos” filmszakmá-
val: olyantól kér – igaz, vázlatos – for-
gatókönyvet, aki nem csak hogy nem
tagja a forgatókönyvírók kasztjának,
de ráadásul a korábbi években szinte
mindegyik cikkében tiltakozott a film-
rendezés céheszajátítása ellen, arról
nem beszélve, hogy Godard a készülő
filmet ezzel a gesztussal a Cannes-ban
diadalt arató *Négyszáz csapás* folytatá-
sának tünteti fel.

„Fejében ott
az egész partitúra”
(Jean-Paul Belmondo)

Truffaut – aki baráti áron,
egy millió régi frankért (mai
pénzben kb. 15.000 euró-

ért) engedi át barátjának az ötletet – ír
egy négyoldalas szinopszist, ami elég
is, hogy Beauregard-t és társ-produce-
rét, René Pignères-t végleg meggyőz-
ze. Az első nyolcmillió régi frankkal
száll be a vállalkozásba, a második
harmincmillióval, emellett az akkori
francia filmalap, a Centre National du
Cinéma is támogatja a tervet kétszer
nyolcmillióval. A végösszeg körülbelül
egyharmada egy akkori film átlagos
költségvetésének, az 51 milliós bü-
dzsével számoló Godard-nak azonban
bőven elegendő. A Godard által igé-
nyelt összeg tehát három különböző
forrásból jött össze. Részt vett a fi-
nanszírozásban a közpénzzel dolgozó
francia filmalap, egy „fiatal rendezőt”
támogatni akaró ügyes filmterjesztő
és végül egy csőd szélén álló kalan-
dor-producer, aki dupla vagy semmit
játszik a kis kockázatot jelentő filmterv
támogatásával.

A Truffaut-féle – és a filmet csak hal-
ványan előlegező – szinopszis még
nem sokat ad hozzá az eredeti bűnügy-
höz, aminek történetét a *Négyszáz csa-
pás* rendezője még 1952-ben olvasta
a France-Soir című napilapban. Go-
dard 1959 nyarán huszonhat oldalon
fejleszti tovább Truffaut négyoldalas
szinopszist. Ebben a forgatókönyv-
ben már felsejlenek a leendő film
körvonalai: a cselekmény – akárcsak a
filmben – a marseille-i Régi Kikötőből
indul, majd a főhős – aki itt még Lucien
Poiccard (Godard a férfit csak később
kereszteli át Michelre) – lopott DeSoto
márkájú gépkocsival elindul Párizsba.
Az országúton egy revolverlövessel
megöl egy motoros rendőrt, aki gyors-
hajtás miatt szegődött a nyomába. A
fiatal férfi tulajdonképpen új szerelme,
Patricia miatt megy fel a fővárosba;
az amerikai lányt előbb Szajna-parti
szállodájában keresi, majd a New York
Herald Tribune szerkesztőségében,
és amikor megtudja, hogy Patricia a
Champs-Élysées-n árulja a napilapot,
ő is odamegy szédíteni a lányt...

A tervezett filmnek már olyan elemei
is jelen vannak ebben az első verzió-
ban, mint például a Humphrey Bogartra
tett utalás, az utazási iroda a Champs-
Élysées-n, Poiccard napszemüvege, az
utcai baleset, aminek a főhős is szem-
tanúja, a szállodai szobában forgatott
jelenet, amely – ahogy Antoine de
Baecque mondja – valóságos „szíve” a
filmnek, az ellopott és a külvárosban



eladott Thunderbird típusú gépkocsi, a „híres író” sajtókonferenciája, a westernfilmet vetítő mozi, illetve az a másik ellopott autó, amit az éjjeliőr szeme láttára Patricia visz ki a parkolóházból, végül a műteremben töltött utolsó éjszaka. A lány Truffaut-nál is, Godard-nál is feldobja a férfit, de az árulás, legalábbis ebben az első változatban, még nem végzetes. „Luciennek menekülnie kell. Rettenetesen dühös a lányra. (...) Ahogy beül az autóba, szitkok özönét zúdítja Patriciára. Utolsó kép: Patricia zavartan bámul az autó után, értetlenül, ugyanis fogalma sincs, mit is jelent a legtöbb sértés.”

Az első vázlat tehát nagyon is precíz, bár a dialógus megírása még hátravan. Ha igaz, hogy Godard rengeteget rögtönöz a forgatáskor, le kell szögezni: amikor a forgatás elkezdődik, már megvan a cselekmény váza, sokszor a legapróbb részletekig, Godard tehát csak a dialógust illetően improvizál. A forgatás mindössze két elemmel gazdagítja a forgatókönyvet (igaz, mindkettő kulcsfontosságú): egyik a Patricia zsebkendőnyi szállodai szobájában felvett nagyjelenet, másik a befejezés és Poiccard halála. De a vázlat nemcsak azért érdekes, mert nagyjából az egész film ott van benne; érdekes azért is, mert már itt megjelennek a rendezőnek azok a visszatérő rögeszméi, amelyek a hatvanas évek végéig csaknem mindegyik Godard-filmben helyet követelnek maguknak.

Ezek között a rögeszmék között alighanem az autó-mánia a legfontosabb. És csakugyan, Poiccard/Belmondónak szemlátomást az autó – főleg az amerikai gyártmányú lehajtható tetejű autó – a gyengéje. A film elején ellopott DeSotótól egészen az utolsó jelenetben látható lehajtható tetejű Simca Sportig (ez magának Godard-nak volt az autója), a filmnek szentelt egyik tanulmány szerzője nem kevesebb, mint tíz gépkocsi-márkát számolt össze a dialógusban meg a különböző beállításokban. Autót lopni a hősnek nemcsak életszükséglet, nemcsak szenvedély, pénzkereset is egyben. Az autónak emellett fontos drámai szerepe van a történetben. Poiccard-t, aki gyors-hajtás következményeként gyilkol, minden lopott autó (és a France-Soir minden újabb kiadása) egy lépéssel közelebb viszi a drámai végkifejlethez. Mintha Godard az amerikai *film noir*

hőseinek korabeli párizsi változatát akarta volna felmutatni. Azt a változatát, amibe a Melville-féle Montmartre-környéki gengszterek öltözködési szokásait, habitusát, mániáit és gesztusait is belegyúrta.

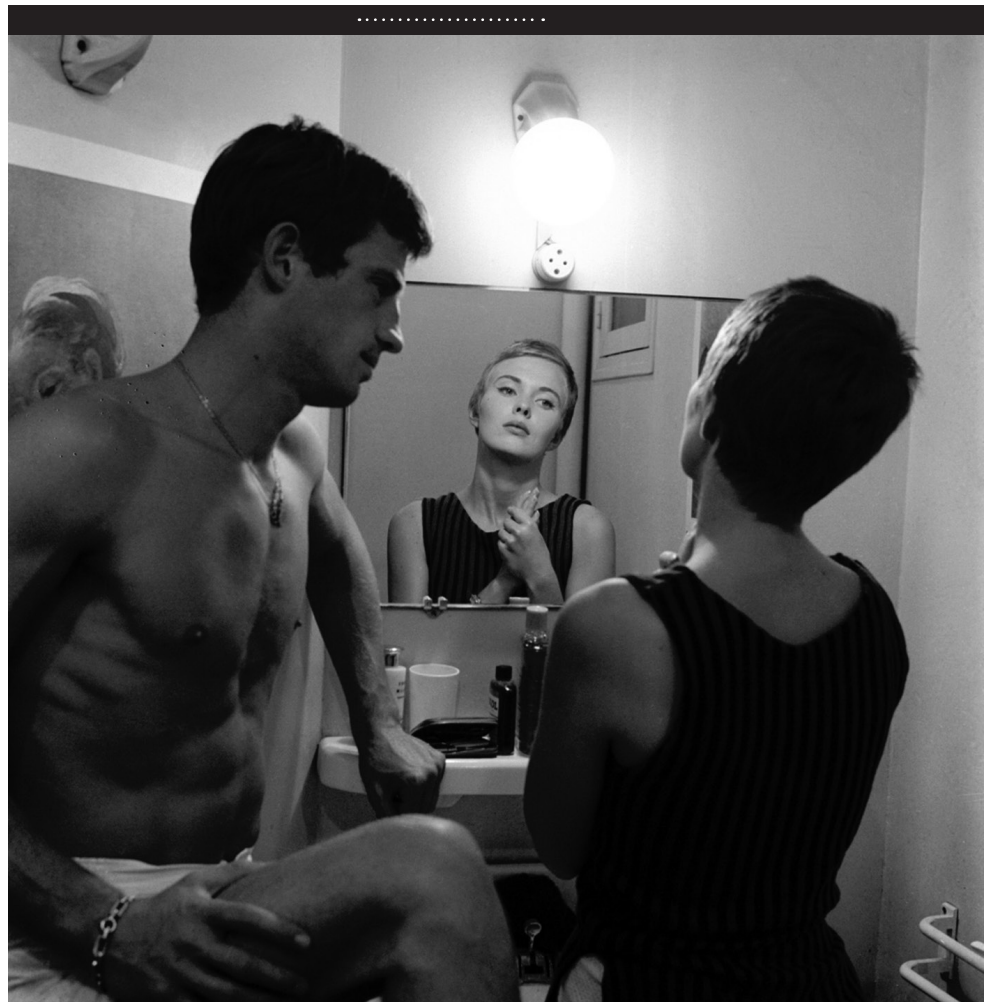
Godard 1959 július elejére be is fejezi a forgatókönyvet, de a nyár folyamán itt-ott még igazít rajta, és a dialógusból is papírra vet valamit. Július közepén már ezt írja Truffaut-nak címzett levelében: „Végre megtaláltam a szerkezetet, amitől megrendítő lesz a *Kifulladásig*. (...) Még pár nap, és küldöm a végleges változatot. Utóvégre a film a tiéd is. Remélem, mint a múltkor, most is alaposan meg fogsz lepődni. (...) Lesz olyan jelenet is, amiben Jean Seberg a New York Herald megbízásából meginterjúvolja Rossellinit. (...) Elég az hozzá, ha minden jól megy [augusztus] 17-én már forgatok is. A film nagy vonalakban a következő: van egy srác, aki mindig a halálra gondol, meg egy

lány, aki soha nem gondol a halálra. A bonyodalom: egy autó-tolvaj (Melville megígérte, keres szakértőt) beleszeret egy amerikai lányba, aki a Sorbonne francia nyelvtanfolyamára jár, és újságot árul a Champs-Élysées-n...”

Ha igaz, Beauregard és Godard a lényegét illetően még 1959 májusában megállapodtak a szereposztásban. Először abban egyeztek meg, hogy Poiccard szerepére Jean-Paul Belmondót fogják szerződtetni (Godard egyébként a *Charlotte et son Jules* forgatásakor meg is ígérte Belmondónak, hogy övé lesz első játékfilmjének főszerepe). Időközben a fiatal színész már jelentős szerepet vállalt Chabrol *Kettős küldetésben/Kulcsra zárva (À double tour)* című 1959-es filmjében (itt ötvenhatos magyar menekültet játszik Szabó Lászlóval, ráadásul – a filmben néhány magyar mondat is elhangzik a szájából – meglepően jó kiejtéssel). Belmondo már a

„Valóságos szíve a filmnek”

(Jean-Paul Belmondo és Jean Seberg)



Chabrol-filmben is polgárpukkasztóan provokatív szerepet játszik, ezeket a karaktervonásokat a *Kifulladásig*ban nemcsak továbbfejleszti, de pár – részben Humphrey Bogarttól, részben Jean Gabin-tól ellesett pózzal – ki is egészíti.

Itt említendő a Humphrey Bogart- és Jean Gabin-féle férfihabitusra rájátszó vagány hányavetiség (ennek alapján írja a kritikus Georges Sadoul a *Les Lettres françaises* hasábjain, hogy a film Carné *Ködös utakjának* 1960-as verziója), a félrekapott kalap, a sötét nyakkendő, a bő tweed zakó, a szájából lazán lecsüngő cigareta, Belmondo jellegzetesen párizsi „dumájáról” már nem is beszélve. Az egyik nagy különbség Belmondo, illetve Gabin és Humphrey Bogart között, hogy míg a két utóbbi általában szűkszavú figurákat alakít, Belmondo/Poiccard-nak be nem áll a szája... Elég az hozzá, hogy amikor Godard felajánlja Belmondónak a szerepet, mindössze ennyit mond a figuráról: „Egy pasas beleszeret egy lányba, majd elköt egy autót, hogy Párizsban találkozhasson vele. Útközben megöl egy rendőrt. Aztán pedig... aztán majd csak lesz valahogy!”

A férfi főszereplő tehát megvan. De ki legyen a női? Godard először volt barátjáné, Anne Colette-ra gondol, annál is inkább, mivel a *Tous les garçons s'appellent Patrick* (*Minden srácot Patricknak hívnak*) című korai kisfilmjében pár hónappal korábban már dolgozott az akkor húszas éveiben járó színésznővel. Az első forgatókönyvben a női főszereplő karaktere különben se volt még kidolgozva, és ez a csaknem néma szerep illeti is a kevésbeszédű, ha ugyan nem szótlan lányhoz. Beauregard azonban sztárt akart, ehhez viszont az kellett, hogy Godard részletesebben kidolgozza az amerikai lány karakterét. Így jut eszébe Godard-nak az Otto Preminger által felfedezett Jean Seberg. Akit két filmben is látott, az 1957-es *Szent Johannában* meg az 1958-as *Jó reggelt búbanatban*. Ez utóbbiban, ami Françoise Sagan divatos kisregényének filmváltozata, Seberg tizenhét éves amerikai gimnazista, akit az Azúrparton töltött vakáció ajándékoz meg az első szerelem élményével. És csakugyan, ahogyan Seberg a filmben megjelenik – könnyű kartonruha, elől megkötös blúz, fekete-fehér csíkos tee-shirt stb. –, már csaknem olyan, mintha a *Kifulladásig* Patriciája volna.

Godard a figurát majdhogynem készen veszi át Premingertől. Seberg,

szerencsére, Beauregard-nak is megfelel, pedig se a *Szent Johannának*, se a *Jó reggelt búbanatnak* nem volt valami nagy sikere... Mindössze az a gond, hogy az iowai patikus lányát egyelőre szerződés köti Otto Premingerhez. Seberg újsütetű ügyvéd-férje, François Moreuil először az amerikai filmrendezővel kötött szerződést akarja felbontani, ez sikerül is. A filmes pályáról álmódó és a Cahiers du Cinéma körével is jó kapcsolatban levő ügyvéd-férj örül az új felkérésnek, már csak azért is, mert ha eljön az ideje, szeretne ő is forgatni fiatal feleségével. Mellesleg maga Moreuil is kap szerepet a filmben: ő az egyik újságíró az Orly teraszán forgatott Parvulesco-jelenetben.

Godard tehát olyan pillanatban kéri fel Seberg-et a szerepre, amikor úgy látszott, elakadt a lány karrierje, a Columbiának ugyanis időközben megingott a bizalma a szerinte legfeljebb kamaszlány-szerepre alkalmas színésznőben. Moreuil-nek minden különösebb nehézség nélkül sikerül megegyeznie a Columbiával, a filmes mamutcég viszonylag olcsón, potom tizenötezer dollárért lemondott a színésznőről. Godard Seberggel két legyet üt egy csapásra. Egyrészt – még ha kezdő színésznőről van is szó – kihasználja a star-system előnyeit, másrészt a saját elképzelései szerint alakíthatja a női főszereplő figuráját, miközben egyformán szakít a Marilyn-féle bűbajos érzékiség meg a Brigitte Bardot-féle provokatív „szexbálvány” sztereotípiájával. Patricia már abban is szakítás a korabeli mozi nőábrázolásával, hogy a rendező nem előkelő divatháztól rendel, hanem a sarki Prisunicben vásárolja a színésznő ruháit...

Beauregard szabad kezet ad Godard-nak a statiszták meg a mellékszereplők kiválasztásában. Így kerül a stáblistára a Cahiers du Cinéma folyóirat nem is egy szerkesztője: Jean Domarchi (öt üti le Belmondo a férfívécében, hogy elvegye a pénztárcáját), Michel Mourlet (a mozi-jelenetben ő adja át a helyét Jean Sebergnek), André S. Labarthe meg Jacques Siclier (ők is ott vannak az újságírók közt az Orly teraszán a Parvulesco által tartott sajtóértekezleten), és végül Jacques Rivette (a követezen elterülve ő alakítja a közlekedési baleset áldozatát). A kezében szétnyitott újságot tartó Godard pedig utcai járókelő, aki felismeri Poiccard-t, és jó

honpolgárként rögtön szól is az első rendőrnök. Ami a mellékszereplőket illeti, hármát érdemes részletesebben is kiemelni.

Legelőször is a később íróként elhíresült Daniel Boulanger-t (ő abban az időben Philippe de Broca forgatókönyvírója). A köpcös rendőrfelügyelő már-már karikatúrába hajló ironikus figurája igazi telitalálat; Truffaut is felfigyel az alakításra, meglehet, később ezért ajánl fel neki hasonló szerepet előbb a *Lőj a zongoristára* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), majd A menyasszony feketében volt (*La mariée était en noir*, 1968), végül a (*Domicile conjugal*, 1970) című filmjében. Godard Liliane szerepére is keres valakit (a lány, akinek jelenete eredetileg sokkal hosszabb lett volna, Poiccard régi barátjáné). Godard ebből az alkalmából ismerkedik meg 1959 júliusában Anna Karinával, de mivel ő nem hajlandó vetkőzni (a kora reggel játszódó jelenetben Liliane leveszi a hálóingét, a férfi ezt a pillanatot használja ki, hogy elcsórjon a lány pénztárcájából néhány bankjegyet); a szerepet végül Truffaut akkori begyes barátjáné, a színésznőnek készülő Liliane David kapja.

A film legnevesebb és legjelentősebb mellékszereplője azonban a narcisztikus „nagy író” (Parvulesco) szerepét alakító filmrendező, Jean-Pierre Melville. Godard, aki nem megy a szomszédba egy kis provokációért, először Céline-re gondolt (a szerepet maga az író játszotta volna), de az *Utazás az éjszaka mélyére* szerzője elhárította az ajánlatot. Rossellini volt a második ötlet, az olasz rendező azonban vagy nem tudott, vagy nem is akart egy kezdő rendező kedvéért Párizsba utazni. Godard végül belátta, okosabb fiktív író köré építeni a szerepet, aminek eljátszására akkori mentorát, barátját és példaképét, Jean-Pierre Melville-t kérte fel. A Parvulesco-nevet egyik filmmániás barátjától, Jean Parvulescótól „kölcsönözte” (a szélsőséges eszméket valló és az Új Hullámot „fasiszta forradalomként” ünneplő filmkritikus karaktere jól illett a Godard által elképzelt és a rendező ironikus önarcképének is szánt provokatív figurához).

Jean-Pierre Melville-nek nem ez az első szerepe, ő már Jean Cocteau 1950-es *Orfeuszában* is felbukkant, sőt, a maga rendezte *Két férfi Manhattanben* (*Deux hommes à Manhattan*, 1959) című filmben is játszott. A Godard-nál tizen-

három évvel idősebb rendező ebben az időben négy fontos filmet mondhatott magáénak; a négy közül alighanem az 1955-ös *Bob nagyban játszik* (*Bob le flambeur*) hatott leginkább Godard-ra (a hajnali place Pigalle nyers fényeivel nem egy jelenetnek volt ihlető modellje, a hányaveti gengszter figurájáról meg a *Kifulladásig* kísérőzenéjéről nem is beszélve). Melville így emlékszik vissza a szerepre Rui Nogueira *Melville és a mozi* című többször közreadott (de magyarul, sajnos, nem olvasható) izgalmas interjúkötetében: „Godard csak annyit mondott, beszéljek úgy a nőkről, mint ahogyan az életben szoktam. (...) A szerepet illetően Nabokov volt a modell, láttam az egyik tévéinterjúját, és mivel én is ugyanolyan beképzelt, önelégült, fennhéjázóan arrogáns és cinikus vagyok, mint ő, róla vettem mértéket a figurához...”

Ami a szorosán vett stábot illeti, Beauregard hallani sem akar a Godard által javasolt tapasztalatlan alakokról. A fiatal rendező csak a vágót meg az asszisztensét választhatja szabadon. Godard főleg a vezető operatőr kiválasztása kapcsán szólalkozik össze Beauregard-ral. Godard ugyanis Michel Latouche-t szeretné felkérni, ő korábban két kisfilmjének, a *Tous les garçons s'appellent Patrick*nek meg a *Charlotte et son Jules*-nek volt a kameramanje. A férfi nemcsak jó szakember, emellett irányítható is, nyilván meglett volna benne az a képesség, hogy engedelmesen alárendelődjék a rendezői elképzeléseknek. De Beauregard erőlyesen nemet mondott, és azt az akkor még kevésbé ismert operatőrt erőszakolja Godard-ra, aki az elmúlt három évben több Schoendoerffer-filmben állt a kamera mögött. Ez az operatőr: Raoul Coutard. A filmművészetet megújító legendás Godard-Coutard tandem tehát korántsem két alkotóegyniség szabad választásának, hanem a produceri erőszakosságnak köszönhető születését.

Coutard-nak, aki hat évvel volt idősebb Godard-nál, az operatőri tapasztalat mellett még több éves indokínai katonáskodás volt az iszákjában. A férfi 1955-ben, a Dien Bien Phu-i vereség után tér vissza Franciaországba, és lesz három nem különösebben jelentős filmben barátjának, Pierre Schoendoerffernek az operatőre. Cou-

tard, aki már hozzá van szokva a vállra helyezett kamerához, alkalmazkodni tudó, rugalmas, nyitott, minden újra fogékony személyiség. Neki nem gond a „scope” formátumra való áttérés, ő civilben is úgy dolgozik, mintha még mindig haditudósító volna. Vagyis vilámgyorsan; emellett nem ijed meg a nehéz helyzetektől, és a legképtelenebb szituációkban, a legmostohább fényviszonyok közt is feltalálja magát. Godard is sokra becsüli ezt a harctéren edződött szakembert, és talán büszke is rá, hogy volt haditudósító, obszitos katona kezeli a kamerát, annál is inkább, mivel dokumentumfilm-stílusban szerette volna rögzíteni ezt a szerelmi történetet.

Bármennyire is termékenynek bizonyult Godard és Raoul Coutard együttműködése, már a stáb kiválasztása kapcsán megkezdődtek, de csak a forgatás idején szaporodtak meg a konfliktusok a fiatal rendező meg a producer között. Godard a sértegetésektől sem riad vissza, sznobnak, szemfogatónak nevezi Beauregard-t. Legjobban az bántja, hogy ha Truffaut meg Chabrol nem vállal kezességet érte, a producer aligha dolgozott volna vele. A csődöt kerülgető Beauregard viszont felelőtlennek, megbízhatatlannak, ha ugyan nem kezelhetetlennek tartja Godard-t, de azzal is tisztában van, innen már nincs visszaút, ez a film az utolsó reménysege.

Nemkülönben az akkortájt apró kölcsönökből élő Godard-nak is szüksége van Beauregard-ra. Ezt az egymásrataltságot Truffaut is észrevette, aki időnként megjelenik a *Kifulladásig* forgatásán: „Ez a film – írja Bazin és Rohmer Chaplin-könyvének 1972-es előszavában – tulajdonképpen csodának köszönheti születését. Mert csoda, hogy egy fiatalember életének olyan időszakban született, amikor általában nem szoktak filmet rendezni. Pénztelenségben és kétségbeesésben ugyanis nem lehet rendezői munkát végezni. Az ilyen munkához kényelmes lakásban vagy legalábbis elegáns szállodában és főleg jómódban kell élni. A *Kifulladásig* esetében viszont egy hajléktalan csavargó akart filmet csinálni.”

Megvan a barátságoknak is a maga alkímiája. A szerény származású és jobboldali Raoul Coutard első megközelítésben eléggé távol állhatott a két-

ségtelenül érzékeny, művelt, tehetséges, de hisztérikus és kiszámíthatatlan genfi úri fiútól. A baloldali Godard-ral való együttműködése mégis termékenynek bizonyult. Meglehet, azért is, mert igen sok a hasonlóság kettejük társadalmi helyzete között. A katonás fegyelemhez szokott és a kockázatokat szívesen vállaló Coutard furcsamód közel érzi magához a nonkonformista Godard anarchista lázongását és az elitkultúrától való viszolygását. Nem csoda, hogy olyan könnyen veti alá magát a művész-rendező elsőbbségét hangsúlyozó új filmes „világrendnek”. Jellemző a katonaviselt Coutard-ra, hogy a sokat idézett interjúban, amit 1965 szeptemberében adott a *Le Nouvel Observateur* című hetilapnak, nem az alkotó-filmrendező „szentségének”, magányos megvilágosodásának, prófétai előrelátásának kijáró ájult tisztelettel, hanem bravúros haditettként meséli el a *Kifulladásig* születésének történetét.

Az Új Hullám stílusa elválaszthatatlan a szűkös anyagi helyzetűtől, amiben a rendezőknek dolgozniuk kellett. Ők a pénzhiányt technikai találékonyssággal igyekeztek áthidalni. Márpedig invenció dolgában Coutard is, Godard is verhetetlen volt. Ők a technikát mindig megpróbálják hozzáigazítani az adott szituációhoz. A Godard-életrajzot jegyző Antoine de Baecque két számlát is talált a Beauregard-féle produkciós iroda archívumában. Az első egy tolószék, a második egy (a francia posta által is használt) tricikli kölcsönzésének dokumentuma. A kerekesszéket hol Godard, hol Coutard asszisztense toltta előre, és kamerával a kézben Raoul Coutard ült benne. A módszerrel rendkívüli módon leegyszerűsítették a travellinget (hiszen se sín, se fártkocsi nem kellett hozzá), és az utolsó éjszaka jelenetében sokkal könnyebben követhették Michel és Patricia éjszakai barangolását. A postai triciklit a Champs-Élysées-n forgatott jelenethez bérelték. Coutard a tricikli platóján hasalt, kamerával a kézben, és hogy az operatőr a világ legforgalmasabb sugárútján fel ne hívja magára a figyelmet, egymásra halmozott postai csomagokkal igyekeztek eltakarni. Godard babonásan ügyelt rá, hogy az álcázásra használt csomagok annak rendje-módja szerint fel legyenek bélyegezve.

(Folytatjuk.)

JEAN-LUC GODARD: BEVEZETÉS EGY (VALÓDI) FILMTÖRTÉNETBE

UGRÓISKOLA •••• BIKÁCSY GERGELY

GODARD MINDIG NEHÉZ, ÉPP EZÉRT ÉRDEMES OLVASNI.

Ebben a könyvben csak a tanári és diáki lelkületű olvasók csalódhatnak. Vagyis majdnem mindannyian, hisz azok vagyunk, diákok, vagy tanárok. Fájdalom, Godard kevés akad köztünk.

A magyar kiadó hét kötetet tervez Godard montreali előadásaiból. Ebben az első kötetben a *Kifulladásig* és a *Kis katona* kapcsán/ürügyén beszélget a rendező és hallgatósága. Főként a forgatási rögtönzésekről, vagy ami annak tűnik, mégsem az. Vagy arról, hogy miért beszélnek kevesebbet női szereplői (valóban, Belmondo szétfecsegi a filmet, a furán ug-ráló fecsegésből valami töredezett egész emléke vagy átviláglik, vagy nem), Jean Seberg ritkábban szólal meg.

A könyvet, legalábbis ezt a magyar változatot nem olyan nehéz elolvasni, mint az eredeti franciát (a minden változtatás nélkül leírt magnószöveget).

Godard makacsul azt akarta, hogy a leírt szöveg azonos legyen a magnón hallhatóval. Így azután nagyrészt teljesen lehetetlen megérteni. „Ugró szö-

veg”, bátorkodunk így fogalmazni. Godard a kérdésekre nagyon gyakran mást felel, saját gondolatait állandóan megszakítja... vagy inkább a szöveget, a mondatok folyamát szakítja meg, talán, hogy a gondolatai belül inkább összesodródjanak. Valami állandó küzdelem, birkózás folyik a mondatok és a gondolatok között. A magyar változat mindezt erősen megszelídítette, jótékonyan olvashatóvá tette.

JLG elmondja, hogy utcán nem szeret forgatni, inkább a stúdiót választja, a nyugalom miatt, elkerülendő a váratlan, kiszámíthatatlan zavarokat. Értjük, ő maga akar váratlan lenni. De hisz a *Kifulladásig* egy része épphogy az utcán készült, sok emlékezetes külső jelenettel. Azt érzem, hogy Godard alkotóként csak jelenidőt érez, nagyon erősen kell rákérdezni, viszszanyomni egy-egy régi forgatásba, akkori állapotába. Ezt nem szereti, néha csodálkozik akkori mi-voltán vagy magánemberi/rendezői állapotán. („Mind-den meg volt írva előre, de mindent akkor, a helyszínen

„Van-e szabályos mondat benne”

(Godard: A kis katona – Michel Subor és Anna Karina)



írtam.” Ennyit a refrén-szerűen felemlégetett „rögtönzés-problémáról”.)

Csapong, ugrik, elhajol és belehajol a kérdésekbe, a kérdések előtt, minduntalan ellentmond mindenkinek és önmagának, de átzeng valami a mából. Tud úgy nézni régebbi filmjeire, mintha teljesen kívülről nézné. Csak a jelen szemszögét ismeri el, nem nagyon akar „belehelyezkedni” a múltba. „Éljünk a mi időnkben.”

Ez a kanadai előadássorozat arra épült, hogy minden alkalommal egy klasszikust és párhuzamosan valamelyik saját filmjét elemzik közösen. Fritz Lang: *M - Egy város keresi a gyilkost* és *A kis katona*: „mi a közös bennük”? Godard tétován találgatja. Arra céloz, hogy Lang klasszikusát talán nem is látta. Peter Lorre filmvégi nagy jelenetét kétértelműnek, nehezen érthetőnek mondja, az ilyesmit viszont szeretné felfejteni: belevág, majd abbahagyja. Növekszik a feszültség és a jótékony nem-tudás.

A könyv régi-régi francia megjelenésekor szinte mellbe (arcba) vágó benyomásom volt a végtelen, átláthatatlan kuszaság. Valami esőerdei dzsungel. Vagy óceánmélyi. Egyetlen mondatot nem mertem volna magyarra fordítani, azt sem láttam, hogy van-e szabályos mondat benne, vagy az egész egymást tipró, építő gondolat-töredékek szövevénye. Részletek már megjelentek más fordítók változatában. Most igencsak becsülhető Magyar Andrea szolidabb és érthetőbbnek szánt úttörése is a szöveg esőerdejében.

Az Új Hullám Kiadó heroikus munkát végzett, Pentelényi László hatalmas lábjegyzet-tömeget és „szerkesztői megjegyzést” produkál, olykor laza asz-szociációival maga is tágítva a szemhartárt. A Kiadó megszokott fotó-mellékletei jóval többek, mint illusztrációk. Rengeteg magyar, amerikai és francia cím, adat, személynév, évszám. Kevés sajtóhiba és elírás. Azért akad: ezeket, mint ismertetésem teljes változatát blogomban fogom közzétenni. (www.inkabringa.blogspot.com).

Befejezésül: nincs két Godard. Az élvezhető Mester, és a zaklató filmázadó kamasz. Csak az idegesítően eredeti Godard van, aki franciául és magyar fordítási kísérletben olvasva épp annyira eredeti és egy, mint a filmvásznon. Ez a kusza, vasalhatatlan, kisimíthatatlan és összefésülhetetlen szövegfolyam épp ezért különös, sőt jótékony olvasmány.

FRANCIA ÚJ HULLÁM KIADÓ, 2018.

BESZÉLGETÉS NEMESKÜRTY ISTVÁNNAL

Egy problémás film

SZEKFÜ ANDRÁS

„HA EZ A VÉLEMÉNYE GRIGORIJ CSUHRAJNAK, EGY SZOVJET RENDEZŐNEK, AKI LENIN-DÍJAS, SZÓ SEM LEHET A FILM BEMUTATÁSÁRÓL.”

Nemeskürty István, a magyar filmsztétika és filmtörténet meghatározó alakja, filmgyári stúdióvezető a tanárom volt az ELTE Bölcsészkarán. 1963-tól 1966-ig öt féléven át hallgattam filmesztétikai speciálkollégiumát, valamint felvettem Filmkultúra című tárgyát is. A speckollhoz vetítések is tartoztak az Egyetemi Színpadon, ezekhez Tanár úr tartott bevezetőt. Azonban a harmadik félévtől kezdve már átadta ezt a feladatot néhány érdeklődő diákjának, köztük nekem is. Azt, hogy filmtörténész lettem, első sorban őneki köszönhetem. Az interjú a lakásán készült, és ő a korbán szokatlan nyíltsággal válaszolt kényes kérdéseimre. Időnként el is feledkezett az asztalon működő magnetofonról, majd ráesett a tekintete és reagált rá. Az interjú szinte hullámszótt: hol a hivatalos nyelven beszéltem („ellenforradalom”), hol kitértem ez elől. Nem élhettem vissza bizalmával. Bizonyos részeket már le sem írtam a hangfelvételtől. Bár ő a teljes interjút korigálta és jóváhagyta, néhány oldalt nem helyeztem el a Filmtudományi Intézet kéziratárában, nem akartam kellemetlenséget egyikünknek sem. Az alábbi részlet most először kerül nyilvánosságra, az eredeti hangfelvétel alapján leírva. (Sz.A.)

• *A problémás filmekről szeretném kérdezni. Az elmúlt alkalommal, amikor itt jártam, említette a Tízezer nap esetét. Nem tudom, hogy ebből mennyit hajlandó vagy mennyit lehetséges ebben a könyvben elmondani.*

Elmondhatom...

• *Ez egy filmtörténeti jellegű probléma, ezt a filmet majd két évi fektetés után mutatták csak be.*

Hát elmondom röviden. Említettem már, hogy a Balázs Béla Stúdiót a legfelső kultúrpolitikai vezetés hozta létre. Ugyanez a vezetés kezdeményezte, hogy a Balázs Béla Stúdió fiataljai filmgyártól függetlenül egész műsort is betöltő játékfilmet is készítsenek. Ugyanez a vezetés Keleti Márton tanár javaslatára részben Keleti Márton osztályát, részben Máriássy Félix volt osztályát bízta meg azzal, hogy egy kultúrpolitikailag fontos mondanivalót filmre vigyenek. Ez volt a magyar szövetkezetesítés. A falvak szocializálása. A rendezőnövendékek közül a szabolcsi származású Kósa Ferenc mutatkozott a dolog összefogására a legalkalmasabbnak, mind tehetsége, mind gyökerei révén. Elvállalták, önként elvállalták, hogy egy Kádár János által elmondott epizód lesz a film témája, melyet ő valamelyik politikai gyűlésen meg is fogalmazott. Egy termelőszövetkezeti paraszt, amikor be akarták kényszeríteni a szövetkezetbe, fölakasztotta magát. Az utolsó pillanatban levágták, és most már milyen boldog ember. Ezt ő maga mesélte el jókedvűen Kádár Jánosnak, amikor az Szabolcsban járt.

Hatalmas anyagot gyűjtöttek össze, elkészítettek belőle egy forgatókönyvet, és azt Kósa Ferenc benyújtotta a megfelelő szolgálati úton. Először a Balázs Béla Stúdió vezetőségének, majd a főbb kultúrpolitikai vezetőknek. A kultúrpolitikai vezetés a következőt mondta: Ez a téma, a *Tízezer nap* tudniillik, szép forgatókönyv, de nem azonos azzal, amelyet nekünk ígértünk, melynek elkészítésével minket bíztattak. Nem akadályozzuk meg elkészültét, de nem ez az a film, amit mi, külön költséggel, mint huszonegyedik filmet finanszírozunk.

Ezek után Kósa Ferenc a negyedik számú stúdióban jelentkezett, ezt elmondva, és azt kérve, hogy vállaljuk a film elkészítését. Tudtam, hogy a dolog nem lesz könnyű, mert azért ez mégis csak egy kellemetlen előzmény, de olyan tehetségesnek tartottam a forgatókönyvet, hogy elvállaltam. Kósa Ferenc akkor még végzős főiskolai hallgató volt. Megfelelő határozott fellépés után sikerült elérnem, hogy a film elkészültét engedélyezték. Akkor még nem létezett a mai finanszírozási rendszer. A film forgatása megkezdődött, sőt be is fejeződött a negyedik számú stúdióban. Szép film készült, azonban az 1956-os ellenforradalmi mozzanatok ábrázolása egyrészt problematikusnak tűnt, másrészt úgy tűnt, hogy nem úgy oldotta meg, ahogy a forgatókönyvben van. Éreztem, hogy baj lesz ebből, mert minden vitás esetben a forgatókönyvre történik – jogos – hivatkozás. Fordítva is: akkor is, ha a rendező érzi magát megtámadva. Mivel ez nem így volt a könyvben, ebből baj lehet. Ez politikai kérdés, ami cenzúra-kérdés. Úgy éreztem, hogy nincs jogom ezt a fontos kérdést egyedül eldönteni, összehívtam a stúdió rendezőit, akik Kósa Ferenc elfoglaltsága miatt késő este, este kilenckor jöttek össze, Szemes Mihálytól Jancsó Miklósig.

• *Mikor történt ez az összejövetel?*

Eddig olyan precízen fogalmaztam, és olyan pontosan, hogy nem akarok téves adatokat mondani, majd megnézhető. Egy nyári nap volt. [1965-ben. A rendezők] elmondták ugyanilyen problémáikat. Kósa ezen úgy megsértődött, az volt az első különös, úgynevezett kiborulása, hogy ott azt mondta Jancsó-nak: „Megállj csak, készüljön el csak a *Szegénylegények*, majd én is beolvasok neked.” Ezen Jancsó nagyon megbántódott, mint minden művész, érzékeny. Ezt azért mondom, mert magam is meghökkentem. Akkor vettem észre először érdekes jeleit annak, hogy ez a nagyon tehetséges fiatalember – valószínűleg a rendkívüli felelősségvállalás súlya alatt – elvesztette az arányérzékét. Joggal gondoltam ezt, mivel közben Kósa, a megkérdezésem nélkül, elintézte a felsőbb kultúrpolitikai vezetésnél, hogy a film művészi tanácsadója Grigorij Csuhray legyen. Gondolom, ő azt remélte, hogy egy ilyen súlyos név megkönnyíti a munkáját szemben velem.

• Személy szerint Önnel szemben?

Helyes a kérdés – szóval az itthoni ellenzőkkel szemben. Ez védekezés volt, a Csuhray „megszerzése”. Én ezt helytelenítettem. Utasítást kaptam, hogy fizessem ki Csuhray honoráriumát, és ő szóljon bele a dolgokba. Nekem, a stúdióinak igaza volt, ebből az aránylag rövid néhány perces jelenetből politikai vita lett. Csuhray azt mondta nekem, hogy ez rossz. Azt mondta Kósának, hogy ez remekmű, még ez a kifogásolt jelenet is. Én nem voltam akkor jelen, de majdnem biztos, hogy Kósa nem hazudott, tényleg ezt mondta neki Csuhray. Azt mondtam, hogy itt minden ki fog derülni, mert valamelyik napra behívatott minket a legfelsőbb vezetés, nem akarok itt nevet mondani. Bementünk a megfelelő helyiségbe, ahol Grigorij Csuhray Kósa Ferenc és az én jelenlétemben és mások jelenlétében, akik, hogy úgy mondjam, tanúk, a leglesújtóbban nyilatkozott a *Tízezer nap*ról. Igazságtalanul lesújtóan.

Ezek után az a döntés született, hogy akkor, ha ez a véleménye Grigorij Csuhrajnak, egy szovjet rendezőnek, aki Lenin-díjas, szó sem lehet a film bemutatásáról. Amikor

ez megtörtént, szemrehányást tettem Kósának, hogy hagyta ideig eljutni, holott tudtuk, hogy ideig kár eljutni. Elmagyaráztam neki, hogy egyetlen egy dolgot tehet: ezt a részt most már kihagyja, mert akkor legalább a filmet megmenti.

• *Én láttam a filmnek egy korábbi változatát. A kápolnabeli kivégzési jelenetről van szó?*

Igen, arról. Az a jelenetsor, előtte és utána is. Ingerülten váltunk el, én azzal a tudattal, hogy igazam volt, ő pedig talán azzal az érzéssel, hogy én őt nem támogatom. A főigazgató összehívott minket, stúdióvezetőket, hogy ezt a kérdést beszéljük meg ezután az ominózus Csuhray-nyilatkozat után. Ezen én is megjelentem, mint a film kvázi tulajdonosa. Ezen az ülésen felszólt Kósa, mellettem ült, és azt mondta: „Én már a stúdióvezetőmmel, Herskó Jánossal mindent megbeszéltem, hogy hogyan lehetne ezt a filmet kijavítani.” Azon az ülésen értesültem

Kósa Ferenc:
Tízezer nap
(Nyers László,
Káldy Nóra, Haumann
Péter, Molnár Tibor)

arról, hogy ő anélkül, hogy ezt nekem bejelentette volna, a konzekvenciákat úgy vonta le, hogy tőlem megszabadult. Ettől kezdve nem kísértem figyelem-

mel a film sorsát, nagyon meg voltam bántva. Ezek a tények.

A véleményemet mégis csak hozzá kell fűznöm, bár ez már szubjektívum. Kósában a nagyon fiatal kora ellenére vállalt felelősség és praktikus gyakorlati tapasztalatlansága miatt kialakult egy tanár-diák pszichózis. Tanár voltam, ezt ismertem. A diák egy adott nehéz helyzetben minden problémájáért a tanárt gyűlöli, aki közvetlenül fölötté van és tanítja. Azért is, hogy nem tudja a számtant, és azért is, hogy a tanfelügyelő milyen, vagy hogy rossz a tankönyv. Valószínűleg egy ilyen pszichózis hatására ő úgy érezte, hogy rajtam töltheti ki az ingerültségét.

Feltételezem azt is, hogy úgy érezte, hogy a politikailag jobban álló stúdióvezető kollégám [Herskó János] sikerre fogja vinni azokat a problémákat, amelyeket én nem tudtam. Ösztönös vagy nem ösztönös opportunizmus is belezajtszott Kósának ebbe a váratlan döntésébe. Azért merem feltételezni, mert legalább közölte volna, hogy ő most más lóra tett. Ez nekem nagyon rosszul esett, de súlyos konzekvenciáit nem vonom le, mert szerintem emberek vagyunk és ez az élet természetes rendje. Végül is a fontos az, hogy a *Tízezer nap* elkészült, és jó film, örülök, hogy én adtam, hogy a negyedik stúdió adta hozzá a legtöbb segítséget. Minden más lényegtelen. Ötven év múlva senki se fogja tudni, hogy ez milyen körülmények között született, de lesz egy film és ez a fontos.

• *Elnézést, de groteszk a helyzet, mert ha most ezt leírjuk, akkor pont ötven év múlva is fogják tudni...*

Hát igen...

• *Ezzel kapcsolatban azt is el kell mondanom, hogy Kósa véleménye ugyanebben a könyvben le lesz nyomtatva, feltehetőleg...*

Hát természetes! Meg vagyok róla győződve, hogy ő a legindulatosabb gyűlölettel fog rólam nyilatkozni, ami egész érdekes. Egy ízben azt mondta nekem, hogy egy noteszben a bűneim fel vannak jegyezve. Ez megint egy pszichózis.

• *Visszatérve a filmtörténethez, a filmben jelenleg szereplő megoldást már az új stúdióban készítették, vagy ezt még Ön javasolta?*



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

Nem, a filmben jelenleg szereplő megoldást az új stúdióban készítették. Tehát annyiból helyes lépést tett Kósa, amikor ezt a harmadik számú stúdiónál fejezte be, hogy végül is a film egyáltalában bemutatathatóvá vált, koprodukcióként.

• *Azt, hogy miért csak további másfél év múlva, azt megkérdezhetem a másik stúdióban?*

Azt hiszem, hogy ez a másfél év túlzás. Nem vagyok ebben biztos...

• *1965 augusztusában az első változatnak kész kópiája volt. Nem szentderd, hanem munkakópia. Én akkor láttam. [Ahol most Szöllősy András zenéi vannak, oda ideiglenesen Bartók szimfonikus részleteket tettek.] 1967 áprilisában, a cannes-i fesztivállal egyidőben mutatták be a filmet.*

Igen. Ennekem ettől kezdve az ügyszemmi közöm nem volt, csak anyyi, hogy a filmről csak jót mondtam és most is azt mondom.

• *Lehet, hogy ez már túl agresszív kérdés, és ebben az esetben ne válaszoljon rá: a filmnek az eredeti változatával, tehát teszem azt az ötvenhatos események ábrázolásával Ön személyesen sem értett egyet, vagy csak látta, hogy ebből baj lesz?*

Ez a kettő összefügg. Nekem az a feladat, hogy egy művet a bemutatásig juttassak el. Mind a kettő szerepet játszott.

Személyesen is ellenszenvet éreztem az inkriminált rész ellen, mert úgy éreztem, hogy nem tökéletes és nem igaz, de az is szerepet játszott a véleményformálásomban, hogy ez megakadályozhatja a film érvényesülését, mint ahogy ebben igazam is volt.

• *Megkérdezhetem, miért nem tartja igaznak azt a részt? De ha úgy gondolja, törölhetjük, ezt a kérdést...*

Mesterségesen teremtett egy olyan helyzetet, ami szerintem nem annyira az akkori reális tényeknek, mint inkább a közben eltelt idő alatt azokról kialakult emlékeknek felelt meg. A valóságból egy mítoszformálás felé indult el, amelynek minden formája számomra ellenszenves egyénileg. Ez a saját véleményem. De nem akarok ebbe belemenni, mert nagyon régen láttam ezt a filmet, és annyi bosszúságot okozott nekem Kósa, hogy nem is dolgoztam föl a lelkemben ezt.

• *Az első változatban az ellenforradalmárok felviszik a kápolnába azt a négy embert, és körülövik a fejük körül a fa-*

*lat, így [azok] életben maradnak, és [ők] elmennek. A falu lakói azt hiszik, hogy mindenki meghalt, csak amikor be-
mennek, látják, hogy élnek. Addigra az ellenforradalmárok messze vannak. A jelenlegi változatban pedig az van, hogy az ellenforradalmárokkal Bánó Fülöp egyedül szembefordul.*

Nem! Az utóbbi változathoz, ismétlem, semmi közöm. Én Kósának nem tettem átrendezési javaslatot, ami a legszörnyűbb, és amit különben is elvből soha nem teszek.

Néhány másodperc vágást ajánlottam inkább. Kósa majd mindezt elmondja, Kósa produkálni fogja azt, hogy az Aczél Györggyel folytatott tárgyalás alapján kénytelen vagyok utasítani őt, hogy ezt vagy azt vágja ki – nem fontos. Csak vigyázzon egyre. Az „Aczél” szót le ne írja! Mert akkor elvesztünk...

• *Értem. Mert akkor nem lesz könyv...*

Jancsó Miklós:

Igy jöttem

(Szergej Nyikonyenko és Kozák András)

Erre kérem. Erre nagyon vigyázzon. De akkor se, hogyha Kósa őrála jót mond. Semmilyen körülmények között! Őneki nagyon kínos, hogy ebbe belekeveredett. Ezt fölvette?

• *Mindent veszek, de nem mindent írok le.*

Jó. Amit tegyen az elejére, a végére: szívesen elmondom a Tízezer nappal kapcsolatos kérdésre adott válaszomat, mint minden kérdésre adott válaszomat, de a kiemelését túlzottnak tartom. A magamfajta munkakörben gyakran fordulnak elő ilyen konfliktusok. Csak az a különbség, hogy vannak művek és rendezők, akiknél ez harmonikusan elrendeződik, és vannak, ahol nem rendeződik el harmonikusan.

• *Engedje meg, hogy erre polémikusan válaszoljak, illetve kérdezzek, amit annál is inkább megtehetek, mert ezt a Pécsi Filmszemle televízión is közvetített vitájában nézőként is megtettem. Azt kérdeztem ott, és ezt a kér-*



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

dést teszem fel, hogy nem sajnálatos-e, hogy pont azokat a filmeket vetjük alá általában ilyenfajta tortúrának, függetlenül attól, hogy ez szükségszerű vagy igazolható vagy nem igazolható, amelyek szimpatikus és politikailag harcos, progresszív szándékkal készülnek? Tehát többek, mint egyszerű árucikkek. Míg ezzel szemben gyakorlatilag zöld utat kap az, ami az igénytelenebb szórákozást szolgálja?

Ez azért nem igaz, mert az általam vezetett stúdióban volt egy olyan film, amely nem kapott zöld utat, nem fogadták el, annyira pocskék volt. Nem dramatizálnám el ennyire ezeket a dolgokat. Ezt én nagyon veszedelmesnek, mondhatnám erkölcstelennek tartom, mert sok rendező azt a látszatot kelti, mintha a műalkotás a maga érintetlenségében lehetne csak tökéletes. Ez valójában baráti viták és megbeszélések kérdése. A saját gyakorlatomból hozok rá példát, hogy ne másokra hivatkozzak. Nyolc vagy tíz könyvem jelent meg eddig. Legtöbb könyvemből lektoraim tanácsára vagy húztam, vagy változtattam ezeken. Minden esetben szívesen tettem, örülök, hogy ilyet javasoltak, mert az alkotás folyamatához hozzátartozik. Miért szentség az én véleményem? Egy másik okos szem hozzá tud alkotni ehhez. Most én nem politikai változtatásra gondolok, hanem „a” változtatásra. Nem szeretem a kivágások túldramatizálását.

• *Nem az-e ennek a kritériuma, hogy az alkotó presszió nélkül vállalja a változtatást?*

Feltétlenül ez a kritériuma. Helyes.

• *Szabad vállalásnak tekinthető-e az olyan, hogy vagy dobozban marad a filmed, vagy megcsinálod ezt a változtatást?*

Nem, de ez nemcsak a javaslon múlik, hanem a művészen is. Ilyenfajta alternatíva a legritkább esetben fordul elő. Nézetem és tapasztalatom szerint ezt igen gyakran a rendezőnek olyanfajta makacssága is okozza, amelynek van egy érdekes, szerintem sajátosan magyar pszichológiai háttere: a nem életveszélyes mártíromság dicsfényében való ragyogás. Ez egy nagyon csúnya dolognak látszik, de vállalom érte a felelősséget. Nálunk kialakult egy olyan művészetikai magatartás, hogy a sikerhez hozzátartozik egy picit az üldözöttség is.

• *Nem lehet ezzel a megfogalmazással mindenféle konformizmust igazolni?*

Én ugyan általánosságban fogalmaztam, de végül is csak a saját magam által vezetett stúdióért vagyok felelős, és az sok mindennel vádolható, de konformizmussal – szerintem – nem. A Jancsó-filmektől a *Tiltott terület*-en keresztül a *Sziget a szárazföldön*-ig igazán sokféle és nem problémátlan filmek készültek.

• *Ha eltekintünk az Ön kritikai és éppen ezért ironikus megfogalmazásától, a lényeg nem következik-e abból a magyar művészet által nagyon pozitív módon vállalt politikusságból, amit a filmjeink erényének tekintünk? Franciaországban ez elképzelhetetlen, de nemcsak azért, mert a francia művész egy érettebb szellemi tradícióból indul, hanem azért is, mert nincs meg az az elkötelezettsége. A film sérthetlenségének erre a mítoszára gondolok.*

Nem tudok rá világosan válaszolni. Megpróbálok kiadói lektor koromból analóg példákat keresni rá. Mivel a lektorok vagy stúdióvezetők vagy dramaturgok egy állami gépezet tisztviselői, talán a szükségesnél gyakrabban támad olyan helyzet, hogy nem két ember áll egymással szemben, hanem a művész mint individuum és az állam. Talán ez lehet a pszichológiai magyarázata sok ingerlékeny reakciónak.

• *Létezik olyan jelenség, hogy az apparátusban dolgozók a saját felelősségüket az állam felelősségének tüntetik fel?*

Hogyne, ez gyakori.

• *Nem tapasztalható abban bizonyos skizofrénia, hogy azok után, hogy egy filmet ilyen kezelésnek vetnek alá, ugyanakkor másfél év múlva a lobogónkra tűzzük, és filmművészetünk diadalaként értékeljük?*

Furcsa módon szerintem nem. Az lenne a baj, ha ez nem így történne. Én hallottam már felelős állami vezetők szájából rendkívül önkritikus megnyilatkozásokat. Filmekre vonatkozólag is. Ezt én nagyon helyesnek találom.

• *Olvasni ezeket nem nagyon lehet...*

Még olvasni is lehet, ezt ugyan nem állami vezető szájából, de például Rényi Péter [1965-ben] rendkívül gorombán nyilatkozott az *Így jöttem*-ről, és ugyanő most elismerő megnyilatkozásában arra is kitért, hogy ő annak idején gorombán nyilatkozott róla.

• *Nem azért tette ezt (olvastam az illető cikket), hogy szembeállítsa a korábbi Jancsót a jelenlegi Jancsóval?*

Nem hiszem. Szerintem Rényi Péter ezt a legmélyebb átélésből mondta. Meg is tudom indokolni. Az *Így jöttem* revíziójához én is hozzájárultam, úgy, hogy 1969 őszén Egerben a Honvédelmi Minisztérium filmművészeti tanácskozást szervezett, és kérésemre az *Így jöttem* szerepelt mint egy reprezentatív film. Ezt a filmet megnézte a tábornoki kar számos jeles képviselője, sok újságíró, Rényi Péter is. Elhangzott azon spontánul, és olyan tábornok részéről, aki a filmet ott látta először, hogy ez egy kiváló film, örültek, hogy bemutattuk, és ott mondta el egy intim körben Rényi Péter, az újságcikkénél sokkal megindítóbban önkritikus szavait. Úgyhogy biztos, hogy ezt nem ravaszkodásból fogalmazta így.

• *Ugyanakkor felhasználta az alkalmat, hogy üssön egyet a jelenlegi művészen.*

Hát, lehet, hogy ő ezt komolyan gondolta. Nekem sem tetszik a *Sirokkó*. Igaz, hogy én nem ütök a művészen, de lehet, hogy csak azért nem ütök, mert nem írhatok magyar filmekről kritikát, mert összeférhetetlen. Nem azt mondom, hogy nem jó film. Nekem nem tetszik. Én igyekszem objektivitásra törekedni. Rényi Péter engem a doktori disszertációm alkalmával rendkívül igazságtalanul, csúnyán megbántott. Egy cikket írt a Népszabadságban...

• *Olvastam...*

...hogy nem érdemlem meg ezt a címet. Ha tehát én ilyen magyaros módra bosszúálló lennék, akkor nem nyilatkoznék ilyen őszintén ebben az ügyben, de ebben a zavaros, érzelmekben oly gazdag kis országban az egyetlen hazafias cselekedet a kíméletlen tárgyilagosság – önmagunkkal és másokkal szemben is.

• *Lehet, hogy ezért van Önnek sok el-lensége?*

Valószínűleg ezért. Sok mindenkivel tettem jót, nagyon ritkán emlegetem, most is sok mindenről nem beszéltem. Könyörtelenül, mindig megmondtam a kifogásaimat is. Az már kevésbé szerencsés dolog.

• *Kivel tett rosszat, amit megbánt?*

Nem érzek lelkiismeret-furdalást, legalábbis a stúdióvezetői pályafutásom alatt.

Az interjú 1970. április 8.-án készült.

Részlet a szerző „Így filmeztünk 2.” című, az MMA Kiadónál hamarosan megjelenő kötetéből.

KÁDÁR-KORI FILMCENZÚRA: A TANÚ

Megint Tanú

BÁRON GYÖRGY

A SZOCIALISTA ORSZÁGOKBAN NEM UTÓLAGOS CENZÚRA MŰKÖDÖTT, AZ ELSŐ FORGATÓKÖNYVI VÁLTOZATTÓL FOLYAMATOS BELESZÓLÁSRÓL BESZÉLHETÜNK.

Az ezredfordulón beindult filmfelújítási program az utóbbi két-három évben komoly lendületet vett. Míg 2017-ig mindössze tizenhét mozgóképet restauráltak, most évente 25-30 felújított kópia kerül ki a laborból és az archívumból. Csak néhány az elmúlt időszakból: Jancsó *Szegénylegények*-je, Makk *Szerelem*-je, Huszárk *Szindbád*-ja, Mészáros *Örökbefogadása*, legutóbb Gaál István *Sodrásban*-ja, amelynek ezen az őszön Velencében volt a bemutatója. Ebbe a sorba illeszkedik az idén Cannesban (ismét) ünnepelt *Tanú*. Utóbbinál nem csupán filmfelújításról, vagyis értékörzésről van szó. Ez csak a dolog egyik oldala, a másik az úgynevezett cenzúrázatlan változat helyreállítása, amely több ponton különbözik a mozikban, majd a cannes-i fesztiválon anno bemutatott, s legutóbb a 2006-os MOKÉP-lemezen kiadott verziótól. A „cenzúrázatlan változat” megjelölés nem pontos, mert ilyen verzió soha nem létezett, ezért azt nem is lehetett helyreállítani. Nem arról van szó, mint a hollywoodi filmeknél, hogy a mozikba kikerült *producer's cut* mellett lappangott egy *director's cut*, amely az alkotó eredeti szándékait tükrözte, s amelyet később elő lehetett venni, szükség szerint felújítani, vetíteni, DVD-n kiadni. A *Tanúnak* nincs ilyen eredeti verziója, miként a többi magyar filmnek sincs. Ez abból fakad, hogy az úgynevezett szocialista országokban nem utólagos cenzúra működött, hanem már az első forgatókönyvi változattól folyamatos beleszólásról beszélhetünk, amolyan húzd meg-ereszd meg, csiki-csuki játékról a hatalommal. Tudjuk, hogy a film elindítását Újhelyi Szilárd közbenjárására maga Aczél György hagyta jóvá. Ugyancsak közismert, hogy a forgatás közepén leakarták állíttatni a gyártást, vagyis a film-

készítés minden fázisa a politika figyelő tekintete előtt zajlott. „A leállás után átírásokat kértek tőlem. Később Aczél mellém adta ideológiai kommisszárnak Rényit” – mondta Bacsó Gervai Andrásnak (Gervai: *A tanúk*, Saxum, 2004. 102. o.) Ez azzal járt, hogy a cenzúra már a forgatókönyvi, majd a forgatási szakaszban változtatásokat kért, utóbbit nem kisebb kultúrpolitikai potentát hajtatta végre, mint Rényi Péter, aki nem csak a Népszabadság főszerkesztő-helyettese és az aczéli kultúrpolitika egyik kulcsfigurája volt, hanem a Filmművészeti Tanács elnöke is. A tény, hogy a kontrollt ilyen magas rangú kultúrpolitikusra bízták, arra utal, hogy a készülő filmnek kiemelt jelentőséget tulajdonítottak. Ez egyrészt magából a témából fakadt, mivel a kádári ideológia egyik legérzékenyebb pontját érintette: a viszonyt az ötvenes évekhez, amely a kontinuitás-diszkontinuitás széles skáláján mozgott, Moszkva és a keleti blokk felé inkább az elsőt, a magyar közvélemény és főleg Nyugat felé inkább a másodikat hangsúlyozva – utóbbihoz eredményesen használva fel a filmes magyar új hullám nemzetközi sikereit. A vezető politikusok személyes érintettsége is sokat nyomhatott a latban, elvégre Aczél, Újhelyi, sőt, maga Kádár is a rákosista koncepciók eljárások áldozata volt, s mindehhez adódott a Nagy Imre-per friss emléke. Bacsó egybehangzó visszaemlékezéseiből tudjuk, melyek voltak azok az epizódok, amelyek Rényi kívánságára kellett leforgatnia, s az anyagba beillesztenie, vagy éppen kihagynia. „Szerinte a film nagyon egyoldalúan bírálta a kommunistákat, javasolta, mutassuk meg a szélsőjobbát is, az akkor még elevenen élő fasisztákat. Így került a filmbe egy nyilas tűzoltóparancsnok.” (i. m. 102. o.) Rényi ezzel nagy

buzgalmában bakot lőtt, mert az a tény, hogy a kommunisták még a nyilasok szolgálatait is elfogadták, semmivel nem tüntette fel jobb színben őket. Így látta ezt Bacsó is: „Elfogadtam az érvelését, s beleírtam ezt a figurát, részben, mert a figura gazdagította a filmet, részben ez volt az egyetlen lehetőségem a film megmentésére.” (i. m. 102. o.) Beleszólt a filmkészítésbe Orbán László akkori kulturális miniszter is, aki kivágatta a „Dániel és bandája” fordulatot, nehogy a nézők a Rajk-perre asszociáljanak. Ezek nem lényeges beavatkozások, de mindenesetre nem az eredeti alkotói szándékból erednek, még ha Bacsó, aki remek dramaturg is volt, a film hasznárra tudta őket fordítani. Akadt azonban fontos, a lényegre érintő változtatási kérélem is. Orbán miniszter – emlékszik vissza Bacsó – elrendelte, „pótfelvételekkel föl kellett vennem, hogy a film végén, az elmaradt kivégzés után a börtönigazgató odacsoszog, nézi a listát, Pelikán azt kérdezi: 'És Dániel Zolival mi van?' – Nézi a listát: 'Őt már régen kiengedték.'” (Andor-Kende-Szabó B.: *Bacsókönyv* (Napvilág, 2007. 124. o.) Ez messze áll az eredeti alkotói szándéktól, elvégre a film minden epizódja, bármennyire abszurdnak is tűnik, valóságos, a kiürített uszodától a szocialista szellem vasútján át a magyar narancsig és a koncepciók perre készül szereptanulásig – az egyetlen, ami nem valóságos, hogy a Rajkot idéző figurát, el-lenében a történelmi tényekkel, a film végén hazaengedik. Mivel az eredeti snitt nincs meg, csak a kényszerűen újraforgatott, ez került az úgynevezett „cenzúrázatlan verzióba” is, holott egyértelműen a lényegre érintő cenzurális beavatkozás terméke.

Négy olyan jelenet is fennmaradt, amelyek visszakerültek a helyükre. Mindegyik régóta ismert, elvégre a MOKÉP 2006-os DVD-kiadásának extrái között láthatóak voltak. Ezek sorrendben a következők. A film negyvenötödik percében, amikor Pelikánt másodszer is bebörtönzik, a püspökkel folytatott párbeszédet, amelyben a főpap mind intellektuális, mind morális fölkénybe kerül a gátórral szemben, teljes egészében újra kellett forgatni. A cenzúrázott verzióban Pelikán a szocializmus építésének szépségeit ecseteli a püspöknek, erősen vezéricsikk-ízű mondatokban. „Ha most néha megnézem a filmet, mindig behunom a szemem, annyira nem szeretem

ezt a jelenetet. Falsnak érzem” – mondta Bacsó Andor Tamásnak (i. m. 123.o.). A másik lényeges változtatás a hetvenötödik percnél a sötétzárka-jelenet, amelyben Pelikán találkozik a bebörtönzött Dániellel. A félhomályos börtöncellában folytatott dialógus a film legnyomasztóbb három perce. Ebben Dániel azt állítja, nem az a fontos, ő bűnös-e, hanem az, hogy neki bűnösnek kell lennie. „Lehet úgy is bűnös az ember, hogy nem is tud róla” – mondja letargikusan, mint aki már mindenbe beletörődött. Ez a rész teljes egészében kimaradt a cenzúrázott változattól. A harmadik epizód, amelyből fennmaradt az eredeti felvétel: a börtönudvar az akasztófával. Itt két változtatást eszközölt a hatalom, s e kettő jól mutatja a cenzúra teljes kiszámíthatatlanságát. Közülük az első lényegi. Az eredeti változatban a jelenet Pelikán félközelijével indul, amint megáll az udvarra vezető rácsos ajtó mögött, kilép, felnéz, s egy téglafalal körülvett kivégzőnégyeszet lát, a fal tetején fegyveres őr járkal. A cenzúrázott verzióból ez a két néma beállítás kimaradt, alighanem azért, mert túl sötétnek, drámáinak találhatták a film egészéhez képest. Itt ugyanaz a megfontolás működhetett, mint a sötétzárka-jelenetben: a hatalom igyekezett a filmet a tragédia felől a vígjáték irányába tolni. A másik változtatás inkább

nevetséges, s jó példája lehet annak, mire is ugorhattak az éber cenzorok. Az eredeti felvételen a börtönőr azt mondja: „Tűnjön el, vagy a seggibe lövök.” Ezt újra kellett szinkronizálni, a következő szöveggel: „Tűnjön el, mert még dühbe gurulok.” Több filmrendező is beszámolt arról, hogy időnként, számukra is meglepetésként, a legártatlanabb mondatok estek a cenzúra áldozatául. Ez a fajta kiszámíthatatlanság növelte az alkotó kiszolgáltatottságát, elvégre arra nem nagyon lehetett épeszű magyarázatot adni, miért nem használhatta a bunkó börtönőr a „seggibe lövök” fordulatot, miért kellett olyan finoman fogalmaznia, mint egy vasárnapi iskolai kedvesnővérnek. „Ilyen infantilis dolgok voltak...” – jegyezte meg Bacsó (Beszélgetés Hirsch Tiborral. *A tanú*. DVD. MOKÉP, 2006). Mivel mindkét eredeti felvétel megmaradt, ez a két változtatás könnyen helyreállítható volt. A harmadik, leglényegesebb belenyúlás a börtönudvar-jelenetbe, amelyről korábban esett szó – Dániel felmentése –, eredeti felvétellel hiány nem volt helyrehozható, maradt a régi. Pontosabb ezért úgy fogalmazni, hogy nem cenzúrázott és cenzúrázatlan változatokról beszélünk, hanem két verzióról, amelyek közül az elsőt a cenzúra erősebben, a másikon halványabban hagyta rajta bélyegét, s ezért az utóbbi közelebb áll az eredeti alkotói szándékhoz.

**Bacsó Péter:
A tanú**
(Kállai Ferenc
és Both Béla)

A negyedik változtatás, a film vége nem a cenzúrával függ össze. Az eddig ismert mozi-verzióban Pelikán felszáll a zsúfolt pesti villamosra, mellette Virág elvtárs nyomakszik a tömegben. „Visszaszásírnak még maguk engem” – mondja Virág. „Hát, erre azért nem mernék meg esküdni” – ezek Pelikán és a film utolsó szavai. A másik befejezésben nincs se villamos, se Virág, a gátör elsétál a napfényes pesti utcán, s belevész a belváros békés forgatagába. Az úgynevezett cenzúrázatlan, restaurált kópiába e második került be, azt sugallva, hogy Bacsó hatalmi nyomásra tette volna be (vagy egyáltalán forgatta volna le) a villamosos zárást. Magam nem találtam nyomát, hogy a jelenet a cenzúra kívánságára került volna a filmbe. Bacsó Péter minden interjújából az derül ki, két vége-változatot készített, s sokáig vívódott, amíg végül a villamososat választotta. Bármilyen különös, nem azért, mert a politikai elvárásoknak kívánt volna megfelelni, hanem ellenkezőleg: azért, mert ezt tartotta a szomorúbbnak és igazabbnak. „Ez a saját meditációm és ingadozásom volt a két befejezés között. – mondta Hirsch Tibornak a 2006-os DVD rendezői kommentárjában. – Mikor kinyílt előtte a város és elvegyült a tömegben, ez egy optimistább befejezés volt. Evvel (villamosos – B. Gy.) befejezéssel azt akartam sugallni, hogy még nagyon közel van a múlt, még nagyon itt van, érintésközelben. Egy villamoson utazunk, egymáshoz szorulva, mint a heringek, mint egy akváriumban együtt kell élnünk tovább. Ez, úgy érzem, egy realistább, kicsit pesszimistább vége a filmnek, mint a kitaruló, napfényes pesti körút.” Hasonlóan nyilatkozott Andor Tamásnak: „A film utolsó jelenete, hogy a villamoson együtt áll Virág elvtárs és Pelikán, és mint egy akváriumban, tátognak, jellemezte az akkori magyar társadalmat. Egymás mellett éltek azok, akiket börtönbe zártak, és akik börtönbe zárták őket. Ez máig élő dolog.” (*Bacsókönyv*. 126. o.) Paradox módon az alternatív finálé, amelyben hősünk elvegyül a tömegben, ma erősebbnek, megrendítőbbnek, mert kevésbé korhoz kötöttnek tűnik, mint a Bacsó által választott vég, a találkozás a hajdan rettegett főelvtárrsal. De ez ebből a szempontból mindegy. Az eredeti változat helyreállításánál nem az ízlés és a vélemény számít, hanem a hűség az alkotói szándékhoz. Már ha ez egyáltalán rekonstruálható. •



DOMONKOS SÁNDOR FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS ALMÁSI TAMÁSSAL

Viharok és Hitchcock-seregélyek

VÁRKONYI BENEDEK

A VILÁGHÍRES TOKAJI ASZÚ KÉSZÍTÉSE DRÁMÁT REJT, AMELY MOST MEGMUTATKOZIK ALMÁSI TAMÁS LEGÚJABB DOKUMENTUMFILMJÉBEN.

• *Filmjeinek jó része mély és személyes drámákat mutat meg. Ebben az új filmjében is van dráma, de ez itt nem tűnik föl azonnal. Kereste ezt a témát vagy szembe jött?*

Felkérésre vállaltam, de sokat gondolkodtam rajta. A *Puskás Hungary* után elhatároztam, hogy felkérésre nem vállalok több filmet, mert olyankor más világba, más gondolkodásba kell behelyezkednem. De Tokaj nagyon sok mindent kínál, egyben csapda is volt.

• *Mi volt benne a csapda?*

Az, hogy Tokaj önmagában is téma. A történelmi előzményektől kezdve egészen addig, hogy Tokajhegyalja Magyarország egyszerre leggazdagabb és legszegényebb települése.

• *Mennyire számított a döntésében az, hogy a tokaji aszú Magyarország egyik emblémája, ahogyan egy másik filmjének a középpontja, Puskás is?*

Nem volt kérdés, hogy Tokaj kulcsa a bor, kezdettől úgy gondoltuk, hogy az aszú a zászlóshajó. A drámai szál – ami ezúttal nem a társadalom mindennapjainak nyúge-baja – ebben láttam. Sőt az egyetlen drámai szál az aszú készítésének folyamatában találtam meg. Ebben van egy három héttől három hónapig terjedő kritikus időszak; ha az ember mindent jól elvégez, ért is hozzá és jó beleérző képessége is van – ennyiben rokon a filmezéssel –, akkor is ki van téve az időjárás változásainak. Ha nem hoz azonnal jó döntéseket – ami nagyon nehéz –, akkor nagyot bukik.

• *Ha jól néztem a filmet, akkor ebben két dráma is van: az egyik a tokaji aszú sorsa, a másik a készítő drámája?*

Itt három megszállott ember napi küzdelméről van szó, akik minden évben kijelölik a célt, meg kell csinálniuk a nagy bort. Előfordul, hogy valaki a kudarcos évek után újra és újra nekiáll – talán ezt a legnehezebb megtenni. Mert ez az a borfajta, amelyet keveset isznak, de a világon mindenütt ismerik. És talán az egész életnek, a világnak, a kultúrának a tükré is.

• *Ezek szerint az aszúkészítő kicsit olyan, mint egy sportoló? Aki elveszít versenyeit, de mindig talpra kell állnia?*

Biztosan ismeri Takács Károly sportlövő történetét, aki egy balesetben elvesztette a jobb kezét, és utána bal kézzel nyert olimpiát. Inkább ehhez a helyzethez hasonlítanám. Az állandóan változó feltételek között – éghajlat, időjárás, a társadalmi-gazdasági klíma – Szepsy István, a film főszereplője nem tudott tartósan a piac élvonalába jutni. Hiába jó valaki – lehet akár a világ legjobbja is –, ha a középszer nem hagyja érvényesülni. Filmes példával Jancsót, Makkot vagy Fábrit sem értékelték állandóan érdmük szerint, ők sem kapták meg mindig a filmjeikhez a pénzt.

• *Amikor elkezdte készíteni a filmet, akkor már látta benne a drámát, vagy később lett világos, hogy a tokaji aszú készítése is drámával teli történet?*

Tudtam, hogy fogok találni benne drámát, de amikor más ad témát, feladatteljesítési kényszerem van. Amikor én választok, amikor valami nagyon izgat vagy valamire nagyon dühös vagyok, akkor nem tudok aludni tőle. És itt ezer kérdés volt. Közben elég hamar rájöttem, hogy az aszúkészítés folyamata percenként ad emberi drámát. Kitaláltam, hogyan tud

ez megjelenni, de azt nem tudtam, hogy az én borászaim hogyan reagálnak majd bizonyos helyzetekre. Az hamar kiderült, hogy Szepsy István lesz a főszereplő.

• *Hogyan esett éppen rá a választása?*

Őt a világon mindenütt az aszúkészítés egyik nagy nevéként említik, ha ugyan nem ő a legnagyobb. Azon kívül mindenhol indulatokat vált ki azért, mert imádják, vagy mert utálják. És azt is láttam, hogy nagyon kemény ember. Amikor elkezdtem forgatni, akkor ezt még nem tudtam. Kérdezte, hogy miért van más szereplő is a filmben, azt válaszoltam: hogyan lennél főszereplő, ha nincs mellékszereplő. Nem értette, hogy az életét is szerettem volna forgatni. Egyszer megengedte, hogy a reggelizőasztalánál üljünk, de utána már soha többet. Pedig mint dokumentumfilmkészítő szerettem volna tetten érni, hogy a hétköznapjaiban mit jelent a borkészítés, de erre nem volt módom. Két év elteltével azt mondtam a diákjaimnak, hogy életemben nem volt még ilyen nehéz feladatomból, mintha egy márványszobornál állnék, és minden visszapattan róla. Merthogy mindig csak arról volt szó, hogy mi van a szőlővel, ugyanakkor ezt mindig is tiszteltem benne, mert megszállott ember. Egyszer napszúrást kapott a szőlőben, nem volt jól. Ez volt az a pont, amikor azt éreztem, hogy megnyílik. És itt van a második dráma, akkor mondja ki, hogy ő megszállott, és azt is mondja, hogy ebben a korban gyorsabban peregnék az évek, de ezt a termést még nekem kell befejezni. Mintha érezte volna, hogy szembenéz a visszafordíthatatlannal, a halállal. Ő mindent megtett, de ezt nem lehet legyőzni. Az is lehet, hogy ezt csak én látom bele.

• *A Sejtjeink sokkal intimebb világban játszódik, ott mégis sikerült közel férkőznie a szereplőkhöz. Szepsy Istvánnál miért ment ez nehezebben?*

Lehet, hogy másnak sikerült volna. Sokszor mondták már, érdekes, hogy nekem megnyílnak az emberek, de ezt most személyes kudarcnak éltem meg. Közben az agyával segíteni akart bennünket, a jelleméből fakadóan ez nem tudta megtenni. Elég hamar megértettem ezt, de próbálkoztam. A filmben nagyjából az aranymetszés környékén vannak azok a pillanatok, amikor megnyílik.

• *Minden téma más és más megközelítést kíván. Ennél a filmnél ezek szerint menet közben alakultak a dolgok?*

Körülbelül nyolc vagy tíz forgatókönyv vázlatot írtunk, volt közöttük ani-

máció, volt majdnem játékfilm-szerű rész és tablószerű nagy eposz. Az egész, amiről a filmben szó van, kulturális örökség, és egy-két borász révén folyamatosan öröklődik. Esetleg majd megint nagy fényben tündöklük majd, ez valószínűleg csak Kelet-Európában kelt viszolygást egy rendezőben. Ez valójában klasszikus hollywoodi történet, még akkor is, ha néha én is viszolygok tőle. De miért ne lehetnék büszkék valamire, ami érték? István mondta, hogy már hét éve nem sikerült jó eredményt elérnie, és mi van akkor, ha a következőben sem sikerül? Azt feleltem neki, hogy Pista, pozitív lesz a film vége. Én nem tudok nyolc vagy húsz évet várni, ezért egy dramaturgiai trükköt vetek be: addig megyek el, ameddig még van remény. Az egész történetnek része a hó, a fagy, a jégverés, a madártámadás. Viszont mi az aszúsodásra összpontosítunk, ez a valóságban is majdnem három hónapig tart.

• *A filmben vannak különösen drámai pillanatok, ilyen az, amikor jönnek a seregléyek. Ez megtervezett jelenet volt, vagy a kezére játszott a természet?*

Minden filmmennél megkérdezik, hogy szerencsém volt-e, és akkor azt mondom, igen, de a szerencséért tenni is kell valamit. Tudtuk, hogy az az időszak a madártámadások ideje, és csakugyan Hitchcock idézet lett belőle. De a viharra négy évig vártunk, és nem tudtunk úgy elkapni, hogy velük is kint legyünk a dűlőben. Több helyen próbáltam megmutatni az időjárás és a borász harcát. Ezek megfoghatók a nézők számára. Az én szememben Szepsy István szinte egy sorstragédia hőse, aki megy a maga által kijelölt úton, bármi van.

• *Azoknál a dokumentumfilmeknél, amelyeket ön csinál, mi a nagyobb munka: felépíteni a filmet vagy pszichológusnak lenni?*

Mindig próbáltam úgy történetet keresni, mintha kitalálnék egyet, de az életben így nincsenek kész történetek. Ez etikai kérdés is: hogyan nyúlhatunk úgy egy történethez, hogy közben ne hamisítsunk. Amíg fikciót csinálunk, kitalálunk karaktereket, történeteket. A dokumentumfilmnél létezik a „követéses” módszer, amikor találunk egy jó karaktert, és azt követjük. A másikonál sokszor megrendezik a jelenetet, akár bevallják, akár nem. A világ nagy dokumentum sikerei rendezett filmek: a rendező olyan helyzeteket teremt, amelyek a szereplőkkel nem fordulhatnak elő, vagy olyan archív részleteket mutatnak be, amelyeket ők készítenek. Ezzel nincs bajom, csak ne írják ki, hogy dokumentumfilm. Nagyon kényes pont, hogy hol van a kreativitás határa. A pszichológia pedig ott jön be, hogy olyat soha nem filmeztem, ami nélkülem a hőssel nem következne be.

• *Mitől lesz hiteles egy ilyen film? Mitől hihetek neki?*

A művészi értékeitől, az alkotás belső törvényei hitelesítik a filmet. Azt nem nevezem hamisításnak, ha egy varjúról csak másnap veszek föl egy vágóképet, mert az nem oszt, nem szoroz. De az igen, hogy a madárraj az ő szőlőjét ette meg vagy nem. Az a kérdés, hogy a dokumentumfilm minnek a dokumentuma. Egyébként mindig a rendezőé, de a rendező etikája hitelesíti.

• *Akkor a rendező személye hitelesíthet egy dokumentumfilmet?*

Folyékony arany (Szepsy István) Amikor játékfilmet tanultam, Fábry azt mondta nekünk, hogy

a filmezés alapállás a világban. A dokumentumfilmezés még inkább. Ha az ember nem etikus, bármit le tud tolni a néző torkán. Akármennyire mondjuk is, hogy a mozi a film otthona, ma már a televíziós csatornák vagy internetes felületek hódítanak. Viszont ott a szenzáció és a sikerorientáltság megy. A telefonon húsz másodperc alatt mindent megkaphatunk. A dokumentumfilm azt tudja tenni, hogy mélyre ás, az összefüggéseket keresi, az emberi értékeket, az élet-halál kérdéseket. Az a rendező felelőssége, hogy hiteles legyen.

• *Sok játékfilm készítésében részt vett már; a játékfilmes énje ebben a műben mennyire vesz részt?*

Ezt nem lehet szétválasztani. Mindig van igényem arra, hogy egy klasszikus dramaturgiának megfelelő történet alakuljon ki, és mindegy, hogy játék- vagy dokumentumfilmről van-e szó. A dokumentumfilm erősebben hat, mert a néző azt jobban magáénak érzi. Jack Nicholson a világ egyik legnagyobb színésze, de a körme alatt nincs ott a kosz.

• *Amikor elkészül egy filmjével, akkor elégedett vele? Vagy ha vége, akkor is tovább él?*

Ez éppen olyan, mint a bor, amely több évig érlik a palackban. Most is belemegyek abba a csapdába, hogy elmondom, nem vagyok elégedett, soha nem is voltam egyetlen filmmel sem. Biztos sok filmrendező vagy kritikus boldog lenne, hogy milyen mélységes esztétikai mezőt érintettünk a *Folyékony aranyban*, de ha Tokaj a téma, akkor nem tudok tőle elvonatkoztatni akkor sem, ha kikapcsoltam a kamerát. És a vágásnál sem.

• *Az nem baj, ha valamilyen filmet készít, akkor egy meghatározott közönség képe lebeg ön előtt? Tehát nem magát a dolgot kell megcsinálni, hanem a közönségnek dolgozni.*

Ma már mindenütt úgy kell pályázni, hogy az ember majdnem szociológiai pontossággal megnevezi, ki a célközönség. De a forгатás alatt soha nem lebegett a szemem előtt az, hogy egy jelenetet azért vegyük föl, mert majd két borszeretővel több fogja nézni. Amikor befejeztük a filmet, vágtuk és alakítottuk, akkor fölmerült, hogy igenis őket egy kicsit cserben hagyva hagytuk ki a szakmai háttérmagyarázatokat, éppen azért, hogy az „átlagos” néző is értse azt, amiről szó van. De elsősorban emberi történetet szeretnék megmutatni. •



BESZÉLGETÉS HARTUNG ATTILÁVAL

„Ez már a Family Guy-generáció”

SOÓS TAMÁS DÉNES

MOBILKAMERA, YOUTUBE, FACETIME, CHAT, SZEK. AZ INKUBÁTOR PROGRAMBAN KÉSZÜLT FOMO TESTKÖZELBŐL MUTATJA BE A Z-GENERÁCIÓ ÉLETÉT.

• *Eredetileg a halállal való szembenézésről szólt volna a FOMO, ahogy a kisfilmjeid is az emberi végességről szóltak. Miért izgat egy huszonéves rendezőt ennyire intenzíven az elmúlás?*

Az önmagunkkal szembenézés és a felelősségvállalás foglalkoztat. A halál motívuma kapcsán is az ezzel kapcsolatos emberi esendőségeket igyekeztem körüljárni. Valószínűleg azért, mert sok helyzetben gyávának érzem magam, miközben felháborít, hogy az emberek az interneten hajlamosak megmondani a tutit anélkül, hogy a valóságban felelősséget vállalnának a tetteikért. Eredetileg a FOMO-ban is egy haláleset állt az események hátterében – a főhősnek elhunytak balesetben a szülei, és fel kellett dolgoznia, hogy egyedül maradt –, de az írás során úgy éreztem, hogy ez a konfliktus eltávolodott attól a formanyelvi és történetmesélési koncepciótól, amit meg akartunk valósítani a filmben. Egy pont után lefagyott az alkotói folyamat, és ugyanazokat a köröket futottuk le a társírómmal, Csaba Bálinttal, úgyhogy bevontam egy új író, Kerékgyártó Yvonne-t, akivel újraépítettük a történetet a környezetemben megtörtént, gyakran látott szituációkból olyanná, ami jobban passzolt a filmhez.

• *Miért a Z- és miért nem az Y-generációról forgattál, amelybe 27 éves fejjel te is tartozol?*

Mert közelebb érzem magam ehhez a korosztályhoz, mint a sajátomhoz. A VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlant az elmúlt tíz év egyik legjobb magyar filmjének tartom, de a harmin-

casok problémakörét, a szerelmi této-vázásokat és a felnöves problémakörét még egyáltalán nem érzem sajátomnak.

• *Azt hittem, 35 éves korig mindenki magáénak érzi a filmet, de ezek szerint lefelé is van korhatára a VAN-nak?*

Abszolút. A Z-generációra érzésem szerint már nem jellemző ez a fajta tépelődés. Már csak azért sem, mert a gimnáziumban és egyetemen még van feladatuk, ami kitölti az életüket, és nem kell azon agyalniuk, hány százezer nettóért fognak dolgozni, ha kikerülnek az egyetemről. De arról is van elképzelésük, hogy mit fognak csinálni, ha odakerülnek. Ez a generáció sokkal tudatosabban éli az életét, és kevésbé van elveszve, mint a korábbiak. Tudatos internetfelhasználók, konkrétabbak a céljaik, könnyebben aktivizálják magukat, és tudják, milyen munkahelyet, milyen életpályát szeretnének.

• *Te is tudtad?*

Igen. A bátyámmal négy-ötévesen már krikettütőkkel lézerkardoztunk, és visszajátszottunk jeleneteket a Star Warsból, meg A rettenthetetlenből. Ha nem tetszett, ahogy befejeződik egy film, például A hazafi, újraforgattuk.

• *Hogyan javítottátok ki A hazafit?*

Az a film egy szimpla kardozással ér véget: Mel Gibson leszúrja a gonoszt. A mi verziónk ennél sokkal epikusabb volt és brutális, komplikáltabb koreográfiával. Erős Mel Gibson-kattanásunk lehetett, mert a Jelet is újraforgattuk az angol bulldogunkkal, aki az ufót játszotta. Apukám festőművész, ezért gimnáziumban félig-meddig kényszerből a kisképzőre jártam festőszakra,

de az utolsó 2-3 évben már tudtam, hogy nem a festészet, hanem a filmzés érdekel. A bátyám ekkor már operatőrszakra járt az SZFE-n, és ki tudtam kunyerálni, hogy lógiak a suliból és elmehecssek forgatásokra. Statisztáltam, kávé, hordtam, vagy hosszabbítóval rohagáltam a háttérben – és rögtön beleszerettem a filmzésbe. A tanárommal megbeszéltem, hogy az utolsó két évben nem fogok festeni, inkább beülök egy filmes enciklopédiával a sarokba, hogy az SZFE-re készüljek, és ez végül is kifizetődött, mert felvettek.

• *Amellett, hogy a FOMO beránt abba a képkavalkádba, amelyben a fiatalok élnek – mobilfelvételek, YouTube-videók, chatüzenetek, osztott képernyős FaceTime-beszélgetések váltják egymást pörgős stílusban –, hogyan formálták az említett generációs jellegzetességek a filmet?*

Cél volt, hogy amatőr szereplőkkel dolgozzunk, és ne 30 éves színészek játsszák a fiatalokat, mint Dustin Hoffman a Diploma előtt-ben. Ehhez a filmhez sok improvizációra volt szükség, és arra, hogy a szereplők azt érezzék, övék ezek a karakterek, és a saját képükre tudják formálni őket. A dialógokat úgy kezeltük, mint egy jegyzetet, amitől a forgatáson eltérhetünk, ha a srácok tudnak jobbat vagy életszerűbbet mondani, mert nem akartunk kamszlenget adni a srácok szájába. És általában tudtak. Volt olyan káromkodás, amit képtelenek voltak hitelesen kimondani, mint a „fasza” vagy a „gecire”, mert ők maguk se használják. Ugyanakkor sok mondat született közös ötletelekből, amikor azon gondolkodtunk, milyen szexista hülyeséget mondanának a fiúk ezekben a bulikban. Így jött például a „kiborult a puncikosár” is.

Ehhez a szabadnyelvűséghez és improvizációhoz kellett az is, hogy természetesen viselkedjenek a kamera előtt, amit úgy tudtunk elérni, hogy a bulijelenetek nagy részét iPhone-nal forgattuk. Ez adta is magát a kontentgyártás miatt, hiszen a főszereplőink YouTube-erek, influenszerek, másrésztől rájöttünk, hogy ha egy operatőr veszi fel ezeket a jeleneteket, azok legjobb esetben is csak reprodukciók lesznek. Úgyhogy szinte az összes iPhone-jelenetben a srácok kezében volt a telefon, hogy a saját ritmusukban zoomoljanak és komponáljanak.



Az iPhone előtt ráadásul sokkal könnyebben feloldódtak, mert ők is azt használják nap mint nap. A filmnek az a vizuális struktúrája, hogy az elején több az iPhone, és az Amira a végére domborodik ki, a két kamera lényegében helyet cserél. Volt ugyanis egy olyan dramaturgiai vállalásunk, hogy az elejétől folyamatosan lassuljon a film, és a kezdeti iPhone-os látványdurrogatás után beszűküljön a történet két arcközelire, és a rajtuk tükröződő érzelmek vegyék át a hangsúlyt.

• *A filmben igyekeztél körképet adni a magyar emberekben élő feszültségekről. Előkerül a rasszizmus, a holokauszttagadás, a trianonozás, a hajléktalanalázás, de többnyire azoktól a fiataloktól, akikről te is azt mondtad, hogy tudatos internetfelhasználók, vagyis nincsenek elzárva az információktól.*

A srácok a filmben mindent ki mernek mondani, mert nem érdekli őket, mi lesz a következménye. Tudják, hogy valószínűleg semmi. Úgy érzik, bármivel lehet viccelni, és ha valami szemellenzősen provokatív dolgot mondanak, azt jó poénnak veszik, nem problémának. Ez már a Family Guy-generáció.

• *A Family Guy vicces, a srácok viszont bunkók.*

Ez volt a cél. A *Family Guy* egy animációs sorozat, amely nyíltan felvállalja, hogy sztereotípiákkal viccel. Ha

Hartung Attila:
FOMO
(László Panna)

viszont egy realista közegben próbálkoznánk ezzel a provokatív humorral, az visszafelé sülné el, mert egy állítás lenne, hogy ezzel és ezzel lehet viccelni. Ezért próbáltuk kritikával illetni a beszólásokat, hogy ne viccesek, hanem bunkók legyenek. Kérdés persze, hogyan fog ez lecsapódni a közönségben. Volt olyan teszttetítésünk, ahol a holokamuszásnál felrobbant a nevetéstől a közönség, holtott mi azt egyáltalán nem vicnek szántuk. Sok bunkóságon lehet nevetni, de a cél az volt, hogy a néző érezze magát rosszul a mosolygástól.

• *A FOMO Budapest-film is egyben, amelyben a mindennapi, koszos, ismerős arcát mutatja a főváros.*

Az Akácfa utcában lakom, így nagyon közelről látom a bulinegyed mindennapjait, szélsőségeit. A gimisek a házi bulik mellett erre a környékre járnak eszténként szórakozni, és ezt a hangulatot és kocsmakörképet láttatni szerettem volna. Ehhez (is) nagy segítség volt lványi Petra producer, hogy végiggürizte, kiharcolta, hogy ennyi jó helyen, ismeretebb kocsmában forgathassunk.

• *Van olyan rendező, aki hatott rád és a filmre?*

Többek között Larry Clarke és Xavier Dolan.

• *Larry Clarke-ot a kamasztéma és a ke-resetlenül realista stílus miatt értem, de merről jön képbe Dolan?*

Szeretem, ahogy Dolan újraértelmezi a giccs fogalmát, de nem ezt tekintem követendő példának, hanem azt az aprólékos érzékenységet, amellyel vezeti a színészeit, megtölti élettellel a teret és dinamizálja a dialógusokat. Ahogy rengeteg humort és drámát sűrít minimális gesztusokba. Ahogy váratlan dialógreakcióban a sémáktól eltérő, de nagyon őszinte pillanatok hoz létre, és ezzel plusz jelentésrétegeket visz a párbeszédbe. Személyes kedvencem a *Mommy*, abból ezer példát lehetne hozni ezekre a finom megoldásokra.

• *Dolan szemtelenül fiatalon lett Kanada új sztárrendezője. De milyen most pályakezdő rendezőnek lenni Magyarországon?*

Komplikált helyzetben van, aki ma filmet rendez Magyarországon, mert meg kell felelnie a Filmalapnak, önmagának, miközben dolgozni is szeretne. Sok az alkotó és nagy a verseny, nehéz támogatást szerezni a filmekre, miközben sokan hatalmas sikereket érnek el. Egyrészt inspiráló, hogy a környezetünkben ekkora sikerek születnek, és már nem lepődünk meg, ha egy magyar film Oscar-díjat nyer. Erre büszkének lehet és kell is lenni, de ahol természetessé válnak a sikerek, ott ez valamilyen nyire nyomasztja is az alkotókat, hiszen magasabbak lesznek az elvárások. Ami nem feltétlenül baj, mert motivál. A Filmalappal pedig viharos volt a kapcsolat, de utólag már hasznosnak érzem ezeket a vitákat.

• *Miért voltak súrlódásaitok?*

Attól tartottak, hogy valami botrányos, perverz, szexista dolog is kiszülhet azokból a jelenetekből, amikor a srácok provokatív állításokat tesznek, mondjuk, hajléktalanokat vegzálnak. Mivel nincs mögöttem öt film, érthető, hogy volt bennük félelem és ebből fakadóan sok kérdésük arról, hogyan szeretném filmre vinni ezeket a szituációkat, és nem lehetne-e másképp dramatizálni azokat. Ami nem tett rosszat a filmnek, mert így több időnk maradt az írásra a forgatás előtt, és hasznos tanácsokat kaptunk a Filmalaptól.

• *Nem csiszolták le a film éleit?*

Voltak csörték a forgatókönyvfejlesztés alatt, de lecsiszolás nem történt. Szerették a filmet, a necces jelenetekben pedig látták az érzékenységet. Úgyhogy a következő filmnél már lesz mit felmutatnom. •

STÓHR LÓRÁNT: SZEMÉLYESSÉG, JELENLÉT, NARRATIVITÁS

Szinkrontolmács

MARGITHÁZI BEJA

EGY KÖNYV ARRÓL, MIBEN ÁLL A SZEMÜNK LÁTTÁRA LEZAJLOTT „PARADIGMA-VÁLTÁS A KORTÁRS MAGYAR DOKUMENTUMFILMBEN.”

Véletlen egybeesésnek tűnhet, hogy közvetlenül a magyar dokumentumfilm kiemelkedően sikeres éve után jelenik meg egy éppen ezt a jelenséget tárgyaló szakkönyv, de ahogyan a filmek, úgy a kutatói teljesítmény mögött is több éve érlelődő, nem mindig látványos-látható munkafolyamat húzódik meg. A hazai dokumentumfilm elmúlt bő egy évét Tuza-Ritter Bernadett (*Egy nő fogságban*), Zurbó Dorottya (*Könnyű leckék*, *A monostor gyermekei*), Révész Bálint (*Nagyi Projekt*), Bogdán Árpád (*Gettó Balboa*), Csujka László (*Kilenc hónap háború*) többségükben hazai moziforgalmazásban is jól teljesítő, nemzetközileg díjazott filmjei tették igazán markánsná, és olyan teltházas események valóságos népünnepélyé, mint a Verzió és a BDF külföldi dokfilmeiket is bemutató vetítése. A sikeres fesztiválok mellett sokat tettek a közönség kiépítéséért az Elf Pictures, Soldivision, Mozinet és KineDok forgalmazási kihívásokat bevállaló, alternatív

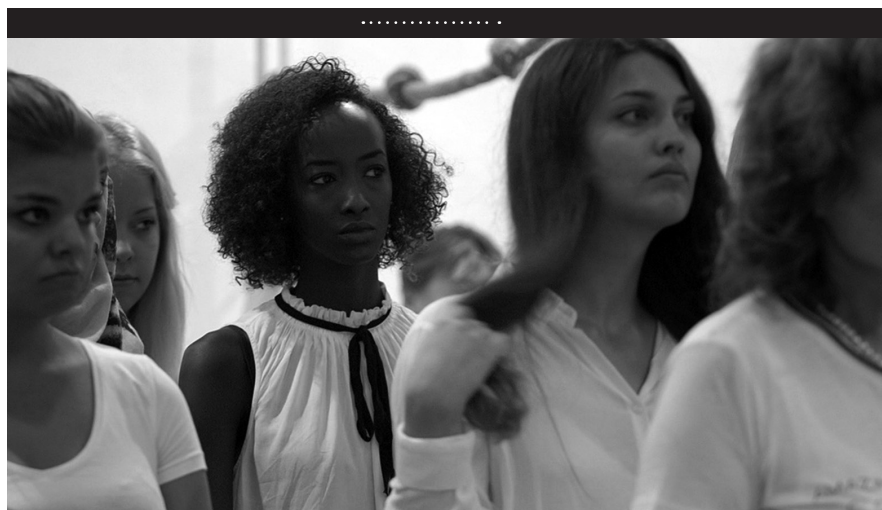
módszerektől sem visszariadó gyakorlatai. A fiatalabb generáció rátalálása a dokumentumfilmre nemcsak a korosztályi közönség oldaláról jól tapintható, de beszédesen jelzi az is, hogy az MNF, az HBO és a Médiatanács visszafogottabb, erős szelekción alapuló támogatási lehetőségei mellett egyre gyakrabban kerülnek dokfilmes projektek az elsőfilmes Inkubátor pályázatok közé, nyilván nem függetlenül a lassan lábra álló képzési rendszertől (a Színház- és Filmművészeti Egyetemen hét éve létezik, idéntől a Pécsi Tudományegyetemen is indul dokumentumfilm-rendező MA program). A szűkös finanszírozási körülmények ellenére, csak az utóbbi három-négy év termését nézve, az itthon sikeresebb, ismertebb magyar dokumentumfilmek viszonylag széles probléma-spektrumot fogtak át, és kulturális, történelmi, társadalmi érzékenységet jelezve zenei témákat (*Soul Exodus*, *Balaton Method*, *BP Underground – Hip Hop*), sportteljesítményeket (*Útós csajok*,

„Felvillanyozóan érvelő szöveg”
(Zurbó Dorottya: *Könnyű leckék*)

Ultra, *Vonal felett*, *Gettó Balboa*), politikai, történelmi vonatkozásokat (*Antall József portréfilm*, *Szétszakadt Magyarország*, *Hungary 2018*), társadalmi problémákat (*Meleg férfiak hideg diktatúrák*, *Dizájneren*, *Nem szegénynek való vidék*, *Menjek/Maradjak: Édes otthon*) és kulturális jelenségeket (*Volt egyszer egy téka*, *Mi ez a cirkusz*, *A sárga csikó nyomában*) egyaránt tematizáltak.

A dokumentumfilmmel foglalkozó magyar elméleti-kritikai szakirodalom ezzel párhuzamosan erős visszafogottsággal látszik követni a globális, illetve lokális fejleményeket. A rendszerváltás utáni hazai könyvkiadás dokumentumfilm-megjelenítő vezető műfajai sokáig az interjúkötet és az alkotói monográfia voltak (lásd a MADE és az MMA kiadványait), melyek mellett a *Metropolis* és az *Apertúra* tematikus számai nyitották meg a nemfikciós film elméleti diskurzusának alternatíváját. A téma tudományos igényű, érdemi tárgyalását nemrég Sárközy Réka két könyve kezdte el biztatón (*Elbeszélte múltjaink*, 2011; *Kinek a történelme?* 2018), főleg a magyar történelmi dokumentumfilm történetére, illetve annak (emlékezet)politikai vonatkozásaira összpontosítva, és egyértelműen ebbe a trendbe illeszkedik Stóhr Lóránt legújabb munkája is, mely a Gondolat Kiadónak abban a (borítóval is egységesített) filmes sorozatában jelent meg, mely nemrégiben Zalán Vince, Gelencsér Gábor, Pócsik Andrea illetve a következő kutatógeneráció – Györffy Iván, Kalmár György, Lichter Péter – legújabb műveit is publikálta.

Stóhr könyve egy közel tízéves, magyar és angol nyelvű tudományos közleményekben (gyűjteményes kötetekben, és az *Apertúra*, *Médiakutató*, *Studies of Eastern European Cinema*, *Images* vonatkozó számaiban) is megnyilvánuló dokumentumfilmes érdeklődés és kutatás továbbgondolt, rendszerezett lenyomata. A filmformát folyamatosan változónak tekintő megközelítés szerint mindig aktuális a kérdés, hogy mit jelent egy adott történelmi-kulturális közegben és korszakban a dokumentumfilm? A jelen esetben kortárs és magyar gyakorlathoz Stóhr megállapítja, hogy a felzárkózás a nemzetközi trendekhez, a hagyományokhoz ragaszkodás feladása nem a filmformát fénykorában érő rendszerváltáshoz, hanem inkább a kétezertízes évekhez köthető, amikor a finanszírozási rendszer



átalakulásával párhuzamosan a szakma átstrukturálódása is megtörtént. A könyv fő állítása szerint a paradigmaváltás a valóságfeltárás és igazságmegmutatás irányelvei helyett a tudatos hatásteremtés, a néző közvetlen érzelmi megszólításának felértékelődésében nyilvánult meg, mely Stóhr megfigyelése szerint három jellemző mentén zajlott le, vagyis a rendezői személyesség, a beavatkozó, érzékeltetett, néha performatív alkotói jelenlét és a dramaturgiai is átgondolt cselekményszerkesztés, a narrativitás nyomatékosításaként jelentkezett. E központi téma feltérképezése elé a szerző bevezetőt szerkeszt, a kibontásához pedig hazai alkotók és filmek esettanulmányait rendeli. A könyv struktúrája így egy körkörös közelítő mozgást követve, a széles perspektívát egyre szűkítve halad a nemzetközi, majd nemzeti kereteken át az alkotói életművekig, tematikus filmcsoportokig, illetve a konkrét filmek mélyelemzéséig.

A rendkívül informatív, naprakész szakirodalmi hivatkozásokkal ellátott, a filmelemzéseket meggyőző alaposítással végigvezénylő, felvillanyozóan érvelő szöveg minden részben kínál valami izgalmasat a szakértők és a laiku-

sok számára is. Fejezetről fejezetre haladva azonban a logikus strukturális koncepció nem szervesül valódi módszertanná, a kötet nagyobb egységei nem állnak össze szisztematikusan felépített, egységes művé – vagyis a darabok erősek, a kohézió kevésbé. A dokumentumfilm nemzetközi kortárs tendenciáit áttekintő első rész például az előzmények és a piaci átalakulás rövid fejezetei mellett remekül összefoglalja a vonatkozó kritikai-elméleti diskurzust, a posztmodern, posztklaszszikus, posztgriersoni kategóriák részletes tárgyalásával, melybe itt-ott, csak mintegy járulékosan szövődik bele a narrativitás és karaktercentrikusság fogalma, noha a magyar fejezet szempontjából ennek lesz nagyobb jelentősége. De nem történik itt meg a másik

„A forma folyamatosan változik”
(Révész Bálint Nagy projekt)



való munka a kortárs filmelmélet erős hívószavai. Az első egység teoretikus szempontjainak helyét egy gyakorlatorientáltabb, deskriptív megközelítés veszi át a rendszerváltozás utáni helyzetről szóló második blokkban, ahol Stóhr terminológiát és módszert vált, hogy – egyébként üdítően komplex módon – a folyamatok közötti kölcsönhatásra rámutatva rekonstruálja az

alkotói generációk, az intézményi háttér, a támogatási rendszer átalakulása és esztétikai, formai, stiláris váltás közötti összefüggéseket.

Az esettanulmányok újabb, ismét eltérő elemzési technikájú egységet kapcsolnak az előzőkhöz: az Almási Tamás, illetve Sós Ágnes életművében lezajló váltás tárgyalásában a filmek szelekciójának fő szempontja a narrativizálódás és személyesség. A magyarul ilyen alaposítással először elemzett alkotók tárgyalása keretezetlen és erősen filmcentrikus marad, mellőzve az első vagy az utolsó részek elméleti beágyazottságát, holott a trauma- illetve komikumelméleti megközelítés itt is megtalálhatta volna a helyét. Részben ezt pótolva az utolsó két alfejezet az életművek mellé két tematikus csoportot rendel, melyek felfejtésében ismét nagyobb szerep jut a teoretikus alapoknak, így a traumaelméleti megközelítés Kincses Réka (*Balkán bajnok*), Pigniczky Réka (*Hazatérés*) és Révész Bálint (*Nagy projekt*) műltfaggató filmjeinek felfejtésében, a komikum és érzelmek dokumentumfilmes összekapcsolása Kovács Kristóf és Szirmai Márton a mai magyar vidéket bemutató, eltérő beavatkozási stratégiáinak felmutatásában segíti a szerzőt.

Ez a hibriditás mit sem von le az egyes fejezetek értékéből, és nem változtat azon a tényen, hogy Stóhr könyve ragyogóan bizonyítja, a magyar dokumentumfilmet érdemes filmelméleti és -történeti kutatás tárgyává tenni. Az érthetőség, követhetőség és szakmai igényesség elveihez következetesen ragaszkodó kötet kötelező olvasmány mindenki számára, aki szinkrontolmácsolást keres a kortárs, éppen zajló (magyar) dokumentumfilmes folyamatok mélyebb megértéséhez.

GONDOLAT KIADÓ, 2018.



/// SZÍNDRAMATURGIA: MAGASISKOLA

Palaszürke égbolt

/// KOVÁCS ÁGNES

GAÁL ISTVÁN FILMJÉBEN A SZIMBOLIKUS SZÍNHASZNÁLAT DOKUMENTARISTA SZEMLÉLETTEL TÁRSUL.

A '68-at követően elsötétedő időszakban sorra jelentek meg a jobbnál jobb történelmi parabolák, köztük Maár Gyula *Prés* (1970), Kósa Ferenc *Nincs idő* (1972) valamint Jancsó Miklós filmjei. Ugyanakkor újdonságként hatott a történelmi parabolák mellé felzárkózó jelen idejű parabolák kisebb korpusza. Itt említhetném Kardos Ferenc *Egy örült éjszaka* (1969), Gaál István *Magasiskola* (1970) vagy akár Sára Sándor *Holnap lesz fácán* (1974) című filmjeit. Ezzel egyidejűleg a parabolisztikus elbeszélésű film szimbólumokban és koreográfiákban gazdag struktúrája ideális kifejezőeszközre talált a színben. A történelmi parabolák színes változatainak emblematikus példája a *Fényes szelek* (1969), a jelen idejű színes parabolákat pedig a *Magasiskola* reprezentálja. A szimbólumokból és jelképekből álló motívumvilágot mindkét esetben a szimbolikus színhasználat, a stilizált koreográfiákat pedig a grafikus színhasználat teszi még plasztikusabbá.

Gaál István formatudatossága, valamint az ebből fakadó sajátos képi látásmód filmnyelvének alapvető szervezőelvévé képezte. A puritán kompozíciós elven, szigorú ritmuson és motívumvilágon alapuló képlátás színhasználatának is irányt szabott, és először a *Tisza – Őszi vázlatok* című etűdben öltött formát. A közös munkafolyamatra félévszázad távlatából a film operatőre, Sára Sándor így emlékszik vissza: „Elhatároztuk Gaál Pistával, hogy csak azt vesszük föl, ami tisztán a színekben jelentkezik, jelentkezhetsz, és megpróbáltunk a színek egymásutánosságával is játszani, tehát a különböző snittekben látható színek egymásra gyakorolt hatásával. Egy konkrét példa, amire még emlékszem,

amikor azt figyeltük, mi történik akkor, ha egy hajó belsejében forgatunk, ami teljesen vörös, és utána egyszerűen váltunk egyet, és kimegyünk a hajó belsejéből a természetbe, ami már más lesz. Minket az érdekelt, hogy mi a kettőnek a hatása, hogyan hat az egyik a másikra. A *Tisza – Őszi vázlatok*nál ezt kísérgetők vagy próbálgattuk, és csak olyasmiket vettünk föl, aminek a színi hatásában biztosak voltunk. Ez egy ilyen laza filmnél megtehető, egy játékfilmnél viszont már sokkal bonyolultabb.” Az idézetből is jól kivehető, hogy az alkotókat elsősorban a színek egymásutánossága, a kontrasztok, túlzások, ismétlések alakzatai által létrejövő grafikus hatás foglalkoztatta. A színek grafikus megjelenítése azért is említésre méltó, mert Gaál első színes játékfilmje, a *Magasiskola* (1970) színhasználatának egyik irányát ugyanez a gondolatosság hatja át. A film színvilágának másik, szimbolikus irányvonala az elvonatkoztatott jelentésből fakad. Gaál korai, fekete-fehér munkáinak történelemre, politikára, társadalmi kérdésekre érzékeny, ugyanakkor személyes hangvételű történeteire egyaránt jellemző, hogy a konkrét jelentésen túl valami egyetemest fejeznek ki. Ez a gondolatosság íródik tovább a *Magasiskolában*, ahol az elvont jelentés a szimbolikus színhasználat által, Rágályi Elemér bravúros képeiben, szinte absztrakt szintre helyeződik.

A formatudatosságból és elvonatkoztatásból fakadó absztrakt színtilizáció a parabolisztikus elbeszélésen keresztül fonódik össze végérvényesen. A korszakban megszorodó parabolák és az azokra jellemző parabolikus színhasználat kétfajta, szimbolikus és grafikus irányba egyaránt tetten érhető

a filmben. A szimbolikus színhasználat – akárcsak a *Fényes szelek* esetében – a szereplők öltözékével, míg a színek grafikus alkalmazása a táj megjelenítésével hozható kapcsolatba. A már önmagában összetett szimbolikus színhasználat a realizmus kérdéskörével kiegészülve duplacsavart kap. Habár nem jellemző, hogy parabola stilizált formája a realizmussal párosul, a *Magasiskola* esetében – ahol a solymásztelep a mindenkori diktatúra allegóriájaként jelenik meg – az elvont jelentést érdekes módon mégis a dokumentarizmus támogatja. A film sajátos fogalmazásmódja ugyanis az alapvetően egymást taszító dokumentarista szemlélet és a parabolisztikus ábrázolásmód találkoztatásának merész törekvéséből fakad. A dokumentarista megközelítés a realizmust, míg a parabolisztikus forma a stilizációt hívja elő. A realizmus a konkrét, a stilizáció az elvontabb jelentésréteget támogatja. A realizmus és a stilizáció kettős természete a parabolikus színhasználat grafikus és szimbolikus irányán egyaránt tetten érhető.

A szimbolikus színhasználat esetében a realizmus az egyes jeleneteken belül, míg a stilizáció a jelenetek együttesén keresztül jön létre. „A kameramozgás, a táj, az emberek mozgása, a színek olyan funkciót töltenek be, hogy a pillanatnyi valóságképet tükrözzék; csak a képsorok összeállítása eredményezzen olyan hátteret, ami az egészet megemeli, s aminek révén a periférikus és hermetikusan zárt világban lejátszódó mikro-történet túlmutat önmagán” – mondta filmjéről a rendező a bemutató alkalmából. Az, hogy a mikrorealista jelenetek összességének egy általánosabb érvényű olvasatot kell kiadnia, a film egész koncepcióját és nem utolsó sorban a színhasználatot is áthatja. A realizmusból kiinduló, elvontabb jelentést létrehozó szimbolikus színhasználat a szereplők ruházatához kapcsolódóan jelenik meg. A szereplők öltözékének színe az egyes jeleneteken belül természetes hatást kelt, viszont a film egészét tekintve mégis jól kivehető konstruáltsága. A színek között létrejövő dinamikát maga a rendszer irányítja, ugyanis a szereplők ruháinak színét a solymásztelep szigorú rendjéhez fűződő pillanatnyi viszonyuk határozza meg. A telepet

fenntartó, ahhoz rendületlen hűséggel ragaszkodó Liliknek (Bánffy György) és embereinek katonás fegyelmet sugárzó, merev, szürke, egyenruha-szerű viselete a film során mindvégig változatlan. Ezzel szemben a szuverén személyiségek öltözéke időről időre módosul. A telep rendjéhez és rendszeréhez közeledve ruhájuk színe is ahhoz hasonul, míg amikor érzelmileg eltávolodnak tőle, öltözékük árnyalatai is a szürkétől eltérő tónust kapnak. Teréz (Meszléry Judit) szinte mindvégig egy kifejezetten érzéki hatást keltő, testhez simuló, mélyen dekoltált, piszkosfehér blúzt visel. Miután feltétel nélküli lojalitása meginog, az erotikus darabot egy bágyadt kék bő ingre cseréli. A Fiú (Ivan Andonov) meleg színű, piros pulóverben érkezik, amelyet egészen addig visel, amíg a közösség hatása alá nem kerül, ezt követően ugyanis az egyenruhákhoz hasonló barna felsőt kezd hordani, amit azonban az eltávolodását követően levet magáról, és végül civilként

egy sárga felsőben távozik. Az öltözékek színvilágának egyes jelenetekben belül létrejövő valóságos hatása a film egészében szimbolikus jelentést kap.

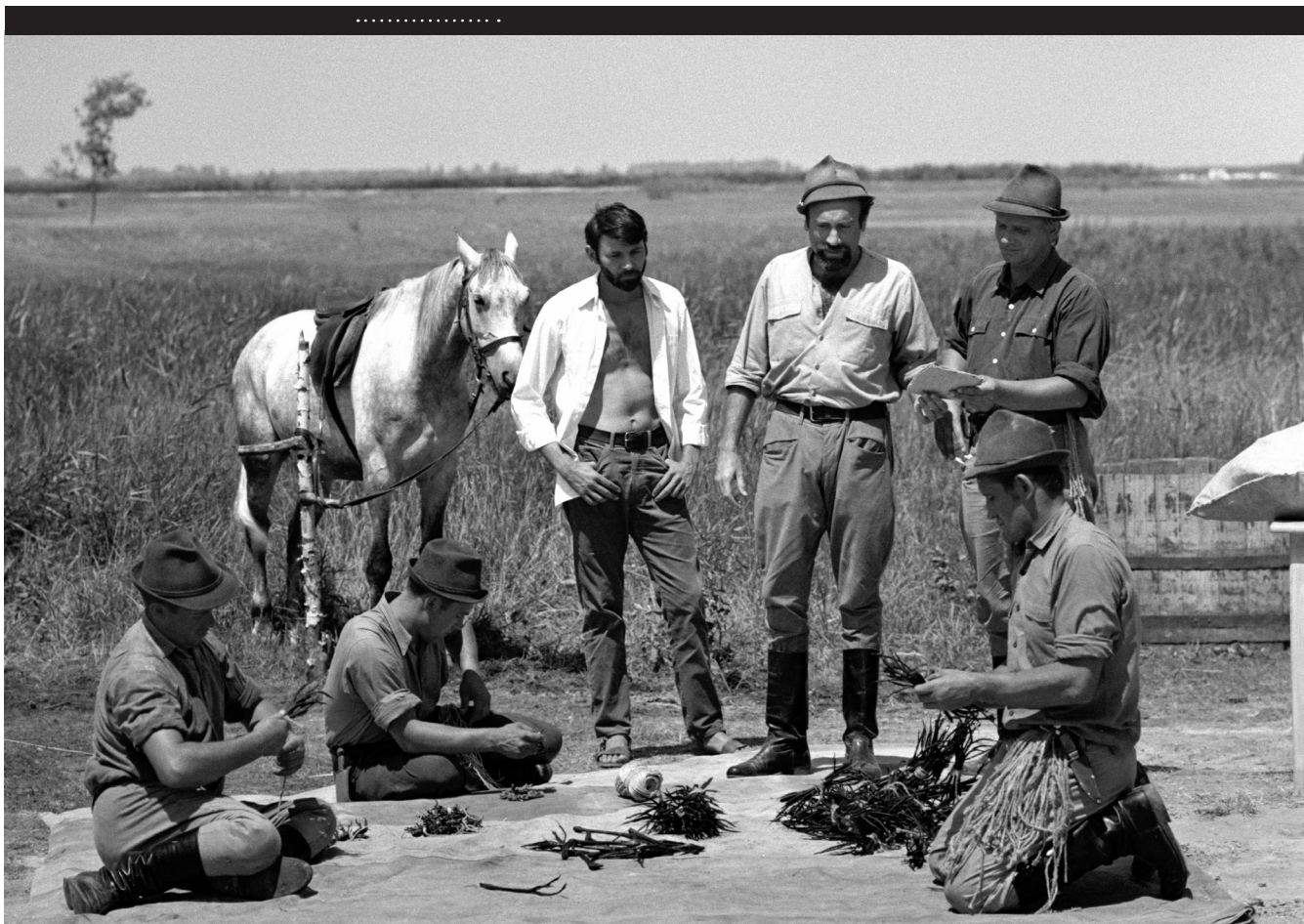
A film összetettségét tükrözi, hogy a grafikus színhasználat esetében a realizmus és a stilizáció kettős természete nem válik szét, hanem egyidejű marad. Az egyes jelenetekben belül a realizmust kiegészítve, nem túl harsányan ugyan, ám mégis egy leheletnyi stilizáció a túlzás, fokozás, ismétlés alakzataiban tetten érhető, ahogy a táj realiztikusan motivált színvilága finoman „túlhajszolttá” válik. A mező és a nádas élénk zöld színe még a nyári meleg burjánzásával könnyen magyarázható, azonban rikító hatása, amelynek köszönhetően szinte kiviláglik a képből, már nem lehet valódi. A telep egyhangú közegében szokatlanul hat továbbá Lilik gazdagon berendezett lakrészének tarkasága is, amely élénk sárga falaival elűt a többi szoba puritán fehérségétől. A kitömött madarak, a Diánát

ábrázoló festmény, az ecsetek, a festékek, valamint a könyvek és az apró személyes tárgyak sokaságából, többek között a színek fokozott használata következtében, egy olyan külön kis világ áll össze, amely teljesen szembe megy a telep eszköztelen, rendezett egyszerűségével, és inkább emlékeztet egy művész életterére, mintsem egy idomáréra. A fokozás mellett a színek ismétlése, állandósága is hasonló látványt eredményez. Míg az eredeti regényben az égbolt egyszínűségét a palaszürke jelző állandó visszaköszönése teszi plasztikusná, addig a filmben a rekkenő hőségtől felhőtlen égbolt szürkességét, annak állandó pásztázása hangsúlyozza. A környezet tehát egyfelől a felfokozott színű természet, valamint a palaszürke égbolt folytonos képeiben válik elemeltté.

A *Magasiskola* egyszerre realista, mégis stilizált világának színekben való megfogalmazása teremt meg tehát azt a szokatlan atmoszférát, amely a konkrét jelentéstartományon túl egy elvontabbat is sejtet. •

„A mindenkori diktatúra allegóriája”

(középen: Ivan Andonov és Bánffy György)



/// **ZSÁNERFILMEK TIPOLOGIÁJA**

Az önző mémek

/// **VARRÓ ATTILA**

A POSZTMODERN TÖMEGFILM ELMOSSA A MŰFAJI HATÁROKAT, EGYRE FONTOSABBÁ VÁLIK A ZSÁNERFILM OBJEKTÍV TÖRVÉNYSZERŰSÉGEINEK FELTÉRKÉPEZÉSE.

Aligha akad manapság komolyabb kihívása a műfajelméletnek, mint precíz definíciókat találni és egységes rendszert alkotni azon pár tucatnyi tömegfilmes zsáner számára, amelyek megértését, tudományos vizsgálatát egyszerre bonyolítja az ezredfordulós tömegfilm rohamosan növekvő műfaji entrópiája, valamint a kortárs kultúrtudományi trendek meggyőződése, miszerint a műfajokat nem lehet mindössze belső sajátosságaik alapján meghatározni. A fikciós műfajok, akár csak az élővilág fajai, nyilvánvalóan bonyolult kapcsolatban állnak az őket használó, formáló emberi közösségekkel, ám ez mit sem változtat a létrejöttük és tartós fennmaradásukat biztosító belső tulajdonságaikon. Az emberiség mindig is kiválóan értett ahhoz, hogy az őt körülvevő világot önkényesen értelmezze, annak megértése helyett mindössze arra koncentrálna, amit kisajátíthat belőle. Függetlenül attól, hogy a tudományos rendszertan megjelenése és oktatása előtt melyik emberi közösség hol húzta meg az élővilág határait, azokat a határokat jóval megjelenésünk előtt hosszú távra rögzítették az evolúciós folyamatok, annak alapján, mely fajnál milyen fizikai sajátosságok alakultak ki a törzsfajlás során a környezettel való együttműködés folytán. Márpedig nagyon úgy fest, hogy az evolúciós logika a műfajok sokszereplős, komplex rendszereinek viselkedésére is meggyőző magyarázatot kínál, elég a természeti környezet helyett a kulturális környezetre alkalmazni. Épp úgy a másolás, variáció és szelekció szentháromsága dönt a western sorsáról, mint a bölé-

nyéről – hol évtizedeken át dús legelőt biztosít számára a nagyközönség milliőnyi elméje, hol alig talál érdeklődésre és alkalmazkodni kényszerül megváltozott környezetéhez, hol ezrével tolong a vásznon, hol szerzői érdeklődés szaporítja fel a kihalás széléről.

Miközben a posztmodern tömegfilm lassacskán elmosza a műfaji határokat intenzív keveredéseivel, amelyek jobban kielégítik a kortárs közönség fokozódó éhségét az ingerbőségre, a műfaji kategóriák kultúrafüggő mivoltának kifejtése/taglalása helyett egyre fontosabbá válik az objektív törvényszerűségek megállapítása, amelyek túlmutatnak a gyártási rendszer piaci skatulyáin, a rajongói interpretációkon és a filmtéoretikusok egyéni teóriáin. Nem holmi kanonizációs törekvésről van szó, amely normák és szabályok közé szorít, afféle fajelméletként kezelve a műfajelméletet – egyszerűen lehatárolt, világos és egyetemes kategóriákra van szükség ahhoz, hogy egy olyan korban is lekövethetőek és elemezhetőek legyenek a műfaji folyamatok, amikor maguk a műfajok elvesztik szuverenitásukat és egyéniségüket, egyetlen élménykavalkádba olvadva. Már csak azért is, mert a zsánerek vizsgálatának egyik fő érdeme, hogy a filmtípusok átalakulásain keresztül rámutathat a társadalmi változásokra. Például korokról vagy nemzetekről vonhatók le következtetések pusztán a zsáner-kategóriák közötti világos különbségek alapján (lásd a sci-fi és fantasy rohamos térhódítását a kortárs Hollywoodban, vagy relatív népszerűtlenségüket a koreai tömegfilm mindenkorai sikerlistáin), történelmi

traumákról tanúskodhatnak (mint a kalandműfajok deheroizáló, drámai jelleghez közelítő trendje 1967-75 között az Egyesült Államoktól Olaszországon át Japánig), netán kollektív szemléletváltásokról adnak képet (míg a fekete főhősök robbanásszerűen törttek be az amerikai kalandzsánerekbe a *blaxploitation* fénykorában, a fantasztikus műfajokban csak évtizedekkel később és lépésről-lépésre találják meg helyüket). Az ilyesféle reflexiók vizsgálatához következetes ismervekre és működőképessé kategóriákra van szükség, amelyek nem csak a klasszikus tömegfilm fénykorára érvényesek, de megállják helyüket régmúltja és jelenkora káoszában is – biztosítva az etalont a változások felismeréséhez és analíziséhez.

A KLÓNOK HARCA

Habár a manapság ismert, alkalmazott műfaji kategóriák kialakulása az 1910-es évek végétől a hangosfilm hatalomátvételéig tartott, nem csupán a névadás tekintetében, de a névhez tartozó sémák következetes, ipari reprodukciója terén is (lásd a Universal-horror, Warner-gengszterfilm vagy MGM-musical példáját), a műfajiság gyökerei épp úgy a teremtés kezdetéig nyúlnak a mozgókép történetében, akár a fajoké az élővilágban – csak kellett pár évtized, hogy kiépüljön a filmgyártás/terjesztés széleskörű intézményrendszere, amely a vadászatát felváltja a tudatos tenyésztéssel. Gyakorlatilag az első Lumière-vetítésektől nyomon követhető a rövidke kisfilmek körében érvényesülő természetes szelekció, amely a kurta terjedelem és egyszerű tartalom miatt különösen látványosan zajlott. A legendás Grand Cafe-vetítés tíz egyperces etűdje az elkövetkező hónapok során számos új verzióban elkészült a *Kovácsoktól a Kisbaba reggelijén* át egészen a *Gyárból távozó munkásokig* – ám ezek a verziók még csak úgynevezett *dupe*-ok voltak, azaz az eredetit minden tekintetben reprodukálni szándékozó klónok. Akár a legegyszerűbb önálló életformák, az ősfilmecskék is gyakorlatilag osztódással szaporodtak – ugyanakkor jócskán születtek olyan másolatok is, melyeknél próbb módosítások történtek a „cselekményben”. A Grand Cafe-előadás sztárját jelentő *Megöntözött öntözőből* négy esztendő alatt mini-

mum hat kezdetleges remake-et forgattak Franciaországtól Anglián át az Egyesült Államokig, amelyek többsége nem csak a nézőponton, kereten, kompozíción változtatott, de esetenként a sztorin is: az amerikai *Bad Boy and the Gardener*ben a kertész elfenekelés helyett megöntözi a mókamestert, míg a brit *The Biter Bit* csínytevője többször a kamerába néz, majd némi kergetőzést követően egy tuja körül, ő is megkapja a maga lelocsolását.

Mivel az ősfilmek iránti lázas érdeklődés tágas piacot biztosított és a klónok sikernek bizonyultak, eleinte kisebb befektetéssel/kockázattal járt híven lemásolni a sikeres etűdöket és süllyesztőbe dobni a sikerteleneket (a gyárból távozó munkások és kalapáló kovácsok gyorsan alulmaradtak a viccesebb vagy egzotikusabb riválisokkal szemben). Az újdonságérték csökkenése és a piac telítődése azonban szükségyszerűvé tette a nagyobb változatosságot, így a „mutáns *dupe*”-nak is nevezhető korai remake-ek révén

elszaporodtak a merészebb variációk (Alice Guy Blanche rendezőnő például készítet egy „toba lökött horgász”-változatot az *Öntözőből*), megvetve ezzel a műfajiság alapjait. Evolúciós értelemben replikátornak tekinthető minden, amely *ismétlődően* másolódik (az élővilágban önálló szaporodással, a kultúrában valamely emberi tevékenységen keresztül), ugyanakkor képes bizonyos mértékű *változékonyságra*, azaz egyes másolatok *eltérő módon* különbözhetnek az eredetitől. Az ősfilm esetében ez a replikátor nem a konkrét filmtekercs (az csupán biológiai fogalommal élve a *fenotípusa*), hanem a benne hordozott, hatékonyan másolódo információegység, amelyet Richard Dawkins *Az önző gén* című könyvében mémnek keresztelt el. A műfajok egyfajta mém-őslevesből indultak hódító

úttjukra, amelyben a filmtörténet első évtizedének végére gyakorlatilag minden zsáner ott virult és szaporodott az első trükkfilmecskék protosci-fijeitől a gengszterfilm és film noir közös csiráját jelen-

tő „elcsípett tolvaj”-filmeket keresztül egészen a hardcore pornóig (a Kinsley-intézet legkorábbra datálódó explicit *stag filmje*, a német *Am Abend* 1910 körül készült).

Az összes 30-60 másodperces korai kisfilm tulajdonképpen egy-egy „mozgóképes ötlet”, amely – bármennyi kisebb elemre bontható – *egységként másolódik*: a replikátor „nagyságát” mindig maga a replikálódás határozza meg (egy klasszikus zeneműnél lehet a teljes *Örömóda*, a *Kék Duna keringő* néhány taktusa vagy akár az első négy hangjegye a *Sors-szimfóniából*). Ha egy kertet öntöző férfi képsora önmagában elég érdekesnek bizonyult volna újabb és újabb hasonló képsorok elkészítéséhez, mára talán látványos kertészeti filmek árasztanák el a multiplexeket nyaranta és bögréket árulnának James Dean híres gereblyés fotójával – ehelyett a széleskörű elterjedéshez kellett egy mókás megöntözés is, amelynek gegje rendületlenül kitart a mai napig, akár filmkomédiák szövetében mutálódva, akár precízen reprodukált formában Truffaut *Csirkefogójától*

„Másolódás, variáció és szelekció szentháromsága dönt sorsáról”
(James Cameron: Avatar)



a Simpson-családig (*Helter Shelter*). Ezek az egyszerű, intenzíven másolódó ötletek a 20. század legelejére már hihetetlen mennyiségben elszaporodtak – és az egyre kíméletlenebb harc az emberi elmébe jutásért, megőrzésért és tovább másolódásért a változatok bővülése mellett egy újabb, radikálisan eltérő túlélési stratégiát eredményezett a filmvilágban.

Mint ezt számos műfaj történet is kifejtette már, a műfajképződés az ismétlődés és módosulás kettősén alapul – ahogy Jennifer Forrest fogalmaz (az 1906 előtti korszak kapcsán): „a sikeres filmek utánzatainak áradata beindított egy kizárólag a mozgóképre jellemző folyamatot, amely a filmműfajok létrejöttét eredményezte” (*The Personal Touch: The Original, the Remake, the Dupe in Early Cinema*). Forrest fel is sorol néhányat a legnépszerűbb ősfilmes műfajok közül – trükkfilm, tűzvészfilm, hajszafilm, életmentés-film, tündérmese (*féerie*), aktualitásfilm, útifilm (*travelogue*), gegfilm – amelyek közös vonása, hogy mind visszavezethetők egy olyan egyperces ősré, „akitől” kezdve az alapmotívum már nem csupán új ötlet, friss mutáció, de sikerrel másolódó replikátor. Ahogy valamennyi gegfilm a *Megöntözött öntöző* slaggájából áradt ki, úgy a tündérmesének is megvan a maga Évája (talán épp Guy Blanche 1896-os *Káposztatündére*) és a hajszafilm legelső példája is tetten érhető valahol (feltehetőleg a brit Acres-Paul páros nevéhez kötődő *Arrest of a Pickpocket* 1895-ből). A műfajképződés későbbi leágazási vonalai egyszerűen abból fakadtak, hogy az ősfilm idején milyen irányba mutálódtak a sikeres alpművek, az *Egy hölgy eltűnése* korai trükkfilmje módosulhatott a horror felé, ha a bűvészműtávjából Mefisztó ijesztő varázslatai lettek (*Az ördög kastélya*) vagy alakulhatott egzotikus mesefilmmé, ha egy keleti mágus pillangóhölgyé varázslott egy óriáskukacot (*A brahmin és a pillangó*); melegágyává válhatott a kacagató gegeknek vagy erotikus

film is lehetett belőle, ha a hölgy helyett csupán a ruhái tűntek el róla.

Mivel evolúciós szempontból nem feltétlenül a legkorábbi innovatív mutáció az „ősanya”, hanem az, amelyik ténylegesen elindít egy másolódási/terjedési algoritmust saját környezetében, a műfajosodás vizsgálatánál másodlagos szempont, hogy melyik film volt pontosan az első (lásd a „megelőzte saját korát” kedvelt címkéjét). Az sem befolyásolja az algoritmus hatékony működését, hogy egyes mémek netán párhuzamosan indultak hódító úttjukra különböző földrészekben (az Edison/Lumière felállásból fakadóan a filmvilágnak nem volt Pangeája) – a lényeg, hogy az évről évre növekedő filmmennyiségben évről évre csökkent az entrópia, mivel egyre több alkotást kötött egyfajta „leszármazási rokonság” korábbi filmekhez. A döntő különbség egyetlen konkrét filmalkotás különféle remake-jei (mint a *Lyoni Place des Cordeliers*-kisfilm mintájára készült egysíntes városi életképek) és az ezekből kialakult ősműfaj (városfilm) között pontosan ugyanaz, mint az evolúció két korai lépcsőfoka között, amelyeket Dawkins

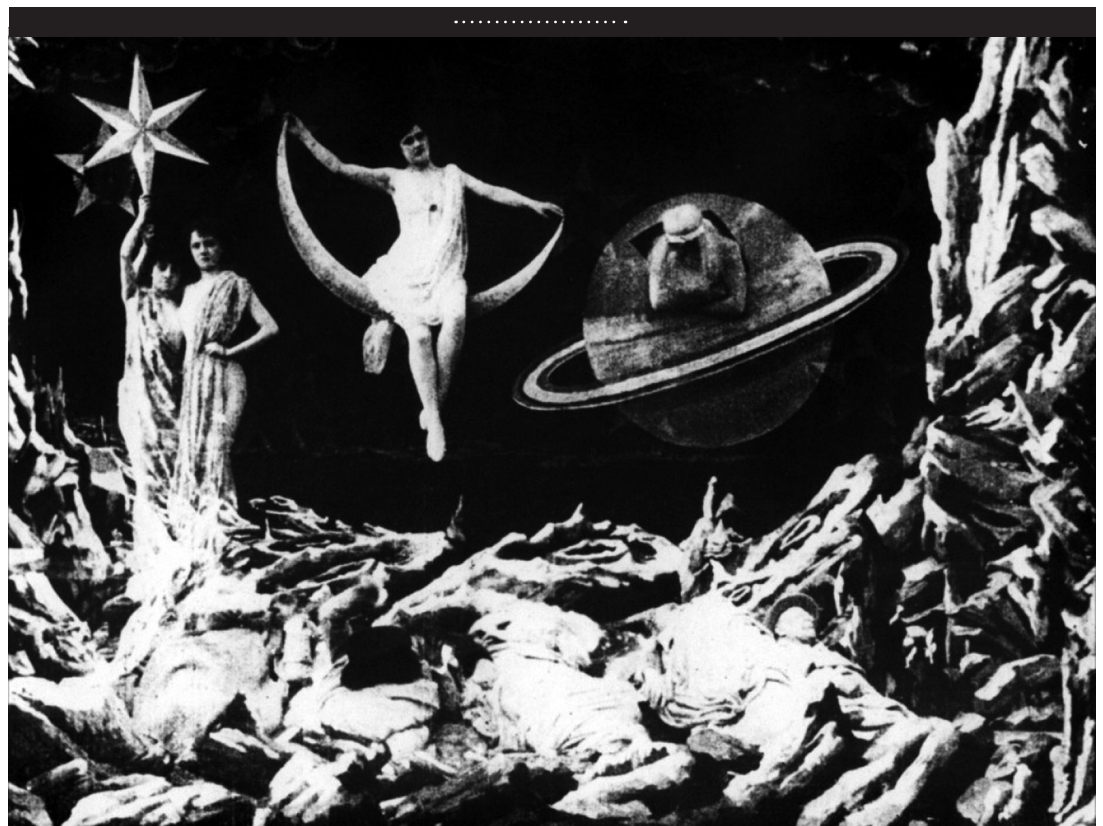
„replikátorküszöbnek” és a „társulások küszöbének” nevez. Miként a *Mémgépezet* előszavában írja: „A természetes kiválasztódás azon géneket részesíti előnyben, amelyek *együttműködnek* azoknak az erősen integrált és egységes gépeknek a felépítésében, amelyeket szervezeteknek nevezünk” – cseréljük fel a „gén” szót „mémre”, a „szervezeteket” „filmekre” és íme: az előnyös együttműködés lényegében a műfajiságot takarja.

MIÉRT VANNAK MŰFAJOK?

A játékfilmek nem teljes fegyverzetben pattantak ki regény- vagy színdarab-apjuk fejéből, hanem nyúlfarknyi mémekből formálódtak fokozatosan *Ponyvaregényig* és *Sátántangóig* (ahogy a barlangrajzokból *Guernica* vagy vadászrigmusokból *Illász* lett) – noha felhasználták a mémjeiknek kedvező irodalmi adaptációkat (például az *Utazás a Holdba* csodás trükkök tucatját vonultathatta fel), fejlődésüket az evolúciós adaptáció határozta meg.

A műfajok létrejötte kulcsfontosságú állomást jelent a kultúrevolúciós folyamatban, mivel a „filmgének” önálló másolódását lekörözi

„A filmvilágnak nem volt Pangeája”
(Georges Méliès:
Utazás a Holdba)



egy jóval hatékonyabb replikációs módszerrel, a *kooperatív másolódással* (háttérbe szorítva az egyszerűbb stratégiát). Miként a gének együttműködő csapatokat alkotnak az élőlények sejtjeiben, Dawkins kifejezésével élve „üzleti társulást”, úgy a legeredményesebben szelektálódó mémek is rátaláltak azokra a társaikra, akikkel érdemes csapatot alkotniuk – vagyis az evolúció nyelvén fogalmazva: azok a mémplexek, amelyek jobban segítik egymást a hatékony másolódásban, kiszorítják azokat, amelyek kevésbé. Egy műfaj létrejöttéről onnantól beszélhetünk, ha egy ilyen társulás már nem egyedről egyedre, remake-ről remake-re másolódik (lásd a *Magányos villa* thrillerének számtalan változatát Griffith híres verziója előtt és után), hanem szimultán módon egymástól eltérő történeteket eredményez, méghozzá viszonylag rövid idő alatt és nagy számban. Ezen a ponton ugyanis a környezeti adaptációhoz kellő változottság elsődleges színtere már nem a mémplex (amely csak összetartó vonása szigorú korlátain belül bővül újabb elemekkel), hanem a köré szerveződött filmek biztosítják bőséges számú és sokféle származású alkalmi mémvendég révén (legyen szó samurájról a vadnyugaton vagy lassított felvételtől egy akciófilmben).

Mindazon koadaptív társulások, amelyek eljutnak erre a szintre, már szükségyszerűen tartalmaznak a műfaji sztorik tégláit jelentő mindhárom motívumtípust: akad köztük, amely Karaktereket takar (maffiafőnök, sheriff, zombi, menyasszony), akad Kontextushoz kötődő (drogcsempészet, hatlővetű, temető, leánybúcsú) és Konfliktusra vonatkozó (hatalomátvitel, ostrom, vudu átok, megcsalás) – így aztán minden megvan bennük a koherens és bőségesen variálható történetekhez. A játékfilmek sokszínű univerzumában ezernyi különféle csoport kap nevet, szerepel visszatérően gyártói vagy nézői diskurzusokban – ám ahhoz, hogy bármelyikük műfajnak számítsa, egyfajta egyensúlyban kell lennie a megőrzésnek és variációnak benne, amit elsősorban a „Három K” közös jelenléte biztosít. A „bosszútörténet” még nem műfaj (nevezzük tematikának), mert a bosszú konfliktus-mémjéhez ezerféle különböző motívum társul a csoportjában (gengszterfilmes *omerta*,

horror-*cápa*, *rape-revenge* a thrillerekből); a „screwball comedy” már nem műfaj (inkább alműfaj), mivel meglehetősen leszűkítő csoportvonásával – romantikus komédia egymástól merőben eltérő jellemű szerelmespárra és bizarr helyzetkomikumra építve – csak kisszámú vígjátéki történetváltozatra ad módot (szülessen bármennyi film ezen változatokból).

Mindazok, akik úgy érzik, az efféle szikár biológiai logika nem érvényesülhet az emberiség milliárdnyi egyedi hópehelyből összeálló kultúrközegében, gondoljanak bele, minek köszönhetik kiugró népszerűségüket a tematikus vidámparkok, miért rendelnek szívesebben *lasagne*-t egy maffiaképekkel dekorált, Don Corleone nevű étteremben, mint egy remek csülökcsárdában vagy éppen mit szólnak azokhoz, akik teniszcipőt vagy övtáskát viselnek a szmokinghoz. Pisztolypárbaj számtalan műfaji közegben felbukkanhat *swashbucklerektől* kosztümös melodrámán át egészen a gengszterfilmekig, westernbeli előfordulásuk száma mégis sokszorososan meghaladja ezeket; egy kövér főhős vígjátékokban a leggyakoribb (Fatty Arbuckle, John Candy, Jack Black), részint mivel számos gag hatását felerősíti hanyatt eséstől szellentésig; a kalandműfajokban alulreprezentált törpehősök előszeretettel feszítenek fantasy-kben (*Időbanditák*, *Willow*, *A Gyűrűk Ura*) – ahol a néző szívesebben elfogadja a „nem a méret számít” illúzióját, mint a valóságosság zsánervilágában. A mémtársulások alapja mindig valamiféle hasonlóság (biológiai fogalommal: rokonság), amely alapvetően a környezeti nyomásnak engedő alkalmazkodásból fakad. Közös gyökerekük ellenére látványosan eltérő fajt jelent a sivatagi, sarki és vörös róka, mivel jellemző vonásaik főként természetes közegükből fakadnak (rejtő szín az élőhelyhez, fülméret a hőmérséklethez, életmód a táplálékszerzéshez). A homokszín és bolyhos bunda, apró méret és hatalmas fül, kolónia és éjjeli vadászat génekbe kódolt vonásai éppen úgy szilárd társulásba szerveződve öröklődnek a sivatagokban, ahogy a gengszterfilm mémjeit száz éve létrehozta, csoportba szervezte és életben tartja a tömeges igény azokra a mozgókép-sztorikra, amelyek a gyors meggazdagodás és érvényesülés ér-

dekében erőszakosan törvényt sértő emberi viselkedés kalandjáról és következményeiről mesélnek. Ez a nézői érdeklődés jóval erősebbnek bizonyul a kemény és tisztességes fizikai munka nagyvásznas élvezeténél – noha a hegesztés, blokkolás, fizetési csekk elvéreése a kocsmában gyakran felbukkan a tömegfilmekben (*Szarvasvadász*, *Holdfény a csatornában*, *Flashdance*), és számos állami filmgyártó rendszer próbált propagandát kovácsolni belőlük (lásd a „termelési filmek” meddő tenyésztési laborkísérletét), sosem alakítottak ki olyan állandósult mémtársulást, amely melósfilmek sztárjává tehetné Jason Strathamet (miközben a western romantikája elégnék bizonyult ahhoz, hogy kialakuljon a rideg marhatartás agrárvilágában játszódó cowboyfilm szubzsánere a *Vörös folyótól a Monte Walshon át az Ausztráliáig*).

Az elmúlt száz esztendőben zsánereitartó erejűnek bizonyult a sportok, a kamaszkor és a háborúk iránti tömeges érdeklődés, alműfajokat működtet a tárgyalótermek, börtönök és kórházak heterotópiája, miközben az emberi kultúra sok ezer színteréről csupán elszigetelt filmek szűk tucatjai szólnak. Mindez azt jelzi, hogy valamennyi műfaj mögött ott rejlik egy *kulturális szelekción alapuló* csoportszervező vonás, amely az elemei közötti hasonlóságban objektíven megragadható – mivel azok egy igen konkrét nézői elvárásból fakadnak. A műfajok kialakulása során egy sci-fi mém két nyerő sikerstratégia közül választhatott a társuláskor: vagy egy kiemelkedően *népszerű* mémmel párosult (csók, geg, kivégzés), vagy egy *hasonszórú* mémmel, amely a közönség számára ugyanazt az igényt (a tudomány által megvalósítható csodák iráni kíváncsiság) elégítette ki. Az *Önműködő mészárszék* pont azt az érdeklődést táplálja, mint amit a *Metro-polisz* vagy a *2001*, de nem válasza arra az igényre, ami az első bűvésztrükk-filmecskeket előnyösen szelektálta a fantasy felé. Közös gyökerekük a valóság fizikai törvényeit meghazudtoló trükk (nevezzük fantasztikumnak) – amiben markánsan eltérnek, az a hitelesítés megléte/hiánya. Egészen más hinni a csodákban (lásd vallás), mint magyarázni őket (akár teljesen téves módon) – a sci-fi és a fantasy műfajában kezdetlőtől eltérő hasonlóság alapján zajlott a kiválasztódás algoritmus, amely

világosan meghatározta felépítésüket és működésüket, akár a sarkvidék a jegesmedvét vagy a dzsungelek a trópusi orchideákat.

SPIRÁLOK A TEKERCSEKBEN

A műfajelmélet nagy „tyúk vagy tojás” kérdésére (mi volt előbb, az adott műfaji vonásokat meghatározó filmek, vagy a műfaji vonások, amelyek összekötik a filmeket), a dawkins-i modell válasza egyszerűen annyi, hogy minden tyúkot (filmet) csupán újabb tojások (mémplexek) létrehozására szolgáló szerkezetnek tekint. Ez a műfaj-felfogás kereken cáfolja a szubjektívizáló trendek alaptételét, amelyet Andrew Tudor úgy fogalmaz meg „Műfaj az, amit kollektívan annak hiszünk” (*Genre*). Habár a filmes zsánernek bő százéves pályafutásuk alatt számos változáson mentek át, műfaji mivoltukat éppen az bizonyítja, hogy ezalatt megőriztek egy csak rájuk jellemző mémplex-magot (amelyre az esetek nagy részében már a műfajnév is egyértelműen utal). Amint elfogadjuk azt a cáfolhatatlan tény, hogy az amerikai filmtörténetben több száz vagy akár ezer olyan film készült, amely kontextusában-karakteriben-konfliktusaiban tökéletesen lefedhető a „vadnyugati kaland” vagy az „intellektuális bűnfelderítés” kategóriával, tökéletesen lényegtelenné válik, hogy számos olyan – akár örökbecsű – példa akad, amely valahol megbontja ezt a magot (például a *Nem vénnel való vidék* időben, a *Buffalo Bill és az indiánok* konfliktusaiban módosítja a western-sémát) vagy hogy adott korban milyen egyéb mémek kapcsolódnak hozzá (manapság fehér holló az olyan krimi, amely nem társul thriller- vagy akció-elemekkel). Bőven elég annyi, hogy egy konkrét csoportosulás képes volt olyan mennyiségben és koncentrációban másolódni, ami magán a következetes ismétlésen keresztül megszilárdította sémáját. A lovak sokmillió éves törzsfajlódásuk során számos radikális külső változáson mentek át (trip-lájukra nőttek, patájuk lett, fogaztuk lombvevéstől fűevésre módosult), de DNS-térképük alapvetően változatlan maradt generációk millióin át, biztosítva „lóságukat”. Tízezer éves kapcsolatainkra hivatkozva mondhatjuk, hogy a „ló az, amit az ember annak hisz”, keresztelhetjük számmal, kitenyészthe-

tünk százféle fajtát shetlandi pónitól arabs telivérig (sőt nevezhetjük „vízilónak” a vízilovat), ettől még ott az objektív definíció a géntársulásában. A műfajvilágban nem platóni „zsáner-idea” terem közösségeket, hanem egy (audio-vizuális motívumokba kódolódó) strukturált információcsomag, akár az élőlények DNS-nél vagy a komputerprogramoknál.

Számtalan egyedi módosulata ellenére a western „vadnyugatisága” mai napig következetesen másolódik (bár akadt olyan időszak, ahol szórványosan, és olyan is, ahol a radikális mutációk száma meghaladta a szabványkövető darabokét). Ennek az ismétlődésnek az alapját az adja, hogy a filmnézők kulturális szelekciója (érdeklődése) kiemelkedően pozitívan fogadja a vadnyugati motívumokat – szemben például a cirkuszfilm vonzó elemeivel, melyek nem tudnak felmutatni egy olyan időszakot, amikor következetes kollektív replikációjukkal eljutottak a műfajjá szilárduláshoz szükséges filmsűrűségig. Az ősfilmek idején gyorsan bebizonyosodott, hogy egy céllovó mutató nagyobb érdeklődést vált ki, ha a hősét vadnyugati jelmezbe bujtatják (netán egy vadnyugati figurával „játszatják el”, lásd az *Annie Oakley céliba ló* opuszt), majd az is kiderült, hogy a vadnyugati céllovás kapósabbnak bizonyul másféle cirkuszi mutatóknál (akrobaták, zsonglőrök, állatidomárok) képsorai helyett másfajta vadnyugati kunsztokkal kombinálva postakocsi-támadástól musztáng-bebörtönzésen át szíu esőtáncig. A *Buffalo Bill Vadnyugati Show*-ja típusú tízperces westernmém-katalógusok sikere folytán ugyanezen elemek (részben vagy egészben) egyszerű narratívákba ágyazódtak, ahol egy-egy sztori újabb vadnyugati mémeket is beszippantathatott (például egy kocsmái bunyót, az 1899-es *Cripple Creek Barram Scene* után szabadon vagy egy lincselést az 1896-os *A Frontier Scene* alapján) – és a filmek hosszával arányosan nőni kezdett bennük a nyerő mémek száma is, amelyek egészen más műfaji környezetből is származhattak (mint a tánc/geg-jelenet a *Nagy vonatrablásban*).

Tekintve, hogy a 20. század elején készült némafilmek tekintélyes része nyomtalanul eltűnt (akárcsak az őslényeké), lehetetlen precíz statisztikai adatokkal igazolni az evolúciós algo-

ritmus működését, de szerencsére a múlandó filmtetekercsekben halhatatlan spirálok lapulnak. Az a tény, hogy az 1920-as évekre a jelentős műfajok többsége megszilárdult – a maga tiszta formájában újra- és újramásolódva – azt bizonyítja, hogy bizonyos, jól körülhatárolható csoporttulajdonságú mémplexek *legalább* olyan hatékonyan reprodukálódtak, mint azok a történetek, amelyben számtalan különféle mém keveredett egymással (lásd a bollywoodi *masala*-filmet vagy a Hollywood hőskorában „melodramának” hívott bűntényekkel, rémekkel, katasztrófákkal fűszerezett kalandos-szerelmes filmeket). A korai hangosfilm idejére általános filmipari gyakorlat lett a könnyen beazonosítható műfaji sémák mentén történő tömeggyártás: a kezdeti évek „próba-szerencse” típusú szelekcióját negyed század alatt fokozatosan felváltotta egy sokkal tudatosabb műfaji tenyésztés, ahol a gyártók minden lehetséges eszközzel (sztároktól látványelemeken át a reklámokig) próbálták rávenni a nagyközönséget filmtermékeik fogyasztására. Mialatt az Álomgyár melodramának nevezte a sokműfajúság szelekciós stratégiáját, több műfaji nevet is használt a kifejezetten könnyefakasztó filmekre (*weepie, tearjerker*) – mára ezek kikoptak és átvette helyüket leszűkült jelentéssel a „melodráma”: csupán az emberi megközelítés változott, a két különböző zsánerképződmény rendületlenül szaporodik. Sokáig halnak tartották az összes óriásceget, századokon át leviatán néven megkülönböztetve a krákoktól; mára az elavult cethal kifejezést felváltotta a köznyelvben a bálna, a leviatán mesebeli szörnyet takar, és inkább tekintjük a ceteket hatalmas tengeri szarvasmarhának, mint pikkelyes emberevő halaknak – ám eközben mit sem változtatott az élőlénycsoport faja és helye a nagy családfán.

Ennek fényében Barry Langford állítása, miszerint a „műfajok nem születnek, hanem előállítják őket” (*Film Genre: Hollywood and Beyond*), pontosan olyan félrevezető kijelentés, mintha azt mondanánk, „kutyák nem születnek, hanem tenyészítik őket”. A műfajúság egy olyan kulturális önszerveződő folyamat eredménye, amely során a hatalmas emberi infoszféra egyszerű kollektív igényeken keresztül folytonosan (ám nem szándékosan, pláne nem tervszerűen irányítva)

szelektálja a hihetetlen mennyiségben szaporodó információkat. A filmgyárak és kritikusok befolyásolhatják ezt a kiválasztódsági folyamatot, de nem ők hozták létre és nem ők vezérik (különben minden stúdió csak sikerfilmeket gyártana vagy a filmkészítők megérdemelt pusztulásra ítélték volna még csírájában a *Transformers*-szériát). A filmes intézményrendszerek (ki)használják a műfajokat, ám azok tőlük függetlenül is boldogulnak – mi sem bizonyítja ezt fényesebben a percenként 300 órányi mozgóképpel bővülő YouTube-nál, amely folyamatosan termeli ki saját szokatlanul népszerű mémjeit (az örökzöld cicás gegektől az ötven millió feltöltésnél járó „ajándékdoboz kinyitás”-ig), sőt rég túljutott a társulások evolúciós küszöbén, létrehozva divat-vlogokat és filmes toplistákat, *gameplay*-eket és *home made* kaszkadőr showkat. Kezdetben ezt a világhálós őseleveszt főként az önálló felhasználók feltöltései gyarapították, az intézmények csak később kapcsolódtak be – de bármekkora profitot termelnek azóta a divat vagy lakberendezési cégek *influencer* vlogjaikból, a műfajt nem ők teremtették és éltetik, hanem a YouTube nagyközönségének reakciói alapján zajló kulturális kiválasztódság. Attól, hogy egy mozgóképes mém egy ember készíti el (míg a kiskutyákat nem a gazdi nemzi), annak további sorsa, boldogulása a kompetitív élettérben (netán műfajjá izmosodása) komplex környezeti hatások függvénye, amelyeket elsősorban a tömeges nézői igények, preferenciák határoznak meg.

MÉMGEPEK ÉS MOTOROK

A kulturális evolúció alap-egységének tekintett mémeket nem határozzák meg olyan fizikai sajátságok, mint a géneket: kiemelkedő replikátor-„képességük” jelenti az egyetlen támpontot hozzájuk. Egyik legerősebb definíciójuk szerint „létezésükkel olyan eseményeket indukálnak, amelyek elmékből elmékbe való másolásukhoz vezetnek” (Richard Brodie) – azaz

gyakorlatilag *bármí*, ami elég *érdekes* ahhoz, hogy terjedjen a köztudatban, mémnek számít, tömegfilmes példánál maradva a tengeri csata éppen úgy, mint a csavaros befejezés, a suspense éppen úgy, mint a nem-diegetikus zenei betét. Az ősfilmek idején induló folyamatokból világosan kitűnik, hogy az egypercesek világában alapvetően kétféle vonzerő szelektálta ezt a sokféle, versengő riválist (miután kihuny az újdonság varázsa, amely a *mozgóképet* tartalmától függetlenül vonzóvá tette). Tom Gunning az 1895 és 1906 közötti korszakot az „ attrakció mozijának” nevezi, ahol a nézők elsősorban még nem a történetek iránt tanúsítottak érdeklődést, inkább a *megmutatás* nyűgözte le őket, a képek közvetlen attrakciója. Műfaji megközelítésből nézve ezek az attrakciók hol a tartalom különlegességéből, egzotikumából táplálkoztak (hajóút a Níluson, koronázási ünnepség, bibliai jelenet, bűvészarzáslat) hol abból az erős érzelmi hatásból, amelyet egy képsor a befogadókra gyakorolt – a *Csók* botrányos sikerű ősfilmjében maga az esemény elég hétköznapi, ám nyílt erotikája izgalmassá

tette; *A vonat érkezése* kiemelkedő számú utánzatát nem szimpla vasútállomás életképének köszönhetette, hanem remekül megválasztott nézőpontjának, amely a feljűk tartó gépszörnyel megrémítette nézőit.

Cseppet sem meglepő, hogy az első mémtársulások tovább erősítették ezt a kétféle trendet: ha egyszer egy geget mulatságos mivolta szelektál pozitívan, jobban fog másolódni újabb gegekkel kooperálva (lásd az „elszabadult automobil”-sztorik felcserélhető poénszekvenciáit), ha egyetlen buja csók felhevíti nézőit, a „kukucskáló portás” etűdök kulcslyukon át szemlélt légyott-sorozata bős szexuális vágyakat korbácsolhat bennük – ugyanakkor az *Utazás a Holdba* tízpercesében az űrutazás trükkcsodái sorakoznak egymás után, a *Fekete kéz* proto-gengszterfilmjében pedig egy gyermekrablás bűntettének motívumai kötik össze a nagyvárosi életképeket a zsaroló levél megírásától az elhurcoláson és szökési kísérleten át egészen a jól megérdemelt letartóztatásig. A két műfaji csoport között egyértelmű különbséget jelent, hogy míg a *tematikai műfajok*

„Nem platóni zsáner-idea teremt közösségeket” (Victor Halperin: Fehér zombi)



nál a kauzális kapcsolatokra épülő és koherenciára törekvő történetek szaporodnak jobban, amelyekben az érzelmi hatások szabadon – akár öncélúan is – felbukkanhatnak (Méliès sci-fi-klaszszikusában egyaránt található humor, akció és feszültség), addig a *hatásműfajoknál* a történet és világa másodlagos élményforrás, általában lazán összefüggő érzelmi löketekből áll a cselekmény, amelyet legfeljebb az egyre erősebb hatáskeltés szervez (az *Am Abend* főhőse például az önkielégítés meglesésétől a felláción át jut el az analízis szexig). Utóbbi csoport tehát egyszerűbb, rendezetlenebb felépítésű (és többnyire nélküli az egzotikus tematikát), míg az előbbi komplexebb módon ötvözi a terjedését/túlélését biztosító mémeket – egyfajta *entrópia ellenében zajló fejlődés* mutatható ki köztük, ahol az epizodikus katalógusjelleg jobban kedvez az érzelmi hatáskeltés motívumainak, míg a tematikai mémek életképesebbek egységes történetbe ágyazva, amely magába olvaszthat hatásmechanizmusokat is.

Abból az egyszerű alapállításból kiindulva, hogy minél elemibb ösztönrre épít egy kulturális replikátor, annál nagyobb eséllyel replikálódik (ezért nyílik több mozi helyén étterem, mint fordítva), logikus következtetésnek tűnik, hogy azok a műfaji mémplexek indították a

műfajképződés folyamatát, amelyeket az alapvető genetikai hajtóerők repítették hátukon. A biológiából jól ismert „Négy F” bandájából csupán a Táplálkozás (*feeding*) nem köthető szorosan a filmvilághoz, a Harc (*fighting*), a Menekülés (*fleeing*) és a Párosodás (*finding a mate*) már a múlt század fordulóján könnyedén megtalálta a maga mozgóképes műfaji megfelelőjét a sportfilmek, hajszafilmek és „pikáns filmek” méltán közkedvelt filmcsoportjaiban – sőt igen kedveltnek bizonyultak más történetípusok is, amelyek a küzdelem agressziójának eszkalálódásán alapulnak (párbajfilmekről háborús ütközeteken át a verekedős ösburleszkekig), netán a menekülés akcióizgalma a feszültségével helyettesítették vagy épp a menekülésképtelenség borzalmával váltották fel. Nem meglepő, hogy a műfajelmélet közelmúltjában számos kutató építi saját rendszertanát a kiváltott emóciók, élmények, affektusok fajtáira, Torben Grodaltól Linda Williamsen keresztül Noel Carrollig, sőt szívesen kötik tipológiájukat valamiféle hierarchiához – Grodal szerint „a fiktív szórakoztatás fő műfajformuláit azért hozták létre”, hogy kiváltsák „az alapvető emberi helyzetekhez kötődő alapvető érzelmek egyikét” (*A fikció műfajtipológiája*),

míg Linda Williams a legdirektebb testi reakciókat kiváltó zsánereket – horror, szexfilm, melodráma – állítja vizsgálata középpontjába (*Film Bodies: Gender, Genre and Excess*).

Tekintve, hogy a kulturális evolúcióban is megőrződnek az egyszerűbb társulások, amennyiben azok túlélését továbbra is biztosítja a környezet igénye (lásd az okostelefonok világában is életképes nagymobilokat), az érzelmi reakciók révén szelektálódó hatásműfajok afféle krokodiljai lettek a műfajtörténetnek, akár még primitív, nem-narratív formájukban is máig előfordulhatnak. A *Halál ezer arca* típusú *shockumentary*-összeállítások vagy a *Jackass*-filmek poszt-burleszckjei fényesen bizonyítják azon népszerű műfajok (horror és komédia) sikerét, amelyek narratív mintázatai inkább az érzelmekeltés, mint a történetmesélés célját szolgálják – akár csak az a sokmilliónyi internet-pornó, amelyek műfajukat mára talán a világ legéletképesebb filmes mémplexévé tették. A hatásműfajok „primitívebb” evolúciós mivolta ugyanabból fakad, mint lenézetségük az elit-kultúrában: míg egy krimi vagy háborús film legőcskébb példája is számtalan mém koherens összekapcsolódását igényli történetvázzá, ezek a

„Egyedül saját túlélésük hajtja őket”

(Robin Hardy: Füzember)



krokodilzánerek máig elboldogulnak akár két-három alapmém sorozatos variációival egy teljesen műfajselejes közegben: írjunk egy horrorfilmet, amelyben valaki beszorul éjszakára egy nagyon huzatos házba, egy vígjátékot, amelynek pityókás hőse megpróbál átjutni egy jégpáncéllal borított akadálypályán vagy egy pornót, amelyben egy vonzó nő szexjátékokkal önkielégít, és bármelyik rendező simán kihozhat egy működő zsánerfilmet belőle. Miként a tematikus műfajoknál is felállítható egyfajta lineáris rendszer a nézők alapvető igényei alapján (lásd a fikció és valóság kapcsolatára épülő Király Jenő-modellt amely a hétköznapi drámáktól a fantasztikumig tartó íven helyezi el zánereit), úgy ezek a hatásműfajok is sorba rendezhetők két zsigeri érzelem, a Félelem és a Vágy között: a skála a horror negatív pólusától tart a melodrámán és thrilleren át az akciófilm és komédia területére, egészen a szexfilm pozitív végpontjáig – kijelölve azokat az alapérzelmeket a sokféle nézői élmény között, amelyek képesek voltak mémplexeket szervezni népszerű motívumaikból. Csoportjuk műfaji létjogosultsága semmiben sem kisebb a könnyebben behatárolható, kanonizálható tematikus műfajokénál – szemben az animációs filmekkel vagy a zenés filmekkel (beleértve a musicált is!), amelyeket ez a megközelítés egyértelműen kizár a műfajok táborából, mivel mindkét esetben egyetlen, széleskörű formai vonás képez csoportot (eképp eredetük visszanyúlik azokhoz a legkorábbi attrakciós filmekhez, ahol az ismétlődés alapját még a mozgóképes leképezés módja adta, lásd a „premier plán”- vagy a „visszafelé játszott” filmeckéket).

A memetikai megközelítés egyik legnagyobb adománya a műfajelméletnek, hogy közös nevezőre hozza a tematikai és hatásorientált műfajokat (anélkül, hogy beolvasztaná valamelyiket a másikba), mivel egyetlen általános vonásra, motívumaik replikációs képességre redukálja őket. Mindegy, milyen jellegű igény (egzotikum vagy érzelem) szervezte sikeres csoportba az ősfilmek óta gyarapodó, mutálódó mémeket, amíg ezek a csoportok évtizedről évtizedre továbbbörökítik magukat újabb és újabb zsánerfilmekben. A műfajelmélet egyik fő feladata, hogy megtalálja a közös gyökereket, és a végtelen számú csoportképző elvből felismerje és kiismerje

azt a pár tucatot, amelyek valódi fontossággal bírnak az infoszféra működésére nézve. A „rémfilm” és a „szörnyfilm” például ugyanazon műfaji halmaz kétféle nézőpontjának tűnhet (rémületkeltő film és szörnyekről szóló film), pedig egyáltalán nem ugyanazt a filmhalmazt fedik le: egyaránt szörnyfilm a *Frankenstein átka*, a *Halhatatlan szeretők* és a *Hotel Transylvania*, de csak az első horror – rémfilm a *Fehér zombi*, a *Witchfinder General* és a *Fehér éjszakák*, de csak az az első mutat fel monstumot (utóbbi két esetben inkább szörnyű tettek társulnak hétköznapi emberekhez, így aztán szörnyfilmnek nevezhetnénk az *Átkozottul veszett...* Bundy-filmjét vagy épp egy Holocaust-drámát). A „szörnyfilm” fogalom tehát pusztán a horrorfilm felesleges tematizálását szolgálja, nem holmi megvilágító erejű zsánerszinonima, hanem egy önkényesen kialakított mesterséges kategória, amely mögött nem áll szerves, egységesen működő filmcsoport: a közönség számára az, hogy rosszindulatú természetfeletti lényekről nézzen bármilyen zsánerhatású filmeket, távolról sem olyan erős, közös igény, minthogy ijesztő filmeket nézzen bármilyen tematikával – ezt pedig statisztikailag is igazolja, hogy összességében jóval kevesebb szörnyvígjáték, szörnyelodráma és szörnypornó készült (és még kevesebb lett emlékezetes), mint ahány nem természetfeletti rémfilm *Freakstól* a *Fűzemberen* át a *Fűrész-sorozatig*, *hagsploitationtól* a *splatter*ig. A sokszínű műfaji palettából csakis úgy teremthető szilárdan álló rendszer, ha alapját a filmek és közönségük közötti direkt kommunikáció jelenti: a „*mit-miért-néznek*” egyszerű megközelítése (megfosztva a *mikoroktól*, *holoktól* és *hogyanoktól*) precízen rámutathat azokra a kulturális algoritmusokra, amelyek szüntelen ismétlődése Daniel Dannett neodarwinista filozófus kökémény megfogalmazását idézve: „károsból rendet teremt a tudat segítségével nélkül” (*Darwin veszélyes ideája*).

Ez a kultúrevolúciós modell nem csak lehetőséget nyújt egy egységes műfaji tipológia létrehozására és biztosítja, hogy egyszerű narratív elemzéssel minden film műfajisága objektívan meghatározható legyen (mivel maguk a műfajok is azok), de megnyugtatóan tisztázza az emberi kreativitás gyakor-

ta szélsőségesen értelmezett szerepét is a tömegfilmes infoszférában. A műfajok evolúciójában az emberi elme nem csupán hordozója a másolódó/terjedő kulturális replikátoroknak, de leghatékonyabb mutagénje is, amely nagy mennyiségben gyártja és gyarapítja a változatokat, folytonosan ellátva innovációval a mémek világát – miként Király Jenő állítja: „a képzelőerő mind újabb *alternatívákat* fedez fel a már *adott kódok* mozgásterületén” (*Mágikus mozi*). Egy műfaji film alkotója nem mechanikus újrahasonosító/rekombináló gépezet, sem pedig Semiből világokat teremtő isten (legyen bár Fellini, Godard vagy Altman): inkább népszerű kulturális készletekből barkácsoló mesterember, akinek termékeit a nagyközönség ítéli öröklétre vagy feledésre. Követhet precízen sémmát, emberismeretével, drámai érzékével és érzékenységével megnevesítve zsánermeséit (mint Sirk, Chabrol vagy Michael Mann), kiforgathat mérnöki pontossággal minden egyes motívumot (lásd a *Hosszú búcsú*, a *Full Metal Jacket* vagy a *Fehér éjszakák* példáját), vagy lehet bárhol a két véglet között, minden esetben a mémek hozott anyagából kell dolgoznia – ahogyan Joseph W. Reed fogalmaz *American Scenarios* című műfajelméleti művében: „Filmekek más filmekből születnek, minden egyes alkotás száz korábbi elemeit ismétli”. Ám ezeket a mémeket – az önző génekhez hasonlóan – egyedül saját túlélésük hajtja: számukra lényegtelen, hogy évszázadokig fennmaradó remekművek, kultuszrangig jutott *trash*-opuszok vagy nézőmilliókhoz eljutó buta *blockbusterek* hordozóin át szaporítják magukat, sőt saját műfajuk érdekeit is semmibe vehetik, ha azzal jobban járnak (a jelenleg bőszen tomboló mém-műfaj háborúban a nézettségi adatok szerint az utóbbi áll vesztésre). Ha már az emberi civilizáció mai napig képtelen volt elfogadni, hogy csupán egyszerű összetevője, nem pedig középpontja, célja és értelme az otthonát jelentő természeti világnak, legalább a kultúra tudósainak illene belátniuk, hogy nem minden dolognak mértéke az ember, és még az általa létrehozott információ-óceánban is lehet egy nagyobb hal nála, amelynek öncélú szaporodása folytán remekművek születhetnek, stílusirányzatok virágozhatnak és világok pusztulhatnak el. •

ARCHÍV FELVÉTELEK ÚJRAHASZNOSÍTÁSA

Nem örökszenek

BARKÓCZI JANKA

VITA AZ ARCHÍV FILMEK SZÍNEZÉSÉRŐL A THEY SHALL NOT GROW OLD BEMUTATÁSA KAPCSÁN.

A mikor az amerikai médiamágnás Ted Turner büszkén bejelentette, hogy 1989. november 9-én bemutatja televíziós csatornáján a *Casablanca* színezett verzióját, sokan a szívükhöz kaptak. Roger Ebert, a világ egyik legtekintélyesebb filmkritikusa, egyenesen úgy nyilatkozott, hogy minden bizonnyal az lesz a filmtörténet egyik legszomorúbb napja, majd sajnálatát fejezte ki amiatt, hogy a jelek szerint lassan már semmi sincs biztonságban a milliomoson elhatalmasodó színezési mániától. A felháborodás hatalmas hulláma söpört végig a filmszakmán, és olyan alkotók léptek fel a vandálistusznak titulált eljárás ellen, mint Frank Capra, Woody Allen, Sidney Pollack és Martin Scorsese. Turner azonban cseppet sem bánta, hogy rossz a sajtója, sőt, szándékosan provokálta a hírességeket, hiszen úgy gondolta, hogy a botrány csak hozhat a konyhára. Számítása ezúttal nem vált be, mert míg a színezett klasszikusok forgalmazásából korábban komoly bevételei voltak, a különös műgonddal, eredeti leírások és hiteles visszaemlékezések alapján rekonstruált *Casablanca* nem igazolta a hozzá fűzött reményeket. A színezés az 1990-es évekre végül kiment a divatból, és a nézőket nem érdekelte többé Ginger Rogers szőkesége és a gengszterek szépen szabott öltönyeinek árnyalata. A korszellemhez bámulatos gyorsasággal igazodó Ted Turner 1994 tavaszán már kifejezetten azzal a szlogennel indította be a klasszikusokra specializált TCM kábelcsatornát, hogy itt az előfizető „módosítás, színezés és reklám nélkül” élvezheti a programokat.

JÁTSZD ÚJRA, SAM! EZÚTTAL SZÍNESBEN...

A vita kezdetei az 1980-as évek közepéig nyúlnak vissza, amikor Ted Turner megvásárolta az MGM és az RKO stúdiók archívumait. A jó érzékű üzletember így megszerezte az amerikai filmörökség egy jelentős részét, és komoly bevételt remélhetett az értékes klasszikusok ismételt piaci terjesztéséről. Hamarosan világossá tette, hogy nem csak az eredeti, fekete-fehér filmekkel kíván foglalkozni, hanem azok videótechnikával duplikált, színezett verzióit is forgalomba hozza. Ehhez elsősorban saját televíziós csatornáját szerette volna használni, de a videókazetták forgalmazásában is látott fantáziát. Ekkoriban egyébként komoly igény mutatkozott a színes televíziós tartalmakra, mert az volt az általános elképzelés, hogy ezek jobban lekötik a néző figyelmét, és megakadályozzák, hogy átkapcsoljon a konkurens adóra. Sokan érveltek azzal is, hogy ha az alkotóknak lett volna lehetősége színes filmre forgatni, bizonyára megtették volna, ezért az utólagos színezés nem megy szembe az eredeti művészi szándékokkal. Ebben a gondolatmenetben az is benne volt, hogy a fekete-fehér filmet sokan primitív technikának, a színesfilm korábbi evolúciós fázisának tekintették.

A számítógépes eszközökkel történő színezés első mérnök-apostola, Wilson Markle, eredetileg a NASA számára fejlesztette ki a megoldást 1970-ben, hogy az Apollo-program felvételeiből élvezetes műsort készítsen a televízió számára. Markle kanadai vállalata, a Colorization Inc. az 1985-ben kiszínezett *Szöke kísértet* (1937) eladásai után két év alatt 2 millió dollár bevételre tett szert, ettől kezdve pedig világhíressé vált, hogy a módszer hatalmas lehetőségeket rejt.

Következő vállalkozásuk, Stan és Pan *Vadnyugati őrvárata* (1937) lett, aminek videókazettái hat hónap alatt olcsóbban eladva is több profitot termeltek, mint a fekete-fehér változat öt év folyamán. A cég azonban hamarosan összetűzésbe került Frank Caprával, akit megpróbálták kihagyni *Az élet csodaszép* (1946) színes felújításából, és aki emiatt a technológia lelkes támogatójából dühös ellenzővé változott. Amikor Ted Turner *A máltai sólyom* (1941) kiszínezésével 1986-ban elkezdte saját kampányát, már régóta állt a bál. Az akkor 80 éves John Huston az anekdota szerint mindössze hét percet bírt végignézni saját filmjéből, és a sajtótájékoztatón, melyen kerekesszéket és oxigénmaszkban jelent meg, a remekmű megszenesztelenítésének és a nemzeti karakter tudatos rombolásának nevezte a történeteket. Hustonnak igaza volt, mert a film noir lényegét megsemmisítő eljárás valóban hamissá, erőltetetten vibrálóvá tette a legendás felvételeket. Ugyanez történt később a *Casablancával* is, ahol Rick bárjának füledt hangulata és minden titokzatosság semmivé lett a ragyogó verőfényben.

HACSEK ÉS MANN

Az esztétikai megfontolásokon túl volt azonban egy másik ok is, ami miatt Turner a leghíresebb címek esetében igyekezett a színezési eljárást minél gyorsabban elvégezni. Ez pedig a jogi szempont, amely az egész ügy egyik kulcskérdése lett. Az évezred végére a klasszikus hollywoodi filmgyártás korai korszakának alkotásai közeledtek ahhoz, hogy *public domain* státuszba kerüljenek. Turner értelmezése szerint azonban az új verzió elkészítésével új alkotás született, melynek jogai így az időben kitolva még hosszú ideig birtokolhatók és forgalmazhatók maradtak. Az Egyesült Államok kulturális javainak legtekintélyesebb archívuma, a Library of Congress 1988-ban hivatalosan is arra az álláspontra helyezkedett, hogy Ted Turner színezett *Casablancája* az első változattól különböző, autonóm mű, melynek önálló jogi státusza van. Az ehhez hasonló döntésekkel az eredeti filmek alkotói természetesen nehezen egyeztek ki, és a helyzet még bonyolultabbá vált, amikor tengerentúli forgalmazásra került a sor. A probléma élesen megvilágítja az amerikai és európai jogfelfogás közti különbséget is, mert míg az előbbi esetében az alkotás piaci birtokosa került előnybe, az utóbbi na-

gyobb hangsúlyt helyezett a kreatív szellemi termék védelmére. Így történhetett meg például, hogy John Huston *Aszfalt-dzsungel* (1950) című filmjének színezett verzióját a rendező örököseinek tiltakozása ellenére is sugározták az Egyesült Államokban, azonban Franciaországban egy bírósági döntés tiltotta meg, hogy műsorra kerüljön. A bírák azzal indokolták az 1994-ben született ítéletet, hogy az új verzió sérti az eredeti mű integritását és az örökösök tulajdonosi jogait.

1985 és 1988 között szenátusi meghallgatások sora foglalkozott a közvélemény kedélyeit is felkorbácsoló kérdéssel. Az itt felszólaló alkotók elsősorban morális alapokon támadták az eljárást, és az eredeti alkotás barbár megerősztolásának tekintették. Az ügy elsősorban az operatőrök szempontjából volt különösen húsbavágó, akik úgy érezték, hogy a korábbi munkájuk minősége kerül megkérdőjelezésre. Orson Welles két héttel a halála előtt azt kérte, hogy senki ne hagyja, hogy Turner úr elcsúfítsa az *Aranypolgárt* (1941) a „pasztelkrétáival”. A témával megkeresték a valaha színészként indult Reagan elnököt is, aki lelkesedett az újításért és kevésbé mutatkozott fogékony-nak a dolog etikai vonatkozásai iránt, ami Woody Allen ironikus kommentárja szerint nem volt

épp meglepő. A kérdés Magyarországon sem maradt visszhang nélkül, Kelecsényi László a *Filmvilág* 1989. februári számában megjelent *Búcsú a mozitól* című cikkében plasztikusan úgy fogalmazott, hogy egyes filmek esetében a színezés épp olyan, „mintha egy Thomas Mann-regényt Hacsek és Sajó-poénokkal tűzdelnének meg a nem olvasók kedvéért.”

Az elhúzódo vita következményeként 1988 őszén megszületett az Egyesült Államok nemzeti filmmegőrzési törvénye, ami a mai napig alapvető fontosságú. Az eljárást ugyan nem tiltotta, de annyi megszorítást tett, hogy a kérdéses filmekentől kezdve fel kellett tüntetni, ha a színezés vagy bármilyen más módosítás az alkotók engedélye nélkül történt. A törvény nyomán létrejött a Nemzeti Filmjegyzék, ahova egy szakmai szervezetek delegáltjaiból álló bizottság és a közvélemény javaslatai nyomán minden évben 25 film kerül be. Ezeket a nemzeti filmörökség kulturálisan, történetileg és esztétikai szempontból különösen fontos alapléművének tekintik, vagyis megszületett az ország filmművészetének hivatalos kánonja. A jegyzék összeállításával eredetileg a klasszikusok védelmét kívánták megerősíteni és mintegy ajánlást adtak arra nézve, hogy mi az, amihez jobb,

ha inkább senki sem nyúl meggondolatlanul. Azonban ez a szabályozás inkább megengedő, és a digitális korszakváltás eljöveteleével a klasszikus és archív anyagok átalakítása az egész világon ismét izgalmas kihívássá vált.

ARCHÍV LÁZ

A történetnek tehát még koránt sincs vége, mert röpké három évtizeddel a *Casablanca*-botrány után, váratlanul újraledt a konfliktus. Ezúttal egy ambiciózus filmkészítő veterán, Peter Jackson érezte úgy, hogy nagyot dob azzal, ha elmegy a falig, és a digitális technika lehetőségeit az utolsó pixelig kihasználva, némi színt és életet lehel az első világháborús archív anyagokba. Így született meg a *They Shall Not Grow Old*, egy monumentális és bravúros vállalkozás, aminek premierjét 2018. október 16-án tartották a Londoni Filmfesztiválon. Hiába a lenyűgöző látvány és a hitelességhez elengedhetetlen, aprólékos kutatómunka, Jackson ezzel a filmmel ugyanúgy járt, mint nagyratörő elődje. Csakhogy ő nem az eredeti filmek alkotóinál, hanem a kincset érő anyagokat őrző filmarchívumoknál húzta ki a gyufát.

Peter Jackson a Birodalmi Hadi Múzeum filmarchívumának és a BBC hangarchívumának többszáz órányi kollekciójából válogatva készítette el a *They Shall Not Grow Old*-ot az első világháború szá-

„Épphoggy elidegenítő hatással bírnak”

(Martin Dwan: *Revolution in Colour*)



zadik évfordulójára. Az eredeti kópiákat megtisztították, amit szükséges volt, digitalizáltak, egyes részleteket utómunka szoftverekkel korrigáltak, bizonyos képrészleteket kiemeltek és azokból új, korábban nem létező közelképeket gyártottak, meglévőkből új frame-eket generáltak, a némafilmekben látható párbeszédet szájrol olvasó szakemberek segítségével rekonstruálták és nagy gondot fordítottak a profi hangzásvilág kialakítására. A filmből rögtön 3D verzió is készült, ami a hagyományos változattal párhuzamosan került a mozikba. Bár a hasonló vállalkozások között kétségtelenül ez volt a legkomolyabb és ez kapta a legnagyobb nyilvánosságot, Jackson semmiképpen sem az első, aki ilyesmivel kísérletezik. Emlékezetes például a hasonló témában bemutatott hat részes tévésorozatot, a *World War I in Colour* (2003) Kenneth Branagh kommentárjával, vagy éppen a British Pathé szintén mostanában befejezett egész estés dokumentumfilmje, a *Revolution in Colour* (Martin Dwan, 2019), ami az 1916-os ír húsvéti felkelés történetét rekonstruálja utólag színezett eredeti mozgóképek alapján.

Tény, hogy az első világháború idején még nem terjedt el a színes filmfelvételek készítésére alkalmas eljárás, noha a színezésnek már akkor is voltak hagyományai, a Kinemacolor technikát ismerték és színes fényképek is nagyobb számban készültek. A ránk maradt filmek 99%-a mégis fekete-fehér, a színezés tehát mindenképpen megbolygatja valamiképpen az archív anyagok dokumentumértékét. Ezzel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy a fantasy műfaji sajátosságaival nagyon is tisztában levő Jackson alkotása mennyire tekinthető önálló, kreatív fikciónak és milyen mértékben kérhető rajta számon a dokumentarista hitelesség. A *They Shall Not Grow Old* zajos közönségsikert aratott, és a világ vezető filmkritikusai ünnepelték a *Sight and Sound*-tól a *New York Times*-on át az európai lapokig. A lélegzetelállító látvány mellett sokan dicsérték az archív anyagok gondos szerkesztését. Guy Lodge, a *Variety* újságírója elsősorban a film ismeretterjesztő értékét méltatta, és kiemelte, hogy tartalomhoz rendelt forma mély empátiát kelt a nézőben. A kritikusok, akik korábban problémásnak látták a filmklasszikusok utólagos átalakítását, az archívumok talált kincseivel kapcsolatban értékteremtőnek tekintették az eljárást. A különbség oka minden bizonnyal

abban rejlik, hogy míg az első esetben jól ismert szerzőkhöz kötődő, ikonikus műalkotásokról van szó, itt olyan dokumentumokról, melyek nem elsősorban esztétikai színvonaluk, hanem tartalmuk alapján váltak értékessé. A *They Shall Not Grow Old* a különböző értelmezések nyomán mégis különböző megítélés alá esik, és hiába a sok pozitív visszajelzés, a filmörökség védelmére felesküdtött szakemberek nyilatkozatokban, cikkekben és blogposztok özönében fogalmazták meg különvéleményüket.

Az archivisták az 1980-as években még hallgattak, és senkin nem kérték számon a hitelességet, hiszen a színezéshez szükséges másolatok elkészítéséhez először az ő kezelésükben álló eredeti, fekete-fehér kópiák felújítására kellett költeni, ez pedig kifejezetten segítette a munkájukat. Az intézmények technikai és gazdasági okokból olykor maguk is fekete-fehér anyagon őrizték meg a színes filmeket, és a mai napig nem ritka, hogy a televíziós sugárzás miatt, vagy egyéb művészi szempontok figyelembevételével egy-egy produkció módosít az archív filmek eredeti formáján. Ezek a változtatások mégsem okoznak akkora felháborodást, mint a digitális színezés és utómunka, ami kétségtelenül a leglátványosabb lépés az archív dokumentum valóságtól a kitalált világok felé

Luke McKernan filmtörténész, a *They Shall Not Grow Old* leghevesebb kritikusa a *Sight and Sound* hasábjain megjelent vitaindító cikkében azt írja, hogy a történelem megértéséhez mindig a hozzá legközelebb álló dokumentumokat kell vizsgálnunk, a színezés ezért nemhogy közelebb visz az őseinkhez, hanem éppen a távolságot növeli múlt és jelen között. Lawrence Napper, a King's College professzora hozzáteszi, hogy az eredeti forma megőrzése azért is fontos, mert a kor emberei így találkoztak ezekkel a mozgóképekkel, az élmény pedig a tartalomhoz való viszonyt is befolyásolja. Mások azt kifogásolják, hogy az ilyen megoldások a realizmus helyett épphogy elidegenítő hatással bírnak, és felhívják a figyelmet a digitális eszközök tökéletlenségére, melynek következtében a katonák olykor inkább hasonlítanak Gollamok seregére, mint hús-vér emberekre. Jacksont az sem tette népszerűvé, hogy nyilatkozataiban többször is restaurálásként emlegette a munkát, aminek egyébként szigorú szabályai és mindenféle beavatkozást patikamérle-

gen mérő etikai normarendszere van. Ha a sajtóanyagok alapján bárkinek az a benyomása volna továbbá, hogy a csodálatos felvételeket ő mentette meg az örökkévalóságnak, szintén téved, hiszen például a filmben intenzíven használt *A Somme-i csata* (1916) című korabeli egész estés compiláció digitális restaurálása már korábban megtörtént, és az ősbemutató centenáriumán nagy sikerrel került forgalomba a brit mozikban.

Bár a *They Shall Not Grow Old* kifejezetten a Birodalmi Hadi Múzeum felkérésére született, a területen dolgozó szakemberek nagy része már-már hiúsági kérdést csinál abból, hogy elhatárolódjon a végeredménytől. Ez a probléma legalább olyan mély és sokrétű, mint az 1980-as évek színezési vitája, azonban itt nem a művész és a művet újragondoló második személy, hanem a múlt dokumentumaiért felelősséggel tartozó, kapuórként működő intézmények, valamint az ő területükön portyázó, kreatív és innovatív alkotó feszül egymásnak. Ted Turner a *Casablanca* kapcsán egy ízben pimaszul azt nyilatkozta, hogy ő is jól tudja, hogy egy igazi remekműnek nincs szüksége utólagos beavatkozásra, szimplán „azért tette, mert meg akarta tenni”. Peter Jackson filmjére bizonyos szempontból ugyanez érvényes. Mindketten megtették, mert megtehették, és mert meg akarták tenni. Ezzel pedig nem csak a múlt mozgóképein felbukkanó alakok, de a körülöttük zajló vita sem öregszik. •



THEY SHALL NOT GROW OLD

Katonák voltak

ZALÁN MÁRK

PETER JACKSON KÜLÖNLEGES DOKUMENTUMFILMMEL TISZTELEG AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ BRIT KATONÁI ELŐTT.

A Nagy Háború négy évének számtalan mozgóképes feldolgozása létezik, ám nem túlzás kijelenteni, hogy Peter Jackson *They Shall Not Grow Old* (*Nem fognak megöregedni*) című munkája mind közül a legkülönlegesebb. Talán szokatlannak tetszik, hogy az a rendező, kinek a *Hullajót*, a *Gyűrűk Ura*-trilógiát, és a *King Kong* újabb feldolgozását köszönhetjük, ezúttal egy dokumentumfilmmel rukkolt elő, ám az éles váltás a szuperprodukciónról egy sokkal személyesebb hangvételi alkotás elkészítésére nem véletlen. Az új-zélandi születésű direktort ugyanis régóta foglalkoztatta az első világháború, e filmmel pedig 1910 és 1919 között a brit hadseregben szolgált nagyapja előtt kíván tisztelni, egyúttal feleleveníteni a hősök emlékeit.

„Mellőzi a száraz adathalmazást”

Jackson célja a katonák élményeinek minél hitelesebb illusztrálása volt. Konceptiója tökéletes kivitelezése érdekében éveken át ívelő, nem mindennapi kutató és előkészületi munkákat végzett. Először összegyűjtött tengernyi, köztük ritkán látható korabeli felvételt a londoni Birodalmi Hadi Múzeum archívumából, majd ezeket nemcsak minőségileg javította, hanem azért, hogy megszűntesse a szaggatott mozgást, digitálisan plusz képkockákkal egészítette ki, kiszínezte azokat, végül kiszélesítette a képarányokat, aminek köszönhetően a kamera előtt álló katonák minden mozdulata és gesztusa sokkal érzékeltetőbbé és természetesebbé vált. A realiztikus élmény még hatékonyabb megteremtése érdekében Jackson külön figyelmet szentelt a hangnak. Minden lövés, ágyúdörrenés, zöreij hangját stúdióban vették fel és a már színezett felvételekhez igazították, de ami talán ennél is döbbenetesebb, hogy Jackson profi, szájról olvasó szakembereket kért fel arra, olvassák le, mint mondhattak a már felújított felvételeken látható katonák, az elhangzott mondatokat pedig hivatásos színészekkel szinkronizálták. Mindezt kiegészítik a közel hatszáz órányi hanganyagból kiválogatott, veterán katonákkal készült interjúk. A végeredmény egészen meghökkentő lett, még úgy is, hogy a színeshangos jelenetek csupán a film középső szakaszát teszik ki. Jackson mellőzi

a száraz adathalmazást, a helyszíneket és narrátorait nem nevezi meg, helyette csakis az emberre fókuszál. Dermesztő érzés látni a megelevenedett katonák tekintetét, ahogyan bevetés előtt a kamera felé integetnek, vagy éppen viccelődnek egymással.

A filmet azonban nem kizárólag technikai bravúrai, hanem sajátos perspektívája miatt is lebilincselő nézni. Részletesen megmutatja, ahogyan a lelkes brit fiatalok – sokan valódi korukat letagadva – jelentkeztek a seregbe, hogyan zajlott a kiképzésük, batyujuk miket tartalmazott, milyen egyenruhát viseltek, vagy miképpen élték meg a lövészárkok poklát. A veteránok beszámolóit olykor egészen döbbenetesek: vannak, akik szívesen emlékeznek vissza, és ha tehetnék, ismét kimennének a harcmezőkre, emellett hallhatunk beszámolókat olyan fogságba ejtett németekről, akik önzetlenül segítettek a sérültek elsősegély-ellátásában, de mindezeknél megrendítőbb az az általános közöny és mellőzés, ami a háború után hazatérő brit katonákat fogadta.

A *They Shall Not Grow Old* a Nagy Háborúnak csupán egy szeletét, a brit gyalogság tapasztalatait mutatja be. Nincsenek repülő, haditengerészeti, nem látni más, háborúban álló nemzet perspektíváját, ahogyan a háttér történéseit sem. Ennek magyarázata kézenfekvő, hiszen ekkora mennyiségű archív felvétel kiszínezésére nem lett volna anyagi keret, és habár a rendezőtől nem állnak távol a maratoni hosszúságú művek, más események beemelése közel tizenkét órás filmet eredményezett volna. Nem túlzás kijelenteni, Jackson alkotása látványos és forradalmi előfutára az archív felvételek felhasználási módjának. Ha a film-ben látható eljárás további követőkre talál, akkor a huszadik század történelemformáló pillanatai a jövő generációi számára nem hézagok, egyhangú, fekete-fehér, hanem életszerű és szuggesztív felvételek lesznek. Többek között ezért sajnálatos, hogy e technikai szempontból filmtörténeti jelentőségű művet mindeddig egyik forgalmazó sem tartotta érdemesnek a hazai mozik műsorára tűzni.

THEY SHALL NOT GROW OLD – új-zélandi, 2018. Rendezte és írta: **Peter Jackson**. Vágó: **Jabez Olssen**. Gyártó: **House Productions / Wing Nut Films**. 99 perc.





vében, azok ugyanis a profi-
tért léteznek. A *Krizispont* a
vállalat túlélésért folytatott
harcát az azt működtető
túlélésért folytatott harcával
állítja elkészerítő, de őszinte

párhuzamba. Chandor nem a kapita-
lizmust kapálja el, hanem a válságot
okozók élet-halál harcának eredendő
surmóságát. A *Krizispont* előtt mindezt
ilyen emberközeli, érthetően, tisztán,
a folyamatos pénzmozgás addiktív
és dehumanizáló erejének feltárásával
egyetlen film tette meg, James Foley
nagyyszerű *Glengarry Glenn Ross* című
klasszikusa. Ahogy Foley, úgy Chandor
sem a narratíva fordulataira építi szati-
rikus kritikáját, hanem azokra a karak-
terekre, akik menthetetlenül elvesztek
a rendszerben. Ez Chandor filmjeinek
másik kiemelhető, visszatérő vezérmó-
tívuma: az elvesztegetett potenciál tra-
gédiája. A *Krizispont* összes szereplője
– és akad belőlük jó pár – szakmájuk
legjobbjai, aztán mégis mire vitték? In-
nen nézve, a *Krizispont* melankolikus,
vanitas-csendéletként is értelmezhet-
tő: a lassan, de menthetetlenül elenyé-
sző cégóriás legpengébb munkatársai
erkölcsi, pragmatikus, gazdasági di-
lemmák súlya alatt megtörve sóhajtják
ki lelküket az ismeretlen ürességbe te-

**„Mindenki
menekül
a maga módján”**
(*Krizispont* –
Jeremy Irons)

Kevin Spacey középvezetője elbúcsú-
zik haldokló kutyájától, majd pedig
eltemeti azt volt felesége kertjében.
Mégis, Chandor – és persze a nagyot
játszó Spacey – eléri, hogy túllássunk
ezeken a jeleneteken, melyek az örök-
re ebben a plutokrata alvilágban rekedt
karakter számára lehetnek egyfajta
abszurd, hamisan humánus alibi-mo-
mentumok, a menekülés, a probléma-
kerülés hazug, mégis megindító percei.
Ettől még persze a kutya marad a film
egyetlen szerethető szereplője.

Sokat nem kell elemezgetni Chandor
második filmjét ahhoz, hogy a túlélés-
ért folytatott küzdelem *Krizispont*-ból
átemelt motívumát kihámozzuk belő-
le, hiszen a 2013-as *Minden odavan*
egy süllyedő hajón rekedt idős név-
telen férfi (Robert Redford) százzá-
zalékos túlélésdrámája. Nem tudjuk
ki ő, nem tudjuk, hogy miért vitorlázik
egyedül az Indiai-óceánon, csak annyit
tudunk, hogy egy elsodródott, gyerek-
cipőkkel teli hajókonténer – csak hogy

kintve, miközben a film utolsó
perceiben a fél világot átverik
értéktelen értékpapírjaikkal.

Az egyetlen igazán megérin-
tő és épp ezért döbbenetes
erővel bíró pillanat az, ahogy

ne kerüljünk olyan messzire a kapita-
lizmus átkaitól – léket vág hajójába.
Ekkor kezdődik Chandor bravúros film-
je, melynek láttán a *Krizispont* rajongói
felsóhajtottak: Chandor határozottan
nem egyfilmes alkotó. Ahogy a *Krizis-
pont*-ban, úgy a *Minden odavan* ese-
tében is rendkívül izgalmas mindaz,
amit műfaji elvárásaink ellenére nem
látunk-tapasztalunk. Ahogy első film-
jéből kipurgálta a pénzügyi-befekte-
tési szakzsargont, az alapszituáció és
az abból kirobbanó gazdasági válság
részletes elemzését, a drámai fordul-
latokat, úgy mellőzi a *Minden odavan*
közel két órájából a túlélő-monodrá-
mákban korábban elengedhetetlen-
nek vélt kiskapukat, melyek ürügyet
adtak a főszereplők párbeszédeire és
monológjaira. Egy szótlán férfi küzd a
természettel, küzd azért, hogy kihozza
helyzetéből a legjobbat, ennyi. Nincs
Wilson-labdája, aki meghallgatná sí-
rámaid (Számkivetett), nincs kamerája,
amibe mesélhet érzéseiről és helyze-
téről (*127 óra*), nincsenek a karakterét
árnyaló-részletező flashbackek (*Gra-
vitáció*), se digitális tigrise (*Pi élete*) és
nincs itt olyan túlhajtott narráció sem,
mint az *Az öreg halász és a tengerben*.
Csak mi vagyunk ott a hajón a férfival,
nekünk kell kitalálni – avagy hozzáköl-

teni – a nem létező történetét. Akad ugyan egy pársoros, sokat nem mondó bevezető szöveg – a férfi félbehagyott búcsúlevél-szerűségéből idézve – de vitatható, hogy mennyire van komoly funkciója. Míg a *Krizispontot* remekül megírt, kemény dialógusok uralták, addig a *Minden odavan* az elsőfilm látványos ellenpontjaként – Russel Rouse *A tolvaját* idézve – szótlanúságával válik újszerűségében nehezen felejthetővé. Ahogy pedig a *Krizispontban*, úgy a *Minden odavanban* is kitűnően működik a határidő-dramaturgia: a monetáris apokaliptiszis 24 órája ugyanolyan megállíthatatlanul ketyeg, ahogy a nagy kékségben elveszett férfi utolsó napjai, órái és percei múlnak, kíméletlenül lassan. Az idő múlásával a befektetési vállalatmonstrum pénzületi és morális értéke a nullához közelít, a nagy semmiben magányosan sodródó férfi pedig mind fizikailag, mind lelkiileg felőrlődik. Miként Chandor pénzemberei a pénzületi végítélet előtt, a Redford-karakter is magára utalva néz szembe egy meg- és feloldhatatlan radikális változás-szituációval. Redford pedig nem csak érzelmeket és gondolatokat jelenít meg mimikájával és testbeszédével, hanem átmeneteket is: félelme kitartással vegyes nyugalomba csap át, unalma rettegésbe, bizonytalanságba vált, reménye harcos beletörődéssel mosódik össze, a pánik pillanatait pedig a normalitás tetteivel kompenzálja (lyukas hajón, viharral és hullámokkal szembenézni csak megborotválkozva illik). Chandor gyengeségeit, tévedéseit is egyértelműen bemutatja. Míg a *Krizispont* atipikus Wall Street-thrillerbe oltott meditáció volt az anyagi biztonság illúziójának végnapjáról, addig Chandor a *Minden odavanban* egy keményen lecsupaszított, narratív és stilisztikai sablonoktól megfosztott néma túlélőfilmmel beszél az elmúlásról. Ez az elmúlás azonban a vég, a nagy, egyetemes Halál. Egzisztencializmusában a *Minden odavan* jóval szélsőségesebb, mint elődje, ebben pedig nagy szerepe van a film szikárságának: egyetlen ember-ről van szó, aki a rémisztően nyitott végtelenben is klausztrófób izolációra kárhóztatva keresi a megoldást a megoldhatatlanra (szárazföldet egyszer sem látni). Alig látunk nagyotálakat, panorámákat a filmben, a kamera Redford arcára és testéhez tapadva,



olykor mimelt dokumentarista esetlegességgel figyelmeztetve a férfi sziszifuszi küzdelmét. A küzdelem, a konfrontáció Chandor filmjeiben soha nem valami konkrét, kézzelfogható dolog vagy személy ellenében zajlik: a *Krizispontban* a bankcsőd, a *Minden odavanban* pedig a természeti jelenségek (cápák, hullámok, hőség) a hatalmas ellenfél. Küzdelmük tükörküzdelem, saját elszabadult ideáikkal viaskodnak. Szerencsére mindezt Chandor egyik művében sem társul pátosszal, gicscsele, vagy épp isteni segítséggel. Szereplőinek túlélés-harca kevésbé stilizált, szikár, veretes realista stílusban perreg, ami a *Minden odavan* esetében akár nevezhető egyfajta minimalista-hiperrealista stílusnak is. A film végének metaforikus záróképében látható segítségnyújtó kéz a *Minden odavan* narratívájának radikális letisztításából és a főszereplő megismerhetetlenségéből eredően képlekeny értelmezésekkel bír. Chandor szereplői a vég beköszöntével lelnek némi nyugalomra. A *Krizispont* a gazdasági válság kirobbanásának első hajnalán megejtett nyugodt kávézással zárul, a *Minden odavan* pedig a névtelen férfi halálával, ami kegyes, megváltó halál (isten segít keze csupán hallucináció). Olyan halál, amelyet a férfi megérdemel embert próbáló, példás harca után.

„Büntetése súlyosabb a halálnál is”
(Egy durva év – Oscar Isaac)

Chandor harmadik nekifutására is olyan szintiszta mesterművet írt-rendezett, ami első blikkre nem is különbözhetne jobban elődeitől, mégis szervesen illeszkedik filmjei sorába. Az *Egy durva év* ugyanis feleleveníti a *Krizispontban* ábrázolt kegyelmet nem ismerő emberi tápláléklánc-motívumot, a *Minden odavan* magányos kalandjának kálváriáját, és egészen eredeti egységet hoz belőlük létre. Egy olyan gengszter-bűndrámát, melyben kéz a kézben jár a kapitalizmus és az amerikai álom földbedöngölése, az erőszak térhódításának panorámája, valamint a főhős passiójárása. Az év 1981, a gátlástalan reaganizmus kezdete, a helyszín New York. Ebben az egyetlen évben összesen 1800 gyilkosság történt a Nagy Almában. Abel Morales (Oscar Isaac) igazi self-made man, apósától örökölt – akkor még jelentéktelen – fűtőolaj-szállító cégének sikerét csak kemény munkájának és tehetségének köszönheti. Az amerikai álom buktatója pedig az, hogy a siker sikerért kiált, a jóból pedig egyszer meg fog ártani a sok – ezt a *Krizispont* szereplői is igazolhatják. Itt is beindul a határidő-dramaturgia, Morales terjeszkedne, amihez gyorsan kell pénzt szereznie, ezzel pedig bevállalja a bukás rizikóját. Közben az erősen kompetitív szállítmányozási színtér fantomgerillái is rászálnak.

A gané erkölcsi szinten és finansiális perspektívából nézve is kezdi véresen ellepni, de Morales gerincét megacélozva néz szembe a *Minden odavan* óriás hullámaival idéző morális szarviharral (nemhiába jelenti a „morales” szó azt, amit). A túlélés kulcsa az, hogy miként bírja a több irányból ránehezedő nyomást és hogyan kezeli azt. Ahogy Chandor filmjeiben szinte törvényszerű, Morales döntéseinek is komoly következményei vannak, döntései viszont természetesen, érthető, védhető is. Chandor láthatóan olyan karakterekben gondolkodik, akikkel – pontosabban tetteik indokaival – nem nehéz azonosulni. Nagy pénzt csak súlyos áron lehet összeszedni – a *Krizispont* essenciája is ez. Morales karaktere Chandor előző két filmjéhez hasonlóan gyarlóságában és erényében válik igazán emberivé.

A *Krizispont*ra rímelve, az *Egy durva* év kimondatlan, súlyos szentenciáktól feszülő párbeszédei csak sejtetik a lassú tűzű poklot. Dialógusaiban egyértelműen felér David Mamet csúcsteljesítményeivel, stilisztikai- és szervezési elvei terén pedig Sidney Lumet legjobb munkáival állítható párba. Chandor jelenetsorainak belső dinamikája az utóbbi mestert idézve döbbenetes lendülettel viszi előre a veretes, klasszikus jelenetezésű, rembrandti fényekkel festett, látszatra lassú filmet. A történet háromnegyedénél berobbanó tetőpont nélkül elengedett fantasztikus üldözéscsúcsponttal idéző emlékezetes maradni. Chandor a minden áron terjeszkedni vágyó, hataloméhes és elegánsan beképzelt Morales felemelkedés-történetével fonákjára fordítja a *Keresztapa* egyetlenét. Filmje az erőszakról szól, az erőszakos tettek minimalizálásával. Bűnfilm egy férfiről, aki egy bűnös városban a lehető legkevesebb bünt akarja elkövetni azért, hogy cége – és ő maga is – életben tudjon maradni. Archetipikus gengszterfilm-figura – akár csak a *Sebhelyesarcúban* és a *Casinóban* látott önfeladó nőalakok erős ellentétként értelmezhető felesége – de látványosan kiforgatva, a hozzá kapcsolódó elvárásoknak tökéletesen meg nem felelve. Morales ugyanis a farkasok között bárány, és az is akar maradni. Ennek azonban esélye sincs egy olyan korban, mikor az egyszerű kamionsofőröknek is kénytelenek fegyvert adni,

amikor a gengsztermódszerek jelentik az üzlet origóját, amikor a csúcsragadozók is erőszerű villákban húzzák meg magukat. Ami a *Krizispont* szereplőinek a válság, a *Minden odavan* hajósának a természet ereje, az Moralesnek a saját erkölcsi alapelve – azaz lényének veleje – melyet így vagy úgy, de döntésével megerősökök. Arthur Miller Willy Lomanjét idézve Morales egyszerre válik a kapitalizmus tipikus kiszolgálójává és lassan kivézetetett áldozatává, az *Egy durva év* pedig ennek a viszonyrendszernek a mélyelemzése.

Chandor idén folytatta a műfajokat kiforgató, morális patthelyzeteket vizsgáló túlélés-filmjeinek sorát a *Triple Frontier*rel. Annak ellenére, hogy a film nem az ő ötletéből született és forgatókönyvét sem ő írta – pontosabban nem csak ő –, a bűn útjára tévedő veterán kommandósok története mégis hézagmentesen illeszkedik életművébe. Noha a filmet Mark Boal (*Zero Dark Thirty* – *A bin Láden-hajsza*, *A bombák földjén*) forgatókönyve teszi emlékezetessé, Chandor épp annyira nyúlt bele munkájába, hogy társszerzőként illetett feltüntetni az ő nevét is. Ironikus, hiszen a *Triple Frontier* kiköppött Chandor-filmnek látszik. Főszereplői olyan le se sajnált, elfeledett, meg nem énekelt igazi harcosok, akik hazájuk védelmében szereztek súlyos sérüléseket, megbecsülést ugyanakkor nem kaptak. „Ötször lőttek meg az ország védelmében, egy új autót mégsem tudsz megengedni magadnak” – mondja az újfent remekelő Oscar Isaac karaktere a szintén nagyot alakító Ben Affleck szomorú sorsú ex-katonájának. Tipikus Chandor-karakterek, azt leszámítva, hogy a szerző korábbi figuráitól eltérően nekik komoly veszténivalójuk nincs: belemennek a legálisan hazudott misszióba, a „még egy utolsó küldetés” narratíva-formulája azonban Chandor kezei között az elvárásokkal szemben halad. A *Triple Frontier* kommandósait csábítja ugyan az a rengeteg pénz, amit egy dél-amerikai drokartell bázisáról nyúlnak le, ugyanakkor motivációjuk meglepő módon nem anyagi. Egytől egyig elveszett, magányos alakok, akik végre szeretnék fontosnak érezni magukat. Jogos büszkeségük nagyobb, mint kapzsiságuk, meg akarják mutatni még egyszer, hogy baromi jók abban, amit csinálnak. A katonák történetében

ott van a *Krizispont* pénzembereinek esendő, gyarló mohósága és önzősége, ami nem csak remekül komponált élet-halál harcokba taszítja őket, hanem meg hasonlósba is. A kommandós-akció csupán munka számukra, a lopkodva levadászott drogcsempészek nem okoznak lelkifurdalást, a kartell épületének falaiból kibányászott milliók (csodálatosan rendezett, eszelősen feszült jelenet) érdekében hidegvérrel kivégzett ártatlanok emléke viszont felőröli őket. Ahogy Abel Morales, úgy ők sem akarnak gyilkosokká válni. Morales morális elveit követve ugyan megbotlik, de amit Ben Affleck karaktere művel a *Triple Frontier*ben, arra mentség nincs, büntetés viszont annál inkább. Menekülésük a vége láthatatlan hegyekben a *Minden odavan* kíméletlen természetével szembeni küzdelmet idézi, hullámok és cápák helyett itt meredek sziklaormok, fagyos éjszakák, ismeretlen völgyek állják a főszereplők útját. Ahogy Chandor korábbi filmjeinek minden fekete-fehér jellemvonástól mentes alakjai, a katonák is csak azt teszik, ami nyomorult helyzetükben számukra a lehető legjobb döntést jelenti. Chandor szereplőinek büntetése súlyosabb olykor a halálnál is: együtt kell élniük a tudattal, hogy tetteik örökre megváltoztatták őket. A *Triple Frontier* katonái nem is annyira mohóságukkal és kapzsiságukkal néznek szembe, hanem túlhajtott egójukkal. A magukkal céltel tonnányi pénz – mely teljesítményük elismerésének jelképe – metaforikus útjukon apránként értékét veszti (a kissé didaktikus pénzegetés képe jó példa erre). Ennél atipikusabb moralitásdráma nem is formálódhatott volna teszteszterontól fűtött katonai-missziós heist-akciófilm felszíne alatt. Chandor és Boal inkább idézik meg a *Gyilkos aranyat*, *A Sierra Madre kincsét* és *A félelem bérét*, mint bármilyen dzsungelharcos lövöldözést. Ahogy próbálnak kijutni a veszélyzónából (újfent ketyeg az óra), ahogy a *Krizispont*ot és az *Egy durva* évet idézve fogy a ballasztként rájuk nehezedő pénz, úgy döbbennek rá tetteik súlyára és tartanak kegyetlen önvizsgálatot. Akárcsak mindenki Chandor filmvilágában, ők is csak egyszerű emberek, akik saját határaikat elérve nézik végig, ahogy az áhított siker elpereg ujjai között. •

PHOTOGRAPHIC:
THE LIFE OF GRACIELA ITURBIDE

Képregény-
legendák

Fénykép az életrajzban

DEMUS ZSÓFIA

A RAJZOLÓ, AKÁR A FÉNYKÉPÉSZ, AZ IGAZSÁGHOZ VALÓ LEHETŐ LEGNAGYOBB HŰSÉGRE TÖREKSZIK.

A fotóképregény műfaja meglehetősen összetett, a fotográfiák valóság-

hűsége miatt ez a fajta képregény elsősorban olyan műfajokkal vegyül, mint a riport, tudósítás, életrajz, de előfordul a valóságtól elrugaszkodott történeteknél is, tele fantasztikus elemekkel. A rajzolt és/vagy képregényes életrajzok (*graphic biography*) műfaja egyre népszerűbb, olvashatunk ilyen formában festőkről, zenészekről, tudósokról, filozófusokról, írókról, politiku-

sokról, sportolókról és történelmi szereplőkről. A sorból azonban a fotográfusok mindezülig kimaradtak, holott egy fotó és egy képregénykocka között több hasonlóság fedezhető fel, mint egy festmény esetében, és a fotográfia médiuma áll talán a legközelebb a képregény médiumához. Isabel Quintero és Zeke Peña ezt a hiányt pótolta *Photographic: The Life of Graciela Iturbide* című alkotásában: Graciela

„Több univerzumot egyesít”

(Isabel Quintero és Zeke Peña: *Photographic: The Life of Graciela Iturbide*)

Iturbide mexikói fotográfus életének egy-egy meghatározó pillanatát dolgozza fel egy meglehetősen jól megkomponált kötetben.

Életrajz és memoár (vagy önéletrajz) között az a fő különbség, hogy az előbbinél a főhős nem egyezik meg a szerzővel, és egyfajta külső szerkesztői elv is érvényesül. A *Photographic* esetében ez a besorolás egészen speciális: egy író és egy rajzoló közös munkája nem újdonság képregények esetében, de ebben megjelenik maga Iturbide is mint szereplő/hős, sőt fotográfiái is, tehát sajátos a nézőpontja – a recenziókból pedig kiderül, hogy ő is részt vett az előkészületekben.

Egy életrajz adaptálása sajátos értelmezés, határait maga az értelmező szabja meg: hol kell rövidíteni, mit kell részletesebben kifejteni, mi az, ami kimaradhat. Egy festő, egy fotográfus életrajza esetében lehetetlen nem reflektálni a műalkotásokra. Ezt a kérdést járja körbe tanulmányában Thierry Groensteen (*Biographies of Famous Painters in Comics: What Becomes of the Paintings?*, http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v9_2/groensteen/).





Graciela Iturbide is a photographer. She is an icon. Orgullo mexicano. Maestra.

Az idézés különböző formáit azonosítja, azt vizsgálja mit és hogyan lehet idézni egy festményből. A Groensteen-féle tipologizálás alapján ebben a képregényben kétféle idézési módszer is érvényesül: az eredeti mű hiteles produkciójának beillesztése és a képregény stílusbeli, illetve a rajzolt világ illeszkedése a fotográfiákhoz. Fotográfiák esetében az idézés módja talán jóval egyszerűbb, ebben az esetben a méretbeli különbség a legfontosabb eltérés, de az sem okoz drámai hatást, ugyanis egy fotó előhívása is többféle méretben lehetséges; egy másik módosítás, hogy színes helyett fekete-fehér képek szerepelnek. A fotóknál nem egyértelműen észrevehető a torzítás, a változtatás. Egy festmény a köztudatban általában jóval ismertebb, mint egy fotó. A *Photographic*-ban látható, hogy az idézé-

„A valóságot fekete-fehérben látja”
(Isabel Quintero és Zeke Peña: *Photographic: The Life of Graciela Iturbide*)

mélységük is hangsúlyt kap, nem áll fenn stílusbeli ütközés, amely elkülönítené a narratívákat vagy az elbeszélismódokat. Egy ismertebb műfaji példa: a *The Photographer* (Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, Frédéric Lemerrier) esetében a fényképek és a rajzok felváltva közvetítik az elbeszélést, amely egy átélt tapasztalatról szóló tanúságtételt mutat be. Még ha a képek két típusa (fotó és rajzolt kép) nem is rendelkezik ugyanazzal a hitelesítő erővel, valamiképpen közelítenek egymáshoz, hiszen a rajzoló, akárcsak a fényképész, az igazsághoz való lehető legnagyobb hűségre törekszik. A fényképek és a rajzok pedig mind vizuális

szekre rendkívül nagy hangsúlyt helyeztek a szerzők, kellően illeszkednek a képregény struktúrájába, látványvilágába és a narrációba, ugyanakkor nagyságuk, kijelentések, egyenrangúak ebben az elbeszélői folyamatban. Ugyanakkor különbség a két képregény között, hogy a *The Photographer* alkotói folyamatai (fényképezés és képregénykészítés) egymáshoz kapcsolódtak már előkészületeikben is, viszont a *Photographic* esetében megállapítható, hogy a fényképek előbb készültek, mint a rajzolt képek, tehát a fényképek alakították az elbeszélést, vagy legalábbis nagymértékben meghatározták azokat a korszakokat, amelyeket ezek a képek jelölnek.

A hitelesség kérdése, ahogy az önéletrajzi képregényeknél, úgy az életrajzi képregénynél is fontos: mennyire igazodik az életrajzhoz, mennyire hűséges hozzá, illetve a fotók hogyan járulnak hozzá a hitelesség megteremtéséhez. A fotó, mint amit az objektivitás forrásának tekintünk az európai kultúrában, hagyományosan transzparensnek hat, mé-



With one photograph, Zobeida, Juchitán, and I blur the line between the present and the mythical and immortal.

56



diumként sikeresebben fedi le saját médiumvoltát, mint a karikatúra vagy a képregény. (Maksa Gyula, *Ódipális önéletrajzóság (Art Spiegelman: A teljes Maus)*, Debreceni Disputa

2005/3.) Egy fotó narratívába helyezése értelmezhető hitelesítő eljárásnéként, legitimmé tesz egy személyt, egy helyszínt, egy történetet, hiszen az elbeszélés szereplőiről, a tájról hiteles fotók készülnek, így igazolva valóságukat, ugyanakkor a képregény világa miatt is több univerzumot egyesít. A fotók a *Photographic*-ban nem az önéletrajzi elemeket hitelesítik, arra alig találni példát – sokkal inkább a való élet szereplőit, amit Graciela kamerája keresztül látunk.

Graciela Iturbide mexikói fotográfus egy nemzeti ikon, számos kiállítása volt világszerte és sorra nyerte a díjakat. A képregény elején egy múzeumi jelenetbe helyezi a fényképeit és saját magát, innen indul az elbeszélés, majd hamar választ is kapunk arra a kérdésre, miért fekete-fehérek a képek, és maga a képregény: Iturbide számára a színek a fantázia részei, és a valóságot fekete-fehér-

„Tekintete a természetről az emberre terelődik”

(Isabel Quintero és Zeke Peña: *Photographic: The Life of Graciela Iturbide*)

ben látja. A színvilág mellett, mely rendkívül hatásos így is, és nagy játékeretet ad a képregény elbeszélésvilága és a fotográfus Iturbide elbeszélésvilága között, a technika is fontos, mellyel ezek a képek készültek. Egyik fotográfia sem digitális, ami Iturbide fotográfusi rituáléjához köthető, de a képregény elemzését tekintve is érdekes, ugyanis a fotográfia a maguk nyersségükben, eredetiségükben állnak, mintegy kiegészítő funkciót töltenek be ebben az esetben. Az életrajz kiegészítéseként számos Iturbide fénykép szerepel: mennyiségük láttán felmerülhet a kérdés, hogy a fényképek egészítik ki a képregényt, vagy a képregény csupán keretet jelent a fényképeknek.

Egy életrajz bemutatása sosem lehet teljes: a *Photographic* hat részre oszta, időnként az időrendet megbontva halad, esetében nem a kronológia lesz a rendező elv, inkább azok a meghatározó pillanatok, szereplők, helyszínek, amelyek legerősebben hatottak Graciela munkásságára életére. 1979 után 1950, majd 1970 és 1979 évei következnek,

némelyik évszámnál hosszabban elidőz az alkotópáros. A hat nagyobb egység világosan elkülönül: egy-egy nagyobb portré és egy szöveges rész kíséri, amely egyértelműen a szerzőhöz köthető. Ezek a részek bevezetik, felvezetik a következő fejezetet, harmadik személyben írótak, bemutató, ismeretterjesztő jelleggel: néhány fontosabb információt közölnek, az életrajz egy-egy töredékét adják át. Talán szokatlan, hogy egy ilyen jellegű mű készült a művészről még életében, ám ez a képregény inkább egy filozofikus, spirituális utazás, amely Iturbide életének töredékét, munkásságának esszenciáját (ars poeticáját) mutatja be. Nincs kimondottan eleje és vége a képregénynek sem, amit úgy fogalmaz meg: „Ez a történet, Kedves Olvasó, Graciela életének töredékeiből áll össze. A kamera mögött töltött öt évtized, a számtalan kiállítás és díj kaleidoszkópján át látjuk.” Kissé kibeszélő ez a harmadik személy a szöveges részekben, mindig megszólítja az olvasót, mintha így is be akarná vonni a történetekbe, kérdéseket is intéz felé, személyesebbé téve a történetet.

Quintero és Peña az életút azon állomásait veszik sorra, amelyeket sze-

mélyesen fontosnak tartanak, kezdve a gyerekkor egyik meghatározó eseményével, amikor a fiatal Graciela még nem találkozott élete meghatározó szereplőivel. A tematikák között szerepel a mexikói-amerikai közösség és közteslét, a vallások közötti elkülönülés, és az az együttélés, ahogyan összekapcsolódik a vallás a rituálékkal. Mindemellett a nőiség megélése is bemutatásra kerül az egyes vidékeken, az összetartozásuk, kapcsolódásaik is kiemelkednek; a nemiség kérdésköre is felmerül. Manuel Álvarez Bravo mellett Francisco Toledo személye is fontos, hozzájuk is kötődik egy-egy rész a képregényben, ahogyan a lánya halála is sorsdöntő volt abban, hogy újra elővette a kamerát. A tematikákat tekintve fontosak a helyszínváltások, hová érkezik, és milyen szerepeket töltenek be ott az emberek.

A képregény panelstruktúrája, elrendezése, a szövegek elhelyezése is egy fotóalbum struktúrájához hasonló: az oldalakon lévő képek – mind a rajzok, mind a fotók – szellősen helyezkednek el. A képek keretei itt több funkciót töltenek be, egyrészt tagoltságot hangsúlyoznak, jelezve, hogy a képek önmagukban is megállnák helyüket, másrészt itt jobban érvényesül a fotók miatt keretjellegük. Ezt erősítik a képek beállításai is, a rajzolt képek is átveszik azokat a beállításokat, melyek a fotográfiákon szerepelnek: nem túl dinamikusak, inkább a statikuság jellemző, ezáltal a megrendezetséget erősíti, melyet a témák természetessége kompenzál. A kompozíciókat tekintve népszerűek a félközeli, közeli portrék, melyeknél a szereplők sokszor egyenesen a kamerába néznek, kontaktust teremtve így a befogadóval is. Nem a külső, megfigyelő nézőpont érvényesül, persze arra is találunk néhány példát, sokkal inkább a résztvevő álláspont az, melyet hangsúlyoz, belsőleges, személyes hangulatot teremtve ezzel; a közönség részévé válik.

A fényképek tökéletesen illeszkednek a narrációba, a képi világba, mégis észrevehető a textúrák közötti különbség. A fényképezés aktusa többféleképp is megjelenik, nemcsak a fotográfiákon keresztül, amelyek termékei ennek a cselekvésnek, hanem magát az aktust is sokszor rögzíti a képregényben, láthatjuk azt, amit lát, és ahogy lát, amikor rögzíti a pillanatot, majd sok esetben ugyanezen az oldalon a végeredmény is megjelenik már fénykép formájában, ezzel töreked-

ve a perspektívák összetettségére. Egy oldalon vagy oldalpáron a keretek különböző pillanatok jelölnek, egy-egy kattintás, ezért is a fotográfia médiuma áll a legközelebb a képregényhez, és ebben a képregényben egybe is olvad, kiegészítve egyik a másikat. Munkamódszerére utal, ahogyan a fotográfiákat előhívja. „Időnként széles látószögű lencsével kémlelem Amerikát. Az elem táruroló jelenetek előttem tágulnak és hajlanak. Az alanyok tenyérméretűre zsugorodnak. Természetesen, ez illúzió”. A fotográfia technikai részéről, Graciela perspektívájáról többször is említést tesz: „A fókusz személyes. Ez azt jelenti, hogy nincs te-leobjektív. Intimitást és tiszteletet jelent. Tisztelem a tárgyaimat, mert én is az vagyok. Mindig.” Ezt a képregény úgy is érzékelteti, hogy többször is láthatunk önarcképeket Gracieláról, ezek akár selfie-knek is tekinthetők, ugyanakkor ezzel a gesztussal minket is rögzít, ezzel is bevonva az olvasót a történetbe. Ráadásul ezzel a gesztussal azt is érzékeltetheti, hogy sosem dolgozik egyedül, mindig van egy „tettetársa”. Mint egy bűnrészességet, Graciela úgy fogja fel a fotózást, ugyanakkor mindig engedélyt kér egy-egy fénykép elkészítéséhez. „Így működik: amikor egy tárgyat nézek, annak mindig vissza kell tekintenie, bele kell egyezzen a fotózásba.”

A pillanat kimerevítése úgy is megjelenik, hogy több perspektívából, távolról közelítve mutatja be és ezzel ismétli meg a pillanatot, ilyen amikor Manuel Álvarez Bravót rögzíti (akinek az asszisztense volt), ezzel Bravo technikájára is utal. „Don Manuelnek poétikus időérzékelése van. Nem rendezi meg a pillanatot, hanem vár.” Ilyen ismétlés szerepel a mexikói közösség bemutatásánál is, a nőket láthatjuk a nagyvonalakban rajzolt képen, majd a következő oldaltól mellette ugyanez a kép tölti be, ezáltal fényképként. A mű látószöge folyamatosan változik, ha egy tájra többször visszatér, tekintete a természetről az emberekre terelődik; átfókuszál.

A képregény sok szempontból többretegű: a képregény és fotó, a műfaj viszonyát tekintve egyértelmű, de a helyszíneket átívelő rétegződés, a kultúrák, nemzetek, vallások, etnikumok és a nyelvek között is sokrétű. („A fotográfia egyszerre több világba enged betekintést.”) Ezen kívül a szereplők és a szerepek is, és ahogyan az olvasót is bevonja mindezekbe. A több-

rétegűség az életrajzban is feltűnik, amit talán a köztesség jelöl leginkább: „Egy köztességben élek és fényképezek: azok a terek, ahol ismeretlen világok vannak, valóság és képzelet, összejátszanak.” Mindez az elbeszélés idejében is érződik, átszövi egyfajta spirituális idő, amely kapcsolódik a jelenhez, egy mitikus időhöz és a halhatatlansághoz. A lencse előtt megvalósul a transzfiguráció folyamata, ahogy a fényképezés aktusa az öröklétbe emeli a pillanatot, a szereplőt. Erre a kötet végén láthatunk példát, a képeken Zobeida szerepel iguanákkal a fején, több perspektívában is látható, fényképként is, teljes oldalon. Itt a fotók és általuk a halhatatlanság eszménye érvényesül, az asszony halhatatlansága, az iguanák halhatatlansága, és a fotós Graciela halhatatlansága, azáltal hogy megörökíti ezt a képet.

A fentebb felsorolt rétegeket a szerzők még egy motívummal szövik át, ez pedig a madár szimbolika, ami végigvonul a képregényen és az életrajzon. Ez nem egy tipikus madárperspektíva, persze abból a fotós beállításból is értelmezhető, de Graciela így fogalmazza meg: „a lencse a madarak perspektíváját adja, ez vezet rá az igazság sokféleségére.” Külön hangsúlyt fektet arra is, milyen madarakat ábrázol bizonyos életszakaszoknál, melyik mit szimbolizál: keselyűk jelennek meg a halál közelségénél, vagy ragadozómadarak, amikor függetlenségét keresi. „A madár az álom a kamera az élet maga” – ez a mondat is tekinthető ars poeticának.

Nem kimondottan útkeresés ez a történet, nem a karakterfejlődésről szól, inkább egy gondolat, egy eszme, egy látásmód átadása a cél, amire a madarak is jó közvetítők. Ahogyan egy-egy tárgy is, amely irányítja a perspektívát, történetet mond el, médiumként szerepel, amely visszavezeti Gracielát Mexikóba, Fridához, de Frida által is a madarakhoz kapcsolódik: „A madár perspektíváját használom, hogy lássam a töredékeket; a kamerát tükörként, a madár szemeként.” A *Photographic* rendkívül összetett művészi alkotás, amely Graciela nyelvén keresztül a fotográfia nyelvét is értelmezi: „Amit a szem lát az annak a szintézise, ami te vagy, vagy amit megtanultál. Ez a fényképezés nyelve.” Ugyanakkor a képregény nyelve, és sokféle médium is helyet kap ebben a közvetítő nyelvezetben, rendkívül személyes utazásra invitálva az olvasót. •

RAOUL TABURIN

Szorongó biciklisták

KRÁNICZ BENCE

A BECES GYEREKKÖNYVBŐL KÉSZÜLT FILMBEN A FÉLELEM ÉS RESZKETÉS EGY MESEBELI FRANCIA FALUCSKÁBAN ÉRI UTOL A HŐSÖKET.

Ha a biciklizés maga a szabadság, hogyan számoljon el a lelkiismeretével az, aki egész életében a kerékpár szakértőjének, mi több, művészenek mondta magát, miközben soha nem tudott megmaradni a nyeregben? Hiába a könnyed, finom humorú, lehetőfinom rajzokkal operáló képi világ és az egyszerű, célratörő, népmesei nyelven megfogalmazott szöveg, a *Raoul Taburin* alapkérdése véresen komoly. A francia gyerekirodalom valóságos nemzeti kincsnek számon tartott szerzője, Jean-Jacques Sempé 1995-ben, afféle kései, „létösszegző” műveként adta közre az alig száz oldalon megrajzolt, mégis meghökkentően sűrű és lefegyverzően személyes kötetet a kerékpárszerelőről, aki soha nem tanult meg biciklizni, ezért az életét voltaképpen hazugságra alapozta.

A fiatal francia rendező, Pierre Godeau idei filmadaptációja megőrzi Sempé eredetijének mesei varázsát, miközben ügyes dramaturgiai fogással még személyesebbé teszi a főhős számára a hazugság súlyát és tétjét. Az aprócska, de prosperáló franciaországi faluban, Saint-Céronban felcseperedő Taburint ugyanis az isten is a pedál mögé teremtette. Ha minden a tervek szerint alakul, átvehette volna édesapja helyét a nyeregben biciklis postásként – az apa karaktere a filmváltozat legfontosabb leleménye. Mindazonáltal a figura jelentőségének felnagyítása logikus ötlet, mert a hagyományoknak a faluban alapvető szerepük van: az optikus, Bifaille üzletét a lánya öröklí, míg a hentes, Auguste Frognard cégére idővel azt írják: „Frognard és fia”. Saint-Céron archaikusan, de tökéletesen működő önfenntartó közösség, ahol mindenkinek megvan a maga he-

lye és felelőssége. Teljesen mindegy, milyen évet írunk, a faluban szinte megállt az idő, a lakosok teljes megelégedésére. Csak egyetlen elégedetlen, frusztrált ember akad a környéken, maga Raoul Taburin, aki kisgyerekként, majd kamaszként újra és újra megpróbál biciklizni, de minden alkalommal orra bukik, amint a kormány mögé ül. Hogy kudarcát ne kelljen bevallania apjának és osztálytársainak, ravasz hazugságokat eszel ki, leggyakrabban azt, hogy meghibásodott a biciklije: leeresztett a kerék, vagy leugrott a lánc. Így aztán a kis Raoul inkább bicikliszerelés, mint kerekezés közben látni a falu főutcáján. Miután egy félreértés következtében a falu népe mégis vakmerő biciklistaként kezdi őt számon tartani, egyre inkább lehetetlenné válik, hogy a főhős valaha is bevallja az igazságot.

Sempé történetében és Godeau adaptációjában egyaránt fokozatosan ismerjük meg Raoul múltját és a kutya-szorítót, amelybe lassan, de biztosan belekerült. A mese kezdetén Raoul kerékpárszerelőként a falucska megbecsült polgára, olyannyira, hogy Saint-Céronban a biciklit is csak taburinneknak hívják, ahogy a szemüveget bifaille-nak és a hentesárut frognard-nak (a hős nevéből a francia *burin*, vagyis véső szó olvasható ki). A nyugalmas, ám a főhős számára folyamatos szorongást okozó helyzet akkor változik meg, mikor egy Hervé Figougne nevű fotós érkezik a faluba, hogy portrékat készítsen az „egy város sok arca” koncepciójú fotósorozatához. Hervé csakhamar barátságot köt Raoullal, és egy időre letelepszik Saint-Céronban – épp elég időre ahhoz, hogy a fényképeket a helyiek már csak figougne-nak nevezzék (ami persze

újabb beszélő név, a szóban a „figura” is benne rejlik, miközben a *gougnafier* azt jelenti, semmirekellő). Mikor Hervének az az ötlete támad, hogy mozgásban, vagyis biciklizés közben örökítse meg új barátját, Raoul úgy érzi, számára ütött az igazság órája.

Az 1932-ben született Sempé kamaszkorában maga is dolgozott biciklis futárként. Az ötvenes évek elején költözött Párizsba, azóta, ha csak teheti, kerékpáron közlekedik – a *Raoul Taburint* az a gondolat ihlette, hogy mi lenne vele, ha bicikli nélkül kellenne élnie a francia fővárosban. Ám az illusztrált meseregény nyilvánvalóan nemcsak ebből a szempontból tekinthető személyesnek. Taburint a mesterember és a művész pozíciója közötti feszültség gyötri: Saint-Céron népe a kerékpár művészenek tartja őt, aki kívül-belül alaposan ismeri a biciklit, és a nyeregben sem boldogul nála senki ügyesebben. Raoul viszont alapvetően csalóként tekint magára, aki csak felületesen ismeri a kerékpárt, mert annak valódi lényegét, a szárnyalást, a kerekezés szabadságát soha nem tapasztalhatta meg. Sempé azáltal nyomatékositja, hogy Taburin imposztorszindrómája egyben művészi dilemma, hogy hőse mellé helyezi Figougne-t, a fotóst, akinek ugyancsak akad bevalatlan frusztrációja: képtelen mozgó alakot fotózni, csak a beállított portréhoz ért. Ők ketten álmukból felkeltve is szét tudják szedni és össze tudják rakni a biciklit, illetve a fényképezőgépet, mert kiválóan ismerik a szakmájukat, de úgy érzik, képtelenek arra, amit nem lehet megtanulni, csak megérezni. Sempé karrierjében ez a dilemma alighanem a saját művek elkészítéséhez köthető: hogyan lesz illusztrátorból szerző, mások történeteinek rajzolójából önállóan alkotó művész?

Ez a kérdés azért merülhet fel különösen élesen Sempé esetében, mert legnagyobb sikerét egy erőskezű és nagyon markáns stílusú író-szerkesztő, René Goscinny oldalán aratta. 1959 és 1965 között megjelent ifjúsági regénysorozatuk, *A kis Nicolas* és folytatásai szinte megjelenésük pillanatában a francia gyerekirodalom klasszikus darabjaivá, később világszerte ismertté váltak. Noha a szerzők képregényt is készítettek az általános iskolás címszereplő és baráti társasága kalandjaiból, a Pilote magazinban megjelent



változat soha nem tett szert akkora népszerűsége, mint Goscinny más sorozatai, az Uderzőval közösen készített

Astérix, a Morris rajzolta *Lucky Luke*, vagy a Jean Tabary rajzain halhatatlanná lett *Iznogoud*. Sempé ugyanis valójában nem képregényrajzoló – ha úgy tetszik, Figougne-hoz és Taburinhez hasonlóan nem a mozgás, hanem az állókép, a portré mestere. Karikaturista, de soha nem gúnyval ábrázolja alakjait. Ellenszenves figuráit is szeretettel, részvétellel mutatja be, mint például *A kis Nicolas* epizódjaiban felbukkanó egyik-másik felnőttet. A *Raoul Taburin* felvontatja Sempé legsajátabb képtípusait: a környezetükbe helyezett, totálképen megrajzolt magányos figurákat és a többalakos életképeket, amelyeken az egymással dialógust folytató karakterek viszonyai mellérendeléseken keresztül, mintegy közösségi, kapcsolati hálókbán rajzolódnak ki. Saint-Céron hétköznapijai úgy elevenednek meg, mintha valaki Seurat nyomán, halvány és légies vízfestékpettyekkel színezte volna újra

„Nem a mozgás, az állókép mestere”

(Benoît Poelvoorde)

a *Tesz-vesz várost*, a fókusz ugyanakkor az egyre kiütalanabb csapdába szoruló címszereplőn marad.

Godeau adaptációjának legnagyobb érdeme, hogy átélhetővé teszi, sőt fokozni tudja a Taburinre nehezedő egzisztenciális nyomást, ami azért nehéz feladat, mert a történet világa egyébként maga a falusi paradicsom. Arendz és Guillaume Laurant forgatókönyvíró olvasatában ugyanakkor Taburint többszörös komplexus gyötri: nemcsak szakmai identitása és hozzáértése kérdőjeleződik meg, hanem családi traumája és életközépi férfiválsága is nyomasztja. A *Raoul Taburin* úgy tud megmaradni finom humorú és meglehetősen csendes családi vígjátéknak, hogy egy percre sem bagatellizálja el ezeket az alapvető dilemmáknak és sorsfordító döntéshelyzeteknek a jelentőségét. Mindez köszönhető Benoît Poelvoorde visszafogott alakításának is, aki a *Veled is megtörténhet* áttörést hozó gengszterszerepe után ütemesen dolgozta le magát a kortárs francia

film maníros bohócává, ezúttal viszont a *Finánc a pácban* harsány grimaszai vagy a *Legújabb testamentum* hősének hangulatingadozásai helyett rezignáltabb gesztusokkal él. A vezető nélkül is folyton a főhős nyomában guruló kerékpár jópofa gegje felveti, hogy Taburin talán végképp belebolondult már élethazugságába, ám ahogy a fotós is észreveszi a csodálatos biciklit, az hirtelen Sempé ars poeticájának jelképévé válik. Művésznek lenni annyit tesz, mint szerencsésen megpillantani a lehetetlent. Ha mesteremberként ábrázolni is képesek vagyunk, aminek tanúi lehettünk, akkor nem is érdemes többet kívánni az élettől.

RAOUL TABURIN (Raoul Taburin) – francia, 2019. Rendezte: **Pierre Godeau**. Írta: **Sempé** kép-képeskönyve alapján **Pierre Godeau** és **Guillaume Laurant**. Kép: **Claire Mathon**. Szereplők: **Benoît Poelvoorde** (Raoul), **Edouard Baer** (Hervé), **Suzanne Clément** (Madeleine), **Vincent Desagnat** (Bilongue). Gyártó: **Versus Production / Wild Bunch**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Szinkronizált. 89 perc.

KARLOVY VARY

Családi kríziskatalógus

BASKI SÁNDOR

AZ 54. KVIFF VERSENYSZEKCIÓJÁBÓL KIDERÜLT, A DISZFUNKCIONÁLIS CSALÁDOKRÓL NEM CSAK NYOMASZTÓ DRÁMÁKBAN LEHET MESÉLNI.

Az egyszeri fesztivállátogatót valószínűleg nem zavarja, hogy a cseh fürdővárosban mintha megállt volna az idő, sőt, talán épp ez jelenti Karlovy Vary legfőbb vonzerejét. A szervezők a fesztivál 1994-es újjáalakulása óta ugyanazt kínálják: Sundance, Berlin és Cannes legjavát, világpremiereket többnyire Európa keleti régiójából, és néhány sztravendéget a hollywoodi A-listások sereghajtói közül. Idén a meglepetést kivételosen mégis a hagyományosan a fesztivál Achilles-ínának számító versenyszekció okozta.

A szlovén Damjan Kozole korábban forgatott drámát prostitúcióra kényszerülő egyetemistáról (*Egy Szlovén lány*), és komor hangulatú politikai krimi is (*Éjszakai élet*) – utóbbiért rendezői díjat kapott Karlovy Varyban –, az egymást gyűlölő féltestvérekről szóló *Polsztra* ezekhez képest könnyed tanmese. Az alaphelyzet izgalmas – a külön családban felnőtt Irena és Nezha Ljubljánába költözve kénytelenek megosztani egy apró garzonon –, és ugyan előre lekotázható belőle a teljes cselekmény, az erős karaktereknek és az életszagú szituációknak köszönhetően mégsem válik érdektelenné a film. A két főszereplő természetesen tűz és víz: az introvertált, fodrászként dolgozó Irena tisztes polgári életre vágyik, a vadóc, szabadszájú Nezha eközben minden kötöttséget elutasítva sodródik. Összeköltözésük után bőven van idejük egymás szemére hányni vélt és valós sérelmeiket; mint kiderül, a háttérben nem csak a féltékenység munkál – noha gyerekként nem éltek egy fedél alatt, versengtek a közös apa szeretetéért –, de a mélyebb társadalmi indulatok is lecsapódnak, Nezha édesanyja ugyanis albán, és a lány szerint ezért kezeli őt Irena családja

páriaként. A konfliktusok kibeszéltetésével párhuzamosan Kozole bevezet egy harmadik figurát is, Irena ex-féjét, aki olyan kitartóan terrorizálja a nőt, hogy Nezhában feltámad a (fél)testvéri szolidaritás. A közös ellenségnek hála a rendező látványos melodramai gesztusok nélkül tudja bemutatni a két főszereplő lassú egymásra találását.

A bolgár Petar Valchanov és Kristina Grozeva is hasonló hangnemváltás mellett döntöttek, mint szlovén kollégájuk. A *leckében* és *Az órában* egy-egy kisember kálváriájáról, illetve a bolgár közállapotokról tudósítottak megtörtént események alapján, a lehető legdrámaibb stílusban. Az *apa* (*Bashtata*) története, amelyet szintúgy egy újságcikk inspirált, papíron ugyanolyan nyomasztónak hangzik – egy idős férfi megözvegyül, de képtelen belenyugodni felesége elvesztésébe, ezért halottlátóhoz fordul –, az alkotópáros azonban nem riad vissza a morbid humortól sem. Filmjük valójában nem, vagy nem csak a gyász munka mibenlétét boncolgatja, hanem az apa és az utazására őt elkísérő felnőtt fia problematikus kapcsolatát is. Az *apa* a road movie kulisszái mögött lélektani oknyomozás – a film arra keresi a választ, hogy miért és mikor hidegült el egymástól a két férfi. A sajátos hangnemkeverést a zsűri a fesztivál legjobb versenyfilmjének járó Kristály Glóbuszsal jutalmazta.

A *Lara* fő kérdése is egy kihűlt szülő-gyerek viszonyra irányul. Jan Ole Gerster hét évvel bravúros rendezői bemutatkozása után készített újra filmet, és az *Oh Boy*-hoz hasonlóan a *Lara* is egy 24 óra leforgása alatt kirajzolódó intim portré. Címszereplője a hatvanadik születésnapját ünneplné, ha lenne kivel. Barátai nincsenek, a munkahelyén a beosztottjai félnek tőle, férjétől

elvált, és a fiával is ellentmondásos a kapcsolata. Viktor az ő ráhatására választotta a zenei pályát, karmesterként a legjobbak közt emlegetik, most pedig zeneszerzőként is debütál. Lara, aki kíméletlenül őszinte mindenkivel, nem tudja megállni, hogy tökélyre fejlesztett passzív-agresszív stílusában lesújtó kritikával illesse Viktor szerzeményét a premier délelőttjén, kizárólag a kottából ítélve, és ezzel porrá zúzza a fiú amúgy is törékeny önbizalmát.

Gersternek sikerül elérnie, hogy a már-már szociopataként viselkedő nő iránt gyűlölet helyett inkább szánalmat érezzen a néző, Lara ugyanis ezen a bizonyos napon valóban megpróbál kibújni a bőréből, és kedvességet, megértést sugározni – csak sehogy nem megy neki. A nap végére talán közelebb jut ahhoz, hogy felismerje, milyen toxikus légkört teremtett maga körül hosszú évtizedek kitartó munkájával, de a rendező szerencsére mellőzi a katartikus happy endet, helyette pszichológiaiag is hiteles magyarázatot kínál arra, miért is viselkedik főhőse olyan kibírhatatlanul. Corinna Harfouch, aki nem csak külsőleg, hanem ridegséget sugárzó játéka miatt is hasonlít *A zongoratanárnő* Isabelle Huppert-jére, megérdemelten vehette át – 1988 után immár másodszor – a legjobb színésznőnek járó díjat Karlovy Varyban.

Anya-fia történet az *East of the West* szekcióban szereplő ukrán *A gondolataim némák* (*Moj dumki tyihi*) is. Főszereplője a 25 éves, Kijevben élő Vadim, aki szabadúszóként zenét és hangokat szerez. Új megbízója egy kanadai videó-játék-gyártó cég, amelynek különleges állathangokra van szüksége. A tét nagy: ha sikerül teljesítenie a feladatot, akkor jó eséllyel kiköltözhet Kanadába, hogy teljes állásban dolgozzon a cégnek.

Vadim elvonatozik Ungvárra, a szülővárosába, innen kiindulva kezdi fedezni a környéket és begyűjteni az állathangokat, a hétköznapibbaktól a ritkábbak felé haladva. Mivel jogosítványja nincs, egyedül élő, Victoria Beckham-rajongó édesanyja fuvarozza mindenfelé. A nő örül neki, hogy végre több időt tölthet a fiával – még egy közös wellness-hétvégére is ráveszi –, de közben korholja is, hogy nem él „normális életet”, és nincsenek családalapítási tervei vagy rendes munkája.

Antonio Lukics debütáló rendezése klasszikus első film: szabálytalan, szerte-

len, tele szellemes és kevésbé frappáns ötletekkel, és a tónusa is ingadozó. Abszurdként indul, felnövéstörténetként folytatódik, a hangbegyűjtési epizódok vígjátéki gegek füzerei, de közben az anya-fiú jelenetekben fajsúlyos témákat is érint. És generációs film is, mert a kallódás és az elvágyódás a központi motívuma; Vadim olyan közegben keresi a helyét, ahonnan látványosan kilóg. Szó szerint is: a kétméteres, vézna Andrej Lidagovszkij a városiak és a falusiak közt is esetlen zsiráfként mozog, az író-rendező pedig még rá is játszik a színész fizikai adottságaira, majdnem minden jelenetben elsüt egy kapcsolódó vizuális geget. Témái, humora és szerethetően különc főszereplője miatt (is) nyugodtan tekinthető az ukrán *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* a film, amely végül a zsúri különdíját is elnyerte.

A köznapivá tett abszurd a belga Tim Mielants-tól sem idegen, első filmje – amiért megkapta a fesztivál rendezői díját – egy önálló kommunaként működő nudista kempingben játszódik. Főszereplője a késő harmincas Patrick, a telep tulajdonosának kissé autisztikus fia, akinek apja halála után a saját lábára kellene állni, ehelyett az tölti ki a napjait, hogy kalapácskollekciójának eltűnt darabja után nyomoz. Noha az alap-

helyzet kellően tragikomikus, együgyű főhősét az író-rendező nem vígjátéki figuraként mozzgatja, ellentétben a kemping lakóival, akik hiába meztelenek, valójában mind takargatnak valamit.

Borisz Akopov versenyfilmjének, a *Bikának* is egy olyan fiatal férfi a főszereplője, akinek a családfő helyébe kell lépnie, és a közeg itt is legalább annyira, vagy még izgalmasabb, mint maga a történet, amely a Szovjetunió felbomlása után, a 90-es években játszódik. A helyszín Moszkva külvárosa, itt próbál boldogulni a Bika becenévű főhős, aki a haverjaival eleinte csak kisebb balhékban vesz részt, míg nem bekopog hozzá egy nehézsúlyú maffiavezér, és tesz egy visszautasíthatatlan ajánlatot. Akopov magabiztosan szállítja a műfaj sablonjait, a miliő pont olyan, amilyenek a kommunizmus örökségét nyögő jelicini Oroszországot elképzeljük, és Bika felemelkedése és bukása is a szokott szkript szerint zajlik – talán ezért is kalandozik el tőle a rendező a játékidő felénél, hogy fókuszba hozzon olyan, a korszakra jellemző sorsokat, mint a fodrászlányé, aki kizárólag nyugati turistákkal fekszik le egy vízum reményében.

A toxikus közeg és az apahiány az, amely a szlovák *Legyen világosságban* (*Nech je svetlo*) is bedarálni készül a főszereplő családot. Milan, az apa valójá-

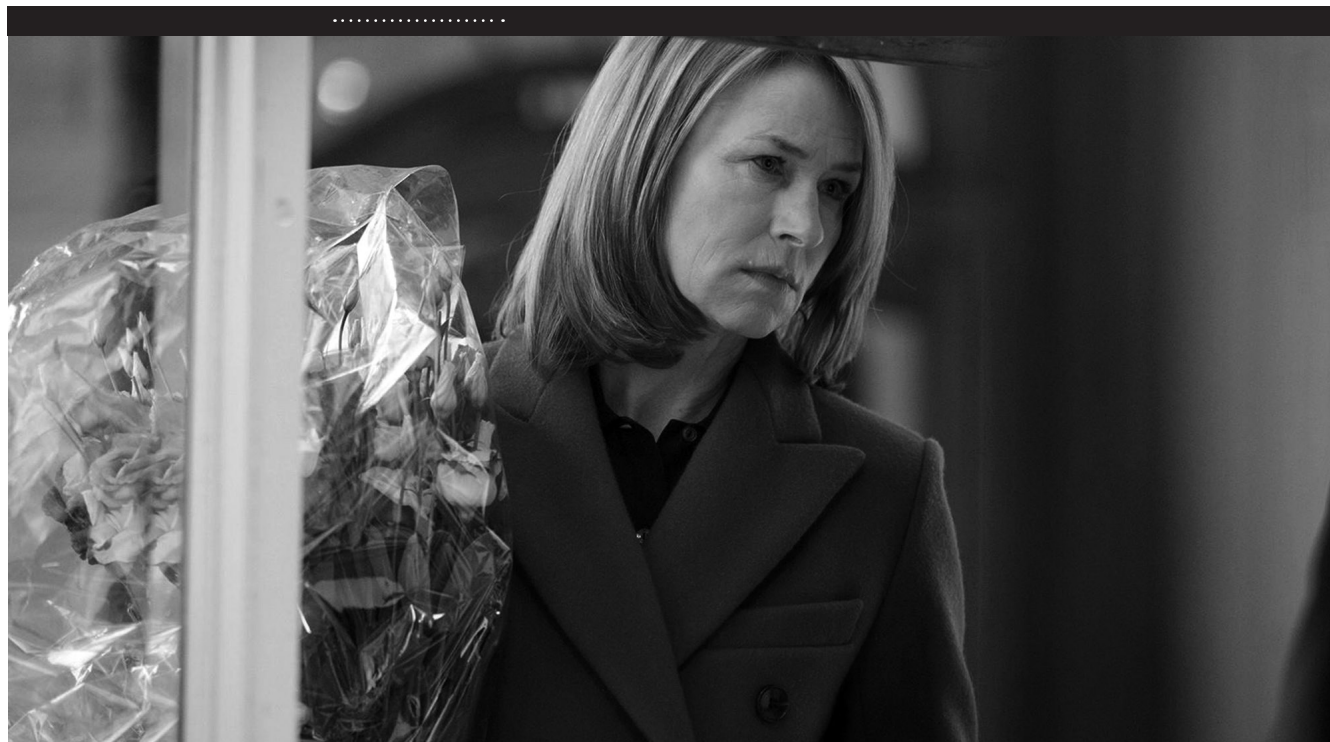
ban nem tűnt el, csak Németországban kénytelen dolgozni, hogy eltartsa valahogy otthon maradt feleségét és három gyermekét. Amikor karácsonykor hazautazik, szembesül vele, hogy idősebb fia csatlakozott egy paramilitáris ifjúsági csoporthoz, amelynek egyik tagja a közelmúltban öngyilkos lett. Az ügyet a hivatalosságok a helyi lelkiessel együtt igyekeznek eltusolni, és Milan fia is ragaszkodik ahhoz, hogy a szervezetüknek nincs köze a tragédiához.

Marko Skop rendező, aki korábban falusi és kisvárosi közösségeket bemutató dokumentumfilmeket rendezett, tartózkodik a direkt politikai állásfoglalástól. A *Legyen világosság* nem arra fókuszál, hogy miként uralkodik el az idegengyűlölet által fűtött nacionalizmus egy ingerszegény környezetben, a néző már csak a következményeket láthatja a családfő szemszögéből. Milannak felelősséget kell vállalnia azért a helyzetért, amit a hiányával részben saját maga idézett elő, úgy, hogy közben a teljes közösség ellene, és a családja ellen fordul. De bármennyire is kiábrándító Skop helyzetjelentése, a reményt sem tagadja meg a szereplőtől – a film végkicsengése szerint, ha a közeg már menthetetlen is, az egyén számára még van megváltás, igaz, ahhoz maga mögött kell hagynia a közösséget, és talán az országot is. •

Jan-Ole Gerster:

Lara

(Corinna Harfouch)



SEHENSWERT/SZEMREVALÓ

Öt nem túl könnyű darab

SCHREIBER ANDRÁS

A VALÓSÁG KEGYETLEN. AZ IDEI – A NÉMET, OSZTRÁK ÉS SVÁJCI FILMTERMÉSBŐL VÁLOGATÓ – SZEMREVALÓ FESZTIVÁL TÁRSADALMI PROBLÉMÁKAT FESZETŐ ALKOTÁSAI NEM KÍMÉLIK A NÉZŐT.

Leccengtek a nagy forradalmak, a változással sokszor többet veszítünk, mint nyerünk – ez az újegzisztencialista legújabb konzervatívizmus, csendes belenyugvás abba, hogy a nap nem miattunk kel fel” – írtuk a tavalyi Sehenswert német nyelvű filmjei kapcsán. A Szemrevaló idei válogatásában is akad nem egy darab, ami ezt, a változatlan diadalát hurrápesszimista beletörődéssel harsogó világszemléletet tükrözi, ugyanakkor a friss válogatásban mintha erőteljesebben jelenne meg az egyén változtatási kényszere – a normák és a vágyak elkerülhetetlen összeütközése.

A svájci-francia Georges Gachot dokumentumfilmjében, a *Where Are You, João Gilberto?*-ban a bossa nova egyik atyja (a másik: Antônio Carlos Jobim), a 2009-ben „eltűnt” João Gilberto nyomába ered. Egyszerű zenei portré lehetne a bossa nováról és a visszavonultságába zárkózó Gilbertóról, még akkor is, ha a mester nem mutatkozik (a film 2018-as, Gilberto idén júliusban halt meg) és helyette barátok, hozzátartozók, rajongók szólnak meg. Csakhogy a bossa nova világának oknyomozó dokumentálása közben két elidegenedett ember portréja rajzolódik ki: az élete alkonyán az elvonultságot és magányt önként-kényszerből választó zenészé, és az öngyilkos íróé. Gachot filmjéhez annak a Marc Fischernek a könyvét használta sorvezetőül, aki pár héttel a látszólag Gilberto hollétének sikertelen kiderítéséről szóló, voltaképp a vágyakozás és az önkeresés szórakoztató – krimiket idéző, egyedi popzsurnaliszta bravúrral megírt – „tényregényének” megjelenése

előtt (2011) megölte magát. Így aztán a *Where Are You, João Gilberto?* (könyvben és filmen egyaránt) az alkotó és a rajongó embert feszítő felismerések, vágyak és lemondások, illetve a legenda természetének tūpontos, keserűes dokumentuma.

A legenda valamilyen formában mindig társadalmi tényező, miközben a legendává lett ember kiiratkozik a társadalomból – de mi van azokkal, akik (nem annyira morális, mint inkább egzisztenciális értelemben) nem felfelé, hanem lefelé buktak, szándékaik ellenére kerültek a jóléti társadalom látóhatárán kívülre? A bázeli Mathias Affolter dokumentumfilmjének (*Im Spiegel*) négy, önelhagyás és önértékelés vékony határán egyensúlyozó hajléktalan szereplője nem kivonulni, hanem visszakapaszkodni akar a társadalomba. „Nem vagy egyedül” – hirdeti egy plakát a filmben. Csakhogy ez a négy, Anna Tschannen „utazó fodrász” tükré előtt kitárulkozó ember – szegénytől és büszkeségtől vezérelve – nem mások segítségére támaszkodva, hanem elsősorban önerőből akar boldogulni. Persze Affolter filmjében kritika illeti az ellátórendszert is, úgy tűnik, az általános elidegenedés korában mindkét irányból csődöt mond a szociális háló, miközben a tét nem az anyagi biztonság, hanem az önállóság és a méltóság – az pedig kortárs rendszerhiba, hogy utóbbiak előbbtől függenek.

Önértékelés és önrendelkezés kontra kényszerített felzárkóztatás/ ki- és felemelkedés kontra tömegbe olvadás – az emberi méltóságról, az önrendelkezés és egyenjogúság elkeseredett harcáról Michael Haneke szereplőválogatója,

Markus Schleizer forgatott történelmi távlatokban gondolkodó (kosztümös, de nagyon is aktuális) filmet. Az osztrák rendező első filmje, a pedofil „kapcsolatot” gyomorforgató mélységében ábrázoló – enyhe Haneke-utánérzés – *Michael* (2011) is a kimondottan kellemetlen filmek sorát gazdagította, s úgy tűnik, Schleizer második alkotásával, az *Angelóval* sem mondott le arról az igényéről, hogy elegáns modorával és radikális formalizmusával zavarba hozza nézőjét. A 18. században élt, Afrika mélyéről Európa arisztokratainak magasságába „felzárkóztatott” Angelo Soliman (Péterfy Gergely *Kitömött barbájának hőse*) történetét Schleizer három nagyobb fejezetben, kimért tempóban, kitarított szünetekkel és sokat mondó csendekkel, sokszor a burleszk és a pantomim művészetének eszközeivel meséli el. Az *Angelo* kerüli az objektivitás látszatát és a hagyományos életrajzi filmek kliséit – lévén, Soliman történetét az osztrák történészek rengetegszer és gyakorta eltérőképp írták meg, Schleizer pedig érezhetően nem a kibogozhatatlan, egymásnak ellentmondó életrajzi adatok összehangolása érdekelte. Számára sokkal izgalmasabbak ugyanis az általánosságban leszűrhető időtlen tanulságok, egy olyan ember történetéből, akit akarata ellenére ragadtak ki természetes közegéből, hogy aztán átformálják, majd, mint egy sikeres kísérlet egzotikus eredményét hurcolják körbe – élete után pedig kitömve mutogassák, ám már nem az európai műveltség szelídítőképességének bizonyítékaként, hanem törzsi öltözetben, vademberként. Soliman tragikus története nem a felvilágosodás és a műveltség diadala, hanem a humanizmus csődje. A máskülönben korhű díszletekkel és pazar kosztümökkel operáló előadást Schleizer cinikus anakronizmussal törli meg: a rabszolga-kereskedést és a bonctermet egy rideg, vakító neonnal megvilágított, vastraverzes hangárban „rendezték be”, félreérthetetlenül összekapcsolva ezzel múltat a jelenel, a kifinomult európai néző arcába dörgölvé, hogy minden humanizmusa ellenére számára a harmadik világ még mindig csak játszótér, lakói pedig civilizációs kísérleti alanyok.

Soliman privát emancipációs harcában kiemelt szerepe volt annak, hogy titokban összeházasodott egy



nemesasszonnyal, akitől lánygyermek született. A Robert Seethaler bestselleréből készült *A trafikosban* a szerelem sem segít átvészelni a súlyos történelmi időköt. 1937, Bécs, nem sokkal az Anschluss előtt, a 17 éves Franz Huchel vidékről érkezik az osztrák fővárosba, hogy egy dohány- és újságárus segédjeként megtanulja az önálló életet. Beleszeret a varietétáncos, cseh származású Anezkába – korán beteljesülő, nyugtalanságot keltő szerelem ez a világméretű mentális kolera idején. Tanácsért pedig hiába fordul újdonsült barátjához: a pszichoanalízis agg mestere, Sigmund Freud (Bruno Ganz) éppoly értetlenül áll a női természet előtt, mint egy tapasztalatlan ifjú. A regényt adaptáló Nikolaus Leytner becsületes munkát végzett, de elsősorban a kulissza, a komor Anschluss-tabló izgatta, s ez az (egyébként lenyűgöző képekben megtestesülő) festői igény kilúgozza Seethaler prózájának lényegét, ahogy az adaptációs sűrítés miatt megbicsak-

Markus Schleiner:
Angelo
(Makita Samba és
Alba Rohrwacher)

lik a regény legnagyobb érénye, a gördülékenység is.

Zeitkolorit gegen Zeitgeist – az idei Szemrevaló legfelkavaróbb filmje megállíthatat-

lan dramaturgiával száguld előre, miközben minden erőlködés nélkül szól a kétezres évek szeretethiányos kor-szemlééről is. Persze a *Kontroll nélkül* egyáltalán nem társadalmi metafora, hanem nagyon is konkrét keserű-realista esettanulmány egy kilencéves német kislányról, akivel kezelhetetlen dühkitörései miatt az állami gyermekvédelmi rendszer sem tud mit kezdeni. A megzabolázhatatlan Bennitől még az anyja is fél – és félnek közel kerülni hozzá a gyermekvédelem munkatársai is, hiába érzik, hogy a vad gyereknek voltaképp egyetlen dologra lenne szüksége, elfogadó szeretetre. Együttérzés és felelősség ellentétes irányba mutat: orvosok, tanárok, nevelőszülők, kirendelt iskolai kísérők omlanak össze a tehetetlenségtől – eközben pedig a gyermeki kiszolgáltatottság csak

tovább növeli az ön- és közveszélyes agressziót. A dokumentumfilm felől érkező, első nagyjátékfilmjének forgatókönyvét alapos kutatómunkával kimerítő Nora Fingscheidt a német film új felfedezettje (a *Kontroll nélkül* Ezüst Medvét nyert az idei Berlinálén), ahogy a német színjátszás új reménysége lehet Helena Zengel is, aki olyan erővel és gyermeki természetességgel alakítja a vad gyereket, mint Jean-Pierre Léaud Antoine Doinelt. A *Kontroll nélkül* didaktikától, szentimentalizmustól és sallangoktól mentes, lélektani és rendszerismereti alaposságról árulkodó történetvezetése mégsem annyira a német (és ha már *Négyszáz csapás*, még csak nem is a francia) gyermekprobléma-filmeket idézi, hanem sokkal inkább a brit darabokat – kiváltképp Alan Clarke két szociorealista drámáját (*Scum – Söpredék*, *Made in Britain*). Fingscheidt filmjének kellemetlen érénye, hogy nem kínál olcsó megoldásokat, könnyű katarzist. Az életben igenis vannak megoldhatatlan helyzetek. •

NICÓ, 1988

Nico nem akar ikon lenni

DÉRI ZSOLT

„VOLTAM A CSÚCSON, VOLTAM LEGALUL – MINDKÉT HELY ÜRES.”

Az *édes élet* szóke német modellcsaja, Andy Warhol legkarizmatikusabb szupersztárja, a Velvet Underground énekesnője, a tragikus sorsú holdistennő Nico tucatnyi világhíres férfi műzsája és/vagy szeretője volt. A *Nico, 1988* című film a dán Trine Dyrholm fenomenális alakításával egy eltérő női olvasatot kínál – a művésznő karrierjének utolsó szakaszáról, amikor még egy kelet-európai turnét is bevállalt.

A náci Németországban, 1938-ban Kölnben született, majd a második világháború végét Berlin mellett megélő Christa Päffgen 16 évesen lesz fotómodell – a szóke szépség a legnagyobb divatlapokban pózol, szerződött a párizsi Chanel divatház és Amerikában a Ford ügynökség is. A mély hangú germán lány a felfedezőjétől, Herbert Tobias divatfotóstól művésznevétül egy férfi keresztnévét kap, a görög származású francia producer-rendező Nico Papatakis nyomán – akivel aztán személyesen is megismerkedik és 1959–1961 közt együtt is él. Nico saját magát alakítva évődik Marcello Mastroiannival Az *édes élet* című Federico Fellini-filmben, 1962-ben Alain Delontól születik gyermeke, a *Strip-tease* című francia film főszereplőjeként Serge Gainsbourg-tól kap betétdalt.

1963-ban már egy New York-i dzsesszklubban énekel, feltűnik egy Bill Evans-albumborítón is, de első saját kislemezét már Londonban készíti 1965-ben a Rolling Stones-gitáros Brian Jones segítségével (a B-oldalas dalt a majdani Led Zeppelin-alapító Jimmy Page írja neki). New Yorkban 1965-66 telén kerül Andy Warhol körébe (a *pop-art* pápájával több

experimentalista filmet is forgat) és áll össze a Velvet Underground együttes avantgárd rockereivel, akikkel felvesz egy zenetörténeti mérföldkővé váló nagylemezt (*The Velvet Underground & Nico* című közös albumukon három Lou Reed-szerzeményt énekel alt hangján) és pár számot a szintén 1967-ben megjelenő kamarazenei hangszerelésű első szólóalbumára is (*Chelsea Girl*), melyre Bob Dylantól, Tim Hardintól és főleg 18 éves szerelmétől, Jackson Brownétól kapott dalokat is rögzít. Browne, illetve Tim Buckley által gitáron kísért szólókoncertjei nagy hatást tesznek az akkor még énekesi karrierje előtt álló kanadai költőre, Leonard Cohenre is.

Nico – még szintén 1967 folyamán – Jim Morrison útmutatását követve kezd saját szerzeményekben gondolkodni („A lelki testvérem volt. Ő mondta, hogy írjak dalokat. Addig sosem gondoltam volna, hogy tudnék.”), és az így születő – már saját harmóniumjátékával kísért, gótikus, sötét tónusú számokra épülő – 1968-as *The Marble Index* nagylemezét a Velvet Undergroundból addigra szintén távozó John Cale hangszerelő-produceri segédletével veszi fel (későbbi négy stúdióalbumából még három szintén vele készíti). A lemez *Evening Of Light* című dalához forgatott 1969-es kisfilmjében a 22 éves Iggy Poppal együtt szerepel (aki máig hálás neki, hogy megtanította a szexben hogyan kell orálisan örömet szerezni a nőknek). Ekkorra leszámol ikonikus szókeségével is, előbb vörösre festi haját, majd végleg visszatér eredeti barna hajszínéhez.

Nico a hetvenes években Párizsban él a nála egy évtizeddel fiatalabb Philippe Garrel rendezővel (akinek több művészfilmjében is játszik), és ekko-

riban áll rá a heroinra is. 1971-ben a Pink Floyd hívja előzenekarnak, 1974-ben Brian Eno, John Cale és Kevin Ayers társaságában ad ki közös londoni koncertlemezt, majd a Tangerine Dream előtt lép fel a reimsi katedrálisban, miközben a katolikus hívek a templom megszenteltségételenítése miatt háborognak...

Mint a roppant impresszív fenti névhalmazból is kitűnik, Nico karrierjének ikonikus első két évtizedét az utókor hajlamos a híres férfiak tükrében látni, akinek műzsája és/vagy szeretője volt (gondoljunk csak Oliver Stone *The Doors* filmjének méltatlan ábrázolására), miközben ismerőseinek elmondása szerint egy igazi öntörvényű „alfanős-tény” volt, aki kései éveiben gyakran mondogatta: csak azt bánja, hogy nem férfinak született – hogy ne a kinézete, hanem a művészi kvalitásai alapján ítélik meg. Az utóbbi néhány évben azonban megszapordtak az olyan női nézőpontú Nico-interpretációk, melyek már egy negyvenes éveiben járó, hírnévvel és glamúrral szakító, csak sötét zenéjében és az alkotásban kiteljesedő művésznőt helyeznek a néző elé.

Az egykori kolléga- és barátnő, Patti Smith 2014-es előadása, a szintén zenésszé lett lányával, Jesse Paris Smith-szel és az ambient-audiovizuális produkcióiról ismert Soundwalk Collective-vel közösen színpadra vitt, majd 2016-ban lemezen is megjelent *Killer Road* például konkrétan Nico életének utolsó napján játszódik (49 éves korában Ibizán a nyári hőségben egy hegyi úton biciklizve kapott szívrohamot és szenvedett fejsérülést az eséstől, a halálát agyvérzés okozta 1988. július 18-án). Maxine Peake manchesteri színésznő és Sarah Frankcom rendezőnő idén júliusban a Manchesteri Nemzetközi Fesztiválon bemutatott *The Nico Project* előadással a német énekesnő nyolcvanas évekbeli életének fő helyszínén, a férfiak által dominált manchesteri színtéren kínáltak női olvasatot Nico pszichéjéről, csupa nőből álló kreatív stábbal és kísérezzenekarral (ez utóbbiban Hitlerjugend-egyenruhába öltözött muzikuslányokkal). Ugyanebbe a sorba illik Susanna Nicchiarelli olasz forgatókönyvíró-rendezőnő belga koprodukcióban forgatott *Nico, 1988* című

mozifilmje is, melyben az élete utolsó éveiben járó énekesnőt a legjobb dán színésznők közt ünnepelt Trine Dyrholm alakítja (*Születésnap, Oké!, Egy jobb világ, Csak a szerelem számít, A kommuna, Szívek királynője* stb.).

„Határozottan hiszem, hogy a legjobb életrajzi filmek azok, melyek az élettörténetnek csak egy részét mesélik el” – mondja Nicchiarelli, aki már *Kozmonauta* című 2009-es első nagyjátékfilmje óta készült, hogy Nicóról forgasson, kifejezetten a pályája utolsó szakaszáról. „Megfordította a klisé, mely szerint valaki híressé válik, aztán jön a hanyatlás. Nico története pont az ellenkezője volt: előbb híres volt, és csak utána lett valaki” – még akkor is, ha a vásznon ez a valaki egy kinézetét és higiéniáját elhanyagoló nő („Csúnya vagyok? Akkor jó – nem voltam boldog, amikor szép voltam!”)

Az 1945-ben Berlin égését néző kis Nicónak és a címbeli esztendőben Ibizán végzetes bicikliújtjára induló megfáradt művésznőnek az egymás mellé vágásával indított film a főcímdal alatt le is darálja a Velvet Underground és Andy Warhol fémjelezte hatvanas évekbeli ikonperiódust (a szép és fiatal Nico arca csak archív felvételeken tűnik fel Jonas Mekas hektikus New York-i dokumentumfilmje-

inek képsorain), és máris 1986-ban vagyunk a posztpunk Manchesterben, ahová az énekesnő akkor költözött, mikor a nyolcvanas évtizedben hét év kihagyás után újra elkezdett lemezeket készíteni.

Nico hűvös szintetizátoros hangzású *Camera Obscura* című utolsó albumának koncertkörútjáról billentyűsének, James Youngnak a könyve a legismertebb forrás (*Songs They Never Play On The Radio*, amerikai címén: *Nico – The End*), de Susanna Nicchiarelli részletesen elbeszélgetett az énekesnő korabeli menedzserével, Alan Wise-zal is még annak 2016-os halála előtt (az ő figuráját a *Gregory barátnője* főszereplőjeként elhíresült skót John Gordon Sinclair játssza). „A film igaz történet és a közvetlen tanúk elbeszélése alapján készült” – hangsúlyozza egy kiírás, ezért is meglepő, néha mennyire elrugaszkozik a valóságtól a forgatókönyvíró-rendező. A hidegháborús képvilágú filmben csehoszlovákiai és lengyelországi jelenetekkel szemlétetett kelet-európai turné (melynek során Nico a budapesti Petőfi Csarnokban és a pécsi Apáczai Nevelési Központ művelődési házában is fellépett) a valóságban nem 1986-ban volt, hanem 1985-ben, teljesen más felállással és hangszerelésben: csak billentyűs és ütős hangszerek-

kel – például tablával – koncerteztek, míg a filmben egy rockzenekart látunk gitárosokkal, plusz egy román hegedűslánnyal, akit Anamaria Marinca (4 hónap, 3 hét, 2 nap) játszik, de hasonlóan fiktív női figura a turnéaszisztens is a Mike Leigh-filmekből ismert Karina Fernandez alakításában. A kísérezzenekar háttértagjait a torinói Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo posztrock együttes tagjai játsszák, akik a filmzenét is jegyzik, és ők készítették a remek áthangszereléseket is a dalokból, melyeket Nico szerepében maga Trine Dyrholm énekel (aki a nyolcvanas évek végén már tiniként belekóstolt a popszínpadra és a turnézásra, még mielőtt színésznő lett volna).

A zenei vonal mellett a film másik fő szála Nico viszonya a fiával, Arival, akit Alain Delon sosem ismert el gyermekének, de a filmsztár édesanyja a nyilvánvaló hasonlóság láttán magához vette és hivatalosan örökre is fogadta unokáját, ami miatt aztán Delon 17 évig nem is állt szóba saját anyjával. A bohém életmódja miatt alkalmatlan szülőnek ítélt Nico az élete végére nemcsak a heroinról állt le, de valamennyire sikerült rendeznie kapcsolatát önpusztító hajlamú fiával is (őt egy magyar színész, Funtek Frigyes 1990-es párizsi születésű fia, Funtek Sándor alakítja, aki a cannes-i nagydíjas *Adèle élete 1-2. fejezetben* kezdte mozi pályafutását, de *A feleségem története* című Enyedi Ildikó-filmben is láthatjuk majd).

Ari, aki a fotózásban találta meg a maga művészetét, mikor az ezredfordulón maga is apává lett, *L'Amour n'oublie jamais*, azaz *A szeretet sosem felejt* című könyvében írta meg anyjával közös emlékeit. *A Nico, 1988* elkészítésében maximálisan segítséget nyújtott a forgatókönyvíró-rendezőnek, de a tavalyi mozipremier után adott interjújából kiderült, hogy nem szereti a filmet, mert nem fest valós képet anyjáról: elmondása szerint Nico életerősebb, energikusabb, elegánsabb és sokkal gyilkosabb humorú nő volt, mint ahogy az a vásznonról lejön.

NICO, 1988 – olasz-belga, 2017. Rendezte: **Susanna Nicchiarelli**. Kép: **Crystel Fournier**. Zene: **Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo**. Szereplők: **Trine Dyrholm** (Nico), **John Gordon Sinclair** (Richard), **Anamaria Marinca** (Sylvia), **Sandor Funtek** (Ari). Gyártó: **Vivo Film / Tarantula, HBO**. 93 perc.

„Előbb híres volt, utána lett valaki”
(Trine Dyrholm)



TOO OLD TO DIE YOUNG

Add át magad a táncnak!

SZABÓ ÁDÁM

NICOLAS WINDING REFN 13 ÓRÁS AMAZON-WEBSOROZATA TOVÁBB ÉPÍTI A RENDEZŐ TABUDÖNTÖGETŐ ÉLETMŰVÉT.

Alejandro Jodorowsky 15 órás pszichedeliaként vizionálta Herbert Dűnéjét. „Megkeresztelt fia”, Nicolas Winding Refn ugyanígy gondolkodik: tízrészes, 30-96 perces fejezetekből álló *artsploitation*-je a *Twin Peaks: A visszatérés* szellemi örököse és Jakob Böhme miszticizmusa is tökéletesen illik rá.

Kínzó lassúsággal beszélő karakterek ülnek egymást gyöttrő csendben, rezzenéstelenül fixírozva vagy álldogálnak egy őket bekeretező ajtófélfá alatt. Habókos szomszéd néni toppan egy luxusvillába, skára lötyögő bandavezér él túl egy merényletkísérletet, tiszta, kék vízű medence előtt sétálnak Los Angeles nyomorultjai – a

„Krisztus kifordított parafrázisa”
(Carlotta Montanari)



Too Old to Die Young Michael Snow avantgárd türelemjátékait idéző *slow cinema*. Próbababák asszociatív montázsába sikolyszerű zöreij szüremlik, a *The Leather Nun F.F.A.*-je és Klaus Nomi operája, a *The Cold Song* csendülnek fel. Igéző hosszú beállításai, profi körsvenkjei, vörösben, lilában, rózsaszínbén úszó színesztétikája mögött a dán *enfant terrible* pedofiliáról, PTSD-ről rántja le a leplet. A rendezőre bevallottan Donald Trump kormányzása hatott: szériája egy pszichopattákkal (piás, bulizó 17 éves lány él szupergazdag, aberrált, kokainista apjával, újabb #MeToo-betétként meztelenre vetkőztetett, slagozott, befestett lábujjkörmű nőt lesünk) benépesített kortárs USA-vízió. Egyrészt Martint, a zsarut követjük, aki a gengszter Damian és a bántalmazások áldozatainak segítő *new age*-guru, Diana szolgálatában prédálja a söpredéket, másrészt az anyja gyilkosára vadászó mexikói keresztapát, Jesust.

Refn a feminizmus híve. A drogbáró felesége, Yaritza/ A Halál Főpapnője (az epizód-címek *tarot*-arkánumokra – a Bolond, a Remete, a Torony – utalnak) és a pszichológushölgy spirituális lények, vagyis a korábbi abszolútumok, a *Valhalla Rising* Egyszeműjének (akinek a haldokló, skandináv nevű bérgyilkos, Viggo Larsen is megfeleltethető), illetve a *Csak Isten bocsáthat meg* Changjának továbbvitele, ám hozzáállá-

suk eltérő. Diana higgadt ősentitás míg Yaritzafegyvert ragad, nőket oltalmaz, kartellkatonákat öl. Martin felettese és kollégái a fasizmust dicsőítik, a főkak egy albuquerque-i *snuff*-birodalmat rombol le. Refn a társadalomkritika mellett vallási perverziókkal sokkol. Jesus/ Jézus szimbolikus vérfertőzést követ el, eggyé válva anyjával, akit Maria/ Mária helyett Magdalenának/ Magdolnának hívnak, ellenfele pedig a mézarlás forgatagában odavesző átlagemberek prototípusa. A férfiak szélsőséges agresszió révén vélik elérhetőnek felsőbbrendűségüket: Martin önbíráskodóként adna célt üres életének, míg Jesus a „fájdalom vidámparkjává” süllyesztené Amerikát. A direktor homoszexuális fétisekként pillant a toxikus maszkulinitás idolkaira. Félmeztelen, machetét lóbáló, véresre csapdosott alfahímek néznek farkaszemet egymással az istálló-kínzókamra fényes ajtaja mögött, a jelenet a rómaiak által megstorozott Krisztus kifordított parafrázisa. Anti-metafizikai világkép bomlik ki: Diana monológja („Az erőszak erotikus lesz, a kínzás eufórikus, újjáépülnek a koncentrációs táborok.”) a *Véres délkörök* szemléletéhez közelítő apokaliptikus jövendölés. A történet kulcsa a terapeutánő tánca a Goldfrapp *Ooh La Lájára*: Diana a nézőt szólogatva kéri, csatlakozzunk a *danse macabre*-hoz, mint Cormac McCarthy regényében a Holden bíróval ölelkező Kölyök.

A bűn világába merülő karakter-és cselekményorientált sorozatokhoz (*Breaking Bad*, *True Detective*, *Fargo*) képest a *Too Old to Die Young* transzcendens, horrorisztikus-pornográf film a pusztítás – Neon démonra hajzó – Isteneiről és az idők végezetéig erőszakban dagonyázó emberről. Tudatosan provokatív és szuggesztív összefoglalása a rendező privátmitológiájának, amelyben Michael Mann urbánus neonfreskói mellett jól elfér Kenneth Anger experimentalizmusa: az eredmény túlszárnyalja napjaink *peak TV*-divatját.

TOO OLD TO DIE YOUNG – amerikai, 2019. Rendezte: **Nicolas Winding Refn**. Írta: **Ed Brubaker** és **Nicolas Winding Refn**. Kép: **Darius Khondji** és **Diego Garcia**. Zene: **Cliff Martinez**. Szereplők: **Miles Teller** (Jones), **Augusto Aguilera** (Jesus), **Cristina Rodlo** (Yaritza), **Nell Tiger Free** (Janey), **Jena Malone** (Diana), **John Hawkes** (Viggo). Gyártó: **Amazon Studios**. 754 perc.

ANIMA

Alvajárók a villamoson

LICHTER PÉTER

PAUL THOMAS ANDERSON EGYTEKERCSÉS TÁNCFILMJE.

A kortárs film egyik legmarkánsabb jelensége a mozgóképes platformok és ebből adódóan a formák egymásrahatása. Szinte már közhelyszámba megy, hogy a tévésorozatok technikai-esztétikai szempontból „beérték” a filmeket, miközben a moziban bemutatott blockbusterek is a szériák dramaturgiai logikáját követik. De a tévére készült tartalmak sem feltétlenül csak hagyományos tévére készülnek, hiszen egy Netflixes sorozatot (vagy filmet) ugyanúgy nézhetünk laptopon, mint mozivásznon. Vagyis a platformok felcserélhetők lettek, hiszen lassan mindenütt, mobilon és nagyvásznon is, ugyanaz a képminőség. Ezt a jelenséget lehet a szokásos pesszimista üzemmód mellett lehet optimistán is szemlélni: a platformkonvergencia sok szempontból formanyelvi

szabadságot és kísérletezést hozhat. Bár még várat magára a nagy netflixes avantgárd áttörés, de azért bátor előőrsök már elkezdtek fel-felbukkanni. Ilyen például Paul Thomas Anderson műfajilag nehezen behatárolható, experimentális etűdje, az *Anima*.

Az egyébként celluloidfetisiszta, legjobb munkáit (*Vérző olaj*, *Mester*) kimondottan nagyvászonra álmódú rendező tizenötperces etűdje zavarbaejtően megfoghatatlan darab, a teljes platform- és skatulyafüggetlenség mintapéldája. Egyrészt ha tesszük videóklip, hiszen a radiohead-es Thom Yorke főszereplésével és zenéjére készült. Másrészt mellőzi a kötelező klipes kliséket, és egy hosszú, tizenötperces táncfilmmé lényegíti át az anyagot, ami három zenei felvonásra (vagy tételre) épül. Az *Animát* egyszer-

„A skatulyafüggetlenség mintapéldája”
(Thom Yorke)

re mutatták be IMAX-teremben, vagyis a lehető legmozisabb környezetben, és tették elérhetővé a Netflixen: ráadásul, hogy a fogalmi zavart tetézzék, a kisfilmet „egytekerces” darabként reklámozták, vagyis kimondottan a némafilmkorszak komikus szkeccseihez sorolták. De Andersonék nem álltak meg itt a filmtörténeti utalásokkal: művük, mindamellett, hogy erőteljesen megidézi a táncfilmek világát, tulajdonképpen egy klasszikus burleszk. Yorke búsképű figurájáról óhatatlanul eszünkbe juthat mindenidők legnagyobb komikusa, Buster Keaton is, akinek csodálatosan megkoreografált hasraesései a kortárs tánc határát súrolták. Yorke az *Anima* elején, az alvajáró metróközönségben észrevesz egy szép nőt, a vágy későbbi tárgyát, akit ezután végigüldöz a pszichedelikus vibráló álomtérben, a maga csetlő-botló pókmozgásával. A mű és valós tereket izgalmasan keverő film közép-európai (konkrétan prágai) helyszínei, ezek a félreismerhetetlenül kísérleties sikátorok tovább erősítik kötődését a klasszikus avantgárdhoz, elsősorban az expresszionizmushoz. Sőt az alvajárók zaklatott táncmozgása és az álomtérből álomtérbe ugrálás Maya Deren filmkoreográfiáit is megidézi.

Az operatőr, Darius Khondji jellegzetesen meleg fényei és Anderson dinamikus kameramozgásai a rendező korai filmjeinek formanyelvét elevenítik meg, főleg a *Kótyagos szerelem* örült futkározásait és az abszurdba hajló játékosságát – az *Anima* főcíme ráadásul egyértelműen Jeremy Blake szerelmesen vibráló, absztrakt szekvenciái előtt tiszteleg. Anderson és Yorke összességében egy hangulatos etűdöt szállított a Netflixnek, aminek a legnagyobb erőssége a minden másodpercét átható lazaság, a legjobb kísérleti filmekre jellemző nemtörődömség, ami a játékot valóban játékká teszi. Az, hogy a felkérésre készült rövidfilm tényleg visszahozza-e az egytekerces avantgárdot a Netflix-féle platformfüggetlen képunivezumba, az már más kérdés, de kezdeti lépésnek tökéletesen megteszi.

ANIMA – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Paul Thomas Anderson**. Kép: **Darius Khondji**. Zene: **Nigel Godrich** és **Thom Yorke**. Szereplők: **Thom Yorke, Dajana Ronceione**. Gyártó: **Netflix**. 15 perc.



AZ AMERIKAI BIRODALOM BUKÁSA

Az adó Paradicsoma

GELENCSÉR GÁBOR

**DENYS ARCAND MESEI TÁRSADALOMKRITIKÁJÁBAN A LOPOTT PÉNZT ALAPO-
SAN MEGMOSSÁK, MIELŐTT JÓTÉKONYKODNI KEZDENEK VELE.**

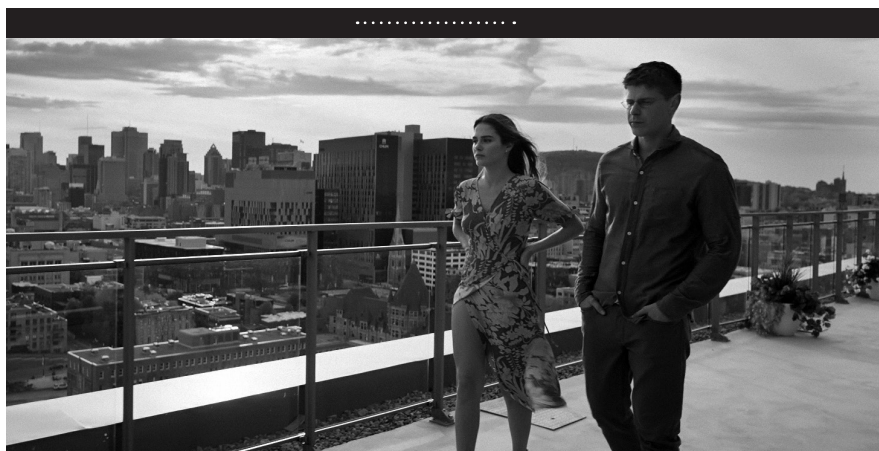
Denys Arcand mára a kanadai film-
művészet talán legismertebb klasz-
zikusává vált, aki néhány angol
nyelvű, szélesebb közönségréteget
megcélzó filmje kivételével megmaradt
a társadalomkritikus, moralizáló szerzői
film mellett, s ebben komoly sikereket
ért el a cannes-i díjaktól az Oscar-jelöl-
lésekig. Ismertté a nevét a passiótör-
ténetet modern környezetbe helyező
Montreáli Jézus (1989) tette, majd a popu-
lárissabb kitérők után jött a *Barbárok
a kapuk előtt* (2003) című fekete családi
komédia. Arcand e munkáiban határo-
zott Nyugat-kritikát fogalmazott meg, a
moralizáló hangot a *Barbárok...*-ban sze-
rencsés módon könnyedebb humorral
keverve. Ezeket keretezik immár a „biro-
dalom”-filmek: az 1986-os *Az amerikai
birodalom hanyatlása* és a mostani *Az
amerikai birodalom bukása*. A két film
története között nincs semmiféle össze-
függés, ám a morális példázat,
a civilizált nyugati társadalom
bírálatát mindkettőben közös.
Ráadásul Arcand a cím finom
módosításával emeli a tétet: a
hanyatlás után immár bukás-

ról beszél... S míg a korai film az entel-
lektüelek cinikus szerelmi viszonyaiban
ragadja meg a nyugati kultúra alkonyát,
addig a legutóbbi – amit a 78 éves mes-
ter talán életműve záróakkordjának
szán – szélesebb társadalmi horizontot
pásztáz a hajléktalanoktól a hétközna-
pi kisemberen át a gengsztereken és a
rendőrökön keresztül egészen a fehér-
galléros bűnözőig.

A film erénye, hogy miközben komoly
társadalmi jelenségről beszél, szóra-
kozta is tud lenni, illetve ugyanezt
másképp megfogalmazva: Arcand egy
pillanatig sem állítja, hogy mesebeli
történetét komolyan kéne venni – csak
hogyan művész(et)ként épp ez hitelesi-
ti állításának társadalmi igazságát. Az
amerikai birodalom bukása mindvégig
fenntartja egy fordulatos műfaji film fe-
szültségét. Van itt minden: balul sikerült
fegyveres rablás és véletlenül beleke-
veredő szemtanú, nyomozás
és bandaháború, szerelem és
barátság. Mindehhez jól elta-
lált karakterrajz, ügyesen bo-
nyolított cselekmény társul, és
nem hiányzik az Arcand jobb

**„Hanyatlás után
immár bukásról
beszél”**

(Alexandre Landry
és Maripier Morin)



pillanataira jellemző abszurd-fanyar
(értelmiségi) humor sem. E műfaji ke-
retben jelenik meg a társadalomkritika:
a kanadai hajléktalan- és gengsztervilág,
a politikai és rendőri cinizmus, pénz és
hatalom összefonódása, törvények fe-
lettisége. A filozófia szakot végzett, de
csomagkihordóként dolgozó félszeg fia-
talember ölébe hullott két sporttáskányi
pérez így kerül a bűnözőktől a hajlékta-
lanokat segítő jótékonyági szervezethez,
míg végül a pénzmosás fogalma elnyeri
szó szerinti értelmét. Eközben – az or-
szág csillogóra fényképezett jóléti kö-
zegében – a lenyúlt bandák hajszolják a
zsákmányt, a rendőrök meg a gengszte-
reket, de a csomagkihordó is gyanús, aki
viszont segítséget kér és kap bizarr jóté-
konyági akciójához egy jóléti luxus-
prostituálttól és egy ugyancsak jóléti,
a börtönben pénzügyi kurzuson kikupá-
lódó egykori bűnözőtől, végül egy nagy-
menő ügyvédtől, aki bevezeti a pénzmo-
sás gazdaságfilozófiájába, majd néhány
globális videóhívással le is bonyolítja
azt. A magas politikai kapcsolatokkal
rendelkező idős sztárügyvédet elviszik
a rendőrök – de mint mondja, annyira
ismeri a törvényt és olyan kapcsolatai
vannak, hogy valószínűleg meghal,
mielőtt elítélnék. Az egyik gengsztert lelő-
vik – vetélytársa viszont viszi tovább az
üzletet. A luxusprosti beleszeret félszeg
kuncsaftjába, az akcióba bevont partner
becsületesnek bizonyul, a rendőrök pe-
dig feladják a pénz utáni hajszát, s be-
állnak a melegek öbe ételt osztani, ahol
az ebül szerzett jószág mesei fordulattal
csak azért is jó ügyet szolgál. Mint lát-
ható, még a műfaji elemek is magukban
rejtene némi társadalomkritikus fel-
hangot, ám Arcand alapvetően enged a
zsáner nyomásának, nem akar olyasmit
beleerőltetni filmjébe, amit az nem bírna
el. Nem akar többnek látszani, mint ami
– nem akarja minden áron valóságának
stilizálni meséjét. Ám az utolsó kockákon
premier pláiban, mozdulatlanul, akár
egy igazolványképen, a kamerába néző
hajléktalanok – köztük a kanadai kisebbség
képviselői, indiánok és eszkimók –,
nos, ők nagyon is valódiak.

**AZ AMERIKAI BIRODALOM BUKÁSA (La chute de
l'empire américain)** – kanadai, 2018. Rendezte
és írta: **Denys Arcand**. Kép: **Van Royko**. Zene: **Lo-
uis Dufort, Mathieu Lussier**. Szereplők: **Alexandre
Landry** (Pierre-Paul), **Maripier Morin** (Apasie),
Rémy Girard (Bigras), **Vincent Leclerc** (Jean-
Claude). Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 127 perc.



(Pedro), Edlison Manuel Olbera Nuñez (kis Carlos), Laura De la Uz (Chery). Gyártó: Morena Films / Galápagos Media / Potboiler Productions. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 111 perc.

Ritka alkalom, mikor egy élő, és még aktívnak mondható művészlőről készül életrajzi film; és noha az idén 46 éves Carlos Acosta 2015-ben visszavonult a színpadi szerepléstől, művészeti vezetőként továbbra is munkálkodik, így karrierje korántsem befejezettnek. Icíar Bollaín rendezése mégsem elsősorban ezért nevezhető rendhagyó *biopic*-nek. Acosta 1973-ban született Havannában, és tényleg a semmiből lett a modern tánc egyik legelismertebb és legnagyobb sztárja. Nagyszülei még rabszolgaként robotoltak egy ültetvényen, apja egyszerű teherautó-sofőr volt. Yuli focista szeretett volna lenni, a táncból csakis annak modern, utcai formája érdekelte, ám apja – felismerve tehetségét – balettiskolába íratta. A nyomorból való felemelkedés útja mellett az életrajz a klasszikusnak nevezhető konfliktusokat állítja középpontba, a tehetség (nem teljesen saját akaratból történő) gondozása áll szemben a boldogság elképzelt kiélvezésével, ahogy – a 90-es évek közepén csúcsra érő kubai menekült-hullám idején – a maradás és a távozás kérdése is visszaköszön, még a sikerek csúcán is. Az Acosta neve alatt 2007-ben

Góliát

Góliát – svéd, 2018. Rendezte és írta: Peter Grönlund. Kép: Gösta Reiland. Szereplők: Sebastian Ljungblad (Kimmie), Joakim Sallquist (Roland), Sampo Sarkola (Örjan), Cornelia Andersson (Jonna), Tuva Linghult (Ingela). Gyártó: B-Reel Films. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 88 perc.

Akárcsak Peter Grönlund nagyjátékfilmes debütálásában, a külvárosi hajléktalantanyán játszó *Zsványbecsületben*, a tavalyi *Góliátban* sem látni nyomát az úgynevezett svéd jóléti államnak: felnövéstörténete játszódhatna angol iparvárostól Detroit külsőn át Kőbánya alsóig bárhol, és a választott nézőpontban sincs semmi újdonság. A 17 éves Kimmie és családja a szegénységi küszöb környékén – magyar mércével még az alsó-középosztály szintjén – tengődnek, házukat elárverezés fenyegeti, az egyetlen aktív keresőnek, az apának pedig hamarosan börtönbe kell vonulnia drogdílerkedés miatt.

Ha Grönlund fikció helyett mozgóképes esszét forgatna,

akkor sem tudná egyértelműbb módon illusztrálni a szociokulturális háttér determináló hatását és a káros szülői minták átörökítésének folyamatát. Főhőse, Kimmie nem született bűnöző, habitusa nem is tené alkalmassá a szerepre, apja mégis kitaróan próbálja őt a saját képmására formálni. Korholja, amiért nem száll szembe az őt zaklató iskolatársaival, bokszolni tanítja, és a pénzbehajtó körúttjaira is elkezdi magával hurcolni. Kimmie-t közben a barátnője egy közeli üzembe hívja dolgozni, ahol legálisan kereshetne pénzt, és a saját lábára állhatna. A fiú szeretne is kilépni az ördögi körből, de ahogy a néző, úgy ő is tisztában van vele, hogy nincs valódi választása. Nem akar dílernek állni, de arra sem tudja rávenni magát, hogy anyját és testvéreit sorsukra hagyja.

Ha a *Góliát* története nem is túl eredeti, legalább a környezetrajz hitelesnek tűnik, ahogy a fő- és mellékszerepekben feltűnő figurák sem csak turistának néznek ki a kisvárosi nihilben. Grönlund filmje ráadásul a svéd országimázs

szempontjából is fontos miszsiót teljesít: biztosítja azokat, akik a távolból is az ország jövőjéért és multikulturalizmus káros következményei miatt aggódnak, hogy az „öslakosok” önállóan, a bevándorlók segítségével nélkül is le tudják nullázni magukat.

BASKI SÁNDOR

Út a királyi operába

Yuli – spanyol, 2018. Rendezte: Icíar Bollaín. Írta: Carlos Acosta művéből Paul Laverty. Kép: Alex Catalán. Zene: Alberto Iglesias. Szereplők: Carlos Acosta (Carlos), Santiago Alfonso



egyetlen állítást sem, valójában mit képvisel. Márpedig gúnyt űzni mindenből lehet, ehhez nem fér kétség, az viszont erősen vitatható, hogy milyen jogon teszi ezt olyasvalaki, aki nem mutat fel cserébe semmit.

PETHŐ RÉKA

A bűn királynői

The Kitchen – amerikai, 2019. Rendezte: **Andrea Berloff**. Írta: **Ollie Masters** művéből **Andrea Berloff**. Kép: **Maryse Alberti**. Zene: **Bryce Dessner**. Szereplők: **Melissa McCarthy** (Kathy), **Tiffany Haddish** (Ruby), **Alisabeth Moss** (Claire), **Domhnall Gleeson** (Gabriel), **Bill Camp** (Coretti). Gyártó: **BRON / New Line Cinema / DC Vertigo**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 102 perc.

Tekintve, hogy a női emancipáció filmipari diadalútja az akciófilmek hímes mezején a képregény-adaptációk térhódításával indult a 90-es évek derekán (a *Tank Girl* önfeledt hiperfeminista mókájától a *Barb Wire* lucskos sihederálmán keresztül a *Vampirella* bizarr trash-opuszáig), az Álomgyár azóta is lankadatlanul kutatja az olyan *comics*-okat, amelyek egyszerre mutatnak fel tökös hősnőket és tisztességes bevételre képesek. Szerencsére a szuperhős-műfaj megfáradását ösztrogén-kezeléssel fékezni próbáló stúdiókísérletek mellett időnként bejut a fősodorba egy-egy érdekes szerzői darab is, amelyek jobbára karcosabb vonásait is átmentik Hollywoodba (mint ezt a *The Scribbler* és az *Atomszöke* közelmúltbeli példája bizonyítja). Miután az elmúlt évben igen felkapott lett a „maroknyi dolgozó nő betör a gengszter-szelmába” tematika, nem meglepő, hogy az Ocean-sellők, fekete özvegyek, Wall Street-i pillangók közé idén bekerült egy képregény-adaptáció három bestijája is – az már annál inkább, hogy ezúttal szinte semmit



nem sikerült megőrizni az alapanyag – egyébként kisszámú – érdemeiből.

Az Ollie Masters-Ming Doyle páros 2015-ös Vertigo *graphic novelje* nyolc könyörtelen részben meséli el három ír gengszterfeleség hatalomátvételt a 70-es évekbeli Pokol Konyhája durva gettójában, akik férjeik lesittetését követően kénytelenek beletanulni a zsarolások, betoncsizmák, hulladarabolások praktikáiba – és hamar kiderül, hogy aki szembekerül ezekkel a Konyha-tündérekkel, könnyen a halakkal vacsorázhat. A kemény macsósztorik írójaként befutott Andrea Berloff (*Straight Outta Compton*, *Blood Father*) rendezői debütje ehhez képest olyan, mintha szerzője az aktuális „hogyan csináljunk nőknek erőszakfilmet” receptkönyv alapján kigyomlált volna minden vitatható elemet az alapműből (ezek a gengsz-

ternök nem védelmi pénzt szednek, csupán megsegítik a rászorulókat, gonoszabb húzásaiért pedig *kizárólag* a férfielnyomás a felelős), hogy aztán a – műfajhoz illő – sötét mélyrepülést lecserélje egy sápadt „csajszi-szolidaritás”-klisémesére. *A bűn királynői* nem több a *Nyughatatlan özvegyek* lakossági változatánál, kevesebb özvegy, takarékosabb dráma, laposabb stílus és olcsóbb tanulság – panelkonyha, menzakostrált.

VARRÓ ATTILA

Lázadók

Rebelles – francia, 2019. Rendezte: **Allan Mauduit**. Írta: **Jérémie Guez** és **Allan Mauduit**. Kép: **Vincent Mathias**. Szereplők: **Cécile de France** (Sandra), **Yolande Moreau** (Nadine), **Audrey Lamy** (Marilyn), **Simon Abkarian** (Simon), **Samuel Jouy** (Digne). Gyártó: **Albertine Productions**. Forgalmazó: **Cinetel**. *Feliratos*. 87 perc.

A 2010-es évek végére az új szuperhős-protagonista a nő lett, eképpen zsánerek, kész opuszok (*Oceans*-sorozat, *Szellemirtók*) kapnak friss zamatot, és ezzel párhuzamosan a női szerepek és gender kérdések a társadalomban és a popkultúrában is újraértelmeződnek. A 21. századi nő összetett figura: szépségével és hibáival, ravaszságával és érzelmességével egyszerre tündököl a vásznon, ezen ambivalencia miatt a remekül áll neki például a kétes gengszterélet. A francia filmipar most is időben reagált a jelenségre és összedobott egy *girl-power* komédiát, amely olyan fekete lett, hogy a Cohen-testvérek kéjesen nyalogathatják a szájuk szélét.

Sandra jobb napokat látott ex-szépségkirálynő, elhagyván erőszakos férjét és a dél-francia luxúsiételeket, északra utazik szülővárosába. Egy halkonzervüzemben helyezkedik el, majd



a futószalag mellett összebarátkozik a kelekótya Marilynnel és a kedvesen egyszerű Nadine-nal. Amikor az egyik éjszakai műszak során a főnök megpróbálja megerőszkolni, a három hölgy leszerelési akciója közben a férfi meghal. Hátrahagy viszont egy sporttáskányi pénzt, amit a lányok magukhoz vesznek, nem számolva azzal, hogy a nyakukba szakad a környék összes brutális maffiafőnöke, valamint egy sármos rendőr is. A lányoknak nem elég, hogy a véletlen gyilkosság bizonyítékait is el kell takarítaniuk, ki kell cselezniük a pénzéhes-pisztolyos férfimancsokat, miközben a családi életet is navigálniuk kell.

Allan Mauduit rendező jobbnál jobb jeleneteket sorjázva prezentálja az elcsépelte történetet. A meglepő brutalitás és vér jól keveredik a szárazkás, kissé zord északfrancia humorral és hangulattal, miközben a három főhős nő dinamikája olyan remekül működik, hogy Charlie angyalai szegyenkezve kulloghatnak el a sminkszobába. Hisztériák és tomboló hormonok, női fondorlat és túlélési ösztön – remek motívumkészlet, amely olyan mint a kis fekete estélyiruha: jól áll szinte mindenkin.

ALFÖLDI NÓRA

Velence vár

Venise n'est pas en Italie – francia, 2019. Rendezte és írta: Ivan Calbérac. Kép: Vincent Mathias. Zene: Laurent Aknin. Szereplők: Helie Thonnat (Emile), Benoît Poelvoorde (Bernard), Valérie Bonneton (Annie), Eugène Marcuse (Fabrice), Coline D'Inca (Natacha). Gyártó: Asifilms / StudioCanal / Scope Pictures. Forgalmazó: Big Bang Media. Szinkronizált: 95 perc.

Afranciák újfent előrukkoltak egy közepesen vicces, de annál fárasztóbb komédiával, amely nyári limonádénak elmegy, ám ez a legtöbb, amit a



javára írhatunk. Ivan Calbérac rendező saját regényét adaptálta vászonra, melynek középpontjában a 15 éves, gátlásokkal küzdő Emile és lakókocsiban élő, enyhén szólva bogaras szülei állnak. Előbbi annak rendje és módja szerint alaposan belezúg egyik osztálytársnőjébe, a lány pedig csodák csodájára meghívja őt komolyzenei fellépésére. A probléma mindössze annyi, hogy a hangversenyre Velencében kerül sor, a cikibbnél is cikibb szülők pedig kieszelik, hogy közös családi vakáció keretében juttatják el csemetéjüket a festői olasz helyszínre.

Sokszor láttuk már azt a fajta családi road movie-t, melyben a diszfunkcionális família tagjai egy közös utazás során gondolják újra, és hozzák helyre kapcsolatukat (*A család kicsi kincse*, *Rumlis vakáció*, *Familia rodante*). A *Velence vár* valami hasonlóra tesz kísérletet, az író-rendezőt azonban láthatóan jobban érdekli a szülők eltúlzott excentrikussága (az apa szerepében a belga komikus-sztár, Benoît Poelvoorde grimaszol nagy elánnal), és a belőle eredő, igencsak erőltetett helyzet- és jellemkomikum.

Calbérac filmje akkor működik a legjobban, mikor a szülők helyett Emile nézőpontjára koncentrálnak. Ekkor fel-felbukkan egy őszintébb, emberi szál, mellyel bárki könnyen azono-

su, aki volt valaha kamasz. A szerencsétlen, naiv srác kedves bémázásán akaratlanul is mosolyra húzódik a szánk, jóval inkább, mint a szülők görcsösen viccesnek szánt bohóckodásán. Kár, hogy mindez nincs jobban kidolgozva: hiába a kilencven perces játékidő, a cselekmény hamar elsikkad, a néző pedig azon kapja magát, hogy a sokadik fárasztó viccet ásitja végig.

RUDOLF DÁNIEL

Jó srácok

Good Boys – amerikai, 2019. Rendezte: Gene Stupnitsky. Írta: Lee Eisenberg. Kép: Jonathan Furmanski. Zene: Lyle Workman. Szereplők: Jacob Tremblay (Max), Keith L. Williams (Lucas), Brady Noon (Thor), Molly Gordon (Hannah), Midori Francis (Lily). Gyártó: Good Universe / Universal Pictures / Point Grey Pictures. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált: 90 perc.



„Van benne drog, erőszak, káromkodás... És bár úgy döntöttünk, hogy az teljesen rendben van, hogy ezeket magában a filmben csináljátok, nem nézhetitek meg az előzetesben.” – Magyarázza a trailerben kölyök-címszereplőinek Seth Rogen producer, a *stoner* mozik multiplexekben is szívesen fogadott irányzatának egyik emblemikus alkotója. Ez a felvezető bizony előrevetíti azt is, hogy a *Jó srácok* miért nem érhet nyomába Judd Apatow kétezres évek közepén kisebb vígjáték-forradalmat elindított, empatikus filmjeinek, melyek nem egyszer bizony az amerikai tinimozik kliséit is meg merete porgetni azok tengelye körül.

Gene Stupnitsky rendezése kisiskolások kezébe ad análgolyót, és egyéb szexuális segédeszközöket, hogy aztán a srácok rácsodálkozhassanak a fura tárgyakra, majd egyszerű játékszerként/ékszerként próbálják hasznosítani azokat. Ráadásul ez csak az egyik olcsó poén a filmből, amely történetét tekintve sem különösebben komplikált. De legalább hiteles: a gyerekek el akarnak jutni egy üvegezős buliba, ám ahhoz vissza kell szerezni egy drónt, amely az egyik fiú apjának tulajdona. Természetesen csupa veszélyes kalandon esnek át (például egy ostoba jelenetben többsávos autópályán kell átrohanniuk a kölyköknek tő-



megbalesetet okozva), mire a végén minden jóra fordul.

Rogenék jelentős bűne, hogy képtelenek elfedni: elsősorban a takarásban kajánul vigyorgó felnőtteknek igyekeznek a kedvében járni. Kétségtelenül tehetséges gyerekkaraktériket egyszerűen kihasználják, ha úgy tetszik, kismajmokat csinálnak belőlük. És ez – legyen a *Jó srácok* a tehetséges gyerekszínészeknek köszönhetően bármennyire is szórakoztató – inkább kínos, mint karakán vállalás.

KOVÁCS GELLÉRT

100 dolog

100 Dinge – német, 2018. Rendezte és írta: Florian David Fitz. Kép: Bernhard Jasper. Zene: Josef Bach és Arne Schumann. Szereplők: Florian David Fitz (Paul), Matthias Schweighöfer (Anton), Miriam Stein (Lucy), Hannelore Elsner (Renate), Wolfgang Stumph (Wolfgang). Gyártó: Erftal Film / Pantaleon Films. Forgalmazó: Big Bang Media. Szinkronizált. 111 perc.

Toni és Paul harmincas Taranyifjak, életük elsősorban a márkás öltönyök, edzőcipők, elektronikus eszközök és dízajnbutorok körül forog. Mindenük megvan, ami csak kell, mégis megszállottan gyűjtik az új trófeákat. Míg dédszüleik csak félszáz tárgyat vehettek leltárba, ők, akárcsak generációjuk többi tagja, már átlagosan tízezer dolgot birtokolnak.

Megengedhetik maguknak, hogy bármit megvegyenek, és pár percig talán boldogok is vele, de kérdés, hogy hosszabb távon mi értelme ennek. A tehetséges páros startup céget vezet, ahol kifejlesztnek egy ígéretes mobilalkalmazást, azonban a lehetséges milliókra már előre örült fogadást kötnek egy részeg éjszakán. Reggel egy-egy üres szobában, teljesen csupaszon állnak rajthoz, és ettől kezdve száz napon keresztül mindig csak egyetlen új dolgot vehetnek magukhoz. Aki előbb feladja, elveszti a kilátásban lévő vagyont, amiért gyakorlatilag bármit megkaphatna, viszont nyerhet egy teljesebb és boldogabb életet.

A film premierje talán a nyár derekára eső „túlfogyasztás napján” lett volna igazi, a lényeg azonban így is célba talál. A Pault játszó színész-rendező, Florian David Fitz, semmit sem bíz a véletlenre, kíméletlenül meglovagolja a környezettudatos-növekedésellenes-fogyasztáskritikus mozgalmak aktuális hullámát, és mindent bevet a jó ügy érdekében. A pergő ritmusú, csipős humorú komédia abban is lelkiismeret-furdalást kelt, aki fényévekre van a yuppie világtól, és ha mozi után csak eggyel kevesebb vásárlás történik, már megérte. Hannelore Elsner egyik utolsó szerepét játssza A 100 dolog bölcs anyukájaként, akinek

óvatos felvetése arról, hogy Marxnak talán mégis igaza lehetett, ebben a megvilágításban már nem is annyira poén.

BARKÓCZI JANKA

Aki bújt

Ready or Not – amerikai, 2019. Rendezte: Matt Bettinelli-Olpin és Tyler Gillett, Írta: Guy Busick és Ryan Murphy. Kép: Brett Jutkiewicz. Zene: Brian Tyler. Szereplők: Samara Weaving (Grace), Adam Brody (Daniel), Mark O'Brien (Alex), Henry Czerny (Tony), Andie MacDowell (Becky). Gyártó: Mythology Entertainment / Vinson Films. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 95 perc.

A horrorfilmek nem véletlenül nyúlnak gyakran a játékok narratívaszervező erejéhez (lásd a sikeres *Fűrész*-sorozatot): az ismert vagy éppen teljesen ismeretlen szabályok nem csak az adott történetet, de a feszültség megfelelő adagolását is hatékonyan tudják irányítani. A konkrét vagy csak metaforikus játékokat mozgó horrorfilmek és thrillerek (pl. *Játszma*) általában nem nagyon bíbelődnek bonyolult játékszabályokkal, legtöbbször maga a túlélés a cél: a felhasználható eszközök és a játék keretei pedig egyértelműen le vannak fektetve (mint az *Éhezők viadala*-sorozat első részében), hogy a néző (és a játékos) csak az akcióra fókuszál-

janak. Hasonló a helyzet az idei *Aki bújt*ban is, amely gyerekkorunk egyik végtelenül egyszerű, de legalább annyira izgalmas játékból, a bújócskából farag véres szeánszt. A film alapképlete nincs túlbonyolítva: a házasság épp csak elinduló izgalmát élvező Grace-nek arra kell rádöbbennie, hogy a milliárdos család, ahova beházasodott, egy bizarr rituáléval fogadja magába újdonsült tagjait. A sors (és az Ördög) úgy hozta, hogy Grace-nak a gótikus kastélyokat idéző palotában az életért kell bujkálnia: újdonsült rokonai még le sem mosták az ünnepség sminkjét, de már számszerűen kutatnak utána.

Az *Aki bújt* alkotói a diszfunkcionális családi horrorok és a fantasztikumba hajló szektafilmek motívumait öntik a bújócskázás narratív tartótégelyébe, némi abszurd humorral megspékelve a kötelezőnek vélt *gore*-t. A film nem kettő, legalább három vagy négy szék közé esik: az alapkoncepcióból adódó suspense-t kioltja az erőszak indokolatlan túlhangsúlyozása (a sokadik roszdásszögbe markolás után már csak egy ásitással nyomjuk el a hányingert), az *Addams-family*-t idéző karikatúrahumor pedig egyszerűen túlhasznált: az amúgy remek alapötlet sajnos csak ígéret marad.

LICHTER PÉTER





Fargo

Fargo – amerikai, 1996. Rendezte: Joel és Ethan Coen. Szereplők: Francis McDormand, William H. Macy, Steve Buscemi. Forgalmazó: Independent. 98 perc.

A *Fargo* nagyon közel van a tökéleteshez, talán az is, perfect film, alig(ha) van gyenge pontja. A különlegessége nem a csavaros cselekmény (pedig csavaros a cselekmény), nem a mesteri színészi alakítások (melyek egyébiránt valóban mesteriek, legyen szó a főalakok vagy bármelyik todalékfigura megformálásáról), nem a hangsáv és képek csodás harmóniája (a kortárs film múlhatatlan hatású kísérezőnéjével), és nem is a pazar miliórajz (jól lehet ritkán annyira emlékeztet a kolorlokál egy filmben, mint éppen itt). A *Fargo* igazi különlegességét mégsem ezek, hanem a tónusjáték bravúrjai jelentik, a különböző hangulati regiszterekkel folytatott mutatványok sora miatt unikum ez a film. Pedig a posztmodernben – többek között éppen a Coen testvérek (*Véresen egyszerű, A halál keresztútján*), meg persze Kubrick (*Mechanikus narancs*), Altman (*A hosszú búcsú*), De Pal-

ma (*A sebhelyesarcú*), Tarantino (*Kutyaszorítóban*) miatt – a hangulati hullámvasutazásnak nagy divatja, hovatovább hagyománya volt már, amikor a *Fargo* elkészült, tehát maga a technika korántsem számított újnak vagy „egyedinek”. Mégis, a mából visszatekintve olybá tűnik, hogy a *Fargo* volt az a film, amelyik ezt a technikát a legprofesszionálisabban valószínűsítette meg; nem egyszerűen azzal, hogy a film egészére, minden képkockájára kiterjesztette, hanem azzal, hogy szokatlan mélységet adott a hangnemekkel folytatott játéknak.

A nyitóinzert valóban megtörtént tragédiák feldolgozását ígéri, amit azonban a végefőcímben olvasható obligát mondat – miszerint valamennyi szereplő és esemény fiktív a filmben – cáfol. A nyitóinzerttel tehát már az első másodpercekben, voltaképp azelőtt, hogy elkezdődne a film, összeér mélydráma és poéndramaturgia, és a későbbiekben végig érvényesül a hangulatok szimbiózisa. Nemcsak a figurarajzban (lásd mindenekelőtt a héthónapos várandósan gátlástalan pszichopátákkal meggarcoló detektív, a fazonírozásával, mozgásával, verbális megnyilatkozásaival a teljes

hollywoodi bűnmitológiának fityiszt mutató Marge alakját), de a szituációépítésben is (mint a delejezően komikus emberablás-szcéna, vagy a gyilkosságokat elbeszélő – gegekkel boldondított – jelenetek mutatják). Még a dramaturgiai és verbális lözongok is a tónusjátékokba szervülnek: sokat elmond a *Fargóról*, hogy a legmeglepőbb jeleneteinek egyike, amikor Marge (Francis McDormand) – háta mögött a lefegyverzett, pár perccel korábban még a barátját daráló Gaear Grimsruddal (Peter Stormare) – átnyújt egy közhelycsokrot a nézőnek a bűn, a bűnözés hiábavalóságáról. Egy efféle monológ bármely filmben, akár egy másik Coen-moziban is kínosan csengene, itt azonban – nyilván a megelőző kilencvennéhány perc eseményeinek tükrében – még csak nem is necces, sőt: megmosolyogató ugyan, de egyúttal szívszorító.

A *Fargo* olyan világba vezet, amelyet kegyetlen véletlenek döntenek sötétségbe, egyszerűsmind apró csodák világítanak be. Amelyet először cselekvő, és utána sem (talán sohasem) gondolkodó végletyek urálnak, de mellettük azért – várandós detektív álcáját öltve – a mesebeli legkisebb fiúnak is akad

benne hely. A *Fargo* különlegessége, hogy minden iróniája és időjelezései dacára – illetve szemben a posztmodern film jeleseinek zömével – sokkal több, mint bravúros bohóckodás a műfajokkal, ideológiai konvenciókkal. Nagyon nehéz nem komolyan venni, mélységei vannak ugyanis, és hihetetlen érzelmi kaleidoszkópot nyújt. Röhögünk és izgulunk végig, de közben a szívünk is megszakad néhányszor.

Extrák: Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT

Ha a Beale utca mesélni tudna

If Beale Street Could Talk – amerikai, 2018. Rendezte: Barry Jenkins. Szereplők: Kiki Layne, Stephan James, Regina King. Forgalmazó: Sony. 117 perc.

A z arca nagyobb volt, mint a világ, a szeme mélyebb, mint a nap, hatalmasabb, mint a sivatag, és ami az idők kezdete óta történt, minden ott volt benne”. Így lelkesedik James Baldwin harlemi kultuszregényének alig nagykorú lányhőse az igaztalanul börtönbe zárt szerelméért, és a szöveget adaptáló Barry Jenkins láthatóan osztja a hitét az emberi arc hatalmában. A könyv címét és szellemét makulátlanul megőrző filmváltozat (*Ha Beale utca mesélni tudna*) ugyanis rendre frontális arcközelikkel és kamerába néző színészekkel dolgozik – ám a negyedik falat sosem a reflexió ürügyén töri át, mint inkább a közvetlen érzelmi kifejezés jegyében. Jenkins azt a naiv és tiszta tekintetet fürkészi szemből, amivel a húsz év körüli hősei egymást és a világot nézik, és ami még a legsanyarúbb társadalmi valóságot is képes varázsos színekbe vonni.

Talán ez az érzelmi tisztaság, ez a lefegyverző direktség a legvonzóbb ebben a filmben. Jenkins nagy szívvel és mélyen zengő vonósokkal meséli újra a szerelem és a fajgyűlölet har-

hős mellett; a film befejezésével pedig még amerikai kollégájánál is nyomatékosabban bizonytalanította el a happy endet, megkoronázva a játékidő előrehaladtával egyre nyomasztóbbá váló hangulatot, melynek megteremtésében Henri Decae hideg, kontrasztos képei és Philippe Sarde szaxofonzenéje is segítségére voltak.
Extrák: Semmi.

FEKETE MARTIN

A nyakék nyomában

Blood and Wine – amerikai, 1996. Rendezte: **Bob Rafelson**. Szereplők: **Stephen Dorff, Jack Nicholson, Jennifer Lopez**. Forgalmazó: **Independent**. 97 perc.

A hatvanas években esztétikai és pénzügyi válsággal küzdő Hollywoodot 1967 és 1972 között olyan újító szándékú alkotók mentették meg, mint Arthur Penn (*Bonnie és Clyde*), Mike Nichols (*Diploma előtt*), John Boorman (*Point Blank*) vagy Bob Rafelson (*Öt könnyű darab*). Rafelson nemcsak rendezőként tett sokat a „Hollywoodi Reneszanszért”, Raybert / BBS Productions nevű cége felkarolta a formai és műfaji reformokat bevezető alkotásokat (Dennis Hopper: *Szelíd motorosok*, Peter Bogdanovich: *Az utolsó mozielőadás*). Ám ahogy a stúdiórendszer stabilizálódni kezdett, és visszatértek a tradicionális zsánerelemek, úgy állt át maga Bob Rafelson is a hagyományosabb műfajfilmek (*A postás mindig kétszer csenget*, *Fekete özvegy*) gyártására, bár az őt érdeklő témákat (bűnös szerelem, az önmegvalósítás problémái, generációs konfliktusok) nem hagyta el. Ennek eredménye *A nyakék nyomában* is, amelyben a bűnügyi film és a melódrama műfajjegyei keverednek.

A nyakék nyomában egyfelől *heist film*: Alex, az alkoholista feleségét, Suzanne-t megcsaló floridai borkereskedő és barátja, a széftörésben profi Victor



elloppják a címszereplő tárgyat egy gazdag családtól Alex szeretőjének, Gabriela segítségével. Másfelől a történet fiatal főhőse, Alex nevelt és Suzanne vér szerinti fia, az örökvesztes Jason miatt Rafelson műve film noir is: a fiú belekeveredik az ékszerrablásba, és szembe kerül veszélyes mostohaapjával az ékszer és Gabriélaval folytatott kapcsolata miatt. A mentálisan instabil, férje által meggyötört és félresiklott életéből kitörni vágyó Suzanne pedig a melodráma képviselője.

Bob Rafelson ügyesen keresztezi a cselekményszálakat és a műfajokat, ám a bő másfél órás film így is túlterhelt, túlsúlyos, és a karakterdrámák ellaposodnak. Sőt éppen az a Jason válik menthetetlenül érdektelenné, akivel elvileg a nézőnek azonosulnia kellene. Nála már csak a rendező gyakran alkalmazott színésze, Jack Nicholson jelenléte miatt is sokkal izgalmasabb a velejég romlott Alex, aki romlottsága ellenére sokszor megmutatja emberi arcát (például ápolja a tüdőbeteg Victort, akit a Nicholsonhoz hasonlóan remek Michael Caine formál meg). Így *A nyakék nyomában* nem annyira túlsúlyos története, erőteljes pozitív hőse és kifejezetten erőteljes fináléja, hanem a két veterán színész és antihőseik miatt szerethető bűnügyi melódrama.

Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

Életrealók

The Upside – amerikai, 2017. Rendezte: **Neil Burger**. Szereplők: **Bryan Cranston, Kevin Hart, Nicole Kidman**. Forgalmazó: **SPI**. 121 perc.

Mi sem jelzi jobban, mennyire felesleges alkotás a francia szenzáció, az *Életrealók* amerikai remake-je, mint hogy a magyar forgalmazó arra sem vette a fáradságot, hogy új címet keressen. Ahogy valóban nincs szó másról, mint az eredeti mű jelenetről jelenetre történő lekopírozásáról.

Az Olivier Nakache – Éric Toledano páros igaz történeten alapuló alkotása újraírta a *buddy movie* műfaját, és hatalmas siker lett az egész világon, így nem csoda, hogy szükségessé vált az amerikai közönség számára egy olyan változat, amiben ismerős arcokat lát, és nem kell közben feliratokat olvasnia.

A Bryan Cranston és Kevin Hart párosával újraforgatott

verzió pár módosítást leszámítva szinte teljesen megegyezik az eredetivel (még a flash forwardot is megtartották az elején). A zűrös fekete főhős családja itt nem édesanyjából és testvéreiből áll, hanem volt feleségéből és kisfiából (hogy még jobban ki tudják domborítani a jellemfejlődést). Kiírták ezenkívül a fehér főhős örökbefogadott lányát, ahogy – tekintettel a prúd amerikai közönségre – kimarad a leszbikus szál is. A személyi ápolónak felvett figurának (Driss helyett Dell) a nyaktól lefelé megbénult hős (Phillip) biológiai igényeivel való szembesülését viszont harsányabbá tették (kompressziós harisnya helyett katéter), a szerelmi szálakat pedig pesszimistábbá változtatták.

Csak egyetlen olyan jelenet van, ami az eredeti filmében nem szerepelt, de plusz jelentést hordoz: mikor Dell dühében összetör egy porcelán dísz tárgyat, majd ezután Phillip felszólítására, a benne felgyülemlt frusztrációt levezetendő kezd el törni-zúzni, mindennél többet elmond a két férfi kapcsolatáról. Ezt leszámítva a debilvígjátékokban nyújtott teljesítményét jóval felülmúló Kevin Hart és a film legnagyobb sztárja, de a főszereplők kedvéért példásan visszafogott alakítást nyújtó Nicole Kidman érdemel még említést.

Extrák: Semmi.

VAJDA JUDIT



Két közép-európai bölcs

Túlzás lenne azt állítani, hogy Nicolas Mahler az osztrák Marabu, és fordítva, de a két képregényalkotóban sok a közös. Mindketten karikatúristák, jellegzetes stílusukat, viccesen elrajzolt és leegyszerűsített figuráikat pedig hosszabb képregényekben is megőrzik. Rajzi világuk is hasonló – elég csak a szünyogszerű, nevenséges alakokra utalni –, de legalább ennyire szembeszökő az a derűs székszis és iróniába forduló rezignáció, amellyel környezetüket megfigyelik. Nemrég pedig mindkettejüknek új kötete jelent meg, ugyanannál a kiadónál.

Mahlert ma a legnevesebb osztrák képregényesek között jegyzik, noha elsősorban a szerzői művek olvasói ismerik a nevét. Kiváló című, magyarra fordított gyűjteményében, a *Goldgruberné és a művészetelmélet*ben azokat a képregényalkotókat válogatta össze, amelyek kifejezetten munkája viszontagságairól, a képregényalkotói lét küzdelmes mindennapjairól és távlatos kérdéseiről szólnak. Hogy mennyire élesen tud felmerülni az, művészet-e a képregénykészítés, arról a főhős és adótitviselője párbeszédei tanúskodnak: a Mahler-alteregónak

bizonyítania kell a gyanakvó Goldgrubernének, hogy jogosult a művészeknek járó adókedvezményre. A folytatásban Mahler kimerítően tárgyalja a képregénykészítők és az adótanácsadók, a képregénykészítők és a vámtisztviselők, valamint a képregénykészítők és az oktondi olvasók viszonyát is, külön kitérve azokra a megalázó pillanatokra, amikor a szomszéd rajzolóhoz sokkal több rajongó érkezik dedikáltatni az esedékes fesztiválon, mint hozzá. Pálcikafigurái arcáról eközben semmilyen érzelm nem olvasható le, már csak azért sem, mert nincs is arcuk. Így aztán Mahler figurái, elsőrendűen saját rajzolt kiadása, olyan leszedált kis lényeknek tűnnek, akik egykedvűen veszik tudomásul a körülöttük hullámzó világ eseményeit, ez pedig tagadhatatlanul csupa humor helyzetet szül.

Pont ilyen kis figurák Marabu, azaz Szabó László Róbert leghíresebb képregényfigurái, a Dodók is, a szerző új füzetének hősei azonban sokkal több érzelmot mutatnak. Nem csoda, hiszen szappanopera-szereplők: a *Csöpögő könnycsöppök* legtöbb epizódja eredetileg a Kretén magazinban jelent meg abban az időben, amikor Magyarországon tetőfokára hágott a latin-amerikai telenovellák iránti lakossági szenvedély. Donna Puncinella, Don Armandó és Don Rodrigo romantikus vallomásokkal tűzdelt hétköznapi így igazi csemegét jelentettek az alkotónak. A poén általában az, hogy a férfiak komplett idioták, a nő pedig számítógép és kapzsi. A *Csöpögő könnycsöppök* aligha tartozik Marabu emlékezetesebb sorozatai közé, és a mindössze 22 darab, egyoldalas képsorban mintha nem

KOSKA ZOLTÁN – LÉNÁRD LÁSZLÓ, 2019.



forrott volna ki igazán, mitől és hogyan lesz ellenállhatatlanul vicces a túl könnyen parodizálható szappanopera-forma. Ám a szerzőnek szép számmal vannak rajongói, nekik kihagyhatatlan a füzet.

Nicolas Mahler: *Goldgruberné és a művészetelmélet*. Fekete-fehér, puhafedele, 88 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

Marabu: *Csöpögő könnycsöppök*. Fekete-fehér, puhafedele, 24 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

EGY AMERIKAI BÖLCS

Az utóbbi években itthon is egyre többen ismerték meg Stan Lee-t, a Marvel első számú agytrösztyjét, aki számos, világszerte népszerű szuperhős (a Fantasztikus Négyes, Pókember vagy az X-Men) ötletgazdjaként a hatvanas években felrázta a kiadót, és voltaképpen olyan popkulturális forradalmat indított el, amelyhez hasonlót az évtized amerikai művészetében csak a pop-art és a Hollywoodi Reneszánsz robbantott ki. Az idén elhunyt

Lee rengeteg elemzést, anekdotát és visszaemlékezést közölt saját pályafutásáról, ezek egyvelegét tartalmazza az eredetileg 2015-ben megjelent, most magyarul is olvasható képregényes memoár. A konvencionális, de jó tempóban elővezetett életútösszegzésből nemcsak Lee hatalmas munkáját, hanem alkotói karakterét is megismerjük.

Szomorú, hogy a hazai kiadás felelősei mindent megtettek, hogy elrontsák az olvasói élményt. Sem a fordító, sem a szerkesztő nincsenek tisztában a képregényes vagy általában véve a szórakoztatási ipari zsargonnal, így lesz rajzolóból „művész”, képregénysorozatból „könyv”, vendégszerepből „cameó”, vendégszerepből pedig a szürreális „kameaszerep” – több ízben. Stan Lee semmiképpen sem ezt érdemelte.

Stan Lee – Peter David – Colleen Doran: *Stan Lee – Fantasztikus életem*. Színes, keményfedele, 192 oldal. Kiadó: Kossuth.

KRÁNICZ BENCE

