

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 10. SZÁM • 2021. október • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



pandémia-horror

JANCSÓ 100 • SPANYOL VÉR



MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Małgorzata Szumowska: Soha többé nem fog havazni – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

JANCSÓ 100

Ha a mester ma filmet forgatna, a Látszatnak most is mögé akarna látni. Ezt próbálta mindig, ebből kell kiindulni. Az ember sárkányfog-vetemény: de a kamerának meg kell keresnie, aki gondozza, aki elültette, aki a végén leszüreteli. Jancsó filmjeit nézve belelátunk a zsarnok szívébe. **Jancsó Miklós: Szegénylegények, 1965. – 4. oldal**



A HORROR ANATÓMIÁJA

Egyetlen olyan műfaj sem akad a tömegfilm történetében, amely annyi szállal kapcsolódna a kórokhoz, mint a horrorfilm. A COVID minden korábbi horror-kórnál megfoghatatlanabb tömegpusztító, rémisztő hatása nem annyira az emberi testen, mint inkább a lélekben és társadalomban érhető tetten.

Prano Bailey-Bond: Censor – 16. oldal



SPANYOL VÉR

Berlanga filmjeinek szatirikus látásmódja tragikomikus képet nyújt a Franco-diktatúra társadalmáról. A rendezőt soha nem a rosszindulat vezérelte. Megpróbálta felnyitni a nézők szemét az őket körülvevő el-
lentmondásokra, a fullasztó légkörre, a szükségből együttműködő és gyakran szánalmas honfitársaikra.

Luis Gracia Berlanga: Plácido – 28. oldal



2021 október

FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 10. SZÁM

JANCSÓ 100

Hirsch Tibor: A látszat hatalma (<i>Jancsó összeesküvői</i>)	4
Szekfű András: „A harmadik világ filmje” (<i>Beszélgetés Jancsó Miklóssal</i>)	7
Varga Balázs: Jancsó, Budapest, muzsika (<i>Jancsó és a zene</i>)	10

MAGYAR MŰHELY

Schubert Gusztáv: A gyanú árnyékában (<i>Enyedi Ildikó: A feleségem története</i>)	12
Palotai János: „A munkánk akkor jó, ha láthatatlan” (<i>Beszélgetés Klingl Bélával</i>)	14

A HORROR ANATÓMIÁJA

Kovács András Bálint: A félelem bére (<i>A horror-paradoxon</i>)	16
Nemes Z. Mórió: Kampókezek (<i>Fekete poszt-horror</i>)	21
Varró Attila: A kor tünetei (<i>Pandémia-horror</i>)	24

SPANYOL VÉR

Lénárt András: Hispánia görbe filmtükre (<i>Luis García Berlanga 1921-2010</i>)	28
Fekete Tamás: Gyilkos szeretet (<i>Új raj: Jaume Balagueró</i>)	32
Huber Zoltán: Csak azért, hogy legyen (<i>Miguel Bardem, Juan Diego Botto, Fernando Colomo, Álvaro Fernández Armero és David Margués: Történetek a karanténból</i>)	35
Kránicz Bence: Örökösvárak (<i>Képregény-legendák: Carlos Giménez: Paracuellos</i>)	36

NEO-NOIR

Kovács Patrik: Búcsú a tegnaptól (<i>A film noir a hatvanas években – 2. rész</i>)	40
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

FESZTIVÁL

Schreiber András: Úszóleckék moralistáknak (<i>Szemrevaló/ Sehenswert</i>)	44
-------------------------------------------------------------------------------------	----

DOKU-ZÓNA

Margitházi Beja: Kegyesztettek ügynöke (<i>Bryan Fogel dokumentumfilmjei</i>)	46
Kránicz Bence: Vázlatrajzok, körvonalak (<i>Gábor Bence: Volt egyszer egy képregény</i>)	48
Geréb Anna: Istenkeresők (<i>Tolvaly Ferenc: Szent Ignác útja</i>)	49

KRITIKA

Baski Sándor: Van bocsánat (<i>Kis Hajni: Külön falka</i>)	50
Kovács Kata: Felesleges lányok (<i>Grosan Cristina: A legjobb dolgokon bögni kell</i>)	51
Pályi András: A csodavárás tükre (<i>Małgorzata Szumowska: Soha többé nem fog havazni</i>)	52

FILM/ZENE

Déri Zolt: Kényes részek (<i>Aretha Franklin-pályaképek</i>)	54
-----------------------------------------------------------------------	----

MOZI

STREAMLINE MOZI	59
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Małgorzata Szumowska: *Soha többé nem fog havazni* (Alec Utgoff) – 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

CIMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@filmvilag.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:
FP21-0065
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.
Az októberi Filmvilág már kapható.



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2021. októberi száma! A tartalomból:

- Öt magyar történész az 1956-os szabadságharcról: volt-e esélye a szovjet csapatok kivonásának? És a forradalom újramegzindülésének? Kik voltak az ismeretlen főszereplők?
- Mi magyarázza a salemi boszorkányperekben csúcspontú 17. század végi tömeghisztériát?
- Miért ápolt intim kapcsolatot Rákóczi egy lengyel hercegnével?
- Milyen hatást gyakorolt a vallás William Hogarth szatirikus képeire?

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

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



TÉNYI ISTVÁN(1948 – 2021)

Ha volt ember, aki az éppen Balázs Béláról elnevezett filmművészeti díjat megérdemelte, akkor Tényi István volt az. 1985-ben, amikor a filmesztéta költőnek még számos kortársa élt, körbejárta őket és kamerával (Karcsei Kulcsár István riporteri segítségével) rákérdezett emlékeikre. A felvételekből négy részes hiánypótló dokumentumfilmet készített:

*Fénykép a tanítványoknak I.-II.*1990. 88 és 67 p; *Balázs Béla az emigrációban* 1994. 74p; *Annak szíve álmod terem (Balázs Béla librettói)*1992. 86p. Megszólalt Radványi Géza, Szóts István, Hegedűs Géza, Major Tamás, Bacsó Péter, Banovich Tamás, Gyertyán Ervin, Kovács András, Nemeskürty István, Révész György.

Túlzás nélkül mondható, hogy ebből a sorozatból többet tudhatunk meg Balásról, mint a hazai életrajzi kutatás fejezeteiből. (Tényi a filmekhez „Fénykép a tanítványoknak Balázs Béláról” címen kísérő füzetet is szerkesztett 1991-ben.)

„A 73 éves filmrendező 2002-ben tüntették ki Balázs Béla-díjjal. Nevéhez olyan filmek fűződnek, mint az 1956-os eseményeket feldolgozó *Ballada a koránkelt harcosok hosszú meneteléséről*, a Mundruczó Kornél szereplésével rendezett kísérleti film, a *Szabadulásra ítélve*, vagy a magyarországi szegénységről és cigány sorsokról szóló *Az én dühödt Magyarországom.*” – olvassuk a hvg.hu-n. Az IMDb.com szerint viszont a *Felmentés nélkül* (1988), *Balkezes felnőttek* (1998) és *A fekete emberek* (2018) című filmjei érdemesek figyelemre, a Balázs Béla dokumentumfilmekről ott nem is tudnak. Ha a kedves olvasó az összes fentebb említett film, valamint Tényi István további másfél tucat filmje közül egyet se látott, ne csodálkozzék. A dokumentumfilm sosem volt a forgalmazók és televíziók kedvence, Tényi István pedig nem értett az önmenedzseléshez. Csak filmeket tudott csinálni, például Balázs Béláról.



SZEKFÜ ANDRÁS

KORREKCIÓ: Szeptemberi számunkban Szekfü András könyveinek listájából kimaradt egy fontos kötet: *Magánkalóz a filmzsungelben* – Georg Höllering, a *Hortobágy* film rendezője. (Gondolat Kiadó, 2015.)

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!

NAGYLÁTÓSZÖG – 120 ÉVES A MAGYAR FILM

Filmtörténeti kiállítás a Ludwig Múzeumban a **Nemzeti Filmintézet** szakmai közreműködésével.

Kurátorok: Balogh Gyöngyi †, Barkóczi Janka, Boronyák Rita, Czirják Pál, Erdős Emese, Fazekas Eszter, Hussein Evin, Kurutz Márton, Löwensohn Enikő, Orosz Anna Ida, Ráduly György, Takács Rita, Torma Galina, Varga János – a **Nemzeti Filmintézet** – Filmarchívum munkatársai.

Látványterv: É.Kiss Piroska

Grafikai dizájn: Szmolka Zoltán

A kiállítás **2021. július 23. – november 14.** között látogatható



CIRKO GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

JANCSÓ 100

The Power of Illusion (Jancsó's Conspirators) by Tibor Hirsch, p. 4. **Movie of the Third World** (A Talk to Miklós Jancsó) by András Szekfü, p. 7. **Jancsó, Budapest, Music** (Jancsó and Music) by Balázs Varga, p. 10.

If Miklós Jancsó made films nowadays, he would still look behind the smokescreens of the Establishment: all his movies from Round-up to So Much for Justice proved to be insights into the heart of tyranny.

HUNGARIAN WORKSHOP

Shadow of a Suspicion (*The Story of My Wife* by Ildikó Enyedi) by Gusztáv Schubert, p. 12. **We Had Done a Good Job If It's Invisible** (A talk to Béla Klingl) by János Palotai, p. 14.

ANATOMY OF HORROR

Wages of Fear (The Horror Paradoxon) by András Bálint Kovács, p. 16. **Candymen** (Black Post Horror) by Mária Nemes Z. p. 21. **Symptoms of the Times** (Pandemia Horrors) by Attila Varró, p. 24.

There is no genre closer to diseases than horror film but the invisibility of COVID pandemic presents a complicated challenge to fright film-makers: its destruction is more sightful on the human soul than the body.

SPANISH PORTRAITS

Mocking Mirrors of Hispania (Luis García Berlanga 1921-2010) by András Lénárt, p. 28. **Killing Affections** (New Breed: Jaume Balaguero) by Tamás Fekete, p. 32. **For Want Of Better** (*Tales of the Lockdown*) by Zoltán Huber, p. 35. **Eternal Orphants** (*Paracuellos* by Carlos Giménez) by Bence Kránicz, p. 36.

Berlanga film satires lampoons the claustrophobe atmosphere and social dissention of Spain – Balaguero's horror films depicts them with motifs of popular monsters: zombies, murder sects the the ghost of the Past.

NEO-NOIR

Farewell to Past (Film noir of the 60's – Part Two) by Patrik Kovács, p. 40.

FESTIVAL

Swimming Lessons for Moralists (Sehenswert 2021) by András Schreiber, p. 44.

DOKU-ZONE

The Agent In Bad Books (Documentary films of Bryan Fogel) by Beja Margitházi, p. 46. **Sketches and Outlines** (*Once Upon a Time: The Comics* by Bence Gábor) by Bence Kránicz, p. 48. **Searching for God** (*Camino Ignaciano* by Ferenc Tolvaly) by Anna Geréb, p. 49.

REVIEWS

Forgiven (*Wild Roots* by Hanni Kis) by Sándor Baski, p. 50. **Surplus Girls** (*Things Worth Weeping For* by Cristina Grosan) by Kata Kovács, p. 51. **Waiting for Miracles** (*Never Gonna Snow Again* by Małgorzata Szumowska) by András Pályi, p. 52.

FILM/MUSIC

Delicate Parts (*Respect* by Liesl Tommy) by Zsolt Déri, p. 54.

CINEMA p. 55.

STREAMLINE CINEMA p. 59.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Alec Utgoff in *Never Gonna Snow Again* (A Cirko Film release)

JANCSÓ ÖSSZEESKÜVŐI

A látszat hatalma

HIRSCH TIBOR

A HATALOM MESTERSÉGÉHEZ HOZZÁTARTOZIK A MEGTÉVESZTŐ LÁTSZATOK VIRTUÓZ HASZNÁLATA. JANCSÓ FILMJEIT NÉZVE BELELÁTUNK A ZSARNOK SZÍVÉBE.

Ha a mester ma filmet forgatna, a Látszatnak most is mögé akarna látni. Ezt próbálta mindig, ebből kell kiindulni. Az ember sárkányfogvetemény: de a kamerának meg kell keresnie, aki gondolja, aki elültette, aki a végén leszüreteli.

Ízlelgessük a szót, netán lassan szótagoljuk: hát-tér-ha-ta-lom. Sokértelmű kifejezés. Itthon ma leginkább jobbos publicista kínálja olvasójának, akivel félszavakból is megértik egymást. Legújabbban politikus is a szájára veszi: nyilván úgy érzi, a titkosnak mondott kulisszák mögé látó szavazók száma elérte a kritikus tömeget: ő kimondja a szót, azok értőn bólintanak.

Jancsó Miklós ezen is, mint ma annyira mindenben, száját elhúzva (rá jellemző mimika) keserűen mosolyogna. Úgyis, mint a háttérhatalmak specialistája. Konkrétabban: fölfedezője, ábrázolója, vizuális jelrendszer-csiszolója, továbbá eltúlzója, kinevetője. Ez mind egyszerre. Nem feledve persze barátját, íróársát, Hernádi Gyulát, aki, amíg csak együtt dolgoztak, forgatókönyv-foglatot adott mindezekhez, és egyébként is, mint író, nem csupán a háttérhatalom játékos titokzatosságának, de általában a hatalmi összefonódás, burjánzás, egymásra licitálás barokkosan túlzó történeteinek méltatlanul feledett – mert időszerű – mestere. Tágabban érve a dolgot, és főleg eltáncolva ettől a manapság sűrűn harcra fogott paranoid képzettől: szeretek a színpalán mögé mutogatni, ahol a rejtőzködő valódi hatalom szinte minden filmjünkben bújócskára készül áldozatival, tényleg mindig a háttérben, vagy még azon is túl, a második, harmadik paraván mögött. Szerettek ezzel nézőt-olvasót borzongatni. Később pedig – szigorú filmjeik sorát megtörve, harmincöt éves

munkakapcsolatuk utolsó húsz évében – ezen inkább már nevetni szerettek. Pontosabban borzongatni és csúfondárosan kacagni egyszerre, ahogy történeteikben sorra döntögetik a „dolgok mögötti” manipulátorok bábszínházparavánjait.

HATALMASKODÁSTÓL HATALOMIG

Vissza Jancsóhoz: először nem a láthatatlan, hanem a látható, sőt hivalkodó hatalom képei ugranak be az életműből. Például egy ló képe. Lovas csendőrgyalogos körül köröz a *Csend és Kiáltásban* (1968) erőszakos hatalmat jelent. Lovas kozák egy gyalogos magyar hadifoglyot terel az *Igy jöttemben*: az erő és gyengeség világos dinamikája. Ugyanez egyenruhás orosz katonalányokkal: csupán játék a hatalommal, játékos kedvű fiúk férfias libidójukkal dicsekszenek, a lányok nevetnek. Parancsra megszabadulni ugyanettől a libidótól – azaz a tágan értett hatalomtól: *A Magyar rapszodiában* (1979) a világháború idején bevonuló közkatoná, bizonyos Szeles-Tóth saját nevelt lovát lövi le, mintha egyenruhába bújtatva először saját férfiaságával – autonómiájával, tehát önmaga feletti hatalmával – kellene végeznie. Ugyanez fordítva: a *Szegénylegényekben* (1966) a Sáciban raboskodó hajdani negyvennyolcas szabadcsapatot csapdába kell csalni, hogy felfedje magát, el kell velük hitetni, hogy már nincs mitől félniük. Ehhez az egyenruhába bújtatás szükséges, de ez kevés. A Klapka-indulót húzatni a fülükbe: már több, de még nem elég. Fegyvert adni a kezükbe: ügyes játék a bizalommal, de még mindig nem a visszanyert önazonosság teljes illúziója. De aztán jön a ló. Az árulásra kiválasztott szerencsétlen megkapja a lovat, Jancsó legfőbb hatalom/autonómia

szimbólumát, és a lenyugvó nap fényében fölvtágtatva a dombtetőre, elveszíti éberségét. Merthogy úgy érzi, lóval csalni nem lehet. Kiderül: lehet.

MANIPULÁTOROK TÁNCA

Innentől még másfél évtized kell, hogy a mestert már ne is érdekelje többé igazán a nyílt hatalom – csakis az, ami háttérben rejtőzködik. Addigra a régi szép, baráttal, ellenséggel pusztában vágató paripák különös metamorfózison esnek át. „Idenézz! Most meg lovakat hoznak ide! Játszanak, egyre csak játszanak!” Ezt az 1981-es *A zsarnok szívében* olasz színészbarátja mondja Gáspár királyfinak, egy semmiből felbukkanó pofa-vérttel ékesített faragott lófej láttán. Ami addigra közel tucatnyi film által ékességévé lett a jancsói képes szótárnak, 1981-ben, a Kádár-kor csendes alkonyának kezdetén vált számára viccé. Mert onnantól kezdve vicc az olyan erő, ami mutogatja magát. A ló már nem hús-vér állat, a ló régebbi filmek élő lovainak – régi szép hatalmaskodásoknak – számalmas emléke. 1981-ben a ló-helyettesítő tárgyat valakik „ide hozzák”, valakik „játszanak vele.” Akik ezt teszik, akik a hatalom jelképével tréfálkoznak, ha azonosíthatók egyáltalán: azoké a valószínű hatalom.

Persze velük sem itt találkozunk először. Már a *Szegénylegényekben* sem véletlenül viselik a fekete köpenyt azok, akiknek nincs nevük, rangjuk, és akik sosem mutatkoznak lóháton. Egyszer látjuk őket csak együtt, a film elején, ahogy a közeledő alföldi vihar elől fedél alá menekülnek: a szűk fehér vályogfalak között lépdelve köpenyeik egyetlen lebegő sötét foltta mosódnak össze. Ez talán a mester első igazi háttérhatalom-víziója, amit aztán követnek más, hasonló tartalmú víziók, egészen addig a nyolcvanegyes képsorig, míg végre kineveti, nevével nevezi saját lovait.

A Jancsó-Hernádi páros bizalma a világ megismerhetőségében fokozatosan elfogyott, az erő és erőszak nyílt jelzései mögött filmről-filmre megjelennek a célszavak: a lényeg – az igazi erő, az igazi hatalom, a sárkányfog-vetemény kertésze – sohasem látható.

Mikor is kezdődött? Még ott, ahol Jancsó saját személyes múltja felé fordult. Hiszen az, hogy minden meggyőző látszat mögött ott a szigorúan titkolt lényeg, annak, aki magyar történelem kínálta mesékből formál világtörténelmi modelleket – magától értetődő tapasztalat.

Az *Így jöttem* (1964), az első igazán „Jancsó-nyelven” megformált film 1945-ben játszódik. Konkrét, történelmi idő. A filmben a magyar a hadifoglyokat őrző szovjetek fegyveres jelenléte természetesen nagyon is látható, cseppet sem háttérhatalmi rejtőzködés. De már itt is fölbukkan a becsapós látszat és a titkolt lényeg közti szimbolikus különbségtétel, a mester frissen formálódó képanyelvi eszközkészletével elmagyarázva. Az oroszok táborában rendetlenség van. Lazaság. Ez a látszat. Amikor egy fogoly szökni akar, kedvéért a többiek az engedélyezett fürdési idő alatt a folyó vizét fröcskölük, hogy fölzavart vízzel (Jancsónál szinte mindig Káosz-szimbólum), tovább lazítsák a vélt lazaságot. Csakhogy hiába bukik alá az elszánt magyar: a szögesdrótkerítés a víz alatt folytatódik. Ez a látszat mögötti lényeg, lazaság mögötti szigor. A „háttér”, ami hirtelen megmutatja magát. Ha valaki az 1945-ös történelmi pillanatra akarja vonatkoztatni a fröcskölős-szögesdrótos allegóriát, konkrétan azonosíthatja itt a háttérhatalmat, vagy hatalmakat. Egy ország kapálózik, fröcskölő a vizet, még néhány évig hiheti is, hogy innen szökni lehet. Pedig a megfelelő békekonferenciákon a víz alatti szögesdrót helyét már régen kijelölték.

A film persze nem erről szól. Az *Így jöttem* ifjú Jancsó-alteregója helyét éppen nem a szögesdrót túloldalán keresi. Viszont egyetlen mellékjelenettel mégiscsak jelzi, hogy hőse, a maga nevelődés történetének e fontos állomásán, a víz alatti szögesdrótból kiolvastva a történelmi realitást, és benne hazája elkövetkező negyvenöt esztendejét.

Amúgy ez volna a mester első és utolsó konkrét háttérhatalmi példázata. Inentől kezdve, ha a végső erő és erőszak birtokosa rejtőzködik, soha nem tudjuk nevén nevezni. Talán még a *Szegénylegények* köpenyeseinek valóságos megbízóit sem. Ki tudja, kinek volt érdeke, hogy meghaljon Marko Lazar, a *Sirokkó* (1969) örökösen harcra kész usztasa szabadságharcosa, egyben terroristája? Ki tudja, ki rendelte el a *Még kér a nép* (1971) sztrájkoló parasztjainak lemészárlását? Ki tudja ki ölette meg Rudolf trónörökösét a valóságban, és Jancsó erről mesélő, *Magánbűnök közerkölcsök* (1976) című látomásfüzér-mozijában? Ezeket a hősokeket a szóban forgó filmekben végig harcias alakok fenyegetik, és sunyi alakok próbálják csapdába csalni. Látszatra mind

valamilyen hatalom birtokosai – az előtérben. De érezzük: a háttér fontosabb. Magas és titkos helyek, ahol a mindig véres végső megoldásokra valakik mindig rábólintanak. Akiket egyre kevésbé volna stílusos nevükön nevezni.

Az erőt-erőszakot mutatók mögött nagyobb, majd annál is nagyobb erők állnak, de nem tudjuk kicsodák - ennek megmutatása Jancsó Miklós filmjeiben általában igazi operatőri jutalomjáték, és persze külön képregiszter a metaforák gazdag gyűjteményében.

Hiszen hosszú az út háborús-realista víz alatti szögesdrót példázattól a titkos játék mesterekre célozgató színházi löfej-kelléig.

Példa már-már találomra: köd és a füst. Füst az *Égi bárányban* (1970), a *Szerelmem, Elektrában* (1974). A Daniel Olbrichsky játszott kadétruhas hegedűs elhozta a fehérek győzelmét, de vajon mi van a háttérben, amit a gomolygó köd elfed, ahogy az örökös Jancsó-alteregó Kozák Andrással föl száll a film végén a vonatra? A *Szerelmem, Elektrában* Aigiszthosz király szarnoki uralmát a legfelső körben csak a szúrós tekintetek szavatolják, egyel kijjebb a szigorú ostopattogató legények sora, végül a külső körön messze távol a lovasok. De még láthatóak. Ahol gomolyogni kezd a köd, ahol gazdátlan ménes

nyargal a messzeségben – ott bárki emberkedhet, lovon, gyalog, egyenruhában vagy gyalcsingben: ott valahol messze, túl mindenben, a történelem titokzatos erői dolgoznak. Mert van háttér – hatalmas, széles, alföldi horizont: tehát van háttérhatalom.

Aztán eljön a tréfák ideje.

BLÓDLIK AZ ELSŐ MOZGATÓRÓL

Mert eljutunk ide is, több komoly-komor filmen át, éppen *A zsarnok szívéhez*, a háttérhatalmak orgiájának meséjéhez, mely Jancsónál először, de nem utoljára, paródiába torkollik. Habsburgok kontra törökök, Róma kontra Velence. Méregkeverők kontra gyilkos vadkant felbérelő titkos és még titkosabb társaságok: a háttérhatalmak immár nem a látszathatalom mögött rejtőzködnek, hanem sorra leleplezik magukat, és erőfitogtató körtáncba bonyolódnak, szó szerint, azaz a hatalmaskodás jancsó-i koreográfiáját követve, körözve kísérik egymást a halálba. De még itt is van valaki, aki az utolsó lövést leadja. A háttérhatalmak Háttérhatalma. Talán a történelem elvont démona. Aki mindenestre a háttérben marad.

És ettől a filmtől kezdve, egészen az utolsóig a történetek végső ítéletvégrehajtóját így kell néznünk. A háttérhatalom most már örökre meg-

„Bűjőcskára készül áldozataival”
(A zsarnok szíve – Teresa Ann Savoy)



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

nevezhetetlen és a földi realitáson túlról mutatja meg magát. Ezt a rendszerváltás előtt és után készül misztikus daraboknál könnyű belátni, például a *Szörnyek évadjában* (1987), ott, ahol kiderül, a végső manipulátor, mégpedig a gondviselés jóakarata nélkül, Isten maga, akinek Jézust, egyszülött fiát kell fenyegetve-kérlelni, tegye jóvá, csinálja vissza az Atya előidézte Apokalipszist.

A kétezres évek Kapa-Pepe történetei, meglehetősen bohózat műfaji kereteibe költözve sosem kokettálnak közvetlenül a Transzcendenssel, de ettől még ezekben is ott a játék a legtitkosabb és legvégső háttérhatalommal. Ezek a filmek már az egymásra licitáló összeesküvéselméletek évtizedében születtek, jórészt az lkertornyok összeomlása után. Jancsó-nak volt mire utalni a hazai és világpolitikában, és volt alapja újraértelmezni régről ismerős hatalmaskodóit, és közben keserű kacajjal kinevetni az emberiség egymásra licitáló, de egymásnak is elmentmondó divatos paranoiáit. Ha ezekre a filmekre együtt próbálunk emlékezni, valószínűleg a korábban használt kifejezéssel – az „emberkedés” harcias képei ugranak be: ahogy azonosíthatatlan csoportok, titokzatos egyének váltják egymást, fegyverrel vagy anélkül, de mindig lenyomva az előzőt, mindig magabiztosan utasítgatva, harsány vagy finom jelzésekkel biztosítva mindenkit, hogy immár megérkeztek, előléptek a fénybe, megmutatják magukat. A végső, az igazi háttérhatalmat – Sátánt, rosszszellemű Világszellemet, Örökös Magyar Fátumot – fejték meg a kritikusok.

A SZÉP HALÁL RECEPTJEI

Végezetül néhány szó a másik oldalról. Hogyan maradnak talpon, néha egészen a film utolsó kockájáig a mindenkor Jancsó hősök a mindenkor Jancsó-féle háttérhatalommal szemben, mielőtt – minden esetben – elbuknának?

Akik a végsőkig bírják, sosem védekeznek. Csak támadnak.

Személyisége minden szenvedélyével ezt műveli Zsadányi István, az osztályától elbitangolt magyar úr az *Allegro Barbaróban* (1979), de az utolsó filmig ott bujkál ez a természetesen szintén reménytelen életbemaradási stratégia Kapa (Mucsi Zoltán) harsányságában, ahogy mindent és mindenkit, de főleg Pepe barátja fejét – bármilyen üreggyel leüvölti.

Talán az első ilyen támadva-védekezős játékot, a „harsányság próbatételét”



a titkos erők háttörzongató csendje közepette még a *Sirokkó*-ban láthattuk. Az usztasa Marko Lazar – fogoly és vendég – hétköznapjait örökös rituálék

színesítik, Marko és bajtársai körben állnak, pisztolyt dobálnak egymásnak, vad csatakiáltással egyszerre a levegőbe lönek. Újra és újra. A felnőtt férfiak lövöldözése, körtánca, kurjongatása amúgy groteszk látvány, ahogy groteszk *A zsarnok* szívében Gáspár királyfi arcára erőltetett műmosoly, ahogy senkinek se válaszol, de mindenkitől kérdez. Grotesznek hatnak majd évtizedekkel később Kapa komikus, önmagát hergelő dühkitörései. Groteszk, ha nem tudjuk, kire kell löni, csak azt, hogy puffogatni kell, és üvöltöni.

A *Sirokkó* – a Vörös Brigádok, a Bader-Meinhoff csoport működésével egy időben – amúgy konkrétan a forradalmi radikalizmus, tehát a terrorizmus természetrajzáról szól. A terrorista a film sugallata szerint gyermek. Gyermeki hite által vezérelve kegyetlen a végsőkig. Az operatóri hangsúlyoknak köszönhetően pisztolydobalós játék háttérében tűnnek fel először a sáros udvar sarkába

„Az igazi hatalom sohasem látható”

(Csillagosok, katonák)

hányt gyerekjátékok: hintaló, piros kisautó. *A zsarnok szíve* tűzzel-vízzel ékesített, sötét gyermekmegőrzőjében, kiderül, a falvak alatt színészek

szórakoztatják a királyfit. „Játszanak, egyre csak játszanak.” A történelem kisdédóvóiban vagyunk, ahol a gyerekek – menedéket kapott terroristák – a semmibe lövöldöznek. A „háttérben” felnőttek, akikről nem tudják, mit akarnak velük: néha óvják, néha gyilkolják őket. Marko Lazar addig él, amíg – képletesen szólva - le nem engedi kezéből örökké füstölő pisztolyát, Gáspár királyfi pedig, amíg bele nem fárad a mások körüli körözésbe, a blöffölő, titokzatos mosolygásba. Kapa, és bármely sorstársa mai világunkból – amíg el nem simulnak nyakán a kidagadt erek: amíg abba nem hagyja az üvöltést.

„Hogyan is hihettük, hogy manipulálni tudjuk a manipulátorokat!”

Ezt megint a királyfiak mondják. Egy 1981-ben megfogalmazott tanulság, évtizedekkel megelőzve a Nagy Befejezést, ahová majd passzolni fog.

A mester addig még tizenkét filmet készített. Az utolsó címe: *Oda az igazság.* •

BESZÉLGETÉS JANCSÓ MIKLÓSSAL

„A harmadik világ filmje”

SZEKFÜ ANDRÁS

AZ 1977-ES INTERJÚ HOSSZABB VÁLTOZATA A SZERZŐ „JANCSÓ ÉS KÖRE – ÍGY FILMEZTÜNK 3.” KÖTETÉBEN JELENIK MEG AZ MMA KIADÓNÁL.

• *Mondd, annak idején, amikor 1953-ban volt a Nagy Imre kormányprogram, akkor ezt úgy fogadtad, hogy most elkezdődött az önkorrekción?*

Igen, igen. Nagyimrés voltam, annyira, hogy '55-ben különböző okok miatt viszsza is minősítettek a pártban tagjelöltté.

• *Mikor léptél be a [kommunista] pártba? '45 októberében.*

• *És tízéves párttagság után tagjelöltté minősítettek vissza?*

Igen, igen.

• *Félelmetes!*

(...) Én már '53-ban is Nagy Imréhez éreztem közel magamat, és hozzá éreztem közel magam még akkor is, amikor hazaérkeztem '56-ban [1956 végén, Kínából.]. Nem értettem egyet Kádárral, azaz, hogy az ellenkormányt megcsinálta.

• *Nem kérted az átigazolásodat a pártba [az MSzMP-be]?*

Hát egy csomó barátommal emiatt össze is különböztem, akik kádáristák voltak már az első pillanattól kezdve, és mindig azt mondták, hogy azért vagy hülye, mert nem voltál itthon. Gyerekkorom óta nagyon sok zsidó barátom volt, amit végül is csak elég későn tudtam meg [róluk], hogy zsidók, mert tudod, hogy hogy van ez, az ember...

• *Az ember nem tartja számon.*

Néhányukról csak akkor tudtam meg, hogy zsidók, amikor '56 után hazaérkeztem, és akkor azt mondták, hogy miniket elkezdtek üldözni '56-ban. Amikor utólag elolvastam, jóval később persze a lapokat, szóval a két hétnek a lapjait, meg a nyilatkozatokat megnéztem, akkor egyetértettem Kádárnak a november 1-jei nyilatkozatával, amikor megalakult az új párt, hogy tényleg újra kell kezdeni, és a demokrácián belül kell kialakítanunk a magunk magját. Amikor ezt olvastam, még a vonaton, mert hoztak újságokat,

akkor el is határoztam, hogy belépek az új pártba, de aztán mikor hazajöttem, és láttam a helyzetet, akkor nem újítottam meg a párttagságomat.

• *Néhány év után mégis visszakerültél filmes szinten a közéletbe, tehát szavad lett, filmet csinálhattál.*

Te, ez nemcsak rajtam múlt, ez Kádáron is, és a kádáristákon is múlt. Mert annyiban sem én, sem mások nem voltak annyira politikusok, hogy megértsék, hogy a politika azért más dolog. Mi abban nőttünk fel, ezt tanultuk és Sztalin ezt tanította, hogy amit mi csinálunk, az nem politika, az szolgálat. Én emlékszem még, hogy egyszer, még régebben Aczélnak azt mertem állítani, hogy maguk politikusok, és ő felháborodva válaszolt, hogy ő nem politikus, ő a párt munkása. Én azt hittem, hogy a párt munkása, az más dolog, mint az, hogy politikusnak lenni. Időközben rájöttem arra, hogy a politika, az egy létező dolog, amihez én speciel nem is nagyon értek, tehát nem tudnék végigjátszani egy meccset a politikában.

Nem tudtam elképzelni azt, hogy Kádár, aki 1956. november 4-én azt csinálta, aztán végül fölakasztották Nagy Imrét, hogy Kádár végül is ezt csinálja, ami ma történik. Nem értek mindenben egyet Kádárral és a kádárizmussal, de azzal egyetértek, hogy egy olyan humán tendenciát képvisel a munkásmozgalmon belül, amit érdemes lenne továbbfejleszteni. És azt hiszem, hogy ezt azért is csinálja, mert ő a kelet-európai munkásmozgalomban nincsen egyedül. El tudom képzelni, nem akarok nevetek említeni, a szovjet pártban is vannak ilyenek.

• *Hogyan láttad a dolgokat a hatvanas évek elején, amikor az Oldás és kötés-sel azért valami újat kezdte a filmjeidben?*

Ne felejtse el, hogy az egyház mindig a katarzist is keresi, úgyhogy nem véletlen, hogy ugyan már csak formálisan, de megvan a gyónás. Tehát az önmagaddal való szembenézés helye, és nem véletlen, hogy a bolsevik párt és különösen Sztalin használta az önkritikát, a kritika-önkritikát, amiből a kritikát kell kevésbé komolyan venni. Tehát valószínűleg az emberiségnek ez egy alapproblémája az önmagával való szembenézés, és valószínűleg az *Oldás és kötés* ez lehetett, tehát egy ilyen gyónás.

• *Hogyha '56 után neked tényleg annyira balhéd volt, konfliktusod, nem értetted egyet a dolgokkal, akkor ezt miért nézték el neked? Hogyhogy nem pottyantál ki a pikszisből azonnal? Filmet készíthetted, nem rúgtak ki?*

Gondolom, hogy ez beletartozott a kádári politikai koncepcióba. Nemhogy én ne essek ki a pikszisből, de mások se, gondolom, szóval ezt én nem tudom pontosan elemezni. Annak ellenére, hogy bizonyos problémáim voltak ezzel a változó világgal kapcsolatban, nem kerültem ki a pikszisből, de hozzá kell tennem, többek között azért sem, mert a HDF-en (Híradó- és Dokumentum-filmgyár) belül voltak olyan barátaim, akiknek a nézetei azonosak voltak, de ők vezetők maradtak a HDF-nél. Ilyen volt Deák Gyuri, aki akkor igazgató volt és mások. (...) Azt is lehetne mondani, most már mai szemmel visszatekintve, hogy ez volt az az időszak, amit újabban úgy szoktak nevezni a politikában, hogy a centrizmus megszűlése. Tehát különböző nézetű emberek is bizonyos fajta azonos célért egy táborba tudnak kerülni. (...)

• *Amikor azokra az emberekre gondolsz, akik megnézik a filmjeidet, úgy érzed, hogy ezek a filmek átélhetők a számukra? Tehát az életük átgondolásához adnak nekik valamit?*

Ma már nem érzem ezt, sőt, amikor az *Elektrát* csináltam, akkor éreztem, hogy ez már nagyon kevesekhez fog szólni, és ha valakikhez szól, akkor azok inkább a dolog formai részét fogják értékelni és kevésbé a tartalmat. Hogyha a tartalmat akarják megtudni, akkor újra meg kell nézniük a filmet, és nagyon el kell gondolkodniuk rajta. Azt hiszem, hogy az a filmsorozat, amit a *Csend és kiáltás* után Hernádi Gyulával csináltunk, a formai attrakció felé ment el, és ennek következtében bizonyos mértékig elszakadt a közönségtől. Miatt szakadt el, hogy a

világ közben változott és a mozinéző kevésbé volt felkészült arra, hogy csak formai okokból nézzen meg filmeket. A mai világban a néző újra tartalmi kérdéseket, vagyis üzeneteket keres.

Ma azt hiszem, hogy a világ pesszimistább, éppen azért, mert talán a mi mozgalmunk nem ad akkora újdonságot a világnak, mint adott a II. világháborúban vagy közvetlen előtte és utána. A II. világháborúban még Bajcsy-Zsilinszky is eljuttott oda, hogy hát akkor a kommunisták, azok tudnak valamit a világról. Ma nagyon kevesen mondják a világban, hogy a kommunisták tudnak valamit a világról, vagyis a világ pesszimista.

A *Fényes szeleket* '68-ban készítettük, akkor ugye a világ egy nagy fellélegzés időszakában élt, Hruscsov, Kennedy, XXIII. János [pápa] korszakában, a Prágai Tavaszban, a párizsi diákesemények légkörében élt, és akkor még a világ azt hitte, hogy vannak humán megoldásai az ellentéteknek. Ma a világ kezdi megérteni, hogy nem olyan egyszerű a kérdés. A párizsi májusban megértette a világ, hogy a hatalmat gyakorló kapitalista atyák inkább hajlandók megölni a fiaikat, semmint, hogy azoknak a reformtörekvéseit, pláne forradalmi törekvéseit magukévá tegyék. Ahogy mondtam, a világ pesszimista lett, és ennek következtében újra keresi az életben megnyilvánuló apróságokat, ellentéteket és az ellentétekből kibontakozó újat.

Nálunk sajnálatos módon sokkal inkább szeretnék az ellentétekből kibontakozó régít. Ha az ember elmegy egy nemzetközi futballmeccsre vagy a Fradi egyik meccsére, akkor megborzong a háta, hogy mik feszülnek a magyar társadalom bizonyos rétegeiben. Persze, hogy nem jelentik a többséget, de azért tudni kell azt, hogy ezek a feszültségek léteznek. Amikor ezt a szép, a humánus nacionalizmus lázában született magyar Himnuszt úgy éneklék el, hogy az a reakció harci indulójának hangzik nekem a Népstadionban, akkor el kell gondolkoznom azon, hogy a mi társadalmunkban milyen erők feszülnek, amit nem érünk fel eléggé. (...)

• *Arra is emlékszem, hogy a Fényes szelek forgatásán, amikor jöttetek [1968] augusztus 21-én dolgozni, akkor mindenki nagyon szomorú volt [a csehszlovákiai bevonulás miatt], de te nem voltál különösebben meglepve azon, ami történt.*

Hát meglepve nem voltam, csak kicsit mélyen érintett a dolog. Sose felejtem

el, hogy akkor több barátom felkeresett azzal, hogy tegyünk egy nyilatkozatot a Prágai Tavasz képviselői mellett, és ezt meg is tettük, csak aztán nem hoztuk nyilvánosságra.

Hát a MAFILM igazgatója nem fog örülni annak, hogy én ezt itt nyilvánosságra hozom, hogy elmondom... Kérdezzél valami olyat...

• *... amire szalonképes válaszokat lehet adni?*

Hát igen...

• *Nem megy nekem. Nem vagyok elég jó interjúer. Nézd, hát én ezt leírom az örökkévalóság számára, és majd csinálunk belőle egy olyan változatot, ami nem lesz nagy hazugság, de azért szalonképes lesz. Hát mit lehet csinálni? Megmutatom neked, mielőtt leadom, megbeszéljük ezt. (...)*

Miután leszögezted a nemtetszéshez való jogot... Tudod, hogy például a Szerelmem, Elektra vége nekem nem különösebben tetszik, úgy érzem, hogy az nem a te színvonalad. Elfogadom, hogy az Elektra ugyanabba az irányba megy, mint az addigi filmjeid, de a befejezése nem művészi eszközökkel visz, hanem csak direkt agitatív eszközökkel.

Te, ez egy olyan dolog, amire nem lehet válaszolni. Neked, a filmelemzőnek, esztétának, kritikusnak jogod van azt gondolni egy filmről, amit akarsz, jogod van azt írni egy filmről, amit akarsz. A művek, ha egy filmet egyáltalán műnek lehet nevezni, a művek, azok nemcsak azon múlnak, hogy szerinted ússzák-e az örökkévalóságot vagy nem, mert nem egyedül te vagy az, aki vizet hord a Dunába a művek alá, hogy úszhassák az örökkévalóságot. Valószínűleg arról van szó, hogy emberi tapasztalat és filozófiai készség együtt tudja eldönteni és nagyon ritka esetben adatik meg egy embernek, hogy az együtt legyen, azt, hogy be tud-e valaki sorolni egy művet valahova vagy nem. Ilyen nagy ember volt a Lukács György például, aki majdnem függetlenül attól, hogy valami tetszett-e neki vagy nem, el tudta dönteni a helyét a világban. Ő is szubjektív volt, mert amikor a Balzacról írt műve megjelent, akkor azt is lehetett mondani, hogy az szubjektívebb, mint kellene. De azért annyira objektív volt, hogy a mechanizmusát el tudta helyezni a világban.

Rengeteg ellenpéldám van rá, akiknek ez a film jobban tetszett, mint bármelyik más filmem. Sőt, majdnem meg tudom neked mondani, mielőtt egy filmet készítek, hogy melyik ország

nézőinek vagy kritikusainak fog jobban tetszeni egy film, mint a másoknak. Én tudom azt, hogy az *Elektra* és a *Még kér a nép*, az a harmadik világ filmje, de neked nem adatott meg az, hogy te ezeket a filmeket a harmadik világban konfrontáld magaddal. Lehet, hogy az *Elektrának* ez a része színvonalatlan vagy alatta van annak, amit azelőtt csináltunk, de nem olyan biztos, hogy ebben az ügyben neked van igazad.

• *Tényleg távol áll tőlem, hogy akár megbántsalak vagy akár bármiféle nagy végleges ítéleteket mondjak, ez nem szokásom. Inkább azért vetettem ezt föl, mert egy módszerbeli különbséget érzek.*

Ez azzal is összefügg, hogy én az utóbbi években nagyon sokat éltem külföldön, nagyon sokat éltem Olaszországban, egy olyan országban, ahol a társadalmi ellentétek és a politikai ellentétek nagyon élesek, ahol az ember az éles ellentétekben egyszerű válaszokat keres. Nem olyan ország, mint a mienk, amelyben a válaszokat a világelemzésre te magad csúsztatva adod meg, tehát egy jelrendszernek a kíséretében adod meg. Vagy adtad meg, mert ma már nálunk sem érvényes ez, mert nem veszi be senki. Olaszország egy olyan ország, ahol még lehet teljesen nyíltan igent és nemet mondani. Az *Elektra* az egyik példája annak, hogy ezekből a külföldi tapasztalataimból jött ki ez az egyszerű, didaktikus válasz. Agitációs válasz jött ki belőle.

A *Még kér a nép* Chilében egész közvetlen hatott a társadalomra, mert pont egy olyan korszakban volt, amelyik úgy végződött, mint ahogy a *Még kér a nép* leírta ezt. Akkor azt nagyon érezték, hogy így van, de hát ezek nagyon-nagyon kivételes pillanatok.

Van még egy furcsaság, és ezt nemcsak én tapasztaltam, mások is, akik különös formát használnak filmben. Egyszer csak a saját formád visszaüt. A kritikusok egyszer csak azt kezdik el mondani, hogy hopp, ezt én már láttam, maga ezt már csinálta. Maga ne csináljon nekem ilyet még egyszer, mert maga ismétli önmagát. Ha John Ford ismétli önmagát, az nem számít, részint azért, mert amerikai, meg indiánok vannak benne, meg cowboyok, de ha te ismétled saját magadat, egy különös formával, amit te találtál ki, akkor azt mondják, hogy most már elég belőled. Ez történt velem is, ez történt Glauber Rochával, ez történt-Angelopolusszal,

akinek az utolsó filmjére azt mondták Cannes-ban, most már ebből elég volt. Jó, jó, szép, nagyon ért hozzá, meg minden, de ebből elég volt.

• *Hogyan jött létre ez a kettős életformád, hogy Magyarországon és Olaszországban is vagy?*

Nézd, ennek személyes okai is vannak, mert elkezdtünk együtt írni Giovanna [Gagliardo] meg én, és akkor ott éltem. Kerestünk ott munkát, mert azért élni is kellett mellest. Ha keveset is fizettek, de azért valamit édegel az ember. Nem volt annyira tudatos a dolog, mert hogyha én tudatosan azt akartam volna csinálni, hogy egy úgynevezett nagy nemzetközi rendező legyek, akkor nyilván nem Olaszországba megyek, hanem Amerikába. De Amerikába azért is nem mentem el, mert Amerikában filmet csinálni sok mindennel jár együtt. Egy kicsit az egyéniségedet is fel kell adni ahhoz, hogy ott filmet csinálj.

• *Most elmondta, hogy miért mentél Olaszországba. De miért jöttél el Magyarországról?*

Engem végül is toleráltak mindig, akkor is, amikor azt mondták az *Igy jöttemre*, hogy ez egy marhaság. Hát utána megcsináltam a *Szegénylegényeket*. De ott van [Mészáros] Márta, aki a negyedik filmje után, ami hát nem volt nagyon sikeres film, megcsinálhatta az ötödiket, és az ötödik után, amit szintén nem fogadtak jól, megcsinálta azt, amivel [Berlinben] a nagydíjat nyerte [*Örökbefogadás*, 1975.]. Szóval azért ez egy szervezeti állam, és nem olyan állam, mint egy kapitalista. Ahol hogyha neked egyszer nem jön be a siker, akkor nagyon föl kell kötnöd a gatyádat, hogy még egyszer odaengedjenek a kamera mellé.

Mikor a *Még kér a népet* csináltam, tudtam, hogy ez Magyarországon keveseknek szól, csak azoknak szól, akik pont ezt értik meg. Tudtam, hogy harmadik világbeli film, de hát arra nem lehet berendezkedni, hogy én Magyarországon harmadik világbeli filmeket csináljak, tehát hogy én távolra helyezzem a közönységemet (...)

• *Meg tudnád fogalmazni, hogy mi az, amit Giovanna hoz a filmjeidbe?*

Valószínűleg nagyon nehezen tudnám megfogalmazni. Nem is gondolkodtam különösebben rajta, csak tudom, hogy ő milyen. Tudom azt, hogy ő élesebben politikus, mint [Hernádi] Gyula, aki szintén politikus különben. Gyula azért írabb, mint Giovanna, mert

Giovanna egy közíró, tulajdonképpen újságíró. Ennek következtében a fogalmazásai is élesebbek, tehát a világlátása is élesebb, mint a Gyuláé, bár a Gyuláé is éles, szóval nem arról van szó, hogy ez akkora különbség lenne. Giovanna kevésbé törekszik szellemes formajátékra, ő az elvek tiszta kifejtésére törekszik.

• *Egy sor dologról beszéltünk és a filmjeidből is kiolvashatók elvek, hivatkozások kulturális hagyományra vagy annak a megtagadására. Mennyire érzed úgy, hogy az életedben meg tudsz ezekből valamit valósítani? Mint magánember, vagy mint ember egyáltalán.*

Nehéz válaszolni, nem tudom, hogy meg tudok-e valamit valósítani. Ahogy élek, ahogy én magam élek?

• *Amit megéltél ebben a harminc évben [1945 után] magánemberként vagy politikus emberként.*

Nagyon nyugtalan vagyok, de ugyanakkor rettentő nagy nosztalgiám van egy nyugodt élet iránt. Az az álmom, hogy majd egyszer Kisoroziban fogok élni és végül is nem csinállok semmit.

• *Nem bírnád tovább két hétnél.*

Nem tudom megmondani, hogy bírnam-e vagy nem. Van egy nosztalgiám a bukolikus életforma iránt, amiben a magyar dzsentrik éltek, mint Berzesnyei Dániel, de mintha ez a szakma a bukolikus életformát nem tudná elviselni. És ha ez a szakma kerekedett ki belőlem, akkor ez annyit jelent, hogy mégsem tudom a bukolikus életformát csinálni. Ebből, mint talán tudod, csak a főzés maradt meg.

• *Mit szoktál főzni? El tudnám adni a Stern-nek, hogy mit szokott főzni Jancsó Miklós.*

Képzeld, recepteket tudok diktálni, ha akarod. Sőt, el is határoztam, hogy írok egy receptkönyvet egyszer...

• *Akkor lesz a Túrós Lukács receptkönyve és a Jancsó Miklós receptkönyve.*

Igen, igen. Na, de nálam sokkal képzetesebb receptírók vannak. Tehát nem tudom, mit tudok realizálni a nyugodt életből. Terhesnek érzem a nyugtalanságomat, de nem tudok segíteni rajta. Az a nagy baj, hogy nem tudok segíteni rajta. Nem érzem azt, hogy különösebben realizálni tudom magamat, tehát nem érzek olyan megállapodást magamban, és ez egy kicsit most már idegesít. Érzem, hogy az élet elmúlik és semmi konkrétumot nem érzek a hátam mögött. Mert ezek a filmek, hát ezek olyanok, amilyenek, és



Jancsó Miklós a Csillagosok, katonák forgatásán (1967)

ilyeneket sokan csináltak már és fognak még csinálni, szóval nem... [*Hosszú szünet.*] Hát nem tudok válaszolni rá, mint sok mindenre, erre sem tudok

válaszolni. Nem érzek küldetést magamban. Lehet, hogy azért sem, mert nem tudom elég bonyolultan megfogalmazni az élettapasztalataimat, és érzem, hogy kicsit mélyebben kéne megfogalmazni. Tulajdonképpen ebben a szakmában is dekoratívabb, tehát felületesebb vagyok, mint kéne legyek, de hát ezen most már nem tudok segíteni.

• *És az emberek közötti kapcsolataid, az emberekhez fűződő viszonyaidban meg tudsz valamit valósítani azokból a követelményekből, amik, ha nem is megfogalmazva, de azért benne vannak a filmjeidben? Tehát amiről beszélgettünk is, hogy az autoriter kapcsolatok megtagadása vagy...*

Hát reménykedek benne, hogy nem vagyok autoritárius, már a magánéletben vagy az emberek közötti viszonyban. Erre azt szokták mondani, akik kívülről néznek, hogy egyfelől gyenge vagyok és azért vagyok ilyen, másfelől pedig az autoritárius feladatok elől. Filmben viszont éppen az ellenkezőjét mondják, hogy nagyon diktatórikus, amit csinálok vagy ahogy csinálom, tehát, hogy mondjam, rendezőcentrikus vagyok. Hernádi azzal szokott ebben az ügyben megnyugtani, hogy még mindig jobb, ha az ember a művészetben éli ki az autoritárius hajlamot és nem az emberek között. A művészetben nem olyan veszélyes, mint a társadalomban. •

JANCSÓ ÉS A ZENE

Jancsó, Budapest, muzsika

VARGA BALÁZS

LEGYEN A ZENE MINDENKIÉ! JANCSÓ ADY, BARTÓK ÉS KODÁLY NYOMÁBAN KERESI ÉS MUTATJA A KÖZÖSSÉGEK RÍTUSAIT, ÉLETÉT ÉS KOREOGRÁFIÁJÁT.

Általános iskolásokból álló kórus szolmizálja a „Felszállott a páva...” dallamát egy pesti iskolában – az ablakon túl, a háttérben ott emelkedik egy lakótelep és néhány bérház tömbje. Éles vágás. Egy hatalmas, vörös színű, MALÉV-emblémával díszített hőlégbalont töltenek meg levegővel. A ballon belsejében fehér inges, sötét nadrágos férfi sétál. Jancsó Miklós. Körbenéz, igazgatja a huzalokat. A helyszín a Hősök tere. Az időpont: 1982.

Ezzel a két jelenettel indul a *Budapest – muzsika* című tévéfilm, amely olasz felkérésre, hazai gyártásban készült el, eredetileg egy európai nagyvárosokat neves rendezők szemével bemutató sorozat részeként. Ritkán emlegetett darab. Jancsó filmográfiájában szerepel ugyan, ám nagyon nehezen fellelhető. Pedig izgalmas perspektívát nyit az életműre és szuggesztíven mutatja Jancsó gondolkodásmódjának egyik központi kérdését: hogyan formálódik a közösség, milyen egy közösség életének

a koreográfiája térben, időben, rítusokban és ritmusokban – azaz mozgásban.

A jancsói kifejezőmód nem szöveggözpontú. Ez nem azt jelenti, hogy a filmjeiben elhangzó szövegek vagy dialógusok ne lennének fontosak, üzenetértékűek és jelentésszervezők, hanem inkább azt, hogy a szöveg csak egyik rétege egy sokrétű, nyitott és nem egyértelműen dekódolható kompozíciós rendszernek. A szöveg és a zenei vagy inkább akusztikus világ tehát mozgó változó egy komplex rendszerben, melynek további egyenrangú és rugalmas összetevője a filmtér szervezése, a hosszú beállítás, a szereplők és csoportok mozgása, a helyszínválasztás, vagy épp a ruhák és a tárgyi elemek szisztémája. Jancsó filmjeivel kapcsolatban sokszor elhangzik, hogy nem a hagyományos értelemben vett lélektani realizmusra építenek – a dialógusok és szövegek megváltozott szerepe, valamint a zenehasználat szintén nem hagyományos funkciója ugyanehhez a sajátosságához kapcsolódik. Ahogy azt Jancsó zenéiről írott tanulmányában Wilhelm And-

„Zene kint, zene bent”
(Budapest – muzsika)

rás hangsúlyozta (*Metropolis* 2002/1), Jancsót nem a lelki tartalmakat kiemelő, hagyományos zenehasználat jellemzi, hanem az, hogy a zene révén is közösségi élményeket, tapasztalatokat és utalásokat jelenítsen meg. Ezért is használ olyan zenéket és motívumokat, amelyek valamilyen közösségre és közös(ségi) használatra, azon keresztül pedig az együtt megélt élményekre és értékekre vonatkoznak – legyen az adott zene népdal, mozgalmi dal, katonainduló, netán vallási vagy szubkulturális közösségekhez és csoportokhoz kapcsolódó zene. A cigányzene, a bécsi valcer, a „Sej, a mi lobogónkat”, a „Kol Nidre” és a Burzsoá Nyugdíjasok ily módon tudja megtalálni a helyét Jancsó filmjeiben és az életműben. Külön-külön, de akár együtt is.

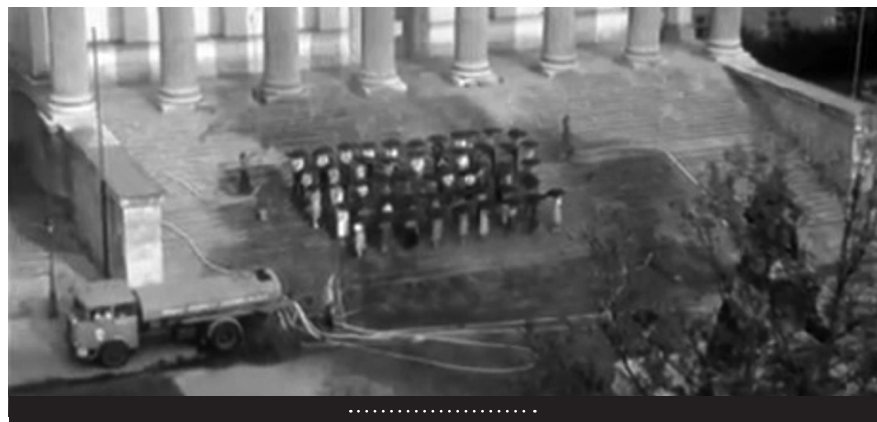
A *Budapest – muzsika* igazán szemléletesen mutatja az életműnek ezt a jellemvonását: izgalmasan, olykor akár zavarbaejtően komponált zenei és kulturális szöttek. Olyan palimpszeszt, amely egymás mellé helyez, összcusztat, el-lenponoz és párbeszédbe hoz egészen különböző zenei és kulturális regisztereket. Játszik térrel és idővel, miközben a film tere és ideje nagyon is konkrét és lényeges: 1982, Budapest.

Majdnem minden zene élőben hangzik el a filmben, tehát az előadó és az előadás helye, környezete és mikéntje különösen lényeges. Helyszínből pedig van sokféle: a vadvirággal benőtt, elhagyatott szabadteri színpadtól a Nemzeti Múzeumig és a Gozsdu udvarig vagy épp a Népstadion-kertig változatos a lista. Jóval több ez annál az egyszerűségében igaz közhelynél, hogy Budapest is a zene városa, zene pedig van sokféle: gazdag városnak és gazdag városban különösen változatos és eleven zenei jelenlét és örökség dukál. (Bár a nyolcvanas évek elejének magyar kulturális nyilvánossága és kultúrpolitikája számára valószínűleg így is meglepő, tán felzaklató is volt az a zenei és kulturális *vegyesség*, ami Jancsó munkáit jellemezte. Jancsó a *Budapest – muzsika* előtt pár évvel Kálmán Imre *Csárdáskirálynőjét* vitte színre Miskolcon, illetve Mata Hari-előadást rendezett a budapesti Astoria bárjában. Polgárpukkasztás, blöff, blődli – elhangzott sok minden, épp csak a *posztmodern* nem, mert az legfeljebb a levegőben volt, de nem az akkori hazai kulturális szókincsben.)



A legendásan hajlékony jancsói kompozíciós logika és térkezelés a kombinációk és variációk sokféleségét tudta különös érzékenységgel és szuggesztivitással megmutatni. A *Budapest – muzsika* összeérő, fedésbe és kapcsolatba kerülő (kulturális) tereiben kombinálódó zenék és előadások ennek a logikának izgalmas példái. Egy erkélyről, a bolyhos mikrofonnal a kezében dolgozó asszisztens mellől látjuk és halljuk a Népstadion-kertben elővezetett Rolls Frakció-koncert pár másodperces részletét. (A Rolls Trunkos András és a később a Bikiniben Nagy Ferót váltó D. Nagy Lajos punk-rock zenekara volt.) Épp azt a részt halljuk, ahol elhangzik a sok vihart kavart és számos feldolgozást megélt pár sor: „Szabad vagyok! – mondta a majom a rácsnak. / Én nem! – mondta a rács – Engem majmok köré zártak.” A mikrofonos férfi azonban hamar elfordul a koncerttől, visszajön az erkélyről a sportcsarnok épületébe, a kamera vele együtt mozog, és immár egy táncházt próbáját követhetjük. Zene kint, zene bent, közös dallamra mozduló csoportok élete villan fel itt és ott, egymás mellé helyezve vagy akár egymásra rétegezve. Miként abban a jelenetben, amelyben az augusztus 20-i Kossuth téri katonai tiszteletadással kísért zászlófelvonás „hivatalos”, állami ünnepségének képsorába kúszik bele egy fejhallgató fiatal férfi szekvenciája, aki a kettes vilamoson haladva a Himnuszt énekl. Ugyanebbe az etűdbe épül be a Kossuth térre nyitott erkély ajtajában csecsemőjét pelenkázó anya képsora. Akciók, képek és zenék – evidens és egyértelmű dekódolási lehetőségek nélkül. Állami propaganda és pelenkázás, katonai tiszteletadás és egyéni tisztelgés: szabad kötésekbe (vagy még inkább: oldásokba és kötésekbe) kapcsolódó mozaikdarabok, utalások és asszociációk szervezik a *Budapest – muzsika* kombinációs, témavariációs szerkezetét. Akár az összes Jancsó-film szerkezetét.

Az idő, pontosabban a jelenidő és a tér, Budapest változatos helyszínei azonban határozottan keretezik a jeleneteket és a jelentés-lehetőségeket. Több olyan helyszín és esemény is van, ami erősen az itt-és-mostba köti a filmet. Kozma József/Joseph Cosma világhírű szonója, a „Hulló falevelek” az ebben az évben átadott Atrium Hyatt Dunára néző, panorámás termében hangzik el Gyarmati István előadásában. Később felvételről, Yves Montand énekével



is halljuk a dalt, miközben Jancsó liftezik felfelé a szálló átriumjában, a háttérben jól megfigyelhetővé téve az épület egyik emblémájának tartott 1911-es Fecske típusú repülőgépet (egy igazi technikatörténeti hungarikumot). Régi és új, épített és hangzó örökség, emigráns és lokális kultúra keveredik ebben a szekvenciában éppúgy, mint a zárlatban, ahol a Múcsarnokban 1982-ben megnyílt Nicholas Schöffner-kiállítás csillogó fém mobilszobrai között siklik Kende János kamerája.

Legyen a zene mindenkié! Jancsó filmjének nyitánya és zárata közvetlenül is behívja a kodályi zenepedagógiát. Dalos Anna egy tanulmányában (*Holmi* 2007/6) a nemzeti zene megteremtésének előfeltételei kapcsán idézi Kodály gondolatait: „Nálunk az értelmiség szülőltének valósággal ki kell harcolni a magyarságot a maga számára. Ami körülvesz, mind idegen. Át kell vágni magát rajta, utat törni a magyarsághoz. [...] A magyar kultúra fellegvára még csak részletekben, darabokban van meg, a zenész sem talál ott kész műhelyre, azt maga kell, hogy megépítse, szálanként összehordja, mint fecske a fészket.” A *Budapest – muzsika* zárójelenetében a nyitányból ismerős gyerekkórust látjuk, amint szolmizációs jelekkel kísérve énekelnek. A filmben azonban nem halljuk az éneket. Milyen zene hangzik el? Mit látunk, mit (nem) hallunk? Kie ez a zene, hogyan tud minél többeket megszólítani, ki tudja és ki fogja érteni a jeleket?

Jancsó filmjét keresztülszövik ezek a kérdések: kinek mi a közös, mi hogyan tehető közössé? Ki, mi és hogyan közvetít? A *Budapest – muzsika* nagyon tudatosan mutatja meg a saját apparátusát és kérdez rá egyrészt arra, hogy miként van jelen a zene a filmben, másrészt arra

„Ellenpontozás és párbeszédbe hoz”
(Budapest – muzsika)

is, hogy mit csinál a film a zenével – miképp tudja, akár szó szerint értve, megközelíteni a zenét? Hiszen a már említett élő zenei produkciók, a valós, itt-és-most budapesti terekben előadott, megélevedett zenedarabok kihívást jelentenek a filmkészítők számára: hogyan cserkészi be a stáb a kórust, a zongoristát, a táncosokat, a zenészeket? A filmben ugyan nincsenek bonyolult hosszú beállítások, ám az előre- és hátra vagy fel és lefelé mozgó kamera pozíciója és zenét, teret bejáró mozgásai így is nagyon hangsúlyosak. Néha úgy érezzük, azt látjuk, ez csak egy film (forgatása). A Hősök terén esernyők védelmében lelkesen éneklő kórus Kodály Páva-variációit adja elő. A kép közben kitágul, és láthatóvá lesz, hogy nem az eső esik, hanem esőgép okozta a záport. Máskor Tolcsvay Lászlót látjuk zongorájára mögött a Nemzeti Múzeum lépcsőjének tetején, a kamera lassan közelít hozzá, majd távolodik – a „Nemzeti dal” azonban koncertfelvételtől szól. (Tolcsvay ugyan már 1973-ban megzenésítette Petőfi versét, a „Nemzeti dal” emlékezetes, nagy előadására azonban 1981-ben, a Koltay Gábor rendezte filmben is megörökített, kibővített Illés-koncerten került sor.) A közönség itt és ekkor nincs jelen, csak a kamera. Később a kép is megint vált, és bár továbbra is a „Nemzeti dal”-t halljuk, immár a Népstadion-kertet látjuk, ahol koncertre gyűlik a közönség. Ebből a koncertből azonban csak az ominózus pár másodpercet halljuk és látjuk majd, valamivel később.

Rolls Frakció és Tolcsvay, Bartók és Kodály. Internacionálé és Himnus. Jancsó zenéi, ahogy filmjei is, sokszor eklektikusnak tűnnek. De ott van bennük a rendszer. Vannak közös pontok. Keresik a közösséget. •

A FELESÉGEM TÖRTÉNETE

A gyanú árnyékában

SCHUBERT GUSZTÁV

FÜST MILÁN REGÉNYE A FÉLTÉKENYSÉG TÖKÉLETES LÉLEKRAJZA. TELJES GAZDAGSÁGÁBAN FILMRE ADAPTÁLNI AZONBAN LEHETETLEN.

A *feleségem története* mindenekelőtt „én-regény”, ami ez esetben nem merül ki abban, hogy elbeszélője egyes szám első személyben mond el egy történetet. Ez korántsem lenne szokatlan, hiszen az egyes szám első személyű elbeszélő a prózai művek döntő többségében tárgyilagos krónikás, még akkor is, ha személyisége rányomja bélyegét a mű stílusára, szemlélete pedig behatárolja szemszögét, azt, hogy mit vesz észre, mit tart fontosnak kiemelni egy történetből vagy hősei jelleméből. Füst Milán narrátora is elbeszél, de egyszersmind elbeszél, mert mindenekelőtt, sőt szinte kizárólagosan magáról beszél.

Füst Milán 1942-ben megjelent regénye zavarba ejtő remekmű, mert tele van paradoxonokkal, kezdve rögtön azon, hogy egyáltalán nem arról szól, amit a címe ígér: Störr kapitány feljegyzései ugyan a feleségére vonatkoznak, de nem az asszonyról, hanem a férjéről szólnak, a bolygó hollandit igazából csak önmagára érdeklő, önmagáról beszél, akkor is, amikor a feleségéről mesél. A *feleségem történetének* egyetlen igazi hőse van: a férj. A regény összes szereplői bábok, aki pedig nem – a feleség – csakis annyiban érdekes, amennyiben (ellentmondásos) érzéseket kelt a férjében. Lizzyről, a tálalomra kiválasztott francia feleségről jóformán alig tudunk meg valamit a regényből, és az a kevés sem feltétlenül hiteles, hiszen a világból csak annyit és csak úgy érzékelünk, ahogy Störr kapitány látja és értelmezi.

Másféle elbeszélői helyzet ez, mint Joyce főhősének, Leopold Bloomnak a szubjektív kamerája. Bloom átlagember, nagyformátumú regényhőssé teszi, hogy James Joyce többnyire az ő bőrébe bújjik, az ő fejével gondolkodik

és az ő szemével néz Dublinra és lakóira. Az *Ulysses* az elbeszéléstechnikát forradalmasítja, Füst pedig megtalálja (valószínűleg nem Joyce ihletésére) a belső monológhoz tökéletesen illő drámai karaktert: egy önnön személyiségébe zárt embert.

A vegytiszta belső monológ, amikor is a regényhős (vagy egy valóságos személy) kizárólag magában és magáról beszél, az örület sajátos formája. Aligha véletlen, hogy első mesteri példája épp az *Egy örült naplója*. Störr kapitány persze a szó orvosi értelmében véve nem örült, ő „szerelmi tébolyban” szenved. Amivel valamiért éppoly elnézőek vagyunk, mint a politikai elmeháborodottsággal. Embert ölni nem való – kivéve a csatatereken és a gulagokon. Örületen viselkedni – kényszerzubbonyért kiált, a szerelmi téboly azonban „romantikus”. A *feleségem történetét* többnyire épp emiatt olvassák félre sokan: „imádom Störr kapitányt, nagyon szimpatikus” – írja egy kommentelő. A lelkes regényolvasó hölgy alighanem kedves plüssmacskót látott bele a zord hollandus tengeri medvébe, aki ráadásul olyan megejtően naiv, hogy újra és újra megenyhül a kikapós asszonyka szépsége és megtévesztő magyarázatai láttán. Másvalaki a feleségnek szurkol, a Szépségnek, akit egy Szörnyeteg tart örök rabságban és rettegésben. Kinek-kinek szíve joga félreérteni a *feleségem történetét*, de jobban járunk, ha nem a Júlia-füzetek romantikus álomvilága felől próbáljuk értelmezni Füst Milán regényét és filmváltozatát. A *feleségem története* ugyanis modern regény, még ha a XIX. századnak, pontosabban naturalizmus előttinek ható közege és nyelvezeté miatt ezt egy darabig nem is érzékeljük. A regény legfontosabb, szinte kizárólagos

témája, mondhatni főhőse, a nagybetűs Féltékenység, amelynek Störr nemcsak megtestesülése, hanem áldozata is: e pusztító szenvedély gazdateste. Az író telitalálata, hogy műfaját nem az allegóriát, nem is a pszichoanalízist választotta, hanem a horrort. Igaz, a zsáner történetében rendkívül ritka szerelmi horrort. A *feleségem történetének* cselekménye szinte alig van, az igazi párharc nem is annyira a férj és a feleség között játszódik, az valójában már csak következmény, hanem a férfit egyre inkább hatalmába kerítő féltékenység között. Störr kapitányt elevenen falja föl a mardos kétség: megcsalja-e a felesége, vagy sem.

Störrnek egy dologban mindenképpen igaza van, a féltékenység önmagában nem téveszme, mint mondjuk a laposföld-elmélet, mindennapos eset, hogy valakit megcsal a házastársa. Hűtlenségre gyanakodni, még nem azonos a féltékenységgel, ha nem is mindig egyszerűen, a gyanúnak végére lehet járni. A gyanakvás akkor csap át féltékenységre, amikor a gyanakvó már nem hisz az ártatlanságról tanúskodó bizonyítékoknak sem.

A féltékenység tökéletes csapda, olyan mint, egy érzelmi-intellektuális fojtóhurok, minél hevesebben kapálózunk el-lene, minél többet agyalunk rajta, annál szorosabbra húzzuk a gúzszt, amibe begabalyodtunk. De hogyan gabalyodunk bele a féltékenységbe, és miért nem gabalyodik bele minden férfi és minden nő? A féltékenység legfőbb forrása a bizalom hiánya. A bizalmatlanság eredője pedig az önbizalom súlyos fogyatkozása. Füst Milán regényének egyetlen alaposan jellemzett figurája van, Jakob Störr, de még az ő különös jelleméről, kórtörténetéről sem kapunk teljes képet. A regény ugyan a kapitány gyermekkori erotikus élményeivel indul, de a családi anamnézis szóba sem kerül. Honnan ered Störr érzelmi skorbutja? Brutális apa, rideg, szeretetlen anya, élményekben szűkölködő környezet, iskolai vagy ifjúkori megaláztatások következménye? Nem tudhatjuk.

Störr tehát készen lép elénk, feljegyzés-sorozata nem napló, hanem visszaemlékezés, ami felesége és közte zajlott, már megtörtént; értelmezhető, de helyrehozhatatlan. A *feleségem története* kudarcos fejlődésregény, ezt szépen jelzi a film 7 „leckére” tagolása. Mert Störrt kellene „helyrehozni”, megreparálni,



meggyógyítani. A visszaemlékezés tulajdonképpen ebben a reményben íródik, világosan kiderül belőle, hogy Störr tisztában van súlyos lelki betegségével, és megpróbál ellenszegülni a féltékenység késztetésének, valahogy úgy, mint Dr. Jekyll Mr. Hyde-nak. De a normalitás, az egészség, a szeretet és a szerelem csak múló pillanat, újra és újra engednie kell a féltékenység pusztító szenvedélyének.

Störr nem tud szeretni, mert magába sem szerelmes, magát sem tudja szeretni. A magányt keresi, mert az mégiscsak nyugalmasabb sors, mint a „társasági élet labirintusában” botladozni, és ezért is ideális menedék számára a hajó, amely messzire, a szemhatáron is túlra viszi őt a nyüzsgő nagyvilág szédítő forgatagától.

Mi vonzotta Enyedit *A feleségem történetéhez*, mi érdekelte az egyszerre vonzó és rideg Störr kapitányban és bohém francia feleségben? Túl azon persze, hogy a regény zseniális (nem alaptalanul jelölték miatta Füst Milánt Nobel-díjra), és vonzereje igen erős. Störr és Lizzy figuráját nem először látjuk megélevenedni Enyedi filmjeiben. Visszatérő férfhőse erotikusan és intellektuálisan vonzó, de a szerelemben nehézkes világfi, akit mégis körülölel valamiféle titokzatos eredetű magányosság. És e férfhős ellenpontja: a társasági életre szomjazó, életvidám, szerelmes természetű, de nem épp hűséges természetű nőalak is feltűnik már az *Az én XX. századomban*. (Enyedi későbbi filmjeiben többnyire csak az ikerpár éteribb, sze-

„A féltékenység tökéletes csapda”
(Léa Seydoux, Gijs Naber, Louis Garrel)

lídebb, angyalibb, naivabb felével találkozunk.) Az Enyedi-filmek kontrasztos alaphangja: szenvedély és szomorúság. És a Füst-regényé is.

Egyszóval nagyon is érhető, ha Enyedi a szívének oly kedves regényét (régésrég) szerette volna megrendezni. De – a regény szándékosan bővebb elemzésével – épp azt próbáltam érzékeltetni, hogy ezt a szöveget lehetetlen épségben filmre vinni. Épp azért, mert *A feleségem történetének* eredetiségét nem a főhősök, nem a történet, még csak nem is a stílus, hanem a hangszerelés szavatolja. Egyrészt az egyes szám első személyű elbeszélés végletes szubjektivitása, másrészt Störr-feljegyzéseinek sokszólamúsága. A féltékeny kapitány ugyanis nemcsak elmeséli felesége történetét, hanem kommentálja is, amihez harmadik szólamként társul a kapcsolat jövőjének latolgatása, mit gondolhat, mit tervezhet felesége. Enyedi megkereshette és talán meg is találhatta volna ennek a polifón szövegnek a filmes megfelelőjét, de az a film oly mértékben formabontó lenne, hogy azzal már kísérleti filmezés terrénümába lépett volna át. Ahová csak a legelszántabb felfedezők követték volna, míg Füst regénye sokakhoz jutott el. Enyedi tehát bölcsen csak a nyitó és záró narrációba mentette át az egyes szám első személyű elbeszélőt. Ha viszont a regény polifóniája elvész a filmben, akkor mi marad? Mindenekelőtt Rév Marcell érzéki képei, Láng Imola hitelesen és gazdagon rendezett terei, a színészek játéka. És persze a történet, aminek csúcspontjait, legfontosabb elemeit Enyedi jó érzéssel

emeli át, és bizonyos pontokon (Störr és Lizzy véletlenszerű első találkozása, a matrózpóker, a magánnyomozó jelenete) hitelesen és szellemesen egészíti ki. A Füst-regény sztorija azonban túl vékonyka ahhoz, hogy egy majd háromórás filmet megtartson. *A feleségem története* négyszáz oldalon át zengő, bravúrosan előadott, bonyolult fonatú féltékenység-ária. Füst éppen ennek révén tudja a romantikus lektúr sztereotípiáit meghaladni. A féltékenység mechanizmusát természetesen akár egy novellában is meg lehet mutatni, de átérezni, nyomasztó delíriumát saját bőrünkön érzékelni, ehhez kell az éregény sokszínűsége és kiadós hossza. A féltékenység hullámtermészetű és végtelenített Moebius-szalag. A krónikus bizalmatlanságnak ugyanis nem lehet véget vetni, legfeljebb ideig-óráig elfojtani. A gyanakvás alól nincs, nem lehetséges felmentés, csak a bűnösség bizonyítása hozhat megnyugvást a féltékeny fél számára. A korrekt igazságszolgáltatásban a vádlónak kell a vádlott bűnét bizonyítania, a féltékenység perében viszont a vádlottnak kellene bizonyítania az ártatlanságát (hasonló a helyzet minden összeesküvés-elméletben és előítéletben). Csakhogy ez lehetetlen, mert csakis a bűn, az *elkövetett* bűntett bizonyítható. Az ártatlanság, miszerint soha, sehol, semmiféle törvénybe (vagy a házastársi hűségbe) ütköző cselekedet nem követtünk el – nem bizonyítható. A féltékenység archaikus ítélkezési mód, mint a középkori tüzesvas- vagy a vízpróba, ha a vádlott túléli – boszorkány, ha nem – hát istenem, az inkvizíció sem tévedhetetlen. Nem az a perdöntő, megcsalta-e vagy sem Störr kapitányt a felesége, hanem az, hogy az asszonynak nincs módja bizonyítani ártatlanságát. A regény és a film látszólagos happy enddel végződik, de ne higgyük annak: a féltékenység inkvizíciója győzött, nem az igazság vagy a szeretet.

A FELESÉGEM TÖRTÉNETE – magyar-német-francia-olasz, 2021. Rendezte és **Füst Milán** regényéből írta: **Enyedi Ildikó**. Kép: **Rév Marcell**. Látványterv: **Láng Imola**: Zene: **Balázs Ádám**. Vágó: **Szalay Károly**. Szereplők: **Gijs Naber** (Jakob Störr), **Léa Seydoux** (Lizzy), **Louis Garrel** (Dedin), **Luna Wedler** (Grete), **Sergio Rubini** (Kodor), **Jasmine Trinca** (Viola). Gyártó: **Inforg / M&M / Palosanto / ARTE / Pyramide / Komp-lizen Film / WDR / RAI Cinema**. Forgalmazó: **Mozinet**. Szinkronizált. 169 perc.

BESZÉLGETÉS KLINGL BÉLÁVAL

„A munkánk akkor jó, ha láthatatlan”

PALOTAI JÁNOS

A KGB STÚDIÓ VEZETŐJE, AMELLETT, HOGY ANIMÁCIÓS FILMEK RENDEZŐJE, ELISMERT ÉS KERESETT TRÜKKMESTER IS.

Klingl Béla volt a VFX supervisora Enyedi Ildikó legújabb filmjének, *A feleségem történetének*. A cannes-i bemutatón a stáb tagjaként vonult fel a vörös szőnyegen, a vetítés végén, mint alkotótárs élvezte a közönség vastapsát. Hans Belting írja a *Kép-ontológiában* „A fantázia teljesítményeként az antropológiai örökséget megjelenítő szimulációt és animációt olyan technikai eljárásokra ruházzuk át, amelyekben kitolódnak az imagináció határai.” (Kijárat Kiadó, 2002). A filmtrükk tehát egyre fontosabb szerepet kap a játékfilmben is, erről a növekvő szakmai kihívásról beszélgettünk.

• *A stáblistán VFX supervisorként szerepelsz. Hogyan lettél filmtrükk felügyelő?*

1999-ben végeztem animáció szakon a MOME-n. Hogy ide jelentkezem az már a gyerekkoromban eldőlt: Hauli József, aki sok más mellett a *Bucó*, *Szetti*, *Tacsi* képregényeket, és a *Vízipók*, *csodapók* sorozatot is tervezte, és Kricskovics Zsuzsa, aki a kecskeméti animációs stúdióban dolgozott, rokonunk, amikor meglátogattuk őket, nagyon megtetszett, amit csináltak. Gauder Áronnal együtt diplomáztam, vele és Bóka Igorral hoztuk létre a KGB Stúdiót. Játékfilmben először még egyetemistaként, Enyedi Ildikó *Simon mágusában* (1998) dolgoztam, amiben Andorai Péter a PC-ben játssza le a varázslásait, azokat én mozgattam. Kivettek egy napra a forgatásra, és mivel Péter nem volt jártas a PC-használatban, ezért én voltam az egérdublőre is.

Ildikónak Lengyel Zsolt rendező ajánlott, akinek még hallgatóként kezdtem műsor-főcímekeket csinálni. Ő több főcím-

tervezővel is dolgozott, végül Kangyal Andrásón keresztül kerültem be a Simon Mákusba. Több filmterve volt Ildikónak, például a *Tender Interface*, ami ugyan nem valósulhatott meg, de volt egy rövidfilm, amiben egy lány – Ildikó lánya játszott – beleszeret egy földönkívülibe; nos, ebben is csináltunk trükköket. Már sok filmen túl voltunk, amikor Ildikó egyszer csak telefonált, hogy jön a *Testről és lélekről*.

• *Mi volt az első megbízásokat?*

Pálfi György kért fel először filmtrükkre, amikor a *Hukkle-t* (2002) forgatta. Még sosem csináltunk ilyet, de bevállaltuk. Akkor még csak három PC-nk volt, nem volt még render-parkunk sem. A gépek mellett aludtunk, ha valamelyiken lefagyott a render, felkeltünk, újraindítottuk. A premieren nagyon izgultunk: amikor a vadászpereplő megjelent mi elsülyedtünk a szégyentől, mert azt hittük a közönség azon nevet, milyen rosszul sikerült, de valójában a jelenet humorán, iróniáján nevettek, tetszett nekik. Pálfi a *Taxidermiában* is nagy szabadságot adott, abban például, hogy egy jelenetben hogyan halad át a kamera egy katedrál-üvegen.

A nagyobb stúdiók megtehetik, hogy felvesznek IT-seket, akik megírják azokat a programokat vagy pluginokat, amit az alap „industry-standard” szoftverek nem tudnak. Ha mi ütközünk olyan feladatba, amit nem lehet a „gyári” programokkal megoldani, azt mi csináljuk meg. Magam gyerekkorom óta programozok. Pálfi *Final Cut* című filmjének az elkészítését például nem lehetett volna megoldani saját programkód nélkül, amit a cannes-i

fesztiváligazgató minden idők legjobb főcímekeként említett.

• *Mit kellett megtanulni?*

Leegyszerűsítve, hogy a számítógépekkel generált jeleneteket, úgy tegyük rá az élőkre, hogy ne essenek le róla. Ez sok egyéb – számítástechnikai, művészeti, vizuális és pepecselős – feladatból áll össze.

• *Milyen filmekben dolgoztatok még? Mit kellett trükkel megoldani?*

Nagy kihívás volt a Ujj Mészáros Károly rendezte *Liza, a rókatündér*, nem kis kreativitást igényelt a *Taxidermia*. Dolgoztunk Fazekas Csaba *Swingjében* és az Antal Nimród rendezte *Viszkisben* is. Szabó István *Zárójelentésében* sok retusra volt szükség, például a naplementénél, máshol pedig a kontinuitást kellett megoldani. Abban a jelenetben, amelyben a színpadon valaki rosszul lett, mi tettük bele a lángoló díszlet-máglyát.

Bagota Béla filmjében, a *Valanban* az akciójelenetekben a lövésnél a vérfröcsögés, hóesés, a sebek az arcon volt a kihívás. Az *Aprómesékben* (Szász Attila) megépítettük a II. világháború során lebombázott Budapestet, a romos Duna-hidakat. Bodzsár Márk szatírja, a *Drakulics elvtárs a 70-es, 80-as* években játszódik, ahhoz is retusra volt szükség. A *Lajkó – Cigány az űrben* esetében például nagyon kevés pénzből kellett megépíteni Bajkonurt, meg az űrhajót, ahogy füstöl.

Pohárnok Ivánék csapata a Filmefex készíti a filmekhez a „praktikus effektet”: maszkok, sebek, kellékek. Gyakran előfordult, hogy egy filmben együtt dolgoztunk, kiegészítve egymás munkáját (*Taxidermia, Első szerelem*).

Az *Egy napban* is kisebb retusok voltak. A *Rossz versekben* is főként olyan trükkök, amelyek nem látszanak: felkél a főszereplő, beugrik a vízbe és fiatalabban jön ki, vagy a telefonkábel vörössé tétele.

A *Viszkisben* a kaszkadőr-jelenetek segédeszközeit, azokat matracokat tüntettük el, amelyre a kaszkadőr a járdára esik. Ebben a filmben csináltunk a nyárból telt, a maiból egy korhű Budapestet. Az, hogy mit kapunk meg retusálásra, nem rajtunk múlik: ezt a filmet amiatt kritizálták, hogy látszanak a biciklisávok.

Szász János filmjében, *A hentes, a kurva, és a félszemű* a korhű környezetért le kellett szedni a képekről a parabolaantennákat, modern kukákat, megoldani azt a helyzetet, amikor Nagy Zsolt el-



rántja Gryllus Dorkát a vonat előtt, vagy amikor a hentes fejbe csapja a tehenet, ott természetesen nem ölték le az állatot, mi tettük rá a képre a vért. A gyilkossági kísérletnél alap, hogy ne mozogjon a színész mellkasa.

A *Becsúszó szerelemben* 200 statisztából csináltunk tele stadiont. Ilyenkor a forgatás előtt kimegyünk terepszemlére, ennek alapján készítünk alternatív terveket. Az A-terv, hogy a forgatás alatt vegyük fel second unittal a statisztákat zöld háttér előtt 3-4 fős csoportokban, vagy a B-terv alapján 3D-s animált embereket csinálunk, és őket használjuk, ha nem működik a zöld háttér megoldás.

Fabricsius Gábor most moziba kerülő elsőfilmjében (*Eltörölni Frankot*) inkább retusok voltak, nagyon jól vették fel a jeleneteket. Az oroszok ittlétére utalva az égen elsuhanó orosz vadászgépet kellett betenni. A filmben elektrosokkolják a főszereplőt, azt kellett megoldani, hogy a sokk után ne mozogjon a szeme. A felvétel kontinuitása, vagy annak hiánya gyakran okoz problémát, ha az egyik jelenetben törött ceruzával írtak valamit és a következő jelenetben már nem volt törött, azt el kell törni.

• *Az animációs és trükk igényekről mikor kezdődik az egyeztetés a film rendezőjével*

Jó esetben nekünk már a forgatókönyvtől benne kell lennünk, hogy könnyen vagy olcsón meg lehessen csinálni, amit kérnek. Ha nagyon be vagyunk szorítva anyagilag, vagy időben, ha csak a forgatás után találunk meg bennünket, mindig érezzük, hogy jobb is lehetett volna a kép.

A *feleségem története* esetében, amint Enyedi Ildikó filmje megkapta a szabad utat, megkezdődött a beszélgetés arról, hol lesz szükség trükkre, hol kell a budapesti jelenetekből Párizst csinálni,

de mentem velük Máltára meg Hamburgba is. Rév Marcell nagyon profin, úgy vette fel a jeleneteket, hogy arra is tudott ügyelni, az aránylag korhű helyszínen a kameramozgás során a modern épületek csak egy-egy pillanatra látszódnak, így gyakran csak pár képkockányi retusra volt szükség. A filmjében kb. 2000 snittjéből 400 snittben benne voltunk.

A rendezők egyébként nagyon eltérően viszonyulnak a VFX-hez. Ujj Mészáros szőrészalhasogatóan, szinte pixelenként ellenőrizte a képet, Antal Nimród inkább mozgásban nézi, ő azt mondja, ha a néző észreveszi, akkor rossz filmet csináltunk. Mi abban bízunk, hogy ezeket nem lehet észrevenni.

• *Tanulnak erről a filmesek? A trükk része a képzésnek?*

Pár évente meghívunk egy-egy egyetemre, az SZFE, ELTE, MOME, hogy tartsak pár órás előadást a filmtrükkökről, egyetemi képzésről nem hallottam, de úgy tudom a Filmalap indított külön filmes képzéseket, köztük VFX témájút is.

• *Vannak a VFX-nek standardizálható, rutinszerű elemei?*

Nincs rutin, a legtöbb jelenet egyedi, csak a részfeladatokra vannak standard megoldások: például kameramozgás-lekövetés, zöld-háttér lyukasztás, rotózás – azaz képrészletek kockáról kockára történő maszkolása. A *feleségem történeténél* maradván: a hajót egy hajószakértő tervei alapján építettük, aki megmondta milyen volt a füstje, hogy hány csomóval megy, mi ezzel az adott sebességgel szimuláltuk a vizet például. Sok-sok ember munkája alapján valósul meg egy álom. Enyedi filmjében nagyon sok kihívás volt, de a maga idején a *Hukkle* is meglehetősen bonyolult volt.

Enyedi Ildikó:
A feleségem története

(a trükkfelvétel készítése)

• *Mikor érezted, hogy amit csináltatok, az igazi innováció?*

Nem mindig van szabadságunk, mivel egy filmes stábben nincs demokrácia, mindenkinek a rendező vízióját kell megvalósítani és ez így is van rendjén. De van rá példa, hogy nagyobb szabadságot kaptunk – mint a színészek is, amikor improvizálhatnak –, itt említeném a *Swing* animált főcímét, amit a rendező teljesen ránk bízott. A munkánk hozzáadott értéke ugyanis az, hogy szabadságot ad a film rendezőjének ahhoz, hogy megvalósítsa mindazt, amit a szárnyaló képzelet kínál. Ha megbízik bennünk, mi is jobb dolgokat tudunk csinálni.

A mi szabadságunk pedig abban van, hogy animációs stúdió vagyunk, saját filmeket is készítünk. A 2018-ban készített rövidfilmemet, a *Remake*-t meghívták a hirosimiai fesztiválra, de sajnos nem jutottam el oda, a Covid miatt. A mostani KAFF-on Rófusz Kinga filmje megosztva megkapta a fődíjat. A *Boxi* újabb epizódjaira és a *Hunor* mozifilm-verziójára sem kaptunk támogatást. Ezek a filmek nemcsak a cselekmény vagy a látvány miatt fontosak, hanem azért is, mert fejlesztik a gyerekek manuális érzékeit, ezért szeretnénk folytatni. Az animációs film sok lehetőséget ad a kísérletezésre, a határok próbálgatására, és ennek adaptálására a játékfilmeknél. Filmjeink azonban támogatásból készülnek, s ez nem elég ahhoz, hogy életben tartsunk egy stúdiót, három évente cseréljük a technikát, akkor sem, ha nem egyszerre cseréljük. Másfél éves lyuk volt a pályázati rendszerben, nem is nagyon készültek filmek – ez látszott az idei KAFF magyar felhőzatalán. A fizetős munkák hullámoznak, vagy sok van, vagy nagyon kevés, a saját projektek arra jók, hogy a hullámvölgyeket ki lehet velük tölteni.

A mi szabadságunk pedig abban van, hogy animációs stúdió vagyunk, saját filmeket is készítünk. A 2018-ban készített rövidfilmemet, a *Remake*-t meghívták a hirosimiai fesztiválra, de sajnos nem jutottam el oda, a Covid miatt. A mostani KAFF-on Rófusz Kinga filmje megosztva megkapta a fődíjat. A *Boxi* újabb epizódjaira és a *Hunor* mozifilm-verziójára sem kaptunk támogatást. Ezek a filmek nemcsak a cselekmény vagy a látvány miatt fontosak, hanem azért is, mert fejlesztik a gyerekek manuális érzékeit, ezért szeretnénk folytatni. Az animációs film sok lehetőséget ad a kísérletezésre, a határok próbálgatására, és ennek adaptálására a játékfilmeknél. Filmjeink azonban támogatásból készülnek, s ez nem elég ahhoz, hogy életben tartsunk egy stúdiót, három évente cseréljük a technikát, akkor sem, ha nem egyszerre cseréljük. Másfél éves lyuk volt a pályázati rendszerben, nem is nagyon készültek filmek – ez látszott az idei KAFF magyar felhőzatalán. A fizetős munkák hullámoznak, vagy sok van, vagy nagyon kevés, a saját projektek arra jók, hogy a hullámvölgyeket ki lehet velük tölteni.

A HORROR-PARADOXON

A FÉLELEM BÉRE

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

MIÉRT NÉZÜNK HORRORFILMEKET? MIÉRT SZERETÜNK FÉLNI? A FILMESZTÉTIKA, A LÉLEKTAN ÉS A NEUROBIOLÓGIA EGYÜTT KERESI A VÁLASZT.



Ha végigszörfölünk a kábelkínálatban található számos természetfilmes csatornán, nagy a valószínűsége annak, hogy legalább az egyikben valamilyen félelmetes ragadozóról (oroszlánokról, cápákról), vagy veszélyes és visszatartó lényekről (kígyókról, mérges pókokról) szóló dokumentumfilmet fogunk találni. Például a mai napon az Animal Planet műsorán öt darab 45-50 perces műsort találtam oroszlánokról és cápákról. (<https://musor.tv/mai/tvmusor/ANIMAL>) Ugyanakkor valószínűleg senki nem hozná összefüggésbe ezeket a műsorokat a horrorfilmekkel. Pedig az a pszichológiai mechanizmus, ami miatt ezek a műsorok annyira népszerűek, ugyanaz, mint ami a közönség egy részét a horrorfilmekhez vonzza. Csupán az inger erőssége a különbség a veszélyes állatokat bemutató, óriási közönséget vonzó természetfilmek és a szűkebb közönséget vonzó horrorfilmek között.

A hetvenes évek óta, amióta a horror az egyik legelterjedtebb szórakoztató műfaj lett, sokan tették föl a kérdést, mi lehet az oka annak a látszólagos paradoxonnak, hogy – Hitchcock megfogalmazásával élve – „minden nap milliók költenek óriási összegeket, csak azért, hogy sok szenvedés árán élvezzék a félelmet”. Miért élvezünk valamit, ami rossz? Pszichológusok kezdtek kutatásba, hogy megértsék, milyen karaktertulajdonságokkal rendelkeznek azok, akik szeretik a horrorfilmeket; filozófusok, irodalom- és filmkutatók állítottak föl különféle elméleteket a horror-paradoxon megoldására.

Rengeteg megoldási kísérlet született, amelyek leggyakrabban azzal az egyszerű eszközzel élnek, hogy azt bizonyítják, a horrorfilmekben nem is a fé-

lelmet, tehát a rosszat élvezzük, hanem valami mást. Például azt, hogy megszabadulunk a rossz érzésektől, ahogy erre már Arisztotelész is célzott a „katarzisz” fogalmával. A kérdés persze nem az, miért jó megszabadulni a rossz érzésektől, hanem az, hogy mielőtt megszabadulnánk tőlük, miért kínlódunk végig több órát. Egyesek szerint azért, hogy közben élvezhessük a jól megszerkesztett elbeszélést, a vizuális trükköket, az érdekes karaktereket. A felkeltett rossz érzések az ár, amit fizetünk a pozitív esztétikai élményekért, amit a műalkotás önmagában, ettől függetlenül nyújt. Ez is tetszetős elméleti konstrukció, kár, hogy a tények ellentmondanak neki. A pszichológiai kutatások már a hetvenes években megmutatták, hogy a horrt kedvelő közönség kifejezetten a félelem érzését keresi a horrorban, nem valami mást. Pusztulást, undorító dolgokat akar látni, és félni akar. Egyetlen vizsgálati alany sem nyilatkozta, hogy a narratív szerkezet kedvéért szenved végig a horror borzalmait. Vannak aztán egészen magasaróptú fenomenológiai és pszichoanalitikus teóriák, amelyek megmagyarázzák, hogy a félelem érzése milyen elfojtott vagy az emberi egzisztenciával összefüggő más élelményeket idéznék föl, de ezek olyan elvontságban mozognak, ahol mindenféle cáfolhatóság vagy igazolhatóság eleve lehetetlen.

Röviden, a horror-paradoxont magyarázó eddigi teóriák vagy magát a fő problémát kerülik ki, hiszen tagadják, hogy bárki élvezné a félelmet, vagy az absztrakció olyan szintjén járnak, ahol már nem érintkeznek sem a valóságos nézőkkel, sem a filmekkel. Ráadásul egyik sem képes magyarázatot adni arra, miért

csak a közönség egy kis része élvez a horrorfilmeket. Ma már világos, hogy a horror-közönség a moziba járók csupán 5-6%-a, és egy statisztikailag nagyon jól lehatárolható életkori és nemi csoportot ír körül: a 15-25 év közötti férfi közönséget. Nem az a kérdés tehát, hogy miért élvezzük a horrorfilmeket, hanem az, hogy ez a közönségréteg miért élvezi. Ami persze nem azt jelenti, hogy ne találjunk egy-egy idős hölgyet, aki rajong a horrorért, de statisztikailag nem ő a horrorfilmek célközönsége.

Olyan magyarázatra van tehát szükségünk, amely empirikus alapon áll, nem kerüli ki a fő problémát, a félelem élvezetét, és magyarázatot ad a jelentős egyéni különbségekre, amely a horrorfilmek élvezetében tapasztalható. Ehhez a félelem mélyére kell ásniunk.

A FÉLELEM TERMÉSZETE

Először azt kell megértenünk, hogy a félelem valamilyen szinten szinte mindenki számára élvezhető. Épp ezt mutatja a természetfilmes csatornák ragadozókról szóló műsorainak gyakorisága.

A félelem motivációs állapot, amelyet olyan ingerek hoznak létre, amelyek védekező vagy menekülő viselkedést provokálnak. Az esetek többségében a félelem kellemetlen érzés, és arra indít, hogy elkerüljük az inger forrását. A félelem, ahogy a többi érzelem is, három szinten írható le: neurofiziológiai, viselkedési és pszichológiai (élménykeltő) szinten. Az érzelmek neurofiziológiai szintje arra vonatkozik, mi történik a testünkben, idegi aktivációk, hormonkiválasztás és más testi funkciók tekintetében, amikor egy érzelmet átélünk. A viselkedési szint arra vonatkozik, hogy ténylegesen mit teszünk ilyenkor (kiabálunk, menekülünk,

lefagyunk stb.) A pszichológiai szint arra vonatkozik, hogy az adott emóció hogyan jelenik meg a tudatunkban, milyen érzést kelt bennünk, és milyen gondolatokat ébreszt.

Az általános meghatározáson túl, a motivációt tekintve van egy fontos különbség a negatív és a pozitív érzelmek között a viselkedésben. A negatív érzelmek meghatározott azonnali cselekvési tendenciákat hívnak elő, amelyek az adott pillanatban a túléléshez szükségesek. Például egy potenciálisan veszélyes lényvel való találkozás olyan neurofiziológiai folyamatokat indít el, amelyek azonnali cselekvésre készítik fel a testet, amely a félelem esetében megfelel a jól ismert menekülés/megküzdés/lefagyás válasznak. A pozitív érzelmekre viszont nem jellemzők az ilyen azonnali cselekvés-tendenciák. A szeretetet, az örömet, a megelégedettséget nem jellemzik nagyon jól meghatározható viselkedési reakciók. Ennek a ténynek kulcsszerepe lesz abban, hogy megértjük, miért lehet egy „negatív” érzés élvezetes. Az érzés minősége (negatív vagy pozitív) csak az érzelmi élmény pszichológiai szintjét írja le. De egy élmény átértézt minősége csak egy sor tudattalan és tudatos folyamat általános eredménye, amely adott esetben más értékeléshez is vezethet. Az olyan

negatív érzések esetében, mint a fájdalom vagy a félelem a sajátos cselekvési tendenciák elválaszthatók az érzés minőségétől.

Hogy kaphat egy „negatív” érzés „pozitív” minőséget? Az a kifejezés, hogy „negatív érzés” csak egy általánosított minősítés olyan érzelmi állapotoknak, amelyek a testet önvédelemre készítik föl, és arra sarkallják, hogy elkerülje vagy megtámadja az érzés kiváltóját. Tehát a félelem érzésének értékelése szoros kapcsolatban van azokkal a cselekvési tendenciákkal, amelyekre a testünk félelem érzése esetén felkészült; ezeknek a tendenciáknak a szubjektív érzése. Az, hogy szenvedünk-e olyan érzésektől, mint a fájdalom vagy a félelem, nem ugyanaz a dolog, mint érezni ezeket az érzéseket. A fájdalom érzése és a fájdalomtól való szenvedés (a rossz minőség) nem egyszerre és nem ugyanott keletkezik az agyunkban. Ahogy a híres idegtudós, Damasio mondja, a fájdalom érzése egy „helyi élő szövet diszfunkció érzékelése” az agy egy meghatározott területén.

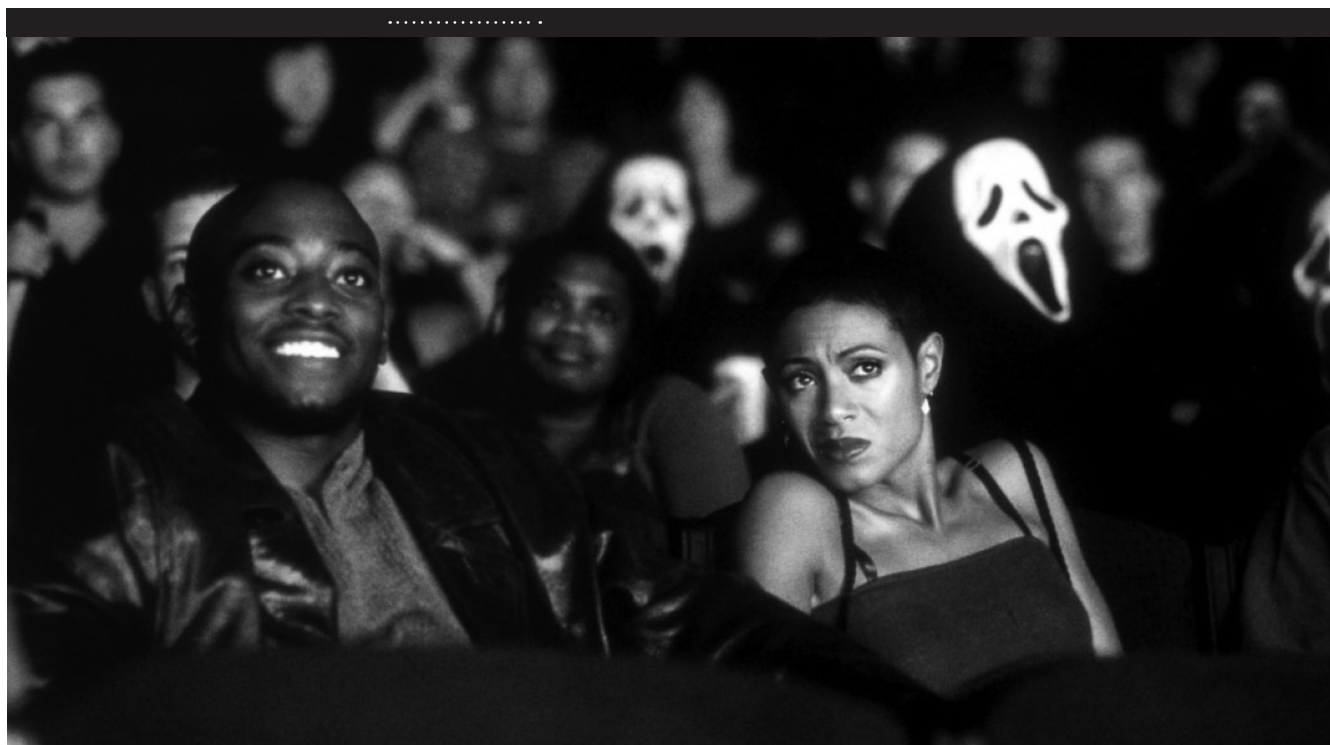
„A félelem és szenvedés két külön folyamat”

(Wes Craven: Sikoly 2. – Omar Epps és Jada Pinkett)

De a fájdalom-érzelem, amely szenvedést okoz, egy másik agyterület terméke, és a kettő egymástól függetlenül is manipulálható gyógyszerekkel, sebészeti úton vagy hipnózissal. Az ilyen beavatkozások eredményeképp érezhetjük a

fájdalmat, de nem szenvedünk tőle. Egy másik híres idegtudós, Ramachandran megjegyzi, hogy épp emiatt elképzelhető, hogy a fájdalom egyenesen nevetést okoz szenvedés helyett. Azt is tudjuk, hogy különféle kontextuális információk, hitek, más érzelmek, vagy akár társadalmi tényezők is módosíthatják a fájdalomtól való szenvedés érzését. Egy kutatás azt is kimutatta, hogy pontosan milyen idegpályák aktivizálódnak akkor, amikor a mazochisták élvezetet és nem szenvedést találnak a fájdalomban.

Hasonló a helyzet a félelemmel. A félelem sem csupán egyetlen „negatív érzés”, és nem egyetlen idegpálya rendszer aktivitásának az eredménye. A félelem kutatásának egyik nagy alakja, Joseph Ledoux megállapította, hogy az egyik idegi rendszer a defenzív állapotért, a másik az érzés tudati megjelenéséért felelős. Egy dolog defenzív állapotba kerülni, és egy másik szenvedni ettől a motivációs állapottól. Korábbi nagy pszichológusokkal – William James-szel és Ivan Pavlovval – egyetértésben ő is azon az állásponton van, hogy a félelem legnagyobb része autonóm testi reakció – fokozott izgalom, éberség, koncentráció, izomfeszültség, megnövekedett vérnyomás és pulzus, a „védekező állapot”, ami hozzájárul a félelem összetett „negatív” érzéséhez, amely ennek az állapotnak a tudatosulása. De a szenvedés, ami a féle-



lem érzésével többnyire megjelenik – a negatív érzés – nemcsak, hogy nem a forrása ennek a védekező állapotnak, nem is szükségyszerű velejárója. Ezt magasabb rendű kérgi területek „adják hozzá” a védekező állapothoz, de nem mindig és nem szükségszerűen. A félelem és a félelemtől való szenvedés két különböző folyamat eredménye, amelyek legtöbbször együtt járnak – ezért nevezzük a félelmet „negatív érzelemnek” –, de bizonyos körülmények között az elsőt nem követi a másík. Ennek a fényében a „horror-paradoxon” kérdése nem az, hogyan található valaki élvezetet egy negatív érzésben, hanem inkább az, milyen körülmények között jelenik meg élvezet egy olyan testi állapot esetén, amely leggyakrabban szenvedést okoz. Így kaphatunk magyarázatot arra, hogyan lehetséges, hogy valaki „szeret félni”.

A FÉLELEM MECHANIZMUSA

Azok, akik szeretik a horrorfilmeket, nem abban különböznek azoktól, akik nem szeretik, hogy valami agyi elváltozásuk lenne, vagy ne éreznének félelmet. Az amygdala sérült betegek valóban semmilyen élethelyzetben nem éreznek félelmet, de a horror közönség nagyon is érez félelmet, és ezt élvezi. Ezért néz horrorfilmeket. A választ arra a kérdésre, hogy ez hogyan lehetséges, a félelem élmény folyamatában találjuk, egészen pontosan abban a részben, ahol a félelem érzése testi jutalmazással jár. Ez lesz a kulcs az egyéni különbségek magyarázatában is.

„Szisztematikusan a jutalomkeresés javára dönt”

(Tim Burton:
Ed Wood –
Johnny Depp és
Martin Landau)

A félelem folyamata nagyjából egy tucatnyi kérgi és kéreg alatti területet érint, amelyből négynek van kitüntetett szerepe. Az észlelési információk alapján, melyet a thalamusz közvetít, az amygdala bein-

dítja a védekező állapotot, és hozzájárul a félelem élményének létrejöttéhez; a hippocampus emlékeket, azaz kontextuális információt szállít az érzéki információk mellé (láttam már ilyen állatot, akkor is veszélyes volt, a múltkor meg is haragpott, vagy ellenkezőleg, a múltkor nem bántott, bár akkor is megijedtem tőle), a striatum motivációval látja el a szervezetet, azaz megjutalmaz, hogy megtaláljuk a megfelelő megküzdési módot, a frontális kéreg pedig tudatosan értékeli a jelenséget és szabályozza a viselkedést. Az egész folyamat ennek a négy területnek az együttműködésén és a működésük közötti egyensúlytól függ. Az észlelési információkat az amygdala, a hippocampus és a frontális kéreg szinte egyidőben kapja meg, de a veszélyesnek látszó ingerek esetén az amygdala reakciójának van előnye, lévén, hogy szerepe van az érzelmi emlékezet tárolásában és előhívásában is. A frontális kéreg és



a hippocampus utólagos moderáló és ellenőrző szerepet játszik a félelem kifejezésének folyamatában.

A félelemkeltő lényekkel, dolgokkal való találkozás elsődleges következménye a „stresszhormonok” áramlásának beindulása, amely vérnyomás növekedést, pulzusgyorsulást, izomfeszültséget, figyelemkoncentrációt eredményez. Ezzel együtt indulnak el az ezeket a hatásokat enyhítő „nyugtató” hormonok, valamint a dopamin, ami a striatum által kiváltott jutalmazó, azaz jó testi érzést keltő hormon. Azok a sejtek ugyanis, amelyek ez utóbbit elindítják, minden izgathatóságot eredményező ingerre beindulnak függetlenül attól, hogy maga az inger jutalmat ígér-e vagy sem. Egy nemrégiben publikált vizsgálat azt találta, hogy ezeknek a sejteknek egy csoportja mindenképpen működésbe lép, akár veszélyt, akár jutalmat ígér az inger. Tehát, ha az izgathatóságot egy veszélyes inger váltja ki, a testi jutalmazás továbbra is megtörténik. Egy feltevés szerint ennek célja, hogy arra sarkallja a szervezetet egy ideig, hogy megküzdjön a veszéllyel. Ez a hatás azonban csak rövid időn keresztül fennáll és nem nagyon erős veszéllyel fenyegető inger esetén lép föl. (A horror kedvelői sem szeretnék valódi élethelyzetben igazi láncfűrészes sorozatgyilkossal találkozni.) Hosszú időn keresztül tartó és erős veszélyt jelző ingerek esetében ezek a sejtek is abbahagyják a test motiváló jutalmazását.

Az amygdalának szerepe van a félelemkioltásban is, mivel ezeket az emlékeket is tárolja. Egy kutatás azt állapította meg, hogy ugyanazok az idegsejtek játszanak szerepet a félelemkioltás emlékezetben, mint a jutalmazásban, és ezáltal gátolják a félelem által kiváltott elkerülő viselkedést. Ez azt jelenti, hogy a félelemtől való megszabadulás is testi jutalmazással jár. További érdekes adalék, hogy az inger érzelmi minőségének változása aktívan hozzájárul a test félelmi stressztől való megszabadulásához. Tehát egy negatív ingert követő pozitív inger nemcsak helyettesítő, hanem kifejezetten „gyógyító” szerepet játszik, amit a kardiovaszkuláris hatás hirtelen megváltozásával lehet mérni. Ez azt jelenti, hogy – például egy film esetében – a félelmi stressz hatást nagyon gyorsan ki lehet oltani egy ellenkező tartalmú jelenettel. Összességében ezek a tények arra mutatnak, hogy mind a rövid idejű félelemkeltés, mind ennek a félelemnek a kioltása

testi jutalmazással jár. Hogyan magyarázza ez a horrorfilmek élvezetét?

Egyetlen horrorfilm sem magas szinten stresszkeltő az elejétől a végéig. Ez természetes velejárója a drámai műveknek, amelyek változó feszültségű részek hullámzásából állnak. A nagyfeszültségű részeket „stressz csúcsoknak”, az alacsonyfeszültségű részeket „regenerációs” periódusoknak tekinthetjük. Ezeknek a hullámoknak az amplitúdója filmről filmre változik, ahogy az alapfeszültség szint is. Megfigyelhetjük, hogy a legtöbb horrorfilmben vannak pozitív érzelmeket kiváltó történetzalak is – szerelem, bizalom, remény, vágy. A horrorfilmek stressz/regeneráció ciklusokból állnak, amelyek analógnak tekinthetők a félelemkeltés/félelemkioltás párossal, ami a félelemkondicionálásban történik. Egy horrorfilmben félelemkondicionálás akkor történik, amikor egy karakter, egy helyszín, egy helyzet, egy tárgy, amely eddig ártalmatlannak tűnt, egyszerre félelmetes lesz, és a közönség megtanulja, hogy az adott dologhoz milyen érzelmet társítson. Félelemkioltás akkor történik, amikor ugyanez a dolog, amely eddig félelmetes volt, egyszerre újra ártalmatlannak tűnik, mert az elvárt negatív következmény nem történik meg. Ezt látjuk például Spielberg *Cápa* (1975) című filmjében a tengerrel, mint helyszínnel kapcsolatban. A „jump scare” hatások – hirtelen erős és kellemetlen hangok, hirtelen, váratlan kameraszemszögek, rövid bevillanások stb. – különösen alkalmasak a veszélyesség jelzésére. Ebből a szempontból a horrorfilmek félelemkeltő ingerek sorozata, amelyeket rendszeresen semleges vagy egyenesen nyugtató ingerek szakítanak meg.

A horrorfilmek hullámzó szerkezetét tekintve egy kétfázisos modellel magyarázhatjuk a horrorfilmek élvezetét, ahol mindkét fázis fiziológiai jutalmazással jár, bár különböző okokból. Az első fázisban a félelem keltette védekező állapot dopamint adagol a szervezetnek, a második fázisban ugyanez történik, csak a stresszoldás eredményeképp. Már korábbi elméletek is fölvetették, hogy a horror élvezetében a stressztől való megszabadulás játszhat szerepet. Ez azonban csak az egyik oldala a képnek. Először is nem tudja megmagyarázni, miért szeretik azokat a filmeket is, amelyeknek nincs jó végük. Másodszer az sem világos, miért nézne valaki végig két óra horrort azért, hogy utána jól érezze magát, mert

vége van. A kétfázisos modell mind a két kérdést meg tudja magyarázni. A nézők nemcsak a végén kapnak jutalmat a „jó vég” bekövetkeztével, hanem folyamatosan, az egész filmen át a regenerációs periódusokban. A vég önmagában nem tudja meghatározni a film egészére vonatkozó élményt, miközben nézzük. A stresszoldás okozta testi jutalmazás folyamatosan érkezik kis adagokban, nemcsak a film végén. De mivel maga a stressz felkeltése is dopamin adagokkal jár, gyakorlatilag hullámokban minden fázis valami fiziológiai jutalmazást eredményez, csakúgy, mint a hullámvasúton: a lefelé menő fázisban a rövid, enyhe stressz-szel való megküzdés, a felmenő fázisban a stressztől való megszabadulás okoz örömet. Ugyanezt a „fűrészfog” hatást találták egy vizsgálatban, amit „elvarázsolt kastélyok” látogatóival végeztek.

KI ÉLVEZI A FÉLELMET?

Hogyan magyarázza ez a kétfázisos modell az egyéni különbségeket? Világos, hogy a horror-kedvelők csak a közönség 5-6%-át teszik ki, és egy jól körülhatárolható demográfiai csoportot alkotnak. Ebben a tekintetben két fontos tény van. Az egyik, hogy a statisztikailag a horror közönség a 15-25 év közötti férfiak, a másik, hogy a nők minden életkorban kevésbé kedvelik a horrort, mint a férfiak. Miért aktívabb statisztikailag a félelem által keltett jutalmazó rendszer ebben a demográfiai kategóriában?

Azt kell feltételeznünk, hogy ez a típusú testi jutalmazás mindenkiben megvan, csak különböző mértékben. Ezt mutatják a különféle szórakozási formák a hullámvasúttól az elvarázsolt kastélyon át, a kisgyerekek fogócskájáig, és természetesen a veszélyes ragadozókat bemutató természetfilmekig. De már a csecsemők hat hónapos korától azt tapasztalhatjuk, hogy kevésbé tudnak elszakadni a félelmetes arcok képeitől, mint a semleges vagy boldog arcokéitól. Habár itt kifejezett élvezetről még nemigen beszélhetünk, de ez mutatja, hogy a félelmetes dolgok figyelem megkötő ereje már ilyen korban is jelen van. Ez aztán folytatódik a gyerekesek sokszor félelmetes világában, és ha a rendkívül népszerű Harry Potter-filmek kifejezetten horrorisztikus jeleneteire gondolunk, biztosak lehetünk benne, hogy a félelem élvezete – bizonyos szinten – minden életkor sajátja. A horrorfilmek közönsége



a félelem élvezetét a szórakoztató kultúrán belül a legextrémebb formában űzi.

Az egyéni különbségeket úgy értelmezhetjük, mint a félelem ál-

tal keltett izgalmi állapot toleranciaszint küszöbét. Ez a küszöb pedig a félelem által indukált viselkedés és a félelem által keltett jutalmazás egyensúlyától függ, amelyben az említett négy agyterületnek van fő szerepe. Pszichológiai vizsgálatok kimutatták, hogy a szenzáció vagy újdonságkereső személyiségvonás különlegesen jellemző a horrorkedvelő közönség tagjaira. A kutatások egyértelmű kapcsolatot fedeztek fel a jutalomérzékenység és a szenzációkereső személyiségvonás között. Más felmérések azt mutatják, hogy mind a jutalomérzékenység, mind a szenzációkeresés kamaszkorban a legjellemzőbb, és a fiúkra jellemzőbb, mint a lányokra. A jutalomkeresés ugyancsak szoros összefüggésben áll az alacsony félelemérzékenységgel. Továbbá, ez a személyiségvonás ambivalens helyzetekben, tehát, amikor mind a veszély, mind a jutalom kilátásban van, szisztematikusan a jutalomkeresés javára dönt. Más további anatómiai és fejlődéstani tények is arra mutatnak, hogy ebben az életkorban kiemelkedő a veszélyvállaláson keresztül történő jutalomkeresés.

„Csak látszólag paradoxon”

(Tobe Hooper: Poltergeist)

Egy másik pszichológiai tényező, amely az egyéni különbségeket befolyásolja a szorongás-érzékenység. Kutatások egyértelmű összefüggést találtak magas szorongás szint és a horrorfilmek kerülvése között. Ez magyarázza a nők általános tartózkodását is a horrorfilmekről, ugyanis a vizsgálatok a nőknél rendszeresen magasabb szorongás-érzékenységet mutatnak ki. Ugyanilyen tényező az ambivalencia elviselése. Akik nehezen tűrik a bizonytalanságot, azok hajlamosabbak szorongásra, kevésbé szenzációkeresők, és kevésbé kedvelik a horrorfilmeket is. Korábbi pszichológiai vizsgálatok még tucatnyi személyiségtényezőt említenek, amelyek a horrorfilmek kedvelőit jellemezhetik, de ezek kevésbé megbízható eredmények, nagyon különböző vizsgálati módszerekkel készültek, és többnyire az eredmények sem ismétlődnek. A fent említett jellemzőket azonban több vizsgálat is megerősítette, és – elsősorban – idegtudományi eredményekkel is összekapcsolhatók (szemben például a szadizmussal, a kellemetlenséggel, vagy a gátlástalansággal, amelyek egy-egy vizsgálat esetén ugyancsak kijöttek, mint a horror kedvelőkre jellemző személyiségjegyek).

Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy a horrorfilmeket a félelem által keltett, majd a félelem kioltásával együtt járó fiziológiai jutalom miatt nézik azok, akik nézik. Nemcsak ők szeretnek félni, hanem – különböző tolerancia küszöbökkel – lényegében egy kicsit mindenki, mégpedig kiskgyerekkortól kezdve. A kultúra kialakította azokat a formákat, amelyen keresztül ezt az élvezeti cikket, a félelem keltette dopamin adagot fogyaszthatjuk korra és nemre tekintettel. Van, aki attól a stressztől is elájul, hogy egy brazil szappanoperában Paolo nemet mond Paulának, amitől utóbbi elsírja magát, és van, akinek csak a kivájt szemű csecsemő sikoltozása elégséges inger, de azért legközelebb ennél többet vár. A horrorfilmek kedvelése csak látszólag paradoxon, mert extrém formája a mindenütt meglévő izgalmat keltő szórakozásnak. Továbbá, azért sem paradoxon, mert nem a rosszat élvezni benne, aki élvezi, hanem azt, ami a legtöbb embernek már rossz, de neki jó. Ez csak a horrortól irtózó többség számára érthetetlen. De ez a többség gondoljon arra, hogy amikor megnéz egy oroszánokról vagy cápákról szóló cuki természetfilmet, ugyanaz játszódik le benne kicsiben, mint abban a horror-radjongóban, aki rémületesen ijesztő zombik társaságában múlhatja az idejét. •

FEKETE POSZT-HORROR

KAMPÓKEZEK

NEMES Z. MÁRIÓ

A POSZTHORROR A ZSIGERI ESZTÉTIKÁT AZ EGZISZTENCIÁLIS, PSZICHOLÓGIAI VAGY POLITIKAI JELENTÉSALKOTÁS IRÁNYÁBAN JÁTSSZA KI ÉS „NEMESÍTI MEG”.



Az ezredforduló utáni első évtized horrorkontextusát – 9/11 által meghatározott politikai klímától nem függetlenül – a *torture porn* és az újbrutalizmus sokkesztétikája dominálta, mely trendek lecsengése után láthatóan egyfajta tanácstalanság uralkodott el a filmkészítők és a kritikusok táborában egyaránt, hogy milyen módon lehetne újragondolni a zsáner jövőjét. Megfigyelhető volt a már ismert áramlatok/stratégiák megerősödése: ilyen a neogótikus tendenciák (*Bíborhegy*, 2015, *Az egészség ellenszere*, 2016) vagy a *found footage* horror (*VHS*, 2010, *Creep*, 2014, *A látogatás*, 2015) előretörése, de a retrokultúra regresszív mechanizmusai is inkább elhomályosították az innováció lehetséges szökevényeit. A kritikus tanácstalanság, illetve a helyzet képlekenységének a jelzése az irányzati megnevezések túlszaporodása is, hiszen a 2010-

es évek filmtermésének leírására számos olyan, „rövid lejárátú” fogalom jött létre, mint a *deathwave*, *mumblegore*, *slow horror*, *smart horror*, indie horror, presztízs horror, de ezek közül leghatékonyabbá vitathatatlanul a poszthorror vált, noha jelentéstartalmát ennek is meglehetősen nehéz összefoglalni.

A poszthorror elnevezés Steve Rose a *The Guardian*-ben megjelent cikkéhez köthető, ahol a szerző a *Tűnj el* (2017), *Neon Démon* (2016), *It Comes at Night* (2017), *A Ghost Story* (2017) vagy *A boszorkány* (2015) kapcsán egy olyan filmtípus megjelenését ünnepli, mely használ ugyan horrorkódokat, de a zsigeri esztétikát és a formális zsánerlogikát valamilyen egzisztenciális, pszichológiai vagy politikai jelentésalkotás irányában játssza ki és „nemesíti meg”. Ebben a banális – bár a rendezők öndefinícióval többnyire össz-

hangban álló – leírásban az a hosszú tradícióval rendelkező horrorszkeptikus kulturális ellenérzés csapódik le, mely a horrort valamiféle alantas és sematikus testzsánerként próbálja diszkriminálni, miközben bizonyos műveket saját műfaj történeti kontextusukkal szemben igyekszik domesztikálni. Ennek a történetietlen domesztikációnak (mely nem hajlandó tudomást venni a zsáneresztétika heterogén jellegéről) az eszköze a „horrorságát meghaladó” pseudo-horrorként értelmezett poszthorror. Érdemes azonban rámutatni, hogy már a kilencvenes években is voltak hasonló funkcióval bíró kamuflázs-fogalmak elég csak *A bárányok hallgatnak* (1991) pszichológiai thrillerként vagy *suspens drama*-ként való nemesítésére gondolni, mely gesztussal kísérteties egybehangot mutat Jordan Peele igyekezete, hogy a *Tűnj el* „szociális thrillerként” mozdítsa el a horror kulturálisan-politikailag ambivalens terepéről. De a zavart kánonirigység, a szimbolikus tőke felhalmozása iránti vágy, illetve a piaci újracsomagolás igényének heterogén tünetkomplexuma mutatkozik meg abban is, ahogy a poszthorror rendezők következetesen konszenzuális klasszikussá érett művészhorrorokra (a *Ragyogás* (1980) vagy a korai Polanski-filmek) hivatkoznak a potenciális hatások felsorolása közepette. Persze ezeket a mimikri stratégiákat meg lehet közelíteni az ezredforduló utáni poszt-kulturális vagy hipszter-gyakorlatok felől, ahol a szubkulturális javak szabadon lebegése egyszerre hordozza a felforgató elegyítés és a kontextusfelejtő kisajátítás lehetőségét.

David Church a tavalyi *Post-Horror – Art, Genre and Cultural Elevation* című



monográfiájában a művészhorror tágabb kontextusában próbálta esztétikailag összefüggő alkotások soraként értelmezni a poszthorror munkákat, aminek során számos megvilágító filmpoétikai következtetéshez jutott. Fő tétele szerint ezek a filmek abban különböznek a kétezres évek mainstream horrorjától, hogy egy elidegenített affektív világot hoznak létre, melyet visszafogott minimalizmussal építenek fel. Ez megjelenik például a jumpscare háttérbe szorításában, illetve az energikus kézi kamerázás helyett alkalmazott hideg és lassú képkezelésben, melyet a hosszú snittek határoznak meg. Atmoszférikus értelemben mindez rémálomszerű lebegést eredményez, mely paranoid vagy weird töréseknek kitett („traumatizált”) tudatmozgást visz színre. A kísérteties lebegés a zsigeri hatásesszközök leépítését vagy hangulati kompenzációját hivatott szolgálni (vagyis többek közt ezen a síkon megy végbe az attrakciós poétika szublimációja), de egyúttal a filmek időbeliségét és narratív szerkezetét is érinti: a poszthorror mint slow horrornak a slow cinemával való kapcsolatát jelzi. Erre a cselekménytelenített nyomasztó belassulásra remek korai példák Ti Westnek a trendet megelőlegező olyan filmjei, mint *Az ördög háza* (2009) vagy *A fogadósok* (2011).

Nia DaCosta *Kampókéz* (2021) a poszthorror hullámnak ahhoz az ágához köthető szorosabb-lazább szálakkal, mely a horror nemesítését társadalomkritikai irányban kíséri meg. Ennek megítélése kapcsán

persze felvetődik az az esztétikai ideológiai kérdés, hogy mennyiben idegen vagy „külső” elem bármiféle politikum a horrorhoz képest? Létezik-e egyáltalán apolitikus horror, ha a test(kép) esendőségével való érzéki elszámolás eleve felvet biopolitikai kérdéseket is, illetve a szörny mint a mindenkori emberi hátráfigurája feltételezi a morális-antropológiai normák reflexióját? Már a *torture porn* is rendkívül politikai volt abból a szempontból, hogy test és erőszak viszonyának spektakuláris jellegére kérdezett rá egy poszt 9/11-es társadalmi térben. A poszthorror ugyanakkor hajlamos arra, hogy kiiktassa a horrorra jellemző bizonyos spekulatív fikciós elemeket, például nem feltétlenül szörnyközpontú, legalábbis megpróbálja profanizálni a klasszikus szörnytoposzok fantasztikus karakterét (mint például *A Ghost Story*-ban a kísértet alakját), de az erőszak sokkpotenciáljával szemben is szkeptikus marad. Ehelyett az atmoszférikus lebegésen keresztül átszűrt, hol finomabb, hol direkter társadalmi tematizációval próbálkozik, ezáltal csatornázza vissza a fantáziatölkét a társadalmi képzeletbe és valamiféle közmegegyezéses realizmusba. Ennek remek példája a *Valami követ* (2014), mely használja ugyan a szörnymotívumot, ugyanakkor alássa a szörnytest látványosságként való élvezetének lehetőségét. Eközben a nyomasztó jelenlét megállíthatatlan terjedését a dezindusztrializált Detroit rompornó panorámájával kapcsolja össze, vagyis a szörny távollétszerű

jelenlétével való atmoszférikus játéknak egyszerre van egy általánosabb –a cselekményben közvetlenül reflektált – szexuálpolitikai és egy lokális urbanitáskritikai vetülete is. Mindebből aztán egy allegorikus szerkezet épül ki, de ez nem válik teljesen kiismerhetővé, egyfajta szellemi-ideológiai protézissé, hiszen működése elválaszthatatlan marad a film atmoszférikus érzékpoeitikájától. A *Kampókéz* körül bábáskodó (producerként is forgatókönyvíróként egyszerre jegyzett) Jordan Peele-re sokkal inkább jellemző a közvetlen politikai tematizálás. A *Tűnj el!* nagyon ügyesen játszik a testinváziós és megszállásos sci-fi-horror toposzokkal, de mindig érezhető a jelentésképzés ideológiai motivációja, hogy itt egy elég határozott kritikai szándék felől megfogalmazott elkötelezett filmművészetről van szó. Ennek az agitatív gondolkodásnak megvannak a maga csúcspontjai, de intellektuális mélyrepülései is, mint például a Peele által narrátorként és ügyvezető producerként is gondozott *Homályzóna* reboot sorozat (2019), melyet egyfajta műfaji köntösbe öltöztetett woke-enciklopédiának lehet tekinteni.

A *Kampókéz*-franchise kifejezetten adja magát a politikai újraolvasására, hiszen már az 1992-es alapmű, Clive Barker *The Forbidden* című novellájának Bernard Rose-féle adaptációja erősen reflektálta a szörny-lét társadalmi gyárfatóságának mechanizmusait, illetve ezzel összefüggésben az afroamerikai identitás kérdéseit és szociálpolitikai vonzatait. Barker eredeti szövege a *Vérkönyvek* (1984-1985) novelláskötetben

„A faji igazságszolgáltatás arctalan kísértetei”

(Nia DaCosta: *Kampókéz* – Teyonah Parris és Yahya Abdul-Mateen)



jelent meg, mely a nyolcvanas évekbeli splatterpunk mozgalom egyik klasszikusának számít. A Barker-féle splatterpunk a felforgató testpoétika és a queer-érzékenység felől újította meg a horrort, vagyis esetében a zsigeri gondolkodás mindig együtt járt bizonyos politikai hangsúlyokkal is, de ez mindig a műfaji tradíció belüli kritikai munkán – például Lovecraft rasszista és látenszen szexualizált motívumainak dekonstrukcióján – keresztül létesült. A Rose-adaptációval szemben a *The Forbidden* Chicago helyett Liverpoolban játszódik, és nincs utalás a szereplők faji kódoltságára, a recepció ezért inkább a fehér munkásosztály társadalmi-kulturális közegében szokta elhelyezni a számos keresztény teológiai utalással (lásd például az áldozat motívumát) élő történetet.

Rose tehát nagyon tudatosan dolgozta ki milióváltás módját és tétjeit, ennek egyik kulcseleme volt Daniel Robitaille, a rasszok közti tiltott szerelem tragikus áldozataként elpusztuló festő mítoszának felépítése, hiszen így kaphat a rém (Tony Todd auratikus alakításában) arcot és eredettörténetet. Kampókéz ezáltal a Barker-féle szürreális és pszeudo-szokrális lényből visszahumanizálódik a társadalmi diszkrimináció áldozatává, mely a szörnyszerűségének politikai és érzelmi ambivalenciáját növeli. A film folyamatosan reflektál a látás / láthatóság hatalmi viszonyaira (elég csak a bevezető felülnézeti képsorokra gondolni), de ez az ábrázoláspolitikai vetület festészet és graffiti, illetve festészet és tükrözés metaforarendszerében számos ponton megjelenik. DaCosta sequelje hangsúlyosan kidomborítja a művészeti szálát, hiszen a főhős, Anthony McCoy (Yahya Abdul Mateen II), feltörekvő, fiatal festő, aki egy alkotói válság közepette fedezi fel Kampókéz legendáját, hogy a történettől megihletődve („megfertőződve”) újítsa meg munkásságát, mely folyamat ugyanakkor teljes fizikai-pszichés leépüléshez és a mítoszba való felszívódáshoz: a „Kampókézé-váláshoz” vezet.

Robitaille 19. század végi története ugyanakkor a lincselés horrorján túl is sok mindent elmond az afroamerikai művészek kulturális mezőben betöltött outsider státuszról, hiszen a gazdag fehér családokat megörökítő autodidakta fekete vándorfestő alakja volt számukra szinte az egyetlen betölthető pozíció a korszak társadalmi szerepkínálatában. Az első ismert afroamerikai festő, Joshua

Johnson (1763-1824), is csak a fehér baltimore-i elit hatalmi önreprezentációjának pusztá eszközeként (mint dehumanizált festészeti gép) tudott működni, számos festményét alá sem írta, önnön szerzőségéhez való viszonyát a kor antropológiai-uralmi viszonyai már eleve meghatározták. Érdekes kérdés, hogy ez a fajta, nem-akadémiai, naiv vagy outsider festészeti hagyomány milyen módon állítható összefüggésbe a *Kampókéz*-franchise-ban oly jelentős graffitivel? Hiszen a „tetovált város” (Michel Tévoz) anonim vizuális nyelvként működő graffiti ugyancsak értelmezhető a kizsorított rétegek ellenkulturájaként, mely amerikai kontextusban a többségi társadalom vizuális-textuális jelreztímjét szétrobbantó közösségi alkotásként fogható fel. DaCosta filmjében azonban már egy posztgraffiti állapotban járunk, legalábbis a festőhős folyamatosan szembeül azzal a piaci-ideológiai folyamattal, ahogy a művészeti világ a *Kampókéz*-történetet esztétikai terméként csomagolja újra. Ez egybecseng a film egyéb pontjain is megfigyelhető gentrifikáció-kritikával, illetve az afroamerikai szereplők identitáspolitikai önkizsákmányolásával. A graffiti esztétika érdekes módon nem is McCoy saját festészetében tér vissza legnyilvánvalóbban, hanem a rém(ek) ábrázolásában. DaCosta nagy újítása *Kampókéz* anonimizálása, miszerint itt nem egy karizmatikus rémhősről van szó, hanem a faji igazságszótás arctalan kísérteteiről, egy bosszúszomjas, néma, rajszerű sokaságról. Vagyis vizuális szinten a „kampókézek” sohasem látszódnak tisztán, csak áldozatuk szubjektív tükröpperspektívájából, mint a „fehér valóság” (white realness) szakadásai, törései és zavarjelenségei. Leginkább Richard Hambleton legendás *Shadow Men* graffiti sorozatának árnyékfiguráira hasonlíthatnak, miközben a város felszínére kiíródo fantomle nyomatokként jelennek meg. (Maguk az erőszakjelenetek is sokszor képen kívül játszódnak le, inkább a csak az affektív hangsáv zöreije-zajai közlik velünk a testek sorsát, mely a poszthorror attrakcióel- lenes attitűdjének felel meg.)

Ezzel a megoldással sikerül elkerülni az eredeti film politikai szempontból problémás megoldását, azt a már az *Egy nemzet születése* (1915) óta kísértő rasszista toposzt, hogy a fekete férfi a fehér női testre vágyakozó szexuális ragadozóként jelenítődik meg. 1992-es *Kampókéz* a rasszok közti kapcsolat ábrázolásában

egyszerre idézte, romantizálta és kritizálta ezt a motívumot, de végső soron a – a maga gótikus kétértelműségében – mégis rabja maradt, miközben DaCosta a „kampókézek” politikai rögzítésével és deszexualizálásával egy ideológiailag sokkal egyértelműbb helyzetet hoz létre. Ugyanakkor a jelentésalkotás szempontjából mégsem érződik túldeterminálnak az így létrejövő játéktér, hiszen a film nem idealizálja egyértelműen a bosszú kísérteteit. A *Kampókézé*-válás a főhős esetében (ön)pusztító folyamatként van bemutatva, melyben az egyéni felelősség és a társadalmi determináció viszonya tisztázatlan marad, illetve állandóan felsejlik a mítosz mesterségességének, manipulálhatóságának és kisajátíthatóságának veszélye is.

A fekete történelem = fekete horror, nyilatkozta Due Tananive filmtörténész, arra utalva, hogy a feketék hagyományos filmes ábrázolása ugyanannak az erőszaknak a vizuális leképzése és gyakorlása, mely az afroamerikai közösséget a többségi társadalom irányából érte. Vagyis a feketék (ön)reprezentációja és a horror mint zsáner működésmódja között strukturális megfelelések vannak, ezért lehet a horror fekete horrorként való újrapolitikálásának komoly társadalom- és identitáskritikai ereje. A poszthorror lehetőségei ebben az összefüggésben az erőszakot gyakorló vagy annak kitett test politikai testként való felismertetésében rejlenek, mely társadalmi munkát ugyanakkor esztétikai munkaként is kell felfogni, érte ezen, hogy a programosság sosem kezeskedhet egy film művészi színvonaláért. Az új *Kampókéz* számos jelenetével képes érzéki politikát művelni, de több ponton megfigyelhető Jordan Peele didaxisa, illetve a fehér közönségnek szánt érzékenyítő tételmondatok sem javítanak az összkép komplexitásán. Mindezek ellenére DaCosta filmje sikeresen értelmezte újra saját hagyományát, hogy ezzel szimbolikus módon szolgáltatson igazságot – poszt ide vagy oda – a horrornak és a fekete történelemnek egyaránt.

KAMPÓKÉZ (Candyman) – amerikai, 2021. Rendezte: **Nia DaCosta**. Írta: **Jordan Peele, Win Rosenfeld**. Kép: **John Guleserian**. Zene: **Robert A. A. Lowe**. Szereplők: **Yahya Abdul-Mateen** (Anthony), **Teyonah Parris** (Brianna), **Nathan Stewart Jarrett** (Troy), **Colman Domingo** (Burke), **Vanessa Williams** (Anne-Marie). Gyártó: **MGM / Monkeypaw Productions**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 91 perc.

PANDÉMIA-HORROR

A KOR TÜNETEIV

VARRÓ ATTILA

A COVID MINDEN KORÁBBI HORRORKÓRNÁL MEGFOGHATATLANABB TÖMEGPUSZTÍTÓ, RÉMISZTÓ HATÁSA NEM ANNYIRA AZ EMBERI TESTEN, MINT INKÁBB AZ EMBERI LÉLEKBEN ÉS TÁRSADALOMBAN ÉRHETŐ TETTEN.



Egyetlen olyan műfaj sem akad a tömegfilm történetében, amely annyi szállal kapcsolódna a kór-
okhoz, mint a horrorfilm – ráadásul nem csupán tematika terén, de életképességében vagy működésében is. Míg a katasztrófafilm számára csupán az emberi civilizáció összeomlásának földrengésnél, szökőárnál lassabb formája (*Hamburgi kórtól Fertőzésig*), a vegytiszta sci-fi a tudomány legyőzendő ellenfeleként használja (*Androméda-törzs, 12 majom*), a melodráma pedig főként tragikus fordulatként használ tüdőbajt (*Kaméliás hölgy*), rákot (*Becéző szavak*), leukémiát (*Love Story*), a horror meséiben jóval több, mint bevált konfliktusforrás. A rémfilm átfogóan tematizálja a testroncsoló, életrabló kórt, mint az emberiség egyik alapvető félelemforrását, sajátos szörnyeket faragva belőle (*Paraziták, Testrablók inváziója, Ringu*), sőt népes alműfajt épít rá: a húsfaló, ragályterjesztő élőhalottakról szóló zombifilmet. Szemben a többi műfajjal a horrort egyenesen életben tartják a betegségek, biztosítva a fennmaradásához és szaporodásához szükséges létfeltételeket: a rettegést, undort, paranoiát. Az expresszionista *Nosferatu* ragálya a pár évvel korábbi spanyolnátha kollektív élményéből táplálkozott; a 70-es években induló bio- vagy testhorrorfilmek látványos reakciókat jelentettek az emberi társadalomban rohamosan terjedő újfajta rettegésekre, legyen szó a környezetszennyezésre adott testi válaszok borzalmairól (mint az *Alien* rákhorrorja), a biológiai hadviselés rémétől (*Crazies*) vagy épp a „melegpestis” kísértetéről (*Thing*); a

modern zombifilm 21. századi sikerkarrierje pedig vitathatatlanul összefügg az egyre szaporodó globális pandémiák térhódításával SARS-tól az Eboláig.

Mindemellett a horrorfilm, szintén kivételes módon, a hatásmechanizmusát, működési elvét tekintve is túllép a betegségek egyszerű bemutatásán, beépítésén a cselekménybe: maga is egyfajta betegség. Noha számos hatásműfaj alapul erős érzelmi effektusok szándékos előidézésén, egyetlen vígjáték okozta röhögőgörcs vagy tenyérizzasztóan feszült thriller-jelenet sem fogható azokhoz a fizikai tünetekhez, amelyeket egy hatásos horrorfilm kiválthat a nézőiből. Míg a komoly betegségek tünetei közé ritkán tartozik egy heves zokogás vagy kiadós erekció, addig a hányinger, szapora légzés, szédülés csupa olyan zsigeri jelenség, amelyet egyaránt köthetünk egy kannibálfilm bankett-jelenetének megtekintéséhez és egy kiadós rosszul-
léthez, akár gyomorrontás, akár agytumor okozza. Ráadásul a horror több, mint különösen intenzív testi reakciókat kiváltó zsáner – akárcsak szintén közkedvelt társa az élmény-spektrum másik végéről, esetenként függőséget is okozhat az arra fogékony nézőknél, amely a droghasználathoz hasonlóan végigkísérheti egész életét, sőt súlyos esetekben egyre erősebb adagokat követel. Kultúrevolúciós szempontból hihetetlenül hatékony stratégiát jelent egy műfaj számára, ha képes ilyen – immár fizikai szintű – kötődést kialakítani a közönségével (még ha csak egy szűk rétegével is): nem csak azért, mert ezeket az embereket hosszú távon magához láncolja, biztos elme-terepeket kínálva mémjeinek, de azért is, mert a

horrorfilm-rajongás fokozottan fertőz. Egyfelől a rémfilm-élvezet köztudottan társas élmény, így aztán mások is rászokhatnak a pozitív közösségi tapasztalatok során (lásd a kamaszfiúknál divatos beavatási rituálét, a „fogadjunk ezt nem mered megnézni”-kihívásokat), másfelől piaci érzékenysége a sokféle társadalmi félelemre számos réteget megnyerhet a műfajnak (lásd a fiatal női közönség növekvő arányát). A horror-fogyasztás hasznos/káros mivoltáról éppen úgy sok évtizedes viták folynak, mint a pornófilm problematikájáról, egy dolog azonban tagadhatatlan: mértéktelen fogyasztása összefügghet egyéni hajlamokkal, és akár kórossá is válhat, nyomot hagyva a szervezetben – ebben pedig markánsan eltér az italo-westernernek imádatától vagy a musical-mániától.

Valahányszor egy népszerű horrorfilmnél felmerül a betegség-metafóra lehetősége – akár a fertőzés, akár a testi sorvadás motívumában – az értelmezések többnyire konkrét kórt kutatnak mögötte. Így történt ez a 2010-es évek meghatározó járvány-horrorja, a *Valami követ* esetében is: elég volt hozzá, hogy szexuális aktus révén lehet a rejtélyes rém célpontjává válni, máris előkerültek a kamaszkori promiszkuitás népszerű megtorlóját jelentő nemi betegségek. Az író-rendező David Robert Mitchell azonban túllép ezen az új hollywoodi örökségen és járvány-jelképét immár egy sokkal általánosabb félelemre építi, méghozzá egy olyan korcsoportra szűkítve, amely különösen megrázóvá teszi a filmet. Biológiaórákon megtanulhattuk a biológiai óránkról, hogy az

öregedés nem az öregkorral indul: az izmok, csontok, a haj és bőr sorvadása a 30-as években megkezdődik, sőt az agy és a tüdő teljesítménye már a 20-as évektől csökken – a test legfőbb betegségét „időnek” hívják: az elhasználódás elkerülhetetlen, legfeljebb késleltethető. Mitchell „It”-je folytonosan alakot vált, akár még egyazon áldozatnál is, rémlényeinek egyetlen közös nevezője épp ez az elhasználtság, a maga ezerféle formájával: a ráncok, a karikás szemek, a petyhüdt bőr, az inkontinencia, és mindenek előtt a lassúság (amely a zombi, mint kór-metaphora legfontosabb vonása volt hajdani elterjedése idején) nem rémtranszformáció, inkább kényszerű korrózia jelei. A történet tizenéves hőseit tulajdonképpen az öregedés kísérti, ám abban a korban, mikor még fejlődésnek hívják és cseppet sem kellene félelmetesnek lennie: immár nem izgalmakat tartogató ismeretlen, hanem lomha és könyörtelen gyilkos, amely elől csak ideig-óráig lehet elmenekülni. Ennek fényében különösen árulkodó, hogy a film mindhárom áldozat-karaktere – a főhősnő, valamint két fiú-partnere – osztozik egy konkrét manifesztációban: valamennyien szembesülnek ellenkező nemű, meztelen

szülőjükkal, aki az egyik fiúval végez (egy iszonyú aktus során), a másikra a szeretkezése után tör rá, a hősnőt pedig visszatérő módon kísérti a végérvényesen. Nem mintha Lowell az amerikai társadalmon eluralkodó családon belüli erőszak és vérfertőzés réméről vallana filmjében – sokkal inkább arról van szó, hogy ezek a fiatalok mindennél jobban rettegnék attól, hogy előbb-utóbb saját apjuk/anyjuk lesz belőlük.

Az öregedés, mint szörnyeteg egészen más formában, de hasonló nyomozható módon jelenik meg hét évvel később, az *Idő* (eredetiben: *Old*) című Night M. Shyamalan filmben. A legfontosabb különbség Lowell *It*-jétől, hogy a horror-antagonista immár végletekig absztrahált: míg 2014-ben láthatatlan és mindig más alakba bújjik, 2021-ben egyszerűen csak *jelen van*, áthatja szűk birodalmát, a tengerparti sziklával körülvett partszakaszt, mint valami káros sugárzás vagy toxikus vegyi anyag. Iszonyú felgyorsulásával az *Idő* hamisítatlan horror-monstrum, egyben kór-metaphora lesz: a felpörgetett biológiai óra szemmel követhető betegséggé alakítja az öregedést, amely órák alatt elsorvaszt és legyengít, elhülyít és leépip. A *Valami követ*

társadalmi akcelerációja, a gyerekszobák idilljének siratott elvesztése (a film szinte összes kamasz-beszélgetésében helyet kapnak a nosztalgikus kiskori emlékek), ezúttal fiziológiai síkon jelenik meg, de elődjéhez hasonló módon itt is az egyénhez szabott: mindenkit a testében lapulóját saját betegség alakjában torzít és pusztít el. Ennél lényegesebb különbség a metafora szempontjából, hogy Shyamalan immár a társadalom minden rétegére kiterjeszti az áldozatkört, kortól, nemtől, státusztól függetlenül – Lowell fájdalmas kamaszpanasza (az elkerülhetetlen felnőtté válás egy olyan jelenben, amely pillanatra nem sok jövőt kínál) átadta helyét egy globális és általános félelemnek. Az *Idő* halálos kórja alapvetően a felgyorsult társadalmi/emberi fejlődés, amely nem csupán fékezhetetlennek tűnik, de ránk szabadítja a természet pusztító erőit erdőtüzekről árvizeken át halálos fertőzésekig – Shyamalan az utóbbtól való iszonyatra erősít rá, nem csak a francia képregényből (*Homokvár*) átvett alaptörténetével, de a hozzá illesztett saját motívumokkal is.

Noha az *Idő* elkészítésének ötlete még 2019-ből származik, a megírás és az őszi forgatás Dominikán már a koronavírus 2020-as első hulláma alatt zaj-

„A bezártság és izoláció kap főszerepet”
(Night M. Shyamalan: *Idő*)



lott, kétségtelenül rányomva kor és kór bélyegét a filmre – amely tulajdonképpen a hollywoodi nagystúdiók első mozifilm-reakcióját jelenti a pandémiára. Shyamalan egyfelől felerősítette adaptációjában azokat a vonásokat, amelyek az idő, mint betegség koncepciót erősítik (szemben a képregénnyel, ahol az egész területre hatást gyakorol a felgyorsult idő, a filmben csupán az élő szervezetekre), másrészt az eredeti mű nyitott befejezését egy olyan magyarázattal váltotta fel, amely egy különösen aktuális pandémia-paranoiára épül: a végső csavar antagonistája a Gonosz Gyógyászergyár, amely kihasználja a környezeti csapást saját profitjának növelésére. Míg a *Valami követ* esetében központi motívumként szolgált a mozgás, a menekülés (az enyészetet késleltethetőként ábrázolva), az *Idő* poszt-COVID kór-horrorjában már éppen a bezártság, az izoláció kap főszerepet, a karanténvilág térbeli beszűkülése, amely a kóros elsorvadás mellett az emberi kapcsolatok széthullását eszkááló feszültségeket teremt (lásd a megzavarodó orvos erőszak-kitöréseit vagy lányának végzetes pánik-rohamát). A *Valami követ*ben a szex nem csak fertőzést, de menekülést is kínál, ezzel szemben az *Idő* legnyomasztóbb eseménysorozatát okozza a kamaszlány teherbeesésével, amely borzalmas cse- csemőhalállal zárul (eltérően a képregénytől): a közvetlen testi kontaktus immár elkerülhetetlenül halálos veszede- delmet jelent, hála az extrém akcelerációnak.

A koronavírus 2019-es variánsá- nál különösen súlyos probléma, hogy szemben a halálos járványok többsé- gével, alapvetően nem kísérik egyértel- mű és sajátos vírus-tünetek a halált: míg a lepra leprómái, az ebola vérzéses láza vagy akár az AIDS jellegzetes im- munrendszer-gondjai fennen hirdetik a gonosztevőt, addig a COVID-19 áldozat- tait – a komorbiditásnak hála – épp úgy elviheti agyvérzés, szívleállás vagy szá- mos légúti betegség. Az *Elvesztett lelkek szigetének* ember-állat szörnyeit több külső jegyük rokonítja egy lepratelep lakóival, miként a vérokádó, rothadó kortárs zombik sem sokban különböz- nek külsőre egy súlyos ebolástól; a koronavírus esetében azonban nincs ilyen markáns testi transzformáció. Miközben súlyos embermilliókkal nö- vekedett meg az átlagos halálozási szám világszerte, gyanútlanul préselő- dünk leendő gyilkosaink tünetmentes hordozóihoz a metrón, hogy aztán pár napra rá elvigen egy váratlan stroke a vacsoránál. A horrorfilmnek soha nem jelentett még rettegett betegség ilyen komoly kihívást – miként reflektáljon a nagyközönség számára beazonosítható módon egy halálnemre, amely tulaj- donképpen láthatatlan, az egyetlen fil- men megragadható vonása narratív jel- legű: a testünkben rejlő gyengeséget, hibát, torzulást (nevezzük alap- betegségnek) szinte pillanatok alatt csúcsra járhatja és végzetes- sé teszi. Miként ezt Shyamalan bravúros módon megragadta filmjében, a COVID szörnyetege

maga az Idő, amely nem megáll, mint a mostanság felszaporodó *time-loop* filmekben (a sci-fi saját, adekvát műfaji választ kínálva a vírushelyzetre) – ha- nem ellenkezőleg, gyorsított felvételen pörög kamaszkortól a sírig.

Az elmúlt bő másfél esztendő pandémia- veszélye azonban ezúttal sem merült ki a konkrét betegségben: társadalmi ha- tásai legalább olyan pusztítónak bizo- nyultak, legyen szó a gazdasági válság következményeiről, az összezártság alatt felfokozódott családon belüli erőszakról vagy a primér emberi ostobaság áldozat- airól. A tavaly óta készült brit horrorfil- mek kiemelkedő darabjai nem közvet- len módon reflektálnak a víruscsapásra, mint a *Corona Zombies* vagy a *Songbird* thriller-disztópiája az óceán túlsópartján – inkább az emberi pszichébe nyúlnak antagonistáért a test kóros elváltozá- sai helyett. Prano Bailey-Bond wales-i rendezőnő pazar debütfilmje, a *Censor* precízen illeszkedik az elmúlt évek mé- regerős brit nőhorrorjai közé: akárcsak a vallási tébolyról szóló *Saint Maude* vagy a szexuális abúzus gyerekkori sokkját a 70-es évek nemzeti áramszüneteinek kontextusába helyező *The Power*, a bor- zalom ezúttal is a hősnő lélekmélyéből fakad, méghozzá egy kiadós trauma jóvoltából (módot adva egy tágabb tár- sadalmi probléma boncolgatására is). A 80-as évek Londonjában játszódó történet főhőse a nemzeti filmcenzúra bizottság szorgos munkatársnője, aki – felesküdve a társadalom védelmére – napi szinten irtja ki a túlzott erőszakot a VHS-korszak bedurvult horrorfilmjeiből, míg nem az egyik filmben vizionlítja saját mélyen titkolt rémálmát kamasz- fejjel elvesztett hűgáról, akinek egy rejtélyes erdei kirándulás óta semmi nyoma. A cenzornő nem csak az eltűnés körülményeire ismer rá az avantgarde rémfilmrendező gore-opuszában, de a film női főszereplőjében saját felnőtt hűgát is beazonosítja, így aztán nyo- mozni kezd az underground alkotó után, aki a bennfentes pletykák szerint már forgatja a mű folytatását. A legsötétebb film noirokat is felülmúló végkifejletre a film kifinomult betegség-metafórája is teljes fényében kibomlik: a betiltott „vi- deo nasty” horrorfilmek egyfajta halá- los fertőzés ágenseiként jelennek meg, amelyek véres rémtettek elkövetésére készítetik nézőiket – és amelyet a cenzú- ra állhatatos gyógyítóként próbál távol

„5G-re kapcsolt Halál”

(Ben Wheatley: *In the Earth* – Ellora Torchia)



tartani az emberi közösségektől. A végső fordulat tanulsága szerint azonban ez a betegség – hasonlóan az *Idő* titokzatos sugárzásához –, nem a semmiből teremt szörnyetegeket, pusztán a bennük meglévő eredeti tébolyt hozza felszínre és fokozza végzetességét.

A második koronahullám idején forgatott *Cenzor* éppúgy egyfajta halálos katalizátornak ábrázolja ragály-antagonistáját, akár az *Idő*: ám a kifejlődő betegség Bailey-Bond filmjében semmiféle testi elváltozást nem okoz, ellentétben Shyamalan helyenként legdurvább testhorrorokat idéző művével. A főhősön kóros elváltozásai pusztán viselkedésében, tetteiben, környezetével való viszonyában érhetők tetten, sőt az intenzív szubjektivitásnak hála egy idő után az sem egyértelmű, mi zajlik a valóságban és mi csak a hősnő fejében. Klasszikus téboly-horrort látunk, az *Izonyat* és a *Holtak karneválja* kortárs utódát, egyetlen határozott különbséggel: az örületet egy titokzatos horrorfilm megtekintése okozta – valamilyen bizarr fertőzés révén, amelyet terjesztői pult alól adnak tovább a videótékákban. Míg a hagyományos testhorrorok betegség-metaphorái fizikai formához kötődnek, a borzalom traumatikus látványélményét kínálva, a COVID-horrorok esetében a félelem, a paranoia, a téboly a kontaktussal terjedő monstrum: egyfajta sejtelmes határvidéken a bio- és pszichohorroroknál. Elég összevetni a *Cenzort* az igen hasonló alaphelyzetből dolgozó amerikai kollégájával, az *Eleven* kórral: hiába egyezik a két történet magja (testvérhalálból táplálkozó trauma főhős-nőből gyilkos szörnyet csinál egy sokkoló élmény következtében), a hatásadás horroriparos James Wan mindenben ellenkező módon használja a kór-motívumot a brit művész-rémfilmestől. Az *Eleven* kór visszatérés a Cronenbergi tumor-trilógia (*Paraziták*, *Vesztett*, *Porontyok*) ősforrásához: a női téboly egyfajta rákként jelenik meg, amely ugyan meglapul a húsban, de tapintható, behatárolható, mint a film orvosnője mondja „kimetszhető” – így miután kézzel foghatóan testet ölt a testből, fel lehet venni vele a fizikai harcot és biztonságos módon visszazárható a mélybe. A *Cenzor* „video nasty”-ragálya attól válik kevésbé látványos, ám sokkal fenyegetőbb rémmé, hogy nem teremt egységfrontot áldozataiból: míg egy hűszcentis törrel kaszaboló, két lábon

járó rákdaganat minden épeszű embertől kiváltja az „üss vagy fuss” reakciót (jelentsen védőoltást, maszkviselést, karantént), addig egy erőszakos rémfilm influenzája csendes gyilkosként terjed emberkézről emberkézre – miközben megtizedeli a közösséget, a többi kilenc tag vidáman továbbadja, tagadva veszélyeit vagy akár létezését.

Egyelőre a legdirekttbb – ugyanakkor legkomplexebb – horrorfilmes reflexió a világjárványra a brit art-horror sztárszerzője, Ben Wheatley kezéből került ki. A karantén első heteiben íródott és tavaly szeptemberben egy istenháta mögötti angliai vadonban forgatott *In the Earth* az – épp a rendező által újraaktivált – kortárs folk-horror trendbe sorolható: hátborzongató helyszíne egy brit ősvadon, amely Robert Holdstock fantasy-klasszikusa, a *Mitágó-erdő* címszereplőjéhez hasonlóan különös hatással bír az emberek lelkére és képzeletére. Wheatley rengetege a földfelszín alatt mérföldekre kiterjedő mikorrhiza-hálózatával (a gyökerek és gombák komplex szimbiózisa) nem csak a növény- és állatvilág közötti kommunikációt biztosítja: képes megfertőzni az emberi elmét különös gondolatokkal, hallucinációkkal és tévképzetekkel. Az *In the Earth* Őstermészete ellenséges, rejtélyes és hatalmas monstrumként jelenik meg, de nem antagonistaként: a megszállottjaivá váló magányos emberek – konkrétan egy pogány rítusoknak hódoló sámán/művész és egy biológiai titkait kutató fanatikus tudós – követik el egyre sötétebb rémtetteiket a tudományos küldetésben járó főhős-páros ellen, egyfajta áldozatot kínálva új istenüknek. A film nem csak az elmúlt másfél év izolációs félelmeit tükrözi híven, de rendhagyó rémalakjában markáns reflexiót kínál a közösségi életlen eluralkodó szociális médiára is (lásd az első Zoom-horrorok hevezhető brit *Host*-ot, amely az *Unfriended* démonalapötletét hangolja minden különösebb eredetiség nélkül a COVID-karanténhelyezethez). Miközben az erdő rejtélyes sebeket, kiütéseket ír az emberi húsba, kiterjedt gyökértársulása egyfajta bio-világhálóként fertőzi meg az agyakat különféle elmevírusokkal: egyszerre működik Messengerként (a főhőst a vadon szava csábítja útjára, hogy újraélessze kapcsolatát tudós feleségével), lenyűgöző érzéki élmények tárházaként (az erdészlányt jóformán

katatóniába ejti színes gomba-vízióival) és misztikus elméletek információforrásaként (lásd a sámán archaikus Penda's Fenn-kultuszát). A legalább fél évszázados műltra visszanyúló „revenge-of-nature” horrorfilmek sokszínű hagyományát Wheatley lehengerlő meggyőzőerővel tágitja apokaliptikus vízióvá, főszerepben egy minden spórájával és pollenjével tébolyt terjesztő növénytakaróval, amely kizsákmányolóira támadva egymás ellen fordítja őket.

A közelmúlt korona-járványa nem csupán gyorsabb reagálása miatt talált leginkább a kisköltésű art horrorban termékeny táptalajra (hiszen ezúttal is elsőként a trashfilm csapott le a kínálatú exploitation-esélyre, érdektelen, kérészetletű fércműveket eredményezve): a COVID minden korábbi horrorkór-nál megfoghatóbb tömegpusztító, amely absztrakcióra, továbbgondolásra kényszeríti a bűvkörébe került rémfilmeket. Beazonosíthatatlan orgyilkos, egyfajta 5G-re kapcsolt Halál, rémisztő hatása nem annyira az emberi testen, mint inkább az emberi lélekben és társadalomban érhető tetten – megfilmesítése a hozzá kötődő borzalmakon túl a modern civilizáció (ön)pusztításáról is képet ad: krónikái inkább kortárs *Hetedik pecsétek*, mint 21. századi *Ördögűzők*. Némiképp hasonlóan a horrorfilmhez, sokak számára pusztán múló rosszul-lét, míg a védtelenebb szervezetekben megfészkel, roncsol (és végzetes lehet); alattomos hatásmechanizmusával megosztja a társadalmat (akár annak idején a *video nasty*-sereg vagy ma a web-pornó); és ami reflexió tekintetében a legfontosabb, hipermodern századunkban a Föld első világméretű és villámgyors immunreakcióját jelenti a testét benépesítő – inkább parazita, mint szimbióta – emberiség ellen. Shyamalan, Bailey-Bond vagy Wheatley különböző aspektusát ragadja meg a pandémiának, de egyformán kontemplatív, inkább hátborzongató és szívszorító, mintsem vérfagyasztó horrorfilmjeik ugyanazt az alapkérdést fogalmazzák meg a műfaj gazdag eszköztárával: legyen szó kizsákmányoló korporációkról (*Idő*), társadalmi téveszmékről (*In the Earth*) vagy személyes démonokról (*Cenzor*), a legveszélyesebb monstrumoktól nem lehet szikével megszabadulni – szentelt víz, kihegyezett karó, ezüstgolyó helyett átfogó, áldozatos és évtizedes kezelés kell kiirtásukhoz. •

LUIS GARCÍA BERLANGA (1921-2010)

Hispania görbe filmtükre

LÉNÁRT ANDRÁS

BERLANGA FILMJEINEK SZATIRIKUS LÁTÁSMÓDJA TRAGIKOMIKUS KÉPET NYÚJT A 20. SZÁZADI SPANYOLORSZÁG TÁRSADALMÁNAK ELLENTMONDÁSÁIRÓL.

2020-ban, egy évvel Luis García Berlanga születésének századik évfordulója előtt, a Spanyol Királyi Akadémia hivatalosan is elfogadta és beemelte a Spanyol Nyelv Szótárába a *berlanguiano* melléknevet. A szó már nem kizárólag a filmrendezőre és a konkrét munkáira utal, a spanyolok olyan helyzetek jellemzésére is használják, amelyek a legendás rendező filmjeinek hangulatát és abszurditását idézik vissza. De mire gondolnak a spanyolok, amikor – mostantól hivatalosan is – kijelentik, hogy „ez egy igazán berlangai helyzet”?

Az 1948 és 2009 között aktív rendező a világhírnevét megalapozó filmjeit a jobboldali, önmagát nemzetikatolikusként nevező Franco-diktatúra évtizedeiben készítette. A spanyol levéltárak dobozszámra őrzik a Berlanga-művek megcsonkítására szakosodott civil, katonai, de mindenekelőtt egyházi cenzorok jelentéseit, akik feladatuk kapták, hogy a „judeoliberalbolshevik szabadkőműves” csoportnak nevezett ellenség ténykedésének minden szikráját elfojtsák. A spanyol társadalom tragikomikus ábrázolása lett a Valenciában született alkotó védjegye: miközben a közönség a szereplők tettein és párbeszédein nevetett, nem feltétlenül vette észre, hogy valójában önmagán nevet. A rendezőt soha nem a rosszindulat vezérelte. Megpróbálta felnyitni a nézők szemét az őket körülvevő

ellentmondásokra, a fullasztó légkörre, a mindenbe beletörődő, szükségéből együttműködő és gyakran szánalmas honfitársaikra. Méltatói szerint ő volt az, aki a leghitelesebben jelenítette meg a 20. század második felének Spanyolországát, műveinek képsorain a korszak társadalma könnyen önmagára ismerhetett, és megtanította a nézőt arra, hogy bármi is történik, jobb nevetni rajta, mint elkeseredni. Ha mindent komolyan veszünk, végképp nincs remény, ezért ő a sírva vigadás helyett arra ösztönöz, hogy vigadva sírjunk. A cenzorok munkája ebből a szempontból gyakorlatilag hatástalan maradt: bármennyit is vágtak ki a filmjeiből, a szatíra áthatotta a végeredményt, a rezsim mindenképpen rosszul jött ki belőle, a nézők és a filmművészet viszont a lehető legjobban. Gyakori „büntőrsa” volt ebben Rafael Azcona forgatókönyvíró, aki sokszor dolgozott az olasz Marco Ferrerivel is. Berlanga és néhány kortársa szerencséjére a spanyol cenzorok inkább az egyértelmű provokációkat keresték, a kifinomultabb rendszer- és társadalomkritikát már nem vették észre.

A BERLANGAI UNIVERZUM

Pályafutása elején egy másik leendő spanyol mesterrel, Juan Antonio Bardemmel dolgozott együtt, de az útjaik gyorsan különváltak. A diktatúrát nem szívlelték: míg Bardem nyíltan kommunista nézeteket vallott (ami

nem egy életbiztosítás egy jobboldali diktatúrában), addig Berlanga minden hatalom ellen lázadt, erőteljes anarchista felhanggal. Mindez nem akadályozta meg abban, hogy a második világháború alatt önkéntesnek jelentkezzen a németek megsegítésére a szovjet frontra küldött spanyol Kék Hadosztályba, mert így csökkenthette a börtönben raboskodó (baloldali) apja büntetését, illetve imponálhatott is egy lánynak. Bardem az olasz neorealizmus hatásait tükröző drámáival fejezte ki a véleményét, Berlanga a szatíra műfajában talált otthonra. Ellentétben Luis Buñuella, ők nem kívántak külföldre menekülni a falangista rezsim elől, hanem belülről próbálták meg ábrázolni és kritizálni a fennálló állapotokat. Bár a hatalommal többször összeütközésbe kerültek, a világhírnévre szert tett alkotók túlságosan ismertek voltak ahhoz, hogy a változó nemzetközi helyzetben a demokratizálódás álcáját magára öltő Spanyolország megszabadulhasson tőlük. A spanyol diktatúra számára oly kedves témák (katolicizmus, család, hadsereg, hazafias érzés) mind megtalálták a maguk berlangai ábrázolásmódját, görbe tükröt tartva az ország múltja és jelene elé. A rezsim nem tudott mit kezdeni vele: amikor talán legjobb munkája, *A hóhér* bemutatója után Franco belső köre kommunistának, anarchistának, szemtelen bolseviknek nevezte a rendezőt, a diktátor hozzátette: „Berlanga nem kommunista. Ennél is rosszabb: ő egy igazán rossz spanyol”.

Berlanga filmjeit – és egyben a berlangai helyzetet – az abszurd, fekete humor, a kaotikus események és félreértések sorozata, valamint a szatirikus ábrázolásmód jellemzi, a valóságról groteszk képet tár a nézői elé. A szereplői gyakran nem a valódi arcukat mutatják, hanem úgy viselkednek, ahogyan azt a társadalom elvárja tőlük. Bár a műveiben általában találunk egy központi figurát, mellette öt-hat, nagyjából egyenrangú karaktert is mozgat, akik mind a korabeli Spanyolország egy-egy embertípusát jelenítik meg: a szabályokhoz mereven ragaszkodó hivatalnok, a tudálékos tisztviselő, valamely fegyveres testület végtelenül naív tagja, a képmutató középosztálybeli, a sznob arisztokrata, a vallást csak eszközként használó pap, a körülötte történelemből szinte semmit sem értő kisember stb. A többségük szánalomra méltó, mégis

kedvelhető, a negatív vonásokkal felruházott személyeknél pedig érthető a motiváció, amiért a körülmények áldozataivá vagy azok kihasználóivá válnak. Ha a szereplők valamilyen célt tűznek ki maguk elé, biztosra vehetjük, hogy elbuknak, ennek oka pedig sokféle ke-resendő: a bürokrácia, a tetszhalott ál-lapotban létező társadalom, a minden kezdeményezést eltíró fullasztó légkör mind az önmegvalósításra törekvők út-ját állják. A rendezőt a vesztes karakter-ek érdeklik, akik mindig, minden hely-zetben alulmaradnak, bármilyen irányba is indulnak, a végén zsákutcába jutnak. Az akadályokon felülkerekedő hős és a *happy end* csak alkalmanként jelennek meg a berlangai univerzumban, mert ezek nem hitelesek az adott spanyol körülmények között. A művei elsősor-ban a kudarc krónikái. A szereplőket a pergő dialógusok és a felmerült problémákra adott válaszaik alapján ismer-jük meg, de a jellemábrázolás néhány kivétellel egydimenziós marad, igazod-va a rendező által szintén felszínesnek tekintett korabeli társadalomhoz. Egyik védjegyévé vált, hogy minden filmjében megemlíti valamilyen kontextusban az Osztrák-Magyar Monarchiát. A rendező nem adott erre világos magyarázatot, mindig mással indokolta, szándékosan homályban tartva a filmtörténeteket

is. Az egyik említett oka az volt, hogy szimpatikusnak tartotta ezt a történelmi államalakulatot, mert elbukott, ahogyan a világban minden bukásra van ítélve.

A MESTERHÁRMAS

Berlanga filmográfiájában három tétel már önmagában szavatolta azt, hogy a rendező neve a legnagyobbak között szerepeljen a hazájában és azon kívül is. Egy korábbi közös filmjük után Juan Antonio Bardemmel együtt írták meg az *Isten hozta, Mr. Marshall!* (1953) for-gatókönyvét, de Berlanga már egyedül rendezte meg. A történet kiindulási pontja a Marshall-terv, amelynek ke-retében a második világháborúban részt vett európai országok egy része amerikai segítyben részesült, Spa-nyolország azonban – nem hadviselő félként – kimaradt ebből. A történet szerint egy spanyol faluban elterjed a híre, hogy a segítyt odaítélő amerikai bizottság ellátogat hozzájuk, ezért a kis kasztíliai település teljes átformá-lásába kezdenek. Egy tipikus andalúz faluvá kell alakulniuk, illeszkedve az amerikaiakban élő előíté-letekhez. Mindenki teljesen eladósodik, de nyugodtak, mert a hamarosan fejükre hulló dolláresőből minden szükségletüket és vágyál-

mukat kielégíthetik. Azonban az ame-rikai konvoj megállás nélkül halad át a falun, maga után hagyva a lakók csalódottságát. Az álmaik az egész or-szág vágyainak kivételüléit foglalták magukban: a reményt, hogy a politikai konjunktúra idején a külföldiek hoz-zák meg a fejlődést. A film bemutatja ironikus, helyenként groteszk stílus-ban az elmaradottságot, a hatóságok teljes inkompetenciáját, a túléléshez szükséges trükköket, de a szenilis és félsüket polgármester összefüggés-te-len beszédében még Franco tábornok gyakran semmitmondó szövegei is fel-idéződnek. A film elszenvedett bizo-nyos cenzori módosításokat, néhány jelenetet már a forgatókönyv elolvasá-sa után száműzni kellett, de ezen kívül a beavatkozás nem volt túl radikális. Egyesek szerint a folklór jegyében született alkotásban a cenzorok nem tartották súlyosnak a Spanyolországot érő kritikákat, az amerikaiakat célzó támadásokat pedig kifejezetten öröm-mel vették. Mások szerint felismertek minden rendszerkritikus elemet, de jól szórakoztak rajtuk. A mű a Cannes-i Filmfesztiválon különdíjban részesült, bár az ovációt kissé beárnyékol-ta, hogy a zsűriben helyet foglaló Edward G. Robinson

„A vesztes karakterek érdeklik”
(Luis García Berlanga:
A hóhér –
Nino Manfredi)



rosszul fogadta az Amerika-kritikát és botrányt kiáltott. A spanyol közönség körében is tetszést aratott, de a Cannes-i visszhang után már a kormányzat számára is egyértelmű volt, hogy a film Spanyolország-képe nem igazán pozitív, az éppen barátta vált USA-t pedig erőteljesen gúnyolják az alkotók. Az *Isten hozta, Mr. Marshall!* mindmáig az egyik leghíresebb spanyol film, nemzeti kincsként tartják számon.

Az 1961-ben forgatott *Plácido* a szegények megsegítését előmozdító felhívásnak engedelmeskedő spanyolok képmutatását tárja elénk. Karácsony este a nélkülözők és a hajléktalanok egy részét gazdag családok meghívják magukhoz vacsorára, de a szerencsétlenek csak eszközzé válnak a keresztényi szeretet nevében szervezett versenyben. Minden jócselekedetet hamis cél vezényel, a sznob jómódú polgárok azért kényeztetik a „saját kis hajléktalanjaikat”, hogy felülmúlják a szomszédot, miközben kevéssé érdekli őket a befogadott személyek sorsa. Árverésen döntenek el, hogy melyik koldus kihez kerül, tárgyként kezelve őket. Egyikük vacsora közben meghal, plusz terhet róva a vendéglátókra. A karácsonyi menü sem egységes: a házigazdák csirkemellet falatoznak, a megszánt

vendég csirkeszárnyat szopogathat. A emberiségként feltüntetett feladat teljesítve, annak részleteit nem kérdezi senki. A Plácido nevű főszereplő a hitelbe vásárolt járművén szállítja házhoz a koldusokat, az elhunyt hajléktalan testét pedig el is kell tüntetnie. A film vége teljes kiábrándulás: a képmutatók boldogok, az elesettek még elesettebbek lesznek, Plácido pedig elveszíti a motorját, mert hiába ígérgetik neki, végül senki nem fizeti meg a szolgálatait. Berlanga ismét a valóságra reflektált: Franco tábornok éppen ekkor hirdette meg az állami „Ültess egy szegényt az asztalodhoz!” kampányt, amelynek ugyanez volt a lényege, a film szatirikus megközelítése viszont nevetségessé tette a kormány programját. A hatóságok ismét egy tükröt láthattak maguk előtt: a felebaráti szeretet hamissá válik, amennyiben az nem szívből jön, hanem parancsszóra, versenyhelyzetben jelenik meg, és nélkülöző minden valódi emberséget.

De az *Isten hozta, Mr. Marshall!*

nemzetközi sikere után a cenzúra nem sújthatott le a rendezőre, csak néhány módosítást iktattak be (a levéltárak persze őriznek számos felháborodott feljegyzést), inkább úgy próbálták beállítani a helyzetet, mint-

ha a rezsim értené a tréfát. Oscar-díjra jelölték a legjobb idegennyelvű film kategóriájában, de a szobrot Ingmar Bergman vihette haza a *Tükör által homályosan*ért.

A 60-as évek spanyol filmművészetének és filmpolitikájának, a társadalom és a politika pillanatnyi állapotának kitűnő kórképe *A hóhér* (1963), amely témáját és megvalósítását tekintve az egész Franco-rendszer kritikájaként is értelmezhető, mintegy mozgóképes összefoglalása a diktatúra ordító ellentmondásainak. A spanyol filmtörténet egyik legfontosabb alkotásáról van szó, amely valamelyest rokonítható Bacsó Péter *A tanújával*. A szállóigeként fennmaradt egysoros bölcsességek mellett a főszereplők, José Luis Rodríguez és Pelikán József kálváriája olyan politikai berendezkedések viszonyai között zajlik, amelyben éppen a főhős szemléli értetlenül, mi történik körülötte. Egyszerűen gondolkodó emberek, akik csak túlélni akarnak. A hóhér cselekménye a spanyol kisember hányattatásait tükrözi vissza. José Luis összeházasodik egy idős hóhér lányával, és az öreg nyugdíjba vonulásával, a szolgálati lakás megtartása érdekében, kénytelen betölteni az

„Igyekeznek fenntartani a látszatot”

(Luis García Berlanga: A tehén – Alfredo Landa)





apósa megüresedő állását. Mindezt úgy, hogy irtózik ettől a szakmától, és abban reménykedik, hogy senkit sem ítélnék halálra, így neki sem kell majd gyakorolnia a hivatását. A napjai állandó

félelemben telnek, rettegve olvassa a bűnügyi híreket, esetenként ő maga akadályozza meg egy lehetséges emberölés elkövetését. Ám elérkezik a pillanat, amikor többé már nem menekülhet, végre kell hajtania egy ítéletet: börtönörök vonszolják el a kétségbeesve tiltakozó José Luist a kivégzés helyszínéig, ahol teljesítenie kell a kötelességét. A kivégzendő sokkal nyugodtabban fogadja a sorsát, mint a hóhéra. A film egyfelől a halálbüntetés elleni vádirat, másfelől láttelep a 60-as évek Spanyolországának változásra képtelen társadalmáról, ahol az egyén szabadsága oly mértékben megkérdőjeleződik, hogy nem lehet ura a saját tetteinek (hasonló folyamatot ír le Luis Buñuel klasszikusa, *Az öldöklő angyal* is). Berlanga és Azcona párba állítják a halál témáját a szatírával, valamint felsorakoztatják a korabeli társadalom összes képmutató alakját, a hivatalnoktól a papon keresztül a középosztályig. Bár a cenzúra kivágatott néhány jelenetet, végül a közönség elé engedték, a Velencei Filmfesztiválon hatalmas kritikai és közönségsikert aratott, ismét némi botránnyal fűszerezve: a

„Az elit került a célkeresztjébe”

(Luis García Berlanga: Nemzeti vadászat – Rafael Alonso)

római spanyol nagykövet a spanyol társadalom ellen intézett elköpesztő és felháborító kommunista-bolsevik politikai pamfletnek minősítette. Utólag a hatóságok is egyetértettek ezzel, hazájában csak pár hétig maradhatott a mozik műsorán, Berlangának pedig „büntetésből” négy évet kellett várnia a következő filmje elkészítéséig.

ÉLET A KLASSZIKUSOK UTÁN

A hóhért követő munkáinak többsége sem a közönség, sem a kritika részéről nem talált igazán kedvező fogadtatásra. A rendező a korábbi filmjeivel túl magasra tette a mércét, mindenki ugyanazt a zsenialitást várta tőle. Csak a 70-es évek végén és a 80-as évek elején készített, a demokratikus átmenetben talaját vesztett spanyol arisztokráciát szatirikus eszközökkel ábrázoló, *Nemzetinek* nevezett trilógiájával (*A nemzeti puska*, *A nemzeti örökség*, *Nemzeti III*) talált újra önmagára. Ez a három film visszaidézi Berlanga korai műveit, amikor a társadalom minden rétegéhez maró gúnnyal közelített, az viszont újdonság, hogy most elsősorban az elit és a politikusok kerültek a célkeresztjébe. A főszereplő Leguinche család a Franco-korszakban illusztris, befolyásos família, de a végoráit élő rezsim már nem képes biztosítani a korábbi kiváltságokat. Az új politikai berendezkedés alkalmazkodást kíván, amit a család tag-

jai különféle módokon próbálnak kivitelezni. Igyekeznek fenntartani a látszatot, cselekhez folyamodnak, kockázatos üzletekbe fognak, a kevés megmaradt tőkájüket pedig külföldre menekítik. A cselekmény előrehaladtával a főszereplők egyre mélyebbre süllyednek a hazugságok mocsarába, de valahogy mégsem tudjuk gyűlölni őket, mert átérezzük a tanácsstalanságukat, miután 40 évnyi biztos megélhetés után kicsúszik a talaj a lábuk alól. A nézők újfent ismerős dolgot láthattak a vásznon. A három rész elkészítésének éve (1978, 1981, 1982) a spanyol politikai átmenet időszakát fedik le, amikor az átlagember is helyezkedni próbált, a köpönyegforgatás mindennapos jelenség volt, a régi rendszer kiváltságosai hirtelen az új kurzus támogatóivá váltak, a diktatúra hívei éveken (vagy akár hónapokon) belül a demokrácia élharcosai lettek. Berlanga trilógiája felvette a korábban említett három klasszikusa fonalát, a groteszk helyzetekben és a szánni való szereplők machinációjában örömet leltek a közönség, úgy érezték, hogy nem csak ők nézik fejcsóválva a körülöttük zajló folyamatokat, cinkosan összekacsinthatnak a rendezővel.

Az 1985-ös *A tehénnel* elkészítette a maga „berlangái” jellegű spanyol polgárháborús filmjét is, ekkor már kevésbé számított kockázatosnak a szatíra eszközeivel közelíteni a nemzeti tragédiához: a jobboldali felkelők területére keveredett baloldali-köztársasági katonák a túlélés érdekében kénytelenek beolvadni az ellenség soraiba, abszurd helyzetek között lavírozva. Bár nem az utolsó játékfilmje, de az életmű lezárásának is tekinthető a *Börtönbe mindenki!* (1993), amelyben egy fegyházban látjuk viszont a korábbi filmjeiben felvonultatott karaktertípusok egy részét, akik a 90-es évekre jellemző ügyeskedéseikkel kívánják bemutatni, hogy a demokrácia korában sem sokkal jobb a helyzet. A kései munkáinál kifogyott a lendület, ő maga is említette több interjúban, hogy elsősorban a diktatúra keretei között volt mondanivalója. A *berlanguiano* megközelítés azonban mindegyikben tetten érhető, a kevésbé sikerült filmjei is az életmű szerves részeivé válnak, a 20. század második felének Spanyolországát egyedi, egyszerre szórakoztató és elgondolkodtató módon mutatja be a hispán filmművészet nagyhatalmú alkotója. •

ÚJ RAJ: JAUME BALAGUERÓ

Gyilkos szeretet

FEKETE TAMÁS

BALAGUERÓ A HORRORJAIBAN KORÁBBAN HASZNÁLT ELEMEIT IMMÁR MÁSODSZOR TUDTA ÚJ MŰFAJBA ÁTMENTENI ÉS FINOMABBRA HANGOLVA ELŐVEZETNI.

Az élet utazás két világ között. Az egyik az élők világa, a másik a halottaké. A két világ elhatárolódik egymástól, ebből a világból nem látszik a másik, bármennyire is szeretnénk." A rendező harmadik (egyben második angol nyelvű) filmjében, a 2005-ös *Hideg csontok*ban figyelmezteti így a kórház főnővére a fiatal főhősnőt. Balagueró – aki a valóságban is magáévá tette a világok közti utazást – szereplőjével ellentétben látni véli mindkettőt, és hőseit is arra kényszeríti, hogy szembeüljenek a valóságon túli dimenzióval.

Első látásra egy a sok horror-rendező közül: sokszor – különösen a korai filmjeiben – felületes és hatásvadász, történeteinek eredetiségét és logikáját, karaktereinek mélységét hajlamos feláldozni a meglepetés és a csavar érdekében. Jaime Balagueró mégis folyamatosan dolgozik, a mozifilmek mellett rövidfilmeket és televíziós produkciónkat készít, a közönség szereti, külföldön gyakran kap lehetőséget, képes ismert (ha nem is feltétlenül A-ligás) színészeket foglalkoztatni, és még leggyengébb művei mélyén is felsejlik valamiféle határozott világlátás. A rendező pedig maga is előszeretettel játszik el munkáiban a kettősséggel.

Az 1968-ban született Balagueró kisfilmjei után 1999-ben forgatta le első mozifilmjét; *A névtelen* az angol Ramsey Campbell regényének adaptációja, fő-

hőse pedig egy anya, aki üzenetet kap öt évvel korábban eltűnt, és akkor halottként azonosított lányától. Kapcsolatba lép azzal a nyomozóval, aki annak idején az eltűnés ügyében nyomozott, és aki a súlyosan összeroncsolódott és megcsontkított test azonosításakor is vele volt, hogy közösen oldják meg a rejtélyt. Bár irodalmi alapanyagból dolgozott (erre pályáján később csupán egyszer, a *Múzsza* kapcsán került sor) már itt megtalálható több olyan elem, melyet Balagueró később is újra meg újra szívesen használ.

Annak ellenére, hogy szinte egyáltalán nincs jelen a filmben, mégis Angela, az eltűnt és kérdéses sorsú gyerek lesz a történet fő mozgatója. A spanyol (és spanyol nyelvű) horrorok a rákövetkező években, a 2000-es évek elején szívesen helyezték gyerekek zárt közegébe a cselekményt, gyakran főhőssé emelve őket (*Ördöggerinc*, *Az árvaház*, *A faun labirintusa*), Balagueró a mozgalom előhírnökének is tekinthető. Angela el- majd feltűnése mintha egyfajta jelzése lenne annak is, hogy a következő években a korábban elfeledett és nem reprezentált gyerekek lesznek a főszereplők, a direktornál éppen úgy, mint a hispán horrorok igen jelentős részében is. *A névtelen*ben ráadásul a halottnak hitt és kezelt lány filmfelvételek, régi családi videók lejátszása közben halatja hangját anyjának az eltűnése után

először, mintha az egész zsánernek üzenné: halottnak hittetek minket, de mi mégis itt vagyunk és szólunk, visszatérünk a mozgóképekbe.

A rendező filmjeiből – a *Névtelenek*ből csakúgy, mint életművének összes későbbi darabjából – hiányzik ugyanakkor az a történelmi perspektíva, mely a spanyol gyerekhorrorok mindegyikére jellemző. Amíg azok vagy a Franco-érában játszódnak, vagy közvetlen hatással van rájuk a rezsim berendezkedése és szemlélete, Balaguerót hidegen hagyja a történelem vizsgálata; filmjei kivétel nélkül napjainkban játszódnak, és nem is kíván elmerülni a közelmúltban, vagy annak közvetlen hatásában, teljesen közömbös a politika és annak kiszolgálói iránt, általánosabban vizsgálja az emberi pszichére mért hatásokat. (A konkrét történelmi eseményekhez és személyekhez legfrissebb, teljesen más műfajú filmjében, *A briliáns cselben* kerül, ám jellemző, hogy Sir Francis Drake és a Győzhetetlen Armada kincse csupán felcserélhető MacGuffin-elem).

A kollektív emlékezettel ellentétben határozottan nagy szerep jut viszont a személyes múltnak: Balagueró munkái többnyire egy régi, a fő cselekményszál előtt több évvel megtörtént, tragikus, váratlan és esetenként megmagyarázhatatlan eseménnyel kezdődnek, mely a főhőst traumatizálja és mély szakadékba löki, elszigetelve és már-már katonán állapotba juttatva őt. Ebből zökent ki őt egy olyan új élmény, mely végül válasszal szolgál a korábbi történetekkel kapcsolatos kérdésekre is. A nyomozás során pedig egy általában több évtizedre visszanyúló, és a jelenben kiteljesedő tevékenység sejlik fel.

Ez a tevékenység pedig a rendező egyik kedvenc toposzához, a titkos társasághoz köthető. A rejtély kulcsa és a szálak mozgatója szinte mindegyik filmjében egy nagy, akár több évszázados múltra is visszatekintő, és valódi identitását félve elrejtő, a természetfölötti erőket is igénybe vevő csoport. Bár nevük lehet mindenki előtt ismert (mint a *REC*-ben a Vatikán), végső céljuk pedig lehet egészen nemes és fennkölt is (mint a *Múzsában*), valójában semmi akadály nem állhat eljük céljaik elérésében, és ártatlan, mit sem sejtő kívülállókat is képesek manipulálni, vagy éppen eltenni láb alól.

Balagueró világában minden gyanús és furcsa eset mögött ezek a titkos társaságok állnak, és már egy rosszullét vagy egy áramkimaradás esetén is indokolt lehet a gyanakvás velük szemben. Filmkészítői gyengeség viszont, hogy hiába bármilyen tudás és nyomozás, valódi arcukat és motivációikat csakis akkor lehet megismerni, ha azt vezetőjük közvetlen közléről hozza a főhős tudomására.

A rendező legradikálisabb, legmeghökentőbb és legeredetibb eszköze mégis a legfőbb veszélyt jelentő antagonista személyének kiválasztása. Bármilyen csoport is irányít ugyanis a háttérből, a legvégső végrehajtó szinte mindig egy olyan személy, akit főhősünk is jól ismer. A végső leszámolás alkalmával kiderül, hogy az igazi Gonosz, a végzetes tett elkövetője egy szeretett személy: vagy egy családtag, vagy a főszereplő szerelme. Meglepő, hogy Balagueró állandóan változó és mozgásban levő, stílusosan, műfajban és még kilométerekben is nagy utat megtévő pályája alatt mennyire következetesen használja ezt a motívumot legelső mozifilmje óta. A gyanakvás és a bizalmatlanság közel sem állandó eleme munkáinak, ám szinte kivétel nélkül kiderül, hogy az (egykori vagy majdani) elkövető egy számunkra oly

kedves személy. Ez az a konzekvensen alkalmazott fordulat olyan szokatlan, hogy legyen bármilyen kiszámítható, sokadszorra is meglepi a nézőt, és még a happy enddel lezárt filmjei esetében is szorongást ébreszt.

Miután első játékfilmjét kifejezetten jól fogadták, három évvel később leforgatta angol nyelvű bemutatkozását is, a *Darkness*-t, mely egyúttal talán életműve mélypontjának is tekinthető. A kifejezetten ostoba történet és a már keletkezésekor is unalmas sablonként használt képsorok mellett Balagueró csak olyankor tud meglepetést okozni, mikor nem vizuálisan, gondosan előkészítve, hanem érzelmileg és egészen váratlan szituációkban sokkol. Ebben a filmben használta először a horrorok egyik legrégebbi toposzát, az elátkozott ház helyszínét, amit innentől kezdve szintén csaknem kivétel nélkül mindegyik filmjében használ; jelenléte a *Hideg csontokban*, a *REC*-sorozatban teljesen egyértelmű, de még az olyan műfaji kirándulásaiban is megtaláljuk a nyomát, mint az *Amíg alszol*, vagy *A briliáns csel*.

A *Darkness* főszereplője egy amerikai család, akik Spanyolországban telepednek le, és vélik megtalálni új otthonukat. Innentől kezdve egyre gyak-

rabban bukkannak fel Balaguerónál is az idegenbe szakadt szereplők, egyfajta rendezői alteregóként. Következő filmjében, a 2005-ben bemutatott *Hideg csontokban* pedig rögtön kettő is: a nővérként dolgozó Amy Amerikából érkezik az angol Wight-szigetre, míg kollégája, az évek óta ott szolgálatot teljesítő Elena egyenesen Madridból. Ez újból visszatérő elem lesz a rendezőnél: a *Múzsza* rejtélyes idegen hölgye, Rachel Romániából érkezik Írországba, *A briliáns csel* bankrabló csapata pedig igazi nemzetközi banda, amelyben a kulcsjátékosok angolok. Mindannyian idegenek, akik kényszerből, vagy épp saját elhatározásból, de külföldön kell hogy érvényesüljenek – csakúgy, mint maga Balagueró. Ám későbbi filmjei otthonuktól elszakadt hősei már csak átmenetinek tekintik kiruccanásukat, amelyet minél előbb maguk mögött akarnak hagyni, hogy visszatérjenek hazájukba; a táncosként dolgozó Elena elsődleges célja, hogy visszaszerezze útlevelét főnökétől, és kislával együtt végre hazamehessen Romániába,

ahogy a bankrabló csapat is csak kényszerből vállalkozik a madridi rablásra, igazi terepük hazájukban van. Mintha idővel maga a rendező is úgy vélné, hogy nem foroghat

„Kisebb halálként is felfogható”

(Jaume Balagueró: *Amíg alszol* – Luis Tosar)





tartósan angol nyelvterületen, ezek csupán könnyű kalandok, de igazából otthon kell érvényesülnie.

A *Hideg csontok* után a rendező visszatért Spanyolországba, és újból otthonában, anyanyelvén forgatott. A *REC* Velencében versenyen kívül bemutatott első és második része az akkoriban épp felszálló szakaszban levő *found footage*-horrorok közé tartozik, és nem csupán viszonylag korán csatlakozott az áramlathoz – jócskán beelőzve a *Paranormal Activity* mozis terjesztését, a *Cloverfieldet* és a Romero-féle *Holtak naplóját* is –, de egyúttal az alműfaj egyik kivételesen ötletes és hatásos darabja lett, melyet még három folytatás, valamint egy gyorsan tető alá hozott tengerentúli remake (*Karantén*) is követett. Hősünk, egy spanyol tévéállomás műsorának riportere csupán a barcelonai tűzoltók egy éjszakáját akarja bemutatni, ám egy rutinriasztásként induló kiszállás után egyre durvább és kilátástalanabb helyzetben találja magát. A *REC* első és második részét Paco Plazával közösen jegyzi íróként és rendezőként, és noha nyilvánvalóan nehéz szétválasztani, ki mivel járult hozzá a közös munkához, bizonyos témák láttán erősen gyanakodhatunk Balagueróra. Az elátkozott ház, az események mögött álló titkos vatikáni társaság, a harapás után egymás ellen forduló családtagok, valamint a minden jellemzőjük ellenére nem zombiként, hanem démonként kezelt fertőzöttek mögött elsősorban Balaguerót sejtethetjük.

„Elátkozott házként funkcionál”

(Jaume Balagueró: A briliáns csel – Freddie Highmore, Sam Riley és Astrid Bergès-Frisbey)

Két közös film után Plaza és Balagueró útjai elváltak: előbbi leforgatta a *REC 3*-at, utóbbi pedig először vállalkozott rá, hogy mozifilmjével eltávolodjon a horrortól (hogy aztán visszatérjen nem csak hozzá, de a *REC*-sorozathoz is, a széria negyedik, egyben befejező részével). A 2011-es *Amíg alszol* talán legérettebb és legkidolgozottabb munkája. Antihőse, Cesar házfelügyelő egy barcelonai lakóházban. Látszólag kedves, készséges és illemtudó, azonban barna köpenye súlyosan torz lelket takar. A férfi képtelen a boldogságra, ezért féltékeny és dühös mindenkire, aki elégedett és kiegyensúlyozott, és mindent megtesz, hogy tönkretegyje az életüket. Legújabb kiszemeltje egy fiatal nő, Clara, akinek lakásába esténként beoson, majd miután kloroformmal elkábitotta, mellette tölti az éjszakát az ágyban. A nő új szerelmének felbukknása pedig egy igazán rafinált tett elkövetésére sarkallja, és egy megfogant gyermekkel kívánja porrá zúzni a friss szerelmet.

A horrorból thrillerbe váltva nem csupán a látványon és a történeten volt szükség finomhangolásra, hanem a természetfeletti elemeknek is búcsút kellett inteni. A Cesar által karbantartott épület azonban mégis képes elátkozott házként funkcionálni, amelyben racionálisan már-már felfoghatatlan motivációjú gonosz lép működésbe, a munkaideje leteltével, éjszaka – így lépve át ezúttal nem a két világ, vagy a valóság és a természetfeletti, hanem a nappal és az éjszaka határvonalát, a

nő öntudatlan alvása pedig egyfajta kisebb halálként is felfogható, amelybe belépve már Cesar birtokolja és irányítja őt. A férfi nyájassága két lakó kivételével mindenkit megteveszt, vagyis a szereteteli kapcsolat álcája mögé bújva követheti el pusztításait, különös tekintettel, a nő iránt érzett plátói – és bizarr módon beteljesülő – szerelmére.

A *REC 4*, majd az újból angol nyelven készült horror, a *Múzsza* után Balagueró ismét műfajt váltott és finomított eszköztárán. Friss munkája, *A briliáns csel heist*-film, melyben már egyetlen csepp vér sem csordul ki (noha épp a közelmúltban, a *Holtak serege* kapcsán láthattunk példát horror és heist-mozi házasításának kísérletére). A többségében angolokból álló csapat otthonuktól távol, a madridi központi bankba próbálnak betörni, hogy visszaszerezzék a jogosan magukénak gondolt aranyérméket, amit még ők hoztak fel a tenger fenekéről, Sir Francis Drake elsüllyedt hajójáról. Az *Amíg alszol* lakóháza után a bank is régi, elátkozott épületként jelenik meg, csapdákkal és kiismerésre váró berendezésekkel, – igaz, a csapat tagjai ide önként és mindezek tudatában hatolnak be. Ahogy talán az sem meglepő, hogy veszély leselkedik a zárt és összetartónak tűnő körön belül is.

A *briliáns csel* legeredetibb ötlete, hogy a rablást a 2010-es foci VB döntőjének idejére teszi, ahol a spanyol és a holland válogatott csapat össze a bajnoki címért. Balagueró filmkészítői hiányosságait (és a számára új zsánerben való botladozását) mutatja, hogy az alaphelyzetből nem tudja kihozni az elvárt maximumot, nem sikerül egymás mellé illeszteni a meccs és a rablás feszültségét és izgalmát. Maga a film is kicsit olyan lesz, mint a hajdani mérkőzés: a játzó feleknek és az elkötelezett szurkolóknak emlékezetes, a végeredményre is emlékszünk, ám kevés igazi fordulatot tartogat, láttunk már sokkal jobbat és izgalmasabbat is.

BRILIÁNS CSEL (Way Down) – spanyol, 2021. Rendezte: **Jaume Balagueró**. Írta: **Rowan Athale, Rafa Martinez** és **Andres Koppel**. Kép: **Daniel Aranyo**. Zene: **Arnau Bataller**. Szereplők: **Freddie Highmore** (Thom), **Astrid Bergès-Frisbey** (Lorraine), **Sam Riley** (James), **Liam Cunningham** (Walter), **Luis Tosar** (Simon), **Famke Janssen** (Margaret). Gyártó: **ESCine / TF1 Studio**. Forgalmazó: **Prorum Entertainment**. *Feliratos*. 118 perc.



TÖRTÉNETEK A KARANTÉNBÓL

Csak azért, hogy legyen

HUBER ZOLTÁN

A SPANYOL KARANTÉN-SZÉRIÁBÓL ÖSSZERAKOTT FILM AZT DEMONSTRÁLJA, A JÓ MUNKÁHOZ IGENIS IDŐ KELL.

Kollektív élményeink mozgóképes feldolgozásához mindig kell némi idő, de az átfutás a többi művészeti ággal összevetve általában hosszabbnak tűnik. A szélesebb közönséget célzó filmek és sorozatok elkészítése nagyobb erőforrást és összehangolt csapatmunkát, azaz komolyabb elő- és utófolyamatokat igényel, a film ezért csak igen kivételes esetekben tud azonnal reagálni. Egy friss ösztársadalmi tapasztalat megértéséhez persze a művészeknek is szükségük van némi időbeli távolságra, különösen akkor, ha maguk is érintettek. Bár a jelenlegi pandémia tovagyrúzó hatásairól jelenleg csak sejtéseink vannak, az már most borítékolható, hogy a téma a következő években egyre gyakrabban felbukkan.

A producerek és alkotók egy részét persze mágnesként vonzza a komoly hír- és reklámértékkel bíró Covid-film címke. A jelen-

legi világvárvány-trauma legfelső, legkönnyebben hozzáférhető rétegét pedig a karantén jelenti, amire az első szemfüles első feccskék nagyon határozottan rá is repültek. A járvány okozta tragédiákkal és legkülönfélébb egzisztencialista válságokkal ellentétben ez a motívum tényleg hibátlan összekacsintás. A szituációt szinte mindenki átélte és panaszkodott miatta, de ha valakinek az elmúlt időszakban ez volt a legnagyobb baja, az valójában szerencsésnek érezheti magát.

Óriási különbség van persze aközött, hogy a forgatásokat megghiúsító, azaz a filmeseket durván sújtó bezártság milyen alkotói ellenreakciókat váltott ki. Egy efféle vaskos korlát hathat nyilván kreatívan is, amire több izgalmas példát is láthattunk a közelmúltban.

Ahogy azonban a Netflix vonatkozó kisfilm-antológiája, az *Otthon készült* is jól mutatta, nem a technikai apparátus vagy a stáb, hanem a valódi ihlet hiánya a legnagyobb akadály. A világ

különféle tájairól érkezett filmek többsége nem akart vagy nem tudott fogást találni a drámai szituáción, ezért az *Otthon készült* inkább színes mozaikként, hangulatos pillanatfelvételné, így összegyűjtve volt érdekes. Akadtak persze olyan játékfilmes példák is, ahol mindent az mozgató, hogy az „első” szócskát a plakátokra lehessen írni. A *karantén melő* Steven Knight forgatókönyvéből, Doug Liman rendezésében gyakorlatilag néhány hét alatt ment át a teljes gyártási folyamaton. Ez vélhetően csak úgy volt lehetséges, hogy egy régebben fiókban heverő félkész

ötletet karanténosítottak. Csak azért, hogy minél hamarabb készüljön el valami. Akármí.

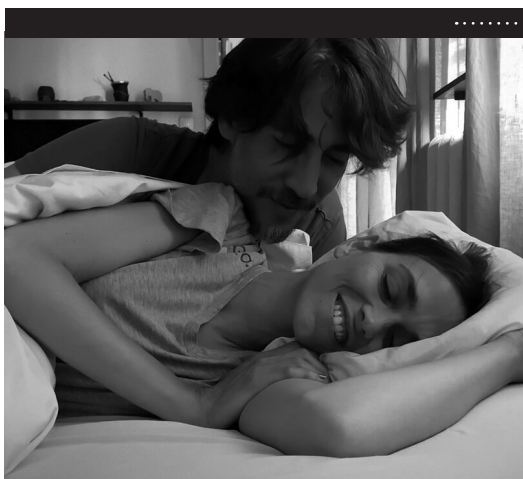
A spanyol *Történetek a karanténból* e két említett példa között helyezkedik el, nagyjából valahol félúton. Őt rendező tavaly nyáron szintén rohamtempóban összehozott egy mini antológia-sorozatot, ami aztán a spanyol Amazon streaming oldalára került. A producerek szakmai rátermettségét dicséri, hogy az öt rövidke epizódot szimplán egymás mögé vágva jó egy évvel később önálló karanténfilmként több helyen eladták a portékájukat. Hiába az országhatárok túl ismeretlen rendezők, a téma jelenleg még önmagát értékesíti.

Na és persze be lehetett dobni min-tának a szép közönséget vonzó argentin *Eszeveszett meséket* is, az alkotók szeme előtt ugyanis érezhetően valami hasonlóan morbid és abszurd antológia lebeghetett. Akad itt jó útra tért sorozatgyilkos lakásába tévedő szomszéd, online bérnyilkos tréning és hullát rejtegető cégvezető. Az ötből három esetben a komédia thrillerrel keveredik, a negyedik színész-nős epizód pedig egy csattanós kabarétréfára emlékeztet. Az egyetlen kivételt a telivér romantikus történet jelenti, de ott a két lakótárs egymásra találása bőven túlmegy a még elviselhető giccshatáron, ami, ha egészen máshogyan, de valahol szintén bizarr.

A *Történetek a karanténból* a színészeknél lévő mobiltelefonokkal készült, ami a kisebbik probléma. A képminőség és a plánozás sutaságait szinte teljesen feledtetik a bizonyára rohamtempóban íródott forgatókönyvek vaskos problémái. Az alapötletek többsége ígéretes, de érezhetően nem volt idő kibontani, variálni, átgondolni őket. Az egyes epizódok hol jobban, hol kevésbé döcögnek, csak épp az aktuális kontextus halovány izgalma nélkül totálisan érdektelenek. A színészek ellenben nagy energiával és lendülettel játszanak, így, ha mi nem is, de ők legalább jól szórakoztak.

TÖRTÉNETEK A KARANTÉNBÓL (Relatos confin-a-dos) – spanyol, 2021. Rendezte: **Miguel Bardem, Juan Diego Botto, Fernando Colomo, Álvaro Fernández Armero** és **David Margués**. Írta: **Cecilia Gessa** és **Álvaro Longoria**. Szereplők: **Luis Tosar, Manuela Velasco, Albero Ammann, Carlos Bardem, Álvaro Rico, Chiqui Fernandez**. Gyártó: **Morena Films / Gessas Producciones**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 90 perc.

„Legalább ők jól szórakoztak”



Képregény-
legendák

CARLOS GIMÉNEZ: PARACUELOS

Örökárva

KRÁNICZ BENCE

SPANYOLORSZÁG LEGTEKINTÉLYESEBB KÉPREGÉNYALKOTÓJA A DIKTATÚRÁBÓL OCSÚDÓ NEMZET KÖZÖS TAPASZTALATÁT RAJZOLTA MEG.

Vézna, alultáplált, egyenkopaszra nyírt, ágyba vizező, tíz év körüli gyerekek. Ők a hősei Carlos Giménez *Paracuellos*ának, a spanyol szerzői képregény egyik első fecskéjének és mai napig legnagyobb sikerének. Giménez saját tapasztalatait és traumáit rajzolta bele 1977 óta futó sorozatába, de egy egész nemzet mentális állapotáról, milliók jogfosztottságáról állított ki bizonyítványt. Az alkotó különleges jelentőségű életművét nemcsak a képregényvilág ismerte el – a *Paracuellos* 1981-ben és 2010-ben is díjat nyert Európa legfontosabb képregényfesztiválján, Angoulêmeben –, hanem a spanyol állam is, amely ugyanazzal a művészeknek jár, magas rangú kitüntetéssel díjazta Giménezt, mint Salvador Dalít, Luis Buñuel-t vagy Pedro Almodóvar-t. A szerző idén nyolcvanéves, de visszatérő hősei, a polgárháborús jaramai csatáról elnevezett Madrid környéki gyermekotthon lakói nem öregsenek. Szerényen, csöndesen és kérlelhetetlenül emlékeztetnek rá, mind a mai napig, hogy az elnyomás és az igazságtalanság modelljei, módszerei változatlanok. A kérdés, hogy milyen megküzdési stratégiákkal élhet az önkényuralomnak kiszolgáltatott egyén. Feldolgozhatók-e az egyéni és közösségi traumák? Mi az a biztonságot nyújtó, legbelső lelki vagy szellemi tartalékunk, amelyhez nem fér hozzá a ránk támadó, erőszakos hatalom?

FRISS LEVEGŐ

Ezek a kérdések Spanyolországban csak a hetvenes évek második felében, Francisco Franco tábornok halála után merülhettek fel nyíltan, társadalmi viták keretében. Franco a spanyol polgárháború végétől, 1939-től volt az ország első embere. 1975-ben bekövetkezett haláláig fasiszta diktatúrát vezetett, még ha ez a represszív rendszer ki is egészült a modern jóléti állam néhány fontos jellegzetességével. A hibrid rezsim „nyugatos” vonásainak meg a második világháború után a saját belpolitikai feszültségeiket kezelni igyekvő nyugat-európai nemzetek félrefordulásának köszönhetően Franco zavartalanul alakíthatta ki és működtethette nacionalista-katolikus diktatúráját, amely megbélyegezte, börtönbe vetette vagy akár kivégezte politikai ellenfeleit, feketelistára tett és ellehetetlenített baloldali vagy „baloldali elhajlással” vádolt művészeket és értelmiségieket, és számos egyéb eszközzel tette nyomorultabbá saját állampolgárait.

A hetvenes évek második felében aztán Spanyolország a demokratikus átmenet útjára lépett. Ez volt a Transición időszaka, amely a civilek különféle, addig rejtőzködni kényszerülő csoportjainak – melegeknek, anarchistáknak, feministáknak – az előbújás, számos alkotónak a művészi megmutakozás lehetőségét jelentette. Almodóvar például az állami

telefontársaságnál dolgozott, mielőtt vezéralakja lett az ellenkulturális madridi Movidá mozgalomnak, majd 1980-ban elkészítette első nagyjátékfilmjét. De nem csak a hozzá hasonló, pályakezdő művészek lélegezhetek fel ekkor, új dilemmáival szembesültek azok is, akik a Franco-rezsim évei alatt is dolgozhattak.

Ez a kettősség megjelent a képregényes közegben is, amit a hetvenes években egyébként is elevebbé tettek az új megjelenési lehetőségek – köztük az 1967-től kivirágzó fanzine-kultúra – és a cenzúra enyhülése, a médium növekvő presztízséről és intézményesüléséről pedig az 1966 és 1969 között megjelent hét spanyol képregénytörténeti és -elméleti könyv tanúskodik. Az egyre fontosabbá váló művészeti ágban a fiatalok voltak egyszerűbb helyzetben: ők korábban koruknál fogva sem kerülhettek még pozícióba a képregényeket közlő napilapoknál, ifjúsági vagy egyéb magazinoknál, most pedig alkalmuk nyílt rá, hogy a hatvanas évek életmódforradalma és a spanyolországi enyhülés után, szinte természetes módon emelhesék be korai munkáikba az addig tabunak számító té-



mákat. A szex, a drogok és az erőszak ábrázolása mellett a nemzeti tabuk, vagyis a haza, a vallás és a család kritikája is ekkor kaphatott helyet először a képregényekben. Mellettük az idősebb képregényesek, akik elfogadták a komoly cenzurális korlátozásokat, azok keretei között vittek sikerre sorozatokat és építettek elismert életműveket, kénytelenek voltak újratulni, hogyan szólítsák meg a gyerek és felnőtt olvasóközönséget.

Közülük többeket a francia képregénykultúra inspirált az új stílus kialakításában, ahol számos spanyol alkotó kapott publikálási lehetőséget. A veterán szerzők közül Antonio Hernández Palacios westernképregényekről nyergelt át a spanyol polgárháborút feldolgozó művekre, míg az egyik legnépszerűbb spanyol ifjúsági sorozat, a *Capitán Trueno* írója, Victor Mora otthoni betiltásának időszakában, párizsi száműzetése alatt írta meg magyarul is megjelent, *Barcelonai platánok* című önéletrajzi regényét. Mora indította el a *Dani Futuro* sci-fi sorozatot is, amely Carlos Giménez első nagy sikerű rajzoló munkája lett. Az 1941-es születésű, a hatvanas éveket végigrajzo-

ló Giménez már nem volt egészen fiatal a Transición kezdetén. Ahhoz a nemzedékhez tartozott, amely magától értetődően kísérletezett a szerzői képregény szabadabb formanyelvi lehetőségeivel és ismerte annak ellenkulturális, társadalomkritikus szellemiségét – e generáció nemzetközileg legismertebb alakja talán a *Dredd bírót* 1977-ben, John Wagner íróval útjára indító Carlos Ezquerra. Giménez mindenesetre úgy döntött, gyökeresen változtat rajzstílusán, és egy íróként és rajzolóként is jegyzett, önéletrajzi ihletésű sorozattal vesz részt hazája demokratikus átrendeződésének és kulturális újraélesztésének folyamatában.

KEGYETLEN HÉTKÖZNAPOK A GYERMEKOTTHONBAN

A madridi alkotó egészen fiatalon, húszéves kora előtt publikálni kezdett. Adaptált irodalmi klasszikusokat, saját ifjúsági sorozatokat indított, majd lehetőséget kapott a német és a francia piacon is. A *Dani Futuro* révén már Franciaországban és otthon is elismert rajzolóként számított, amikor

Franco halála után félretette megbízásos munkáit, és szerzői sorozatokba kezdett. A *Paracuellosban* a gyerekkorát, a vele párhuzamosan elindított *Barrióban* fiatal felnőttkorának meghatározó eseményeit dolgozta fel. Eközben figyelemmel követte és képregényekben kommentálta a Transición időszakát – e politikai, közéleti ügyekkel foglalkozó műveit három albumban, a francói jelmondatokra ironikusan utaló *Egyesült Spanyolország*, *Nagy Spanyolország* és *Szabad Spanyolország* kötetekben gyűjtötte össze. A negyvenes évektől kezdve a spanyol képregény a cenzúra követelményeinek megfelelően messzire került a közéleti témákat, inkább ifjúsági, humoros és fantasztikus műfajokban gondolkodtak az alkotók. Giménez ezt a konzervatív hagyományt rúgta fel a hetvenes években, amikor különböző nézőpontú és változatos stílusokban mozgó, de kivétel nélkül saját hétköznapi tapasztalataiból kiinduló történetekkel jelentkezett, az említett műveken kívül a *Los profesionales* képregényalkotókat szerepeltető, önreflektív történelmi tablójával és a Barcelonában

„Az elnyomás és igazságtalanság modelljei”
(Carlos Giménez: Paracuellos)



töltött éveit feldolgozó *Rambla Arriba*, *Rambla Abajóval* (*Fel és alá a Ramblán*). A spanyol kiadók alkalmankénti visszautasítása sem szegte munkakedvét: amikor a *Paracuellos* első részeit otthon nem tudta közreadni, mert eladhatatlannak és túl szomorúnak ítélték a szerkesztők, elküldte Párizsba a *Fluide Glacial* magazinnak. Ott sikert aratott, ezután jelenhetett meg Spanyolországban is.

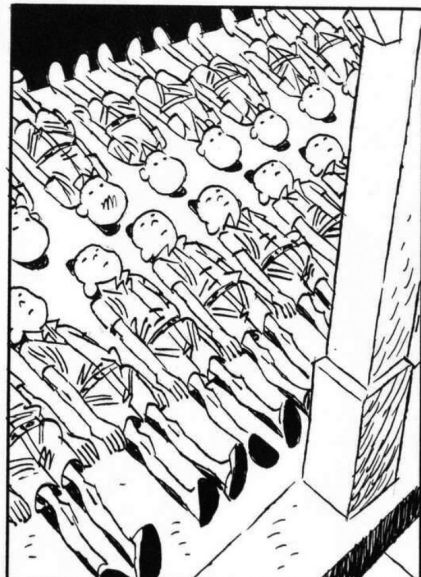
A *Paracuellos* voltaképpen kapcsolódik a Spanyolországban hagyományosan hatalmas olvasótábornak örvendő gyerekképregények hagyományához, mert a hősei gyerekek. Ám rögtön felül is írja a főszereplők miatt adódó kalandos vagy humoros történetek műfaji konven-

cióit, méghozzá a kegyetlen szatíra eszközeivel. Giménez hősei olyan gyerekek, akik nem tudják megélni, megtapasztalni a valódi gyerekkort, mert egy súlyosan korlátozó és büntető intézményrendszer foglyai. A cím egy valóban működő gyermekotthonra utal, ugyanakkor arra a tömeggyilkosságra is, amelyet Madrid határában, Paracuellos del Jaramában követtek el spanyol kommunisták, ezáltal a gyerekek története máris szélesebb társadalmi kontextusba illeszkedik. Giménez a történelmi gáztettek egyes folytatásaként mutatja be a mindennapos kegyetlenkedés szadista

gyakorlatait, a *Paracuellos* hősei azonban nemcsak metaforikusan, hanem konkrétan is a vérvivataros spanyol történelem árvái. Legtöbbjük azért került az intézetbe, mert egyik vagy mindkét szülőjük meghalt a polgárháborúban, netán állását és egzisztenciáját veszítette, vagy súlyos betegség miatt képtelen gondoskodni a gyerekeről. A szerző alteregója, az eleinte Carlosnak, később Pablónak nevezett, félárva kisfiú folyton arra vár, hogy tuberkulózisban szenvedő édesanyja felgyógyuljon, és végre hazavigye őt. Addig igyekszik túlélni, és a képregényolvasásba és – rajzolásba menekül.

„A traumafeldolgozás és a megbocsátás útján jár”

(Carlos Giménez: *Paracuellos*)



Nincs könnyű dolga. Ő és társai ki vannak szolgáltatva a gyermekotthon erőszakos igazgatója, Antonio, valamint a bigott és rosszindulatú nevelőapácák kényének-kedvének. Az intézetben a francói nacionalista-katolikus nevelés elvei érvényesülnek: napi többszöri közös ima, az elegendőnél jóval kevesebb étel és víz, délután kötelező, többórás szieszta a tűző napon. Aki nem bírja a spártai körülményeket, büntetést kap: felpofozzák, olykor eszméletlenre verik. Aki ágyba vizek a félelemtől és a szorongásoktól, vagy csak azért, mert hatéves és nincsenek vele a szülei, azt is. Amikor két fiú megszerzi az éléskamra kulcsát, és éjszakánként ételt lopnak, lebukásuk után napokig egyáltalán nem kapnak enni. A rokonoknak írt leveleket a nevelők elolvassák, a panaszt és segítségkérést kihúzzák a gyerekekkel. A Paracuellos del Jarama-i gyermekotthon istentelen hely, bár vezetői nagyon sokat papolnak Istenről.

Giménez rövid, egyenként négy-tizenhat oldalas képsorokban rajzol meg egy-egy epizódot az intézet mindennapjairól. Az első, 1977-ben publikált részekben még néhány másik gyermekotthonból is oszt meg történeteket – ő maga is több hasonló helyen fordult meg kisfiúként –, később azonban csak a paracuellosira összpontosít. Folyton ugrál az időben: hol 1949-ből, hol 1953-ból vagy '55-ből mesél el egy történetet. Váltott hősökkel dolgozik, noha vannak visszatérő szereplői. Olykor saját alteregója a főhős, máskor a krónikus székrekedéssel küzdő Toñín vagy a személyzet egyik női tagja által molesztált Adolfo. A legtöbbször felbukkanó fiúk is kikerülnek időnként a fókuszba, de mellélakakként, távolabbról jelen vannak a történetekben.

A *Paracuellos* főként abban különbözik a társadalmi tükröként vagy allegóriaként is olvasható, iskolai nevelődési történetek magyar irodalmi etalonjától, az *Iskola a határontól*, hogy nincsenek rögzített főhős-elbeszélői. Ottlik regényével ellentétben Giménez nem néhány kiemelt fiú történetét meséli el, hanem az elnyomó rendszer működését járja körbe folyton új szemszögből. Az idősíkok váltogatása és az epizodikus szerkesztésmód azt eredményezi, hogy a paracuellosi gyermekotthont olyan purgatóriumszerű helynek látjuk, ahol megállt az idő, a napok egyforma csigalassúsággal vánszorognak. Az intézeti kisfiúk epizodról epizódra kénytelenek

túrni a nevelők kegyetlenkedését és ki-harcolni maguknak valamicske szabadságot, anélkül, hogy a korábbi részekben megszerzett bármilyen tudással vagy a hierarchiában kialakult, előnyösebb pozícióval számolhatnának.

Ám ebből a purgatóriumból sem vészett ki minden remény. A gyerekek rendre találnak maguknak valamit, amit erőt ad nekik a hétköznapiakban: ki-ben a foci vagy a képregénygyűjtés és -rajzolás, másban a gondosan féltett kenyérgalacsinokból csapott lakoma tartja a lelket. A legtöbbször a rokonokat várják, hogy vigyék őket haza legalább a forró nyári hónapokra, vagy lehetőleg örökre – a Giménez-alteregő Pablo is arra készül, hogy felgyógyuló anyja vagy valamelyik testvére magához tudja venni őt. A szerző nagy néha meg is jutalmazza hőseit: Adolfoért például eljön a bátyja, és az intézet szigorú szabályait kijátszva, a többi gyerek segítségével megszökteti a kisfiút.

Akár tragikus eseményekről, akár alkalmankénti happy endről van szó, az elbeszélő nem része a történetnek. Külső, szenttelen figura marad, aki tárgyilagosan számol be a történésekről, és még a szörnyű nevelőkkel sem teljesen részvétlen – nem jut el odáig, hogy őket is a rendszer áldozatainak láttassa, de kisszerűnek ábrázolja őket, nem démoninak. Ezt a hatást erősíti a képregény rajzstílus is, amely a realiztikus és a karikatúra-szerű látásmódot kombinálja. A hátterek és a figurák környezetet valószínűsíti, míg az alakokat eltűzött mimikával, széles gesztusokkal ábrázolja Giménez, különösen a közelképeken. Ezzel a szívszorító, máskor felháborító eseményeket is karikírozza, humorral oldja. Megoldásával véletlenül sem kendőzi el a bemutatott bűnök, nem tompítja a szenvedést, inkább valamiféle lágyságot visz a képregénybe. A rajzok egy olyan elbeszélő pozíciójáról árulkodnak, aki az emlékezéssel együtt a traumafeldolgozás és talán a megbocsátás útján is jár, és hajlamos anekdotává oldani gyerekkora legkomolyabb megpróbáltatásait is. „Így éltünk akkor” – ennek az egykedvű megállapításnak a nyugalma is ott van a *Paracuellos* paneljein a síró, megalázott gyerekek felejthetetlen tekintete mellett.

A POLGÁRHÁBORÚ GYERMEKEI

Első spanyol közlése után a *Paracuellos* azonnal megtalálta a helyét azoknak az irodalmi műveknek a sorában,

amelyekkel a polgárháborúban vagy röviddel azután született nemzedék alkotói igyekeztek megragadni közös tapasztalatukat. A kollektív emlékezet megteremtésében és működtetésében nemcsak a magasabb presztízsű szépirodalom – Victor Mora említett *Barcelonai platánok*ja, Juan Marsé regényei – játszott fontos szerepet, hanem az olyan felnőtt képregények is, mint Giménez művei. A szerző jelentőségét nemcsak az mutatja, hogy Guillermo del Toro őt kérte fel a helyszín- és szereplőválasztásában a *Paracuellossal* rokon *Ördöggerinc* látványterveinek elkészítésére, hanem jól látszik a mai spanyol képregényalkotókra gyakorolt hatásán is. Utóbbiak közül talán az Eisner-díjas Paco Roca folytatja a legkövetkezősebben Giménez alkotói módszerét: több képregénye is nyíltan vagy burkoltan önéletrajzi jellegű, és az idősebb szerzőhöz hasonlóan Roca is önálló műveket szentelt a polgárháború emlékezetének (*A sors útjai*, *Visszatérés az Édenbe*) és a spanyol képregényes hőskor kulcsfiguráinak (*A rajzoló tele*).

Eközben maga Giménez sem hagyta abba a munkát. Más képregények mellett a *Paracuellos* folytatásaival is rendszeresen jelentkezett 2003-ig, majd úgy tűnt, befejezi a sorozatot. 2016-ban és 2018-ban azonban újabb köteteket adott ki az intézeti gyerekekről. Ezekben kevesebb történet szerepel a nevelők kegyetlenkedéseiről, nagyobb teret kap a fiúk barátsága és családjukhoz fűződő viszonyaik. A szerző azt nyilatkozta, már nem akar az erőszakról mesélni.

Idén, nyolcvanadik születésnapján interjúk sora készült vele a spanyol sajtóban. Rendre felmerült a kérdés, mit szól ahhoz, hogy a kritikusok, képregénytörténészek szerint ő vitte sikerre Spanyolországban a felnőtteknek szóló képregénykönyv (angolul a *graphic novel*) formátumát. „Az igazság az, hogy régebben sokkal többen olvastak képregényeket. Az ötvenes-hatvanas években több százezer példányban adták ki az újdonságokat, ma pedig a kétezer eladott példánynak is örülnünk kell – értékelte a spanyol képregénykiadás helyzetét Giménez az El culturalnak. – De ma vannak, akik műalkotásként tartják számon a képregényt. Megváltoztatták a nevet, képregénykönyvnek hívják és művészi rangra emelik. Nekem teljesen mindegy, hogy nevezik. Számomra képregény marad. Így is nagy becsben tartom.” •

A FILM NOIR A HATVANAS ÉVEKBEN – 2. RÉSZ

BÚCSÚ A TEGNAPTÓL

KOVÁCS PATRIK

A HATVANAS ÉVEK ÚTTÖRŐ NOIRRENDEZŐI VISSZAVEZETÉK A MÚFAJT EREDETI
FORRÁSVIDÉKÉHEZ: AZ EURÓPAI HAGYOMÁNYOKHOZ.



Talán nincs még egy amerikai műfaj, mely oly szoros szálakkal kötődne az európai tradíciókhoz, mint a film noir. Köztudott, hogy a fekete széria legfontosabb inspirációs forrása a német expresszionizmus, valamint a francia lírai realizmus (jóllehet Val Lewton úttörő horrorfilmjei, sőt Orson Welles *Aranypolgára* is nehezen túlbecsülhető hatást gyakorolt rá), arról nem is szólva, hogy a zsánert a tengerentúlon egy sor Európából emigrált direktor (Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer) gyökereltette meg. Noha a film noir korántsem lazított annyit a hollywoodi elbeszélés-mód kötöttségein, mint azt egyes szerzők (például *A film noir és a modernitás* című tanulmányában Kovács András Bálint) feltételezik, erőteljesen stilizált képi világa, álomszerű fogalmazásmódja és tematikai újításai (a szorongás, az elidegenedés ihletett ábrázolása) révén az európai modernizmus „előfutárának” is tekinthető. Ugyanakkor a fekete filmek meglehetősen óvatossággal kerültek ki a megcsontosodott hollywoodi normákat, s a határok áttöréséig sosem jutottak el.

Minderre a hatvanas évekig kellett várni. Az ifjú európai modernizmus szemléletmódja néhány kísérletező kedvű, zömmel amerikai származású rendező révén termékenyítette meg a noirt. *A Blast of Silence* (1961, Allen Baron), *a Shock Corridor* (1963, Sam Fuller), *a Mickey, az ász* (*Mickey One*, 1965, Arthur Penn), *a Másolatok* (*Seconds*, 1966, John Frankenheimer) és *A játéknak vége* (*Point Blank*, 1967, John Boorman) tipikusan

művészfilmes elbeszélőtechnikával, világgéppel és vizualitással igyekezett szétzilálni a merev műfaji szabályokat. A zsáner legfontosabb tematikai összetevői – a bűnbeesés, a femme fatale csábítása, az erkölcsi bukás – vesztettek jelentőségükből, a súlypont áttevődött a szubjektív szorongásélményre, az elidegenedett egyén belső válságára, mindez pedig a korábbiaknál sokkal radikálisabb álomszerűséggel, valamint szerzői reflektivitással párosult. A modernista film noir mögött nem találunk gondosan kimunkált programot vagy szervezett mozgalmat, sőt még hangzatos ideológia sem fűtötte. Ez az öt – a korszakban páratlanul izgalmas zárványt képező – mozi „egyszerűen” csak megbontotta a klasszikus hollywoodi filmforma egységét, s Bresson, Antonioni, Fellini, Truffaut művészetétől ihletetten leglényegére csupaszította le a noirt. Úgy tolmácsolták a talajvesztett modern hős szenvedését, ahogy a tengerentúli filmművészetben még soha senki.

A modern film noir nem moralizál, nem a bűnbeesés mitikus pillanatát állítja a középpontba. Hősei ugyan gyarló teremtmények, de nem a szerzésvágy vagy a pusztító szenvedély űzi őket a lét peremére. Tragédiájuk, hogy légüres térben vegetálnak, riasztó mértékben elszakadtak a világtól és embertársaiktól, s individualitásuk alapjai is cserepekre hullottak. Látszólag tipikus bűnfilmes figurákkal konfrontálódnak, valójában viszont saját ürességük emészti őket. Mindennek remek jelképe a gengsztermió. *A Blast of Silence* bérgyilkosát,

a Mickey, az ász komédiáját és *A játéknak vége* tragikus sorsú bosszúállóját egyaránt arctalan, sejtelmes bűnszervezetek szorongatják (utóbbi egy olyan bűnhálózattal áll szemben, melyet csak „Szervezet” néven emlegetnek), sőt még a *Másolatok* banktisztviselőjét is egy mindent behálózó, megfoghatatlan, korrupt hatalom, a „Cég” tartja markában. A hagyományos noirban meghatározó bűntematika elvonttá, a külvilág pedig töredezetté, elmosódottá válik. *A Blast of Silence*-ben a bérgyilkos, Frankie Bono azért utazik New Yorkba, hogy eltegyen láb alól egy Troiano nevű helyi gengsztert, aki terhessé vált megbízói számára. A gyilkosságjelenet egyetlen villanásnyi gyorsmontázsba sűrűsödik, és a film valójában nem is erről, hanem a hidegszívű, közönyös Frankie New York-i csellengéséről, s bizarr kapcsolatteremtési kísérletéről – egy fiatal lányt rohan le állatias hevülettel – szól. *A játéknak vége* főhőse, Walker látszólag revansot vesz sérelmeiért a gengszterszindikátuson, de – miként *Hollywoodi Reneszánsz* című könyvében Pápai Zsolt rámutat – ellenlábasai halálát rendre nem ő okozza, azok a kiszámíthatatlan vagy a protagonista által „megszervezett” véletlenek következtében pusztulnak el. *A Mickey, az ász*ban nem világos, hogy pontosan kik elől menekül a stand up komikusként dolgozó főhős (egyáltalán vadásznak-e rá vagy csak a képzelete csalja meg), de fizikailag egyetlen alkalommal sem konfrontálódik üldözőivel. *A Shock Corridor* Pulitzer-díjat hajszoló újság-

írója, Johnny Barrett örültnek tetteti magát, hogy felderítsen egy már-már elfeledett elmegyógyintézetbeli bűntényt. A film első 52 percében azonban jöttányit sem halad előre a nyomozása, hiába kérdezi ki sorra a szemtanúkat. A detektív-narratíva hézagjait Fuller azzal „tölti ki”, hogy elmélyíti Barrett mentális leépülését és alaposan megvilágítja az intézet lázálomszerű világát. A *Másolatok*ban egészen a fináléig kell várni az egyetlen valódi bűnügyi mozzanatra, amikor is a Cég likvidálja a főszereplőt.

Ha tehát a bűntematika háttérbe szorul (sőt mint láthattuk, egynémely filmben még bűneset sem történik), a klasszikus fekete széria mely rendezőelvé az, melyet a modern noir is érvényesít? A végzetdramaturgiáról van szó: a figurák pályáivé ugyanúgy a hanyatlás, a széthullás és a pusztulás felé halad, a fátum ugyanolyan kérlelhetetlen haraggal sújt le rájuk, mint a negyvenes-ötvenes évekbéli fekete filmek hőseire.

Fontos különbség viszont, hogy *A postás mindig kétszer csenget* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, Tay Garnett), az *Angyalarc* (*Angel Face*, 1952, Otto Preminger) vagy

a *Kísért a múlt* (*Out of the Past*, 1947, Jacques Tourneur) főszereplői még tudták, mi okozza a bukásukat, illetve miért veszítik el a kontrollt az események felett, a modern film noir hősei azonban már ennek az alapvető információnak sincsenek birtokában. Mivel – mint már említettük – elveszítették minden kapcsolatukat a valósággal, így nem tudják, mitől szenvednek, mi kínozza őket, s épp ezért képtelenek megoldást találni a problémáikra. Miért akar a *Blast of Silence* érzéketlen Frankie-je hirtelen integrálódni a társadalomba, s miért próbál letérni a bűn ösvényéről? Mire véljük Mickey kényszeres menekülését állítólagos üldözői elől? Miféle megátalkodottság hajtja *A játéknak vége* Walkerjét, hogy mindenáron bosszút akar állni nemcsak árulóvá lett barátján, de a háttérben felsejlő bűnhálózaton is? Miért hajszolja a sikersztorit a *Shock Corridor* Johnny Barrettje, ha már eleve tudja, hogy pokoli árat fizet majd lázas szenvedélyéért? Pontosan mivel elégedetlen a *Másolatok* Arthur Hamiltonja, hogy kétszer is „újjászületne”

„Légüres térben vegetálnak”

(John Boorman: *A játéknak vége* – Lee Marvin)

(átoperáltatná az arcát és identitást is cserélne) a Cég jóvoltából?

Ezekre a kérdésekre természetesen nem kapunk választ. A hagyományos motivációs lánc foghíjassá válik, maradnak hát a magukba záródó, célvesztett és jobbára cselekvőképtelen hősök – olyasfajta modern, európai ihletettséggű figurák, melyek még nemigen tűntek fel amerikai mozgóképeken. Noha a *Blast of Silence* bérgyilkosának gyökereit részben a noirban fedezhetjük fel (*This Gun for Hire*, 1942, Frank Tuttle; *The Gangster*, 1947, Gordon Wiles; *Raw Deal*, 1948, Anthony Mann; *Murder by Contract*, 1958, Irving Lerner), legközelebbi rokona mégis Truffaut *Lőj a zongoristára* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) című újhullámos klasszikusának Charlie-ja. A két külön figura komplexusa végső soron egy töről fakad: a női nemmel való ellentmondásos viszonyuk, elnyomott vágyaik és frusztrációik terelik őket vakvágányra. Jelzésértékű – és talán ennél is fontosabb párhuzam –, hogy a *Blast of Silence*-ben Frankie ugyanolyan ballonkabátot visel, mint Charlie. Allen Baron hőse azonban Bresson szikár, már-már gépies ha-





tást keltő férfialakjaival is párhuzamot mutat – a skála a *Zsebtolvaj* (*Pickpocket*, 1959) címszereplőjétől egészen *A pénz* (*L'argent*, 1983) emberi mivoltából kivetkőző gyilkosáig terjed. Akárcsak a francia direktor modernista kulcsműveiben, a központi figura lélektani motivációja a *Blast of Silence*-ben is „rejtett” marad, sokkal hangsúlyosabbá válik sajátos függetlensége vagy „elszakadtsága” – ahogy Kovács András Bálint fogalmaz *A modern film irányzataiban* –, és épp ez az, ami a vásznon ürességnek hat. A színészi játék (Frankie-t maga a rendező alakítja, ennek jelentőségéről később még lesz szó) végtelenségig minimalista és „modellszerű”, éppúgy, mint Bresson szereplői.

A *Másolatok* Hamiltonja régi barátja hívására elfogadja a titokzatos Cég ajánlatát: hátrahagyja feleségét és unalmas kertvárosi életét, majd a vállalat emberei új személyazonossággal látják el, arcát pedig átoperálják, hogy egy Antiochus Wilson nevű fiatal, jóképű festőművészként kezdhesen új életet. New Yorkból a nyugati partra költözik, és bár megadatik neki

minden, amire férfi csak vágyhat – jólét, vonzerő és hölgytársaság –, továbbra sem leli a helyét. Mivel – számára is megmagyarázhatatlan módon – második élete sem tölti el boldogsággal, szeretne egy újabb identitáscserét, ezt azonban a Cég emberei megakadályozzák, majd megölik. Wilson leginkább Antonioni nagy korszakának (*A kaland*, *Az éjszaka*, *Napfogyatkozás*) kallódósodródó főhőseire hajaz. Kovács András Bálint – aki a korai modernizmus e csúcstermékait „modern melodramáknak” nevezi – hangsúlyozza, hogy e filmekben a szélsőségesen kiszolgáltatott szereplők még azt sem értik, mi az a szituáció, ami a lelküket marja. Elveszték saját életük útvesztőjében, de válságuk nem körvonalazódik pontosan. Ahogy már utaltunk rá, ez – az önreflexiót, a jelenségek megértését gátló – információhiány az összes modern noirhóst jellemzi, de mégis Frankenheimer az, aki következetesen, a maga teljességében megvalósítja An-

„Nem konfliktusokkal találkozok, hanem a hiányukkal”

(John Frankenheimer: *Másolatok* – Rock Hudson)

tonioni elidegenedés-tematikáját. A *Másolatok* elhagyja a főhős bűnbe sodródásának kulcsmozzanatát, s szinte a teljes cselekményt az időközben kibontakozó intellektuális válságnak rendel alá. A főhős ráadásul ugyanúgy a komfortos, csillogó felső középosztálybéli miliőben bolyong, mint *A kaland* vagy *Az éjszaka* figurái, megnyugvásra azonban sosem lelhet. Nem konfliktusokkal találkozok, hanem a konfliktusok hiányával. Nem azzal szembesül, hogy szenvedése elmélyülhet a jövőben, hanem azzal, hogy *nincs* jövője. Nem emberi kapcsolataiban csalódik; az válik számára alapélménnyé, hogy *nincsenek* többé emberi kapcsolatai.

Penn *Mickey*, az *ászának* címszereplője Wilsonhoz hasonlóan súlyos identitásproblémákkal küzd. Már a film legelején menekülőre fogja: mivel meggyőződése, hogy – a néző számára tisztázatlan okokból – a helyi alvilág célkeresztjébe került, így megszökik Detroitból, elégeti a papírjait és egy-

szerű kétkezi munkásként kezd új életet Chicagóban. A hős a legnagyobb Fellini-remekmű, a *Nyolc és fél* (*Otto e mezzo*, 1963) alkotói krízistől sújtott Guidójának leszármazottja még akkor is, ha – miként Frank Burke megjegyzi *A Companion to Federico Fellini* című tanulmánykötetben – Penn nem rajongott az itáliai mester hatvanas évekbeli rendezéseiről, sőt nem is igen ismerte azokat. A kapcsolatot már a groteszk nyitókép egyértelművé teszi – Mickey szivart rágszálva ül egy szaunában, miközben hájas nagymenők kacarásznak rajta –, de később a jellegzetes karneváli hangulat és a művészszerző dilemmáinak exponálása is azt az érzetet erősíti, hogy a komédiás egy „alternatív Fellini-univerzumban” ragadt. Ő a modern noir egyetlen hőse, aki fizikailag nem bukik el a zárlatban. Lecsendesíti magában a zűrzavart, s a kudarcot megkísérlé sikerbe fordítani: az utolsó képsorokon végre közönsége elé lép, de kétséges, hogy ez valódi feloldozást hoz-e számára.

A *Shock Corridor* Johnny-ja elbódul a szakmai siker ígétetétől, de az elmegyógyintézetben, ahová különös újságírói missziója sodorja, lassacskán elveszíti a józan esztét, sőt egész személyiségét szétrobbantják a lidércnyomásszerű, gyógyszer- és sokterápiával, s a bentlakók tébolyával tarkított mindennapok. Amikor az örület már tényleg megmételtyezné az elméjét, végül sikerrel jár a küldetése – felgöngyölíti a bolondokháza réges-régi bűnügyét, leleplezi az ápolók között bujkáló gyilkost –, öntudata viszont varázsütésre megszűnik, s a férfi katatón állapotba merevedik. A *Shock Corridor* akár tradicionális detektívtörténetként is értelmezhetjük, de sokkal kézenfekvőbb azt feltételeznünk, hogy Johnny végig oidipuszi nyomozást folytatott: valódi személyiségével – saját szeretetnélküliségével, önzésével, érzelmi analfabetizmusával – nézett farkasszemet. Veszőfutásának valódi téje persze sosem tudatosul benne.

A *Játéknak vége* Walkerje látszólag absztrakt, minimálgesztusokkal operáló figura, akár a *Blast of Silence* Frankie-je, de valójában olyan kétértelműség jellemzi, mely a modernitás és a posztmodern határmezsgyéjére sodorja. Végig nem teljesen világos, hogy Walker hűvér emberi lény-e avagy a sírból visszatért szellemalak. A figura gépiességét számos motívum nyomatékosítja. Talán

a leginkább szembetűnő, amikor a főcím alatt állóképszerű – de valójában nem kimerevített – felvételeken látjuk, melyeken természetellenes pózokba merevedik. Riasztóan szegényes mimikája és a tény, hogy megállíthatatlan gőzhengerként nyomul előre bosszúhadjárata során, olyan „posztumán” hősök elődjévé teszi, mint a *Feltámad a vadnyugat* (*Westworld*, 1973, Michael Crichton) androidja vagy a *Terminátor* (*The Terminator*, 1984, James Cameron) kiborg gyilkológépe – jegyzi meg Pápai Zsolt.

Másrészt viszont Walker a szellemvilág követeként is tételeződik. Sokszor nem is pillantanak rá a szereplők, akik párbeszédet folytatnak vele, mi több, a jelenetben, amikor veszélyes „autókázásra” kényszeríti a Szervezet egyik emberét, Stegman, a számos ütődéscsapódás csak ellenfelén ejt sebeket, ő maga egy karcolás nélkül megússza az esetet. (És akkor még nem is szoltunk arról, hogyan képes Walker lőtt sebe dacára átúszni a San Franciscó-i öblöt, miután partnere, Reese elárulja az Alcatraz börtönöszigetén.) A gengszter e tekintetben a *Fennsíkok csavargója* (*High Plains Drifter*, 1973, Clint Eastwood), a *Hatodik érzék* (*The Sixth Sense*, 1999, M. Night Shyamalan), sőt a *Berlin felett az ég* (*Der Himmel über Berlin*, 1987, Wim Wenders) szellemszerű, a túlvilágból a földi létbe csöppent főszereplőinek előképe. Bár őt is a modern noirhősök problémái nyomasztják, egyszerre dehumanizált és kísértetszerű alakját olyasfajta leplezett ironia övezi, mely már a posztmodern sajátja. Ugyanakkor mégsem eldönthetetlen, hogy Walker a másvilágról megtért utazó-e, avagy élő ember. A *Játéknak vége* számos apró cselekménymozzanata arra enged következtetni, hogy a történet csak a haldokló protagonista lázas fantazmagóriája. Pusztán *álmában* tesz igazságot, s torolja meg sérelmeit Reese-en, valamint a Szervezeten.

A modern noir azonban nem csupán annyiban revideálta a klasszikus műfajváltozat végzetdramaturgiáját, hogy saját világukban elveszett, irracionális készletek által mozgatott figurákat léptetett fel, akik már bukásuk miatt sincsenek tisztában. A protagonista és a sors viszonya, kölcsönhatása lényegileg alakul át a *Másolatok*, *A játéknak vége* és a *Mickey, az ász* esetében. A hagyományos fekete filmek hősábrázolásának egyik

alaptézise, hogy a bűnös férfinak csupán egyetlen esélye adatik a felemelkedésre – ha azt elszalasztja, széthullása már elkerülhetetlen. A *Gyilkosok* (*The Killers*, 1946, Robert Siodmak) Andersenje például így világítja meg fatális balszerencséjének okát: „Elrontottam valamit. Egyszer.” A modern noirhősök számára a végzet nem méri ilyen fukar kézzel a kegyeket. A *Másolatok*ban (e tekintetben egyébként figyelemreméltó a film alternatív magyar címe is: *Második lehetőség*) Hamilton a Cég jóvoltából „reinkarnálódik”, azaz megkapja az újabb esélyt a boldogulásra, csak hogy hamis illúziókkal körülbástyázott látszatélete sem tölti el örömmel. Ismét kiutat keres, persze hasztalanul. A *Mickey, az ász* showmanje meglóg a nyomában loholó gengszterek elől, de hiába lép ki – szimbolikusan és valóságosan is – az alvilági milióból, az újrakezdés lehetőségéből ő sem tud erényt kovácsolni, mivel – az Andersenhez hasonló klasszikus hősökkel szemben – neki már nem a bűn világával, hanem önmagával van elszámolnivalója. Ebből a szempontból *A játéknak vége* Walkerjének helyzete a legfurcsább: végeredményben ő is „megkapja” a második esélyt az égietől, de nem megy vele semmire, hiszen a Szervezet elleni keresztshadjárata csupán illékony ábránd, pszichedelikus látomás. Értelmezhetjük persze az eseménysort a végzet elleni lázadásként is – egy olyan alternatív „valóságként”, melyben ismét megjelennek a hős életének legfontosabb szereplői (Reese mellett hűtlen felesége, Lynne, valamint titkos szövetségese és sógornője, Chris), hogy immár felülről irányított sakkbábuként – a főszereplő érdekeinek megfelelően – mozogjanak. Akárhogy is, Walker „második esélyéből” sem rügyezhet ki rózsás jövő. Álmában bosszúja kiteljesedni látszik: nemcsak az álnok cselszövőkön áll bosszút, de végül megszerezhetné az áhitott pénzt is. Ő azonban a döntő pillanatban kőbor lidércként húzódik vissza az Alcatraz mély árnyai közé – elfoglalja helyét a holtak birodalmában. Összességében elmondható, hogy a modern noir e darabjaiban a hősök pályáive azért hullámzó – egyensúlyvesztésükből azért nem következik sorszerűen a bukás –, mert már nem elsősorban a végzettel viaskodnak, hanem az ürességgel és a kétségbeeséssel, melyet a környezettől való elszakadásuk okoz.

(Folytatjuk)

SEHENSWERT / SZEMREVALÓ

Úszóleckék moralistáknak

SCHREIBER ANDRÁS

A SZEMREVALÓ FILMJEIBEN EGÓK ÉS EGZISZTENCIÁK SODRÓDNAK A SZEBBNEK REMÉLT, DE SOKSZÍNŰSÉGÉBEN ELSZŰRKÜLŐ, FEJE TETEJÉRE ÁLLÍTOTT VILÁGBAN.

Az ember minél magasabba hág, annál jobban fél, nehogy a mélybe zuhanjon – írja Erich Kästner 1931-ben megjelent önéletrajzi ihletésű Bildungsromanjában, a *Fabian – Egy moralista regényében*. Az idei – a legújabb német, osztrák és svájci filmtermésből válogató – Szemrevaló/Sehenswert fesztivál nagyjátékfilmjeinek zöme a magasra kapaszkodott ember félelmeit és zuhanásait járja körbe. Legyen szó történelmi helyzetet és morált a mából újragondoló fejlődéstörténetről, a nagyvárosi dzsentrifikációt középpontba állító társadalmi thrillerről, integrációs pszichodramáról vagy az ősi germán sellőmítoszt napjainkra aktualizáló románcról: az idei válogatás egyetlen jelensége, a civilizációs szorongás ezer arcát mutatja be, sajátos egységbe rendezve a „germán világ” 21. századi, a kor újbábeli zűrzavarától elválaszthatatlan belső gyötrődéseit.

Ismétlődő, részben öröklött gyötrelmek ezek, Dominik Graf legalábbis erős, de cseppet sem

erőltetett párhuzamot von a Kästner-regényből készült háromórás történelmi parabolájában, a *Fabian – A vég kezdete*ben: a 21. századi Németország egyre inkább a Hitler hatalomra jutása előtti, végelgyengülő Weimari Köztársaságra hasonlít. A véleménycsatákat áthatja az ellenoldal iránti mélységes megvetés, mi több, gyűlölet, ami önmagában jelzi a demokrácia gyengülését, miközben a demokratikus állam belső struktúráit egyébként is lebontották az 1990-es évektől nyíltan totalitáriussá vált „turbó-kapitalista” gazdasági rendszerek, így a németek ismét ott tartanak, mint kilencven évvel ezelőtt – hangoztatta Graf több interjúban is, ha nem lenne egyértelmű az a játékos átmenet, ahogy a Heildelberger Platz metrólépcsőjén felhaladva a kamera napjaink szenvtelen tárgyilagosságából a stilizált harmincas évekbe érkezik, hogy aztán egy csapásra valóságossá változzon a közeg, ahogy az első világháborúban traumatizált mo-

Dominik Graf:
Fabian – A vég kezdete
(Tom Schilling és Saskia Rosendahl)



ralista (Tom Schilling) először merül alá a nagyvárosi dekadenciában. Kästner regényében az általános jót kereső, de céltalanul sodródó, a mindennapos törtéteztől és megalkuvásoktól egyaránt irtózó Fabian rádöbben, hogy Németország – és vele együtt a világ – borzalmas, de elkerülhetetlen változás előtt áll. Az irodalmi új tárgyilagosságot a tévédokumentarizmussal és az avantgárdba hajló történelmi filmmel elegyítő Graf 21. századi párhuzamokkal igyekszik meghaladni Kästnert: ő nem sejti, hanem – a múltban ábrázolva a jelent – előrevetíti az ismerős jövőt, az ő Fabianja mintha nem a két konkrét világéges között fuldokolna, megfigyelései, idegenkedése és iszonyata sokkal időtlenebbnek tűnnek.

Németország 2021: Weimar kettő pont nulla? Graf legerősebb áthallásai még csak nem is a politikai dimenzióban, hanem az attól egyébként elválaszthatatlan magánszférában, kiváltképp a szexualitásban érvényesülnek. A *Fabian* hedonizmusa ellentmondásos. Felszabadultság helyett szabadosság, felvilágosultság és egyenjogúság helyett megengedés, a mélyben pedig erőszak, kizsákmányolás, visszaélés és érdek – von 90 éves keserű mérleget Graf, s Kästner nyomán azt sulykolja, hogy végeredményben az érzelmek sem számítanak, szenvtelenség és szenvedély éppúgy tragédiához vezet. A szex még mindig ingoványos talaj, Berlin pedig eleve részben mocsárra épült – ezzel az áthallással már Christian Petzold játszik el a *Sellőben*, amely kevésbé borúlátó, mint a *Fabian*, de ez leginkább annak tudható be, hogy a testiségnél még mindig előrébb helyezi az érzelmeket. Nem mintha ezekkel jobban állnánk, Petzold éppen azzal hívja fel a figyelmet a lelki élet sivárságára, hogy egy ősi legendát, a germán sellőmítoszt helyezi a 21. századi kulisszába: a film berlini várostörténetész hősnője, a beszédes nevű Undine (Paula Beer) valójában vízi szellem, aki csak egy férfi szerelmével nyerhet magának emberi lelket, de ha a szeretett férfi elhagyja, akkor meg kell ölnie, majd visszatérnie a vízbe. Az elemek és nemek harca, valamint az identitás és a megszerzett egzisztencia feladásának dilemmája a romantikusok szellemiségében (Petzold ráadásul tematikus trilógiát tervez, legközelebb a föld és a levegő szellemeinek szentelve figyelmét) – ennek megfelelően a *Sellő* elemi románcának



és példameséjének tanulsága hasonló ahhoz, amire Fabian is rádöbben: az ember vég-eredményben érző lény, kiteljesedéséhez elengedhetetlen a lelki kapcsolat.

Petzold a mítoszok világából merít, s feltűnően értelmezi újra *A kis hableányt*, a svájci Stéphanie Chuat és Véronique Reymond pedig egy másik Andersen-mesét, a *Jancsi és Juliskát* idézik művész közegben játszódó családi drámájukban. *A Húgocskám* hősnője, Lisa (Nina Hoss) az egykor ünnepest drámaíró akkor hagyott fel az írással, amikor ikerbátyját, az ugyancsak zseniális színész Svnt (Lars Eidinger) rákkal diagnosztizálták, a családjával egy svájci kisvárosban él, ahol a férje az elitiskola igazgatója, de a nő visszavágyik a berlini színházi világba, amelyben nevelkedett és amelyben kiteljesedett – s amelyen kívül, bátyjával együtt, éppoly elveszetteknek érzi magát, mint Andersen mézeskalács házikó felé tartó testvérpárja a sűrű erdőben. *A Húgocskám* feszesen kivitelezett, hamisítatlan 21. századi női identitás történet, amely az önmegvalósítás, a családanya és feleség, valamint a szeretet testvér szerepkörének összeegyeztethetőségét járja körbe. Lisa számára az anya, a feleség és a hűg közül még mindig utóbbi kapcsolódik leginkább a drámaíróval, az ikerbátyja az egyetlen lelki társa, akivel nem csak a szeretetük kölcsönös, de szenvedélyük is egyezik, mellette önazonosnak érezheti magát.

Visar Morina már egészen más jellegű identitásdrámát vázol, noha bizonyos értelemben az *Idegen a Húgocskám* férfi né-

Daniel Brühl: **Saját lifttel a pokolba** (Peter Kurth és Daniel Brühl)

zőpontú párdarabja. A Németországban élő, kísérleti kutatóként dolgozó koszovói albán Xhafer (Mišel Matičević) a munkahelyén, de még a családjában és a szeretőjével is idegenként érzi magát,

de nem is a környezete miatt képtelen beilleszkedni, hanem azért, mert meggyőződése, hogy mindenki – még német felesége és anyósa is – az elszigetelődésében érdekelt. A paranoiává csúcsosodó idegenségérzetet Morina thrillerelemekkel érezteti, mintha valóban a xenofóbia állna a rejtélyes események – postaládába helyezett döglött patkányok, elmaradózó fontos munkahelyi emailek, kigyuladt babakocsi – hátterében, hogy végül aztán mindenre cinikus magyarázattal szolgálva nem csupán egy bevándorló, de a többségi társadalom hovatartozási dilemmait is árnyaltabbá tegye.

Az osztrák Evi Romen filmjében, a *Hochwaldban* ugyancsak az azonoságtudat és a kirekesztettség állnak a középpontban, egyetlen személyiség hovatartozási küzdelmébe sűrítve a 21. század szinte összes társadalommegosztó kérdését: drog, nemi identitás, mozaikcsaládok, migráció és integráció, vallás, kisközösségek kontra nagyvárosi létforma... Mindez egy, a barátját homofób iszlám merényletben elvesztő huszonegyes dél-tiroli fiú, az önmagát leginkább táncban kifejezni képes Mario (Thomas Prenn) falusi közösséget megbotránkozató, önvádoló és önkereső gyásmunkáján keresztül.

A *Hochwaldban* felvonó közlekedik a civilizáció és a természet határán elhelyezkedő hegyvidéki település és a nagyváros között, de lehetetlen eldön-

teni, lent vagy fent van a pokol. Daniel Brühl rendezői bemutatkozásának, a dzsentrifikáció köré szőtt kocsmai kamaradráma programszerű címe a magyar forgalmazó érdeme, a *Saját lifttel a pokolba* eredeti címe ugyanis egyszerűen csak annyi: *Nebenan*, azaz szomszéd. Persze ez az egyszerű eredeti cím talán jobban jelzi a belvárosi lakosság kicserélődésének szociológiai mellékhatásait, míg a Brühl ötletéből született, Daniel Kehlmann által írt film magyar címe kissé tereli a figyelmet, mintha valóban a népszerű színész kiforgatott önvallomását látnánk, amelyben saját magát igyekszik minél sötétebb színben feltüntetni, csak azért, hogy igazolja a művészléttel kapcsolatos rosszmájú sztereotípiákat. Pedig a *Saját lifttel a pokolba* ennél sokkal összetettebb jelenséget jár körbe. Prenzlauer Bergben járunk, abban a berlini városrészben, amely már a második világháború után a szovjet övezet részévé vált, s ahol még a DDR idejében is előszeretettel vertek tanyát a kommunizmus számára nem kívánatos elemek (főként értelmiségiek és melegek), s amelyet épp ezért a Stasi kiemelt figyelemben részesített. A Fal leomlása után a városrész először a squat kiemelt helyszíne lett, végül az azóta eltelt harminc évben a városi tanács elképesztő léptékben privatizálta a bérházakat, utat törve a lakosság szinte teljes kicserélődése előtt. A londoni meghallgatásra igyekvő, de kedvenc kocsmájába egy kávéra még betérő színész és egy másik törzsvendég, a tősgyökeres kelet-berlini Bruno (Peter Kurth) vére menő szócsatájához a művészi hitelesség ugyan a belépő, de az idősebb férfi mesterkedése mögött a 20. századi ember 21. századi kudarcélménye húzódik meg. Az ellehetetlenített generáció áll szemben a feltörekvő és sikeres nemzedékkel, így aztán Brühl fekete humorban meghempergetett filmjében az újraegyésítés kezeletlen sebei tárulnak fel, múltból és jelenből egyaránt értelmezve a német identitást. Ha az eszközök merőben eltérőek is, Brühl és Graf egyívású alkotásai foglalják keretbe az idej Szemrevaló hovatartozást vizsgáló nagyjátékfilmjeit. Kemény, veretes keret ez – hiába törünk egyre magasabbra, nem csak magánvétkünk, de közkerkölcsünk, a múltból eredeztetett politikai környezetünk is folyvást visszaránt, s ha nem vigyázunk, egyre mélyebbre zuhanunk önmagunkban. •

BRYAN FOGEL DOKUMENTUMFILMJEI

Kegyvesztettek ügynöke

MARGITHÁZI BEJA

„A SZABADSÁG: SZOLGASÁG. A TUDATLANSÁG: ERŐ.” – HIRDETIK FOGEL TÉNYFELTÁRÓ DOKUMENTUMFILMJEI, ORWELL UTÁN SZABADON.

Karcsú, izmos férfi kerekedik örült elszántsággal a hétnapos Haute Route hegyi útvonalán. „440 másik marzochista” társaságában nemcsak végig akarja tekerni a világ egyik legnehezebb amatőr országúti versenyét, de az első 100-ban akar befutni. Évek óta edz rá, teljes erőbedobással, „tisztán”, lelkesedéssel. A hetedik nap végére, 22860 méter mászás és 1600 kilométer bringázás után megsemmisülten hever egy szuvenírbolt padlóján, üres tekintettel bámulva maga elé. Bár tizenegyedik lett (!), elégedetlen az eredménnyel; annak az első tíznek a titka izgatja, akik érezhetően „teljesen más szinten vannak, mint bárki más”.

Az *Ikarusz* (2017) első néhány perce nemcsak a doppingtémába nyújt frapáns bevezetést, de Bryan Fogel személyiségébe is. A korábban a stand-upról a hollywoodi színészkedésen át a forgatókönyvírásig (*Jewtopia*) csak nyögve nyelősen evickelő Fogel egy évtizedes próbálkozás után adja fel játékfilmes álmait, hogy a sokkal nagyobb szabadsággal kecsegtető, de kockázatosabb dokumentumfilmmezést kipróbálja. Első ötlete rögtön kellőképpen ambiciózus és provokatív: a korábban lebukott, hétszeres Tour de France bajnok Lance Armstrong módszerét rekonstruálva, szakértői felügyelet mellett, tiltott serkentőszerekkel készülne fel az újabb Haute Route-ra, hogy hétről hétre mindezt filmen dokumentálva, egyszerre tesztelje a testére és a teljesítményére gyakorolt hatást, valamint a doppingszűrési rendszer kijátszhatóságát.

A Morgan Spurlock McDonald's-kihívását idéző (*Super Size Me*, 2004) emberkísérlethez Fogel némi keresgélés után, az orosz antidopping labor igazgatóját, Grigorij Rodcsenkovot nyeri meg,

aki hajlandó Moszkvából Skype-on keresztül felügyelni a vállalkozást. És bár nem érdektelen annak a belülről látása sem, hogyan képes a tesztoszteron és a diéta napról napra kitolni a fizikai teljesítőképeség határait, a magát injekciózó, vizeletmintáit szorgalmasan gyűjtő Fogel videós edzésnaplójából az *Ikarusz*, az első 40 perc után, valami sokkal korszakosabbra vált át. Az eredeti kísérlet egy triviális mechanikai probléma miatt elbukik, de mindennek a jelentősége eltöri amellet, hogy Rodcsenkovról éppen a projekt ideje alatt derül ki, hogy az orosz olimpiai sportolók szupertitkos, illegális, ráadásul államilag finanszírozott doppingolásának fő közreműködője.

Fogel nagy pillanata ez: a dokumentumfilm-rendező, aki soha nem akart az lenni, első filmjével rögtön egy őriási horderejű, etikailag és politikailag is kiélesedett helyzetben találja magát, egy készülődő nemzetközi botrány gyújtópontjában. Ez önmagában persze nem garantál semmit, Fogelnek azonban, kapcsolatai, megszállottsága és alkotói érzéke bedobásával sikerül ebből a hajmeresztő felállásból a kortárs dokfilm egyik csúcsteljesítményét létrehoznia. A történet tragikus hőse kétségtelenül Rodcsenkov maga, aki körül egyre fogy a levegő az orosz államapparátus és a Doppingellenes Világszervezet (WADA) kettős szorításában. Mikor lemondását és a labor bezárását követően közvetlen kollégái közül ketten is szívrohamban „halnak meg”, illetve az orosz olimpiai csapat riói kizárása lesz a tét, Fogel segítségével tud nagyjából az utolsó pillanatban kiutazni az Államokba, egész addigi életét és családját hátrahagyva. A thrillerbe illő fordulatok tetejébe az Orwell-rajongó

Rodcsenkov olyan, mintha egy csapat forgatókönyvíró találta volna ki: dörzsölt, karizmatikus, szuperintelligens és hiperoptimista személyisége legalább olyan figyelemreméltó, mint az élettörténete. És az *Ikarusz* mindkettőre épít ahogyan a sztori és a karakter rétegeit párhuzamosan felhordja. Rodcsenkov kutatói és emberi drámája, dopping és antidopping, igazság és hazugság közti több évtizedes őrlődése a diktatúrák tipikus kísérőjelensége, maga az orwelli duplagondol; amikor pedig valaki egyszerre próbál a rendszer része és ellensége lenni, a skizofrén állapot belülről és kívülről párhuzamosan emészt fel. Az előállt helyzetben a nyilvánosság bevonása nem egy választható opció, hanem az életben maradás egyetlen lehetősége lesz – és ezt a nyilvánosságot éppen Fogel szervezi meg Rodcsenkovnak, összeköttesei és nem utolsósorban, filmje által.

A Sundance- és Oscar-díjakkal visszaigazolt *Ikarusz* után Fogel már eleve nagy horderejű, nemzetközi téttel bíró emberi jogi témát keresett. A *szakadárban* (2020) Putyin Oroszországa után egy újabb totális állam, Szaúd-Arábia legfelsőbb köreiből vezető ügyet dolgoz fel, klasszikus, az okokat és összefüggéseket feltáró nyomozó módszerekkel. Dzsamal Hasogdzsi (Jamal Khashoggi), a Washington Post szaúdi ellenzéki újságírója, korábban az uralkodócsalád belső tanácsadója, nem volt whistleblower, de sorsa több ponton a Rodcsenkovét idézi: miután nyíltan kritizálni kezdte bin Szalman koronaherceg kirakat-reformjait, kegyvesztetté vált és disszidálni kényszerült. Sokat elárul a szaúdi vezetésről, hogy annak ellenére a kivégzése mellett döntöttek, hogy ekkor már évek óta külföldön élő, nemzetközileg ismert közszereplőnek számított. Az isztambuli szaúdi követségre besétáló, majd onnan „nyomtalanul” eltűnő Hasogdzsi halála az elmúlt évek egyik legbizarrabb, leghátborzongatóbb, a bizonyítékok ellenére a mai napig következmények nélkül maradt politikai gyilkossága. Fogelt nem riasztja vissza az ismeretlen arab terep és a hatóságok, szakértők, barátok és ismerősök megszólítását kívánó, archív anyagokat és hiteles dokumentumokat igénylő, diplomáciailag is kényes téma; ezúttal teljesen a háttérben maradva, a kulcsszereplőknek hantgot adva építi fel a filmjét.



A legfontosabb Hasogdzsi beágyazottságának megmutatása, amelyhez a Föld kőolajtartalékainak majdnem fele felett diszponál, 80 éves szaúdi királyság működésének logikáját kell megérteni. A férfiágon öröklődő, a királyi családon belül is szűkebb csoportok kezében koncentrálódott hatalom a monarchia családi vállalkozás jellegét erősíti; a mindent irányító, így a médiát is totális kontroll alatt tartó királyi család szent, érinthetetlen és sérthetetlen. A rendszer működtetésében az újságírókra háruló fontos feladat a kormányzás bölcsességének dicsőítése. A szólásszabadság értelmezhetetlen fogalom egy ilyen önkényuralmi rezsimben, ezen a falon legfeljebb az internet és a közösségi média tud rést ütni, ahogy azt az Arab tavasz példája is megmutatta néhány éve. A szaúdi információs háború egyik legfontosabb platformja a Twitter, ahol az ellenzéki hangok és kormánypárti, fizetett trollok seregei összecsaphatnak. A *szakadár* egyik kulcsszereplője nem véletlenül Omar, Hasogdzsi Kanadába disszidált fiatal ellenzéki elvtársa, aki növekvő népszerűségű YouTube-videókban bírálja a rendszert, melyet otthon maradt családja és barátai bebörtönzésével torol meg a karhatalom. Az aktivista Omar fontos lehetőséget lát a fizetett állami trollrendszer online meghekkelésében, több száz Twitterfiókot fenntartó önkéntesek válaszcaspásában, amelynek a finanszírozásába

Hasogdzsi is beszállt. A látszólag különálló szálak itt futnak össze és egyesülnek a globális kémkedés kérdésében. Fogel filmje ezen a ponton tud többet és mást mondani az ügy közismert részleteinél, a szaúdiak ugyanis az Izraeltől megvásárolt Pegasus kémprogrammal bizonyíthatóan Omar telefonját is feltörték, ahogy feltételezhetően Hasogdzsiét is. A másik kulcsszereplő az isztambuli Haticé Cengiz, Hasogdzsi történész-kutató menyasszonya, aki elkíséri a követségre a végzetes napon, hogy aztán órákig hiába várja az épület előtt. Cengiz nemcsak a közvetlen, személyes emlékei miatt fontos szereplő, hanem nyilvánosság előtti kiállásáért, az amerikai kongresszusig is elvitt, a felelősök és felelősségek kérdésért firtató, Hasogdzsi emlékét életben tartó kommunikációs kampányáért. Fogelnek nem nehéz a filmben a két kapcsolati profilt a török és nemzetközi, emberi jogi nyomozás folyamatába beilleszteni, amelyből a hangfelvételek, a kihallgatások és feltárt dokumentumok nyomán egyértelműen kirajzolódik a koronaherceg bin Szalman személyes felelőssége. A képi-hangi effektekkel, profi vizualizációval dúított, a szerteágazó szálakat áttekinthető struktúrába rendező *A szakadár* sokkal kidolgozottabb, megkomponáltabb, mint az *Ikarusz*, de ez az igyekezet néha zavaró hatásvadá-

„A szólásszabadság értelmezhetetlen fogalom”

(Bryan Fogel: *A szakadár*)

szatba csap át. Mindkét film thriller-logikát követ, de míg a doppingsztori ezt nyers, improvizatív hitelességgel hozta, a Hasogdzsi-film néha kimódoltan adagolja túl a feszültségkeltő és érzelmekre apelláló effekteket. Fogel láthatóan ráérezett az emberi jogi téma fontosságára, de keresi a dokumentumfilm hangját, amit az *Ikaruszban*, az ölébe pottyant lehetőséggel egyidőben tulajdonképpen elveszített. A „bűnözés elképzelhetetlen szintjeiről” szóló, diktátorokat kompromittáló filmjei súlyos bizonyítékokat vonultatnak fel, nyílt hazugságokat lepeznek le, és miközben elkészülésük pillanatában még kénytelenek a következmény nélküliségét hangsúlyozni, valójában éppen bemutatásukkal érnek el eredményeket: az orosz atléták 2018-as szankciója, a streaming-óriások (Netflix, Amazon) *A szakadár* forgalmazása körüli hezitálása nyomtatékosan jelzik Fogel filmjeinek tétjeit. Innen nézve a Haute Route kétszeres elbukása minden volt, csak kudarc nem – így lehetett Bryan Fogel, a saját határai helyett mások határait feszegető filmesként, kegyvesztettek emberi jogi ügynöke.

A SZAKADÁR (The Dissident) – amerikai, 2021. Rendezte: **Bryan Fogel**. Kép: **Jake Swantko**. Zene: **Adam Peters**. Gyártó: **Orwell Productions / Human Rights Foundations**. Forgalmazó: **magyarhangya**. Feliratos. 119 perc.

VOLT EGYSZER EGY KÉPREGÉNY

Vázlatrajzok, körvonalak

KRÁNICZ BENCE

AZ ELMÚLT ÉVEKBE ÖNTUDATOSABB LETT A MAGYAR KÉPREGÉNYSZAKMA, A VÁLTOZÁS PEDIG GÁBOR BENCE RÖVID DOKUMENTUMFILMJE ALAPJÁN IS LÁTVÁNYOS.

Honnan jött és hova jutott a magyar képregénykultúra? Ezzel az átfogó kérdéssel indult és a közel sem kimerítő, de a lényegre mégiscsak utaló válasz igényével készült Gábor Bence dokumentumfilmje. A fiatal rendező maga is képregényrajongó, mint ahogy mindenki az a *Volt egyszer egy képregény* megszólalói közül is. Íróknál, filmeseknél, zenészeknél nem szokás kiemelni, hogy a művészek egyúttal rajonganak is a saját területük alkotásaiért, noha a legtöbb esetben nyilvánvalóan így van. Képregénnyel viszont ma csak az foglalkozik komolyan, aki él-hal ezért a médiumért. Az alkotóknak ettől még többnyire van másik munkájuk is, mert képregénykészítésből megélni, legalábbis a hazai piacon, lehetetlen. Mégis akadnak írók, rajzolók, kiadók és kutatók, akik többé-kevésbé hivatászerűen foglalkoznak a képregénnyel. Közülük számosan megszólalnak Gábor Bence filmjében, amely az első, moziban is bemutatott munka erről a témáról. Hogy ezek a szakértő képregényrajongók új

felületen beszélhetnek arról, amihez a legjobban értnek, a dokumentumfilm legnagyobb értéke.

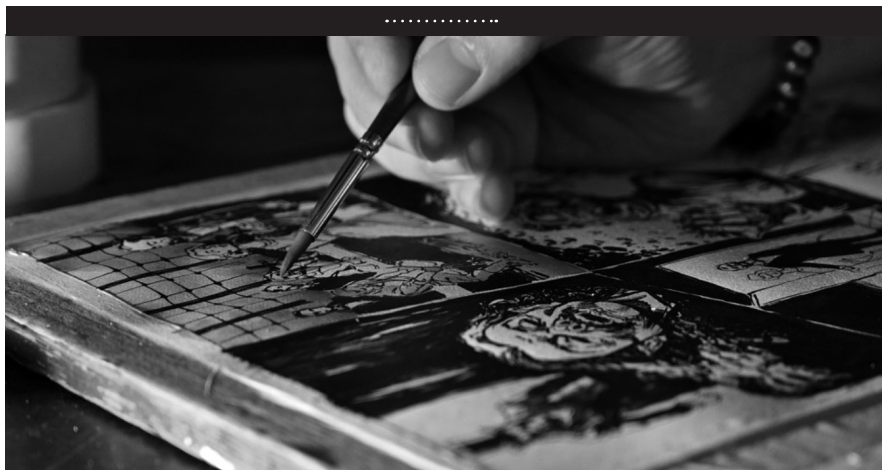
Bizonyára a rendező is érezte, mennyi mindent el lehetne, el kellene mesélni a magyar képregényről: Jankó János és Jókai Mór képes történeteiről az Üstökös hetilapban, az adaptációs képregény Kádár-rendszerbeli nagy korszakáról Cs. Horváth Tibor író és Korcsmáros Pál, Sebők Imre, Zórád Ernő, Gugy Sándor, Fazekas Attila rajzolók műveivel, majd a rendszerváltás utáni szabad piacon beáramló nyugati képregények hazai hatásáról és a szerzői képregény csekély számú, de fontos magyar darabjairól. Minderről aligha lehet érdemben beszélni egy 46 perces dokumentumfilmben. Pláne, hogy a *Volt egyszer egy képregény* nem is csak a magyar képregény történetével foglalkozik. Szól arról is, hogy a riportalanok hogyan lettek képregényrajongók – ez az egység a film legelevenebb, melegszívű része –, hogyan készül a képregény, és mi lehet a papír alapú médium jövője a digitális képkultúrában. Sok a téma, ren-

„Még ma is a megszállottak sportja”

geteg a felvetett szempont, és gazdag az a tudásanyag, amelyet a felkért megszólalók átadni igyekeznek. A témabőség nem válik a film javára: olyan érzésünk támad, mintha egy dokumentumfilmsorozat elnyújtott előzetesét figyelnénk, ami kedvet csinál az egyes, a későbbiekben feldolgozandó témakörökhöz – ám a kifejtés elmarad. Ezt a hatást erősíti a film szerkezete is, amelyben mechanikusan váltják egymást a riportalanok rövid, fél-egyperces megszólalásai. Ha az egyik témablokk végére jutunk, újrakezdődik a kör, így alig akad olyan részlet, ami tagolná, dinamikusabbá, változatosabbá tenné a csapongó, de kétségtelenül informatív filmet.

A *Volt egyszer egy képregény* mégis megsejteti, milyen alapvető változások zajlottak le a magyar képregénykultúrában az utóbbi 15-20 évben. Miközben a korábban csak az újságárusoknál kapható képregény bekerült a könyvesboltokba is, számos külföldi klasszikus és kortárs mű kapott magyar kiadást, és a rendszerváltás előtti évtizedek termésénél sokszínűbb – noha kétségtelenül kevesebbek által olvasott – hazai munkák jelennek meg, lezajlott az a folyamat is, amit a képregényszakma öntudatosává válásának nevezhetünk. A kiadók tudják, mekkora értéket jelent a képregényes szubkultúra elkötelezett támogatása, és kiszámolták, hogyan lehet rájuk is építve fenntartható stratégiát kialakítani. A médium történészei és kutatói azon dolgoznak, hogy beépítsék a képregényt az egyetemi tanmenetekbe, felmutassák a hazai művek tágabb kulturális kontextusát és kapcsolódási pontokat keressenek a kurrens művészetelméletekkel. A képregény – és különösen a magyar képregény – elsősorban még ma is a megszállottak sportja, de közülük is sokan rájöttek, hogy a képregény nem szűk szubkultúrába zár, hanem a társművészetek felé is kaput nyit. Ezekből az örömteli fejleményekből valami a mégoly vázlatos *Volt egyszer egy képregény*ben is tükröződik, és a dokumentumfilm talán valóban csak az első fecske lesz a magyar képregény múltját, jelenét és jövőjét bemutató, elemző munkák sorában.

VOLT EGYSZER EGY KÉPREGÉNY – magyar, 2021. Rendezte: **Gábor Bence**. Kép: **Hajdú János**. Vágó: **Bedő Barna**. Szereplők: **Kertész Sándor, Korcsmáros Gábor, Harza Tamás, Szép Eszter, Pálfi György, Pilcz Roland**. Gyártó: **Vertigo Média**. 46 perc.



/// ■ SZENT IGNÁC ÚTJA

Istenkeresők

/// ■ GERÉB ANNA

TOLVALY FERENC AZ EL CAMINO UTÁN ÚJ ZARÁNDOKFILMET FORGATOTT.

A külső és a belső utazás Saulus Damaszkuszi útja és megtérése óta fontos eleme a katolikus hitnek. Tolsztojtól is tudhatjuk, micsoda szellemi-lelki küzdelem Isten keresése. Szergij atyának is erre megy rá minden ereje, anélkül azonban, hogy Isten nevét szájára hiába venné.

Tolvaly Ferenc rendező és Balázs Zsuzsa forgatókönyvíró *Szent Ignác útja* című zárandokfilmjében majd minden mondatban rá hivatkoznak. Értem én, hiszen nyilvánvalóan a vallásos hit erősítése volt az alkotók szándéka. A példaként bemutatott négy emberi sors azonban túllép a didaktikus célon, a zárandokok belső monológokban, valamint lelki vezetőjük, José Luis Iriberry SJ (magyar hangja: Hegedűs D. Géza) előtti nyilvános gyónásukban feltáru-
 ló történetei önálló életre kelnek, valódi *emberi* drá mákká mélyülnek. (A hatást rontja, hogy a jezsuita szerzetes mimikája elárulja, nem érti a hozzá intézett magyar szót.) Minde-
 ez a 2020 augusztusában tett 22 napos spanyolországi, zárandoklatra van felfűz-
 ve, azon a Loyolától Manresáig tartó, 640 kilométeres útvonalon, amelyen a később Szent Ignác néven ismert jezsuita

rendalapító vándorolt és világosodott meg 500 évvel ezelőtt. A Covid-járvány miatt néptelen zárandokutak hangulata jót tett a filmnek, elvonntá tette, „megemelte” a *szakrális* felé.

„A legkilátástalanabb, legkétségbeesettebb élethelyzetből is van kiút” – szól a film alapgondolata. Így *válságos élethelyzeteket* átélt, tövises utakat megjáró négy fiatal vallomását várjuk. Az első megnyilatkozó, Júlia azonban kevésbé illik ebbe a közegbe, hiszen gyönyörű, boldog, sikeres lány, opera-énekesnőnek készül (A forgatás idején zeneakadémista, derül ki egy riportból). Nincs mély lelki sérülése, soha nem került kilátástalan helyzetbe. Általánosságokra („szeretnék jobban teljesíteni”) és kisebb családi ügyekre hivatkozik, hogy miért megy zárandokútra. Nincs erős indok e filmben való szerepeltetésének. De ha már ott van, megénekelte: a film vége-felé tartalmas szopránján szépen, operásan belekezd a mára sajnos közhelyessé vált *Ave Maria*-ba Schuberttől. A mozit az ő lassítva hullámozó portréja zárja, kissé ellentmondva a film istenkereső céljának.

„Terápiás zárandoklat” (Szent Ignác útja) Az éneklésben csatlakozik hozzá Benjámin. Az ő története

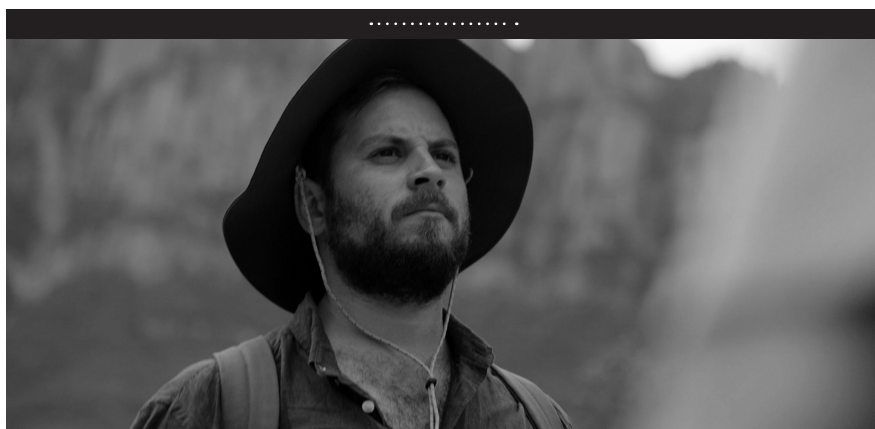
megfelel Szent Ignác üzenetének. Kilá-
 balt egy mély válságból, mi több, sorsa egyenesen a görög tragédiákat idézi: sikeresen induló operaénekesként elveszti énekhangját! Ráadásul – s ettől hasonló az ógörög tragédiákhoz – a saját hibájából! („Sok hülyeséget elkövettem” – mondja az énekes huncut mosollyal.) Ez valóban katasztrófa, mert nincs egerútja (mint Júliának a bölcsészkar, ha mégsem jött volna be az ének). Az éneklés ugyanis Benjámin *végzete* – hogy Márai Sándor pontos kifejezésével éljek –, amit nem tud lerázni magáról. Ha mégis erőszak vétetik e végzeten, és némaságra kényszerül, annak súlyos következménye van: elhúzódo, mély depresszió. Ebből rángatta ki őt a „terápiás” zárandoklat. Híres, szép lírai tenorján bensőségesen előadott *Ave Maria*-ja a bizonyíték rá. (Az viszont sajnálatos, hogy az áhítatosság kedvéért az énekesek hangját visszhangosították.)

Katalin elvesztette a munkáját (pszichológus), véget ért egy párkapcsolata, és még a vállát is eltörte. Talán túlzottan is átéli a fájdalmakat, amit a tenyerére illesztett szöggel érzékeltet. Mindennél jobban azonban az egyedül maradástól retteg. A zárandok-kiránduláson lendületes előre szaladása oldódást jelez: ő az első, aki dalra fakad a filmben Wolf Péter *Ave Mariájával*!

Végül bemutatkozik Balázs, a szociális munkás, aki az út fizikai gyötrelmeitől és a vallásos lelki gyakorlatoktól remél választ, mihez is kezdjen magával. Fő célja, hogy „közelebb kerüljön Istenhez”. Az ő sorsa látszik a legkilátástalanabbnak, 15 éves szorongása súlyos, nem konkretizált (meg nem nevezett? vagy nem azonosítható?) betegségéhez vezetett.

Összességében nagy műgonddal elkészített, de nem kellően átgondolt dokumentumfilm a *Szent Ignác útja*, amiből néhány szép részletet, drámai történet-töredéket, Pataki Ádám operatőr szuggesztív premier plánjait, valamint szépséges drónfelvételeit visszük haza Spanyolország történelmi helyszíneiről és tájairól.

SZENT IGNÁC ÚTJA – CAMINO IGNACIANO – magyar dokumentumfilm, 2021. Rendezte: **Tolvaly Ferenc**. Írta: **Tolvaly Ferenc** és **Balázs Zsuzsa**. Kép: **Pataki Ádám**. Zeneszerző: **Bencker László**. Vágó: **Mészáros Attila**. Producer: **Csáky Attila**. Gyártó: **Cameofilm Stúdió / MTM Kommunikációs Zrt.** 94 perc.



KÜLÖN FALKA

Van bocsánat

BASKI SÁNDOR

**KIS HAJNI RENDEZŐI DEBÜTJE EGY KÜLÖNLEGES APA-LÁNYA KAPCSOLAT MEGKA-
PÓAN HITELES KRÓNIKÁJA.**

Kis Hajni már első nagyjátékfilmje leforgatása előtt megtalálta a saját hangját. Bemutakozó rövid dokuját (2. em), a diák-Oscar-jelölésig jutó *Szép alakot* (2016) és a Friss Hús fődját elnyerő *Utolsó hívást* (2018) összeköti a társadalom peremén élők iránti empátia, legyen szó idősothtonok demens lakóiról, reménytelenül szerelmes gimnáziumi takarítónőről vagy kivándorlásra készülő nagymamáról.

Az Inkubátor Program keretében elkészített, önleletrajzi ihletésű *Külön falka* is ennek a szemléletnek a jegyében született meg, csak ezúttal nem egy, hanem két, egymástól látszólag mindenben különböző ember világába vonja be nézőjét a rendező. Az egyik főszereplő a félárva, nagymamájával élő 12 éves Niki, a másik a hétévnyi börtön után szabaduló apja. A kislány szeretné megtalálni és megismerni a férfit, a kidobóként dolgozó Tibor azonban semmilyen formában nem akar részt vállalni Niki

életében. Az alaphelyzet sablonos folytatást sejtet, az érdes modorú, veszett vadállatként viselkedő férfi szíve idővel nyilván megenyhül, apa és lánya megtalálják a közös hangot, és közben tanulnak is valamit egymástól.

Akár így is zanzásítható lenne a film, de Kis Hajni és Szántó Fanni forgatókönyve ennél azért rétegzettebb. A történet legelső verziójában még az anya bízza rá a gyereket a férfire, hogy viselje gondját a távollétében, a végső szkriptben az édesanya már csak a hiányával van jelen. A két főhőst összekötő feldolgozatlan trauma súlyt ad a történetnek, ahogy Niki és Tibor első találkozásának körülménye is – a férfi a kislány szeme láttára ver félholtra valakit egy éjszakai klubban. Ettől a pillanattól kezdve nem csak az a film téje, hogy sikerülhet-e a családgyesítés, de megalapozottan merül fel az apai minta káros hatásának kérdése. A *Külön falka* tisztességgel ki is bontja ezt a szálát – miközben Tibor lépten-nyomon balhékba keveredik, Niki is egyre inkább elvadul, verekszik az iskolában és a nagymamájával is megromlik a viszonya. A kapcsolódási pontot apa és lánya közt így végül a kirekesztettség közös élménye hozza létre, véd- és dacszövetségüket pedig a külvilág ellenszenvé pecsételi meg – és ezért sem hat elcsépeltnek, amikor a rendező a „menekülő szerelmesek” motívumához nyúl a végén.

A precízen kidolgozott dramaturgia ugyanakkor még nem szavatolná, hogy a *Külön falka* kiemelkedjen a sze-

mélyes élményeken alapuló elsőfilmek mezőnyéből, sőt, a túllontúl lekerekített történet még ellene is dolgozhatna a katarzisznak. A kérges szívű verőember és a vadócsága ellenére is szimpatikus kislány egymásra találása olyan hollywoodi alaphelyzet, amelyből már-már művészet nem könnyfakasztó melodramát készíteni. A simára csiszolt közep-utasság csapdáját Kis Hajni úgy kerüli el, hogy kockázatot vállal. Egyrészt az apa karakterét szinte a végletekig kiélezi, Tibor nem a fősodorbeli filmek klasszikus vagány rosszfúja, aki csak annyira modortalan, amennyire az még szexi, hanem igazi, hús-vér ösztönlény, akivel bármelyik éjszakai klub bejáratánál összefuthatunk. Innen nézve külön bravúr, hogy sikerül őt a fináléra együttérzésre méltóvá tenni, köszönhetően többek közt Nyoszoli Ákos állandóan mozgásban lévő kézikamerájának, amely közelről, a hatásvadászatot mégis elkerülve rögzíti a főszereplők legapróbb gesztusait is.

A színészválasztással talán még ennél is többet kockáztatott a rendező. Mind Horváth Zorkának, mind a korábban ket-recharcosként ismert Dietz Gusztávnak ez az első szerepe, és ugyan az amatőrök szerepeltetésének komoly hagyományai vannak a magyar filmben, a *Külön falka* hőseinek nem „csak” létezniük, hanem komplex érzelmi utat kell bejárniuk a kamera előtt. Néhány hamisabban csengő félmondatot leszámítva Horváth tehetősége egyértelmű, és Dietz is tökéletesen kelti életre a figuráját, ami nyilván annak is köszönhető, hogy Kis megtalálta azokat a szituációkat, amelyekben a leghitelesebben lehetett becsatornázni a férfiből áradó nyers energiát.

A *Szép alakhoz* és az *Utolsó híváshoz* hasonlóan a *Külön falka* sem csak a témaválasztásában, hanem a nézőpontjában is mélyen humanista, ráadásul a szocreál kilátástalanságot közvetítő kelet-európai fesztiválfilmekkel ellentétben a reményt sem tagadja meg, sem a főhőseitől, sem a nézőktől.

KÜLÖN FALKA – magyar, 2021. Rendezte: **Kis Hajni**. Írta: **Szántó Fanni** és **Kis Hajni**. Kép: **Nyoszoli Ákos**. Zene: **Oleg Borsos**. Vágó: **Gorác Vanda**. Szereplők: **Horváth Zorka** (Niki), **Dietz Gusztáv** (Tibi), **Derzsi Réka** (Nyomozónő), **Galkó Balázs** (Nagyapa), **Honti György** (Ügyész), **Spolarics Andrea** (Bíró), **Nádasdi Péter** (Nyomozó). Gyártó: **Proton Cinema / VisionTeam / MPhilms**. Forgalmazó: **Mozinet**. 98 perc.

„Kockázatot vállal”
(Dietz Gusztáv és Horváth Zorka)



A LEGJOBB DOLGOKON BÖGNI KELL

Felesleges lányok

KOVÁCS KATA

ÖNIRÓNIA ÉS NÉMI KESERÉDES ELVESZETTSÉG ÖTVÖZŐDIK A HARMINCAS NŐK GENERÁCIÓS MOZIJÁBAN.

Az elmúlt évek egyik legjobb címét viselő *A legjobb dolgokon bögni kell*, Grosan Cristina első nagyjátékfilmje a harmincas éveikben járó hősök, Maja és Sára permanens kapunyitási válságáról szól. A két gyermekkori barát egy abszurd szituációban találkozik: Maja holtan találja egy idős rokonát, és míg a hullaszállítókat várja, Sára csatlakozik hozzá, hogy a néni bizarr hangulatú lakásában egy furcsa estét töltsenek együtt. A fotósként és grafikusként is kiváló rendező a filmet megelőző hat rövidfilmjével már bőven eleget kirándult a zárt szituációs kapcsolati drámák, a különös helyzetek és a tipikus női krízisek világába, hogy magabiztosan lehozza ezt a mozit (lásd az első havi vérzés traumáját, a tinédzserkor ősmagányát a *Vakáció a tengerpartonban*). *A legjobb dolgokon bögni kell* legnagyobb erénye, hogy az alkotók Rainer-Micsinyei Nóra, Huzella Júlia és Hernádi Judit (vagy épp az epizódszerepben felbukkanó Takács Katalin) személyében olyan egyedien játszó, karakteres

„Kérdései a generáció jövőképére vonatkoznak”
(Rainer-Micsinyei Nóra)

színészeket válogattak a főbb szerepekre, akik a történet esszenciáját jelentő öniróniát egyetlen hangletjesükkel nagyszerűen megelevenítik.

Grosan filmje egyszerre kapcsolódik nemzetközi és hazai trendekhez, legnyilvánvalóbban pedig Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című munkájához, valamint a hazai nemzedéki közérzetfilmsorához (*Rám csaj még nem volt ilyen hatással, Egyetlenim, Fekete kefe*). A különösebb társadalmi üzenetet vagy kontextust nélkülöző film fő kérdései egy beilleszkedni nem tudó (vagy akaró) generáció céljaira és jövőképére vonatkoznak. Közérzetüket jól ismerhetjük a fent felsorolt filmekből, a főszereplő Maja figurája megidézi Reisz mozijának feledhetetlen figuráját, Áront, de a *mumblecore* számos darabját is, például Joe Swanberg *Hannah Takes the Stairs*-ét, Noah Baumbachtól a *Frances Ha*-t (mindkét film főszerepét Greta Gerwig alakítja), vagy épp Maya Rudolph piros kabátos alakját Sam Mendes *Továbbállókjából*. Míg a tengerentúli filmesek gyakran szólnak női problémákról, a hazai közérzetfilmek hősei jellemzően férfiak, *A legjobb dolgokon bögni kell* így mindenképpen az újdonság erejével hat, még ha az improvizatív hangulaton és az öblös hangú humoron túl kevés is benne a hozzáadott érték.

A film játékos szellemisége nem annyira a formanyelv és a stílus, mint inkább a párbeszéd és a színészi játék terén nyilvánul meg. Maja és Sára

tanácstalan, vívódó karakterét a két forgatókönyvíró, Grosan Cristina és a Maját is alakító Rainer-Micsinyei a társadalmi elvárások és a személyes vágyak keresztmetszetébe helyezi, ugyanakkor a főszereplők egymást is ellenpontoszák. Nagy múltú barátságukat, mely közös kádban üldögéléshez, felületes nosztalgiazáshoz és némi katartikus civódáshoz vezet, ugyan kevésbé értjük, az azonban nyilvánvaló, hogy noha hasonló helyről indultak, ugyanarra a kérdésre adott válaszaik egymás szöges ellentétei. A megfelelői kényszer Majából szorongást és a kimondatlan elvárásokra adott renyhe reakciókat váltja ki: grafikusként a szabadúszók csellengő életét éli, de most végre megpróbál állást találni, összeköltözik a barátjával és hitelt vesz fel, ám a megállapodás, családalapítás további fokozatainak kilátása még mindig enyhe rosszulletet vált ki belőle. Vele szemben Sára már túl van húszas éveinek teljesítménykényszeres sprintjén, fátáthatatlan próbálkozások után végül felvették a színművészetire, de a csillogó karriert odadobta a gyermekvállalásért, amit – megtapasztalva, hogy szakmájában a rövidtávú memória elve uralkodik – szinte azonnal meg is bánt. Huzella Júlia, aki eleve az anyaságba beleragadt, reflektáltan vicces fiatal művész figurájára húzta felimidzsét, nagyszerű választás Sára szerepére (a jelet, amelyben váratlanul felbukkanó kisgyereke elől egy szekrénybe bújlik, pedig egyenesen ragyogó), ahogyan Rainer-Micsinyeire is ráöntötték a magát együgyűnek kiadó, bölcsen szellemes lány szerepét. A *mumblecore*-ra is jellemző, természetesnek ható színészi játék és dialógusok kedvéért érdemes nézni Grosan filmjét, valamint azokért a hétköznapi, mégis egyedi női karakterekért, akik végre egy az egyben vállalják generációjuk tagjainak minden tökéletlenségét, gyötrődését és jellegzetes bénázásait.

A LEGJOBB DOLGOKON BÖGNI KELL – magyar, 2021. Rendezte: **Grosan Cristina**. Írta: **Rainer-Micsinyei Nóra** és **Grosan Cristina**. Kép: **Györi Márk**. Zene: **iamyank**. Vágó: **Meller Anna**. Szereplők: **Rainer-Micsinyei Nóra** (Maja), **Bányai Kelemen Barna** (Bence), **Lőrinc Katalin** (Irma), **Hernádi Judit** (Any), **Huzella Júlia** (Sára), **Takács Katalin**, **Patkós Márton** (Marci). Gyártó: **Laokoon Filmgroup**. 83 perc.



SOHA TÖBBÉ NEM FOG HAVAZNI

A csodavárás tükre

PÁLYI ANDRÁS

MAŁGORZATA SZUMOWSKA HATÁSOS METAFORÁKBAN BESZÉL FÉLELMETESEN GROTESZK VILÁGUNKRÓL, AMELYBŐL EGYRE TÖBB LÉTFONTOSAGÚ RÉSZLET VÉSZ EL.

Jön egy idegen férfi egy ködös reggelen az erdőn át, a vállán óriási lapos táská, végighalad a hosszú gyaloghídon, ami talán alagút, hisz boltíves teteje van, könnyed, magabiztos léptekkel, mégis láthatóan messziről érkezve. Betér a több emeletes hivatali épületbe, a széles lépcsőn jobbra-balra várakozó emberek, a legtöbben már le is telepedtek a lépcsőre, mint akik órák vagy inkább napok óta hiába remélik a bejutást, lépni se lehet tőlük. Zsenya tapintatosan, de határozottan utat szorít magának – így hívják az ukrán férfit, mint később kiderül, aki Csernobilban született hét évvel az atomkatasztrófa előtt, rejtélyes válltáskája a masszór asztallapját rejt, erre fekteti majd a pacienseit –, benyit az irodába, ahol hamisítatlan káfkai pillanat, senki sincs. Nem lepődik meg, vár, kis idő múltán előkerül egy savanyú, gyanakvó hivatalnok, Zsenya átnyújt egy hivatalos papírost. Az ügyintéző hosszan nézi, fennakad a csernobili születési dátumon. „Akkor maga, lehet, hogy radioaktív”, nem adhat belépési engedélyt. Erre Zsenya feláll, odalép az íróasztalnál ülő hivatalnok mögé, két tenyere közé fogja a fejét, néhány orosz varázsszóval hipnotizálja, és többé nem ellenkezik. Zsenya maga aláírja helyette az engedélyt, rányomja az íróasztalon található pecsétet, zsebre teszi, viszi magával, megy, könnyedén utat tör a várakozók közt.

Zsenya kezében mágikus hatalom rejlik, természetfelettnak tűnő adomány, olyasféle tudás, aminek a fallal körülvett luxus lakópark felettébb tehetős lakói, akik közé a maga ravaszul megszerzett engedélyével bejutott, nagyon is híján vannak. A test titkainak ismerete teszi különös lényévé őt a szemükben, hisz az anyagi javak, melyekből e kényelemre

és az élet élvezetére hangolt tágas, világos lakokban itt-ott már fojtogatóan nagy halom gyűlt egybe, nem jelentenek írt a test bajaira. Lassan azonban az is kiderül a jövővenyről, hogy nem pusztán a fájdalom rejtett testi gócait képes kitapintani, hanem mélyebb, nem sejtett tartományt is megnyit azokban, akikkel szóba áll. Pontosabban, akik megnyílnak neki. Elsősorban persze az asszonyokban, akik mi tagadás, mind valamelyest belehabarodnak, csillogó szemmel vizsgozzák e keleti herold ajkán és tekintetében vibráló diszkrét mosolyt, miközben afféle vajákos orákulumnak nézik. Még olyan kutyabolond asszonyság is akad, egész csapatnyi buldoggal, aki a kutyáit masszírozatja meg vele.

Małgorzata Szumowska, aki a lengyel filmes középmezőnek egyik legmarkánsabb tehetsége, és akinek új filmje első hallásra meglepő módon a *Soha többé nem fog havazni* címet viseli, szeret metaforákban beszélni, és vonzódik a groteszkhez, ami paradox módon fokozott realitásigény a részéről, hisz jól tudja, a metaforáknak csak eleven emberek kölcsönözhetnek életet a vásznon, azaz a leghagyományosabb lélektani realizmus játékszabályai szerint motivált figurái mind a maguk útját járják, és épp ez sodorja őket egyre abszurdabb helyzetekbe, ez fordítja a történetet a maga képtelen kifejtete felé. A mese egy elit lakóparkról szól, amelynek önmagukat felsőbb rendű, exkluzív lénynek tartó lakói fallal veszik körül magukat, hogy tudomást se kelljen szerezniük a rossz, romlott, rothadó világról, amit sikerrel kirekesztettek, ugyanakkor mindaz, ami e zárt tartományban velük történik, voltaképp a kitagadott, halálra ítélt bolygó, a maga természetes életterét elpusztító ember

metaforája, aki itt, e végső szakadék peremén is – holmi isteni megváltónak nézett keleti masször hatására – hiába sejti meg, hogy a Föld ökokatasztrófája összefügg az ember saját belső világának elsilányulásával és elveszésével, a saját kényelmén és javain túl legfeljebb arra képes elszánni magát, hogy megpróbálja személy szerint saját magának lenyúlni a titokzatos Zsenyát.

Jellemző, hogy volt lengyel kritikus, aki *Jézus a lakóparkban* címmel írt a filmről, ami persze túlzás, sőt torzítás. Szumowskától láthatóan távol áll a san- da vallásos célozgatás, kívülről, józanul tekint minden emberi irracionálisra, miközben tisztában van azzal, hogy az ember többnyire a maga külön bejáratú irracionálisainak hálójában érzi otthon magát. Az elit lakóparkok lakói különösen. Épp ezért dekonstruálja – egyik groteszk fordulatról a másikra – a csodatévő Zsenyát, a belé vetett hitet, aki az ittenieknek maga a két lábon járó paramedicina, new age, wellness stb. Elég odafigyelünk a kapucsengek csilingelésére, ahogy a masször házról házra jár, mind Chopint vagy Rachmaninovot, esetleg a *Für Elisét* variálja, elég, meghallanunk az ajtót nyitó asszonyok bűgő hanglejtését, amint egyik is, másik is meghitt barátként lakába invitálja a férfit: Zsenya nem csodatévő mágus, inkább a csodavárás tükre. Szumowska azt mondja egy interjúban: „Emlékszem, kislányként mennyire vártam a telet, szánkoztunk, hőembert építettünk. A gyerekeim viszont nem is ismerik a téli havazást. Ez már a klímaváltozás következménye. Ahogy a járvány is. A mostani is, a következő is. Amiben az az ijesztő, hogy végül csak az erőseknek marad esélyük életben maradni. Csupa aggodalom vagyok, ha a gyerekeimre gondolok. Sok mindent nem láthatnak, amit én még láttam. Nem csupán a havat.” Azaz Zsenya a természettel harmóniában élő, természetes ember. Vagy csak annak illúziója? Az angol-ukrán Alec Utgoff igazi telitalálat Zsenya szerepében, pontosan érti, mit vár tőle ez az alak: azt is elhitheti, hogy ő az az ügyes, rátermett szerzet, aki a jég hátán is boldogul, és bármit hajlandó eljátszani, amit a világ elvár tőle, ugyanakkor azt is, hogy mindazt tényleg megéli, amit eljátszik. Ráadásul Szumowska a hazai bemutató elé írt köszöntőjében azon töpreng, hogy nem érdemes éles határvonalat húznunk a képzelet és



a valóság közé, mert úgyis áttűnnek egymásba. A látszat néha erősebb a lényegnél, bár ez esetben már a látszat a lényeg. Nincs is külön valódi és képzelt élni vágyás, hisz a vágy eleve képzelt való. Maria (Maja Ostaszewska), aki elsőnek nyit ajtót Zsenyának vidáman, melegen, társas lényként árulkodik erről, Ewa (Agata Kulesza), aki önmardosó alkat, cinikusan, keserűen, intellektuálisan. Maria persze kénytelen azt is eltűrni, hiába csattan fel a hangja, hogy a kislánya egyszerűen leköpi, amiért se a vágyott iPadet nem kapja meg, se szörpöt nem kap, miközben a gyereknevelési könyvei ott hevernek olvasatlanul a földön, Ewát viszont a falon lógó talányos absztrakt kép megfajtése izgatja, amiben mindenki mást lát, Zsenya világos köröket, ő egy fekete pontot. Attól függ, ki honnan és hogyan nézi. Mondhatnánk, a gyereknevelés is ilyesmi, noha a durcás gyerekarcban, ahogy a masszázslapon fekvő anya fölé hajol és köp, van valami borzongató. Az egész film egy kicsit ilyen. Hol kiábrándítóan sötét és kilátástalan, hol meg az *élen vital* mindenben úrrá lévő diadalát sugallja. Efféle kontúrok élte-tik Katarzyna Figura remek epizódját is, aki igazi félős-szorongásos mamát kreál a buldogokkal élő nőből, vagy Andrzej Chyrát a másik erős epizodistát: ő az a katona, aki soha nem képes

fázni. A sok különös alak közt a legfurább és leggroteszkebb azonban a Łukasz Simlat és Weronika Rosati játszott pár: az euforiás gyógyulásvízioítól újra és újra feltámadó haldokló férfi mellett a lánchólyagos szőke Wiki a szájában lógó bagóval, alig bírja cérnával a halált kivárni, hogy aztán rögvest táncra perdüljön az imádott guruval egy bűvészműtávány részeként, amelynek nincs megfajtése, mert Zsenyának a műtávány közben egyszerűen nyoma vész.

Korántsem véletlen hát, hogy még egy francia iskola is van a filmben, ahová igazi sárga amerikai (!) busz viszi a lakóparki gyerekeket, ami nyilván státuszszimbólum, a lényeg azonban, hogy a film végére ez az exkluzív *école française* az egész történetet átfogó nagy metafora lesz. „Vois sur ton chemin” – éneklük a kisdíjak a Christophe Barratier *Kóristájkából* ismerős, szomorú, mégis méltóságteljes dalt a koncerten, amit az iskola ad – a nézőtéren ott ül az egész lakópark –, ám Barratier a maga filmjében teljes komolysággal ígér szebb jövőt az intézetben nevelkedő, elveszett sorsú fiúknak, Szumowskánál viszont erről szó sincs. Itt amilyen bájos ez a gyermeki kántus, annyira üres, az élet cicomái közé tartozik, mint az otthonokban felhalmozott sok drága tárgy, utóvégre ezen az estén

„Józanul tekint az irracionalitásra”
(Małgorzata Szumowska:
Soha többé nem fog havazni – Alec Utgoff)

még Zsenya is üres illúzió-nak bizonyul. Ki tudna bármi biztatót mondani e lakóparki kisdíjakoknak a jövőt illetően? De így is fogalmazhatnánk: ki tudna bármi biztatót mondani az emberiségnek?

A szívbe markolóan szomorú gyerekdal mégis megüli a lelkünk, miközben lassan hullni kezd a hó, egyre nagyobb pelyhekben, Az utolsó kockákon már az egész lakóparkot hó borítja. Majd egy felirat közli velünk a meteorológiai előrejelzést: 2025 után Európában nem lesz több havazás.

Szumowska és Michał Englert, az itt már társrendezőként szereplő, régi operatőr-forgatókönyvíró társ vitriolos kritikával, mégis együttérzéssel nézik a lakóparkiak önző, üres életét, akár a saját kora gazdag elitjét megfestő Balzac, úgy tűnik, képesek még együtt sírni is jobb sorsra érdemes hőseikkel. Persze csak ha ők maguk eljutnak oda, hogy sírva fakadnak.

SOHA TÖBBÉ NEM FOG HAVAZNI (Śniegu już nigdy nie będzie) – lengyel, 2020. Rendezte: **Małgorzata Szumowska**. Írta: **Michał Englert**. Kép: **Michał Englert**. Szereplők: **Alec Utgoff** (Zsenya), **Maja Ostaszewska** (Maria), **Agata Kulesza** (Ewa), **Weronika Rosati** (Wika). Gyártó: **Match Factory / Lava Films**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 113 perc

RESPECT / GENIUS: ARETHA

Kényes részek

DÉRI ZSOLT

ARETHA FRANKLIN-PÁLYAKÉPEK.

A februárban bemutatott *The United States vs. Billie Holiday* után egy még nagyobb formátumú fekete amerikai énekesnő, a soul díva Aretha Franklin életrajzi filmje is megérkezett *Respect* címmel, sőt a *Géniusz* antológia-tévé-sorozat is Arethának szentelte – Einstein és Picasso után – az idei harmadik évadát.

Franklin már a halála előtti évtizedben is egyeztetett az életrajzi filmjéről, és mikor 2018-ban elhunyt, már biztos volt, hogy Jennifer Hudson fogja játszani (aki már első mozsizerepével, a Supremes együttesről mintázott *Dreamgirls* című 2006-os zenés filmmel Oscar-díjat nyert), 2019-ben pedig az is kiderült, hogy a nagy afro-amerikai nőikon történetét fekete nők adaptálhatják vásznonra, első mozis munkájukként, színház és tévés múlttal a hátuk mögött: a forgatókönyvet Tracey Scott Wilson írta, a rendező pedig a dél-afrikai születésű Liesl Tommy lett.

Az 1942-es születésű Aretha Franklin korának legtöbb fekete énekesnőjéhez

hasonlóan a templomi *gospel* világában kezdte, de ő a legelitebb szférában: apja, C. L. Franklin a vezető baptista prédikátor volt Detroitban, Martin Luther King barátja és polgárjogi harcostársa, akinek a háziuliján a *Respect* nyitójelenetében Ella Fitzgerald, Dinah Washington, Duke Ellington, Art Tatum és Sam Cooke is ott vannak vendégekként, mikor a kis Aretha megcsillogtatja bravúros zongora- és énektudását. Ezután egy tízéves korára fikcionált szexuális abúzzsal és édesanyja halálának traumájával, majd – egy snitten belüli időugrás nyomán – 17 évesen már kétgyermekes anyaként látjuk (négy fia közül az elsőt 12 évesen szülte, két és fél évvel később a másodikat, bár meseszerű 1998-as önéletrajzában 14 és 16 éves korára csúsztat-ta ezeket a terhességeket).

„Méltóságot követelő harci dal lett”

(Liesl Tommy: *Respect* – Jennifer Hudson)

A vallásos *gospel*ből a szekuláris könnyűzenebe a hatvanas évek hajnalán átlépő művésznő a Columbia kiadónál kilenc nagylemezt készített, nagyrészt *rhythm & blues*, dzsessz és populáris sztenderdeket előadva, de bármilyen lenyűgözően is énekelt,

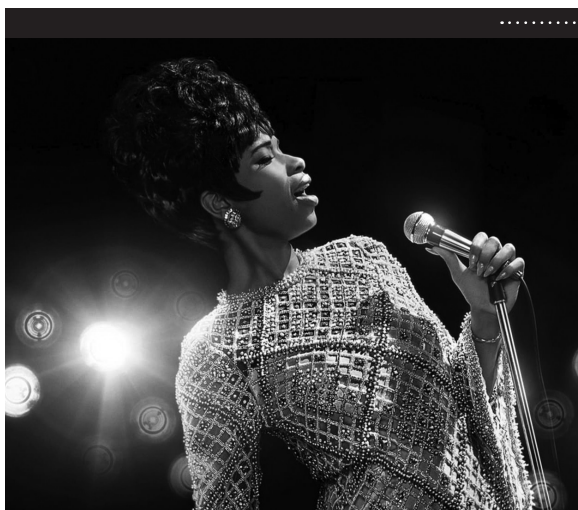
egy nevével összekapcsolódó igazi sláger, *signature song* nem jött össze neki – mígnem 1967-ben az Atlantic céghez átszerződve Jerry Wexler producerrel és az alabamai Muscle Shoals fehér sessionzenészeivel felvette az *I Never Loved A Man (The Way I Love You)* dalt és azonos című csúcsalbumát. A koncertek mellett ezek a stúdiózások a film legjobb jelenetei, melyek megmutatják, hogy Aretha – bár lemezenként pár számot dalszerzőként is jegyzett – igazából hangszerelő-előadóként volt zseniális, ahogy magáévá tudott tenni mások által írt szerzeményeket. Közéjük tartozik a film címét adó *Respect* is: a szexi Otis Redding-szám a soul királynőjének listavezető slágerre

izmosított 1967-es interpretációjában a feketék és a nők számára is tisztelet és méltóságot követelő harci dal lett! Amire önmagának is szüksége volt a kontrolláló apa és a brutális menedzser-férfj dominanciája alóli önállósodáshoz, vagy ahhoz, hogy kiharcolja magának a férfiak mellett a társproduceri kreditet saját lemezein. Vagy az alkoholizmusa legyőzéséhez, amit a *gospel* gyökerekhez visszanyarodó 1972-es *Amazing Grace* koncertlemez rögzítésével koronázott meg 29 évesen.

A *Respect* film a tárgyalt rövid pályaszakaszban sem igazán valóságos (Aretha 25. születésnapján történt 1967 helyett 1968-ban vágják be, az elhunyt Martin Luther King alapítványának pénzt gyűjtő Madison Square Garden-szuperkoncert és az európai turné a memphisi MLK-méreménylet elé kerül a forgatókönyvben, részeg lezuhanása a színpadról meg 1967-ből a hetvenes évek elejére), és túl sok mindent kozmetikáz ki a történetből (például, hogy a Forest Whitaker által játszott prédikátor atya a gyülekezetéből egy 12 éves lányt is teherbe ejtett kicsapongásai során, és a folyamatos hűtlensége miatt hagyta el felesége is).

Az efféle kényes részek nem hiányoznak az idén márciusban bemutatott nyolcrészes *Genius: Aretha* tévé-sorozatból, melyet az első fekete Pulitzer-díjas drámaíró, Suzan-Lori Parks jegyez, az énekesnőt pedig a Grammy-, Emmy- és Tony-díjas nigériai származású brit Cynthia Erivo alakítja. Ők sokkal árnyaltabb és hitelesebb képet mutatnak (a díva náluk folyton cigarettázik, míg a mozifilmben sosem), ráadásul teljes életpályát – külön epizódot kap például Aretha 1972-es *protest* albuma, a *Young, Gifted And Black* is (melynek címadó dalát egy nála is zseniálisabb zongorista-énekesnőtől és harcosabb polgárjogi aktivistától, Nina Simone-tól kölcsönözte) vagy az Arista kiadónál induló nyolcvanas évekbeli kommerszebb sikerperiódusa is. És a pazarul előadott zenei jelenetekhez ők is használhatták a híres kulcsdalokat – a *Respect*et kivéve.

RESPECT (Respect) – amerikai, 2021. Rendezte: **Liesl Tommy**. Írta: **Tracey Scott Wilson**. Kép: **Kramer Morgenthau**. Zene: **Kris Bowers**. Szereplők: **Jennifer Hudson** (Aretha), **Forest Whitaker** (Franklin), **Marlon Wayans** (White), **Saycon Sengbloh** (Erma). Gyártó: **MGM / Bron Creative**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Feliratos*. 145 perc.





Mentés másképp

Mentés másképp – magyar, 2021. Rendezte és írta: **Rózsa Gábor**. Kép: **Rózsa Olivér**. Zene: **Erős Márton**. Szereplők: **Sándor Péter** (Márk), **Virsinszki Zoltán** (Csabika), **Dézi Darinka** (Dóra), **Trokán Péter** (Apa). Gyártó: **Rózsa Produktum Kft.** 110 perc.

Az innen-onnan összekan-
lazott közgazdasági és pszichológiai ismereteivel ember- és világmegmentési kísérletekbe fogó Márk rég feladta nemes szándékait, és egy könyvelőiroda alkalmazottjaként dolgozik. Egy nap hívást kap elhunyt édesapja volt kollégájától, hogy elevenítse fel már-már elfeledett tudását és képességeit, és segítsen depresszióval küzdő, és öngyilkosságot fontolgató lányán. Az aggódó apa ezek után Amerikába repül, és a film végéig vissza sem tér, a néző pedig értetlenkedik a szülői szeretet ilyen különös megnyilvánulásán – pedig jó pár hasonló meglepetés vár még rá.

Alapvetően üdvözlendő, ha egy állami támogatás nélkül, látható lelkesedésből és ön-bizalomból készülő produkció esélyt kap a mozis bemutatkozásra, az pedig még inkább, ha

a kétségkívül nehéz, és itthon szinte egyáltalán nem reprezentált dramedy műfajával kísérletezik. Ahogy az is örömteli, hogy mindez nem jelent feltétlenül amatőr megközelítést, sem a főszereplők többségének játékát, sem a látványvilágot tekintve. Sajnálatos ugyanakkor, hogy ez a film is képtelen elszakadni a humorosnak vélt mellékszereplő karakterétől, akinek beszólásai esetenként egy péntek esti, kissé már kaptas asztaltársaság viccelődésének nivóját sem érik el, és láthatólag elbizonytalanodik a készítőik keze akkor is, amikor feszültségteremtéssel próbálkoznak. A legnagyobb probléma mégsem ez a filmmel.

Számtalan példa van rá, amikor művészek mentális zavart, akár végzetes betegséget vagy magát a halált teszik meg vicc forrásává, a kérdés ilyenkor mindig az, mennyire sikerül ezt ízlésesen megtenni. A *Mentés másképp* nem csupán elbagatellizálja a depresszió és az öngyilkosság témáját, hanem egy olyan olcsó és leegyszerűsített megoldási javaslatot is nyújt rá, méghozzá teljes meggyőződéssel, mintha valaki szerencsesüti-üzenetek alapján próbálna élevezetési tanácsokkal.

FEKETE TAMÁS

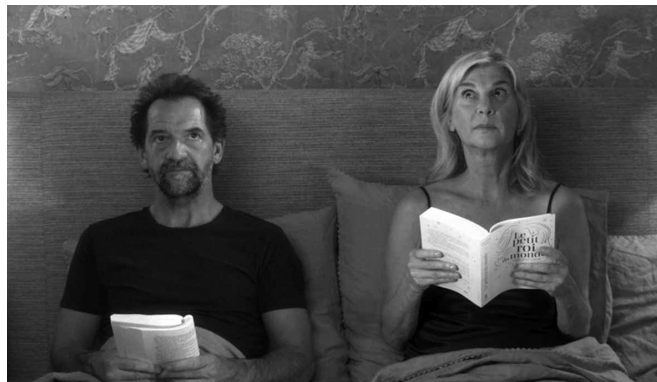
Mamahotel

Chacun chez soi – francia, 2021. Rendezte: **Michelle Laroque**. Írta: **Julien Colombani**. Kép: **Pierric Gantelmi d'Ille**. Zene: **Maxime Desprez**. Szereplők: **Michele Laroque** (Catherine), **Stéphane De Groodt** (Yann), **Alice de Lencquesaing**, **Olivier Rosenberg** (Thomas). Gyártó: **Alter Films / Studio Canal**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 83 perc.

Az elsősorban színésznőként ismert **Michèle Laroque** immár második komédiáját jegyzi rendező-forgatókönyvíró-főszereplőként. Míg a 2017-es *Briliáns válásban* az általa alakított, felső-középosztálybeli nő azzal szembesült, hogy egyik napról a másikra mind a férje, mind a lánya kirepült a csalá-

di fészekből, addig a mostani filmben épp, hogy mindenki a nyakán ül. Az idilli kertvárosi életet élő Yann és Catherine házassága kissé unalmas, mint a legtöbb idős kor felé közelítő pár, ők is egymás agyára mennek, ám egy nap a lányuk bejelenti, hogy a barátjával együtt átmenetileg hazaköltözne. A fordulat fenekestül felforgatja a szülők életét, egy-egy pillanatra még a kapcsolatukat is összekovácsolja, Catherine pedig gyermeketeg bosszút forral, hogy kifüstölje a fiatalokat a házból: csiliszószt önt a borrukba, kidobálja az ágy mellett hagyott cuccaikat, végső elkeseredésében pedig megjátssza, hogy el akarja csábítani a fiút.

Az öngerjesztő folyamat eredményeképp létrejövő, pokoli mamahotelben egyetlen figura sincs, aki azonosulásra hívna vagy szimpátiát keltene, magát az alapkonfliktust sem értjük, hiszen a néhány hétre hazaköltöző fiatalok teljesen konszolidált életet élnek. Az anya és lánya között kirobbanó, nyers vita jelent csupán némi fordulópontot, innentől kezdve válnak a szereplők problémái némileg átélhetőbbé, a közöttük feszülő konfliktusok pedig jobban értelmezhetővé. A családi *couch surfing* története már papíron is sántít, az indokolatlan, gyakran értelmezhetetlen fordulatok szintén nem mentik meg a filmet az érdektelenségtől, a teljesen steril, harsány magyar szinkron pedig felteszi a pontot az i-re. Laroque „változó kor” filmjei egyedül a



díszletvilág terén hoznak üde színfoltot: jobb híján a hibátlan szettek, izléses enteriőrök és szépen nyírt növények nézegetésével kell, hogy beérje a néző, már ha nem távozik a filmről.

KOVÁCS KATA

30 nap maximum

30 jours max – francia, 2021. Rendezte: Tarek Boudali. Írta: Pierre Dudan és Grégory Boutboul. Kép: Vincent Ricard. Zene: Michael Tordjman. Szereplők: Tarek Boudali (Rayane), Philippe Lacheaz (Tony), Vanessa Guide (Stéphanie), Julien Arruti (Pierre). Gyártó: Axel Films / Studio Canal. Forgalmazó: Vertigo Média. Szinkronizált. 87 perc.

Franciaország egyik legsikeresebb komikus társulata, a La Bande à Fifi új filmmel jelentkezik, ami egyben Tarek Boudali második rendezése, melynek ismét a forgatókönyvírója és főszereplője is. Előző filmje, a *Hozzám jössz, haver?* fogadtatása leginkább Orosz Dénes *Coming Out*-jához hasonlítható: a jószándékú vígjáték, amiben egy vízumkérelem miatt két hetero férfi melegházasságot köt, ami így teret enged számtalan homofób sztereotípiának. A negatív visszajelzések úgy tűnik nem igazán hoztak szemléletváltást. A *30 nap maximum* eggyel lejjebb vett ugyan másság abjekcióján, tudatos karikatúráján, de így is megmarad némi transzfóbia és szalonrasszizmus, valamint a maskulinitás vizsgálata mint vezérmotívum, aminek helyszíne egy rendőrség és a párizsi alvilág.

Rayane, a lúzer rendőr egy superhősfilmes eredettörténetet idéző esemény után megtudja, hogy már csak egy hónapig fog élni, így muszáj bebizonyítania, hogy a szintén rendőr apjának nyomdokai-ba tud lépni és el tudja kapni a kerület gengszterét. Itt lakik egyébként ő maga is, de a diverz közeg nem lesz a történet fókuszában, sok La Bande à Fifi



vígjátékkal ellentétben, ahol az alkotók saját kulturális származásukat beemelték a sztoriba és hitelessé tudták tenni a karaktereket. Sokkal inkább egy a zsarufilmekhez hasonló munkahelyi komédiát (a belső dinamikák miatt akár a *Brooklyn 99 – Nemszázas körzet* is eszünkbe juthat) és akciófilmet látunk. A filmnek jól tud áll a krimi- és akciófilmes paródia, de annál kevésbé a blódség és vulgaritás, a jó zsarú-rossz zsarú humor, meg a rossz CGI-jal kivitelezett akció- és kaszkadőrjelenet. Boudali a szociális közeg mellett figyelmen kívül hagyja azt is, hogy a tavaly nyári polgárjogi mozgalmak Amerikában felülvizsgálatra készítették a rendőrök filmes ábrázolását és azt, hogy a franciaországi rendőri brutalitás is tematizálódott. Emiatt komoly hiány, hogy a rendőség és a bűnözők és az alvilág viszonyát nem láthatjuk szubverzívebben, és helyette a rendőri túlkapasokat kellene szórakoztatónak találnunk és hősként kell ünnepelni a feminitásán felülemelkedő Rayane-t.

BARTAL DÓRA

Miután elbuktunk

After We Fall – amerikai, 2021. Rendezte: Castille Landon. Írta: Anna Todd művéből Sharon Soboi. Kép: Rob Givens. Zene: George Kallis. Szereplők: Josephine Langford (Tessa), Hero Fiennes Tiffin (Hardin), Louise Lombard (Trish), Chance Perdomo (Landon). Gyártó: CalMaple / Wattpad. Forgalmazó: Prorum Entertainment. Feliratos. 99 perc.

AMiután fan fiction-sorozat első két része akkora anyagibukás volt, hogy az alkotók a folytatást az előző filmek hibáinak összegyűjtésével gondolták minőségileg feljavítani. Az előző részben Roger Kumble (*Kegyetlen játékok*) nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, így az aktuális *Miután* film rendezését inkább egy tapasztalatlan és ifjú títanisra, Castille Landonra bízta. A *Miután összecsaptunk* végén felbukkan Tessa alkoholista apja, akit a lány kilenc éve nem látott. Ennek fájdalmát a *Miután elbuktunk* egy másfél perces gyerekkori flashbackben foglalja össze, majd az apa gyors távozása után, Tessa (Josephine Langford) és Hardin (Hero Fiennes Tiffin) két rövid veszekedésével és egy jégkockával játszadozós szoftpornó jelenetével később már el is jutunk a harmadik epizód fő konfliktusához: Tessa legnagyobb álmának megvalósítására készül, Seattle-be költözik, hogy ott folytassa egyetemi tanulmányait és elkezdhesse gyakor-noki munkáját egy híres könyvkiadónál. Terveit azonban nem

sikerül konfliktusok nélkül megbeszélnie Hardinnal, így megoldásképp inkább elmenek hétévégni egy káprázatos erdei nyaralóba. A kiruccanás alatt Tessa megtetszik egy pincérfiúnak, akire Hardin örülten féltékeny lesz, ezért újra összevesznek. A készítők ezúttal sem próbáltak a történettel vagy a szereplők személyiségének kidolgozásával fáradni. A *Miután*-filmek korábbi paneljei és minimális cselekménye továbbgondolása nélkül indultak neki az újabb epizódok. Tessa és Hardin megint valami fájóan banális dolgon vesznek össze, majd egy hangos zenével aláfestett békülős szexet követően szinte azonnal újra összekapnak. A közönségként gimnazista lányokat megcélzó *Miután elbuktunk* sajnos ugyanazt az üzenetet fogalmazza meg, mint elődei: egy toxikus, bántalmazó és konfliktuskereső sráccal való kapcsolatért érdemes küzdeni, hovatovább álmainkat is feladhatjuk érte, hiszen a jutalmunk egy jakuzziban lenyomott gyors numera.

PAZÁR SAROLTA

Shang-Chi és a Tíz Gyűrű legendája

Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings – amerikai, 2021. Rendezte: Destin Daniel Cretton. Írta: Dave Callahan. Kép: Bill Pope. Zene: Joel P. West. Szereplők: Simu Liu (Shang-Chi), Fala Chen (Ying Li), Tony Leung (Wenwu), Michelle Yeoh (Ying Nan), Awkwafina (Katy). Gyártó: Marvel Studios. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 132 perc.



Idén ősszel ismét új hősök érkeznek a Marvel Moziverzumba, a kozmikus Örökkévalók mellett a Bruce Leerről mintázott Shang-Chi, akinek eredet-filmjében ironikus módon az antagonistája izgalmasabb, mint maga a címszereplő. Thanos (*Bosszúállók: Végtelen háború*) előtt a Marvel gonosztevői inkább egysíkú tucatfigurák voltak, ám Wenwu, a Tíz Gyűrű nevű orgyilkosszervezet vezére még az örült titánt is lepálálja jól megírt karakterének és az őt kiválóan eljátszó hongkongi sztárnak, Tony Leungnak köszönhetően. A hataloméhes antihőst a misztikus Ta-Lo falu kapuját őrző Ying Li váltotta meg harc közben, ám a megváltó feleséget a Tíz Gyűrű riválisai kivégezték. A megkeseredett Wenwu közös gyermekeiket, Shang-Chit és Xu Xialinget gyilkosokká képezte ki a bosszú nevében, ám később mindketten elmenekültek tőle. Egy reménytelen napon szívyszerelme szólította meg a vezért a túlvilágról, vagy legalábbis ebben a hitben kezd neki a fanatikus és erőszakos „család-újrageysítésnek”, mivel a fiánál és a lányánál levő különleges ékkő a kulcs az árnyékvilágba, ahol a titokzatos hang szerint Ying Li raboskodik.

A legújabb Marvel-antagonista tehát végre nem hódítani akar, hanem a szerelmet és a lelki békét kívánja visszaszerezni. Vele szemben fia inkább kétdimenziós figura, akinek nem túl érdekfeszítő sztoriját és sóatlan jellemét csak a kreatív időrendfelbontásos történetmesélés és a hongkongi harcművészeti filmek színvonalán megvalósított, kiválóan koreografált harcok dobják fel. Az apa-fia kapcsolat viszont felszínes, az olcsó poénok és a végső, grandiózusnak szánt, de unalomba fulladó, kiszámítható küzdelem ismerősek a korábbi két tucat Marvel-filmből. Az ázsiai miliő, a kung-fu, Tony Leung mellett a másik két színészveterán, Michelle Yeoh és



Ben Kingsley nélkül nagyon gyorsan emészthető filmhamburger lenne a *Shang-Chi és a Tíz Gyűrű legendája*.

BENKE ATTILA

A védenc

The Protege – amerikai, 2021. Rendezte: **martin Campbell**. Írta: **Richard Wenk**. Kép: **David Tattersall**. Zene: **Rupert Parkes**. Szereplők: **Maggie Q** (Anna), **Samuel L. Jackson** (Moody), **Michael Keaton** (Rembrandt), **David Rintoul** (Hayes). Gyártó: **Milennium Media / Fourteen Films**. Forgalmazó: **Prorum Entertainment**. *Felirat*: 109 perc.

Az ír-lengyel és vietnami felmenőkkel rendelkező, gyönyörű Maggie Q Hongkongban kezdte a pályafutását, és Jackie Chan protezsáltjaként figyelt fel rá Hollywood (lásd a *Mission: Impossible 3.* és a *Die Hard 4.0* mellékszerepeit). Főszerepet csupán az amerikai *Nikita*-tévészériában (2010-13) és B-mozikban (*Slumber*) osztottak rá, ezért különösen üdítő címszerepben látni egy olyan kifejezetten rászabott, nehézsúlyú veteránokkal (Samuel L. Jackson, Michael Keaton) meg támogatott, régi vágású akciófilmben, mint *A védenc*.

Az old-schoolsáért első sorban a *Zorro* (*Zorro álarca, Zorro legendája*) és James Bond-filmeket (*Aranyszem, Casino Royale*) jegyző, 78 éves Martin Campbell és a szkriptért felelős, 65 esztendőes Richard Wenk felel: így fordulhat elő az, hogy a Délkelet-Ázsia Miamijából (Da Nang) származó,

terhelt múltú bérgyilkosnő, Anna (Maggie Q) civilben elegáns londoni antikváriumot üzemeltet, '50-es évekbeli, ritka Gibson-gitárt vesz ajándékba a mentorának (Jackson), és egy emlékezetes éttermi jelenetben Hollywood fénykorát idéző, mulattató *double talk*-ba bonyolódik azzal a rivális playboy-bérgyilkossal (Keaton), aki a likvidálás előtt elcsábítani igyekszik őt. A múltidézés jegyében állnak továbbá a CGI-t minimalizáló, nyers fizikalitásra épülő, látványos test-test eleni akciójelenetek, de ezzel el is érkeztünk a kiemelésre érdemes elemek felsorolásáig, Campbell mozija ugyanis egy unalomig ismert paneleket felvonultató, szálegyenes bosszútörténet, amelyben véneknek való vidéken késel daliásan a Poe-idézetekben és a kézfegyverek hangjának felismerésében egyaránt jártas főhősnő. *A védenc*-ben látottak alapján a sürgető kérdés, amely megválaszolást kíván: miért nem vált tíz évvel ezelőtt A-kategóriás hollywoodi akciósztárrá az idén 42 esztendőes Maggie Q?

TESZÁR DÁVID

Új múlt

Reminiscence – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Lisa Joy**. Kép: **Paul Cameron**. Zene: **Ramin Djawadi**. Szereplők: **Hugh Jackman** (Nick), **Rebecca Ferguson** (Mae), **Thandiwe Newton** (Watts), **Cliff Curtis** (Cyrus), **Daniel Wu** (Joe). Gyártó: **FilmNation Entertainment / Kilter Films**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált*: 148 perc.

Már most borítékolható, az extrém klíma átkától szenvedő unokáink keserű iróniával fogják újranézni a Földet kiszígerelő felmenőik disztópikus fantáziáit, ami alól e mostani példa sem kivétel. Jó néhány méterrel a tengerszint alá került Miami hullámok nyaldosta városában járunk, ahol a hőség miatt végleg helyet cserélt a nappal és az éjszaka. Itt üzemeltet emléknézegető boltcskát ex-katona magánnyomozónk, aki kiváló múltfeltáró szaktudásával a rendőrségnek is gyakran besegít. Egy átlagos éjjelen besétál hozzá a hűvösen elegáns végzet asszonya, mágnesként vonzva hősünket egy titokzatos ügy kellős közepébe. A noir, a cyberpunk és a cli-fi határvidékére pozicionált nyomozásban aztán az összes ismerős panel előkerül, a traumákkal terhes múlttól kezdve a társadalom felett álló gazdag öregeken át a törvényszerű emlék-függőségig bezárólag.

A *Westworld* sorozat társkreátoraként befutott író-rendező Lisa Joy kétségtelenül a legjobb előképekhez nyúl



viszsa, csak épp túlságosan is tankönyvízüen mondja fel a máshonnan elsajátott leckéket. A forgatókönyv jellegzetes típusfigurái épp azért nem lesznek valódi karakterek, mert a kötelező építőkockákon túl semmi egyedi nincs bennük. Ezzel aztán az ígéretes történet is hamar súlytalanná válik, amit egyedül a színészek karizmája és a hangulatos külsőségek ellenpontosznak. A legnagyobb veszteség mégis az, hogy a néző valójában soha nem merülhet el ebben a borzongatóan érdekesítőnek tűnő szép új világban. Az előtött Miami CGI-totálképeit, illetve egy-két furcsaságot és elhintett információt leszámítva az élet pontosan úgy zajlik a tengerrel harcoló városban, mintha egyébként semmi sem történt volna. Ezen pedig nemcsak az unokáink hökkennének meg, de a mezei látványelemmé degradált helyszínnel tényleg egyetlen olyan fajsúlyosabb ötlet nem marad a filmben, ami a mezőny felszínén tudná tartani.

HUBER ZOLTÁN

Eleven kór

Malignant – amerikai, 2021. Rendezte: James Wan. Írta: James Wan, Ingrid Bisu és Akela Cooper. Kép: Michael Burgess. Zene: Joseph Bishara. Szereplők: Annabelle Wallis (Maddie), Maddie Hasson (Sydney), George Young (Kekoa), Michole Briana White (Regina). Gyártó: Atomic Monster / New Line Cinema. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 111 perc.

Napjaink hétpróbás horror-mágusa, James Wan direktor kissé belefásult a szélesebb közönséget célzó, divatos szánerdarabok (*Démonok között*, *Insidious*) dömpingjébe. Eltökölte, hogy előrukkol inkább egy személyesebb tapintású és művészileg is nagyigényű nosztalgiafilmmel, így emelve kalapot azon rendezőnagyságok előtt, akikre gyermekkorában áhítattal tekintett. Az *Eleven kór* főszereplője, Maddie



„éber álmokkal” viaskodik: látomásainak visszatérő alakja egy lidérces teremtmény, aki gyomorforgató gyilkosságokat követ el, miközben a fiatal nő bénultan szemléli tetteit. Élmenyei múltidézésre sarkallják Maddie-t: miatt újra felfedezi családi gyökereit, lassan ráeszmél, hogy elméjét olyasvalaki ejtette foglyul, akihez eltéphetetlen szálakkal kötődik.

Az *Eleven kór* kétségkívül sokat ígérő irányváltás Wan pályáján. Bár a sztori cseppnyi eredetiséggel sem szolgál a horrorhívők számára, a rendező kérlelhetetlenül profi módon megvalósított, szilaj és vakmerő formanyelvi kísérletezése az egész műfajra üdítőleg hat. Nemcsak különleges, lebegő érzetet keltve mozgatja a felvevőgépet, de a rendhagyó perspektívák, a döntött kamera, az Argento-filmeket idéző szintilizáció, továbbá a nyolcvanas évekre emlékeztető, karcos képi világ is remekül fokozza a borzongásélményt. Örömteli, hogy Wan nem annyira a manapság trendi, de kétes értékű hatáseffektusokkal dolgozik (jump scare-ből például megnyugtatóan kevés akad), inkább a vészjósló alaphangulat, a talányos álomszerűség megteremtésére összpontosít. Miközben büszkén citálja Cronenberg testhorrorjait, De Palma *Nővérekljét* vagy a *Basket Case* című B-kategóriás gyöngyszemet, egyetlen pillanatra sem feledkezik meg saját felelősségéről. Az *Eleven kór*t változatos, pazarul összefésült

formai- és stílushatások ihleték, de a maga jogán is kimagasló horror. Nem is igen akad párja a jelenlegi mezőnyben.

KOVÁCS PATRIK

Éjszaka a házban

The Night House – amerikai, 2021. Rendezte: David Bruckner. Írta: Ben Collins és Luke Piotrowski. Kép: Elisha Christian. Zene: Ben Lovett. Szereplők: Rebecca Hall (Beth), Sarah Goldberg (Claire), Evan Jonigkelt (Owen). Gyártó: Anton / Phantom Four Films. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 108 perc.

Ha valaki egyszer összeállítja a modern horrorfilmek főhősnőit sújtó traumákat, a gyerekhalál, bántalmazó férj és iskolai szekatúra mellett előkelő helyet fog elfoglalni a házastárs elvesztése: a jobbnál jobb példák között, *Babadook*tól a tavalyi *Láthatatlan emberig*, azonban aligha akad olyan, ahol nem merül fel a kőszágyanú, hogy a fenyegető rémnetán nem az objektív valóság – természetfeletti vagy evilági – gonosztevője, csupán a gyász munkával birkózó özvegy

agyszüleménye. Az *Éjszaka a házban* némiképp rendhagyó módon nem az egyetlen és még csak nem is az utolsó csavart szenteli eme talány megoldásának: noha a férje rejtélyes öngyilkossága után tóparti ódon házukban magára maradó Beth kezdettől felmutatja a Szubjektív Pszicho-Horror klasszikus tüneteit (alvajárás, időkiesések, alkoholizálás), viszonylag hamar sorakozni kezdenek a szerető férj egyre sötétebb titkai – hogy azután a duplafedelű finálé tulajdonképpen nyitva hagyja a kérdést.

David Bruckner, aki előző egész estés művében, a brit *Ritusban* a férfigyászt boncolgatta egy túlélőtúra lassan kibontakozó folk-horrorjában, ezúttal is több vasat tart a tűzben: a komótosan csordogáló cselekményben újabb és újabb fordulatok következnek a titokzatos gonosztevő személyét (kísértet, sorozatgyilkos, démon, örült nő) illetően – híven a központi motívumot jelentő kelta Caerdroia labirintusok ősi céljához (a címbeli „éjjeli ház” eredeti wales-i neve: „fordulók háza”). Ezek a pogány útvesztők a gonosz démonok félrevezetésére szolgáltak, Brucker azonban kiterjeszti hatalmukat a nézői prekonceptiókra is: a sztori oly cselesen kanyarog a rémfilm-szubzsánerek között, mintha Jack Torrance kergetné egy hatalmas fejszével. Az *Éjszaka a házban* főként ezen a téren emelkedik ki a minimalista lélektani rémfilmek kortárs trendjéből: végre egy poszthorror, ami legalább négyszer csenget.

VARRÓ ATTILA





A festett madár

The Painted Bird – cseh, 2019. Rendezte: Václav Marhou. Írta: Jerzy Kosinski regényéből Václav Marhou. Kép: Vladimír Smutny. Szereplők: Petr Kotlár (Joska), Nina Sunevic (Marta), Lech Dybik (Lekh), Alla Sokolova (Olga), Udo Kier (Molnár). Gyártó: Silver Screen / PubRes = Česká Televize. Forgalmazó: HBO Go. *Feliratos*. 169 perc.

Jerzy Kosiński világhíres regényének már a keletkezéstörténete és a recepciója is külön filmfeldolgozást érdemelne. A lengyel születésű szerző azt állította 1965-ben megjelent főművéről, hogy önéletrajzi ihletésű, később azonban kiderült, hogy nagyobb részt fikció, kisebb részt mások, például az író barátjának, Roman Polanskinak a gyermeki élményei inspirálhatták, sőt plágiumvádak is felmerültek.

A *festett madár* valójában hamisítatlan irodalmi exploitation, és Václav Marhou adaptációja is ennek a szemléletnek a jegyében fogant meg. A gyakorlatban ez annyit tesz, hogy a cseh rendező nem tompított a forrásanyag nyers brutalitásán és szurreális túlkapásain, illetve a történet is fejezetről fejezetre követi az

eredet. Közel három órán át figyelhetjük a szülei által vidékre menekített, vélhetően zsidó származású kisfiú kálváriáját, ahogy a beazonosíthatatlan kelet-európai országban a földi pokol különféle bugyrai közt vándorol Mórícz Árvácskaja és a *Jöjj és lásd!* főhőse után szabadon.

A két éven át három országban forgatott filmet ugyanaz a hatásmechanizmus működteti, ami a könyvet is. A szenvedéstabló önmagában elborzasztó – láthatunk mindent pedofíl erőszaktól kivájt szemeken át bestiális mézárslásokig –, puszta attrakcióként mégis bünyösen izgalmas, köszönhetően Vladimír Smutný monumentális fekete-fehér képeinek, és az író-rendező által diktált tempónak. A *festett madárban* egyetlen feleslegesen kitartott snitt sincs, a helyszínek és a szereplők tízpercenként változnak, és minden új fejezet új borzalmakat ígér. A regény nyel ellentétben Marhou filmjében nincs narráció, és ugyan idővel egyértelművé válik, hogy 2. világháborús történetet látunk, az emberi aljasság különféle megnyilvánulásainak katalógusszerű felvonultatása nyilvánvalóan túlmutat a konkrét történelmi

kontextuson. A *festett madár* legközelebbi rokona ebből a szempontból nem a *Jöjj és lásd!* vagy a *bádogdob*, hanem a Grimm fivérek rémmeséi.

BASKI SÁNDOR

Kutyafog

Dogtooth – görög, 2009. Rendezte: Yorgos Lanthimos. Írta: Efthymis Filippou és Yorgos Lanthimos. Kép: Thimios Bakatakis. Szereplők: Christos Stergioglou (Apa), Michele Valley (Anya), Angeliki Papoulia (Nővér), Mary Tsoni (Húg), Hristos Passalis (Fiú). Gyártó: Boo Productions. Forgalmazó: HBO Go. *Feliratos*. 97 perc.

Az Oscar-díj történetében Acsak kimondottan ritkán fordult elő olyan kilengés, hogy radikális, sőt, már-már az avantgárd határát súroló szerzői fil-

met jelöltek volna. Ráadásul Yorgos Lanthimos munkája, ami 2009-ben legjobb idegen nyelvű film kategóriában jutott el a jelölésig, még a szürrealista/abszurd/szerzői mezőnyben is a nehezebben emészthető darabok közé tartozik. Lanthimos a 2000-es években kibontakozó görög weird újhullám legmesszebbre jutott szerzője, aki sikeresen megtudta tartani a sztárokkal telepakolt nemzetközi produkciók (*Egy szent szarvas megyilkolása*, *Homár*, *A kedvenc*) versenyközegében is azt az experimentális érzékenységet, ami az otthon forgatott, korai, szinte zéró költségvetésű filmjeiben még vegytisztán jelen volt. Ennek nyújtja esszenciális példáját a *Kutyafog* című filmje: minimalista formanyelve, eltávolított, szinte bressonni modell-szerűséget mutató színészi alakításai és a konceptualizmust a szürrealizmussal keverő alapötlete Lanthimos későbbi munkáinak is védjegye maradt, de itt valami egészen különlegesen fullasztó módon érvényesült. A szürrealis kamaradramának is beskatulyázható film középpontjában egy különös, saját univerzumot teremtő család áll, ahol a három felnőtt gyerek a külvilágtól elzárva, a szülők önkényes szabályai szerint, saját nyelvet és logikát kialakítva szocializálódott. Mintha egy dadaista pszichológiai kísérlet tanúi lennénk: a film mellérendelő dramaturgiája a különös rituálékkal és zavarbaejtő játékokkal teli mindennapokat



bontja ki, persze a történet elkerülhetetlenül sodródik az egyensúly felbomlása felé. Ha még nem találkoztunk Lánthimos-filmmel, akkor lehet, hogy érdemes egy későbbi, a nézők felé megengedőbb alkotásával kezdeni – de ha éppen esztétikai mélyvízre vágyunk, akkor a *Kutyafog* lesz a tökéletes választás.

LICHTER PÉTER

CODA

CODA – amerikai-francia, 2021. Rendezte és írta: **Sian Heder**. Kép: **Paula Huidobro**. Zene: **Marius De Vries**. Szereplők: **Emilia Jones** (Ruby), **Troy Kotsur** (Frank), **Marlee Matlin** (Jackie), **Daniel Durant** (Leo), **John Fiore** (Tony). Gyártó: **Vendome Pictures = Pathe Films = Picture Perfect**. Forgalmazó: **Apple+TV. Feliratos**. 111 perc.

Jól bevált francia receptre készült Sian Heder Sundance-en díjjal elhalmozott filmje: a *CODA* (angolul *Child of Deaf Adults*, vagyis siket szülők gyermeke) *A Bélier család* kasszákat robbantó történetét költöztette át a francia tehénfarmról az amerikai halászhajók közé. A helyszínen kívül minimális változásokon esett át a történet, és ezzel éppen annyira csiszolódott amerikaiává, ami még az eredeti kisebb hibáit is sikeresen eltüntette. A főhős itt is a négytagú család egyetlen halló tagja, Ruby (Emilia Jones nem csak jelezni és énekelni tanult meg, halászhajón is dolgozott), akinek kulcsszerepe van a vállalkozásban, lévén ő az egyetlen, aki árákról, rendelésről és feladatokról tud tolmácsolni a család és mindenki más között. De nem csak a munkában, az élet minden területén rá támaszkodnak, a lány azonban kitörni készül – ironikus módon az éneklés a mindene és zenei egyetemre akar menni, persze csak ha képesek őt elengedni.

A francia vígjátékok leg többjére, így *A Bélier család*ra is jellemző, szípkázó, helyzetkomikumra építő forgató-



könyv organikusan épül át a *CODA*-ba, nincs benne semmi idegenség (ezt az *Éltrevalók* 2017-es remake-je nem mondhatja el magáról). Csupa szív, amerikai munka, ami mégis más pozícióból indul, mint a többi, hasonlórú családi film, hála a különleges nyelvnek, ami Rubyék életében egyáltalán nem különleges. Amikor a mindennapjaik dinamikáját, a bátyjával való játékos szívatást vagy a veszekedéseket látjuk, a jelelés drámai és humoros oldalát is megismerjük, végül a könnyfakasztó csúcsponton még egy réteget kap ez az izgalmas kommunikációs eszköz, ahogy Ruby a szenvedélyén keresztül képes megszólítani a családot. A *CODA* ráadásul is felvonultatja (ez az eredeti filmből hiányzott): az anyát alakító, Oscar-díjas Marlee Matlin és az apa, Troy Kotsur szállítják a

legemlékezetesebb jeleneteket, de Emilia Jones is remekül viszi előre a filmet, jó vele végigmenni ezen a megható úton.

POZSONYI JANKA

Egy szerelmes férfi

Dang Nan Ren Lian Ai Shi – tajvani, 2021. Rendezte: **Yin Chen-Hao**. Írta: **Chien Chih-Chung**, **Lyra Fu**. Kép: **Charles Lee**. Szereplők: **Roy Chiu** (Cheng), **Wei-Ning Hsu** (Hao), **Lan Wei-hsu** (Da-wei), **Tsai Chen-nan**. Gyártó: **Calendar Studios**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 115 perc.

A Netflixen bemutatott 2021-es tajvani *Szerelmes férfi* egy korábban, még 2014-ben készült koreai, azonos címen futó film feldolgozása. A történetben egy pénzbehajtó gengszter fiú szerelmének alakulását követhetjük végig, aki beleszeret egy ártatlan és dacos lányba, aki tartozik a klán-

jának. A film felfokozott melodramai elemekkel dolgozik, olyannyira, hogy talán még annak is elered a könnye, aki csak nevetni szokott az ilyen filmekben.

A főhős óriási karakter fejlődésen megy keresztül a szerelem hatására, és végül, bár nem túl következetes módon, elnyeri a lány szerelmét – aki egyfajta morális bálványként van jelen, gyászol, ítélkezik, megbocsát, de mindezeket pusztán a megtért gengszter jellemfejlődését szolgálva teszi. Amíg gonosznak találja a fiút, képtelen őt szeretni; amint megváltozik a szemében, és azt látja, jószándék vezérli a jóképű gengsztert, beleszeret. Ugyanakkor a néző számára kezdettől fogva tiszta lélekként jelenik meg a fiú, aki foglalkozása ellenére senkinek sem árt, mégis elismert tagja a csapatának. Az események olyan gyorsan pörögnek, hogy egyre inkább elvesztik súlyukat: a hangsúly inkább a családi viszonyok jóval érdekesebb alakulására helyeződik, ám végül ez is egy kliséhez jut el, miszerint a rosszfiú valójában azért tért le a helyes útról, mert feláldozta magát szerettei kedvéért. A naiv gengszter (aki egy helyen istenségként utal magára) a film végére képes, szenvedések árán, de valódi arcát mutatni a szerelme előtt. Az elsőfilmes



Yin Chen-hao jól működteti a melodramát, de annyi más részletet rendel alá a műfajnak, ami összességében már nem válik filmje előnyére: egyre nagyobb mértékben adagolja az intenzív érzelmeket, ezzel folyamatosan leköti a nézői figyelmét, de amint lehetőség adódik fellélegezni, csak egy naiv tündérmesével találják magukat szemben.

JORDI LEILA

Valódi szerelem

Really Love – amerikai, 2020. Rendezte: Angel Kristi Williams. Írta: Felicia Pride, Angel Kristi Williams. Kép: Shawn Peters. Zene: Jonathan Christiansen, Marielle Jade Te. Szereplők: Yootha Wong-Loi-Sing (Stevie), Kofi Sirobe (Isaiah), Michael Ealy (Yusef), Uzo Aduba (Chenai), Blair Underwood (Mr. Solomon). Gyártó: MACRO. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 95 perc.

Angel Kristi Williams, a közelmúlt fekete filmes reneszánszának újonca első, mindössze 18 nap alatt leforgatott nagyjátékfilmjében biztos recepthez nyúlt a két dekoratív és ambíciós fiatal keserédes szerelmének történetével. A tehetős családból származó lány előtt fényes jogász karrier áll, míg a fiú feltörekvő festőművészként próbál kitörni a társadalom és szülei által neki szánt munkásorsból. A két fiatal már-már mesebeli egymásra találása sorsszerű, de a felhőtlen szerelmes napoknak gyorsan leáldozni látszik: ambícióik és a különböző társadalmi hátterük, a kibeszéletlen konfliktusok kezdik kapcsolatukat.

Williams figyelemreméltó alkotógárdával dolgozott: a két főszereplő Yootha Wong-Loi-Sing és Kofi Sirobe közti kémia tagadhatatlan – alakításukért még a South by Southwest (SXSW) Filmfesztivál zsűrijének különleges elismerésben is részesültek – ám a kiszámítható történet, nem sok helyet hagy a színészeknek a meg-



hetősen egysíkú karaktereik kibontakoztatására. Akárcsak a filmben Isaiah festményein, úgy Williams filmvászánára is elmosódott ecsetvonásokkal kerülnek fel a szereplők. Hasonló sorsra jut a cselekmény helyszínéül szolgáló Washington is. A film kezdő képsorai, a szemet gyönyörködtető vágóképek elárulják, hogy a rendező lubickol a közegben, ám az ott zajló társadalmi, demográfiai változások – a fekete munkásosztály kiszorítása a belvárosi kerületekből – témáját éppen csak súrolja a narratíva, így a főváros pusztán dekoratív háttérre válik. Ugyanakkor ez némiképp egybecsenghet az alkotói törekvéssel, hisz Williams elsősorban egy olyan tisztán szerelmes történetet akart bemutatni, ami etnikai hovatartozástól függetlenül képes megszólítani a nézőt, előcsalogni belőle az első szerelem emlékét.

BONYHECZ VERA

Antebellum: A kiválasztott

Antebellum – amerikai, 2020. Írta és rendezte: Gerard Bush és Christopher Renz. Kép: Pedro Luque. Zene: Nate Wonder, Roman Gianarthur. Szereplők: Janelle Monáe (Veronica / Eden), Eric Lange (Blake), Jane Malone (Elizabeth), Jack Huston (Jasper), Kiersey Clemons (Julia), Robert Aramayo (Daniel), Marque Richardson (Nick). Gyártó: Bush+Renz, QC Entertainment. Forgalmazó: HBO. 105 perc.

George Floyd halálát okozó Arendőri túlkapas és az erre reagáló, Amerikán végigsöprő Black Lives Matter-tüntetések után különösen fontosak az olyan filmek és sorozatok mint Barry Jenkins *A föld alatti vasútja* vagy a *Kampókéz* Jordan Peele által írt folytatása, amelyek a thriller, illetve a horror zsánerén keresztül vizsgálják, meddig nyúlnak a gyökerei és milyen következményei vannak a feketék ellen irányuló rasszizmusnak. Az *Antebellum* alkotói is ezt szerették volna, ám csak részeredményt értek el. Gerard Bush és Christopher Renz első nagyjátékfilmje közvetlenül a polgárháború előtti louisianai konföderációs ültetvényen kezdődik, ahol a kegyetlen katonák még beszélni sem engedik a fekete rabszolgákat, akiket szökés esetén meggyilkolnak, temüket elhamvasztják. Eden,

a tábornok által rendszeresen megerőszakolt főhősnő egy éjszaka nagyon furcsa zajra ébred, majd a jelenben folytatódó történet egy elképesztő felfedezéshez vezet...

Az *Antebellum*mal az a gond, ami az új *Kampókéz*zel is: a korokon átívelő rasszizmust frappáns fordulatokkal bemutató cselekményét túlságosan is áthatja a politikai üzenet és a társadalomkritika, ezért sokkal inkább egyoldalú kurzusfilm benyomását kelti, kemény, zsigeri szocióhorrorként alig, java-részt csak az utolsó tíz percében akar működni. Az alkotók persze a rabszolgaterror minden szörnyűségét felvonultatják (verés, akasztás, billogozás, nemi erőszak stb.), ami miatt művük már-már exploitationné válik, ám mindezt láttuk már sokkal intelligensebb és komplexebb történetek keretei között pél-



dául *A föld alatti vasútban*. Az *Antebellum* így összességében sajnos megmarad a felszínen, komolyanvehetőségét pedig leegyszerűsített karakterábrázolása (minden fekete áldozat, minden fehér szadista zsarnok) még inkább lerontja.

BENKE ATTILA

Percy ▲

Percy – amerikai, 2020. Rendezte: **Clark Johnson**. Írta: **Garfield Lindsay Miller** és **Hilary Pryor**. Kép: **Luc Montpellier**. Zene: **Steven MacKinnon**. Szereplők: **Christopher Walken** (Percy), **Roberta Maxwell** (Louise), **Christina Ricci** (Rebecca), **Zach Braff** (Jackson), **Martin Donovan** (Rick). Gyártó: **Scythia Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 115 perc.

Dávid jól irányzott kőhajítása nemcsak az elbizakodott Góliátot terítette le, de egyben az underdog-történetek archetipusát is mélyen bevészte a zsidó-keresztény kulturális képzeletbe. Azóta is képtelenek vagyunk ráunni arra az egyszerű elbeszélői képletre, amikor az esélytelennek tartott hős kiáll a sokkal nagyobbak és erősebbnek tartott ellenfele ellen, és végül győz a bátorsága és leleményessége révén. Csak a modern kor Góliátjai már nem feltétlenül drabális harcosok, hanem arctalan óriásvállalatok, amelyek a profitért bármikor átgázolnak bárkin. A viadalokat pedig nem a csataterén vívják dárdával és parittyával, hanem tárgyalóterekben és tévéstúdiókban.

Erre szolgáltatt viszonylag friss példát a *Percy* is, amely egy kanadai földműves elke-seredett küzdelmét mutatja be a génmódosított repcejét hiperagresszívan terjesztő mezőgazdasági multi ellen. Akárcsak a hasonló témát feldolgozó *Sötét vizeken*, itt is megtörtént eset adja a film alapját, ám Todd Haynes filmjével ellentétben a thriller szál itt hamar háttérbe szorul, és inkább az életrajzi dráma kerül előtérbe.



Mert hogy a középpontban ezúttal nem a lelkiismerete által gyötört ügyvéd áll, hanem ügyfele, Percy Schmeiser, aki csak szeretné ősi hivatását továbbvinni, ám nem hagyják, így akaratán kívül a pénzéhes cégek által szorongatott kisemberek szószólójává válik világszerte. A film központi témája, hogy Percy miként fogja fel, majd fogadja el szimbólummá válását az évekig húzódozó küzdelmek során. Vívódásában bőven van drámai potenciál, ám az alkotók nem tudták kiaknázni, ugyanis túl sokat akartak markolni egyszerre. Így felszínes gyorstalpaló lett a filmből, amit ráadásul fájóan fantáziátlan zenei kísérettel támogatták meg: ahelyett, hogy átélhetővé tenné, inkább csak felmondja és közhelyesen illusztrálja az eseményeket. Christopher Walken alakításában ugyan helyenként felcsillan a valódi katarzis lehetőség, de ezt rendre elsodorja egy érzelmes country-dalra megvágott montázs és máris megállíthatatlanul dübörgünk az újabb papírízű tanulság felé, ami a globális kapitalizmus embertelenségéről szól.

JANKOVICS MÁRTON

Akik az életemre törnek

Those Who Wish Me Dead – amerikai-kanadai, 2021. Rendezte: **Taylor Sheridan**. Írta: **Taylor Sheridan**, **Michael Koryta** és **Charles Leavitt**. Kép:

Ben Richardson. Zene: **Brian Tyler**. Szereplők: **Angelina Jolie** (Hannah), **Jon Bernthal** (Ethan), **Finn Little** (Connor), **Nicholas Hoult** (Patrick). Gyártó: **BRON Studios**. Forgalmazó: **TV Go**. *Feliratos*. 100 perc.

Könyvek filmfeldolgozásánál viszonylag ritkán fordul elő, hogy forrásmű és adaptáció egyaránt pontosan leírható ugyanazzal a jelzővel, a két mű mégis egészen más befogadói élményt kínál. Az elsősorban forgatókönyvíróként elismert Taylor Sheridan (*A préri urai*) harmadik rendezésében a nálunk méltatlanul csak Reader's Digest-kötetekbe száműzött bűnügyi szerző, Michael Koryta 2014-es regényét alapul véve egy kamasz fiút helyez cselekménye középpontjába, akinek

szeme láttára gyilkolják meg értékes titkok birtokába jutott apját. Mielőtt azonban magára maradna a végeláthatatlan montanai rengetegben, összekad egy toronyórré lefokozott tűzoltóval, akinek segítségével nemcsak üldözői, hanem az erdőben felcsapó lángok elől is menekülnie kell.

Sheridan a társforgatókönyvíró Korytával olyannyira csak nagy vonalakban követi az alapszöveget, hogy annak egy mellékszereplőjéből a korszaknak megfelelően különösen erős női főhőst farag, és a cselekmény nagyjából felétől (többek között a sztori legütősebb fordulataitól is) megváltik. Az érthető átfazonírozás mellett azonban fájó pont, hogy a filmnek nincs ambíciója érdemi karakterábrázolásra: bár a forrásmű egyik fő erényét éppen az egytől egyig kidolgozott figurák jelentik – a másikat a szerző ismeretanyaga a vadont és a túlélés módszertanát illetően –, a feldolgozás beéri a zsánerfilmes minimummal, a képkockákon még a könyv hangsúlyosan egyénített bérgyilkosai is jellegtelen rosszfiúk csupán. Az *Akik az életemre törnek* regény és film formájában is maximálisan sallangmentes thriller, míg azonban az előbbi ezt képes színekkel megvalósítani, az utóbbi végig megmarad szürkének.

ROBOZ GÁBOR



Malomkő

Touch of Love – brit, 1969. Rendezte: Waris Hussein. Írta: Margaret Drabble. Kép: Peter Suschitzky. Zene: Michael Dress. Szereplők: Sandy Dennis (Rosamund), Ian McKellen (George), Michael Coles (Joe), John Standing (Roger). Gyártó: Amicus Productions. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 107 perc.

Margaret Drabble angol írónőt hol feminista ikonként titulálják, hol szüklátőkörű középosztálybeli monológok kapcsán emlegetik, általában pedig az aktuális kortárs női tapasztalat egyik legelkötelezettebb krónikásának tartják. 1965-ben jelent meg harmadik regénye, a *Malomkő*. A *Máté evangéliumának* egy szövőhelyére utaló cím, valamint az intimitástól rettegő, könnyen ítélő főszereplő modoros és részletező elbeszélése elsősorban anakronisztikusnak tűnhet, de az író személyéhez hasonlóan a szöveg is hajlamos kibújni a kézhez álló kategóriák alól. Tehát már a regény kapcsán is érdemes óvatosan bánni a könnyű ítéletekkel. Az mégis kimondható, hogy a hősnő, Rosamund Stacey nem szándékos, de menet közben megkívánt terhességének története a mai olvasó számára már nem igazán hat korszerűnek.

Nem így az 1969-es Berlinálén bemutatott adaptáció. A forgatókönyvet szintén Drabble jegyzi, de a Warris Hussein rendezésében készült, és az ítélkezés reflexével való leszámolás jegyében stílszerűen különböző értelmezési lehetőségeket felkínáló angol címváltozatokon futó (*The Millstone*, *A Touch of Love*, *Thank You All Very Much*) filmverzió Rosamundja azzal tör tabut, ahogy ellenáll minden kínáló szereplehetőségnek és minden politikai, társadalmi, kulturális, morális és történetmondási gyakorlatnak. A



kérdésekre tűnődő visszakerdezéssel válaszol, miközben mégis ösztönösen és makacsul ragaszkodik az irányításhoz, ahhoz, hogy kompetens lehessen a saját életében. A mozgóképes Rosamund titok, amelyet Hussein és Peter Suschitzky, David Cronenberg későbbi állandó operatőre pontosan komponált képekbe és feszültséggel feltöltött csendekbe csomagolva őriz.

Amikor a főhősnő a film végén az orrára csukja az ajtót, a néző nem lehet benne biztos, hogyan kell az életet majd ezután elmesélni. A *Malomkő* azonban nemcsak a veszteséggel szembesít, hanem új alternatívát is nyújt, az ítélkezés helyett a tiszteletet felkínálva az emberi viszonyok alapjál.

FORGÁCS NÓRA KINGA

Eszelős szerelem

L'amour braque – francia, 1985. Rendezte: Andrzej Zulawski. Írta: Dosztojevskij regényéből Étienne Roda-Gil és Andrzej Zulawski. Kép: Jean-Francois Robin. Zene: Stanislas Syrewicz. Szereplők: Francis Huster (Leon), Sophie Marceau (Mary), Tchéky Karyo (Micky), Christiane Jean (Aglae). Gyártó: Sara Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 100 perc.

Tekintve, hogy Andrzej Zulawski francia életművét gyakorlatilag teljes egészében melodramái hevű, tébolyult szerelmi háromszögek alkották,

legyen szó lengyel emigránsról, színésznőről és rendezőről (*Nyilvános nő*), haldokló agybetegről, színpadi látnoknőről és impresszárió-férjről (*Az éjszakáim szebbek mint a nappalaim*) vagy épp házaspárról és csápos szörnyetegről (*Birtoklás*), szinte tálcán kínálta magát Dosztojevskij *Félkegyelműje*, amelynek kortárs párizsi olvasatában az önsorsrontásig tisztaelkű Miskin herceg mániás-depressziós magyar disszidens, a dúsgazdag, ördögi kereskedő Rogozsin pedig szadonarchista terrorista – csupán a kettőjük tüze közé szorult Nasztafszja maradt ugyanaz a zavart elméjű kokott, csak épp kétszer annyi súlyos traumával. Minden tisztelete ellenére Zulawskit nagyjából annyira érdekelte az alapmű konfliktusainak és eszmeiségének filmes feldolgozása, mint Bertolucci a *Partner Hasonmás*-adaptáci-

ójában: a *Félkegyelmű* egyfelől pusztán szerzői nyersanyagként szolgál a kedvelt motívumok – a politikai emigráció tudathasadása, a színpad és valóság összemosódása, az alkotás, mint testi-lelki kizsákmányolás – újabb felmondására, másfelől némi sorvezetést kínál a karakterek és fordulatok megértéséhez: a regény ismerete nélkül az *Eszelős szerelem* mindössze százpercnyi fejvesztett, szívszédítő száguldást kínál nézőjének – ám a legjobb fajtájából.

Mindazok, akik járatosak Zulawski világában – ahol minden szerelem első látásra születik és utolsó vérig tart, az érzelmek hőfoka még egy éttermi rendelésnél is megközelíti a napfelszínét és minden párbeszéd olyan, mintha Boris Vian írta volna egy Marx-fivérék komédiához – az *Eszelős szerelem*ben csúcsra járva kapják meg a rendező összes lenyűgöző erényét, amelyekért oly sokan szeretik gyűlölni. Kiknek azonban ez a film jelenti a belépőt a bizarr alkotói univerzumba, kénytelenek lesznek beérni a 80-as évek francia filmművészetének páratlan kvintesszenciájával: a *cinéma du look* mozgalom renegát formái truvéjaival, a *Betty Blue* végzetes *amour fou*-ja és a *Metro* romantikus lázadása héjanászával, valamint a rendező későbbi élet- és alkotótársa, Sophie Marceau könnyharmatos szépségével.

VARRÓ ATTILA



Mutánsok, menekültek

MARJAI PETRA LILLA ÉS GYÖRFI KATA

A hogy Martin Luther King-nek, úgy Charles Xaviernek is volt egy álma. Dr. Kingnek az, hogy négy gyerekét egy nap nem a bőrszínük, hanem a jellemük alapján ítélik meg az Egyesült Államokban, Xavier professzor pedig azért küzdött, hogy fogadott gyermekei, a Földön élő, természetfeletti képességekkel bíró mutánsok békében élhessenek az emberekkel. Így indult 1963-ban Stan Lee és Jack Kirby *X-Men* sorozata, és ez az álom ér véget az eredetileg 2019-ben megjelent *Xavier világa – X hatványai* történetben. Az álomnak azért van vége, mert megvalósul. Korábban a mutánsok a kihalás peremére sodródtak, miután előbb az emberek által épített Őrrobotok, majd a megbomlott elméjű Skarlát Boszorkány végzett népiirtást a körükben. Jonathan Hickman író azonban magabiztos, győztes mutánsokkal kezdi a folytatást. Szövetségesként mutatja be Xaviert és egykori esküdt ellenségét, Magnetót, akiket közös cél hozott össze: nemzetet alapítanak népük megmaradt tagjainak, amelyet a világ kormányai a mutánsok által kifejlesztett, a legtöbb emberi betegséget kezelni képes gyógyszerekért cserébe szinte egyöntetűen önálló országgént ismernek el. Xavier

többé nem akarja, hogy az övéi beolvadjanak az emberek közé, mert múltbéli tapasztalatai és a lehetséges jövő víziói is azt mutatják, a békés együttélésben kár reménykednie. Marad a büszke, dacos különállás és a mutáns állam megalapításának hatalmas vállalkozása.

Erről a küldetésről szól Hickman két párhuzamosan futó, szorosan összetartozó minisorozata, amelyeket itthon egyetlen, impozáns kötetben olvashatunk. Hickman a szoftveriparból (!) érkezett a képregényvilágba, ahol egyedül írt és rajzolt paranoiathriller-sorozatával, az *Éjjeli hírekkel* hívta fel magára a figyelmet. Ezután a Marvelnél éveket átölelő, nagyszabású koncepciók megvalósítására kapott lehetőséget a *Bosszú Angyalai*, majd az *X-Men* szerzőjeként. Szuperhősképregényei közül eddig alighanem a *Xavier világa – X hatványai* a főmű: olyan epikus science fiction, amelyben több idősíkon, a jelen idejű cselekmény és alternatív jövőképek keveredésével áll össze az első pillantásra követhetetlenül sűrű, valójában viszont nagyon is logikusan építkező mozaik. Hickman ropant időbeli és fizikai távlatokkal zsonglörködik, miközben emberek, mutánsok és gépek közös jövőjéről, a posztumán hibriditás koronként változó mélységeiről tűnődik. Ez a vállalás a kortárs sci-fi mezőnyéből elsősorban Dan Simmons grandiózus *Hyperion* ciklusára emlékeztet, mint ahogy az az elbeszélői megoldás is, hogy kevésbé egyes karaktereket, mint inkább közösségeket és különféle társadalmi szerepeket betöltő típusfigurákat mozgat. Egyedül a több különböző életet végigélő, éppen ezért a mutánsok jövője szempontjából kulcsfontosságú Moira MacTaggart karakterét mélyíti

FECÉSŐTJÜK AZ UDVART,

KIFORDUL BELŐLE MINDEN HERNYÓ,



BEVETJÜK FŰMAGGAL AZ
ÉDE TEMETÉIT ROKONÁINKOT,

HOGY FRISSÜLJÖN A KILLŐS.

el alaposan. Ez azonban cseppet sem gyengíti a képregényt, mert a történet talányos szerkezete és magasra kerülő tétjei úgy is izgalomban tartanak, hogy az *X-Men* tagjai ezúttal nem többek sakkfiguráknál. Sőt, a korrekt, de nem kiemelkedő teljesítményt nyújtó rajzoló, Pepe Larraz és R. B. Silva is másodhegedűsök Hickman mutánsseposzában.

Emberi jogokról és kirekesztésről szól egy másik új képregény is. Csak éppen a *Szabad a pálya* nem fikciós, hanem ismeretterjesztő munka, Bryan Caplan közgazdász és a webképregényekkel befutott Zach Weinersmith közös műve, amelyben az író a bevándorlás világszintű megkönnyítése, a nyitott határok mellett érvel. Nem politikai kortesbeszédet olvasunk, hanem bőséges jegyzetapparátussal kiegészített, tudományos kutatásokra építő elemzést. Miként Scott McCloud *A képregény felfede-*

zésében vagy legutóbb Yuval Noah Harari a *Sapiens*ben, Caplan is narrátor-főhősként kalauzolja az olvasót. Tudatában van annak, hogy álláspontja megosztó, ezért módszeresen, az ellenérveket sem elhallgatva vezeti elő gondolatmenetét, amit Weinersmith szórakoztatóan és gördülékenyen illusztrál. Álláspontjuk rokonszenves, ám az már kevésbé, hogy Caplan egyik legfőbb érve a határok megnyitása mellett a gazdasági növekedés fenntartása, sőt gyorsítása, ami elkerülhetetlenül a Föld energiatartalékainak további kimerítéséhez vezet. A képregény számos álláspontot ütköztet, de ezzel a problémával nem foglalkozik.

Jonathan Hickman – Pepe Larraz – R. B. Silva: *Xavier világa – X hatványai*. Színes, keményfedeles, 416 oldal. Kiadó: Fumax.

Bryan Caplan – Zach Weinersmith: *Szabad a pálya*. Színes, puhafedeles, 250 oldal. Kiadó: Wunderlich Production.

KRÁNICZ BENCE

