

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXV. ÉVFOLYAM, 12. SZÁM • 2022. december • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

KOREA TABUJ

GODARD, A FILOZÓFUS
BÉRES ILONA PORTRÉ



nka
Nemzeti Kulturális Alap
MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Bernáth Szilárd: **Larry** – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

GODARD, A FILOZÓFUS

„Mindig azt gondoltam, amit csinállok, az filozófia, hogy a film azért van, hogy filozofáljon, egy sokkal érdekesebb filozófiával, mint amit az iskolában vagy a könyvekben találunk. A filmvásznon gondolkodik.” – állítja Godard egy régebbi interjúban. Állta a szavát, időskori filmjeiben is lázadó, forradalmi gondolkodó és a film filozófusa maradt.

Jean-Luc Godard: Alphaville (Anna Karina és Eddie Constantine) – 4. oldal



KOREA TABUI

Közismert tény a hidegháborús múlt és annak továbbélése, a kettészakított Korea skizofrén képe: az északi kommunista rezsim abszurd rettenete szemben a világszerte irigyelt dél-koreai gazdasági csodával. A déli rendszerváltás a szélsőjobb diktatúrából a demokráciába azonban alig három évtizede történt. A politikai filmnek tehát különleges szerepe van a tragédiákkal terhelt nemzeti múlt feltárásában.

Yoon Jong-bin: A kém, aki északra ment (Hwang Jung-min és Lee Sung-min) – 32. oldal



JOANNA HOGG

Joanna Hogg ugyan már felszabadítóan kreatív diplomafilmjével (*Caprice*, 1986) elszakadt a brit filmgyártást meghatározó, Ken Loach és Mike Leigh nevével fémjelzett szociális realizmustól, első filmjének elkészítésére csak 2007-ben kapott esélyt. Immár öt nagyjátékfilmje bizonyítja a mozgóképes kifejezés és emberi viszonyok iránti érzékenységét.

Joanna Hogg: Szuvenír (Tom Burke és Honor Byrne) – 40. oldal



2022 december

FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 12. SZÁM

JEAN-LUC GODARD (1930-2022)

Darida Veronika: Búcsú a film filozófusától (<i>Jean-Luc Godard</i>)	4
Nemes Z. Mária: A mozi és árnyéka (<i>Godard a 80-as években</i>)	8
Godard Mozi	11

A TÖRTÉNELEM ÖRVÉNYÉBEN

Pápai Zolt: Szerelmem, Barbarossa (<i>A nemzetiszocializmus filmmelodrámai – 2. rész</i>)	14
Gerencsér Péter: Egy hatás alatt álló forgalmista (<i>Jaroslav Rudiš – Jaromír 99: Alois Nebel</i>)	19

MAGYAR MŰHELY

Schubert Gusztáv: A történetírás vége (<i>Tóser Árpád: Blokád</i>)	22
Erdélyi Z. Ágnes: „A filmes karriert elvesztettem” (<i>Ablonczy László: Béres Ilona</i>)	24
Gyürke Kata: „Nem tudok távolságot tartani” (<i>Beszélgetés Oláh Katával</i>)	26
Molnár Judit Anna: „A siker árnyalt érzés” (<i>Beszélgetés Rév Marcellel</i>)	28
Stóhr Lóránt: Átmeneti rossz közérzet (<i>Gelencsér Gábor: Lopott boldogságok</i>)	31

KOREA TABUI

Géczi Zoltán: A pokolból kivezető út (<i>Dél-koreai politikai filmek</i>)	32
Teszár Dávid: Titokzatos nők, feszült férfiak (<i>Koreai Filmfesztivál</i>)	36
Varró Attila: Köddé válni (<i>Park Chan-wook: A titokzatos nő</i>)	38

ÚJ RAJ

Gyenge Zolt: Szikár mozgóképek szófukar költője (<i>Joanna Hogg</i>)	40
---	----

ARCHÍVUMOK TITKAI

Barkóczy Janka: Langlois köpönyege (<i>Az első filmmúzeumok</i>)	44
Kovács Patrik: Játssz újra, Rick! (<i>A Casablanca utóélete</i>)	46

FESZTIVÁL

Boronyák Rita: Nyitott szemmel (<i>Verzió</i>)	48
Pauló-Varga Ákos: Boldogságkeresők (<i>Primanima</i>)	51

KRITIKA

Fekete Tamás: Kettős látás (<i>Szilágyi Fanni: Veszélyes lehet a fagy!</i>)	52
Benke Attila: Rapballada a rossz apáról (<i>Bernáth Szilárd: Larry</i>)	53
Baski Sándor: Aguirre Izlandon (<i>Hlynur Pálmason: Isten földje</i>)	54
Déri Zolt: David Bowie-kaleidoszkóp (<i>Brett Morgen: Moonage Daydream</i>)	55

MOZI

STREAMLINE MOZI	56
PAPÍRMOZI	61
	64

A címlapon: Bernáth Szilárd: *Larry* (Vilmányi Benett) – A Mozinet 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
Pamuk Anna

CÍMLAP, 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
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

ELŐFIZETÉSI DÍJ
¼ évre: 1800 forint
½ évre: 3600 forint
1 évre: 7200 forint

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:
FP22-0042
ISSN-0428-3872

KEDVES OLVASÓINK!

Tíz éve nem emeltünk árat, ha esett, ha fújt, a **Filmvilág** 490 forint maradt, épp azért, hogy egyetlen filmrajongó se maradjon le az egyedüli havonta megjelenő magyar filmművészeti folyóiratról. A nyomdaköltségek és papírárak folyamatos, egyre drasztikusabb emelkedése miatt azonban mi is kénytelenek leszünk árat emelni.

Januártól a Filmvilág ára **680** forint. Éves előfizetéssel viszont kedvezőbb áron, **7200** forintért lehet megrendelni a Postánál.

Kérjük olvasóinkat, továbbra is tartsanak ki a Filmvilág mellett.



Megjelent az újra előfizethető BBC History történelmi magazin decemberi száma! A tartalomról:

- Mária Terézia – reformok és nemesi látogatások Magyarországon
- Nixon elnök Pekingben – 1972: fordulat Kína megítélésében
- Középkori parasztok – lázadók és radikálisok is voltak köztük
- Aki istennek tartotta magát – Caligula véres uralma Rómában
- India kettéosztása – máig tartó traumák a 75. évfordulón

Kapható az újságárusoknál, előfizethető a kocsiskiado.hu/bbc-history-havilap honlapon, digitálisan elérhető a digitalstand.hu/bbchistory és a laptapir.hu/magazinok/bbc-history-2022-09-tol webcímen.

képekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák elemzések
képekvideóklínkek hírek kritikák elemzések
videóklínkek hírek kritikák elemzések
képekvideóklínkek hírek kritikák elemzések
videóklínkek hírek kritikák elemzések

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

A 2023 januári áremelés miatt, a Filmvilág-előfizetés ára is emelkedik, de még így is **olcsóbb lesz, mint a vásárlás.**

Egy éves postai előfizetés: **7200 forint.**

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.

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:

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG

nka
Nemzeti Kulturális Alap

**EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA**

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására a Covid, az infláció és a papírár folyamatos emelkedése miatt.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához.

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 680 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet: FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!

KÖNYVEK RÓZSA MIKLÓSRÓL

„A valaha élt legnagyobb filmzeneszerző” – így méltatta Rózsa Miklóst (1907-1995) a *Star Wars* filmek világhírű komponistája, John Williams. A háromszoros Oscar-díjas Rózsa Miklós közel száz játékfilm, többek között a *Ben-Hur*, *A bagdadi tolvaj* és *A dzsungel könyve* zeneszerzője. A *Magyarok Hollywoodban*-sorozat részeként magyarul először megjelenő önéletrajza, a *Kettős élet* (1989) olvasmányos és fanyar humorral megírt vallomás. Hubai Gergely hatalmas gyűjtő, rendező és szakértői munkája, a *Zene: Rózsa Miklós* pedig történeti összefüggésbe helyezi és értékeli filmzenéit.

FILM HUNGARY, 2022.



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 decemberi előadásaira.

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

JEAN-LUC GODARD (1930-2022)

Farewell to the Film Philosopher (The Art of Jean-Luc Godard) by Veronika Darida, p. 4. **The Cinema and its Shadow** (Godard in the 80's) by Mária Nemes Z., p. 8. **Godard Cinema**, p. 11. *The cinema screen thinks, stated Godard in interviews and he always considered himself a philosopher: from his early short films to the complex essay films at the end of his life he was a revolutionary rebel of the moving pictures.*

VORTEX OF HISTORY

Barbarossa, Mon Amour (The National Socialist Melodramas – Part Two) by Zsolt Pápai, p. 14. **A Railwayman Under the Influence** (Alois Nebel by Jaroslav Rudiš – Jaromír 99) by Péter Gelencsér, p. 19.

From its early days Nazi power in Germany besieged Hollywood as its army attacked Stalingrad: in this Culture Kampf the most important troops proved to be the genre of melodrama – it had numerous parallels to Goebbels' propaganda.

HUNGARIAN WORKSHOP

The End of History (Blockade by Árpád Tóser) by Gusztáv Schubert, p. 22. **I Have Lost My Film Camera** (Béres Ilona by László Ablonczy) by Ágnes Z. Erdélyi, p. 24. **Keeping the Distance** (A Talk to Kata Oláh), by Kata Gyürke, p. 26. **Success is a Nuanced Emotion** (A Talk to Marcell Rév) by Judit Anna Molnár, p. 28. **Temporary Malaise** (Stolen Happiness by Gábor Gelencsér), by Lóránt Stóhr, p. 31.

KOREAN TABOOS

A Road Out Of Hell (Political Films of South Korea) by Zoltán Gécz, p. 32. **Mysterious Women, Uptight Men** (Korean Film Festival 2022) by Dávid Teszár, p. 36. **Vanishing Into Thin Air** (Decision to Leave by Park Chan-wook) by Attila Varró, p. 38.

Due to the tragical history of a torn country, political films are extremely popular in South-Korea, but almost all of its genres show up extremities and the struggle of conflicting sides: South and North, mountains and oceans, men and women – Korean cinema is the cinema of opposites.

NEW BREED

Laconic Poet of Austere Movies (Joanna Hogg) by Zsolt Gyenge, p. 40.

Seceding from the British social realism of Ken Loach and Mike Leigh, Joanna Hogg has focused on the intimate relationships in the contemporary affluent society.

SECRETS OF ARCHIVES

The Cloak of Langlois (The First Cinematheques) by Janka Barkóczy, p. 44. **Play it Again, Rick!** (The Afterlife of *Casablanca*) by Patrik Kovács, p. 46.

FESTIVAL

Eyes Wide Open (Verzió International Human Rights Documentary Film Festival) by Rita Boronyák, p. 48. **Searching For Happiness** (Primanima World Festival of First Animations) by Ákos Pauló-Varga, p. 51.

REVIEWS

Double Vision (Not a Thing by Fanni Szilágyi) by Tamás Fekete, p. 52. **Rap Ballad on a Bad Father** (Larry by Szilárd Bernáth) by Attila Benke, p. 53. **Aguirre on Iceland** (Godland by Hlynur Pálmason) by Sándor Baski, p. 54. **A Bowie Kaleidoscope** (Moonage Daydream by Brett Morgen) by Zsolt Déri, p. 55.

CINEMA p. 56.

STREAMLINE CINEMA p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Benett Vilmányi in *Larry* by Szilárd Bernáth (A Mozi.net release)



BÚCSÚ A FILM FILOZÓFUSÁTÓL

JEAN-LUC GODARD // DARIDA VERONIKA

JEAN-LUC GODARD UTOLSÓ KÉT FILMJÉBEN IS ÖRÖK LÁZADÓ, FORRADALMI GONDOLKODÓ ÉS A FILM FILOZÓFUSA MARADT.

„**M**indig azt gondoltam, hogy amit csinállok, az filozófia, hogy a film azért van, hogy filozofáljon, egy sokkal érdekesebb filozófiával, mint amit az iskolában vagy a könyvekben találunk, mert nem kell gondolkodnunk, el vagyunk gondolva. A film-váhszon gondolkodik.” – állítja Godard egy interjúban, ezzel is megerősítve azt a nézetet, hogy ő a film filozófusa. Legalábbis ezt gondolták róla olyan nem kevésbé fontos gondolkodók, mint Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Georges-Didi Huberman vagy Giorgio Agamben.

Gilles Deleuze a filmről szóló könyveiben (*A mozgás-kép, Az idő-kép*) Godard az egyik legtöbbet hivatkozott alkotó. A *mozgás-kép (Film 1.)* főleg a képek státuszával foglalkozik, a klisé és a kép közötti különbséggel, és azzal a kérdéssel, hogy miként lehet a klisék egészéből kihozni egy képet. „Milyen politikával és milyen következményekkel? Milyen az a kép, amelyik nem klisé? Hol végződik a klisé, és hol kezdődik a kép?” *Az idő-kép (Film 2.)* egyik fő problémája a montázs, melynek újrafelfedezése kétségkívül Godard érdeme. A montázs nem a képek egyszerű egymás utáni elhelyezése, hanem „egy képhez választunk egy másikat, amely részt vezet be a kettő közé. Ez nem asszociatív, hanem differenciálási művelet.” Amiből az is következik, hogy „a film többé nem képek láncolata. Ez a közötti módszere.”

Érdekes megjegyezni, hogy Deleuze Godard módszerét az arisztotelészi gondolkodáshoz hasonlítja. „Godard reflexív műfajai ebben az értelemben valóságos kategóriák. A vágóasztal pedig olyan, mint a kategóriák asztala.” Habár az is igaz, hogy a godard-i kategóriák nem szí-

gorúan rögzítettek, hanem minden egyes film átalakítja, újradefiniálja azokat. Ezért a kategóriák lehetnek szavak, dolgok, tettek, személyek, sőt, még a színek is működhetnek kategóriaként, részint ebből adódik Godard jellegzetes kolorizmusa.

Deleuze azt is hangsúlyozza, hogy Godard filmjeivel a film megszűnik elbeszélő lenni, regényesebbé válik, „különféle reflexív formákat teremt, mint megannyi közvetítőt, amelyeken keresztül az ÉN mindig valaki más”. De hozzátehetjük, hogy a Godard-filmek legalább ennyire teátrálisak. „A szereplők önmagukért játszanak, táncolnak, pantomimeznek, egy olyan teatralizálás során, amely hétköznapi magatartásukat közvetlenül hosszabbítja meg: a szereplő önmagából csinál színházat.”

Godard filmjei tehát a legsokrétűbben aknázzák ki a gesztus lehetőségeit. A testi magatartástól a vizuális és akusztikus (festői és zenei) kifejezőmódokig szinte minden gesztus megtalálható bennük. Így az sem meglepő, hogy a filmekben az egyik leggyakoribb motívum a gesztus legnyilvánvalóbb testi kifejezőeszköze: a kéz. A film ugyanis elsősorban, Deleuze szavait idézve, „manuális és taktilis művészet”.

Giorgio Agamben szintén több írásában foglalkozik Godard forradalmi filmművészetével, mely szembe megy minden korábbi hagyománnyal és kortárs alkotói módszerrel. Habár számos filmje reflektál a történelmi eseményekre, de valójában nem ez foglalkoztatja. Agamben tézise szerint Godard mozijának egy messianisztikus történelemfelfogáshoz van köze, egy olyan történelemhez, amelyben valamit meg kell menteni vagy meg kell váltani. Nagy-

szabású filmciklusának, *A film története(i)* nek, egyik kulcsmondata szerint „a kép a feltámadás idején érkezik”. Vagyis a film az apokalipszissel, a katasztrófával és a revelációval áll kapcsolatban. Azonban hogyan lehet képes ennek a messianisztikus hatalomnak a gyakorlására? A godard-i elmélet és gyakorlat azt mutatja, hogy a montázs révén. A montázs filozófiájának alapelvei pedig, Agamben szerint, az ismétlés és a megállítás. A film lényege nem a narratíva lesz, hanem a vágás, ezért csupán az ismétlés és a megállítás révén gyakorolhatja messianisztikus feladatát, mely többé már nem teremtés, hanem visszateremtés. Valamint az ismétlés és a megállítás révén a kép egyedül önmaga kiállítására és felmutatására utal. Godard más filmekből kivágott (eredeti kontextusuktól radikálisan elszakított) filmképei így válnak dialektikus képekké, melyekben múlt és jövő egy sajátos konstellációban esik egybe. Godard-ot pedig ez a filmképek felé forduló, elkötelezett figyelem teszi a film(képek) történészévé. Filmtörténész (vagy saját szavai szerint: archeológusi, geológusi és geográfusi) munkásságát leginkább *A film története(i)* tanúsítja, mely a rendező legnagyobb alkotása. A tíz év alatt (1988-1998) között létrehozott művet négy (egyaránt két részből álló) videó alkotja, melynek nyomán négy könyv és audio hanganyag is megjelent. A négyrészes mű fő témái: a halál (elsősorban a film halála), a történelem és a film kapcsolata. Továbbá egy sajátos képfilozófia is kibontakozik benne, mely leginkább André Malraux képzeletbeli múzeumával és Aby Warburg Mnémósyne Atlaszával rokonítható. Hans Belting *Kép-antropológiájában* a Malraux-i párhuzamot hangsúlyozza, amikor azt írja, hogy „Godard a régi filmanyagból, amit írógépnél ülő elbeszélőként kommentál, egy Malraux-i értelemben vett képzeletbeli múzeumot teremtett”. Ez a múzeum azonban egyszerre könyvtár, film- és sajtóarchívum, hiszen Godard nem csupán filmképeket, de könyvkivágásokat és újsággépeket is felhasznál. Emellett a képeket kísérő szövegek kalligráfiája és a zenei montázs használata is fontos eleme ennek az összművészeti alkotásnak.

A film története(i) ugyanakkor arról is tanúskodik, ahogy ezt Jacques Rancière a filmszűzsé kérdéseit tárgyaló könyvében (*La Fable cinématographique*) kimutatja, hogy a film kétszeresen is elárulta

és megtagadta önmagát. Egyrészt amikor képtelenné vált (a második világháború és Auschwitz esetében) a jelen képeinek felmutatására, másrészt amikor az amerikai szórakoztatóipar szolgálatába állt. A filmekből azonban elsősorban nem történeteket, hanem képeket őrzünk. A képek pedig megmenthetők, ha kiemeljük és új kontextusba helyezzük őket. Legalábbis *A film története(i)* így akarja feltámasztani a képeket, miközben maga is a filmtörténet egyik legsajátosabb remekműve lesz.

Nem utolsósorban arról sem feledkezhetünk meg, hogy *A film története(i)* talán Godard legszemélyesebb filmje. A képek válogatója és elrendezője nem a vakvéletlen, minden montázson érződik az alkotói tudatosság és a reflektált jelenlét. Erre utal, hogy Godard saját önarcképét visszatérően bevágja a filmképek közé. Végig érezhető a filmkészítés nem mechanikus, hanem kézműves jellege, melynek garanciája az

„Képzelteteli múzeumot teremtettem”

(Jean-Luc Godard)

alkotó keze. Az a kéz, amely főszerepet játszott Godard *Levél Freddy Buache-hoz* (1982) video-dokumentumfilmjében (melyet Didi-Huberman is felidéz *Passés cités par JLG* című könyvében), és amely utolsó alkotásában is főmotívum lesz.

BÚCSÚ A SZÖVEGEKTŐL ÉS A KÉPEKTŐL

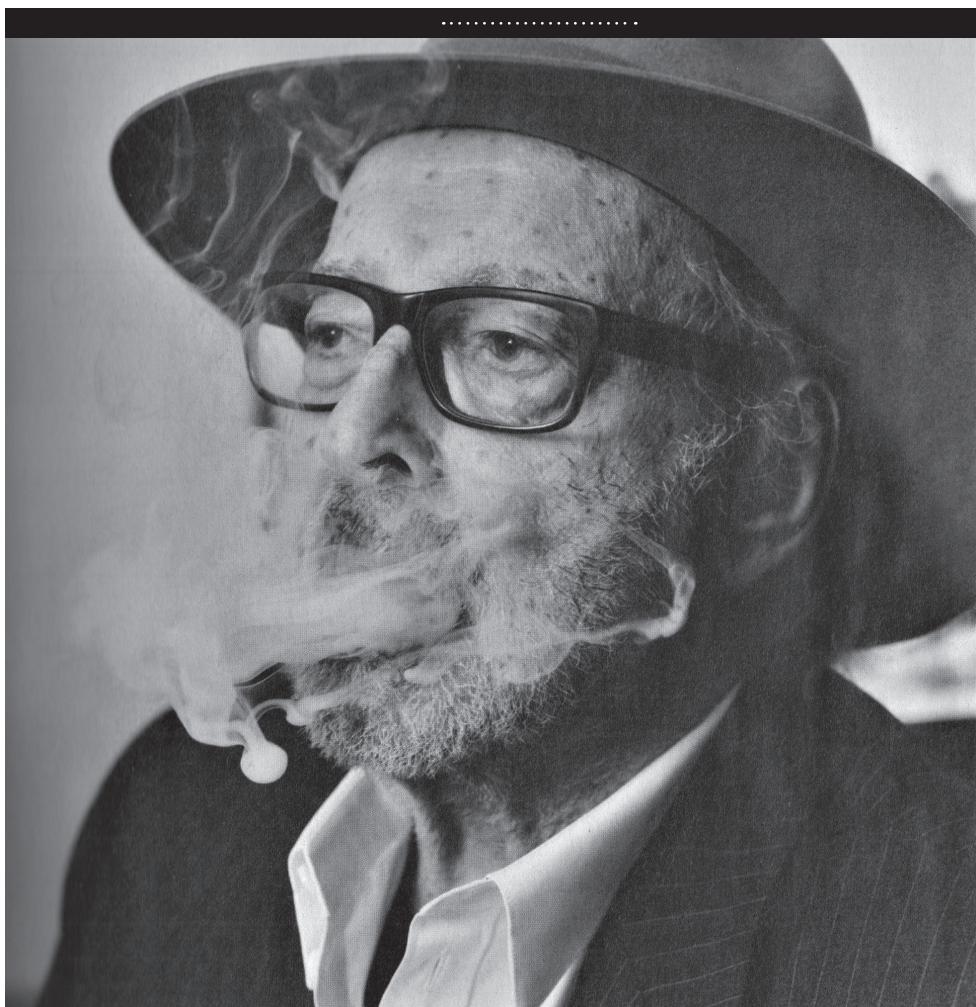
„Az én szememben a képek jelentik az életet, és a szövegek a halált. Mindkettőre szükség van, nem ellenzem a halált” – mondja Godard egy 1986-os beszélgetésben (*Filmvilág*, 1986/10). Utolsó művei a szövegektől és a képektől való eltávolodások, istenhozzádok.

Godard *Búcsú a nyelvtől* (*Adieu au langage*) című filmjét sokan már a rendező búcsúfilmjének tartották. A 2014-es Cannes-i fesztiválon a zsűri nagydíját elnyerő film bizonyos szempontból va-

lóban lezárásnak tekinthető. Látszólag erre utal a címben szereplő „búcsú” is, azonban ahogy Godard egy ekkor készült nagyinterjúban meg-

jegyzi szülőhazájában, Svájcban, az „adieu” bevett köszönésforma, melyet egyaránt használnak üdvözléskor és távozáskor. A cím további értelmezési lehetőségeket is nyújt, hiszen a filmben később felirat formájában megjelenik az „AH Dieux” és az „OH Langage” (az istenek örökös távollétében a nyelvtől búcsúzók világ sóhajaként).

Godard – akkor még potenciálisan utolsó – filmje, korábbi filmjeihez hasonlóan, kísérleti és szerzői film. Kísérleti, mivel új technikákat alkalmaz (3D, minikamara), és szerzői, mivel Godard azonnal felismerhető szerzői kézjegyet (hangnemét és stílusát) hordozza. Evidens módon itt sincs lineáris történetmesélés, bár a film témája röviden összegezhető. Ahogy a rendező a film mellékleteként közölt kéziratot rezüméje megfogalmazza: „A téma egyszerű. Egy férjes asszony és egy független férfi találkozik. Szeretik egymást, vitatkoznak, ütések záporoznak. Egy kutya bolyong vidék és város között. Múlnak az évszázok. A férfi és a nő újra találkozik, a kutya középük kerül. Más az egyben, egy a másban. Ez a három szereplő. A korábbi férj mindent felrobbant. Egy második film kezdődik. Ugyanaz, mint az első. És mégsem. Az emberi fajról a metaforára térünk át. Kutyaugatással ér véget. És gyereksírással.” Vagyis egyszerre látunk egy szerelmi történetet (közeledéssel, eltávolodással, lehetetlen közelséggel), egy kutya bolyongásainak történetét (Roxy Miéville – Godard kutyája – vagabond főszereplő és az események tanúja), és egyfajta természettörténetet. A film két nagy része a Természet és a Metafora címet viseli. A Természet mellett azonban fontos szerepet kap a Társadalom és a Történelem is. Pontosabban a spektakulum társadalmá és a 20. század történelmi kataklizmái (Hitler hatalomra jutása, Gulág). Amiből az is látszik, hogy Godard már a 21. században forgatott filmje még erősen 20. századi szempontú. Ugyan figyeljen az új technológiákra, de ezek hidegen hagyják. Szintén a már idézett interjúban a smartphone-ok és az SMS-ek kapcsán arról beszél, hogy az SMS akár a „Save My Soul” rövidítése is lehetne, hiszen olyan magányos emberek kiüresedett kommunikációs formája, akik a másiktól hiába várják saját megmentésüket. A 3D technikát ugyanakkor formabontó módon használja, épp amiatt, mert eltérően a közönségfilmek-től, ahol leginkább hatásvadász eszköz,



itt valóban reflektált képhasználati mód lesz. Ez a technika ugyanis lehetővé teszi, hogy a néző előtt egyszerre jelenjen meg két perspektíva (a férfi és a nő szemzőge), miközben egy szempillantással választhat a kettő között. A párhuzamos montázs technikája a nézőt is interaktív alkotótársá, saját filmjének vágójává teszi. Godard ebben is a (film)képek filozófusa. Ugyanakkor az élénk színekkel megfestett, tökéletes képek mellett megjelennek roncsolt (kétdimenziós) képek és üres képek (fekete filmvásznon) is. Valamint a technológiájában újító film egyben tiszteletadás (*hommage*) a filmtörténet előtt, hiszen a férfi és a nő fekete-fehér, klasszikus filmeket néz együtt, ahogy az utolsó jelenetek egyikében ezt nézi a kutya is. Miközben a vágás kapcsán eszünkbe juthat Godard még szintén fekete-fehér, első filmje, a *Kifulladásig* (1959), ahol először alkalmazta az ugróvágás technikáját. Új filmjében ez a módszer is visszatér, például abban a jelenetben, amikor az egyik szereplőt megkérdezik, hogy mi az a filozófia, majd a rendező a választ már az első szavak után elvágja („a filozófus az, aki...”).

Nem mintha bármit mondhatnának még a szavak. A filmben elhangzik ugyan, hogy „szemtől-szemben” szituációban született meg a nyelv, de azt is láthatjuk, hogy ugyanez a helyzet öli meg. A férfi és a nő elbeszélnek egymás mellett, a férfi filozofál és ma-

tematikai problémák foglalkoztatják, a nőt pedig csak két dolog foglalkoztatja: a szex és a halál. „Azért vagyok itt, hogy nemet mondjak, és hogy meghaljak” – mondja a férfinak. A nő halálvágya: gyógyíthatatlan melankólia, a halál betegsége (*maladie de la mort*), míg a férfi inkább a szavaktól szenved (*maladie des mots*).

De mihez kezdetünk a már elhasznált szavakkal? Mi marad a nyelvből a kommunikáció csődje, a nyelv katasztrófája után, mely nem csupán személyes, de kollektív, történelmi katasztrófa is? Godard szereplői egy már megsemmisült kultúra romjain élnek túl és tovább, míg mondataikkal már halott szerzők (Szolzsenyicin, Sartre, Dosztojevskij, Blanchot, Artaud, Beckett, Jack London...) mondatait visszhangozzák. Halott mondatok hangzanak el, élőhalottak szájából.

A szöveg helyét egyre inkább átveszi a zene (Sibeliusz, Beethoven, Csajkovszkij), és a képek ritmusa. Ugyanakkor a godard-i képek is gyakran idézetek: többnyire klasszikus festményeket idéznek: Roxy kutya Goya magányos *Kutyáját* juttathatja eszünkbe, a sárga napraforgók Van Gogh tájait, a meztelen női test Courbet botrányos képét, *A világ eredetét*. De még a film témája is visszautal Duchamp Nagy Üvegére (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*).

„Ismeretlen földrész a montázs”

(Jean-Luc Godard: A film története(i))

A társadalomban elidegenedett ember a természetben sem találja a helyét, meztelensége kabátokba bújtatott, fagyos meztelenség (Godard filmjében nincs semmi erotika). Egyedül Roxy kutya áll még közel a természethez, a filmben ő képviseli az életet és a reményt.

Összegzés helyett, a *Búcsú a nyelvtől* legalább annyira szól az újakezdésről, mint a lezárásról. „Kezdjük a kezdettel” – hangzik el a filmben, de a kezdet pillanata épp olyan megragadhatatlan, mint a vég pillanata. Godard le akarja rombolni a kiüresedett (film)nyelvet, hogy valami mást hozzon létre helyette, de ezt csak a film eszközeivel teheti, a kudarca biztos tudatában. Hiszen ebben a filmjében is olyan lehetetlen kihívások foglalkoztatják, mint a láthatatlan megfilmesítése. A filmben elhangzó Monet idézet szerint: „Nem azt kell festeni, amit látunk, hiszen semmit sem látunk, hanem azt kell festeni, amit nem látunk”. Ugyanilyen lehetetlen törekvés a nyelv előtti vagy nyelv utáni nyelv keresése. Ezért a film nem emberi beszéddel, hanem kutyaugatással és gyereksírással ér véget.

Azonban a *Búcsú a nyelvtől* még nem búcsú a filmkészítéstől. Négy évvel később, szintén Cannes-ban, mutatják be Godard új filmjét, mely a *Le livre d'images* (*Képeskönyv vagy Képek könyve*) címet viseli. A rendező persze erre a bemutatóra se megy el, és filmjét sokáig nem engedi kereskedelmi forgalomba se kerülni (csak televíziós csatornákon látható egy ideig). Eredetileg ezt a művet olyan installáció részeként képzelte el, ahol személyes tárgyai is szerepeltek volna: bútorai és szőnyege, Roxy kutyaágya, és Anne-Marie Miéville (Godard élettársa) *Images en parole* verseskötete. Ez a terv végül nem valósul meg, és néhány évvel később DVD-n kiadják (angol címmel: *The Image Book*).

Godard (valóban) utolsó filmje egy gesztusfilm. Erre utal a film első képeként megjelenő kéz, mely később a film főmotívuma lesz: Leonardo *Keresztelő Szent Jánosának* felfelé mutató kézmozdulatától kiindulva, Giacometti képszoberain át, a filmképeken megjelenő kezéig vagy Godard könyvet lapozgató kezéig jutunk el. Ugyancsak a kéz adja a filmes kompozíció szervező elvét, mely az ötös szám (a kéz öt ujjja, öt érzék, öt földrész...). A film elején elhangzó idézet szerint:





„Az ember valódi állapota a kezekkel való gondolkodás” (Denis de Rougemont). Godard pedig vallja, hogy a filmkészítés valódi kézműves hivatás: a képeket válogató és vágó kéz munkája.

A *Le livre d'image* azért is összegzés, mert a montázs használata talán ebben a filmben a legradikálisabb. „A film nem más, mint a montázs felfedezése” – állítja Godard, aki már első filmjében is a vágás egy teljesen új és szokatlan formáját alkalmazta. Az utolsó film legközvetlenebb előzménye azonban *A film története(i)* 1989-es sorozata, melyről korábban így nyilatkozik: „az a filmtörténet, amelyen jelenleg dolgozom, egy ismeretlen földrész felfedezésének története lesz inkább, és ez az ismeretlen földrész a montázs” (*Bevezetés egy valódi filmtörténetbe*). Különösen a *Le livre d'image* első fejezete (*Remake*) kapcsolódik ehhez a nagyszabású projekthez. Godard itt nem csupán a filmtörténet szubjektív módon kiválogatott képeit idézi, de (legalább ilyen önkényesen) saját műveiből is kiválaszt néhányat (*Balszerencsémre, A kis katona, A csendőrök*), ahogy egy villanás erejéig feltűnik a *Búcsú a nyelvtől* Roxy kutyája is. A filmképek ugyanakkor klasszikus festményekkel és háborús képekkel keverednek. A második fejezet, melynek címe *Szent-*

pétevári éjszakák, orosz víziókat (Dosztojevszkij, Tolsztoj, Eisenstein, Vertov, az orosz forradalom világát) idéz fel, majd a harmadik fejezetben egy Rilke verssor (*Ces Fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages*) vezet át a filmmel közel egyidőben megszülető vonatok világába, melyek a gyorsaságot és a mechanikát képviselik, majd a negyedik rész, Montequieu nyomán, *A törvények szelleme* címet viseli, és a nyugati társadalom és politikai berendezkedés kritikáját adja, végül egy arab álomvilágba lépünk át, Dohu képzelt városába, mely a „boldog Arábia” képzelete. Ám ezeken a kiemelt fejezetcímeken túl más témákat is felfedezhetünk a filmben: elsősorban az idő (OH! Temps!) és a halál témáját. Sok kép idézi fel a halálra várást, a halál pillanatát vagy a pusztulás utáni állapotot (Bresson falusi plébánosának agóniájától egészen a nukleáris atomkatasztrófaig egyedi és kollektív halálesetek idéződnek fel). Mindennek ellenére, bár a film ténynek tekinti az állandó háborús állapotot, az utolsó fejezet mégis sokkal inkább az érzéki boldogságról és az életörömről beszél. Az itt megjelenő keleti ember lesz a valódi filozófus, aki még taktilis érintkezésben áll az élővilággal, ahogy

„Kezdjük a kezdettel”

(Jean-Luc Godard: *Búcsú a nyelvtől* – Zoé Bruneau)

a film vége felé egy arab ismogató keze alatt remegő kis gazella képe mutatja.

„Még ha semmi sem történt úgy, ahogyan reméltünk, ez semmit nem változtat a

reményeinken” – halljuk a film végén, majd egy fekete-fehér táncjelenetet látunk, zenekíséret nélkül, ahol a férfi szinte eksztázisban felfelé fordítja a fejét, majd hirtelen összeesik, míg a nő csodálkozva utána néz.

„Azért készítek filmeket, hogy magamról beszéljek.” – vallotta Godard, aki élete végéig megmaradt a filmművészet rejtőzködő filozófusának, a gondolkodó vászon szigorú prófétájának. Ő volt a legnagyobb, hangzik el mostanában sokszor, de ezzel a monstrozitással a legnehezebb bármit kezdenünk. Godard minden gesztusa lázadás és provokáció volt, a szertelen, szilaj szabadság jegyében. Ezt tanúsítják utolsó filmjei is, melyekben lassú búcsút vesz a nyelvtől és a képtől, ahogy ezt erősíti meg (végelegesen) szabadon választott halála. Eleget lázadt helyettünk, egyszer ő is kifáradt. Camus azt írta: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság”. Godard pedig ezt a kérdést, a maga radikális módján, végiggondolta és megválaszolta. •



A MOZI ÉS ÁRNYÉKA

GODARD A 80-AS ÉVEKBEN // NEMES Z. MÁRIÓ

GODARD MÉDIUM- ÉS IDEOLÓGIAKRITIKÁJA NEM PÁROSULT A FILMSZERŰSÉG KERESÉSÉVEL, MŰVEIBEN ELMOSSA A HATÁROKAT IRODALOM, FILOZÓFIA, SZÍNHÁZ, KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS FILM(KÉP) KÖZÖTT.

Számomra sohasem volt különösebb varázsa a francia új hullámnak. A Mozi egzisztencialista-etikai-politikai mítoszának építése és rombolása mindig is valamiféle utómodernista gyászprogramként jelent meg számomra, melyet leginkább Tarkovszkij vagy Jancsó felől tudtam megérteni, de átérezni kevésbé. Ennek egyik oka talán a posztmodern zsánerfilmes szocializációmban keresendő, ugyanakkor az utóbbi években észrevettem magamon, hogy a posztmodern kultúraszemlélettel kapcsolatos egyre erősödő filozófiai gyanakvással párhuzamosan bennem is megnőtt az érdeklődés a modernség „élőhalott” örökségével kapcsolatban. Godard-t például kifejezetten politikai-esztétikai szempontokból kezdtem el újranézni és már a hatvanas évek filmjeiben megdöbbenett az az összetett, egyszerre médium- és ideológiakritikai hozzáállás, ahogy például *A kis katona* (1961) kínzás-jelenetében egymásnak feszül a nyers erőszak, illetve az építészeti és politikai utópia. *A kínai lány* (1967) „maoista burleszkje” meg kifejezetten zavarba ejtő volt ebből a szempontból, hiszen a szöveges-vizuális frázisok eltérítésének bonyolult játéka nem engedi dogmatikusan rögzíteni az értelmezést. Jacques Rancière filozófus ennek kapcsán arról értekezik egy eszszéjében, hogy itt nem a marxizmus tematikus ábrázolása történik egy bizonyos pozícióból, hanem egy olyan önreflexív folyamat, melynek keretében a marxizmus önmagát mint politikafilozófiai metafilmet viszi színre. Ez pedig azzal a felismeréssel jár – és ez tűnik a godard-i életmű egyik központi

filozófiai problémájának – hogy a „valóság” szellemi megalkothatóságának kérdése filmes eszközökkel csak a szó és a dolog közti törés filmnyelvi feltárásával vizsgálható.

A kulturális reprezentáció formáival kapcsolatos kételyek végigkísérik a modern művészet és esztétika történetét, ugyanakkor Godard programja – főként kései filmjeiben – több szempontból eltér attól az uralkodó elképzeléstől, melyet Clement Greenberg nevével fémjelvezve, a médiumspecifikus tisztaság esztétikai ideológiájaként határozhatnánk meg. Godard hisz abban, hogy a Mozi tud valami egészen sajátosat, és ezt a rivális optikai technológiákkal (mindenekelőtt a televízióval) szemben a nyolcvanas évektől kezdve úgy határozza meg, mint a képek elsötétített teremben, széles vászonra történő nyilvános projekcióját kollektív nézői élmény elérése érdekében. Itt mindenekelőtt a befogadói élmény közösségi jellegéről, illetve a vetítés felületének léptékéről van szó, hiszen a Mozi valami olyan, amihez együtt kell „felemelni” a tekintetünket, hogy eseményné válhasson. Ha azonban a képek valamiféle tárgyszerű hordozón jelennek, akkor az atomizáló tekintet „leereszkedik”, mely a képet és a nézést egyaránt eldologiasítja. Ezért is állíthatja Godard, hogy a televízióban nem a film, hanem a film *árnyéka* jelenik meg, valamiféle nosztalgikus visszhang, mely a felemelt tekintet eseményének kísértete csupán. A poszt-televízió streaming-kultúrájában különösen elgondolkodtató mindez, hiszen a képernyők túlszaporodásával párhuzamosan a mozgóképes tartalmak

fogyasztása radikálisan individualizálódott, mely Godard perspektívájából távolról sem a befogadó emancipációját, hanem épp ellenkezőleg, a tekintet és kép digitális kapitalizmusban betetőződő zombifikációjának a bizonyítéka.

Daniel Morgan filmtörténész emeli ki a kései Godard-ról szóló monográfiájában, hogy a fenti Mozi-definíció ugyanakkor nem jelent mediális puritanizmust. A társadalmi-kulturális-esztétikai sajátosság mellett kiállással párhuzamosan Godard egyfajta „tisztátalan” filmesztétikát működtet, hiszen folyamatosan elmosza a határokat irodalom, filozófia, színház, képzőművészet és film(kép) között. Ezt a különösen a nyolcvanas években radikalizálódó művészetközi perspektívát lehet a posztmodernre mint a kései kapitalizmus kulturális logikájára adott szerzői válaszként értelmezni, de összeköthető olyan klasszikus modern hagyományokkal is, mint André Bazin felfogása a tiszta mozival szembeállított „nyitott” filmről: „A filmművészet is megtalálta egyensúlyi helyzetét, s azokhoz a medrűket már rég kialakított folyamatokhoz kezd hasonlítani, melyek már nem szagatják a partokat, és lassan hömpölyögnek a tenger felé. Elmúltak már azok az idők, amikor a „filmszerűség” keresése egyben a hetedik művészet szolgálatát is jelentette. Addig, amíg a színes film vagy a térhatások keresése nem helyezi ismét előtérbe a formai kérdéseket, és amíg nem jutunk el egy újabb esztétikai partszakadás korszakába, új területek meghódítására nincs lehetőség. A filmművészet fejlődése ma már csak a kimosott partok öntözésére szorítkozhat, tovább hatolhat azon művészetek területén, ahol amúgy is medreket vájt már magának, ezeket lassú munkával meg is hódíthatja, beszívároghat a föld alá, és ott láthatatlan üregeket moshat ki.” Bazin metaforáit kikölcsönözve Godard médiumokat, művészeti ágakat, filozófiai és politikai diskurzusokat összekötő intertextuális hálózatépítése tekinthető egyfajta láthatatlan üregmosásnak, amikor a film a „föld”, vagyis a kulturális és társadalmi status quo „alatti” jelentésmezőket váj ki magának. Ugyanakkor mindez a Mozi bevezetésének gyásztörténete felől is értelmezhető, hiszen a nyolcvanas évek kulturális állapota a végső (part)szakadással szembeállít, ahol ellehetetlenül az újabb kontinensek felfedezése. Vagyis a Mozi útja szim-

bolikus értelemben is a föld alá vezet, emlékhelyére vagy „üres” sírjába, hogy saját halálát – magát a filmtörténetet – vigye színre önnön archívumának újra-rendezésével.

Ha a rendező kései filmjeit ilyen „lát-hatatlan üregeknek” tekintem, akkor a szó és a dolog közti már emlegetett ambivalencia is újra előtérbe kerül, de a továbbiakban egy olyan aspektusra szeretnék koncentrálni, mely ezeket az üregeket a társadalmi tudat(talan) visszhangkamráiként gondolja el. Ezzel azt az elemi élményemet szeretném kifejezni, ahogyan a *Mentse, aki tudja (az életét)* (1980), *Passiójáték* (1982), *Keresztneve Carmen* (1983) és mindenekelőtt a *Lear király* (1987) „megszólalnak”. Ugyanis ezeknek a filmeknek egyik legizgalmasabb vetülete, hogy a Godard-féle tisztátalan esztétika a filmnyelv vizuális redukcióját is elbizonytalanítja, hiszen „akusztikus nézőkre” (Albertine Fox) számít, vagyis olyan befogadókra, akik a Mozi eseménye által nem csak a tekintetüket emelik fel, hanem hallásukat is reformálják. A Mozi ebben az értelemben tehát nem fényfestészet, de nem is csak az értelmes emberi beszéd által meghatározott hangosfilm, hanem multimedialis jelrendszer, mely a diegetikus és nem-diegetikus

zenék, zörejek és hangidézetek által hoz létre egy akusztikai teret vagy jelenlétet. Godard, illetve akkori élet- és alkotótársa, a fotós, író és rendező Anne-Marie Miéville 1973-ban Sonimage néven produkciós céget alapítanak, mely együttműködéshez számos úttörő videómunka köthető (*Numéro deux*, 1975; *Comment ça va*, 1976; *Six fois deux*, 1976). Godard már a hatvanas években is rendkívül tudatosan szerkesztette a hangsávot (leginkább a narratíva megtörésére használva a csend és zaj effektusait), de a Sonimage évekhez (1973-1981) köthető a kép- és hangsebesség manipulációjára, elcsúsztatására épülő ún. dekompozíciós eljárások kiki-sérletezése. Ezeknek a törekvéseknek az elméleti hátterét az a dilemma alkotta, hogyan lehet lebontani a televízió filmnyelvre gyakorolt homogenizáló hatását, vagyis a Mozi árnyékának a Mozira való visszavetülését. A művészetközi inspirációk közül ki kell emelni Pierre Schaeffer neoavantgárd zeneszerző hatását, aki az *akusztikus*, illetve konkrét zenei törekvések egyik pionírja volt.

Az akusztikus szó a görög „akusztikoi”-ból ered és eredetileg Püthagorasz olyan tanítványaira utal, akik vizuális inger hiányában mesterüknek csak a

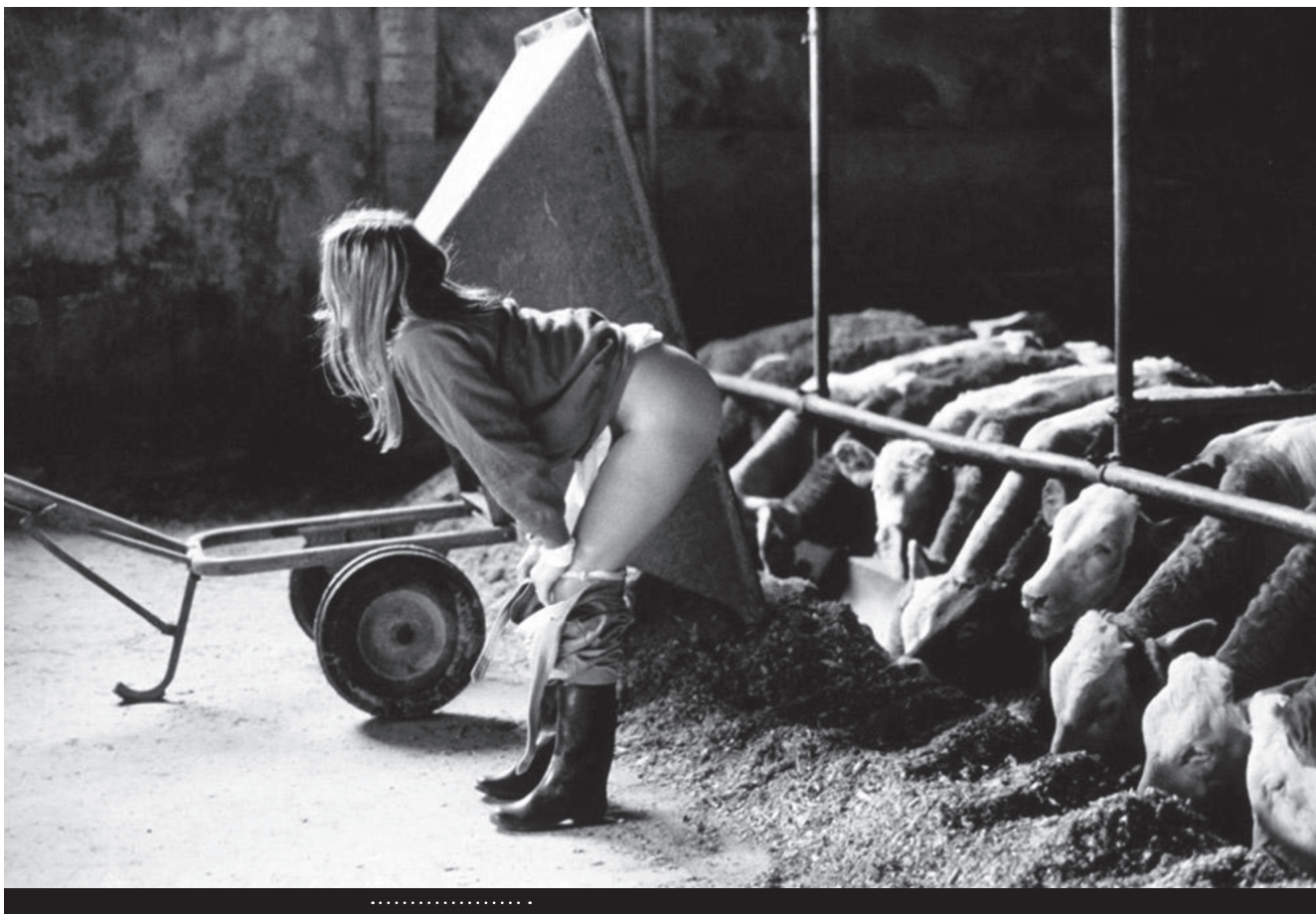
hangját követhették. Schaeffer gyakorlatában mindez olyan technológiailag (újra)formált hangtárgyakat előállítás jelent, melyek „természetes” forrása hozzáférhetetlen. Ennek mintájára a *Mentse, aki tudja (az életét)* hangsávját akusztikus hangtárgyak rendszerének is tekinthetjük, melyeket nem tudunk problémamentesen megfeleltetni a filmen belüli világ viszonyainak. Ez persze együtt jár egyfajta technológiai-kritikával is, hiszen a hangtárgy-hatás a távközlési médiumok (telefonok stb.) használatával függ össze, vagyis az akusztikus néző esztétikai élménye a különböző személyek, terek és szövegek rögzíthetlenségén alapul.

A nyolcvanas évek kísérleteinek egyik csúcspontja minden bizonnyal a *Lear király* (1987). Természetesen nem hagyományos adaptációról van szó, hanem egy láthatatlan üregről, melybe a Godard-t akkoriban izgató legfontosabb motívumok szívárognak be. A narratív keret szerint egy posztapokaliptikus („poszt-Csernobil”) környezetben járunk, ahol a katasztrófa után a technológiai-tárgyi értelemben vett civilizáció már lassan visszatért, de a „rég” világ kultúrája nem hozzáférhető. A kulturális amnéziától szenvedő korban a Peter Sellars által alakított ifjabb William Shakespeare (az „ötödik”) őfelsége

„A film árnyéka jelenik meg”

(Jean-Luc Godard: *Lear király* – Jean-Luc Godard)





királyi könyvtára és a Cultural Division of Cannon Films megbízásából arra vállalkozik, hogy visszaállítsa legendás őse életművének emlékeztétét. Ez a feladat ugyanakkor lehetetlen, legalábbis valami-féle tiszta eredet vagy forrás rekonstrukciója értelmében, hiszen a posztapokaliptikus tudat számára a kultúra nem narratívák kanonizált rendszereként, hanem morzsalékos törmelék-ként jelenik meg, melyet helyreállítani (ha valaha is volt eredeti állapota) nem lehet, legfeljebb „összevarrni”, ahogy azt a film végén a rendező alteregó, a Mr. Alien néven szereplő Woody Allen, a filmszalaggal teszi meg. Ennek értelmében a *Lear király* szövege, cselekménye vagy értelmezése sem jeleníthető meg, csupán néhány töredék (Shakespeare-sonettekkel keverve) hangzik el a szereplők szájából vagy képen kívüli szölamokon keresztül. Az akusztikus néző egy folyamatosan mozgó hangtérben találja magát, hiszen Godard egy olyan sztereofonikus montázst hoz létre, melyben a Shakespeare mellett Virginia

„A társadalmi tudat(talan) visszhangkamrái”
(Jean-Luc Godard: *Mentse aki tudja* (az életét) – Isabelle Huppert)

Woolfot, Robert Bressont és másokat idéző, torzított beszédhangok, természeti zajok (hullámverés) és madárhangok, illetve Beethoven kései vonósnégyeseinek gyorsított vagy éppen lassított töredékei hibridizálódnak. A Mozi jelenlét- és jelentéshatások szétszázazhatatlan szövevényeként működik, mely egyszerre csábít az intellektuális kódfejtésre és az érzéki alámerülésre. A kavargó nyomokat interaktívan rendszerezhetjük a láthatatlan üregben, mintha a posztapokaliptikus tudat totális montázsa a befogadót is montázsszerű aktivitásra ösztökélné. A hullámverés visszatérő képeit például „olvashatjuk” Woolf *A hullámok* (1931) című regénye felől, hiszen a polifon modernista tudatpróza mintha Godard filmjének egyfajta szemléleti rokonaként lenne kijelölve. De ennek a motívumnak az életművön belül is kiemelt jelentősége van, mert a természeti fenséges képei, főként a vízparti képsorok, a rendező kései korszakának jellegzetes elemei. (A *Lear király* hullám-

szekvenciái a *Histoire(s) du cinéma*-ban is visszatérnek, mely a két alkotás közti szoros összefüggésre figyelmeztet.) A jelentésalkotás komplexitása mellett ugyanakkor a Godard-féle Mozi különlegességét mégiscsak a szó és a dolog közötti rejtélyes hasadás felől írnám le, mely nem tömhető ki „értelemmel”, miközben nem tekinthető a jelentés úrjének sem. A film egyik visszatérő enigmatikus utalása a Lear alteregó és lánya, Cordelia, hallgatásának összehasonlításából adódik. Lear ugyanis úgy hallgat, hangzik el a filmben, mintha tévét nézne, míg Cordelia hallgatása saját jelenlétét vagy „pontosságát” (exactitude) közvetíti. Utóbbi hallgatás nem semmi („Nothing”), hanem valami, ami nem dologszerű, illetve elidegeníthetetlen (No Thing). Itt megint csak a Mozi és árnyékának problémájába ütközünk, mintha a Mozi még saját haldoklásának színrevitele közben is képes lenne egy olyan audiovizuális jelenléte sugározni, amihez fel kell emelnünk a tekintetünket és hallásunkat, mielőtt az árnyékvilág üres hallgatásában fejeződne be a gyászunka. •

GODARD MOZI

Week-end

Week-end – francia, 1967. Rendezte: Jean-Luc Godard. Írta: Julio Cortázar műve alapján Jean-Luc Godard. Kép: Raoul Coutard. Zene: Antoine Duhamel. Szereplők: Mireille Darc (Corinne), Jean Yanne (Roland), Blandine Jeanson (Emily Brone), Jean-Pierre Leaud (Saint-Just), Jean Eustache (stoppos). Gyártó: Lira Films / Comacico. 105 perc.

Godard sosem volt híres arról, hogy szolgálai utánozza a stiliztikai és elbeszélésbeli konvenciókat, amelyeket az általa tisztelt mesterektől tanult. A *Week-end* azonban túltesz minden addigi hagyományromboló, felforgató, polgárpukkasztó, vagy csak egyszerűen meglepő filmjén. Ez már nem egyszerűen a konvenciókkal való szembefordulás vagy az újítás filmje, hanem a nyitánya a nagyjából tíz évig tartó antifilmes korszakának, melynek középpontjában az ipari

kapitalizmus és polgári kultúra válságát kifejező művek álltak, melyekkel Godard fő célja az volt, hogy a filmes formákban elrejtett erkölcsi, kulturális és gazdasági kényszerektől megszabadulva, mintegy felszabadítsa a képeket és a hangokat egy új értékrend és kultúra kifejezőmódja számára, és ezen keresztül a filmet politikai akusszá avassa. A *Week-end*del egy szándékoltan szörnyű filmet akart létrehozni, amelyben nemcsak a korabeli társadalom elembertelenedett viszonyai jelennek meg, hanem ennek az új barbarizmusnak megfelelően maga az ábrázolásmód is elviselhetetlen. Erre a filmben felvillanó néhány felirat is figyelmeztet: „Ez a film eltéved a kozmoszban.” „Ez a film a szemétkukából került elő.” „Ez egy film az ócskavastelepről.”

Ötvenöt év távlatából a *Week-end* ugyanolyan sokkoló és friss, mint újkorában. Az egymást követő jelenetek radiká-



lisan eltérő ritmusa, karaktere (hol nyers és durva, hol erotikus, hol szimbolikus, hol direkten ideologikus, hol ironikus) nem engedi lankadni a néző figyelmét, aki csak kapkodja a fejét, hogy milyen filmben van, ahogy egy idő után maguk a szereplők sem értik, hogy hol vannak. Az erőszak hétköznapi-sága, hogy a másik ember pusztán csak anyag vagy hús, amely akadályoz az előrejutásban, ma is sokkolóan hat, és a teljes stilizáltság és a konkrétság határán egyensúlyozó stílus ámulatba ejtően étellel teli.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

Az asszony az asszony

Une femme est une femme – francia, 1961. Rendezte és írta: Jean-Luc Godard. Kép: Raoul Coutard. Zene: Michel Legrand. Szereplők: Anna Karina (Angela), Jean-Claude Brialy (Émile), Jean-Paul Belmondo (Alfred). Gyártó: Euro International Films. 85 perc.

Ha próbálom megfejteni, miért érdemel különleges helyet más, magasabban jegyzett opuszok mellett a Godard-életmű ezen mágikus közzjátéka, amely kétségkívül a rendbontó rendező két-három legszórakoztatóbb és legkönnyebben nézhető filmje közé tartozik, rendre egy ponton lyukadok ki. Nem Karina színészi jelenléte miatt, aki olyan elementáris kisugárzással ragyogja be a filmet, ahogyan talán sose ké-

sőbb. Vagy mert oly szellemes módokon bukkan fel az ars poetica, hogy bármi nyelv lehet, ha nyelvként használjuk (ahogy filmet sem egyféleképpen lehet készíteni, a szerelmi perpatvarnak is megvannak a tényérdobálásnál kreatívabb lebonyolításai). Valahol ott van inkább a kulcs, ahogy Godard – bár nagyon igyekszik tartani az arcán a kiismerhetetlen félmosolyt, és mint mindig, elemeire bontani a médiumot – mégiscsak odát ír a filmzenéhez, amely szárnyaira veszi és kiszabadítja a keret fogságából a képet.

Ez a „neorealista” minthamusalicális rendre azt juttatja eszembe, hogy bizonyos dolgok idézőjelek között mutatják meg a lényegüket: az intertextekből, a különböző regiszterek egymásra csúsztatásából itt nem annyira beintós dekonstrukció, mint inkább egyfajta megerősítő szertartás kerekedik – ha az eredeti, poros tárgyak előtt, már vénülő szemekkel, kissé zavartan is álldogálnál, akár Salinger hőse a múzeumban, a játékban szeplőtelen ősemlekeidet hívod elő. Az *asszony az asszony* számomra egész egyszerűen, akár Truffaut „Családi csókok” párosa, maga a borostyánba zárt ifjúság, egy melengető életérzés esszenciális megragadása; hiába korának oly mélységesen beágyazott darabja, egy mind filmtörténetileg, mind a rendező



magánéletében különleges és visszahozhatatlan pillanat mentője, mégis időtlen és időn kívüli ez a felnőttbőrbe bújt kamaszokkal színre vitt, csak ártatlanul lázadó vígdráma – valóságos Sohaország a párizsi háztetők alatt.

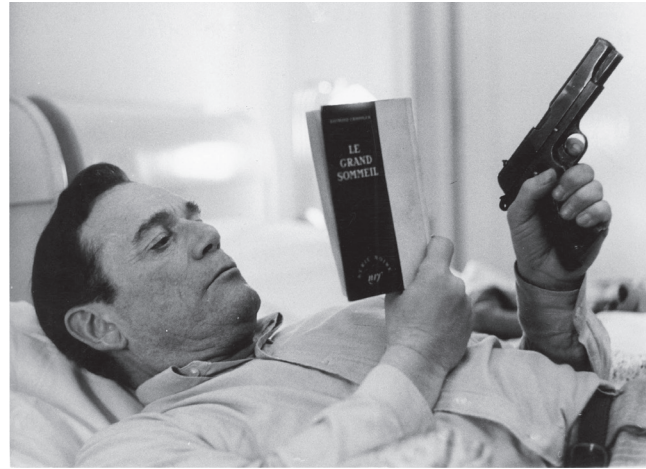
ANDORKA GYÖRGY

Alphaville

Alphaville – francia, 1965. Rendezte és írta: **Jean-Luc Godard**. Kép: **Raoul Coutard**. Zene: **Paul Misraki**. Szereplők: **Eddie Constantine** (Lemmy Caution), **Anna Karina** (Natacha), **Akim Tamiroff** (Dickson), **Howard Vernon** (Von Braun). Gyártó: **Andre Michelin Productions**. 99 perc.

Az lenne igazán Godard-hoz Améltó, ha nem is a filmről ír-nék, hanem azt imitálva, hogy valójában a Godard sci-fijéről írok, az *Alphaville* együttes „Big In Japan” című számáról szólna ez a bejegyzés. De még csak nem is arról, hanem a nagyszerű popsláger „Bikicsunáj” címen elhíresült – Megasztárban látható – előadásáról. Nem kevés köze van egyébként ennek az előadásnak Jean-Luc Godard 1965-ben *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* címmel elkészült művéhez. A németországi szintipop-rock banda a film miatt vette fel ezt a nevet. A film képzeletbeli nagyvárosai közt feltűnik Tokyorama, a szállóba bejelentkező főhős a Pravda-Figaro munkatársa. Godard filmje paródia, de nem is csupán paródia, hanem metaparódia, egy paródia továbbgondolása, abszurditásig fokozása: kagylószerű mobilokkal, lövésre felkapcsolódó öngyújtóval és olyan mondatokkal, mint hogy: „9 ezer kilométert utaztam, hogy tüzet adhassak magának”, és teljesen reflektálatlan nőbántalmazással.

Az Eddie Constantine alakította Lemmy Caution karakterének megalkotója egy angol krimiíró, Peter Cheyney (1896-1951). Az övéhez hasonló, az új



hullám megjelenéséig alulértékelt szerzők művei számos amerikai, de még inkább francia noir alkotót inspiráltak (*A szőke démon*, Bernard Borderier filmje, korántsem paródia). E ponyvák magándetektív hősei kemény öklű (lásd a fürdőszobai balhét), elveszett lelkek, akik bár leleplezik a bűnt, nem tudják felszámolni az állandósult és nem is indokolatlan hiábavalóság érzést. A világ és benne az ember hiábavalónak tűnik. Alpha 60-nal, a szuperszámítógéppel és az általa biztosított hatalom vezetőjével – persze, hogy von Braunnak hívják – nem szűnik meg a rossz közérzet, nem áll helyre a világrend. Hiszen abból már kiirtották a legfontosabb szavakat, azokat, melyek még adhattak reményt. Csak a nő marad. Persze, hogy Anna Karina alakítja. Csak a vágy. Persze, hogy ez a világkép, ez a rendszer Orwellre vezethető vissza. Még szerencse, hogy 1984 elmúlt anélkül, hogy a költészet szót megszüntették volna benne. Bár mintha nem sokon múlt volna.

KOLOZSI LÁSZLÓ

Sympathy for the Devil

Sympathy for the Devil – brit, 1968. Rendezte és írta: **Jean-Luc Godard**. Kép: **Anthony B. Richmond**. Zene: **The Rolling Stones**. Szereplők: **Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Bill Wyman, Anne Wiazemsky**. Gyártó: **Cupid Productions**. 110 perc.

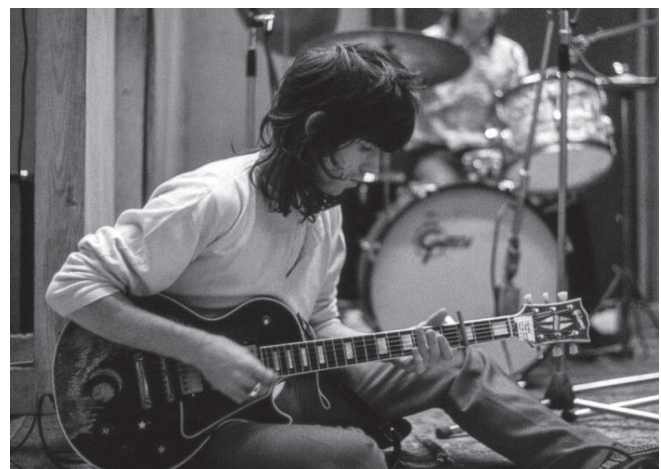
Godard-katalógus híres-nehézes darabjai között igazi rejtett kincsként bújik meg *Az ördöggel cimborál* című 1968-as Rolling Stones dokumentumfilm, amelynek 60 év, némi kulturális és médiaforradalom kellett ahhoz, hogy beérjen. Az eredetileg *One + One* címet viselő műremek nem csak azért izgalmas darab, mert készültének és bemutatásának körülményei szórakoztatóipari legendáriumok, hanem azért is, mert hozzáállása és aktív politizálása ma, 2022-ben aktuálisabb és érdekfeszítőbb, mint valaha.

Godard a párizsi tavasz után négy napig volt jelen a Rolling Stones *Beggars Banquet* című albumának felvételén, ahol Jaggerék véletlenül minden idők legikonikusabb dalát, a „Sympathy for the Devil”-t próbálgatták, csiszolgatták. Godard

a folyamatot teljes naturalizmusában rögzítette. A szeánszokat – melyek keretén belül egy laposkás blues dalból egy rétegzett csoda lett – egy snittben, alkalmanként hosszú körfahrtokkal vagy kránozással vette fel, így a néző tulajdonképpen zavartalanul élvezheti az alkotási folyamat finomságait, tanúja lehet Brian Jones bandából való kihullásának, az ominózus „woohoo” vokalizásnak és a dal végleges rögzítésének. Ezek a háttorzongató képsorok öt rendezett, jellegzetesen godard-i jelenettel szakadnak meg: az egyikben Eve Democracy válaszol szűkszávúan súlyos politikai kérdésekre, a másikban valaki a *Mein Kampf*ot recitálja egy képregényboltban, amott pedig a Black Panthers készül éppen egy akcióra miközben, fehér lányokat végeznek ki, szószólójuk pedig nagyjából ugyanazokat az alapvetéseket taglalja, amelyek 2020-as Black Lives Matter mozgalom megmozdulásain is elhangzottak.

Stones, Godard, *Sympathy for the Devil*, 1968, Black Panthers, politikai válságok és ellenkultúra – mindez egy filmbe tömörülve majdhogynem túl szép, hogy igaz legyen. *Az Ördöggel cimborál* kísérleties módon a 21. századi embert szólítja meg – tiktokon nem, de youtube-on megnézhető és izgalommal fogyasztható.

ALFÖLDI NÓRA





Minden rendben

Tout va bien – francia, 1972. Rendezte és írta: **Jean-Luc Godard** és **Jean-Pierre Gorin**. Kép: **Armand Marco**. Zene: **Paul Beuscher**. Szereplők: **Yves Montand** (Jacques), **Jane Fonda** (Suzanne), **Vittorio Caprioli** (Gyárigazgató), **Elizabeth Chauvin** (Genevieve). Gyártó: **Vieco Films / Anouchka Films**. 95 perc.

Azt, hogy Jean-Luc Godard pályája minden periódusában képes volt a megújulásra, mi sem bizonyítja jobban, mint ez a kevésbé ismert, Jean-Pierre Gorinnal, a Dziga Vertov Csoport másik alapítójával együtt jegyzett 1972-es mozi. A *Minden rendben* az író-rendező marxista-maoista korszakának legfontosabb darabja, ami arra tesz kísérletet, hogy kritikusán vizsgálja meg, hova jutottak pár évvel később a '68-as vívmányok. Ahogy azt Godard gyakran tette, 1972-es művében is egyszerre hozza közel a film történéseit a közönséghez és távolítja el tőlük elidegenítő effektusok hadával. A nézői empátiát elősegítendő a kolbászüzemben kitört dolgozói sztrájkot egy házaspár, egy Párizsban dolgozó amerikai újságíró, a *Kifulladásig* Patriciáját felidéző Suzanne (az épp akkoriban radikalizálódó Jane Fonda alakításában) és francia férje, a rendezői alteregóként

szolgáló reklámfilmes direktor, Jacques (egy másik nagypapa, Yves Montand) párkapcsolati válságán keresztül mutatja be.

A brechti V-effektek már a *Minden rendben* első percében felbukkannak, hiszen az alkotók úgy vezetik be a főhősöket, hogy reflektálnak rá, hogy filmet készítenek, amihez pénzre van szükség, ez pedig hatékonyabban csordogál, ha sztárokat választanak főszereplőnek. Később ehhez felsorakoznak az olyan fogások, mint a szereplőknek egyenesen a kamerába beszéltetése, illetve a szentelen totálók és kocsisások. Az elidegenítő hatások hadrendbe állítása akkor éri el a csúcspontját, amikor Godard-ék szó szerint áttörik a negyedik falat, és több hosszú snittben a gyárépület keresztmetszetét mutatják, egyszerre ábrázolva, mi zajlik az egyes szobákban. Hogy a *Minden rendben* ideológiailag még most is aktuális, az a történelem szeszélye, a filmnyelvi eszközök frappáns használata azonban szintén ma is tökéletesen élvezhetővé teszi az alkotást – ami már egyértelműen Godard és társai érdeme.

VAJDA JUDIT

Lear király

King Lear – brit-francia, 1987. Rendezte: **Jean-Luc Godard**. Írta: **Tom Luddy** és **Peter Sellars**. Kép: **Sophie Maintigneux**. Zene: **Bach** és **Beetho-**

ven. Szereplők: **Norman Mailer** (Lear), **Molly Ringwald** (Cordelia), **Peter Sellers** (Shakespeare), **Leos Carax** (Edgar), **Julie Delpy** (Virginia). Gyártó: **Cannon Films**. 90 perc.

Amikor először láttam Godard *Lear királyát*, bő húsz évvel ezelőtt, a stratfordi Shakespeare Intézetben egy VHS-kazettán, fogalmam sem volt, mit kezdjek vele. Godard nevééről csak a *Kifulladásig* jutott eszembe, kamaszkorom meghatározó filmélménye, talán valami ilyen revelációra számítottam megint. Persze Shakespeare-t kerestem a képernyőn, de legalábbis a *Lear királyt*, abból is elsősorban a szöveget, esetleg egy olyan katarikus élménnyel megfejelve, ami majd segít rendet tenni abban a káoszban, ami a fejemben uralkodott erről a monumentális drámáról – nyilván akkor és ott egyiket sem találtam meg.

Azóta mögöttem van sok év, még annál is több Shakespeare-film, Godard *Lear király*a pedig újranezve már nemcsak attól élmény, hogy megtalálom benne, amit annak idején hiába kerestem, hiszen mindenütt rezonál benne Shakespeare, nemcsak szöveggént, szereplőként – William Shakespeare Junior próbálja megmenteni az örökkévalóságnak halhatatlan őse szavait Csernobil után –, hanem motívumként is, a *Lear király* egymást marcangoló apa-lánya párosai számos alakváltozatában.

Most már zseniális húzásnak érzem, ahogy Grigorij Kozincevtől Orson Wellesen át Woody Allenig a filmtörténet és a Shakespeare-adaptációk számos nagypapja felbukkan a vásznon; hogy Leart Norman Mailer, az ifjú Shakespeare-t Peter Sellers, Cordeliát pedig az a Molly Ringwald játssza, aki alig néhány évvel korábban tűnt fel a Hughes-filmek tinédzser sztárjaként; miközben Mailer/Lear, a drámaíró rendező apa gengszterfilmnek álmodja meg a tragédiát, mint majd Coppola vagy Don Boyd; az ifjú Shakespeare pedig Virginia Woolf *Hullámok* című regényét olvassa a vízparton, miközben kergeti a fikció valóságát. Ahogy pedig eközben Cordelia „semmi”-jéről mereng a film, abban ott van minden, amit a *Lear király*ról tudni érdemes.

FÖLDVÁRY KINGA



A NEMZETISZOCIALIZMUS FILMMELODRÁMAI - 2. RÉSZ

PÁPAI ZSOLT

SZERELMEM,
BARBAROSSA

A NÁCI JÁTÉKFILM EGYIK FŐTÉMÁJA AZ ÖNMAGÁÉRT VALÓ AKARAT. HITLER ÚJ VILÁGOT TERVEZ, DE CSAK ALVILÁGOT ÉPÍT.

Az 1933-1945 között a Harmadik Birodalomban leforgatott több mint ezer játékfilm esztétikai szempontból zömmel érdektelen, de segítségükkel közelebb juthatunk a tizenkét évre zárójelbe tett világhoz. Kevés olyan időszak van a XX. századnak, amely a játékfilmek révén hatékonyabban tanulmányozható, mint épp a náciké: a filmek nem hazudnak, még ha hazug mestertervek álltak is készítésük háttérében. A témáik mellett a hőseik mondanak legtöbbet korukról. Hiszen minden társadalom olyan hősokeket kap, amelyeneket megérdemel.

KÁVÉ, PÁLINKÁVAL

A nemzetiszocialista filmben a műfaji struktúra, azon belül a melldráma különleges helyzete mellett hollywoodi mintákat idéz a sztárrendszer szerkezete is. Szemben az élet – és a kultúra – más területeivel, a nácik a filmpolitikában nem feltétlenül akarták a múltat végképp eltörölni, sőt a korábbi időszakok filmsztárjaira, hiszen segíthettek nemzetközi renoméjük polírozásában, kifejezeten igényt tartottak. Akadt, akit meg tudtak nyerni (a tündöklő tehetségű – Klaus Mann *Mephistó*jának modelljeként is ismert – Gustaf Gründgenst; vagy a dicsőséges expresszionizmusból érkező Emil Janningst: szomorú olvasni Goebbels naplójában, hogy miként koldult szakadatlanul figyelmet ez a nagy művész a náciktól), másokat nem (Marlene Dietrich távozása komoly érvágás volt); továbbá maguk kreáltak több sztárimágot, melyek makulátlan-

ságára, akár a hollywoodi stúdiómogulok, atyáskodóan ügyeltek, a színészek hétköznapijait is kontrollálták.

Egyes divák ma már középkategóriásnak tűnnek: ilyen a vígjáték- és musical-specialista Lilian Harvey, vagy Kristina Söderbaum, aki rendre vízbe fúló naivaként (*Ifjúság*, 1938, *Az idegen asszony*, 1939, *Jud Süß*, 1940, *Az aranyváros*, 1942) a rosszmájú nézőktől a „Reich vízihullája” („Reichwasserleiche”) titulust kapta. Ingrid Bergmant ugyan nem tudták marasztalni (egyetlen német munkája a csöppet sem érdektelen *A négy gazella* 1938-ból), ellenben Douglas Sirknek (akit ekkor még Detlef Sierckként ismertek) hála rátaláltak a korszak egyik legkülönlegesebb színésznőjére, a szintén svéd Zarah Leanderre. Ő lett a goebbelsi sztárépítés legsikeresebb „terméke”: egyszerre „a náci Garbo” és Dietrich-pótlék, miközben bírt saját arcéllal.

A vonzó külsejű és hengerlő éneklő Leander pályája, 1936-37-es üstökösszerű feltűnése követte ki nálunk az utat Karády Katalin előtt: mintha Leander sikerei mintájára igyekezett volna a magyar filmipar életre hívni a maga diváját, szupersztárját. A párhuzamosságokat illető gyanú erejét az sem csökkenti, ha tudjuk, hogy Leander és Karády civilben – legalábbis az erkölcsi tartást illetően – messzire állt egymástól.

Hangsúlyozandó: inkább Leander sikerei szolgálhattak mintaként, s nem feltétlenül az általa eljátszott karakterek. Leander nőfigurái ugyanis sokban

– leginkább az autonómiájuk kiterjedését illetően – különböznek Karádyétól. Mindez már a náci film nőideálja és a magyar film nőképe közötti különbségekhez vezet el.

Az arcuk csupán abban hasonlított, hogy ragyogó szépek volt mindketten, az alkatuk viszont már több mindenben, kontraalt hangjuk pedig egyszerre egymással rokon és végtelenül egyedi. Akadnak párhuzamosságok a filmjeik között is (a melldrámái túlzásesztétika extrémizálásától kezdve a hősök lelki történéseit kommentáló slágerek alkalmazásáig), a különbségek viszont, mert az alapszerkezetet és a filmek értékválasztásait érintik, jelentősebbek. Leander már első sikereitől kezdve (*Új élet felé* és *La Habanera*, mindkettő premierje 1937-ban volt) a férfinak alávetett karaktert hozza, igaz, itt még feszeng ebben a szerepben, hogy aztán az öt évvel későbbi *Nagy szerelemben* már lubickoljon benne.

Koncepcionálisan nem igazán fért össze a hitleráj hősideáljaival sem a *femme fatale*-típus, sem a századforduló *femme fragile*-ja (porcelánfehér bőr és hótiszta lélek), nemkülönben a modernitás új típusú nőfigurái. A náci értékelve a „germán anyát” abszolutizálták, továbbá a harcos és/vagy bajtársi – de minden esetben deerotizált – nőalakokat tekintették mintának. Erotika híján azonban a mozi – mindegyik műfaj, de kivált a melldráma – létezéséértelen, s ezt az ambivalenciát nem volt könnyű feloldani a német filmcsinálónak. Abban, hogy többé-kevésbé mégis sikerült, kulcsszerep jutott Zarah Leandernek, továbbá a színésznő első német sikereit rendező Douglas Sirknek: közös munkáik egyik védjegye épp az erotika megőrizve megszüntetése lett.

Nem Leander volt az egyetlen a Németországban működő színésznők között, aki megkísértette a lehetetlent (Söderbaum például a náci *femme fragile*-t hívta életre), mégis az övé volt a legnagyobb szabású vállalkozás. Remekül hozta szinkronba az egymásnak ellentmondó értékelveket: egyszerre volt – legalábbis Sirknél – *femme fatale* és anya, valamint függetlenedési vágyától vezérelt modern nő, aki rabságra ítéli magát. Leandernek, tehát nem csupán egyes általa játszott karaktereknek, amúgy is volt valami transzjelleg a lényében: magas termet és széles váll, rajzoltan szép női arc

és mélyen bűgő hang. Sirk meséli egy interjúfilmben az első találkozásukról: „Pálinkát rendelt a kávéjához. Emiatt a portréja férfias tónusa még erősebb lett. Különös keveréke volt a karakteres nőiességnek – szinte olyan volt, mint egy súlyos anyafigura –, de lakott benne egy férfi.” (*Hollywood után – Douglas Sirk emlékezik*, 1991)

Karády Katalin olyan filmet esetleg leforgatott volna, mint az *Új élet felé* és *La Habanera* (utóbbi hősnőjének pozíciója még emlékeztet is némelyest a *Külvárosi őrszoba* Karádyjának helyzetére: itt kispályás, ott nagypályás bűnöző terrorizálja a hősnőt), de olyan filmet biztosan nem vállalt volna el, mint a *Nagy szerelem*. A náci melldráma nőképpével éppen hogy ellentétes a magyar filmeké. A férfinak alávetett nőkarakter szerepeltetése sokkal inkább a harmincas évek hazai vígjátékára jellemző, a negyvenes évek melldrámáira kevésbé, Karády Katalin filmjeire végképp

nem. Ez is csak azt igazolja, hogy a magyar melldráma – még ha a műfaj feladásában szerepet játszik is a német példa – saját útját járja. Arra, hogy a nő szereplő a férfinak egészében átadja magát, hovatovább behódoljon neki – mint a *Nagy szerelem*ben látható –, a magyar melldrámában kevés példa van. A német mintát leginkább a (nem Karádyval, hanem Simor Erzsivel készült) *Gazdátlan asszony* (1944) követi, melynek már a címe beszédes, a férjét vesztett heroína eredendően alávetett helyzetére utal.

HÁBORÚS BUKOLIKA

A társadalmat minősíti, hogy milyen filmeket kap, s még inkább az, hogy melyeket fogad el. Annál inkább, mert amelyeket nem fogad el, azokból idővel már nem kap.

A náci Németország legnagyobb közönség sikere egy melldráma. A *Nagy szerelem* premierje 1942 júniusában volt Berlinben, egy

évvel a Barbarossa hadművelet megindítása, félszel a *blitzkrieg* Moszkva alatti elakadása után, illetve alig valamivel a német invázió ismételt lendületbe hozását célzó hadműveletek (köztük a Sztálingrád elleni támadás) előtt, tehát a második világháború menetében fordulatot hozó időszak nyitányán.

A cselekmény azonban a Szovjetunió megtámadását közvetlenül megelőzően, majd röviddel azt követően játszódik. Középpontjában a Luftwaffe pilótája, Paul és az Európa-szerte ismert énekesnő, Hanna (Zarah Leander) szereplő áll. „Első látásra”-szenvedély ez, de sokáig nem érheti el a beteljesülést, a házasság kikötőjét, a férfit ugyanis rendre elszólítja a kötelessége, a harc előbb az észak-afrikai hadszíntéren, majd a keleti fronton. A *Nagy szerelem* a szintén '42-ben bemutatott *A nagy királlyal* együtt akár műfaj-, vagy inkább ciklusalapítónak mondható, az úgynevezett „durchhaltefilm” („kitartásfilm”) nyitánya. A háborúban a végső, körömszagató kitartás mellett agitáló filmtí-

„A náci femme fragile-t hívta életre”

(Veit Harlan:
Opfergang/Áldozathozatal
– Kristina Söderbaum)



pus megkoronázása majd az 1945. január 31-én, Hitler hatalomra jutásának tizenkettedik évfordulóján mozikba kerülő látványfilm, a *Kolberg* lesz.

A *Nagy szerelem* minden náci melodramák legtipikusabbika, mert az amerikai alkotóktól örökölt és a birodalmi kultúracsászarak által rendelt szemlélet egyaránt átjárja: szépen egyensúlyoz a hollywoodiaktól eltanult látásmód – a szerelmesek akadályokkal teli sorsának egyszerű boldogságig vezetése – és a propagandisztikus attitűdök között. Az elbeszélés a nőfigurára koncentrál, hosszú és rögzös útjára, amíg felfedezi magában a kritikátlan önátadás képességét. Csakúgy, mint a legnagyobb (hollywoodi) szerelmi melodramák, a *Nagy szerelem* is a felek előtt tornyosuló feladatok közül az ego, az „én” által teremtett akadályok bemutatását preferálja, s kevésbé érdeklődik a társadalom állította, netán a jelent mételező múltbeli élmények szülte problémák elemzése iránt. A film tehát a mindenkori melodramákat átjáró négy konfliktusköteg (szociális, ismeretelméleti, erkölcsi, pszichoanalitikai) közül kivált a legutolsóval és legfontosabbal foglalkozik, ami megerősíti műfaji irányultságát. Király Jenő írja: „A melodramát elmélyíti, amennyiben az ember mindinkább magában keresi a vágyott idill garanciáit – ezért helyezzük el a sor végén, a konfliktushierarchia csúcsán az »én« mint szerelmi akadály problematikáját. De az ember bármit is csak másnak garantálhat, az »én« csak más boldogságának lehet garanciája. Ezáltal, ha csak a privát szférában is, az »én« újra cselekvővé válhat, visszanyerheti a melodráma privát szférájában, amit a tragédia eltűnésekor a közszférában elveszített. Egy csalódott ember újra felelősséget vállal (*Casablanca*). Egy későn érő, felelőtlen ember, miután tévelygéseit által katasztrófákat okozott, felfedezi a cselekvő felelősséget (*Főnséges megszállottság*). Aki nem találja helyét a világban és nem tudja megvédeni a szeretett személyt a világtól, az magától védi meg őt (*Fakó angyalok*).”

A Király Jenő-i értelemben vett pszichoanalitikai problémacsoport alapos elemzése révén oda juthatnánk, hogy a *Nagy szerelem* pozícióját akár a világhíres jelentős szerelmi melodramái között jelöljük ki. Ezt azonban meg-

akadályozza, hogy a film szerkezetét ellentmondások sora gyengíti meg és cselekményét a propaganda mázsás súlyú ballasztja nehezíti el. Önmagában véve a propagandatartalom még nem kasztrál egy melodramát (a korabeli hollywoodi filmek közül egyebek között a *Mióta távol vagy*, a *Mrs. Miniver* bizonyítja ezt; sőt a *Casablancában* is van jó adag propagandatöltet), de sok múlik annak mértékén és mikéntjén.

Paul a háború iránti áhítatában mond le többször Hannáról, egy alkalommal még behívót sem kap, szíve mégis az arcvonalba vezet. A *Nagy szerelem*ben a melodramákban és tragikus románcokban kötelező szerelmi háromszög egyik csúcsán nem egy személy áll. A vázolt háromszöghelyzetnek nem – mint elsőre tűnik – Paul, Hanna és Rudnitcky impresszárió-karmester-zeneszerző (aki Paulhoz hasonlóan szerelmes Hannába) a tagjai. Rudnitcky inkább rezonőri szerepet kap a kapcsolati képletben, amelynek a valódi harmadik tagja – Hanna és Paul mellett – a nagybetűs, úgyszólván antropomorfizált Háború. A *Nagy szerelem* érzéki ajzottság és kötelesség – melodramára egyébiránt jellemző – csatáját úgy vezeti elő, hogy előbbit neutralizálja, utóbbit a rablőháború iránti szenvedéllyel tölti fel.

A szerelem – a nagy melodramák erről is szólnak – hadat üzen a beszabályozott létnek, Rolf Hansen filmjében viszont a végleteknél szabályozott élet (mert mi más a katonalét, ha nem ez) üzen hadat a szerelemnek: a Barbarossa-terv vonzóbb a férfi számára, mint Hanna mosolya. A záróképp végtelenül egyértelműen fogalmaz. Paul visszatér a frontról, könnyebb sebesülésével lábadozik a síparadicsomnak tetsző lazarettben. Hanna meglátogatja, szemében a régi tűz, mögöttük – háttérvázsnon – hófödte hegyorom, mellettük mosolyogva sakkozó Wehrmacht-tisztek. Három hét szabadság három lött sebért, talán még az esküvőre is futja az időből, mondja Paul. És mi lesz utána?, kérdi a nő. A férfi az égre pillant, mosolyogva nézi a stukák kötelékét, amint elhúz, vélhetően a Szovjetunió felé. Hannáé követi tekintetét, ő is felnéz az égre, elmosolyodik. Világháborús bukolika: a háttérfestett sziklaszirttel, a V-alakban repülő gépmadarakkal, Hanna megadó mosolyával. A mosoly máskor a belső béke megtalálását nyugtázná, itt nem. A kapituláció jele,

arról referál, hogy a nő feladja-feledi érzelmeit, s kiszolgáltatja magát a férfiakaratnak. Nem lélekneszesítő áldozat ez, hanem önkéntes rabszolgaság.

EURÓPAI HATÁRVIDÉKEK

A náci háborús melodráma, mint a *Nagy szerelem* is, vagy a *Kívánsághangverseny*, alapvető félreértésre épül: *frontiert*, határvidéket vizionál a leigázandó tartományokba, mert ezzel igazolhatja a hódítás akarását. A western mintájára képzelet el az új területek bekebelezésének legitimálását, civilizáció (telepesek) és civilizálatlanság (primitív őslakosok) összefeszüléseként írja le a szembenálló erők harcát. Csakhogy míg a klasszikus western képes elhitetni a nézőkkel, hogy a meghódítandó terület ténylegesen civilizálásra szorul (a western válsága majd akkor kezdődik, amikor ez a szemlélet revízió alá kerül, elsősorban az indiánok kultúrájának elismerése révén), addig a náci háborús melodráma nem tudja elérni ugyanezt. Képtelen rá, hogy a német expanziót az emberiség számára üdvös áldozatként jelenítse meg, egész egyszerűen azért, mert a civilizálandó világok – legyen szó Nyugat-Európáról vagy a keleti sztyeppékről – már civilizáltak. A nemzetiszocialista eszméktől megrészegült német nézőkkel ugyan el lehetett hitetni ennek ellenkezőjét – ezért lettek sikeresek a filmek –, a későbbi korok közönségével már nyilvánvalóan nem. A kultúrát, amelynek Rubljov, Tolsztoj, Dosztojevskij, Rahmanyinov, sőt Eisenstein, Pudovkin a része, lehetetlen nemlétezőnek tekinteni.

A háború kívánása: az akarás maximalizálása. A náciakat nem egyszerűen a hatalom kéje mozgatja, hanem az önmagáért való akarát, az akarás akarása, s ez a totális háború totális kívánásában jelentkezik legtisztábban. Kívánásának totális volta miatt ez a háború nem ismer fegyverletételt még az utolsó utáni pillanatban sem: „Ilyen szó, hogy megadás, nem található szókincsünkben” – írják Goebbs újságjai 1943. január 30-án, a sztálingrádi összeomlás pillanataiban, a 6. hadsereg déli csoportjának fegyverletétele előtt egyetlen, a maradék északi rész kapitulációja előtt három nappal.

A legjellegzetesebb filmek – a *Két király*, a *Kívánsághangverseny*, a *Nagy király*, a *Kolberg* – középpontjában a vegytiszta akarás áll, amely a dúlásban,

háborúskodásban tör elő, s az sem véletlen, hogy a rezsim emblematikus (ál) dokumentumfilmje *Az akarat diadala* címet viseli. A *Nagy szerelem* erről, a háborúnak az ész és szív kontrollja nélküli akarásáról szól, még ha ezt a melodramai kulisszák ügyesen el is rejtik, nagy szerelmi történetnek álcázzák a nagyot akarás történetét. Amit Király Jenő a sátránról ír, a hitleri aspirációkról is sokat mond. „... a sátn csak a hatalom kékjét ismeri, mely az összes konkrét érzéki kékje kioltása, valójában örök égés az ambíció pokoltüzén. A sátn ambíciója az egész világot akarja megszervezni, de minden, amit érint, lecsúszik valamilyen kiégett, kiürült, negatív dimenzióba. A világépítő csak alvilágot épít.”

A *Nagy szerelem* alkotói fortélyosan végig a háború szebbik arcának megte-remtésén dolgoznak. Ezért nem mutatnak harci jeleneteket, illetve ha mégis, mint az Észak-Afrikában játszódó ex-
pozícióban vagy később a keleti front-
ra kirándulva pár percre, akkor sem a halált, a nélkülözést, a szenvedést ábrázolják; heroizmus, sőt humor van helyettük. A háború, mint sok más német filmben, romantizált és bagatellizált, még a szovjetek által lelőtt Paul sérülése sem komoly. Nem vész

oda senki, akinek a jelenlétébe előzőleg az elbeszélés nagyobb érzelmi energiát investálna, Paul barátjának halála is a vásznon kívül esik meg, és a gyászra sem igazán vesztegeti a film az időt. A *Nagy szerelem* szerkezeti ellentmondása abból fakad, hogy mintha alkotói nem tudnák: jelentékeny veszteség nélkül nincs igazi dráma sem. A valamirevaló érzelmi töltettel járó haláleset kispórolása az elbeszélésből nemcsak a háború destruktivitását elleplező manipulatív megoldás, de művészi szempontból is kevésbé szerencsés, mivel gyengíti a film melodramai, sőt drámai potenciálját.

A háború pozitív karaktere megmutatását célozzák további dramaturgiai fogások. A cselekmény fordulópontja-
in ugyan rendre a hadihelyzet szólítja el Pault Hanna mellől, máskor viszont éppen hogy a háborús események navigálják egymás karjaiba a szerelmeseket. A háború a gondviselés álcáját ölti már

a megismerkedésükkor is: az ex-
pozíció végén Hanna – bár úrinő nem tesz ilyet – behívja a házába az általa frissen, néhány órával korábban megismert Pault, de csak azért, mert a hirtelen jött légiriadó miatt ezt kötelező megtennie, ma-

gyarán a háborús helyzet szülte véletlen irányítja a feleket egymás karjaiba. A zárlatban Paul sebesülése ad lehetőséget az újbóli találkozásra: a háború előbb elragadja a nőtől a férfit, majd visszajutalmazza számára.

„EGY NAP CSODA TÖRTÉNIK”

A *Nagy szerelem* a dramaturgiája, hős- és világképe, valamint propagandasztkus iránya mellett azért is a korszak tipikus darabja, mert készítői nagy hangsúlyt fektetnek a hangsávra, közelebbről: a slágerekre. A film vonzerejét a korabeli közönség előtt nem utolsósorban ezek adták, sőt némelyik hosszú távon is sikeres lett. A két kulcsdal – „*Davon geht die Welt nicht unter*” („Ez nem a világvége”) és „*Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh'n*” („Tudom, egy nap csoda történik”) – Zarah Leander legtöb-
bet citált slágerei közé tartozik, mintegy a korszak emblémája lett. Nem véletlenül használják gyakran annak megidézésére: a „*Davon geht die Welt nicht unter*” későbbi filmekben is gyakran felhangzik, többek között *A pókasszony csókjában* és a *Becstelen Brigantykban*.

Leander közel egy tucat filmet forgatott Németországban 1937 és 1943 között, melyek közül többnek a sikerében a személye és a dalai – Európa akkori-

„Garbo- és Dietrich-pótlék”

(Rolf Hansen:
Nagy szerelem –
Viktor Staal és
Zarah Leander)





ban legnépszerűbb énekeseként – főszerepet játszottak. Első német nyelvű filmjét, az osztrák gyártású *Premiert* – Leander Fényes Szabolcs szerzeményeit éneklé benne – hazánkfia, Bolváry Géza

rendezi. Az énekesnői és színésznői attitűdök úgy épültek egybe Leander karrierjében, mint nálunk Karádyéban, még a kosztümös filmjeibe is jutottak slágerek (a XVI. században játszódó *A királynő szívében* elhangzik vagy fél tucat).

A nemzetiszocialista filmek slágerirányultsága hasonló a magyarokéhoz, egyúttal mindkét filmkultúra melodramáit és tragikus románcaikat megkülönbözteti a hollywoodiaktól. Döntő különbség azonban, hogy míg a magyar filmek dalai zömmel letargikusak, az elmúlásról, a lemondásról szólnak, addig Leanderé nem egyszer a remény és a túlélés himnuszai: a *Nagy szerelem* két világlágerének már a címe sokatmondó. Ugyanakkor árnyalja a képet, ha ismerjük a keletkezési körülményeket. A két dal szövegének szerzőjét, a homoszexuális Bruno Balzot a film munkálatai közben – úgymond „tettenérés” miatt – börtönbe vetik, és csak állandó zeneszerző munkatársa, Michael Jary (továbbá egyes források szerint maga Zarah Leander) közreműködése nyomán engedik ki, hogy frissen szabadulva, szinte még fegyencruhában megírjon a náci Németország legnevezetesebb slágerei közül kettőt. Kivált a *„Tudom, egy nap csoda történik”* nyer a

„Minden heroizmust kivont a filmből”

(Helmut Käutner: *Grosse Freiheit, 7-es szám* – Hans Albers szám – Hans Albers és Hilde Hildebrand)

keletkezéstörténete ismeretében titkolt – a náci elképzeléseivel szögesen ellentétes értelmű, azok mintegy ironikus kommentárjaként felfogható – jelentéseket.

A német melodráma és tragikus románc slágerirányultsága részben belső fejlemény – már a *Kék angyal* (1930) élt betétdalokkal –, részben franciás hatást mutat: a *Grosse Freiheit, 7-es szám* (1944), amely a *Münchhausen* vezető színésze, Hans Albers utolsó – talán legfontosabb – munkája a nemzetiszocializmus alatt, e tekintetben (is) Carné *Ködös utakját* idézi. A filmet a kultúrpolitika a haditengerészet előtti tisztelgésnek szánta, de Helmut Käutner rendező valami egészen mást csinált, mint amit elvártak tőle. Lecsúszott egzisztenciákat, örök veszteseket, szerencsétleneket, prostituáltakat szerepeltetett, és mindennemű heroizmust, vagy náci önfényt kivont a filmből: a jelenet, amelyben a főhős, Hannes – egykoron tengerjáró, szilaj férfi, most lecsúszott lebujaient – régi dicsőségét bizonygatja a neki megtetsző fiatal lánynak, a történelem kontextusában igencsak sokatmondó. Goebbels és más náci felsővezetők haragját nemcsak filmje hősképeivel vonta magára a rendező, hanem a világháború végnapjaiban, és a náci bukása küszöbén minimum áthallásosnak tetsző címmel is (a *Grosse Freiheit* [„Nagy szabadság”] egy, a valóságban is létező hamburgi utca neve). Bár Prágában megtartották

a premiert '44 legvégén, a berlini bemutatót a kulturális vezetés tiltotta, csak a háború után, 1945 szeptemberében került rá sor.

A *Grosse Freiheit, 7-es szám* többet mond a németek 1944 végén egyre erősödő katasztrófatudatáról, mint a vele szinkronban készült filmek zöme. Melankóliájához, az elveszettségérzet ihletett rajzához sokat hozzátesz a zene. „Egy nap vége kell legyen... előbb-utóbb nekünk szól a harang... egy nap vége lesz...” – harmonikázza a cselekmény mértani középpontjába helyezett dalban a rendező, Helmut Käutner által újraírt szöveggel előadott *La Palomában* a hős. Hol van már a *Nagy szerelem* filmslágerének elapadhatatlan optimizmusa! A *Grosse Freiheit, 7-es szám* végkicsengése ezért is ambivalens. A hős lemond a szerelméről, tragikus boldogsága eredője azonban nem a lélek rejtett energiáinak munkája, inkább a szükség követeli ki. A náci kényszeresztétikum ugyan happy endet biztosít Hannesnek – nosztalgiját tettekre cseréli: kihajózik a régi társakkal, sok idő után újra –, mindez azonban éppúgy értelmezhető menekülésként önmagától és titkolt érzelmeitől, mint visszatalálásként régi énjéhez. A korabeli magyar filmekben (a *Keresztútonban* [1942], a *Szíriuszban* [1942], a *Fekete hajnalban* [1943], a *Kölcsönadott életben* [1943]) hasonló látni, a happy end ilyesféle problematizálását. Mindez inkább a korszellem ridegségét bizonyítja, nem direkt hatáskapcsolatokat: a *Grosse Freiheit, 7-es számot* a magyar rendezők nem láthatták.

Nem a *Grosse Freiheit, 7-es szám* az egyetlen melodráma vagy tragikus románc a korszakban, amelynek a dalai illúzióvesztettséget kommunikálnak. Jóllehet a hit és remény birodalmi hercegnőjeként tekintenek rá, maga Zarah Leander sem volt mindig derűs és magabiztos a dalaiban. Az *Új élet felé* című filmjében például melankólia és mélabú színezi a slágereit, melyek emiatt sokban egyes magyar melodramák dalait előlegezik. Nem véletlenül: az *Új élet felé* noirszenzibilitását – letargikus, depresszív, gyakran a happy endet is idézőjelező hangulatát – részben a dalok szövegvilága közvetíti. A korszak elején az *Új élet felé*, a korszak végén a *Grosse Freiheit, 7-es szám*: a náci éra filmjeinek nagy boldogságait kis tragédiák keretezik.

(Folytatjuk)



A VASÚTÁLLOMÁSOK A MÚLT TANÚI, LÁTOMÁSOK KÍSÉRETÉBEN RAJTUK SZÁGULD KERESZTÜL A 20. SZÁZADI KÖZÉP-EURÓPA ŐRÜLT TÖRTÉNELME.

A történelem olyan vonat, amelynek a kerekei közé került antihős vagy széttroncsolódik, vagy ha túléli, legfeljebb önpusztítással vagy elméje elborulásával képes csak védekezni. Annak az embernek a neve, akit a mozdony füstje megcsapott, Alois Nebel, egy istenháta mögötti észak-sziléziai vasútállomás forgalomirányítója.

A magyar közönség előbb találkozhatott az *Alois Nebel* (2011) Tomáš Luňák jegyezte filmadaptációjával, mint a cseh szerzőpáros, a szövegíró Jaroslav Rudiš és a Jaromír 99 művésznéven működő rajzoló, Jaromír Švejdlík azonos című fekete-fehér képregényével, melyet csehül három folytatásban 2003 és 2006 között adtak ki. A Csehországban gyorsan kultuszkönyvvé vált képregény a film premierje után pontosan tíz évvel most egyben, trilógiaként érkezett meg a magyar olvasóhoz.

Bár a képregény, legalábbis a tréfás rajzsorozat médiuma történetileg megelőzi a filmet, a két forma a cseheknel is egymásra reflektálva fejlődött. Inkubátorai a gyermekközönséget megcélzó illusztrált mesekönyvek voltak. Ondřej Sekora *Ferdá, a hangya* című 1933-as képregényéből Hermína Týrlová már tíz év múlva animációs filmet készített, igaz, a történelmi tradíció okán nem rajz, hanem bábtechnikával. A felnőtteknek szóló cseh képregény a nálunk Švejk-illusztrációival ismert Josef Lada, illetve a gyermekkönyvet is rajzoló Jiří Trnka köpönyegéből bújtt ki. Trnka 1946-ban karikatúrastílusban készített rajzfilmet a náccal fiflikás módon harcoló prágai

Supermanról, Pérákról (*Pérák és az SS*), melyet 1948-ban képregény formátumban is kiadtak.

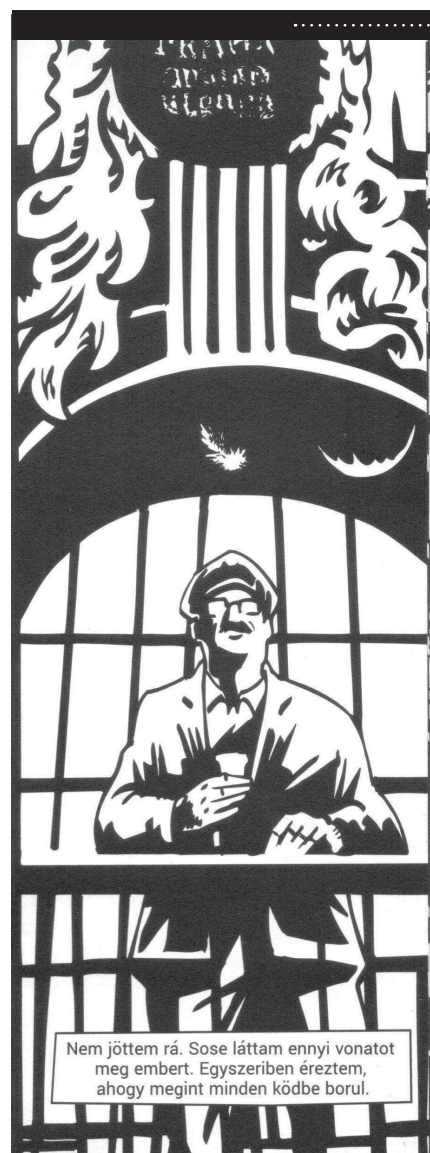
Az amerikai stílusú akciódús, erőszakkal tarkított 18+-os képregénytípus a '60-as évekig váratott magára. Kája (Karel) Saudek impozáns, szexikonnal felvértezett képregényét, a *Muriel és az angyalokat* (*Muriel a andělé*) azonban a kommunista hatóság betiltotta, és teljes egészében csak 1991-ben láthatott napvilágot. Viszont az ő ötlete alapján született meg Václav Vorlíček *Ki akarja megölni Jessie-t?* (1966) című vígjátéka, melyben a megelevenedő képregényhősök, Superman és a bombanő, Jessie szöveg-buborékokkal kommunikálnak élőszereplős közegben. Hasonló stílusban ő készítette Oldřich Lipský gengszterfilm-kliiséket kifigurázó *Négy gyilkosság elég lesz, kedvesem?* (1970) című fekete komédiájának színes főcímét is. Ebben a két filmben azonban a Nyugatról importált, harcias amerikai stílus ideológiai okokból csak zárójelezve, humorosan kifordítva jelenhetett meg – jóval azelőtt, hogy a szuperhős-paródia a tengerentúlon megszokottá vált.

A rendszerváltás után a rehabilitált Kája Saudek lett a minta, akinek Ödipusz-szerű apafigurájával minden cseh képregény-rajzolóknak meg kellett küzdenie. A 2000-es években felbukkanó ún. „0. generáció” viszont már sikeresen legyűrte ezt a hatást, mint a tündérmesék világához közelebb álló Pavel Čech, a kísérletezőbb Vojtěch Mašek, a női vonalat képviselő Lucie Lomová, vagy a szlovák származású

Branko Jelinek. Ebbe a sorba illeszthető a neo-noir vizuális stílusában kidolgozott, szlenget és vulgárizmust bőven adagoló *Alois Nebel* is.

Rudišék képregénye nem fikciós történet és nem fantázialények sokaságával van benépesítve. A csehek (és a közép-európaiak) 20. századi valós történelméből merít, akárcsak a Pavel Kosatík történészi felügyelete alatt készült, a cseh történelem csomópontjaira kihegyezett, sokszerzős *Češi 1918–1992* című képregénysorozat. Az *Alois Nebel* narratívája a náci megszállástól a kommunizmustól egészen az 1997-es nagy árvízig terjedő időt fogja át. Középpontjában a

„Akit a mozdony füstje megcsapott”
(Jaroslav Rudiš – Jaromír 99: Alois Nebel)



Nem jöttem rá. Sose láttam ennyi vonatot meg embert. Egyszeriben éreztem, ahogy megint minden ködbe borul.

lehető leghétköznapibb kisember, Alois Nebel, Bíly Potok vasútállomásának forgalmistája áll, akivel jóformán nem történik semmi érdemleges. Ha csak az nem, hogy az egykor németek lakta Szudéta-vidéken, a csehországi Jeseník vadregényes táján időnként olyanokat lát, amit senki más. A forgalmistát baljós árnyként hallucinációk, vagy ahogy ő maga nevezi, „köd” gyötri. A múlt köde ez, olyan emlékképek, melyeket munkája alkalmával a vasútállomáson áthaladó szerelvények során látott (vagy éppen nem látott, csak képzelt): a zsidók auschwitz-i deportálása, a németek kitelepítése Csehszlovákiából, a „baráti” szovjet hadsereg erőszakának való kiszolgáltatottság. Bár Alois Nebel nyilvánvalóan hatás alatt áll, poszttraumás állapotban van, örültek házába küldik, amely groteszk módon egyfajta menedék számára a külvilág rettenete elől. Ismét egy „kísért amúlt” narratíva egy többnemzetiségű, pontosabban egy többnemzetiségét elvesztő régióból.

„Megállt az idő: a vegetálás helye ez”
(Jaroslav Rudiš
– Jaromír 99:
Alois Nebel)

A képregény a vasútállomást duzzasztja szimbólummá és történelemfilozófiai modellé, ahogyan az *Anna Karenina* vagy az *Életvonat* (Radu Mihăileanu, 1998) teszi. A cseh kulturális tradícióból rá is játszik Menzel Oscar-díjas filmjének, a *Szigorúan ellenőrzött vonatoknak* (1966), illetve Věra Chytilová a vasutat szintén allegóriává növesztő *Elakadásának* (1982) egyes motívumaira. Az *Alois Nebel* az egész 20. századi történelmet a civilizáció periferiáján tengődő vasútállomás közegébe gyömöszöli. Amint a címszereplő kerek percc megfogalmazza: „a vonatok írják a történelmet”, a deportálásokat, a fegyverszállítást, a seftelést. Az éberálm, a főszereplőt ellepő „köd” egyik lehetséges magyarázata, hogy a forgalmista – mint egyszer kötelességtudóan kijelenti – sosem aludhat el teljesen. Még a vécén is megszállottan az elmúlt száz év menetrendjeit lapozgatja. Az állomásfilozófia paradoxonja, hogy miközben a vonatok folyamatos mozgásban

vannak, a vasút az unalmas mozdulatlanság benyomását kelti, ahol, függetlenül a náci, a szovjetek vagy a rendszerváltás időszakától, megállt az idő. A vegetálás helye ez, ahol élni nem, csak túlélni lehet. A mozdulatlanságot már Szűts Jenő is Közép-Európa állandó létállapotává tette meg a *Vázlat Európa három történelmi régiójáról* című esszéjében. Amikor a képregény második részében Alois számára mégis érkezik valami változatosság, és eljut a prágai főpályaudvarra, groteszk módon bakancslistája netovábbjába, akkor is csak egyszerűen jut ki a vasútállomás kapuján. Addig csak a hajléktalan Oldával csövezik az állomáson, és belehabarodik Květába, a vécés nénibe.

Az olvasónak azonban igencsak kapaszkodnia kell, hogy le ne essen a történet sebesen robogó vonatáról. A bonyolult narratív technika ugyanis nemcsak az idősíkokat váltogatja olykor hirtelen, egyik képről a másikra, hanem további történeteszálakat is beleszó Alois elbeszélésebe. Nem is következetes ebben a könyv, a második rész linearitása és egysíkúsága elüt a másik kettőtől. Ráadásul a képregény sűrűn alkalmaz olyan enigmákat, ugrásokat, melyek az olvasás későbbi pontjáról visszatekintve logikával megmagyarázhatók, de tartalmaz olyan lyukakat is, melyek nem tölthetők ki, és az olvasó csak találgathat. Amikor például megtudjuk, hogy Alois 1948-ban született, egyértelművé válik, hogy aligha láthatta a deportálást, de a kitelepítéseket sem, vagyis nem emlékezhet rá, csak elképzeldheti. Gyakran elvarratlanok a szálak és Pénélopé lepleként feslik fel az elbeszélés.

Alois Nebel története egyrészt az állomásfőnök Wachekével kereszteződik, aki sok szempontból az ellenpontja, másrészt pedig a lengyel Néma bűnügyi sztorijával, aki – mint a képregény-történelemben Pókember-től Batmanig oly’ sokszor – titkos személyazonossággal rendelkezik. Némát gyilkosság vádjával körözik, emiatt átszökik a határon, majd a pszichiátriai intézetben egy szobába kerül az örültséggel diagnosztizált Alois-zal. A szereplők közötti viszonyok azonban roppant kuszáak, motivációik sem feltétlenül világosak, és túlzás lenne azt állítani, hogy a képregény végére a válaszokhoz közelebb jutna az olvasó. Ez még akkor is hiba, ha persze nyilván-





való, hogy a szerzők tudatosan homályosítják el ködként a képzeletbeli és a diegetikus szinten megtörtént események viszonyát.

A szövegrő, a Németországot is otthonának valló, a cseh és a német nyelvben egyaránt jártos Jaroslav Rudiš a nevek homályosságára is rájátszik. A képregény alapvetően cseh nyelvbe számos német, lengyel, orosz, sőt ukrán párbeszéd vegyül (fordításukat ugyan megtaláljuk a könyv végén, csak egyetlen bibi van, hogy az oldalak számozása a nem kellően átgondolt kivitelezés miatt lemaradt). A *Nebel* sokszoros beszélő név. Egyrészt utal a címszereplő ködnek nevezett látomásaira, mivel a kód németül „nebel”, visszafelé olvasva pedig „leben” (élet), de az „ég” jelentésű cseh „nebe” szót is asszociálja. Hasonlóan a lengyel bujdosó, Néma (csehül: Němý) neve is szójáték, olyan idegenre utal, akinek szavai érthetetlenek (azaz kvázi néma), de asszociálja a németeket is, mert a magyarral etimológiailag azonos módon ebből a szóból konkretizálódott a cseh nyelvben a német nép (Němec) elnevezése.

„Csak részleteket árulnak el”

(Jaroslav Rudiš – Jaromír 99: Alois Nebel)

A narratíva homályossága mellett megnehezíti az olvasást a cseh kulturális utalások sokasága. A magyar olvasó a mondatot, hogy „Beteszel valamit a Plasztikoktól?”, plá-

ne így, rövidítve nem tudja dekódolni, tudniillik hogy ez a cseh underground bandára, a The Plastic People of the Universe-re utal, amely katalizálta a Charta 77 mozgalmat. Hasonlóan *Az igazság győz* mondat iróniája sem sület el az adott kontextusban, mert ahhoz tudnunk kell, hogy ez Husz János, majd a masaryki Csehszlovákia jelmondata volt. A *Rumburaktól*, a kitűnő tündérmese-paródiától a lepisilt Hrabal-graffitin át Kim Ir Szen elvtárs prágai vonatútjáig a poénok nem ülhetnek, egyszerűen azért, mert az idegen olvasó nem tudja felfejteni ezeket a célzásokat.

A könyv meglehetősen sok fekete nyomdafestéket zabált fel, a kísérteties fekete-fehér stílus jól passzol a személyes leszámolással ötvözött történelmi horrorhoz. Mintha Tarr Bélától *A londoni férfit* látnánk képregény formátumban. A nemzetközi képregény-irodalomból magától értetődő analógia Frank Mil-

ler *Sin City*-je, de legalább ennyire összehajtható Art Spiegelman *Maus* című művével, nemcsak azért, mert kitaláció helyett közelebb áll a történelemhez, hanem a szerzők személyes kötődése is hasonló. Egyes, egész oldalt betöltő képek gyakran szuperközeliben csak részleteket árulnak el vagy sziluetteket ábrázolnak, hogy fokozzák a történet rejtélyességét, máshol az apró képkockák az időűítés funkcióját betöltve egyfajta gyorsmontázsok. Bizonyos képkockák olyan humoros információkat is rejtenek, melyeket a szöveg nem bont ki (rózsamotívum, melegszelex vagy droghasználat a vasútállomás mosdójában), vagy szekvencialitásuk teremt iróniát (például *Az igazság győz* feliratot a kapun előbb *Arbeit macht frei*-re, majd *Autocampingre* cserélik). Ugyanakkor a párbeszéd formája mellett disszonáns Alois Nebel E/1-es narrációjában, mert ezek áttetszőként megtörik a képzelet és a valóság kuszáját. A képregény készítése során Jaromír 99 valós fényképeket használt segédeszközként, a madártávlati ábrázolásokon és különösen a prágai főpályaudvar képein szembeszökő ez.

Ebből a szempontból a 2011-ben készült filmadaptáció hűen követi a képregény módszerét. Az animációs film ugyanis rotoszkópos technikával készült, melynek során előbb valódi színészekkel játszották el a jeleneteket, majd a kontúrokat átrajzolták és animálták. Két évig dolgozott a 29 animátor a filmen, mivel pusztán egy fejjel az újrajátszóhoz 15 munkaóra volt szükség. Az így kapott látványvilág, amely az élszereplős realizmus és a rajzolt képzeletvilág között oszcillál, a freudi *unheimlich* (kísérteties) élőhalott-esztétikáját eredményezte. Mindenesetre zavaró felismerni a neves cseh színészek, az Alois játzó Miroslav Krobot (aki maga is Jeseník környékén született), a Némat alakító Karel Roden vagy a vasúti vezérigazgató Ivan Trojan arcát. Luňák rotoszkópos animációja ugyanakkor a képregényhez képest kilaposítja a komor történetet, és kigyomlálja belőle a groteszk humort.

Az *Alois Nebel* ismételtelen azt igazolja, hogy Közép-Európában nincs szükség kitalált horrorra, itt a történelem már maga is krimi és rémálom.

Jaroslav Rudiš – Jaromír 99: *Alois Nebel*. Ford. Peťovská Flóra. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2021. 368 oldal.

TŐSÉR ÁRPÁD: BLOKÁD

A történetírás vége

SCHUBERT GUSZTÁV

A TÖRTÉNELEM VESZÉLYES ÜZEM, A TÖRTÉNELMI FILM NEM KÜLÖNBEN.

Milyen film a *Blokád*? A kérdés egyetlen szóval megválaszolhatatlan. Illetve dehogy is az, minden kritikusként vagy kommentelőnek határozott válasza van rá, rendíthetetlen magabiztossággal minősíti a filmet, természetesen (?) a maga politikai pártállása szerint, a fideszesek rajonganak érte, az ellenzékiek szívből utálják. De kinek van igaza? Hol az igazság? Valahol közepén a két vélemény között? Szó se róla, a mai magyar társadalomnak már nincs közepe, lyukas, mint az '56-os zászló. De ezzel a hősi szimbólummal – melyet minden magyar párt magáénak vélt vagy hazudott 1989 óta – ez esetben ne nagyon büszkélkedjünk, mert a rendszerváltásnak, a magyar bársonyos forradalomnak épp az lett volna a legfőbb feladata, hogy a '56-ban kitépott Rákosi-címer helyébe a valóban demokratikus, polgári, szabad és szuverén magyar köztársaság címerét odaálmódja. Ezt az álmodot, ma már senki sem álmodja, éjjel rémálmaink vannak, nappalaink gyűlölködésben telnek. Jól elvagyunk, mert megleltük a bizonyosságot. A „nagy szabadság folyton fenyeget”, most viszont feketén-fehéren megmondják a politikusaink kit gyűlöljünk, kitől félünk, ki az ellenségünk. Íme, hát megleltük hazánkat.

A jó kritika nem akad el a szimpla véleménynél (szeretem – utálok), hanem elemzi, alaposan átgondolja, felméri a filmet. A *Blokád* esetében erre semmi esély, bármit mondok, mindenki a maga politikai hitvallásához méri majd, és besorol a saját körébe vagy a rajongva gyűlölt ellenség táborába. A film igazsága senkit sem érdekel, hiszen a szavak ereje nem a műben van, hanem a nézők lelkében. A történelmi hűség már (megint) nem alapkövetelmény: tiéd a múlt, magadnak építed.

Ha a magyar történelemről nem lehet már „harag és részrehajlás nélkül” beszélni, ha a közös történelem tetszésünk szerint alakítható agyaggá válik, akkor a magyar történetírásnak is vége. Ahol pedig megszűnik a történelemtudomány, amely megismerni, nem pedig átépíteni akarja a múltat, ott a közös történelmi tudat és hagyomány helyébe az össznemzeti amnézia lép.

Vagy az alternatív történelmek sokasága.

A történelem addig maradhat „az élet tanítómestere”, amíg az igazat mondja, amíg meg nem hamisítják, nem retusálják a múltbeli tényeket. Egy-egy részlet tudatos meghamisítása sem bocsánatos bűn, de hatása korántsem akkora, mint amikor egy korszak egészét írja át valaki a saját kénye-kedve vagy ideológiája szerint. Ne higgyük, hogy ez a praxis csak a jobb, vagy a bal sajtója, az ultrakonzervatívok éppúgy átírják, kiforgatják a történelmet, mint az ultraliberális *cancel culture*. Hogy miért baj ez? Miért ne lehetne bárkinek bármiféle véleménye bármely történelmi eseményről vagy személyiségről? Természetesen szíve joga, de a vélemény még nem tudás, csak hiedelem. Lehet persze képzelegni a múlttól, de ez ugyanolyan veszélyes, mintha valaki egy sziklaszirt tetején állva kétségbe vonná a gravitáció létezését.

Ugyanígy jár az a társadalom is, amely valós történelmét fiktív történelemre cseréli le. Azok, akik egy érdekcsoport céljaira használják fel a történelmet, és nem a tények, események hiteles rekonstrukciója és megértése érdekében tanulmányozzák, a tudásból óhatatlanul átlépnek a képzeletbe. Nem is kell szándékosan hazudniuk, ehhez a határátlépéshez bőven elég az, ha egy ideológia szemszögéből néznek a történelemre, szükségképpen azt fogják látni, amit

látni akartak, Rákosi és udvarhű filmesei így találták meg és ismertek rá az „öskommunista” Petőfire. „Lobogóink: Petőfi” – hirdette az 50-es évek egyik magyar kultúrpolitikus (nem mellesleg egy időben a filmgyár igazgatója).

De nézzük immár a konkrét példát, mit akarhatott a mai kultúrpolitika a taxisblokádtörténetétől. Nyilván azt, amit minden történelmi regényíró keres, pozitív párhuzamot és megerősítést. Történelmi személyiségek portréját megfestve pedig példaképet vagy antihóstit állítani a jelenkor elé. Az elretentő példa valahogy mindig olyankor válik roppant népszerűvé, amikor valamilyen megrendült hitet, ideológiát vagy épp a nemzeti érzést kell megerősíteni. Csakhogy ez az igény sohasem légtüres térben keletkezik, hanem a kétpólusúvá egyszerűsödött – vagyis végletesen eltorzult – társadalmakban. Az ép társadalom sokszínű, sokféle érdekből, sokféle tudásból, ízlésből, erényből és gyengeségből adódik, érlelődik össze. Az a társadalom, mely két párta szakad szét – egyik oldalon az angyalokkal, másik oldalon a patás ördögök hadával – súlyosan beteg társadalom. Olyasmiben ismeri fel a válság okát és a gyógymódját, a kiutat, a „nemzet egységét”, ami épphogy a végletekig fokozza a széthúzást. Önigazolójóslat, amely a legutolsó pillanatig – a teljes pusztulásig – képes igazolni önmagát.

Zord időkben a fortélyos félelem igazgat, a történetírás, a történelemről való realista gondolkodás helyébe a politikai szélhámosok leghatásosabb trükkje, az összeesküvéselmélet lép. A történelem veszélyes üzem, a normális ügymenete is véres és brutális, de minden kegyetlensége ellenére a józan ész, pontosabban az érdekek és ellenérdekek logikája mentén működik. Akkor siklik ki, amikor a mégoly rideg és kegyetlen rációt és érdeket magával sodorja a gyűlölet. Miért történik ez meg sokkal gyakrabban, szinte menetrendszerűen a modern társadalmakban, mint korábban? Nem azért, mert a régi világ embere szelídebb volt, hanem azért, mert mikroközösségekben, kisvilágokban élt, a modern világ viszont *tömegetársadalom*. A tömeget, az „ezerfejű cézárt” nem az érdek, a logika, a józan ész, vagy akár a nemes érzelmek vezérli, hanem az indulat. És nem épp a jóindulat, a „békés tömeg”-ben mindig ott szunnyad a fenevad. A tömeget türelmre inteni mindig nehezebb, mint felhergelni. De hát a jó kormányzásnak épp ez a képesség az egyik kardinális erénye.



A taxisblokádról forgatni egyáltalán nem ördögtől való ötlet; a rendszerváltás bonyolult folyamata nem igazán játékfilmhez illő történet, meg kellett tehát keresni hozzá azt a drámai pillanatot, amelynek révén a lehető legtöbb mesélhető el róla. Köbli Norbert, a forgatókönyvíró észrevette azt a tanulságos lélektani csapdát, amelybe a három egymásnak szegülő erő – a kormány, az ellenzék, a lázadó nép – mindegyike beleesett.

Nézzük meg közelebbről a történelmi dráma három főszereplőjét. Az istenadta „nép” ösztönösen és természetesen cselekszik, a benzin árát a kormány előzetes figyelmeztetés nélkül 65 %-kal emeli, a taxisok, magánfuvarozók a bejelentés estéjén (1990 október 25.) megrohanják az Áfor-állomásokat üzemanyagért, másnap pedig a parlament elé vonulnak, és az áremelés visszavonását követelik. A politikusok, már akkor a pökhendiségben látták hatalmuk legragyogóbb ékét, semmi perc alatt felbőszítik az elégedetlenkedőket, akik járműveikkel eltorlaszolják a pest-budai hidakat.

A kormány tanácstalan, okkal, mert a miniszterelnököt épp operálják, másrészt, mert ilyen súlyos krízisben még nem volt részük, nincs benne gyakorlatuk, nincs rá megoldóképlet, amit viszont az MDF keményvonalasai javasolnak (honvédségi daruskocsikkal beledúrní a Dunába a taxiakat) az alig egy évvel a pártállam bukása után kísértetiesen emlékeztet a kommunista észjárásra. A tankszerű járművek azonban elindulnak a hidak felé. A film e hideglelős jelenete

„Száz év óta örökített paranoia”
(ifj. Vidnyánszky Attila)

az ifjú Antall Józsefről szóló '56-os párhuzamos szálát idézi, az orosz tankokra utalás nem épp MDF-es elfogultságra vall. Végül is a köztársasági elnök, Göncz Árpád parancsa fordítja vissza a monstrumokat a laktanyákba. A korabeli vitát, hogy volt e rá joga, már akkor fejszeéles raszkolnyikovi gondolatnak véltem, a kéjgyilkosok zsigeri szadizmusánál az efféle embertelen absztrakciót még veszélyesebbnek látom („elvont gondolkodású, tehát kegyetlen” – írta főhőséről Dosztojevszkij). A hadsereg főparancsnokaként volt hozzá joga (még akkor is, ha ez a jogkör csak papírforma szerint járt.)

De van ennél erősebb érv is: akkor hogyan is árulta el Göncz Árpád Antall Józsefet? Amint azt a máig öröközöld összeesküvés-elmélet feltételezi. A miniszterelnök talán azt akarta, folyjon a vér a pesti utcán? Szó sincs róla, Antall hallani sem akart semmiféle rendőri vagy katonai erőszakról, arra utasította a kormányt, hogy tárgyaljon a fuvarozók képviselőivel. A két delegációnak végül is sikerült megegyeznie, a blokádnak nem torkolt véres erőszakba.

Göncz Árpád, mint ennek a krízis-történetnek minden főszereplője, követett el hibákat, de ezekben e sorsdöntő napokban ugyanazon az oldalon állt, mint Antall. Még akkor is, ha Antall bizalma megrendült benne. Bizalom/bizalmatlanság – kulcsszavak a rendszerváltás utáni magyar politikában. Már a többpártrendszerre épülő III. magyar köztárság első évében rengeteg rossz mondattal, cikkel,

cselekedettel, törvényjavaslattal adtak okot a politikusok az egyre fokozódó bizalmatlanságnak. Mindenki beleesett ebbe a csapdába. A taxisok, akik okkal lázadtak, mert nem bíztak a kormányban, de a három feszült nap alatt a hidakon, mégiscsak rájöttek, hogy nem forradalmárok. Az SZDSZ vezetői, akiket pár nappal megsejtített az esély, hogy mégiscsak ők léphetnek a megszorogatott, hitelét vesztett MDF-kormány helyére. (Az önkormányzati választásokon épp nagy fölényrel nyertek.) Antall magánemberei és politikusi tisztessége ugyan nem szenvedett csorbát, de ő is ugyanabba a csapdába esett, mint e – mindannyiunk szerencséjére vértelen – tragédia többi szereplője: félelmei motiválták. A magyar, mint tudjuk, nem fél senki mástól... csak épp önmagától, E körkörös félelem, a száz év óta örökített magyar paranoia ejtett túsul minket 1990-ben, és tart fogva azóta is.

A *Blokád* az én – hangsúlyozottan nem pártpolitikai olvasatomban – ennek a társadalmi, pontosabban társadalomlélektani csapdának a feltérképezése. Akkor teszi ezt sikeresen, amikor tudatában van ennek. Nagy erénye, hogy Antall József személyében olyan főhőst választ, aki miniszterelnökként a jog, a polgári értékrend és a társadalmi sorsközösség, nem pedig a gyűlölködés és az erőpolitika jegyében cselekszik. És ott bukik meg, amikor a realista helyzetelemzés átadja helyét az összeesküvéselméleteknek, amelyek, mint tudjuk, mindig megtalálják a másik oldalon a bűnbakot, minden esemény mögött meglátják a sötét háttérhatalmat. A taxisblokádnak békés megoldása – a gyógyíthatatlan betegség végzetével épp e drámai napokban, a kórházi ágyon szembesülő – Antall József legnemesebb tette. Súlyos veszteség, hogy kortársai és utókora hamar elfelejtették, mit is jelentettek a „pizsamás beszéd” mondatai, miszerint nem állíthatjuk, hogy győztünk, mert ennek a válságnak nincsenek sem győztesei, sem vesztesei. Antall tudta: a testvérharc, a „testvérgyűlölés” – átok.

BLOKÁD – magyar, 2022. Rendező: **Tóser Ádám**. Írta: **Köbli Norbert**. Kép: **Nagy András**. Zene: **Moldvai Márk**. Szereplők: **Seress Zoltán** (Antall József), **ifj. Vidnyánszky Attila** (ifj. Antall), **Gáspár Tibor** (Göncz Árpád), **Tóth Ildikó** (Fülepp Klára), **Márkus Luca** (A fiatal Klára), **Végh Zsolt** (Somlai), **Csöre Gábor** (Kónya Imre). Producer: **Lajos Tamás**. Gyártó: **Film Positive**. Forgalmazó: **InterCom**. 90 perc.

ABLONCZY LÁSZLÓ: BÉRES ILONA

„A filmes karriert elvesztettem”

ERDÉLYI Z. ÁGNES

A SZÍNPADON SOK IZGALMAS SZEREPET ELJÁTSZHATOTT, A MOZI AZONBAN NEM BECSÜLTE MEG ELÉGÉ BÉRES ILONA FILMSZÍNÉSZI TEHETSÉGÉT.

Megjelent egy szép könyv Béres Ilona színésznőről. Mondhatjuk nyugodtan: végre! A boltokban hiába keressük, teljesen elfogyott. Ez természetesen csak nekünk, olvasóknak rossz hír, a szerzőknek, Ablonczy Lászlónak és Béres Ilonának egyértelműen nagy siker. A kötet pedig, rengeteg fotóval és idézettel hiányokat pótol, múltat idéz és felfedez olyan eseményeket is, amelyek már elmerültek emlékezetünkben. Az MMA sorozatában születtek már könyvek jelentős rendezőinkről, Fábri Zoltánról, Gaál Istvánról, Sára Sándorról, és a lista remélhetőleg egyre csak hosszabb lesz, kiegészülve színészekkel, operatőrökkel, díszlet- és jelmeztervezőkkel.

„NEKÜNK MESÉL AZ ESŐKOPPANÁS”

Béres Ilona útja akadálymentes művészpályának indult. Az első filmcsillagaink közé tartozott – aztán eltűnt a vásznról. Hiányát csak azért nem vette észre a közönség, mert a mozifilmek helyett tévéfilmekben szerepelt.

Ritka egyenes úton menetelt az óvodától a főiskoláig. A Wekerle-telepen, ahol felnőtt, iskolásként minden alkalmat megragadott, hogy szerepelhessen, kedvenc előadója volt az iskolai ünnepeknek, minden diákoknak kiírt díjat besöpört, és biztosra vette, hogy felveszik a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Annak ellenére, hogy – mint Tordai Teri mesélte egy interjújában: „akkoriban háromezren jelentkeztek a Főiskolára, és abból vettek fel hat-nyolc lányt.” Ilona bármennyire is biztos volt magában, nagyon izgult: a felvételiztető Básti Lajos vitt neki egy pohár vizet, hogy megnyugtassa. Tehetsége nem volt kétséges: felveszték. Halász Jutka, Tordai Teri, Szegedi Erika, Polónyi Gyöngyi lettek az osztálytársai. Kislánynak érezte magát közöttük,

talán ezt játszotta el első komolyabb szerepében, az 1962-ben készült *Esős vasárnapban*. Halász Judit úgy emlékszik vissza a filmbeli Béres Ilonára, Erzsik megformálójára, hogy a feltűnően szép színésznő első filmjében nem csillogni akart, hanem egy félénk, szerény lány figuráját megjeleníteni.

Nem gondolom, hogy Keleti Márton rajongott volna az ekkoriban csúcsra járó francia új hullámért, ő háromszoros Kosuth-díjas, megbízható sikergyáros volt olyan – ma is közönségkedvenc – filmekkel, mint a *Mágnás Miska*, *A tizedes meg a többiek* vagy a *Butaságom története*, de ebben a könnyű kis moziban mégis megjelent egy különös hangulat, ami mutatott némi rokonságot a korabeli francia filmekkel, és ez főként a lányok természetes játékának köszönhető. Nem csoda, példaképüknek Jeanne Moreau-t és Emmanuele Rivát tartották.

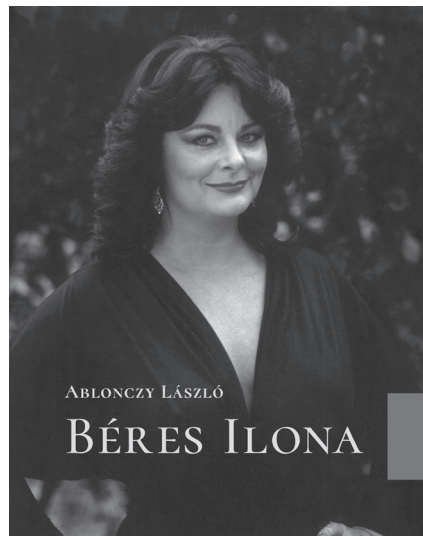
ARANYIFJAK MELLETT ARANYLEÁNY

A főiskolán eleinte öregasszony szerepeket játszottak Béres Ilonával, de szeretett osztályfőnöke, Pártos Géza felismerte a szépségét is, Vámos László pedig Rosalindát adta neki az *Ahogy tetszikben*. Az *aranyember* című, 1962-ben készült film Tímeája aztán a szépséget is meghozta. A nézőket pedig totálisan elvarázsolta a különös lány, macskaszemével, finom vonásaival, és főként szokatlanul mély, bűgő hangjával – ami pályáján mindvégig a védjegye maradt. Hatására leánynemzedékek sora viseli a Tímea nevet.

Úgy robbant be a köztudatba, hogy mindenütt ő volt a sztár. Néhány évig egyértelműen uralta a színpadokat – Debrecenben, a Madách-ban, a Vígben és a Nemzetiben – és a filmvásznat. Thurzó Gábor *Hátsó ajtajában* Szakács

Miklóssal szerepelt együtt. A fiatal nő és az idősebb házassági pár merészen szikrázó kapcsolata rekordokat döntött. Itt már nem volt jó kislány, hanem izgalmas, csinos, vonzó nő. Pándi Pál, a szigorú, de jó szemű ítéző ezt írta róla: „Az előadás eseménye Béres Ilona főiskolai hallgató kitűnő játéka. Ez a minden mozdulatával tehetségét bizonyító főiskolás nagy ígérete a magyar színjátszásnak.” Béres Ilona pedig többször is elmeséli az anekdotát, miszerint az előadás szünetében mindig több konyak fogyott a büfében, mint máskor, a férfiak így vezették le az előadástól bennük támadt feszültséget. Aztán: *Ahogy tetszik* a Madách-ban Gábor Miklóssal, Brecht *Jó embert keresünk*, Molnár Ferenc *Olympia* Darvas Lilivel. Ibsen *Solness építőmester* Básti Lajossal. Szakonyi Károly *Adáshiba*, Déry Tibor *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, Csehov *Cseresznyés kert*, és megint egy elementáris siker: Ken Kesey *Száll a kakukk fészkére* – *Ratched* nővér szerepében. Anyyira élethűen jelenítette meg a megalázás bajnokaként elhíresült Fónénit, hogy a darab végén elhalkult a taps, ha ő lépett a függöny elé. Csurka István *Házmestersiratója*, Gorkij, Márai, Illyés, Örkény, Sarkadi, Galgóczi Erzsébet, Szabó Magda darabok – felsorolni is sok, pedig a lista korántsem teljes. Nem kellett, hogy szerepálmái legyenek, mindent eljátszott, neki semmi sem maradt ki az életéből. Mintegy 112 szerepet számolhatunk össze. (Sajnos nem a könyvből, mert annak a végéről bántóan hiányzik összes szerepeinek részletes felsorolása – egy névmutatóval együtt.)

Béres Ilonát a hatvanas évek első felében az élet a tenyerén hordozta. Filmek





és színpadok népszerű hősnője volt, az egyik legnépszerűbb férfiszínész, Bessenyei Ferenc szerelme, kocsival közlekedett, fesztiválokra vitték külföldre. A kalandokat sem tagadta meg magától addig, amíg harmincévesen meg nem ismerkedett férjével, aki azóta is élete párja.

SZÜKSÉG VAN BÉRES ILONÁRA?

A filmek sora sajnos rövidebb. Osztálytársaival együtt egyszerre robbantak be a köztudatba a hatvanas évek elején. Az ország kezdett fellélegezni az '56-os trauma után, megélelünkült a filmművészet, az ifjú színészeket és színésznőket szívesen szerepeltették. Béres Ilonát a legnagyobbak foglalkoztatták, színházban és filmben egyaránt: Várkonyi Zoltán, Horvai István, a filmesek közül pedig igazi nagyjúk: Gertler Viktor, Keleti Márton, Fábri Zoltán. A *Hattyúdalban* komolykodó tanárnőt játszott. Az *Igen* című film (Révész György rendezése) egyik kritikusbán, de még Béres Ilonában sem hagytott mély nyomokat, a szereplők (Darvas Iván a partnere) játékáról azonban így írt a szigorú Molnár Gál Péter: „Hiányzik belőlük minden teátrális gesztus, vagy mimika. A kamera előtti játéknak minden fortélyával tisztában vannak.”

A magyar film ekkoriban próbálta megfogalmazni önmagát: a *Párbeszéd* (Herskó János) és a *Nappali sötétség* (Fábri Zoltán), amelyekben ugyancsak feltűnt Bé-

„Az intellektus súlyát érezzük”

(Szabó István:
Álmodozások kora
– Béres Ilona és
Bálint András)

res Ilona epizódszereplőként, a hagyományos filmszerkezet felbontásával kísérletezett. A huszoneves Szabó István pedig, Truffaut és a francia új hullám ihletésére, egy új generáció első képviselőjeként

leforgatta az első magyar szerzői filmet, az *Álmodozások korát*. Főszereplői: Bálint András és Béres Ilona. Fiatal bírónőt játszott benne, tele a korai Szabó-filmekre jellemző lázas életszeretettel, elhivatottsággal, lelkesedéssel, kérdésekkel és kétségekkel. Méltó partnere volt Bálint Andásnak. Létay Vera így írt róluk: „A színészek kedvesek, természetesek. A főszereplő Bálint András főiskolai hallgató az a típus, mely a franciáknál oly gyakori, és nálunk oly ritka, akire azt mondjuk, lényében férfi-báj van. De Béres Ilona egyénisége sem mindennapos filmjeinkben, játékában az intellektus súlyát érezzük, de nem hideg: érzelemgazdag és játékos, valami különös és rokonszenves fanyar önróniával kíséri minden megnyilvánulását.”

Újabb kosztümös klasszikus: Plankenhorst Alphonsine a Várkonyi-féle szuperprodukciónak első darabjában, *A kőszívű ember fiaiban*. Ugyanebben az évben egy főszerep a fiatal és tragikusan fiatalon elhunyt rendező, Novák Márk *Szent János fejvétele* című filmjében.

Következett 1967 és egy nagyon kicsi szerep az *Egy szerelem három éjszakája* című Révész György moziban. Napokig

kellett billegnie túsarkú cipőben, egy csónakban a Dunán, szélben, ködben, hidegben. Súlyos ízületi betegséget szedett össze, hosszú ideig volt kórházban, szerepeket kellett visszamondania, ezért, ahogy meséli, „a szocializmus kellős közepén” beperelte a filmgyárat, mert a színészek nem voltak biztosítva. Senki sem állt mellé tanúskodni, kollégája, Somogyvári Rudolf kivételével. A bíró ugyan kijelentette, hogy a színésznőt semmilyen retorzió nem érheti, a filmgyár ügyvédje közölte: „Mi nagyon szeretjük Béres Ilonát, de nincs rá szükség.” Így aztán nem is forgatott évekig, viszont a sokasodó tévéfilmekben azokkal dolgozott együtt, akik cserbenhagyták a bíróságon. Béres Ilona úgy emlékszik, akkoriban csupa lesütött szemű ember vette körül. Herskó János ugyan adott neki szerepet az *N.N. a halál angyala* című filmjében, de azt a rendező disszidálása miatt betiltották. Legközelebb Gazdag Gyulának jutott eszébe 1983-ban egy rövid megjelenésre az *Elveszett illúziók*ban. Majd még Török Ferenc *Moszkva tér* című filmjében láthatuk 1989-ben, és lemérhettük, milyen alakítások lehettek volna még a színészpálya ékességei. A filmbeli iskola kellemkedő igazgatónőjének megformálásáért elnyerte a kritikusok díját.

NEM TARTJA MAGÁT DÍVÁNAK

Pedig méltóság sugárzik belőle. A közönség kommentekben azt írja, ő az igazi Lady. Barátnője, Keleti Éva szerint az utolsó nagy mohikán egy régi iskolából. Nem akart soha fiatalabbnak látszani, sem műtéttel, sem egyéb trükkökkel nem fiatalította magát. Egész életét a színészetnek szentelte. Mindig őszinte, minden kellemetlen kérdést megválaszol. Rendkívüli műveltsége átsugárzik mondatain, emlékezete parádés, egy csomó irodalmi művet tud idézni hiba nélkül. Béke, méltóság, bölcsesség sugárzik belőle. Mélyen tiszteli a tehetőséget. A szép, szerény fiatal lány, aki annyira színész akart lenni, 80 éves. Megvalósult minden, amire vágyott. Az ország egyik legnagyobb színésze lett.

Ablonczy a személyes emlékeken túl biztosítja a történelmi, kulturális – építészeti, színház, film – környezet leírását. Ettől több ez a kötet, mint egyszerű monográfia. Bár talán jobb lett volna, ha hosszabbak benne az interjúrészletek, ha Béres Ilona még többet mesél.

MMA KIADÓ, 2022.

BESZÉLGETÉS OLÁH KATÁVAL

„Nem tudok távolságot tartani”

GYÜRKE KATA

**OLÁH KATA DOKUMENTUMFILMJE KELETI ÁGNES ÖTSZÖRÖS OLIMPIAI BAJNOK TOR-
NÁSZRÓL, AKI SZÁZÉVESEN IS A JÖVŐRE KÍVÁNCSI.**

Keleti Ágnes tizenhatéves korában, a csellózás miatt kezdett el tornázni, életét és pályáját átszötte a zene iránti rajongás és a mozgás ígérete. Az ötszörös olimpiai, örökös magyar bajnok tornász tavaly előtt ünnepelte századik születésnapját Budapesten, ahová kilencvenhat éves korában költözött vissza Izraelből. Oláh Kata lenyűgöző dokumentumfilmjében a legendás sportoló életén keresztül a 20. század személyes és kollektív történetén vezet végig. A CineFest Fipresci-zsűrijének díját elnyerő *Aki legyőzte az időt – Keleti Ágnes* decemberi mozibemutató.

• *Miért akartál filmet forgatni Keleti Ágnesről? Hogyan találtál rá?*

Bori lányom hívta fel a figyelmemet Keleti Ági kivételes életére, és társproducerként végig nagyon jó dramaturgiai érzékkel vett részt a munkában. úgy érzem, jókor talált meg a téma, mert kellettek hozzá a korábbi filmjeim, tapasztalataim. A fő célom az volt, hogy ne csak egy élettörténetet, egy sportkarriert ismerhessen meg a néző, hanem be tudjam mutatni azt a Keleti Ágneszt, akit megismertem, aki a bizalmába fogadott, akihez a nézők is közel kerülhetnek. Ezért is tartott viszonylag sokáig mire elkészültünk a filmmel. Kicsit irigykedve szoktam figyelni azokat, akik jól „pitchelnek” és meggyőzően elő tudják adni, hogy milyen filmet akarnak készíteni. Én ebben sosem voltam igazán jó.

• *Valószínűleg azért, mert nem tudod előre, milyen lesz a film.*

Így van, mert nekem együtt kell élnem az anyaggal, a témával, időre van szükségem ahhoz, hogy tudjam, mire fogom felfűzni a mesémet. Persze mindig van elképzelésem róla, most is tudtam, hogy a százéves Keleti Ágíról szóló filmben benne lesz a történelmünk és a sporttörténetünk egy szelete is. Tudtam, hogy archív felvételekre lesz szükségünk, és a nehezen elmondható, dramaturgiai csúcspontoknál valahogy be akarom majd hozni az animációt – ahogy az előző filmjeimben is tettem –, és most is Egely Katival szeretnék együtt dolgozni. Körülbelül ennyit tudtam előre, de ekkor még nem ismertem Ágit, nem tudtam milyen film illik majd hozzá. Abban biztos voltam, hogy ha valaki, hát ő megérdemli, hogy minél többen megismerjék a történetét, ezért harcoltam ki, hogy mozikba kerüljön a film.

• *Hogyan ment a bizalomépítés, hiszen mégiscsak százéves korában ismerted meg Keleti Ágneszt?*

Szerencsére szimpatikusaknak talált minket, így egész gyorsan a bizalmába fogadott. Az is segített, hogy jónéhány párhuzamot, vagy hasonlóságot találtunk kettőnk élettörténete között – és itt nem a nagyszerűségére gondolok –, de én is éltem Izraelben, én is zsidó vagyok, és számomra is alapvetően fontos a család. Ez számított a bizalom felépülésében, mert oda-vissza kíváncsiak voltunk egymásra.

• *A film második felében úgy döntesz, hogy betekintést engedsz a közöttetek kialakult kapcsolatba. Miért?*

Ez nem öncélú dolog akart lenni, mert a teljességében akartam megmutatni azt az embert, akit megismertem. Ági személyiségéhez az is hozzátartozik, hogy ő ugyanolyan kíváncsi és érdeklődő, mint amilyenek mi voltunk. Nem úgy készült a film, hogy interjút készítettünk vele és ő válaszolgatott a kérdéseinkre. Beszélgettünk egymással, és ez nem maradhatott ki a kész filmből sem.

• *Mennyire „szerepelt” a kamerának?*

Eleinte mini stábbal forgattunk, aztán egyre kevesebben mentünk hozzá, végül már csak ketten (Csukás Sándor operatőrrel – *a szerk.*), miután észrevettük, hogy mennyire szeret szerepelni a kamerának. Mi viszont másra voltunk kíváncsiak, ezért sajátos forgatási technikát talált ki Sanyi. Lerakta a kamerát, beállította, elindította, majd ő is leült mellém beszélgetni. Ekkor születtek meg a legösszintébb pillanatok.

• *Volt olyan, amiről nem akart beszélni?*

Igen, és azt el kellett fogadnunk. Ne felejtsük el, hogy száz év felett az emberi memória igen szelektíven működik. Egy idő után rájöttünk, hogy bizonyos dolgokat nem fog elmesélni. Elsősorban a rossz élményeket nem akarta felidézni, egyébként a személyiségének a része az is, hogy százévesen is inkább a jövőre kíváncsi, mintsem a saját múltjára, és hogy nagyszerű a humora, ahogy az öniróniája is. Ezért volt elengedetlen, hogy a hetvenes, nyolcvanas években vele készült interjúk is a film részévé váljanak, hogy kiegészülve a napló-részletekkel mozaikszerűen építsék fel ezt a különleges élettörténetet. És túl ezen, megrajzolják magát a karaktert is: hogy mekkora harcos volt, és feminista egy olyan korban amikor még a fogalom sem létezett. A mai Keleti Ági inkább csak érzelmi és filozofikus emlékeket tett hozzá.

• *Mégis azt gondolom, hogy éppen százévesen mondta el a legfontosabb üzeneteket.*

Igen, és ha jól megfigyeljük az arcát, látni a szemében amikor visszamegy a múltba, és érezni amikor egy-egy gondolat foglalkoztatni kezdi. Olyankor csodálatos pontossággal, a legegyszerűbb esszenciális módon mondja ki azokat a gondolatokat, amik örökre velünk maradnak. Ehhez rengeteg időt kellett együtt töltenünk, türelmesen az ő tempójához és hangulatához igazodva.

• *Hogyan egyensúlyoztál olyan hatalmas témák között, mint a sporttörténet, a*



család, a zsidóság, az üldöztetés, az emigráció, és nem utolsó sorban, az öregedés, az elmúlás?

Hosszú folyamat eredménye,

mire minden megtalálta a megfelelő helyét és arányát a filmben. Az tudatos döntés volt, hogy ne történelemórát tartsunk, mégis érthető és átélhető legyen a háttérben zajló nagybetűs történelem a fiatalok, vagy akár a külföldiek számára is. Két fontos esemény volt az életében: a Holokauszt és az '56-os forradalom. Mindkét történelmi eseményt csak annyiban hoztuk be, amennyire befolyásolták Ági életét. A Holokauszt családtagok elvesztését, '56 pedig hazájának elvesztését jelentette számára.

Mint említettem, Ági harcos alkat, egész életében állandóan küzdött valamiért, de soha nem mások kárára, és még csak nem is a saját sikereiért. Belső erő hajtotta, önmagához képest akart mindig jobb és jobb lenni és tényleg nem érdekelt, hogy mit gondolnak róla mások. Tette a dolgát, kiállt az általa fontosnak tartott dolgokért, és nem politizált. Közel hatvan évig dolgozott, tanított, küzdött Izraelben, ahol nem volt könnyű élete, ám mégis ott talált rá a szabadság élménye és a családalapítás öröme. Az elmúlás kérdése is sokszor előjött a beszélgetéseink alkalmával, ezért biztos voltam benne, hogy nem maradhat ki a filmből.

• *Mi fogott meg benne a legjobban?*

A mindenen áttörő tehetsége! Ha nem jön közbe a háború, akkor biztosan híres zeneművész lett volna, de le kellett mondania róla és helyette olyanba

Oláh Kata:

Ali legyőzte az időt

– Keleti Ágnes

és senki nem tudta megállítani. Egész egyszerűen nem tudok betelni azokkal a csodálatos felvételekkel, amiken tornázni látjuk! Olyan könnyedén bánik a testével, szinte táncol, repül. Az is csak vele történhetett meg, hogy egy technikai hiba miatt zene nélkül kellett előadni a gyakorlatát az olimpián, így nyerte élete első aranyát.

• *Keleti Ágnes zenésznek készült, a filmből kiderül, hogy a csellót a mai napig imádja. Meglepetés-koncerteket szerveztél neki, hogyan fogadta?*

Forgattunk a Covid miatt szűk körben megrendezett családi eseményen, a századik születésnapján, ahol a Kokas-Kelemen házaspár és Kokas Dóra csellóművész játszott neki, a százegyedikén pedig egy ifjú csellóművész, Csákvári Emma adta elő kedvenc gyerekkori darabját. Fantasztikus volt megélni vele a zene erejét és örökkévalóságát! Nem csak rá hatott így ez az élmény, mi is megkönnyítettük ezeket a pillanatokat a forgatáson. Ugyanígy, egy pillanat alatt képes volt tanárrá változni, amikor fiatal tornásztehetségek mutatták be neki a vizsgagyakorlataikat. Azonnal javítani, dicsérni kezdte őket.

• *Régóta te magad vágod a filmjeidet, ebben az esetben hogyan zajlott a munka?*

Mindig hamar elkezdem a vágást, akár már a forgatás első napjai után, így könnyebb továbblépni, mert lá-

fogott, amihez semmi másra nem volt szüksége, mint a tehetségére és a kitartására. A tornában viszont semmi

tom, hogy mi hiányzik, miről kell még beszélni, mit kell még megmutatni. Ha megszületett az alapszerkezet, akkor hagyom, hogy az anyag átvegye az irányítást, és már csak arra kell figyelmem, hogy a megfelelő ritmust megtaláljam – és ami a legfontosabb, hogy a végeredmény méltó legyen a témájához. Egy ilyen film megszületésének időszakában beköltözik a történet a hétköznapjainkba, és nem csak a forgatások előtt vagy után, de szinte állandóan a készülő filmről beszélgetünk itthon (Csukás Sándor operatőrrel – a szerk.). Ugyan az én kíváncsiságomon keresztül születik meg a film, de fontos, hogy ne rólam szóljon. Én csak egy médium vagyok, aki átadja a történetet, és abban reménykedik, hogy mások is meghallják, meglátják azt, amit közvetíteni szerettem volna. De talán a legfontosabb a hitelesség.

• *Rendkívül gazdag archív- és fotóanyagot vonultatsz fel, kezdve a lélegzetelátlító nyitójelenettel. Hogyan kutattad fel őket?*

Izgalmas és hosszan tartó része volt ez a munkánknak, amiben a Filmarchívum, Varga Jajó sokat segített. Igazi meglepetést jelentett, amikor még színes felvételeket is talált nekünk. El se tudom mondani, hogy milyen boldoggá tett, amikor az ausztrál archívok kutatása közben megtaláltuk azokat a még sosem publikált privát felvételeket, amiken Ági az aranyat érő olimpiai gyakorlatára készül Melbourne-ben, 1956-ban. Azt viszont meglepődve tapasztaltam, hogy hiába élt 60 évet Izraelben, alig találtunk róla ottani felvételeket. Ez is mutatja, hogy nem értékelték eléggé és csak későn ismerték el azt a munkát, amit a tornasportért tett. De hát Áginak minden egy kicsit később érkezett az életébe. A sikerek és az elismerések is.

• *Több filmedben is női sorsokat mutatsz be, a szabadság keresése is visszatérő témád.*

Ezek nem tudatos döntések, olyan filmeket készítek, amik megszólítanak, amikről úgy érzem el kell mondanom, meg kell mutatnom. Meggyőződésem, hogy a dokumentumfilmmezés a legőszintébb műfaj, amiben én csak úgy tudok mesélni, hogy közel kerülök a film témájához, alanyához. Egyszerűen nem tudok távolságot tartani. Így aztán ez a film is nagyon személyes lett.

A Budapest Film decemberi bemutatója

BESZÉLGETÉS RÉV MARCELLEL

„A siker árnyalt érzés”

MOLNÁR JUDIT ANNA

A VIHARSAROKKAL ÉS A FEHÉR ISTENNEL DEBÜTÁLT 2014-BEN, IDÉN SZEPTEMBERBEN EMMY-DÍJAT KAPOTT AZ EUFÓRIA-SOROZATÉRT. A 38 ÉVES OPERATŐR JELENLEG AZ EGYESÜLT ÁLLAMOKBAN ÉL ÉS FORGAT.

Az itt vagyokkal robbant be a köztudatba, majd szintén Szimler Bálinttal elkészítette az unikális *Kodály Method* sorozatot. Operatőre volt a *Viharsaroknak* és dolgozott együtt Reisz Gáborral. Mundruczó Kornél Cannesban bemutatkozó *Fehér Istene* és *Jupiter holdja* kapcsán figyelték fel különleges látásmódjára a tengerentúlon, ahol azóta is töretlenül dolgozik Sam Levinsonnal (*Gyilkos nemzedék*, *Eufória*, *Malcolm és Marie*, *The Idol*), de néha azért hazaugrik, például azért, hogy Enyedi Ildikóval leforgassa *A feleségem történetét*. Szeptemberben Emmy-díjat kapott, most pedig Kanadában csíptük el, ahol Christos Nikou-val (*Apples*) forgatja a rendező első angol nyelvű nagyjátékfilmjét.

• *Már kamasz korodban is operatőnek készültél, ami ebben a szakmában nem annyira gyakori.*

Az az igazság, hogy ennyi idősen nem is a film érdekelt. Tizenöt-tizenhat évesen el kellett döntsem, hogy mit fogok kezdeni magammal, és nem mondanám, hogy nyomás lett volna rajtam, de éreztem, hogy otthon örülnének, ha értelmiségi szakmát választanék. Tudtam, hogy képtelen lennék egész nap egy helyen ülni, és úgy gondoltam, ha operatőr leszek, tévében fogok dolgozni és minden nap máshova küldenek ki forgatni. Ráadásul ezzel ki tudom elégíteni azt az elvárást is, hogy egyetemi diplomát szerezzek, de mégsem kell a közgázra felvételizni. Később, amikor elkezdtem beleásni magam, rájöttem, hogy a filmek tényleg érdekelnek, és lehetőségem adódott tizenhét évesen, a nyári szünetben Gothár Péter filmjében, a *Magyar szépségben* dolgozni kábelesként.

• *Mégis a bölcsészkaron kötöttél ki, az ELTE Filmszakon.*

Az érettségi évében éppen nem indult operatőr szak az SZFE-n, a következőben pedig ugyan igen, de abba az osztályba nem vettem fel. A felvételi után azonban Kende János, aki azt az osztályt indította, megkeresett és elmondta, hogy a döntése hátterében a fiatal korom áll, és biztatott a későbbi jelentkezésre, azt mondta, lehet belőlem operatőr. Végül Enyedi Ildikó és Máthé Tibor osztályába jártam. De az ELTE-n is nagyon különleges évfolyamom volt, az a hely nagyon megszeretett velem a filmeket és a filmezést. Gelencsér Gábor és Galicza Péter óráit nagyon élveztem, de Ferenczi Gábortól kaptam a legtöbbet, akitől nem csak a filmezésről lehetett sokat tanulni, de az életről is. A gyakorlati órákon olyan önfeledtséggel forgattunk, mint egy nyári táborban, nem volt görcs, gyomorideg, nem a személyiség ítéltetett meg azáltal, hogy milyen filmet csináltál, Gáborból árad egy játékoság, ami áthatotta ezeket az éveket. A Filmművészetin, ahol szintén szerencsém volt, és ahol egy máig összetartó közösség épült, ez egészen más volt. Ott a saját bőrünket vittük a vásárra, nagyon őszintén akartunk mutatni magunkból valamit és ez sokszor jár fájdalommal. De a nehézségek dacára, ezeket az éveket is nagyon szerettem.

• *Annyira élő a kapcsolat, hogy Enyedi Ildikó legutóbbi filmjének te voltál az operatőre, amelyről egyszer azt mondtad, hogy talán annak a munkálataiból tanultál a legtöbbet.*

A diploma óta eltelt tíz év és mi nem csak az osztálytársaimmal, de Ildikóval is tartjuk a kapcsolatot. Szakmai kérdé-

sekkel most is gyakran fordulok hozzá. *A feleségem története* forgatása közben valóban rengeteget tanultam nem csak tőle, de magából a folyamatból is. Nehéz megfogalmazni, de talán úgy mondanám, hogy arról, milyen mélyre ásni valamiben, hogy milyen az, amikor az ember nem csak horizontálisan, de befelé is terjeszti a tudását.

• *A modellváltás előtti SZFE és a FreeSZFE sorsát annyira a szíveden viseled, hogy felajánlottál egy ösztöndíjat az egyik, mesterei által kiválasztott operatőr tanulóknak, Császár Dánielnek, aki pár napig „shadowingolhatott” melletted az Eufória forgatásán Amerikában.*

Tehetetlenség éreztem magam azzal a helyzettel kapcsolatban. Elképzeltem, hogy mit éreztem volna elsőként: nagy terveim és reményeim vannak és egyszer csak kirántják alólam az egészet. Ettől nagyon szomorú lettem és elkezdtem azon gondolkodni, hogy én mit tudok tenni a szerény eszközeimmel.

• *Mennyire bevett gyakorlat az amerikai rendszerben, hogy tanulók megfigyelhetik a forgatást?*

A shadowing egy létező dolog, de az, hogy valaki egy távoli országból ösztöndíjasként részt vegyen a forgatáson, felvetett kérdéseket. Először nem is nagyon értették, hogy mit akarok. De végül könnyen el lehetett intézni, mert szerencsére jó fejek a producerek. Én pedig felelősséget vállaltam Daniért, aki úgy tűnik hasznosnak találta azt a hetet.

• *Neked volt hasonló élményed diákként? Kinek a munkáját lesnéd meg szívesen?*

Pont ilyen lehetőségem nem volt, de például Erdély Mátyás mellett többször is voltam kameraasszisztens. Nagyon sokat lehet belőle tanulni, hogy másokat figyel az ember munka közben. Illetve a Filmművészeti előtt Horváth György focuspuller mellett dolgoztam harmad asszisztensként, például a *Jött egy busz* című szkeccsfilm Török Feri által rendezett részében, ahol Réz Mártonként vagyok kiírva a stáblistán. Illetve egyszer volt lehetőségem Hoyte van Hoytema-val együtt dolgozni egy svéd reklámfilmbe, az még a Christopher Nolan filmek előtt volt.

• *Az SZFE modellváltásának idejében jött létre a HCA – Magyar Filmoperatőrök egyesülete, amelynek alapító tagja vagy.*

Amikor kiderült, hogy az SZFE átalakításában a HSC akkori elnöke is szerepet

vállal, sokan kiléptünk a korábbi operatőr egyesületből, és levelezőlistán kommunikáltunk egymással. Akkor vetődött fel az új egyesület, a HCA ötlete, amit azért is fontosnak tartottuk, mert a HSC akkorra hatalmasra duzzadt. Nem csak filmoperatőrök voltak benne tagok, hanem gyakorlatilag mindenki, aki közelről látott már kamerát.

• *Az érdekképviseleten túl van valamilyen más tervetek is az egyesülettel?*

Mindenki nagyon lelkes, Szabó Gábor elnök a legaktívabb, de probléma, hogy szűkösek az anyagi lehetőségeink. Nekem a legfőbb vágyam, hogy legyen az operatőr oktatásnak valamilyen alternatív formája. Remek magyar operatőrök gyűjtőhelye ez a szervezet, nagyon jó lenne használni a tudásukat akár workshopok, ösztöndíjak, mesterkurzusok formájában.

• *Mit gondolsz arról, ha egy operatőrnek felismerhető stílusa van?*

Szerintem veszélyes, ha egy operatőrnek visszatérő stílusjegyei vannak, könnyen keresztbe tesz a filmnek, holott az ellenkezője lenne a cél. Azt viszont fontosnak tartom, hogy legyen integritása és valamilyen követhető, kialakult vizuális gondolkodásmódja legyen, ami nem korlátozza le esztétikailag stílusosan, de segíti eligazodni a világban.

• *Amikor megkeresnek egy filmtervvel, hogyan látsz neki a munkának? Képeket, fotókat, filmeket gyűjtesz referenciának? A Malcolm és Marie-ben például az volt az érzése az embernek, mintha Antonioni képi világa jelenne meg, az Eufória egyik különkiadásában pedig Hopper ikonikus festménye, az Éjjeli baglyok elevenedne meg.*

A legfontosabb pontja az, hogy megértsem, hogy a rendező mit akar csinálni. Néha ez a legnehezebb. Szimler Bálinttal vagy Sam Levinsonnal ezt a fázist már átugorhatjuk, hiszen barátként egyébként is ismerjük egymás érzésvilágát, és sokat dolgoztunk együtt. Sok mindent együtt tanultunk meg, és ezeket az együtt szerzett tapasztalatokat együtt tudjuk kamatoztatni. Én szeretem, hogy ha van egy vizuális gyűjtemény, mert minél több a konkrétum, annál könnyebb, de néha egy mondat is elég. Mindig van egy pillanat – még a napra is szoktam emlékezni –, amikor bekattan, hogy milyen irányba kell elindulni. Ez nem feltétlenül egy teljesen tiszta kép, de van egy pontos érzése az embernek, ami után lehet a részletekkel foglalkozni. A *Malcolm és Marie* esetében tényleg eszembe jutott *Az éjszaka Antonionitól*.

Mundruczó Kornél:

Jupiter holdja

(Jéger Zsombor)

• *Ért kultúrsokk, amikor először hívtak az USA-ba dolgozni?*

Nagyon sok dolgot tudok az amerikai kultúra egy fontos részéről, mert kamasz koromban hip-hop rajongó voltam, ezért inkább úgy éreztem, hogy végre van pár ember, akikkel tudok olyan dolgokról beszélni, amiről itthon kevesekkel. Ilyen szempontból inkább az volt, hogy végre értik, amit mondok. A filmes közösségek pedig mindenhol kicsit hasonlóak. Ráadásul legelőször függetlenfilmet forgattam, aztán egy kisebb HBO-produkciót, és bár az *Eufória* már egy igazi nagy stúdiómunka, mégis úgy készítettük, mint ahogy a függetlenfilmeket szokták; ez jobban hasonlít az itthoni szisztémához. Az elején nem is kértek fel nagyobb szabású munkákra, most pedig tudatosan kerülöm az olyan produkciókat, ahol nem a rendező mondja meg, hogy mit csináljak.

• *Fontos az életedben a zene: hallgattál és írtál is rapet, voltál DJ. Úgy tűnik, be is vonzod az olyan alkotásokat, amelyekben kiemelt szerepe van. Az Eufória zenéihez is kicsit több köződ van, mint általában az operatőröknek.*

Az ügynökeim tudják, hogy nagyon szeretem a zenét, szóval sok ilyen projektet ajánlanak. Az *Eufóriában* Sammel, a rendezővel nagyon szorosan dolgozunk együtt, a zenei részeket már sokszor a forgatókönyvírás fázisában ismerjük. Ha van egy fontos szekvencia



erős zenei elemekkel, arról hamar el-
kezdünk ötletelni és egy szűkebb csa-
pat – amelyet Julio Perez vágó, Sam
Levinson, Jen Malone music supervisor
és én alkotunk – ajánl zenéket. Ez val-
óban nem szokványos, de az sem,
ahogy a sorozatot készítjük. A második
évad harmadik epizódjának intrója pél-
dával onnan jött, hogy amikor Sammel
(Levinson) Olaszországban nyaraltunk,
mutattam neki az INXS *Kick* című leme-
zét. Végül az album inspirálta az epizód
bevezetőjét.

• *Nem lehet nem beszélni arról, hogy
a Kodak a ti kedvetekért kezdett el
újra gyártani egy nyersanyag fajtát, az
Ektachrome-ot. Ez hatalmas dolog. Mitől
különleges ez a filmnyersanyag, amiért
ennyire fontos volt nektek?*

Ez úgy pontos, hogy a 35mm-es
mozifilm verzióját ennek az anyag-
nak miattunk kezdték újra gyártani. Az
Ektachrome fordítós anyag, ezt mi itthon
diának nevezzük: tehát amikor előhív-
ják, egyből pozitív képet kapunk. De mi
negatívként hívjuk elő (ezt keresztívás-
nak nevezzük), amitől egy zöldes trutyi,
úgynevezett „alapfátyol” keletkezik. Ezt a
későbbiekben vagy digitális fényeléssel,
vagy még felvételtkor szűrőkkel kell kor-
rigálni. Ebből egy keresztgammás kép
jön létre: élénk, de nem színhelyes szí-
neket kapunk. Rettenetesen kontrasztos
és érzéketlen anyag, nehéz
világítani, de érződik a képen,
hogy az *Eufóriának* nagyon
más a textúrája.

• *Mindezek mellett hogyan viseled,
hogy emberek képernyőn nézik és nem
moziban?*

Jó lenne, ha moziban néznék, de
mindennek van ára. Itt például annak,
hogy sokkal több emberhez eljut ezen
a platformon. Ez nagyon szomorú, de
egy tendencia, amit nem érdemes nem
észrevenni. A nagyjátékfilmeknek nincs
olyan kulturális jelentőségük, mint a '90-
es, vagy 2000-es években. A *Ponyvare-
gényről*, vagy a *Donny Darkóról* évekig
beszéltek az emberek, a *Harcosok klubját*
megnézve azt érezted, hogy megválto-
zott az életed, most a legnagyobb filmek
sem épülnek be a kultúrába. A szerzői
filmek próbálnak reagálni, de sokunk-
kat beszippant a televízió, a legnagyobb
sztárok is sorozatokban szerepelnek. Na-
gyon szeretem a mozit, mi is sokat gon-
dolkozunk azon, mit lehetne tenni.

• *Komoly reklámokon (Vogue, Gucci,
Valentino) és világsztárok videóklipjein
is dolgozol. Itthon elkülönül a játékfilme-
sek tere a reklámfilm-készítőkétől. Hogy
keveredtél ebbe a világba?*

A tengerentúlon ez nem kirívó eset
és otthon is vannak filmesek, akik rek-
lámokat is csinálnak. Nagyon sok fajta
és minőségű reklám van a piacon, én
mostanában főleg *fashion* reklámokat
készítek, mert itt érzem a legnagyobb
szabadságot. Egy Gucci reklám nem
elsősorban csak a termék el-
adásáról szól, mint mondjuk
egy autóreklám, nincs külsős
reklámügynökség, a márka

kreatívjai eleve egy kifinomult vizuális
konceptióval érkezik, amiben sok-
szor érdekes részt venni.

A videóklipben most már itt is na-
gyon kevés pénz van, bár régebben
sokszor dolgoztam szívességből, olyan
előadókkal, akiket szeretek, de mostan-
ra picit kifogytam a szívességekből és
a szabadidőből, szóval idén igyekeztem
csak a nagyokat elvállalni: forgattam
két klipet Miley Cyrus-szal, illetve dol-
goztam Beyonce új lemezének vizuális
tartalmain.

• *Az Emmy-díjat hová rakod magadban?
Sok filmed nagy sikereket ért el, de akad-
tak, amiknek várakozáson aluli volt a
visszhangja. Hogy viseled ezt az érzelmi
hullámzást?*

Általában, ami kívülről sikernek tű-
nik, az belül egy árnyaltabb érzés. Sze-
rintem az *Itt vagyok* óta egyértelműen
sikeres filmet nem csináltam. Ráadásul
mire bemutatnak valamit, még ha jól
is sikerül, túl jól ismerem már a hibáit,
hogy mit rontottam el. Nyilván rosszul
érinti az embert, amikor kijön valami
és nem jó visszajelzések jönnek rá, de
próbálok tanulni, hogy addig viseljek
a szívemen egy produkciót, amíg elké-
szül. Ez akkor is így egészséges, amikor
valaminek jó a fogadtatása, akkor is egy
csomó érzelmi szál köt össze azokkal
az emberekkel, akivel együtt csináltam.
Vannak nagyon jó élményeim nagyot
bukott filmekkel, és vannak nagyon
szomorúak nagyon sikeresekkel. Az
Emmy-díj természetesen jól esett, de
próbálok a helyén kezelni, nem több
és nem kevesebb, mint ami. A zöldkár-
tyában segített volna, de a kérelmet
már előbb beadtuk, munkákkal pedig
nem díjak alapján keresnek a rendezők
operatőrt.

• *Néhány évvel ezelőtt azt mondtad,
hogy kétlaki életre rendezkedtetek be,
mert Amerikában csak úgy lehet megél-
ni, ha folyamatosan van munkád. Olyan
filmet pedig nem szeretnél forgatni, amit
csak a megélhetésért csinálisz. Most ho-
gyan látod ezt a kérdést?*

A magyar kormány mindent meg-
tesz azért, hogy arra motiváljon, hogy
maradjak az Egyesült Államokban. Úgy
látom, nagyon sok fiatal érez ugyanígy.
Követem az otthoni filmes élet ese-
ményeit és engem azok a filmek, amik
most a politika és a Filmintézet támoga-
tását élvezik, nem érdekelnek. Nem ter-
vezek most hazaköltözni, mert szakmai
szempontból nincs miért. •

Sam Levinson:
Malcolm és Marie
(Zendaya)



GELENCSÉR GÁBOR: LOPOTT BOLDOGSÁGOK

Átmeneti rossz közérzet

STÖHR LÓRÁNT

PREMODERN MAGYAR MELODRÁMÁK (1957-1962).

Vajon mi emlékezetes történt 1957 és 1962 között a magyar filmtörténetben? *Ház a sziklák alatt*, *Elveszett paradicsom*, *Csempészek* – s vajon mi még a sok tucat elkészült nagyjátékfilmből? Hogyan is nevezhetjük ezt a kevés kanonizált művet felsorakoztató korszakot? Átmeneti évek? Premodern időszak? Gelencsér Gábor a korszaknak szentelt legújabb monográfiájában ezeket a kérdéseket is érinti anélkül, hogy egyértelmű választ adna rájuk. Nem is ez a célja. A *Lopott boldogságok* ugyanis nem a modern magyar film indulása előtti évek szigorú, mindenre kiterjedt filmtörténeti leírása, amilyen a szerző egyik korábbi, az 1970-es évekről szóló megkerülhetetlen monográfiája, *A Titanic zenekara* volt. Gelencsér legújabb kötete határozott és eredeti nézőpontból tekint végig ezeken az éveken: a melodrámá nyomait kutatja. A melodrámá lesz az a fogalom, amely mentén értelmezhetővé válik a korszak, az a fonál, amelyet a korszakba merítve kikristályosodnak ezeknek a politikai és filmtörténeti értelemben is szürke éveknek a fő vonásai.

Gelencsér Gábor igazi érdeme és a kötet legfőbb hozadéka nem az, hogy felfedezi a melodrámák intenzív jelenlétét a korszak filmjeiben, mert ha valaki végigrágja magát a gyakran csapnivalóan rossz vagy erősen középszerű filmeknek, akkor azonnal szembeötlik neki a korabeli filmkészítők műfajjal folytatott birkózása, hanem az a mély filmtörténeti belátás, hogy a melodrámá egyszerre jelent kapaszkodót a formai útkeresésben és a társadalmi jelenségek értelmezésében. 1954-ben elkezdődik a magyar film emancipációja, a megszabadulás a politikai propaganda szerepétől és a rákényszerített stílári uniformistól, a szocreál üres sematizmusától. A megszabadulás rö-

ggyon jelentős alkotások sorát eredményezte, ám a növekvő politikai és művészi szabadság élménye az 1956-os forradalom leverésével megtört, ezért az azt megelőző műfajok, hangvételek, dramaturgiai utak nem voltak folytathatóak. Ne feledjük, hogy 1956 után számos rendező debütált nagyjátékfilmmel, akik első filmjeikben szintén új hangvételt és dramaturgiát kerestek. A *Lopott boldogságok* a politikai feladatkör levetkőzésében és a magánélet felé fordulásban jelöli meg a melodrámá újrafelfedezésének egyik motivációját. Gelencsér társadalmi csoportok szerint három részre osztja a korszak melodrámáit: paraszt, munkás és értelmiségi melodrámákra. A felosztás esztétikai oka, hogy a három társadalmi csoport a múltban és jelenbe eltérő tipikus drámai konfliktusokat élt meg, más és más legyőzhetetlen erőkkal szemben találta magát a passzív áldozat szerepében. A kötet e három nagy fejezete nyolcnyolc – a melodrámá jegyeire összpontosító, a formai megoldásokat finoman kibontó – részletes filmelemzésre tagolódik, amelyeken keresztül a maga szemléletességében áll az olvasó előtt a korszak filmművészete.

A *Lopott boldogságok* a melodrámá fogalma, a melodrámái jellemzők tárgyalása felől érheti leginkább kritika. Gelencsér a kötetben a populáris film-műfajok számára már nem ismeretlen (a *Középkép* című kötetében a szocialista bűnügyi filmet taglalta), de a formai elemzéseknél, szerzői portréknál kevésbé alaposan bejárt terepén tett felfedezőutat, s az út során túlságosan is Király Jenő műfajértelmezésére támaszkodott. A tömegfilm legjelentősebb és egyúttal legszórakoztatóbb magyar teoretikusa rendkívül kötötten értelmezte a melodrámá fogalmát, az általa

leírt jellemzők a műfaj történetének egyik időbeli változatára érvényesek. A filmműfajok dinamikusabb, történetileg változó értelmezése felől nézvést viszont felesleges a Karády Katalin-melodrámák jellemzőit keresgelnünk egy másik történeti korszak filmjein, mert csak az anyag megerőszőkölésével fogjuk tudni kimutatni azokat. Gelencsér – az ELTE legendás tanára hatása alatt – a szerelmi melodrámák vonásait kutatja a tárgyalt alkotásokban és két olyan mozzanatot, a jelenést és a femme fatale karakterét, melyek a tömegfilmmel kapcsolatos elvárásokat mellőző, a modern film esztétikai szemléletmódjával egyre jobban átítatódó kulturális térben inadekváltak. Kevésbé hangsúlyos a kötetben, de a *Dani*, a *Szombattól hétfőig* és a *Próbaut* anyai illetve apai melodrámák (vagy azok vonásait viselik), ezért nincs döntő szerepe bennük ezeknek a motívumoknak. A femme fatale figurájával kapcsolatosan pedig egy, a kötött műfajképpel kapcsolatos általánosabb probléma jelentkezik. Ha a korpusz legkorábbi tagjának, a *Gázolás*nak a főhősnője még egyértelműen számító csábító is, érdemes-e későbbi alkotások sztárját, Bara Margitot (és Törőcsik Marit, Vass Évát) Karády mintájára femme fatale-nak látnunk korabeli melodrámái szerepeiben? Vajon mennyiben a végzet asszonya az a szerelemben és szexualitásban szabad, a férfival egyenrangú társként megjelenő, büszke és életélvező nő, akit Bara Margit különböző szerepeiben eltérő hangsúlyokkal alakított? Miért kellene a két főhős közti kölcsönös vonzalom, flört és csábítás játékeit kizárólag a – csalódott vagy csaló – férfi szemüvegen át láttatni ráadásul olyan fogalmi készlet és dramaturgia mentén, mely a nőt valamiféle mitikus szerepbe, a veszélyes ragadozó súlyos patriarchális előítéleteket magába sűrítő alakjába kényszeríti? Megítélésem szerint a magyar film politikai-esztétikai felszabadulása során a melodrámá emancipációja is végbemej: levetkőzi magáról a Karády-filmek kliséit és a Kádár-kor elnyomó viszonyai közt élő ember szenvedését dramatizálni képes elbeszélői formává alakul. Vagyis éppen azt az utat járja be műfaji oldalról, melyet Gelencsér Gábor társadalomkép és a formajegyek felől a kötet legerősebb gondolataként páratlanul figyelmes és élvezetes elemzéseivel bemutatott.

KIJÁRAT KIADÓ, BUDAPEST, 2022.

DÉL-KOREAI POLITIKAI FILMEK

GÉCZI ZOLTÁN

A POKOLBÓL KIVEZETŐ ÚT

DÉL-KOREA 70 ÉVE HÁBORÚS FENYEGÉTSÉBEN ÉL. A POLITIKAI FILMNEK ITT KÜLÖNLEGES SZEREPE ÉS JELENTŐSÉGE VAN A TRAGÉDIÁKKAL TERHELT NEMZETI MŰLT FELTÁRÁSÁBAN.

Ueszedelmes vállalkozás kortárs politikai filmet forgatni. Azok, akik tevélegyes alakítói vagy tanúi voltak a történelmi eseményeknek, mindenekelőtt a ténybéli hitelességet kérik számon a mozin, miközben ugyanezen kritérium igen ritkán befolyásolja a szélesebb közönség reakcióját. Politikailag elkötelezett alkotó esetében fennáll a múlt torzításának vagy szándékos meghamisításának kockázata, az ingatag jellemű direktorok pedig, kiket másféle megfelelési kényszer nyomaszt, hajlamosak méla áhítattal tekinteni a történetek szereplőire, így hiteles portrék helyett rendszerint idealizált emlékműveket emelnek. S ha sikerül végrehajtani a lehetetlen kötéltáncot, továbbra is megoldásra vár az esztétika kérdése – hiszen a néző a politikai filmmel szemben is ugyanazon elvárásokat támasztja, amelyek mentén egy tisztán fikciós művet ítél meg.

KI TUD KEVESEBBET DÉL-KOREÁRÓL?

Közismert történelmi tény a hidegháborús múlt és annak máig tartó továbbélése, a kettészakított ország skizofrén képe, az északi kommunista rezsim abszurd rettenete. Ezzel szemben a dél-koreai gazdasági csoda, amelynek fő hajtóerejét a technológiai szektor adta, világszerte irigyelt jelenség: az egy főre eső GDP 1990-ben 6600 amerikai dollár volt, mára ez 35 ezer dollárra emelkedett (ez a magyar kétszerese). Mindenki ismeri a dél-koreai technológiai óriáscégeket, termékeiket valamennyi kontinensen használják, globális szerepük meghatározó: tavaly

a Samsung Electronics 200 milliárd dolláros, a Hyundai Motor 88 milliárd dolláros, az LG Electronics 53 milliárd dolláros bevételt realizált (a nagyságrendek illusztrálása végett álljon itt a MOL-csoport 3,5 milliárd dolláros bevételére). A gasztromániások számára kényes referencia a nagyvárosi büfék kínálatába beépült kimchi, bibimbap és kimbap, jól csúszik hozzá a soju, a milleniálók a BTS-t, a Blackpinket és más K-pop zenekarokat méltatgatják, tájékozottabb filmpártók pedig a dél-koreai mozgóképipar példa nélkül álló sikertörténetére hivatkozhatnak. Evvel szemben kevesen akadnak, akik Dél-Korea említése során olyan kulcsfontosságú jelzős szerkezeteket sorakoztatnak fel, mint a politikai gyilkosságok, a katonai diktatúra, a koncepciók perek vagy a rendőrállami terror. Holott Dél-Korea történelme zaklatott, erőszakos és kaotikus; nehéz, gyötrelmes út vezetett a virágzó jóléti demokráciához.

SZÉTSZAKADVA

Amennyiben Koreára vonatkoztatjuk Winston Churchill közismert, ám soha el nem hangzott mondasát, miszerint „a Balkán több történelmet gyárt, mint amennyit fel tud dolgozni”, a délkelet-ázsiai ország múltját mind mennyiségi, mind minőségi alapon minősíthetjük emészthetetlennek. A 20. század első felében japán megszállás alatt állt az ország, az imperialista császári haderő pedig nem éppen a *demokurasi* építését tekintette stratégiai szempontnak. A második világháborút követően az ország északi részét a Vörös Hadsereg

szállta meg, a 38 szélességi foktól délre pedig amerikai csapatok állomásoztak, ezáltal Korea *de facto* kettészakadt. A konfliktus 1950 júniusában nyílt háborúba torkollott, a harcot az 1953 júliusában megkötött fegyverszünet rekesztette be. Legkevesebb 750 ezer, más becslések szerint 1,25 millió katona esett el, a polgári áldozatok száma minimum 2 millióra, más történészek szerint 3 millióra emelkedett; mindent összevetve a pusztítás jócskán felülmúlta a második világháború legvéresebb ütközeteként ismert sztálingrádi ostrom katasztrófáját. A fegyverszünetet követően Észak-Korea megkezdte máig tartó menetelést a totálisan abszurd politikai téboly felé, példátlan gyorsasággal sajátítva ki a Világ Legocsmányabb Ország címet, de azok a szerencsések, akik délen rekedtek, sem érezhették magukat a történelem kegyeltjeinek: vörös terror helyett egymást váltó szélsőjobboldali katonai diktatúrák vártak rájuk, amelyben a KCIA (Koreai Központi Hírszerzési Ügynökség) és a titkosrendőrség elnyomása szavatolta a zsarnokok rémuralmát.

ÁTLAGEMBEREK A ZSARNOKSÁG ELLEN

Fiatalkorban orvos érkezik rohanva a Kommunistaelhárító Nyomozóhivatal parancsnokságának kihallgatórészlegébe. Sietsége hiábavaló: már csak a halál beálltát állapíthatja meg. A Szöuli Nemzeti Egyetem Nyelvtudományi Tanszékének 21 éves hallgatója, Park Jong-cheol a nyomozók közlése szerint végzetes szívinfarktust kapott kihallgatás közben, evvel szemben az orvos fulladásos halált állapít meg, amelynek oka a kivallatás során alkalmazott víztortúra. Tanácstalanság, rettegés és szorongás ül ki az arcokra, az incidensbe véletlenül bevonódott doktort és a brutális rendőrtiszteket egyszerre sújtja meg a felismerés: ezzel a tetemmel még igen komoly gondok lehetnek.

Jang Joon-hwan tényvezérelt filmje, az *1987: Ha eljön a nap* (1987 *When the Day Comes*, 2017) éppoly emelke-

dett, mint amennyire földhözragadt. A tankönyvszerűen szabatos, precízen szerkesztett moziban a demokratikus választás kivívásának kulcsfigurái korántsem magasztos szellemű szabadságharcosok, sokkal inkább olyan átlagemberek, csekély jelentőségű polgárok, akik éveken, akár évtizedeken át túrik a hatalom rutinszerű visszaéléseit és a kormányzati erőszakot, mígnem elszakad náluk a cérna. A cselekmény ennek megfelelően hétköznapi konfliktusok mentén bontakozik ki: adott egy államügyész, aki nem hajlandó a hivatalos protokoll megkerülésével aláírni egy soron kívüli hamvasztási beadványt; egy orvos, aki megtagadja a halotti jegyzőkönyv meghamisítását; egy börtönőr, akiben szimpátia ébred egy ártatlanul elítélt fogoly iránt; egy újságíró, aki besokall a cenzúra által diktált propagandától. S végül, de nem utolsósorban egy egyetemi hallgató, kinek sorsa tragikus keretet ad a filmnek: Lee Han Yeol, aki szintén rendőri erőszak következtében veszítette életét 1987 július 5-ikén.

Hasonló perspektívából nyilatkozik *A targoncakezelő* (*Fork Lane*, Lee Ju-hyoung, 2017), az

Egy taxisofőr (*A Taxi Driver*, Jang Hoon, 2017) és *A védőügyvéd* (*The Attorney*, Yang Woo-suk, 2017). Utóbbi két cím közt a főszereplő, Song Kang-ho személye teremt közvetlen kapcsolatot, időben sem távolodnak el egymástól: az első két cím forgatókönyve a Gwangju-zavargás (1980), a harmadik a Burim-incidens (1981) köré íródott. Ezek a drámák az erkölcsi eszmélés és a politikai öntudatra ébredés filmjei, nem mozgalmakra, hanem személyes élményekre és sorsokra fókuszálnak. *A védőügyvéd* egy simlis jogász, Roh Moo-hyun biográfija, aki monetáris megfontolásból képezte magát ingatlanügyintézővé, később adótanácsadóvá, majd egy személyes trauma miatt polgárjogi aktivistává vált, koncepciós politikai perekben vádolt személyek védelmére szakosodott, s tette ezt számottevő sikerrel, hiszen 2003-ban miniszterelnökké választották. Ezen filmek

„A kettészakított ország skizofrén képe”

(Lee Jung-jae: Vadászat – Lee Jung-jae és Jung Woo-sung)

lik el a történelmi drámákat oly gyakran komikussá tevő, veszedelmes rákfenét, a tökéletes hérosz szoborszerű ábrázolásának kényszerét.

A koncepciós perek és a rendőri erőszak, a háborús pszichózis által tüzelte, kommunistaelenes belharc borzalmairól más történelmi filmek is megrendítő képet adnak (*May 18*, Kim Ji-hoon, 2007; *National Security*, Jeong Ji-yeong, 2012), a mindenhol jelen lévő belső ellenség szüntelenül fenyegető motívuma ugyanakkor a fikció felé hajló vagy tisztán fikciós alkotásokban is kulcsszerepet játszik.

A KOMMUNISTÁK KÖZTÜK JÁRNAK

A belső ellenség elleni harc, mint biztonságpolitikai doktrína, korántsem nélkülözte a történelmi hagyományt: a dél-koreai fegyveres erők már a háború idején tízezres nagyságrendben likvidálták a kommunistabarátokat minősített polgári személyeket. A történészek az 1953-tól 1987-ig terjedő időszakot öt, ironikus módon köztársaságnak mondott periódusra tagolják, holott ezekben az évtizedekben mindvégig katonai diktatúrák kormányoztak. Inkább kevesebb, mint több



sikerrel: a nyugathoz képest tragikus gazdasági mutatók felkurblizása korántsem volt egyszerű kihívás (1962-ben az egy főre eső GDP mindössze 104 dollár volt, ezt 1989-re sikerült 5438 dollárra duzzasztani); egymást érték a jellemzően egyetemista alapon szerveződő tüntetések, amelyeket rendre fegyverrel számolt fel az államhatalom; a katonai puccsok és a sorozatban kihirdetett szükségállapotok generációk számára váltak rutinná; a kiszámíthatatlan rendőri erőszakot az élet természetes velejárójaként tanulták meg kezelni az állampolgárok. A hidegháborús paranoia kegyetlenül meggyötörte a dél-koreai társadalmat, ugyanakkor a legfelsőbb államvezetés szintjén is gyilkos feszültség uralkodott.

FÉLELEM ÉS RETTEGÉS A KÉK HÁZBAN

Kim Jae-gyu, a Koreai Központi Hírszerzési Ügynökség igazgatója lehajt egy pohár whiskeyt, majd revolvért ránt és tüzet nyit az államapparátus asztal körül ülő tagjaira. Először a Titkosszolgálat parancsnokát veszi célba, majd a miniszterelnök felé fordítja a Walther PPK típusú fegyvert. Gwak Sang-cheon a kezén sérül meg, földre zuhan, Park

Chung-hee a mellkasába kap golyót, a seb erősen vérzik, a férfi hörögve hanyatlik hátra. Kim igazgató hírszerzőtiszthez illően alapos ember, félmunkát nem végez: mindkét áldozatot közvetlen közletről leadott fejlődéssel végzi ki, ily módon téve pontot 1979. október 26 éjjelén Dél-Korea harmadik miniszterelnöke, Park Chung-hee 18 éves uralmának végére.

A *bizalmi ember* (*The Man Standing Next*, 2020) a merénylet előtti hetek eseményeit mutatja be, feltárva a politikai gyilkosság anatómiáját, a rezsim belső konfliktusait, melyek végül arra készítették a nemzeti hírszerzés vezetőjét, hogy fegyverrel gátolja meg a katonaság polgári személyek elleni bevetését („Harcokcsikkal fogjuk legázolni a tüntetőket”, szöveg az állítólagos elnöki direktíva). Woo Min-ho munkája nagyívű és elegáns, a finom részletek és dramaturgiai árnyalatok iránt élénk érdeklődést mutató, gondosan komponált képekben elmesélt mozi a diktatúra toxikus örületéről, egy hívő hazafi teljes mentális és morális összeomlásáról; történelmi tényekre épít, de követke-

zetesen játékfilmes dramaturgiával és esztétikával dolgozik. Műfaját tekintve a politikai thriller és a hírszerzési krimi jegyeit hordozza, s ilyen minőségében alighanem az elmúlt évek egyik legkiválóbb darabja.

A dél-koreai rendezők értik és szeretik a zsánerfilmeket, s tekintettel az 1950 óta fennálló hadiállapotra, a hírszerzés színfalak mögött zajló, csendes háborúja egyszerre kézenfekvő és szomorúan aktuális téma számukra. Merőben más perspektíva ez, mint a polgárjogi mozgalmak átlagemberének szemlélete, eltérő szempontok jutnak érvényre, így jóval nagyobb tér nyílik a fikció számára.

A kortárs dél-koreai mozi első valódi sikerfilmje, szakmai szempontból nullás kilométerköve, a *Shiri* (Kang Je-kyu, 1999) 6,5 millió eladott jeggyel múlta felül a népszerűségi lista élén álló *Titanic* (James Cameron, 1997) 4,5 milliós nézettségét, és a hírszerzési zsáner iránti közérdeklődés azóta sem lankadt. A *Shiri* nyomvonalán elsőrangú akciódrámák kerültek bemutatásra, mint *A kém, aki Északra ment* (*The Spy Gone North*, Yoon Jong-bin, 2018),

„Az erkölcsi eszmélés és a politikai ébredés filmjei”

(Ryoo Seing-wan: Menekülés Mogadishu-ból – Kim Yoon-seok)





a *Vadászat* (Hunt, Lee Jung-jae, 2022) vagy a *Menekülés Mogadishuból* (Escape from Mogadishu, Ryoo Seung-wan, 2021). A legkiválóbb amerikai kémfilmekkel egyenértékű *Vadászat* az 1980-as években játszódik, *A kém, aki Északra ment* pedig az 1990-es évek hidegháborús skanzenébe vezeti be a nézőt, a totális nihilizmus kiismerhetetlen labirintusába, amelyben érvényüket veszti az erkölcsi normák és az ideológiai elvek. Tekintettel arra a körülményre, hogy a dél-koreai mozi újhullámának másik kulcsfilmje, a *Demilitarizált övezet: JSA* (JSA, Park Chan-wook, 2000) is hasonló üzenetet tolmácsol, nehéz volna vitatni a rendezők évtizedes politikai konszenzusát: az észak és dél között kiépült ellentétek kibékíthetetlenek, az érdeklarmonizációra nincs lehetőség, a konfliktus feloldhatatlan.

IGÉNY A SZERZŐI SZEMLÉLETRE

A dél-koreai filmipar sajátos vonása, hogy stúdiósintű támogatást biztosít a szerzői filmeseknek. A nemzetközi szinten is ismert és elismert elsőgenerációs alkotók, mint Park Chan-wook és Kim Ki-duk, a rendezés mellett a forgatókönyveket is jegyzik részben vagy egészben, s miután filmjeik pénzügyi szempontból is sikeressé váltak, a hibrid produkciós modell a politikai filmek

esetében is meghatározó lett. A kortárs szerzői filmek világában példátlan közönség sikereket értek el a zsáner éllovasai: az *Egy taxisofőr* 12,2 millió, *A védődügyvéd* 11,37 millió, az *1987: Ha eljön a nap* 7,23 millió, *A második ember* 4,75 millió nézővel zárta a forgalmazást (a lista élén álló film nézettsége magyar viszonylatban akár 1,5 millió jegyvásárlónak feleltethető meg).

A politikai film műfaja a hatodik köztársaság terméke, egy demokratikus társadalom egészséges igénye a múlttal való szembenézésre. Jung Han-seok, a Busan Nemzetközi Filmfesztivál programigazgatója szerint ma már „a kortárs történelmen alapuló politikai film kasszasikerré is válhat”, ami hatalmas szakmai előrelépést jelent ahhoz képest, hogy az 1990-es évekig „azokat a mozikat, amelyek érzékeny témákat érintettek, betiltották vagy egyszerűen eltüntették”. Woo Min-ho (*A bizalmi ember*) megerősíti a fentieket: „rengeteg koreait érdekel a politika, és erősen elkötelezettek a múlt feltárása és megértése iránt”, a mozilátogatók attitűdje pedig hatalmas támogatást jelent az alkotók számára, mert „miután a közönség előnyben részesíti a hasonló műveket, úgy vélem, hogy egy jó ötlet könnyen megtalálhatja a megfelelő finanszírozót”.

„Korántsem nemzetspecifikus jelenség”

(Woo Min-ho:
A bizalmi ember
– Lee Byung-hun)

DEMILITARIZÁLT ÖVEZET

Az 1987 decemberében lezajlott választást követően véget ért a katonai diktatúra korszaka, Dél-Korea demokratizálódott, az ország társadalmi és gazdasági

szempontból egyaránt kivirágzott. A demokratikus állami berendezkedés áldásai mellett megjelenő korrupció, a színpalak mögött zajló sötét politikai machinációk új témákat adtak a forgatókönyvírók számára (*Inside Men*, Woo Min-ho, 2015; *Kingmaker*, Byun Sung-hyun, 2022), de a gazdasági elittel és a szervezet bűnözéssel egyaránt lepakáló politikus, a minden hájjal megkent, alattomos *spin doctor*, a hatalmi centrum köré szerveződő, gátlástalan *political animal* karaktere korántsem nemzetspecifikus jelenség, így ezek a címek kulturális szempontból kisebb súlyú produkciók. A filmek a közelmúlt történéseire is színvonalas mozikban reflektálnak, társadalmi felelősségérzetük nem kopott meg, miközben az alapvető paradigma, miszerint az ember természeténél fogva szabad, az elnyomást csak ideig-óráig lehetséges fenntartani, a következő generáció pedig képes elszámoltatni a bűnösöket, továbbra is meghatározza a dél-koreai politikai mozik világgképét. •

KOREAI FILMFESZTIVÁL

TESZÁR DÁVID

TITOKZATOS NŐK, FESZÜLT FÉRFIAK

A KOREAI FILMFESZTIVÁL JUBILEUMI KIADÁSA FIGYELEMREMÉLTÓAN ERŐS PROGRAMMAL JELENTKEZETT.

A Frankel Leó úti székhelyű Koreai Kulturális Központ immár 15. alkalommal rendezte meg a Koreai Filmfesztivált. A koronavírus járvány két évét követően idén már nemcsak Budapesten, hanem a debreceni Apolló moziban is jegyet lehetett váltani az esemény alkotásaira. A kínálat több mint bőszeges volt: 26 nagyjátékfilm, 2 egészestés animáció és 10 rövidfilm várta a legizgalmasabb filmiparral rendelkező távol-keleti náció szerelmeseit. A nyitófilm Park Chan-wook friss munkája, *A titokzatos nő* (*Decision to Leave*, 2022) volt, amely idén a legjobb rendezés díját vihette haza Cannes-ban, és nagy szerencsénkre itthon is forgalmazóra talált. Park életművében akadnak önnön barokkos maníraiba belefeledkező, papírvékony stílusgyakorlatok, *A titokzatos nő* azonban nem ilyen, sőt, a rendezőhöz képest inkább visszafogottnak mondható: egy hitchcocki ihletésű bűnügyi történetet házasít össze nagy eleganciával egy melankolikus, noirba mártott románccal. Az álmatlanságban szenvedő, megszállott detektív (Park Hae-il) menthetetlenül belehabarodik egy kínai származású, kaméleon-szerű, misztérióz nőszemélybe (Tang Wei), aki az aktuális gyilkossági ügy gyanúsítottja. Park Chan-wook gazdagon rétegzett, néhol kissé túlbonyolított, mégis ígérő szépségű munkájában a nagyszerűen teljesítő főhős tandem mellett kiemelt szerepet oszt a tájra és egy klasszikus, 1960-as évekbeli koreai balladára is (Jung Hoon-hee: *Köd*): *feng shui* esztétikájában kopár hegytető és ködös tengerpart, magasság és mélység rímel egymásra, miközben egy

méltóságteljes, lágy női hang dalol az egykori kedveséről. Balladisztikus mozi ez, amely lefojtott érzelmekkel, elhallgatott szándékokkal és homályos sejtésekkel operál a nyomozati munka nagyon is objektív, adatközpontú, azonnal verifikálható világában. Ki gondolta volna, hogy Park Chan-wook ekkora romantikus? A magyar felirat ne téveszsen meg senkit, a főszereplő páros a játékidő egészében magázza egymást.

A *Támasz nélkül* (*Helpless*, 2012) folytatja a megszállott férfi vs. rejtélyes, kiismerhetetlen nő tematikáját, ugyanakkor megkettőzi a férfi karakterét: a nyomozó itt a főhős állatorvos családtagja lesz, aki elkezd felgöngyöltetni a kitűzött esküvő előtt tragikus hirtelenséggel eltűnt fiatal nő ügyét. Byun Young-joo rendező alkotása lefojtott érzelmek helyett a koreai melodráma hagyományainak megfelelően végletes érzelmekkel operál, tehát egészen más regiszteren játszik, mint *A titokzatos nő*, ugyanakkor a meghökkentő hazugságrétegek lehántásának folyamata így is lebilincselő marad.

A dokufilmesként indult Byun Young-joo idén külön szekciót kapott (Arcok), és személyesen is ellátogatott a Corvin moziba egy közönségtalálkozó erejéig. Igazi különlegessége volt a fesztiválnak, hogy hazánkban elsőként vetítették le a klasszikussá nemesedő, rendkívül jelentős dokumentumfilm-trilógiájának (1995-1999) második tételét, a *Bűbánatot* (*Habitual Sadness*, 1997). Európában a mai napig nem közismert, hogy a második világháború idején Japán százezres nagyságrendben hurcolt el ázsiai, többek közt

koreai nőket, hogy hadiprostituáltaként „szolgálják” a császári hadsereg katonáit. Byun megrázó erejű trilógiája két szempontból is mérföldkőnek tekinthető: egyrészt ő készített Dél-Koreában először személyes hangvételű dokumentumfilmet, amelyben fontos szerep jut az alkotó szemszögének, másrészt pedig ő tette láthatóvá elsőként a megszálló hatalom által prostitúcióra kényszerített koreai nők történetét azzal, hogy arcot, nevet és hangot adott nekik. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a kilencvenes évek első felében még Dél-Koreában is új és megdöbbentő információknak számított a nippon hadsereg egykori kíméletlen praxisa. Byun Young-joo kirtartása és a – japán-koreai relációt mai napig beárnyékoló – problémakör iránti odaadása egészen figyelemreméltó: a meginterjúvolt idős hölgyek csak azután engedték meg, hogy lefilmezze őket, miután a rendező beköltözött hozzájuk és egy évet együtt élt velük. A *Bűbánatban* az első részhez hasonlóan hétköznapi életképeket láthatunk az egy háztartásban élő asszonyokról, akik az egész életüket beárnyékoló, traumatikus tapasztalataikról és jövőbeli vágyaikról beszélnek, de idővel az a nagymama kerül fókuszba, akinél tüdőrákot diagnosztizáltak. Byun egész trilógiája fontos és nagyfokú érzékenységgel filmre vitt mementó, amely a mai napig hivatkozási alap a témával foglalkozó művészek és tudósok számára.

Akit egy cseppet is foglalkoztat Észak- és Dél-Korea viszonya, az fogja értékelni a *Menekülés Mogadishuból* (*Escape from Mogadishu*, 2021) című, megtörtént eseményeken alapuló tétel az akciófilm-specialista Ryoo Seung-wan rendezésében, amely a tavalyi esztendő legnézettebb filmje volt Dél-Koreában. 1991-ben járunk a somáliai fővárosban, ahol az egymást kölcsönösen rühellő észak- és dél-koreai diplomaták előbb az afrikai ország vezetőjét próbálják meggyőzni arról, hogy a saját maguk Koreáját támogassa az ENSZ-be való felvételbe (valóban komoly legitímáci-

ős csata volt ez akkoriban, amelynek a végére az együttes felvétel tett pontot a tárgyév szeptemberében), majd a polgárháború kitörésével rákényszerülnek arra, hogy együttműködjenek a széthulló országból való kijutás reményében. A felskicelt figurákba kiváló férfiszínészek (Kim Yoon-suk, Jo In-sung, Heo Joon-ho) lehelnek életet, a film végig rendkívül izgalmas a totális káoszban is örökösen bizalmatlan vetélytársaknak köszönhetően, de a pontot az i-re a záró autós üldözés teszi fel: olyan lenyűgöző demonstrációja ez a dél-koreai filmipar technikai felkészültségének, hogy még a veterán akciófilm-rajongók is garantáltan a mozsizékek alatt fogják keresni az állukat.

Ugyancsak megtörtént eseményeken alapul és hasonlóképp politikumban gazdag a *Királycsináló* (*Kingmaker*, 2022), azonban Byun Sung-hyun alkotása híján van a nemzetközi vonatkozásnak. Noha soha nem hangzik el a neve, a *Királycsináló* valójában a dél-koreai ellenzéki legenda, Kim Dae-jung és kampányfőnöke kapcsolatát mutatja be az 1971-es választások idején, amikor is együttes erővel kísérletet tettek arra, hogy demokratikus úton leváltásuk az akkor már közel tíz éve regnáló, jobboldali katonai diktátor Park Chung-hee-t. Ez az ambiciózus, intrikameghajtású és karakterközpontú dráma a politika színpalái mögé kalauzol, de a koreai politikatörténet ismerete nélkül is érthető és élvezhető, elvégre a cél szentesíti az eszközt elve tértől és időtől függetlenül a kiélezett, vérre menő hatalmi játszmák sajátja. A *Királycsináló* végigvezet egy olyan fordulatos kampányon, amely még Park Chung-hee érdeklődését is felkeltette a tömegmanipulációban brillírozó, reflektorfényt kerülő szürke eminenciás iránt. A rendező tehetséggel épít a fény és az árnyék kontrasztjára, rámutatva a misszió által vezérelt, idealista ellenzéki politikus (a veterán Sol Kyung-gu emlékezetes alakításában) és a háttérből manőverező, morális skrupulusoktól mentes mesterelme (Lee Sun-kyun is remek) ellentmondásos kapcsolatára.

A KCIA (Korean Central Intelligence Agency) működését és paranoiás hatalmi vetélkedését mutatja be az 1980-as évek elején a sztárszínész Lee Jung-jae (*Nyerd meg az életed*, 2021) debütáló rendezése, a *Vadászat* (*Hunt*, 2022). A hírszerző hivatal két igazgatóhelyet-



tese rivalizálásra kényszerül, ugyanis a KCIA-vezér parancsára egymás ellen kell nyomozniuk, hogy fény derüljön az észak-koreai rezsimnek szigorúan bizalmas információkat kiszivárogtató téglaszemélyazonosságára. Lee a két főszerepet önmagára és legkedvesebb barátjára/üzlettársára, az ugyancsak A-kategóriás Jung Woosungra osztotta, ez azonban nem látszik a filmen: a múltbeli sérelmek és az emelkedő tétek folyamányaképp tapintani lehet köztük a feszültséget, az érzelmi intenzitás már-már operai, ám a hangsúly mégiscsak a Michael Mann filmjeit (kivált a *Szemtől szemben*) idéző, figyelemreméltó magabiztossággal dirigált fegyveres összecsapásokra helyeződik. Ha *A titokzatos nő* kissé túlbonnyolított, akkor a *Vadászat* nagyon az: a fogócskázó észak- és dél-koreai kémek kapcsolatrendszerének szétszálazása a követhetőség határát súrolja, de a *Vadászat* ilyenkor sem lassul le, hanem kérlelhetetlen sebességgel robot az apokaliptikus, bangkokai fináléig. Ha Lee Jung-jae egyszer rendesen megtanul angolul, akár még világhírű színész-rendező is lehet belőle.

Végezetül feltétlen kiemeléséremel 2022 legnagyobb dél-koreai kasszaszikere, a *Büntetlenül – véres küldetés* (*The Roundup*; 12,6 millió néző). Az elmúlt öt évben Ma Dong-seok (alias Don Lee) az elsőszámú akciósztár Dél-Koreában: ez a dömpér alkatú, karizmatikus színész olyan, mintha kereszteznénk

Byung Sung-hyun:
Kingmaker
(Lee Sun-kyun és
Sol Kyung-gu)

egymással Bud Spencert és Donnie Yent – bohókás megvicces, de azért roppant mód ért a bunyóhoz és szakmáiban veri le a rosszarúak veszejét. Noha az angol címből nem derül ki, de jelen darab *A törvényen kívüliek* (*The Outlaws*, 2017) folytatása (az eredeti koreai cím segít: *Bűnös város 2.*): míg az első részben a dél-koreai fővárosban kellett megrendszabályozni a vetélkedő kínai-koreai maffiaklánokat a rendőrt megformáló Don Lee-nek, most egy Vietnámba szökött gengszter kell visszatoloncolnia a szülői rendőrkapitányságra, ám nem várt sebességgel sokasodnak a koreai turisták hullái Hanoiban, és ez jelentékeny bonyodalmak forrása lesz. Olyan parádésan megkoreografált, szűk terkekbe kényszerített (aprócska vietnámi lakás, buszbelső), hiperintenzív verekedéseket utoljára csak a *Szabadíts meg a gonosztól* (*Deliver Us from Evil*, 2020) című, ugyancsak Délkelet-Ázsiában (Thaiföldön) játszódó dél-koreai gengszterfilmben láthattunk, mint itt. De míg a *Szabadíts meg... éjfékete és nihilista*, a *Büntetlenül... sokkalta kedélyesebb és lazább: lezser eleganciával és példás tempóval előadott mixtúrája az akciónak és a humornak – nem csoda, hogy ekkora közönségkedvenc volt az országban. A harmadik rész (*The Roundup: No Way Out*) forgatása most novemberben fejeződött be, premierje jövőre esedékes Dél-Koreában. •*

PARK CHAN-WOOK: A TITOKZATOS NŐ

VARRÓ ATTILA

KÖDDÉ VÁLNI

A HAJDAN ULTRAERŐSZAKOS FÉRFIVENDETTÁKAT FORGATÓ PARK CHAN-WOOK LEGÚJABB SZERELMES FILMJE EGYBEN EGY SZERZŐI PÁRKAPCSOLAT HIMNUSZA.

A koreai filmhullám egyik vezéralakja, Park Chan-wook elsősorban ultraerőszakos bűnfilmjeivel szerzett hírnevet magának az ezredfordulón, legyen szó a demilitarizált zónában játszódó *JSA*-ról vagy a *Bosszú ura* és az *Oldboy* férfivendettáiról, így aztán elsőre épp olyan provokatív állításnak tűnhet a „legromantikusabb koreai sztárrendezőnek” nevezni, mint a „női filmek mesterének” – márpedig bő tizenöt éve jóformán mást sem készít, mint szenvedélyes szerelmes filmeket, középpontjukban egy (vagy két) határozott és meghatározó nőalakkal. A *Bosszú asszonya* óta fokozatosan letisztuló és árnyaltabbá váló filmnyelve mellett legalább olyan fontos átalakulást jelent az életműben a mind hangsúlyosabbá váló női nézőpont a történetek elbeszélésében: míg az „Aranyszívű Geum-ja” fúria-története női főhőse és narrátora ellenére (utóbbi személyére csak a film végén derül fény) többnyire különféle – mindkét nemből kikerülő – külső szemlélőn keresztül jelenik meg, sokszínű mozaikdarabkákból összeállítva a hazugságokkal és színleléssel másokat kihasználó bosszúálló képét, addig a tíz évvel későbbi *Szobalány* már a két központi nőalak – egyben szerelmespár – eltérő személyes nézőpontjából meséli el a triplacsavaros átverés sztoriját (ahol a két verzió szándékos diszkrpanciái épp úgy jelzik az erőteljes szubjektivitást, miként az álomszerű szexfinálé a hirtelen visszanyert hajkoronával), csupán az utolsó percekre átadva a stafétát a férfiaknak.

Ezzel a hatalomátvétellel párhuzamosan a Park-filmek szerelmi szála is egyre izmosabbá és nőcentrikusabbá válik (így

jutunk el a monomán bosszú asszonyától a *Szomjúság* lucskos vámpírrománcaán át a cselédlány-úrnő héjanázig), miközben a különféle fedőműfajú történetek férfi-nő kapcsolataiban világosan tetten érhető egyfajta átfogó – és átformalódó – Pygmalion-motívum. 2005 óta a rendezői életműben visszatérő kérdést jelent, hogy ez az enigmatikus és erős (sőt erőszakos) Park-bestia mennyiben egy férfiterepítő műve – vagy a férfi csupán katalizátor, egyfajta eszköze a belülről fakadó transzformációnak. A naiv, fülig szerelmes Geum-jából egyértelműen a sorozatgyilkos tanár (!) teremt bosszú asszonyát, aki csak elpusztítása árán térhet vissza saját kislányához; a *Szomjúság* zola *vamp*-jánál még kell a vámpír-mentor vére, hogy a gyűlölettel és mohósággal eleve színültig telt Tae-ju fékezhetetlen, vérengző fenevaddá váljon; a *Vonzások* pszichotikus kamaszhősnője esetében a gyilkos Charlie bácsi már épp csak a kezdőlökést adja meg, és a tanítvány hamarosan túllép mesterén, sőt végez is vele; a *Szobalányban* pedig a két elnyomó férfi csupán abban a balga illúzióban él, hogy bábként mozgatja a hősnőket (akár szó szerint) – valójában kezdettől ők jelentik a figurákat a két Úrnő (lásd az eredeti címet) tábláján.

Ehhez a női tényéréshez az életműben minden bizonnyal lehet némi köze annak a forgatókönyvírónőnek, aki 2005 óta jóformán állandó alkotótársa Parknak (az angol nyelvű *Vonzások* és a *Little Drummer Girl* kivételével) és akiről a rendező kijelentette: „sosem hittem volna, hogy filmes pályafutásomat egy „előtte” és „utána” korszakra osztja majd Jeong

– nőiességet, gyermeki ártatlanságot, tündérmesei szépséget, optimizmust, izgalmat és ábrándokat hozva a filmjeimbe, amelyek mind belőle fakadnak”. Tekintetbe véve, hogy Jeong Seo-kyeong ugyanakkor úgy nyilatkozik a rendezőről: „ha létezik Park Chan-wook Filmegyletem, én technikai téren mai napig a diákja vagyok”, máris feldereng a párhuzam az alkotópáros és a műveikben megjelenő tanár-tanítvány duók között – sőt egyfajta szerzői függetlenségi harc története bontakozik ki az életműben, amelynek végén Jeong tavaly elkészítette első teljesen önálló forgatókönyvét, az Alcott-féle *Kisasszonyok* alaphelyzetéből kortárs koreai bűndrámát kanyarító *A három testvér* sorozatot (benne egy Park-ra keresztelt, manipulatív antagonistával). Ennek fényében a legfrissebb – talán utolsó? – együttműködést jelentő *A titokzatos nő* fordulópontnak tekinthető Park pályáján, amelyet már a korábbi markáns kézjegyek feltűnő hiánya is jelez: ezúttal nyoma sincs a rendezőre jellemző groteszk erőszaknak és bizarr halálnemeknek, sehol egy árva polip vagy ollós csonkítás (míg a *Szobalány*-nál még bezsúfolta mindezeket a kurta férfi-fináléba, a női álom-szexjelenet ellenpontjaként), ezzel szemben a lassú sodrású drámai történetben az expozíciótól tombol a – rejtélyes és ellentmondásos – szerelem.

Noha a műfaji keret ezúttal is egy markáns férfiszáner, a *Titokzatos nő* jóval kevésbé működik film noirként, mint a *Szomjúság* vámpírfilmként vagy a *Little Drummer Girl* kémtörténetként. Nem csak a jellegzetes – és a posztmodernben szénné kopatott – vizuális motívumok hiányoznak belőle: a férje megölésével gyanúsított *femme fatale*-ba (Song) első látásra belebolonduló nagyvárosi nyomozó (Jang) egyetlen bűne a bizalom hiánya, egyetlen törvénysértése pedig egy bizonyíték-elhallgatás; a nyomozás tétje nem a férfi sorsa (mint a *Kettős kárigény*-sémát követő zsánerklasszikusokban) és a bukástörténet is rendhagyó olvasatot kap. A Jeong-érában felbukkanó narratív nyitottság és a szubjektív



elbeszéléssel folytatott játékok, amelyek elbizonytalanítják a nézőt, nem illeszkednek be a noir által kedvelt intenzív szubjektívitású elbeszélésformába – a két

szabályos félre osztható cselekmény inkább a *Szédülés* szokatlan truváját ismétli meg (amelyet Hitchcock utólag komoly hibaként könyvelt el). A *Titokzatos nő*ben nem két párhuzamos fantáziavilág egyesül a happy endre egy tébolyda mesevilágában (*Cyborg vagyok...*), sem két nőhöz megbízhatatlan szubjektív verziója olvad közös álommá (*Szobalány*): az első fél intenzív férfi nézőpontját féltőn felváltja egy bizonytalan, kételyekkel teli kettős nézőpont, amely lehetőséget ad rá, hogy a néző olyan információk birtokába jusson a női féltől, amelyek a férfinél elől rejtve maradnak – élen a film legfontosabb mondatával, amely egyértelmű választ ad a döntő kérdésre: szerelmes volt-e/lett-e Song a nyomozóba. Noha Park nem csalja nézőit *Mulholland Drive*-féle narratív útvesztőbe és a fináléra világosan összeáll a cselekmény, kiderülnek az indítékok a kirakósból, a *Titokzatos nő* mégis az utolsó képsoráig a kételyek filmje: míg a kriminek szentelt első fél Busanja a hegycsúcsokról, háztetőkről nyújtott átfogó, napfényes látképeivel a rejtélyes baleset világos rekonstruálhatóságát szemlélteti (amely tulajdonképpen meg is oldódik a film felénél), addig a borongós Ipo fiktív települése a bizonyítékokat elrejtő tenger helyszínén, ahol a végső haláleset örökre rejtély marad a főhős előtt. Két műfaj átmeneti sávjában játszódik a film, a Hegy (krimi/férfi) és

„Minden a homályos személyes nézőpontokról szól”
(Tang Wei)

vegét), ahol objektív tények helyett minden a homályos személyes nézőpontokról szól – ugyanaz a ruha lehet zöld vagy kék, ugyanaz a kifejezés („machimnae”) jelenthet szomorú „végült” vagy megkönnyebbült „végrét”, ugyanaz a tapéta tűnhet hegyfokok vagy hullámok sorának. A bűnügyi filmet dekonstruáló love story-ban a szerző(k) műfaji kommentárja ugyanarra a drámai tanúságra fut ki, mint a *Szédülés*: szemben egy bűnténytel, a szerelemben sosincs végső bizonyosság – az igazi szerelemnek nem a cáfolhatatlan tanúbizonyosság a lényege, hanem a bizonytalanság elfogadása, avagy az ágy alatt örökre ott rejtőző jégvágó, ahogy egy másik *hommage*, az *Elemi ösztön* tanúsítja.

Park és Jeong közös filmjének szerelmi párharca ugyanakkor egy szerzői párkapcsolat gyönyörű himnuszaként is olvasható. A tisztánlátását és szakmai integritását elsődlegesnek tekintő koreai Jang és az érzelmei őszinte, világos kifejezésével küszködő kínai Song (az érzelmerkifejezést befolyásoló nyelvi kommunikációs problémák helyet kaptak már a *Bosszú asszonyában* és a *Szolgálólányban* is) alakja épp arra a kölcsönös elismerésre rimel, amelyet a két alkotó hangoztat: míg Park a női fél ábrándjaiért és tündérmeseiért rajong, Jeong a technikai tudást tiszteli leginkább a férfitársban. A minden ügy nyitányán elővett szemcsepp

és a szerelmi viták tetőpontján előkerülő tolmács-szoftver jelképezik ennek a szerzői Tao-emblémának a két felét: a Szem és Hang ellentétének köszönhető a párkapcsolat dinamikája – amely egyszerre takar precíz szakmai teljesítményt és fékezhetetlen érzelmi áradatot, ahogyan a két hőst összekötő bilincs is egyszerre rendőri és romantikus kötelék. Park bombasztikus csattanókra kihegyezett korai, önálló filmjei és a Jeong-érában előtérbe került többértelműség, titokzatoság közötti szemléleti ellentét megjelenik Jang és Song szerelmében is – ezért kéri a nő kedvesét arra, hogy a „megoldatlan ügye” lehessen: az örök együttlét kulcsa a szüntelen nyitottság, az egyértelmű, kerekre zárt történetek elutasítása (mint amilyen a *Vonzások* vagy a *Le Carré*-sorozat). A nyomozóhős tragédiája abban rejlik, hogy képtelen ezt a lezáratlanságot, szétzettséget elfogadni (erre utal a *bung-goe*, azaz „szétesett” kifejezés, amelyet az elváláskor mond magáról), ezért dönt Song a szakítás mellett (innen a koreai cím, a *Heeojil gyeolsim*, azaz „Döntés a szakítás mellett”) – méghozzá annak legradikálisabb formájával: a Hegy és Tenger között köddé válva kilép ebből a szenvedélyes, de fenntarthatatlan kapcsolatból.

•
A TITOKZATOS NŐ (Heeojil gyeolsim) – koreai, 2022. Rendezte: **Park Chan-wook**. Írta: **Jeong Seo-kyeong** és **Park Chan-wook**. Kép: **Kim Ji-yong**. Zene: **Jo Yeong-wook**. Szereplők: **Park Hae-il** (Jang), **Tang Wei** (Song), Lee Jung-hyun (Jung-an), **Yoo Seung-mok** (Ki), **Park Yong-woo** (Im). Gyártó: **Moho Films**. Forgalmazó: **Mozinet** Kft. *Feliratos*. 138 perc.



ritkábban emlegettem. Ennek oka, hogy bár tematikusan és érzékenységében rokonítható az előző munkákkal, sok tekintetben elszakad attól a stílris univerzumtól, ami az első három filmben kialakulni

és kiforrni látszott. Talán pont főszereplőinek nárcizmus-hiánya leplezi le magát az alkotót is, aki mintha annyira nem akar szerzővé, vagyis a művekben definiálódó, azok mögött újra és újra felismerhető egóvá válni, hogy még a markáns, könnyedén azonosítható stílustól is megszabadul, amint annak jeleit körvonalazódni látja. Az alkotói szerep meghatározása a két *Szuvenir* filmnek amúgy középponti témája a filmrendezőnek tanuló főszereplő révén, akinek „szakszerűtlen”, „női” bizonytalanságával áll szemben öntörvényű zseniként pózoló férfi osztálytársának attitűdje, aki a másoknak tett legkisebb engedményben vagy kompromisszumban az egó önfeladását látja.

A *Szuvenir* filmek a korábbiakhoz képest felhívítják a laboratóriumjellegű, nagyobb ívű, időbeli kifejlődéssel bíró valódi történetet mesélnék, amelyben, ha mégoly finom árnyalatokkal is, de valamifajta karakterfejlődés – tehát sorsszerű szerkezet – megteremtődik. Ugyanakkor a *Szuvenir* gondolatosságában messze a legkomplexebb Hogg-mű azál-

„A költészet lényegét testesítik meg”

(Joanna Hogg: *Souvenir II.* – Honor Byrne)

tal, ahogy a két film egymásba csavarodik: a filmrendezőnek tanuló hősnő a második részben forgatott diplomaфильmjéhez az első rész helyszínét (saját valós lakását) építi fel a stúdióban, és ott próbálja saját korábbi életét megrendezni. Ráadásul a két film mintha végtelen regresszust hozna létre, hiszen a második filmben, mikor Julie, a szereplő a saját szerelméről szóló diplomaфильmet rendez, valójában azt látjuk egy lépést hátrálva, ami az első film forgatási helyszínén zajlott, mikor Joanna, a rendező a saját emlékeit kutatva először elmesélte a történetet.

Joanna Hogg munkái legtöbbször szikárak, a klasszikus poetikusságtól messze állnak, mégis számomra valamiképpen a költészet lényegét testesítik meg. Filmjei ugyanis éppen azért értékesek, mert nem „szólnak” semmiről, mert nincs sem önmagukon – a filmben ábrázolt pillanatokon – túlmutatató témájuk, sem elmesélhető történetük és végképp nincs tömör tanulságuk. Akár az igazán jó versek esetében, amelyek azért nem magyarázhatóak meg, mert hatásuk túlnyomó része a szavak zenéjének és jelentésének összecsengő ritmusából áll össze. Hogg legjobb filmjeiről maximum azt a köz-helyszerű megfogalmazást lehet elpuf-

fogatni, hogy az emberi viszonyokban létezés törekenységéről szólnak, a viszonyokról és a benne lévőkről egyaránt, de minden egyéb csak a kép és hang által konstruált terekben mozgó szereplőkkel való intenzív együtt létezéssel tapasztalható meg.

Ahogy ennek a portrének a megírására készülődve újránéztem filmjeit, meglepődve tapasztaltam, hogy folyamatosan női rendezők filmjeire asszociáltam: a narratíva gazdaságossága egyértelműen Claire Denis-re emlékeztet, az *Unrelated* nyaralásáról rögtön Maren Ade második filmje, a *Mások vagyunk* jut eszünkbe, a környezetben helyet találás küszködéséről Kelly Reichardt filmjeire, a lakásokról különösen a idén Cannes-ban bemutatott *Showing Up*-ra gondoltam, az *Archipelago* feszültséggel teli viszonya a szolgálóval pedig Lucrecia Martel munkáit idézi fel. Ezeket így egymás mellé téve a kortárs film női rendezőinek lenyűgöző hálózata rajzolódik ki előttünk, amely talán osztozik egy olyan érzékenységben, amely nem az ábrázolt univerzum leigázásán és alkotói világkép alá rendelésén nyugszik. És azt gondolom, ehhez a hálózathoz tartozásnál jobb ajánlólevél nem szükséges Joanna Hoggnak ahhoz, hogy napjaink mozgókép-kultúrájának legfontosabb alkotói közt tartsuk számon. •

AZ ELSŐ FILMMÚZEUMOK

Langlois köpönyege

BARKÓCZI JANKA

A FILMMÚZEUMOK ELŐTT ÁLLÓ KETTŐS KIHÍVÁS: EGYSZERRE KELL BEMUTATNIUK A MOZGÓKÉP TECHNIKAI ÉS ESZTÉTIKAI FEJLŐDÉSÉT.

A filmörökséggel foglalkozó szakemberek és a filmtörténet tárgyi emlékei iránt rajongók számára az elmúlt időszak legnagyobb eseménye az Academy Museum of Motion Pictures megnyitása volt Los Angelesben. A csillogó nyitógálát 2021. szeptember 25-én tartották, az eseményen megjelent Hollywood krémje, Brad Pitt, Lady Gaga, Nicole Kidman, Kirsten Stewart és még sokan mások. A vendégek a legjobb formájukat hozták, és az egész világ egyetértett abban, hogy a rég hiányolt intézmény felavatása nem csak amerikai, de globális viszonylatban is mérföldkő. Az Academy Museum impozáns épületével, futurisztikus tereivel, az Amerikai Filmakadémián keresztül elérhető elképesztően gazdag gyűjteményével méltán aspirál „a világ első számú filmmúzeuma” címre. Három színtet betöltő kiállítótere helyet ad a mozgóképhez kötődő szakmákat és kiemelt filmeket bemutató tárlatnak, a látogató megcsodálhatja Richard Blazer precinéma gyűjteményének varázslatos bűvös lámpáit, Dorothy rubin cipellőjét az *Őz, a csodák csodájából*, az írógépet, amin a *Psycho* forgatókönyve készült, a *Csillagok háborúja* kellékeit, és akár egy virtuális Oscar-díj átadón is részt vehet, ahol ő maga kapja az aranyszobrot. A *Regeneration: Black Cinema 1898 – 1971* című időszaki kiállítás, amely az afroamerikai szerepével foglalkozik az Egyesült Államok filmkultúrájában, 2022 augusztusától 2023 áprilisáig tekinthető meg. A témaválasztás nem véletlen, hiszen a múzeum kiemelt missziója az első pillanattól a filmtörténet revíziója, legfontosabb jelszava pedig az „inclusivity” (befogadás). Ennek jegyében néhány nappal a meg-

nyitó után panelbeszélgetést szerveztek *Creating a More Inclusive Museum* címmel, amelyen Bill Kramer igazgató a következőként fogalmazta meg a stáb elképzeléseit: „Biztosítani szeretnénk a történelmünk őszinte, befogadó és sokszínű bemutatását, és biztonságos teret kívánunk teremteni a bonyolult, nehéz beszélgetésekhez, amelyeken a közösség tagjait is szívesen látjuk.”

Mi sem nehezebb azonban, mint ideákat a gyakorlatba átültetni, amit mindennél jobban illusztrál az a vita, ami nem sokkal a megnyitó után kerekedett a sajtóban. A filmtörténet ismerői döbbenetben látták, hogy a kiállításról hiányoznak az alapítóatyák, Warner, Zukor, Fox, Laemmle és a megszámlálhatatlan Európából átköltöző, jelentős részben kelet- és közép-európai zsidó pionír. A Rolling Stone magazin idézte az egyik látogató véleményét, aki szerint „Az ember azzal az érzéssel hagyja el a múzeumot, hogy a filmtörténet 10 éve kezdődött”. Kiemelték, hogy a kelet- és közép-európai zsidó alapítók negligálásával éppen a Hollywood alapítását lehetővé tevő szellemiség lényege, a társadalmi mobilitás, az amerikai álom valósága tűnik el. A *Forward* nevű zsidó magazin még tovább ment, az alapítóatyákat a múzeum kísérteteinek titulálta és azon ironizált, hogy a mogulok közül egyedül Louis B. Mayer jelenik meg, de ő is csak azért, mert részt vett az Akadémia alapításában és arról volt híres, hogy kegyetlenül kínozta Judy Garlandot. A kritikák nyomán dagadó botrány végül mégis megtermékenyítő lett. A múzeum kurátorai nem dugták homokba a fejüket, jogosnak ítélték az észrevételeket és elegáns válaszukban ígéretet tettek arra, hogy hamarosan

kifejezetten ennek a témának szentelnek egy kiállítást. Mivel a filmmúzeum funkciója nem lehet teljes maguknak a filmeknek a bemutatása nélkül, a vetítési program révén még gyorsabban mód nyílt a korrekcióra: 2021 decemberében már vetítési sorozatot és szimpóziumot tartottak *Vienna in Hollywood* címmel az egykori Osztrák-Magyar Monarchia területéről érkező alkotók, Michael Curtiz, Billy Wilder, Fritz Lang, Gaál Franciska, Salka Viertel, Vicki Baum munkáiból.

ARCHÍVUM, MÚZEUM, CINEMATHEQUE

Mint az a fenti példából is látszik, a filmes témájú múzeumokban felmerülő kuratori kihívások nagyon hasonlítanak azokra, amelyekkel más múzeumi intézmények is szembesülnek. Miben különbözik mégis egy filmes múzeum más múzeumoktól? Egyáltalán, hogyan használjuk a filmmúzeum fogalmát? A film megjelenése a múzeumban számos kérdést felvet, de ezek közül kettő mindig hangsúlyosan jelenik meg. Az egyik, hogy a film mint médium hogyan kapcsolható össze a múzeumi térrel, a másik pedig a film természetének kettősségéből adódik. A film egyrészt technikai és tudományos találmány, amelynek összefüggésében bemutathatók a mozgóképek történetéhez kapcsolódó eszközök, dokumentumok, másrészt műalkotás, amelynek kulturális és esztétikai jelentősége van, ilyen szempontból viszont maguknak a filmeknek a vetítése a kulcsfontosságú. Ebből a lassan felismert kettősségből következik, hogy a filmttechnikai eszközöket és a filmtkercseket sok országban külön intézmények kezdték gyűjteni, és a gyűjtemények csak fokozatosan kapcsolódtak össze. Az első technikátörténeti gyűjtemények, amelyekben filmhez kapcsolódó eszközöket találunk a prágai Národní Technické Muzeum, amely már 1908-ban őrzött ilyen relikviákat, valamint a londoni Science Museum, amely 1913-ban kapta meg az első tárgyakat a filmpionír Robert W. Paul adományaként, amit 1922-ben Will Day gyűjteményének mintegy 500 darabja követett. A gyarapodó kollektióból 1924-ben nyílt meg az első filmttechnika-történeti kiállítás, amely egészen a második világháború kitéréséig látogatható volt. Ahogy a filmmúzeumok történetének kutatója, Rinella Cere kiemeli, általában ezt te-

kintik az első európai film-fókuszú kiállításnak, aminek nyomán egyre többek kezdtek érdeklődni a téma iránt.

Ezzel azonban még nem oldódott meg a mozgókép muzeális megjelenésének másik dimenziója, maguknak a filmeknek a láthatósága. Ehhez olyan vetítőhelyekre volt szükség, amelyek megfelelő szempontok szerint az aktuális műsoron már nem játszott, de esztétikai-történeti értéket képviselő alkotásokat bemutathatják. Bolesław Matuszewski operatőr, aki A történelem új forrása (Une nouvelle source de l'histoire) című kiáltványában 1898-ban elsőként propagálta a filmek gyűjtését, azért kívánta létrehozni az első kinematográfiai múzeumot, hogy ott a történelem eseményei a minden korábbi megőrkítési módnál autentikusabbnak gondolt filmen is láthatóak legyenek. Az archív filmekből álló programot bemutató vetítőhelyek, vagyis cinémathèque-k mozgalma azonban gyorsan kiszélesedett és a történelmi dokumentumok mellett egyéb műfajokra is nagy igény mutatkozott. Először Paul Rotha brit filmkritikus és dokumentumfilmfilmes fogalmazta meg 1930-ban, hogy az ideális filmmúzeumnak egészen komplex feladatot kell betöltenie, mert egyrészt magukat a filmeket kell vetítenie, másrészt a filmekhez kapcsolódó technikát, sőt, a filmörökség egész tárgykultúráját, többek között jelme-

zeket, díszleteket, plakátokat is be kell mutatnia. Ettől kezdve a filmmúzeum ügye szorosan összekapcsolódott az archívumok kérdésével, hiszen a vetítésre kerülő filmek alapvetően az archívumi gyűjteményekből kerültek ki, az archívumokra pedig egyre nagyobb felelősség hárult a filmörökség filmen túli emlékeinek gyűjtése és megőrzése terén. A muzeális és archívumi funkció összefonódása nem ment zökkenőmentesen és a „megőrzés és hozzáférés”, „archívum és cinémathèque” közötti kényes egyensúly az egyik legfontosabb kérdéssé vált.

LINDGREN VS. LANGLOIS

A filmarchívumok alapításának hőskorát két nagyformátumú személyiség rivalizálása határozta meg. A filmarchiválás két legendás alakja tökéletes ellentét volt egymásnak, és bár módszereik különböztek, végső céljuk mégis közös volt: a filmörökség megőrzése. Noha már egyikük sincs az élők sorában, a vetélkedés hatása mind a mai napig érezhető, és ez a filmarchiválás egyik kulcs-története. Ernest Lindgren (1910–1973) a londoni National Film Library (ma BFI National Archive) első kurátora és vezetője volt az 1935-ben történt alapítástól haláláig. A nevéhez fűződik az első modern archívum kialakítása és számos olyan módszer ki-

fejlesztése, amelyet ma is használnak a katalogizálásban és gyűjteménykezelésben. Végtelenül precíz, rendszeres elme volt, akinek egész karaktere rendet és fegyelmet sugallt, és aki az archívumot elsősorban „erődnek” tekintette, amelynek legfontosabb célja, hogy megóvja a benne őrzött, alaposan megválogatott kincseket.

Vele szemben állt az impulzív Henri Langlois (1914–1977), a Cinémathèque française alapítója és vezetője, akinek magángyűjteményéből lett az egyik legfontosabb francia filmes intézmény, és aki igazi cinefilként, de valódi rendszeresség nélkül kezelte az egyre gyarapodó kollektívát. A gyűjtemény darabjait gyakran maguktól az alkotóktól szerezte, elsősorban azért, hogy bemutathassa őket, Lindgrennel ellentétben mindent összeszedett és értéknek tartott, és lehetőség szerint mindent be is mutatott. A legkülönbözőbb filmekből állította össze vetítési programját, amellyel élő szakmai és rajongói közösséget hozott létre a Cinémathèque française körül. A megosztás és hozzáférés lehetősége nála felülírta a többi szempontot, ezért nem véletlen, hogy amikor 1968 februárjában André Malraux kulturális miniszter megpróbálta eltávolítani igazgatói székéből, Charlie Chaplintól Orson Wellesig mindenki támogatásáról biztosította, és tiltakozásul az utcára vonultak az emberek a francia új hullám krémje, Truffaut és Godard vezetésével.

Bár módszerei és korszerűtlennek tartott gyűjteményezési megoldásai miatt a szakmán belül is sokszor támadták, fontos lépés volt, hogy Langlois a vetítések mellett lehetőség szerint klasszikus értelemben vett tárlatokat is szervezett. Ebből nőtt ki aztán a Cinémathèque française filmmúzeuma, amely kiváló kiállításaival máig sokaknak ad mintát. Napjainkban számos olyan filmes intézmény működik a világban, amely a kiállító- és a vetítőhelyet izgalmasan, dinamikusan kapcsolja össze. A Los Angeles-i mellett jó példa az amszterdami, a berlini, torinói filmmúzeum vagy Bécsben a METRO Kinokulturhaus. Ezek az intézmények tovább viszik Langlois szellemiségét, aki úgy gondolta, hogy a fizikai mellett legalább olyan fontos a megőrzés másik módja: ha minél többször mutatják be a filmörökség kincseit, így azok megmaradnak az emberek emlékezetében. •

„Megőrzés és hozzáférés”

(Christiane Rochefort, Jean Rouch, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Henri Attal – tüntetés Langlois mellett: Párizs, 1968. február 11.)



A CASABLANCA UTÓÉLETE

Játszd újra, Rick!

KOVÁCS PATRIK

NYOLCVAN ESZTENDŐ TELT EL A BEMUTATÓJA ÓTA, DE A CASABLANCA MA IS A KLASSZIKUS AMERIKAI MOZI LEGVONZÓBB MESTERMŰVE.

Szeriöz mozgóképes folyóiratok, patinás múltú filmintézetek kiáltották már ki minden idők legnagyobb amerikai mozijának; elméletírók, történészek, kultúrantropológusok hada fürkészte sikerének titkát; rajongótábor pedig mit sem apadt az elmúlt évtizedekben, s valószínű, hogy amíg az *Elfújta a szél*, *A Keresztapa* vagy a *Csillagok Háborúja* iránti szenvedélyes lelkesedés nem csillapodik, addig a *Casablanca* nimbusza is töretlen lesz. Kertész Mihály felejthetetlen melodramája annak ellenére kitörölhetetlen a nézői emlékezetből, hogy kereken nyolcvan évvel ezelőtt mutatták be Amerikában. Jól ismerjük a forgatás hektikus körülményeit, s kétség sem férhet hozzá: roppant ritka, úgyszólván kivételes, amikor a káosz erői – a kiszámíthatatlanság, a véletlenszerűség – ilyen letisztult és harmonikus renddé sűrűsödnek. Persze ez sem teljesen igaz: bár a *Casablanca* vonzerejét elsősorban az egyszerűsége – a lekerített, „áramvonalas” cselekménye, továbbá a kollektív tudattalanból származó ősképek, mítoszok, népmesei motívumok megjelenítése és elrendezése – magyarázza, a történet lezáratlansága ugyanúgy csigázza a közönség érdeklődését.

Sosem tudjuk meg, mi lesz Rick és Renault kapitány sorsa Brazzavilleben, ahogy arról is pusztán sejtésünk lehet, vajon átevickél-e főhősünk a világegés poklán, s Ilsa és Victor Laszlo végzetét illetően ugyancsak merő találgatásokkal kell beérnünk. Mivel a *Casablanca* impozáns kasszasikernek bizonyult, Hollywood már a negyvenes évek első felében terveket szőtt a második részre: a Warner Frederick

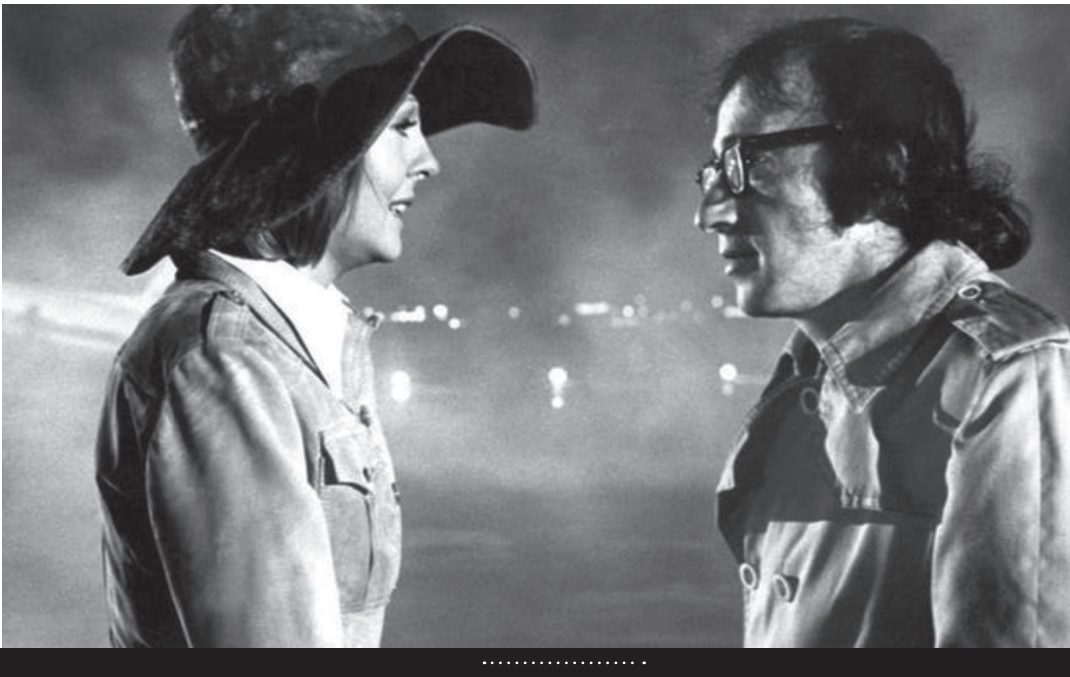
Stephani színdarab- és forgatókönyvíró bízta meg a felelősségteljes feladattal, a *Brazzaville* munkacímén ismertté vált projekt azonban sosem jutott el a megvalósulásig. Szerencsére az ezüstvászon azóta sem folytatódott Kertész Mihály műremekének története, igaz, két televíziós sorozatot is inspirált. Az elsőt még 1955-ben mutatták be, a másodikat pedig szűk harminc esztendővel később, azonban a nosztalgia varázslata nem működött: mindkét produkciót kérlelhetetlen közönnnyel fogadták a nézők.

Viszonylag hosszú időnek kellett eltelnie, míg az Álomgyár ráébredt, hogy minden idők leghíresebb melodramája nemcsak „folytathatatlan”, de valóságos hübrisz volna továbbgombolyítani az örökbecsű történet fonalát. Néhány regényíró ugyan kivívta maga ellen a végzet haragját, és papírra vetette a saját *Casablanca*-folytatását (ilyen volt David Thompson *Gyanúsítottak*, vagy Michael Walsh *Múlik az idő* című opusza), Hollywood e téren dicséretes önmegtartóztatást tanúsított. Érdekes azonban megfigyelni, hány allúziót, hommage-t, sőt kvázi-remake-et szült a *Casablanca* az amerikai filmkultúrában az elmúlt nyolc dekan során. A negyvenes években szinte szakmáiban készültek a *Casablanca*-utánpótlások, jórészt a Warner égíse alatt: Kertész Mihály *Átkelés Marseille-be* (*Passage to Marseille*, 1944) című háborús mozijában nemcsak a kultuszmű férfiszínészei (Bogart mellett Claude Rains, Sydney Greenstreet és Peter Lorre) sereglettek újra össze, de a közegábrázolás és a tettekrevalóság életunt cinizmussal leplező Bogart-karakter is áruklódó volt. A *Casablanca* hasonszó-

rú mostohatestvérei (*Át a Csendes-óceánon* [*Across the Pacific*, 1942], *Összeskűvők* [*The Conspirators*, 1944]) közül kiemelkedik Howard Hawks *Szegények és gazdagokja* (*To Have and Have Not*, 1944), mely kor- és miliórajzával (második világháború, egzotikus karibi sziget), valamint karakterizálásával (Bogart egy slágfertig, de a politikától ózdkodó amerikai halászt játszik, aki végül mégis a francia ellenállás főáramába sodródik Martinique szigetén) egyaránt Kertész melodramáját idézi.

Tudvalevő, hogy Bogart később olyan klasszikusokban csiszolta pengeélesre a *Casablancában* kifejlesztett cinizmusát, mint *A hosszú álom* (*The Big Sleep*, 1946, rendezte: Howard Hawks), a *Sötét átjáró* (*Dark Passage*, 1947, Delmer Daves) vagy a *Key Largo* (1948, John Huston). A film mítosza azonban idővel teljesen elszakadt az eredeti gyártási közegtől, az alkotók személyétől, s olyan – egyébként eredeti szellemiségű – művészek kezdtek „élősködni” rajta, mint Woody Allen. A feketeöves filmtudorok előtt közismert, hogy Allen mennyire rajong a *Casablancáért*. Legtöbbször (*Manhattan*, 1979; *Rejtélyes Manhattani haláleset*, 1993) csupán virgonc egysorosokkal utal „szerelme tárgyára”, a *Játszd újra, Sam!* (*Play It Again, Sam*, 1972, Herbert Ross) esetében azonban más a helyzet. Ez utóbbiban nemcsak intertextusként jelenik meg a *Casablanca* – rögtön a nyitányban –, de Rick-Bogart is kiszakad térből-időből, s a hetvenes évek San Franciscójában terem, hogy „szerelmi tanácsadóként” egyengesse a Woody Allen által játszott neurotikus, szorongó kisember, Felix útját.

A két hőstípus ellentétpárja az eredeti színdarabban és a filmverzióban is elsőrendű humorforrás. A protagonista hiába folytat reménytelen párbeszédet a lelkében szunnyadó Bogarttal, végül nem tud felnőni ultramaszkulin idoljához, s inkább a sivár, de önáltársoktól mentes valóságot választja. „Elég alacsony és csúnya vagyok ahhoz, hogy egyedül is sikerüljön” – öszszegzi a tanulságot Felix, belátva, hogy az általa teremtett Rick Blaine nem egyéb, mint délibáb, kulturális fikció, ami végül belevész a zárlat repülőgépjelenetének sűrű kódébe. Woody Allen és Herbert Ross ugyanis – képzelet és realitás, vágy és valóság feloldhatatlan ellentétének hangsúlyozása céljából



– ezt a scéna-t is reprodukálta, még hozzá pajkos iróniával fűszerezve, de a *Játszd újra, Sam!* a *Casablanca* szerelmi háromszög-helyzetét, sőt egynemely szállóigévé vált egysorosát is újrahasznosítja.

A reptéri zárójelenet egyébként valóságos elbűvölte az utókort. John Schlesinger *Az ártatlanja* (*The Innocent*, 1993), mely számos cselekményelemében emlékeztet a *Casablancára* (a második világháború utáni Berlin bábéli zűrzavarában játszódik, közép-pontjában egy nyugati kém és egy házasságtörő asszony románcával), furfangos módon inverzébe fordítja a jól ismert képsort: ezúttal a férfinő száll – merő kényszerűségből – repülőre, mivel szerelme (akit ráadásul Ingrid Bergman lánya, Isabella Rossellini formál meg) inkább a veterán CIA-ügynököt választja helyette. Hasonló a képlet a Steven Soderbergh rendezte *A jó német* (*The Good German*, 2006) esetében: a helyszín szintúgy a hidegháború sújtotta Berlin, a főhős pedig egy amerikai újságíró, aki haditudósítóiént érkezik a városba, hogy hosszú idő után újra ráleljen korábbi szerelmére, aki üldözött sorsú férje számára kér segítséget a férfitől. A blikkfangos, merész hajtűkanyarokkal tűzdelt sztori és a kontrasztos, fekete-fehér képek révén Soderbergh nemcsak a *Casablancát*, de a klasszikus film noir egyes darabjait is

„Nem egyéb, mint délibáb”

(Herbert Ross: *Játszd újra, Sam!* – Diane Keaton és Woody Allen)

citálja, a repülőtéri búcsú nyirkos-ködös, esőáztatta képei viszont újfent Ilsa és Rick istenhozzádját idézik emlékezetünkbe.

Az ezredforduló tájékán elérkezett a *Casablanca*-allúziók reneszánsza. Brian De Palma gengszterfilmjében, a *Carlito útjában* (*Carlito's Way*, 1993) a címszereplő ugyanúgy keresztpozíciójú figura, mint Rick: az alvilág és a civil szféra közti határmezsgyén rekedt, s csak úgy tud kitörni szorult helyzetéből, ha elvállalja egy kétes lokál vezetését. „Itt vagyok a klubban és Humphrey Bogartot alakítom” – hangzik el egy alkalommal Carlito szájából. A bűnből erénybe igyekvő egykori maffiózó akkor zökken ki igazán a komfortzónájából, amikor ismét összefut egykori barátnőjével, és újraforrosítják hajdanvolt szerelmüket. Menekülőre fogják: irány a megtetsült Paradicsom, a Bahamák. Természetesen nekik sem sikerülhet. Repülőtér helyett vonatpályaudvaron szakad meg közös históriájuk: Carlitóval egy ifjú trónbitorló, egy feltörekvő bronxi bűnöző golyója végez, mielőtt felszállhatnának a megváltásba masírozó szerelvényre. Király Jenő (aki remek elemzést írt Kertész Mihály filmjéről) a kilencvenes évek *Casablancájának* nevezte *Az angol beteget* (*The English Patient*, 1997, Anthony Minghella), Michael Ondaatje neves regényének

filmverzióját, mely ihletett afrikai helyszíneivel, korábrázolásával, halmozott érzelmi krízishelyzeteivel, valamint a világtörténelem, a politika és a kisemberi vágyak örök ellentétének problematizálásával idézte a melodráma-klasszikus szellemét. A *Casablanca*-láz ráadásul még a populáris filmkultúra „szegénysorát” is megfertőzte, amit remekül példáz a *Barb Wire – Bosszúálló angyal* (1996, David Hogan) című huszadvonalbeli akciófilm. Pamela Anderson egy éjszakai lebu-j kocsmárosnője egy alternatív, polgárháborús jövőben – körömszakadtáig ragaszkodik politikai semlegességéhez, amit azonban fel kell adnia, amikor egy, a szebb jövőért munkálkodó tudós-kémet kell a konfliktus tűzfészkéből a szabad övezetbe csempésznie.

A *Casablanca* hihetetlen életképességét bizonyítja, hogy az Internet Movie Database (IMDb) információi szerint ezerhatszáznál is több filmben és tévésorozatban hangzott el a műre tett közvetlen vagy közvetett utalás. A *Goldfingerben* (1964, Guy Hamilton) James Bond Rick legendás fehér tuxedóját viseli egy egzotikus bárban, *A Rózsaszín Párduc visszatérben* (*The Return of the Pink Panther*, 1973) Peter Sellers Bogart egyik legtöbbit idézet sorát („Fel a fejjel, kölyök”) mormolja, a *Szárnyas fejtámadásban* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) Abdul viselete Signor Ferrariéra hajaz, Roman Polanski *Őrületében* (*Frantic*, 1988) a Kék Papagáj Klubot emlegetik, a *Harry és Sally* (*When Harry Met Sally*, 1989, Rob Reiner) főhősei a zárójelenetről diskurálnak – a sor a végtelenségig folytatható lenne, és akkor még nem is említettük a megannyi gunyoros reflexiót a Bolondos Dallamok *Carrotblanca* című nyolcperces animációs filmjétől a *Simpson család* rendhagyó, *Született csókosok* névre keresztelt epizódján át a *Saturday Night Live* „alternatív befejezést” nyújtó paródiáig. Sőt, abban is biztosak lehetünk, hogy a *Casablancának* címzett szerelmi vallomások a következő nyolcvan év során is ugyanebben a tempóban gyarapodnak majd. Ha így lesz, Párizs még nagyon sokáig megmarad nekünk – és az utókornak. •

VERZIÓ

Nyitott szemmel

BORONYÁK RITA

A VERZIÓ SIKERÉNEK TITKÁT ÖSSZEGZI AZ IDEI FESZTIVÁL JELMONDATA: ÉGETŐ TÉMÁKRÓL KÉSZÜLT FILMEK, AMIK EMBERI TÖRTÉNETEK RÉVÉN SEGÍTENEK ELIGAZODNI AZ AKTUÁLIS TÖRTÉNESEK ÚTVESZTŐIBEN.

Mantas Kvedaravičius (1976-2022) emlékére

A 19. Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztiválon a legégetőbb téma az ukrajnai háború volt, újdonságát pedig a Primanimával közösen összeállított, javarészt monológokra épülő animációs rövidfilm-blokk jelentette. A *Külön* (Diana Can Van Nguyen, 2018) megrendítő példája annak, hogy a szeretett ember elvesztését, a gyász fizikai és mentális szenvedéseit az animáció eszközei milyen finom árnyalatokkal képesek megjeleníteni. Talán nem is lehetne másképp megmutatni annak elfogadását, hogy a korábban öngyilkosság-ellenes, szenvedő édesanya a fájdalmak miatt a halálba menekült. *Betti* (Ács Zsuzsanna, 2018), a taxisblokádot kezdeményező vagány taxifőnök életrajzi portréban hasonlóan nyílt és egyenes lenne, az animációs forma iróniája finomítja megnyilatkozásai nyersségét.

A fesztiválon szokás szerint csaknem valamennyi dokumentumfilmforma jelen volt. A legprofibbat, *A karmestert* (Bernadette Wegenstein, 2021), Marin Alsop portréját általában így vezeték föl: „Amikor Marin Alsop a Baltimore Symphony Orchestra vezetője lett 2007-ben, ő volt az első nő az Egyesült Államokban, aki nagyzenekart vezetett.” (Ben Kenigsberg, New York Times). Az állítás egyfelől könnyen cáfolható, hiszen Antonia Brico már 1938. júliusában a New York Philharmonic élére került, másfelől a kirobbanóan tehetséges Bernstein-tanítvány Alsop nem szorulna hasonló újságírói figyelemfelkeltő csúsztatásra. A lineáris portré pontos, közléseiben jól egyensúlyoz személyes és publikus között, a nézőtől mégis távol marad a

főhős, pedig afroamerikai barátnőjével még a konyhaművészetüket is megmutatja a stáb. Wegensteinnek a dramaturgiai egyensúly, a gondos kiszámítottság miatt éppen a művész lényegét nem sikerül átadnia: a zenéjét. A filmnek volt ugyan sminkese és stylistja, ragyogtak is a képek, de csak akkor izzottak föl, amikor Bernstein idézték a több mint 50 éves, kopott archívok. A „nő karmesterpálcával” szerepet feltehetően Alsop is terhesnek tarthatta. Bár fegyelmezetten elmondta, ki tudja, hanyadszorra, nőként milyen akadályokon át vezetett az útja, de a szeme akkor csillogott csak örömmel, amikor fellelevenítette, melkora buli, nem mellesleg óriási siker volt az 1982-ben megalakított String Fever jazz-zenekaruk.

A *Túl a traumán* (Vedrana Pribacić, 2022) formailag a másik véglet: a szereplők igényeihez, ritmusához szabott, megrendítően szép alkotás. A független Horvátország létrejöttét megelőző háború 1991-ben barátokat, szomszédokat változtatott kegyetlen ellenségekké. A látszatra kiegyensúlyozott Marija és a vagány, motoros Katica horvátok, a magát béna kacsának tartó Ana szerb. Mindhármukat megerősítették a háború idején. Társaikkal és pszichológus segítőikkel kétéves programban vesznek részt. A „Több vagyok, mint a traumám” módszer célja a több évtizedes trauma feloldása, az élet, az érintés örömeinek visszaszerzése. Jó látni a terápiás sikerét: az idősebb nők fáradt, szomorú arca kivirul, s képesek változtatni önbüntető gyakorlatukon. A következő csoportokba férfiakat is bevontak, majd a program pénzühiány miatt leállt.

Borítékolható, hogy az ukrajnai háború hasonló traumák millióit vonja maga után. A harcok előtti, konfliktusokkal te-

lített helyzet keresztmetszetét a *Florian szerint a végtelen* (Olekszij Radinski, 2022) adja. A sokoldalú – építész, festő, zeneszerző, hangszerkészítő, környezetvédő –, 89 éves Florian Jurijev múltját a Szovjetunió, jelenét a korrupt ukrán közállapotok keserítik meg. Ha hagyná a magát ellentmondónak, csakazértis-embernek valló Florian. Száműzöttek gyereke, Szibériában nőtt föl, az 1960-as években „saját jogon” is koncentrációs táborba zárták 8 hónapra absztrakt művészet visszaeső elkövetése miatt. Irkutszki, moszkvai és kijevi tanulmányai után 1956-1976 között a „Kijevprojekt” főépítésze volt, ekkor tervezte a film másik „főszereplőjét”, a Technikai és Gazdasági Információs Oktatóközpontot, azaz a Repülő Csészealjat. A mára leromlott épület mellett hatalmas építkezés zajlik, az UFÓ-t összedőlés fenyegeti. Hosszas utánjárás, hatósági mismásolás után derül fény arra, hogy maga Vagif Alijev vetett szemet rá. Az építésbiznisz ízére Trump hatására ráérzett oligarcha úgy gondolta, az emblematikus épület remekül mutatna bevásárlóközpontja bejárataként. Láss csodát, Alijev hajlandó szóbaállni Floriannal, még a kiállítására is elmegy, ahol arrogáns gúnnyal utasítja a film rendezőjét: „Filmezzen le a tanítómesteremmel!” Aztán türelmét veszítve színt vall: „Megveszem az egész kiállítást, és kirakom a bevásárlóközpontomban.” Florian csökönnyösen, újra és újra fölkeresi a hivatalnokokat, sajtótájékoztatókon, előadásokon vesz részt. Előrehaladott rákja miatt versenyt kell futnia az idővel, elhatározza, addig nem hal meg, míg nem látja biztosítva az UFO sorsát. Tragikus esemény siet segítségére: az építkezés miatt a víz alámosta az aszfaltot, sokan megsérültek. A felháborodás is hozzájárult, hogy 2020 októberében az UFÓ-t védetté nyilvánították. Jurijev egy év múlva, 92 évesen hunyt el.

Az eseménydús „*F@ck This Job*” (Vera Kricsevszkaja, 2021) a moszkvai apolitikus aranyifjúság kiváltságos tagjainak útját követi a rendszerellenességé válásig. A filmcím Timur Olevszkij tudósítótól származik, aki ezzel a felkiáltással kommentálta a sajtó számára is életveszélyes rendőri brutalitást 2014. januárjában, az első orosz invázió és a Majdan-forradalom idején. A rendező mottójában Jim Morrisont idézi: „Aki a médiát irányítja, az irányítja az elmét is”. A lebilincselő történetet szemérmesebb? direkttebb? címmel is forgalmazzák, a *Tangó*



Putyinnal Natasa Szindejeva menedzser, befektető, újságíró eddigi életútjának metaforája. A bulira mindig kész Natasa sikeres rádiócsatornát működtetett. A 2000-es évek elejének gazdasági föllendülése politikai nyitottsággal párosult, büszkeségtől könnybe lábadt szemmel örültek Medvegyev hatalomra kerülésekor: „Ezt nézzétek, amerikaiak, milyen elnökünk van!” 2008-ban férjével, a bankár Szása Vinokurovval létrehozták a Dozsgy / Rain médiaholdingot. Natasát a politika nem érdekelte, harsány pink televíziós csatornáját az átlagember szórakoztatására szánta. 2010 áprilisában indult az élő adás, melynek a filmet jegyző Vera producerként maga is részese volt. A siker bizonyítéka: Medvegyev látogatása a stúdióban. Natasa szupersztárként kezelte a politikust, közvetlen viszonyuk odáig terjedt, hogy az elnök ócsárolta a hivatalos médiát. Vera a politikához való törleszkedésként értékelte a PR-eseményt, s kilépett a csatornától. A fordulópontot a 2011-es decemberi parlamenti választási csalások jelentették. A Dozsgy tudósított az azt követő tüntetésekről, a Nyemcov-vezette tiltakozásokról, a politikus meggyilkolásáról. Vera visszatért, forgatni kezdte dokumentumfilmjét Natasáról és csapatáról. Gromov, Putyin

Vedrana Pribacić:
Túl a traumán

elnöki kabinetjének vezetője nyilván megfenyegette őket: ha továbbra is „az USA hazugságait” terjesztik, tönkreteszi a csatornát. A Dozsgy nem hátrált, ezért kikerült az előfizetői csomagokból, majd letartóztatták munkatársakat, később betiltották a sugárzást, a netre költözésük után pedig napirenden voltak a kibertámadások. Natasánál 2020-ban mellrákot diagnosztizáltak, átértékelte az életét, nagyobb teret engedett szenvedélyének, a tanogzásnak. 2021-ben a propagandagépezet plakátokkal árasztotta el Moszkvát, melyeken „külföldi ügynök”-nek nyilvánították a csatorna munkatársait, 2022. márciusában pedig lekapcsolták a Dozsgy / TVRaint, mert tudósítottak az ukrán háborúról. 2022. júliusa óta Rigából sugározzák műsorukat. Milyenek a háborús hétköznapok? Mantas Kvedaravičius *Mariupolisa* (2016) egy félmillió városban mutatta meg, amit Szergej Loznica *Donyeci történetekje* (2018) játékfilmes eszközökkel a régióra kiterjesztve. A 66. Berlinálén bemutatott film litván alkotója Cambridge-ben szerzett doktorátust antropológusként, ami a filmzési módszerét is meghatározta. A mindennapokra fókuszált a Donyeci-medence alján, a Krímtől keletre található városkában, ahol hajdan görögök éltek,

1948–1989 között pedig Zsdanov nevét viselte. A lakosok életritmusát a bombázások szabályozzák, de attól még nevetnek, horgásznak, házasodnak, sőt zenélnek. Az alkotás vizuálisan gondosan megmunkált tisztelgés a város lakosai, kiemelten a költők és iparosok előtt.

Kvedaravičius 2022 márciusában tért vissza Mariupolba, amikor az orosz csapatok ismét megtámadták a várost. Április 3-án Vitalij Manszkij ukrain orosz rendező (*Putyin tanúi; Gorbacsov. Mennyország*, ő 2014, a Krím anektálása óta Rigában él), bejelentette, hogy Mantas Kvedaravičius előző nap megölték. Az ukrán emberi jogi biztos, Ljudmila Deniszova közleménye szerint az oroszok foglyul ejtették és lelőtték, majd az utcára dobták Kvedaravičius holttestét.

Az eredeti terv szerint a rendező és társa, Hanna Bilobrova a mariupoli színháznál akartak forgatni, ami a város fő óvóhelye volt, több száz embert temetett maga alá, amikor az oroszok lebombázták. Nem jutottak el odáig. Egy csodával határos módon épségben maradt baptista templomba szorultak a környékbeliekkel együtt. A *Mariupol 2* az ő mindennapjaik rögzítése. A bombázás, a lövöldözés folyamatos. A templom alagsorában várakoznak, istentiszteleten vesznek részt, néha beszélgetnek, többnyire csöndben



néznek maguk elé. Várnak. A kisebb tüzszünetekben használható dolgokat keresnek a romok között. Sokkoló, amikor a kamera hosszan mutatja, hogy egy

széltől garázsból két férfi előbb kihúzza a tulajdonos holttestét, majd nagy nehezen kicipel egy generátort. Nincs választásuk, a test mellett kell összeszerelniük és elhúzniuk az áramfejlesztőt. Egy középkorú férfi mutatja a háza helyén lévő krátert, a romokat. 32 évig dolgozott rajta, a nyárikonyhát tervezte felújítani. Éppen kitararított. Nem maradt semmije.

Férfiak mondják: a Szovjetunióban viszonylag jól éltek. Aztán jöttek ezek a „tisztességesek”, Janukovics, majd Porosenko, az a másik tökéletesen becsületes, meg „a mostani”, aztán itt a háború. „Talán nem kéne becsületes kormány. Minél becsületesebb a kormány, annál rosszabbul élünk” – vonják le a következtetést. Pár pillanatra intenzív piknik-érzésünk van, hiszen itt a tavasz, madárdal, lobog a tűz a téglákból rögtönzött tűzhelyen, gőzölög a kapros krumplileves, fedőt is találtak az edényre. Addigra már mi is hozzászoktunk a robbanások és lövések állandó dörejeihez. Aztán közelebb jönnek a ropogások, kirobannak az ablakok. Egy férfi összefog két söprűt, úgy hatékonyabb, ne csikorogjon a lábuk alatt az üveg. Életszünet, vagy hát mostantól akkor ez az élet.

Vera Kricsevszkaja:
„F@ck This Job”
 (Natasa Szindejeva)

Amikor a templom készletei megfogyatkoznak, a pap kéri, próbáljanak más helyet keresni. Apatikusan fogadják. Nincs hova menniük, itt sem maradhatnak. Nem tudni, mi lett velük.

Hanna Bilobrova és a francia színész, vágó Dunia Sichov (*Mariupol*) rekordgyorsan megvágták az alig két hét alatt forgatott anyagot. A Cannes-ra véglegesített alkotás filmfoszlányok sora: gyönyörűen komponált képsorok és dokumentáló képek váltogatják egymást. Bilobrova és Sichov kegyelettel kezelték a felvételeket, nem próbáltak többletjelentést adni a töredékeknek. A megőrzött kronológia, a hosszúra nyúló, sehova nem haladó, történes nélküli életképeknek köszönhető, hogy a *Mariupolis 2* nézője maga is érzi az életveszélyben várakozás fárasztó, őrjítő unalmát. Nincs miről beszélgetni, a várakozáson kívül nincs mit tenni. Az egyetlen cselekvési lehetőség az, ha nem cselekszenek, megapalnak.

A televíziós felvételeken és interjúkon alapuló *Mariupol. Unlost Hope* (Maxim Litvinov, 2022) nem látható a Verzió, eddig csupán az ukrán televízió vetítette. A film tényszerűen mutatja be a poklot, a harcokat, amelyben a város épületállománya szinte teljesen

megsemmisült, a civil áldozatok száma pedig meghaladta a tízezret.

Ruslan Fedotov a *Távol* 27 percében Andrejvel és Aliszával ismertet meg. Átlagos tinédzserek, gondolhatjuk, profin alkuszna a szibvásáron, állandóan a telefonjukon lógnak. Andrej korát messze meghazudtoló türelemmel foglalkozik a kisgyerekekkel, akik háborút, bombázásokat rajzolnak. Hiányzik az apukájuk, akiket nem engedtek ki az országból. A „Te mit keresel itt?” kérdésre Andrej elmondja, azért jöhetett Budapestre, mert még csak 16 éves. Aztán telefonál Andrej anyja. Igen, jól vannak. Igen, mondja Andrej, látták a bombázásokat, a rombolást. Az nem ugyanaz, mondja Harkivban maradt anyja, mint benne élni, és hazavárni a férjét, aki most taxizik. Andrej újrafestett műanyag katonafigurákkal performanszt készít a Sziget bejáratánál. A legtöbben szimpátiával reagálnak, a külföldiek fotózzák, egy középkorú férfi viszont válogatott trágárságokkal követeli: „Magyarországon ilyet ne engedjenek meg! Tűnjenek innen a p****ba!” A járókelők csöndes hangon érvelnek, Andrej sem vitázik, lassan az ordítózó férfi lecsillapodik. Andrej és Alisza megfestik azoknak a portréit, akik Harkivban rekedtek, s a metróból is kiszorultak, mert a metró ugyan jár, de az ő lakásukon attól még nincs ajtó. •

PRIMANIMA

Boldogságkeresők

PAULÓ-VARGA ÁKOS

A 10. ALKALOMMAL MEGRENDEZETT ELSŐFILMES ANIMÁCIÓS SEREGSZEMLE MINDEN KORÁBBINÁL TÖBB FILMMELETT ÉS ÚJ SZEKCIÓKKAL ÜNNEPELT.

Volt miből válogatni a szokás szerint Budaörsön rendezett négy napos 10. Primanima Nemzetközi Elsőfilmes Animációs Filmfesztivál során, a jelentős nemzetközi művek mellett a sikervárományos hazai kisfilmeket is megismerhette a közönség. Bogyó Péter MOME-n készült diplomamunkája például egy lebilincselő multiverzumos rövidfilm három hősről, akik a boldogságot jelképező sárga virágot keresik eltérő stílussal megalkotott világokban. A *The Pattern* a cselekmény központi részét képező növényke és a különböző korú protagonisták hozzá fűződő viszonya szerint tagolódik három fejezetre. Az *Újrakezdés* főszereplője egy fiatal gazda, aki a megrongálódott házáat szeretné újraépíteni. A *Nosztalgia* című etapban egy idős férfi a természet közelségét keresi egy robotok által uralt, disztópikus sci-fi univerzumban. Az első két fejezettel erős hangulati kontrasztban

„A boldogság sárga virágát keresik”

(Bogyó Péter: *The Pattern*)

áll a *Felnövés* című harmadik, melyben egy kisfiú véletlenül összetöri az anyukája cserepes virágát, emiatt találnia kell egy újat, kilépvé saját fantáziavilágából. Az egyes fejezeteket az egy séges és stílusos figuratervek tartják össze, így a készítőknél volt mozgásterük a hangulatokkal, színskálákkal, de még a képarányokkal is játszani. A *The Pattern* lehangoló vizuális tálalása a '30-as évek *rubber hose*-animációit idézi, de a rendező érezhetően inspirálódott az elmúlt évek indie fejlesztésű videójátékaiból is (*Cuphead*, *Oxygen Not Included*). A képi megvalósításon túl a küldetéslogika, valamint a virtuális pályákra emlékeztető háttér és gegek is erre erősítenek rá. Szintén boldogságkereső hőseket mozgat Sander Joon *Sierrája*, mely a legjobb elsőfilm díját nyerte. Ez a fanyar humorú dramedy egy család újraegyesülését mutatja be. A főszereplő egy fiú, aki a műhelyében autót

bütykölő apja és a vele szemben lévő üvegházban kertészkedő anyja elhidegült házassága miatt sodródik szó szerint egyik térfélről a másikra, miközben a szülők ide-oda rángatják őt. A vagány sound designnak és a merész vizuális ötleteknek hála a film közepi örült rali-verseny-jelenet a legemlékezetesebb, de a történet lezárása is tartogat fordulatokat. Joon letisztult szimbolikával, minimalista, ízlésesen megalkotott animációval ábrázolja a széthullott család dinamikáját.

A szintén a versenyprogramban szereplő tajvani Shi-Rou Huang diplomafilme egy párkapcsolat lélektanát mutatja be. A *Lány a vízben* kevert technikával animált képsorain egy szó szerint sebzett hős jelenik meg, aki próbál együtt élni traumáival. A rendező a sebek mögött azonban nem feltétlenül egy bántalmazó párkapcsolatot sejtet. Huang egy kihűlt viszony fájó emlékeit ábrázolja, a szakítás tragédiáját és az azt követő gyászfeldolgozás lépéseit is beleszői művébe. A *Lány a vízben* lírai hangvételi, az egyedi animációban is sokszor használt szimbólumokat (hajó, sziget, víz) ügyesen tovább gondoló rövidfilm, melynek fő témájával nemcsak a sebzett szívűek tudnak azonosulni. Nagyobb ívű összefüggésekre koncentrálnak a *Graziano és a zsiráf* című társadalomkritikus szatíra. Fabio Orlando és Tommaso Zerbi rendezők a hűvésés és a túlfogyasztás ellen, az átlatok védelme mellett érvelnek. E virtuóz hétperces főhőse egy mikrosütőt rendel házhoz, ám a háztartási eszköz érkezését követően feje tetejére áll a húsrájongó Graziano élete. Új sütője zsiráffá, állólámpája pedig flamingóvá alakul át, majd a tagbaszakadt férfi egy dzsungelben találja magát, ahol különböző fogyasztási cikkek torzítják az érintetlen természetet. A vízesés tetején véccésze éktelenkedik, a nagyobb krokodilok mosógép, a kisebbek villanyborotva alakjait öltik, az elefántok gyomra pedig kolbászokkal tömött hűtőláda. A *Graziano és a zsiráf* humora zavarba ejtő, a mű a könnyed tálalásból indulva a természeti környezetét állatias ösztönöktől vezérelve kizsákmányoló emberről szóló, pesszimista hangvételi kiáltványá érkezik. Ahogy a tavalyi Primanimán vetített *Rakás*, úgy Orlando és Zerbi is az önnön vesztébe haladó emberiségéről festenek veszjósló víziót. •



SZILÁGYI FANNI: VESZÉLYES LEHET A FAGYI

Kettős látás

FEKETE TAMÁS

SZILÁGYI FANI FILMJÉBEN A KÉT NÉZŐPONT EGYMÁS KIOLTÁSA NÉLKÜL OLTVAD ÖSSZE.

Szilágyi Fanni első játékfilmje egy ikerpár feszültségekkel, ugyanakkor szeretettel is teli kapcsolatát ábrázolja, Stork Natására bízva mindkét szerepet.

Adél visszahúzódo, introvertált lány, aki mindent a hivatásának rendel alá. Egy fővárosi kórházban dolgozik radiológusként, de pár napon belül otthagyja munkahelyét, hogy egy norvég klinikán vállaljon állást. Nagymamája lakásában él, több évtizedes tárgyak között, amit a költözés miatt hamarosan ki kell pakolnia. Az egyetlen igazi emberi kapcsolatot nála jóval idősebb kolléganője jelenti; férfi nincs az életében, ám mikor megismeri sógora egyik beosztottját, első látásra kialakul köztük a szerelem.

Éva harsány, extrovertált lány. Cégyezető férjének hála nem dolgozik, napjait otthon tölti, újszülött gyermeküket gondozva. Közös lakásukban még a nappalit borító szőnyeg is annyiba kerül, mint férje kocsjaja. Hiába veszik körül emberek, valójában egyedül van; amikor pedig megtudja, hogy ikertestvére összejött férje beosztottjával, a korábbiaknál sokkal erősebben kezdi keresni a kapcsolatot testvérével.

A rendező első játékfilmjében több ponton is visszaköszönek előző rövidfilm munkái; a „veszély” szó például már 2017-es rövidfilmje, *A csatárnő bal lába életveszélyes* címében is feltűnt, aminek főszerepét szintén Stork Natasa alakította. Korábbi kisfilmjeihez hasonlóan ezúttal is női főhőst választ – sőt, meg is kettőzi őket, így szinte nem is lehet eldönteni, valójában melyikük a történet főhőse. (Ez a szimbiózis némi képp hasonlít arra is, ahogy a rendező három korábbi kisfilmjének alapjául is Man-Várhegyi Réka egy-egy novellája szolgált.) Valójában azonban ez sem előzmény nélküli: már a 2015-ös *A kamaszkor végében* is egy ikerpár szerepelt – igaz, ők kétpetéjűek voltak, és mint a címből is sejthető, jóval fiatalabbak. Ám hiába idősebb a *Veszélyes lehet a fagy* testvérpárja, ők is majdnem ugyanazt tapasztalják meg: az első igazi érintést, az első valódi vonzalmat, és a különös konkurenciaharcban az egymás iránti szeretetet és törődést.

„Nem kell igazságot keresni”
(Stork Natasa)

Szilágyi Fanni hősnői – legyenek bármilyen idősök – majdnem mindig a kamaszkor végén járnak: függetlenné, önállóvá kell válniuk, elszakadni végre

a szülői (vagy akár nagyszülői) háztól, és önálló életet kell végre kezdeniük. Akkor is, ha esetleg évek óta élnek már egy kapcsolatban, ha látszólag megteremtették maguknak álmaik otthonát (mint Éva), sőt, ha esetleg már az anyyira vágyott közös gyermek is megérkezett. Ez toppan be hirtelen Adél életébe, és ezt kénytelen felismerni Éva is – Adél tükre által homályosan.

A film a Kurosawa remekműve után elnevezett többnézőpontú „Rashomon-technikát” alkalmazza: az eseményeket – vagy akár a teljes történetet is – egymás után, több különböző, akár egymásnak gyökeresen is ellentmondó perspektívából ismerjük meg. Ám a többirányú megközelítés legtöbbször maga is elbeszélésként jelenik meg – akár bíróság előtti tanúvallomásként, mint *A vihar kapujában* esetében. Vagyis az eseményeket már valaki személyén átszűrve, értelmezve, esetenként nyilvánvaló ferdtésekkel és hazugságokkal fűszerezve adják elő, addig Adél és Éva történetét látszólag objektíven látjuk – valójában azonban a másik testvér nézőpontjából, nyilvánvalóan érzelmeik és gondolkodásuk által, ám egyáltalán nem szándékosan torzítva a valóságot.

Ez a kettős nézőpont adja a film igazi feszültségét az egyébként valójában mindkét szálon meglehetősen egyszerű (és helyenként sajnos gyengének érződő dialógusokat használó) történet elmesélésekor. Egy-egy mondat, mozdulat, gesztus vagy épp tárgy akár homlokegyenest másképp jelenik meg a két történetben, a főhős személyétől függően. A nézőnek viszont egyáltalán nem kell egymással versenyeztetnie ezt a két látásmódot, nem kell igazságot keresnie, vagy épp azt eldöntenie, mikor melyikük téved vagy épp hallgat el valamit. Adél története Éva szemén, és Éva története Adél szemén keresztül egyaránt igaz és érvényes. A zárlatban, egyetlen szürreális képben a fagy két íze végül mégis egybeolvad; az édes és a keserű azonban nem kioltja, hanem átfűszerezi egymást.

VESZÉLYES LEHET A FAGYI – magyar, 2020: Rendezte: **Szilágyi Fanni**. Írta: **Lányi Zsófi**. Kép: **Szilágyi Gábor**. Zene: **Kalotás Csaba**. Vágó: **Ördög Zsófia**. Producer: **Pataki Ági**. Szereplők: **Stork Natasa** (Adél/Éva), **Patkós Márton** (Ákos), **Szabó Máté** (Tamás), **Bódy Magdi** (Ildi). Gyártó: **Partnersfilm**. Forgalmazó: **Mozinet**. 90 perc.



BERNÁTH SZILÁRD: LARRY

Rapballada a rossz apáról

BENKE ATTILA

BORSODI HIP-HOP TÖRTÉNET TÉKOZLÓ APÁRÓL ÉS LÁZADÓ FIÁRÓL.

Bernáth Szilárd kisfilmje, a bagi cigánytelepen játszódó *Fizetős nap* után első nagyjátékfilmje, a *Larry* is vidéki történet, amelynek csak a célja, nem fő helyszíne a hazai filmekben túltreprezentált Budapest. A romos viskók és lepusztult panelházak borsodi rögválóságában a romák és Ádám (művésznevén Larry) a rapzenében látják a lehetőséget a kitörésre. Hősünk életét megkeseríti beszédhibája és ezzel szorosan összefüggő gyerekkori traumája, hogy apja ittasan rendszeresen verte őt. Miközben az alkoholizmusból nemrég felépült rendőrapa próbál „férfit nevelni” Ádámot kétkezi munkával (a fiú egy juhásznál dolgozik) és férfias rituálékkal (például focizással), a főhős helyi roma rapperekkel összefogva benevez egy tehetségkutató versenyre, mivel, ha megszabadul a gátlásaitól, versben ki tudja magából ordítani a fájdalmát. Kérdés, hogy ez meggy-e majd neki nagyközönség előtt is, ami a siker kulcsa lehet.

Bernáth kiválóan összefésülte az apa bűnéből eredő traumát az önkifejezés problémájával, ehhez pedig sajátos minimalista filmformát alakított ki, ami

„Börtönben érzi magát”

(Vilmányi Benett)

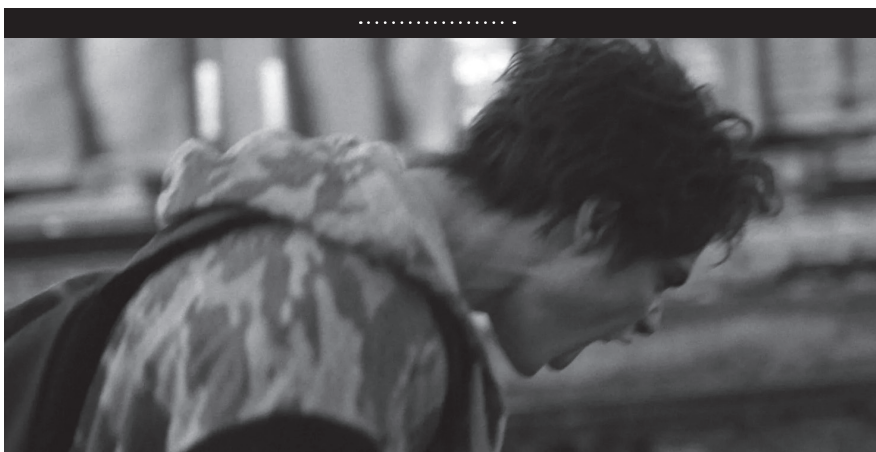
Ádám lelki világát képezi le az éles ugróvágásos technikával, a kihagyásos szerkesztéssel és az elfojtott érzelmekkel összhangban bizonyos pontig visszafogott színészi játékkal. A film bár sokszor több órát ugrik előre az időben és térben, ezzel kontrasztban a magában folyékonyan szitkozódó, dühös címszereplő gondterhelt arca változatlan. Ózdon vagy a birkatelepen, a diszkóban vagy a családi házban, sőt saját testében Ádám egyaránt börtönben érzi magát. Beszédhibája szorosan összefügg rendőrapjával, aki bár nem annyira agresszív és elviselhetetlen ember, mint Sopsits Árpád szintén elfojtott érzelmeken alapuló apai-fiú konfliktust felvázoló *Céllövöldéjében* Kovács Lajos karaktere, de Sopsits művééhez hasonló végkifejletet feltételez, hogy munkát és identitást erőltet gyermekére annak akarata ellenére. Az atya „szerencséje”, hogy míg a *Céllövöldé* Ferije puskagolyóba összpontosítja felgyülemlt haragját, addig a sérült lelkű Ádámnak ott a rapzene.

A rap mára árucikké vált, nem túl hitelesek a nehéz sorsról aranyláncokkal a nyakukban szövegelő sztárrap-

perek előadásai. Bernáth Szilárd azonban visszatért a gyökerekhez, a „gettóba”. Ebben a borsodi közegben, különösen a hagyományos prózai beszédben nehezen megnyilatkozó főhős számára a hip-hop zene még valóban a tiszta önkifejezés eszköze, amelyen keresztül kiöntheti a lelkét arról a gyűlöletről, amit apja iránt táplál annak múltbeli és jelenbeli bűnei miatt. Jellemző, hogy a templomi jelenetben a lelkész által kierőszakolt megbocsátás az apa irányába maníros és üres, ez alatt Ádám alig tudja eldadogni azt a hamis és sablonos szöveget, amit a szájába ad az egyházi szertartás vezetője. A tehetségkutatón viszont Larryvé átlényegülve, folyékonyan és tisztán kiordítja magából minden fájdalmát, amit szeretve gyűlölt édesapja és otthona iránt érez.

Korunk egyik legtehetségesebb magyar színésze, Vilmányi Benett elképesztő munkát végez kiváltképp a rapszámok előadása közben, valamint ahhoz képest, hogy ő maga nem beszédhibás, megindítóan hiteles Ádámként. Thuróczy Szabolcsot is csak dicsérni lehet, karaktere agresszivitása ellenére is összetett, átélhető, szánható apafigurát formál meg. Örvendetes az is, hogy Bernáth Szilárd a *Fizetős nap* után újfent nem riadt vissza attól, hogy idealizálás (és persze rasszizmus) nélkül mutassa be a magyar romákat, a hitelesség néhány cigánykarakter esetében mégis csorbát szenved. Lát-szik rajtuk, hogy játszanak, egyesek túl mívesen, a társadalom peremén élő romáktól idegen módon beszélnek. Inkább hiteltelen az Ádám és fiatal „nevelőanyja”, az apa barátnője között kibontakozó intim kapcsolat is, bár ez némileg megindokolható a főhős szeretethiányával. Az említett kisebb problémákat leszámítva a *Larry* érzékenyen és profi módon megvalósított karakterdráma, ami egyúttal értelmezhető szerzői önvallomásként: bármilyen műalkotás akkor a legerősebb, ha legbelülről jön, ha még úgy is „ordít”, hogy csendes és minimalista.

LARRY – magyar, 2022. Rendezte: **Bernáth Szilárd**. Írta: **Bernáth Szilárd, Nagy V. Gergő**. Kép: **Hartung Dávid**. Zene: **Sperling Andor**. Szereplők: **Vilmányi Benett** (Ádám / Larry), **Thuróczy Szabolcs** (Ádám édesapja), **Onofer László** (CsalaDo), **Szandtner Anna** (Az apa barátnője). Gyártó: **Focus Fox / Larry Film**. Forgalmazó: **Mozinet**. 108 perc.



HLYNUR PÁLMAISON: ISTEN FÖLDJE

Aguirre Izlandon

BASKI SÁNDOR

KOCKÁBA ZÁRT, TÚLVILÁGI KÉPEKKEL MESÉL AZ ÉV EGYIK LEGLÁTványosabb filmje.

A történetet már ismerjük: a modern civilizáció apostola behatol a sajátos törvények által működtetett, barátságatlan vadonba, hogy a saját világvégyére formálja azt, és az egyik verzióban végül csúfos kudarcot vall (*Aguirre, Isten haragja; Némaság*), a másikban pedig ő lesz az, aki asszimilálódik (*Farkasokkal táncoló; Avatar*). Az *Isten földje* nem a vadnyugaton vagy a dél-amerikai dzsungelben játszódik, de Hlynur Pálmason főhőse előtt is nyitva áll mindkét út.

A dán lelkész a 19. század vége felé azzal a püspöki mandátummal indul el Izlandra, hogy építsen templomot a délkeleti partszakaszon élő dán kolóniának, és lássa el a lelképásztori feladatokat. A fiatal és elhivatott Lucas komolyan veszi a küldetését – talán túlságosan is. Úgy dönt, hajóút helyett szárazföldön közelíti meg az isten háta mögötti települést, hogy jobban feltérképezze a szigetet, de valójában a hübrisz, és nem a megismerés vágya vezérli. Nem hallgat az izlandi túravezető, Ragnar (Ingvar Eggert Sigurdsson) intelmeire

sem, és egy rossz döntése következtében a tolmácsa életét veszti. Az egyszerű fenséges és kietlen izlandi táj lassan felőrli a maradék lelkesedését is, és csak Ragnarnak köszönhető, hogy a végkimerülés határán, nagybetegen, de végül célba ér.

A halálközeli élmény akár meg is változtathatná, felépülése után azonban semmi jelét nem mutatja a hely és a helyiek iránti tiszteletnek, mintha azt gondolná, a célba éréssel átesett a tűzkeresztségen, legyőzte a természetet, így többé már nem tanulnia, hanem tanítania kell. A kiszolgáltatottság hosszú hetei után végre hatalmi helyzetben van, nemcsak mint a közösség spirituális vezetője, de mint az örökkévalóság kurátora is: az egyetlen fényképezőgép tulajdonosaként ő dönti el, kiknek a képmása maradhat fenn az utókor számára. Talán maga is elhiszi, hogy fotóival képes megragadni, öszszesűríteni az izlandi létezés esszenciáját, de valójában csak a felszínt tudja rögzíteni. Míg a dán telepesek már egygyé váltak ezzel a világgal, a lelkészből nemcsak a természet iránti alázat, de a megértés szándéka is hiányzik. A túlvilági szépségű tájban akár közelebb is kerülhetne Istenhez és a vágyott erkölcsi tisztasághoz, a határhelyzet ehelyett a gyarló ösztönöket erősíti fel benne. Lefekszik a vendéglátója lányával, és összeverekszik a férfiaságát kétségbe vonó Ragnarral, akít egy pillanatig sem hajlandó egyen jogúként kezelni.

„Mint az örökkévalóság kurátora”
(Elliott Crosset Hove)



Izgalmasak a kolonializmust, a maszkulinitást és többek közt a reprezentáció kérdését érintő témafelvetések, de az *Isten földjét* a választott perspektíva teszi különlegessé. Már Pálmason első két rendezése, a *Téli fivérek* és *A legfehérebb nap* is fellazította a klasszikus elbeszélői szerkezetet – az előbbi szürreális víziókkal, az utóbbi a műfaji elemeket kikezdő tempójával –, itt pedig a természeti kulissza főszerepbe helyezése, illetve a táj átszellemítését szolgáló fényképezés jelenti a fő attrakciót. A rendező hét, a 19. századból fennmaradt valódi fotográfiát kreál újra Lucas optikáján keresztül, de maga az *Isten földje* is a némafilmes esztétikát imitálja.

A rendező állandó alkotótársa, Maria von Hausswolff a klasszikus „akadémiai formátumot” használja, mintha az eseményeket egy korabeli kamera rögzítené – az 1.33:1-es képarány retróhangulatához a lekerekített képsarkok is hozzájárulnak –, a játékidő első felét kitevő Odüsszeia során pedig főleg statikus kompozíciókkal operál, ahol a totálképek a természeti elemekkel küzdő átutazók kiszolgáltatottságát és az izlandi táj részvétetelenségét is kiválóan illusztrálják. A film második felében többet svenkel a kamera, a szereplők is közelebb kerülnek hozzánk, a tempó azonban ugyanolyan meditatív marad, igazodva a helyiek életritmusához.

A táj mellett ugyanis az idő az *Isten földje* másik főszereplője. A *legfehérebb napban* kísérleti filmben illő, lenyűgöző *time lapse*-felvételeken csodálhattuk meg, hogyan változtatja színeit a táj évszokról évszakra, mintegy ellenpontjaként a traumájába beragadt főhős állandósult gyászának. Az idő múlásának montázképei itt már nem illusztrációként, hanem fanyar slusszpoénként szolgálnak – egy tetem felbomlását és a természettel való lassú egyesülését követhetjük végig, jelezve, hogy a végén úgyszólván a föld az úr.

ISTEN FÖLDJE (Godland / Volaða Land) – izlandi-dán, 2022. Rendezte és írta: Hlynur Pálmason. Kép: Maria von Hausswolff. Zene: Alex Zhang Hungtai. Szereplők: Elliott Crosset Hove (Lucas), Ingvar Sigurdsson (Ragnar), Vic Carmen Sonne (Anna). Gyártó: Snowglobe Films. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. *Feliratos.* 138 perc.



A szomorúság háromszöge rendezőjéhez hasonlóan Kristoffer Borgli is hétköznapi szertartásokat, társas ceremóniákat prezentál, amelyek során nemcsak a kellemetlen központi karakter lepleződik le, de az őt körülvevő társadalom is.

VAJDA JUDIT

Alcarrás

Alcarrás – spanyol-olasz, 2022. Rendezte és írta: **Carla Simón**. Kép: **Daniela Cajias**. Vágó: **Ana Pfaff**. Szereplők: **Jordi Pujol Dolcet** (Quimet), **Anna Otín** (Dolors), **Xenia Roset** (Mariona). Gyártó: **Avalon**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 120 perc.

Tisztelegesen dolgozó sokgyerekes nagycsalád megélhetésének veszélybe kerülése pont olyan téma, amelyből kiindulva egy ördögien profi hollywoodi forgatókönyvíró különösebb erőlködés nélkül is felépíthet könnyfacsaró melodramát, egy ilyen történet azonban egy kifinomultabb képezt pedig a Münchausen-szindróma határozott művészi előnye, hogy miközben az első esetben egyértelmű az emberek reakciója a jelenséggel kapcsolatban, addig itt pusztán abból pengeéles szatírárt lehet forgatni, hogy hogyan reagálnak az emberek Signe túlzására. Ezen a ponton pedig a film egy másik skandináv alkotó, a svéd Ruben Östlund munkásságát is megidézi: *A négyzet* és

Roszzul vagyok magamtól

Syk pike – svéd-norvég, 2022. Rendezte és írta: **Kristofer Borgli**. Kép: **Benjamin Loeb**. Szereplők: **Kristine Kujath Thorp** (Signe), **Eirik Saether** (Thomas), **Fanny Vaager** (Marte), **Sarah Francesca Braenne** (Emma). Gyártó: **Oslo Pictures / Garage Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 95 perc.

Szűk egy éve majd mindenki szívét elrabolta egy Julie nevű lány Joachim Trier *A világ legrosszabb embere* című filmjéből. A szintén norvég Kristoffer Borgli *Roszzul vagyok magamtól*jának főhősét senki sem fogja a szívébe zárni, de még együttérezni sem lehet vele – pedig ezer szállal kötődik Julie figurájához, akiben egy egész Pán Péter-szindrómás generáció ismerhetett magára. Juliéhez hasonlóan Signe sem találja a helyét sikeres művész barátja oldalán, de biztos benne: többre hivatott annál, hogy egyszerű kávéházi alkalmazott legyen.

Ám ő ahelyett, hogy lelépne, inkább beteges módon versen-

zeni kezd a fiúval. Mivel hősnőnk nárcizmusát nem tudja művészetbe csatornázni, de mindenképpen ki akar tűnni valamivel, felesleges energiáit saját maga ellen fordítja. S míg eleinte beéri azzal, hogy mozgóróallergiát színlel vagy egy kutyatámadás után idegen vérrrel ékeskedik, később eljut odáig, hogy egy egészségkárosító illegális gyógyszert kezd szedni – és innentől kezdve tényleg elindul a több értelemben is bőrre menő játék.

A filmek és sorozatok többségében az alkotók a kivetített Münchausen-szindrómát választják témául, a *Roszzul vagyok magamtól* azonban a tiszta Münchausen-szindrómát mutatja be – ez pedig azt a további hangsúlyos különbséget okozza, hogy előbbi esetben tragikus, itt ellenben komikus lesz az eredmény. Az író-rendező Borgli abszurd humorral mutatja be hőse ámokfutását, és *A világ legrosszabb emberé-*

hez hasonlóan fantáziajeleket is használ.

A kivetített Münchausenhez képest pedig a Münchausen-szindróma határozott művészi előnye, hogy miközben az első esetben egyértelmű az emberek reakciója a jelenséggel kapcsolatban, addig itt pusztán abból pengeéles szatírárt lehet forgatni, hogy hogyan reagálnak az emberek Signe túlzására. Ezen a ponton pedig a film egy másik skandináv alkotó, a svéd Ruben Östlund munkásságát is megidézi: *A négyzet* és



az elzárkózás és a kiterjedt együttműködés kérdésében, ahogy a bosszúállás jogosságát illetően is. Az író-rendező Coogler mégsem elégszik meg azzal, hogy ugyanazt a kérdést teszi fel, csak éppen új személytől várja rá a választ. A latin-amerikai származású Namor (és az őt alakító, mexikói születésű Tenoch Huerta) antagonistának megtétele egyúttal emlékeztet arra is, hogy a fehér hódítók nem csupán Afrikát igyekeztek uralmuk alá hajtani; Coogler a feketék után a latino közösség traumáit és dilemmáit is sikeresen tudta ábrázolni

FEKETE TAMÁS

Black Adam

Black Adam – amerikai, 2022. Rendezte: **Jaume Collet-Serra**. Írta: **Adam Sztykiel, Rory Haines** és **Sohrab Noshirvani**. Kép: **Lawrence Sher**. Zene: **Lorne Balfe**. Szereplők: **Dwayne Johnson** (Teth Adam), **Aldis Hodge** (Hawkman), **Pierce Brosnan** (Dr. Fate), **Sarah Shani** (Adriana), **Mohammed Amer** (Karim). Gyártó: **DC Entertainment / Flynn Picture Company / New Line Cinema**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 125 perc.

Lette volna rá esély, hogy a *Black Adam* intelligens szuperhősfilm legyen. A címszereplő hálás figura abból a szempontból, hogy rossz- és jófiúként is meg lehet írni. Otto Binder és C. C. Beck 1945-ben léptették fel először, hogy aztán a DC-képregényekben évtizedeken át mindössze gonosztevéként számoljanak vele. Az utóbbi években azonban ez megváltozott: a kiadó szuperhősös sorozatainak kétezres éveiben kezdődő, Geoff Johns író vezérletével zajló átalakítása Black Adamet sem hagyta érintetlenül, mi több, legutóbb egészen az Igazság Ligája tagságáig repítette őt, ami köztudomásúlag a szuperhősi szakma csúcsa. Ugyancsak izgalmassá tehette volna a történetét, hogy nem az untilg ismert Gothamben vagy Met-



ropolisban játszódik, hanem a Kahndaq nevű, közel-keleti, kis országban, amelyet egy nemzetközi bűnszövetkezet irányít. Black Adam, az ősi legendák félistene nemzeti hősként születik újjá, veszélyt jelentve nemcsak a helyi zsarnokokra, hanem az amerikai igazságszótókra is. Márpedig egy évvel azután, hogy az amerikaiak katasztrofális eredményekkel kivonultak Afganisztánból, Black Adam összecsapása az Államokból érkező Igazság Szövetségével akár a szuperhősök óvatos kritikájára is alkalmat adott volna.

Mindebből semmi sem valósul meg. A *Black Adam* egyetlen kétórás csatajelenet, amelyben – lévén a harcoló feleknek legfeljebb percnyi pihenőket engedélyez a történet – egyetlen izgalmas vagy árnyalt karaktert sem ismerünk meg. Céljaik homályosak, tetteik értelmetlenek maradnak, akárcsak Dwayne Johnson döntése, hogy éppen ezzel a filmmel váltson belépőt a szuperhősműfajba. Pedig Johnson karizma és karizmája elbírja az évezredes múltban öntudatra ébredt és a jelenben újra harcra kész főhős kettős szerepét. Ám a mítoszok és a modernitás hősalakjainak összevetése megint csak elveszített lehetőség marad az év egyik legrosszabb és minden bizonnyal leglustább nagyhollywoodi produkciójában.

KRÁNICZ BENCE

Démoni fény

Pray for the Devil – amerikai, 2022. Rendezte: **Daniel Stamm**. Írta: **Todd R. Jones** és **Earl Richey Jones**. Kép: **Denis Crossan**. Zene: **Nathan Barr**. Szereplők: **Jacqueline Byers** (Ann nővér), **Virginia Madsen** (Dr. Peters), **Colin Salmon** (Quinn atya), **Christian Navarro** (Dante atya), **Posy Taylor** (Natalie). Gyártó: **Confluence Productions / Gold Circle Films / Lionsgate**. Forgalmazó: **Free-man Film**. Szinkronizált. 93 perc.

Ha vannak műfaji alakzatok, melyek emberemlékezet óta mozdulatlanul lebegnek az időben, az ördögűző-horror mindenképp ezek táborát erősíti, mégpedig a narratív, tematikai és stílusbeli invenciókkal szembeni nagy ellenállóképessége miatt. A zsáner születése óta hit és szkepticizmus, bűn és erény, tudomány és teológia csatamezeje; az egyházi sze-

mélyek, avatott démonvadászok és hivatásos rendfenntartók pokolbéli teremtmények elleni – na meg a kárhozatra ítélt lelkek megmentését célzó – küzdelmei limitált számú, s egymáshoz feltűnően hasonlított cselekménysémákat eredményeztek, és akkor még nem is beszéltünk a borzongásélményt szolgáló vizuális hatás-elemek egyformaságáról.

Nem csoda hát, ha Daniel Stamm *Démoni fény* című új filmje sem képes megreformálni a műfajt. A történet szerint a klérus hosszas kihagyás után ismét ördögűző tanfolyamokat indít, hiszen úgy látják, világszerte egyre több ártatlan lelket hajtanak uralmuk alá a Sátán küldöttei. Ann nővér az egyetlen, aki apáca létére bekapcsolódhat a programba, ám érdeklődése személyes gyökere: édesanyját éveken keresztül meggyötört démonhajszolta a halálba, s most úgy tűnik, ugyanez az entitás szállta meg az angyali természetű kislány, Natalie testét is. A múlt árnyaival dacoló Ann szent küldetésének tekintti, hogy megszabadítsa a gyermeket zsarnoki fogvatartójától. Eddig hát a nem túlságosan eredeti történet, melyet Stamm végeredményben egy merész fordulatral családi melodrámmá formál ahelyett, hogy a feszültségépítésre összpontosítsa. A *Démoni fény* horrorként bődületesen unalmas: a rendező ügyesen kerüli a sokktechnikát, inkább a



pőre, naturalisztikus képek erejében bízik, ám a Natalie sátáni erőkkal vívott harcát bemutató jelenetsorok inkább régmossolyogtatók, semmint rémisztők. Vajon mikor jön el az az idő, amikor a műfajjal szerencsét próbáló direktorok majd nem félnek úgy az újtó szellemű ötletektől, akár ördög a tömjéftűstől?

KOVÁCS PATRIK

Párcserés játszma

El juego de las llaves – spanyol, 2022. Rendezte: Vicente Villanueva. Írta: Marta Buchaca. Kép: Luis Angel Pérez. Zene: Nacho Manó. Szereplők: Eva Ugarte (Laura), Miren Iburguren (Raquel), Fernando Gullar (Sergio), Tamar Novas (Quique), María Castro (Cris). Gyártó: Artesmedia Cine / Nadie es Perfecto. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 107 perc.

Laura és Antonio, Raquel és QuiQue, Dani és Cris – három boldog, ám a felszín alatt problémákkal küszködő házaspár. Ők hatan gyerekkoruk óta barátok, így amikor a társaság egy évtizedekkel ez előtt Amerikába szakadt tagja, Sergio visszaköltözik a városba, összejönnek egy vacsorára. A negyvenesek, szolid tetőteraszos összejövetelét Sergio huszonéves barátnője bolygatja meg, amikor az elővezeti a társaságnak az úgynevezett kulcsos játékot: a hölgyek egy táliba dobják kulcsaikat és azazal a férfival mennek haza, aki a csomót vakon kihúzza. A kezdeti döbbenet és elutasítás után a barátok a következő vacsorán mégiscsak belefolyanak a játékba, amely valóságos lavinát indít el életükben. A kalandnak induló párcsere akcióból bonyolult viszonyok, szerelmi melodramák és nem várt boldogságok kerekednek, ám végül így vagy úgy, de mindenki megtalálja önmagát, párját vagy éppenséggel szexuális felszabadulását.

A *Párcserés játszma* eredetileg egy 2019-es mexikói so-



rozat egészítésre tömörített spanyol remake-je. A sorozatforma annyiban érződik, hogy némiképp lottyadt poénok közepette a film kissé ritmustalan, kapkodó – köszönhető ez nyilvánvaló túlforgottságnak és az ezt kompenzáló, keménykezű, lényegretörő vágásnak. Ám a darab szexkomédiaként megfelelően szaftos és harsány, ám bár az a glazúros és provinciális fajta, ahol – megélhetéstől és szereplők foglalkozásától függetlenül – mindenkinek tiptop luxuslakása és kocsija van, ruhája jól szabott, sminkje-haja makulátlan. Persze tény, hogy egy ilyen film fő feladata, hogy gátlástalanul szórakoztasson, elandalítson, mélyre ne ásson, kellemetlen helyzetbe senkit ne hozzon. A *Párcserés játszma* képvisel azonban értéket is: lépést tart a korrallal és tréfát nem ismerve érzékenyít – zsáner-társaitól eltérően például a gender kérdés nem poénforrás – a nyitottságra, sokféleségre, sokszínűségre.

ALFÖLDI NÓRA

A menü

The Menu – amerikai, 2022. Rendezte: Mark Mylord. Írta: Seth Reiss és Will Tracy. Kép: Peter Deming. Zene: Colin Stetson. Szereplők: Anya Taylor-Joy (Margot), Ralph Fiennes (Slowik), Nicholas Hoult (Tyler), Aimee Carrero (Felicity). Gyártó: Alienworx / Hyperobject Industries. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 106 perc.

Vélhetően a *Squid Game* hajmeresztő sikere óta az anti-kapitalizmus kísértete járja be a filmvilágot: ha már a *Mrs. Harris Párizsba megy* bájos gerontokomédiáját is áthatja a Capra-féle osztályharcos idealizmus és néhány magvas marxista közhelyből Arany Pálma sarjadhat, ha kellő mennyiségű milliomosfosszal trágyázzák, a 21. századon eluralkodó kleptokrácia méltó büntetése immár olyan nézőcsemegének tekinthető, amelyre végzettségtől, világnézettől és pártállástól függetlenül mindenki örömmel befizet. Felső-Hollywood a Covid óta kóstolgatja a témát (vampír-horrorától klíma-szatíráig), de főételként elsőként *A menü* tálalta fel a multiplex-nagyközönségnek: ezúttal egy lakatlan szigeten működő elit étterem válik

börtönévé, kínkamrájává és vesztőhelyévé egy maroknyi dúsgazdag parazítának, ahol az egyre véresebb fogásokra épülő tortúrában a büntető mester-séf egyetlen ellenfelévé egy kizsákmányolt, ám roppant élelmes szexmunkás válik.

A *menü* kiszámítható és elkoptatott thriller-cselekménye legfeljebb egy sokatmondó társadalmi tanulástól válhatna izgalmassá, ám Mark Mylord rendező – akinek szerény életműve kizárólag népszerű komikusok imázs-szolgáló bérmunkáiból áll – eddig akkor került legközelebb a társadalombírálat-hoz, amikor Ali G-vel lerántatta Erzsébet királynő bugyiját. Így aztán a néhány kötelező tiszteletkörtön túl (mint a Szigetfogás öko-kannibalizmusa vagy a Férfibolondság-fogás metoo-feketelevese) inkább egyfajta bizarr auteur-kritika menti meg a sztorit a szimpla gazdaszadizástól – mintha csak a *Fantomszál* kulináris paródiáját látnánk, amelyben Fiennes zamatszénije (ön)pusztító ámokfutása során a pusztán önnön presztizsét szolgáló Szerzővel számolna le, aki ahelyett hogy minden egyes nagyipari sajtburgerbe belesütné a lelkét, művészetét a luxusfogyasztók, kritikusok és sztárkollegák szülőkörű, ámde roppant hálátlan krémjére pazarolja.

VARRÓ ATTILA



vígjátéki, heist vagy éppen ifjúsági filmeket idéző pillanatokot illeszt. Az *Argentina 1985* így még látványosabban ellentmondásos rendszerváltásfilm, mint a chilei Pablo Larraín *Nója*: az állami terror hivatalos bukásának valódi és álarchívokkal átszótt keserűes sikertörténete, melyben a múltidéző esztétika egyszerre hitelesítő és eltávolító hatását még a radikális hangnemkeverés is tetézi. A kínzások felidézése és a megindító vádbeszéd mellé ékelt könnyed zenés montázsokkal, bájos fiatal ügyvédcsapattal vagy humoros szópárbajokkal ugyanakkor Mitre korántsem relativizál, mindössze napjaink figyelemzavaros nézőjének is megüzeni, hogy az embertelen önkénnyel szemben esélytelenül is a végsőkéig kell küzdeni.

ÁRVA MÁRTON

A kiút

Causeway – amerikai, 2022. Rendezte: Lila Neugebauer. Írta: Otessa Moshfegh, Luke Goebel és Elizabeth Sanders. Kép: Diego García. Zene: Alex Somers. Szereplők: Jennifer Lawrence (Lynsey), Danny Wolohan (Jim), Jayne Houdyshell (Sharon), Linda Emond (Gloria). Gyártó: A24 / Excelent Cadaver / IAC Films. Forgalmazó: Apple TV. Feliratos: 92 perc.

Jennifer Lawrence produkciós cégének első filmjével debütált a vásznon a színházi rendezőként Tony-díjjal jutalmazott Lila Neugebauer és a három forgatókönyvíró is. Az elsőfilmeknél előforduló bizonytalankodás itt nem aránytalan túlzásokban, inkább az egyszerűségben és visszafogottságban mutatkozik meg. Neugebauer színházi tapasztalatai és a szépirodalom felől érkező forgatókönyvírók párbeszédhangsúlyos kamaradrámává redukálják a filmet, amelyben a vizualitás kevesebb szerepet kap. Hogy az alkotói együttműködésük ennek ellenére igéretes, arra bizonyíték az egyik



legerősebb jelenetet, amelyben a szereplők jelnyelven tudnak csak szót érteni egymással és felértékelődik az arcjátékuk is. A *kiút* érzékeny összetettséggel és szépen mesél a traumáról és a belőle való felépülés lehetőségéről, sőt, mintha Popper Péter sokat idézett gondolatát tenné meg tételmondatává: kapcsolatokban sérülünk és kapcsolatokban gyógyulunk meg.

Egy agysérülés miatt hazaküldik Afganisztánból rehabilitációra a katona Lynsey-t, aki mozdulatról mozdulatra, döntésről döntésre rakja össze az életét előbb egy őt gondozó nővér segítségével, majd az autószerelő Jameszel kibontakozó barátságon keresztül. A *kiút* nem egyszerűen PTSD-film, a háborús veterán-főhős ugyan erős amerikai toposz, a film lényegét tekintve mégis szinte esetleges választás, hiszen mint az kiderül, a valódi trauma nem az agysérülést okozó robbanás. A mozgáskoordinációs és memóriazavarok inkább fizikai tükröi a diszfunkcionális család és szülő hatására kialakuló érzelmi-kötődési képtelenségeknek. Lynsey és a szintén traumatizált James szerelemmel határos barátsága nem is nyújt olcsó menekülési útvonalat vagy újjászületést egyiküknek sem, szükségszerű konfliktusuk nyomán viszont képesek lehetnek átírni sebzett válaszaikat a maguk traumáira.

SÁNDOR ANNA

Barbár

Barbarian – amerikai, 2022. Írta és rendezte: Zach Cregger. Kép: Zach Kuperstein. Zene: Anna Drubich. Szereplők: Bill Skarsgård (Keith), Justin Long (AJ), Georgina Campbell (Tess), Kate Bosworth (Melisa). Gyártó: 20th Century Fox / Regency Enterprises. Forgalmazó: Disney+. Szinkronizált. 102 perc.

Fede Álvarez *Vaksötétje* feszes szociohorror, ami a pusztuló Detroitban mossa el az erkölcsi határvonalat a bűnöző „áldozatok” és a megkárosított gyilkos között. Zach Cregger első önálló játékfilmje, a *Barbár* szintén Detroit lerobbant kertvárosi részében játszódik, ahol Tess és Keith, két idegen egymás mellé kényszerül, mivel ismeretlen szállásadójuk egyszerre mindkettőjüknek kiadta a házat – a kölcsönös bizalmatlanság órái után azonban az alagsorban szörnyű rejtélyre bukkannak.

A *Barbár* a *Vaksötét*hez hasonló okos szociohorror kreatív és hatásos történetmeséléssel. Egy ponton elhagyja Tesséket, hogy más perspektívából – a magánéleti botrányairól hírhedt Ezra Millerre emlékeztető, szexuális zaklatással vádolt sorozatsztár, AJ és a nőket foglyul ejtő és megerőszkoló Frank – is bemutassa a horrorisztikus alapszituációt és a társadalmi kérdéseket, így például a #MeeToo színét és fonákját egyaránt láttatja. Hangsúlyos, hogy AJ életét a zaklatási vád tönkreteszi az előtt, hogy bebizonyítanak bűnösségét, Tess pedig csak azért bizalmatlan az amúgy udvarias Keith-tel szemben, mert férfi, azaz potenciális szexuális ragadozónak tekinti, amire Cregger rá is játszik a körítéssel (elhagyatott ház, éjszaka, Tess hálószobájából az ajtó arra a kanapéra nyílik, amelyen Keith úgy alszik, mintha figyelné a nőt). Sőt, relatív az is, ki ebben a történetben az igazi





szörnyeteg, mert bár a monsturnőnemű, az anyaság groteszk karikatúrája, de egy férfi „teremtette”. Ám akármilyen rétegzett a *Barbár*, egyrészt tipikus túlszűfolt elsőfilm, ami bő másfél órája alatt mindennek csak a felszínét kapargatja. Másrészt legerősebb az első fele mint feszült thriller, utolsó harmada viszont kifejezetten sablonos horrorba csap át, végső fordulata pedig olyanira olcsó és hatásvadász, hogy emiatt inkább csalódásként lehet visszagondolni Zach Cregger művére.

BENKE ATTILA

Diabolik

Diabolik – olasz, 2021. Rendezte: Marco és Antonio Manetti. Írta: Michelangelo La Neve. Kép: Francesca Amitrano. Zene: Pivio és Aldo De Scalzi. Szereplők: Luca Marinelli (*Diabolik*), Miriam Leone (Eva), Valerio Mastandrea (Ginko), Alessandro Roja (Caron), Serena Rossi (Elisabeth). Gyártó: Mompracem / RAI Cinema. Forgalmazó: HBO Max. Szinkronizált. 133 perc.

Elméletileg régi ismerősünk a címszereplő, hiszen több *Diabolik-fumetto* is megjelent itthon (lásd *Filmvilág* 2018/12., Kránicz Bence: *Papír mozi – A halál angyalai*), sőt az alkotókról szóló *A Diabolik nővérek* című 2008-as dokumentumfilm is eljutott hozzánk. Másrészt viszont erős túlzás lenne azt állítani, hogy a képregényekkel eleve sajátos viszonyt ápoló nagyközönség garantáltan felkapja a

fejét mindenre, ami *Diabolik* (még a jóval ismertebb Marvel-hősöknél sem kézenfekvő ez), és ezzel szoros összefüggésben komoly hiányossága a filmforgalmazásnak, hogy a Mario Bava-életmű számtalan gyöngyszeme közül többek között a *Danger: Diabolik* (1968) című adaptáció sem jelent meg hazánkban.

Fura élményben lesz tehát része annak, aki előtanulmányok nélkül, pusztán az „új, európai képregényfilm” ígéréteben bízva próbálkozik a Manetti testvérek tavalyi mozijával. *Diabolik* (itt – még?) ugyanis nem szuperhős, hanem antihős, aki fiktív helyeken, de azért jórészt még a valóság talaján állva hajtja végre gaztetteit, fittyet sem hányva az ártatlanokra. A nyitó menekülő jelenet azonnal több fontos kérdést is felvet – például hogy miért kéne a fülünk botját is mozdítani egy rideg tolvaj és tömeggyilkos kedvéért, de a szigorúbbaknak már a rámpás ugratás is elég lehet a „cápaugrás” megéléséhez.

Szerencsére a két Manetti stílusosan, a képregényekre és konkrétan *Diabolik* világának újrateemtésére nagy hangsúlyt helyezve írta és rendezte meg a filmet, ráadásul a színészek, a tempó és a zene is (többnyire) átlagon felüli, így a *Diabolik* képes bő két órára saját univerzumot teremteni. Félő azonban, hogy ennyi idő elteltével az élmény is gyorsan veszít a szavatosságából, és a megválaszol(hat)atlan kérdé-

sek mélyebb nyomot hagynak az éreynél. Bavának lehetett igaz: okosabb az efféle „ellen-Batman”-eket egy karikatúrákkal teli, színes-szagos mesevilág szereplőjévé tenni, akkor a bűneik súlya sem válik nyomasztó teherre a néző vállán.

OROSDY DÁNIEL

Circle of Danger

Circle of Danger – brit, 1951. Rendezte: Jacques Tourneur. Írta: Philip Macdonald. Kép: Oswald Morris és Gilbert Taylor. Zene: Robert Farnon. Szereplők: Ray Milland (Douglas), Patricia Roc (Elspeth), Hugh Sinclair (McArran), Marius Goring (Lewis). Gyártó: Coronado Productions. Forgalmazó: Netflix. *Feliratot*. 86 perc.

A Circle of Danger Jacques Tourneur első független filmjeként úgy lapul a rendező 50-es évek elején készült látványos Technicolor-kalandopuszai között, akár a történetbeli fehér hanga kuriózuma – amely a mondák szerint tündérek sírját rejti – a lilavirágú társaival borított skót hegyoldalon: első látásra alig tűnnek ki sajátos erényei, de közelebb hajolva hozzá finom szépsége rabul ejti a szemlélőt. A Val Lewton-széria *Hetedik áldozatát* idéző történet egyfajta szolid átkötést jelent két Tourneur-remekmű, a korai *I Walked with a Zombie* és a késői *Night of the Demon*

között: főhőse – az öccse világháborús frontthála ügyében britföldön nyomozó amerikai üzletember – egyfajta időutazásra érkezik a pogány kelta fennsíkok borongós mesevilágába egy hadititok nyomába eredve, hogy aztán a múltba nézve saját sötét tükörképe bámuljon vissza rá.

Ezúttal azonban szó sincs *Kísért a múlt-féle* buja noir-bravúrról, sem a markáns vizuális világ, sem a komor bukástörténet nem került át a Skócia és London között ingázó detektívstoriba (amely a brit bűnügyi kismester, Philip Macdonald munkája): a *Circle of Danger* romantikus szála inkább vígjátéki dramaturgiát követ, míg a krimi – egészen a megoldás szokatlan fordulatáig – egy hitchcocki kémthriller halovány ígéréttel kecsegteti a nézőt. Tourneur persze itt is szerét ejti néhány képi truvájnak (kihasználva a grandiózus kaledón vidéket, különösen az Antonioni-tájakat idéző pazar végkifejletben), de a legszébb, ahogyan a kétféle műfaj nyílegyenes mesternarratíváját spirális örvénnyé kerekíti: mi alatt a kötelező körök (a sorra befuccsoló randevúvacsorák és az egy srófra járó bajtárs-kikérdezések) mind közelebb viszik a hőst az elvárt végkifejletekhez, egyre kérdésesebbé válik, vajon a bűnfelderítésre vagy a szerelemre vonatkozik számára a címbe írt kör.

VARRÓ ATTILA



Gyilkosság a hivatásuk

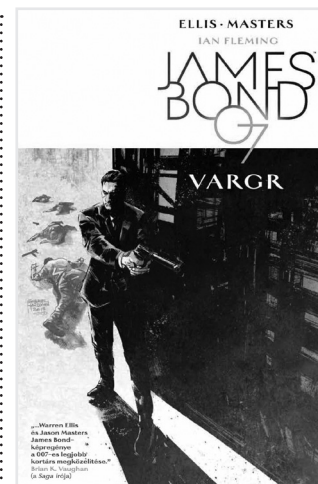
Sokan tudják, hogy hatvan éve, 1962 októberében mutatták be az első James Bond-filmet, arra viszont kevesebben emlékeznek, hogy az év decemberében az első James Bond-képregény is megjelent. Így rögtön két adaptáció is sikert arathatott, noha a képregény inkább volt a Sean Connery-féle *Dr. No* feldolgozása, mint Ian Fleming regényéé. Évtizedekig aztán csak az aktuális Bond-filmek képregényváltozatai jelentek meg, önálló sorozatra a kilencvenes évekig kellett várni. Hiába írta a szekérderéknyi Batman-füzetet jegyző Doug Moench az első történetet, a Dark Horse kiadó nem tudta sikerre vinni a rajzolt 007-est, és Fleming jogörökösei végül csak a 2010-es évek közepén szánták rá magukat, hogy újra megállapodjanak egy képregénykiadóval.

A Dynamite azóta futó sorozatának első két kötete idén jelent meg magyarul. Megint csak egy neves író, Warren Ellis munkájáról van szó, aki polgárpukkasztó, anarchista lendületű művei (*Transmetropolitan*, *Nextwave*) mellett közönségkedvenc szuperhőscímeken is dolgozott, mielőtt szexuális visszaélések miatt néhány éve ki nem vetette magából a szórakoztatóipar. A *James Bond* félúton van a szer-

zői és a megrendelésre készült munkái között, kicsit közelebb az utóbbiakhoz: magas fordulatszámú pörgő akcióképregény, amelynek a hangneme ugyanakkor enyhén parodisztikus, mintha Ellis egyszerre tartaná be és nevetné ki a Bond-sablonokat. A *Vargr* alcímet viselő, első történetben különösen fájdalmas halált okozó, szintetikus kábítószerrel, folytatásban (*Eidolon*) áruló kormányügynökök után nyomoz a főhős, aki kicsit kevesebbet udvarol, viszont többet gyilkol, mint ahogy általában megszokhattuk. Ellis James Bond-olvasatának leglátványosabb jellegzetessége alighanem a filmekét jócskán felülmúló brutalitás, Jason Mastersnek például többször is meg kell rajzolnia, hogyan robban ki az emberi testből Q speciális, becsapódás után nyolcfelé hasadó pisztolygolyója. Még szerencse, hogy a nagy erőszakoskodás közben feltűnnek kedves Bond-mellékalakjaink, Moneypennytól Felix Leiterig, a főhős pedig éppen olyan gátlástalan és nagyvonalú, mint amilyenek a rajongói szeretik. Nekik aligha érdemes kihagyniuk a képregényes James Bondot, pláne, hogy a Daniel Craig névvel fémjelzett filmek befejezésével a moziban egyhamar biztos nem találkozunk a 007-es ügynökkel.

Tudjuk, hogy James Bond engedélyt kapott gyilkolni, ezért nála az ilyesmi fel sem tűnik, de a legtöbb műfajban nem fogadjuk el ennyire könnyen, ha a történet hőse folyamatosan embereket öl. Márpedig Alessandro Simonetti, *A szemek és a sötétség* szépreményű, fiatal festőművésze egy tragikus baleset után megszállottan a halál közelségét kezdi keresni, olyannyira, hogy a gyilkosságtól sem riad vissza. A *Dylan Dog* és a *Nathan Never* írójaként nevet szerzett Gigi Simeoni a 20. század első évtizedébe kalauzol első hosszabb, önálló képregényében, a történelmi pszichothriller hősei pedig feltűnően sokat emlegetik a modern képzőművészeti áramlatokat, főleg a készülődő futuristákat. Ahogy Alessandro egyre ellenszenvesebbé válik az olvasó számára, úgy emeli mellé az író egyenrangú főhősként De Vitalis rendőrfelügyelőt, a legújabb nyomozati módszerek lelkes hívét.

A *szemek és a sötétség* a remekmű kulcsát a gyilkosságban meglelő, örült művészek történeteinek sorába illik, Roger Corman (*Egy vödör vér*), Herschell Gordon Lewis (*Color Me Blood Red*), vagy éppen Dan Gilroy (*Bársony körfűrész*) filmjei mellé. Az olasz milió és a krimiből, a thrillerből és a horrorból egyaránt merítő



műfaji egyveleg viszont mindeneke előtt a giallókat juttatja eszünkbe, Simeoni képregényében pedig ugyanúgy kulcsfontosságú a tekintetmotívum – a megfigyelés gyakorlata és a felismerés katarzisa –, mint Dario Argento rendezéseiben. Bár *A szemek és a sötétség* stílusa sokkal visszafogottabb, mint a *Mélyvörös* vagy az *Opera* költői izzása, Alessandro nemcsak a tébolyult művészhősöknek, hanem e filmek sorozatgyilkosainak is közeli rokona.

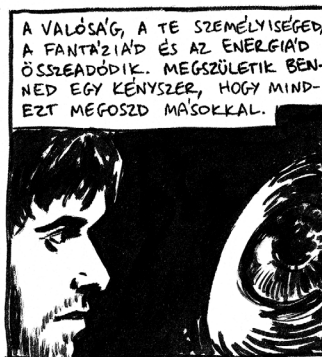
Warren Ellis – Jason Masters: *James Bond 1–2.* Színes, puhafedeles, 2x152 oldal. Kiadó: Vad Virágok Könyvműhely.

Gigi Simeoni: *A szemek és a sötétség.* Fekete-fehér, puhafedeles, 298 oldal. Kiadó: Anagram.

KRÁNICZ BENCE



KONCEPCIÓ: HUDRA MÓNI • RAJZ: ORAVECZ GERGŐ



Szöveg: Tarr Béla – interjú (HVG, 2013 február)

