

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 06. SZÁM • 2021. június • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Rebellis rendezőnők

- *Törőcsik Mari*
- *Szomjas György*
- *Háborúk, vérmezők*



MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Vadim Perelman: **Perzsa nyelvleckék** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

TÖRŐCSIK MARI 1935–2021

Az istenáldotta tehetség mellett Törőcsik Mari páratlan teljesítményére a magyar filmművészet világháború utáni újjászületése a másik magyarázat, amely nélkül ugyanannyira nem képzelhető el Törőcsik Mari filmszínészi pályafutása, mint ahogyan a magyar film sem képzelhető el nélküle.

Fábri Zoltán: Körhinta (Törőcsik Mari és Soós Imre) – 4. oldal



NŐK ÉS A MODERNITÁS

A modernizmus fontos eleme volt a női rendezők fellépése, Mai Zetterling előtt mindössze hat svéd nő kapott lehetőséget rendezésre. Eleanor May a romantikus komédia modern változatát teremtette meg. Chantal Akerman kultfilmje pedig rendezők sokaságára hatott női szemzőgével és dokumentarista szemléletével.

Mai Zetterling Mai Zetterling: Lányok (Harriet Andersson, Bibi Andersson, Gunnel Lindblom) – 22. oldal



HÁBORÚK, VÉRMEZŐK

A feketék az Egyesült Államok megalapításától kezdve harcoltak Amerika háborúiban, a fősodorbeli háborús filmekben mégis legfeljebb statisztákként vagy mellékkarakterekként jelentek meg. Spike Lee mindhárom háborús filmjében ugyanarra jutott: a feketék élete állandó háború. Spike Lee: Spike Lee: Az 5 bajtárs (Chadwick Boseman) – 34. oldal



2021 június

FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 06. SZÁM

MAGYAR KLASSZIKUSOK

Gelencsér Gábor: Mari (Törőcsik Mari 1935–2021)	4
Báron György: Legendák filmszociográfusa (Szomjas György 1940–2021)	10
Hegy Zoltán: Mindenütt otthon (Szomjas György)	14
Dárday István: A naplóíró könyörtelen megsemmisülése (1. rész)	16
Pentelényi László: „Papi” (Lénárt István 1921–2021)	21

NŐK ÉS A MODERNITÁS

Pazár Sarolta: Nők állóháborúja (Mai Zetterling)	22
Vincze Teréz: Amikor a tudós rendez (Susan Sontag: Duet for Cannibals)	25
Darida Veronika: Csendes összeomlás (Chantal Akerman: Jeanne Dielman)	26
Alföldi Nóra: Az irónia kora (Elaine May)	28

ÚJ RAJ

Árva Márton: Kikémelet gondoskodás (Új raj: Maite Alberdi)	31
--	----

HÁBORÚK, VÉRMEZŐK

Varró Attila: Életképek a halál szélén (Képregény-legendák: Shigeru Mizuki)	34
Benke Attila: Meghalni a fehérek Amerikájáért (Spike Lee háborúi)	39
Zalán Márk: Az ártatlanság elvesztése (Peter Weir: Gallipoli)	42

FESZTIVÁL

Schreiber András: A Zuniverzum tágul? (Friss Hús Fesztivál)	44
Gerencsér Péter: Disszidensek chartája (Cseh Filmkarnevál)	46
Buglya Zsófia: Hazatalálás (Kortárs Heimatfilmek)	48

KÖNYV

Kovács Kata: Popcornmentes övezet (Buglya Zsófia szerk.: Az ismeretlen Uránia)	50
--	----

FILM/REGÉNY

Fekete Tamás: Az üresség irtózata (Jim Thompson: 1280 fő / Bertrand Tavernier: Nagytakarítás)	52
---	----

TELEVÍZIÓ

Baski Sándor: Félisteni színháték (Mark Millar/ Steven S. DeKnight: Jupiter hagyatéka)	54
--	----

KRITIKA

Teszár Dávid: Gyökeret eresztteni (Lee Isaac Chung: Minari)	56
---	----

MOZI

STREAMLINE MOZI	57
PAPÍRMOZI	61
	64

A címlapon: Vadim Perelman: Perzsa nyelvleckék (Nahuel Pérez Biscayart) – A Cirko Film bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Kránicz Bence
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CIMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.hu
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1013 Budapest Attila u. 2. III/14.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
Faktum Print Nyomdaipari Kereskedelmi Bt.
FELELŐS VEZETŐ
ügyvezető igazgató

Megrendelészám:
FP21-0032
ISSN-0428-3872



KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

A koronavírus-járvány alatt senki sem marad **Filmvilág** nélkül. Minden hónapban megjelenünk nyomtatásban. Ha az önkéntes karanténból nem szívesen mennétek el az újságárusig, a Filmvilágot meg tudjátok venni az **interneten** is.

A nyomtatott Filmvilág színes e-journal változata a **dimag.hu** honlapon megvásárolható és kedvezményesen előfizethető.

Egy szám ára 390 ft. Egy éves előfizetés: 4700 forint.
A júniusi Filmvilág már kapható.



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2021. júniusi száma! A tartalomról:

- Kik segítették hatalomra Hitler? Mit akart Magyarországtól? Mi a baj a náciokról szóló összeküvés-elméletekkel? Magyar és brit szerzők, valamint korabeli dokumentumok adnak választ
- *Jerry Brotton* mondja el a reneszánsz legnagyobb bajkeverő művésze, Cellini élettörténetét
- Az Amerikában zajló mai konfliktusok hátterét *Lévai Csaba* és *Sean Lambert* tárja fel
- *Elizabeth Evans* az első női detektívek tetteiről és nehézségeiről számol be

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel fizethető elő a www.kossuth.hu, vagy digitális formában a digitalstand.hu/bbc_history webcímen.

képek videóink hírek kritikák
elemzések videóink hírek kritikák
elemzések képek videóink hírek
kritikák elemzések videóink hírek
képek videóink hírek kritikák
elemzések videóink hírek kritikák
elemzések képek videóink hírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

A járvány miatt továbbra is ezen a kedvezményes áron lehet előfizetni!

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:

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG





BALOGH GYÖNGYI (1950-2021)

Kifutott a filmszalag a vetítógépből. Üresen pörög az orsó. Nincsen több beállítás. Vége a képsoroknak. De egy élet munkája nem válhat semmivé. Valaminek maradnia kell a végignézett celluloid-kilométerek, a végigolvasott mázsányi sajtótermékek, a szekrényeket megtöltött füzetek és feljegyzések eredményeként.

Balogh Gyöngyi munkás fél évszázada nem magányban telt. A vetítővászon, a vágóasztal, az írószoba közelében vagy képletesen, vagy valóságosan mindig ott volt élete párja, Király Jenő, akinek méltatlan recepciója a magyar filmszakmai közélet szegénye. Most utánament az alkotótárs, aki saját jogán is a honi filmtörténeti kutatások kiválósága volt.

Néha szembejöttek – együtt vagy külön-külön – vetítőben, tudományos intézményben, avagy csak egy soproni utcán. Mindig meg akartam kérdezni tőlük sajnálatosan nem gyakori találkozásaink során: hogyan csinálják? Miként írták együtt például a monumentális és nem az ő szegényükre félbemaradt magyar filmtörténetüket, a „nagy szürkét”, azaz a *Csak egy nap a világ* című kézikönyvet. Most már nem tudom megkérdezni.

Ne higgye senki, hogy Balogh Gyöngyi csak egyengetője lett volna férje pályafutásának. Saját jogán szerepelt a hazai mozgókép-tudomány művelői között. A filmrégésznek, aki ő volt, kevesebb fény jut. Az elveszett magyar némafilmek kutatójának, aki ő volt, csak akkor jut reflektorfény, ha talál valamit, akkor is csak kevesek számára becses régi tekerceseket.

Az adatok megvannak a lexikonban, őt szerencsére nem felejtették ki a szerkesztők. Szöveggyűjtemények, kismonográfia, társszerzőség. Ugyanaz a vezérlő szenvedély egy életen át, akár-hogy is fogadják, akár-mint is díjazták. A Budakeszi úti márciusban kezdenek kipattanni a vadgesztenyefák bimbói. Már nem jár arra; többé nem jön szembe sehol. Én megyek a könyvespolchoz, ha adat kell Kabosról, Karádyról, Bogartról. Ennyi a maradandósága. Nem kevés, de nem elegendő.

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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!

KRITIKÁINK ÚJ BEMUTATÓKRÓL

- **Felméri Cecília:** *Spirál* (Vertigo Media – 2021. május 13.) interjú + kritika: FV 2020/11.
- **Gothár Péter:** *Hét kis véletlen* (Filmpartners – 2021. május 20.) interjú: FV 2020/11. kritika: FV 2020/12.
- **Kocsis Ágnes:** *Éden* (Mythberg Films – 2021. május 27.) interjú: FV 2020/4. kritika: FV 2020/10.

A járvány miatt tavaly több magyar filmnek elmaradt a bemutatója, amiről a Filmvilágban már írtunk. A régi számok 300 forintért pótolhatóak a szerkesztőségben.

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 júniusi előadásaira.

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN CLASSICS

Mari (Mari Törőcsik 1935-2021) by Gábor Gelencsér, p. 4. **Film Sociographer of Legends** (György Szomjas, 1940-2021) by György Báron, p. 10. **Everywhere at Home** (Films of György Szomjas) by Zoltán Hegyi, p. 14. **The Merciless Deconstruction of Diary Keeping** (Part One) by István Dárday, p. 16. **Pops** (István Lénárt, 1921-2021) by László Pentelényi, p. 21.

Three legends of Hungarian filmmaking deceased in the first months of 2021: Mari Törőcsik, the greatest actress of the first post-war generation, world-renowned cinematographer, Istvan Lénárt and one of the most original director talent of modern Hungarian film, György Szomjas.

FEMALE MODERNISM

Women's Position Warfare (Films of Mai Zetterling) by Sarolta Pazár, p. 22. **When a Scholar Makes Films** (Duet for Cannibals by Susan Sonntag) by Teréz Vincze, p. 25. **Quiet Breakdown** (Jeanette Dielman by Chantal Akerman) by Veronika Darida, p. 26. **Age of Irony** (Eliane May and Revisionist Comedy) by Nóra Alföldi, p. 28.

One of the most significant elements of modernism in the 60's was the emergence of female filmmakers – from the studios of Hollywood Renaissance to the feminist art films of Sweden, from Susan Sonntag to Chantal Akerman.

NEW BREED

Gumshoed Care (Maite Alberdi) by Márton Árva, p. 31.

WARS AND BLOODFIELDS

Still Lives Near Death (*Onward Towards Our Noble Death* by Shigeru Mizuki) by Attila Varró, p. 34. **Dying for a White America** (Wars of Spike Lee) by Attila Benke, p. 39. **Lost Innocence** (*Gallipoli* by Peter Weir) by Márk Zalán, p. 42.

Blacks have fought for United States since the Civil War but until recently they could be only extras in Hollywood war films. But new films by Spike Lee proves that the life of Afro-Americans is a constant war in America.

FESTIVAL

Does the Universe Expand? (Friss Hús Festival) by András Schreiber, p. 44. **The Cart of Dissidents** (Bohemian Film Week) by Péter Gerencsér, p. 46. **Coming Home** (Contemporary Heimat Films) by Zsófia Buglya, p. 48.

BOOK

No Popcorn Zone (*The Unknown Urania* by Zsófia Buglya) by Kata Kovács, p. 50

FILM/NOVEL

Dread of Emptiness (*Pop 1280* by Jim Thompson / *Coup de Torchon* by Bertrand Tavernier) by Tamás Fekete, p. 52.

TELEVISION

Demigod Comedy (*Jupiter's Legacy* by Mark Millar / Steven S. DeKnight) by Sándor Baski, p. 54.

REVIEW

Striking Root (*Minari* by Lee Isaac Chung) by Dávid Teszár, p. 56.

CINEMA p.57.

STREAMLINE CINEMA p.61.

PAPER CINEMA p.64.

On the Cover: Nahuel Pérez Biscayart in *Persian Lessons* by Vadim Perelman – A Cirko Film release



TÖRŐCSIK MARI (1935–2021)

Mari

GELENCSÉR GÁBOR

MINDENT TUDOTT, AMIT EGY SZÍNÉSZNEK TUDNIA KELL. A MAGYAR FILMMŰVÉSZET HÁBORÚ UTÁNI ÚJJÁSZÜLETÉSE ELKÉPZELHETETLEN NÉLKÜLE.

Távol áll tőlem, hogy írásaimban személyes hangot üssek meg, most mégis kivétel kell tennem, hiszen ennek a vázlatos áttekintésnek az alanya is kivételes, az udvariattalannak ható címadás pedig magyarázatra szorul. Körülbelül tíz évvel ezelőtt az a megtiszteltetés ért, hogy a Vígszínház Házi Színpadán, talán a Színházak Éjszakája program keretében beszélgethettem Törőcsik Marival. Természetesen igen meg voltam illetődve. Előtte a színészbüfében ültünk le, s én zavartan megkérdeztem, hogy szólíthatom a közönség előtt. Mire egyik jellegzetes megszólalási módján (mert hogy rengeteg volt neki), magas fekvésű fejhagyon felcsattant: nehogy művésznőzni merjem, hanem csak egyszerűen „Mari”. Lássuk hát, mit adott Mari a magyar filmnek (hogy mit adott a magyar színháznak, tévé- és rádiójátéknak, előadóművészetnek, arra itt és most nem tudok kitérni)! Milyen ívet rajzol meg az a kereken 100 film (a másik közel 100 alakítás tévés szerep), amelyben 1955 és 2017, vagyis több mint 60 éven át játszott. Legutolsó filmszerepe 2020-ban valójában már csak gesztusértékű volt Végh Vozó Zoltán a *Psycho* 60. születésnapja alkalmából 60 színésznővel újraforgatott zuhanyjelenetében, de micsoda nagyvonalú, bátor gesztus a 85 éves művésznőtől, akarom mondani Maritól, akitől sosem állt távol a bátor kísérletezés. Egész pályafutása során újabb és újabb rendezőgenerációk ihletője, szellemi partnere maradt, Fábri Zoltántól – hogy egy Fábri-tanítványt említsek – Janisch Attiláig. Rendkívül sokféle rendezővel, változatos műfajú és stílusú filmekben szinte minden karaktert eljátszott. Volt drámai

és naiv, cserfes és tépelődő, merev és szenvedélyes, vibrálóan élénk és ólmosan fáradt. S ami egy színészi pályán egyáltalán nem magától értetődő: valamennyi életkort eljátszott a „kölyöktől” (Szemes Mihály azonos című 1959-es filmjében) a halál előtt álló, titkot őrző nagyszülőig (Mészáros Márta *Aurora Borealis*ában alakított szerepe méltó búcsú volt). Mi lehetett ennek a titka? Elsősorban az Isten adta tehetség, de talán feltárható egy objektívebb körülmény, a magyar filmművészet második világháború utáni újjászületése, amely nélkül ugyananyira nem képzelhető el Törőcsik Mari filmszínészi pályafutása, mint ahogyan a magyar film sem képzelhető el nélküle. Az alábbiakban az életmű filmtörténeti hátterét próbálom vázlatosan áttekinteni.

A KEZDETEK

Az első filmszerep, a Cannes-i bemutató miatt rögtön nemzetközi elismertséget jelentő (a fiatal Truffaut dicséretét kivívó) *Körhinta*, ha nem egyedüli alkotásként is, hiszen ott van körülötte 1954–1955-ből a *Liliomfi* (Makk Károly), a *Simon Menyhért születése* (Várkonyi Zoltán), a *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix), a *Gázolás* (Gertler Viktor), valóban a magyar film újjászületését jelenti a szocialista realizmus sötét éveitől. Törőcsiket még főiskolai hallgatóként, 20 évesen hívja meg Fábri Zoltán a szerepre. Életkorából adódóan – és filmbeli partnereivel, Soós Imrével és Szirtes Ádámmal ellentétben – neki nem kellett sematikus darabokban közreműködni: az ilyesfajta filmek világához legközelebb álló, a dunaújvárosi vasműben játszódó *Kölyök* (1959) már jóval oldottabban viszonyul a termelési

filmhez, így a könnyed szerelmi románc legyőzi a súlyos nehézipari környezetet, nem kis mértékben Törőcsik már-már szemtelennek, sőt akár lázadónak, felforgatónak minősülő játékosága, szabad(os)sága révén. A *Körhinta*, majd az újabb Fábri-film, az *Édes Anna* (1958) címszerepe a parasztlány karakterével azonosítja a színésznőt, noha ez már a kezdeteknél sincs így. Később is megfigyelhető ilyesfajta skatulyázás, például a spleenes, keserű, fáradt, megtört középkorú asszony szerepkörébe, amely szintén nem felel meg az igazságnak; a filmes életmű áttekintésekor ezeket a félreértéseket is érdemes tisztázni. A *Körhinta* és majd még inkább az *Édes Anna* ugyanakkor rögtön megfogalmaz egy valóban az egész pályafutást végigkísérő vonást: a karakterek belső erejét, határozottságát, öntudatát.

A törékeny alkatú, rendkívül sokszínű színésznék, ha van „skatulyája”, alakításainak állandó eleme, akkor az a belső tartás. A szerepformálás túlmindez kihat Törőcsik Mari nem jelentéktelen szellemi magatartására is a Kádár-korszakban és a rendszerváltást követő években. Nem volt politizáló alkat, rövid ideig vállalt kisebb-nagyobb vezetői, érdekképviseleti megbízásokat, a függetlenség, az autonóm gondolkodásmód, a szuverenitás, s a mindezt tápláló belső erő azonban áthatotta művészetét és attól elválaszthatatlan személyiségét. Ebben legfőbb támasza, magánéletében is leghosszabb kapcsolata, Maár Gyula volt, akinek filmjeiben is természetesen ilyen karaktereket alakított (*Prés*, 1971; *Déryné, hol van?*, 1975; *Teketória*, 1977). S fontos adalék mindehhez az olyan művészhez fűződő szoros, baráti viszony, mint Pilinszky János. E belső erő tehát már a *Körhinta*-beli alakításából kitűnt: Pataki Mari egy darabig követi a rá mért sorsot, engedelmeskedik apjának, ám amikor anyja életében kirajzolódik előtte a jövője, fellázad és elrohan otthonról, mire apja egyenesen a fejszét hajítja utána. S ez a kemény, dacos akarat ott van a táncjelenet végén, a ziháló, kihevült lány arcán, szinte a (női) test zsigeri lázadásaként. Rejtettebben, kimondatlanabban fogalmazódik mindez meg Édes Anna-alakításában. Talán nem túlzás azt mondani, hogy Kosztolányi remekléséhez Törőcsik szerepformálása közelebb hatol, mint



**„Szinte minden
karaktert eljátszott”**
(Fábri Zoltán: Édes
Anna, 1958)

INKEY TIBOR FELVÉTELE

Fábri rendezése (ami nem vonja kétségbe színészválasztási és -vezetési tehetségét). Amíg Fábri igyekszik megmagyarázni Anna tettének lélektani hátterét (mindenekelőtt az expresszív rémálomjelenetekben), addig Törőcsik semmibe révedő „kifejezéstelen” tekintete azt szólaltatja meg a regényből, ami a lényege: az emberi lélek kisímerhetetlenségét.

A belső erő ugyanakkor igen sokféle karakterben szólal meg, már rögtön a pálya elején. Hiszen látjuk őt elnyomott fiatalasszonyként vagy szerelmes lányként munkáskörnyezetben is a *Külvárosi legendában* (Máriássy Félix, 1957) és a *Vasvirágban* (Herskó János,

1958). Különösen az utóbbi fontos pillanat a pályán, hiszen az addigi szende csábítóból itt kihívó fruska lesz, aki az első éjszakán odaadja magát a jóképű munkásfiúnak, s ugyanilyen erkölcsi könnyedséggel hozza meg immár morálisan valóban elítélhető döntését, amikor szerelmével szemben a jómódú vállalkozó kitarottja lesz. Az ártatlan szende mellett tehát már a korai években megjelenik a démoni vamp karaktere, mely szintén talán kevésbé szoktuk tárítani Törőcsik Mari színészi palettájához. Kiváltképp figyelemreméltók azok az alakítások, amelyekben a já-

tékos, kissé szeles csitriből érett nővé válik: átéli a csábítás komolyságát, megerősíti a kapcsolatot, így férfitartnere számíthat rá, hozzá kötheti jövőjét. Ezt látjuk romantikusabb hangszerelésben Fehér Imre *Gyalog a menyországba* (1959) című filmjében, az elsőfilmes Latinovits Zoltán partnereként, vagy a drámai *Elveszett Paradicsomban*, Makk Károly 1962-es Sarkadi-adaptációjában. Különösen Mira karakterének íve lenyűgöző a szertelen gyerekességtől a film végi egyszerű és átható, több hangon felcsendülő szerelmi vallomásig, az ötször elismételt „Nagyon szeretlek!”-ig.

„Passázsjelenetei is súlyosak”

(Makk Károly: Szerelem, 1970 – Törőcsik Mari és Darvas Iván)



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

KIÁBRÁNDULT ASSZONYOK

Különös módon még alig harminc éves, de gyorsan megtalálják a csalódott, megfáradt, kiábrándult asszonyszerepeket. Ezt a karaktert hordozza leghosszabbban, ilyesfajta szerepeket formál meg legtöbbször, a legnagyobb szakmai sikereket is ezekkel aratja, így nem csoda, ha Töröcsik Marit ilyennek látjuk: törékeny, ám erős asszonynak, akin súlyos nyomokat hagyott az élet, teste hajlott, haja lompos, arca fáradt, s ha mosoly jelenik is meg rajta, abban van valami lemondó szkepszis – ám mindennek ellenére nem adja fel, talpra áll, küzd tovább, annak a mély belátásával, hogy ez az élet, voltaképpen ez a lényege, „e küzdés maga”. Töröcsik karakterei mindennek egzisztenciális léptékét képesek felmutatni, ám oly módon, hogy azok nem függetlenek a korszak társadalmi folyamataitól. Az egyes szerepek nyilván közvetlenül is felvetik ezt a kapcsolatot, hiszen a *Csend és kiáltás*ban (Jancsó Miklós, 1968) a Tanácsköztársaság bukása utáni rezsím szótlan alattvalóját, a *Szerelmemben* (Makk Károly, 1970) egy koncepció per áldozataként elítélt férfi feleségét, a *Présben* egy jobboldali mitlans politikai szervezet alkalmazottját, a *Szerelmem, Elektrában* (Jancsó Miklós, 1974) pedig az elnyomás elleni örök lázadó kérlelhetetlen alakját formálja meg. De számos esetben elvontabb, költőibb a szerep kontextusa, főképp a Maár Gyula-filmekben (*Déryné, hol van?*, *Teketória*, de a *Prés* parabolikus formájában is erős az elvonatkoztatás). Mindazonáltal Töröcsik Mari életművét átívelő „metaszerepébe” beleláthatjuk az ötvenes években induló szocializmus történetének társadalmi dinamikáját az öntudatra ébredéstől a lázadáson át a csalódásig, a rezignált elfogadásig és végül a „csakazértis” kiállásig. S ehhez jól illeszkednek az egyes időszakok, a rövidebb öntudatra ébredő és lázadó periódustól a kiábrándulás rögtön 1956 után, de legkésőbb 1968-tól beálló hosszú szakaszáig. Ha erőltetettnek tűnik e párhuzam – talán valóban az –, akkor annak az alakítások mélysége – és természetesen a filmek összetettsége – az oka, hogy tudniillik

SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



a társadalmi-történelmi tapasztalatból merítő élmény nem marad provinciális, hanem általánosabb, lételméletibb szintre emelkedik, világ- és emberképet alkot – a 20. század második felének Magyarországon. A világkép a rendezőknek köszönhető, de az emberkép jórészt az olyan színészeknek, mint amilyen Gábor Miklós, Latinovits Zoltán, Darvas Iván – és nőként egyedülálló módon Töröcsik Mari volt.

A szomorú sorsú, ám azt emelt fővel viselő asszonyalakokat Zolnay Pál *Négy lány egy udvarban* (1964) című, fiatal vidéki pedagógusokról szóló filmje indítja el, amelyben a Töröcsik alakította karakter számára csillan fel egy, a reménytelen élethelyzetéből kiutat mutató, ám végül megalázó csalódással végződő kapcsolat lehetősége. A hatvanas-hetvenes években a melodramai mintázatú szerelmi történetek is lehangolttabbak, komorabbak, szürkébbek; agyonnyomja őket a politika és az abból fakadó kilátás-

„Talpra áll, küzd tovább”
(Jancsó Miklós. Szerelmem, Elektra, 1974)

talanság (Rényi Tamás: *Sikátor*, 1967; Kézdi-Kovács Zsolt: *Mérsékelt égöv*, 1970), s már nem is mindig szerelemről, új kapcsolatról van szó, hanem özvegyeségről (Mészáros Márta: *Holdudvar*, 1968), a háborúban elvesztett fiú utáni reménytelen várakozásról (Gyöngyössy Imre: *Várakozók*, 1975).

Az egzisztencialista színezetű krízisbe hajló drámák esszenciális darabja a *Déryné, hol van?* és a *Teketória* című ikerfilm: ez előbbi egy létező történelmi szereplő, az utóbbi egy kortárs fikatív karakter sorsán keresztül beszél el a feleslegességérzet, a lét peremére szorultság és az onnan való visszavonulás nagyívű lelki folyamatát. Maár Gyula mindkét filmben rendkívül bátor modernista stilizációval tud kilépni egyrészt az életrajzi, másrészt a lélektani film kliséjéből. A stilizált világhoz mérten rendkívül stilizált lesz Töröcsik Mari játéka is: szinte szavalja a dialógusokat, amelyek nem véletlen dramaturgiai megfontolásból jóval inkább

monológok. Törőcsik – Latinovits-csal ellentétben – kevésbé volt jelentős versmondó; Pilinszkytől is csak néhányat szavalt el. A *Déryné...*-ben viszont mintegy költőien beszél és él (a forgatókönyvet Déryné naplója alapján Pilinszky írta); nem tud és akar elszakadni ettől, s visszavonulni férje polgári életébe (a valódi Dérynével ellentétben), hanem örökké megmarad művésznek. S művésztette szublimálódik a *Teketória* negyvenéves asszonyának életváltása, legalábbis a film önreflektív zárata szerint, amikor is az összefoglaló nagyjelenetet forgató stábot is látjuk Törőcsik karaktere körül.

A *Teketória* azon ritka művek egyike a magyar film történetében, amelyről lehámlik a társadalmi kontextus – a *Szerelem* viszont azok sorába tartozik, amelyben a politikai motivációjú konfliktus képes örökérvényű jelentést kapni. S ebben Déry Tibor két elbeszélése, Makk Károly rendezése, Tóth János ope-

ratőri munkája mellett meghatározó szerepe van a színészhármasnak, Törőcsik mellett Darvas Lilinek és Darvas Ivánnak, akik intim rajzolatú alakításukkal jelzik, hogy a szereplők bensőséges szeretetkapcsolatát a még oly kegyetlen külvilág sem kezdheti ki. Ebben a filmben Törőcsiknek még a passzázsjelenetei is súlyosak: ahogy a villamosra ül, ahogy a régi villához közeledve hátratekint, ahogy mielőtt belépne a szobába, megrázza magát, rendezi vonásait és mosolyt erőltet arcára: „Kézit csókolom, Mama!”

A nehéz terhet hordozó női alakok mellett, amelyek kétségtelenül meghatározzák Törőcsik filmszerepeit a hatvanasoktól egészen a kilencvenes évekig, ne felejtkezzünk el az egyébtől élesen eltérő karakterekről sem, mivel ezekből is akadt már a hatvanas évektől jónéhány. A drámaibb szerepek a szerzői filmekben találják meg, de a hatvanas években és a hetvenes évek elején, amikor

még a szerzői és műfaji film aránya kiegyenlített volt, számos műfaji filmben is remekelt. Így szatírában (Gertler Viktor: *És akkor a pasas...*, 1966), századfordulós kosztümös vígjátékban (Dömölky János: *Jaguár*, 1967), krimiben (Hintsch György: *Kártyavár*, 1968), bűnügyi drámában (Szőnyi G. Sándor: *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, 1972). Ezekben alkalmanként radikálisan kilephet a már-már merevnek tűnő szerepsémából (a *Kártyavár*-ban nyugaton élő gazdag örökös alakít szőke parókában), máskor az ismerős karaktert helyezi új kontextusba (a *Jó estét nyár...*-ban nyüzött munkáslányként kerül a lányokat csábító szélhámos hálójába, s ő lesz az, aki feljelenti a fiút). De a vígjátéki vagy szatirikus hangú szerzői filmekben is emlékeztetése az alakításai, így az *Egy örült éjszaka* (Kardos Ferenc, 1970) magabiztos, felsőbb körökben forgó kádereként vagy az *N. N. a halál anygala* (Herskó János, 1970) vagány taxis Nusijaként. Komikaként is bátor szerepformáló, élénk, harsány színek-

kel dolgozik, főleg, ha egy-egy félnótás karakter megformálása erre lehetőséget kínál. A *Volt egyszer egy család* (Révész György, 1972) vidéki rokonnaként mindent a feje tetejére állít egy amúgy is összeomló világban, a *Macskajáték* (Makk Károly, 1974) Egérkéjeként pedig kétségbeesetten nyávog. S ezek az alakítások, mint látható, a hatvanas–hetvenes évek fordulójának néhány évéhez köthetők, köztük a korábban felsorolt drámai szerepekkel.

Ezen a ponton érdemes egy pillanatra kitekinteni a filmekből. Törőcsik elfogadott színészi karakterében a legnagyobb változást ugyanis nem filmszerepei hozzák, hanem az előadóművészet, nevezetesen a szanzoneklés. Ráadásul ezt az arcát az a rendező mutatja fel, aki a Törőcsik színészetével egybeforrt krízisbe kerülő asszony szerepét a legmélyebben formáltatta meg vele, de aki egyúttal a legközelebről ismerte őt, s így meglátta benne ezt a tehetséget. Nevezetesen a dizőzét, amit talán a legkevésbé vártunk a mégoly sokszínű színésztől. Maár Gyula rendezett 1982-ben

„Költőien beszél és él”

(Maár Gyula: Déryné, hol van?, 1975)



MORVAY PÁLMA FELVÉTELE



a televízió számára összeállítást *Micsoda útjaim* címmel a Törőcsik énekelte dalokból, amelynek anyaga később lemezen is megjelent. A cím önreflektív, amit a tévés produkció bátran nyitott teszt: az egyes számokat régi filmrészletek választják el egymástól, az előadás díszletében feltűnnek a korábbi (színész)partnerek, a háttérben pedig emlékezetes jelenetek fotói. Valóban, micsoda utak, amelyeknek a nyolcvanas években még koránt sincs vége.

BÚCSÚZÁSOK

Törőcsik Marinak megadatott, hogy hosszú és aktív életet éljen. (Szerelmes belső erejét bizonyítja, hogy 2008-ban a klinikai halálból tért vissza, utána ismét színpadra állt, és tíz filmben is szerepelt.) Idős korában nemcsak az anya- és nagymama-szerepek találták meg, mint a megint csak komikus tehetségét kamatoztató *Szamárköhögésben* (Gárdos Péter, 1987) vagy *Telitalálatban* (Kardos Sándor – Szabó Illés, 2003) – mindkettő '56-os történet, ám a vígjáték műfajában –, továbbá a nyugdíjas-karakterek, mint a *Hoppában* (Maár Gyula, 1992) vagy a *Noé bárkájában* (Sándor Pál, 2006) – mindkettőben Garas Dezső a partnere –, hanem a személyiség krí-

„A közelgő halál érintése”

(Mészáros Márta: Aurora Borealis Tóth Ildikó és Törőcsik Mari, 2017)

zisét végtelenségig, tudniillik a „vég”-ig fokozó halál-szerepek is. Igen, nem túlzás így nevezni a Törőcsik által többször is megformált feladatot, amit tehát még saját életében is „eljátszott”, amikor visszajött a kómából. Hozzá tartozik mindehhez finom ellenpontként, hogy ezt a szerepet először fiatal, pályakezdő rendezők filmjeiben alakította. Xantus János első nagyjátékfilmje előtt forgatott rövidfilmjében (*Női kezekben*, 1981) titokzatos jósnőt játszik, aki előre látja a bekövetkező katasztrófát. Janisch Attila még kockázatosabb vállalkozásra kéri fel Törőcsiket (aki már a rendező 1982-es rövidfilmjében, az ugyancsak Shirley Jackson novellája nyomán készült *Ziziben* is szerepel), amikor a *Hosszú alkonyban* (1997) a meghalás folyamatát követi nyomon, azaz olyan tudatfilmet forgat, amely az ismertből az ismeretlenbe vezet. A fizikai térben zajló utazás benső történéssé Törőcsik arcán válik. Fazekas Csaba *Swingjében* kiüregedett dizőzként szintén érzékelhető karakterén a közelgő halál érintése. S természetesen idetartozik az utolsó film, az *Aurora Borealis*, amit viszont nemzedéktársával, Mészáros Mártával forgatott, s amely-

ben kettőjük tudása miatt is oly szépen jelenik meg a távozás pillanata.

Mindebben rengeteg bölcsesség ismerhető fel: a szakmai tudáson kívül ez is áthatotta Törőcsik Mari játékát. Különösen idős korára sokat nyilatkozott, s ezekben mindig a lehető legegyszerűbben beszélt összetett dolgokról, miközben a bonyolult kérdéseket szinte indulatosan elhárította. Az egyszerűségben azonban érezni lehetett, hogy ez a bonyolulton túli egyszerűség, idáig el kell jutni. Talán inkább belül, mint a színészet külsőségeiben, hiszen az egyszerűség már a *Körhinta* „Mariját” is jellemezte. Sosem volt teátrális (vagy ha igen, akkor azt rögtön idézőjelbe tette, mint komikai szerepeiben); ezért is szeretete őt annyira az intímabb kamera (s talán ezért késett a hatvanas évek végéig színpadi kiugrása, hogy aztán ott is maradandót alkosson). Színészi eszközei jól kitapinthatók (gesztusrendszere: a behúzott vállak közé ejtett fej, arcjátéka: a lebiggyedő ajkak, s különösen hangja: a mélyen zengő alttól az éles, sivítő magasságokig), de az összehatás mégis szétszalazhatatlan egységet alkot, s mint ilyen, megfejthetetlen. Törőcsik Marinak titka volt, s ezt a titkot a filmvásznon, a magyar filmtörténet megannyi kiváló alkotásában szerencsére itt hagyta nekünk. •

SZOMJAS GYÖRGY (1940-2021)

Legendák filmszociográfiája

BÁRON GYÖRGY

SZOMJAS ÉLETMŰVÉBEN A RIDEG VALÓSÁG ÉS A LEGENDA, HŐSEI ÉLETÉBEN A SZÜKÖS LEHETŐSÉGEK ÉS A VÁGYÁLMOK SZIKRÁZNAK ÖSSZE.

„Egy legenda ment el...” – kommentálta jószemű rajongója a facebookon Szomjas György halálhírét. A lényegét ragadta meg. Nem pusztán arról van szó, hogy nemzedéke egyik legendás alakja volt, s erre finoman rá is játszott az egész életében hordott kék farmernadrággal, a flanel kockás jenkí-inggel, a Guevarára emlékező nyugati diákforradalmárok viselte, majd mifelénk Czybulski meghonosította zöld military dzsekivel, olykor a karimás vászonkalappal. S nem is csak arról, hogy legendásan nagy rendező volt, persze arról is. Hanem arról, hogy legendákat költött újra, legyen szó akár a vadkeleti betyárvilág mítoszairól, majd előbb a rockkorszak, a városi népzene, később az autentikus népi muzsika vagabondjairól, perifériára sodródott bozótharcosairól-túlélőiről, a nyócker gangos-körfolyosós bérházainak, lepukkant kocsmáinak kültelki legendáiról, vagy épp az '56-os forradalom pesti srácairól. Legendák bűvkörében élt egy olyan országban és korban, amelyben már nem léteztek legendák, magának kellett hát újra fogalmaznia őket. Ennyiben azt is mondhatjuk, hogy egy történetmondó hagyomány tudatos, eltökélt továbbvivője, egyszersmind kritikus, megkérdőjelezője.

Metamítoszok ezek, valahai nagy mesék újraéneklései, kevés pátosszal, annál több iróniával-távolságtartással. Utóbbi, a folyamatos elidegenítő effektusokat – feliratok, kibeszélések, kommentárok, ismétlések, színváltások, ugróvágások – a modern francia filmesektől tanulta, akiknek iskolájába az egész generációja lelkesen beiratkozott. Bár korban közelebb állt a hatvanas évek magyar filmes nemzedékének második hullámához (két évvel a csapat

emblemikus alkotója, Szabó István után született), már a következő generáció egyik meghatározó alakja, amelyhez Grunwalsky, Bódy, Fehér György, Pintér Georg, Magyar Dezső, Gazdag Gyula, Jeles András, Gothár Péter, majd kicsit későbből Tarr Béla tartozott. A nemzedéket nem az azonos kor formálja, hanem a színrelépés ideje, a közös háttér, ideák, stílusok, megközelítések. Ebből a szempontból, ha a hatvanas évek „nagy generációját”, Jancsótól és Makktól, Huszárikon át egészen Szabóék csapatáig az európai modernizmushoz sorolhatjuk, akkor az utánuk jövő nem kevésbé tehetséges rajt a posztmodernhez. Több okból is. Egyfelől Jancsó, Makk, Szabó történeteket meséltek, még ha különböző módokon is, míg az utánuk érkezettek, a hetvenes években, az új hullámok hanyatlása idején színre lépők megkérdőjelezték a történeteket, műveik elsődleges tárgya azok elmondhatósága volt. Az akkori balázbélások megpróbálták elszakadni mind a hagyományos filmformáktól, mind az európai és magyar új hullámos mesterek erős hatásától, s visszatalálni a mozgóképi ábrázolás gyökereihez. Két, látszólag ellentétes, ám a tradicionális narratív formákat egyként opponáló forma felé tájékoztak: az experimentalizmus és a dokumentarizmus irányába. Bár később e két törekvés a BBS-en belül markánsan elvált egymástól, a kezdeteknél harmonikus egységet alkotott. Az 1969-es *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltvány, amelyhez később a dokumentumfilmzés újravirágzását és a Budapesti Iskola indulását kötik, s amely nyilvánvaló igénybejelentést jelentett a hatvanas évekkel történő szakításra, döntően nem a későbbi do-

kumentaristák, hanem a kísérleti irányzat elkötelezettjei írták alá: Bódy Gábor, Ajtony Árpád, Dobai Péter, Magyar Dezső, Pintér Georg, Grunwalsky Ferenc (utóbbi kettő később Szomjas közeli munkatársa). Par excellence dokumentaristát mindössze egyetlen találunk közöttük: Mihályfy Lászlót. Alighanem a kiáltvány címe téveszthette meg a film-történészeket, bár feltűnhetett, hogy nem szociográfiai, hanem szociológiai filmcsoportot hirdettek meg. A manifesztum mögött a valóság megközelítésének újfajta igénye állt, bőségesen felhasználva az akkor betört és gyorsan divatosá vált új tudományos iskolák, a szociológia mellett mindenekelőtt a nyelvtudomány eredményeit (mely utóbbinak Bódy elkötelezett művelője volt). Ha belegondolunk, filmjeikben mindig „a valóság anyagával” kísérleteztek. Szomjas nevét nem találjuk a kiáltvány aláírói között, ám két hónappal később, szintén a Filmkultúrában, manifesztumot tesz közzé „Tizenhat milliméteres technikát!” címmel. Természetesen nem technikáról van szó, hanem arról az olcsó filmkészítésről, amely az alkotóknak nagyobb szabadságot, függetlenséget biztosít, s amely nagyban hozzájárult az újabb balázbélás nemzedék betöréséhez.

De nem csak ezért mondhatjuk posztmodernnek ezeket a törekvéseket. Az előző nemzedék mítoszokat rombolt, Szomjaséké – mellette erőteljesen Bereményi, Gothár, András Ferenc, később Xantus – mítoszokat épít. Bennük már a hatvanas évek „nagy generációjának” kultúrája is e modern mítoszkinccs részévé lesz. Szomjas egész életművében e kettő, valóság és legenda kapcsolódik egybe. Bár fél évszázados pályán a legkülönbözőbb tárgyú, témájú, műfajú és stílusú filmeket forgat, ez az erős kapcsolat végigvonul az egész életművön, amely ebből a szempontból meglepően következetes és egységes. Ami egyben azt is jelenti, hogy minden munkája messzemenően személyes.

Wim Wenders egyhelyütt azt nyilatkozta, hogy egész ifjúsága az amerikai mozi és a rockzene jegyében telt. Ott ez beteljesíthető álom volt, nálunk beteljesíthetetlen: távoli, elérhetetlen. Ám Wenderséhez hasonlóan meghatározta Szomjas György művészetét is.

Korai kisfilmje, az 1968-as *Diákszelelem* a mozimítoszról szól. Az alapul szolgáló novella írója e mítosz nagy új-

raköltője, Mátyás Iván. Ócska külvárosi kispiszkos jegyszédője elmeséli az elszakadt, kiégett filmet, s ez alighanem jobb, mint az eredeti. Mert nincs annál tökéletesebb film, mint ami a képzeletünk vetítővásznán perog. A mozimesét – az akkori BBS fő áramához kapcsolódva – rövid dokumentumfilmek követik, lánysorsokról. A *Tündérszép lány* egy roma lány eladásáról, a *Nászutak* digózó csajok önárulásáról, a *Füredi Anna-bál* a nyugati mintára megszervezett és lebonyolított szépségpiacról. Nem valóságfeltáró mozgóképek ezek, abban az értelemben vett nyomorúságról szólnak, hanem az álmokról, a kitérés vágyáról. Van, akinek ezt a Hamupipőke-báléjszaka jelenti, királyfira várva, fehér Mercedes nyergében, másnak a livornói álmövlegény, vérvörös Fiat-kabrióban. Néha annyi is elég, hogy végiglibeghet az alkalomra kölcsönzött hófehér nagyestélyiben a füredi luxus szálló táncparkettjén, a bódító

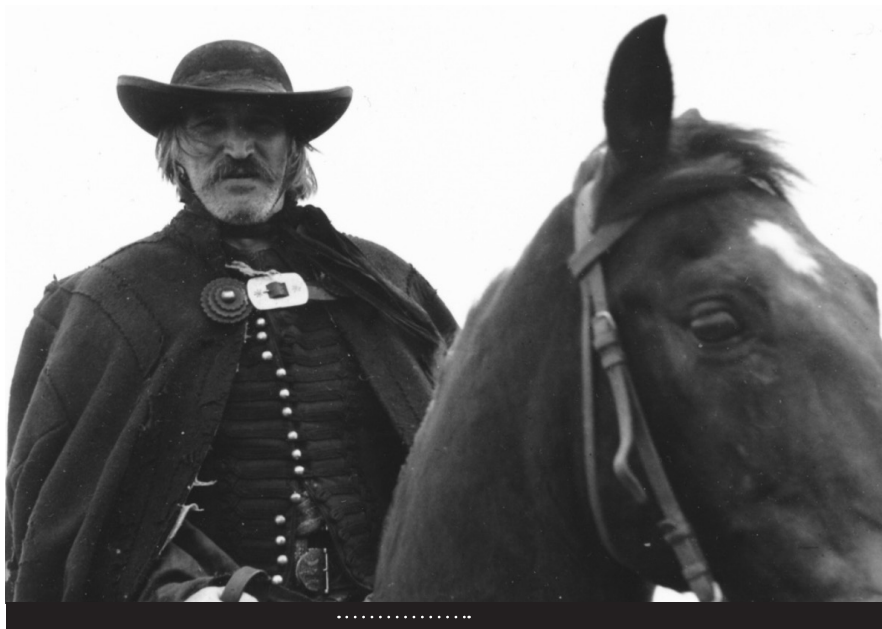
nyári illatok között, vagy nyitott autóban száguldhatsz a Duna-parton, a haját fújja a folyó felől megélenkülő szél, vagy vacsora egy elegáns vendéglőben, a szervilis pincér hajlong, miközben pontosan tudja, mi van, s Courvoisier-t számol az olcsó konyakért. Az igazi beteljesült álmom: esküvő, majd kizsákmányolt feleség-sors egy olasz kisvárosban, meleg vacsorával várni a melós férjet, az anyós figyelő szemétől kísérvé. Aztán Pesten az irigy tekintetek előtt kiszállni egy nyugati autóból. A szereplők, mint később is a Szomjas-filmekben, ki-kibeszélnék a helyzetekből, a színes kép fekete-fehérbe vált, ugróvágások zökkentik ki a nézőt. Az alkotó nem ítéli el a lányokat, de szánandó áldozatoknak sem mutatja őket. Értelmes, világosan fogalmazó, helyzetükkel tisztában lévő lányok a *Nászutak* hősei, akik jobb sorsra, méltóbb életre vágyanak, s tudják azt is, számukra nincs más útja a kitérésnek a ká-európai nyomorúságból.

„Kevés pátosszal, annál több iróniával”
(Könnyű testi sértés – Eperjes Károly és Andorai Péter)

„ITT RÓLUNK NÓTÁT ÉNEKELNEK”

Látszólag éles váltás az ezt követő két eastern, a *Talpak alatt fűtyül a szél* és a *Rosszemberek*. Álmokról szólnak ezek is, mint minden vadnyugati történet. A klasszikus western az álmok nagyműfaja, nincs köze a valódi történelemhez. Olyan világ idéződik meg benne, amelynek egyszerűek és tiszták a törvényei, amelynek igazi, végső tárgya az otthon-és hazateremtés, ezért válhatott Amerika eredetmítoszává. Szomjasnak e műveiben érhető tetten a legvilágosabban a különbség az előző nemzedék és az övé között. Jancsó, Kovács, Szabó történelmi tárgyú filmjei demítizáltak, Szomjas mítoszt épít. Pszeudo-mítoszt, mint általában a késői és revizionista westernnek. Mindkét eastern a XIX. századi betyárvilágban játszódik, akárcsak Jancsó remekműve, a *Szegénylegények*, ám ez utóbbi antitézise is lehetne. Jancsó filmjének szereplői nem hősök, hanem elnyomók és áldozatok. Szomjaséi a *maguk módján* hősök. Még a rosszaknak is méltóságuk van. A műfajt megalapozó *Talpak alatt fűtyül a szél* tipikus metawestern, akárcsak a *Volt egyszer egy vadnyugat*, amely érezhetően hatott Szomjasra. Nem eredeti történet egyik sem, hanem a filmekben már sokszor megfogalmazott westernmítosz megidézése azok jellegzetes típusaival, helyszíneivel, helyzeteivel. Összegzés, breviárium. A különbség mindössze annyi, hogy míg Leoné egy nagy hagyomány összefoglalása, addig Szomjasé hagyomány nélküli, mert tőlünk távoli kultúrában gyökerezik. Szomjas jól látta, hogy a western átültethető a múlt századi magyar betyárvilágba. A végtelen pusztához hasonló a MidWesthez, a kóborló magányos hősök a vadnyugati történetek szereplőihöz: számkivetettek. Az „outlaw hero” halhatatlan figuráját a western teremtette meg; nincs nála időtállóbb mutációja a hollywoodi hősnek. S bár Szomjas filmjeiben működik ez a mozilegenda, hagyományt, érhetően, nem sikerült teremtenie, mert a betyártörténetek nálunk nem váltak, nem válhattak eredetmítosszá. Az első darab, a *Talpak alatt fűtyül a szél* érezhetően mítoszteremtő szándékkal készült, ám a második, a





Rosszemberek a jobb, egységesebb mű. Az előbbiben kevésbé érdekes a történet, a fontos a jellegzetes szituációk, helyzetek, hőstípusok, fordulatok megidézése. Ebben nagy szerepet játszik Ragályi Elemér látványos fényképezése, amely a sztorit ugyanúgy túlcizellált, manierista tablók sorozatává stilizálja, mint az ihlető *Volt egyszer vadnyugat*. A *Rosszemberek* realistább, keserűbb (operatőr a korai Szomjas filmek állandó alkotótársa, Halász Mihály). Mindössze két év telik el a kettő között, de ez alatt mintha a rendező végigjárna azt az utat, amelyet a műfaj évtizedek során tett meg: a mítoszról, majd metamítoszból revizionista western lett. A *Rosszemberek* ihletője már nem Leone breváriuma, hanem Sam Peckinpah kegyetlen, illúziómentes késő-westernjei.

„GYÜLÖLSZ VAGY SZERETSZ, KUTYÁNAK HÍVNAK...”

Ha vannak a magányos vadnyugati karaktereknek kortárs megfelelői, azok Szomjas számára az avantgard rockzenészek. Outlaw hero-k, azaz kívülállók ők is. A minta továbbra is az amerikai kultúra, ezúttal a rock- és hippivilág (s annak filmes lenyomatai), amelyből a magyarországi radikális rockzene táplálkozott. A *Kopasz-kutya*-béli zenekar neve Colorado, eleinte tengerentúli kemény zenét játszanak, majd felfedezik hazai megfelelőjét, a Kőbánya blues-t. A lecsúszottak, be nem illeszkedettek nyers, harsány hangja ez

„A western átültethető a betyárvilágba”

(Talpuk alatt füttyül a szél – Djoko Rosić)

nálunk is. A műfaj hazai legjobbjai – Hobo, Schuster Lóránt, Deák Bill Gyula, Póka Egon – önmagukat játsszák a laza történetre épülő rockfilmben, egy lázadó zenekarról, amely lemegy kutyába, s inkább lesz a kutyák királya, mint királyok kutyája. Igazi félelmük nem a bukás, hanem az, ami minden eredeti művészi mozgalmat fenyeget, s ami a kor filmesei fölé is fenyegető árnyékként borul: „A végén részévé válsz annak, amit utálsz”.

„KÉSZ A LYUK. SAJNÁLJUK.”

Kőbánya blues után nyőcker. Ez az életmű legmasszívabb egysége, nyolc filmet tartalmaz, s csaknem két évtizedet ölel fel, az 1983-as *Könnyű testi sértés*-től az 1999-es *Gengszterfilmig*. Közülük jónéhány nem a nyőckerben játszódik, az összefoglaló címke a budapesti slum népét jelenti, a lecsúszottakat és kívülállókat, azokat a veszteseket, akik már nem is harcolnak, legfőljebb egymással és önmagukkal. Ebben a világban gyakran előkerül a kés, a legtöbb történet mintha feltételes szabadságon játszódna. A *Könnyű testi sértés* nagyon magasra emeli a mércét, megalapozván a szériát. Kis történet, kis emberek kis világáról, kis kapcsolatairól és kis bűneiről. Hőse a film elején kocsmái késelésbe keveredik, majd kiszabadul a börtönből, ahol a lakásban szerelme és utóbbi szeretője várja. A gond nem a hármas szerelmi viszony, azzal még ellennének, hanem a hármas társbérlet. Hogy a két betelepített miként tudja kizrikálni onnan az

ártatlan harmadikat. Addig provokálni, amíg újra erőszakhoz nem folyamodik, vagyis speciális visszaesővé nem lesz, s akkor megint kettesben maradhatnak az amúgy a legkevésbé sem fényűző kégliben. Nem mintha szeretnék egymást, de hát erősen összetartja őket, hogy nincs hová menni... A kapcsolatokat meghatározza a szűkösség, a lakáshiány. Ebben a filmben már minden megtalálható, ami a szériát jellemzi. A belső slum gangos bérházainak belvilága, a lecsúszottak élete, a szakadt kocsmák, a kíváncsi, kotnyeles szomszédok, akik önkéntes narrátorként kommentálják a történeteket – köztük Bikácsy Gergely, aki a sorozat csaknem minden filmjében fontos szerephez jut –, a szokatlan, zaklatott beállítások, a váratlanul betörő fények (itt lép be a képbe Grunwalsky Ferenc, aki operatőrként és társforgatókönyvíróként is meghatározza a sorozat stílusát), a színváltások, az ismétlések és feliratok. A következő mű, a *Falfűró* zintere lakótelepi kockatömbök erdeje. Az itt élők a társadalomban fél osztállyal magasabban helyezkednek el a *Könnyű testi sértés* szereplőinél – ám nem kevésbé nyomorultak. A kontinuitást a legerősebben az Andorai Péter játszott sunyi házmaster-figura képviseli: ő mintha a *Könnyű testi sértés* bérházából kapaszkodott volna fel a lakótelepig. A panel-lakók még küzdenek valamiért, ám nekik sincs jövőjük. A lakótelepi tenyészet ugyan modern, de áporodott belvilága nem kevésbé szerencsétlen, mint volt a nyőckerbélieké. Az itt élők, elszigetelve a lakókockákban, még magányosabbak. Különösen a gyesen lévő asszonyok, kiszolgáltatva a „családfőnek”, aki a pénzt keresi. Különös asszonylázadás ez, amelyre Szomjas egy újságtudósításban lelt rá. Egyikőjük vigyáz a gyerekekre, míg a többi a világ legősibb mesterségét űzi, hogy saját jövedelemhez, önálló élethez jusson, függetlenül a férjétől. A *Nászutak* témája köszön itt vissza, s ez kerül a következő játékfilm, a *Könnyű vér* középpontjába is. Szomjas György filmjeiben a nő a férfiak küzdelmének tárgya, a pénzszerzés eszköze, prostituált, esetleg könnyen kapható alkalmi kiscsaj, pusztá szextárgy. Ebben a világban nem lehet önálló élete, sorsa a férfiakéhoz kapcsolódik, legfőljebb olyan lázadásra futja, mint a *Falfűró*ban. A *Könnyű vér* története emlékeztet a *Könnyű testi sértés*ére: hőse börtön-

ből szabadult épp, s szeretne kettesben lenni a szerelmével, aki nem ér rá, mert „gyógyulnia kell”, ami – mint azt a hősnő a Bikácsy játszotta tanár úrnak részletesen elmagyarázza – azt jelenti, hogy sürgősen pénzes pasikat kell fognia. Ennek a története lazább, mint a *Falfúróé* vagy a *Könnyű testi sértésé*, kevesebb mellékszálal, több benne ezért a bravúros formai megoldás, amely Grunwalskyt dicséri, akinek itt láthatóan nagyobb tér nyílik. Epizód szereplők a lányok a széria utolsó, legkeményebb darabjában, a *Gengszterfilmben* is. Ennek elején is börtönből szabadul a rablásért lesittelt főhős, ám

ő nem akar börtönviselt lúzer maradni, mint a korábbi filmek hősei. Kíméletlen, megszállott bűnözővé lesz, aki már nem a pénzért, a jobb életért rabol és gyilkol, hanem örült szenvedéllyel, mintha ez lenne számára a szabadulás, az élet egyetlen értelme.

„MI VAN, HA GYŐZTÜNK?”

Világában nem, de stílusában markánsan különbözik a sorozat legtöbb darabjától a kultfilm-státust elért *Roncsfilm* (bár még két-három Szomjas-mű okkal lehetne kultfilm, talán az is). Ezen érződik a legerőteljesebben az amatőrfilmes irányzat ha-

„A pesti slum népe”

(Roncsfilm – Szirtes Ági és Andorai Péter)



tása, amelynek Szomjas sokáig hívegerjesztője-patrónusa volt (amúgy a filmszakmai aktivitása megérne egy külön tanulmányt). Ebben a legerősebb az irónia, a távolságtartás, a kiszólások, a sztori megbillentése. Fábry Sándor és Szőke András groteszk hangja színezi át az epizódokat és a dialógusokat, utóbbi – akárcsak később a *Gengszterfilmben* – még egy ellenállhatatlan magánszámot is előad. Egy-két epizódban – amikor Andorai késsel a hátában beszél a kocsmába – Rejtő Jenő humora is megcsillan, hogy aztán a történet, Szomjastól szokatlan fordulatot véve, elrugasztkodjon a földtől és felszálljon a levegőbe, akár a gázzal fölfújt disznó.

„NO MOVIE”

E jelentékeny sorozat darabjai közé ékelődik egy különös útifilm, a *Mr. Universe*. Maga a tömény legenda, minden elemében. A legendák földjén, Amerikában járunk. Műfaja verbe-ly road movie, amelyet csak ott lehet csinálni, sehol másutt, keresztül az országnyi kontinensen New York-tól Los Angeles-ig. A cél: eljutni egy valódi mozilegendához, a legnagyobb sztárhoz, Mickey Hargitayhoz, Mr. Universe-hez, a világ legszebb és legsikeresebb férfiújához, a világ leggyönyörűbb nőjének, Jayne Mansfieldnek a férjéhez. Akik nekivágnak, azok a kis magyar legendárium alakjai: Szabó László (ő korábbi Szomjas-művekben is feltűnik), Godard haverja, filmjei szereplője, maga is menő rendező. Társa Pintér Georg, a magyar avantgard film legendás ködlovagja, Coppola hajdani munkatársa, a New York-i és a San Franciscó-i kocsmakultúra legjobb ismerője. Ők ketten – Lazlo és Lord – utóbbi ócska sárga taxiján zötyögnek New York-ból Los Angeles-be, felkeresni Mickeyt, hogy filmet forgassanak róla. Mintha a siker, a nagy élet titkát próbálnák kiszagolni, beszíva annak levegőjét. A filmbéli filmkészítőket valódi forgatócsoport kíséri: így vágnak át a kontinensen, s a hosszú úton egygyé válik a film és a filmkészítés története. Hargitay dombon álló házán amerikai és magyar zászló leng, kedves fickó, de filmezésről szó sem lehet. *No movie*, mondja. A road movie mindig az útról szól és nem a célról. Pontosabban az út maga a cél – Szomjas, aki úgy ért célba, hogy folyamatosan úton volt, tudta ezt. •

/// SZOMJAS GYÖRGY

Mindenütt otthon

/// HEGYI ZOLTÁN

TÁNCHÁZ, ROCK AND ROLL, FILMEK, EASTERN, SZOCIO-VONAL, SZATÍRA. VALAHOGY MINDENHOL OTT VOLT. MINIMUM KÉT EMBER HELYETT ÉLT, ANGYALI DERÜVEL.

Éppen a forgatókönyveiről írtam volna a Filmvilágba, mert megjelentek egy kötetben (*Kopaszkutya és a többi – Filmnovellák*), amikor jött a hír. Hogy meghalt a Szomjas Gyuri. Sokkoló volt, persze, a hír természetéből adódóan. Az ő esetében viszont hatványozottan. Tekintve, hogy közmegegyezés volt arra nézvést, hogy a Gyuri örök. Úgy értem, a jelenléte is, nem csupán az életműve. Egy kővágóőrsi ember fogalmazta meg ezt a legpontosabban, azt mondta, „olyan örökösnek tűnt”. Talán azért is, mert örökké (újja)épített valamit. Hol egy gyönyörű parasztházat, hol roncsokból filmeket, máskor az elveszni látszó népzeneét dokumentálta. Rajta aztán kettőtört a népi-urbánus baromság, mint Bud Spencer hátán a likőrös állvány. Az egyik legnagyobb népi rock and roll arc volt, akivel valaha találkozhattam.

Először jellemző módon Kőbányán. Szomjas György 1975-ben lett a Kőbányai Amatőrfilm Stúdió művészeti vezetője. Oda bárki beeshetett az utcáról, tanulni, forgatni, beszélgetni, lenni. Fantasztikus műhely volt és Szomjas remekül terelt. Valóban terelt, senkire nem erőltette rá az elképzeléseit, nem akart kis Szomjasokat nevelni vagy növelni, de senki nem tudta kivonni magát a hatása alól. Íme egy részlet egy korabeli szakfelügyelői jelentésből. „Egy sajátos társadalmi helyzetben levő réteg – a társadalmi mobilitásból kiszorult, nehéz fizikai munkát, vagy mechanikus adminisztratív munkát végző fiatalok, akiknek nincs esélyük ebből a helyzetből való kitorésre – frusztrált-

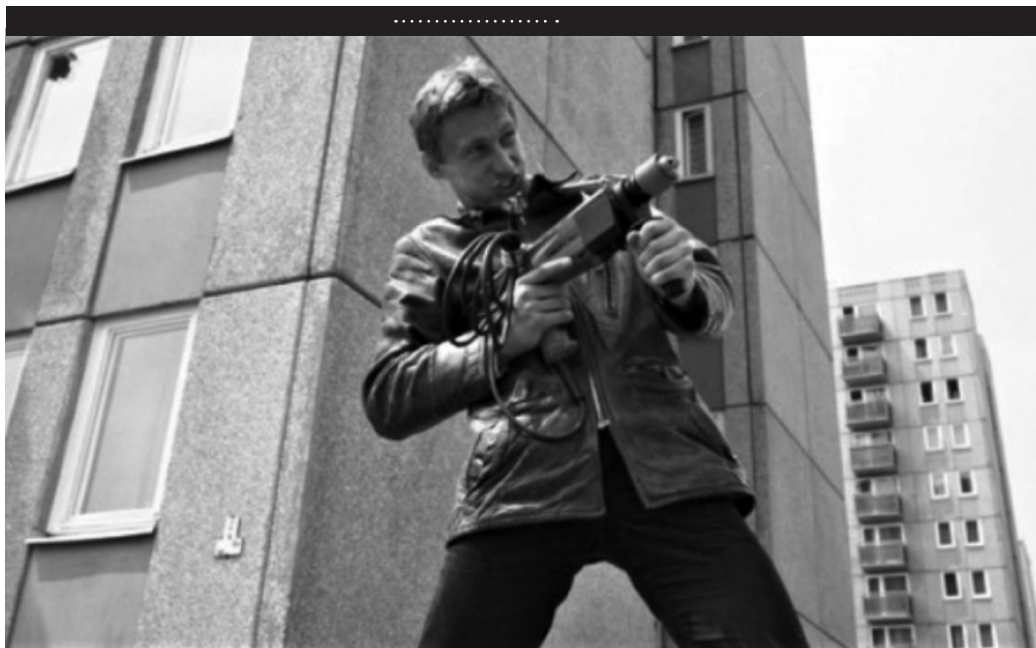
sága tükröződik a filmek agresszivitásában... A külső beavatkozás kevés a stúdió életében, mert a művészi és technikai vezetőknek az a véleménye, hogy a tagokat nem szabad „tanítani”, vagyis tőlük idegen művészeti elveket rájuk erőszakolni. Sajátságos formában nyilvánul meg a vezetők segítsége: arra ösztönzik a tagokat, hogy egy-egy bemutatott anyagban nem a jó megoldások, hanem a hibák mellett érdemes elindulni, azok konzekvenciáit végiggondolni, sőt, olykor azokat kell ad absurdum végigvinni. Az így készült filmek ugyan nem hasonlítanak a konszolidált mozisablonokhoz, de kialakult egy nyers, őszinte, non-konformista hangvétel. A stúdió tagjai nem filmművészeti produktumo-

kat hoznak létre, hanem a saját maguk világát igyekeznek megfogalmazni. Ez a világ lehet, hogy sokaknak nem szimpatikus. De az őszinteséget nem lehet tőlük elvitatni...”

Így ment ez. Vagy ahogy a Picasso kalandjaiban mondanák, ez volt a magyar független film hajnala. A „sajátos társadalmi helyzetben lévő réteghez” még annyit, hogy ott letek menedéket (bizonyos látószögből akár a Kulich Gyula téri pszichiátrián) azok is, akik nem kívántak megfelelni az adott kor és rendszer elvárásainak, inkább „lemettek kutyába”, éjszaka mozit takarítottak, nappal figuránsnak álltak, recepteket hamisítottak, a Film-művészeti Főiskolára a leghalványabb esélyük sem volt bejutni, olcsó borokat ittak, külvárosi kocsmákba jártak, Doors-t és Rolling Stonest hallgattak, haveroknál csöveztek, a lányos anyák rémei voltak, szaftot kértek a főzélkére, jövőképük nem volt és jelenük is alig. Kőbányán viszont a kezükbe kaparinthattak egy Super 8-ast és vadulhattak egy jót. És Szomjással óriási szerencsájuk volt.

Évtizedek múltán a Káli-medencében futottunk össze újra. Ő mint első generációs bebíró, a Környezetvédelmi Társaság egyik alapítója, meg egyébként is mindenféle társaság alapembere, én meg mint aki odament lakni. Akkoriban még egészen más képet mutatott az a táj, különösen az oda-

„Egyszerre vígjáték és szomorú valóság”
(Falfúró – Bán János)



DEMETER MIKLÓS FELVÉTELEI



érkezők összetételét és szándékait illetően. Szomjas nekem azonnal eligazodási pont lett. Hogy mit miért, miként és hogyan. És ez így is marad.

1940 november 26-án született Budapesten. Középiskolába a piaristákhoz járt, majd az Eötvösben érettségizett. Mondhatjuk szilárd alapok. Ezekre épültek további tanulmányai a Budapesti Műszaki Egyetem építészmérnöki karán és a Filmművészeti Főiskolán. Balázs Béla Stúdió, Balázs Béla-díj, Kossuth-díj, ezek következtek még. Dokumentumfilmekkel indult (*Tündérszép lány*, *Nászutak*, *Füredi Anna-bál*), de az igazi ismertséget a *Talpuk alatt fűtyül a szél* (1976) és a *Rosszemberek* (1978) hozta meg számára. Ugyanis nemes egyszerűséggel feltalálta nekünk az *easternt*, mint műfajt. Mire felocsúdtunk, ott állt előttünk a magyar Sergio Leone, teljes arzenáljával. Djoko bácsi nem viccelt. Alighanem sokan benne is maradtak volna a „régiben”, ha már ilyen szépen sikerült, de Szomjas szinte azonnal váltott. 1981-ben elkészítette a *Kopaszkutyt*, amit a zenei szcénából többen kapásból félreértettek, de ettől még rendben volt. Szomjas szövegei ekkor kezdtek átmenni a közbeszédbe, ami viszont félreérthetetlen jele volt annak, hogy valamit már megint rendesen elka-

„Kettőtört rajta a népi-urbánus baromság”

(Kopaszkutya – Deák Bill Gyula és Hobó)

pott. Le kell menni kutyába. És megjelent „apánk”, Allen Ginsberg. Nyolcvanegyben, egy magyar filmben. Értjük, ugye. Most jön egy ilyen „hogyan nem találkoztam Bartók Bélával” kezdetű kanyar,

de nem baj. Ginsberggel való találkozásomat is a Gyurinak köszönhetem. Eörsi Pistával hármásban csavarogtunk a Belvárosban. Tizenkilenc évesen láthattam azt a fickót, aki miatt könyvet loptam. Az *Üvöltést*. Barna fedlap, Modern Könyvtár. Láttam nemzedékem legjobb elméit az örület romjaiban. A *Könnyű testi sértés* következett a „szocio vonal” jegyében, majd a *Falfűró*. „Itt egy lyuk, sajnáljuk.” A *Falfűró* számomra remekmű volt, esszencia. Egyszerre vígjáték és a szomorú valóság, szerzői -és közönségfilm, a Szomjas-féle besorolhatatlanság gyönyörű példája és példánya. Ha egyetlen dolgot, látványt, szimbólumot kellene mondanom a „létező szocializmusról”, az Andorai Péter lenne, Újpesti Dózsás mackó szettben. Abban minden benne volt. Rengetegszer megnéztem, aztán később a létező kapitalizmusban is. Semmit sem kopott. Korszakos és kortalan. Szomjas filmjei egyébként is remekül tűrik és bírják az újranézést. Úgy vagyok vele, mint Godard-al. Huszadjára is találok benne valami rácsodálkozónivalót. Akár a *Roncsfilmben*. Az

ezerszer áldott nyolcadik kerületben, ami már nincs („tudd meg, hogy nincs, lebontották”), ahol már nem lehet ugyanúgy végigsétálni a fényképész sulis és a koporsókészítő mellett egészen a Gólyáig, ahol egészen elbűvölő volt az úri közönség összetétele. A *Nap utcai fiúkat* is szerettem. Az az én ötvenhatos filmem. Süt belőle, hogy aki rendezte, tizenhat évesen látta azokat a srácokat.

Olvasom a búcsúkat. Hobo azt írja többek között, hogy „végtelenül kedves személye örökké hiányozni fog nekem.” Ez a végtelenül kedves személy nagyon pontos. A Gyuri baromi okos ember volt, művelt, sokszínű, elképesztően tehetséges, nagy időknek nem csupán tanúja, de aktív formálója, de mindezen terheket angyali derűvel viselte. Ugyanakkor rendkívül udvarias volt és figyelmes. Minimum két ember helyett élt. Két ritka ember helyett. A ritka embert Bikácsy Gergelytől kölcsönzöm, az ő búcsúzásából. Alakul a Gyuri portréja, amit remélem mindenre kiterjedően hamarosan megír valaki. Ami egyben korrajz is lehetne. Mert Szomjas áteresztette magán a korszak kultúrájának és művészetének megannyi fontos rezdülését. Táncház, rock and roll, az épített és a teremtett környezet megóvása, sorolhatnánk. És magától értetődően lett központi figura. Társas ember és társas művész. Bikácsy Gergely írja: „Szomjas a filmnovellától kezdve a felvétel percéig magától értetődően kollektív alkotásnak fogta fel minden filmjét, sőt minden jelenetét. Jól megalapozta a történetet, de bármikor rögtönözhetett forgatáskor.” Akár az életében. Egyik állandó munkatársa, Fekete Ibolya így emlékezik: „...márpedig, ha valamivel ki lehetett hozni a sodrából, az a kánon volt. Mindig szétrúgta a konvenciót, habár sose annyira, hogy az „magas művészetnek” számítsón. A történetet sose rúgta szét, mert fontos volt, hogy az emberek nézzék, szeressék, ne maradjanak magukra. Ma már lehetetlen elmagyarázni, hogy a titkot, amitől egy film az lesz, ami, nem lehet beleírni a forgatókönyvbe. Céltudatos, erőteljes, eredeti, közérthető filmeket csinált. Életszeretet volt bennük. A közönség hálás volt értük.”

Nos, így ment ez. Mi meg most eléggé magunkra maradtunk, Gyuri. •

DÁRDAY ISTVÁN

A naplóíró könyörtelen megsemmisülése

DÁRDAY ISTVÁN A SZOCIGRÁFIAI ÉS KRITIKUS SZEMLÉLETŰ BUDAPESTI ISKOLA VEZÉREGYÉNISÉGE, A TÁRSULÁS STÚDIÓ ALAPÍTÓJA. NAPLÓJA RÉSZLETEIBŐL A TÜKRÖZŐDÉSEK (1998) BÜROKRATIKUS AKADÁLYOKBA ÜTKÖZŐ LÉTREJÖTTÉT KÖVETHETJÜK.

A *Tükröződések* az ezredvég filmje. Szokatlan, szabálytalan a narráció és a megformálás is. Vízükörré változik a vászon, amelyben tünékeny szépséggel, de torokszorító valóságossággal tárul elénk egy Csernobilban megfertőződött, haldokló férfi visszaemlékezéseiben, emlékein, álmain keresztül a XX. század. Az experimentális képi világ, a filozofikus fikció, Velence, Csernobil és New York - minden adott a nagyszabású műhöz. Dárday István naplórészletei betekintést engednek a különös film nem kevésbé rendhagyó születésébe.

TÓTH KLÁRA

1996 JANUÁR 6. SZOMBAT

Az elmúlt időszak a legkeményebb szervezéssel telt el.

SIKER ÉS DRÁMA a piacgazdaságba való áttérés időszakában. Három éve adta be a stúdió először a jelen mélyáramlataival foglalkozó sorozattervet, de senki nem vette komolyan. Úgy tett az MMA, mintha be sem lett volna adva.

Három év telt el; s miközben a rendszerváltás alapvető – megörökíttetlen – változásai zajlanak, inkább csak, tv-szerű, felszínes-itt-ott értékes – valójában mégis szánalmasan silány képet rögzít magáról a kor – s az elosztással látszólag demokratikusan megbízott felhatalmazottak, hamisan felkent, vak papok módjára egyre őrzőbb ceremóniamestereket szerződötve igyekeznek egy elavult, önmaga dugájába dőlt status quo-t

védve, a lényeges törekvéseket elhárítani.

Kivonult az orosz hadsereg, anélkül, hogy bárki ezt a történelmi eseményt – apró részleteinek felkavaró mozzanataival, a kaszárnyák feldúlásától, a hadifelszerelések kiárusításáig, az itt hagyott szeretőktől, a lelkek mélyén a hazától való rettegésig, ahová vissza kell térni, – kamerával rögzíthette volna.

Aztán a „honvágy” visszahozta őket, most már egyenruha nélkül, csakúgy jöttek, mint szerencsétlen túlélők, vagy elvetemült maffiatartozékok: közben bevonult az amerikai hadsereg...

Mindebből semmi nem marad, csak a száraz bemondók, lelketlen, hazug kommentárjaira emlékezhetünk. S így válik nyomtalanná minden, a privatizációba csomagolt rablás, a pártok harcába elrejtett ország-gyilkosság, a tőke rafinált menedzselése a becsapott, elandalított sokak emberi létezésének feláldozása árán.

Úgy tűnik, a szívós munka idén el tudja mozdítani a holtpontról a pályázatot. Kovács, Herskó, Zsigmond, Kopper, Wilt, Dárday, Szalai, Czencz színopsziszai konkrét terveknek. Detre, Schiffer, Jancsó mintha taktikáznának, de egy következetes menetben bízni lehet egy olyan öszszeg megszerzésében, amely már garantálhat egy fordulatot. Nem a stúdióról, nem is elvekről, inkább a lelkiismeretről van szó, bár humorral, meggyőződésem, még többre lehetne menni.

1995 DECEMBER 30. SZOMBAT

Hosszú idő telik el fekvé, mozdulatlanul: kint hó és virradat. Annyi rétegben mozdulnak el a gondolatok – megőrzésük képtelenség, csak valamelyik szalon lehet elindulni, a többi: bántó, kellemes, nyugtalanító és izgató, titokzatos és titkolni valónak tűnő – csak az emlékezés bizonytalanságában változik, alakul, terjed, majd ezután tovább; a napló számára odavész...

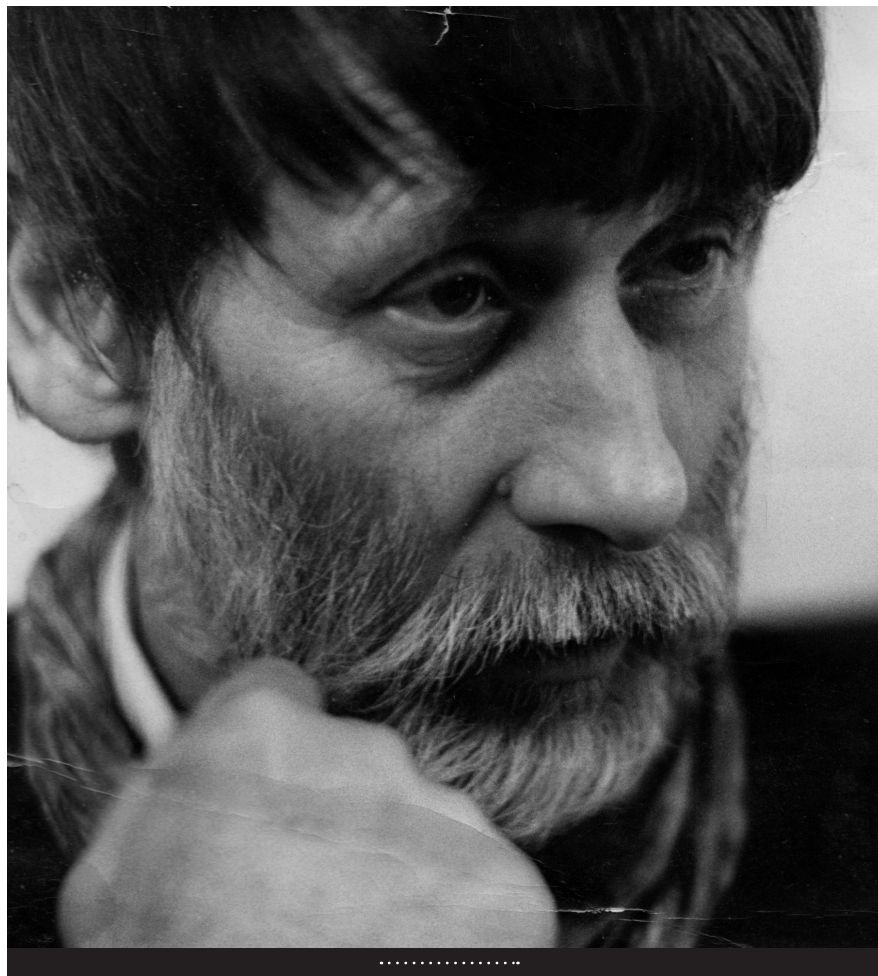
Erzsi (Szalai Györgyi nővére) jótette folytán két napra kiszabadulunk onnan, ahová a visszatérés a magunk akarata szerint elrendeltetett. A százévesek (Dárday István édesanyja és nagynénje – *A szerk.*) kicsit idegeskednek, de nyugtalanságukban már formálódik a kiszolgáltatottak beletörődése. A terv az volt, hogy a Balatonon alszunk, megnézzük a NATO-t és Koncz Csabát (fotóművész, zenész, képzőművész, biokertész, hangszerkészítő; 1967-1992-ig Nyugat-Európában élt.)

Az indulás, szokás szerint csak délre sikerül. Balatoni ház. Aknában talajvíz. Mire megebédelünk a tornyos vendéglőben, 3.800-ért, a konyhában hőség van és nyakunkon az alkony. (Tóth) Klári ötlete, menjünk aludni Konczhoz; a gyerekek tomboló örömmel kapnak rajta, én hülyeségnek tartom, de Tom és Din miatt azonnal indulunk, mert irtó fontos, hogy amire két éve képtelenek voltak, hogy Koncz házában aludjanak, az most önszántukból megtörténjen.

Koncz háza olyan, mint egy végvár a semmi szélén.

A speciális koordinátában elhelyezett végletek egymásba helyezésének abszurd kis múzeuma. Egy kevés a kelet-európai hagyományból, szolid nyugati csúcstechnikák, paraszt barokk és a feladásból visszacsalt, ismét új funkciókba helyezett praktikumok gondos összevisszaságban, s mindennek mélyén, az áthatolhatatlan lepellel letakart magány.

Tom, Din, K. lefekszenek a nyolc fokos szobában, mi a konyhában beszélgetünk. Furcsa, hogy nem érzi a magyar valóságban tekergő gyűjtőzsinórokat – védi és elfogadja a sajtót, szidja a magyarkodókat, anélkül, hogy különbséget tenne a magyarság megmaradásáért küzdők és a kóklerek, nacionalisták között. Konrádot hősnek látja, Szelényiről nem is tudja, hogy



kicsoda. A Bader-Meinhoff csoportról is beszélgetünk. Ha Konczról érdemes lenne regényt írni, az lehetne a címe: A KÍVÜLÁLLÓ.

Ez az időben álló, végvári indóház a gondolkodás teljesen különleges gócpontja, a „megálmodott” – lényegi megfogalmazódások helyszíne lehet, de a különbség apró petárdái észrevétlenül aknákká lényegülnek, s maguk alá temethetik az egoizmusban megrokkant alkotó rendkívülit, akire így is büszke lehetne az ország, ha tudná, hogy van. Vajon mennyi időre van szükség, hogy felfedezzék?...

A NATO-kirándulás elmarad. Klári ragaszkodik hozzá, hogy Kaposvárra menjünk, de értelmetlen, formális kipipálása lenne egy történelmi korszakváltás helyszíni szemléjének, amelynek felszíni jelenségei sötétben úgysem láthatók.

Hazafelé a kocsiból, távol az úttól különös szoborcsoport, a semmi kellős közepén állnak. Furcsa tájon telepedett meg a

„A szabadság illata volt”
(Dárday István)

filmes világ. Felnőni ehhez nem sok embernek van meg az esélye közöttük.

1995 AUGUSZTUS 21. HÉTFŐ

Számomra a filmezés mellett, nagyon fontos az írás.

Először is segít tisztázni, mit gondolok a dolgokról, másokról, magamról és a világról...

Ezen túl örömet okoz, hogy sikerül megfogalmazni, amit magam s mások számára fontosnak tartok.

Nem úri passzióról van szó, hanem alázattal és érzelmekkel teli elmélkedésről, ami több mint egy kedvtelés, de nem kevesebb, mint a szabadon eltöltött élet kötöttségeinek nyilvánosságra szánt elemző rajzolata...

Persze nem azért ír Naplót az ember, hogy mások feltétlenül elolvassák... Ez az emberben egy öröktől fogva élő önkifejezési vágy, de úgy kell írni, hogy azt bármikor mások is olvashassák, vagyis az írás ugyanolyan felelősségteljes dolog, mint maga az élet...

A jó napló véleményem szerint a naplóíró és a világ lenyomata s ha ez a lenyomat hiteltelen vagy hazug... akkor szerintem fuccs...!

Nem könnyű helyzet...

Komoly kockázatokat is vállalni kell...

Ha valakinek nincs érzéke ráérezni önmagára, vagy a világ folyására, komoly kudarcok szülehetnek..., mert ahogy telik az idő, úgy módosulnak a világ dolgairól vallott nézetek vagy változnak maguk a dolgok is s ha valaki fél az önleplezéstől vagy nem látja tisztán az összefüggések labirintusában – merre tart a világ, a hamisítás csapdájába esve végül is tökéletesen megsemmisíti önmagát...

1995 SZEPTEMBER 5. KEDD SZÁZ PICI LEVÉL

Töredékek a hétköznapoktól a filozófiai démonokig

52.

szobánkban dísztelen ruhák az ágy
a mi intim birodalmunk, ahol egyenlők lehetnénk:
de nemünk elválaszt.
mozdulatainkban hiábavalóság és gyönyör

piciny és hatalmas, szomorúság, öröm
érdes, selymes és recés,
kapzsiság, közöny,
megrendülés és hiány
titkok lelepleződése

sakálok állják körül a közös szentélyt
a komfortos szennyes kosárban gyűlnek
levetett lángolásaink.

Fölöttünk megfutamodott felhők
És hunyorgó csillagok;

Csak tudjuk – hogy vannak

Eltakarja (előlünk) a tető

A kertkapun túl lelkekre alkszik a tőke

Reklámszagot röpit ablakunk felé a szél,

Mely a mindenségre nyílik...

Suhan bennünk a visszafordíthatatlan.

NE ÉLD A ZAJT ZENÉNEK ZAJNAK A ZENÉT

Fény, szépség, haza

Belül kottázatlan hangjegyek...

Petneházi rét, Kisterasz.

1996 JANUÁR 18. PÉNTEK

A pályázat befejeződött. A stúdióból mindenki olyan, amilyen... Visszaidézhetetlen napok és történések. A hajnali indulások, az „elnöki” szoba különleges díszlete, a pályázati kiírás

abszurditása, a fel-felbukknó Altorjay, a villám gyorsan megírt színopszisok, bevezetők, levelek a kuratóriumhoz, „mérleghamisítások”, „a szent cél” érdekében mindmind száz szálon burjánzó futónövény, színház és játék – tétre, befutóra. Mindez véresen komoly dolog is lehetne, ha lenne az egészben valami halvány kihívás; ha nem öt kuratóriumi tag szerencsétlen rögeszmés, érzéketlen görcsösségéről lenne szó, mely minden szellemi távlattal és nagyvonalú áttöréssel szemben úgy viselkedik, mint a hullámtörő gát, zöld tengeri mohával, algákkal, nyálkával bevont évszázadok alatt is alig mozduló szikladarabjai.

Persze talán igazságtalan végletről van így szó, hisz maga a struktúra termette ki ezeket az ítéletre vállalkozni merő, magabiztos teameket, akiknek tagjai – elméleti eszmefuttatásokon kívül – alig ismerik ennek a kegyetlen információs forradalomnak s következményeinek valóságos összetevőit, s a horizonton nem is látnak mást, mint amiben leélték saját életüket, s ez pont elég masszív és áthatolhatatlan fal előttük, hogy totálisan elfedje előlük a jövőt: lehetőségeinek veszélyeivel és szépségeivel, realitásával együtt.

Konzervatív beton, klikksztaniolba csomagolt látszatesztétikum és szakmai fensőbbiség tudat, áporodott pártszívet leplező palástban trónoló egzisztencia preferáció.

A százévesek – Tanti és anyám – nehezen tudják behelyezni magukat a félelmetes éjszakába. A szoba két szemben lévő falától kissé elhúzva egy nagyobb és egy kisebb támlás rekamié, melyben szikár, csontos merevségben próbálna összegömbölyödni a test, hogy védeni tudja a lelket, de a hajlékonyság gyönyörűsége már a múlté, minden mozdulat sziszifuszi kőgörgetés, nincs többé enyhülés.

Az ágyak mellett a kis asztalon egy-egy éjjeli lámpa. Széket próbálok tenni a kettő közé, hogy egyik se bántsa a másik szemét. Ez már tiszta geometria. Ha a két fej, a két lámpa úgy tudnak



egyvonalba kerülni, hogy a közéjük elhelyezett szék támlája útját állja az egyenes irányba terjedő fénynek: győzelem.

Mindez hosszú idő... éjfél elmúlt, most már mindenütt sötét van. Kint kutyák vonyítanak, hosszú elnyújtott ugatásuk életteli nyugtalansága és kozmikus varázsa átterjed a sötétben álló házra, mintha kívülről magam is jobban látható, érzékelhető lennék, de elfáradok...

1996 JANUÁR 24. CSÜTÖRTÖK

Országos havazás. Tom-Din itthon maradnak. Felrémlelenek a régi szénszűnetek; erről eszembe jut egy évszázad utáni délelőtti a Tolbuhin körúton – talán a legérzékletesebb emlék – olyan erős illata volt a levegőnek, amilyen még soha... csak később jöttem rá – a szabadság illata volt. Talán az első pillanat, amelyik feltűnt. Aztán ez a ritka érzés lassanként ismertté vált.

A szabadság illata hihetetlenül fontos... 1961 Tihany. Motel előtti „plage” Szeptember eleje van – Miskolcon várnak a kohómérnöki szakon...

Órákon át fekszem a fűben, ferdén süt az őszi nap..., fantasztikus érzés.

„A technokrácia belovagolt a hatalomba”

(A *Tűkrözdések* forgatásán – (Haskó László, Szalai Györgyi, Belcsák Sándor)

Még három hétig maradok Tihanyban.

A leendő kohómérnökök nélkülem kezdenek, én pedig örökre távol maradok ettől a füstös, halálra ítélt műszaki borzalomtól.

1996 MÁRCIUS 4. HÉTFŐ

Kinőttem a szobámat.

Illetve a meghatározás pontatlan és pongyola – már beköltözésem idején kisebb volt annál, hogy az a tengernyi dolog, amit nap, mint nap kézbe kell vennem, elférjen benne. Vagyis nem méretéről, annál sokkal komplikáltabb dologról van szó.

Már az építkezéskor eldöntöttük, hogy a háznak ezen a sarkán – a hegyel szemben – lesz a szobám. Amióta itt lakunk, még mindig előfordul, hogy az erdőn, útban hazafelé valószínűtlennek tűnik, hogy a nagy álom megvalósult – a Szakadék utcára fordulva azt érezhetem: hazajöttem s azt csinálom, ami a dolgom: most a Velence-film.

A túlszűfolt szobában három asztalon töméntelen irat, az ágyam mellett pici kerek asztal nagy halom befejezésre váró könyv – olvasás alatt... Én min-

dig több könyvet olvasok egyszerre, melyik este melyiket... ezek itt mind arra várnak, mikor végzek már velük... Hamvas *Scientia sacra II.*; Bónis Ferenc: *Himnusz-tanulmány*; Kiss Gy. Csaba: *Közép-Európa, nemzetek, kissebségek*, Hankiss: *Himnuszok...* Camus: *Az első ember*, Alvin Toffler: *Hatalomváltás*; Al Gore: *Mérlegen a Föld*; Lester R. Brown: *A világ helyzete*; Szántó Lóránd díszszertáció; Buñuel napló; Balassa Péter: *Majdnem és talán*; Kierkegaard: *Félelem és reszketés*; Szelényi – Konrád: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*.

A földön iratrendezőnek használt kartondobozok, a kétszemélyes ágygal szembeni ablak mellett hatalmas térkép: Laguna Veneta.

Egy hete vehettük meg lent a forgatáshoz a motorcsónakot... Velencét csak az ismerheti, aki a vízről nézi a csodát. Nem vízről forgatni filmet a cölöpökre épült városban?

Lehetetlen!

Laguna Veneta.

Az ágy fölött, régi szekrényoldalakból összetákolt polc, iratrendezők, dossziék, orosz szamovár, kék, fekete, furcsa formájú üvegek, gyerek-rajzocskák, festmények, kétkötetes valutatájékoztató a világ összes fém és papír pénzének hű rajzolataival, fenyőtoboz Lido di Volanóból, fotón

Szalai, Vitézy, Dárday, Wilt, Pap – a Nevelésügyi sorozat idejéből, Francesca Neri meztelen mellekkel, aki hosszú ideig a Velence-film főszereplő jelöltjeként élt képzeletemben, míg egy olasz filmben Györgyi meg nem látta – telefonon szólt, hogy nézzem a tévét – oly pocskékul játszott, hogy könnyű búcsút vettem tőle örökre.

Persze csak jelölt volt, s valójában komolytalanul viszonyultunk hozzá, azzal a kettősséggel, amivel az egész Velence-filmhez – ehhez a számomra oly egyértelműen leglényegibb evilági törekvéshez, melyben Györgyivel sokszor nem tudtunk azonos hullámhosszra kerülni – s emiatt a külső, anyagi akadályok gyakran keveredtek össze a belső hullámtörő viták inspiráló vagy éppen visszahúzó erejével: s máig is gyakran fékezik a megvalósuláshoz szükséges roppant energiát...

Megalázó, ostoba közegben mozog a Velence-konceptió. 1996 tavaszán vagyunk; az elkészült filmek bizonyítják: 3-4 éve nincs átfogóbb, mélyebb filmes koncepció a placcon – pénzt mégsem adnak rá, csak csepegtetik – az első milliót, még '94 tavaszán adta a Duna TV- s lényegében ez a kiszolgáltatottság legtöbbször a mű halálához vezet...

„Ékszer és mocsok”

(Dárday István – Szalai Györgyi: Tükröződések)

LAGUNA VENETA.

Ékszer és mocsok.

A világ tizennyolc bugyra.

Európa végnpjai: új korszakokról álmodó zsenik...

Van itt a levegőben valami.

Valami egyértelmű átlényegülés... ami azonban megfoghatatlan; valami, aminek a lényege nem csupán FÖLD-KÖZELBEN zajlik...

Talán átlényegül a világ.

Talán csak pusztul...

Ki merné állítani, hogy látja a jövőt?

Talán nem is történik más, csak az, ami a nagy korszakváltások idején természetes, de én vitába szállok magammal, mert valójában azt érzem – itt a még sohasem volt egybeesések kibontakozási konfliktusairól van szó...

1996 MÁJUS 24. PÉNTEK

Tegnap elért hozzám a végpont.

Ez a nem kívánt, de korántsem váratlan találkozás a Kinizsi utcai kertmoziban jött létre... Nem volt benne semmi patetikus; a végpont egyszerűen csak megjött a maga egyszerű, kíméletlen, visszafordíthatatlannak tűnő zsarnoki módján.

A végponttal való találkozás roppant összetett jelenség – jelenléte szinte észrevétlen, az ember sokáig valójában tudomást sem vesz róla, csupán érzi, hogy testét-lelkét átjárja valami baljós, kiszámíthatatlan természetű, egymástól nem elválasztható ellentétes érzetek halmazában bujkáló veszedelem, mely valószínű jelenlétével senkit sem egyformán lep meg...

Ülünk az idő pusztulásában úszó – nem rossz hangulatú kertben – Fehér Gyuri, Wilt Pali, Szalai Györgyi. Már ismert sztorik közben esett szó a dokumentumsorozatról és a Szellemi Kollégiumról, mint ha csak összeszaladtunk volna két teniszparti, egy lovaglás, s néhány izgató flört között, hogy megigyunk egy hűsítő italt.

Nincs egy ember, aki a közös célok és érdekek megvalósításának támasza lenne.

Valószínű, hogy céljaink szigetként, egy szétzúllott siker- és profitéségben



demoralizálódott társadalomban nem megvalósíthatók... Maximum az összefogás segíthetne, melyben a mélyen átélt és átértett összetartozás-élmény, párosulva a körülményekhez való látszólagos idomulás, célt soha szem elől nem tévesztő stratégiájával oldaná a másodpercenként termelődő külső és belső konfliktustömeget, a fizetésképtelenség okozta megsemmisülés veszélyt.

Összetartozást nem lehet szervezni, a szeretet nem munkával létrehozható állapot, az érdekszövetség is roppant sérülékeny „intézmény”, ha nem közös és egyenlő teherviselésre és konzekvens stratégiaakeresztülvitelre épül...

Ülünk a kertben háttérgondjainkkal – s fel-felbukkan az elfojtott gond egy-egy pillanatra – hol ezen, hol azon az arcon.

Valószínű nem vagyok elég „óvatos”, valószínű olyan dologra vállalkoztam, ami megoldhatatlan. Személyes összetartozás nincs, de akkor mi van?

Nem vagyunk szabadcsapat, gerilla kötelék, elvek szilárd hadivédelvezői, nem vagyunk párt... csak éppen ragaszkodunk kulturális éntudatunkhoz, s nem bírjuk az agysorvasztást, a fogyasztói műtéti beavatkozások sorozatát magunkon végrehajtani.

Ez az, ami összeköt, meg a nem éppen szegényes fantáziánk, de ez az ellenkező pólusú világ elszánt erőivel szemben több mint kevés... Lassú tempóban gyalogolnak keresztül rajtunk a piaci tényezők.

A növekedésbe vetett hit hókuszpókuszaiba csomagolt rablás, mint a végsőkig totalizált világmegváltás egydimenziós kamikáze reakciója... Ellensúly nélkül, mert a magyar értelmiség nagyobb része bedőlt a történelem rétegesen egymásra rakott maszlagainak.

1996 NOVEMBER 26. VASÁRNAP

Ébredés a szobámban.

Szemben az ablak, hó és fák, oldalt ködben a dérepte hegy...

Lehetne inspiratív is, de ha az életben csak hajsza van, s nincs önfeledt szabad pillanat, akkor az csak annyi amennyi...

Lent a százévesek, a nagyszobában unokabátyám, az ausztrál, még a háború közben menekült nyugatra, majd a meszeségbe.

Ami ma jó lehet majd, délben szánkózni megyünk szemben a dombra, a határtalan fehérségben megtisztulhat minden, ami percről-percre beszennyeződik.

Klári lemegy, kávé hoz magának, visszajön. Én már korábban lent voltam, teát hoztam. A rádióban Makovecz, születésnapja alkalmából beszél. Ő hisz benne s tudja, az erők győzik a szenvedést, megaláztatást, kisémmizést, hisz benne, hogy hamarosan megsemmisülnek a Senkik.

Klári verseket mutat. Orosz csaj, Marina Cvetajeva *A királynő védelmére* kötet. Belelapozok. Valóban brutális tehetség, brutális sors.

A „Marina” sokáig kedvenc slágerem volt, s egy Marináért verekedtem életben először és utoljára hatodikos koromban. Fantasztikus barna loknijai voltak, nagy húsos ajkai, mindig sötétkékszoknyákat és piros pulóvert viselt.

Mikor a hetedikessel verekedésre került a sor, akkor éreztem először, vannak dolgok, amiket nem lehet megkerülni. Nincs kitérés, meghátrálás, mérlegetés... Ez erőt adott, de keveset. Pocsékul vértzett a pofám, s Marina hiába törölgette meg finom kis zsebkendőjével – én tudtam, hogy vesztes vagyok.

Veszteni tudni kell, s aki tud veszteni, annak esélye van, hogy győztes legyen.

Nehéz iskola, melyben a szerencse – ami valójában homályos fogalom – döntő kiképző erő.

Klári cikket írna, de a hétköznap apró dolgai könyörtelenek... Levesfőzés, ágytálazás. Az ausztráloknak pici szendvicsek.

Mi minden marad ki ebből a vasárnapi kora délelőttől? Horn és a miskolci kongresszus, Kósa nagy szavai a rádióban, a szakszervezetek, Fodor lemondott, Bokros nem, satöbbi, satöbbi. Kinyitnám a laptopot, de nem érdemes.

A jegyzetek között a naplóírásról van egy hosszú rész, talán kicsit (primitív), vulgáris és lapos, de a lényege megkérdőjelezhetetlen: igazi naplóírára csak az vállalkozhat, aki hivatásos naplóíró, a naplóíráson kívül semmi dolga nincsen. Megfizetik.

A délelőttre tervezett szánkózás végül elmaradt. Tomi állítólag beteg. Nincs vakító napsütésben szikrázó hó, nincs pici felszabadult öröm, nincs a gyerekekkel együtt egy közös önfeledt pillanat, amittől aztán már bármi kibírható – még a hat hete nálunk lakó ausztrál is a feleségével.

1997 JANUÁR 27. SZOMBAT

Éles korszakváltás van, amely tömegméretekben szinte érzékelhetetlen, de még a kvalifikáltak sem érzik át a jelen-

tőségét. Ami fürdés közben oly tiszta volt, most már csak szegényesen reprodukálható. Magyarország korábban a birodalomban elfoglalt helyzete miatt a tisztánlátásra alkalmas pont volt a világban – mára ez a helyzet megszűnt, innen csak a kivételesek tudják áttekinteni a dolgok lényegét. Minálunk az éles váltás csak absztrakciónak tűnik, a fordulatot elfedik a sajátos kelet-európai anomáliák, s úgy tűnik, hosszú-hosszú változásról van szó, mely talán nem rendíti meg alapjaiban a világot, csak módosít itt – ott valamit.

Parkok, aluljárók, szerk, liftek és hidak. Mindenki fülére sorírtva a mobilját, átszellemülten beszél.

Az információs társadalom apró, sugárzó szörnyetegei hozzák-viszik a híreket. Ennyi érkezett el az utca emberéig. A filmesekhez talán egy picivel több.

Közben a technokrácia Magyarországon is belovagolt a hatalomba. Aki birtokolja a csúcstechnika legújabb eszközeit és vívmányait, az az új tulajdonos osztálynak tudhatja magát; aki ezeket nem tudja megfizetni, az egyszerűen nincstelen marad, mint annak idején például a földnélküli parasztok, zsellérek.

Ez a századvégi, ördögi leszakadás alattomos észrevétlenséggel lepi meg az eleve kiszolgáltatottakat, akik abban a mámoros tudatban, hogy kényelmük soha eddig nem álmódott szintre jutott az infrásütők, automata televíziók, mobilok, autócsodak jövőtábol – egyszerű átverés áldozatai.

A művészetekben speciális a helyzet. Globálisan kijelenthető – bár aprólékos elemzések mindezt finomítanak talán –, hogy aki nem birtokolja vagy nincs módja használni a csúcstechnika eszközeit, az eleve nem képes korszerű művészi alkotás létrehozására, s ez az állítás egyben azt a merész kijelentést is vállalja, hogy az elkövetkezendő kor művészeti termékei ma még csak nem is sejthető formákat öltenek majd, anélkül, hogy megszüntetnék, azt, amit az emberiség a korábbi évezredekben csak rövid korszakokra volt képes kiiktatni a történelemből.

A fő ellentmondás a jelenben, hogy e lehetőségek olyanok kezébe vannak, akik nem ismerik az új alternatíváknak a művészet szolgálatába állításának módját, mert fogalmuk sincs szakralitásról, univerzumról, művészetről.

(Folytatjuk)

LÉNÁRT ISTVÁN (1921-2021)

„Papi”

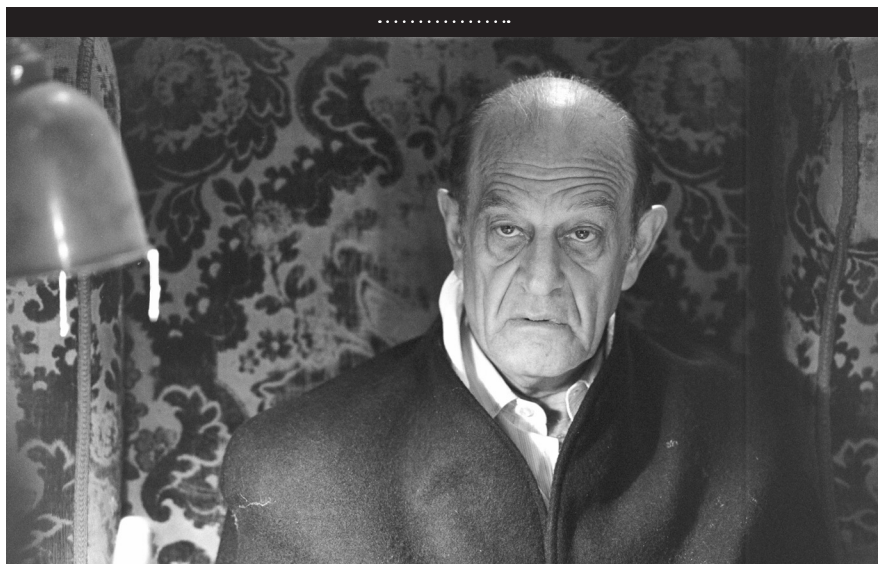
PENTELENYI LÁSZLÓ

A MAGYAR FILMSZAKMA ÉS TELEVÍZIÓZÁS DOYENJÉT 100. ÉVE FELÉ KÖZELEDVE IS OTT LÁTHATTUK SZINTE MINDEN HAZAI PREMIEREN ÉS FILMÜNNEPEN.

Lénárt István – a sokak által szeretett „Papi” – 1945-től volt markánsan jelen mindig pedáns eleganciájával a színházi és filmművészeti életben. 1951-ben ösztöndíjas gyakornokként lépte át a Filmgyár kapuját, majd gyorsan emelkedett a ranglétrán. 1954-ben Föld Ottóval együtt az elsők között szerzett gyártásvezetői diplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. 1958-ban Fábri Zoltánékkal, az akkori fiatal rendezőgenerációval – a későbbi stúdiórendszer előhírnökeként – egy önálló filmstúdiót szerettek volna létrehozni. Az akkori vezető rendezők (mint például Keleti Márton és Bán Frigyes) nem nézték jó szemmel, s mivel Lénárt volt a „csapat” legkevésbé értékes tagja, őt rúgták ki a Filmgyárból. A Nemzeti Színházban végzett közönségszervezői kitérő után, 1963-ban került a Magyar Televízióhoz fődíszpécsernek. Lénárt ezt a kifejezést egy szel-

lemi műhelyhez méltatlannak, túl iparinak érezte, ezért Koordinációs Osztályra nevezte át. Több mint száz operatőr és a műsorgyártáshoz szükséges technikai személyzet tartozott hozzá, ő felelt a televízió műsorok gördülékeny rögzítéséért abban a korszakban, amikor évente legalább 70-80 tévéjáték készült a Magyar Televízióban. Lénárt István ebben a pozícióban találta meg valódi helyét, 1970-ben például az ő ötlete volt a Veszprémi Tévétalálkozó létrehozása is. Igazgatóhelyettesi rangban dolgozott 1991-ben bekövetkezett (váratlan) nyugdíjazásáig, senki sem marasztalta, pedig testi-szellemi erejének teljében volt. Nyugdíjazása után sem tudott elszakadni a kulturális élettől, két évtizedig volt a Vígszínház médiamenedzsere. Nem lehetett úgy elmenni egy-egy mozi premierre vagy színházi ősbemutatóra Budapesten, hogy a „Papi” ne lett volna jelen, hiszen a Tele-

„Téves szerepcserét rendeztél”
(Fehér György: Szürkület – Lénárt István)



INKEY ALICE FELVÉTELE

vízió és a Színház nem csupán a munkahelye, hanem a szenvedélye volt.

„Világbjának fej ez a Lénárt!” – mondta róla Fehér György operatőr-rendező, aki felfedezte őt a filmművészet számára. Az 1963-ban igazgatóhelyettesi rangban dolgozó Lénárt István egy késői órán a Magyar Televízió folyosóján – a takarékosság jegyében – oltotta le a lámpákat, amikor megjelent mögötte egy fehér nadrágos huszonéves fiatalember. Pimasz módon visszakapcsolta a fényt. Így találkozott először Fehérrel, akivel – a jelentős korkülönbségük és nézetkülönbségeik dacára – szoros, életre szóló barátság bontakozott ki. Fehér György még csak kameraman volt a Magyar Televízióban, amikor Lénárt megkérte, hogy vegye fel a fia esküvőjét, mire szemtelenül azt válaszolta, hogy csak akkor, ha elvállal egy szerepet a következő vízgafilmjében (*Tomikám*, 1970). „Nem szívesen vállaltam – emlékszik vissza Lénárt – úgy éreztem, nem való egy vezető köztisztviselőhöz, rongálja a tekintélyemet. De mit tehettem? Beadtam a derekam.” Rádásul egy kellemetlen, gonosz főnököt kellett alakítania. „Én nem vagyok színész, semmi közöm ahhoz, hogy a rendezők egy részének megtetszik a sokráncos arcom. Csak véletlen, ha valakit kineveznek színésznek. Nem tekintettem szakmámnak. Szórakoztatott a közeg, és a hiúságnak jólesett, hogy barátaim megvásárolták a ráncaimat, de sosem vettem komolyan.”

Lénárt „Papi” arcát, hangját, gesztusait, jellegzetes személyiségét szerencsénkre számos filmalkotás is örzi, amikben – saját megfogalmazásában – „bohóckodott”. Az 1970-es *Tomikám* után legközelebb 1978-ban – Makk Károly javaslatára – vállalta el Bacsó Péter *Áramütés* című filmjében egy kopott, nyugdíjas erkölcsrendész szerepét. Az igazi „színeszkarrierje” azonban Fehér György *Szürkületével* (1987-90) kezdődött. „A legfőbb instrukció, amit szerepemhez a rendezőtől kaptam, hogy ne beszéljek túl gyorsan. Akik ismernek, tudják, általában olyan lassan beszélek, hogy sokan elalszanak a mondataim alatt...”

A sors furcsasága, hogy 2002-ben Lénárt az idő közben pótfiává fogadott Fehér György temetésén volt kénytelen gyászbeszédet mondani: „Drága barátom, rendezőm, ennél az utolsó jelenetnél, megszegve korábbi megállapodásunkat megbocsáthatatlan és téves szerepcserét rendeztél.” •

MAI ZETTERLING (1925-1994)

Nők állóháborúja

PAZÁR SAROLTA

ZETTERLING HATVANAS ÉVEKBE KÉSZÜLT FILMJEI A KORSZAK LÁZADÓ SZELLEMÉT TESTESÍTIK MEG: FANYAR HUMORRAL ÉS ZAJOS FELHÁBORODÁSSAL KEZELIK A NEMEK KÖZTI EGYENLŐTLENSÉGET.

Mai Elisabeth Zetterling 1925-ben született Svédországban, színpa-di pályafutását tizenhat évesen kezdte. Alf Sjöberg filmjében, a fiatal Ingmar Bergman által írt *Őrjöngésben* (*Hets*, 1944) szerzett magának országos hírnevet. Hirtelen jött népszerűsége egészen az Egyesült Királyságig juttatta, ahol Basil Dearden háborús drámájában, a *Fizess a múltadért!* (*Frieda*, 1947) című film-ben játszotta a címszerepet. Frieda fiatal német ápolónő, aki az angol légierő egyik pilótáját menti meg a koncentrációs tábor-tól, a fess katona hálából feleségül veszi a lányt és elviszi szülővárosába. Friedának és férjének szembe kell néznie az angol nemzeti népharaggal, ami minden egyes egyént felelősségre vonna népe bűnéért, így Friedát is. Zetterling pompás a csinos, kitzasztott idegen szerepében, ám ettől kezdve akcentusa és skandináv vonásai beskatulyázták a fiatal színésznőt. Nemzetközi sikerei ellenére visszatért Svéd-országba, hogy Ingmar Bergman *Zene a sötétben* (1948) című drámájának főszerepét eljátssza, röviddel ezután mégis leszerződött a brit The Rank Organisation filmvállalattal, és jöttek is sorra az egy kaptafára készült angol, majd amerikai filmszerepek. Az 1954-es *Kopogd le a fán!* című Danny Kaye-film-mel kitarult előtte Hollywood kapuja és elindult a csúcs felé vezető úton, ám egyre kényelmetlenebbül érezte magát a felkínált szerepekben, így ahelyett, hogy betört volna az amerikai sztárvilágba, inkább háttér fordított a reflektorfénynek. Az 1950-es évek elején elvált Tutte Lemkow norvég színésztől, majd 1958-ban hozzáment David Hughes angol íróhoz, akinek ösztönzésére a szín-játszás helyett a filmrendezés felé fordult figyelme. A hatvanas éveket megelőzően Svédországban mindösszesen hat nő ké-

szített játékfilmet – így aztán Zetterling sem hazájában, inkább Angliában kezdte kitanulni a rendezés fortélyait.

Miután négy rövid dokumentumfilmet rendezett a BBC számára, elkészítette az 1963-ban BAFTA-díjra jelölt és Vencében Arany Oroszlán-díjat elnyert rövidfilmjét, a *The War Game*-et. Ebben a háborúellenes kisjátékfilmben egy épülő lakótelepen két kisfiú kergeti egymást egy játékpisztolyért: Zetterling a markáns képeiből és erőteljes hangeffektusaiból épített világával, valamint gyereksze-replők színészvezetésével érdemelte ki a zsűri díját. Férjével közösen írt forgató-könyvének képi világáért az akkor debütáló Chris Menges felelt, aki később Ken Loach állandó operatőre lett. Tehetségének elismerése annyira felbátorította Zetterlinget, hogy első nagyjátékfilm-ter-vét már hazai közegben valósította meg. Visszatért Svédországba, ahol épp ebben az időszakban vezették be a kreatív mű-vészeket pártoló átfogó filmtámogatási rendszert. A szexualitásról, gyerekvállalásról és párkapcsolatról részletesen és őszintén író Agnes von Krusenstjerna harmincas évekbeli regénysorozatából adaptált *Szerető pár* (*Älskande par*, 1964) című filmet már a frissen alapult Svéd Filmintézet égisze alatt készítették. A férjével közösen írt forgatókönyv ügyes flashback-szerkezettel ötvözte a regények anyagát, egységes és feszes játékfilmmé kerekítve. Zetterling Berg-mantól és Arne Sucksdorfftól merített ihletet és bátorságot debütáló játékfilm-jéhez (az ambiciózus film olyan Berg-man-sztárszereplőket vonultat fel, mint Gunnel Lindblom, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand és Eva Dahlbeck), hogy a homoszexualitásról, szexuális dekadenciáról, a nők elnyomásáról és

felszabadulásáról kellően impulzívan és szenvedélyesen beszéljen, ugyanakkor formanyelvileg meglehetősen visszafogott maradjon. A film az első világhábo-rú kitörésének napjaiban játszódik egy kórház épületében, három különböző társadalmi státuszú várandós nő törté-nete a szüléset folyosóján rendeződik egy térbe. A terhes nők vajúdás közben idézik fel gyerekkori emlékeiket, első szexuális élményeiket, igaz szerelmeiket, a születéssel és a házassággal kapcsola-tos kendőzetlen érzéseiket. A három nő – részben összefonódó – történetével Zetterling rávilágít az őket körülvevő férfiak nőgyűlöletére és a zománcos fedőrétegek alatt valójában rejtőző to-xikus párkapcsolatokra. Adele (Gunnel Lindblom) az egyetlen, aki tradicionális házasságban él – egy olyanban, amely társadalmilag letaszította és börtönként funkcionál, ahol gyűlölet és keserűség tenyészik –, és Zetterling szerint ott sincs helye az új életnek. A *Szerető pár* vilá-gát annyira áthatja a nemek háborúja, a diszfunkcionális kapcsolatok kínja, hogy az egyetlen hagyományos házasságban fogant magzat is meghal, mielőtt meg-születne. A férfiak és nők állandó hábo-rújának ártatlan áldozataként jelennek meg a gyerekek, a nők veresége pedig a gyermek fogantatásával és születésével következik be. A film egy újszülött cse-csemő és annak ép köldökzsinórjának kimerévített képével zárul.

Zetterling első nagyjátékfilmjét egy-szerre fogadta hangos üdvözlés és óriá-si felháborodás. Összehasonlítása Berg-mannal elkerülhetetlennek tűnt, nem csak témáik hasonlósága, hanem képi világuk miatt is, hiszen mindketten a nagyszerű operatőrrel, Sven Nykvisttel dolgoztak együtt – csak hogy Mai Zetterling hangsúlyos női nézőponttal és merész ábrázolásmóddal szignózta művét. Az 1965-ös Cannes-i Filmfesztí-válon Arany Pálmára jelölték az explicit szexuális ábrázolása és meztelensége miatt óriási visszhangot keltő filmet. Ám nem ez lett Zetterling egyetlen filmje, amely nyílt szexualitása, kendőzetlen véleményalkotása miatt vitákat váltott ki, a rendező következő művében még pimaszabban fogalmazott és még mé-lyebbre nyúlt az emberben.

Az *Éjszakai játékok* (*Nattlek*, 1966) Zet-terling saját regényét dolgozta fel, amely a jóléti modern társadalmak elidegenedésével és a nyugat peremén

élő kultúrák mély romantizálásával foglalkozik, valamint a felsőbb osztályok dekadenciáját és devianciáit vizsgálta a mai európai társadalomnak és történelmének metaforáin keresztül. A *Szerető pár* flashbackekkel tűzdelt szerkezetét ebben a filmben tökéletesítve, Zetterling finoman fonja össze Jan (Keve Hjelm és Jörgen Lindström) gyermek- és felnőttkorát. A régi otthonába menyasszonyával visszatérő Jan megpróbálja túltenni magát kiskamaszkori traumáin. Álmai, emlékei, kedveséről való víziói kavarnak egymás után és olvadnak egyébe a filmben. A nemiség hol nyílt, hol szimbolikus ábrázolása egyszerre konzervatív és radikális: a férfi szexualitás és a reprodukció lenyűgöző hatalma találkozik a homofóbia és az azonos neműek közötti szenvedély ábrázolásával. A vállaltan freudista film középpontjában Jan és anyja (Ingrid Thulin) sokszorosán terhelt kapcsolata áll. A torz nő- és anyakép pandantjaként megjelenő nagymamafigura a varázslatok, sámánok és boszorkák világát idézi, ahova kislányként anyja elől menekülhetett. A két Jan egyszerre harcol anyja szeretetéért és anyja iránti gyűlöletének feloldásáért. A vérfertőzés, maszturbáció és homoszexualitás ábrázolása – valamint egy újabb autentikus szülési jelenet beillesztése – tovább duzzasztotta a Zetterling körüli

botrányokat. A Velencei Filmfesztiválon fekete matricával ragasztották le filmjének plakátjait, mert azon Leonardo da Vinci emberi közösülést ábrázoló metszetének nyoma látható, majd a filmet csak a sajtó képviselőinek és a zsűri tagjainak vetítették le a nagy nyilvánosság helyett.

1968-ban Zetterlingnek két filmje is elkészült, és mindkettő hatalmas bukásnak bizonyult bemutatásukkor. A *Doktor Glas és a Lányok (Flickorna)* ellenséges fogadtatásának több oka is volt, a legfontosabb talán az, hogy a hatvanas évek közepétől a politikai-kulturális légkör erősen balra fordult, ami különösen a vietnami háború elleni mozgalommal állt összefüggésben, ráadásul az 1968-as botrányokkal tűzdelt cannes-i fesztiválon a *Doktor Glas* volt az egyetlen skandináv versenyfilm. A zaklatott hangulatú fesztivál programját végül törölték és a film ezzel villámgyorsan feledésbe merült. A Hjalmar Söderberg 1905-ös népszerű regényéből készült alkotásban a címszereplő orvos segít egy férjétől nem pusztán elhidegült, de egyenesen rettegő feleségnek megszökni ura kéjszív és bántalmazó kezei közül. Zetterling újfent a visszaemlékezések és hallucinációk keverését alkalmazta mesteri módon: az orvos látomásai a tehetetlen nőt megerősza-

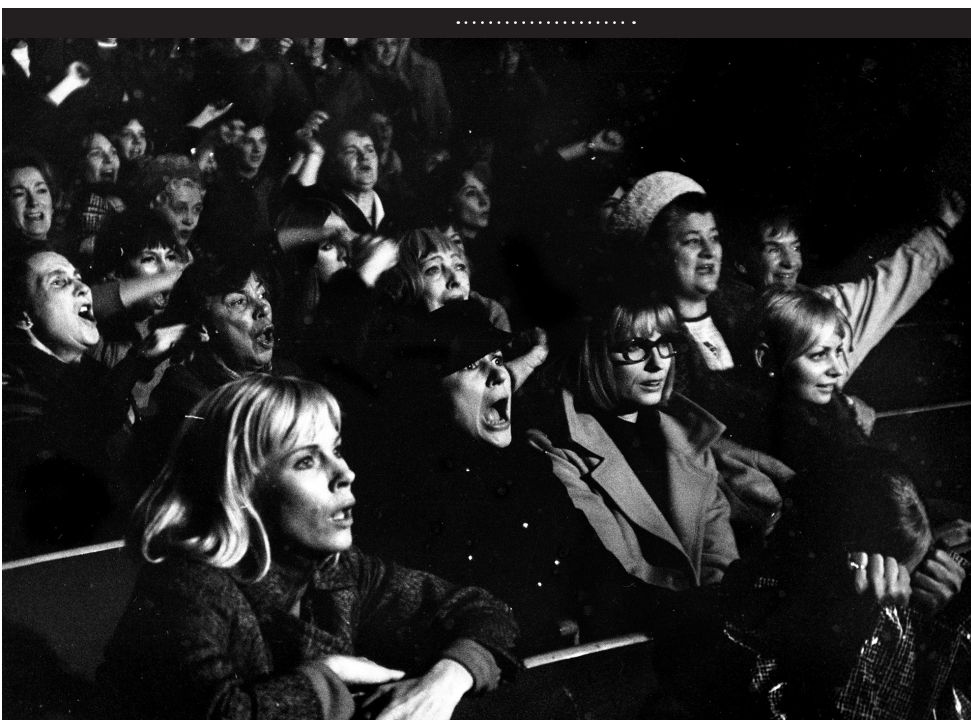
„Megkérdőjelelik a rájuk kényszerített szerepeket”

(Mai Zetterling: *Lányok* – Bibi Andersson, Harriet Andersson és Gunnel Lindblom)

kolni készülő tohonya férfitestről olyan szuggesztívek, hogy Glas fejében a férfi meggyilkolásának gondolata is szöveget üt. A zetterlingi elnyomó és elnyomott közötti háborúnak újabb példája ezúttal egy harmadik, külső szemlélő képzeletéből tolakodott a vászonra.

Ugyancsak 1968-as filmjét, a *Lányokat* talán még hamarabb ejtette ki a filmes kánon, mint a *Doktor Glas*. A rendezői életmű alapmotívumát jelentő genderháború leginkább a *Lányokban* veszítette el metaforikus mivoltát. A férfiaság és a hadviselés közötti erős összefüggést Zetterling ebben a filmben tolt ki a legharsányabb rivaldafénybe: három színésznő turnéra indul Arisztophanész *Lüszisztratéjával*, és szerepeik olyannyira inspirálják őket, hogy egyszerre azon kapják magukat, fellázadtak a férfiak által uralt társadalomban a nők felszabadításáért. Az előadásban a nők összefognak, hogy megakadályozzák a férfiakat a Spárta és Athén közt dúló háborúskodásban: egy felszabadító mozgalom alakul ki, amelyben megkérdőjelezzik a rájuk kényszerített szerepeket, és összefognak, hogy visszavágjanak a patriarchátusnak. A színésznők szerepük eljátszása közben párhuzamot vonnak a drámában ábrázolt küzdelmek és a valós élethelyzetük között, ami arra ösztönzi őket, hogy fellépjenek az őket otthonukban elnyomó férfiak ellen, sőt a hidegháború és a vietnami háború, a férfialapú és egyenjogúságot sutba vágó társadalom ellen. Zetterling egy olyan Svédország képét rajzolta meg, amelyben a férfiak elnyomó döntéseiket, az életüket és a világot, amelyet a nők számára próbálnak felépíteni, a hatalmon lévők felelősségével racionalizálják.

Most is egymásban feloldódó visszaemlékezések, belső monológok, fantáziadús álmokképek és az élet kiragadott pillanatai szövődnek össze, ráadásul az író-rendező ezúttal még a színdarab narratív struktúráját, a színjátszás és próbafolyamat aktusát is befonja ebbe a szövetbe. Az előadás, a színésznők mindennapi élete és belső látomásai úgy keverednek a filmben, hogy a háború és a béke, az anyaság és a nemek közötti kapcsolat, valamint a jóléti társadalom kérdéseinek hálóját hozzák létre. A diegetikus hangok és terek káoszából kibújó történetek az eddigi rendezői tematikában maradtak, tovább fejtegetve a patriarchális hagyományok témáját az állítólag felvilágosult modern korban.





A radikális feminizmus finom porával telehintett, merészen formabontó film folytonos játékossága már-már abszurd vígjátékká emeli Zetterling munkáját. A görög színház és az álomszerű bolyongás között egyre váltakoznak az őszinte, a vicces és az önvizsgálatot igénylő pillanatok, szüntelenül bepillantást nyújtva a három színésznő életébe. A *Lányok* színésznői különböző családi helyzetűek: Gunillának (Gunnel Lindblom) több gyermeke van, és egy kedves, ámde rém unalmas férje; Marianne (Harriet Andersson) egy törvénytelen gyermeket nevel házasszeretőjéértől; Liz (Bibi Andersson) pedig házasságban, de gyermektelen. Zetterling mindhárom élethelyzet eseményeiből egyforma arányban válogat, főhősei ezúttal kivétel nélkül középosztálybeli nők, önállóak, edukáltak, jól öltözöttek. A rendezői azonosulás egyértelműen itt a legerősebb, újabb szintet toldva a film formai és stílusi önreflexivitásához: a *Lányok* egyszerre színésznőkről szóló film és színésznőkkel készült film, amelyet egy jól ismert színésznő rendezett.

Zetterling hasonló irányba haladt legjelentősebb művében, mint Věra Chytilová *Százszorszepek* című filmje: mindketten megbontották a cselekmény narratív logikáját, hogy kifejezőbb formát adjanak az elvont és nyomasztó gondolatoknak és eszméknek, amelyek körülveszik a nőket. Zetterling a *Lányokkal* tudott legmesszebb távolodni Bergman Svédországtól és kilépni abba az uni-

„Egyszerre konzervatív és radikális”

(Mai Zetterling: Éjszakai játékok – Jörgen Lindström, Ingrid Thulin és Lauritz Falk)

verzumba, ami sokkal kevésbé komor, ahol a fantázia megkülönböztethetetlenül válik a valóságtól és ez mégsem megy az érthetőség rovására. Bár sosem csúszik át a bohózatba, a komolytalanság érzése némileg tompítja a társadalmi és politikai véleménynyilvánítás éleit. A feminista recepció igazi úttörőnek tartotta, méltó elismerésben részesítve: Agnès Vardához hasonlóan, körülbelül egy évtizeddel megelőzte a női filmes mozgalmat, és a svéd kritikusok által 1968-ban gúnyolt és meghurcolt *Lányok* négy évvel később már a New York-i Női Filmfesztivált nyitotta meg.

Zetterling filmjeinek sikertelenségei után hosszú időre felhagyott a játékfilmrendezéssel, csupán az 1973-as olimpiáról szóló dokumentumfilm készítésében (*Visions of Eight*) vett részt olyan rendezők mellett, mint Miloš Forman, Arthur Penn és Kon Ichikawa. Miután Hughes és Zetterling elváltak, a fájdalmas élményt egy elképesztő, nyers, fesztelen érzelmekkel teli tévéfilmben dolgozta fel (*Vi har många namn*, 1976); 1977-ben pedig elkészítette *A hold egy kék sajt* (*Månen är en grön ost*) című filmet, amely sikertelen kitérő volt a gyermekszórakoztatás világába: egy fiatal lány képzeletében a megidézett kifestőben a színeket a felnőttek testesítik meg. Az egész film olyan, akár egy pszichedelikus trip és egy bizarr pantomim-játék keresztezése, amely egyszerre jellemző Zetterling

formai és narratív leleményességére, ugyanakkor atipikus is, mivel teljesen hiányzik belőle a minden gondolati mélység. Angliába visszatérve felkérést kapott a *Scrubbers* (1982) című börtöndráma rendezésére, amelyet eredetileg az Alan Clarke rendezte *Söpredék* (*Scum*, 1979) folytatásának szántak. Zetterling kiterjedt kutatást végzett és ennek eredményeképpen filmjét fiatal bűnözőnők együttérző ábrázolása és a börtönrendszer kritikus szemlélete határozta meg. Utolsó játékfilmje, az *Amorosa* (1986), Zetterling visszatérését jelentette Agnes von Krusenstjernához, ezúttal azonban nem a művét adaptálta, hanem az író nő élettörténetét mesélte el. A film lázalomként kezdődik, amikor von Krusenstjernát a velencei karnevál idején egy elmebetegintézetbe zárják, ahonnan visszaemlékezéseinek keresztül látjuk, majd egyre inkább kibillenti betegsége; az örület és a bántalmazó férj eltörpíti az írónőt. Von Krusenstjerna azonban kitart amellett, hogy az igazságot keresve írni akar: önmagáról, a nőkről, a szerelemről és az erotikáról. Zetterling ezzel a filmjével keretezte és zárta le rendezői játékfilmes pályafutását. Élete vége felé rövid időre visszatért a színészethez: Nicolas Roeg Roald Dahl-adaptációjában, *A boszorkányokban* (1990) ő játszotta el a nagymama szerepét.

Mai Zetterling próbálkozásai és sikerei ellenére nem tudta elérni, hogy egyenrangúnak tekintsék a férfi rendezőkkel (főleg Bergmannal), mégis méltó hely illelt meg a skandináv és európai filmes kánonban. Nőalakjai nem az emancipáció harcos alakjai, hanem az addig kizárólag férfiak által uralt filmvilág sztereotípiáit ledönteni kívánó összetett figurák, akik a férfiakról, kapcsolatokról, anyaságról alkotott és elmaszatolt női képeket igyekeznek tisztára mosni. A hatvanas évek szexuális forradalmának és a feminizmus második hullámának jelentős európai képviselője, aki provokatív és modernista filmjeivel izgalmas életművet hagyott maga után, amit érdemes kiragadni a feledés homályából.

LÁNYOK (Flickorna) – svéd, 1968. Rendezte és írta: **Mai Zetterling**. Kép: **Rune Ericson**. Zene: **Michael John Hurd**. Szereplők: **Bibi Andersson** (Liz), **Harriet Andersson** (Marianne), **Gunnel Lindblom** (Gunilla), **Gunnar Björnstrand** (Hugo), **Erland Josephson** (Carl). Gyártó: **Sandrew Film & Teater**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 100 perc.

SUSAN SONTAG: DUET FOR CANNIBALS

Amikor a tudós rendez

VINCZE TERÉZ

A VILÁGHÍRŰ ESSZÉISTA NÉGY FILMET IS FORGATOTT.

Susan Sontag nevééről elsőre nem a filmrendezés jut eszünkbe. Esszéírói és politikai aktivista tevékenysége tette őt a huszadik század második felének emblemikus sztárértelmiségijévé. Azonban rendezett négy filmet is: két játékfilmet saját forgatókönyve alapján Svédországban, egy dokumentumfilmet Izraelben, majd saját írását adaptálta az olasz televízió felkérésére egy Velencében forgatott műben. Az első film, a *Duet for Cannibals* 1968-ban készült, melyet a film gyártásának 50. évfordulójára újított fel a Svéd Filmintézet, ez vált most elérhetővé a Netflixen.

Sontag a film elkészültekor két mérsekelt fogadtatású regénnyel és egy ünnepelt, esszéit összegyűjtő kötettel büszkélkedhetett. Semmiféle filmes tapasztalata nem volt, bár írásaiban bizonyította elmélyült érdeklődését a kortárs filmművészet iránt – első esszégyűjteményében Bressonról, Godard-ról és Alan Resnais-ről szóló szövegek is szerepeltek,

és hogy különösen Godardnak volt rajongója, azt 1968 februárjában róla írt összefoglaló tanulmánya is bizonyítja. Bergman *Personájáról* 1967-ben közölt fontos elemző esszét, amely 1967-ben svédül is megjelent, és komoly elismerést szerzett a rendező hazájában is.

A svéd kapcsolat és filmes felkérés azonban inkább a Vietnam ügyben politikai aktivistaként kifejtett tevékenységének következménye volt, nem annyira a még csak alakulóban lévő írói-értelmiségi reputációjának. Éppen mielőtt 1968 májusában Észak-Vietnam kormányának meghívására az országba látogatott volna, áprilisban a svéd kultúrattasé kérte fel, hogy készítsen filmet Svédországban. Svédország pedig különösen vonzó volt egy baloldali értelmiségi számára,

„Freud és Brecht találkozása a boncaszton”
(Gösta Ekman és Adriana Asti)

hanem mert a svéd szociáldemokrácia a világ egyik legérdekesebb politikai kísérletének tűnt a nem kommunista szocializmus, a munkások érdekeit is tiszteletben tartó kapitalizmus modelljeként. A svédek pedig elszántak voltak, hogy a kulturális diplomáciát is bevesse a rendszer népszerűsítésére, ennek eszköze volt a svéd filmgyártás nemzetköziesítése: Godard-filmeket finanszíroztak, és külföldi rendezőket hívtak meg vendégrendezésre, köztük például Agnès Vardát is.

A svéd szociáldemokraták háború-ellenessége odáig ment, hogy az amerikai hadsereg dezertőreinek is menedéket nyújtottak, minek következtében olyannyira megrendült a diplomáciai kapcsolat a két ország között, hogy 1968 elején a

svédországi amerikai nagykövetet hazarendelték posztjáról. A politikai aktivizmusáról ismert Sontag tehát nagyon is beleillett a képbe. Sontag filmkészítői karrierjének beindítása tehát egyértelműen egy kultúrdiplomáciai manőver eredménye, és bár a filmet 1969-ben a Cannes-i Filmfesztivál is bemutatta, nem kivételes minősége miatt marad fenn az filmemlékezetben.

A film egy fiatal baloldali értelmiségi (Tomas) és egy idősebb, német emigráns (Bauer) története. Tomas titkárnak szegődik az egykori forradalmár bizalmas politikai dokumentumainak rendszerezésére. A történetnek erőteljes politikai felhangja van a paranoiás, ármánykodó politikai emigránssal, akinek az íróasztalán egy túlméretezett öngyújtó áll, melyet állítása szerint Bertold Brechtől kapott; és a fiatal és naiv baloldali rajongóval, akit Bauer és *femme fatale* felesége hamar behálózna. A film politikai parabola arról, hogy az idősebb generáció teszi tönkre a forradalmat. Sontag nagyon hamar a szexuális vágyak és frusztrációk szeszélyes szövevényébe vezeti hőseit, ami aztán egyszerre emlékeztet Buñuel szürreális világára, és a *Persona* realitást és fantáziát ösztömlő jeleneteire. Az egész összességében egy, a korszak legfontosabb modernista rendezőinek műveit megidéző *patchwork*: van itt gézbe tekert szereplő à la Godard, a baljós zenei futamok mintha egy az egyben a *Megvetésből* kerültek volna át ide. Van fontos színész Bergmantól (a Bauer alakító Lars Ekborg a *Nyár Mónikával* férfi főszereplője volt), de van színész Bertoluccitól is (Bauer feleségét az olasz Adriana Asti alakítja, aki a Sontag által nagyra becsült 1964-es *Forradalom előtt* sztárja volt). A *Duet for Cannibals* nem nézhetetlen, de nem is különösebben eredeti; Freud és Brecht találkozása a boncaszton: leginkább azon romantikus és szexuális frusztrációk megfilmesítésének tűnik, amelyekről Sontag naplóiban olvashatunk.

DUET FOR CANNIBALS (Düett för kannibaler)
– svéd, 1969. Rendezte és írta: Susan Sontag.
Kép: Lars Swanberg. Szereplők: Adriana Asti (Francesca), Lars Ekborg (Bauer), Gösta Ekman (Tomas), Agneta Ekmanner (Ingrid), Gyártó: Samdrews. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 105 perc.



CHANTAL AKERMAN: JEANNE DIELMAN

Csendes összeomlás

DARIDA VERONIKA

AKERMAN KULTFILMJÉ AZ ELMÚLT MAJD FÉLÉVSZÁZADBAN RENDEZŐK SOKASÁGÁRA HATOTT, NŐI SZEMSZÖGÉVEL ÉPPÚGY, MINT TÁRGYILAGOS DOKUMENTARIZMUSÁVAL.

Chantal Akerman (1950-2015) belga filmrendező 1975-ös filmjét – *Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.* – az első feminista mesterműként tartják számon. A több mint háromórás (201 perces) alkotás egy háziasszony életének három egymást követő napját dokumentálja, az eseményeket valós időben mutatva. Ez idő alatt látszólag nem történik semmi, miközben észrevétlenül minden megváltozik.

A film egyszerűségében és radikális minimalizmusában formabontó és lázadó. Cselekmény és feszültség nélküli, hétköznapi dolgok monoton menetét, a napok változatlan körforgását, szertartásszerűen ismétlődő rutinfeladatok során követhetjük nyomon. Jeleneteket egy (majdnem) tökéletes háziasszony életéből.

A főszereplő (Delphine Seyrig) minden jelenetben benne van, egyedül az ő történetét látjuk, egy távolságtartó, diszkrét és objektív perspektívából. A többnyire rögzített kamera „élni” hagyja a szereplőt, a hosszú beállítások alatt megfigyelhetjük mimikáját és mozdulatait, anélkül, hogy a nézői perspektíva bármikor túl tolakodó lenne. A film tárgyilagosan bemutat, nem manipulál, és főképp nem ítélkezik. Következetes időkezelésével és perspektívájával, a korban szokatlan témaválasztásával, sajátos esztétikájával a *Jeanne Dielman* kultfilmmé vált, mely olyan különböző alkotókra hatott, mint Alain Tanner, Gus Van Sant, Amat Escalante, de Szilágyi Zsófia *Egy nap* című filmjén is érezhető a hatása.

Fontos kiemelni, ahogy Chantal Akerman is tette, a film politikusságát. Azáltal, hogy egy láthatatlan és jelenlételetlen életet mutat be, az elnyomot-

tak oldalára áll. Ahhoz hasonló ez a gesztus, mint amikor Michel Foucault levéltári anyagok (naplók, jegyzőkönyvek, vallomások) nyomán elkezdte kiadni *A becstelen emberek élete* című sorozatát, melyből végül csak egy anyagilkos és egy hermafrodita története jelent meg. Az elfeledett bűnös életek csak a filozófus által felkutatott dokumentumok révén kerülnek új megvilágításba, ahogy Akerman gyilkossá váló főszereplőjének rejtett életét is csupán az alkotói szándék teszi láthatóvá.

Jeanne Dielmanról, lakcímén kívül, kevés adatot kapunk. Nem tudjuk, hogy a Dielman a lánykori vagy férjzett neve, nem ismerjük pontos életkorát. A kamaszkorú fiát egyedül nevelő özvegy életterét behatárolja a ház, ahonnan csak ügyeket intézni és sétálni jár ki, ahova levelei érkeznek, ahol vendégeket fogad. Az utcáról (a magas fekvés ellenére is) beszűrődő zajok és fények határozzák meg az egyes jelenetek atmoszféráját. A hagyományos, régi épület szűk, rácsos felvonójában Jeanne egyre inkább fél és fulladozik, mintha a lift klausztróbiája egész életére áterjedne, egészen addig, amíg ez a fojtogató érzés, a levegő hiánya, elviselhetetlenné válik.

ELSŐ NAP

A film első jelenetében Jeanne a konyhában főz, magassarkú cipőben, amikor csengetnek. Leveszi a ruhájára vett otthonkát, ajtót nyit, elveszi az idős férfi kalapját és kabátját, majd a folyosó végén nyíló szobába mennek, becsukva az ajtót maguk után. A következő képben már újra a bejárati ajtónál állnak, ugyanolyan rendezetten, a férfi pénzt ad a nőnek, és csak annyit mond: „A jövő héten”. Jeanne a nappaliba

megy, a pénzt az asztalon álló díszládába (a „kasszába”) rakja, majd visszasiet a konyhába, leveszi a közben felforrat vizet. Aztán rendet rak a hálósobában, kiszellőztet, az ágyra tett törülközőt a szennyesbe dobja, lefürdik, hosszan és gondosan, majd a kádat is alaposan kisikálja. Visszaveszi korábbi ruháját (szoknya, blúz, kardigán), és folytatja a napi rutinfeladatokat.

Az első jelenetsor betekintést nyújt Jeanne kettős életébe: egyszerre konzolidált háziasszony és prostituált. Mindkét szerepben ugyanolyan, még a jegygyűrű sem kerül le az ujjáról. Tökéletesen megszervezett életébe napi egy kuncsaft fér, akit egy tökéletes háziasszony fogad, egy tökéletesen tiszta és rendezett lakásban. Jeanne otthona a kispolgári ízlésvilágot vagy inkább ízléstelenséget tükrözi: pasztell falakkal, sakktábla burkolattal, nagymintás tapétával, robusztus bútorokkal, csillárral és csendélettel, nippelkel zsúfolt tárolószekrényvel. A napi vendég távozása után az esti vacsorához virágmintás abroszt terít az étkezőasztalra, így várja a fiát. A hazaérkező kamasz szinte azonnal asztalhoz ül, könyvvel a kezében, az anyja kiszolgálja. Rá se nézve rászól, hogy ne olvasson evés közben, a fiú félreteszi a könyvet. Némán kanalazzák a levest, eszik az asznapi húst és krumplit. Evés után az anya felolvassa Kanadában élő nővére levelét, mely vendégségbe invitálja. Majd elindul az esték szokásos menete: a fiú tanul és olvas, az anyja újságot lapozgat és mellényt köt, míg a rádió klasszikus zenei műsorát hallgatják. Később sétálni mennek a már sötét utcákon, hazatérve pedig lefekvéshez készülődnek. A nappali bútorait átrendezik, a nyitott kanapéból a fiú ágya lesz. Lámpaoltás előtt az anya leteker a fűtést, pár szót beszélgetnek. A fiú az apjával való megismerkedéséről kérdez, a nő szavaiból kiderül, hogy találkozásuk, közvetlenül a háború után, menekülést és biztonságot nyújtott számára, de szerelmet sohasem érzett. „Ha nő lennék, soha nem feküdnék le olyasvalakivel, akit nem szeretek” – mondja a fiú. „Nem tudhatod, nem vagy nő” – válaszol az anya.

MÁSODIK NAP

A másnap reggel ugyanolyan monoton és szervezett rendben zajlik. Jeanne felveszi háziköntösét, amit gondosan végig begombol, kezét mos

a fürdőszobában, visszakapcsolja a fűtést a nappaliban, vizet tesz fel, és amíg felforr, cipőt pucol, megterít, iszik egy kortyot az elkészült kávéból, felkelti a fiát, megreggelizteti, útnak indítja, majd távozása után beágyaz a nappaliban, felöltözik (ugyanolyan ruhába, mint előző nap, csak a blúz más), végül beágyaz a saját hálószobájában is, vastag ágytakarót és egy tiszta törölközőt terít az ágyra. Ezt követik a szokásos napi feladatok: számlabefizetés, ügyintézés, bevásárlás, majd hazaérve gondosan feljegyvez minden kiadást, rövid ideig egy gyerekre vigyáz, húst paníroz, eszik egy szelet kenyeret, majd újra kimegy a városba, hogy fonalat vegyen a fiának kötött mellényhez, visszafelé beül egy kávézóba, iszik egy kávé, otthon felteszi a krumplihoz a vizet, miközben csengetnek... És innentől az előző napi események ismétlődnek, azzal a különbséggel, hogy most egy középkorú férfi áll az ajtóban. Valamint azzal a még lényegesebb különbséggel, hogy Jeanne (talán most először) túlfőzi a krumplit. Ki kell öntenie a szemétkébe az egészséget, és mivel nincs otthon tartalék, le kell mennie vásárolni. A napi-rendje felborul, zavart látunk rajta, nehezen nyeri vissza

megszokott ritmusát. Közben megérkezik a fia, a vacsora késik, várniuk kell a második fogásra. Jeanne szomorú, feszélyezett és szétszórta, a vacsora után hiába próbál a nővérének válszlevelet írni, a kötést is félretesz, a fiának kell az esti sétájukra emlékeztetnie. A második este már jelzi, hogy Jeanne addig tökéletesen működő gépezetében valami kibillent, meglazult egy csavar, és ez mintha az egész menthetetlen szétesését jelezné.

HARMADIK NAP

A harmadik reggel ezt az előérzetet igazolja, hiszen Jeanne szinte már az ébredést követő percben hibát követ el, égve hagyja a fürdőszobában a villanyt, vissza kell mennie, hogy lekapcsolja, és ezzel megtörik a reggeli megszokott menete. A konyhában kiesnek kezéből a tárgyak, mozdulatai rendezetlenné válnak, a köntösét kigombolva hagyja, a fiának kell figyelmeztetnie. Más sorrendben végzi a feladatokat, túl hamar indul útnak, még zárva találja a postát, a hentes is épp csak kinyit. Otthon folyamatosan az óráját nézi, mintha kibillent volna az idő. Gépiesen összegyűrja a vacsorához vett darálthúst, vigyáz a vigasztalanul üvöl-

„Szerelmet sohasem érzett”
(Chantal Akerman: Jeanne Dielman – Delphine Seyrig)

tő gyerekekre, de közben többször leül, mozdulatlanul maga elé mered. Hiába tölt kávé, mintha nem érezné az ízt, kiönti, újat főz, de azt már nem issza meg. Újabb felesleges sétára indul, gombot keres a fia kabátjára, majd dolgvégezetlenül beül a kávézóba, ahol törzshelyét elfoglalták, kávé rendel, de ezt sem issza meg. Otthon a postaládánál egy nagy csomag várja. A hálószobában megpróbálja kézzel kibontani, de szüksége lesz egy nagy ollóra. A csomag egy rózsaszín hálóinget rejt. Épp csak kiveszi, már csengetnek is. Gyorsan a szekrény alá löki a csomagot, a fésülködőasztalra rakja az ollót, és ajtót nyit. A következő képképen már a fésülködőtükör előtt állva vetkőzik, gondosan összehajtogatva a ruháit. Most először látjuk, szintén a tükörből, hogy egy idegen férfivel szeretkezik. Jeanne arcán egy pillanatig váratlan élvezet látszik, majd a takaróba fúrja a fejét. Aztán, ismét szenvtelen arccal, újra a tükör előtt öltözik, és teljesen érzelemmentes az a mozdulata is, amellyel az ollót az ágyon heverő férfiba döfi. Ezt követően átmegy a nappaliba, az asztalhoz ül, a kassza-ként szolgáló díztál mellé, fehér blúza és keze véres. Arcán fáradtság és megkönnyebbülés. Mintha félig öntudatlan állapotban lenne. Szeme szinte lecsukódik, halkan sóhajtott. Kintről beszűrődnek az utcai fények és zajok. Jeanne nem mozdul. Túl van rajta, túl van mindenben. Boldog.

A film vége felől átértelmeződnek az addigi események. Most válik világossá, hogy mindvégig egy csendes összeomlás, egy észrevétlen pszichózis szemtanúi voltunk. Jeanne kényszeressége, merevsége, ragaszkodása a dolgok pontos egymásra következéséhez, valójában elfojtott hisztéria.

Chantal Akerman filmje nem csak Jeanne Dielman története, hanem pontos diagnózisát nyújtja a mindennapos, rejtett elnyomásoknak és kizsákmányolásoknak, a láthatatlan feszültségek felgyülemelésének és a robbanás-ként bekövetkező végső lázadásnak. A főszereplő egy váratlan mozdulattal kilép a dolgok (addig általa is) elfogadott és fenntartott menetéből, felfüggesztve hagy mindent, megpihen. És habár egy pillanatig sem reflektál arra, hogy nézik, mi sokáig nem feledjük magába forduló tekintetét. •



ELAINE MAY

Az irónia kora

ALFÖLDI NÓRA

A HOLLYWOODI RENESZÁNSZ ÉVEIBEN EGY NŐI RENDEZŐ BIZONYULT A ROMANTIKUS KOMÉDIA LEGJELENTŐSEBB FORMABONTÓJÁNAK.

Elaine Iva Berlin 1932-ben született Philadephiában, egy zsidó család gyermekeként. Szülei színházi alkotók, egy jiddis társulat tagjaiként turnézta Amerikában, így aztán egyetlen gyermekük tízéves korára 50 különböző iskolát járt meg, a színpadon 3 éves kora óta folyamatosan szerepelt, leginkább fiú szerepekben. Az apa halála után a család Los Angelesben telepedett le, May 14 éves korában abbahagyta tanulmányait, 16 évesen pedig férjhez ment Marvin May-hez (kapcsolatukból egy lányuk – a későbbi *Heartbreak Kid* című filmjének szereplője Jeannie Berlin – született). May 1950-ben, mindösszesen 7 dollárral a zsebében indult neki a Chicagói Egyetemnek, mivel az ottani oktatást nem kötötték érettségéhez. Itt ismerkedett meg Mike Nichols-szal, akivel örök életre barátok és alkotótársak lettek. 1955-ben csatlakoztak a Compass Players nevű társulathoz, amely elsősorban improvizatív darabokat adott elő. 1957-ben Nichols and May néven önálló komédiás duóként érkeztek New Yorkba, ahol Woody Allen későbbi menedzsere, Jack Rollins szerződtette őket.

A duett röpké négy évig működött együtt, ám újdonságnak számító, ironikus-szatirikus humorukkal, eleven, improvizatív jeleneteikkel rövid idő alatt meghódították a várost. Szösszeneteik a hétköznapiakból merítettek, életközeli figuráiktól távol álltak a sarkos közhelyek, saját élményeiken alapuló vagy éppen kortárs banalitásokról szóló szkeccseikben a klisék és sztereotípiák helyett önálló személyiségük került előtérbe. A kortárs kultúrán élcelődve, egyszerre sznob és szerény mentalitásukkal megtalálták útjukat az '50-es évek új New York-i intellektueljei közt. A korszak kommersz kultúrájában nem volt hagyománya annak, hogy

egy nő humorista legyen, legkevésbé annak, hogy ironizáljon, May viszont száraz szatirikusságával, kihegyezett tempójával és a vicc és komolykodás közti bravúros egyensúlyozásával új, férfiakal egyenrangú női karaktert teremtett a komédia világában. May és Nichols óriási hatással voltak a nagyváros kulturális életére – sajtóságos humorukkal olyan művészeknek taposták ki az utat, mint Steve Martin, Bill Murray vagy akár Woody Allen.

Elaine May rendezői karrierje nehezen képzelhető el humorista-színésznő mivolta nélkül. Gyönyörű, lehangolóan intelligens komika volt, ráadásul a fajta kényes, zavarba ejtő humorral operált, amelyben nem teljesen világos, hogy tréfál-e vagy komolyan beszél: a férfiak vagy beleszerettek vagy nem tudtak mit kezdeni kvalitásai szokatlan kórtélményével. May rendezői munkássága híven tükrözi ezt a kettősséget: filmjeinek kicsavart humora és többrétegű tanulsága nem mindenki számára értelmezhetőek jóhiszeműen. Többek közt ennek is köszönhető az, hogy az Új Hollywoodról szóló monográfiák – beleértve a női alkotókról szóló gyűjteményeket – nagy része máig eltekint életművének taglalásától.

May 1971 és 1987 között mindössze négy nagyjátékfilmet rendezett, egy kivételével mindegyik viszontagságos körülmények között született. Rendezőként vére menő harcokat vívott a munkálatok közben állandóan cserélődő stúdiófejesekkel, hol azért, mert filmjeinek büdzséje minden nyomós indok nélkül az eget verdeste, hol pedig azért, mert nem értettek egyet az utolsó vágás kérdéséről. May megkapta a lehetőségeket, de egyik filmje sem volt a producerek kedvence, utolsó rendezését az *Ishtar* maga a gyártócég

mészárolta le, és a nehéz forgatás és utómunka folyamatok után saját kezűleg küldte a PR-purgatóriumba.

Debütáló darabja az 1971-es *New Leaf* (*Férj választáson*) amelynek May írója-rendezője és főszereplője is volt egyben. A magyar címen *Pénzes asszony kerestetik*-ként is forgalmazott film főhőse Henry Graham (Walter Matthau) malíciózus, pénzes *bachelor*, akít kizárólag saját sznobériája és boldogulása érdekel. Miután eltékozolja vagyonát, nagybátyjával azt az alkut köti, hogy ha 6 héten belül talál magának egy gazdag feleséget, cserébe tisztas apanázs jár majd neki a családi vagyonból. Henry pár rettenetes randevú után megtalálja kiszemeltjét a félénk, csetlő-botló botanikus Henrietta (Elaine May) személyében. Henrietta a kulcsát sem találja saját zsebében, egy hálóinget nem tud felvenni anélkül, hogy félre ne értelmezné, viszont végtelenül kedves és naiv, és szinte azonnal leveleszi a lábáról Henry állandó érdeklődése. A férfit a hideg is kirázza Henriettától, de pikk-pakk nőül veszi, miközben arról fantáziál hogyan tegye el láb alól, lehetőleg még a nászút alatt. Ahogy telnek a házasság hétköznapijai, Henry elkezd protektív érzelmeket táplálni nem kívánt neje iránt, intézi ügyeit, felsegíti ruháját, napi szintű gondoskodása végül bizarr szeretetbe csap át, és amikor lehetősége lenne Henrietta likvidálására, végül eláll tervétől.

May rendezése tankönyvi példája a Hollywoodi Reneszánsznak, karakterkészletét tekintve jelentősen megbotyogatta a romantikus komédia műfaji kliséit. Henry figurája a hős-antihős két lábon járó dichotómiája, egy igazi részvétlen, mogorva sznob, akinek útját a film első felében a néző vaskos ellenszenvvel kíséri. Matthau egomán szociopátája a legkevésbé se csábít azonosulásra, semmi szimpatikus nincs benne, karaktere maximum annyit fejlődik a film végére, hogy már nem akarja megölni Henriettát. A May által zseniálisan megformált Henrietta ugyan bűbájos, melegszívű karakter, de izoláltsága és Henryt irritáló, burleszk-elemekkel telített tévelygése szintén kevés kapaszkodót biztosít a befogadó számára. A *Férj választáson* annak idején mérsékelt sikert aratott, aki látta, szerette, ám kritikusai épp Henrietta sutasága miatt kárhoztatták: a feminizáltak öklüket rázták a magatehetetlen női protagonistára, aki egy férfi gyámoltására szorul. Holott Henrietta rendkívül

sikeres a szakmájában, sőt a magánéletében is, elvégre a Henry és közte lévő játszmát végül ő nyeri meg.

May fricskája ebben rejlik: magát a befogadót törli képen iróniájával, furcsa, elidegenített figurákat kényszerít a nézőre ravaszul, mindennek tetejébe a szerelem kiteljesedését az egyik fél számára veszteségként könyveli el. A film szerkezete könnyed, finomra hangolt párbeszédese jelenetekre van kihegyezve, látványosan elvarratlan szálak lengedeznek benne. Köszönhető ez May első nagy hollywoodi fiaskójának: eredetileg majd háromórásra vágta az anyagot: ebben a verzióban Henry feleségét és vagyonát védve elkövet pár gyilkosságot. A Paramount azonban az iratlan hollywoodi szabályok értelmében nem engedhette meg magának, hogy filmjének főhőse happy enddel megússzon egy vérontást, így végül ezeket a szálakat kigyomlálva, a művet 75 perccel megkurtította.

May négy filmje közül egyetlen, az 1972-es *Heartbreak Kid* úszta meg a stúdió versus rendező körüli hajcihőt, eképp ez a mű a legletisztultabb May *oeuvre*-jében, ezen érezhető leginkább a Hollywoodi Reneszánsz mentalitása (habár a forgatókönyvet ezúttal nem ő, hanem Neil Simon jegyzi). May ismét csavar egyet a romantikus komédia műfaján és két szála bontja a hagyományos „boy-meets-girl” narratívát.

Történetének helyszíne New York, főhőse tipikus, neurotikus zsidó fiatalember, Lenny Cantrow, aki rövidke randevúzás után el is veszi a hasonszőrű Lilát, majd rögtön Miami autóznak nászútra. Lila nem túl bonyolult lélek, kissé sekélyes ugyan, de fesztelen és élétszerető, egy igazi kezdeti jiddise-mama, aki magában hordozza azt a túlokoskodó és túlgondoskodó női létet, amely a metropolita askenázi kultúra karakterkészletének alapvetése. Lenny-ben már a nászéjszaka alatt felmerül a gyanú, hogy nem biztos, hogy erre vágyik az elkövetkező 60 évben, ám erről akkor bizonyosodik meg igazán, amikor Miami érve találkozik a hideg-rideg szőke Kellyvel. Lenny innentől szürreális ámokfutásba kezd, a legabszurdabb indokokkal tartja távol magát a hotelszobában héderező újdonsült nejtől, miközben törtetve keresi Kelly társaságát. A férfhős egyik sztereotípiából menekül hisztérikusan a másikba: a Lilával való élet a szaftos New York-i félintellektuel zsidó közeg, míg a siksze, szőke középnyugati konzolidáltság, amelyet Kelly képvisel a makulátlan minnesotai otthonával, újdonságot

és kalandot jelent számára. Foggal-körömmel kiharcolja a gyors válást, hogy aztán a – hatalmas kereszt alatt – megkötött új frigy utáni fogadáson friss közegének teljes érdektelenségével szembe-

süljön és magányosan monologizálva ücsörögjön egy kanapén.

A *Heartbreak Kid* zárójelenete harsány párhuzamot képez a hajdani komikus-társ, Mike Nichols *Diploma előtt*-jének záróképével, amelyben Dustin Hoffmann félmosolya ugyanolyan nyitott morális tanulságokat rejt, mint Lenny bamba elhagyatottsága. Mindkét film fináléjának kulcsa a rendezői távolságtartás, amely azt sugallja, hogy a romantikus főhős végül vesztesként végzi: Larry megkapja, amit akar, ám vélhetően ez a legrosszabb, ami történhet vele. May ravasz rendező, nem ítélkezik főhősei fölött, nem dönti el, hogy pozitív vagy negatív változások-e azok, amelyek figuráiban végbemennek – inkább a nézőt hozza döntőnké pozícióba: karakterei hétköznapi helyzetekben ügyködnek, filmjeinek humorát épp a szituációk filmszerűtlen banalitása képezi. Hosszasan kitarjta ezeket az epizód-szerű jeleneteket, egészen odáig, amíg a néző nem érzi kínosan nyomasztónak az egészet. Így amikor meghozza ítéletét arról, hogy viccesnek találja-e vagy sem a látottakat, tulajdonképpen saját magáról tesz állítást. May hitvallása mindig az volt, nem fontos, hogy a rendező férfi vagy nő, a film számára arról szól, hogy mit kommunikál a néző felé az emberi kapcsolatokról. May esetében ez a megállapítás is kétélű poén, hiszen a kommunikációja éppen az, hogy nem állít semmit, inkább visszadobja a labdát a befogadónak.

„A befogadót törli képen iróniájával”

(Elaine May: Férfi válaszáton – Walter Matthau és Elaine May)



Míg May első két filmjében a házasság intézményét értelmezte át a Hollywoodi Reneszánszra jellemző fortélyokkal, utolsó két rendezésében a férfibarátság tragikus vagy éppen vicces kliséit tette nagyjító alá. Az 1976-os *Mikey és Nicky* sajátságos gengszterfilm-revízió, két címszereplője egy piti bűnöző-páros Philadelphiában, akik gyerekkoruk óta barátok. Kapcsolatuk mélységei a film egy éjszaka alatt lejátszódó kalandjában bomlanak ki. A film nyitányában Nicky (John Cassavetes) egy lepattant hotelszobában súlyos pánikrohammal küzd, mígnem vész hívására Mikey (Peter Falk) a segítségére siet. Nicky attól retteg, hogy még az éjjel megölik, mivel lopott a főnökétől, ám ez tény olyannyira mellékesen van kezelve, hogy a néző egy ideig azt is gondolhatja, pusztán valami súlyos paranoid pszichózisban szenved, amelyen a másik segíteni igyekszik azzal, hogy belemege a játszójába. May gengszterei fájdalmasan hétköznapi figurák, pazar példája ennek a maró realizmusnak, az, ahogy a Nicky-re vadászó bérgyilkos ügvetlenkedik, elakad a dugóban és az esti benzinfogyasztásáról panaszkodik, mialatt célszemélyét próbálja levadászni. May főhősei izzig-vérig a Hollywoodi Reneszánsz komplex antihősei, akik – Altman- és Cassavetes-filmekbe illően – mellőznek minden szimbolizmust vagy mitikus pátoszt. Ezerarcú barátságuk az irigység, az alá- és fölérendeltség, valamint a régi gyerekkori emlékek köré épül; hétköznapi történetük a lojalitás és árulás meséje.

May szokásához híven furfangos macska-egér játékot játszik a befogadóval; már a John Cassavetes–Peter Falk páros szerepeltetésével komoly nézői elvárásokat ébreszt, majd főhőseinek karakterét szinte minden egyes jelenetben felülírja. Ahogy a két barát *ad hoc* ötletektől vezérelve egyik helyről a másikra kószál az éjszakában, buszsofőrrel kötekedik és tetemetőben viháncol, úgy csapong a rendezőnő egyik kidolgozott szituációból a másikba. May a jeleneteket szériaként értelmezi, minden egyes új helyzetben új feszültséget épít és futtat ki, miközben a két szereplő közti dinamika folyamatosan változik, ugyanakkor az epizódok – a film elejét és brutális mészárlásba torkolló végét leszámítva – majdhogynem felcserélhetők egymással. Ez a végtelen variabilitás megint kellemetlen helyzetet



szült May számára, aki ismét szembekerült a stúdióval az utolsó vágás jogát illetően, ráadásul a film tervezett büdzséjét a forgatás végére megtriplázta és három *Elfújta a szél*-nyi nyersanyagot használt el: egyszerre három kamerával dolgozott, amelyeket néha órákig futtatott a semmibe, annak érdekében, hogy minél precízebben kapja el két főhőse spontán interakcióit.

A *Mikey és Nicky* után May tíz évig nem ült a direktori székben, majd filmrendezői karrierjének egy legendás filmtörténeti katasztrófa, az *Ishtar* vetett véget. Ez az 1987-es mű sokáig minden idők legrosszabb filmjeként forgott közszájon, csupán az elmúlt pár évben javult a renoméja. A Warren Beatty által producerelt darab borzalmas fiaszkókat élt meg elkészülte során, a forgatás cacaréiról, a produkció gátlástalan költéseiről, a kreatív stáb súlyos nézeteltéréseiről a mai napig mitikus történetek keringenek. A kulisszák mögötti mesék szivárogtatásáért állítólag maga a Sony a felelős, így a film a kritikusok és a nézők szemében is mínuszról indult a bemutató idején – egyenesen sikk lett szidni. May valójában ott hibázott, hogy némiképp félre-castingolta főszereplőit és az ominózus Dustin Hoffmann–Warren Beatty közönség-kedvenc párosból két végtelenül tehetségtelen és kissé együgyű hőst faragott. Ezt a csavart az éppen új erőre kapó hollywoodi sztár-rendszer képtelen volt tolerálni, főleg egy nagyobb kaliberű, busás költségvetésű kalandfilm kapcsán. Az *Ishtar* szándékai szerint sivatagi road

„Majdhogynem felcserélhetők egymással”

(Elaine May: *Mikey and Nicky* – Peter Falk és John Cassavetes)

movie, amelyben két amatőr zenész Marokkóba indul hahnizni, azonban nonszensz pancserkedéseik folytán egy négyoldalú hidegháborús helyzet gyújtópontjában találják magukat. May vígjátéka – a férfibarátság álomgyári mítoszának alapos megtépázásán túl – egyben zseniális szatírája Amerika mindenkori közel-kelet politikájának; ám rendezőként kissé eltévedt a kalandzsánernben, az akciójelenetek és a feszültségépítés elnagyolt, a cselekmény kissé dögög; cserébe feltűnően sok filmidő megy el a két főhős kínos dalaival és cinkes performanszaival.

A két középszerű figura egyetlen öröme és nagy happy endje, hogy legalább együtt középszerűek. May rendezőként igen problematikus alkotó volt, sosem annyira a történetmesélés finomságai, sokkal inkább a karakterek és azok viszonyrendszerei érdekelték, a világban elfoglalt helyükre összpontosított. Ezek hosszas fejtegetése azonban nem feltétlenül szolgálja a történet előremozdítását: amíg ez az impresszionisztikus forma a '70-es évek, modernista ihletettséggű, kísérletező kedvű Hollywoodjában még eltűrt volt, úgy a 80-as évek álomgyárának klasszicizáló tendenciáinak keretében már csődöt mondott. Az *Ishtar* – May rendezői karrierjével együtt – áldozatul esett az új szeleknek, amelyek jóformán kisöpörték az amerikai filmtörténetből a reneszánsz évtizedének legjelentősebb női rendezőjét és a komédia műfajának legfontosabb korabeli formabontóját. •

ÚJ RAJ: MAITE ALBERDI

Kikémelet gondoskodás

ÁRVA MÁRTON

A FIATAL CHILEI DOKUMENTUMFILMKÉSZÍTŐ TÜRELMES MEGFIGYELÉSEL CSALOGATJA ELŐ A HÉTKÖZNAPI SZABADSÁGHARCOKBAN REJLŐ ÉRZELMI KATARZIST.

Hatvan éve tartó teadélutánok, egy víziszonyos vízimentő bátorságpróbája és egy idősotthonba épülő ügynök jelentései: a chilei Maite Alberdi dokumentumfilmjei teljesen hihetetlennek ható figurákat és történeteket követnek, ráadásul szándékosan ki is hangsúlyozzák, hogy a lencese végre kapott mozzanatok mesébe kívánkoznak. Alberdi olyan szabadon keveri a dokumentumfilmes megfigyelést a játékfilmes szerkesztéssel, hogy az – a rendező által emlegetett anekdoták szerint – egyszerre zavarja össze és nyugtázza le a nézőt. A *Kedves kém* (2020) című Oscar-jelölt munkájába egyenesen azzal a célkitűzéssel fogott bele, hogy egy „film noir dokumentumfilmet” készítsen, nyíltan fittyet hányva a ha-

gyományos befogadói elvárásokra és filmtörténeti kategóriákra.

Ez a fajta hibriditás, vagyis a fikciós- és dokumentumfilmes eszköztár közötti átjárás persze korántsem újdonság. Az Alberdi-életmű tágabb kontextusát nyújtó latin-amerikai filmtörténetnek épphogy azok a részei váltak ismertté a nemzetközi közvélemény számára – a ’68-as politikai filmekről a 2000-es évek híradót és akciófilmeket elegyítő sikereiig –, melyek szimbiózisba hozzák a dokumentarista gesztusokat a játék-, illetve kísérleti filmes megoldásokkal. Alberdi hozzáállása (olyan kortársai mellett, mint például Yulene Olaizola vagy Arami Ullón) inkább amiatt lehet különleges, hogy a társadalmi margóra szorult szereplőket rendkívüli türelemmel és empátiával figyel, valós történeteiket

„A megrendezett fikciót is megszegyeníti”
(Maite Alberdi: Felnőttek)

mégis olyan gördülékenységgel képes prezentálni, hogy az a megrendezett fikciót is megszegyeníti. Egyrészt mellőzi a dokumentumfilmben hagyományosan alkalmazott interjúhelyzeteket, a rekreált epizódokat és a magyarázó narrációt. Másrészt a gondosan komponált képsorok vágása során szinte minden olyan nyomot elrejt, ami a stáb jelenlétére, illetve magára a filmkészítés aktusára utalna. Ez a leegyszerűsített formanyelv nemcsak eldönthetetlené, hanem jóformán másodlagossá is teszi a kérdést, hogy játékfilmet vagy dokumentumfilmet nézünk-e, és megrendítő erővel emeli ki a mikrotörténetek hőseinek érzelmi katarzisait.

FÜGGÉS ÉS LÁZADÁS

Míg a latin-amerikai dokumentumfilm olyan veteránjai, mint Patricio Guzmán (*A gyöngyház gomb*, 2015), Jorge Sanjinés (*Lázadók*, 2012) vagy Fernando E. Solanas (*Utazás a kifüstölt falvakba*, 2018) nagyívű történelmi tablókát és társadalmi elemzéseket vázolnak fel, dörmögő narrációjuk révén szó szerint a saját egyéni hangjukkal hitelesítve álláspontjaikat, a fiatal nemzedék alkotói előszeretettel húzódnak a háttérbe, hogy hőseik privát életének részleteit fürkészzék ki. A történelmi-politikai jelentés az 1983-as születésű Alberdi filmjeiben is csak nagyon halványan dereng fel a személyes hétköznapi közvetlen élménye mögött. Az élesedő piaci verseny vizsgálatá helyett egy fodrászszület időszak vezetőjének csendes küzdelmét mutatja be az új igényekkel és a reklám mindenek feletti hatalmával (*A fodrásznök*, 2008 – társrendező: Israel Pimentel). A polgárháború elől Latin-Amerikába menekülő spanyolok élettörténete helyett egy demens asszony portréját rajzolja meg, akinek baszkföldi fiatalkora élenkebben él az emlékezetében, mint a Chilében töltött jelene és közelmúltja (*Nem vagyok idevalósi*, 2016 – társrendező: Giedré Žickytyé). És ahelyett, hogy a nők és a szexuális kisebbségek huszadik századi elnyomásáról beszélne, inkább belehallgat egy kedélyes beszélgetésbe, melyben szigorú katolikus nevelésben részesült asszonyok osztják meg egymással sajátos nézeteiket a házasság előtti szexről és a homoszexualitásról (*Teadélután*, 2014). Noha a történelmi emlékezet és a szinkron idejű társadalmi mozgások tekintetében is különösen intenzív időszakban készíti filmjeit, Alberdi a diagnózisok



felállítása helyett a tünetek rögzítésére koncentrál. Saját bevallása szerint a jövő antropológusai számára szállítja a jelen társadalmáról kiállított látteleketet.

Ennek megfelelően filmjei középpontjában nem a tágabb összefüggések állnak, hanem olyan általános humanista témák, mint az emberi méltóság vagy az önrendelkezés. A társadalom kitaszítottjainak pásztázása nála nem a gyarmati múlt hatásaival, nemzeti vagy osztálykérdésekkel kapcsolódik össze, hanem főként az egyéni szabadság határait megtapasztaló középosztály élményeinek felderítésével. Éles szemmel szúrja ki az egyébiránt kényelmes körülmények közül érkező figurák hétköznapjait átszövő kiszolgáltatottságokat és állandó szabadságharcokat. *A vízimentő* (2011) beszédes példa: a film drámai konfliktusa a főszereplő, Mauricio kudarca, aki a döntő pillanatban nem meri a hullámok közé vetni magát, hogy megmentse a fuldokló kamaszokat. Ez a végső próbatétel ugyanakkor olyan egyórás filmbe ágyazódik, amely részletes beszámoló ad a chilei óceánpart egyik szakaszáról, ahol nap mint nap rengeteg strandolni vágyó verődik össze, mégsem lehet önfeledten élvezni a kikapcsolódást a víz közelében érvényes szigorú szabályok miatt. Mauricio olyan vízimentő, aki a

legapróbb óvatlanságra is szigorúan csap le, olykor már abszurd módon korlátozva a látogatók mozgásterét. Ráadásul az életveszélyre hivatkozva úgy rója meg a felnőtteket is, mintha azok tudatlan gyerekek volnának.

Ez a fajta infantilizálás, illetve kényszerű másokra utaltság jelenik meg Alberdi legtöbb hőséneke életében, legyen szó idősothtonba zárt családtagokról (*Nem vagyok idevalósi*, *Kedves kém*) vagy éppen tényleges gyerekszereplőkről (lásd a hivatalos filmográfiákban ritkán szereplő 2005-ös vizsgafilmet, *A trapézművészeket*, melyben az általános iskolás főhősök cirkuszi karrierálmait anyjuk húzza keresztül, amikor elválasztja őket bohócként dolgozó apjuktól). Alberdi tehát az éretlenség és a gyámság kényes kérdéskörét vizsgálja különféle élethelyzetekben, amit a legdirektebb módon a *Felnőttek* (2016) mutat be. Ennek Downszindrómás főszereplői egy speciális iskolában és a szüleikkel szembeni konfliktusokban szembesülnek azzal, hogy 50 évesen sem válhatnak teljesjogú felnőtt emberekké. Ugyan a „tudatos felnőttek képzésére” járnak, sem a család, sem az egyház, sem pedig a munkaadók szemében nem többek istápolásra szoruló örök gyerekeknél.

KÖZELKÉPEK

Alberdi filmjei tehát a korlátaikkal szembesülő figurák hétköznapjait, pillanynyi élményeit igyekeznek alaposan megfigyelni és átélhető közelségbe hozni. Ebből adódóan az életmű egyik legjellegzetesebb formai megoldása a közelképekből álló montázs, ami megmetszákítja az egyébként játékfilmekre emlékeztető plánozást. A megfigyelő dokumentumfilmekben megszokotthoz képest keveset mozgó kamera ilyenkor a tágabb kontextus helyett az adott szereplő érzékelését, az oda vezető előzmények helyett pedig az éppen aktuális tevékenységeiket veszi górcső alá. Közvetlen közelről szemlélhetjük például, ahogy *A fodrásznők* végigsimítanak a néhány betévedő kuncsaft haján vagy éppen gondos tollvonásokkal satírozzák át a szétosztandó szórólapokat, jelezve, hogy manikűrt már nem vállalnak. Hasonló képeken követhetjük Mauricio munkahelyi rituáléit az óceánparton: ahogy kitézi a strandolókat figyelmeztető élénkpiros zászlót és precízen felírja egy kartonlapra, hogy idegeneknek tilos felmászni a vízimentők kilátójába. De ugyanilyen érzékletességgel tárul fel, ahogy a cukrászként dolgozó Down-szindrómás szerelmespár, Anita és Andrés ujjai szorgosan díszítik a sütemé-

„Az empátia módszertanát tárja fel”

(Maite Alberti: *Kedves kém*)



nyeket a *Felnöttekben*, ahogy az iskolás koruk óta minden hónapban együtt tea-zó nyugdíjasok megigazítják a rúzsukat a *Teadélutánban*, vagy ahogy a *Kedves kém*ben látott idősothton gondozói a kertben pompázó virágokat locsolják. A *Felnöttekben* olykor szinte a képfelszín teljes egészét beteríti a függetlenedni igyekvő főszereplők tarkója, amikor a sorsuk felett döntő autoritásokkal (az iskolai személyzettel, családtagjaikkal vagy éppen egy pappal) beszélnek. A *Teadélutánban* pedig a nyugdíjasok barázdált arcának és a teafiltertől átszínéződő forró víznek a snittjei tagolják az egyszer megindító, máskor hajmeresztő csevegések jeleneteit.

Ezek a tapintható közelképek nemcsak a szenzuális valóságát adják vissza a dokumentumfilm legtöbb formai jellegzetességéről lemondó daraboknak, hanem a spontán jelenlét érzetét is kihangsúlyozzák. Ez a jelen-élmény különösen fontos Alberdi számára: a rendező egy 2016-os előadásában fejtette ki az elméletét arról, hogy az élet eseményei egyrészt statisztikailag megjósolhatók, másrészt újra és újra visszatérnek. Ez alapján pedig dokumentumfilmesként elegendő, ha a kamera előtti jelenre fókuszál, hiszen az ott lezajló véletleneket előre „be lehet programozni”, vagyis elő lehet rájuk készülni. A *Felnöttek* egyik szereplőjét például olyannyira megismerte a hónapokon át tartó forgatás alatt, hogy azon a napon, amikor a szülei diétára fogták, biztosan tudta, hogy csak követnie kell, és lencsevégre fogja kapni, ahogy a cukrászatban zsebre vág egy jókora adag csokit. De a *Vízimentő* készítésekor is a tengerparti balesetek statisztikáira támaszkodott, amikor eldöntötte, hány órákor kell bekapcsolnia a kamerát, hogy biztosan készenlétben álljon, amikor valaki Mauricio előtt kezd el fuldokolni a vízben.

A kiszámított jövőt jelenként rögzítő módszer lehetővé teszi, hogy Alberdi olyan spontán hatású fordulatokat illeszzen a munkáiba, mintha csak előre megírt forgatókönyveket követne. Ugyanakkor sokatmondó, hogy ez a szemlélet leggyakrabban az öregség és az időskori elmagányosodás motívumaival kapcsolódik össze az életműben. A *Fodrásznők* idejémtúlt szalonjában, a *Teadélután* évről-évre fogyatkozó nyugdíjas baráti körében vagy a *Nem vagyok idevalósi* és a *Kedves kém* idősothtonaiban ugyanis fokozottan felértékelődik a pillanatnyi

jelen megragadásának képessége az előre sejthető jövőbeli események árnyékában. Alberdi több hőse is az élet végéhez közeledik, de a rendező sosem erre, hanem az egyéni interakcióik szívmengető jelenére koncentrál. Ebben az ingergazdag közelképek mellett leginkább a játékfilmes elbeszélőtechnika van segítségére.

A DETEKTÍV NYOMÁBAN

A méltóságukért küzdő szereplők élethelyzeteit Alberdi filmjeiben gyakran teszi befogadhatóbbá egy-egy műfaji kikacsintás, a hangnemkeverés vagy a giccscbe hajló tárgyi világ bemutatása. A *trapézművészek* bohócsminkje, A *fordásznők* levitézlett divatkatalógusai, A *vízimentőben* látható tarka strandkellékek és fürdőruhakollekciók, illetve a *Teadélutánban* és a *Felnöttekben* is főszerepet kapó színes cukrászalkötemények mind derűs ellenpontjai a súlyos létkérdéseknek. De a filmek életigenlését azok a képek is nyomatékosítják, melyek a barátaink elvesztő 80-on túli asszonyokat szenvedélyes focirajongókként, az egészsznapos munkájukért alamizsnával jutalmazott fogyatékkal élőkét önfeladt bulizókként, az otthonban gondozott időseket pedig kokettáló kamaszokként mutatják. És bár a rendező korai munkái még szorosan kapcsolódnak a direct cinema távolságtartóbb dokumentarista hagyományához, a *Teadélutánban* már olyan teátrálisabb részek is helyet kapnak, mint az egyik főszereplő szívbemerkoló búcsúlevelének felolvasása. A *Felnöttek* és a *Kedves kém* pedig hangsúlyos zsánerszűrőkön át (a szerelmi melodráma, illetve a kém- és detektívfilmek dramaturgiájával) vizsgálják főszereplőiket.

A *Kedves kém* gondolati, módszertani és érzelmi szempontból is Alberdi legkiérleltebb filmje, az életműben megfigyelhető törekvések egyszerre tudatos és szerencsés szintézise. Cselekménye egy újsághirdetésre jelentkező 84 éves férfit, Sergiőt követi, akit egy magánnyomozó bérel fel, hogy 3 hónapra épüljön be egy idősothtonba, és derítse ki, hogy az egyik bentlakó megfelelő ellátásban részesül-e. Ez a regénybe illő sztori egyrészt lehetőséget ad a filmkészítőknek, hogy a noirosan bevilágított magánnyomozó-iroda, a James Bond-filmekbe illő kémköttyű megismerése vagy a műfajit idéző aláfestő zene révén üdítő pillanatok csempésszenek az otthon viszonyait feltáró, gyakran megerőltető jelenetekbe.

Másrészt, ez a koncepció minden korábinál virtuózabb módon engedi összefésülni a fikciós és dokumentumfilmes kifejezésmódokat. Az ügyetlenül lopakodó és kérdezősködő Sergiőt végig a lebukás veszélye fenyegeti, így Alberdi hatáson építhet a suspense-dramaturgiára. Ráadásul valódi (tehát nem újrarájtszott) flashback-jelenetek is illeszkednek a dokumentumfilmbe. Az alkalmi detektív ugyanis rendszeresen küld összefoglaló jelentéseket a nyomozóirodának hangüzenetben. Alberdi ezeknek a monológoknak a hangját szerkeszti az időben korábban rögzített megfigyelő képsorok alá, ezáltal a nyomozás snittjei visszaemlékezéseknek tűnnek. Az ilyen megoldások miatt a film olyan zökkenőmentesen illik a fikciós zsánerkeretbe, hogy a rendező most először fel is fedi a stábját a dokumentarista hitelesség érdekében.

De a *Kedves kém* vegyes műfajisága nemcsak frappáns elbeszélési trükköket eredményez, hanem a rideg profizmus és az érző szívű kapcsolatteremtés kontrasztjára is hatáson épít. A racionális megismerés közegeként megjelenő nyomozóiroda és a személyes törődést igénylő idősothton közötti közvetítés során Alberdi elsősorban a méltóságteljes emberi viszonyulás, vagyis az empátia módszertanát tárja fel. A kémfilm és annak hatékonyság-ideája először nevetés tárgya lesz (lásd Sergio küzdelmét az okostelefonnal), majd ahogy a főhős közelebb kerül a bentlakókhoz, fokozatosan átadja a helyét az érzelmi átélést előtérbe helyező melodrámai tónusoknak. A három hónap alatt Sergio – a szerepjátszás ellenére – valóban beépül az otthon közegébe, ahol végső soron nem sokkal feltűnőbb dolog átkutatni a másik szobáját, mint bálkirályként pózolni egy műanyagkoronával, fényképek alapján azonosítani saját hozzátartozóinkat vagy régóta halott családtagjaink telefonhívására várni. A *Kedves kém* – találoan összegezve Alberdi eddigi törekvéseit – amellet érvel, hogy az emberek közötti elemi erejű kötődés gond nélkül utat tör a valóság, a fikció, az illúzió és az emlékezet vastkos és kusza rétegein át.

KEDVES KÉM (El agente topo) – chilei, 2020. Rendezte és írta: **Maité Alberti**. Kép: **Pablo Valdés**. Zene: **Vincent van Warmerman**. Szereplők: **Sergio Chamy, Romulo Aitken, Marta Olivares, Berta Ureta, Zoila Gonzales**. Gyártó: **Micromundo Producciones**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 84 per.

Képregény-
legendák

SHIGERU MIZUKI: ELŐRE A DICSŐ HALÁLBA!

Életképek a halál szélén

VARRÓ ATTILA

MIZUKI VILÁGHÁBORÚS TAPASZTALAIN ALAPULÓ MANGÁJA KÍMÉLETLEN, ÁM MINDEN MELODRÁMAI PÁTOSZTÓL MENTES KÉPET NYÚJT A HÁBORÚ EMBERTELENSÉGÉRŐL ÉS TOTÁLIS ABSZURDITÁSÁRÓL.

A mennyiben elegendőnek véljük, hogy egy műfajról mindössze marknyi klasszikussá nemesedett és világhírűvé vált remekműve alapján vonjunk le általános következtetéseket – legyen szó akár csak egy történeti korszakáról, szubzsáneréről vagy nemzeti változatáról –, a második világháborúról szóló japán háborús filmek páratlanul egységes seregnak tűnnek: csupa megrázó emberi dráma, amelyek zászljára a „*higaisha ishiki*” feliratot hímezték. A legegyszerűbben „áldozat-komplexusként” fordítható kifejezés egyaránt illik olyan – egymástól igen eltérő – háborús alapfilmekre, mint Masaki Kobayashi monumentális trilógiája, az *Emberi állapot* (1959-61), Kon Ichikawa díjnyertes párosa, a *Burmai hárfaja* (1955) és a *Tűzek a síkságon* (1959), az *Okinawai csata* (1971) hazafias nagyeposza és az *Emberi lövedék* (1968) groteszk szatírája Kihachi Okamototól, valamint olyan anime-mérföldkövek, mint a *Mezítlábas Gen 1-2* (1983) és a *Szentjánosbogarak sírja* (1988). Míg a háborús témájú hollywoodi klasszikusok alapvetően kalandfilmek, még ha tragédiával is érnek véget, a *higaisha ishiki* opuszai vegytiszta melodramák, az emberi szenvedés szívszorító katalógusai, főszerepben ártatlan és kiszolgáltatott áldozathősökkel: éhhalál szélén tengődő bakákkal; kamikaze-akcióba küldött katonákkal; tehetetlen hadifoglyokkal, védtelen ápolónókkal és elárvult kisgyermekkel. Sehol egy *Hid a Kwai folyón*, *Leghosszabb nap*, *Kelly hősei* a nemzeti válogatottban – a japán katonák hősiesség helyett a könyörtelen halálra várnak, a szövetséges csapatok helyett saját feletteseik verik, kínozzák, gyilkolják őket, győzelem és kitüntetés

helyett gránátos öngyilkosság és emberéves les rájuk a fináléban. Nem véletlen, hogy kizárólag a – Japán számára 15 esztendeig tartó és „Csendes-óceáni háborúnak” nevezett – időszak utolsó éveire koncentrálnak, nem Pearl Harbour támadását, inkább a burmai visszavonulást és az okinawai konfliktus katasztrófáit filmesítik meg és a diadal egyetlen formáját az öngyilkos akciókban látják. A háborús filmek alapvető motivációját jelentő győzelem tabutémát jelent, a hódítás, agresszió és elnyomás szinonimáját – nagy ívben történő elkerülése nem csak a pacifizmus bizonyítéka, de biztos menedéket jelent nézőinek a japán háborús bűnökkel való szembesüléstől.

MARX ÉS A GEKIGA GYERMEKEI

A teljes kép azonban messze nem ilyen egységes: a háborús műfajnak bőséggel megvoltak a maga heroikus kalandtörténetei is a japán populáris kultúrában (már az ötvenes évek közepétől), még hozzá sokkal jelentősebb közönségigényt szolgálva, mint a rangos filmművészek pacifista alkotásai, amelyek a műfaj filmtörténeti képviselőivé váltak. A főként olcsó B-filmekre szakosodott Shin-Toho stúdió által indított zsánerhullám a 60-as évek elejére újra divatba hozta a háborús években propagandacéllal készített vérbeli kalandfilmeket, hősiesség akciókból győztesen visszatérő pilótákkal, látványos tengeri ütközetekkel és az ellenséges támadásokkal szemben kősziklaként álló parancsnokokkal – pusztán arra ügyeltek az alkotók, hogy a hőstetteket egyéni emberi teljesítményként, nem a *Yamato*-szellemiség jegyében, a Tojo-diktatúra sikereiként ünnepeljék. Hasonló trend bontakozott ki az amerikai megszállás (1945-52)

cenzúrája és piaci korlátozása után rohamosan fellendülő manga-iparban is, élen a kamaszfiú-közönséget megcélzó vadászpilóta-képregényekkel, amelyek az olcsó *kashi-hon* (könyvkölcsönzői) kiadványok novelláiból hamar népszerű sorozatok lettek a 60-as évek elejére megizmosodó manga-magazinokban, *senki mono* (háborús történetek) műfajnéven. Az olyan *shonen*-szériák, mint a *Zero-sen redo* (1961) vagy a *Shidenkai no taka* (1963) gondosan ügyeltek rá, hogy a vesztesre álló háborúban is sértetlenül felmutassák a kalandzsánernek klaszszikus erőnyeit: az ifjú ászpilóták merész egyéni akciókat hajtottak végre az amerikai túlerő ellen (leginkább mentő- vagy utánpótlásszerző küldetéseken), halottak, sebesültek, áldozatok elvétele sem bukkantak fel a képsorokon, anélkül több részletesen ábrázolt légcicata, amelyben a főhősnek mindig akad egy sajátos bravúrja – mindezt a Tezuka Osamu-féle bájos, kerekded karakterdizájn jegyében, amely cuksi, csillagszemű kishűként ábrázolja a felhővitéseket. A korszak klasszikussá váló háborús filmjeinek markáns háborúellenes üzenete, kíméletlen erőszakábrázolása és melodramai hangvétele messzire elkerülte a manga-magazinok tizenéves közönséget megcélzó médiumát (a ritka kivételek közé tartozik a *Hitokui misaki* [*Embrevő hegy*, 1957], Tezuka első óvatoss kirándulása a műfajba) – az ellentrendhez a 60-as évek közepén lezajló *gekiga*-forradalom kellett, amely során a hagyományos gyerek-sorozatok mellé felzárkóztak a komolyabb témákat felvonultató, realiztikusabb látványvilágú, idősebb olvasóknak készült műfaji darabok. Nem véletlen, hogy éppen a *gekiga*-képregények zászloshajóját jelentő Goro magazinban bukkantak fel először rendszeresen háborúellenes történetek, amelyek a 70-es évek derekára jóformán kiszorítják a műfajból a heroikus pilótameséket: évtizednyi késéssel ugyan, de a japán háborús képregény felzárkózott a filmművészethez.

A Japántól alig egy ugrásnyira zajló vietnami háború (és az amerikai hadsereg támogatása ellen fellángolt tiltakozási hullám), a Beheiren békemozgalmi koalíciójának akciói és az első hiteles beszámolóik publikálása a világháborús veteránoktól a császári hadsereg válogatott rémtetteiről (mind a megszállt országok lakossága, mind saját közkatonaik ellen) a 70-es évek nyitányát forró



és termékeny táptalajjává tették számos elismert, sikeres szerző számára, hogy az elmúlt évtizedek piaci korlátozásai és állami cenzúrája után a *senki mono*-nak is megadják a maga jól kiérdemelt revízióját. Tezuka 1969-ben készítette el a japán atrocitásokról szóló *Suzu ga natta* (*Harangszó*) novelláját; Keiji Nakazawa a hirosimai atomtámadás személyes élményét dolgozta fel *Ore wa mitta* (*Lát-tam*, 1972) című novellájában, amelyből egy évvel később elindította a *Mezítlábás Gen* háborús eposzát (egyben a *genbaku* [atombomba]-manga szubzsánerét); Yoshihiro Tatsumi *Good-bye* (1971) című novellájának hőse egy amerikai katonából élő prostituált; Leiji Matsumoto 70-es évek derekán írt *Battlefield*-történeteiben minden fegyvernem és háborús toposz

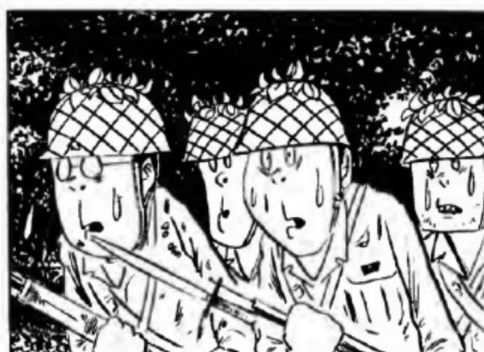
megkapja a maga kíméletlen kritikáját (három novellájából készült később a *Cockpit* híres anime-antológiája). Akárcsak a korabeli háborúellenes filmek (lásd a katonahőse tragédiáját több szubjektív szemszögből elmesélő *Felkelő nap zászlaja alatt* című Fukasaku Kinji filmet), ezek a szerzői mangák szakítottak a hagyományos „győztes hős/hősi halott” paradigmával, a fizikai szenvedésekre és belső ellentmondásokra áthelyezve a hangsúlyt a csatákról; a háborús eseményeket komplexebb módon ábrázolták; valamint új nézőpontokkal gazdagították a világháborús történeteket (legyen szó prostitúcióra kényszerített nőkről vagy háborús árvákról). Népes célközönségük immár nem az 50-es évek kiskamasz olvasótáborára volt, inkább a nagyvárosi

egyetemisták, fiatal munkások, akiknek polcain Marx, Mao és Marcuse mellett ott sorakoztak a samuráj-legendákat, yakuza-bűnsztorikat és világháborús történeteket radikális társadalomkritikával és forradalmi hévvel átértelmező *gekiga*-bestsellerek.

DÉMONHÁBORÚKTÓL A HÁBORÚ DÉMONÁIG

A revizionista 70-es évek – egyben a *senki mono* műfaj – legjelentősebb képregény-alkotása mégsem egy ifjú manga-Godard nevéhez fűződik – író-rajzolója egyszerre volt jóval idősebb és fiatalabb huszonéves közönségénél; szemernyi értelmiségi múlttal vagy radikális ideológiai meggyőződéssel nem rendelkezett; közkedvelt műveit a rögválóság helyett csodás mesealakoknak szentelte. Az 1922-es születésű Shigeru Mizuki a 70-es években már a manga nagy veteránjának számított, elsősorban a *Gegege no Kitaro* hihetetlenül népszerű sorozatának köszönhetően, amelyet 1954-től rajzolt: a történetek hőse egy bátor szellemfiú, aki egyetlen szemgolyónyi édesapjával és maroknyi kísértet-kompaniájával a gonosz démonoktól védi a rászoruló kisembereket. Mizuki neve több mint fél évszázada egyet jelent a *yokai*-világgal: a különféle természetfeletti szellemlények hatalmas seregével, akiknek első számú nagykövetévé vált a modern Japánban. Nem csupán kodályi elszántsággal gyűjtötte évtizedeken át a különböző helyi népmesék és urbánus legendák túlvilági hőseit (hogy azután komoly enciklopédiát állítson össze belőlük), de maga is számtalan közkedvelt alakkal gyarapította táborukat (lásd a televíziós reklámok kincseit fosztogató Terebi-kunt) – 2015-ös haláláig afféle örök gyermek maradt, olyan népes és sokszínű szellemvilággal körülveve magát, amely mellett az ezredfordulós Pokemon-univerzum sivar Ibsen-kamaradrámává szürkült. *Yokai*-hősei nem a hagyományos *kaiki-eiga* egysíkú rémalakjai, inkább egyfajta groteszk kísértetverziói Charles M. Schultz Peanuts-csapatának, főszerepben egy izgalmas álomvilágban kalandozó démonvadász Snoopy-val és szemgolyó-Woodstockjával – nem csoda, hogy Mizuki szülőhelyét, Sakaiminato tengerparti kisvárosát ma éppúgy képregény-teremtényeinek bronzfigurái ékesítik, akár a Peanuts-plasztiksobrok a kaliforniai Santa Rosa-t, ahol Schultz dolgos évtizedeit töltötte.

„A történelem oroszlánrészét a háborúk teszik ki” (Shigeru Mizuki: Előre a dicső halálba!)



Mizuki nem csupán szellemvilág iránti rajongását, de saját életszemléletét – amely különös közös gyermeke a való világban tapasztalt borzalmaknak az egyszerű, hétköznapi örömeiből táplálkozó személyes fantáziának – mozgalmas ifjúságának köszönheti, középpontban két meghatározó élménnyel. Gyermekeveitől lenyűgözték a japán folklór mesealakjai, amelyekkel imádott nagyanyja napi szinten benépesítette életét – 1977-ben négy száz oldalas életrajzi művet szentelt neki *Nonnonba* címen: szívmengető nosztalgiaival ábrázolt gyermekkorá olyan a kötet lapjain, mintha Chihiro szellem-lényei lerohanták volna Bradbury *Pity-pangborát*. Ebből a korszakból származik Mizuki híres ars poeticája („Légy lusta!”): a csendes életöröm kulcsa a világ csodáinak passzív, személyes ambícióktól mentes befogadása, a személyes paradicsom megtalálása a legsötétebb pokol mélyén is. Márpedig az utóbbiban is bőséggel volt része: a jobbára szegénységben és kilátástalanságban telt kamaszkora után alig húsz évesen besorozták a császári hadseregbe és 1943-ban már a csendes óceáni front közepén találta magát, egy kis helyőrségben Pápua Új Guinea egyik szigetén, ahol két év alatt a háború összes borzalmával találkozott. A felettesei fizikai bántalmazásaival és a napi munkák kegyetlen erőfeszí-

téseivel teli hétköznapiak, az amerikai légitámadások és a szárazföldi csapatok rajtaütései, a szüntelen éhezés és kíméletlen trópusi betegségek, majd egy sikertelen öngyilkos roham után napokig tartó magányos túlélési harc az ellenséges bennszülöttekkel és éhes krokodilokkal teli őserdőben, végül pedig egy súlyos bombasérülés és hetekig tartó maláriaroham után bal karjának amputációja – Mizuki 1945 végén úgy tért haza Japánba csonttá soványodva, fél karral és kihullott hajjal, hogy a saját bőrén tapasztalt, saját szemével látott szinte mindent, amit a háború művelhet az emberrel, emberiséggel és emberiséggel.

Miként John Ford lelkesedése a háborús filmek iránt is azután lángolt fel, hogy megjárta a diadalmas csendes óceáni hadszínteret, a veterán Mizuki manga-életművében is komoly szerepet kapott a *senki mono*, bár szemlélete gyökeresen eltért a *Midway-i csata* vagy a John Wayne-opuszok heroikus hangvételétől. Noha ennyi iszonyú megpróbáltatás után jóformán magától értetődő lenne tőle az áldozat-komplexus, a művész egyformán távol tartotta magát mind a Yamato-szemléletétől, mind a *higaisha ishikitől*: természetfeletti sorozataival mellett (*Gegege no Kitaro*, *Akumakun*) elsősorban un. *gakushu mangáiról* ismert, amelyek

egyfajta ismeretterjesztő képregények, nagyrészt történelmi témákról. Mizuki két alapművet is letett az asztalra ebből a műfajból. Az első 1971-ből a *Gekiga Hittora*, azaz *Hitler képregénye*, amelyben a náci diktátor életét meséli el a bajszatlan művészpárlanta bécsi nyomorgásától a megtört diktátor berlini bunker-öngyilkosságáig, 300 alaposan dokumentált és sűrűn lábjegyzetelt képoldalban, bőséggel kitérve a 2. világháború hadműveleteire. A második a több mint 2000 oldalas, négy kötetben kiadott *Showa-shi* (1989), amelyben a szerző heroikus erőfeszítéssel Japán 20. századi történelmét (pontosabban a Showa-korszak 63 esztendejét) dolgozta fel – meglehetősen aránytalan módon több mint másfél kötetet szentelve a 2. világháború hat esztendejének. Mint mindkét műnél látható, Mizuki szemében a történelem oroszlánrészét a háborúk teszik ki, ugyanakkor képes a háborúkat történelmi perspektívából szemlélni és precíz tárgyilagossággal kezelni: a *Showa-shi* mozgalmas oldalain éppen úgy helyet kap a Yamamoto hadihajó hősiesség pusztulása és az amerikai atomtámadások indokolhatatlan rémtette, mint a nankingi mészárlás, a nagy impahli menetelés borzasztó stratégiai fiaskója vagy a kamikaze-akciók egyszerre kegyetlen és kétségbeesett mivolta. Mizuki mindenféle politikai

„A bakaarc egyfajta tájképpé válik”

(Shigeru Mizuki: Előre a dicső halálba!)



ideológiától mentesen, pusztán a humanizmus és józan megfontolás parancsait követve dolgozza fel a háború témáját ezekben a *gakushu*-művekben, a nemzet saját jól felfogott érdekének tekintve az objektív szembenézést a múlttal – miként a *Háború és Japán* című rövid képregényében írja, amely 1991-ben jelent meg egy kisiskolásoknak szóló ismeretterjesztő magazinban: „ha nem ismerjük be és gondoljuk át, mindazt a rosszat, amit a háború alatt tettünk, soha nem léphetünk tovább és építhetünk baráti kapcsolatokat szomszédainkkal”.

ÖSSZETÖRT GYÉMÁNTOK

Shigeru Mizuki már a *Hitler képregényében* kísérletezni kezdett azzal, hogy a tudományos igényű és minden ízében racionális történelem-szemléletet szubjektív nézőpontokkal árnyalja, színe-sítse. Egyfelől pár helyen megszakítja Adolf élettörténetét egy hétköznapi embereknek szentelt rövid kitérővel, amely földközélszől is megmutatja a csúcson meghozott döntések hatásait (lásd a pincékben rejtőző zsidók vagy a Sztálingrádnál sýnlódó Wehrmacht-katonák epizódját), másfelől rendre megszólaltat kevésbé ismert kisémbereket Hitler múltjából művészarattól korai elvtársakon át öngyilkosságba menekülő első szerelméig, akik személyes adalékokkal szolgálnak a Führer-portréhoz. A *Showa-*

shi esetében már látványosabb stratégiát választ: a korszak történelmi eseményeivel párhuzamba állítja családját és saját magánéletének alakulását a nagyival töltött gyermekkoról a háborús tortúrákon és az 50-es évek útkeresésén át az időskori világljárásig – ami igen sajátos kettősséget ad az ismeretterjesztő műnek, madártávlatú precizitását ölmegleg személyességgel párosítva. Mizuki ezt a duplacsövű puskát szegezi a *senki mono* heroizáló hagyományainak a 70-es évek végén, miután *yokai*-pajtásai országos sikerükkel kivívták számára a rég vágyott művészi függetlenséget. Azt követően, hogy 1967-ben elkészített egy hagyományos *senki monot*, amely a kiadó követeléseire híven a japán katonák töretlen harci szellemét ünnepelte (*Kaiten, az emberi torpedó*), visszatért frontélményei új-guineai színhelyére, majd úgy határozott, elkészíti saját háborús emlékeinek képregény-feldolgozását, egyszerre hiteles és személyes képet adva a csendes-óceáni pusztításról. Az 1973-ban kiadott *Sóin gyokusai seyo!* háborús *gekigája* már címében jelzi központi témáját: a szó szerint nagyjából „mindenkinek irány a dicsőséges halál!”-ként fordítható kifejezés *gyokusai* szava a japán militarizmus legfőbb lózungját jelentette az 1943-as fordulattól – az „összetört gyémánt” kínai eredetű metaforája egyfajta ernyőfogalomvá vált a hadifogság helyett választott öngyilkos támadásokra a túlerő ellen, *banzai-rohamoktól* a *kamikaze*-repüléseken át az emberi torpedótámadásokig. Mizuki 360 oldalas képregényében fokozatosan ízekre szedi ezt a kifejezést és a japán harci szellemhez kötődő összes többi propaganda-klisé, bevétve művésze valamennyi feyverét.

Noha a *gakushu* objektív tudományos igénye ezúttal csupán néhány háborús térkép, ágrajz és enciklopédiákba illő trópusi madár-rajz formájában kap helyet a képregényben, a katonai élet bemutatásából precízen felsejlik a sereg működési mechanizmusa, a hierarchikus viszonyok, illetékességek, feladatok komplex hálóját – az olvasó szinte észrevétlenül beépül a hadi gépezetbe. Mizuki egy négy szakaszból álló egység bő egy esztendejét követi nyomon New Britain szigetén, két raj katonáira összpontosítva, a bázisra érkezésük napjától egészen a legutolsó elesett emberig – aki bár a Maruyama nevet viseli, mind karakterdizájnya, mind pedig a hozzá kö-

tődő események alapján egyértelműen Mizuki alteregóját jelenti. Bár Maruyama gyakran felbukkan a mangában, nem tekinthető a főhősének: a szerző nagyjából tucatnyi szereplőt követ nyomon, akár harci tevékenységek, akár a mindennapi megpróbáltatások során. Márpedig az utóbbiból jóval több akad: néhány joggal elvárt műfaji fordulattól eltekintve (légítámadás, partraszállás, öngyilkos roham) a képregény túlnyomó része – főleg az első kétharmadban – különféle epizódok laza füzére, amelyek akár egyik képdalról a másikra fordulnak cseh bájú szatírától gyilkos groteszkbe vagy paradicsomi idillből véres tragédiába: folyóban halászgató bakának a szájába ugrik egy fürge potyka, majd beleszorul és megfojtja a partra vergődött fiút; miután Maruyama társának kilövik az egyik szemét, közösen nekiállnak keresgélni az egyik bombatölcserbe érésre dugott banánokat; a madárfütytyős édenkert hajnali békéjét hirtelen megzavaró vadászgép legépfegyverezi a kompszolgálatos tizedest. A történetből fokozatosan kivesző epizódikusság és a sokszínű hangnemkeverést felváltó következetes tragikum egyfajta szigorú rendet teremt a frontélet entrópiájából, mintha csak a háború nem ismerne más narratívát, csupán a kitérők nélkül halálba tartót –leszerelésnek, dezertálásnak, megadásnak semmi esélye a szigeten, így hát a *gyokusai* a történet egyetlen szerkesztőelvévé válik az utolsó fejezetekre (Mizuki két oldalt szentel egy stratégiai vitának, amelyben az épeszű hadnagynak nem sikerül meggyőznie megszállott parancsnokát, hogy egységes *banzai-roham* helyett szóródjanak szét a dzsungelben önálló gerillaharcra). Nem véletlenül a „dicső halálhoz” kötődik a képregény egyetlen, több fejezetre kiterjedő, összefüggő cselekménye, amely számos helyszínen és katonai szinten átível: miután az egyik raj a vezetőjük józan utasítását követve visszafordul az öngyilkos rohamból (ám a parancsnokság közben bejelenti nemes tettüket a katonáknak), napokig tartó hercehurca veszi kezdetét, hogy miként lehet kiköszörülni ezt a csorbát, míg végül harakirire kényszerítik a felelősöket.

Összevetve Mizuki 1973-as *senki mono*ját a másfél évtizeddel később írt-rajzolt *Showa*-sorozattal, világosan kiténik, mennyire személyes megközelítésből készült a *Sóin gyokusai seyo!* A teljes képregény nagyjából negyede konkrét



képpanelek formájában visszaköszön a történelmi manga családtörténetében – helyenként akár oldalakon keresztül –, számtalan epizódját egyértelmű önéletrajzi elemként beazonosítva, legyen szó az ironikus énekjelenetről a bordélyházi sorban álláskor, a szaros bakancs latrina-gegjéről vagy az elesett bajtárs ujjának levágásáról, hogy legyen mit hazavinni a temetésre. Ha hozzátesszük ehhez a szerző nyilatkozatát, miszerint műve 90 százalékban megtörtént eseményekről mesél, világosan látszik, milyen kevés teret hagy Mizuki ezúttal a képzeletnek: nem véletlen, hogy Maruyama kalandjai közül kimarad a *Showa-shi* második kötetének egyik emlékezetes Mizuki-élménye, amely során a dzsungelben eltévedve hirtelen útját állja a híres *nurikabe*-démon: egy magas és széles kőfal, amely megkeseríti az éjjeli utazók életét – ám ezúttal életmentőként szolgál a mögötte lévő szakadék miatt. Noha az életmű szinte minden darabjában ott kísértenek kedvenc szellemiényei (a *Kitaro*-mangák egyik központi alakja, Nezumi-otoko, a falánk patkányember például nem csak epizódszerepet kap Adolf Hitler életében, de a teljes *Showa*-sorozat narrátoraként szolgál, aki olyan történelmi személyiségeket interjúvol meg a lapokon, mint Tojo miniszter vagy MacArthur tábornok), a *Sóin gyokusai seyo!* lapjairól teljességgel száműzte a gyermeki fantáziát, nehogy akár csak egy képkocka erejéig felmerüljön a fikció lehetősége az olvasóban. Miközben a személyesen átélt események biztosítják a képregény hitelességét, nem hagynak egérutat a képzeletnek a menekülésre, az erőteljes szubjektivitás nem fajul víziókká, belső élményekké. A szerző végig távolságtartással szemléli még önmagát is – ahogy az utolsó támadás előtt a maroknyi túlélő még egyszer elénekli a túlhajszolt front-prostik humoros panaszdalát („torkig vagyok már ezzel a kurva melóvaal...”), Miyazaki mágikus realizmusát sűrű ecsetvonásokkal átfesti a *M.A.S.H.* groteszkje.

FRONTVONAL-KEZELÉS

Ennek a különös kettősségnek leglátványosabb bizonyítéka az a jellegzetes Mizuki-stílus, amely a korai *Kitaro*-mangák óta végigkíséri életművét, de egyetlen műben sem telt meg annyi gazdagsággal, mint a *Sóin gyokusai seyo!* monokróm oldalain. Mizuki vizuális világa alapvetően kevésbé formabontó,

szabatosan illeszkedik a 60-as évek *gekiga*-mozgalmának formai újításai közé óvatosan filmszerű megoldásaival (mint a két-három paneles „ráközelítés” egy arcra a csúcsponton, a drámai eseményeknél elővett – akár duplaoldalas – óriástotálók, esetleg egy látványosabb mélységi kompozíció) és az akciójeleneteknél elővett szokatlan panelformákkal (előszeretettel használ a megrázó csatajeleneteknél hegyesszögeket). Az sem számít különösen rendhagyó megoldásnak – bár kétségkívül igen látványos –, hogy szívesen illeszt fényképekből átrajzolt illusztrációkat oldalkompozícióiba, legyen szó a *gakushu*-művek híres történelmi fotóiról vagy a háborús képsorokat megtöltő harci járművekről, hajókról, vadászgépekről (utóbbi fogás már az 50-es évek technomán pilóta-mangáiban is közkedvelt volt). Ami igazán egyedivé teszi munkáit, az a méregerős kontraszt a hátterek és a figurák vizuális jellege között: míg japán katonalakjai egyszerű, pár vonással jellegzetessé tett karikatúrák, addig a körülöttük lévő szigetvilág elképesztően aprólékos, gyakran kifinomult fény-árnyék hatásokkal vagy pointilista technikával plasztikusabbá tett tájképeken jelenik meg. Más mangáiban ezek a hátterek igen változatosak a Reichstagtól az orosz fronton át Hiroshimáig, a *Sóin gyokusai seyo!* esetében azonban szinte kizárólag a trópusi szigetvilágot ábrázolják: buja őserdőket, napfelkeltés öblöket, szelfúttá pálmaligeteket – egy igazi, szinte kézzelfogható édenkertet, amelyet apró papíremberkék töltenek meg tengernyi borzalommal és szenvedéssel. Mizuki szeretettel, figyelmes rácsodálkozása a világ szépségeire elsősorban gyermekkori rajongásából fakad a fűt-fát-követ spirituális jelenléttel megtöltő japán folklór iránt, amelyet azután komoly sikerrel kamatoztatott az 50-es években, miután hosszas útkeresése végén kikötött a *kami shibai* médiumában, hogy rajztehetségének hála egymás után ontsa magából a történeteket illusztráló tablóképeket. Ezek a pompás „papírszínházi” háttér-rajzok költöztek át mangáiba az 50-es évek végén, ellenpontozva a groteszk *yokai*-mesealakok és hétköznapi kisemberek karikatúráit (csupán a fiatal lányoknál alkalmazta a klasszikus manga-karakterdizájnt) – ami azonban a *Gegege no Kitaro*-ban még csak látványos truváj volt, a *Sóin gyokusai seyo!* esetében markáns világnézet, életfilozófia

közvetítője: a körülöttünk lévő nagyvilág nem csupán hatalmas és gazdag, de kiismerhetetlen és kiszámíthatatlan – a csillogó víztükör alatt éhes krokodil lapulhat, a cikcakkos páfránylevélkék mögött halálos puskacsövek bújhatnak, a viharfelhők lenyűgöző fraktáljai hol égi háborút, hol légicsatát rejtenek.

Épp ezért különösen szembetűnő, amikor Mizuki megszegi saját vizuális kódját: távolról sem a japán háborús filmek iránti hagyománytiszteltetből rajzolja művében a szövetséges katonákat rendre arctalan árnyalakoknak (mivel nem sok kaukázusi statisztát akadt a stúdióknál erre a feladatra, többnyire japánok játszották az ellenséget is) – fotorealista ábrázolásmódjuk megegyezik a hátterek stílusával, egységet alkotnak azzal a csodás, ám fenyegető világgal, amely a japán csapatokat körülvette ezeken az egzotikus dzsungel-szigeteken. Ezzel szemben csak egyetlen alkalommal él hasonló technikával honfitársai esetében, méghozzá az utolsó oldalakon, az alteregót jelentő Maruyama elestekor: a szívszorító közelképeken a szörnyű sebektől és félelemtől eltorzult bakaarc egyfajta tájképpé válik – az elkerülhetetlen *gyokusai* egyesíti azzal a természeti édenkerttel, amelyben azidáig kívülállóként bukdácsolt (míg a végzetes lövést leadó amerikai katona ez egyszer karikatúraarcot kap). Mizuki a *Showa*-sorozatban éppen az ellenkező megoldást választotta: minél közelebb viszi saját alakját a háborús fejezetekben a pusztuláshoz, annál egyszerűbb geometriai formákra tördeli fel ábrázatát, amely azután a gyógyuláskor visszarendeződik az eredeti karikatúra-vonásokra. A *Sóin gyokusai seyo!* azonban nem objektív történelemlecke, sem személyes visszaemlékezés egy sorsfordító (nemzeti és egyéni) traumára – amit éppen a záró oldalak jeleznek legvilágosabban: túl azon, hogy kíméletlen, ám minden melodramai pátosztól mentes képet nyújt a háború embertelenségéről és totális abszurdításáról, magáról a Halálról nyilatkozik. Ahogy az utolsó négy oldalon a lemészárolt katonák lassan beolvadnak az őserdő humuszába, felfénylik az alaptézis: egyetlen halál sem dicső, jogos vagy jelentőségteljes – pusztán egy magányos és magától értetődő esemény, amely nyom nélkül feloldja párvonalas életünk egy nálunk mérhetetlenül nagyobb és létünk iránt kérlelhetetlenül közönyös világban. •



MEGHALNI A FEHÉREK AMERIKÁJÁÉRT

SPIKE LEE HÁBORÚI // BENKE ATTILA

SPIKE LEE HÁROM FILMJÉBEN IS FOGLALKOZOTT AZ EGYESÜLT ÁLLAMOK HÁBORÚIVAL, HOGY MEGMUTASSA: A FEKETÉK ÉLETE IS ÁLLANDÓ HÁBORÚ.

A feketék az Egyesült Államok megalapításától kezdve harcoltak Amerika háborúiban, a fősodorbéli háborús filmekben mégis legfeljebb statisztákként vagy mellékkarakterekként jelentek meg (*A zöldsapkások*, 1968), illetve jelennek meg még kortárs, Oscar-díjas alkotásokban is (*Levelek Ivo Dzsimaról*, 2006; *Dunkirk*, 2017; *1917*, 2020). Készültek persze olyan háborús filmek, amelyek, ha csak néhány jelenet erejéig is, de utaltak valós helyzetükre, hátrányos megkülönböztetésükre (*Acélsisak*, 1951; *A piszkos tizenkettő*, 1967; *Apo-*

kalipszis most, 1979; *A szakasz*, 1986), sőt valódi karakterrel ruházták fel őket (*Home of the Brave*, 1949; *Katonatörténet*, 1984; *Hamburger Hill*, 1987).

Spike Lee három filmjében (*Miracle at St. Anna*, 2008; *Chi-Raq*, 2015; *Az 5 bajtárs*, 2020) is kifejezetten a feketék történelmi és társadalmi státuszáról beszélt a háború motívumával össze-

„Nem a mi háborúnk”

(Spike Lee: *Miracle at St. Anna* – Omar Benson Miller, Michael Ealy, Laz Alonso)

függésben. Lee bevallottan szerette gyerekkorában a háborús filmeket, de arról csak édesapjától hallott, hogy feketék, így nagybátyjai is harcoltak a második világháború-

ban. Amikor tudatosult benne, hogy miért hatalmas probléma ez a különbség a fikcióvá alakított és a valós történelem között, akkor döntötte el, hogy ha filmkészítő lesz, rendhagyó háborús filmet is fog rendezni. A *Miracle at St. Anna*, a *Chi-Raq* és *Az 5 bajtárs* is hangsúlyozzák, hogy míg a feketék az ellenség vagy egymás vérént ontják Amerikáért, illetve Amerikában, addig a hatalom kihasználja kiszolgáltatott helyzetüket, és emberszámba sem veszi őket.

FEKETE PARTIZÁNOK

A *Miracle at St. Anna* főhőse, Hector a nyolcvanas években meggyilkolja az idős Rodolfót, amiért az elárulta a náci-eknek a partizánokat, így előidézte a Sant’Anna di Stazzema-i mészárlást (amelynek során a Waffen-SS és a fasiszta Fekete Gárda meggyilkolt 560 embert), valamint Hector fekete bajtársainak, Stamps, Bishop és Train halálát az itáliai felszabadító hadjárat alatt.

„Fekete amerikaiként megértem, milyen az, amikor valaki más akarja elmondani a történetedet” – így reagált James McBride, a 2003-as alapregény és a forgatókönyv írója a filmet ért vádakra, hogy az meghamisította az olasz partizánok történelmét, mivel a valóságban nem volt köztük áruló, a náci- és a fasiszták pusztán az ellenálló lakosság megfélemlítése végett gyilkoltak meg ártatlan felnőtteket és gyerekeket. Persze a történet lényege maga az árulás, hiszen ahogy a megszálló náci- ellen a szabadságukért küzdő olaszokat, úgy a szabadságézményért és a jogaikért harcoló feketéket is elárulták – utóbiakat nem csak Rodolfo, hanem maga Amerika is. A főszereplő csapat a Buffalo Soldiers-nek nevezett szegregált alakulatok egyike, amelyek már a 19. századi indiánháborúk óta léteztek (maguktól az őslakosoktól származik a katonák haj- és ruhaviseletét gúnyolódó elnevezés). A fekete alakulatok szegregációját Truman elnök számolta fel a második világháború után, 1948-ban, de ahogy az Abraham Lincoln-féle rabszolgafelszabadítást követően, úgy ezután sem szűnt meg a színesbőrűek hátrányos megkülönböztetése a hadseregben belül és kívül, ezt a vietnami háborúval foglalkozó *Az 5 bajtárs* is bizonyítja.

Spike Lee a diszkriminációt egyrészt a fehér tisztok és a főhősök kapcsolatában mutatja be. Parancsnokuk, Nokes





százados folyton kritizálja Hectorékat, gyanakszik rájuk, hogy a seregtől őket elszakító német támadás csak ürügy volt számukra a dezertáláshoz, és őket teszi felelőssé az egyik kulcsfontosságú német hadifogoly (aki szemtanúja volt a tömegmészárlásnak is) haláláért, holott őt is Rodolfo gyilkolta meg. Másrészt Stamps és Bishop vitáznak azon, hogy miért harcolnak ebben a háborúban, amikor a fehér Amerika kirekeszti, és nyilvánvalóan a halálba küldi őket. „Ez nem a mi háborúnk!” – győzködi Bishop az amerikai szabadságeszményben naivan hívő társát, és sajnos talál a nácik támadást megelőző, hangosbemondón, egy német nő által angolul felolvasott, buzdító üzenete, ami szembesíti az afro-amerikaiakat az Egyesült Államok társadalmában és hadseregében elfoglalt, alárendelt helyzetével. Persze a nácik csak azért hajlandók „leereszkedni” a feketékhez, hogy azok letegyék, netán feletteseik ellen fordítsák a fegyvereiket, ám ennek kapcsán felmerül a kérdés, hogy a tengelyhatalmak ellen, a szabadságért harcoló Amerika vajon miben különbözik ellenségeitől.

A választ a kérdésre az 1943-as louisianai jelenet adja meg, amelyben egy bárban a fehér csapos nem hajlandó kiszolgálni Hectorékat a bőrszínük miatt, miközben egy asztalnál németek

iszogatnak. A nácik és a fekete amerikai katonákkal szövetséges olasz civilek kapcsolatában is világossá válik, hogy nagyon hasonló alá-fölérendelt viszonyról van szó, mint a fehéreké és a feketéké a tengerentúlon, illetve az USA seregében. A rekonstruált Sant’Anna di Stazzema-i mészárlás nem csak önmagában borzalmas látvány, hanem borzasztó belegondolni a rasszista, a színesbőrű katonákra gyanakvó, őket aránytalanul nagy büntetésekkel fenyegető amerikai tisztek ismeretében, hogy akár a feketék is állhatnának a géppuskák golyózáporában. Mint a közelmúlt feszült amerikai társadalmi helyzetéből következő tragédiák (így például a Black Lives Matter-tüntetések kiváltó George Floyd-gyilkosság) is bizonyítják, a legkisebb ellenállás jele is elég ahhoz, hogy a hatalom képviselői meggyilkoljanak afro-amerikaiakat.

HÁBORÚ AMERIKÁBAN

A *Chi-Raq* nyitójelenete összekapcsolja a közelmúlt háborúit, így az iraki háborút a chicagói bandaháborúkkal, amelyek mindennaposak Chicago városnegyedében, a South Side-on. Egymás mellé kerülnek a város és a közel-keleti ország nagyon hasonló, csillagos zász-

„Rá kell ismerniük, ki az ő hősiük”

(Spike Lee:
Az 5 bajtárs
– Delroy Lindo)

lói, illetve a lesújtó statisztikák, amelyek szerint az iraki háborúban több mint 4400 amerikai halt meg 2003 és 2011 között, Chicagóban viszont több mint 7300 embert öltek meg 2001 és 2015 között, pedig az Egye-

sült Államokban elvileg béke van. Erre a párhuzamra utal a cím és az egyik kamaszlányt, Pattit véletlenül meggyilkoló bandavezér, Demetrius beceneve is: a „Chi-Raq” a „Chicago” és az „Iraq” összevonása.

Spike Lee műve Arisztophanész klasszikus komédiájának, a *Lüszisztraté* feldolgozása, de van valós történelmi alapja is: Leymah Gbowee vezetett egy hasonló nőmozgalmat, ami 2003-ban sikeresen véget vetett a libériai polgárháborúnak. Az alapműben Athén és Spárta konfliktusa, a peloponnészoszi háború, Lee-nél pedig a Demetrius által vezetett Spartans és Cyclops bandája, a Trojans utcai harcai motiválják a hősnőt – Arisztophanésznél *Lüszisztratét*, a *Chi-Raq*ban Lysistratát, Demetrius barátnőjét –, hogy a béke érdekében az érintettek asszonyaival összefogva megvonja a szexuális együttlétet a férfaktól mindaddig, amíg a szembenálló felek békét nem kötnek.

A *Chi-Raq* egyrészt erősen szimbolikus-allegorikus alkotás, másrészt a

lehető legdirektebb módokon fogalmazza meg társadalomkritikáját. A Samuel L. Jackson által játszott rezonőr, Dolemedes a kamerába, a befogadó szemébe nézve kommentálja ironikusan Chicago „háborús övezetének” rögválóságát, ahogy az utcai harcokban megnyomorodott bandatagok is a „negyedik falat” áttörve mesélik el sérüléseik történetét. Patti temetésén Mike Corridan atya szenvedélyes beszédében világít rá, hogy a feketék kiszolgáltatottsága, a szegénység kriminalizálása és az amerikai fegyvermánia együtt okozták a lány és más ártatlanok halálát.

A mozgalom jelszaván túl („No Peace, No Pussy” / „Nincs béke, nincs puncsi”) az is szatirikus túlzás, hogy a *Chi-Raq*-ban összekapcsolódik a szex, az erőszak és a politikai-katonai hatalom. Egyrészt keserűen ironikus, hogy a Spartans és a Trojans tagjai csak azért hajlandóak beszünetelni a vérontást, mert már szexuálisan frusztráltak, és sérti a férfilibidójukat, hogy nem tudják uralni nőpartnereiket. Másrészt a *Chi-Raq* a politikai-katonai hatalmat perverznek mutatja be, amikor Lysistrata és a nők elfoglalnak egy fegyverraktárt, ahol a főhősnő úgy szereli le a King Kong becenevű idős tábornokot, hogy bájaival ráveszi, alsónadrágban lovagoljon meg egy ágyút szexuális felindultságában: íme, a hatalmasság, aki számára a fallikus gyilkolóeszköz libidót és vágykielégülést jelent. Az amerikai patológikus fegyvermániának ez a vulgáris szimbóluma megvilágítja az Egyesült Államok rendszerszintű problémáit, amelyekből a (nem csak) fekete áldozatokat szedő bandaháborúk és a rendőri túlkapások is következnek: bárki könnyen fegyverhez juthat, amellyel kielégítheti hatalomvágyát, ahogy azt a hadsereg tette és teszi nagyban, a háborúkban, Vietnamban és Irakban.

HOL VANNAK A FEKETE RAMBÓK?

„Mi is harcoltunk ezért az országért” – mondja Hector a *Miracle at St. Anna* nyitójelenetében, miközben *A legghoszabb napot* (1962) nézi, amelyben az amerikai nacionalizmus szimbóluma, John Wayne hőse vezet egy fehér alakulatot. Wayne rendezte *A zöldsapkások*-sokat, az egyetlen vietnami háborús filmet, amely a délkelet-ázsiai konfliktus alatt készült Hollywoodban. „Én mindaddig hiszek a fehér felsőbbrendűség-

ben, amíg a feketék nem tanulják meg, mi az a felelősség” – vallotta a színész-rendező egy 1971-es interjúban. Filmje afro-amerikai mellékszereplője, Doc is ennek a rasszista sztereotípiának felel meg: a fehér főhőst feltétel nélkül kiszolgálja, és a hazafias propagandát közvetíti, miszerint azért vannak Vietnamban, hogy felszabadítsák a kommunista Észak által fenyegetett Dél. A televíziós riportok például a My Lai-i mészárláson keresztül persze egészen más képet festettek az amerikai hadsereg délkelet-ázsiai szerepéről. Az *5 bajtárs*-ban is agresszorok az amerikaiak a vietnamiak értelmezésében, ami a feketék számára azért is fájdalmas tény, mert mint azt az észak-vietnami hadsereg propagandája is hangsúlyozza a nekik címzett rádióüzenetben, otthon, a hatvanas évek végi utcai tüntetések során a hatalom képviselői hasonlóan kegyetlenül bántak velük, mint a katonák a délkelet-ázsiai civilekkel.

Az *5 bajtárs* A zöldsapkások és más jobboldali filmek kritikáját fogalmazza meg, valamint a *Miracle at St. Anna*-ban előkerült kérdést teszi fel még erősebben: kik a feketék hősei. Otis, Paul, Melvin és Eddie visszatérnek Vietnamba, de nem azért, amiért a Reagan-korszak tipikus akciófilmjeinek, az *Útközben eltűnt* (1982) és a *Rambo 2.* (1985) fehér katonái, akik fogságba esett bajtársaikat igyekeznek kiszabadítani, illetve a vietnami háborút akarják szimbolikusan megnyerni. Spike Lee filmjében nincs már kit megmenteni, hiszen miután a veterán csapat felkutatta az északiak ellen harcoló lahuknak szánt, lezuhant CIA-s arany-szállítmányt, a vietkongok támadása közepette Paul eltévedt lövedéke lázadó vezérük, a „fekete Rambo”, Roham Norman halálát okozta. Így nemcsak az aranyat kell megtalálniuk, hanem a traumatikus múlttal is szembe kell nézniük, illetve rá kell ismerniük, hogy ki az ő hőjük, akire büszkék lehetnek.

A reagani, illetve trumpi „Tegyük újra nagyvá Amerikát” ideológia és a militarizmus hatása alá került, büntudattal küzdő Paul tragédiája a feketék kollektív traumája is. Szimbolikus, hogy ő lőtte le a feketék jogaiért harcoló, szabadságukat jelképező Normant, ezzel pedig tulajdonképpen megakasztotta lázadó akciójukat, hogy eltulajdonítsák az amerikai hírszerzés aranyát mint jó-
goss jussukat, amiért vérüket ontották a

csillagos zászlóért. Ezzel összefüggésben szinte Paul lelkiismeretéként szólal meg az egyik vietnami kereskedő, aki a folyón utazó csapatnak élő állatokat akar eladni. A fekete veterán először nyugodtan, majd egyre agresszívan próbálja elhajtani a férfit, aki ekkor kifakad, és azzal vádolja Pault, hogy ő (mint amerikai) gyilkolta meg a szüleit a háborúban. Ekkor eszmél rá a csapat, hogy a vietnamiak szemében nem csak a propaganda szerint, hanem valójában is ugyanolyan agresszorok, mint a fehérek, akik viszont számos esetben, főleg Martin Luther King Jr. halála után diszkrimináltak, és megfélemlítették a katonai táborokban a feketéket (például konföderációs zászlókat festettek a harckocsikra).

Bár látszólag Paul a csapat „fekete Rambója”, aki megpróbálja kivezetni a csapatot az aranyra pályázó, az amerikaiakat, így az afro-amerikaiakat szintén megvető fosztogatók által uralt dzsungelből, valójában Roham Norman az igazi hőjük, aki bár a csataterén, de a film elején megidézték Muhammad Ali bokszoló módjára megtagadta, hogy tovább harcoljon azért az Amerikáért, ami még a vietnamiaknál is kevésbé tekinti embernek a feketéket. „Miért kérnek engem arra, hogy vegyek fel egyenruhát, és utazzak tízezer kilométert, távol az otthonomtól, hogy bombákat és golyózáport zúdítsak barnabőrűekre Vietnamban, míg az úgynevezett feketékkel Louisvilében úgy bántak, mint a kutyákkal, és megtagadják tőlük az alapvető emberi jogokat?” – nyilatkozta Ali a behívójának megérkezésekor 1967-ben. A *Miracle at St. Anna*, a *Chi-Raq* és *Az 5 bajtárs* is azt hangsúlyozza, hogy ha a feketék az őket kirekesztő vagy elnyomó fehérekért, illetve a fehérektől kapott fegyverekkel harcolnak, akkor nem a szabadságért vagy jogaikért, hanem önmaguk ellen harcolnak.

AZ 5 BAJTÁRS (Da 5 Blood) – amerikai, 2020. Rendezte: **Spike Lee**. Írta: **Kevin Wilmott**, **Danny Bilson** és **Paul De Meo**. Kép: **Newton Thomas Sigel**. Zene: **Terence Blanchard**. Szereplők: **Delroy Lindo** (Paul), **Clarke Peters** (Otis), **Isiah Whitlock Jr.** (Melvin), **Norm Lewis** (Eddie), **Jonathan Majors** (David), **Chadwick Boseman** (Norm), **Johnny Tri Nguyen** (Vinh), **Jean Reno** (Descroche). Gyártó: **Rahway Road Productions / 40 Acres & A Mule Filmworks**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 154 perc.



AZ ÁRTATLANSÁG ELVESZTÉSE

FILM ÉS TÖRTÉNELEM: GALLIPOLI // ZALÁN MÁRK

PETER WEIR HÁBORÚS KLASSZIKUSÁN NEM FOGOTT AZ IDŐ: NEGYVEN ÉV ELTELTÉVEL IS ÉLVEZHETŐ, MEGHÖKKENTŐ ÉS AKTUÁLIS DARAB.

A hetvenes évek elején felbukkanó ausztrál új hullám egyik legfontosabb vívmánya volt, hogy alkotók nemcsak végérvényesen feltették országukat a filmművészet világtérképére, hanem évtizedek óta kibeszéletlen társadalmi problémáikat helyezték előtérbe, és dolgozták fel, elsősorban a huszadik század eleji történelmi múltjukat. Peter Weir *Gallipolija* e tendencia csúcsműve, mely négy évtized után is friss, jelen korunk közállapotával több pontján azonosságot mutató alkotás. Weir műve sokkal komplexebb annál, mint hogy egyszerű háborús filmnek tituláljuk. Annak érdekében, hogy valamennyi rétegét feltárjuk, három, egymással szorosan összefüggő szempont szerint érdemes megközelíteni: egyrészt az ausztrál történelem, másrészt a fő narratíva, a felnőtté válás mentén, illetőleg maga a rendező, Weir szerzői kézjegyei alapján.

ANZAC-NAP

1915 kora tavaszán az Antant betört az Oszmán Birodalomhoz tartozó Dardanellák területére, hogy hadihajóik számára megnyissák a tengerszorost. A szövetségesek gyors győzelemben reménykedtek, ez azonban elmaradt, mert a törökök kemény ellenállást tanúsítottak. A britek ezért szárazföldi támadásra kényszerültek, melybe már ausztrál és új-zélandi katonák (ANZAC-capatok) ezreit is bevonták, a part-

raszállásra pedig április 25-én (mely Ausztráliában azóta háborús emléknap) került sor Gallipolinál. A harcok hónapokig elhúzódtak, és ez alatt több ezer ANZAC-katona esett el. Gallipoli ostroma nemcsak a katonák felesleges halálának, hanem az ausztrál identitásnak, a nemzeti egységességnek szimbóluma lett, így nem véletlen, hogy az új hullám műltfeldolgozó vonulatának fontos, ugyanakkor bemutatásakor nagy port kavart filmjévé vált. A kritikusok ugyanis, nem alaptalanul, a tények meghamisításával, erős brit-ellenességgel és kizárólagos ausztrál dominanciával vádolták. Új-zélandiak fel sem bukkannak a filmben, a lövészárkokból a biztos megsemmisülésbe menetelő ausztrál katonáknak nem angol ezredes (ám a filmben brit akcentussal beszélő) adta ki a parancsot, illetőleg az angol katonák nem teázgattak a tengerparton, míg az ausztrálok a végsőkig harcoltak. Weir később elismerte hibáit, ugyanakkor mentségére legyen szólva, filmje az ausztrálokat sem kíméli: képtelenek fel fogni tetteik súlyát, a háború számukra csupán kaland, szórakozás, a csatába vezető útjuk során pedig otromba módon viselkednek az egyiptomi emberekkel és lenézik évezredes kultúrájukat.

BAJTÁRSÁK

Mivel Weirt már rendezői pályafutása kezdetén foglalkoztatta az első világháború, kézenfekvő volt, hogy

Gallipoli tragédiáját kell filmre vinnie. A David Williamsonnal közösen írt forgatókönyv első verziói szinte kizárólag a csatákat mutatták be, később azonban jobbnak látták, ha egyéni sorosokra fókuszálnak. Konceptiójuk a lehető legjobb döntésnek bizonyult, ugyanis a végső változat nem háborús (bár annak elemeit alkalmazó), még csak nem is háborúellenes film, hanem az ausztrál identitást kihangsúlyozó felnőtté válás és barátság története lett, melyet a két főhős Archy (Mark Lee), és Frank (Mel Gibson) reprezentálnak. Archy Ausztrália valamelyik isten háta mögötti területéről (ahogyan a helyiek mondják, „outback”) származik, mely már önmagában fontos, identitásképző tulajdonsággal bír. A táj, a végeláthatatlan síkságok, a magas homokdűnék, a vörös színben úszó sziklák, az extrém szárazságot jól tűrő növények és a kevésbé sivatagos területeken található birka-és marhafarmok mind az ausztrál önzonosság esszenciáját alkotják. Nem véletlen, hogy a táj valamennyi új hullámos filmben (*Piknik a Függő Sziklánál*, *A vasárnap túl messze van*, *Mad Max, Vándorregge*) hangsúlyos szerepet kap. Archy volta-képp egy vérbeli vidéki ausztrál, aki reggeltől estig becsülettel terelgeti a marhákat, társai azonban igencsak féltékenyek rá, mert valószínűleg nemzete legjobb rövidtávfutója, aki tíz másodperc alatt futja a százat. Ám hiába istenadta tehetsége, Archy szem előtt más célok lebegnek: részt kíván venni a Nagy Háborúban, és ebben sem a családja, sem a több ezer kilométeres távolságok nem akadályozhatják meg. Frank sok tekintetben Archy ellentéte. Ártatlan csibész, aki megnyerő fellépésével kívánja céljait elérni, de harcolni nem akar. Ki is jelenti, hogy ez az angolok dolga, nekik, ausztráloknak semmi közük hozzá, ám véleményével az ország háborúpárti közhangulatában egyedül marad. Sokan nemcsak azért tekintik gyávának és puhánynak, mert nem szeretne a világ másik végén harcolni, hanem mert egy ír származású, nagyvárosi ficsúr. A vidék és város ellentétét Weir több alkalommal is kihangsúlyozza, e motívum pedig későbbi, Amerikában forgatott munkáiban is megtalálható (*A kis szemtanú*, *Moszkító-part*), sőt, még a nyolcvanas évek legismertebb



ausztrál vígjátéka, a *Krokodil Dundee* is erre az oppozícióra épít, ahogyan arra a Weir életmű egyik szakértője, Marek Haltof is rámutat. Archy és Frank eltérő felfogásuk és származásuk ellenére elválaszthatatlan barátokká válnak – ez a másik jellegzetes ausztrál tulajdonság, egészen pontosan a bajtársiasság. Olyan szoros barátság, melyben az egyik fél akár az életét is feláldozná a másikért. Archy gyakorlatilag így tesz, amikor a film végén azt hazudja felettesének, hogy Frank gyorsabban fut nála, ezért helyette ő közvetítsen az ezredes és a katonák között. Ezzel, mint később kiderül, megmenti Frank életét. Az ausztrálok így különböztetik meg magukat az őket csőcseléknek tekintő britektől: emberileg és erkölcsileg fejlettebbek.

AZ ISMERETLEN KUTATÓJA

A *Gallipoli* kora legnagyobb költségvetésű ausztrál filmjének számított (a forgatás során nagyjából négyezer statisztát alkalmaztak), és a 2003-as *Kapitány és Katonák* Weir pályájának egyik legambiciózusabb és leglátványosabb műve lett. Negyedik nagyjátékfilmje egy érett, magabiztos rendező tehetségét igazolja, aki

nemcsak a narratív hézagokkal telített műveket (mint a korábbi *Piknik a Függő Sziklánál* vagy az *Utánam a vízözön*), hanem ugyanúgy a klasszikus elbeszélő produkciókat is professzionálisan vezényli le, mindezt úgy, hogy sikeresen megőrzi rendezői stílusjegyeit. A ráérős tempó, az álomszerű zenehasználat, illetőleg az életművön átívelő motívum, a hősök ismeretlennel történő találkozása (legyen az akár egy helyszín, személy, vagy másik kultúra) mind megtalálhatók a *Gallipoli*-ban. Archy és Frank nem tudják, mire vállalkoznak. Idősebb, háborús tapasztalatokkal rendelkező rokonaik hiába figyelmeztetik őket, rendületlenül mennek előre. A film második felében már azt láthatjuk, hogyan próbálnak megbirkózni azokkal a számukra ismeretlen helyzetekkel, melyeket a háború és a lövészárkokban való létezés jelent. A film egyik leghatásosabb jelenete, amikor Archy és Frank korábban elhunyt honfitársaik sírjai felett nézik barátaik reménytelen támadását, de a

„A hősök találkozása az Ismeretlennel”

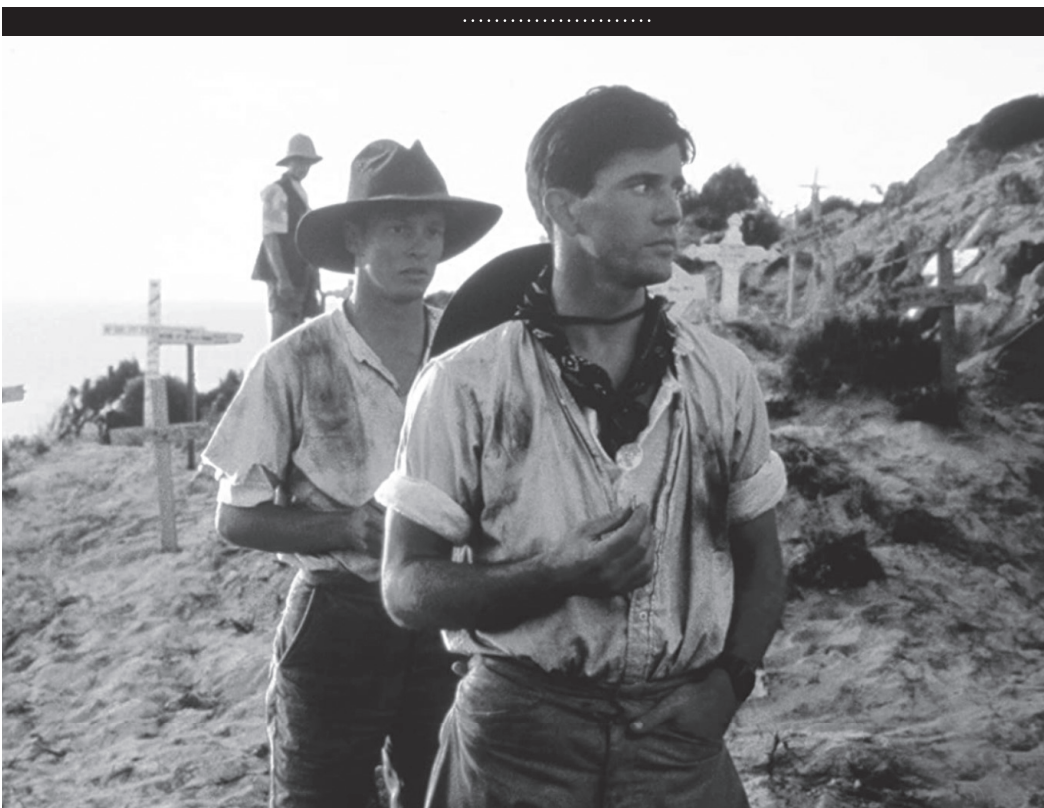
(Peter Weir:
Gallipoli – Mark Lee és Mel Gibson)

néző csak a csatakiáltásokat és a géppuskaropogást hallja, illetőleg a hősök kétségbeesett arcát látja. Noha a *Gallipoli* hagyományos elbeszélői stílusa

nem szolgál nehezen megfejthető részekkel a befogadó számára, Weir így is lehetőséget talált arra, hogy kijátszsa nézőjét, amit a film sokkoló zárata illusztrál: azok után, hogy az ausztrál katonák sokadik, reménytelen támadása során kijönnek a lövészárokból és a törökök valamennyiüket lemészárolják, pár másodpercig Archyt látjuk egyedül futni. Azt reméljük, megmenekül, ám hirtelen lövések érik, a jelenet pedig (megidézve Robert Capa nevezetes, *A milicista halála* című fotóját) a fiú ég felé néző tekintetével és golyók szaggatta testével megdermed, majd elsötétül.

A NÉMETEK HIBÁJA

Joggal vetődhet fel a kérdés, hogy miért lehet aktuális egy első világháború idején játszódó ausztrál film a huszonegyedik század elején. A választ Archy adja meg már a film elején, amikor a tevehajcsár érdeklődik tőle a háborúról: nem tudja, ki kezdte, de úgy tudja, a németek hibája volt, és ha nem harcolnak ellenük, akkor elfoglalhatják egész Ausztráliát. A filmet talán legjobban összefoglaló párbeszédjelenet nemcsak Archy döbbenetes naivitására, hanem tudatlanságára is rámutat. Az egész életét fizikai elszigeteltségben töltő fiúnak és a környezetében élőknek nincs sok lehetőségük a kitérésre, kiemelkedésre, a megfelelő információk pedig alig jutnak el hozzájuk. Helyettük olyan álhírek terjednek, hogy a németek macskákat áldoznak belga templomokban. Mindeközben a fiatalokat az aktuális hatalom hazafias lözungokkal, illetve azzal hitegeti, hogy milyen jó élmény lesz harcolni. Ezzel sokakat a seregbe tudtak csábítani (e tekintetben a film hitelesnek mondható), Archy pedig a végsőkig megőrzi naivitását és optimizmusát. Még akkor is hisz abban, hogy nem fogják halálba küldeni, mikor látja a súlyosan sebesült katonatársait. A *Gallipoli* tehát a tájékozatlanság veszélyeire és a megfelelő információk hiányának következményeire is felhívja a figyelmet, ami ma, a világhálón és a különféle közösségi oldalakon terjedő *fake news* és egyéb hamis hírek olvasókra gyakorolt hatása miatt felettebb időszerű. •



FRISS HÚS 9.0

A Zuniverzum fágul?

SCHREIBER ANDRÁS

A KILENCEDIK FRISS HÚS RÖVIDFILMES FESZTIVÁL MAGYAR VERSENYMEZŐNYÉNEK TÖBB ALKOTÁSA IS A KARANTÉNÁLLAPOTOKKAL FOGLALKOZIK.

Fél év után, újra: szabad a mozi. Hogy a (kis)film mennyire szabad – gondolatban, szóban, cselekedetben –, arról lassan egy évtizede a Friss Hús Budapest Nemzetközi Rövidfilmfesztiválon lehet meggyőződni. Ha az idej, sorban a kilencedik mustra magyar programjának animációs alkotásait vesszük, akkor a rövidfilm szabadságának záloga a bátor kísérletezés – formával és tartalommal egyaránt. Ulrich Gábor *Dűne* című háromperces példái például rögvést a Friss Hús – és több más nemzetközi fesztivál – kiemelkedő animált alkotása: egyetlen, statikus beállításban, fekete alapon örvénylenek a fehér fűszálak, a szél rendezi a tájat, miközben a hangkulissza feszültségteli, élesen is elmosódó zöreijeiben egy bűntény sejlik fel. Delejező, a valóság és a képzelet határán egyensúlyozó, lázálomszerű „atmoszférafilmmel” ez – absztrakciója pedig teljesen egyedi: azzal, hogy a „történet” a rendkívül stilizált látvány mögött, a zörejekben bontakozik ki, bátran megy szembe a képközpontú elvárásokkal (Ulrich Gábor, a kép és hang viszonyát újraértelmező animációs suspenséről Varga Zoltán írt nagyszerű tanulmányt a Filmvilág 2020. decemberi számába).

A minimalista technika és a kép-hang összjáték másik darabja, a *Dűne* vidámabb ellenpontja M. Tóth Géza 12 perces gyufaanimációja, a *Matches*. A rövidfilm ötletét egy 7 éves kislíval készített interjú adta – a film narratíváját az ő álmai, felnőtllétről és a világról alkotott elképzelései adják, ezeket illusztrálják a „meg-elevenedő” gyufaszálak. Valóság, fikció, komoly társadalmi kérdések, gyermeki kreativitás és életfilozófia – M. Tóth filmjében végeredményben az egyéniség és az uniformizálás kerül összetűzésbe. Szakály Réka Anna (nyomokban a nolani *Eredet*-et idéző) posztapokaliptikus ten-

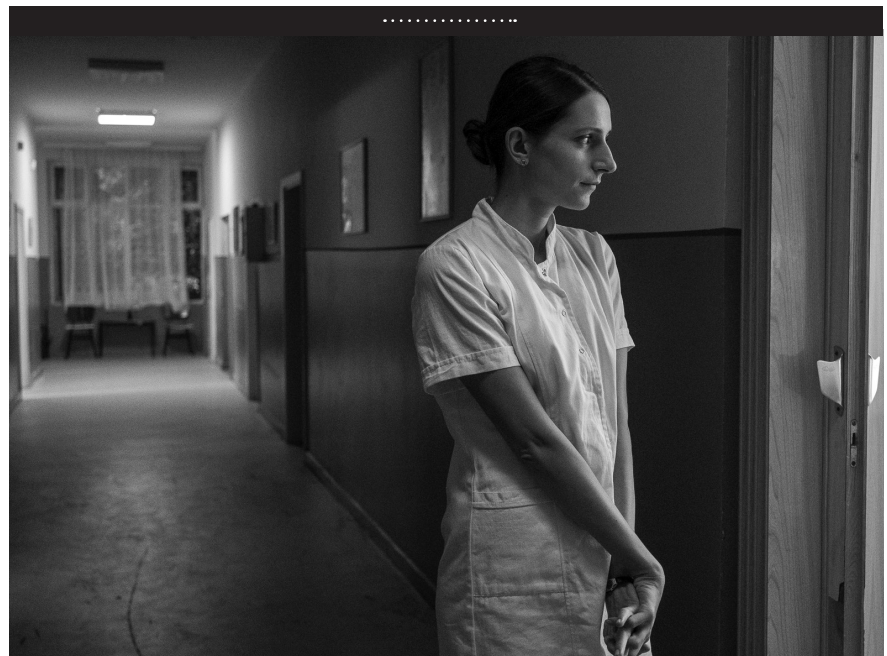
gerparti animációjában, a *Reduction*-ben pedig a vágyak és a valóság: két lány próbál átjutni az élhetőbbnek vélt túlpartra, de egyiküket megkörnyékezi egy ismeretlen lény, aki ábrándképeivel uralma alá hajtja a lányt, a valós emberi kapcsolat romlásával együtt pedig a túlpart ígérete is darabjaira hullik. Elszigetelődés, omladozó világ, elvágyódás és elhagyatottság – a *Reduction* olyan kapcsolati (zárt közösségi) témákat jár körbe, szociálpszichológiai alaposággal, amelyek az elmúlt egy év tükrében óhatatlanul a koronavírus-világjárvány szeparációs traumáját idézik.

Eleve: az idej Friss Hús versenyprogramjában önálló szekciót kaptak a karanténfilmek (ezek között szerepelt a *Reduction* is). Féltucatnyi alkotás, amelyből három direkt módon a koronavírussal is foglalkozik (*Ami-*

kor a Hold a Kos jegyében jár, *Quarantine Set* és a *Zuniverzum*), a válogatás másik fele (a *Reduction* mellett a *D-vitamin lakoma* és az *Avant*) tágabb aspektusban tekint a „karantémára”. De túlzás lenne azt állítani, hogy a karantén vagy a járvány témája maga is karanténba került volna: az olyan, más szekcióban helyet foglaló kisfilmek, mint például a Csáki László rendezte, Petri György azonos című, az orrfújás viszontagságait megéneklő versét vegyes technikával illusztráló *Bagatelle* akarva-akaratlanul, de COVID-félelmeinkkel is rezonálnak. Vagy ott van – immár élőszereplős alkotást kiemelve – a „Felnövésdi” szekció ötletes, harmadik típusú találkozások riportfilmje, a Rudolf Olivér rendezte *Az X-Kryptonit projekt*, ennek (talán magányos) kamaszlány hősnője egy téziszszűrő segítségével teremt kapcsolatot minden idők leghíresebb képregény-szuperhősével, hogy aztán az általa kapott recept alapján megalakítsa azt a mágikus követ, amelynek segítségével csatlakozhat példaképéhez, maga mögött hagyva a szürke valóságot. Színtiszta eszképzizmus – 2021-ben az univerzum illetően felfedezésének már nem csupán a kamaszabrándokhoz van köze, de keservesen idézik a civilizált ember azon tehetetlen vágyát is, hogy valamiképp kitörjön az egyre szűkülő lakásvalóságból.

Ladányi Jancsó Jakob az *Amikor a Hold a Kos jegyében jár* című filmjében is kiemelt szerephez jut a világegyetem és az én megisme-

K. Kovács Ákos:
Branka





rése – csak hogy a spirituális fejlődést ezúttal épp a koronavírus-világjárvány befolyásolja. Ahogy Vermes Dorka *Quarantine Set*-jében is a COVID-pandémia első hulláma igazgatja a szálakat: a függő, elvonón kezelt Bala a kórházi ágyfelszabadítás programmal nyeri vissza „szabadságát”.

A szorosabban véve koronavírus-témájú alkotások között Oláh Kata, Csukás Sándor, Gryllus Dorka, Simon Kornél és Baráthy György 30 perces filmje, a *Zuniverzum* szól a legérthetőbben és legátélhetőbb módon (ha nem is feltétlenül általános érvénnyel, de ez az előző két film „réteg-főtémáját” illetően is igaz) a járvány okozta emberi kapcsolatok átrendeződéséről. Nincs nagy történet, épp csak egy házasságtörő pár drámáját nézhetjük végig: Alíz (Gryllus Dorka) és férje munkatársa, legjobb barátja Máté (Simon Kornél) titkos berlini hosszú hétvégéje füstbe száll a koronavírus-járvány első hullámával, a nő elbizonytalanodik, talán a világegyetem üzen így nekik, s lám, a férfi későbbi vallomása már a titkos univerzumot fenyegeti, a járvány előrehaladtával a nő egyre távolabb sodródik, fizikai és lelki értelemben egyaránt. A szerelem megvallása egyébként is fenyegetné a titkos, kétszemélyes univerzumot, ahol nincsenek kötöttségek, nincs szégyenérzet, csak két meztelen ember – de a járvánnyal járó szociális távolságtartás felgyorsítja a viszony erőzóját. A *Zuniverzum* ellenpontja a *Jövetel* (rendezte: Szabó Mátyás), amelynek

Szabó Mátyás:
Jövetel

szteregályos hőse, Grosák eleve magányos, elszigetelt életet él, míg nem egy lehetséges UFO-jelenség ki nem billenti megszokott, eseménytelen életéből, s talán megoldást hozhat társtalanságára is. A megmagyarázhatatlan furcsa égi jelenség persze nem azonos a koronavírus nagyon is kézzelfogható valóságával, mégis a *Zuniverzum* és a *Jövetel* jelenségvizsgálata hasonló: sokszor valami szokatlannak kell történnie ahhoz, hogy kilépjünk addigi életünkéből (vagy épp fordítva: visszatérjünk oda).

Nem mintha jóval hétköznapibb események ne zökkentenék ki az embert megszokott életéből vagy állítanák választság elé. Schwechtje Mihály hétperces filmnovellájában, a *Ballagási cipő*-ben például egy kamaszlány értelmezi át addigi gondtalanságát, amikor a cipővásárláshoz kért pénzért érkezik apja munkahelyére, s szemtanúja lesz az építkezésen dolgozó családfő kegyetlen és értelmetlen – de vélhetően mindennapos – megaláztatásának. De válaszúthoz érkezik az ideji Friss Hús egyik legjobb hagyományos narratívájú filmjének, a K. Kovács Ákos rendezte 21 perces *Branka* huszonéves hősnője is. Az 1993-ban, az akkor épp szétésohban lévő Jugoszláviában játszódó film címszereplője ápolónői munkát kap egy határ menti állami kórház szülészetén, ahol barátságot köt a még nála is fiatalabb, de kiszolgáltatottságában és magányosságában hozzá hasonló, magyar nemzetiségű Angélával,

aki a háború miatt egyedül várja születendő gyerekeit. Nem sokkal azután, hogy Branka egy másik magányos anya indokolatlan és sietős császármetszésénél segédkezik és rájön, hogy az osztályon eladják az olyan újszülötteket, akiknek az apja a fronton harcol, Angélát is műtetre jegyzik elő. A *Branka* kiváló arány- és tempóérzékkel, megrázó módon emlékezik meg arról a több ezer újszülöttről, akiket 1960 és 1992 között különböző jugoszláv kórházakból adtak el, s akik máig keresik valódi szüleiket.

Fontos és izgalmas témákban tehát nem volt hiány az ideji Friss Hús-on – amely nem csupán az egyetlen magyar rövidfilmes fesztivál, de idén az első igazi, szabadabban látogatható hazai mustra is, s amelynek karanténfilmjei azt is jelzik: a magyar kisfilmek gyorsan és pontosan reagálnak az életünket meghatározó, mindennapjainkat átíró és átértelmező eseményekre. Visszakanyarodva az animációs filmekhez, a karantén-szekció cselekménytelensége ellenére is izgalmas darabja Mostoha Marcell *Avant* című képzőművészeti dolgozata, amelyben a térbeli alakzatok megújuló energiák mentén folyamatosan kibillennek a nyugalmi állapotból, majd visszatérnek oda. A határátlépések és az egyensúlyi állapot vágyának kettőssége – a világ ismerős megújulása. Az *Avant* az ideji Friss Hús szpotfilmje is lehetne: történjen bármi, időről időre visszanyerjük részleges szabadságunkat. •

CSEH FILMKARNEVÁL 2021

Disszidensek chartája

GERENCSÉR PÉTER

**A NOSZTALGIKUS, MEGBOCSÁTÓ TÖRTÉNELEMSZEMLÉLET UTÁN AZ ELMÚLT ÉVTIZED-
BEN A CSEH FILM EGYRE NYÍLTABBAN KOMMENTÁLJA AZ AKTUÁLIS KÖZÜGYEKET.**

Tavaly februárban a budapesti Cseh Filmkarneválnak még sikerült betömörödni a mozikarantén elé, a vírushelyzet miatt idén, április 14–18. között viszont már csak online tudták megrendezni. Nem múlhatott el a programsorozat a politika belekontárkodása nélkül, „természetesen”. Újabban az egész régióban megint terjed az a járvány, hogy az éppen regnáló hatalom mindinkább szeretné fegyverrel megmutatni a kontrollálni a kormánykritikus megszólalásokat, éppen úgy, ahogyan azt egykor Jiří Trnka *A kéz* (1965) című nevezetes animációs filmjében láthattuk. Történt ugyanis, hogy az *Öregfiúk* (*Stáři*, 2019) két rendezőjének, Martin Dušeknek és Ondřej Provozárnak a magyar nézőkhöz címzett videóüzenetét, melyben Dušek a „Ban Orbán!” („Tiltsátok be Orbánt!”) feliratot festette a falra, a cseh külügyminisztérium azzal az ürüggyel tiltotta le, hogy nem szabad az aktuális hatalom bajszát megcincálni. Így aztán szájkarate után a videót csak a felirat kiblórozásával mutathatták be. Mindenesetre nem csinálhattak volna jobb reklámot a filmnek a videó miatti cenzúrával, mely ironikus – vagy abszurd – módon illusztrálja is az *Öregfiúk* disszidenseinek keserű mondanivalóját.

A fesztiválon vetített öt mű alapján a kortárs cseh film egyre intenzívebben és leplezetlenebbül reflektál aktuális politikai eseményekre. A bársonyos forradalom utáni uszkve másfél évtizedben pontosan azért, mert torkig voltak az atyáskodó sztálini mutatóujjakkal, tartózkodtak a rendezők a közvetlen politikai kommentároktól, és a 20. századi történelmet is döntően megbékélő nosztalgiával közelítették meg. A 2010-es években viszont a megbocsátás helyett a haragos számonkérés izmosodott meg, ami Juraj Herz utolsó játékfilmjében, az

ún. „odsun”-nal, a németek 1945 utáni erőszakos kitelepítésével foglalkozó *Habermannban* (*Habermannův mlýn*, 2010) vagy Jan Hřebejk jelenorientált kortárs munkáiban egyaránt tetten érhető. Az autoriter tendenciák hatására az évtized végére az az összes V4 országban felerősödött a mai közügyek nyíltabb filmes reflexiója, amit a lengyeleknél többek között *Az Ó nevében...* (2013) és a *Corpus Christi* (2019), a szlovákoknál az *Emberrablás* (*Únos*, 2017) és a *Disznó* (*Sviňa*, 2020), a magyaroknál pedig a *Békeidő* (2020) vagy a *Zárójelentés* (2020) fémjelez. Az aktuálpolitikai kontextust a közép-európai rendezők a rendszerváltás után igyekeztek zárójelbe tenni vagy stilizálni, amit plasztikusan fejezett ki a „Ki a pöcs az a Nagy Imre?” korszakleírónak mottónak is beillő mondat a *Moszkva térben*. Az utóbbi évtized tapasztalata viszont megint az, hogy a politikával való foglalkozás nem szabad választás kérdése, mert akkor is bemászik az ablakunkon, ha ajtót mutatunk neki.

A filmkarnevál nyitódarabja Slávek Horák második játékfilm-

Slávek Horák:
Havel
(Viktor Dvořák)

je, a hřebejki nosztalgiafilmnek sokban adózó *Havel* (2020) volt, amely a cseh drámaíróból és politikai ellenállóból lett csehszlovák, illetve cseh elnök disszidense éveit dolgozza fel. Beszédese, hogy a csehek mellett a lengyeleknél is készült életrajzi film rendszerváltó személyről (*Wałęsa – A remény embere*, 2013), és aktualizáló apologetikus szándéka miatt szintén ide sorolható a szlovák *Dubček* (2018), Magyarországon viszont nem készült, mert eleve nincs esély egységesítő karakterre. A *Havel* témája tálcán kínálta a történelmi filmek egyik alapvető társadalmi funkcióját, a nemzetépítő és okítói szerepet, hogy a fiatalabb generációban is tudatosítsa: Václav Havel nem pusztán egy repülőter neve. Horák azonban a cseh kultúra vízjele, az antihős hagyomány felől közelített hozzá, nála Havel nem szoborszerűen merev ideál, hanem esetlen, édes pofa, aki azt is bátortalanul mondja ki, hogy „ty vole” (te, barom). Hétköznapi figuraként, emberi gyengeségével együtt ábrázolja, aki csapja a szelet a nőknek, megcsalja a feleségét, az utcán pisil Dubčekkel együtt – ami a politikusokat szenteknek tekintő Magyarországon már-már blaszfémikus ábrázolásnak számítana. (Mondjuk az, hogy Dubčeket itt is Adrian Jastraban játssza, mint a *Dubčekben*, kissé second-hand megoldás.) Havel, bár „rühellé a prófétaságot”, azzal válik hőssé, hogy nem alkuszik meg a rendszerrel, még ha a börtönben emiatt meg is vonják tőle a gyógykezelést (és itt nyilván eszünkbe se jut Navalnij). Ugyanakkor Slávek Horáknak, ha már bevallottan közérthető filmet akart készíteni, érdemes lett volna didaktikai célból jobban felrajzolnia a kontextust, mert olyan nézőt feltételez, aki birtokában van a





történelmi ismereteknek. A járatlan néző számára nem biztos, hogy egyértelmű, miért tűnik el a Charta '77 szövegíróje, a filozófus Jan Patočka (a börtönben a vallatás során meghalt), vagy hogy ki

az a Pavel Landovský (emigrációba kényszerített színész), ahogyan a *The Plastic People of the Universe* underground zenekarnak az értelmiségiek elleni perben játszott szerepe is kifejtetlen. Zseniális az ötlet, hogy a film egy-egy pontján Havel színházban képzelje magát, ami nemcsak a haveli abszurd színházra, hanem a kirakatpercek abszurd politikai színházára is utal, csak hogy ezek a betétek esetlegesek, kidolgozatlanok, aminek folytán a Havel nem éri el Horák előző filmjének, a *Házi gondozásnak* (2015) a szintjét.

Szintén a disszidendeseket helyezi tengerlyébe és Havelnek *A hatalom nélküliek hatalma* (1978) című nevezetes esszéjét fordítja ki a provokációra mindig kapható Martin Dušek Provazníkkal közösen rendezett filmje. Az *Öregfiúk* fekete komédiába oltott politikai thriller, némi *road-movie*-s műfaji képlettel. Amíg az 1990 utáni cseh nosztalgiafilm elnézően, megbocsátóan tekintett a múltra, ez nagyon nem. A történelmi felelősséget és az igazságtétel hiányát dühösen számonkérő tendenciákhoz csatlakozik a történetével, amely szerint az emigrációba kényszerített Vlasta a jelenben öregemberként tér vissza Csehországba, hogy felkutassa Václav Mrázt, azt a személyt, aki a kommunista érában politikai okokból börtönbe juttatta, és hogy elégtételként végezzen vele. Vlasta nem lesz Michael Kolhaas, bosszúja egyetlen embert érint, de az *Öregfiúk* az az a filmek, a *Dögkeselyű* (1982) és a *Vorosi lov mester-*

Martin Dušek –
Ondřej Provazník:
Öregfiúk
(Jiří Schmitzer és
Karel Jirák)

lövésze (1999) az előképei, melyek azt tárgyalják, hogy Kelet-Európában a rendvédelmi szervek korrumpáltak és működésképtelenek, ezért az áldozatok kénytelenek

az önbíráskodás eszközéhez nyúlni. A cseh szerzőpáros szatirikus humorából az asszimmetriából fakad, hogy egy mozgáskorlátozott, kerekesszékhöz kötött vénember, aki még a saját fenekét sem tudja megmosni, válik akcióhőssé, gyengesége, erőtlensége és lassúsága viszont szemben áll a hollywoodi akciófilmes modellel. Ugyanakkor a film nem képes végig egyensúlyban tartani a fekete komédiát és a tragédiát, a befejező etap már vegytiszta thriller, melyből eltűnik a humor.

A gyengék hatalma mutatkozik meg Radovan Sibrtnél *Zenétől hajtván* (*Postiženi muzikou*, 2019) című dokumentumfilmjében is, amely a sérült emberek alkotta The Tap Tap zenekart követi. A film a testi és szellemi fogyatékkal élőkkel szembeni előítételek lebontásán dolgozik azzal, hogy elkerüli a sajnálatra pályázó „pozitivitáspornót”, és ehelyett a zenekar tagjainak életterét, elképesztően kegyetlen önróniáját domborítja ki, amivel kifigurázzák, ezzel pedig eljelentéktelenítik a velük kapcsolatos sztereotípiákat. A regnáló cseh elnök, Miloš Zeman is kap egy oldalvágást, akinek – miután a fogyatékosok szegregációjának szükségességéről papol a tévében – az együttes aktuális mókamikijé, Láda azzal szúr vissza, hogy „köztársasági elnökünk egészsége láthatóan nem a legjobb”. (A sors fintora, hogy cukorbetegsége miatt Zeman azóta szintén kerekesszékhöz kényszerült.)

Petr Zelenka, a pálya e régi motorosa keményen aktuálpolitizáló dolgozattal jelentkezett, amely a vírus miatt 2020. február 6-tól csak néhány hétig futatható cseh moziban. A *Drónpilóta* (*Modelář*, 2020) egyrészt a Havel párja, mivel egy „disszident”, de egy kortárs politikai aktivistát állít a középpontba, másrészt pedig az *Öregfiúk* ikertestvére, amennyiben politikai krimiként az ellenállás lehetőségeit veszi számba a tiltakozástól a terrorizmusig. A Svěrák-féle *Sötétkék égbolton* (2001) debütált Kryštof Hádek alakította Pavel idealista módon harcol a korrupció ellen a társadalmi igazságosságért, ahol a graffiti és a drón a gyengék fegyvere. A meglepően nyíltan Bush- és Zeman-ellenes munkában Pavel eleinte csatlakozik az „Igazságosság” jelszavával kampányoló elnökjelölt, Zavadil csapatához, ám miután világossá válik számára, hogy egy újabb hataloméhes képmutatóról van szó, Pavel számára csak a magányos harc marad. A megalkuvás nélküli ellenállás pedig 2020-ban is csak halállal végződhet.

A filmfesztivál zárófilmje a koncepció perben elítélt cseh gyógyász, Jan Mikolášek élete inspirálta életrajzi dráma, a *Sarlatán* (*Sarlatán*, 2020), amely a transznacionális lengyel rendező, Agnieszka Holland sokadik cseh filmje a *Jánošík* (2009) és az *Olthatatlan* (2013) című HBO-sorozat után. A fakó színekkel dolgozó, flashbackkel teli politikai thriller az ötvenes évek filmet ötvözi a melegfilmmel. A Jant alakító Ivan Trojan az *Árnyékban* (*Ve stínu*, 2012) című thrillerrel tette le a névjegyét az ötvenes évek filmekben, mostani fiatalkori alteregóját fia, Josef játssza. A csodadoktor hasonlóan kommunistaellenesként tétéleződik a hatalom szemében, mint Béres József a szintén 2020-ban bemutatott *A feltalálóban* (2020), ám mindkét film csak közepszerűen tudta felmondani a leckét.

A *Sarlatán* az idegi Cseh Filmkarnevál öt filmje közül a harmadik, amely tragédiával végződik, és e filmes charta áthallásai alapján a mai ellenállók helyzetét az egykori disszidendek szelleme lengi be. Václav Havel *A hatalom nélküliek hatalma* című esszéjét azzal kezdte, hogy „Kelet-Európát kísértet járja be, melyet Nyugaton disszidens gondolkodásnak neveznek”. A történelem ugyanazt viszi színre. Először tragédiaként, és úgy néz ki, másodszor is. •

KORTÁRS HEIMATFILMEK

Hazatalálás

BUGLYA ZSÓFIA

A BUDAPESTI GOETHE INTÉZET „HAZA A MAGASBAN” VETÍTÉSSOROZATA KORTÁRS FILMEKSEL SEGÍT ÚJRAGONDOLNUNK A HAZA/HEIMAT FOGALMÁT.

Az instant kulturális üzenetek körében a budapesti Goethe Intézet *Haza a magasban* című projektje radikális komplexitással közelít tárgyához. Vetítéssorozatuk, amelyre a pandémia miatt online, a Távmozsi platformján került sor, egy elvont, történelmileg telített, terhelt, majd részben kiüresedett fogalmat választ hívószónak, és azt egy Illyés-vers címébe csomagolja. A kiválasztott négy film igényes elméleti keretbe illeszkedik, amely legalább akkora hangsúlyt kap a promócióban, mint maguk a művek.

A figyelem a haza fogalmára irányul, azt járják körül a projekt apropóján a Goethe Intézet oldalán megjelent írások. Nádasy Ádám a Heimat szó etimológiájáról, használható-

ságáról, lefordíthatóságáról ír. Aleida Assmann kultúrakutató (a lengyel Goethe Intézet számára írott) 2019-es esszéje a haza mint gondolati konstrukció időben változó jelentéstartalmát vizsgálja, annak romantikus mítoszától jutva el egy a kortárs tapasztalatnak jobban megfelelő, pozitív értelmű, sokszínű hazafogalom megalkotásának időszerepéig. A film- és kultúrkritikus Georg Seeßlen pedig – immár kifejezetten a budapesti filmprogram kapcsán – a hazafogalom személyességéről, illetve személyes tartalom híján annak szükségszerű ideologikuságáról elmélkedik. Ezek a gondolatébresztő szövegek ráadásul összeolvashatók más Goethe Intézetek további izgalmas elméleti és művészeti

Michael Venus:
Álom
(Sandra Hüller és Gro Swantje Kohlhof)

haza-projektjeivel az elmúlt évekből, Bogotától Új-Delhiig. A budapesti vetítéssorozat voltaképp ehhez a szélesre nyitott párbeszédhez kínált kapcsolódási lehetőséget négy aktuális munkával, két játékfilmmel és két dokumentumfilmmel, melyeket négy egymást követő estén, koncentrált formában láthattak az érdeklődők.

Milyenek is voltak hát ezek a filmek, amelyeket a haza újragondolandó fogalma kapcsolt össze? Szerencsére nem illusztratívak, sőt, ha élhetnek egy oximoronnal, megnyugtatóan felkavaróak. A sort Michael Venus *Álom* (az eredetiben: *Schlaf*) című elsőfilmje nyitotta, amely már műfajánál fogva magában hordozza a felforgatás gesztusát. A heimat-horrorként emlegetett mű a nagy német rengeteg közepében, egy hegyi szállodában játszódik. Ide érkezik meg a történet két főszereplője, a visszatérő rémálmait követő Marlene (a klisémentes játékával ismét lenyűgöző Sandra Hüller), majd nyomában felnőtt lánya, az anyjéért aggódó Mona (Gro Swantje Kohlhof). Szezonon kívül vagyunk. A Sonnenhügel hotelben, ahol láthatóan évtizedekkel ezelőtt megállt az idő, az üzemeltetőknél kívül egy lélek sincs – élő lelkek legalábbis alig. Annál inkább kísért a múlt, és ehhez a múlthoz rejtélyes módon a két nőnek is köze van. Bizonyos értelemben a gyökereikhez találtak vissza, „hazatérésük” azonban cseppet sem otthonos, hanem traumatikus élmény, a szó testi és lelki, transzgenerációs értelmében egyaránt.

Meghökkenítő, ám annál találóbb felütés, miután a programban ez az egyetlen alkotás, amelyik konkrétan reflektál a heimatfilm műfajára, az pedig, német filmekről lévén szó, a téma kapcsán nehezen megkerülhető. Ebbe a kategóriába napjainkban persze már sok minden belefér – elég csak arra gondolnunk, hogy néhány éve Török Ferenc *1945* című filmje nyerte a *Der neue Heimatfilm* (Az új heimatfilm) fesztivál fődíját. Az 1988-as alapítású freistadti (felső-ausztriai) filmfesztivál itt azért is érdemes az említésre, mert jól szemlélteti a heimatfilm-fogalom alakulását. Neve természetesen nem az





ötvenes évek derűs-romantikus szórakoztató filmjére, hanem ellenkezőleg, a hatvanas-hetvenes évek német újfilmjének, illetve a hetvenes-nyolcvanas évek új osztrák filmjének önreflexív, nemzeti illúziókat kikezdő tendenciáira utal; programjának gazdagsága viszont már inkább arról árulkodik, hogy az új-heimatfilm kreatívan alkalmazott kategóriájába ma lényegében minden, az otthon témájára kritikusan reflektáló játék- és dokumentumfilm belefér. Ebben a tág értelemben a Goethe-program valamennyi alkotása neo-heimatfilm. Michael Venus rendezése azonban ennél direkter kapcsolódik magához a műfajhoz, ugyanis a klasszikus heimatfilmek anti-tézisét alkotja meg.

Az ötvenes évek rendkívül népszerű német és osztrák heimatfilmjei – a nyilvánvaló turizmuselénkítő funkció mellett – mindenekelőtt felejteni engedték közönségüket. Az olyan filmekben, mint az 1954-es *Echo der Berge/Der Förster vom Silberwald (A hegyek visszhangja/A silberwaldi erdész)* nyoma sem volt a háború traumájának vagy a jelenkor politikai, társadalmi konfliktusainak. A vidéki táj időtlen szépségében a természettől amúgy elidegenedett hősök nemcsak az igaz szerelmet találták meg, hanem a múlt, a hagyomány, a család örök értékein keresztül jobbik énjüket is. A *Schlaf* hősnői

Uisenma Borchu:
Fekete tej
(Uisenma Borchu)

fantasztikus történeteinek motívumkincsét (holdkórosokat, gazdájuk ellen lázadó végtagokat, megelevenedő holtakat) idéző világban. Megtapasztalják, hogy ember és természet, illetve jelen és múlt kapcsolata merőben diszharmonikus. A film, habár a horror hatáselemeivel él, összességében mégis inkább bizarr-elgondolkodtató, mint félelemkeltő.

Érdekes módon zsigeribb szinten hat a válogatás másik fikciós alkotása, a mongol-német koprodukcióban készült, minimalista *Fekete tej (Schwarze Milch)*, amely attól izgalmas, hogy a cultural clash konfliktusát egyetlen szereplő lelkében képes érzékeltetni. Főszereplője, Wessi – a filmet rendezőként is jegyző Uisenma Borchu alakításában – Németországból tér vissza szülőföldjére, a mongóliai sztyeppékre, ahol nővére (a szintén beszédes nevű Ossi) és távolabbi rokonsága él. Wessi, habár úgy tűnik, otthonosan illeszkedik vissza a nomád – motorizált-telefonizált, mégis archaikus (közösségi, természetközeli, rítusokkal átszőtt) – világba, mintha mégsem tudna kapcsolódni. Viselkedése talányos: néha szemlélődő, máskor intuitív-invazív, mintha egy átutazó nyugodt kívüll-

lása és a gyökértelen ember kétségbeesése vibrálna benne. A nő érzéki tapasztalatokat gyűjtő működését nővére kiszámíthatóbb karaktere ellenpontozza, érdekes fénytörésbe állítva a két kultúrához kapcsolódó sztereotípiákat. A *Fekete tej* így a címéhez méltóan a feloldhatatlan ellentmondások filmjévé válik. A nézőt nemcsak a helyi kultúra kódjainak hiányos ismerete tartja állandó bizonytalanságban, hanem a nagy kihagyásokkal felépített elbeszélés is, amely megfoszt minket attól, hogy mélységeiben megértsük Wessi motivációit.

Ebben a munkában is felsejlenek önéletrajzi elemek, de a személyesség igazi kockázatát az összeállítás két dokumentumfilmje, illetve azok alkotói vállalják, akik saját családjuk titkaiba, érzelmi és gondolatvilágába engednek bepillantást. Thomas Heise *A haza időből álló tér (Heimat is a Space in Time)*

című, közel négyórás alkotása – 2020 legjobb német dokumentumfilmje – meditatív kollázs, amely hangban a múlt libabőrösen személyes lenyomataiból, a képek síkján pedig tájak/helyek/nem-helyek hosszan kitarított, személytelen képeiből áll össze. Az irodalmi szöveggént ható levelekből, naplójegyzetekből száz év megélt történelmi tapasztalata rajzolódik ki. A terep, amelyet a kamera bejár, csak ezek a tapasztalatok, valaha megélt vágyak és remények teszik emberléptékűvé, otthonossá. Janna Ji Wonders filmje, a *Mindörökké Walchensee (Walchensee Forever)* viszont egy személyes jelentéssel bíró hely körül forog, noha szereplői Kaliforniától Indiáig bejárják a világot. A Walchensee partján álló családi kávéház a centruma annak az archív amatőr felvételekből, interjúkból, majd az ezekkel szembesítő beszélgetésekből szőtt, a maga többszólamúságában kibomló család-történetnek, amely szintén felöleli a századot, ezúttal női szemszögből. A figyelem terápia erejéről is mesélő alkotás, amelyet nemrég a BDF közönsége is láthatott, a 2020-as Berlinálén debütált: az új német filmeket bemutató Perspektive Deutsches Kino szekció díját nyerte, amely a kuratori koncepció szerint talányos épp a heimatfilm tágan értelmezett fogalma köré épült. •

AZ ISMERETLEN URÁNIA

Popcornmentes övezet

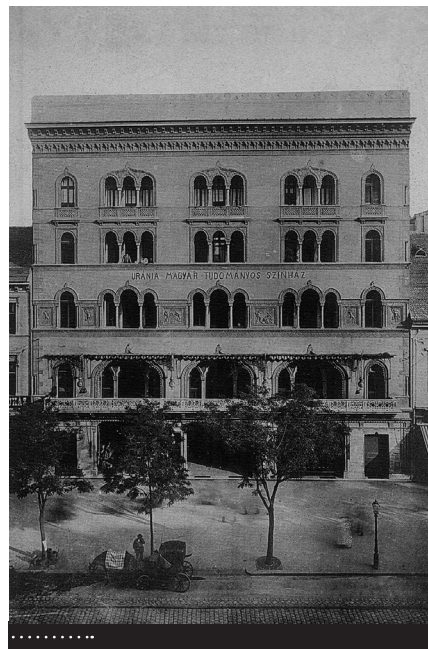
KOVÁCS KATA

A NAGYSZABÁSÚ KÖTET 340 OLDALON, 260 FOTÓ ÉS DOKUMENTUM, ÉRDEKES TANULMÁNYOK, INTERJÚK ÉS VISSZAEMLEKEZÉSEK SEGÍTSÉGÉVEL TEKINTI ÁT AZ URÁNIA FILMSZÍNHÁZ LEGENDÁS TÖRTÉNETÉT.

A mozibezárások idején szívfájdító élmény kézbe venni az Urániáról szóló tanulmánygyűjteményt, felidézni a hangulatát, kulturális, politikai, film- és építészettörténeti összefüggésekkel bír, kalandos múltját az első bűvészelőadásoktól az Uránia-védő csendes tüntetésekig, az ezredfordulás nagy felújításig. *Az ismeretlen Uránia – Fejezetek egy filmszínház történetéből* nem egyszerű tanulmánykötet: ugyanúgy szól a filmtörténet iránt bolonduló cinephileknek, az építészet- és az egyre szélesebb körben népszerű hely- és várostörténet, a tematikus városnéző séták, programok (Hosszúlépés. Járunk?; Budapest 100) rajongóinak. Mint ahogyan az Uránia sem csak egy a budapesti mozik közül, és nem csupán kiemelt intézményi státusza és mérete, de sajátos kialakítása, egyedülálló architektúrája és atmoszférája is megkülönbözteti, nem csoda, hogy a világ

legszebb mozijai között tartják számon. Története bővelkedik a fordulatokban, több baleseten, állapotromlásban, felújításon, nézőszám-vesztésen majd újjászületésen van túl. A könyv megjelenésének két apropója is van: 125 éve épült a kezdetben Rimanóczy-ház névre hallgató ingatlan, 120 éve pedig itt forgatták le az első, már játékfilmes elemeket is tartalmazó magyar filmet, *A táncz*-ot. A Pekár Gyula azonos című kultúrtörténeti előadásának illusztrációjaként létrejött munkát az Urániában lehetett először látni 1901 április 30-án, e dátum egyben a magyar film születésnapja.

A négy gondolati egységre tagolódó könyv első szakasza az eredetileg Kerepesi út 21. alatt álló épület történetét mutatja be. Itt esik szó az 1930-as átépítésről és az 1967-es felújításról, mely a ház állapotának súlyos romlása miatt volt szükséges (Kelecsényi Krisztof művészettörténész *Egy mór palota a Rákóczi úton* című tanulmánya). Torma Ágnes szélesebb látókört biztosítva a móros-keleties építészet európai történetét ismerteti: az irányzat legjellegesebb képviselője a granadai Alhambra, a zenés-táncos műsorokat kínáló színházaknak pedig jó ideig ez volt az egyik közkedvelt stílusa a londoni Alhambra Színháztól a düsseldorfi Arab Kávéházig. Mányi Istvánnal, az Uránia ezredfordulás felújításának vezető építészével és Szebeni Nándor építész-művészeti díszfestővel Buglya Zsófia készítette interjút. A beszélgetések nem csak az eredeti tervpályázat és a restaurálás szellemiségét és koncepcióját, a ma ismert épület átalakított tereit szemlélítik, de azt a mély elkötelezettséget is,



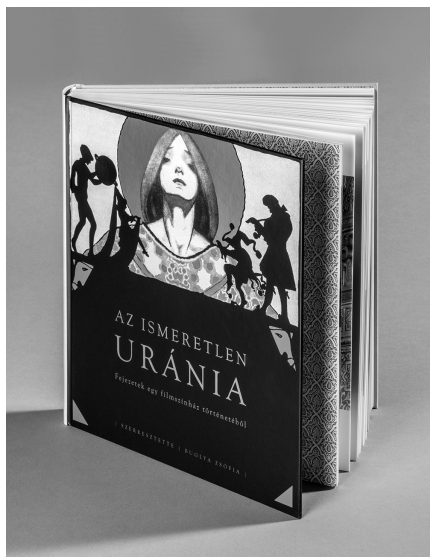
Az Uránia épülete 1899-ben.

amellyel az átalakítást vezető szakemberek a megújult funkciókat kialakították.

Az első évekre visszatekintő második rész az épület átadásának idejére repít vissza. Molnár Dániel színháztörténész a múlt századforduló szórakoztatóiparában kalauzol, Oroszi Antal Rimanóczy-házban üzemeltetett Caprice mulató sorsát mutatja be. Csordás Lajos városkutató a mulató szűkebb környezetéről, az egykori Kerepesi út világáról, boltjairól, klubjairól, palotáiról és fogadóiról, a kávéházakról és az itteni szellemi életről szól.

A harmadik rész tárgyalja *A táncz* születésének szélesebb kontextusát. Az itt szereplő írások között van, amelyik korábban már máshol is olvasható volt – Magyar Bálint friss jegyzetekkel ellátott szövege az Uránia egykori filmgyártásáról –, Gajdó Tamás színháztörténész tanulmánya pedig a korabeli színházi bemutatók, a mulatók, orfeumok világában nyújt eligazítást és helyezi el az intézményt. *A táncz* keletkezéstörténete a korabeli szövegeken, a sajtó beszámolóin és más dokumentumokon (színlapok, fényképek, műsorfüzetek, plakátok, filmszalagdarabok) keresztül is meglevenedik.

A könyv negyedik részében (*Egy filmszínház alakváltozásai*) Barkóczi Janka filmtörténész a német érdekkörbe tartozó UFA-Uránia időszakát (1930-1944) dolgozza fel, Murányi Gábor történész



a második világháború után a kommunista párt kezelésébe vett Uránia programjának erőszakos szovjetizálásáról ír. A könyvet szerkesztő Buglya Zsófia filmesztéta az Urániának eredetileg programszervezője, majd programigazgatója, s a kötet révén megszállott kutatója és ismerője is. Tanulmányaiiban az 1910-es évek történéseit, a moziválás folyamatát ismerteti, valamint a mozi piac kilencvenes években kezdődött átalakulásától, a multiplexek megjelenésétől követi a Nemzeti Filmszínház sorsát, beleértve az 1999-es bezárást is. Ebből az írásból derül ki az is, hogyan kapott az Uránia kiemelt intézményi státuszt és jutott el a nagyszabású műemléki rekonstrukcióig. Az ötvenes évek kultúrájában Forgács

A fekete pillangó.
Sátori Lipót
filmplakátja,
1918.

Iván és Varga Balázs filmtörténészek jelelik ki a filmpalota helyét. A telt házas Budapesten a moziba járás felkapott kapcsolódási forma volt, a Rákóczi úton elegánsan öltözött emberek igyekeztek egy-egy vetítésre, a filmszínházak térképén pedig kiemelt helye volt az Urániának mint emblematikus premierhelyszínnek. Varga Balázs tanulmányát éppen ezzel a képpel nyitja: felidézi egy valójában soha el nem készült mozgókép – Gertler Viktor: *Vidám évek* – díszbemutató-jelenetét, mely Révész György *Éjfélkor* című filmjében szerepel, mely kiemelt dramaturgiai szerepet szentel az Urániának. És a film-a-filmbe betét csupán fikció, „de az Uránia mint helyszín az elmúlt százhusz év magyar film- mozi- kultúr-

és politikatörténetének reprezentatív csomópontja.” Az ezt követő évtizedeket, amelyekben lassan besimult az egy kézbe vett fővárosi mozik állományába, a filmtörténész Kelecsényi László visszaemlékezése (*Az én Urániám*) idézi fel.

Az egykori Uránia Tudományos Színház eredeti célja az ismeretterjesztés, a tudományok népszerűsítése volt. A könyv elsősorban azt a folyamatot szemlélteti, ahogyan az ismeretterjesztés fellegrából a szórakoztatás színterévé alakult, s végül eljutott mai, összetett funkciójái: a magyar és európai filmművészet értékeinek közvetítője, a hazai filmélet kiemelt helyszíne, de hozzájárul a mozgóképkultúrával összefüggő oktatáshoz is. S hogy ezeknek a feladatoknak hogyan felelhet meg úgy, hogy közben piaci versenyzőként is helyt kell állnia, önálló forgalmazói tevékenységet nem folytat, és saját archívummal sem rendelkezik – ez már egy sajátosan magyar történet, amelyre a kötet röviden ugyancsak kitér.

Sok szállal kötődik az Uránia az érte tevékenykedő nemzedékek révén a magyar kultúra és szellemi élet egészéhez – írja Elekes Botond, az Uránia igazgatója. Hogy a mozi története nem csupán kulturális, de személyes történet is, erre a könyv szerkesztője is kitér az előszóban: „Az Uránia az átlagosnál nagyobb filmszínház, dolgoznak benne üzemvezetők, mozigépészek, pénztárosok, jegykezelők, programszervezők, igazgató, pénzügyi és kommunikációs munkatársak, gondnok, örök és ruhatárosok is.” És ugyan az itt megfordult hazai és külföldi nézők, filmes szakemberek, fesztivállátogatók emlékei nem kapnak helyet a kötetben – bár az utolsó oldalakon szerepel pár világsztár bejegyzése az Uránia aranykönyvéből – a privát történetek felől közelíti meg a mozi legendáriumát Mányi István építész személyes hangú beszámolója, Csontváry Kosztka Tivadar, Karinthy Frigyes egy-egy rövid írása, csakúgy, mint Kelecsényi László visszaemlékezése a Kádár-kori Urániáról. Az ismeretlen Uránia egyszerre tanulmánykötet és szubjektív beszámoló a mozi különböző korszakairól, ugyanakkor gazdag képi anyagának köszönhetően élvezetes, albumként lapozható dokumentumgyűjtemény is.

Nemzeti Filmszínház Nonprofit Kft. / Méry-Ratio Kiadó.



JIM THOMPSON: 1280 FŐ

Az üresség irtózata

FEKETE TAMÁS

AZ AMERIKAI BŰNÜGYI IRODALOM EGYIK LEFÉLELMETESEBB TEREMTMÉNYE FRANCIA RENDEZŐ KEZE ALATT, NYUGAT-AFRIKÁBAN TALÁLT ÉLETRE A VÁSZNON.

Az 1977-ben elhunyt író, Jim Thompson a bűnügyi történeteit sok esetben az elkövető személyére összpontosítva, legtöbbször őt magát elbeszélővé megtéve építette fel. A nem csupán tetteiben, de nyelvezetében is kifejezetten nyers és durva hard-boiled műfaj azon képviselője volt, aki a ponyvák összes jellemzőjével együtt talán legközelebb áll a szépirodalomhoz – ahogy erre Geoffrey O'Brien találó elnevezése, a „diszkontoltos Dosztojevskij” is utal. Több mint 30 évnyi és két tucatnyi regényt felölelő életművének a mai napig csupán töredéke hozzáférhető nálunk. Az Agave Kiadónál most megjelent, az egyik legfontosabb és legjobb munkájának tekinthető *1280 fő* – egy antológiakötetben megjelent novellát leszámítva – mindössze a harmadik, magyarul is olvasható regénye, a filmverzió mozibemutatójához igazított *Szökésben*, illetve a 4 Oscar-díjra jelölt *Svindler*ek alapjául szolgáló könyve után.

Elhanyagolása nem csupán írásai, de filmes szempontból is igazán fájó: miközben már a műfaj előszeretettel mutatja meg magát a filmvászonon, Thompson az egyik legtöbbet adaptált szerző, amihez a bűnügyi zsáner népszerűsége mellett jelentősen hozzájárult a fordulatokban gazdag történetvezetés, a dialógusok középpontba állítása, áttetsző karaktereinek tetszőleges kiszínezhetősége, és nem utolsósorban könyveinek rövidege. Neve mindemellett két klasszikus film stábjában is feltűnik aktív közreműködőként; Kubrick harmadik rendezése, az 1956-os *Gyilkosság*, majd a következő évben bemutatott első világháborús filmje, *A dicsőség ösvényei* forgatókönyvén egyaránt dolgozott, sőt, Kubrick rengeteg hírhedt, soha meg nem valósult filmtervén is.

Közülük a *Lunatic at Large* munkacímű darab Thompson saját ötletéből, és – állítólag teljesen elkészült és átadott – szkriptjéből forgott volna.

Thompson könyveihez ugyanúgy előszeretettel nyúltak az erős szerzői kézjegyű rendezők – mint Sam Peckinpah, Bertrand Tavernier, vagy Michael Winterbottom – mint közép- vagy épp kifejezetten alsókategóriás, jellegtelen iparosok is, és feltűnően nagy arányban sikerült viszonylag szövegű adaptációt készíteni, ami már csak azért is viszonylag könnyű feladat volt, mert a regények tömörségükkel és takarékos megoldásaikkal különösen nagy megerőltetés nélkül ültethetők át a vászonra. Ám bárki állt is a kamera mögé, a legtöbb esetben nem mert igazi azonosulásra vállalkozni az író feltűnően romlott és mocskos jellemű hőseivel, és különböző technikákkal igyekeztek szelídebbre hangolni Thomson világát és antihőseit. Ennek talán legszemléletesebb példája, hogy a *Szökésben* a kényeskedéssel igazán nem vádolható Peckinpah által jegyzett első verziója, majd az 1994-es remake egyaránt levágja a regény utolsó fejezetét. A vágyott menedékről, az első pillanatban már-már szürreálisan tökéletes El Rey-ről csak a könyv lapjain derül ki, hogy az legfeljebb a hatóságok elől nyújt menedéket, az emberi természet és az árulás elől nem. A film viszont megelégedett azzal, hogy hőseink elindulnak a képzeletbeli birodalom felé.

Az először 1964-ben kiadott *1280 fő* Thompson csúcsteljesítménye, egyben a 12 évvel korábban megjelent *A gyilkos bennem él* ikerdarabja (utóbbi amúgy két filmfeldolgozást is kapott, egyet még az író halála előtti évben, egyet pedig 2010-ben, Michael Winterbottom rendezésében). Mindkét regény főszereplője a törvény felkent embere, aki egyes szám első személyben számol be sorozatgyilkosságairól, és a pszichózis elhatalmasodásáról személyiségén. Az *1280 fő*ben a Texas megyei, a címben jelzett lélekszámú kisváros, Pottsville seriffje az elbeszélő. Nick Corey a feleségével és annak állítólagos öccsével él együtt a bíróság által nekik kirendelt lakásban, napjainak legnagyobb részét az evés és az alvás mellett a minél eredményesebb semmittevés és be nem avatkozás teszi ki. Ám nyugalma mégsem lehet teljes; neje nyilvánvalóan viszonyt folytat a sógorával, és állandóan megalázza őt a bordélyház két stricije: egy nap a beazonosíthatatlan eredetű belső feszültség eredményeként megszólal egy hang a fejében: „Nick Corey, menten megbolondulsz ezek miatt a te bajaid miatt, úgyhogy gyorsan találjál ki valamit.” Ő pedig úgy dönt, hogy gazember lesz.

Nick először leszámol az őt állandóan megalázó stricikkel, majd a férje által rendszeresen bántalmazott ügyét intézi el, rájön, hogyan szabaduljon meg feleségétől és annak testvérétől, és még azt is bebiztosítja, hogy a hivataláért bejelentkező, nála jóval esélyesebb és tisztességebb ellenfele végül önként visszalépjen. Mindezeket ráadásul úgy hajtja végre, hogy a szembenálló feleket időnként egymás ellen játssza ki, saját magáról még a gyanú halvány árnyékát is elterelve.

Corey figurájában a leginkább zavarbaejtő, hogy nem csupán megszólalásai, de az elbeszélés közvetlen módja is minduntalan elbizonytalanítja az olvasót. Helyenként úgy fest, mintha maga sem tudná, mit miért tesz, máskor viszont egészen biztosnak tűnik, hogy egy jó előre, alaposan kigondolt, ördögien rafinált tervet hajt végre – vagy éppen másokat játszik ki egymás ellen. Corey így nem csupán a megbízhatatlan narrátor iskolapéldájává válik (hiszen machinációi közben helyenként már magát az olvasót is a játszma egyik, neki kiszolgáltatott résztvevőjévé teszi), de a mindentudó elbeszélővel szemben inkább a semmit nem tudó elbeszélő szerepét játssza el. „Nem azt mondom, hogy tévedsz, de azt se nem, hogy igazad van.” – ez a mondat az, melyet a legtöbbször kiejt a száján, kisebb-nagyobb megfogalmazásbeli változtatásokkal, de újra és újra vissza-



térő módon, már-már mantraszerűen. „Talán nem is ezt gondolom. Talán nem is tudom, mit gondolok.” – magyarázza aztán egy helyen, hosszabb eszmeifuttatásai egyikében.

Thompson prózájára és Nick személyiségére is ez a „semmi”-ség jellemző. A regény kevés igazán őszinte és az olvasói azonosulásra lehetőséget adó pillanatainak egyike, mikor – egyik közelgő vérfürdőjére felkészülve – bekukkant szeretője házának ablakán. „Mert nem az ragadta meg a figyelmemet, amit az ember gondolt volna. (...) Nem is olyasmi, ami a szobában magában volt. Nem is valami, hanem épp a semmi. Az üresség. A dolgok hiánya.” Az ürességre való, villámcsapás-szerű rácsodálkozás önmagában is megrázó, ezt azonban egy olyan gondolat sor követi, melyben együttérzése az emberiség összes megálázott és megvetett tagjával egyszerre meglepő és szokatlanul empatikus, még úgy is, hogy tudjuk, erre hivatkozva képes bármit elkövetni.

Thompson prózáját olvasni olyan élmény, mint az a whiskey, amit a könyvben rendszeresen és nyakló nélkül vedelnek: a piszkos, nehéz, mélyről jövő, látszólag olcsó és gyanús eredetű anyagokból összedobott koktélt fogyasztása elsőre kiszámíthatatlan hatással jár, de az biztos, hogy az íze még másnap is átjárja az ember száját, és hosszú időre megfekszi a gyomrot.

Thompson életében két film-adaptáció született könyveiből, halála után viszont Franciaországban gyors egymás utánban két mozgóképes is feldolgozás

készült, méghozzá igen jó kezű rendezők tárlásában. 1979-ben Alain Corneau vitte vászonra a *Hell of a Woman* című regényt, *Bűnügyek* címmel, 1981-ben pedig az idén márciusban elhunyt Bertrand Tavernier forgatta le a *Nagytakarítást*, az *1280 fő* alapján. (A hírek szerint pedig készülöben egy újabb verzió is, *A homár* és *A kedvenc* direktora, Jorgosz Lantimosz olvasatában.)

Egészen ritka az olyan szöveghű adaptáció, mint Tavernier munkája; nem csupán a történet követi nagyon pontosan az eredetit, de a dialógusok nagy részét is szinte szó szerint áttemelte Thompsontól. Változtatásai azonban nem csupán jelentősek, de épp a nagyfokú hasonlóság miatt nagyon lényegesek is. A rendező az eseményt térben és időben is máshová helyezi, nagyon pontosan megnevezve azt: 1938-ban járunk, nem sokkal a II. világháború kitörése előtt, Francia Nyugat-Afrikában – a Lucienre átkeresztelt rendőrfőnök kéz a kézben tart az őrület és a pusztítás felé az őt körülvevő világgal.

A cselekmény leírására, illetve a dialógusokra koncentrálo Thompson műveiben meglehetősen kevés a leíró jellegű szöveg, így a seriff figurája is sokféle

„Gonoszság és pusztítás segédigéi”
(Philippe Noiret)

testet ölthet az olvasó fejében; ám valószínűleg kevesen társítottak hozzá egy Philippe Noiret-szerű alakot. Tavernier színészválasztásával nem csu-

pán jóval közelebb hozza a nézőhöz a figurát, de kidomborítja a regényben meglévő humort, valamint sokkal intellektuálisabbá is teszi. Noiret szájából a regénybeli mondatok nem pusztán a gonoszság és pusztítás segédigéiként hangzanak, hanem egy hosszú elmélkedési folyamat keserű konklúzióiként is. Kettejük közül Lucien az, aki nem csupán elfogadni, de ténylegesen értelmezni is próbálja az őt körülvevő világot, és ő az, aki megpróbál ebből kitörni. Őszinte, érdeklődő és védelmező szeretettel fordul egy tanárnő iránt; Tavernier a könyv összes többi nőalakjához hasonlóan önző, követelőző és csupán testi vonzalmat tápláló Amy figuráját cserélte le erre a figurára, akinek nem is lehetne semmi keresnivalója egy Thompson-regényben. Corey-val ellentétben ő tényleg átérzi a cselekedetek súlyát, és megvillan előtte a szeretet által a megváltás lehetősége, amit azonban – éppen korábbi tettei miatt – nem tart kiérdemelhetőnek. Hiába vált számára elérhetővé a vágyott nő, kapcsolatuk csak soha be nem teljesülő esély marad, emiatt aztán Tavernier filmjének végkifejlete talán még Thompson regényének konklúziójának is keserűbb. •

JUPITER HAGYATÉKA

Félisteni színjáték

BASKI SÁNDOR

MILYEN LEHET SZUPERHŐS SZÜLŐK ÁRNYÉKÁBAN ÉLNI? A NETFLIX KÉPREGÉNY-ADAPTÁCIÓJA A KIRÁLYDRÁMÁKBÓL PRÓBÁL MERÍTENI.

A multiplexek után a kis képernyőket is lassan, de biztosan elfoglalják a szuperhősök. A trend nem új, az első televíziós képregény-adaptációk már az 50-es években elkészültek, az Adam West-féle *Batman* camp-klasszikussá vált, a 90-es években olyan ifjúsági sorozatok domináltak, mint a 10 évadot megélt *Smallville*, 2012-ben pedig létrejött a DC-hőseire építő *Arrowverse*, amely ma már 9 szériát foglal magába. Ezek a sorozatok ugyanakkor az eszköztárukat, képi világukat tekintve közelebb állnak a földi sugárzású kereskedelmi csatornák átlagnál igényesebb szappanoperáihoz, mint a kétezres évek tévés forradalmában élen járó HBO produkcióihoz.

Az elmúlt évtizedben a szuperhőszériák ebből a szempontból is nagykorúsodni látszanak. Az első fecske még a korát megelőző, ígéretesen induló *Hősök* volt, amely többek közt az Alan Moore-féle *Watchmen*-ből is merített, majd a Marvel 2013-ban érkezettnek látta az időt, hogy a franchise-t a streamingre is kiterjessze. A két évvel később bemutatott *Fenegyerek* realista hangvételű bűndrámaként már nem a szappanoperák, hanem inkább a *Gengszterkorzó* vagy a *Deadwood* ligájában játszott, és a pár hónappal később startoló *Jessica Jones* is elismerő kritikákat kapott. A Netflix-Marvel együttműködés végül kifulladt, köszönhetően a Disney Plusz elindulásának, amely a *Star Wars*-szériák mellett kifejezetten a szuperhősök tömegvonzására épít. A már bemutatott *WandaVizio*, illetve *A Súlyom és a Tél Katonája* mellett tucatnyi olyan sorozat fut majd, amelyben a karakterek és a színészek – a *vertikális integráció* jegyében – a Marvel Moziverzum filmjeiből költöznek át a kis(sebb) képernyőkre. Ezek a szériák az ismerős arcok felvillantása mellett már

a blockbusterek látványvilágának reprodukcióját is ígérik – ami a CGI-technika rohamos fejlődésének, és a Disney által befektett dollármillióknak köszönhetően egyáltalán nem lehetetlen vállalk. Eközben a konkurencia sem dőlt hátra: az HBO-n a *Watchmen*-ből készült fajsúlyos témákat boncolgató folytatás, az Amazon pedig szintén a műfaj kereteit feszegető produkcióknak szavazott bizalmat, hol kisebb (*A Kullancs*), hol nagyobb sikerrel (*A fiúk; Legyőzhetetlen*).

A Marvel által kikoszorózott Netflix is elérkezettnek látta az időt arra, hogy a tétet emelve saját univerzumot építsen. Megvásárolták Mark Millar kiadóját, és 10 sorozatot, illetve filmet kezdtek el egyszerre fejleszteni. A skót képregényszerző munkásságát ismerve joggal remélhetjük, hogy a Netflix, az Amazon példáját követve, a szuperhőszériák unortodox vonalát viszi tovább. A lassan önálló intézménnyé váló Millar évtizedek óta következetesen kísérletezik a műfajjal, nemcsak a független kiadónál megjelent önálló képregényeiben, de a Marvel és a DC számára írt történetekben is. Eljárt az a kommunista Superman gondolatával (*Superman: Red Son*), megvénítette és megölte Rozsomákot (*Old Man Logan*) és egymásnak ugrasztotta a Marvel-hősöket (*Polgárháború*). Saját munkái ugyan annyira nem felforgatóak, mint a nagy példaképé, Alan Moore-é, de a műfajban megszokottnál jóval sötétebb hangulatúak, erőszakosabbak és – a kritikusai szerint – cinikusabbak. A legsikeresebb képregényei egy-egy markáns koncepcióra épülnek: a *Ha/Ver*-ben egy szupererő nélküli képregényrajongó tinédzser próbál meg szuperhőst faragni magából, a *Pygmalion* idéző *Kingsman*-ben faragatlan utcagyerekből lesz új James Bond, az *American Jesus*-ben

egy 12 éves fiú ráébred, hogy ő Jézus, a *Wanted* pedig a szupergonoszokat teszi meg főhősöknek.

A 2013-ban megjelent (és már magyarul is olvasható) *Jupiter öröksége* is egy hasonló gondolat kísérlet eredménye. Millarban a második gyereke születésekor merült fel, hogy a klasszikus szuperhősök ritkán láthatóak családapai, illetve családanyai szerepben, de a szülők képességeit öröklő utódok szemszögéből is izgalmas lehetne egy ilyen megközelítés.

A történet szerint a nagy gazdasági világválságot követően a vagyonát elvesztő Sheldon Sampson, a bátyja, Walter és öt társuk rejtélyes körülmények közt szupererőre tesznek szert, és ezután közösen védelmezik Amerikát. A társaság a Sheldon által lefektetett szigorú szabályrendszert követi, amelynek értelmében a szuperemberek nem folytathatnak bele a politikába, és semmilyen hatalmi törekvés nem motiválhatja őket. Nyolcvan évvel később, a jelenben azonban Walter már úgy látja, hogy Sheldon törvényeit meghaladta a történelem, a halandók közt járó félistenek irányíthatják, és kötelességük is lenne irányítani a világ sorsát, hogy elkerülhető legyen egy újabb globális válság. Eközben Sheldon gyerekei, a szüleik szupererőjét megöröklő Brandon és Chloe sem tudnak megfelelni az apjuk által támasztott elvárásoknak, és az önpusztítás különféle formáiba menekülnek.

A háttérben feltűnnek ugyan szupergonoszok is, de Millar őket jó érzékkel statisztaszerepre ítéli, az igazi konfliktus ugyanis, hasonlóan a képregény címében megidézett római mitológiához vagy Shakespeare királydrámáihoz, a családon belül feszül. A viszály még a Millartól megszokottnál is gyorsabban és véresebben eskalálódik, és ezt követően a morálfilozófiai fejtegetések helyett, illetve mellett a látványos és csavaros akciószekvenciáké a főszerep.

A Netflix friss adaptációjának első évada jóval több időt szán a generációs konfliktusok megalapozására, sokkal átélhetőbb benne az isteni apafigura árnyékában szenvedő gyerekek helyzete. A dilemma túlmutat a szuperhősműfaj kontextusán, hiszen akkor is értelmezhető lenne, ha az übermensch-et egy családját elhanyagoló tudós zsenivel, vagy a munkájának élő rendőrrel helyettesítenék be. További lényeges különbség, hogy míg a képregényben Sheldon

maradisága a politikától való távolságtartásban mutatkozik meg leginkább, a sorozatban az ölés tilalma is fontos szerepet kap, vagyis a szuperhősök még önvédelemből sem vehetik el senki életét. Ez az a tabu, amelyet Brandon már az első epizódban megszeg, de amíg apja megbüntetheti, a közvélemény a fiú mellé áll. Ugyanígy izgalmas lenne hasonló terjedelemben kifejteni, hogy milyen kontraszt feszül Sheldon közéleti szerepfelfogása és a saját testvére vagy az új generáció szemlélete közt, de az ígéretes nyitányt követően egyre több játékidőt foglal el a flashbackes rész.

Millar mindössze kétszer hat oldalban meséli el a kezdeteket: Sheldon álmában egy rejtélyes sziget jelenik meg, odautazik ötödmagával, ahol földönkívüliek különleges képességekkel ajándékozzák meg őket. Ami a képregényben egy szándékosan homályban hagyott misztikus prologus, azt a sorozat teljesen felesleges kitérők beiktatásával, 8 epizódon át, részletekben meséli el. Mindez nemcsak azért időpocsékolás, mert a végeredmény szempontjából érdektelen, honnan erednek a képességek, de a feszültséget is teljességgel nélkülözik ezek a szekvenciák, hiszen a néző a kezdetektől tisztában van vele, hogy Sheldonék küldetése sikerrel jár majd.

Hasonló aránytalanságok a jelenbeni számban is előfordulnak, Brandon és Chloe szála alig fordul előre, miközben újra és újra ugyanazokat a beszélgetéseket folytatják le, de Sheldon is mintha végig egy helyben járna. Míg a drasztikus megoldásokat kedvelő Millar már a történet első harmadában képes két kulcsszereplőt kivégezni, a sorozat alkotói egyértelműen arra játszanak, hogy a jelenleg 10 minisorozatnál tartó képregényt minél több évadra elnyújtsák, és vélhetően ezért duzzasztják fel az eredettörténetet, illetve a családi melodramát. A sorozat kreatora, a *Fenyegetések* első évadát is jegyző Steven S. DeKnight a forgatás közepén távozott kreatív különbségekre hivatkozva, nem kizárt, hogy éppen emiatt, de a dramaturgiai sutaságok, a fősdorhoz ad hoc módon kapcsolódó mellékkarakterek és a következmény nélkül maradó heistfilmes elemek is arra utalnak, hogy hiányzott a világos koncepció.

A korrupt és képmutató szuperhősökről szóló *A fiúk* korhatáros stílusban, polgárpukkasztó hevülettel adaptálja Garth Ennis és Darick Robertson képregényét – Millar műve legalább ilyen bátor és formabontó megközelítést érdemelne. A Netflix ehelyett a Marvel-féle szuperprodukciók és a

műfaj határait csak látszólag feszegető képregényadaptációk közé próbálta belőni a *Jupiter hagyatékát*, a szatirikus hangvételt komolykodásra cserélve, és ezzel pont azt lúgozta ki Millar eredetijéből, ami különlegessé teszi.

Valójában persze semmi váratlan nem történt, hiszen a korábbi Millar-adaptációk a *Wantedtől* a *Ha/Ver-ig* hasonló megfontolásból hajlították hozzá a skót szerző világát az aktuális multiplex-trendekhez – azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy nyersességükkel, pimasz humorukkal még így is kitűntek a mezőnyből, főleg azon nézők számára, akik nem olvasták Millar képregényeit. A *Jupiter hagyatékával* kapcsolatban ugyanezzel már nem tudnak elbűszkélkedni az alkotók – sorozatuk egy a sok közül.

JUPITER HAGYATÉKA (Jupiter's Legacy) - amerikai, 2021. Kreátor: **Steven S. DeKnight**. Írta: **Mark Millar** képregényéből **Henry Jones, Akela Cooper, Kate Barnow, Sang Kyu Kim, Julia Cooperman**. Kép: **Danny Ruhlman** és **Nicole Hirsch Whitaker**. Zene: **Stephanie Economou**. Szereplők: **Josh Duhamel** (Sheldon), **Ben Daniels** (Walter), **Leslie Bibb** (Grace), **Elena Kampouris** (Chloe), **Andrew Horton** (Brandon), **Matt Lanter** (George). Gyártó: **DiBonaventura Pictures / Millarworld Productions**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 8 x 50 perc.

„Formabontó megközelítést érdemelne”
(Josh Duhamel)



MINARI – A CSALÁDOM TÖRTÉNETE

Gyökeret eresztteni

TESZÁR DÁVID

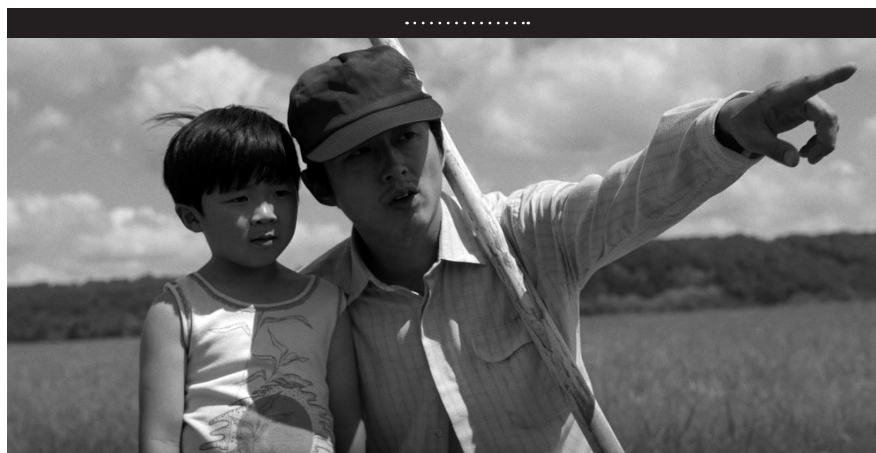
CHUNG REZDÜLÉSEKRE ÉRZÉKENY, INTIM CSALÁDI DRÁMÁJA EGY BEVÁNDORLÓ KOREAI CSALÁD ERŐFESZÍTÉSEIT RÖGZÍTI AZ 1980-AS ÉVEK VIDÉKI AMERIKÁJÁBAN.

A döntően koreai dialógusokkal dolgozó, koreai-amerikai *Minari* (2020) a filmes díjak tekintetében kísérteties hasonlóságot mutatott az *Élősködőkkel* (*Parasite*, 2019): idén ugyanúgy megnyerte a legjobb külföldi filmnek járó Golden Globe-ot, és ugyanúgy hat Oscar-díjra jelölték, mint Bong Joon-ho világhírű alkotását. Növum volt ugyanakkor, hogy a *Minari* színészei is kiemelt figyelmet kaptak: Steven Yeun lett az első ázsiai-amerikai jelölt a legjobb férfi főszereplő kategóriában, Youn Yuh-jung pedig a dél-koreai színművészek közül elsőként nyert Oscar-díjat. Mindebben a koreai mozi aktuális konjunktúrája és a bevándorlási/kisebbségi tematika mellett az is közrejátszhatott, hogy az Akadémia érzékenyített szavazóbázisa épp a #StopAsianHate mozgalom („ál-lítsuk meg az ázsiaiak elleni gyűlöletet”) fellángolásakor adta le a szavazatait.

De mi miatt rezonál szinte mindenki a koreai-amerikai Lee Isaac Chung önéletrajzi ihletésű, bensőséges mozija, amely egy bevándorló család erőfeszítéseit mutatja be az 1980-as évek vi-

déki Amerikájában? Hogyan reflektál a korszak anyaországban is markánsan megjelenő „amerikai álm” képére? (vö. *Deep Blue Night*, 1985; *Chilsu and Mansu*, 1988) Mindenekelőtt szembenáll mind a 1980-as évekbeli dél-koreai, mind a kortárs kelet-ázsiai bevándorló tematikájú (vö. *A búcsú*, 2019) filmekkel annyiban, hogy keleti vagy nyugati parti urbánus közeg helyett Arkansas állam lsten háta mögötti, elmaradott pusztájába kalauzol, és csak elvétve, hangsúlytalanul utal a beilleszkedés kérdéseire, a politikai deklarációktól (pl. rasszizmus) pedig teljes mértékben tartózkodik. Ehelyett Chung a Kaliforniából áttelepült, négyfős Yi család hétköznapijaira és egymás közti kapcsolatára fókuszál. A *Minari* humanista, apró rezdülésekre érzékeny portrét fest valamennyi, részben széttartó motivációjú családtagról (apa: a tökéhiányos zöldségfarm felfuttatása; anya: a család egyben tartása; gyerekek: barátkozás és egészségügyi kihívások), a konfliktusokkal terhelt drámai hangvétel pedig csak

„Az ősök tiszteletének jegyében”
(Alan Kim és Steven Yeun)



akkor enyhül, amikor segítségképpen megérkezik Szöulból a játékos-huncut, nagydumás nagymama, aki a válogatott koreai inycenségek mellett magával hozza a címben szereplő, Ázsia-szerzte használt, az amerikai táptalajon életképesnek bizonyuló zöldségféléit is.

A szülők közötti nézeteltérések mellett kiemelt figyelemben részesül a rendező alteregóját jelentő, kis David lassan átalakuló kapcsolata a „Korea szagú” nagymamával: a veterán Youn gyakran lopja el a show-t az egyébként képtelen, kiválóan teljesítő koreai színészekből (Steven Yeun, Han Yeri). A külföldi nézők számára kevésbé nyilvánvaló, de egészen kivételes az a műgond, amellyel Chung megidézi a koreai kultúrát és szokásokat átmenteni igyekvő bevándorló család rekvizitumait a VHS-re rögzített varietéadásoktól a pár házasságkötését megelőző, 1971-es nagy koreai slágeren át (Lana et Rospo: *Szeretlek*) a nagymama által megtanított, helyi kártyajátékig (*hwatu*) és a legendás, kotyvasztott gyógyynóvényes szérumig. Ugyanebbe a vonulatba tartozik még a drámai csúcspontot követő közös földön alvás jelenete: ez is kiváló példája a műhitelességének és a kulturális különbségekre épülő gazdag rétegzettségének. Míg a filmben látható, nemek szerinti csibeválogatási robotmunka a konfucianus ideál egyfajta inverzének tekinthető (a fiú csibék kerülnek kidobásra, szemben a konfucianizmus férfiközpontúságával), a *Minari* az ősök tiszteletének jegyében áll, ekként pedig nagyon is konfucianus szemléletű: olyan, mintha a holdújévkor esedékes, a felmenők előtt földig meghajoló gyermekek rituáléjának (*sebae*) mozgóképes változata lenne. Nem véletlen hát a végefőcímben feltűnő „Valamennyiünk nagymamáinak ajánlva” felirat a rendező részéről.

A *Minari* olyan hétköznapi, hogy szinte észrevétlenül vonja be a közönséget az intim, melegsívű családi drámába, a fináléra azonban nyilvánvaló lesz a nézői azonosulás mértéke. Lee Isaac Chung alkotása kis-nagy film: kis film, nagy szívvel és drámai erővel.

MINARI (Minari) – koreai-amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Lee Isaac Chung**. Kép: **Lachlan Milne**. Zene: **Emile Mosseri**. Szereplők: **Steven Yeun** (Jacob), **Han Ye-ri** (Monica), **Alan Kim** (David), **Youn Yuh-jung** (Soon-ja), **Noel Kate Cho** (Anne), **Will Patton** (Paul). Gyártó: **Plan B**. Forgalmazó: **Vertigo Media**. Feliratos. 115 perc.



Gyilkos szerepben

Quick – svéd, 2019. Rendezte: **Mikael Håfström**. Írta: **Erlend Loe**. Kép: **Ragna Jorming**. Zene: **Karl és Par Frid**. Szereplők: **David Dencik** (Quick), **Jonas Karlsson** (Hannes), **Alba August** (Jenny), **Magnus Roosmann** (Christer). Gyártó: **Brain Academy / Nordisk Film**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 122 perc.

Mikael Håfström filmjét a svéd és a külföldi közönség valószínűleg egész más prizmán keresztül nézi. A svéd nézők többsége feltehetően ismeri Thomas Quick, azaz Sture Bergwall történetét, akit fegyveres rablásért ítélték el a 90-es évek elején, és később 33 gyilkosságot vallott be. Számukra a „bűnös-e vagy sem?” kérdése nem kérdés, helyette a pszichológiai motivációkra és a nyomozati munka részleteire kíváncsiak. A beavatlatlanok viszont elsősorban krimiként nézhetik a filmet, és ha műfaji szempontból akadnak is hiányosságai, meglehetősen alaposan dokumentálja a svéd kriminalisztika talán leghíresebb esetét.

Håfström ugyanakkor nem elégszik meg a valós események rögzítésével, keretezni is próbálja azokat, illetve nemcsak Bergwall, de a botrányt felgöngyölítő oknyomozó újságíró, Hannes Råstam portréját is megrajzolja. A különféle nézőpontok és narratívák közti egyensúlyozás azonban mint-ha meghaladná a rendező,

VINCZE TERÉZ

A világ dicsősége

Gloria mundi – francia, 2020. Rendezte: **Robert Guédiguian**. Írta: **Serge Valletti és Robert Guédiguian**. Kép: **Pierre Milon**. Zene: **Michel Petrossian**. Szereplők: **Gérard Meylan** (Daniel), **Ariane Ascaride** (Sylvie), **Jean-Pierre Darroussin** (Richard), **Anaïs Demoustier** (Mathilda), **Lola Naymark** (Aurore). Gyártó: **AGAT Films & Cie / Ex Nihilo**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 106 perc.

Robert Guédiguian francia filmrendező az 1980-as évek eleje óta szinte minden évben, de legalább kétfelente készít filmet, néhányat nálunk is bemutattak korábban (*Nyugodt város*, *Lady Jane*, *A Kili-mandzsáró hava*). A történetek gyakran kötődnek szülővárosához, Marseilles-hez, és szinte állandóan ugyanazokkal a színészekkel, köztük a szintén marseilles-i születésű Ariane Ascaride-dal (aki a felesége is) és Gérard Meylan-nal dolgozik. A 2019-es *A világ dicsősége* is Marseilles-ben játszódik, megszokott színészeit vonultatja fel és kedvelt témáját, a munkás-

osztálybeliek megélhetésért folytatott nehéz és gyakran kudarcra ítélt küzdelmét mutatja. Guédiguian ahhoz a minimális eszközökkel, egyszerű történetvezetéssel, erőteljes színészi jelenléttel és határozott társadalomkritikai szemlélettel dolgozó irányhoz tartozik, melynek legfontosabb kortárs képviselői Mike Leigh, Ken Loach és a Dardenne-testvérek.

A film középpontjában Daniel figurája áll, aki hosszú időt töltött börtönben emberölésért – bár a pontos részletek homályban maradnak, minden arra utal, hogy rosszkor volt rossz helyen és valaki életének megmentése érdekében követte el a bűnt. Börtönbe kerülésekor felesége, Sylvie éppen várandós volt első gyermekükkel, aki mostanra maga is anya lett. A börtönből szabaduló Daniel a nagyapai szerepen keresztül próbálja újra felvenni a kapcsolatot a családdal – egykori felesége régen újraházasodott, és van egy közös lányuk a második férjével. Az elején ugyan mindenkinek van a családban munkája (takarító, buszsofőr, Uber-sofőr, bolti eladó), azonban sorra érik őket

a különféle szerencsétlenségek, amelyek egy pillanat alatt romba dönthetik anyagilag ingatag egzisztenciájukat. A történet lassan és előre megjósolhatóan halad a tragikus vég felé. A színészi alakítások, főleg az új családfő és Daniel közös pillanatai, a Daniel által fabrikált haikusok szolgáltatja különös hangulat, valamint a jó érzéssel elhelyezett Ravel zenék teszik igazán élvezhetővé a filmet. A drámai vég sem marad el, de összességében hiányzik az a drámai erő, ami egy jó Leigh-, Loach- vagy Dardenne-filmben mindig megvan.





illetve az író, Erlend Loe képességeit. Az egyik sorvezető David Fincher *Mindhunter* című sorozata lehetett, amelyben szintúgy sorozatgyilkosokkal készült interjúkra fűzik fel a cselekményt, miközben a nyomozók magánéleti és szakmai krízisei is nagy szerepet kapnak. Háfströmből azonban hiányzik Fincher stílusérzéke és vizuális eleganciája, sokkal harsányabb és nyersebb eszközökkel él. A fókusz nála Bergwall helyett inkább Råstamra került, ami annyiban indokolt, hogy nélküle a botrány ki sem pattant volna, ráadásul ő maga is tragikus figura (még a nyomozás közben rákkal diagnosztizálták, és 2012-ben elhunyt), a bő kétórás játékidőt azonban az ő története egyáltalán nem indokolja. A *Gyilkos szerepben* aránytévésztéseit némileg ellensúlyozza a kiváló casting. Jonas Karlsson is remek a megszállott újságíró szerepében, David Dencik viszont igazi mesterkurzust mutat be Thomas Quickként – ha más nem is, az ő játéka a legjobb Fincher-thrillereket idézi.

BASKI SÁNDOR

Gonosz csoda

The Unholy – amerikai, 2021. Rendezte: Evan Spiliotopoulos. Írta: James Herbert regényéből Evan Spiliotopoulos. Kép: Craig Wobleski. Zene: Joseph Bishara. Szereplők: Jeffrey Dean Morgan (Fenn), Katie Aselton (Natalie), Cricket Brown (Alice), Cary Elwes (Gyles), Diogo Morgado (Delgarde). Gyártó: Ghost House Pictures / Screen Gems. Forgalmazó: Big Bang Média. Feliratos. 99 perc.

James Herbert neves rémregény-szerzővel – akit a kortárs horrorkritikák zöme „brit Stephen King”-nek, Stephen King „kortárs Robert E. Howard”-nak nevez – igen mostohán bánik a mozgókép istene: maroknyi bestseller-feldolgozása aligha öregbíti szerzőjük jól megérdemelt írói hírnevét: a *Survivor* lomha *ozploitation*-jéből csupán a nyitány méregdrága repülőgépkatasztrófiája, a *Haunted* kamarahorrorjából pusztán az ifjú Kate Beckinsale gyakori meztelenkedései, a *Patkányok* hírhedt *splatterpunk*-ját feldolgozó trash-opusból (*Deadly Eyes*) pedig csak a mutáns rágcsálóknak öltöztetett tacsókók számíthatnak szerény lábjegyzetre a rémfilm-bibliákban. Pedig Herbert jóformán mindent megadhat egy lelkes adaptátornak – alaposan kidolgozott karaktereket, hajmeresztő borzalmakat, váratlan csavart – mint ezt 1983-as *Shrine (Kegyhely)* című műve is bizonyítja, amelyben egy brit falucskába vetődő újságíró tanúja lesz egy süketnéma

kislány Mária-látomásoktól elnyert instant csodatévő-karrierjének, majd hithű ateistaként nyomozni kezd és kideríti, hogy egy cseppet sem szeplőtelen névrokon áll a háttérben és ajándéka sokkal inkább átok.

Habár az idei hollywoodi feldolgozás rendezője, Evan Spiliotopoulos szakmáját tekintve forgatókönyv-iparos – aki hangyaszorgalommal dolgozta fel magát az *Oroszlánkirály* *másfél* ötletstábjából az élőszereplős *Szépség és szörnyeteg*-remake *társírój*áig –, első teljesen önálló munkájával nem szolgáltatott igazságot Herbertnek. Túl azon, hogy a színes karaktergárda lefaragásával és egy rejtélyes mellékszál kihúzásával alig másfél órára slankította az 500 oldalas regényt, valamint precíz piaci érzékkel rátapintott arra, hogy érdemesebb démoni babára cserélni a 11 éves kislányt, harmadik mellbimbóját szopogató sátánmacskát, csupán egy gyatra szerzői átértelmezéssel járult hozzá a regény meggyalázáshoz. Zügfriskász-hőse afféle *fake news*-profétaként maga szabadítja el a démoni hatalmat és csak nyilvános szakmai önkritikával képes megfékezni pusztítását, imígyen felhíva a figyelmet az írástudók felelősségére – bár a film rémes dialógusait és kizárólag dupla sokkeffektusokra építő rémjeleneteit elnézve maga a rendező kegyes jóindulattal sem sorolható közéjük.

VARRÓ ATTILA

A hivatlan

The Wretched – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Brett és Drew T. Pierce. Kép: Conor Murphy. Zene: Devin Burrows. Szereplők: John-Paul Howard (Ben), Piper Curda (Mallory), Jamison Jones (Liam), Azie Tesfai (Sara), Zarah Mahler (Abby). Gyártó: Cailleach Productions. Forgalmazó: ADS Service Kft. Szinkronizált. 95 perc.

Úgy tűnik, mintha Brett és Drew T. Pierce *A hivatlan* című horrorja rémesen egyszerű alapképletre épülne: öreg erdei boszorkány fészkeli be magát az álmos kisvárosba, s mágiájával foglyul ejt egy gyanútlan családot. A szomszédban lakó kamaszfiú idejekorán felfedezi a fondorlatos ármányt, sőt megpróbál szembeszállni a szörnyűséges teremtménnyel, csak hogy akarva-akaratlanul veszélybe sodorja cimboraít és frissen elvált apját is. Eddig a nem túlságosan eredeti történet, mely mégis sokat ígérő rétegekkel bővül: a testvérpár nem pusztán a műfajban veretes hagyománnyal bíró boszorkánymitoszt reaktiválja, de munkájuk egyenesen olyan, mintha a *Disturbia* ülné nászát a *coming-of-age* történiakkal és az elmúlt évtizedben módfelett sikkes démonfilmekkel, miközben a tárgyi világ, továbbá egyes motívumok konkrétan is utalnak seregnyi kultklasszikusra (az *E.T.* vagy *A cápa* mellett a Stephen King-féle *Azra*, sőt *Az Álmosvölgy legendájára* is).



Mortal Kombat

Mortal Kombat – amerikai, 2021. Rendezte: **Simon McQuoid**. Forgatókönyv: **Greg Russo**. Kép: **Germaine McMicking**. Zene: **Benjamin Wallfisch**. Szereplők: **Lewis Tan** (Cole Young), **Joe Taslim** (Sub-Zero), **Hiroyuki Sanada** (Scorpion), **Jessica McNamee** (Sonya Blade), **Tadanobu Asano** (Raiden), **Mehcad Brooks** (Jax), **Chin Han** (Shang Tsung), **Ludi Lin** (Liu Kang), **Josh Lawson** (Kano). Gyártó: **New Line Cinema / Atomic Monster Productions**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 110 perc.

A videójáték-adaptációk fő problémája, hogy ha az interaktív médiumból kivonjuk az interakciót, akkor maradnak a filmes sablonok. A játékokból készült filmek vagy túlságosan ragaszkodnak az alapanyaghoz (*WarCraft*, *Tomb Raider*), vagy csak címükben emlékeztetnek arra (*Hitman*-filmek, *Far Cry*). Sajnos Simon McQuoid *Mortal Kombat*-ja sem tudta megtörni az átkot.

Pedig az 1992 óta töretlenül népszerű és rosszabbnál rosszabb filmekben feldolgozott verekedős játéksorozat potenciálisan jó alapanyag, mert bár van (háttér)története, de nem ezért, hanem a brutális kivégzésekkel záruló véres összecsapásokért imádják a gamerek, így karaktereik felhasználásával új, eredeti sztorik születhetnének. McQuoidék két területen jártak sikerrel. A nyitójelenetben a legjobb a harci koreográfia, később jóval teátrálisabbak az összecsapások, de összességében így is jól sikerültek, és a játékokhoz méltó módon naturalisztikusak. Másrészt Lewis Tant és bárgyú főhősét, Cole Youngot leszámítva jó a színészválasztás, különös tekintettel Joe Taslim fagyos főgonoszára, Sub-Zeróra és örök riválisára, Hiroyuki Sanada tüzes Scorpionjére. Kár, hogy nem dukál hozzájuk egy ép-kézláb történet. Az alkotók kedveskedni akartak a Mortal



Kombat-rajongóknak a rengeteg ismerős karakterrel, de nagy részük felesleges ebben a sztoriban, amelyet érdemes lett volna inkább Sub-Zero és Scorpion párharcára kihegyezni. A „laikusokat” nem fogják meghatni az ikonikus harcosok, így marad számukra a blődnek ható alaptörténet a játékokból, miszerint a Külső Világból a Shang Tsung nevű mágus nem egy sereget, hanem bajnokokat küld, hogy a bolygónkért halálig tartó küzdelemben győzzék le a Föld legjobbjait. Míg a játékvezérlő-gyilkos virtuális párbajokhoz ez elégséges, addig egy film fizikailag passzív befogója szemszögéből nagyon kevés.

BENKE ATTILA

Boss Level – Játszd újra

Boss Level – amerikai, 2021. Rendezte: **Joe Carnahan**. Fényképezte: **Juan Miguel Azpiroz**. Írta: **Chris Borey**, **Eddie Borey**, **Joe Carnahan**. Zene: **Clinton Shorter**. Szereplők: **Frank Grillo** (Roy), **Mel Gibson** (Clive Vantor), **Naomi Watts** (Jemma Wells), **Will Sasso** (Brett), **Michelle Yeoh** (Dai Feng), **Ken Jeong** (Chef Jake). Gyártó: **WarParty Films / Scott Free Productions / EFO Films**. Forgalmazó: **Prorum Entertainment Kft.** Feliratos. 92 perc.

Az ugyan kérdés lehet, hogy Ami volt előbb: a cím vagy a koncepció, de az egészen

biztos, hogy mindkettő megelőzte a történet kitalálását a *Boss Level – Játszd újra!* forgatókönyvének írásakor. De nem baj, a videójáték struktúra valószínűleg ismerősebb is a célközönségnek, mint a klaszszikus hollywoodi történetmesélés, és a gombhoz varrt kabát is tud csinos lenni. A film fő témája ezúttal ugyanis maga a szerkezet: mit kezd egy csak az akcióból értő, kicsit kiégett, ámde mégis szeretetre vágyó macsó (legyen az a film írója vagy főszereplője) azzal a kimerítő helyzettel, ha újra és újra át kell élnie élete legnehezebb napját.

Az ex-katona Roy az első pár hónapot a rátámadó örültebbnél örültebb bérgyilkosok kicselezésével indítja, hogy az-

tán félrészegen elkerülhetetlen véget érjen a helyi bárban. Az első szintugrást akkor éri el, amikor rájön, hogy a nyomkövetőjét kiiktatva kezébe veheti nem túl hosszú napja alakítását – így aztán az időhurokból kitörni vágyó Roy akcióba lendül, hogy eljusson az utolsó pályáig, ahol a világ pusztulásáért felelős főgonosz (Mel Gibson) vár rá. Az „akció *Idétlen időkig*”-ként pitchelt film üzenete ismerős lehet mindenkinek, aki játszott már boss-szinten: bármennyire is lehetetlen a helyzet, ne add fel. Ugyanez lehet a film bemutatásának mottója is, mivel a 2012-ben bejelentett, majd átírt, újra bejelentett, leforgatott, a saját bemutatóját lekéső, eltolt, majd a pandémia miatt eredeti forgalmazójától kidobott produkció végül a HULU stream-szolgáltatón talált otthon, ahol a megtévesztően hasonló tematikájú, ámde egészen más hangulatú *Palm Spring* már hangos sikert aratott. A Frank Grillót előszeretettel foglalkoztató Joe Carnahan mégsem adta fel: egy feszes, végig lendületben maradó, néha akár vicces-ötletes akció jelenetekből felépített filmet húzott rá a videójáték szerkezetre, amelyhez takaros tanúság-csomagot is kap a néző a tömény tesztoszteron-fröccs végére. Kezdő játékosoknak is ajánlott.

LOVAS ANNA





Belégzés, kilégzés

Inhale-Exhale – grúz-svéd, 2019. Rendezte: Dito Tsintsadze. Írta: Nestan Kvinikadze. Kép: Goga Devdariani. Zene: Alex Seliverstov. Szereplők: Salome Demuria (Irina), Camilla Borghe-sani (Ana), Lasha Kabanashvili (Luka), Giorgi Nakashidze (Irakli). Gyártó: Viva Films / CineTech. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 105 perc.

A negyven felé járó Irina a börtönből tér haza egy vidéki grúz bányavárosban élő családjához, akik időközben teljesen elidegenedtek tőle. A narratíva komótosan adagolja a múltból szóló információkat: az asszony ápolónőként gyógyszert lopott függő urának, majd – hogy legalább a férfi együtt maradjon közös gyerekeikkel – egyedül vitte el a balhét. Ötévesforma fia és kamasz lánya szóba sem állnak vele, tudomást sem vesznek róla. A kisrealista *Belégzés, kilégzés* a málló falak és a kopár kisváros díszletei között bolyongó Irina egyre elhagyottabbá válását követi, miközben nagyszerű arány-érzékkel adagolja a minden szatirikus hangnemet vagy abszurdot nélkülöző – bár ezek határát közelítő – társadalomkritikát. Irina bekerül a börtönből szabadultakat támogató programba, ahol a szociális munkások valódi lehetőségek helyett egy jógaórával és szinkronúszás-jegyekkel kínálják meg. Megismerkedik

Másik életem

Yo, imposible – venezuelai, 2019. Rendezte: Patricia Ortega. Írta: Emmanuel Chavez. Kép: Mateo Guzmán. Zene: Álvaro Morales. Szereplők: Lucía Bedoya (Ariel), María Elena Duque (Dolores), Belkis Avilladares (Ana), Santiago Osuna (Carlos). Gyártó: Antorcha Films / Mandragora Films. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 97 perc.

Patricia Ortega venezuelai rendező bemutatkozó nagyjátékfilmje azokhoz a dél-amerikai alkotásokhoz sorakozik fel, amelyekben egy fiatal nő eszmélés-/megváltástörténetét követhetjük, a szexualitáshoz, sőt még szorosabban, a nemi szervekhez kapcsolódó fájdalmas vagy traumatikus élménnyel összefüggésben. Ariel, a visszahúzódó varrónő a szülei által a világ elöl rejtegetett Alex (XXY) és a hüvelyébe félelmében krumplit dugó Fausta (*Fausta éneke*) rokona, aki épp túlesik szüzessége elvesztésén, és úgy érzi, valami nincs rend-

ben vele. Miután a nőgyógyász hüvelyszűkületet állapít meg, fájdalmas tortúra kezdődik egy orvosi műpénisszel, ezzel párhuzamosan pedig a lány gyanakodni kezd, hogy valami több állhat a diagnózis mögött, mivel anyja nagyon furcsán viselkedik. További gondot jelent, hogy a varrodába, ahol Ariel dolgozik, új kolléganő érkezik, akihez a főhősnő azonnal vonzódni kezd.

A *Másik életem*nek az elejétől kezdve fontos motívuma a tükör, ami azt jelzi, valamiféle identitásproblémáról lesz szó. De kapunk egyéb jelzéseket is: a folyton felbukkanó próbabatorzók, a csak női alkalmazottakat foglalkoztató varróműhely, az anya masztekktómiája mind fontos jelzés arra vonatkozóan, hogy az identitásprobléma a nőiséghez, a női szexualitáshoz kapcsolódik. A legegységesebben persze azok a bevágások igazítanak el, amelyekben (ahogy az utóbb kiderül) Ariel sorstársai vallanak történetükről. A kép azonban

csak fokozatosan áll össze, így nehéz spoilerezés nélkül írni a filmről – miként az nem is sikerült sem a streamingszolgáltató oldalán, sem az IMDb egymondatos tartalomleírásában. A fordulat leleplezésétől viszont mindenképp érdemes megkímélni magunkat, mert a takarékosan elmesélt film úgy a legerősebb élmény, ha a Lucía Bedoya kolumbiai színésznő által csodálatosan megformált főhősnővel együtt döbbenünk rá az igazságra.

VAJDA JUDIT



egy volt rabtársa fiával, Lukával, aki minden téren kívülálló, a vidéki közösség nem is túri meg a rúzsokba és szép ruhákba kapaszkodó meleg srácot.

A magyar HBO GO programjában egy másik filmmel (a 2008-as orosz-grúz háborús konfliktusban játszódó *Shindisi*) is szereplő Dito Tsintsadze és színésznője, Salome Demuria nagy visszafogottsággal, több szinten ábrázolják a hősnő szinte megfoghatatlan magányát, a felszín alatt tartott, őrzítő családi feszültségektől és vizsalyoktól az elidegenítő környezetet át az Irinát folyton magára maradvá láttató plánozásig. A záró képsorban is hangsúlyozott elszigeteltség a láthatatlanságig és hallhatatlanságig fokozódik. A film talán legkiválóbb jelenetében egy vacak céllövölde árusa megpróbálja átvágni Lukát, Irina pedig a kezében lévő fegyvert ráfogja a férjira. Ez az erő azonban javarészt csak apró gesztusokból érzékelhető, tettekben alig nyilvánul meg.

KOVÁCS KATA

Érted mindent

Ride or Die – japán, 2021. Rendezte: Ryuchi Hiroki. Írta: Ching Nakamura művéből Nami Yoshikawa. Kép: Tadashi Kuwabara. Zene: Koki Moriyama. Szereplők: Kiko Mizuhara (Rei), Honami Sato (Nanae), Shinya Niino (Kotaro), Shunsuke Tanaka (Masato). Gyártó: Kódansha / Shogakukan. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 142 perc.

A 80-as évek eleje óta mintegy 80 filmet rendező Ryuchi Hiroki legújabb alkotásában Ching Nakamura híres leszbikus mangáját (*Gunjō*) adaptálta. Az *Érted mindent* egyszerre pszichológiai thriller, road movie és szerelmes film. Két 29 éves nő életének alakulását követi végig, akik még a középiskolai éveik során kerültek közel egymáshoz – a film cselekménye a gimnáziumi évek után tíz évvel játszódik, a háttértörténet több flashback során bontakozik



ki ki. A két lány kevés dologban hasonlít egymásra. Rei (akit a *Norvég erdőből* ismert Kiko Mizuhara alakít) gazdag családból származik, és fiatal kora óta vállalja rendhagyó szexuális orientációját. Nanae, a szegény családból származó, de kiválóan sportoló lány eleinte csak sajnálatból barátkozik leszbikus iskolatársával, aki láthatóan fülig szerelmes belé. A privilegizált helyzetben lévő Rei áldozatkészen, szó nélkül siet szerelme segítségére, ezzel ellentétben, Nanae tagad, folyton dühös Rei-re a kiváltságos helyzete miatt, saját magára pedig csupán a körülmények áldozataként tekint.

Az *Érted mindent* felülírja a bosszúszomjas, örült leszbikus nő gyakran használt kliséjét, cserébe egy lassan kibontakozó, az érzelmi változásokat részletesen ábrázoló történetet kapunk, amelynek egyetlen hibája, hogy néhol túl gyakran követik egymást az idilli szerelmes számok, melyek így kissé klisészerűen hatnak. Miután Rei segít Nanae-nek megszabadulnia az őt bántalmazó férjétől, a két nő reménytelen menekülésbe kezd. A *road movie* kiváló műfaji választásnak bizonyul, mivel a kalandos út végére tisztázódnak a látszanak az évek óta felgyülemlett és elfojtott érzelmek. A filmbeli két nyílt szexjelenet – amelyek szöges ellentétei egymásnak – pon-

tosan bemutatja ennek az utazásnak az ívét: míg az egyikben Rei hidegvérrel végez a férjével, addig a másikban rendkívül érzelmetli módon jut el a beteljesedésig.

JORDI LEILA

Potyautas

Stowaway – amerikai, 2021. Rendezte: Joe Penna. Írta: Ryan Morrison és Joe Penna. Kép: Klemens Becker. Zene: Volker Bertelmann. Szereplők: Anna Kendrick (Zoe), Toni Colette (Marina), Shamier Anderson (Michael), Daniel Dae Kim (David). Gyártó: RainMaker Films / MMC Movies / Phippen Pictures / Stage 6 Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 116 perc.

A mostani zavaros, erősen irradalminak tűnik az olyan keserűen optimista film, ahol a szereplők a saját érdekeiken

túllépve egyetlen közös célért dolgoznak. A közelebről meg nem határozott jövőben a Marson kisebb kolónia működik, a két éves oda-vissza út rutinküldetésnek számít. Az űrhajóknak sem adnak már mitológiai neveket, az MTS-42 háromfős legénységéből egyedül a kapitány képzett asztronauta. Ám a sokszorosan kipróbált protokoll mentén zajló utazást egy potyautas váratlan felbukkanása téríti el, életveszélyes helyzetbe sodorva a legénységet. Három ember túlélhetné, négy azonban biztosan nem, ezért a kapitánynak, a biomérnöknek és az orvosnak az erkölcsfilozófia egyik nagy központi dilemmájával kell megbirkóznia.

Ezen a ponton több műfaji kanyar is adná magát, az alkotók azonban végig a csendes együttműködés és mély emberség pályáivén maradnak. A ráérősen csordogáló történetben senkit nem izgat a rejtély, hogyan került egy extra ember az űrrakéta fedélzetére. Magáról a potyautasról sem derül ki semmi rendkívüli, a férfi zokszó nélkül illeszkedik be a csapatba. A kiélezett szituációban a három űrhajós nem esik egymás torkának, mindenki teszi a dolgát és a lehetőségeket mérlegelve, nagyfokú empátiával próbálja megoldani a súlyos helyzetet. Az író-rendező Joe Penna tulajdonképp előző munkája,



a *Sarkvidék* egyszemélyes túlélő-kalandját bővítette ki és helyezte a világűr nem kevésbé rideg és látványos kulisszái közé. A történet hitelessége és hihetősége ezzel törvényszerűen gyengül, a remek színészgárda mégis sikerrel kelti életre a modellszerű karaktereket. A film nagy meglepetése, hogy nincs meglepetés: se vírus, se idegenek, se bekattanó legénység. Az ember nem embernek farkasa, amiben két órára legalább olyan jó hinni, mint a távolodó kék bolygóban vagy az űr fenséges végtelenjében gyönyörködni.

HUBER ZOLTÁN

Vakító fény

Blinded by the Light – brit, 2019. Rendezte: Gurinder Chadha. Írta: Safraz Manzoor könyvéből Paul Mayeda Berges és Gurinder Chandra. Kép: Ben Smithard. Zene: A.R. Rahman. Szereplők: Viveik Kalra (Javed), Dean-Charles Chapman (Matt), Kit Reeve (Emma), David Hayman (Evans), Kulvinder Ghir (Malik). Gyártó: Bend It Films / Orange Studio. Forgalmazó: HBO Go. Szinkronizált. 118 perc.

„Az írek Európa négerai” – „Magyarazza Roddy Doyle 1987-es *The Commitments* regényének (és a legjobb zenekaros filmek közt jegyzett Alan Parker-féle moziadaptációjának) a főszereplője, hogy miért is játsszon egy csupa fehér tagból álló dublini együttes amerikai fekete soul zenét az egyszerű embereknek. A szintén 1987-ben játszódó *Vakító fény* című angol filmben egy hasonló kultúraütközés folytán egy Lutonban élő pakisztáni muszlim bevándorló család 17 éves gimnazista fia egy indiai szikh iskolatársának zenei útmutatásával válik az amerikai rocker Bruce Springsteen rajongójává. A Főnök feliratokként megelevenedő, néha kvázi musical jeleneteket generáló melósmantikus dalszövegei nemcsak a magára kívülálló-



ként tekintő fiú saját verseit inspirálják, de kulcsot adnak szigorú apjával szembeni önállósági törekvéseihez, újságírói és írói karrierjének elindításához, a mindennapos rasszista fenyegetések elleni kiálláshoz és az első szerelemhez egy fehér angol lánnyal.

A korszakfelskiccelő főcímontázhoz választott Pet Shop Boys-féle *It's A Sintől* a főhős hasonlóan önállóságra törekvő hűgának titkos dél-előtti *bhanga*-diszkó látogatásáig terjedő zenei spektrumba helyezett szívmelengető Springsteen-rajongásfilm igaz történetre épül: Safraz Manzoor a saját *Greetings From Bury Park: Race, Religion And Rock N' Roll* című önéletrajzi könyvét adaptálta mozivásznonra a *Csavarad be, mint Beckham* filmmel elhíresült Gurinder Chadha forgatókönyvíró-rendező társaságában. Maga Bruce nem jelenik meg szereplőként, mint a *Pop, csajok satöbbiben* tette mentorfiguraként (zárásként azért egy csomó közös fotón láthatjuk a több mint 150 koncertjére eljutott szerzővel), de a címadó *Blinded By The Light* és 15 további régi dala mellett a végfőcímmel egy eddig publikálatlan (eredetileg az ezredfordulón egy *Harry Potter*-filmhez szánt, de akkor dobozban maradt) szerzeményt is adott, ami így a film jeleneteivel kaphatott hivatalos YouTube-videót.

DÉRI ZSOLT

Mennyei napok

Days of Heaven – amerikai, 1978. Rendezte és írta: Terrence Malick. Kép: Néstor Almendros. Zene: Ennio Morricone. Szereplők: Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Sam Shepard (Gazda), Linda Manz (Linda). Gyártó: Paramount Pictures. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 94 perc.

A *Mennyei napok* első pillantásra lazaszövésű kosztümös melodráma egy texasi gazdaság életéről az 1910-es években, ami Richard Gere színre lépését és Terrence Malick húsz évig tartó hallgatását előlegezte meg, de valójában sokkal inkább a fény és a levegő filmje, pontosabban a tapinthatóvá tett perspektíváé. Malick az impresszionista festők könnyed ecsetkezelésével irányította stábját, ami évtizedekkel később a legendássá lett improvizatív munkamódszerének alapja lett: a rendező már akkor

az örület határára kergette a hollywoodi óraműpontosság-hoz szokott stábtagokat. A film tetemes részét a „magic hour” kékeszürke félhomályában forgatták: a hatalmas felhőkön megtörő fények és a hipnotikus búzatáblák ódája ez, nem a melankolikus szerelemé, ami a rövid, kilencven perces játékidő alatt kevés sikerrel tud előtérbe nyomakodni.

Bár Malick még nem oldja fel a narratívát a lírai képfolyam csodálatos savfürdőjében, mint ahogy azt negyven évvel később tette *Az élet fája* vagy a *Knight of Cups* esetében, de a *Mennyei napok* szomorú arcokként ható tájai így is főszereplővé lépnek elő. Pedig akadnak a filmben jól működő emberi arcok is: a még ősz hajszálak nélküli Richard Gere gyermeki felnőttnek, a gyerek Linda Manz pedig hátborzongatóan koravénnek hat, de a Giacometti-szobrokra emlékeztető Sam Shepard is a molekuláris szomorúság vonásait viseli. Egyedül a szerelmi háromszög csúcsa, Brooke Adams áraszt magából a naplementékre emlékeztető csendes derűt. A lebegés határozza meg az egész filmet – élet és halál, fény és sötétség, szomorúság és életöröm között. Malicknél jobban senki nem tudja ezt az ellilánó, költői minőséget megragadni, ami persze nagyon könnyen átcsaphat giccsbe: ez a veszély a rendező későbbi filmjeiben sokkal fenyegetőbb, mint ebben a korai klasszikusban.

LICHTER PÉTER

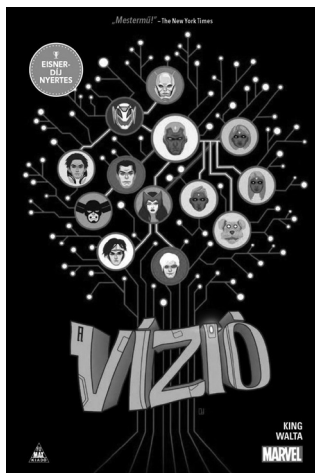


Jack Kirby királysága

MARJAI PETRA LILLA ÉS GYÖRFI KATA

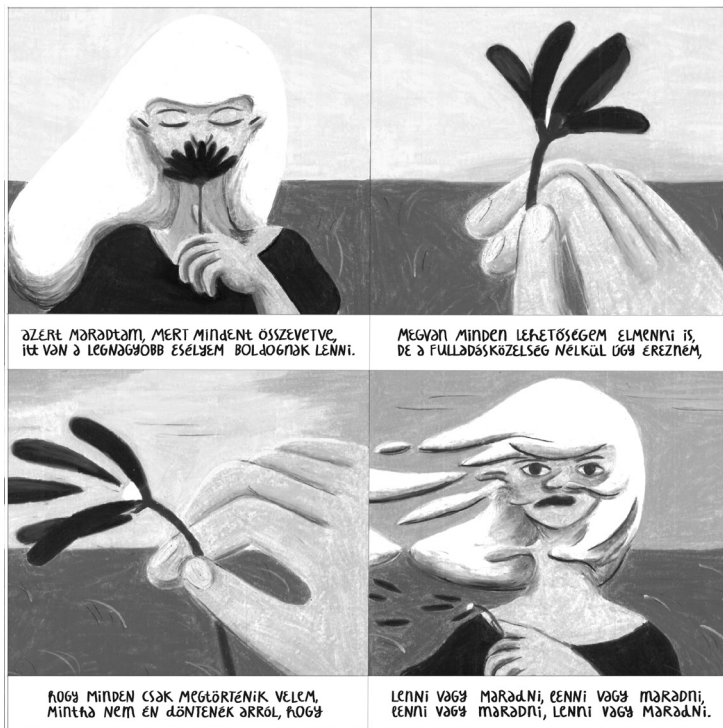
Aki a popzenében Elvis, az a képregényiparban Jack Kirby: legendás művész, akit csak úgy neveztek, a Király. A negyvenes években megalakította Amerika Kapitányt, majd meghatározó jelentőségű romantikus képregényeket rajzolt, a hatvanas években pedig a Marvel kiadónál újította meg a szuperhősműfajt Stan Lee-vel közösen, a Fantasztikus Négyes, Pókember, Thor és az X-Men első rajzolójaként vagy e figurák tervezőjeként. Ám idővel szemben találta magát a nagy kiadókkal: vagyonokat érő karakterterveit és rajzait nem ő birtokolta, a neki járó jogdíjak aprópénzt jelentettek ahhoz képest, mennyit keresett a DC és a Marvel a munkájával. Eredeti oldalainak tulajdonjogáért élete vége felé elkeseredett harcot vívott, és részben neki köszönhető, hogy ma a képregényalkotók sokkal igazságosabb feltételeket alkudhatnak ki az iparban.

A hetvenes években, tekintélye csúcán Kirby nagy reklámhadjáratot tartott vissza a DC-hez, ahol szabad kezet kapott, és saját szuperhőspanteont hozott létre. A Negyedik Világ lakói valójában nem is igazi szuperhősök, sokkal inkább istenszerű, űrmitológiai entitások, akik adandó alkalommal éppen a Földön csapnak össze egymással.



Kirby párhuzamosan több sorozatban bonyolította a történetüket, amelyek közül az *Új istenek*ből ismerhető meg a legteljesebben az általa kimunkált mítosz az esküdt ellenségekről, Darkseidről és a Főatyáról, akik a béke érdekében kicserélik fiúgyermeküket, így Orion az idilli Új Genézisen, Scott Free – a későbbi Mr. Mirákulum – a zord Apokolipson nő fel. A szerző tudatosan idézi meg az antik görög–római mítoszkinccs és a Biblia egyes motívumait, kultúraformáló történeteit. Igazi nővuma azonban a rajzokban rejlik: futurista díszletvilágában, széleseben száguldó hősei testén sehol egy egyenes vonal, minden hajlik, kavarog és egymásba robban, szemkápráztató pop-art látványosságként. A figurák durva vonásai, jelmezük redői az alakokon belül hoznak létre homogén színfoltokat és rajzi egységeket, így nemcsak a hősök személyisége, hanem külsejük is egyre absztraktabbá válik. A merész panelkezeléssel, olykor kollázshátterekkel tovább stilizált képek híven szolgálják Kirby techno-organikus világát, amelyben az Életellenes Egyenlet, az Anyadobozok és a Félelemgép termelik a poszthumán jövőt. Mit számít, hogy az egyes epizódok története sületlenség? Az *Új istenek* olvasópróbáló, radikális és vad szuperhősképregény, a műfaj klasszikusa.

Napjaink felkapott írói közül Tom King épít a legkövetkezetesebben Kirby örökségére. Árulkodik erről a *Zöld Lámpához* írt Darkseid-története, és még inkább önálló *Mr. Mirákulum*-sorozata. DC-s munkáival párhuzamosan King a Marvelnél is írt egy Eisner-díjjal elismert képregényt, a magyarul nemrég megjelent *A Vízión*. A címszereplő a Bosszú Angyalainak tagja, kiismerhetetlen android, aki a szuperhősök



AZERT MÁRADTAM, MERT MINDENT OSSZEVETVE, ITT VON A LEGNAGYOBB ÉSÉLYEM BOLDOGNAK LENNI.

MÉGVAN MINDEN LEFETŐSÉG ELMENNİ IS, DE A FULLADÁS-KÖZELSÉG NÉLKÜL ÚGY ÉREZNEK,

HOGY MINDEN CSAK MEGFÖRTENIK VELEM, MINTHA NEM ÉN DÖNTENÉK ARRÓL, HOGY

LENNI VAGY MÁRADNI, LÉNNI VAGY MÁRADNI, LÉNNI VAGY MÁRADNI, LÉNNI VAGY MÁRADNI.

ellenségéből avanszált – eredeti programjával és gépatyja, Ultron akaratával szembefordulva – világmegmentő szövetségessé. Saját számításai szerint harminchétszer mentette meg a világot, most pedig családot épít magának, és letelepszik Washington takaros kertvárosában. Rögtön az első részből kiderül, hogy az emberek közé beilleszkedni vágyó robotok története tragikus véget ér. King, talán éppen Kirby nyomdokain, végtelenül magányos és környezetétől elidegenedett figuraként ábrázolja a szuperhőst, aki eléggé emberi ahhoz, hogy érzései legyenek, de soha nem válhat valóban emberré. Kudarca fölött érzett kétségbeesése ártatlanokra is pusztulást hoz. King és a rajzoló, Gabriel Hernandez Walta kimért és visszafogott stílusban, a szuperhősműfajban kötelező akciózást szinte teljesen kiiktatva mesélik el gondosan kitalált sci-fijüket. A történetből sugárzó remény-

telenség, masszív szomorúság Philip K. Dick műveit idézi, és *A Vízión* végeredményben közel kerül a kritikai szellemű szuperhősképregények etalonjához, a *Watchmen*hez is. A főhős sajátos idő- és világérzékelésének bemutatása, a szenttelen, istenszerű nézőpont megteremtése amannak Dr. Manhattanról szóló, önállóan is klasszikussá nemesegett fejezetére emlékeztet, és ugyancsak éjfekete, apokaliptikus tónust hoz létre. A robot-szuperhős a helyét nem lelő ember jelképévé válik, elkárhozása mindannyiunk végoráját jelenti. Egy ilyen képregény megjelenése mutatja, hogy a képregényes fősodorból sem hiányzik a kísérletező kedv és a művészi bátorság.

Jack Kirby: *Új istenek 1-2. rész.* Színes, keményfedeles, 152 + 184 oldal. Kiadó: Eaglelemoss.

Tom King – Gabriel Hernandez Walta: *A Vízión.* Színes, keményfedeles, 272 oldal. Kiadó: Fumac.

KRÁNICZ BENCE