FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LX. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2017. március • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

60 ÉVES A FILMVILÁG

FEKETE HOLLYWOOD

T2 TRAINSPOTTING

BERGMAN // ENYEDI // DOBAI

17003

9 770428 387007

nka Nemzeti Kulturális Alap

Anne Fontaine: **Ártatlanok** – Cirko Film

CIRKO MOZI-JEGY 50%

2017 március
FILMVILÁG
LX. ÉVFOLYAM 03. SZÁM

FEKETE HOLLYWOOD
Hollywood sokáig feketék nélkül mesélte a feketék történelmét, a *blackface* gyakorlata ugyan már rég a múlté, de a két kulcsfontosságú pozíciót (rendező + főszereplő) még ma is csak ritkán engedik át feketéknek. Az afroamerikai filmesek szeretnék, hogy maguk mesélhessék el a saját történeteiket, fehér megváltók helyett fekete hősökkel a főszerepben.
Barry Jenkins: Holdfény (Ashton Sanders), 4. oldal

ROGER DEAKINS
Deakins visszafogott operatőr, aláveti magát a történetmesélésnek, és mégis az egyik leghatásosabb kortárs képalkotó, mert olyan látványban gondolkodó rendezőkkel társul, mint a Coen testvérek, Sam Mendes vagy Denis Villeneuve. Deakins a világítási struktúrák nagymestere, nem csak megvilágítja a teret, hanem tudatosan alakítja a fények irányával, színével, karakterével.
Joel és Ethan Coen: Az ember, aki ott sem volt (Billy Bob Thorton), 16. oldal

CHUCK JONES
Chuck Jones úgy kezelte figuráit, mintha önálló személyiséggel rendelkeznének, bármilyen történetben tűnnek is föl, mindig egy adott viselkedésminta jellemzi őket. Ha akadnak valódi kihívói a Disney-műhelyben született rajzfilmsztároknak, Miki egérnek vagy Donald kacsának, akkor kétségkívül a Warner Bros. szériáiban kiérlelt, máig közkedvelt figurák azok: Tapsi Hapsi, Dodó kacsa, Gyalogkakukk, Prérifarkas.
Chuck Jones: Duck Amuck – Tapsi Hapsi, 28. oldal

FEKETE HOLLYWOOD
Soós Tamás Dénes: A történelem visszavétele (*Fekete Hollywood*) 4
Strausz László: Nagyon is emberi (*Barry Jenkins: Holdfény*) 8

ÚJ RAJ
Szabó Ádám: Nyers hús (*Amat Escalante*) 10
Árva Márton – Puskás Lilla: Lesben álló rettenet (*Beszélgetés Amat Escalantéval*) 14

A KÉP MESTEREI
Alföldi Nóra: Egy angol úriember (*Roger Deakins*) 16

INGMAR BERGMAN
Pólik József: A törpe, aki leharapja a lábujjamat (*A szemtanú, mint karakter*) 20
Gáspár László Ervin: Hang, téboly és sirályvijjogás (*Bergman „kamarazenéje"*) 25

ANIMÁCIÓ
Varga Zoltán: Mi a rajzfilm, doki? (*Chuck Jones életműve*) 28

MAGYAR MŰHELY
Morsányi Bernadett: Hiányzó láncszem (*Beszélgetés Török Ferenccel*) 32
Kolozsi László: A tehenek tekintetében (*Beszélgetés Morcsányi Gézával*) 34
Kolozsi László: Álmomban már láttalak (*Enyedi Ildikó: Testről és lélekről*) 36
Orosz Annaida: A rajzolt filmek primátusa (*Varga Zoltán: A magyar animációs film*) 37
Morsányi Bernadett: Tulajdonságok nélküli emberek (*Dobai Péter és a film*) 38

SZÍNÉSZPORTRÉ
Horeczky Krisztina: Hollywood nagyasszonya (*Meryl Streep*) 42

FILM/REGÉNY
Pethő Réka: Istenkép (*Shûsaku Endô: Némaság*) 46
Varró Attila: Fél pálfordulás (*Martin Scorsese: Némaság*) 47

KRITIKA
Baski Sándor: Nosztalgiajárat (*Danny Boyle: T2 Trainspotting*) 48
Kovács Gellért: Szertől szerig (*Horváth Balázs: Dizájneren*) 50
Schubert Gusztáv: Antigravitáció (*Halász Glória: Mi ez a cirkusz?)* 51
Roboz Gábor: A régi rutin (*Kenneth Lonergan: A régi város*) 52

TELEVÍZIÓ
Huber Zoltán: A fekete város (*Donald Glover: Atlanta*) 53

MOZI 54
DVD 61
PAPÍRMOZI 64

A címlapon: Anne Fontaine: *Ártatlanok* – A Cirko Film Kft. márciusi bemutatója.

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/előfizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelésszám:
TPR17-0006

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

A digitális Filmvilág tartalmában és küllemében megegyezik a nyomtatott folyóirattal, de színes és filmjelenetekkel bővül. A Filmvilág windows alapú PC-re, iPadre és androidos eszközökre egyaránt letölthető.
A nyomtatott változathoz képest a digitális folyóirat ára 20%-kal olcsóbb, és az ország/világ bármely pontjáról előfizethető.
Hűséges olvasóink és előfizetőink természetesen továbbra is élvezhetik majd a nyomdafesték illatát.

A szerkesztőség

képek videók **linkek** hírek **kritikák**
elemzések **videók** linkek **hírek** kritikák **elem**
zések képek **videók** linkek **hírek**
kritikák **elemzések** videók **linkek** hírek
képek videók **linkek** hírek **kritikák**
elemzések **videók** linkek **hírek** kritikák
elemzések képek **videók** linkek **hírek**

FILMVILÁG BLOG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

A **postai előfizetés** olcsóbb, mint a vásárlás, egy évre csak **4740 ft.**
Megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (https://eshop.posta.hu/storefront/), **e-mailen** a hirlapelofizetes@posta.hu címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.
Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:
NKA Nemzeti Kulturális Alap
Szerencsejáték Zrt.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez 2017-ben is szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatán kapott összeg és saját bevételeink nem fedezik teljes mértékben a Filmvilág kiadásának radikálisan lefaragott költségeit sem.
Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az utolsó magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.
A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. Ne hagyjátok veszni a Filmvilágot. 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 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY
MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:
MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285
Külön köszönet ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

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

1%

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelemadójuk 1 %-ával támogassák a Filmvilágot. Az akadozó támogatási rendszerben ez különösen nagy segítség.

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%
Köszönjük a támogatást!

CIRKO GEJZÍR Filmek, mint sehol máshol.
1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok 50%-os kedvezményre jogosít a Cirko-Gejzír mozi márciusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

BLACK HOLLYWOOD
Reclaiming History (Blacks in Hollywood) by Tamás Dénes Soós, p. 4. **Very Human** (*Moonlight* by Barry Jenkins) by László Strausz, p. 8.
Since the era of blackface Hollywood tells the black audience their own stories but without assigning the key roles (writing, directing and starring) to blacks. Recently Afro-American filmmakers have changed the situation and they become the story-tellers of their own life.

NEW BREED
Raw Meat (Amat Escalante) by Ádám Szabó, p. 10. **Lurking Terror** (A Talk with Amat Escalante) by Márton Árva és Lilla Puskás, p. 14.
The new enfant terrible of Mexican filmmaking focuses on the naked passions of human life.

MASTERS OF LIGHT
An English Gentleman (Roger Deakins) by Nóra Alföldi, p. 16.
Deakins is the expert of lighting, he actually builds spaces with the intensity, direction and tone of light.

INGMAR BERGMAN
The Dwarf who Bit Off my Toes (Eyewitness, as a Character) by József Pólik, p. 20. **Sound, Fury and Seagull's Squawk** (Bergman's Chamber Music) by László Ervin Gáspár, p. 25.
In Bergman's thrillers the character of eyewitness has a deeper meaning as the art is a testimony of Life.

ANIMATION
What's a Cartoon, Doc? (Chuck Jones) by Zoltán Varga, p. 28.
Chuck Jones treats his animated characters as flesh-and-blood humans with own individuality – in different situation they behave according to their personal patterns.

HUNGARIAN WORKSHOP
The Missing Link (A Talk to Ferenc Török) by Bernadett Morsányi, p. 32. **In the Eyes of Cows** (A Talk to Géza Morcsányi) by László Kolozsi, p. 34. **I've Already Seen You in My Dreams** (*Of Body and Soul* by Ildikó Enyedi) by László Kolozsi, p. 36. **The Supremacy of Animation** (*The Hungarian Animation Film* by Zoltán Varga) by Annaida Orosz, p. 37. **Men without Qualities** (Péter Dobai and Film) by Bernadett Morsányi, p. 38.

STAR PORTRAITS
The Milady of Hollywood (Meryl Streep) by Krisztina Horeczky, p. 42.

FILM/NOVEL
Image of God (*Silence* by Shûsaku Endô) by Réka Pethő, p. 46. **About a Face** (*Silence* by Martin Scorsese) by Attila Varró, p. 47.

REVIEWS
Nostalgia Train (*T2 Trainspotting* by Danny Boyle) by Sándor Baski, p. 48. **Dope by Dope** (*On Designer Drugs* by Balázs Horváth), p. 50. **Anti Gravitation** (*What's this Circus?* by Glória Halász) by Gusztáv Schubert, p. 51. **The Old Routine** (*Manchester by the Sea* by Kenneth Lonergan) by Gábor Roboz, p. 52.

TELEVISION
Black City (*Atlanta* by Donald Glover) by Zoltán Huber, p. 53.

CINEMA p. 54.
DVD p. 61.
PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *The Innocents* by Anne Fontaine – A Cirko Films release

FEKETE HOLLYWOOD

A TÖRTÉNELEM VISSZAVÉTELE

SOÓS TAMÁS DÉNES

A FIATAL FEKETE FILMESEK HOLLYWOODBAN SZERETNÉK ELMESÉLNI A FEKETÉK TÖRTÉNETÉT, ÉS NEM ÁTALLJÁK KORRIGÁLNI A FILMTÖRTÉNETET SEM.

„A pénz nem fekete vagy fehér, hanem zöld színű. Minden dollár zöld színű."
(Branch Rickey *A 42-es*ben)

Az Afroamerikai Filmkritikusok Szövetsége a fekete filmek legjobb évének nevezte 2016-ot a történetek és a szereposztás változatossága miatt – tudósít az angolszász sajtó, alig egy évvel azután, hogy ugyanezek a sajtóorgánumok azt latolgatták, mennyire rasszista az Akadémia, amely két egymást követő évben (2014-ben és 2015-ben) kizárólag fehérbőrű színészeket jelölt Oscar-díjra. Ennyit számított volna az #OscarsSoWhite elnevezésű, a jelölések aránytalanságának korrigálását követelő kampány? Aligha. Ugyan az Akadémia igyekezett pótolni az elmúlt két év mulasztásait, és több feketékről szóló, általuk rendezett, vagy nekik készült filmet (és persze fekete színészt) segített jelöléshez, de mindezt azért tehette meg, mert az elmúlt években egyre több ilyen témájú film készül Hollywoodban. Az álomgyár ugyanis nem annyira rasszista, mint inkább kíméletlenül pragmatikus: azt gyártja le, ami pénzt hoz, és nem kellettek hozzá brit tudósok, hogy *A segítség* és *A komornyik* elsöprő közönségsikere, valamint a *12 év rabszolgaság* Oscar-díja után kimutassák: van olyan fekete film, amibe igenis megéri befektetni. 1) Az, ami tananyagnak is beillő témaválasztásával és művészi kiállításával presztízst hoz és díjakat, és 2) ami lélekemelő és szentimentális, de a légynek sem ártó egyenjogúsági meséjével temérdek pénzt fial.

2013 volt az áttörés éve, *A komornyik* 176 milliós sikere, majd a *12 év rabszolgaság* 3 Oscar-díja után több fekete témájú film is zöld utat kapott, ezek többsége pedig 2016-ban került végül reflektorfénybe. De nemcsak a tavalyi, az egész évtized javuló tendenciát mutat: míg a 2000-es években mindössze két fekete témájú alkotás kapott jelölést a „Legjobb film" kategóriában (*Ray*, 2004; *Precious – A boldogság ára*, 2009), 2011-től évenként legalább egy, de akár három is – igaz, 2009-től ötről tízre emelték a jelöltek számát, így a nominálás esélyei is nőttek.

Az afroamerikai közösség számára ez nem száraz statisztika, hanem egyenjogúsági kérdés: fokmérője annak, mekkora teret engednek nekik és az őket érintő problémáknak a fősodorban. Hollywood ugyanis sokáig feketék nélkül mesélte a feketék történelmét, és bár a *blackface* gyakorlata már rég a múlté, a két kulcsfontosságú pozíciót (rendező + főszereplő) még ma is csak ritkán engedik át feketéknek. Ha a miérteket firtatják, gazdasági, művészi és pszichológiai okokat is sorolnak a stúdiók: tartanak tőle, hogy se a fehér amerikai, se a külföldi közönséget nem érdeklik a fekete filmek, ezért gyakran egy fehér hőst helyeznek a középpontba, akivel azonosulni tud a fehér közönség – és a fehér rendező is. A feketék világába átmerészkedő és őket megmentő fehér hőssel fejeződik ki a fehér bűntudat: ha fehérek követték el a jogtalanságot, nekik is kell helyrehozniuk, az olyan filmek, mint a *Lángoló Mississippi* vagy *A segítség*, az évszázados rasszizmusért és rabszolgatartásért kérnek bocsánatot. Csakhogy miközben vezekelnek, megerősítik a negatív sztereotípiát, hogy a fekete közösség gyenge, nem tud kiállni magáért, és felszabadulását nem saját polgárjogi erőfeszítéseinek, hanem *kizárólag* fehér emberek közbenjárásának köszönheti.

A fekete filmesek tudják, hogy a történelmet a győztesek írják, a győztesek után pedig Hollywood. Ezért szeretnék korrigálni az álomgyári rendszert, és ha már nem védi copyright a történelmüket, legalább elérni azt, hogy maguk meséljék a saját történeteiket, fehér megváltók helyett fekete hősökkel a főszerepben. Ezért akarnak bekerülni a fősodorba, és ezért, ha kell, nem átallnak forradalmat sem csinálni.

•

Forradalom van ugyanis Nate Parker első rendezésében, de az igazi lázadás a címadásban rejlik. Nem Parker volt az első, aki megelégelte, hogy a filmtörténet alapműve a filmtörténet legrasszistább alkotása (Oscar Micheaux *Within Our Gates*, Spike Lee pedig *The Answer* címmel forgatta le a maga válaszát, melyben egy fekete rendezőre bízzák, hogy elkészítse az *Amerika hőskora* remakejét – Lee-t majdnem kirúgták érte az egyetemről), de ő volt az első, aki visszaperelte az ikonikus címet a feketék számára. Hogy ezentúl ne a Ku-Klux-Klant dicsőítő Griffith-filmet, hanem Nat Turner rabszolgalázadását és azon keresztül a fekete öntudat létrejöttét jelentse az *Egy nemzet születése*. Valakinek meg kellett tennie ezt is – de jobb lett volna, ha egy tehetségesebb rendező lázad ily módon. Valaki, aki nem ellenpropagandát forgat, amely csupán visszájára fordítja a némafilm-klasszikust. Griffithnél a csapott vállú, szexuális ragadozóként közlekedő afrikaiak az állatok, Parkernél az iszákos, nőket erőszakoló és férfiakat verő fehérek (kivétel a gazda, a jóindulatú Sam). Griffith a patyolatfehér lepelbe burkolt, a nemzetet megtisztító KKK-t mutatja puritánnak, Parker az ápolt fogú és külsejű, munkaszüneti napjaikon

idillien mulató rabszolgákat (még a jóindulatú Samet alakító Armie Hammer is szuvas protézisben játszik). Griffithnél a fajok keveredése az ősbűn, a rasszok szétválasztását indokolják a bibliai idézetek, Parkernél a rabszolgatartás az őstrauma, a vallás az úr-szolga viszony status quóját hivatott fenntartani.

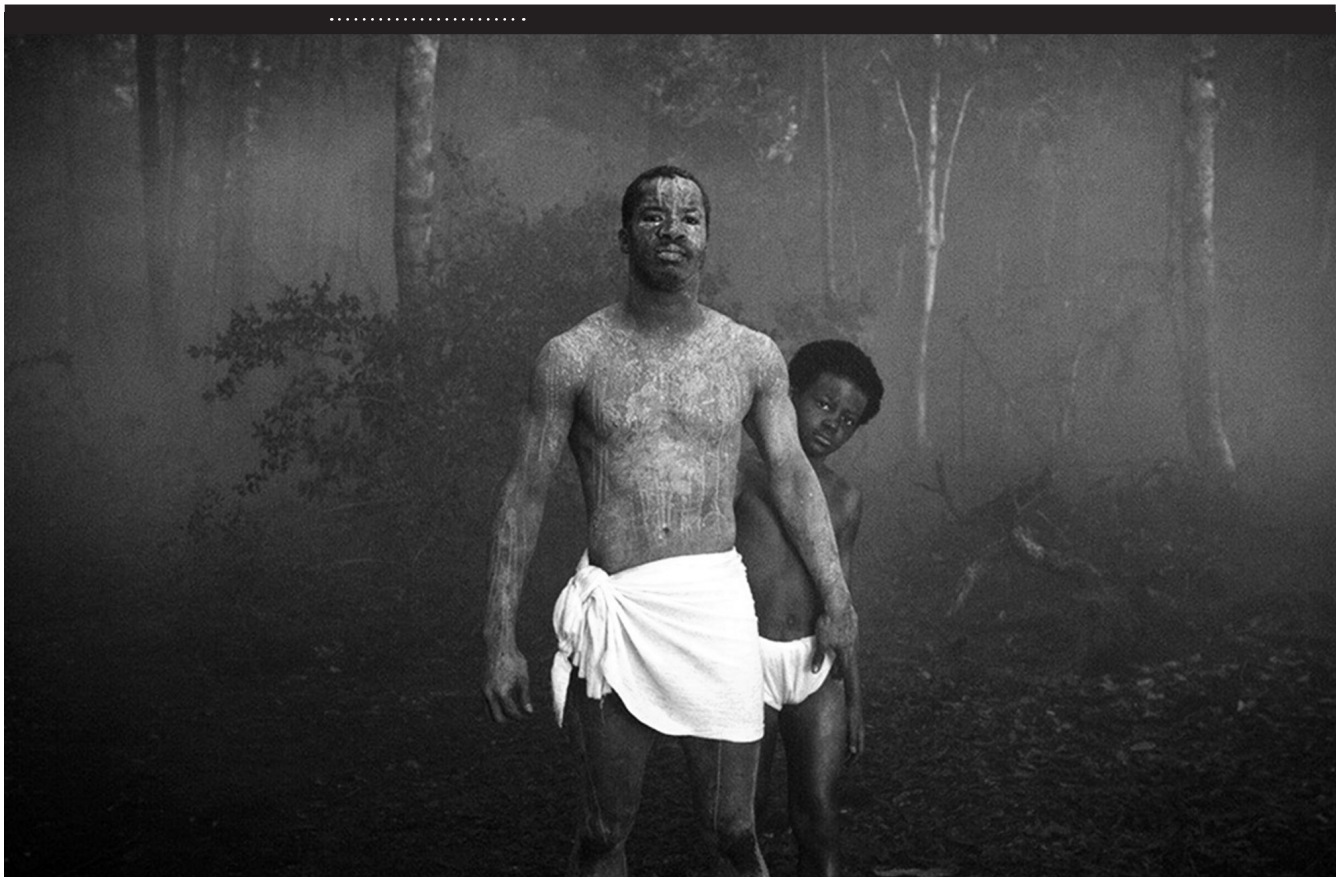
A rasszháborút mindkét filmben a szexuális erőszak indítja be: Griffithnél a fekete férfi szexuális közeledése kergeti öngyilkosságba a fehér nőt, Nat Turnert feleségének megerőszakolása kezdi radikalizálni. De mire a prédikátor kirobbantja az önpusztító rabszolgalázadást, nyilvánvalóvá válik, hogy a filmet író, rendező és a főszerepet is eljátszó Parkert nem a tények, hanem a legenda érdekli. Nem törődik a véres felkelésben rejlő ambivalenciával, nem ejt szót a rabszolgatartók házaiban meggyilkolt nőkről és csecsemőkről, sem arról, hogy Turner lázadásának hasznosságát máig vitatják, hiszen az azt követő megtorlásokat nemcsak ezrek életét vették el, de a déli egyenjogúsági törekvéseket is hosszú időre visszavetették. Parker Nat Turnerben nem a látomások alapján cselekvő vallási fanatikust, hanem a szent mártírt, a makulátlan hőst látja, akinek lelkiismeretét családtagjai hallgattatják el, mikor bátorítják a lázadásra. Erkölcsi kételynek helye nincs, a bosszú mindkét filmben jogos, a gyilkosság dicsőséges. Parker a *12 év rabszolgaság* helyett a *Django elszabadul* ösvényén halad, de míg Tarantino a blaxploitation idézőjelbe tett közhelyeivel játszotta el bosszúfantáziáját, addig Parker a történelmet görbíti saját igazához. Nat Turner kivégzésekor a kiskorú Júdás arcán könnycsepp gördül végig, egy áttűnés után a polgárháborúban, az unió oldalán látjuk harcolni, mintha Turner lázadásából sarjadt volna ki a fekete öntudat, az abolicionista mozgalom, és ha a vonalat meghosszabbítjuk, talán még Malcolm X szeparatizmusa is.

•

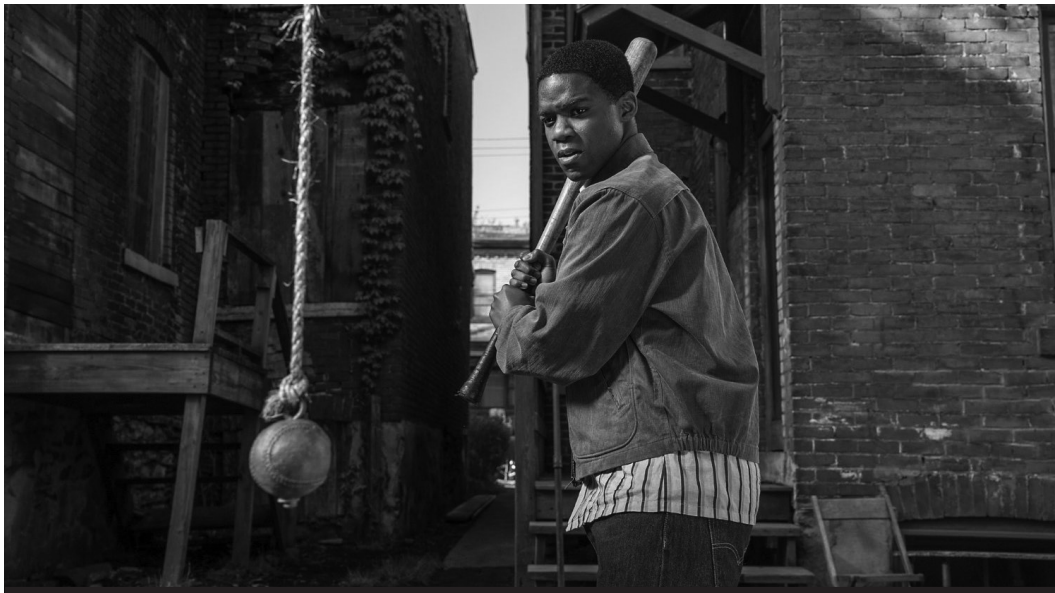
Nate Parker mítoszt akart teremteni, sikertelenül, ahhoz ugyanis nem elég jó propagandafilmes, és nem tudja az erőszakot olyan zsigeri hatású képeken szentesíteni, mint Mel Gibson, akinek *A rettenthetetlen*je mind a harcjelenetek, mind a történelmi hűtlenség tekintetében követendő példaként lebeghetett a szeme előtt. A teljes bukáshoz külső tényezők is hozzájárultak: a reklámkörút során újra előkerült és médiabotránnyá duzzadt Parker nemi erőszak-ügye, amit súlyosbított, hogy áldozata 2012-ben öngyilkos lett. Parker pária lett Hollywoodban, a film addig jelentős Oscar-esélyei elpárologtak. A *12 év rabszolgaság*ot Oscar-díjhoz segítő Fox Searchlight Pictures nem kötött jó üzletet, amikor a Sundance Filmfesztiválon rekordösszegnek számító 17,5 millió dollárért megvásárolta az *Egy nemzet születése* forgalmazási jogait. Döntésük rizikós volt, hiába fogadta már a vetítés előtt (!) vastaps a filmet, a faji feszültségektől forrongó Amerika nem feltétlenül akar fehéreket mészároló feketéket nézni a moziban (a *Harc a szabadságért* is elhasalt a pénztáraknál, pedig abban Matthew McConaughney vezette a szökött rabszolgák és a kisemmizett farmerek lázadását a Konföderáció ellen, azzal a jelszóval, hogy nemcsak a feketék, de minden szegény a gazdagok niggere).

Az elmúlt években amerikai rendőrök hol jogos önvédelemből, hol túlkapás-

„Visszájára fordítja a némafilm-klasszikust"
(Nate Parker: Egy nemzet születése – Nate Parker)



ból, de sokszor zavaros körülmények között lőttek le feketéket, az eseteket előbb békés tüntetés, majd zavargás, fosztogatás követte. A mindennapi igazoltatások során tapasztalt faji alapú diszkrimináció hívta életre a Black Lives Mattert, amelyet ma már a 21. század polgárjogi mozgalmaként emlegetnek. Félő, hogy az erőszak mindkét oldalon elharapódzik (tavaly egy dallasi tüntetésen öt rendőrrel végzett egy mesterlövész, 2015-ben egy magányos elkövető pedig kilenc feketét gyilkolt meg a charlestoni templomban azzal a céllal, hogy „faji háborút robbantson ki"), ám a BLM a hatvanas évekbeli civiljogi tüntetések örököseként tekint magára, és Martin Luther King békés ellenállását hirdeti.



„Hogy jönnek ki az álomgyári játszmákkal" (Denzel Washington: Fences – Jovan Adepo)

A Black Lives Matter korában nem az egyoldalú *Egy nemzet születése*, hanem a humoros, életigenlő *A számolás joga* az ideális hollywoodi árukínálat, amely mindkét oldalnak kielégítheti a vágyait és elhallgattathatja a félelmeit. Nem mutat a fehér hegemóniát erőszakkal fenyegető feketéket, de nem léptet fel fehér megmentőket sem: az ötvenes-hatvanas évek űrprogramjában dolgozó afroamerikaiak az intelligenciájukkal és kitartásukkal vívják ki maguknak az egyenlő bánásmódot. A változást büszke, okos, független fekete nők harcolják ki (többségében a BLM vezetői is nők), ráadásul a számítógép-programozást autodidakta módon megtanuló Dorothy Vaughan, a NASA első fekete mérnöknője, Mary Jackson, és a Friendship 7, valamint az Apollo 11 és 13 röppályájának kiszámolásában döntő szerepet vállaló Katherine Johnson egymástól függetlenül érnek el sikereket (a BLM decentralizált, helyhez nem, csak szociális médiához kötött szervezet). A film is óriási sikert aratott, január végéig több mint százmilliót kaszált, talán nem függetlenül attól, hogy frappáns egysorosokban fogalmazott az egyenjogúságról („Mi itt a NASA-nál mind egyszínűt pisilünk!"), és ideig-óráig elhitette a nézővel azt, amit 2017-ben csak a mozi tud: hogy talán még a legelőítéletesebb társadalmak is változhatnak, fejlődhetnek.

•

Közben változnak a feketékről szóló filmek is. Az *Egy nemzet születése* azt bizonyította, hogy a fekete film is megtanulta manipulatívan használni a hollywoodi dramaturgiát, *A számolás joga* pedig azt, hogy a fehér Hollywood úgy meséli már a feketék történetét, hogy az ne sértse senki érzékenységét. *A számolás joga* szívtájékon masszírozó, konzervatív „feel good" mozi, melynek egyetlen bátor húzása, hogy az egyén polgárjogi küzdelmén nemcsak sírni, hanem nevetni is mer. Ezt a receptet szeretné Afrikába exportálni a *Katwe királynője* is, amelyben nem az a mélységesen ironikus, hogy a sokáig rasszista meséket gyártó stúdió dolgozta fel az ugandai sakkbajnok történetét (a Disney rovott múltját már jóvátette az előítéletekről okos La Fontaine-állatmesében beszélő *Zootropolis*szal), hanem hogy az utóbbi években sikeresebbnél sikeresebb üzleti döntést hozó – a Lucasfilmet és a Marvelt is felvásárló – Disney egyáltalán belevágott egy ennyire nem kommersz projektbe. Talán azt gondolták, hogy az ugandai gettóból sakktudásával kitörő Phiona Mutesi sikersztorija úgy fogja lehengerelni a nézőket, mint az amerikai álmot bárki számára elérhetőnek mutató sportdrámák, de az ugandai „*Gettósakkmester*" megrekedt félúton a hollywoodi szívsajdítás és az afrikai realizmus között. Indiai származású, de régóta Ugandában élő rendezőnője, Mira Nair számára fontos volt az autentikusság (filmjét ugyanazon a környéken forgatta, ahol Phionáék éltek, részben ugandai amatőrökkel), és az is, hogy a meglepően suspense-dús sakkjátszmák mellett inkább arra koncentráljon, hogyan tudja Phiona családja megőrizni életkedvét, fizikai és erkölcsi tartását a folyamatos éhezés, bűnözés közepette. De a *Katwe királynője* realizmusa csak felszíni, mert a sportfilmek dramaturgiája és a kitartóan sulykolt pozitív életszemlélet nem engedi, hogy a konfliktusok (szegénység, prostitúció, vagy az AIDS-ben elhunyt apa tragédiája) valódi súlyukkal nehezedjenek a vászonra, így aztán se a dráma, se a gondtalan hangulat nem tud kiteljesedni.

•

Ha a feketék hétköznapjai felől akarunk érdeklődni, továbbra is a független szcénához kell fordulnunk, az ott született filmek közvetítik a szűretlen fekete tapasztalatot a maga komplexitásában. Például a *Loving*, melynek rendezőjét, Jeff Nicholst tényleg csak a hétköznapok érdekelik a fehér Richard Loving és a félig fekete, félig indián Mildred Loving küzdelmében, hogy elfogadtassák házasságukat a fajkeveredést tiltó Virginia állami bírósággal. Nichols a kameráját kívül tartja a tárgyalóteremben, nem foglalkoztatják az érvek, se a történelmet író szónoklatok. Miért kellene érvelni, ha egyszer természetes, hogy ha két ember szereti egymást, akkor joga van összeházasodni? A bírói végzés felfüggeszti a börtönbüntetést, cserébe el kell hagyniuk az államot. Washingtonba költöznek, de a tanyavilágból kilépve nem találják helyüket a nagyvárosban.

Nem hősök ők és nem is lázadók, mit sem érdekelné őket a törvény, ha visszamehetnének egyholdas farmjukra. „Akár a Föld másik felén is lehetne" – mondja Mildred, mikor a '63-as washingtoni menetet nézi a tévében.

Nichols tudja, hogy nem kell ide melodráma, ártatlanokat verő rendőrök, vagy a házukat felgyújtó klántagok, elég szenvedést okoz az is, ha kifordul a sarkaiból az élet, és nem zökken vissza a helyére. A rendező a halk szavú házaspár személyiségéhez és az HBO dokumentumfilmjéhez, a *The Loving Story*hoz tartott hűséggel fűzi a történetet, a dialógusokat interjúkból, visszaemlékezésekből, barátok beszámolóiból szó szerint írja át. A *Loving* története, íve, de még filmvége feliratai is a dokufilmet idézik, egyéniséget így inkább Nichols sajátosan déli szemléletmódja biztosít neki: szemérmes anti-drámája nemcsak a polgárjogi melodrámák érzelgősségét és aktivizmusát hagyja el, de a szereposztást is kiforgatja, mikor pátosz helyett iróniával ábrázolja az északról érkező „megmentőket", a lezseren nagyképű ügyvédeket, akik az embert nem, csak a nagybetűs ügyet látják Lovingék történetében.

A perspektíva a kulcsfontosságú a *Fences*ben is, amit a fekete filmek felé irányuló figyelemnek, és persze Denzel Washington névjegykártyájának köszönhetően felkarolt egy hollywoodi forgalmazó, de amúgy Pulitzer-díjas drámaadaptációjával igazi független darab, amely a művészmozik hűvösében érzi jól magát. A neves afroamerikai drámaíró, August Wilson azt szerette volna, hogy „*A fekete ügynök halálában* az afroamerikai hétköznapokba nyerjenek bepillantást a fehér nézők, és átérezzék, hogyan csapódik le egy emberben, ha egész életében előítéletek veszik körül. Troy megkeseredett figura, akinek baseballjátékosként nem sikerült betörni a profi ligába: ő úgy véli, bőrszíne, felesége pedig, hogy a kora miatt nem szerződtették. A kukásemberként dolgozó Troy a traumáival láncolja magához a családját, elgáncsolja fia sportkarrierjét, hogy ne érjék csalódások, és ha életének más részét nem is tudja, legalább a családjáét uralja. Patinás (vontatott), szöveghű (túlbeszélt) adaptáció a *Fences*, de benne van minden, amit az ötvenes évekbeli fekete tapasztalatról tudni kell: egyik oldalon a kisszerű diszkrimináció (a fekete a kukások között is csak szemétszedő lehet), a másikon a mindenért a faji megkülönböztetést okoló önigazolás, közte a hétköznapi igyekezet, hogy elkerüljék a középkorú férfira váró buktatókat, az apró pénzügyi és a jókora szexuális stikliket. És persze ott van a századelőn délről északra migráló feketék kiábrándultsága, a felismerés, hogy a liberálisnak hitt észak sem a földi paradicsom.

•

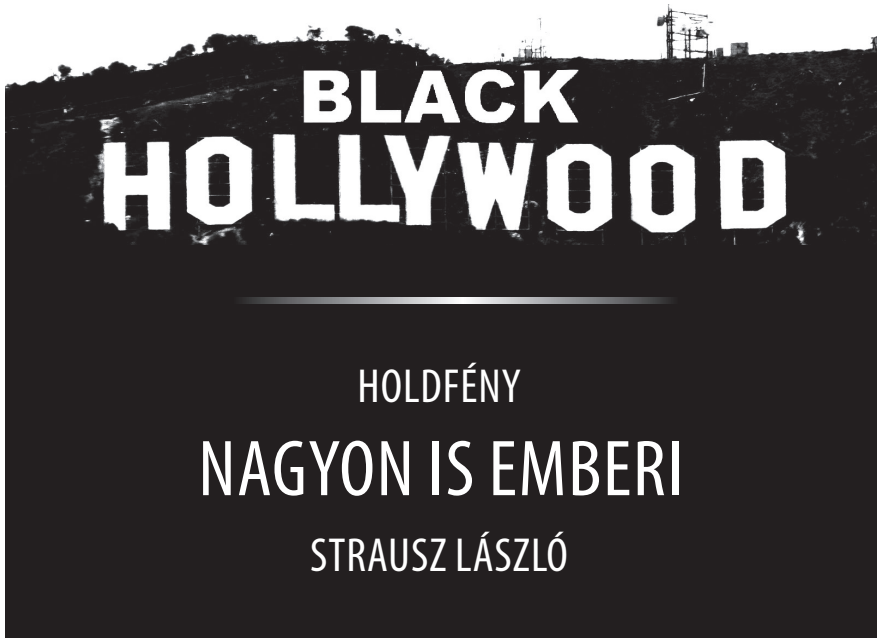
A *Fences* forgatókönyve a nyolcvanas évek vége óta hánykódott Hollywoodban, eredetileg Barry Levinson rendezte volna Eddie Murphyvel a 17 éves Cory szerepében, de Wilson olyan feltételt szabott, amit Levinson nem tudott teljesíteni: afroamerikai direktornak kell a rendezői székbe ülnie. „Amíg az ipar nem kész egy feketére bízni, hogy De Nirót vagy Redfordot rendezze, addig a feketéknek kéne rendezniük a saját tapasztalataikról szóló történeteket", nyilatkozta Wilson, és bár az elmúlt 30 évben Redfordot egy sem, De Nirót viszont egy fekete már rendezte (George Tillman Jr. a *Férfibecsület*ben), a filmet végül valóban egy fekete színész-rendező, Denzel Washington vitte filmre. Nem is születhetett volna meg másképp, csak ha Washington latba veti sztárerejét, és okosan úgy nem dönt, hogy előbb felújítja a Broadway-n a színdarabot, és csak aztán forgatja le – 35 mm-es filmre – a *Fences*t, miután ő is és Viola Davis is bezsebelte a neki járó Tony-díjat.

A *Fences* hányatott sorsa jól mutatja, hogy Hollywoodban még mindig nehéz fekete filmet finanszírozni, ha az nem a rabszolgaságról, a polgárjogi küzdelemről, vagy a szegénységtől és/vagy rasszizmustól sínylődő emberekről szól. Az első neves afroamerikai rendező, Oscar Micheaux óta bevett gyakorlat a magánfinanszírozás a fekete filmesek körében, a helyzet annak ellenére sem változott, hogy az elmúlt években nyitottabbá váltak a stúdiók, hiszen gyakran csak a forgalmazási szakaszban karolják fel a filmeket. Kell egy tehetős tőkéstárs, aki magánfinanszírozókat vonz a projekthez, mint Sheila Johnson *A komornyik*hoz, és egy sztár, aki – ha csak epizódszereplőként is –, a nevét adja a filmhez, mint Oprah Winfrey a *Selma*hoz, vagy Brad Pitt a *12 év rabszolgaság*hoz. (A közösségi finanszírozás is járható út, ha népszerű a téma: Don Cheadle az IndieGoGón kalapozta össze a pénzt Miles Davis-biopicjéhez, a *Miles Ahead*hez.)

A stúdiók félelme jogos: a legtöbb fekete film hazai teljesítménye nehezen megjósolható, külföldön pedig következetesen gyengébben teljesítenek. Míg a blockbusterek bevételük több mint felét a nemzetközi piacon gyűjtik össze, a *Selma* a hozamának mindössze 20, *A segítség* 21, *A komornyik* 34 %-át kereste meg külföldön (kivétel a *12 év rabszolgaság*, amely a 70 %-át). Hollywood így a hazai kasszasikereket fogja szállítani újra meg újra, és *Holdfény*ek meg *Loving*ok helyett polgárjogi szentimentálékat küld mozikba: a múlt biztos távlatába helyezett, kanonizált témákat boncolgató (rabszolgatartás), felszentelt hősöket éltető filmeket (*Selma*), és persze inspiratív sportdrámákat (*A 42-es*, *Creed – Apollo fia*, *Race – A legendák ideje*) és zenészfilmeket (*Get On Up – A James Brown-sztori*, *Egyenesen Comptonból*).

Kérdés az is, mennyire tudják befolyásolni reprezentációjukat a feketék Hollywoodban, ahol a tömegízléshez kell csiszolni a fogalmazásmódot és a fehér elvárásokhoz igazítani a sztereotípiákat (a békés fekete polgár a jó fekete polgár – erről Sidney Poitier is sokat tudna mesélni). Nem segít a helyzeten az sem, hogy a filmgyártás jövőjét a franchise-okban látó stúdiók egy jó film után azonnal felszippantják a tehetséges rendezőket, mert olcsóbb és könnyebben kontrollálható munkaerőt jelentenek, mint a neves midcult-auteurök, így a fiatal direktorok már azelőtt futószalagmunkát végeznek, hogy kibontakoztathatnák az egyéniségüket. Nehéz így a hollywoodi emancipáció példájaként ünnepelni Ryan Coogler (*A megálló*, *Creed*) és Ava DuVernay (*Selma*) előmenetelét, hiszen Cooglert a *Fekete Párduc*ra a Marvel szerződtette, ahol a rendezőknek a producer, Kevin Feige vízióját kell vászonra vinniük, DuVernayt pedig a Disney: ő az *A Wrinkle In Time* fantasyregényéből és Jennifer Lee (*Jégvarázs*) forgatókönyvéből rendez filmet, aligha olyan igazságkereső hévvel, mint a *13th* Oscar-esélyes dokumentumfilmjét az amerikai börtönrendszerbe kódolt diszkriminációról.

A fekete filmesek tehát újra betették a lábukat Hollywood ajtaján, más kérdés, hogyan jönnek ki az álomgyári hatalmi játszmákból. Tippelni kockázatmentesen lehet, de ha érvényesül is a papírforma, és a fekete filmesek visszavonulnak a független film területére, az első lépést megtételét azért elismerhetjük, és igazat adhatunk az AFSZ-nek: 2016 valóban jó éve volt a fekete filmnek. •



HOLDFÉNY

NAGYON IS EMBERI

STRAUSZ LÁSZLÓ

BARRY JENKINS A SEMATIKUS FEKETE KARAKTEREK HELYÉBE MÁSODIK FILMJÉBEN IS VALÓDI SORSOKAT, HÚS-VÉR JELLEMEKET ÁLLÍT.

„A fekete amerikaiak nagyon régóta várnak egy ilyen filmre. Soha nem láttunk feketéket szerelmeskedni vagy csókolózni a vásznon. Még a nagy sztárokat sem. Eddie Murphy, Richard Pryor sem vetemedtek ilyenre... A feketék mindent tudnak a fehérekről: mióta az eszemet tudom, őket látom a tévében, magazinokban és filmekben, őket hallom a rádióban. Le vagyunk támadva a fehérekkel. Fordítva ez nem igaz, a fehér amerikaiak nagyon keveset tudnak a feketékről." Az amerikai etnikai csoportok mozgóképes jelenlétéről, illetve láthatóságáról több mint húsz évvel ezelőtt fejtette ki így Spike Lee a véleményét *She's Gotta Have It* című filmje kapcsán. 1995 óta nagyon sok minden megváltozott az amerikai független filmben és Hollywoodban egyaránt: egyre több fekete színészt látni a nemzetközi piacra gyártott filmekben és tévésorozatokban. Ugyanakkor az etnikai csoportok sztereotip ábrázolása sokkal lassabban változik. Amire Lee az interjúban felhívja a figyelmet, az még ma is érvényes: a feketék mozgóképes ábrázolása néhány jól meghatározható közhely mentén alakul.

A sztereotípiák használata egyidős magával a médiummal. A 'Buck', vagyis a dühös, fenyegető fekete férfi, aki rendre ártatlan fehér nőket vegzál, az 'Uncle Tom', azaz a csendes, jóindulatú, a status quo-t meg nem kérdőjelező pacifikált férfi, illetve a 'Mammy', a nagydarab, tanulatlan de jóindulatú háztartásbeli alkalmazott asszonyság karikírozott alakjai nem a mozgóképben alakultak ki, de a múlt század elején dolgozó némafilmrendezők sokat tettek a széles elterjedésükért. Ezek az nyíltan rasszista mintázatok nem tűntek el teljesen a kortárs mozgóképekből, inkább azt lehet mondani hogy valamelyest „megszelídültek." Kritikusok manapság valamivel bonyolultabb sztereotípiákra szokták felhívni a figyelmet. A „varázsnéger" (Morgan Freeman alakításait lehetne itt példaként említeni), aki emberfeletti képességekkel rendelkezik, illetve a „legjobb barát," aki a fehér főszereplőt segíti át valamilyen válsághelyzeten (Danny Glover alakításai a *Halálos fegyver* szériában), azért problematikus ikonok, mert cinikus és lekezelő módon csak a karakterek külvilágra adott reakcióit ábrázolják. Mindkét típus elfedi az individuális vonásokat, és ami még fontosabb, cselekedetek belső motivációját. Ezeknél is gyakoribb és károsabb a fekete férfi karakterek kriminalizálása: végtelen mennyiségű fekete gengsztert, dílert, stricit, szélhámost ismerünk változatos műfajú filmekből. A fekete nők legelterjedtebb ábrázolása a populáris kultúrában a nyakát tekergető hangos, nagyszájú, pimasz nő alakjához köthető, amely a vígjátékokban lett elsősorban sikeres. Mint minden sztereotípia, ezek a reprezentációk is redukálják, illetve különféle erőszakos szituációkhoz illetve krízishelyzetekhez kötik a fekete szereplők ábrázolását. Ebben a tekintetben a 2010-es évek ültetvényfilm-újhulláma sem hozott újat. Tarantino *Django*ja (2012), Steve McQueen *12 év rabszolgaság*a (2013), illetve a Nate Parker-féle 2016-os *Amerika születése* (amely radikális gesztussal írja felül az azonos című 1915-ös hírhedt Griffith munka olthatatlan, gyűlölködő fehér szupremácizmusát) ugyan nyíltan a fekete főszereplőikkel szimpatizálnak, és a mozgóképes azonosulás komplex folyamatain keresztül a nézőiknek is ilyen pozíciót javasolnak, ám mindhárom film továbbra is a szenzáció stratégiája segítségével irányítja történetének szálait. Spike Lee több mint húsz évvel ezelőtti mondatai tehát ezért fontosak továbbra is: a mozgóképes ábrázolás százhúsz éves rasszista történetének a legjobb ellenszere a *normális*, hétköznapi problémákkal szembenéző, ezeket nem erőszakos módon megoldó kisebbségi figurák szerepeltetése. Ezért tartja Lee az érzelmek, a szerelmi viszonyok ábrázolását kiemelt fontosságúnak.

Barry Jenkins *Holdfény*e nem nélkülözi az említett gettó-képeket illetve epizódokat (crack-függő anya, iskolai erőszak stb.). Nem is teheti, hiszen a film helyszíneinek szociokulturális adottságaitól nem lehet eltekinteni, ám a film nem kizárólagosan ebből a háttérből, illetve mintha éppen ennek ellenében vezetné le szereplői jellemét, motivációit és érzelemvilágát. Jenkins első filmje, a 2008-as *Medicine for Melancholy* már mutatta, hogy a rendező milyen finom érzékkel irányítja szereplőinek mindennapos érzelmi viharjait és konfliktusait. A *Medicine* két fekete San Franciscó-i fiatal találkozásának és egy közösen töltött napjuknak a történetét meséli el. Micah és Jo egy házibuli után egy idegen lakásban ébrednek egymás mellett egy ágyban. A lassan induló, főként szubjektívekből építkező jelenetek jó érzékkel illusztrálják zavart másnaposságukat, az elfogyasztott alkohol következtében túl gyorsan túl intimmé vált ismeretségük talajtalanságát (egymás nevére sem emlékeznek). A kezdeti idegenkedés és bűntudat után a két szereplő viszonya észrevétlenül kezd el átalakulni. Jenkins kitűnő érzékkel építi fel a jelenetek láncolatát. Először kávézni, majd múzeumba viszi a szereplőket (fekete rabszolgák sorsáról szóló tárlatot néznek

meg), később közösen vacsorát főznek, szerelmeskednek, majd kocsmázni és táncolni mennek. Szemeink előtt alakul át a viszonyuk, de mégis láthatatlanul: nem lehet rámutatni, mikor fordul át vonzalommá a kezdeti viszolygás. A faji témák végig jelen vannak a filmben. Miközben San Francisco utcáin lófrálnak, a város negyedeinek átalakulásáról (a gazdag yuppie-k betelepülése felveri a lakásárakat), saját- és rájuk kényszerített etnikai identitásukról beszélgetnek és vitatkoznak. Jenkins azonban végig azokra az univerzális érzelmeikre koncentrál, amelyek összekötik szereplőit a társadalom minden más tagjával: álmosak, másnaposak, éhesek, szerelmesek, dühösek. A film vége felé, ismét meglehetősen ittas állapotban Micah és Jo összevesznek: a fiú indulatosan bizonygatja, hogy őt elsősorban etnikai identitása határozza meg, míg a lány arra próbálja felhívni a figyelmét, hogy milyen sok más irányból közelíthető meg Micah, mint a bőrszíne. Jenkins nem kíván döntés hozni a kérdésben, és az intim kapcsolati dráma ennek a paradoxonnak a feloldhatatlanságát illusztrálja.

Második nagyjátékfilmjében, a *Holdfény*ben ugyanezt a stratégiát alkalmazza a rendező: a faji kérdéseket olyan egyetemes, átélhető érzelmekbe és konfliktusok hálójába ágyazza, amelyek minden néző számára ismerősek. A városi kamaradráma után Jenkins egy klasszikus, három felvonásos *coming-of-age* történetet mesél el Chironról, aki Miami egyik szegény, feketék lakta környékén él. A városrész szociális helyzetéből és viszonyrendszeréből adódóan a történet könnyen lehetett volna egy hagyományosnak mondható gettó-darab, de a film a főszereplő generációs viszonyait, autoritás problémáit és szexuális identitását legalább olyan fontosnak tartja, mint bőrszínét. A *Holdfény*ben az etnikai identitás nem írja felül Chiron énjének más összetevőit. Ebben a rendezői döntésben azonnal látható a *Medicine* kapcsán már említett ellentmondás, amelyre a színvakság és a determinizmus kettősségeként is szoktak hivatkozni. Az etnikai identitás reprezentációja kapcsán a színvak megközelítés a különböző bőrszínű emberek közötti hasonlóságokat, univerzális vonásaikat hangsúlyozza. Ennek pozíciónak a fő problémája a több száz év (jurnalisztikus, irodalmi, filmes stb.) rasszista ábrázolásmód történetének a figyelmen kívül hagyása: a etnikai identitásról alkotott nézeteink nagymértékben éppen ezen leírások és képek eredményei. A determinisztikus ábrázolások az etnikai csoportok hátrányos szociokulturális helyzetéből eredeztetik az egyének identitását. Ezek az ábrázolások érzékenyebbek a társadalmi különbségekre, ám sztereotípiák kialakulásához vezetnek, illetve ellehetetlenítik a nem erőszakos krízis-képekben fogalmazó reprezentációt.

A film mindhárom fejezetének (ezek címeit a főszereplő nevének verziói adják: Little, Chiron és Black) ez az ellentmondás alkotja a központi problémáját. Az első felvonásban a körülbelül tízéves Little és egy fekete kubai pótapa-figura, Juan közötti megható kapcsolat alakulását követjük. Szinte azonnal kiderül, hogy a férfi díler, ám a Little iránt mutatott gyengédsége és szeretete mintha felülírná ezt. A néző érzi a Juanra nehezedő morális konfliktus teljes súlyát, hiszen a főszereplő drogfüggő anyját is ő látja el anyaggal. Mikor Juan hirtelen eltűnik a történetből, a film csak sejteti, mit történhetett: a kábítószerkereskedelem hierarchikus világában Juan tökéletesen felcserélhető figura. Megjósolható halála azonban nem erőszakos-szenzációs fordulatként jelenik meg, sokkal inkább érzelmi hiányként manifesztálódik Little szemszögéből. Az elveszett pótapa utáni űrt a második felvonásban osztálytársa, Kevin tölti be, aki többi osztálytársával ellentétben nem csak erőszakosan képes viszonyulni a máshogy öltözködő, máshogy beszélő, testét másként viselő Chironnal. Egy tengerparti homokban játszódó jelenetben Jenkins kamerája diszkrét módon húzódik vissza a két fiú összegabalyodó teste felől. Az intim élményt később szilánkokra töri Kevin árulása, aki az erősebb osztálytársak nyomására durván megveri Chiront, ám a fiú pontosan érti az iskolai bántalmazás dinamikáját, ezért nem Kevin, hanem a felbujtó ellen fordul. Végül a film harmadik részében a törékeny Chironból saját sorsát beteljesítve Black, egy kigyúrt díler lesz. Hatalmas szoborszerű teste, arany műfogsora (kiveszi, amikor magáról kezd beszélni) azonban ugyanazt az érzékeny, meleg férfit takarja, aki sok év csend után felkeresi az immár felnőtt, családos Kevint, hogy érzéseit megvallja neki.

Jenkins remek munkája nem működne a filmet életre keltő színészek szűkszavú, ám letaglózó jelenléte és kamera-érzékenysége nélkül. Mindhárom Chiron, illetve Juan és Kevin figurái a macsó kódok által vezérelt környezetükben olyan kifinomult árnyalatokkal gazdagítják a hagyományos-sztereotipikus fekete férfikapcsolatok ábrázolását, hogy zsigeri módon érezzük: a fekete az nagyon is emberi.

•

HOLDFÉNY (Moonlight) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Barry Jenkins**. Kép: **James Laxton**. Zene: **Nicholas Brittell**. Szereplők: **Mahershala Ali** (Juan), **Alex R. Hibbert** (Little), **Ashton Sanders** (Chiron), **Trevante Rhodes** (Black), **Jharrel Jerome** (Kevin), **Shariff Earp** (Terrence), **Duan Sanderson** (Azu), **Janelle Monae** (Teresa), **Naomie Harris** (Paula). Gyártó: **A24 / Plan B.** Forgalmazó: **Vertigo Media**. *Feliratos.* 111 perc.

„Nem hagyományos gettó-film"
(Alex R. Hibbert és Mahershala Ali)

AMAT ESCALANTE

Nyers hús

SZABÓ ÁDÁM

KEVESEN ÁBRÁZOLJÁK OLYAN INTENZITÁSSAL A SZENVEDÉST, MINT AMAT ESCALANTE: A MEXIKÓI DIREKTORNÁL A TEST ÉS A PSZICHÉ IS LECSUPASZODIK.

2013-ban Cannes-ból Arany Pálmával, három évvel később Velencéből – igaz, Andrej Koncsalovszkijjal osztozva – Ezüst Oroszlánnal tért haza a rendező, a kortárs globális filmkultúra mégis alig kapta szárnyra Amat Escalante nevét. Öntörvényű zseni, szerzői darabok és zsánermozik rajongója. Iskolázatlan rendezőnek vallja magát, spanyolországi és kubai tanulóidőszakai után produkciói gyártása során gyakorol. Mexikói apja és amerikai édesanyja révén két kultúrát ismert meg, ugyanez érvényes celluloidszeretetére is. Tinédzserfejjel falta a *Terminátor*t és a *Robotzsarut*, de belehabarodott Fassbinder és Chantal Akerman életművébe is. Kevés eszközből gazdálkodik: Rodriguez 7000 dolláros *El Mariachi*jában, valamint az amerikai kísérleti filmes, James Benning *Landscape Suicide*-ján túl a Linklater-féle *Henyék* bírták takarékosságra. Ítészei szerint sokkpillanatai kioltják analitikus dilemmafelvetéseit. Leginkább utolsó két dobása, az *Heli* (2013) és a *Vadvidék* (*La región salvaje*, 2016) miatt érték bírálatok, első művei, a *Vér* (*Sangre*, 2005), illetve *A rohadékok* (*Los bastardos*, 2008) szerzőiségükkel hívták fel magukra a figyelmet.

Mentora a mexikói új hullám egyik zászlóvivője: Carlos Reygadas rendezőasszisztenseként dolgozott a *Menynyei háború*ban, miután lenyűgözte őt a 2002-es *Japán* szikár esztétikája. Barátja és tanítója Tarkovszkij-spiritualizmusát háttérbe szorítja, nála a nyers rögrealizmus bír óriási jelentőséggel. Gyakran pásztáz kietlen rurális vidékeket. A *Vér* zárlata egy szeméttelepen játszódik, *A rohadékok* papírok nélküli mexikói bevándorlói állatokként húzódnak vissza fák, bokrok mögé, az *Heli* betonvityillója reménytelenséget árasztva csúfosodik el a porba fulladt senkiföldjén, a *Vadvidék* szexuális forradalmának egy erdei ház ad otthont. Lázba hozza az ürességtől kongó urbánus környezet (a *Vér* nagyrészt nyugtalanító városi miliőben bontakozik ki, *A rohadékok* második fele kertvárosi rémdrámának is beillik), ám akad egy tényező, ami mindennél többet nyom a latban. Kardinális szerephez jut az arc, a test, és mögöttük az elrongyolódott psziché. Cserzett arcú, sovány vagy pocakos, kopaszodó, átlagos külsejű, az élettől semmi jóra nem számító rozzant figurák nyomatékosítják az emóciómentességet. Gyakran bonyolódnak szexbe, ám aktusuk cseppet sem erotikus, hanem nyálkás, tűztől mentes, beidegződött állatias reflex. Escalante redukálódott érzelemvilágú karakterei a nagybetűs Ürességben aszalódnak, az európai modernizmus elidegenedettség-tematikáját cipelik tovább. A *Vér* férfikaraktere, Diego zátonyra futása megrázó: lesújtva, kifejezéstelen tekintettel császkál, miután eltünteti saját lánya hulláját. Amat Escalante drámái többnyire párbeszédszegények, karakterei szó vagy mondatcsökevényeket dünnyögnek. Induló darabjában Diego és neje, Blanca napjait repetitív mozzanatok alkotják: jelentéktelen perceken át szeretkeznek, zabálnak, némán ülnek az étel romjai fölött, telenovellákat bámulnak, semmilyen inger nem éri el őket. Escalante karakterei nem élnek – vegetálnak. Csömörfilmbe illő húsdarabok, már-már alig nevezhetők embereknek. Rokonlelkek a rendező egyik kedvencének (*Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.*) címszereplőnőjével. Csupán annyi tartja össze őket, hogy egy fedél alatt kénytelenek létezni. Escalante kistotálból veszi sivár létezésüket. Objektív, távolságtartó modorban, jéghideg minimalizmussal filmez, ráadásul alig mozgatja a felvevőgépet, így a képsík szabályosan feldarabolja az ide-oda, cél nélkül kóválygó figurákat. Gyakran csak egy fej, egy kéz, széttárt lábak, egy vagina látszik, vagy ragasztószalag, fűrész, olló és gumikesztyű egy szenvtelen bevásárlás közben. Tárgyilagosság jellemzi Diego összes lélektelen rezdülését, utalva leszállóágára. Máris indokolt, miért csak kb. 100-ra becsüli a rendező filmje snittszámát.

Az Escalante-mozik egyik hívószava a cselekvésképtelenség. A *Vér* házaspárja, illetve Karina, a férfiszereplő régi házasságából született gyermeke a skála legalján találhatók. Férj és feleség dialógusba sem nagyon bocsátkozik, jobbára a házastársi viszony rutinja vagy a soros napi szeretkezés présel ki belőlük egy-egy hangot. Az apa és a lány ellenben nehézkesen ugyan, de próbálnák megérteni egymást, Karina viszont öngyilkosságot követ el, Diego pedig képtelen megbirkózni ennek következményeivel. Halála képen kívül zajlik le, növelve a figurák között tátongó szakadékot. Escalante, újfent az európai modernizmus megoldásait tükrözve, csupán tényeket rögzít, de sosem keresi az okokat: a rossz házasságokról (*Vér*, *Heli*, *Vadvidék*) nem tudni, miért siklottak félre, az elsőfilm apa-lány elszakadása is magyarázat nélküli, ugyancsak kérdéses, hogyan keltek át illegálisan a határon *A rohadékok* emigránsai. „Hozott anyagból" dolgozik, az utca embereit figyeli, civilekben bízik. Testük félelmetes traumák bőrfelülete, amelyet izzadságcsepp, sperma, vér borít be. Ismeretleneket verbuvál, akik korábban nem is gondoltak arra, hogy kamera elé álljanak, sőt, akiknek később sem lesz erre ambíciójuk. E tekintetben éppen új filmje, a *Vadvidék* jelent cezúrát, mivel olyan aspiránsokat választott, akik ugyan szintén tapasztalatlanok, ám a jövőben színészkedni kívánnak, így alakításuk jó ugródeszkának bizonyulhat. Hosszú beállításokban gondolkodik, lassú filmes tempót diktál, meditatív légkört teremt,

temetői pózba dermedt, görnyedt-kínlódó pucér testeket filmez. Párhuzamot von fizikai szenvedés és lelki nyomor között: az *Heli* címszereplőjében fortyogó visszafojtott indulatok ott lappanganak egy gépies szeretkezésben, egy üzemi malőrben, machetés kaktuszvagdosásban, végül egy másik férfi agyonverésében. Escalanténál a szex vagy annak hiánya, valamint a hirtelen kirobbanó brutalitás a karakterek viszonyrendszeréről árulkodik. Hatott rá az osztrák Feel-Bad Cinema és a Francia Újbrutalitás: a levegőben lógó, hamarosan eszkalálódó feszültség, illetve az orvosi tekintettel, drámaiatlanul forgatott kegyetlenségepizódok vagy a filmzene hiánya Michael Haneke és Bruno Dumont, a meztelenség kendőzetlen ábrázolása Ulrich Seidl befolyásáról tanúskodnak.

Míg a *Vér* páriái el sem mozdulnak a Passzivitás zónájából, addig *A rohadékok* antifigurái legalább kísérletet tesznek rá. Végül rájuk is sanyarú idők várnak. A film nyitóbeállításán a parányira zsugorodott migráns-főalakok, a harmincas Jesús és a kamaszkorú Fausto ballagnak egyenesen a kamera felé. Los Angeles szürke kőrengetegébe olvadnak, vízelvezető csatornát szelnek át. A végtelen távolság a városi lét dehumanizáló vonásait hordozza, a két mexikói elenyésző, aprócska pont csupán. Szerencsétlen, megalázott nímandok, alkalmi melókból tengődő, örökké a napi robotért ácsingózó kétkezi segédmunkaerők, az Amerikai Álom számukra halott. Beszédes jelenet: az út közelében várakozó munkásokat egy kisteherautós építkezési vállalkozó béreli fel (Kenny Johnston, aki a direktor színészbarátjaként valamennyi filmben rövid szerepet kap), majd a feladat végeztével megpróbálja őket átrázni. Az egyik leginkább bőr alá hatoló pillanat ez, amely a megalázottságot közvetíti Escalante életművében. *A rohadékok* ráadásul gellert ad a *home invasion* thrillerek logikájának is. Banális pillanatképek sorjáznak a vérengzés fokozása helyett. A figurák továbbra sem cselekvő karakterek: egy ismeretlen férfi a neje meggyilkolására kéri őket. Jesús, a duó macsója gyönyörben részesíti Karent, a fiát egyedül nevelő kertvárosi anyát, a hirtelen bűnözőkké lett migránsok úszómedencében pajkoskodnak a nővel, tévéznek, esznek. Noha a két férfi valamiféle emberi bánásmódban részesül, küszöbön áll a tragédia. Ismét taszítónak hat a szexualitás, az erőszak figyelmeztetés nélkül robban ki. Pillanatok alatt, fatális véletlen folytán dördül el egy shotgun-lövés, és zúzza szét az áldozat koponyáját. Felszínesek az örömrituálék, a medencés kényeztetés, a cunnilingus pótcselekvések, az angolul nem értő illegális bevándorlók és a spanyolul alig tudó anya a testi ösztönök nyelvén be-

„A szánalom tárgyát képezi a fizikai erőszak" (Heli – Juan Eduardo Palacios és Andrea Vergara)

„Karakterei nem élnek, vegetálnak"
(A rohadékok – Ruben Sosa és Jesus Moises Rodrigues)

szélgetnek. Karen és Trevor, a kamaszsrác sem mintapolgárok. Kommunikációképtelenség uralkodik: a kölyök életvitelére panaszkodó nő füvet kezd szívni, amint befejezi a vitát a fiával. Kizárólag antipatikus karaktereket látunk, a betörő és a rabul ejtett személy egyaránt morális szürke zónában reked.

Gyakori a test bántalmazása Escalante filmjeiben. Hídról lógatott tetemek, kiskorú elleni nemi erőszak, lefejezés (*Heli*), pofozkodás (*Vadvidék*) képei sokkolják a közönséget, ám a direktor nem *exploitation*ben érdekelt. A kizsákmányoló mozik látványossággá avatják a külső-belső szenvedést, a modernista beállítottság ennek inverze, vagyis a kínok feletti kesergés, moralizálás. Rendezőnk egyik örök témája az igazságtalanság. Szociodrámaként ugyanúgy képes ezt vizsgálni, mint humánkatasztrófaként, ám hangsúlyozza, őt legalább ennyire foglalkoztatja az erkölcsi kétértelműség, a személyes szféra. Családi drámákat rendez, nemcsak politikai-társadalmi kiállásokra szánja el magát. Az *Heli* első osztályú bűnfilm, a drogháború-mozik reprezentánsa. Veretes melodráma korán szerelembe eső, ám ugyanilyen gyorsan odavesző gyerekekkel: az *Heli*ben a 17 éves rendőrkadét, Beto a 12 éves iskoláslány, Estela lovagja, traumatizált vagy áldozattá váló ifjak. Heli gyári szalagmunkás, aki elhidegült feleségétől, Sabrinától. Bravúros, ahogy Escalante a szeretkezés-motívummal árnyalja a viszonyukat. Először nem megy köztük a szex, majd Heli revansa után eljön az orgazmus. Intelligens lépésként az *Heli* nyitott befejezéssel vonja kétségbe a gyilkosság utáni összeborulás sikerét. Gender-politikája ugyancsak szót érdemel. Betót homokban hempergetik egy kiképzés során, mire okádni kezd (kontrasztban állva az Estelát súlyemelőként mozgató fiú ironikus snittjével), később pedig ütlegelik, lángra gyújtják a nemi szervét, kivégzik. A kislány ugyancsak latin szeretőként közeledne a fiúhoz, ám erőszakot követnek el rajta, meggyalázzák, egyértelműen áldozattá válik. Újabb rendezői kézjegy: Escalanténál gyerekek fizetnek borzalmas árat, hol szenvedő alanyokként, hol bűnelkövetőkként, lásd az *Heli* videójátékozás után kínzáshoz folyamodó drogkartell-fiataljait, *A rohadékok* Faustóját és elárvuló Trevorját. Örökösök, a jövőt szimbolizáló alakok szenvedését látjuk, a kicsik halállal szembesülnek, még a nagykorú Karina is önkezével vet véget az életének a *Vér* befejezésében. Ez az érzékenység a direktor két rövidfilmjét is áthatja. A 2002-es, feketefehér *Megkötözve* (*Amarrados*) lepukkant mexikói utcákon csatangoló, álmodozó, fához láncolt hajléktalan kisfiút szemlél, a 2014-es *Rabszolga* (*Esclava*) idegtépőbb. Összeházasodik két kamasz. Lagzijuk után a lány prostituáltként viseli el a legdurvább megaláztatásokat: különböző férfiak tesznek rajta erőszakot, sírva tűri a behatolásokat, míg végül öngyilkosságot kísérel meg. Párját súlyos testi sértésért állítja elő a rendőrség. Escalante olvasatában nem a csodálat, hanem a szánalom tárgyát képezi a fizikai erőszak. *A rohadékok* bevándorlóinak sorsát halálos lövés pecsételi meg, az *Heli* tinédzserjeit véletlen, de annál kegyetlenebbül rántja magával a drogháború örvénye, a *Vadvidék* boldogtalan anya-hősnője búcsút int faragatlan urának, nem borul térdre a brutális paternalista akarat előtt, ám véreskezű bosszúállóként, cseppet sem patyolattiszta feministaként szabadul fel. Nőalakjai alig járnak be szebb utat: a *Vér* nimfomániás Blancája és szeretethiányos

Karinája után *A rohadékok* Karenje képes ugyan kötődni támadóihoz, ám otthon, a fia társaságában hihetetlenül magányos asszony. Estela sokkot kap és megnémul az *Heli*ben, Sabrina megváltó szexben részesül, ám nem tudni, ez hová vezet, a *Vadvidék* Alejandrája gyöngédségre óhajtozva maszturbál a zuhany alatt. Zsákutcájából Veronica, a meteorzáporral érkező földönkívülivel intim viszonyba lépő lány húzza ki, ám az utolsó pillanatokban értetlenkedő csemeték fogadják a mamát, nem pedig önfeledt lurkók. Escalante férfialakjai józserivel mind bukásra szántak: Diego számára nincs kiút, *A rohadékok* migránsai közül az egyik meghal, a másik eperszedő napszámosként tengődik tovább, Heli bosszúja morálisan kérdéses. A *Vadvidék* Ángelje csapnivaló férj: az egyik pillanatban gorombán viselkedik, majd szeretetre vágyik, később balhéba keveredik, rács mögé dugják, válságba jutott, tehetetlen hímként lábon lövi magát. Nyerseségével saját gyengeségét kompenzálja: homoerotikus kapcsolatot folytat Alejandra testvérével, Fabiánnal, az érzékeny, segítőkész kórházi ápolóval. Escalante filmjéhez pont a fiútestvér típusalakja nyújtott ihletet. Lakóhelyén, Guanajuatóban a helyi lap egy nemi orientációja miatt vízbe fojtott gondozó halálhírét hozta le a címoldalon. (A rendező munkáit, leszámítva második filmje kaliforniai helyszínét, mindig otthonában forgatja.) Hasonló módszerrel szökkent szárba *A rohadékok* és az *Heli* is: a mexikói szerző az előbbi kapcsán az ominózus shotgun-jelenetet vizionálta, az utóbbi esetében egy újságban olvasott a gyerekkorú bérgyilkosról, akiről egyúttal címfiguráját nevezte el, és az ő személyét kötötte össze egy hirtelen felvillanó képpel, melyben egy fiatalember az apját keresi egy vidéki tájon.

Legutóbbi filmjével beköszöntött a szemléletváltás: a *Vadvidék* őrzi korábbi darabjainak nyomasztó naturalizmusát, ám erotikus sci-fi testhorror lévén stilizált darab is. Homofóbiáról, nőgyűlöletről, házastársi hűtlenségről értekezik a rendező, ugyanakkor a valósághűség mellett az allegóriától sem zárkózik el. Végképp állattá züllik az ember. A *Vér* finaléjában tehenek, bikák közelében lépdelt a főszereplő, itt az üstökös becsapódása után létrejött kráterben tyúkok, nyulak, kígyók párzanak, egy *Sztalker*ből rémlő fekete kutya vezeti a karaktereket. A családi struktúrát felforgató idegen a *Teorémá*ra, vagy a Jerzy Skolimowski-féle *Gyilkos kiáltás*ra hajaz, a földönkívüli femme fatale toposza Jonathan Glazer *A felszín alatt*jából vagy Clair Noto 37 éve feketelistás kult-forgatókönyvéből, a *The Tourist*ból lehet ismerős. Escalante otthonos a posztmodern stílusban, ezen kívül példás fenevad-szimbolista: egy csápos, gerendára tekeredő űrbéli szörny közösül Veronicával és Alejandrával. A rém bevallottan az Andrzej Zulawski jegyezte *Birtoklás* lényére hajaz, ám Lovecraft Cthulhujának említése is helytálló. Titkos vágyakat beteljesítő istenségként magasodik a szörnyeteg az emberek fölé, a figurák mintha egy organikus fogorvosi székben ülve esnének át a beavatkozáson, tűzkeresztségen. A szexdémon nemcsak kielégít, romlásba is visz, így Escalante az erotikáról vallott elképzeléseink ellentmondását sem rejti véka alá.

Az új mozihoz immár nagyobb büdzsé állt Escalante rendelkezésére a 60.000 dolláros *Vér* és az egymilliós *Heli* után. Skandináv, izlandi fenegyerekek, mint Lars von Trier, Rúnar Rúnarsson operatőrével (Manuel Alberto Claro), vágójával (Jacob Secher Schulsinger) dolgozhatott együtt, CGI-jal kísérletezhetett Peter Hjorth és Morten Jacobsen, a SODA nevű koppenhágai trükkcég szakembereinek oldalán. Noha Hollywood állítólag kopogtatott már az ajtaján, a direktor egyelőre otthon érzi biztonságban magát, így továbbra is a Rodrigo Plá (*A zóna*), Fernando Eimbcke (*Mexikói képeslap*) fémjelezte generáció egyik vezéralakja, nem lohol az Álomgyárba igazolt három amigo (Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Alejandro G. Iñárritu) nyomában. Pillanatnyilag bizonytalan, mibe fog legközelebb, visszatér-e a karcos realizmushoz vagy folytatja szürreális, metaforikus kalandozását? Egyvalami biztos: Amat Escalante depresszív, nihilista filmjei, játszódjanak bár realisztikus miliőben vagy részben valóságtól elemelt közegben, a csontig vetkőztetett emberre fókuszálnak. •

„Nemcsak kielégít, romlásba visz”
(Vadvidék - Ruth Ramos)

BESZÉLGETÉS AMAT ESCALANTÉVAL

Lesben álló rettenet

ÁRVA MÁRTON – PUSKÁS LILLA

ESCALANTE A MEXIKÓI TÁRSADALOM PERIFÉRIÁJÁRÓL ÉS A VÉRES DROGHÁBORÚKRÓL TUDÓSÍTÓ FILMJEIVEL LETT FESZTIVÁLKEDVENC, EZÚTTAL MÉGIS EGY VILÁGŰRBŐL JÖTT SZÖRNNYEL RIOGAT.

• *A* Vadvidék *első látásra a természetfeletti elemek miatt fordulópont az életművében, de talán ennél is lényegesebb, hogy megnövekedett az érdeklődése a szereplők érzelmi dimenziói iránt.*

Korábban azt vettem észre, hogy a közönség nehezen tud azonosulni a szereplőimmel. Szerettem volna, hogy a *Vadvidék (La región selvaje*, 2016) az eddigi filmjeimnél átélhetőbb legyen, ezért jobban kidolgoztam a karaktereket, és az írás folyamatába bevontam egy dramaturgot is, Gibrán Portelát. A forgatás menetén is változtattam. Ezúttal a színészeim ismerték a forgatókönyvet, próbáltunk a felvételek előtt, és ettől élesben már minden gördülékenyebben ment.

• *Ez azt is jelenti, hogy vissza akart venni a filmjeit jellemző brutalitásból?*

Talán kevesebb benne az erőszak és a kegyetlenség, de ez a film is ugyanarról a Mexikóról szól, mint az eddigiek. A mexikói valóság nemcsak brutális, hanem hihetetlen is: a hétköznapjaink tele vannak rejtélyekkel. Rengeteg nő tűnik el nyomtalanul, és sosem tudjuk meg, mi történt velük. Megbízhatatlan az igazságszolgáltatás, nem derítik fel az ügyeket, és a tetteseket sem állítják elő. A kérdéseinkre nincsenek racionális válaszok, ezért is használtam a *Vadvidék*ben fantasztikus elemeket, amikor egy ilyen eset lehetséges hátterét próbáltam megrajzolni.

• *Nemcsak nők, hanem melegek ellen irányuló erőszakról is beszél a filmben.*

A társadalom folyamatosan fejlődik, de ez néha fájdalmas konfliktusokkal jár. Mexikóban 2010-ben legalizálták az azonos neműek házasságát, de ez a progresszív lépés ellenreakciókat is kivált: melegellenes utcai tüntetéseket szerveznek és a homofóbia a médiában is feltűnik. A filmem egyik kiindulópontja egy guanajuatói lap vezércikke volt, amit egy homoszexuális férfi meggyilkolásáról írtak, és „Megfulladt egy buzi" címmel hoztak le. A cikkből kiderült, hogy a folyóban megtalált férfi ápolóként dolgozott a helyi kórházban, tehát segített másokon, mégis így kezelték a halálhírét. Ezt olvasva úgy éreztem, valami nincs rendben a társadalmunkban.

• *Mire szolgál a fantasztikum egy ilyen erősen társadalomkritikus filmben?*

A forgatókönyv első két változatában még egyáltalán nem volt fantasztikus elem, de ezekben maradtak logikai hiányosságok. Csak később merült fel, hogy a cselekményszálakat egy titokzatos szexuális erővel rendelkező lény kösse össze, ami magához vonzza a szereplőket. Ez a teremtmény számomra azokat a rejtett vágyakat jeleníti meg, amelyek ellenünk is fordulhatnak, ha nem foglalkozunk velük. Vagyis a film természetfeletti motívumai tulajdonképpen az érzelmek és a helyzetek képi kivetülései.

• *Nem tartott attól, hogy a természetfeletti beemelése eltávolítja a filmet a valóságtól?*

Inkább az jelentette a kockázatot, hogy most először nyúltam a horror és a sci-fi műfajához, és felmerült bennem, hogy ha a lény nem elég meggyőző, vagy kilóg a filmből, akkor az egész nem fog működni. Azért döntöttem úgy, hogy mégis belevágok, mert már elegem volt a mexikói valóságból – magánemberként és filmkészítőként is. Például elég frusztráló, hogy két éve eltűnt egy csoport diák, akik egy kormányellenes tüntetésre tartottak, és azóta sem tudunk róluk semmit. Egy ilyen történetet úgy is vissza lehetne adni, hogy megpróbáljuk rekonstruálni az eseményeket, de ez olyan lenne, mintha egyszerűen illusztrálnánk az újsághírt, semmi több. Úgy gondoltam, ha jobban elrugaszkodom a valóság-

tól, az nekem is izgalmasabb feladat, és talán a film is erőteljesebben hat a nézőkre. Így egészen más eszközökkel hívom fel a figyelmet ugyanazokra a problémákra.

• *Hogyan alakította ki ezt az újfajta megszólalásmódot?*

Luis Buñuel volt számomra az egyik ihletforrás, szerintem bámulatos az a titokzatosság, amivel a vágyat és az erotikát megjeleníti. Rajta kívül meg kell említenem Andrzej Żuławskit is, a *Birtoklás* című filmje nagy hatással volt rám, amiben egyébként az enyémhez hasonló szörny tűnik fel.

• *Amit rögtön a film kezdetén meg is mutat.*

Igen, van egy kép az első percekben, amelyen a lény kikúszik az egyik főszereplő lábai közül. Ezt a snittet eredetileg a játékidő felére akartam időzíteni, de akkor lett volna a filmben egy indokolatlannak tűnő, éles váltás. Így viszont a néző kezdettől fogva ismeri a szörnyet, és nem csak hangok alapján találgathat. Mindig is szerettem megmutatni azt, amit elvileg nem lenne szabad látnunk, és olyan kivételes helyzetbe hozni a nézőt, hogy tanúja legyen az eseményeknek, bármiről is van szó: szexről, erőszakról vagy éppen főzésről. Az első filmemben például van egy jelenet, amiben a főhős tojást süt, megeszi, iszik hozzá, majd jólesően böfög egyet. Mindezt hosszú beállításban.

• *Azóta viszont egyre rövidebbek a snittek a filmjeiben. Megváltozott az időhöz való viszonya?*

Sosem tanultam filmkészítést, ezért kezdetben könnyebb volt kevesebb beállítást használnom, mert ez egyszerűbbé tette a vágást, és kevesebb nyersanyagot is igényelt. Amikor már tapasztaltabb lettem, elkezdtem több, rövidebb snittből dolgozni. Ez nálam a tanulási folyamat része volt. Szerintem a *Vadvidék* már egy elég gyors ritmusú film, de erre is sokan mondják, hogy kevés benne a vágás.

• *A karrierje műfajok mentén halad tovább? Számíthatunk például űrhajókra a későbbi filmjeiben?*

Azt nem hinném. Még az is lehet, hogy visszatérek az első filmjeim stílusához. De nem akarok megint drogháborús filmet rendezni. •

Amat Escalante: **Vadvidék**

EGY ANGOL ÚRIEMBER

ALFÖLDI NÓRA

Roger Deakins

DEAKINS VISSZAFOGOTT OPERATŐR, ALÁVETI MAGÁT A TÖRTÉNETMESÉLÉSNEK, ÉS MÉGIS AZ EGYIK LEGHATÁSOSABB KORTÁRS KÉPALKOTÓ, MERT OLYAN LÁTVÁNYBAN GONDOLKODÓ RENDEZŐKKEL TÁRSUL, MINT A COEN TESTVÉREK, SAM MENDES VAGY VILLENEUVE.

Emmanuel Lubezki, Darius Khondji, Janus Kaminski – mindamellett, hogy Roger Deakins kollégái, egytől egyig olyan kiválóságai az operatőri szakmának, akikhez állandó receptúrával leírható karakteres filmképek társíthatók. Következetes alkotók, lajstromozni lehet operatőri eszköztárukat, kameramagasságokat, világítási struktúrákat, majdhogynem pontosan megjósolható, hogy kezeik alatt egy sztorinak milyen világa lesz.

Roger Deakins filmográfiája azonban zavarbaejtően változatos, vizuális világát nem lehet pontokba szedett listákkal összefoglalni, igazi kaméleon, aki minden esetben mély alázattal fordul a kezébe adott történetek és a filmkészítés felé. A hivalkodás vagy éppen a felületes képrögzítés nem kenyere, számára az első a dramaturgiához hű vizuális történetmesélés.

A szerzői elméletek erőre kapása óta köztudott, hogy a filmek elsősorban a rendezőnek köszönhetik stílusukat, az operatőr pedig csupán a fókusztávolságot, a formátumot, a kamerát, a mozgást, a képkeretet és a színeket kontrollálja. A jó szakember azonban nem csupán lefilmezi az adott jelenetet, hanem a fenti elemek gondos megválogatásával a történet teljes egészét befolyásolja, a szüzsé teremtőjeként képei meghatározzák a teljes filmet illetve annak értelmezési rétegeit. Deakins arról hírhedt, hogy kényesen ügyel arra, hogy képei ne hívják fel öncélúan magukra a figyelmet, hanem mindig a történet menetét szolgálják. Filmográfiája grandiózus, a Coen testvérekkel eddig egy tucat, Sam Mendes-szel három, Dennis Villeneuve-vel négy filmet számlál. Nem véletlen, hogy Hollywood legeredetibb és legkoncepciózusabb rendezőinek állandó alkotótársa, ezektől a nevektől távol áll az irodalmias, papírszagú filmezés, olyan vizuális elemekkel és különleges hangkulisszákkal építkeznek, amelyek nem állnak meg a fabula legfelső rétegeinél.

Deakins mindig azt keresi, amit a történet kíván, ebből kifolyólag az a stílusa, hogy nincs stílusa. Előszeretettel él megkapó vizuális fogásokkal, de azokat mindig szigorúan a tartalom szolgálatába állítja, így egyik filmje sem hasonlít a másikhoz. Nem lehet általános képletekkel leírni munkásságát, ellentétben például sokat méltatott kollégájával, Emmanuel Lubezkivel, akinél mindig a gombhoz varródik a kabát, hiszen filmjeit előre kiagyalt szabályrendszerek alá veti. Listákat ír, amik mentén, például egyetlen hosszú snittben tartja a filmet (lásd *Birdman*), vagy nem használ világítást, még akkor sem, ha télen forgat, amikor csak pár napfényes órával tud gazdálkodni és emiatt megduplázódik a forgatási napok száma és a filmre szánt büdzsé (lásd *A visszatérő*).

Roger Deakins 1949-ben született az angliai Devon megyében, anyja színésznő, édesapja egy építési vállalat vezetője volt. Eredetileg festőnek tanult egy helyi érdekű művészeti főiskolán, de az akkoriban divatos avantgárd hullámban, realisztikus stílusa túl együgyűnek bizonyult. Így fordult a fotózás, majd a filmezés felé. Míg festőként csak emberek és tájképek, addig fotósként már az emberek érdekelték teljes környezetükben. Filmes tanulmányait a National Film and Television School-ban folytatta, felvételijén későbbi tanára élesen bírálta amiért fotói túl nyersek és látásmódja nem elég filmes, így egyenes út vezetett számára a dokumentumfilmezéshez. Hét évig rendezett és operatőrködött – gyakran egzotikus terepmunkákon – a BBC-nél, mígnem a 80-as évek elejére megcsömörlött a voyeur szemszögtől és épp felhagyni készült a szakmával. Ekkor egy barát barátján keresztül megkereste Michael Radford rendező, akivel első kisebb sikerük után egy nagyformátumú *1984* adaptációval keltettek figyelmet. Deakins ezzel a filmmel vált először úttörővé az ezüstvisszatartással készült hívástechnológiák kifejlesztésében. A kép utólagos módosításával az anti-utópisztikus történet egy erősen kontrasztos, telített színektől mentes és részletgazdag feketéktől telt, kimosott világot fest. Az eljárást

Darius Khondji fejlesztette később tökélyre és olyan filmek meghatározó eleme lett, mint a *Hetedik* vagy a *Ryan közlegény megmentése*. Már már kissé megfáradt fogás, hiszen nagy kedvvel használja mindenki, aki egy kicsit elemelné történetét a valóságtól, és egy másik, koszosabb dimenziót sugallna.

Deakins számára az utómunka nem csupán a korrekciók megejtéséről szól, hanem ezzel is a történet-mesélést szolgálja, épp ezért előszeretettel kísérletezik a technológiákkal. Hiába tartja magát régivágású alkotónak, a filmszalag pusztán analóg feldolgozásáról a digitális eszközökre és a filmszalagról digitális kamerára való váltás számára egy rendkívül hasznos és üdvözölt újdonság volt. E forradalom idején készült Coen testvérekkel forgatott negyedik közös filmje az *Ó testvér merre visz utad?*, amelyben utólag lelkesen módosította digitálisan a film teljes színvilágát. *Az ember, aki ott se volt* esetében pedig a fekete-fehér film eléréséhez színes filmre dolgozott, és a kópia jellegzetes monokróm formáját az utómunka során nyerte el. Ennek elsősorban technikai okai voltak, az akkoriban elérhető fekete-fehér nyersanyagok többsége nem volt elég érzékeny Deakins világítási filozófiájának, túl kontrasztos és szemcsés képeket produkáltak. A Coenek nem akartak noir utánérzetet, ők annak egy modernizált verzióját álmodták meg, ahol a szürkének számtalan tónusgazdag árnyalata lehet. A kemény, karakteres fények használata általában távol áll Deakins világától, hiszen ezek számára túlzóan absztrakt rajzolatot adnak a képnek. Jellemző azonban rá, hogy indokolt esetben, beleszövi ezt a kemény fényes világítási stílust a matériába, szép példái ennek a *Kegyetlen bánásmód* éjszakai jelenetei, vagy a *Bőrnyakúak* homokhányós álomszekvenciája.

Deakinsnél még a stílusváltások és extremitások sem szépelgőek, hiszen elrejtőznek a mesében, sőt a sztori érdekében bátran rúgja fel a saját szabályait, akár egy filmen belül is. Az eredetileg statikusnak induló, kontinuitásban felvett *A szabadság útjai* forgatása során, észrevétlenül váltott át fokozatosan kézikamerára, finoman követve a főhősök házasságának széthullását.

Deakins munkásságának lényege, hogy úgy folyik bele a történetmesélésbe, hogy ahhoz mindig maximálisan lojális marad. 12 beváltatlan Oscar-jelöléséből az elsőt a *Remény rabjai*ért kapta, amelynek bársonyos, nosztalgikus stílusát éppenhogy nem dobja le magáról a börtönfilmes téma, de a film sikerét épp ennek a bátor, szentimentális rétegének köszönheti. E stílus szöges ellentettjét használta a *Fargó*ban, ahol az eseményeket rideg, közömbös megfigyelőként szemléli, a jéghideg havas tájban egyébként sem sok a látnivaló és ebbe a ténybe nem kíván semmilyen módon belekontárkodni.

„Másik, koszosabb dimenziót sugall" (Roger Deakins a Skyfall forgatásán)

„Kimosott világot fest"
(Andrew Dominik: Jesse James meggyilkolása - Casey Affleck és Brad Pitt)

A *Fargo* stabil, mértanira komponált képei azonban csak látszólag egyszerűek. A naturalizmus operatőri értelemben vett fogalma rendkívül félrevezető, hiszen sokak számára egyet jelent a koncepciótlan világítási struktúrák használatával és a dokumentarizmust színlelő kaszáló kézikamera túlzott használatával. A deakinsi értelemben vett naturalizmus azonban nem az eszköztelenségről szól, nála az összes operatőri eszköz egyetlen, precíz kidolgozott egységet alkot, amely organikusan építi, előtérbe hozza a karaktereket, azok egymáshoz és a környezetükhöz való viszonyát. Deakins a világítási struktúrák nagymestere, mindig a történet adta helyszínben gondolkodik, sosem dekorál, csupán pontosít. Mi sem illusztrálja ezt jobban, mint a rendre képen belül elhelyezett diegetikus fényforrások, amelyek tökéletesen hiteles illúziót keltenek. A ravaszság emögött az, ahogy ezeket a fényforrásokat észrevétlenül kiegészíti a külső, filmes világítással annak érdekében, hogy kiegyensúlyozott és harmonikus képet kapjon. Nem csak megvilágítja a teret, hanem tudatosan alakítja azt a fények irányával, színével, karakterével. Ezt aknázza ki az olyan extrém CGI képorgiáknál is, mint a *Bőrnyakúak* vagy a *Skyfall* tűzjelenetei. A *Skyfall* fináléjában égő kastély fényének leképezéséhez az épület sziluettjét felvevő fénypaneleket épített föl (amelyben különböző erősségű fényeket és színeket tudott szabályozni), míg a *Bőrnyakúak* ominózus, égő olajkutas jeleneteit műterembe helyezte és a katonák köré épített fekete molinók mögé állított, tűznek ható fényoszlopokat.

Deakinsnél az éjjel sötétjét nem a nedves beton kiégett csillogása festi meg, ő egy éjszakai külsőhöz olyan helyszínt keres, ahol a holdfény dominálása helyett a helyszíni fényforrások építik fel a kép fénystruktúráját. Pazar példája ennek a *Fogságban* jelenetsora amelyben Loki nyomozó elfogja a két kislány elrablásával vádolt Alex Jonest. A szekvencia egy benzinkúton játszódik, amelynek világítása mélységet ad a képnek, teret csinál a karaktereknek. Az előtérben Lokit csak sziluettként látjuk, míg Alex Jones riadt szarvasként görnyed össze Loki (effektelt) zseblámpájának fényében, őszinte sajnálattal vegyített borzongást kiváltva a nézőből. A *Fogságban* vizuális világának külön érdeme, hogy masszívan ellenáll a közhelynek: más operatőr kezei közt Villeneuve filmje talán könnyen válhatott volna ódon, gótikus, erősen szemcsézett képű thrillerré. Deakins azonban a nyomasztó közeget, elhanyagolt, ütött-kopott családi házakat, és a nyákos novemberi tájat izgalmasan ellentételezte barátságos, meleg fénypontokkal.

Keresetlen eszközökkel skiccel karaktert a *Jesse James meggyilkolása, a tettes a gyáva Robert Ford* vonatrablós jelenetében. Jesse James szupersztár-ikonként, teátrális ellenfényben lép a színre, mígnem a mozdony ref-

lektorának fényében, a síntorlaszon állva és eltűnik a füstben, mintha szuperhősként, puszta testével állította volna meg a vonatot. A *Jesse James* ... izgalmas darabja az életműnek, első blikkre markánsan stilizált világot mutat: az elmosódó képszélek és életlen hátterek ismét korabeli fotográfiákat idéznek; puszta dekorációs elemnek tűnik Jesse James hullámos ablaküvegen át mutatott, eltorzított portréja is. Deakins azonban hírhedt arról, hogy nagyon szoros szimbiózisban él a látvány-díszlet részleggel, nem csak azért, mert élénken érdeklődik a díszletlámpák ernyői, textúrái és formái iránt, hanem mert ötleteiket – így a Jesse James korában olcsóbb hullámzó ablaküvegek alkalmazását – tartalommal töltve, karakterárnyalásként olvasztja a filmbe. Ennek méglátványosabb példája a Skyfall kék, üveg-irodaházas akciójelenete, amelyet tulajdonképpen kizárólag a látvány részleg által épített úszkáló medúzákat ábrázoló reklám panelek világítottak meg. Minden kézenfekvő elemet képes használni, *Sicario*ban például a táj nem csupán háttérként funkcionál, látványos pásztázó légifelvételei viszonyrendszert írnak le és történetszervező elemként funkcionálnak.

Deakinsnél dramaturgiai szerepe van a nagy felületekkel szórt fényeknek, kiégő háttereknek, ez a fortély lényeges jelentéstartalmat az Öböl-háború eseménytelenségéről mesélő Bőrnyakúakban kapott, ahol a fehéren izzó, végtelenbe nyúló sivatagi tájjal nyomasztó klausztrofóbiát teremt. Mendes filmje azért is fontosabb darabja az életműnek, mert Deakins szokásától eltérően kézikamerával dolgozott. Munkásságát általában gondosan kidolgozott kompozíciók és precízen megválasztott szögek jellemzik, a gépet ezért szinte mindig fahrtra vagy kisebb kránkarokra szereli. A *Bőrnyakúak* azonban rendhagyó háborús film, az unalomról szól; igazi deakinsi furmány, hogy a kézikamerázás ellenére nélkülözi a zsáner kortárs darabjainak élénk videójáték stílusát. A kézikamera lehetőséget adott arra, hogy 360 fokban tudja rögzíteni ahogy a tucatnyi kallódó ifjonc katona kirágja egymás lelkét a sivár tájban.

„Mindig a viszonyrendszereket vizsgálja” (Ethan és Joel Coen: Fargo)

Deakins kamerája előtt a színészek soha nem vesznek el, mert minden egyes operatőri döntése arra irányul, hogy képei viszonyrendszereket tükrözzenek. Kerüli az extravagáns beállításokat; többnyire az emberi szem látómezejéhez legközelebb álló alap-objektíveket használ, amik nem torzítják bombasztikusra az arányokat és nem tüntetik el a szereplők köré épülő hátteret. Egy hétköznapinak tűnő szekondhoz is a legnagyobb körültekintéssel keresi meg a legbeszédesebb kamera-szöget és belső feszültséget teremt a világos-sötét tónusok ritmusával valamint a finom kontrasztarányok dinamizmusával.

Deakins számára nem a zsánerek és a különleges technikai megoldások a csalogató elemek, mindig karakterorientált filmekre iratkozik fel, mindig a szereplők közti dinamikát vizsgálja. Nincs két egyforma filmje, hiszen operatőri zsenialitását a történetmeséléshez való ortodox ragaszkodás teremti meg, és annak mélyebb tartalmi rétegeit hozza felszínre. Nála a világítás a forgatókönyvnél kezdődik, a stílusát a sztori implikálja; igazi brit úriemberként udvariasan, pontos fogalmazással és megfelelően megválasztott hangsúllyal mesél. •

A SZEMTANÚ MINT KARAKTER

A törpe, aki leharapta a lábujjamat

PÓLIK JÓZSEF

A SZEMTANÚFILM MŰFAJA AZÉRT IS MÉLYEBB ÉRTELMŰ AZ ÁTLAGKRIMIKNÉL, MERT MAGA A MŰVÉSZET IS TANÚSÁG AZ EMBERRŐL ÉS ÉLETÉRŐL.

A thriller gyűjtőműfajnak tekinthető, amelyhez több filmtípus tartozik. Ezek egyike a szemtanúfilm. A szemtanúfilm olyan thriller – *Hátsó ablak* (Alfred Hitchcock, 1954), *Kamerales* (Michael Powell, 1960), *Nővérek* (Brian De Palma, 1973), *Laura Mars szemei* (Irvin Kershner, 1978), *Gyilkossághoz öltözve* (Brian De Palma, 1980), *Halál a hídon* (Brian De Palma, 1981), *A kis szemtanú* (Peter Weir, 1985), *Hatodik érzék* (M. Night Shyamalan, 1999), *8 milliméter* (Joel Schumacher, 1999) – vagy a műfaj jegyeit hordozó stílusfilm – *Nagyítás* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Farkasok órája* (Ingmar Bergman, 1978), *A londoni férfi* (Tarr Béla, 2008) –, ahol a központi karakter tanúja lesz egy bűncselekménynek, oly módon, hogy a megszerzett információ életveszélybe sodorja őt (ami lehet tényleges életveszély, de lehet olyan morális vagy szellemi válság is, amely gátolja, hogy a hős rutinszerűen folytassa életét).

Tág értelemben a thriller a bűn témájával foglalkozik. Ez három módon ábrázolható: a bűnöző, az áldozat és a szemtanú nézőpontjából. A három nézőpont keveredhet egymással. A tanúfilm esetében a keveredés azt jelenti, hogy a szemtanú, a cselekmény egy adott pontján, áldozattá válhat, de akár bűnözőnek is bizonyulhat. Előbbire a *Hátsó ablak*, utóbbira a *Kamerales* a klasszikus példa. A *Hátsó ablak*ban a begipszelt lábú, unatkozó Jeff megfigyeli a bérház lakóinak életét, így a Thornwald házaspárét is, majd amikor a feleség hirtelen eltűnik, nyomozni kezd a férj után, mert bizonyos jelekből arra következtet, hogy gyilkosság történt. Áldozattá akkor válik, amikor Thornwald ellene fordul, ráébredve, hogy Jeff megfigyelte őt, sőt a barátnője révén olyan bizonyítékhoz jutott, ami a bűnösségét bizonyítja. Hitchcock a gyilkossági kísérlet szimbolikus formáját választja a filmben: Thornwald az ablakon dobja ki a zuhanást túlélő Jeffet, jelezve, hogy egy kukkoló ellen irányul az agresszió, aki nem tiszteli más emberek magánéletét. A *Kamerales* főhőse a gátlásos Mark Lewis, aki nappal egy londoni filmstúdióban dolgozik, mint focus puller, éjszaka azonban nőket gyilkol, super 8-as kamerával rögzítve a bűncselekményeket. Mark egyszerre gyilkos és szemtanú: a kamera jóvoltából, amelyet a gyilkosság pillanatában a szeme előtt tart. És szemtanú abban az értelemben is, hogy a gyilkosságról készült felvételeket otthon előhívja és levetíti, áldozatai viselkedését tanulmányozva. (Lásd még: Varró Attila: *Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitás a thrillerben.* Metropolis, 2007/3.)

A szemtanú általában élő személy, de lehet, extrém esetben, halott is. Erre példa *A vihar kapujában* (1950), ahol a meggyilkolt szamuráj *szellemét* is kihallgatja a bíróság. Hiába, mert a kísértet ugyanolyan hamis tanúnak bizonyul, mint a gyilkosság többi szemtanúja: a favágó, az útonálló meg a feleség. Ezek a karakterek szem- és fültanúi a történet középpontjába állított eseménynek, holott arra is van példa, amikor a tanú nem tudja használni valamelyik érzékszervét. A *Laura Mars szemei*ben a címszereplő telepatikus képességénél fogva látja, de nem hallja a gyilkosságokat, a *Halál a hídon* főszereplője pedig egy hangmérnök, aki zörejeket gyűjt egy filmhez, rögzítve véletlenül egy merénylet hangját.

Az áldozat helyzetébe került szemtanút *szenvedő* tanúnak, a bűncselekményt elkövető szemtanút *bűnös* tanúnak nevezhetjük. Jeff és Mark magatartásában az a közös, hogy mindketten cselekvő karakterek. Ezt figyelembe véve különbséget tehetünk az *aktív* és a *passzív* szemtanú típusa között is. A szenvedő tanú aktív vagy passzív, a bűnös tanú mindig aktív – a bűn ugyanis tettest feltétez. A szenvedő, de aktív tanú mindig egy olyan karakter, aki tisztázni akarja, hogy mit látott vagy hallott, kit terhel a felelősség egy bűncselekmény elkövetése miatt. Ez a gyakorlatban nyomozást jelent, vagy közreműködést benne (amennyiben a nyomozást például egy rendőr, tehát egy szakértő vezeti). A szenvedő, de passzív szemtanú máshogy viselkedik: a traumatikus élményre adott reakciója kimerül a vallomástételben vagy a vallomástétel megtagadásában, illetve késleltetésében, amivel mások, például a rendőrség munkáját támogatja vagy akadályozza. Ilyen karakter Ingeri a *Szűzforrás*ban (Ingmar Bergman, 1960). Ingeri egy fiatal cselédlány, aki elkíséri vagyonos gazdája lányát, a naiv és elkényeztetett Karint az erdőn keresztül a templomba. Útközben haramiákba botlanak, aki megerőszakolják, majd agyonverik Karint. Ingeri végignézi a brutális gyilkosságot a rejtekhelyéről. Később, visszatérve a házba, elmeséli Törének, Karin apjának, mit látott. Ez a vallomás arra készteti Törét, hogy bosszút álljon a gyilkosokon, akik menedéket kérnek a férfitől, nem tudva, hogy a lányát gyilkolták meg.

Ingeri nem szereti Karint, de megölni nem akarja. Sokkolja a gyilkosság, amikor váratlanul megtörténik. Ingeri *véletlen* szemtanú. A véletlen szemtanú olyan személy, aki rosszkor van rossz helyen, aki akarata ellenére válik egy bűncselekmény tanújává. Ilyen személy Lize is, a *Gyilkossághoz öltözve* hősnője is. Lize véletlenül abba a liftbe akar beszállni, ahol a skizofrén, nőnek öltözött pszichiáter, Dr. Elliott halálra vagdossa a saját páciensét – a házasságtörést elkövető Kate-et, aki a *Psycho*ban agyonszurkált Marionhoz hasonlóan eleinte a történet főhősének tűnik. Lize látja az agonizáló Kate-et a liftben és a tettest is egy pillanatra. Ettől kezdve Lize kerül a

középpontba, akinek le kell lepleznie a gyilkost, még azelőtt, hogy ő is áldozattá válna. (Varga Zoltán: *Család és ámítás. Brian De Palma szerzőisége thrillereinek tükrében.* Metropolis, 2007/3.)

•

A véletlen szemtanú ellentéte: a *voyeur*. A voyeur élvezetet talál a leskelődésben, tudatosan és tervezetten vesz részt egy a tekintetének kiszolgáltatott ember megfigyelésében. Hitchcock *Psycho*jában a skizofrén Norman Bates női vendégek után leselkedik a moteljében, majd az egyiket halálra szurkálja. Amíg Norman egy kép mögé rejtett lyukon át leskelődik, addig Mark a kamera keresőjét használja ugyanerre a célra a *Kamerales*ben. Mark a kamerával, tehát a leselkedés esszenciális eszközével gyilkol, úgy, hogy a kamera lábának végére kést szerel. Tükröt is rögzít a kamerára, hogy maximalizálja áldozatai rettegését és iszonyatát. Áldozatai az elkerülhetetlen vég pillanatában eltorzult arcukkal szembesülnek a tükörben: saját haláluk szemtanújává válnak.

A legtöbb szemtanúfilmben tehát a szenvedő szemtanú, a véletlen szemtanú és az aktív szemtanú kombinációjával találkozunk. Ezt a kombinált karaktertípust, mivel a zsánerhez tartozó filmek cselekményszerkezetében *irányadó* szerepet tölt be, *kompetens szemtanúnak* hívhatjuk. Kompetens szemtanú áll a *Hátsó ablak*, a *Nővérek*, a *Laura Mars szemei*, a *Gyilkossághoz öltözve*, a *Halál a hídon*, a *8 milliméter*, de a *Nagyítás* és *A londoni férfi* cselekményszerkezetének középpontjában is.

A FARKASOK ÓRÁJA

A tanú „szerző", aki „tanúságtételt" tesz arról, amit látott vagy hallott. A művészet, azon belül a filmművészet fogalma is levezethető a tanúság fogalmából. Eszerint a művészet tanúságtétel az emberi *lényegről*, mindarról, ami az ember társadalmi helyzetét, morális állapotát meghatározza: tanúságtétel a legtágabb értelemben vett *életről*.

Mint Ricoeur írja: „A tanúság nem maga az észlelés, hanem a beszámoló, azaz az esemény elmondása, elbeszélése." Ez „kettős kapcsolatot" jelent a kommunikáció szintjén: „valaki tanúságot tesz és valaki hallgatja. A tanú látott, de aki hallgatja a tanúságtételt, az nem látott, csak hall. Ő csak a tanúságtételt hallgatva hisz vagy nem hisz a tanú által elmondott tények valóságában." Ha a tanú szerző, akkor a kettős szerkezet másik alanya „értelmező", vagy, mint Ricoeur írja, „bíró". (Ricoeur tanulmánya *A hermeneutika elmélete I-II.* gyűjteményben – Szeged, 1987. – olvasható.)Ez a személy a szemtanúfilmekben lehet egy rendőr (*Laura Mars szemei*, *Gyilkossághoz öltözve*, *A kis szemtanú, A londoni férfi*), egy bizalmas barát (*Kamerales*, *Halál a hídon*), vagy egyszerre mindkettő (*Hátsó ablak*).

De lehet a néző is, mint a *Farkasok órájá*ban (1968), ahol a film rendezője, Ingmar Bergman a nézőt helyezi az ítélkező „bíró" szerepébe a történet elején. A nézőnek kell megfontolnia, igazat állít-e a szemtanú, Alma, amikor azt hangoztatja, hogy a férjét, Johannt, démonok ölték meg Baltrum szigetén. Hogy fokozza Alma vallomásának hitelességét, Bergman azt a látszatot kelti a film elején, hogy egy *megtörtént* esemény áll a démonokról szóló történet hátterében. A film egy felirattal indul, amely közli: a rendező, azaz maga Bergman, egy *napló* alapján forgatta le a filmet, magának az eltűnt festőnek a naplója alapján, amelyet annak felesége megtalált és Bergmannak átadott. De a stáblista alatt hallható zörejek is a film dokumentarista jellegét, s így végső soron Alma vallomásának hitelességét erősítik: a hangok egy filmfelvételhez készülődő forgatócsoportra, a naplót megfilmesítő stábra utalnak. A szekvencia végén még a rendező (maga Bergman?) is megszólal: „Csend. Felvétel. Kamera." A hitelesnek mondott naplóban olvasható események rekonstrukciója ráadásul egy riportszituáció imitálásával kezdődik: az eltűnt festő feleségét játszó, életre keltő Liv Ullmann leül a kamera elé és beszélni kezd: közvetlenül, a kamera lencséjén keresztül, a nézőhöz. Ez a megoldás szintén azt az illúziót kelti, hogy tényeken alapuló filmet lát a néző, nem pedig tiszta fikciót.

Habár a felirat arra utal, hogy Johann naplója és „a benne lévő történetek" képezik a film alapját, ennek ellentmond, hogy a rendező olyan eseményekről is beszámol a napló alapján, amelyeket Johann, a szemtanú, nem látha-

„Rosszkor van rossz helyen"
(Farkasok órája – Max von Sydow)

tott, s ezért nem is dokumentálhatott – mindenekelőtt arra a jelenetre gondolok, ahol Alma, Johann tudta nélkül, sőt a férje távollétében, Johann titkos (elrejtett, de megtalált) naplóját olvassa – milyen következtetést vonhatunk le ebből? Azt, hogy a film *két szemtanú* vallomása alapján rekonstruálja az eseményeket. Egyrészt Johann naplója alapján, másrészt Alma, naplótól független, visszaemlékezései alapján – ez azért zavarba ejtő, mert a film elején látható felirat nem utal másik naplóra, amelyet, esetleg, Alma írt. Viszont a film egy riporttal kezdődik, ami célzás lehet arra, hogy Alma *kiegészítette* Johann naplóját – írásban vagy szóban – a saját tanúvallomásával.

Milyen körülmények közt találja meg Alma Johann elrejtett naplóját? A napló létezésére egy kalapos nő hívta fel Alma figyelmét a filmben. Egyike azon démonoknak, amelyek üldözik Johannt – a nő több mint kétszáz éves, és le tudja venni, le is tépi az egyik jelenetben az arcát, amely maszknak bizonyul. Ha elfogadjuk a Bergman által felállított (felirattal rögzített) *játékszabályt*, tehát azt, hogy a rendező egy vagy több szemtanú *hiteles* vallomása alapján meséli el a történetet, akkor a kalapos nővel való találkozás Alma vallomásán alapuló ábrázolása kérdést indukál: nem lehetséges-e, hogy a film *hamis* tanúságtételen (Alma és Johann hazugságain, képzelődésein) alapszik? Hiszen kísértetek, szellemek, démonok létezésében hinni, ilyen lények létezését állítani: babonaság. Vagy ami rosszabb: valamilyen trauma okozta lelki zavarra, betegségre utaló jel. De hát épp erről van szó: a *Farkasok órája* válságfilm, egy művész lelki/szellemi *összeomlásának*, esetleges (holttest hiányában nem bizonyított) öngyilkosságának története – a kérdés csak az, hogy miért kever Bergman egy ilyen történetbe démonokat?

Nem annyira a démonok érdekesek itt, hanem az, hogy mindkét szemtanú, tehát Alma is látja őket – egy olyan személy, aki józan, kiegyensúlyozott ember benyomását kelti. Mire utal ez? Vagy másképp fogalmazva: mit akart ezzel Bergman mondani? Alma Johann vázlatfüzetében látja először a démonokat, még azelőtt, hogy tudomást szerezne a napló létezéséről. Bár megtehetné, Bergman nem mutatja meg a rajzokat a nézőnek: Johann egyetlen művét sem látjuk a filmben. Azt, hogy milyen démonokról, s hogy egyáltalán démonokról van szó, Johann elbeszéléséből tudjuk meg. Johann így fogalmaz: „Ez itt közülük a legszokványosabb külsejű ember. Szinte ártalmatlan. Azt hiszem, homoszexuális. Aztán itt van ez az öreg hölgy, aki azzal fenyegetőzik, hogy leveszi a kalapját. Tudod, hogy akkor mi történik? Az arca is lejön a kalappal együtt. Ez itt a legrosszabb mind közül. Madárembernek neveztem el. Nem tudom, hogy a csőre igazi-e, vagy valamilyen maszkot visel. Rendkívül gyorsan mozog, és állítólag rokona Papagenónak a *Varázsfuvolá*ból. A többiek: ragadozók, hártyásszárnyúak, pókemberek. Itt van az iskolamester, aki a pálcáját a nadrágjában hordja." A néző nem látja a rajzokat, csak a rajzokat néző Alma rémült arckifejezését – miért? Bergman itt a *suspense* lehetőségével él. A démonok megmutatásának késleltetése mint dramaturgiai megoldás arra utal, hogy a *Farkasok órája* olyan művészfilmként értelmezhető, amelyben keveredtek egymással a zárt szituációs dráma, a mentális utazás film, a thriller s nem utolsó sorban a horror elemei: erre utal, hogy a film cselekménye egy elszigetelt helyen játszódik, egy lakatlan, kopár sziklákkal borított szigeten, illetve azon belül egy magányos házban, ahol rémítő, természetfeletti dolgok történnek.

Johann démonrajzainak megtekintése után Alma látása megváltozik: most már ő is látja a szigeten élő démonokat. Ugyanúgy, mint Johann. Ez az együttlátás, együttérzékelés a kastélyban tett közös látogatáskor eszkalálódik. Létezik

„Már ő is látja a démonokat"
(Farkasok órája – Liv Ullmann)

a kastély? Empirikus értelemben: nem – noha Johann és Alma is látja. A kastély Johann pszichéjében „áll", ahogy a démonok is ott „élnek" valójában. A filmben látott kastély imaginárius jellegére egy kifejező vágással utal Bergman. A vágás, amiről szó van, két jelenetet, egyúttal két „teret", a ház empirikus és a kastély imaginárius „világát" kapcsolja össze egymással. Először a házat látjuk, ahol Johann és Alma vacsorázik. Johann hirtelen megszólal: „Meghívtak minket a kastélyba." „Tudom" – válaszol Alma. „Honnan?" – kérdezi csodálkozva Johann. Alma nem válaszol Johann kérdésére: nem mondja el neki, hogy megtalálta és elolvasta a naplóját, s onnan tud a „meghívásról" – s egyben arról is, hogy Johannt agresszív „démonok" üldözik. Feláll az asztaltól, majd jobb oldalt kilép a képből. Johann követi Alma mozgását a tekintetével: a beállítás végén kinéz jobbra, oda, ahol, a képen kívül, Alma áll. Ezután következik az említett vágás. A következő képen nem Almát látjuk, hanem az egyik démon, Von Merkels báró arcát közeli beállításban. Von Merkels nem a kamerába néz, hanem, a beállítás-ellenbeállítás szerkezetnek megfelelően, Johann szemébe, aki még mindig a házban ül, és Almát *nézi*, miközben Von Merkelst *látja*.

Nem látunk totált a kastélyról, nincs olyan beállítás a filmben, amely a kastélyhoz megérkező Johannt és Almát mutatná – egyszer csak ott vagyunk, minden átmenet nélkül. Bergman ráadásul szubjektív beállítást használ a jelenet elején – azért, hogy belső, mentális térként definiálja a kastélyt, lakóit pedig úgy, mintha Johann beteges fantáziavilágának kivetülései lennének. Ezek a kivetülések Alma lelkében is tükröződnek. Alma, aki a napló révén megismerte Johann titkát, s találkozott a férfi egyik démonjával is, a kastély-jelenetben hirtelen Johann démonoktól nyüzsgő „lelkében" találja magát – az imbolygó, személyes jelenlétet imitáló kamera ugyanis Alma szemét *helyettesíti* a beállításban. Míg Johann és Von Merkels a vágás révén összenéznek, a harmadik szem, Almáé, *mindkettőjüket* látja. Alma szemtanú – de olyan szemtanú, aki külső és belső, realitás és képzelet határán imbolyog, aki *látja* s egyúttal *megéli* Johann összeomlását.

A TÖRPE A SZEKRÉNYBEN

Hogyan lehetséges, hogy Alma is látja Johann démonjait? A válaszhoz meg kell értenünk (a film játékszabályaihoz alkalmazkodva el kell fogadnunk), hogy a Johann iránt szenvedélyes szerelmet tápláló Alma hatás alatt álló, elfogódott, *elnyelt* szemtanú. Úgy látja a dolgokat, mint Johann. Nincs *saját* látása. De a nézőnek sincs, hiszen Bergman tulajdonképpen mindent Alma szemén keresztül mutat meg neki – ez bizonyítja az a jelenet, ahol Alma megtalálja és elolvassa Johann naplóját. A napló, elvileg felolvasható, szövegét nem hallja a néző, ahogy Johann rajzait sem látja. Bergman párhuzamos vágással jelzi, az egyik beállításban a naplót olvasó Almát, a másik beállításban a démonokkal találkozó Johannt mutatva (Johann először von Merkels báróval, majd egy fehér ruhás, szőke nővel, végül Heerbrand-dal, a lélekkifordítóval találkozik), hogy a napló szövege, Johann víziója, Alma tudatán *átszűrve* elevenedik meg: így jut el a nézőhöz (mintegy a vászonra vetülve). Ugyanez történik akkor is, amikor Johann elmondja Almának, hogyan gyilkolt meg egy kisfiút – egy gyerekdémont? – a szigeten. „Emlékszel, hogy egyszer azzal jöttem haza, hogy megmart egy kígyó?" – kérdezi Johann. „Igen" – válaszol Anna. „Az nem kígyómarás volt" – mondja Johann. Ezután történik meg a gyilkosság eseményének felidézése: narráció nélkül, pusztán képek segítségével. Ezek a képek lehetnek Johann emlékképei, de lehetne a Johann szóbeli vallomását hallgató Alma elképzelései, *képzelgései* is a gyilkosságról. Bármelyik tudat képeit is látjuk, egy biztos: egyik sem objektív. Kétséges, hogy mi történt, hogy történt-e egyáltalán gyilkosság, hiszen a vallomás előtt Johann felidézi egy gyermekkori traumáját is, amikor az apja szekrénybe zárta, kijelentve, hogy „a szekrényben lakik egy emberke, valami kis törpe vagy manó, aki leharapja a bűnösök lábujját." A gyerekgyilkosság „víziójában" egybemosódik a félelmetes törpe és a Johann lábába harapó, kővel agyonvert kisfiú alakja: Johann nem a gyereket, hanem a törpét (az apja által rászabadított szörnyet) veri agyon: így néz szembe az apjához fűződő *traumával*. A gyerekgyilkosság tehát valójában a képzeletben gyermekké zsugorított *apa elleni lázadás* metaforája.

Azt, hogy nem autonóm szemtanú, maga Alma is el/felismeri a film végén: ugyanúgy a kamerába nézve, tehát a néző felé fordulva, mint az első jelenetben. A történetet záró monológ – amely megengedi, hogy a filmet formailag egy hosszú flash backnek, tartalmilag pedig egy *Alma tudatában és tudatalattijában tett mentális utazásnak* tekintsük – a film intellektuális csattanója. Alma így fogalmaz: „Van itt valami, amin sokat gondolkodom. Siet? Csak egy kérdésem volna. Azt szeretném tudni, lehetséges-e, hogy egy nő, aki sokáig együtt él egy férfival... szóval, lehetséges-e, hogy végül ő is olyan lesz, mint az a férfi? Úgy értem, szereti a férfit, és igyekszik ugyanúgy gondolkodni, és ugyanúgy látni a dolgokat, mint ő. Azt szokták mondani, az ilyesmi megváltoztatja az embert. Vajon azért kezdtem látni én is azokat a többieket? Léteznek egyáltalán?" Eszerint Alma azért látta/érzékelte a démonokat – Johann traumatizált fantáziavilágának kóros kivetüléseit – mert annyira szerette Johannt, hogy mentálisan *azonosult,* teljesen *eggyé-vált* vele – de, tehetjük fel a kérdést, lehetséges ilyen mély és bensőséges azonosulás?

•

Ez az a pont, ahol Platónra kell utalni, aki szembeállítja egymással Arisztophanész teljesség-elvű és Szókratész hiány-elvű szerelem-felfogását *A lakomá*ban, előbbit az androgün-mítosz, utóbbit az Alkibiadész-történet révén tálalva. Bergman filmjében mindkét szerelem-koncepció artikulálódik. Alma karaktere úgy viselkedik, mint egy androgünosz, aki megtalálta a másik felét Johannban, és most mentálisan összeolvad vele, abba a hitbe ringatva magát, hogy Johann is androgünosz, s így az elveszett egység helyreállítható, sőt már helyre is állt. Az, hogy Alma látja Johann démonjait, az összeolvadás jele, vagy inkább, tünete. Ha igaz ugyanis, hogy az összeolvadás nem a másik emberrel, hanem tulajdonképpen az önmagunkkal való összeolvadást jelenti, akkor Alma, mentálisan, ugyanolyan beteg, mint Johann. Pontosabban: lehet, hogy ő a *betegebb* kettőjük közül.

A Platón-szöveg felől parabolaként értelmezhető a *Farkasok órája*. Parabolaként, amely, legalábbis Alma karakterét tekintve, amellett foglal állást, hogy létezik a teljes, végleges, kizárólagos, abszolút szerelem. Egészen más a helyzet, ha Johann karakterét vizsgáljuk. Johann karaktere ugyanis Szókratész hiány-elvű, tragikus szerelem-felfogását reprezentálja. Johann nem szereti Almát, s éppen ezért nem akar, és nem is tud teljesen összeolvadni vele – az

összeolvadás, ha ennek ellenére mégis megtörténik, Alma kóros elmeállapotának következménye, pontosabban: illúziója. Johann ugyanis nem Almával, hanem egy másik nővel, Veronikával akar egyesülni – egy nővel, aki talán már nem is él, akit csak a kastély démonoktól nyüzsgő alvilágába (Johann tudatalattijába) alászállva lehet megtalálni, mintha Johann Orfeusz modern alteregója lenne, festő létére.

Alma Johannt szereti, Johann Veronikát, Veronika pedig, aki kineveti Johannt a találkozás pillanatában, valószínűleg egy negyedik személy után sóvárog – ez a viszonyrendszer arra világít rá, hogy a *Farkasok órája* végső soron *melodráma*, amely a szerelmi kapcsolat beteljesülésének lehetetlenségét nem valamilyen elháríthatatlan külső akadályra, hanem a két szereplő *patologikus* viselkedésére, tehát *belső* okra vezeti vissza – úgy, hogy Alma esetében homályban hagyja az okot, Johann esetben viszont, áttételesen, meghatározza: eszerint Johann az elnyomó apa által okozott gyermekkori trauma miatt képtelen arra, hogy odaadóan szeresse Almát.

Bergman ugyanazt mondja, mint Szókratész: a szerelem vágy, a vágy pedig hiány, amelyet nem tud örökre és maradéktalanul betölteni egy másik ember. Nincs örök találkozás, abszolút szerelem nő és férfi között. A szerelem – szenvedés. Akkor is, ha boldogtalan, és akkor is, ha boldog.

Johann a múltjával, az emlékeivel, a traumáihoz kapcsolódó bűntudattal és szorongással van elfoglalva – vagyis a „démonjaival". A lelki problémák, traumák „démonizálása" furcsának tűnhet, pedig nem rendkívüli a művészetben – ezt bizonyítja Matthias Grünewald 1512-ben keletkezett *Szent Antal megkísértése* című festménye is. Ez a festmény azt igazolja, hogy a Bergman-film horrorisztikus alaphelyzete nem légből kapott. Mint ahogy a *Legenda Aureá*ból tudjuk, Remete Szent Antal a libiai sivatagban kereste a lelki tökéletesedés lehetőségét, megküzdve az anyagi világ csábító démonjaival: a Vagyonnal, a Hatalommal, az Unalommal, vagy éppen a Paráznasággal. E démonok közül Bergman az utóbbiról tesz említést a filmben. Veronika személyében – maszkjában – Johann a Paráznasággal találkozik a film utolsó előtti jelenetében – ugyanúgy, mint Domenico Morelli 1876-os festményén Szent Antal. Ez a kép megerősíti: Szent Antal Johann *előképe* a képzőművészetben. A különbség mégis sokatmondó. A legendát modernizáló Bergman pszichoanalitikus kontextusba ágyazza a történetet: Johann a saját apjában ismeri fel a kísértetek ősszülőjét: a démonok Démonját. Éppen ezért vele vívja a legádázabb harcot is. S bár alulmarad, küzdelme nem hiábavaló: az elkészült rajzok és festmények a diadalmas pillanatnyi győzelem emlékművei a végső és elkerülhetetlen vereséghez vezető úton. •

„Leharapja a bűnösök lábujját"
(Farkasok órája)

BERGMAN „KAMARAZENÉJE"

Hang, téboly és sirályvijjogás

GÁSPÁR LÁSZLÓ ERVIN

BERGMAN FILMJEIBEN A *HETEDIK PECSÉT* NYOMÁN A HANGNAK, ZÖREJNEK, ZENEI ATMOSZFÉRÁNAK GYAKRAN NAGYOBB SZEREPE LETT, MINT A SZÖVEGNEK.

Ingmar Bergman korai filmjeinek melodrámai fordulatosságával szemben, az 1960-as évek kamaradarabjainak precíz kialakítása mind a szöveg, mind a „zenei atmoszféra" esetében fordulatot jelentett. A kamaradarabokban olyan „áthangszerelés" ment végbe, mely rögtön az első opusban (*Tükör által homályosan*, 1961) legitimálta a sirályvijjogások, hajókürtök, sóhajok, suttogások és helikopterzúgás nem zenei zörejeit, amit a rendező ráadásul mesterien hozott összhangba Bach *2. d-moll cselló szvit*jével. A nagyszámú klasszikus zenei elemek felől tekintve (filmjei összesen körülbelül 80 klasszikus zenei művet szólaltatnak meg), látszólag váratlan e fordulat. Holott ennek egyik lényeges fázisa tetten érhető az 1957-es *Hetedik pecsét*-ben is.

„A vidéki levegő szabadságától megrészegülve" (A hetedik pecsét – középen: Bibi Andersson)

A BUFFONÉRIA

A vásári jelenet elején, nemtetszésének jeléül egy katona megdobja a színtársulat vezetőjét, Jonas Skatot, mire az dohogva a kulisszák mögé vonul. Ekkor zendül fel a csepűrágók sikamlós utalásokkal és a járványra tett célzásokkal tarkított, dobolással és rikoltásokkal kísért harsány és groteszk dala, melyet *A hetedik pecsét* magyar szinkronjában nem fordítottak le:

Egy ló ül a gerendán és kukorékol / Tágas az út, de az ajtó keskeny / A fekete halál táncol a parton / Tyúk miákol a legsötétebb tóban / A nap izzik, s a hal megdöglik / A fekete alak leguggol a parton / Kígyó csapkod a mennyek magasán / A szűz sápadt, de a cicája (puncija) kacér / A fekete alak futkos a parton / A kecske sziszeg félre süvítve a fogaival.

A szél érdes, és a hullámok csapkodnak / A fekete alak elszellenti magát a parton.
[refrén: *Egy ló ül a gerendán...*)
A koca elterül, és a kandúr fűrészel / Az éj elhamvadt és a sötétség izzik.
A fekete alak ott áll, áll / Áll, áll a parton...
(A szerző fordítása)

A film ismerői számára rögtön egyértelmű, hogy három eseményre utal a szöveg: a történet kezdetét alkotó partmenti jelenetre (múlt), a kulisszák mögé vonuló Skat flörtölésére a kovács feleségével (jelen), és ahogyan az másodpercek múlva kiderül, a vásártérre beözönlő flagellánsok felől nézve is értelmet nyer a szöveg.

A buffonéria tárgya a halálfélelem és az emberi gyarlóság kifigurázása. Ám a dal dramaturgiai funkciója túlmutat e szituáción, hiszen a vásári buffonéria a „színház a színházban" keretes szerkezetének tradícióját felelevenítve, képes utalni más síkon játszódó eseményekre és átértelmezni azok jelentését. Jól mutatja e hatásmechanizmust, hogy a múltra, a halállal történő tengerparti találkozásra tett célzás arra vonatkozik, amire Antonius Block és a hozzá csatlakozó társaság története felépül.

A rettegő emberek gyarlóságát persziflázó bohózat, azonban csak a „színpad" egyik oldaláról értelmezett valóságot tárja a nézők elé. A valós eseményekre tett utalás szálai szemmel láthatóan összefonódnak a buffonériában, s szétválnak az események szem és fültanúi, vagyis a falubeliek, Block társasága és nem utolsó sorban a filmnézők értelmezésében. A különböző nézőpontoknak megfelelően „valóságsíkok" szimultán rendszere jön létre: az elbeszélés alapját képező tengerparti találkozás nevetségessé tételének címzettjei ugyanis nem lehetnek a vásártéri katonák és a falubeliek, csak azok, akik szemtanúi voltak ennek az eseménynek, vagyis Antonius Block, és a mű befogadói.

Perspektíva és a nézőpont függvénye tehát, hogy a hallgatóság sikamlós célzásokat hall az előadásból (katonák, falubeliek), vagy megpillantja abban a pestisjárvány korának kifigurázását is (a lovag és csatlósa, valamint a nézők). Itt jut szerephez a „hálátlan közönség", a nép, mely a kellő tudás híján, a művészek játékában csak frivol mulattatást lát, mélyebb értelmet nem. Azzal viszont, hogy csak részben képesek dekódolni a komédia üzenetét, nincsenek egyedül,

mert ahogyan Antonius Block példája is mutatja, ő sem ismeri fel a dalban saját hiú ambícióját (vagyis a halál kijátszásának vágyát). Erre a felismerésre nem is kerülhet sor, mert ebben az esetben a film alapjául szolgáló történet esne szét.

A MISZTÉRIUMJÁTÉK

Amikor a flörtölők a bokor mögé vonulnak, s a kereszthordó alakkal az élen a flagellánsok betántorognak a színre, immár nem két valóságsík párhuzamának vagy visszautalásának, hanem a jelenben végbe menő *összeütközés*ének leszünk a tanúi. A flagellánsok bűnbánatra hívó misztériumjátéka lesújtó realitásként tör be a vásártérre, de valóságuk is csak a történet egyik értelmezési síkját képviseli, ugyanolyan belső keret, mint a komédiások bohózata. Az ekhósszekér vándorkomédiásainak kötetlen életvitelében a rideg és túlszabályozott valóságon felülemelkedés vágya fejeződik ki (ne feledjük, hogy Bergman története a hippi-korszak előestéjén látott napvilágot!), míg a flagellánsok erőfeszítéseik ellenére koruk foglyai maradnak.

A buffonéria és a misztériumjáték a valóság művészi vagy vallási meghaladásának alternatíváit kínálja, s összeütközésükből látszólag a vallási menet kerül ki „győztesen". Ebben a döntő jelenetben kap szerepet a szöveg és a hangzó elemek újszerű értelmezése. A csepűrágók bohózatuk végén dobot verve éneklik a már idézett záró részt: „egy sötét alak áll, áll / áll, áll a parton" (*den svarte stannar stannar / stannar stannar på stranden...*), de még be sem fejezik e szöveget, amikor – még nem tudjuk honnan és miért – már felcsendül a dalukkal prozódiai átmenetet képező *Dies irae* vészjósló dallama. Bergman rendezésének köszönhetően, e kettő csupán alig érzékelhető átmenet erejéig érintkezik, ám ez elég ahhoz, hogy a flagellánsok hívatlan serege elnémítsa a sanyarú valóság művészi felülírásának szándékát. A komédiások elnémulnak és bénultan merednek az önostorozókra.

•

Lényeges, hogy a flagellánsokat nem pillantjuk meg azonnal, a sűrű füstből csak lassan bontakozik ki menetük. E lassúságnak köszönhetően, a prozódiai átmenet akusztikai megformálása és nem maga a látvány vagy a szöveg válik a jelentés elsődleges hordozójává. Az ütemes táncszerű dobverést felváltja a *Dies irae* rezignált mormolása, a rikoltozást a vonuló tömeg monoton kántálása, a komikusok kurjongatását a kórus zúgása gyűri maga alá. A látvány valósággal megdelejezi a közönséget: a lovag és csatlósa kivételével térdre borulnak, egyesek transzba esnek. E csúcsponton, felismerve idejét, magabiztosan lép a színpad elé a szónok. Mindaz, amit dalukban az imént még nevetség tárgyává tettek a művészek, amin felülemelkedni próbáltak, a falubeliek és katonák hitvilágából újra feltámad. A vallási szónok retorikája – ma úgy mondanánk – a logikai tautológia és populista öndokumentálás mintapéldája: azzal érvel, amit bizonyítani kíván, és azt a nézőpontot képviseli, melyet közönsége zökkenőmentesen képes értelmezni.

Ám itt kap szerepet a csepűrágók dalában rejlő harmadik utalás, melynek címzettje a néző, s dekódolása képes más megvilágításba helyezni a fanatikusok látszólagos „győzelmét". Az utolsó, amit a komédiások még el tudtak énekelni, az „áll, áll a parton..." daltöredék volt. A sűrűbben lakott partok mentén terjedő „feketeség", a komédiások dalában nem csak a halál megszemélyesítésére utal, hanem a flagellánsokra is, hiszen a menet, mintegy terjesztve a kórt, ugyanúgy „megáll", ahogyan a halál is „megállt" a parton, s ugyanúgy halad a járvány terjedésével, ahogyan azt a halál szimbolikus alakja teszi. Számukra ugyanis létszükséglet az evilági szenvedés, a terjedő betegség morális támaszt nyújt tanaik igazolásához. Csakhogy a komédiások énekében így kiérződik egy olyan kétértelmű utalás, amely leleplezi a flagellánsok képviselte vakhitet. A „megállás" a flagellánsok falubéli stációjára is utal, ebben az esetben viszont a „partok felől érkező sötétség" nem csupán járványként, vagy a Block számára megtestesülő „sötét figuraként" válik értelmezhetővé, hanem a vallási hisztériaként manifesztálódó morális-világnézeti pestisként is. Bergman ezzel a rejtett utalással menti meg a művészetet az élet számára.

A MINIMALIZMUS FELÉ

Az elrettentés retorikáját alkalmazó szónok a „kaszás" falubeliek háta mögött „megcsillanó fehér koponyájáról" beszél. Az utalás szcenírozására nem filmes módszerrel kerül sor: megdöbbent és rettegő arcokat látunk, de nem látjuk azt, akiről beszél a szónok: a szerző az irodalmi *szemléletesség* módszerére hagyatkozik. Ennek jelentőségét fedezte fel a trilógia kapcsán Nemeskürty István, amikor megjegyezte, hogy az egyértelműen „filmvászonra kívánkozó jelenetet [...] mintegy mellékesen elmesélik [Bergman történeteiben]". (*Négyszer Ingmar Bergman. A filmművészet új útjai.* 1986.) Az eljárás már itt tetten érhető, s Bergman a későbbiekben meszszemenően az e *szemléletesség*ben rejlő lehetőségekre hagyatkozik. De mint tudjuk, az irodalmi módszert nem lehet következménymentesen filmre adaptálni. A megoldást elfogadjuk, mert „bergmaninak" tartjuk, hogy a svéd rendező a mondanivalót levélből olvastatta fel a szereplőivel vagy monológokban mondatta el velük, de ezáltal óhatatlanul leszűkítette a vizualitás hatókörét.

A hang és a kép filmes lehetőségeiről való (minimalista) lemondás, a téma realisztikus ábrázolásából kioldásának, és a tényszerű elemek álomszerűvel montírozásának folyamata életre hívott valamit, ami szükségszerűen pótolta a vizualitás és a hangzás „térvesztését". E térvesztés kompenzálása révén jutnak szerephez a zajzenei elemek: az érzéki konkrétságukból kioldott elemek helyét elvont akusztikus kifejezőeszközök vették át. Ahogyan Angyalosi Gergely rámutat, „a zörejként megjelenő beszédnek, a csend és a zaj átmenet nélküli alternálása" központi szerepet kapott az évtized alkotásaiban (*Nádas és Bergman*). Miközben a zörejek jelzések és utalások rangjára emelkedtek, az emberi hangok a suttogások és zajok, vagyis a szignálszerű jelzés szintjére süllyedtek le. A zörejek és az emberi hangok közelítése arról árulkodik, hogy a bergmaniana egészét meghatározó eljárásként nem csupán az egzisztenciális kérdések túldíszítésére szolgál (ahogyan azt a rendező intellektualizmusát bírálók vélik), hanem arról, hogy e jelzések jelentéssel bírnak.

Mint láthattuk, *A hetedik pecsét* utalásrendszerébe konkrét szöveg épült be, mely három idősík történéseire utalt, ezzel szemben a hatvanas években már nyelv helyett az akusztikus utalások veszik át ezt a szerepet. Ízlés kérdése, hogy ezt zenei-érzéki vagy absztrakciós folyamatnak tartjuk-e, de mindenképpen jó példa erre rögtön az első kamaradarab, a *Tükör által homályosan* összeomlás-jelenete, ahol az elvont akusztikus réteg szubtilis kidolgozására találunk példát.

Karin és férje már lefeküdtek, ám a nő álmatlanul forgolódik, a párnahuzat neszeit halljuk. Karin panaszos madárvijjogásra lesz figyelmes. Férje ütemesen lélegzik, míg ő gyanakvóan fordul egy halk kopogás irányába (talán apja dolgozik írógépén). Kissé felemelkedik, a vijjogás ijesztő rikácsolásba fordul, mire alvó férje vállába és a takaróba fúrja arcát. Martin csak motyog álmában. A nő megnézi az időt, az alvó szuszogása, újra madárvijjogás hallatszik, majd Karin iszik, s a vijjogástól megrémülve ismét a párnába fúrja arcát. A zajok iránti ingerlékenységet még infantilis éjszakai félelemnek tudhatnánk be, de amikor felveszi köntösét kiderül, hogy a külvilág ingereit magára vonatkoztatja: már éppen indulna, amikor egy hosszan elnyúló hajókürt hívó hangként hasít az éjszakába. Megtorpan és félig a hang irányába fordulva vár.

„Átlépte a realitás határát"
(Tükör által homályosan – Harriet Andersson)

Karin patologikusan éli át, célzásnak érzi a világból érkező ingereket: várakozik, amíg a kürt hangja elenyészik, majd amikor az előtérbe ér, ekkor már sürgető gyakorisággal halljuk őket, mintha visszaszámlálás volna. Felmegy az emeleti szobába, kürtjelzésektől kísérve kitekint a tenger irányába. Bergman vallomása szerint, e film eredeti címe a „Tapéta" lett volna, ami érthetővé válik a következő pillanatban: e tapéta virágmintás felszínén a tenger hullámainak ritmusára a visszfények ugrándozó táncot lejtenek. Ennek hatására bensőséges érzés keríti hatalmába Karint, fejét a falnak támasztja, mintha hallgatózna, s erotikus félprofilban pillant vissza az újabb hangok irányába – immár átlépte a realitás határát, majd leveti köntösét, s a filmtörténet egyik leghíresebb pszichózis-jelenete következik.

•

A másik valóságba átlépés jelenetének szubtilis kidolgozása már-már feledteti a szituáció patologikus vonatkozását. A kamera fokozatosan közelít a tapéta sérülésére, a fény játékába érthetetlen, inkább bensőséges, mint zavaró suttogások vegyülnek. A zörejek és a természet hangjai Karin valóságon túli világában „hívásként" értelmeződnek. Megérkezik képzeletbeli gyülekezete, a szobába betör a patologikus képzetek valósága. Immár az egybegyűltek suttogását halljuk. Viszont ez már nem *A hetedik pecsét*ben felidézett történelmi korszak közösségének, kollektív félelmeit megtestesítő flagellánsok hangja, hanem a pszichikum elfojtott, belső önostorozása. Karin pszichés betegsége, *láthatatlan* belső világa e jelenetben a hangzó világ utalásrendszerében ölt testet, mígnem utoljára a helikopter zúgása jelzi a külső valósággal való teljes szakítást, a skizoid fikciók feltartóztathatatlan beáramlását a belső „játéktérbe".

A szövegen túli dramaturgia, a sóhajok és sikolyok, a különféle zajok elvont zenei rétege a kamaradarabok *mentális atmoszférájá*nak plasztikus érzékeltetését tették lehetővé, mely elengedhetetlen eszköze lett Bergman munkaterepének (Gelencsér Gábor terminusával – *Persona Grata.* Filmvilág 2005/6), „laboratóriumi közegének". •

A KARAKTER-ANIMÁCIÓ NAGYMESTERE A MODERN RAJZFILMET IS MEGELŐLEGEZTE.

Tizenöt évvel ezelőtt hunyt el az amerikai – és az egyetemes – rajzfilmtörténet egyik legnagyobb művésze, Chuck Jones. A közel 90 évet élt alkotó több mint hat évtizeden keresztül dolgozott az amerikai rajzfilmgyártásban, a 30-as évek elejére datálható inasévektől egészen az élőszereplős filmekhez készített rajzfilm-részletekig a 90-es években (*Szörnyecskék 2*; *Teledili*; *Mrs. Doubtfire*). Pályája fénykorában – a II. világháborút követően az 50-es évek végéig – Jones a Warner Bros. rajzfilmes részlegének egyik főrendezőjeként meghatározó alakja volt a tengerentúli animációs filmkultúrának. Az akkoriban felcseperedő, később az amerikai tömegfilmet megújító rendezők közül többen is rajongva tisztelik – legyen szó George Lucasról, Steven Spielbergről vagy különösen Joe Dantéról (lásd *Filmvilág* 2016/8.); és a kortárs animáció prominensei sem tagadják Jones rájuk gyakorolt hatását, John Lassetertől Matt Groeningen át Eric Goldbergig.

Művészeti iskolában töltött diákéveit követően a rajzolást szenvedélyeként űző Charles M. Jones hamar az animációs film közelében találta magát, s egy évtizeden belül küzdötte föl magát a ranglétrán. Az egykori és későbbi Disney-partner, Ub Iwerks rajzfilm-műhelyében Jones celluloidlapok mosásával kezdte, később kifestőként és fázisrajzolóként sajátította el a szakmai fortélyokat – animátori tapasztalatszerzését követően rendezőként az 1938-as *The Night Watchman*nel debütált, immár a Warner Bros. számára rajzfilmeket szállító stúdióban, Leon Schlesinger vállalkozásában. Jones nem kisebb géniusz keze alatt bontogatta szárnyait, mint Tex Avery, s olyan kiválóságok társaságában érlelhette saját stílusát, mint Friz Freleng és Bob Clampett – ez a nyerő csapat azonban nem maradt sokáig együtt. Miután a rajzfilmkészítő műhely a Warner Bros. tulajdonába került 1944-ben, Jones és Freleng vitték tovább a Schlesingernél indított szériákat, a *Looney Tunes*t és a *Merrie Melodies*t (kettejük mellett a kevésbé kreatív Robert McKimson jegyezte az epizódokat rendezőként). Bár Jones és a többi direktor viszonya a vállalat vezetőivel nem volt problémamentes, mégis lehetőségük nyílt felépíteni a maguk alkotói csapatait, amelyeknek öthetente kellett egy-egy hétperces rajzfilmet megcsinálniuk. Olyan társalkotók játszottak döntő szerepet Jones munkáiban, mint a történetek és gegek kidolgozásában segédkező Michael Maltese, a zenei anyagért felelős Carl W. Stalling, a látványterveket készítő Maurice Noble, a háttereket megalkotó Philip De Guard, a hangeffektekben élen járó Treg Brown – na és persze „az ezerhangú emberként" legendássá vált Mel Blanc, aki a Warner-figurák zömét, még a legkülönbözőbb orgánumú karaktereket is, egymaga szólaltatta meg. Jones velük és általuk, főként az 50-es évek során alkotta meg azokat az örökbecsű rajzfilmeket, amelyek bebetonozták hírnevét az animáció krónikájában, s amelyek új szintre emelték az amerikai szórakoztató rajzfilmek nívóját. A 60-as évek vetett véget ennek az aranykornak, a Warner Bros. rajzfilmgyártása elsorvadt; Jones a riválisMGM stúdiónál folytatta pályáját, ahol a *Tom és Jerry*-szérián végzett munkája sem neki, sem a macska–egér párosnak nem vált az előnyére, miként egyetlen egészestés rajzfilmje, az 1970-es *The Phantom Tollbooth* sem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Más produkciói azonban megérdemelt sikert arattak – köztük az Oscar-díjat nyert *The Dot and the Line* és a karácsonyi klasszikussá nemesedett Dr. Seuss-adaptáció, a *How the Grinch Stole Christmas!*. Saját vállalkozásában, a televíziónak dolgozva, illetve visszavisszatérve a Warner Bros. égisze alá, Jones a következő évtizedekben is termékeny alkotó maradt, a nevéhez fűződik több míves Kipling-feldolgozás is, az egyedi rajzfilmek – köztük egykori művei – folytatásai mellett.

Chuck Jones életművének máig tartó hatása és legjobb filmjeinek elévülhetetlensége sok tényezővel magyarázható, mindenekelőtt azzal, hogy a direktor művészete homlokegyenest eltérő rajzfilmes trendek alapján egyaránt megközelíthető. Az animációtörténész Paul Wells találó megállapítása szerint Jones középutat képvisel a Walt Disney-féle „cukiság" és érzelmesség, illetve a Tex Averyt jellemző anarchisztikus, szélsőséges túlzásokra hagyatkozó humor között. De legalább ennyire inspiráló amellett érvelni, hogy Jones munkássága a klasszikus, mesei alapú Disney-animáció és a rajzfilmet a modern művészet szellemével összeboronáló UPA-stílus

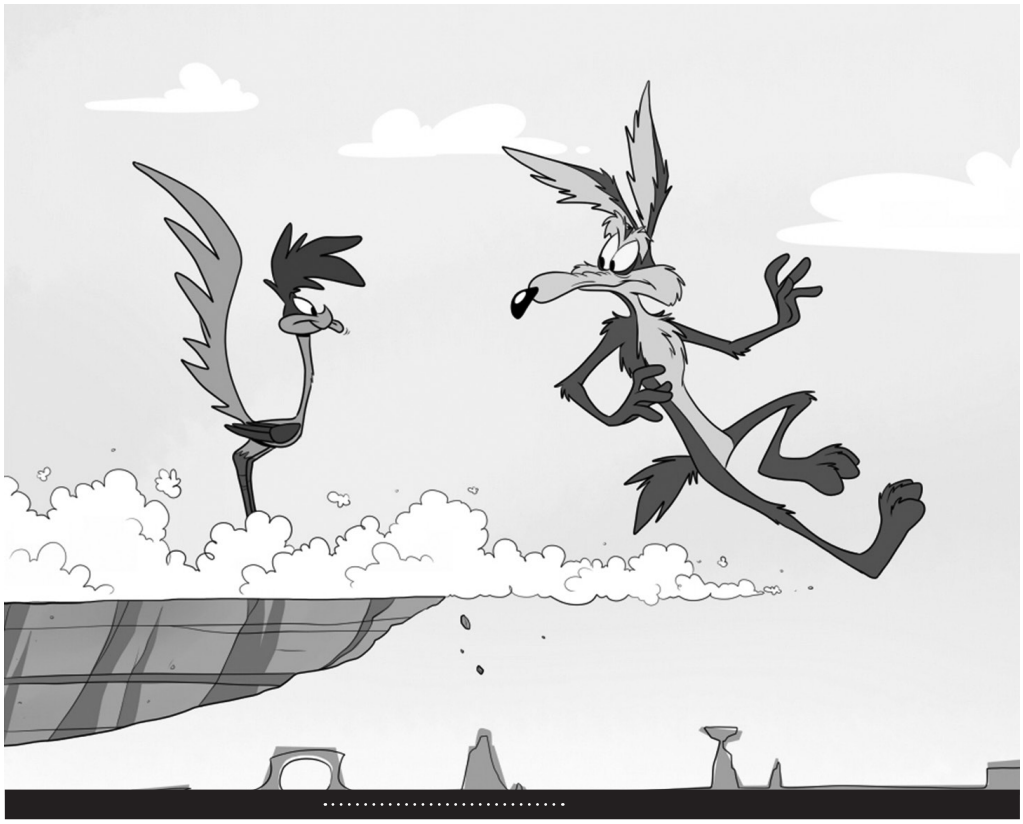
között is hidat épített. Ám akármelyik „skálát" nézzük is, az életmű zsenialitásának magyarázata alapvetően abban rejlik, hogy Jones egész pályáján a karakteralapú animáció lehetőségeit fürkészte.

„MI VAN, DOKI?"

Ha akadnak valódi kihívói a Disney-műhelyben született rajzfilmsztároknak, Miki egérnek vagy Donald kacsának, akkor kétségkívül a Warner Bros. szériáiban kiérlelt, máig közkedvelt figurák azok. Közülük sokan ugyan több alkotóhoz, avagy „nevelőapához" kötődnek – a legnépszerűbb karakternek mondható Tapsi Hapsi (Bugs Bunny) debütálásában Ben Hardaway és Tex Avery egyaránt szerepet vállalt, nem is beszélve Dodó kacsa (Daffy Duck) és Cucu malac (Porky Pig) első megjelenéseiről –; legkiforrottabb alakváltozataik azonban a későbbiek során Jonesnál jelentek meg. Ez nemcsak külső tulajdonságaikra értendő, hanem bizonyos értelemben a „személyiségjegyeikre" is: Jones úgy kezelte figuráit, mintha önálló személyiséggel rendelkeznének, amelyet filmről filmre „magukkal visznek", s bármilyen történetben tűnnek is föl, mindig egy adott viselkedésminta jellemzi őket. Ennek jegyében Tapsi Hapsi magabiztos, rátermett és győzelmet arató figuraként lép fel (antréját az elmaradhatatlan szólás kíséri: „What's up, doc?" / „Mi van, doki?"), míg az örök vesztes Dodó kacsa egoista, gyáva és akarnok. Ez az erős kontraszt olyan remek rajzfilmekben hangsúlyozódik ki, mint például a talált kincs körül bonyolódó *Ali Baba Bunny*, vagy az óriáspaszuly meséjét átfazonírozó *Beanstalk Bunny*. Dodó kacsa nárcizmusa a gyermeteg, ámde sokszor cselekvőképesebbnek bizonyuló Cucu malaccal szembeállítva is többször megjelenik, legyen szó westernparódiáról (*Drip-Along Daffy*) vagy a kosztümös kalandfilmek kifigurázásáról (*Robin Hood Daffy*).

„Többet mesélnek a szituációkról, mint a szavak"
(Chuck Jones: Rabbit Fire - Tapsi, Elmer és Dodó)

Az antropomorf és egyénített állatkarakterek a Disney-tradícióval biztosítanak laza kapcsolatot, de a köréjük-rájuk épülő humor más irányba mutat: a burleszkfilmes hagyományok folytatásának jegyében a rajzfilmfigurák a robbantásoktól kezdve a nagy eséseken át a püfölésekig a legváltozatosabb – komikus színezetű – atrocitásokat „élik át". Ennek a humornak a legradikálisabb képviselője Avery volt, akinél a geg számított elsődlegesnek, a sokszor szürreális fantáziáról árulkodó poénözön; ezzel szemben Jones a karaktereknek adott elsőbbséget, figurái nem csupán arra szolgáltak, hogy megannyi rajzfilmgeget vezényeljen le rajtuk. Még akkor sem, ha nála sem hiányzik az erőszakos humorú burleszkrajzfilm szokásos kelléktára, és akadnak olyan munkái, amelyek nagyon közel kerültek Tex Avery őrült humorához (mint például a fergeteges áruházi üldözésre-bújócskára épülő *Hare Conditioned*). A különbség különösen jól tetten érhető a karakterek jellemzésére és a nevettetésre egyaránt szolgáló szóbeli intrika, valamint az időzítés szerepében. A verbális poénok – kivált a személyes névmások félreértelmezésén alapuló átverések – szinte szellemi tűzpárbajjá érnek Jones „vadászat-trilógiájaként" is számon tartott rajzfilmjeiben, amelyek Tapsi Hapsi, Dodó kacsa és Elmer Fudd szembenállását variálják (*Rabbit Fire*; *Rabbit Seasoning*; *Duck! Rabbit! Duck!*). S míg az Avery-filmekben valósággal záporoznak a ritmust felpörgető gegek, Jones (hasonlóan Freleng és McKimson műveihez) visszafogottabban és nyugodtabban mesél, s ami a legfontosabb: gegjei működésében az elnyújtásnak, a várakoz(tat)ásnak is komoly szerepe van – utalhatunk olyan visszatérő momentumokra, mint amikor a Prérifarkas (Wile E. Coyote) csak azután zuhan le a magasból, ha észreveszi, hogy már nincs talaj a lába alatt; vagy midőn Pepe Le Pew nem észleli, hogy imádottja kicsusszant szorító öleléséből, és már csak a levegőt csókolgatja. Nem ritka, hogy rajzfilmkarakterei másodpercek-



„Illúziók, vágyképek nyomába ered"
(Chuck Jones: Stop! Look! And Hasten! - Gyalogkakukk és Prérifarkas)

re mintegy „lefagynak", míg keresik a szavakat, fölocsúdnak megdöbbenésükből – a történések ilyesféle „feltartása" kevéssé számított jellemző fogásnak mások munkáiban.

A Jones-féle karakter-animáció egyik legszembeötlőbb vonása a figurák testnyelvének szofisztikáltsága: egyénítésükben és a közönség megnevettetésében egyaránt fontos szerepet játszik a rajzszereplők gesztusrendszere, mimikája – különösen érdemes a szemek megjelenítésében lejátszódó, rendkívül kifejező módosulásokra figyelni –, ezek sokszor többet mesélnek a szituációkról, mint a szavak. Kivált akkor, ha a szereplő csakugyan nem beszél, vagy ha a film egésze lemond a beszédhangról. Gondolhatunk olyan pantomimjátékokra, mint a vitrinbe zárkózó macskalány és Pepe Le Pew néma, ám felettébb beszédes gesztikulálása a *For Scentimental Reasons* remeklésében; a kevésbé méltatott *Scaredy Cat*ben Szilveszter macska próbálkozása, hogy mutogatva értesse meg Cucu malaccal a rájuk leselkedő veszélyeket; de ilyen Tapsi Hapsi és egy madárformájú űrlény egymást majmoló mozgássora is a *Hare-Way to the Stars*ban. A *Gyalogkakukk*-széria Jones legismertebb beszéd nélküli műve (lásd *Filmvilág* 2011/9.), itt a Prérifarkas megjelenítése kínálja az alakváltozatok bőségét (a Gyalogkakukk, vagyis Road Runner hozzá képest kevéssé rétegzett karakter). Feltétlenül megemlítendő a jonesi karakteranimáció egyik legnagyobb bravúrja is: a *Feed the Kitty*ben ugyancsak szavak nélkül élhet át a néző kötődést, aggódást és még ezernyi érzelmet – egy kiscicáról gondoskodó bulldog megható és mulatságos portréján keresztül.

A karakterek egyénítésére irányuló törekvésekkel érdekes ellentétbe állítható, hogy Jones és alkotótársai (főleg Noble) a hollywoodi rajzfilmben sokáig szokatlanul stilizáltnak számító háttereket használtak – noha ebből a vonatkozó alkotásokban általában nem adódik disszonancia, sőt: erősebbek tőle. Bár az amerikai rajzfilm képi világának modernizálódását a UPA stúdió forradalmi stilisztikai változtatásaihoz szokás kötni (a *Gerald McBoing-Boing* vagy a *Rooty Toot Toot* mérföldköveihez), számos Jones-film jóval korábban élt hasonló vizuális ötletekkel. Korai művei közül a *The Dover Boys* emberkaraktereinek automataszerű mozgatása többek szerint a UPA-féle *limited animation*t előlegezi meg; a *The Aristo-Cat* csíkozott mintázatokra épülő háttérvilága pedig a figura pszichológiai állapotát megjelenítő, már-már *op-art* stílusú háttérként is értelmezhető. Ugyancsak ezt a vonulatot példázzák a *Wackiki Wabbit* trópusi szigetének növényvilágát adó dekoratív hátterei, a *The Wearing of the Grin* finaléjának Dalít idéző álombéli tájképei, valamint a *Gyalogkakukk*-széria azon epizódjai, amelyek a sziklás-sivatagos közeget egyre lecsupaszítottabban viszik vászonra. Így amikor Jones a *Broomstick Bunny*ban körvonalakból és foltokból álló háttér előtt játszatta le Tapsi Hapsi kalandját egy boszorkánykastélyban, sokkal inkább vissza-, mintsem átvette a UPA-stílus némely elemeit. Jonesnak egyébként kérészéletű munkakapcsolata is volt a UPA-val (sőt, korábban egy nyúlfarknyi megbízatás a Disney-hez is kötötte, részt vett a *Csipkerózsika* előkészítésében): a *Vidám dorombolók* (*Gay Purr-ee*) macskamusicaljének forgatókönyvét első feleségével közösen jegyezte (lásd *Filmvilág* 2012/2).

A háttér elvontságának fokozása kifejezetten gyümölcsözőnek bizonyult a Marslakó Marvin karakterét felléptető sci-fi komédiákban, amelyek műfaji kötődésük okán lényegében meg is követelték a vizualitás cizellálását, s lenyűgöző futurisztikus miliőt vonultattak fel – mindenekelőtt az ünnepelt *Duck Dodgers in the 24½th Century*, amely Dodó kacsát és Cucu malacot tette Marvin ellenfeleivé az X bolygóért folytatott harcban. A karakteranimáció és a háttér stilizációja két Jones-filmben bizonyos értelemben briliáns módon átfedésbe is került, mert maguk a figurák lettek absztrakciók: a *High Note*-ban kerge-

tőző hangjegyek (!) elevenednek meg, míg a *The Dot and the Line* a címszereplők – azaz a pont és a vonal – között kibontakozó szerelem krónikája (igaz, narrátorszöveg segítségével).

A FRUSZTRÁCIÓ KOMÉDIÁI

Chuck Jones a figura- és képalkotás mellett a hollywoodi rajzanimáció műfaji vonzalmainak és elbeszélésmódjának módosításában is nevezetes eredményeket ért el. A műfajparódiák persze egyáltalán nem számítottak szokatlannak, más animációs rendezők is szívesen gúnyolták a populáris mozi műfajait és sztárjait – az viszont példátlannak mondható, hogy Jones éppen a komikus animáció legizmosabb trendjét, a *hajszaburleszket* közelítette meg parodisztikusan. Legismertebb saját figuráin alapuló sorozatát, a *Gyalogkakukk*-szériát ugyanis az hívta életre, hogy a hajszás rajzfilmek – különösen a *Tom & Jerry* – formuláját állítsa szokatlan fénytörésbe. Ennek egyik legmarkánsabb eszköze az volt, hogy míg a William Hanna – Joseph Barbera szerzőpáros újabb és újabb variációkat talált ki arra, milyen közegbe helyezze Tom és Jerry konfliktusát, Tex Avery pedig az abszurditásig fokozta a hajszát (főként a *King Size Canary*ban), addig Jones tudatosan szorította nagyon szűk korlátok közé a Prérifarkas és a Gyalogkakukk szembenállását – hogy aztán a lehatárolt motívumrendszeren *belül* találjon ki újszerű variációkat. Minden epizódban ugyanazon formula ismétlődik: a Prérifarkas a jellegzetes sziklás-sivatagi közegben csapdákat állít, hogy foglyul ejtse az extrém gyorsasággal suhanó madarat – de tervei, eszközei és cselekedetei visszafelé sülnek el (sokszor a szó szoros értelmében!), s a Gyalogkakukkot sohasem kapja el. Jones nem csupán a formulakövetés ilyetén túlhangsúlyozásával tért el a szokványosabb hajszaburleszktől, hanem azzal is, hogy sorozatából kivonta – pontosabban minimalizálta – a tényleges üldözéseket (nagyon keveset látni az epizódokban, hogy a Prérifarkas a Gyalogkakukk nyomában lohol), és a hangsúlyt áthelyezte a masinákkal folytatott küzdelmekre (vagyis a gépiesség ugyancsak kedvelt burleszk-témáját helyezte előtérbe). S még legalább egy nagy csavar módosít a képleten: a néző óhatatlanul arra kényszerül, hogy az *antihőssel* azonosuljon – az agresszor szereplőtípusa ugyanis áldozattá válik, s a megalázó kudarcok és a szüntelen nekilódulások váltakozása révén a közönség szánni és sajnálni kezdi a figurát. Aligha akad olyan néző, aki ne kívánta volna, hogy végre siker koronázza a Prérifarkas – örökös bukásra ítélt – kitartását. Pedig ha a Prérifarkas elkapná a Gyalogkakukkot, az azzal lenne egyenértékű, mintha Godot megérkezne Beckett darabjában. (A széria és a burleszk kapcsolatáról lásd írásomat a *Café Bábel* 2011/2-es számában.)

A hajszaburleszk-formulát Jones más rajzfilmekkel is felülírta – ezek szintén saját figurákat szerepeltettek, bár a *Gyalogkakukk*nál szerényebb epizódszámot értek el. A *Feed the Kitty*ben megismert bulldog, Marc Anthony további rajzfilmekben is pártfogolta kismacskáját (*Kiss Me Cat*; *Feud Cat*). A *The Aristo-Cat*ben debütált egérduó, Hubie és Bertie a rendező talán legfeketébb humorú műveiben Claude macska orra alá tört borsot, a feje tetejére állítva a macska–egér játék írott és íratlan szabályait. A *Mouse Wreckers*ben ez szó szerint értendő, amikor a szadista rágcsálók a padló és a mennyezet felcserélésével (!) kergetik őrületbe a macskát, akinek túlérzékenységét a *The Hypo-Chondri-Cat*ben úgy használják ki, hogy megrendezik neki a saját temetését, majd útnak indítják a macskamennyországba – léggömbön! A Prérifarkas „alteregója", a piros orrú Ralph is feltűnt a színen, aki az őrkutyát, Sam Sheepdogot kicselezve próbálja megkaparintani a legelgető bárányokat – s mindketten munkaköri előírásként végzik tevékenységüket. Sok tekintetben a folyton reménytelenül szerelmes borzfigura, Pepe Le Pew karakterére fókuszáló sorozat áll a legközelebb a *Gyalogkakukk*-szériához, legalábbis a hasonló alaptörténetek variációira építő elbeszélésmód és a hősfigura alapján. A *Pepe*-rajzfilmek a romantikus (és szexuális) érdeklődés motivációjával magyarázzák az üldözésszituációt, s a félreértések vígjátékával frissítik a sémát: Pepe mindig olyasvalakibe habarodik bele, aki legtöbbször véletlenül ölt borzbundát – vagyis a főszereplő illúziók, vágyképek nyomába ered. A szerelemről kellemesen keserédes koncepciókat sejtető sorozat olyan főhőst választ, aki a Prérifarkashoz hasonlóan meg van fosztva a beteljesülés lehetőségétől – a Jones-életműben ez a két sorozat teszi komikus módon megközelített alapélménnyé a *frusztrációt*.

A rendező más alkotásai is boncolgatják ezt a témát, köztük az alulértékelt, de imádnivaló *Much Ado About Nutting*, amelyben egy New York-i mókus kókuszdiót szeretne feltörni – mindhiába. Jones három főműve közül kettő is a frusztrációra épít, de egészen eltérő szituációkhoz társítják. A *Duck Amuck* minden idők egyik legerősebben önreflexív animációja (bár nem előzménytelen, lekörözi a hollywoodi rajzfilm valamennyi hasonló törekvését), amelyben Dodó kacsa egy láthatatlan animátor (csak a slusszpoén fedi fel, ki is ő) manipulációitól szenved, s a kép és a hang összetevőinek folyamatos megbolygatása minduntalan megakadályozza, hogy megtalálja a helyét a rajzfilmes fikcióban. Hasonlóképpen sokféle értelmezésre ad lehetőséget, de még enigmatikusabb a *One Froggy Evening*, amely a meggazdagodás vágyának szatirikus meghurcoltatását kínálja: az éneklő béka „szerencsés" megtalálója nem tudja pénzre váltani felfedezettjét (az állat csak neki ad elő showműsort), s a férfi tönkremegy, bolondokházába zárják, végül nincstelenként tengődik. Jones karrierjének csúcsát az a rajzfilm jelenti, amelyet ugyan nem a frusztráció formál, de megtörténik benne, amit szinte lehetetlennek hinnénk: Tapsi Hapsi (látszólag legalábbis) veszít benne. Az operákhoz kötődő Jones-művek, a kiváló *Long-Haired Hare* és a mesterműként jegyezhető *Rabbit of Seville* sorát tetőzi be az 1957-es *What's Opera, Doc?*, amely a rendezőt és minden munkatársát csúcsformában mutatja. A monumentális Wagner-zenét nyúlfarknyi vetítési időbe préselő, nagyívű produkció Tapsi Hapsi és Elmer Fudd viszályát grandiózus díszletek közé helyezi, s lehengerlő balett-tánccal és torokszorító ritmikus montázzsal fokozza a hatást – joggal jegyzik a valaha készült legremekebb animációs filmek között. A szokatlan végkifejletet egyszerre erősítő és felülíró poén a (tetsz)halott Tapsi Hapsi zárószava, Jones telitalálatos befejezéseinek egyike: „Mit vártak egy operától? Happy endet?" •

BESZÉLGETÉS TÖRÖK FERENCCEL

Hiányzó láncszem

MORSÁNYI BERNADETT

TÖRÖK FERENC A *KOCCANÁS* ÉS AZ *APACSOK* ADAPTÁLÁSA UTÁN SZÁNTÓ T. GÁBOR *1945* (*HAZATÉRÉS*) CÍMŰ NOVELLÁJÁBÓL KÉSZÍTETT FILMET. AZ *1945* MAGYARORSZÁGON ELŐSZÖR A TITANIC FILMFESZTIVÁLON LESZ LÁTHATÓ.

• *Szántó T. Gábor* 1945 és más történetek *című kötete a film hazai bemutatójával egy időben kerül boltokba, de a novella korábbi változata, a* Hazatérés *már 2004-ben megjelent. Mikor olvastad először a művet, s miért érezted úgy, hogy filmet szeretnél készíteni belőle?*

A 2000-es évek elején itt Újlipótvárosban, a Tátra utcában laktam, Szántó T. Gábor pedig a szemben lévő házban, s amikor bemutattuk az első két filmemet, s készültem a következőre, Gábor odaadta a novellaskötetét. Megkért, hogy olvassam el, hátha találok olyan novellát, amiből filmet lehetne készíteni. A *Hazatérés*t választottam, mert nagyon filmszerűnek éreztem, annyira egyszerűen láttatta magát, sosem éltem falun, de pontosan tudtam, melyik az a falu, ahol játszódik, milyenek az emberek, s milyen lehet azon a hegyi úton végigmenni. '71-ben születtem, de ahogy olvastam a történetet, megmozdult bennem, mintha a saját nagyszüleim idejére visszamentem volna a történelemben. A novella szikár és egyszerű volt, feszes időtartamú, hiszen alig három óra alatt játszódik. Ez egyfelől a görög drámákat idézi, tér, cselekmény, idő egységére épül, tehát időkezelésében leginkább egy színpadi műre hasonlít, viszont térkezelésében már egy film lehetőségét hordozza magában. A *Moszkva tér* (2001) után az volt a mániám, hogy olyan filmet szeretnék készíteni, amiben kevés a dialógus, s ebben a novellában alig van párbeszéd. Elkezdtünk Gáborral dolgozni a forgatókönyvön, először kisfilmben gondolkoztunk, aztán tévéfilmben, végül nagyjátékfilmben. Éveken át írtuk a forgatókönyvet, több olyan figurát is kitaláltunk, akik a novellában nem szerepeltek. Közben volt egy másik filmtervem, a *Delfin* – Hajós Alfréd története –, aztán bejött a *Senki szigete* (2014), amire Sándor Pál kért fel. A film elkészítése után elmentem tanítani egy évre Amerikába, közben egy amerikai alapítványtól kaptunk pénzt az *1945* előkészítésére, s akkor új lendületet kapott ez a történet. Végül a Filmalaptól is megkaptuk a gyártási pénzt, s 2015 nyarán, körülbelül másfél éve leforgattuk a filmet, egy évet dolgoztunk az utómunkán, s idén januárban készültünk el a végleges verzióval. Már most rengeteg a külföldi fesztivál meghívás, Amerikában előbb fogjuk bemutatni az *1945*-öt, mint itthon.

• *Szívesen dolgozol együtt írókkal?*

Csak a pályám elején, a *Moszkva tér*nél jegyeztem magam a forgatókönyvet, a *Szezon*t (2004) Podmaniczky Szilárddal írtam, az *Overnight*ot (2007) Maros Andrással, utána adaptáltam Spirót, majd Bereményit. Szívesen dolgozom íróval a forgatókönyvön, mert inkább a dialógushoz van érzékem, mint a dramaturgiához, a praktikus, vizuális megvalósítás oldaláról tudok hozzátenni a történethez. Szántó T. Gáborral könnyű volt együtt dolgozni, végig hitet adott az a lényeglátás, amit Gábor ebben a történetben meg tudott fogalmazni. Ez a sztori alapvetően az övé, ő akarta először elmesélni, de olyan hosszú volt az előkészítési idő, hogy már régóta a sajátomnak érzem.

• *Kérted, hogy minél kevesebbet beszéljünk történetről, de annyit muszáj elmondani, hogy a cselekmény egy Tokaj környéki hegyaljai faluban játszódik. 1945. augusztus 12-én két ortodox zsidó száll le egy Budapestről érkező vonatról, s amíg begyalogolnak a faluba, az ott élők azon tépelődnek, milyen szándékkal érkezhettek. Közben esküvői előkészületek zajlanak, a jegyző fia házasodik.*

A történet felfogható egy antik drámának, ami egy olyan nyáron játszódik, 1945 nyarán, amikor még minden jóra fordulhatott volna, még volt rá esély, hogy egy demokratikusan fejlődő polgári társadalom alakuljon ki Magyarországon. Akkor még nem lehetett tudni, hogy szovjet megszállás jön, hogy egypártrendszer lesz 1990-ig. Még napsugaras nyár van, vége a háborúnak, aratás után vagyunk, augusztus 12.-e, vasárnap dél van, a falu lakói esküvőre készülnek...

• *A filmben több karakter szerepel, mint a novellában, s az esküvő is új motívum. Miért kellett változtatni a történeten?*

Az volt a koncepciónk, hogy meg kéne mutatni a falut, s a falusiak reakcióját, kicsit hasonlóan, úgy, mint Spiró György drámájában, a *Koccanás*ban (2009), ahol egymásba ütköznek a kocsik egy budapesti utcasarkon, s ezáltal rálátás nyílik a társadalomra. Tehát kivágtunk egy Zeitstück-öt, egy időszeletet, s megpróbáltuk reprezentálni a társadalmat. A novella arról szól, hogy megérkezik két titokzatos idegen, hogy végrehajtsa a küldetését. A falusiak reakciói nem voltak kidolgozottak, a filmben viszont megpróbáltuk megjeleníteni a különböző álláspontokat a vasutastól a jegyzőig, a paptól a rendőrig. Ezért találtuk ki, hogy legyen egy olyan ünnepség, ami fontos a falunak, ahol meg lehet mutatni a fiatalokat, s az időseket egyszerre. Minél bonyolultabb, gazdagabb egy társadalomrajz, annál árnyaltabb a kérdésfelvetés, s itt nincs két egyforma reakció, ezért kellettek az új karakterek, például a pap, a vasutas, a szomszédasszony, a kocsmáros, vagy a rendőr. Nem akartunk ítéletet mondani, csak bemutattunk egy viszonylag provokatív szituációt. Jön két ortodox zsidó, aki túlélte a lágert, titokzatos szellemlények, nem tudjuk, hogy mit akarnak. A nézők a falu lakosságával is azonosulnak, mert csak a film végén derül ki, miért érkezett a két feketeruhás figura. A nézők is ugyanazt a bizonytalanságot érzik, mint a falu lakói. Hiába mondjuk azt, hogy béke van, esküvő van, olyan dolgok történtek a múltban, ami az unokáinknak és a dédunokáinknak is befolyásolni fogja az életét. Ha meg kell határozni a filmet műfajilag, akkor sokkal inkább dráma, krimi, s csak egy harmadik, negyedik szinten mondom azt rá, hogy holokausztfilm. Természetesen a holokauszt témája 1945-ben Magyarországon megkerül-

SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE

Török Ferenc: **1945**
(Rudolf Péter)

hetetlen, de ez a film ennél többrétegűbb. Szerencsének tartom, hogy a *Saul fia* (2015) előttünk elkészült, s az emberek ma talán már sokkal jobban értik, mi történt '44-ben, így nekünk is sokkal könnyebb volt nekifognunk az *1945*-nek.

• *A* Senki szigeté*ben tudatosan idézed az* Eszkimó asszony fázik (1984) *és a* Meteo (1989) *című filmeket. Az* 1945 *több szempontból is felidézte bennem a* Körhintá*t* (1956)*, a tűz motívuma pedig Móricz Zsigmond regényeinek világát.*

Móricz nélkül nem lehet magyar falut ábrázolni, ha egy pestinek azt mondják, csinálj filmet a magyar vidékről, Móricz Zsigmond regényei jutnak az eszébe. A *Körhinta* világa is megjelenik a filmben, imádom a hatvanas évek filmjeit, de igazából az ötvenes években készült alkotásokból, Fábri Zoltán és Makk Károly munkáiból merítettem. Az erősebb, expresszívebb realista drámák hatottak rám. De 1945-tel, ezzel az átmeneti időszakkal, amikor a németek már kivonultak, az oroszok megérkeztek, s mindenki azt hiszi, három hét múlva elmennek – ez el is hangzik a filmben –, tehát közvetlenül a „felszabadulás" utáni időszakkal sokkal kevesebb film foglalkozik, mint az azt megelőző háborús évekkel. A hiányzó láncszemnek hívom ezt a történetet – történelmileg is hiányzó láncszem –, a háború és a kommunizmus között, hogy mi történt, azon túl, hogy idegen megszállás volt, s egy másik megszállás véget ért. Ezt a hiányzó láncszemet próbáltuk meg társadalmi drámában megmutatni.

• *A fiatalabb ortodox zsidót Nagy Marcell alakítja, így számomra a* Sorstalanság*ot* (2005) *is asszociálja.*

A *Sorstalanság*ban Marcell még nagyon fiatal volt, a filmet pedig régen láttam, vagyis a szereplőválogatáskor ez nem jutott eszembe. Tanítványom volt a Színművészetin, szeretem, mikor operatőrök színészkednek, mert pontosak, tudják, hogy hol van a kamera. Két olyan karaktert kerestem, akik a mozdulataikban mások, megtörtek, vékonyak, akik kívül vannak a testükön, vallásos emberek, úgy mozognak, mintha lebegnének. Marcell légies alkat, s az idősebb ortodox zsidót alakító táncművész, Angelus Iván is.

• *Az egyik főszereplőt, a jegyzőt Rudolf Péter alakítja, a feleségét pedig Nagy-Kálózy Eszter. Miért egy színészházaspárt választottál a szerepekre?*

A jegyzőné elnyomott, kiszolgáltatott karakteréhez nagyon passzol Eszter tünékenysége, arisztokratikus vékonysága, sápadtsága. Rudi pedig egyik kedvenc színészem, de nehéz volt eldöntenem, hogy övé legyen a szerep, annyira más karaktereket kellett megformálnia a vígjátékokban, mint itt, ahol egy kemény, gátlástalan figura. Eszter mérges is volt rám, mert a szerep miatt Rudinak híznia kellett 15 kg-ot, de aztán visszafogyott, így mi is kibékültünk.

• *Egyszer azt nyilatkoztad, hogy kétféle rendező van, az egyik nyugalomból rendez, a másik típust a konfliktusok inspirálják, s mert nyugalomból szeretsz rendezni, ezért barátokkal dolgozol együtt. Most mégsem Garas Dániel, hanem Ragályi Elemér volt az operatőröd.*

Igen, én mindig nyugalomból szeretek rendezni, Elemér a világ legnyugodtabb embere, tehát az, hogy vele dolgozhattam, nagyon passzolt nekem. A kora ellenére az elsők között mászik fel a darus kocsira negyven fokban is, ő megy a kamerával, s nincs az, hogy csak világít, ahogy a nagy sztárok szokták, hanem nagyon keményen dolgozik. Majdnem 46 éves vagyok, de ahhoz fiatal, hogy pontosan el tudjam kapni ennek a kornak a hangulatát. Amikor a *Moszkva tér*ben a '89-es érettségiről készítettem filmet, tudtam, milyen volt a hangulat, milyen volt az illata annak az osztályteremnek, milyen volt a félelme annak az érettségineknek. Mikor azon gondolkoztam, hogy ennek a történetnek a hangulatát ki teremthetné meg, Elemér jutott eszembe, és a *Fotográfia* (1972) falujának világa. Ragályi a film története idején már öt éves volt, gyerekszemmel figyelte az eseményeket. Elemér tudta, hogy milyen volt az akkori hangulat falun, rengeteget segített az előkészítés során, hogy sikerüljön megteremteni egy korabeli falu atmoszféráját. Azt már az elejétől tudtam, hogy fekete-fehér filmet szeretnék, mert ez egy gyászfilm, ebben a háborúban mindenki elvesztett valakit. Nagyon sokat tanultam Elemértől, mindig élvezem, ha nem a saját generációmból van munkatársam, mert lehetőséget jelent, hogy kicsit kilépjek a magam világából.

• *Az* Overnight *elkészítése után azt nyilatkoztad, hogy az első tanulási folyamat lezárult az életedben. Mit érzel most, az* 1945 *forgatása után?*

Azt, hogy a második is lezárult, mert most is úgy érzem, hogy befejeztem valamit ezzel a filmmel. Egy 1945-ben játszódó fekete-fehér film leforgatása nagy feladat volt, ráadásul több mint tíz évet vártam rá. Kérdés volt számomra, hogy mennyire tudok beszélni egy olyan korról, amiben nem éltem, egy olyan problémáról, ami nem a személyes élményeimből táplálkozik. Leginkább a jegyző fiával tudtam azonosulni, akit Tasnádi Bence alakít, nála tudtam elkapni az igazi sztorit. Egy kicsit ügyetlen, elnyomott karakter, sokkal érzékenyebb, mint a közeg, ahová született, viszont okos és lát mindent, és pontosan összerakja, hogy mi történt. Ezalatt a két-három óra alatt válik világossá számára, hogy mibe rángatta bele az apja, s hogy neki kellene elvinnie a balhét. De végül ki tud lépni egy olyan helyzetből, kapcsolatból, közegből, ami számára káros és fojtogató. Az olyan karakterekben hiszek, akik azért lépnek ki, mert erősebbé válik a hitük, tudják, hogy a helyzet kiábrándító, de valami mégis erőt ad nekik, hogy tovább lépjenek. •

BESZÉLGETÉS MORCSÁNYI GÉZÁVAL

A tehenek tekintetében

KOLOZSI LÁSZLÓ

A FILMBEN MÉG SOHASEM JÁTSZÓ ELISMERT KÖNYVKIADÓ ÉS DRAMATURG SZÁMÁRA NAGY VOLT A KIHÍVÁS, ENYEDI ILDIKÓ KORÁBBI FILMJEIBEN OLYAN SZÍNÉSZEK JÁTSZOTTÁK A FŐSZEREPET, MINT ANDORAI PÉTER VAGY OLEG JANKOVSZKIJ.

Morcsányi Gézát kérte fel Enyedi Ildikó a *Testről és lélekről* főszerepére. Az eredetileg a szerepre kiszemelt Andorai Péter egészségi állapota nem tette lehetővé, hogy főbb szerepet vállaljon egy újabb Enyedi-filmben. Enyedi Ildikó döntése azért lephetett meg sokakat, mert Morcsányi Gézát eleddig mint a Radnóti Színház dramaturgját, könyvkiadót – e két poszton több évtizednyi időt töltött el – lehetett ismerni. A Magvető Kiadó élén állva a legkiválóbb íróink műveiért felelt. Többször is hangsúlyozza, amikor véletlenül színészi munkáról, színészi feladatról beszélek, hogy nem színész, ne is tekintsünk úgy rá, mint színészre.

•

• *Hogyan kerültél ebbe a filmbe? Szerinted, miért éppen téged talált meg Enyedi Ildikó?*

Gothár Péter megkérdezte, hogy megadhatja-e telefonszámomat Enyedi Ildikónak. Ildikó felhívott, felvetette az ötletet, hogy új filmjében én játsszam Endrét. Enyedi Ildikó filmjeit nagyon szeretem, rendezőként nagyra tartom, de csak futólag ismertük egymást korábban. Vonzónak találtam, hogy egy ilyen volumenű alkotási folyamatban vehetek részt, másfelől, azt gondoltam, ha mázlim van, akkor úgy tehetem ezt, hogy engem felelősség majd nem terhel. Már az első pillanatban világossá tettem Ildikó előtt – és ezt a munkát nem is lehetett másképp elkezdeni – hogy nekem semmilyen eszközöm nincs, erről a dologról (a színészetről) semmi érdemit nem tudok. Ugyanakkor tökéletesen rá tudom bízni magam. Az ő intuíciójára, instrukciójára. És szorgalmas ember lévén, igyekszem mindent úgy megcsinálni, ahogy ő mondja, amennyire csak tudom. Volt még egy beszélgetésem utána Gothárral, aki azt mondta, ha egy olyan kaliberű alkotó, mint Ildikó, a te arcod akarja, akkor mondjál igent. Készítettünk egy próbafelvételt Ildikó lakásán. Azt találta ott ki, hogy legyen béna a bal karom. Úgyhogy életem első videófelvételén, megérkezem egy lakásba, az aktatáskával, a kulcsokkal szerencsétlenkedve. Ezt követően Ildikó viszonylag gyorsan úgy döntött, a kisebb nagyobb próbafelvételek alapján, hogy legyek én ez a bizonyos Endre.

• *És ekkor kaptad meg a forgatókönyvet?*

A forgatókönyvet is a felelőtlenség boldogságával vettem kézbe. Voltaképpen a hivatásos életemben először nem úgy olvastam el valamit, hogy teljes koncentrációval, figyelve, milyen eszközökkel van megírva, mi lehet a hatása, mi a struktúrája. Tehát nem úgy olvastam, ahogy szövegeket szoktam olvasni, dramaturgként, kiadóként. Nem akartam a történetet minden részletében megismerni, mert azt gondoltam, ez engem sem taszítani, sem vonzani nem fog, a döntésemben nem befolyásol. Csak az merült fel bennem, vajon meg tudok-e felelni az adott szituációban, szerelmes férfiként, magányos férfiként, munkahelyi vezetőként, annak, amit az Ildikó elvár tőlem.

• *Utána készültek még próbafelvételek?*

Igen, volt még rengeteg casting. Nyilvánvaló volt, hogy Ildikónak meg kell találnia azokat az embereket, mindenekelőtt a női főszereplőt, akivel egymás mellett olyan képet adunk ki, amilyet ő elképzelt. Olyasvalakit, aki az én amatőrségemet, dilettantizmusomat el tudja viselni. Mindezek miatt az alakítása nem szenved kárt. A castingra érkező művészek és művésznők többségét személyesen ismertem. Többször előfordult, hogy egészen az utolsó pillanatig azt hitték, hogy én ott, mint dramaturg vagyok jelen, és rettenetesen meg voltak döbbenve, amikor eljutottunk ahhoz a ponthoz, hogy akkor mondjuk össze a szöveget.

• *Ez eléggé vicces szituáció lehetett. Volt, akinek leesett az álla?*

Volt akié, igen. Az nagyon nagy élmény volt, hogy olyan színeszekkel, akiket a Radnótiból vagy máshonnan, jól ismertem, úgy találkozhattam, hogy nem a szokásos, hétköznapi kontaktus a cél, tehát mondjuk nem a szemkontaktus, hanem egy annál sokkal mélyebb, izgalmasabb és érzékibb kapcsolat jön létre közöttünk.

• *Te felépítetted magadban a karaktert?*

Voltak alapvető elképzeléseim. De mindig megvártam, mit mond Ildikó. És ő a legmerészebb várakozásaimat is felülmúlta. El sem jutottunk oda, hogy én milyen típusú instrukciót várok el. Ő ennél sokkal hozzáértőbben, körültekintőbben járt el. Ha szükségét érezte, rám szólt, hogy, mondjuk, akkor, amikor hátulról vettünk föl, igencsak kiengedtél. Ez nem az az intenzitás, amit várok tőled. Persze ez nem volt ennyire durva. Sokkal finomabban, érzékenyebben hozta tudtomra. A leggyakoribb instrukciója az volt, hogy ne gesztikuláljak. Még ezzel a fél kezemmel se. Ha kívülről néztem volna, biztosan még jobban feltűnt volna, milyen érzékenyen és hatékonyan instruál.

• *Milyen konkrét utasításokkal vitt közelebb a szerephez? Hogyan segített?*

A színházi anekdoták egy része arról szól, hogy van a hülye rendező, aki megpróbálja a színészt lélektanilag motiválni. Elmondja a folyamatokat, a kontextust, a karakter háttértörténetét, holott a színésznő azt várja, hogy azt mondják neki, lassú bánat vagy gyors bánat. Beszélj hangosabban, fordítsd a fejed a jobb vállad felé. És Ildikó instrukciói ilyenek voltak. És mintha nem a lényeget érintették volna. Nem akart bennem felépíteni egy másik személyiséget. Azt nézte, hogyan tudja kiszedni belőlem, amit ő látott bennem.

• *Nem kellett belehelyezkedned a szerepbe?*

Nem. Nagyjából tudtam, mi a történet. Mindig az adott helyszínhez kaptam instrukciót Ildikótól. A velem szemben ülő Máriák változtak. Ajándékszerű érzés volt közelről nézni a partnereket – mind nagyon segítőkészek voltak. Borbély Ale-

xandra (*a női főszereplő – K.L.*), amennyire én tudom, egy másik szerepre volt kinézve; a pszichológusnő szerepére. A jelenetem a pszichológusnővel, egy finom humorú jelenet. Azt vártam ettől a forgatástól, hogy jól fogom érezni magam benne, és valóban nagyon tartalmas élmény volt közelről megérezni az erre a szerepre érkező Kováts Adél vagy a Tenki Réka színészi erejét. A forgatás előtti utolsó pillanatban nagyon megbetegedtem, ezért a jelenetek felvételének sorrendjét meg kellett cserélni. Ildikó elmondta, hogy mi fog történni, ki mondja majd, hogy hang, kamera. Rettenetesen meg voltam lepődve, amikor forgatás közben valaki határozottan meglökte a vállamat. Koncentráltam, nem értettem, mi a túró folyik itt. Kiderült, hogy Herbai Máté, az operatőr próbált arrébb tolni, ahogy egyébként ez egy forgatáson szokásos. De én erre nem voltam felkészülve. Nem akartam túlságosan nagy tudással rendelkezni, sem a történetről, sem a szerepről. Sem a szereplő viszonyairól. Azt néztem, aznapra mit kell tudnom. Nem tudtam (csak napokkal később esett le), hogy felvettük a film zárójelenetét. Szerintem helyesen járt el Ildikó, hogy nem hangsúlyozta állandóan: tudod, ez a jelenet most akkor van, amikor... Én igyekeztem, hogy minél kevesebb gondot okozzak a tudatlanságommal, meg a tapasztalatlanságommal.

• *Volt, amikor úgy vélted, nem sikerült a jelenet, szívesen kiszállnál?*

Voltak nehéz pillanatok, amikor úgy éreztem, nem kellett volna elvállalnom a szerepet. Meg kellett botlanom, és le kellett ejtenem egy tálcáról egy vajas kenyeret. Elsőre minden ment, majd Máté szólt, hogy mehet a fény, a hang. És soha többé nem tudtam megbotlani. Egyik próbálkozásom bénább volt, mint a másik. Én nem tudtam, mi az a szkriptes. És nem mondom, hogy nem ijedtem meg, amikor megtudtam, hogy nekem abban a jelenetben, amikor eszek, majd ugyanazoknál a szavaknál kell a számhoz emelnem a villát és kitöltenem a vizet. De szerencsére egy nagyon kedves szkriptes hölgy segített nekem. Az egész stáb egyébként nagyon odaadó és kedves volt, nagyon kevés olyan pillanat volt, amikor úgy véltem, na, most elegük van belőlem. Én már ott helyben, a forgatáson, nagyon költőinek találtam, ahogy Ildikó és Máté a fénnyel dolgozott. Mámorító volt látni. A stúdióban több esti jelenetet forgattunk, és néha egy-egy pillantást vetettem a monitorra. Láttam, milyen képkivágást csinálnak, és ezeket a képeket én olyan élvezettel néztem, mintha mondjuk egy Caravaggio vagy egy Edward Hopper kiállítást néztem volna. Van egy G. István László verssor, *Két kéz játszik az éjjeli fénnyel*" (*Sivatag (hexameter+negyedfeles trócheus)* – K.L.), ami erről eszembe jutott.

• *Hány napig forgattál?*

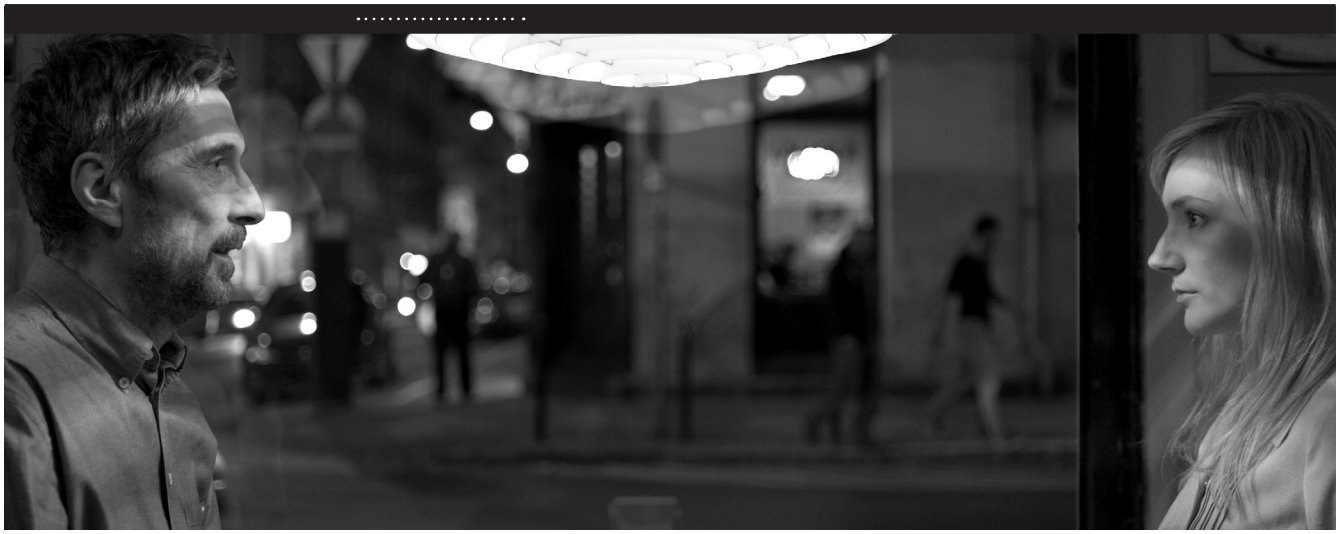
Talán negyven napom volt. Végig azt éreztem, hogy ez a törékeny, kicsi aszszony (Enyedi Ildikó), kifogyhatatlan energiával és odaadással csinálja ezt az egészet. Rettenthetetlen és rendíthetetlen. Finom, visszafogott iróniával, néhol ellenállhatatlanul mulatságosan, mondja el ezt a történetet. És azon gondolkoztam, hogy ehhez elég elszántnak kell lenni, gondolkodóként, művészként. Elszántnak ahhoz, hogy ne valami lila ködben úszó sületlenség legyen abból, hogy két ember ugyanazt álmodja, és álmukban találkoznak, szarvasként. Nagyjából már látom, miért én kellettem neki erre a szerepre.

• *Miért? Miről szól neked a film?*

Még nem vagyok túl ezen az egészen. A visszanézéskor felébredő rémület még bennem rezeg. Az a nagyon finom rezignáció, ami Enyedi Ildikóra jellemző, ami minden filmjében ott van, az komoly esztétikum forrása, és ő ezt most meg tudta tartani, nem csak irónia és humorforrásként, hanem katarzis-forrásként is. Ehhez egy egészen sajátos emberi finomság kell. Van egy másik idézetem: volt forgatás Hajdúnánáson, egy vágóhídon (ahol nagyon szép képek készültek a marhákról), és egy sor motoszkált a fejemben: „*a tehenek tekintetében foszlik ilyen közömbössé az élet*". Arra gyanakodtam, hogy Pilinszky versből származik, de nem. Nádas Péter *Takarítás* című drámájának (ami nekem mérföldkő volt a színházi pályámon) egy sora. Ha jól emlékszem nem hangzott el az előadáson, mert talán túl lilának is gondoltuk. Ildikó kezén ez a jelenet nem a lilaság felé ment el. Nem is lett ijesztő. Tehát nem a közömbösségben meglevő ijesztő érzés felé haladt, hanem megmaradt valami nagyon emberi és nagyon hétköznapi, és nagyon szerethető és általa szeretendőnek felajánlott minőségűvé. Ezt a sort érzem most fontosnak, és ez ad újabb inspirációt és muníciót ahhoz, hogy mit nézzek majd, ha legközelebb Ildikó filmjét nézem.

Enyedi Ildikó interjúnk a Filmvilág 2016/8. számában olvasható.

Enyedi Ildikó:
Testről és lélekről
(Morcsányi Géza és Borbély Alexandra)



SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE

TESTRŐL ÉS LÉLEKRŐL

Álmomban már láttalak

KOLOZSI LÁSZLÓ

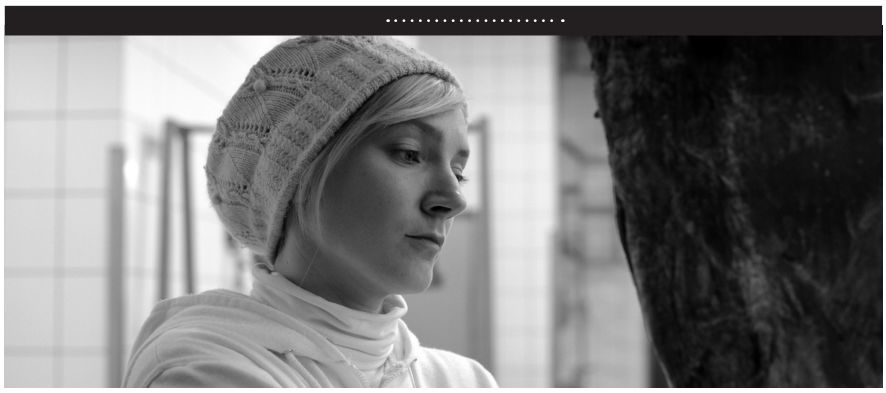
ENYEDI ILDIKÓ MINDEN FILMJE SZERELMESFILM, E RENDKÍVÜLI ÁLOMBELI TALÁLKOZÁSSAL SINCS MÁSKÉNT.

Akkabbala szerint egy álom akkor érdemel figyelmet, ha visszatér. Az egyszeri álommal, még ha felettébb érdekes is, nem érdemes foglalkozni; felfejteni felesleges. Az csak az agy éjjeli – a gondolatok kitakarításával járó – jelensége, semmi több. Az álom akkor érdemli meg a részletesebb vizsgálatot, ha az elme legalább már két éjjel lejátszotta. Ekkor kétféle jelentősége lehet: társadalmi, ilyen az álomban megélt prófécia, vagy személyes. A saját életünkről is tartalmazhat üzenetet.

Enyedi Ildikó új filmje, a *Testről és lélekről* két olyan, enyhén sérült ember, Endre és Mária viszonyát fedi fel, akik éjjel ugyanazt álmodják: az azonos álom teszi őket szerelmesekké. Mindketten egy vágóhídon dolgoznak, és egy véletlen nyomán eszmélnek rá, hogy mindketten szarvassá álmodták magukat. A vágóhíd brutalitásának és az álom gyengédségének érzelmi és stílusbeli váltakozásai teszik elsősorban dinamikussá az Enyedi-életműnek ezt a különös, bizonyos értelemben az életműben új utakat is nyitó darabját. Enyedi korábbi filmjeiben is azt vizsgálta, a transzcendens, a megfoghatatlan, a valóságon túli valóság megjelenése a hétköznapokban, a hétköznapi eseményekben, lehet-e nem csodaszerű. Lehet-e racionális, ami felfogható és belátható világunkon túl van. Enyedi alapfelvetése mintha hasonló lenne, mint Tarkovszkijé (akinek emblematikus színészére fontos szerepet is osztott a *Bűvös vadász*ban): a megélt valóság valójában csak a tudatunk árnyképe, és a film az a médium, aminek segítségével a barlangból kilátásunk nyílhat a nem csupán árnyként megélhető valóra.

Mintha Enyedi Ildikó korábbi filmjei is – a *Testről és lélekről* felől nézve különösképpen így tetszik –, egy más tudatállapot filmjei lennének. A felébredt tudat filmjei. Ezért nem az a lényeges kérdés e film világában: milyen következménye van a kontrollált tudattartalmaktól eltérő álomnak a racionális, kézzel fogható tapasztalatokra épülő életünkben. Lehet-e hatása az életünkre egy álomnak. A brutalitás és gyengédség eleven ellenpontozása mintha nem lenne más, mint egy beavatási misztérium, egyfajta hidegben és forróban megmerítkezés, melynek során a hősök magukhoz térnek. És megélik a kitüntetett álom és életük elválaszthatatlanságát. Magukra ébredésük első pillanata az, amikor a vicces nyomozás következtében rádöbbenek: az álmuk közös.

„Belátható világunkon túl van” (Borbély Alexandra)



Eleinte mintha nem is értenék, mi történik velük. Mindketten sérültek, Endrének a karja – Morcsányi Gézát a bénult végtagja segíti az eleven, minden pillanatában rendkívül koncentrált játékban –, az Asperger-szindrómás Máriának a szociális énje. (Alakoskodni nem tud: ami a szívén, az a száján. Érintkezni, másokat megérinteni képtelen.) Borbély Alexandra álmatag, már-már révült tekintete traumákat, rejteni kívánt sérelmeket is sejtet. Az emberi élethelyzeteket playmobil figurákkal gyakorolja. Az álom ornamentikája, a fagyos hó ropogása, a szarvasok, Góliát és Picúr futása, mintha valóságosabb lenne, mint az antropomorf szereplők világa. Azt, hogy az élők tere egyfajta mitikus, álomszerű tér, Herbai Máté merev, már-már statikus beállításai is erősítik. Nem véletlenül mondja Morcsányi Géza interjúnkban, hogy úgy nézte a felvett jeleneteket, mint Hopper, Caravaggio festményeit. Enyedi Ildikó most nem mozgalmas, Truffaut-moziba illő mozgó kompozíciókat alkotott (mint a *Simon mágus*ban), hanem állóképeket. Ezek a meditáció, az elmerülés, az önfölfedezés és önértelmezés imágói. Ezért is érezni még melankolikusabbnak, még rezignáltabbnak, ennek a filmnek a képeit, mint a korábbiakét. Ugyanakkor ezek a képek melegebbek is, erőteljesebbek is, kifundáltabbak, egy tudatosabb alkotó képei, melyek tele vannak vérbő humorral, iróniával. Ha irónia alatt a világ józan szemléletét értjük.

A józanság e film kulcsszava: az álom józanságáé. A vágóhidak (és az állat-lágerek) kétszer kettőjének józanságáé. Enyedi Ildikó mintha, rendkívül merészen, eggyel beljebb lépett volna a transzcendens világába. Egy lépéssel közelebb a teljesség felé.

•

TESTRŐL ÉS LÉLEKRŐL – magyar, 2016. Rendezte és írta: **Enyedi Ildikó**. Kép: **Herbai Máté**. Zene: **Balázs Ádám**. Vágó: **Szalai Károly**. Hang: **Lukács Péter**. Szereplők: **Morcsányi Géza** (Endre), **Borbély Alexandra** (Mária), **Schneider Zoltán** (Jenő), **Nagy Ervin** (Sándor), **Tenki Réka** (Klára). Gyártó: **Inforg – M & M**. Támogató: **Magyar Nemzeti Filmalap**. Forgalmazó: **Mozinet Kft**. 116 perc.

VARGA ZOLTÁN: A MAGYAR ANIMÁCIÓS FILM

A rajzolt filmek primátusa

OROSZ ANNAIDA

A HAZAI ANIMÁCIÓ RÉGÓTA VÁRT TEORETIKUS ALAPVETÉSE.

A magyar animációról szóló átfogó tanulmányok és szakkönyvek száma ritkaságszámba megy, holott a magyar filmművészet nemcsak egy letűnt animációs aranykort tudhat magáénak, de a fiatal magyar alkotók munkái révén egy új felvirágzás szemtanúi vagyunk. Ezt a fájó hiányt pótolja most a 2016 végén az Apertúra gondozásában megjelent nagyívű tanulmánykönyv, amelynek szerzője az animációs filmmel régóta foglalkozó kortárs magyar filmteoretikus, Varga Zoltán. A bő 300 oldalas kötetben (*A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti megközelítések*) Varga arra vállalkozott, hogy a 2014-ben 100. évfordulóját ünneplő magyar animációs filmet intézmény- és gyártástörténeti, valamint formatörténeti megközelítések szerint rendszerezze.

A kötet terjedelmét tekintve egy rövidebb fogalmi és a intézménytörténeti áttekintés után kanyarodik rá a könyv kétharmadát kitevő formai vizsgálódásra. A magyar animáció gyártástörténeti feltérképezésének legfőbb forrása továbbra is Dizseri Eszternek, a Pannónia Filmstúdió egykori sajtósának alapvetően anekdotákból, (szükségszerűen elfogult) alkotói visszaemlékezésekből, újsághírekből összeállított nosztalgikus ízű, 1998-ban összeállított krónikája, a *Kockáról-kockára*. A megfelelő forrásanyagok hiányából következően a rendszerváltozás óta eltelt több mint két évtized magyar animációs filmes gyártástörténetének radikális átalakulásáról (amelynek tárgyalása Varga Balázs szintén tavaly év végén megjelent *Filmrendszerváltozások* című fontos kötetéből is hiányzik) sajnos e könyv is csak szőrmentén értekezik.

Varga Zoltán a rajzanimáció, a stop-motion, a papírkivágásos, a festmény-, a CGI- és a kombinált technikájú animációk alapján osztja fel a magyar animáció eltelt 100 évében, kivált az állami filmgyártás alatt a Pannónia Stúdióban készült alkotásokat. Az animációs film sajátos idő- és munkaigényes gyártási szisztémája okán az animációs filmek egyetemes korpuszán belül is egyfelől a rövid-, ill. a sorozatfilmes produkciótípusok, valamint a (cell-alapú) rajzfilmes formátum az uralkodó. Ennek megfelelően a kötet formatörténeti vizsgálódásának a felét a magyar mennyiségi mutatók szerint is uralkodó rajzanimációk teszik ki, amelyek alapján Varga három (+egy) fő tendenciát, a klasszikust, a karikaturisztikust, az ornamentálist, valamint a kevésbé jellemző dokumentaristát különíti el a filmek formai, technikai, stiláris megformáltsága alapján. Ezek jóllehet sokszor nem kizárólagosak a vizsgált filmeken belül, mégis meggyőzően lehet egy-egy korszakot, alkotást vagy életművet elemezni a segítségükkel, legyen szó a populárisabb vonalba tartozó sorozatokról és egész estés filmekről, vagy a nagyközönség számára kevésbé ismert (és sok esetben még annyira sem hozzáférhető), mindamellett a magyar animáció legsokoldalúbb vonulatát jelentő rövidfilmekről. Varga sziporkázik ezekben a filmeket újszerű megvilágításba helyező és nem mellesleg rendkívül olvasmányosan megírt filmanalízisekben, legyen szó a proto-Gusztávként is ismert Nepp-filmről, a *Szenvedély*ről, Jankovics korszakos absztrakt fantáziafilmjéről, a *Fehérlófiá*ról, a *Macskafogó* műfajhalmozó paródiájának működésmódjáról, vagy az 1980-ban Cannes-ban Arany Pálmával díjazott *Moto perpetuo* és a közelmúlt sikerfilmje, a *Symphony no. 42* összehasonlító elemzéséről.

„Hivatkozási pontok lesznek” (Ternovszky Béla: Macskafogó)

A rajzfilmek felettébb meggyőző csoportosítása már kevésbé erőteljesen jelenik meg a rajzanimáción túli formákat taglaló fejezetekben. Ugyan a vizsgálható anyag mennyiségileg is drasztikusan kevesebb a bábfilmek vagy épp a kollázsfilmek esetében a rajzolt filmekhez képest, ám a megvalósításbeli különbségek ellenére e művek döntő többsége is összefüggésbe hozható (ahogy arra a szerző is több helyütt utal rá) a klasszikus, a karikaturisztikus, az ornamentális, vagy a dokumentarista módozatokkal.

Varga átfogó, gigászi léptékű kutatása mérföldkő a magyar animációs film teoretikus feldolgozásában, könyvének egy sokszorosan összefüggő hálózatba sikerült rendeznie a magyar animáció formailag, stilárisan mégoly széttartónak is tetsző óriási korpuszát. A kötet megállapításai, rendszerezési szisztémája megkerülhetetlen hivatkozási pontok lesznek a soron következő magyar animációval foglalkozó elméleti írások számára.

APERTÚRA KÖNYVEK, 2016.

DOBAI ÉS A FILM

Tulajdonságok nélküli emberek

MORSÁNYI BERNADETT

***MEPHISTO, REDL EZREDES, CSONTVÁRY, VADON, ROSSZEMBEREK*... DOBAI PÉTER FORGATÓKÖNYVEIBEN A PROFIZMUS ÉS A SZERZŐISÉG EGYARÁNT JELEN VAN.**

Elnémul a szó, megszólal a kép című esszéjében Dobai Péter Pasolinire hivatkozva a filmforgatókönyvet átmeneti struktúrának írja le, misztikus műalkotásnak, ami „létrejöttének pillanatával együtt szűnik meg, egy teljesen más alkotásfolyamat kiindulópontját képezve, tulajdonképpen önmaga feloldásában fejti ki hatását, mintegy az »unio mystica« elpattanó láncszemét jelenti: az *írás* és a *mozgókép* között" (*Filmvilág*, 1982/7.). Dobai esszéjében a forgatókönyv lényegét az „esszenciális köztesség" fogalmával ragadja meg, s e metafora életművére is vonatkoztatható, kezdettől köztes térben mozgott: egyszerre kint és bent, a kulturális-művészi intézményeken belül és kívül. Íróként az első nyilvánosságban alkotott, a Balázs Béla Stúdió tagjaként viszont a „második" nyilvánosságban tevékenykedett. A szerző első alkotói periódusát (ami 1968/69 és 1978/79 közé tehető) az intenzív, és – a műfaji megoszlás tekintetében – kiegyensúlyozott irodalmi (vers-, novella- és regényírás), valamint filmes (rendezés, forgatókönyvírás, színészi munka) jelenlét jellemezte, az egyensúly csak a nyolcvanas években – második alkotói korszakában – billen meg, amikor profi forgatókönyvíróvá válik, s így forgatókönyvírói munkássága mélyül el, s ezzel párhuzamosan és összhangban prózaírói tevékenysége. 1982-ben a *Filmvilág*ban hónapokig tartó vita zajlott arról, hogy mi a forgatókönyv, s milyen szerepe van egy forgatókönyvírónak a film sikerében. Abban mindenki egyetértett, hogy Klaus Mann „másodrangú" regényéből Dobai Péter és Szabó István „elsőrangú" történetet írt – s a film nemzetközi sikere ennek is köszönhető –, de a vita keretében még Szabó is úgy nyilatkozott, a filmforgatókönyv pusztán lehetőség nem pedig végtermék. „egy filmnek vázlatra, tervekre van szüksége. Ugyanúgy, mint egy háznak. Hogy mire a ház elkészül, akkor a vizesblokk tartozékai – mondjuk a fürdőszobák és a mellékhelyiségek – egymás alatt legyenek, különben össze-vissza kellene vezetni a vízvezetéket. A forgatókönyv is tervrajz, ami egyrészt áttekintést ad a filmről, másrészt a lehetőségek halmazát nyújtja az alkotóknak. A színészeknek, akik a jelenlétükkel, figurateremtő erejükkel járulnak hozzá az egészhez. A rendezőnek és az operatőrnek, akik a mozgóképek erejével, ritmusával, tempójával, vagy ha úgy tetszik, a világszemléletük kifejezésével hozzák létre az alkotást." (*Filmvilág*,1982/8.) Filmforgatókönyveit Dobai sem tekinti egyenértékűnek szépirodalmi munkáival, több interjúban is elmondta, hogy forgatókönyvírói pályafutását tehetsége eltékozlásának tartja – mert a regényírással szemben a forgatókönyvírás pusztán pénzszerzési lehetőséget jelentett számára – , de érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Dobai esetében a filmforgatókönyvek nem pusztán tervrajzok, s nem szűnnek meg „létrejöttük pillanatával", egy részüket szépirodalmi munkáiba építette be, a forgatókönyvekhez szerzett tudásanyagot pedig regényei írásakor hasznosította. Az autonóm szerzőiség és a profizmus kettőse Dobai Péter első forgatókönyvétől, a *Büntetőexpedíció*tól (1970) kezdve együtt hatnak, de legtisztábban a Szabó Istvánnak írt történelmi trilógiában rajzolódik ki, hogy egy köztudottan öntörvényű szerző, hogyan építette be saját világát (profi) forgatókönyvírói munkáiba.

•

Dobai Péter filmforgatókönyvei tematikájuk szerint két nagyobb csoportra oszthatók. Az egyikbe a történelmi témájú forgatókönyvek tartoznak (*Büntetőexpedíció*, 1970; *Régi magyar képtár*, 1971; *Anyám*, 1975; *Radetzky-induló*, 1976; *Rosszemberek*, 1978; *Mephisto*, 1980; *Redl ezredes*, 1983; *Hanussen*, 1984; *Budavár visszavívása, 1686*, 1986; *Károly és Zita*, 1993; *Guantanamera*, 1995; *A felderítő*, 1996, *Csontmolnárok*, 2000), a másikba a művészi életrajzok (*Csontváry*, 1979; *Eszmélet*, 1987; *Rembrandt van Rijn*, 1993; *A fürdőorvos*, 1996; *Magyar kereszt*, 1999; *Amrita Sher-Gil*, 2001). Dobai számára a legnagyobb filmforgatókönyv-írói elismerést a történelmi filmek hozták meg (a *Mephistó*ért 1981-ben, Cannesban *Az év legjobb forgatókönyve* díjat kapta meg, '82-ben Agrigentóban *Cinema Narrativa* díjjal jutalmazták), s a szerző szerint legjobb forgatókönyve a Makk Károlynak készített *Radetzky-induló* (1976) volt; legjelentősebb regényeit is a történelmi tematika hatja át.

Dobait a Monarchia felbomlása már pályája elején foglalkoztatta. Első forgatókönyve, a Magyar Dezsőnek írt *Hat Brandenburgi verseny*, mely hat tételes analitikus történelmi filmhez készült. Az egymástól függetlenül is értelmezhető tételek történeteiben (Dobai a második tételt később a *Redl ezredes* című film forgatókönyvébe építi be, a főhős, Frankovics Miklós jelleme megegyezik Alfred Redl karakterével) a szerző az első világháború kirobbanását megelőző időszaktól az őszirózsás forradalomig jut el. A harmadik tételből készült az 1913-ban játszódó *Büntetőexpedíció*, melyben Dobai Péter forgatókönyvíróként, rendezőasszisztensként, és színészként is részt vett, személyes motiváció is tetten érhető, a filmforgatókönyvet nagyapja visszaemlékezései alapján írta végzős egyetemista korában. A történet szerint 1913-ban a Monarchia lovaskülönítménye akciót vezet egy anarchista ellen, mert megölt egy osztrák tisztet, akit Dobai alakít. A film egy absztrakt gondolatot fejt ki, a lázadás esélyeit vizsgálja a hatalom rendíthetetlenségével szemben. A forgatókönyv rövid, személytelen dialógusok-

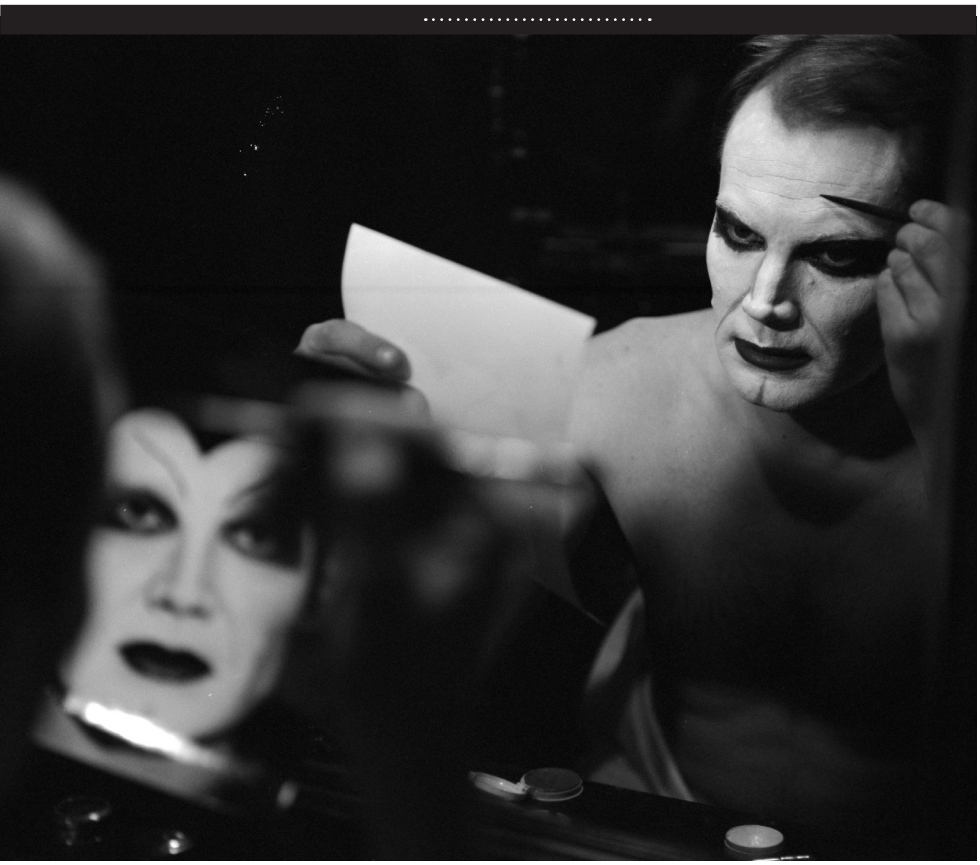
kal mutatja be a büntetőexpedícióban részt vevő katonák gondolkodásmódját. A rendező a párbeszédeket a büntetőszázad monoton menetelésével, egy-egy kiragadott arccal, mozdulatokkal s a hozzájuk kapcsolódó archív képsorokkal helyettesíti. A záró szekvenciában Magyar Dezső archív felvételek segítségével eleveníti fel a huszadik század borzalmas eseményeit (háborút, koncentrációs táborokat), s dokumentumképsorokat láthatunk az akkori jelenről, 1968 forrongásairól is, nyugat-európai rendőrök és tüntetők összecsapásairól. A *Büntetőexpedíció* nemzetközi sikere (a film Oberhausenben különdíjat kapott) Dobai karrierje szempontjából is fontos állomás, 1970-ben a MAFILM-nél helyezkedett el, először rendezőasszisztensként dolgozott, majd 1994-ig mint dramaturg és forgatókönyvíró (Hunnia Filmstúdió, Hétfői Műhely), a „köztes" nyilvánosságot jelentő Balázs Béla Stúdióból az első nyilvánosságba lépett át.

A *Büntetőexpedíció* forgatásakor szerzett tapasztalatokat Dobai *Csontmolnárok* (1974) című regénye írásakor hasznosította. A szerző az emigrációs irodalom és a történelmi dokumentumok felhasználásával idézi meg 1848/49-et, de az intellektualizált archaikus nyelvet kortársi nyelvezetbe ágyazza, ahogy Magyar Dezső archív felvételeket illesztett az aktuális híradóképekhez. A mottóválasztás is ezt a szándékot tükrözi, a cím alatt az eredeti kézirat másolatában Vörösmarty Mihály *Az elveszett ország* (1843) című verse olvasható, a második fejezet (*Redivivus*) pedig Jorge Sempruntől vett idézetekkel indul, amelyek az emigrációs léthelyzetről szólnak. Dobai a regényben arra keresi a választ, hogy 1849 után miért nem volt folytatható a forradalom, de Semprunnel egy huszadik századi professzionális forradalmárt idéz meg, vagyis ahogy az *Agitátorok* készítői összekapcsolták 1919 forradalmi ideológiáját 1968-cal, úgy Dobai is a baloldaliság kontinuitásának lehetőségét keresi.

A nyolcvanas évekre Dobai Péter forgatókönyvírói munkáinak és történelmi regényeinek védjegyévé vált a korabeli okmányok alapján levelekből, feljegyzésekből, tanúvallomásokból létrehozott autentikus regénytér és nyelvezet. 1981-ben könyv formájában is megjelent a *Rosszemberek* (1978) című film irodalmi forgatókönyve (*Se szó, se törvény*), valamint a Szomjas György által gyűjtött, 1864. május 11-től 1865. április 13-ig tartó időszak betyárhistóriájának dokumentumai. A kötetet olvasva láthatóvá válik e módszer. Szomjas György közös munkájukra, a *Rosszemberek*re visszaemlékezve a következőket mondja (s ez nemcsak Dobai történelemszemléletét, hanem a profizmus és az autonóm szerző kapcsolatát is érzékelteti): „A *Csontmolnárok* miatt tudtam, hogy Péter erre fogékony. Kézenfekvő volt, hogy a *Rosszemberek*-be bevonjam. Megírta ezt a filmnovellát (*Se szó, se törvény*), majd megcsináltuk a filmet, ő pedig tovább vitte a dolgot a *Vadon* című regényébe, az egész somogyi világot, amit ezekből az anyagokból fel tudott szedni. Mi nagyon egymásra találtunk, az én affinitásom a betyárokhoz, és Péter affinitása a '48-as kalandorokhoz, mert így kell mondanom ezeket a furcsa embereket, akikről például a *Csontmolnárok* és a *Vadon* is szól. A nagyszerűség és a szerencsétlenség kettőse, a hősiességnek és az ügyetlenségnek a furcsa együttese, a reménytelenségnek a nagyszerűsége és a kontrasztja rajzolódik ki, hiszen a betyártörténetnek a végén a betyárt felakasztják. Péterrel hasonlóan gondolkodunk erről, s azt hiszem, Péter hasonló érzelmi viszonyulással írta meg a sztorijait Batiszy Kristófról és a többiekről; egyedülálló, nagyszerű vonalat vitt végig, amely a magyar történelmet behozta a modern magyar irodalomba." A *Se szó, se törvény*ben a nemzedéket jellemző közérzet mellett Dobai Péter egyéni mitológiája és jellegzetes stílusa is megjelenik. A főhős Gelencsér Jóska alakja a Dobai-prózák férfitípusává formálódik az irodalmi forgatókönyvben, s Dobai filozófiai fejtegetései is beépülnek a szövegbe (igaz a filmből kimaradnak) például: „– A rév... – mondja Gelencsér. – Ha az ember gondol valamire, akkor érez is valamit... de ha az ember csak érez valamit, akkor nem gondol semmire... a rév, pajtás, az inkább érzés, mint gondolat... én meg tudod, nem akarom meggondolni azt, amit érzek..." (*Rosszemberek*, Magvető Könyvkiadó, 1981.)

A hetvenes évek végén – a *Mephisto* mellett – a *Csontváry* (1979) forgatókönyvének megírása jelentett Dobai számára komoly kihívást. A szerző profizmusát mutatja, hogy Császár István kilépése után a Filmgyár igazgatója, Föld Ottó őt kéri fel a forgatókönyv befejezésére. Do-

„Lélektani precizitásra törekszik"
(Szabó István: Mephisto – Klaus Maria Brandauer)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

bai Péter a prózaírást sok esetben forgatókönyvírói munkájához igazította, a *Vadon*ban például – ahogy Szomjas György utalt rá – a *Rosszemberek*hez gyűjtött anyagokat hasznosította, *A birodalom ezredese* (1985) című regényt pedig azért írta meg, mert nem volt elégedett a *Redl ezredes*sel (1985). A *Csontváry* két és fél évig készült – a szerző ezért hagyta félbe a *Túlélő* című regény megírását –, s Dobai a *Csontváry*ról nyilatkozva többször elmondta, hogy nem értett egyet a film szerkezetével (Lásd erről *Voltam élni*, Filmvilág, 2016/1.), de az idézett szövegrészletek formájában (például Vajda János *Harminc év után* című verséből vett idézet, a *„Hittem, hogy lesz idő, midőn megösmersz / S helyet cserél bennünk a fájdalom"* sorok) a *Csontváry*ban is megjelenik Dobai szerzői énje. Dobai Péter a *Csontváry* és a *Psyché* – melyben írói konzultánsként és színészként is részt vett – kaotikusabb alkotófolyamata után, vonzóbbnak találta a professzionális módon megtervezett és kivitelezett *Mephistó*t, s a nagyjából egy időben készült két film tapasztalatából kiindulva az „akadémikus" filmgyártás mellett kötelezte el magát. Egy 1981 nyarán készült interjúban a következőt nyilatkozta a *Mephistó*ról: „Kellemes élményem volt Szabó Istvánnal dolgozni. Már a forgatókönyv megírása előtt, a koncepció világos körülhatárolása után – akár egy épület megtervezésénél – pontosan felvázoltuk a jeleneteket. Így meglehetősen pontosan lehetett a dialógusokat megírni, meglepetést már csak a színészek hozhattak a forgatás alatt, akik nyilván másították, gazdagították lényükkel a terveket. Bebizonyosodott számomra, hogy így is lehet filmet csinálni: egy nagyon fegyelmezett terv, nagyon világosan, tisztán kielemzett koncepció, szándék szerint. Ilyen megtervezett feladatot forgatókönyvíróként még nem végeztem, s a tapasztalataim nagyon kedvezőek és pozitívak." (*Az eszközzé válás megjelenítése. Beszélgetés Dobai Péterrel., Mephisto*, Mafilm Objektív Stúdió, Mokép, 1981.)

A *Mephistó*t Szabó István markáns koncepciója határozza meg (Dobai egy hónap alatt készült el a forgatókönyvvel, a Klaus Mann-regényt nem is kellett használnia) de a főszereplő, Hendrik Höfgen alakja a Dobai-hősök védjegyét is hordozza. A német nyelvterületen játszódó, lélektani precizitásra törekvő film klímája érezhetően közelebb áll Dobai szerzői alkatához, mint Szomjas betyárvilága.

BALDÓCZY CSABA FELVÉTELE

„Hősiesség és ügyetlenség"
(András Ferenc: Vadon – Tordai Teri és Maria Gladkowska)

Dobai Péter Höfgen sorsának, személyiségének kibontásához a miniszterelnök mellett három nőalakra (a színész első, második feleségére és szeretőjére) támaszkodik. Ahogy más Dobai-hősöknél, Höfgen esetében is a nők nyújtanak támaszt a férfi reménytelen küzdelméhez, melynek során igyekszik átlépni a korlátait, próbálja menteni az életét: emberséges és boldog akar lenni. A Dobai-dramaturgiának megfelelően a főszereplő kudarcot vall, nem képes a „teljes élet élésére", második felesége, a náci szimpatizáns színésznő – ellentétben a rendszer ellen Párizsból küzdő liberális első feleséggel és Höfgen színes bőrű szeretőjével –, már nem tart tükröt elé, nincs, aki megállítaná a lejtőn. A főhős vágyik a szeretetre, de egyre inkább a színpad felé fordul, szerepeibe menekül, feladja civil életét. Dobai Péterhez saját bevallása szerint azért állt közel Hendrik Höfgen alakja, mert „a nőkkel, barátokkal való kapcsolatait, saját politikai meggyőződését feladva, megszünteti önmagát. Amíg lehet, harcol a boldogságáért, de a film eszmei végére igazán magányos hősként érkezik el. Teljes a boldogságvesztése. Amit közölhet magáról, az már nem ő. Megszűnt. Az hozza közel hozzám a figurát, hogy valaki – eszközként – szörnyű magányérzése fokozatos tudatosulásától szenvedve, valamilyen eszmei célért megszünteti önmagát." (*Mephisto*, Mafilm Objektív Stúdió, Mokép, 1981.) Az utolsó mondat Alfred Redl személyiségét is leírja, s világossá teszi Dobai vonzódását a karakterhez, ami – többek között – *A birodalom ezredese* megírásához vezetett. A Szabó Istvánnal készített trilógia közép-európai személyiségmodelljei, a színész, az ezredes és a látnok közül a szerző alkatához leginkább a birodalom ezredese állt közel, bár magánmitológiája a *Hanussen* -ben is megjelenik, Dobai halványan, de megidézi lírája egyik meghatározó motívumát, a „felejthetetlen első szerelem" mítoszát.

A birodalom ezredese a filmtől független autonóm alkotás, már az 1984-ben megjelent filmforgatókönyvben is szerepelnek a *Redl ezredes*ben elhangzó dialógusokból kihúzott, jellemzően Dobait idéző sorok, például „Redl: Egész életemben nélkülöztem a valahová tartozás érzését..." (*Redl ezredes*, Mokép és MTI közös kiadványa, 1984.). Az ezredes alakjának a szerzőre gyakorolt hatását mutatja, hogy a szubjektívebb regényműfaj után, 1987-ben objektívebb formában is elemezte Redl sorsát. A *Valóság*ban (1987/4.) megjelent, *Egy uniformis öngyilkossága (Még egyszer Redl ezredesről)* című tanulmányában Dobai Péter a bevezetőben egy római legendát idéz, mely szerint i. e. 362-ben Róma fórumának közepén hatalmas ha-

sadék keletkezett. Az augurok és a papok azt jósolták, ha a földszakadást nem töltik be Róma legdrágább kincsével, elpusztulnak. Egy római nemes, Marcus Curtius teljes fegyverzetet öltött, lovára pattant, s a szakadékba ugrott, mondván, „Rómának legdrágább kincse a fegyver és a bátorság!", s ezzel a hasadék be is zárult. „Alfred Redl vezérkari ezredes hazája nem az Osztrák–Magyar Monarchia volt, hanem annak főpillére: a k. u. k. hadsereg, annak katonatiszti kasztja, az uniformis misztifikált és mitikus mivoltában emberfelettivé emelkedett különös öntörvényű valósága: a hadseregen kívüli élet közönséges valóságával szuverénül szemben és attól magamagát elés meghatározóan. Alfred Redl vezérkari ezredesnek – a birodalom ezredesének – ebből az élő uniformisból kellett előbb »kilépnie«, kivetkeznie – akkor halt meg erkölcsileg is, fizikailag is Redl ezredes –, s csak azután »lépett ki« tulajdon életéből is; a szolgálati hadseregpisztolyból a koponyájába – saját kezűleg! – röpített golyó csak egy halottat ölt meg, akkor, amikor a három aranycsillagos uniformis már nem élt." Dobai értelmezésében Redl ugyanazért vetkőzött ki uniformisából, amiért Marcus Curtius beöltözött, így próbálta menteni hazáját, a hadsereget, főtisztkarának becsületét. Az is egyértelmű számára, hogy Alfred Redl saját maga alakította sorsát, ahogy Pasolini, úgy ő is „egy szál magában realizálta a halál metaforáját". Szabó Istvánnal („Redl el akarja tüntetni magát, nem akar azonosulni saját magával") szemben Dobai azon a véleményen van, hogy Alfred Redl azonosult önmagával, elérte szubjektivitásának végső határát, átlépte azt, s ezáltal „tűnt el"; a filmre vitt Redl ezredes a „valódi", a szerző által életre keltett Alfred Redl ellentéte.

A regény egy Dobai-breviárium, nemcsak a szerző addigi műveinek stílusbeli és technikai megoldásai válnak láthatóvá, hanem az érett kor lírájának stílusjegyei, szókincse, tematikája is megtalálható a műben. Dobai Péter a *Csontmolnárok*hoz hasonlóan a kamera mozgását teszi meg szövegszervező erőnek, nincsenek fejezetek, egyik jelenetről a másikra ugrik, a „kameramozgást" csak az esszébetoldások szakítják meg. Dobai ebben a regényében is – ahogy a *Csontmolnárok*ban, a *Tartozó élet*ben, a *Se szó, se törvény*ben és a *Vadon*ban –, az „avantgárd" adaptációs technikáját alkalmazza, s a korábbi regények szereplőit is átörökíti, Kubinyi őrnagy és Dr. Hamza Tibor alakjával „valóságréteget" is bevon a műbe, mindkét szereplő az Eötvös Gimnázium legendás tanárairól kapta a nevét, akikre Dobai verseiben is szeretettel emlékszik vissza. Szabó István filmjében Redl vasutas családból származik, a regényben gazdag, öntudatos polgárok leszármazottja. *A birodalom ezredes*ében Redl nem ismeri katonaszökevény apját (anyja nem hajlandó beszélni róla), s hiába nyomoz utána, nem akad a nyomára. Az utóbbi években Dobai Péter többször beszélt s írt arról, hogy vérszerinti apja német volt, a Wermachtban harcolt, majd amerikai fogságba esett. Dobai Friedrich Ebert ösztöndíja alatt nyomozott édesapja után, de nem sikerült megtalálnia.

A mű a (rendszerváltástól számítható) harmadik alkotói korszak – melyben a versírás válik dominánssá – köteteinek koncentrikus szerkezetét mutatja, a szerző többször visszatér egy-egy témára (például Redl apjára, az ezredes sorsára, halálára), sok az ismétlés, szövegszervező erővé válik az emlékezés aktusa is. Az *1964–Sziget* (1977) című naplóregények, s később a Dukai Takách Judit stílusában írt *Versek egy elnémult klavírra* (2002) a posztmodern egyes jegyeit is mutatják. *A birodalom ezredes*ében a szerző a mindentudó narrátor pozíciójából beszél, de akár posztmodern kiszólásnak is értelmezhetőek a következő sorok: „A levelet a bárónő elrejtette, idősebb korában – Redl ezredes számos más, őhozzá írott levelével együtt – megmutatta egy drámaírónak, majd pedig egy filmrendezőnek is". Dobai kedveli a levélformát, s az esszé műfaja is közel áll hozzá. A regényben Redl esszéstílusban értekezik Bécs építészetéről, s Klimt *Danae* című festményének inspirációs erőtere is sokszor érvényesül. A regény nagy része Bécsben játszódik, s a várossal kapcsolatos esszészövet a szerző 1992-ben megjelent *Bécs: egy város, ahol megijed múlni az idő* című írásában köszön vissza, Dobai „Redl stílusában" elmélkedik.

*A birodalom ezredes*ében Dobai saját személyiségét és életproblémáit historizálta, a mű módszertani szempontból, s a szerző habitusa felől nézve egyaránt érdekes. A regényben, s a szerző forgatókönyveinek többségében az autonóm művész karaktere is markánsan jelen van, Dobai Péter még profi filmforgatókönyvei révén is magánmitológiáját építette.

A Szépírók Társasága és az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet által szervezett *Professzionalizmus a kultúrában* című konferencián tartott előadás átdolgozott változata.

„Egy halottat ölt meg"
(Szabó István: Redl ezredes)

B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

MERYL STREEP

Hollywood nagyasszonya

HORECZKY KRISZTINA

MERYL STREEP UGYANOLYAN IKONIKUS SZÍNÉSZNŐJE AZ AMERIKAI FILMNEK, MINT EGYKOR BETTE DAVIS VAGY KATHARINE HEPBURN. DE MEG TUDTA-E MUTATNI TEHETSÉGE TELJESSÉGÉT AZ ÁLOMGYÁR KULISSZÁI KÖZT?

„Mint mindig, most is átgondolt és kidolgozott a munkája, de valami nem hagy nyugodni vele kapcsolatban. Miután láttam valamelyik filmjét, képtelen vagyok elképzelni az alakját nyaktól lefelé" – írta Pauline Kael (1919-2001), a The New Yorker szabadúszó filmkritikusaként Meryl Streepről az Alan J. Pakula rendezte, 1982-es *Sophie választása* kapcsán. Katharine Hepburn (1907-2003) az A. Scott Berg-féle, 2003-as hivatalos életrajzában Streepet nevezte meg a legkevésbé kedvelt modern filmszínészének, mondván, rendre kiszámított alakításait nézve látja, ahogyan folyamatosan forognak a fogaskerekek a fejében: „click, click, click". Michael Schulman 2016-os, magyarul a Kossuth Kiadónál megjelent kötetében, a *Meryl Streep – Az ezerarcú színésznő*ben (*Her Again – Becoming Meryl Streep*) az áll, hogy a leggyakrabban a „technikás" jelzővel illetett aktor az empátiát tartja a színészet tartópillérének, és az önsanyargató Strasberg-módszer helyett – mely sosem volt a sajátja, noha annak a nemzedéknek a tagja, amelyet így képeztek – a szakralitásban hisz. Emellett vallja, hogy a nők jobb színészek, mint a férfiak, mivel azoknak *kell* lenniük: „Ha úgy tekintjük, hogy egy nálad erősebb egyed meggyőzése valamiről, amit az nem akar tudomásul venni, egyfajta túlélési technika, akkor nyilvánvaló, hogy a nők e képességük révén maradtak életben évezredeken át. A színlelés nem csupán játék. A színlelés az elképzelt lehetőség maga (...), ez az emberi faj adaptációjának része". (Felteszem, ez az érvelés/vélemény nem vált ki ujjongást a feministák körében.) Korántsem pusztán az álomgyár, hanem a világ filmgyártásának állócsillaga idén januárban vette át a Golden Globe életműdíját, a *Florence – A tökéletlen hang*ban nyújtott alakításáért pedig harmincadszor jelölték Arany Glóbuszra, és huszadszorra Oscarra. A Cecil B. DeMille-díjat adományozók szerint Streep az erős női karakterek megformálásával, a sebezhetőség művészi ábrázolásával, és az igazság bemutatásával „kikövezte az utat a nőknek a televízió, a film és a színház világában", „szétzúzta a nemi és az életkori akadályokat". Álságos volna a kérdés, hogy vajon tükrözi-e a valóságot a fönti indoklás, mivel tudjuk a választ: dehogy! Túl azon, hogy az Oscar- és a Golden Globe-díjátadók (is) olyanok, akárha Madame Tussaud panoptikumát ötvöznék egy elrettentő erejű plasztikai sebészeti bemutatóval, ismert, hogy az idő könyörtelen testi tüneteivel áldáz, és eleve bukásra ítélt harcot vívó Hollywoodban a filmszínésznők honorárioma máig alacsonyabb, mint férfi pályatársaiké. Ugyanakkor az egyeduralkodóvá lett, presztízsében vetélytárs nélküli művészidol mégis úttörő, noha a fönt citált Hepburn és Jane Fonda sok tekintetben az elődjének tekinthető. 1980-ban, mikor még nem kapott egyetlen filmfőszerepet sem, a Newsweek címlapanyagában azt írták, valószínűleg Fonda óta ő az első amerikai színésznő, aki ugyanolyan befolyásossá, sokoldalúvá, és nagyhatásúvá válhat, mint a férfisztárok: Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Robert De Niro, Al Pacino. Így is történt, sőt, az 1949-ben született Meryl Streep, akinek a karrierje egybeforrt az alapvető esztétikai változásokat hozó amerikai új hullámmal (Új-Hollywood), intézménnyé jegecesedett és viszonyítási ponttá vált. Ennek dacára nem tespedt bele a bálványstátuszába, nem kapni léhaságon, és túl a személyével szavatolt minőségen, népszerűségéhez hozzájárulhat, hogy mellette koldusbotra jutna a bulvár; magánszféráját mármár nyárspolgári módon makulátlannak tudni. Summázva: ő Hollywood élő lelkiismerete; az életműdíja átvételekor elmondott, Donald Trump-ellenes köszönőbeszéde esetében, mikor is egyszer sem ejtette ki a száján az elnök nevét, annak hangja, „szócsöve".

Életrajzírója, a The New Yorker külső munkatársa, művészeti szerkesztője az 1979-es *Kramer kontra Kramer*ig – az első Oscar-jelölésig, -díjig – vette górcső alá a pályát szellemes koncepciójú, de amennyire alapos, olyannyira száraz, s az eredeti gondolatokat mellőző, „kritikátlan" opusában. A könyv kiemelt figyelmet szentel a Vassar Egyetem bölcsész szakán, majd a Yale drámatagozatán eltöltött éveknek (1972-1975), valamint a színpadi pályafutásnak, némileg szolgai módon megerősítve egy valószerűtlenül eszményi ideálképet, így adóssá válva a hús-vér portréval is. A szakmailag érdekfeszítő munka egyik erénye, hogy nem kíván rokonszenvet ébreszteni főalakja iránt, aki néha egy koravén, stréber osztályelsőre, máskor egy rettenthetetlenül a célja felé törő, kivételes lelki erejű, és rendkívüli önbizalommal bíró amazonra emlékeztet. Streep a New Jersey-i Bernards középiskolában „négy éven át küzdött azért, hogy tökélyre fejlessze az alkalmazkodást – sikerrel". Elsődleges céljaként női mivoltában kívánt megfelelni a fiúk elvárásainak, ezért – mint mondta – szélhámoskodott, szerepet játszott, alakoskodott, de nemtársai gyorsan átláttak a szitán. Amúgy vezérszurkoló volt, rá osztották a főszerepeket a színjátszócsoportban, és a kamaszhierarchiában kivívott pozíciója betetőzéseként „Hazatérés királynő"-vé koronázták. Atletikusságával kitűnt a sportban, remekül rajzolt, csodás koloratúrszoprán énekhangját a Metropolitan sztárszopránjait is képző Estelle Lieblingnél (1880-1970) csiszolta tizenkét esztendős korától négy éven át. A megfelelési kényszerből is fakadó

tökéletességre törekvésnek nyilván az volt az egyik mozgatórugója, hogy senki ne találjon fogást rajta. Ám mindez szimpátiát kelt(het)-e? Nos, azokban, akik számára az élet nem tanulmányi verseny, korántsem. A kötetben olvasni rendkívül befolyásos pártfogókról: ilyen Robert Brustein (1927) színházi producer, színműíró, színikritikus-esztéta, a Yale Egyetem drámatagozatának hajdani dékánja, a korszakos Joseph Papp (1921-1991) színházi producer, és Sam Cohn (1929-2009) híres színészügynök, az International Creative Management (ICM) New York-i mozgóképrészlegének volt vezetője. Kiemelik az évtizedek óta állandó alkotótárs, J. Roy Herald (1942), a nőimitátorból lett fodrász- és sminkmester fontosságát. Indokolatlanul túlreprezentált egy kamaszkori románc, miközben barátról, barátságról nem esik egyetlen szó sem. Viszont a sután privatizáló Schulman, akitől idegen az intimpistáskodás, egy egész fejezetet szentel a tragikusan ifjan, tüdőrákban elhunyt John Cazalenak (1935-1978) úgy is, mint Streep hajdani jegyesének-élettársának, és „belépőjegyének a színészvilág elit klubjába". (A színésznő Cazale halála után fél évvel kötött házasságot Don Gummer szobrásszal.) Hollywood egyik leginkább alulértékelt, kivételes formátumú karakterszínésze előtt megrendítő portréval tisztelegve közli, hogy „az Új-Hollywood gépezetében örökké sejtelmes figuraként megmaradt színészre a posztumusz feledés homálya borult", és hogy bár Cazale mindegyik filmjét nominálta az Akadémia a legjobb mozgókép díjára, ő sosem kapott jelölést. (Cazale filmjei: a Coppola rendezte *A keresztapa*, A *keresztapa II.*, a *Magánbeszélgetések*, Sidney Lumet *Kánikulai délután*ja, és Michael Cimino *A szarvasvadász*a, melyben Streep is a partnere volt).

Meryl Streep színészetével, annak jellemzőivel kapcsolatban alapvető, hogy a Yale drámatagozatán repertoárszínházi profikat akartak kovácsolni a növendékekből, és nem pedig „személyiségeket" terveztek kibocsátani a mozivászonra. (Schulman meg is jegyzi, hogy a fiatalon nem kislányos, nem erotikus, nem finomkodó-affektáló, viszont extra hosszú, horgas orrú, és egyszerre északi, angol, szláv karakterű Streep a külleme alapján anti-filmcsillag.) A Wendy Wasserstein (1950-2006), Tony- és Pulitzer-díjas színműíró által „Yale Trauma Tanszék"-nek nevezett intézmény Streep visszaemlékezéseiben „(...) olyan volt, mint egy kiképzőtábor, ahol leborotválják a fejed. Megszégyenítettnek érzed magad. A dolog többnyire a lelked megtöréséről szól, s az embert a túlélési ösztöne lassan rávezeti arra, mi a fontos. (...) Az a pár év kitikkasztott, megtépázta az idegeimet. Folyton hánytam." Az állandó stressz miatt gyomorbajjal küszködő, vért hányó ösztöndíjast az évfolyam legkiemelkedőbb tehetségeként a tanárok eleinte megalázták, mellőzték, kioktatták, majd másodéves korától a Yale hivatásos, roppant színvonalas és innovatív társulata, a Robert Brustein alapította „Rep" vezető színésznője lett, hét darabból hatban játszott – ekkor a csoporttársai körében vált kirekesztetté. A kiugrásra két elvetemült drámaíró szakos hallgató, a majdan elismert színműíró, színházi ember Christopher

„A szakralitásban hisz"
(Karel Reisz: A francia hadnagy szeretője)

Durang (1949) és cimborája, Albert Innaurato (1947) abszurd drámájában, a *Karamazov-idiótá*kban került sor 1974 tavaszán. A mindvégig kerekesszékben ülő Streep a XIX. századi orosz klasszikusok neves brit fordítója, Constance Garnett (1861-1946) matróna-karikatúrafigurájával keltett ámulatot átváltozó képességével, extravaganciájával, vagányságával, eredeti észjárásával, pazar improvizációs készségével, humorával. 1975-ben az USA-t recesszió sújtotta, a szórakoztatóipar mélyponton volt, a Broadway színházai üresen tátongtak vagy szállodává alakultak át, és hatezerrel több aktor kapott diplomát, mint egy esztendővel azelőtt. Köztük volt a fölvértezett Streep is a négyezer dolláros diákhitelével, akit rá egy évre már Theatre World-, Drama Desk-, és Tony-díjra jelöltek. 1975-től 1978-ig fontos szerepeket játszott a *Trelawny a „Wells" Színházból* című viktoriánus komédiában, Andrzej Wajda Dosztojevszkij-adaptációjában, az *Ördögök*ben, Tennessee Williams *Huszonhét fuvar gyapot* és Arthur Miller *Két hétfő emlékei* című egyfelvonásosaiban, az Andrei Şerban rendezte *Cseresznyéskert*ben, Brecht- Elisabeth Hauptmann-Kurt Weill *Happy End*jében, továbbá Joseph Papp „Shakespeare in the Park"-projektje keretében az *V. Henrik*ben, Cazale oldalán a *Szeget szeggel*ben, és *A makrancos hölgy*ben. A színésznő, akit eztán elragadott a film, a kétezres években a Mike Nichols-féle *Sirály*ban lépett a deszkákra Arkagyinaként (játszótársak: Natalie Portman, Philip Seymour Hoffman, Kevin Kline, Marcia Gay Harden, Christopher Walken, John Goodman), és 2006-ban *Kurázsi mamak*ént George C. Wolfe rendezésében, mindkét előadásban kiugró kritikai sikert aratva. (Streep ez idáig Mike Nichols filmjeiben szerepelt a legtöbbször: *Silkwood* (1983), *Féltékenység* (1986), *Képeslapok a szakadékból* (1990), és egy nagy hatású, hat részes tévéfilm, az *Angyalok Amerikában* (2003).

Eltűnődtem, hogy a világ e pillanatban vélhetőleg legismertebb filmszínésznőjeként módja volt-e megmutatni ezt a sokszínűséget a hollywoodi közönségfilmek, és az álomgyári filmipar ünnepelt szereplőjeként? Arra jutottam: nem. Ha jelzőkkel kívánnám jellemezni a filmszínészetét, akkor spontán sorolnám: emancipált, zsigerileg nemes, intelligens, melankolikus (akár Cazale), rezervált, rendkívüli arányérzékű és precizitású, pompás humorérzékű, különleges belső világú, mentes minden közönségességtől. Rajta kívül nem tudok más filmszínészt említeni, akinek a legapróbb, rebbenékeny, és gyakorta váratlan gesztusai is úgy megmaradtak volna az emlékezetemben, mint az övéi – többek között a *Kramer kontra Kramer*ben, *A szarvasvadász*ban, a *Távol Afrikától*ban, *Az órák*ban, vagy legutóbb a *Florence – A tökéletlen hang*ban. Lényegi, hogy bármilyen különc, ellenszenves, vagy szélsőséges-deviáns karaktert formál meg (*Kétely, Az ördög Pradát visel*, *Augusztus Oklahomában*, *Florence – A tökéletlen hang* stb.) a figura kivívja az együttérzésünket, vagy ha úgy tetszik, a könyörületünket. Ez alapvető különbség közte, és a technikássága okán (is) „a franciák Streepjé"-nek nevezett Isabelle Huppert között, aki mintha tüntetően nem tartana igényt a szeretetünkre. Rachel Donadio megjegyezte a The New York Times Style Magazine-ban publikált, tavalyi Huppert-portréjában (*The Enduring Allure of Isabelle Huppert*), hogy az európai pályatárs tónusai sokkal sötétebbek Streepénél. Vagyis az

„Intézménnyé jegecesedett" (Mike Nichols: Képeslapok a szakadékból)

alakjai jóval démonibbak, mivel az élve boncoló Huppert rendre le- és elmerül az infernói bugyrokban; áttöri a saját korlátait, pontosabban nincsenek korlátai. Persze, mindezt – ellentétben Streeppel – főleg radikális és újító művészfilmekben műveli, míg Streep pályafutásának egyik sajátossága, hogy ritkán dolgozott eredeti hangú, nagyformátumú filmkészítővel. Részint ezért, jó néhány hollywoodi színésznőt tudok említeni az elmúlt évekből, sőt, évtizedekből, aki(ke)t nálánál sokkal nyitottabbnak, vállalkozó szelleműbbnek, kísérletezőbbnek vélek. Mint Hilary Swank *A fiúk nem sírnak*ban és a *Millió dolláros bébi*ben, Naomi Watts a *Mulholland Drive*-ban és a *21 gramm*-ban, Nicole Kidman a *Tágra zárt szemek*-ben, a *Dogville – A menedék*ben, a *Majd megdöglik érté*-ben, Natalie Portman a *Fekete hattyú*ban. És hogy megemlítődjék egy legenda is: az 1963-as *Mi történt Baby Jane-nel?* főszerepében lúdbőröztetően hiteles Bette Davis. Részint ezért is furcsállom, hogy az egyedülálló módon az ötvenedik életévén túl a pályája csúcsára ért Meryl Streep esetében miért említ Schulman „pályarehabilitációt", amely folyamat szerinte Spike Jonze 2002-es *Adaptáció*jával indult el? Egyfelől mit és főleg miért kellett (volna) helyreállítani ezen a pályán a '80-as évek olyan mozijai, mint *A francia hadnagy szeretője, a Sophie választása,* a *Zuhanás a szerelembe*, a *Gyomok között*, vagy akár az 1995-ös, Clint Eastwood jegyezte *A szív hídjai* után? Az alapvető fordulatot nem mutató karrier során a jellemzően a legtöbb pénzt hozó, 2008-as *Mamma Miá*!-t pedig bajosan említhetjük „rehabilitációnak", legfeljebb sikeres hakninak.

„Mentes minden közönségességtől"
(Spike Jonze: Adaptáció)

A sejtelmes mosolyú Meryl Streeppel kapcsolatban tehát nem azt tartom fontosnak, hogy el tudjuk-e képzelni „nyaktól lefelé", vagy hogy mennyire tudatos, agyvezérelt színész (rendkívül), hanem hogy mennyire esett bele önnön tökéletessége csapdájába? Úgy hiszem, meglehetősen, és ennek következtében nem érzékelni a glamúros pályán valódi kockázatvállalást, miként a színésznő nem is szolgál meglepetésekkel. Mindez azért is sajnálatos, mert mindeközben majd' minden szerepében fölsejlik – még a gyengébb, vagy vacak filmekben is –, hogy mennyi mindent tud az emberről, és hogy mennyi művészi muníció marad(t) kihasználatlanul. Michael Schulman könyve számomra azt igazolja, hogy a páratlan siker, elismertség erősödésével egyenes arányban csökkent a művészi bátorság, kreativitás, és mára nyomelemeiben fedezhető föl mindaz, ami a pályakezdő művészt annyira magával ragadóvá, izgalmassá tette. Azaz, a nagyasszonnyá lett Meryl Streep csillogó sikere mögött meg kell látni a kudarcot, a veszteséget, a krampusznyelvét kiöltő Hollywood mefisztói arcát.

Michael Schulman: Meryl Streep – Az ezerarcú színésznő. Kossuth Kiadó, 2016.

SHÛSAKU ENDÔ: NÉMASÁG

Istenkép

PETHŐ RÉKA

ENDÔ REGÉNYE SPIRITUÁLIS UTAZÁS AZ ISTENHIT KÉT ÁLLOMÁSA KÖZÖTT.

A modern japán irodalom egyik nemzetközi nagyköveteként számon tartott Shûsaku Endô katolikusként nevelkedett és élt Japánban, ez vezette a kereszténység japán történetének kutatására. Figyelme a 15-16. századi jezsuita szerzetesek felé irányult, akik első térítőként érkeztek Európából és rövid idő alatt számtalan hívet szereztek. Működésüket a helyi hatalom nem nézte jó szemmel és a kereszténység már az 1500-as évek végén tiltott vallás lett Japánban, ahol kínzással és kivégzéssel büntették azt, aki nem volt hajlandó megtagadni a hitét. Endô úgy találta, a történelem méltatlanul feledkezik meg mindarról a szenvedésről, amit ezek a megkínzott keresztények átéltek, mielőtt megtagadták a hitüket vagy mártírhalált haltak – ugyanakkor a kereszténység problematikája saját szempontjából is foglalkoztatta, szerette volna feloldani azt a távolságot, amit vallása és önmaga között érzett. Ez vezette 1966-ban a *Némaság* megírására, mellyel elnyerte a legrangosabb japán irodalmi elismerést, a Tanizaki-díjat. Később elkészítette az alaptörténet színpadi átiratát, illetve az 1971-es, Masahiro Shinoda-filmadaptáció megírásában is társszerző volt.

Endô regénye valós történelmi keretbe helyezett szubjektív pszichológiai dráma. Két fiatal szerzetes, Rodrigues és Garrpe Japánba utazik, mivel tanítójukról és példaképükről az a hír járja, hogy megtagadta a hitét, ők pedig személyesen szeretnék kideríteni az igazságot. A kereszténység ekkor már tiltott vallás Japánban, kegyetlenül üldözik a rejtőzködőket, ezért a két szerzetesnek érkezésük után bujkálnia kell, miközben a helyiek hálával fogadják őket, hiszen végre van kinek gyónni, végre van, ki megkeresztelje a gyermekeiket. Útjuk különválik, majd miután állandó helyi társuk, a hitét harmadszor is megtagadó Kichijiro elárulja Rodriguest, a szerzetes fogságba esik. A Rodrigues levelein keresztül elmesélt történet elbeszélője ettől a ponttól kezdve a szerző, most már nem az ő szemével látunk, hanem őt látjuk – ám gondolatain keresztül a regény továbbra is szubjektív marad. A pap magabiztos európaiként érkezett Japánba, felsőbbrendűen úgy véli, enyhíteni tud az életüket barmokhoz hasonlóan leélő japán parasztok fájdalmán: fogsága elején megőrzi ezt az öntudatot, és vállalja a büntetést. Erősnek érzi magát, aki el tudja viselni a fizikai fájdalmat, míg a gyenge parasztok megtagadják a hitüket: megtapossák a szentképet, a *fumie*-t, igazolva ezzel, hogy nem keresztények. De vajon az szenved-e többet, aki kitart a hite mellett és elviseli a fizikai fájdalmat, vagy az, akinek a hitmegtagadás lelki fájdalmát kell kibírnia? Endôt a gyengék és az erősek szembeállítása foglalkoztatta, úgy gondolta, ő maga az előbbi csoporthoz tartozna. Arra volt kíváncsi, vajon mit éreztek, milyen emberek voltak, akik gyengének találtattak és megtagadták a hitüket. Ehhez a végponthoz a Rodrigues lelkében a fogság során lejátszódó folyamatokon keresztül vezet el bennünket, amíg maga is eljut az aposztáziáig.

A szerzetest kételyek gyötrik, nem érti, miért kell ekkora szenvedéseket kiállniuk a kereszténynek, de eleinte még arra jut, hogy Istennek ezzel szándéka van, amelyre fény derül majd. Az egyre erősödő belső hangok azonban nem hagyják nyugodni: ha Isten némaságának az az oka, hogy nem létezik, az ő teljes múltja és a misszió is értelmét veszti. Márpedig Isten hallgat, és a csendje kíséri mindazt a szenvedést, amit az önmagát egyre többször jézusi szerepben látó Rodriguesnek végig kell néznie. Ez a némaság azonban csak addig a pontig tart, amikor rájön: úgy teljesítheti be választott sorsát, akkor lesz igazi mártír, ha megtagadja a hitét. Ezzel megmenti a japánok életét, neki viszont el kell viselnie az aposztáziával járó megvetést és fájdalmat, ami súlyosabb számára, mint bármilyen fizikai gyötrelem. Mire eljut erre a felismerésre, hite megszilárdul, istenképe pedig teljesen átalakul. Megérti, hogy küldetése nem a kínoktól való megszabadítás, hanem az osztozás bennük. Már nem egy ítélkező, hanem egy könyörületes Isten áll előtte: ezzel a radikálisan új gondolattal lépett túl Endô azon a távolságon, amelyet a japán spiritualitás és a kereszténység között érzett – önmagán belül is – feszülni.

CARTAPHILUS, 2013.

MARTIN SCORSESE: NÉMASÁG

Fél pálfordulás

VARRÓ ATTILA

SCORSESE BÁLVÁNYT FARAG A BÁLVÁNYTAGADÁSNAK.

A Martin Scorsese fél évszázados pályafutását végigkísérő Krisztus-alak kezdettől a testi szenvedésen keresztül történő üdvözülés emblematikus alakját jelentette az erőszakhoz és hithez egyaránt szoros gyökerekkel kötődő olasz-amerikai filmművész számára. Legyen szó a *Boxcar Bertha* végén vagonoldalra szögezett szakszervezeti messiásról, a *Dühöngő bika* fináléjának szorító-köteleken megfeszített La Mottájáról (vagy akár a *Holtak útja* erkélyrácsra szúrt áldozatának epizódjáról) a Scorsese-krisztusok ikonja az örömteli halandó lét és a gyötrelmen keresztül elért halhatatlanság dilemmáját ábrázolja – miként ezt a legvilágosabb kinyilatkoztatást jelentő *Krisztus utolsó megkísértése* konkrétan jelzi a nyitófelirathoz választott Nikosz Kazantzakisz-idézettel.

„A kép illúziója és a fájdalmas valóság között"
(Andrew Garfield és Yosuke Kubozuka)

A számos tekintetben 1988-as adaptációjához hasonló *Némaság* (amely ugyancsak egy keresztény hitével vívódó külföldi író, ezúttal a japán Shûsaku Endô megváltástörténete) még az újgörög evangélium-átiratnál is szemléletesebben nyúl a szerzői alapmotívumhoz: noha az 1966-ban megjelent regény éppen úgy Isten hallgatásáról kapta címét, mint a pár évvel korábbi Bergman-klasszikus, ez a csend Japán egy különösen véres korszakának iszonyú hangorkánját üvölti túl, ahol az üldözött istenhívőknek válogatott kínzásokat kell kiállniuk a túlvilági öröklétért.

Míg a japán regény egyfajta személyes remake-je a passió-történetnek, a Scorsese-adaptáció inkább a *Krisztus utolsó megkísértése* szerzői evangéliumát újrázza a szamuráj-közegben, (noha iskolás pedantériával, szinte szó szerint mondja fel az Endô-művet). A Kazantzakisz-feldolgozás volt ugyanis az első, ahol az életmű krisztus-motívuma immár magáról a Filmről is tanúskodik: az utolsó megkísértés hosszas álomjelenete az emberi életútról már nem szexet, hatalmat, istenlétet kínál Jézusnak cserébe küldetéséért, egyszerűen egy gyönyörű látványillúziót, happy enddel – a főhősnek erről kell lemondani a kereszten, majd visszatérve a valóságba a szenvedés tudatában eljutni a mártírhalálig: halála ugyanis csak akkor válik áldozattá, ha nem önfeledt mozizás közben éri. Endô történetében pontosan ugyanezt a döntést kell meghoznia Rodriguesnek a kép illúziója és a fájdalmas valóság között, a központi motívumot jelentő *fumie*-rítusnak köszönhetően. A Krisztus-kép megtaposása révén lezajló aposztázia egy filmváltozatban ugyanis óhatatlanul többletjelentéssel bővül, főleg egy olyan rendező életművében, aki régóta egyszerre része és rajongója az álomgyári filmművészetnek. Ahogyan Endô *Némasága* Isten csendjét nem kiábrándító hiányként, hanem végső soron a megvilágosodás eszközeként látja, úgy a Képet sem az Eszme jelképének, eszközének, hirdetőjének állítja be, hanem épp az ellenségének, amelyet meg kell tagadni ahhoz, hogy eljuthassunk az érzelmi/gondolati esszenciához – a teljes azonosuláshoz azzal, ami a valóság mélyén van, ellentétes irányban a felszínére száradt látványmázzal.

Valami egészen kivételes fordulat lenne az ifjúkor szerzői messiáslétét a szakmai tisztességben történő megőszülés világi örömeiért régóta feladó Scorsesetől, ha 75 évesen elkészítene egy illúzió-tagadó puritán művet (lásd Sternberg vagy Nicholas Ray példáját) – a *Némaság*nak azonban csupán témája pálfordulás, üzenete messze nem. Míves és vizuális apropókban gazdag fényképezés (barokk délvidéki chiaroscurótól a japán nyomatok formavilágáig), szájbarágós hollywoodi dramaturgia (amely a regény sajátos nézőpontváltását hol esetlen, hol redundáns belső monológokkal próbálja érzékeltetni) és kínosan túljátszott színészi alakítások – csupa 21. századi Scorsese-ismérv – szegül eltökélten szembe az Endô-mű adaptációjából *eredendően* fakadó üzenettel (amelyet az 1971-es Masahiro Shinoda-filmváltozat nem csak megőriz, de pluszjelenetekkel erősít, lásd az áruló Kichijirónak adott melléktörténetet) – imázsrombolás helyett újabb pompás katedrálist emelve az Álomgyárnak. Mi sem vall szebben erről, mint az adaptáció legfőbb saját hozadékát jelentő bombasztikus búcsúpillanat a főhős kezébe zárt apró feszületről a digitál-lángok között (Scorsese előszeretettel rondít saját filmjébe egy hatásvadász zárlat kedvéért a *Dühöngő bika* Biblia-idézetétől a látását visszanyerő vakról a *Tégla* Capitolium-patkányáig). Míg Shinoda nyitott záróképén a rákényszerített japán feleséggel szeretkező expap eltorzult arcát látjuk (egyszerre megkérdőjelezve és kihangsúlyozva az áldozathozatal gyötrelmét), az Ozu és Bresson spirituális mestereire előszeretettel hivatkozó Scorsese egyszerűen zsigerből képtelen bálványimádás nélkül tekinteni a hitre – még annak mélyebb, külsőségeket elutasító formáját is csupán egy bálvány metaforájával képes érzékeltetni.

•

NÉMASÁG (Silence) – amerikai, 2016. Rendezte: **Martin Scorsese**. Írta: **Shûsaku Endô** regényéből **Jay Cocks**. Kép: **Rodrigo Pietro**. Zene: **Kathryn** és **Kim Allan Kluge**. Szereplők: **Andrew Garfield** (Rodrigues), **Adam Driver** (Garupe), **Yosuke Kubozuka** (Kichijiro), **Liam Neeson** (Ferreira). Gyártó: **Cappa Defina / Waypoint Entertainment** / **CatchPlay**. Forgalmazó: **Freeman Film**. *Feliratos.* 161 perc.

T2 TRAINSPOTTING

Nosztalgiajárat

BASKI SÁNDOR

DANNY BOYLE HAGYOMÁNYOS FOLYTATÁS HELYETT LÁBJEGYZETET FORGATOTT SAJÁT KULTUSZFILMJÉHEZ, FŐSZEREPBEN AZ ELTŰNT IDŐVEL.

A kultuszfilm arról ismerszik meg, hogy megismételhetetlen és folytathatatlan. Ha öt, tíz vagy akár húsz év után ugyanott lehetne felvenni a fonalat, az azt jelentené, hogy a kultsikernek van megtanulható, lemásolható receptje. Ilyen titkos formula azonban nem létezik, a bevételi adatokat meg lehet nagyjából becsülni, a nézők érzelmi reakcióit aligha – ezért szoktak maguk az alkotók is meglepődni a rajongás mértékén. A kultusz képletében a legnagyobb ismeretlen a Zeitgeist-együttható – sok esetben ez csak a szerencsés időzítést jelöli –, ettől függ, mennyire sikerül megragadni a korszellemet, vagy legalább egy nemzedék közérzetét.

Az 1996-os *Trainspotting*nak sikerült, többszörösen is. Danny Boyle filmje egyrészt hibátlan ütemérzékkel folytatta azt a posztmodern popvonalat, amelyet Tarantino elindított, másrészt olyan generációs félelmeket és hangulatokat artikulált, amelyek a drogos szubkultúrán – és Skócia határain – túl is rezonáltak (például: a fogyasztói társadalomba való betagozódás elutasítása), harmadrészt a skót nemzeti identitásnak is tükröt tartott. Az újító szellem sem hiányzott belőle: ahogy a *Kutyaszorítóban* vagy a *Ponyvaregény* megsértette az erőszakábrázolással kapcsolatos konvenciókat, úgy zárójelezte a *Trainspotting* a drogfogyasztás mozgóképes megjelenítésének tabuit; nem véletlenül vádolták sokan Tarantinót és Boyle-t is az erőszak, illetve a kábítószerek propagálásával.

Renton horrorfilmbe illő lázálmait vagy az AIDS-es Tommy széthullását látva persze aligha kapott bárki is kedvet a rozsdás herointűkhöz, de tény, hogy amíg korábban az elrettentés szándékával készített drogfilmek arra törekedtek, hogy a nézőt semmilyen kellemes audiovizuális élmény ne érje a főszereplők szenvedését látva – ezzel is illusztrálva a függőség poklát –, addig a *Trainspotting*ot határozottan *jó nézni*. A szürreális képi gegekben tobzódó delíriumjelenetek, a technohimnuszokkal és altslágerekkel összekötött klipszerű montázsok a frappáns dialógokkal együtt veszettül kúlnak hatottak a bemutató idején – és most, húsz évvel később is működnek. (Csejdy András: *Renton rave-be ér* – Filmvilág 1996/9.)

A *Trainspotting*nak a punkos lendület mellett pont a *popság* a legnagyobb vonzereje – a regényeredeti szerzőjének, Irvine Welshnek sem volt ellenére ez a stílus, sőt eleve kikötötte, hogy Boylék nem követhetik az angol film szocreál vonulatát –, ugyanakkor az ellentmondásosságát is ez adja. Bármennyire is komoly a téma, a fekete humor, a klipesztétika vagy a sodró tempó még a legmegrázóbb pillanatokban is tompítja a drámát – mint amikor Tommy temetésén a gyász képeit ellenpontozza a fiú halálának morbid anekdotája –, és ettől a film történései, paradox módon, súlytalannak hatnak. A finálében sincs katarzis, csak a kitörés reménye a főhős, Renton számára, ami egyben a kudarc beismerése. Jobb híján azt a konform életet, a nagyképernyős tévét, a jelzálogot és a kilenctől ötig létet választja, ami elől a heroinba menekült.

Ezt a lezárást már elsőre is csak erős jóindulattal lehetett happy endként értékelni, és a 20 évvel később játszódó folytatás nyitó képsorai egyértelművé is teszik, hogy a fiatal Renton félelmei beigazolódtak. A futószalaglétet egykor annyira megvető exjunkie egy amszterdami edzőterem futószalagján fut, amíg össze nem esik. Huszonéves énje a betagozódás réme elől menekült, most negyven felett attól szenved, hogy nem tudott betagozódni. Felesége elhagyta, gyereke, karrierje, pénze nincs, a kudarc elől jobb híján hazatér Edinburgh-be. Még kevésbé meglepő, hogy az egykori barátok sem tudtak kitörni a lelki és fizikai nyomorból, a heroint kokainra cserélő Sick Boy (most már csak Simon) striciskedésből és zsarolásból tartja fent magát, a családja által kitaszított, még mindig anyagozó Spud öngyilkosságra készül, Begbie pedig az elmúlt évtizedeket börtönben töltötte a bosszúra várva.

A rossz döntések már az első részben is megbosszulták magukat, de az események súlyát a *pop-reál* stílus miatt kevésbé lehetett átérezni. Az epizodikus-ciklikus szerkezetet a *T2 Trainspotting*ban egy hagyományosabb dramaturgia váltja – az öregedő, megfáradt szereplőkhöz konzervatívabb filmnyelv dukál –, nem Renton a főszereplő (narráció sincs), mindenki nagyjából ugyanannyi játékidőt kap. Van idő és tér a múlton való rágódásra, az egyéni és a közös felelősségek felvetésére. Boyle és az első részt is adaptáló John Hodge forgatókönyvíró sikeresen mélyítik el az ikonikus karaktereket, az első részben csak komikus karikatúraként használt Spud tragédiájának kibontása kiváltképp látványos, de még a pszichopata Begbie iránt is képesek szánalmat gerjeszteni.

Boyle a kulteredeti nyaktörő lendületét nem próbálja meg reprodukálni, az első részre jellemző vizuális gegeket – mint a kimerevített képeket vagy az ugróvágást – csak szórványosan, jelzésértékkel használja. Bölcs mértéktartását akár üdvözölni is lehetne, kiemelve, hogy a film a szerzői életmű logikus folytatása a rendező kedvenc témái mentén – többek közt: megváltás és önfeláldozás (*Napfény, 127 óra, Gettómilliomos*), barátság és árulás (*Sekély sírhant, A part, Trainspotting*) – de ezek a motívumok valójában csak ürügyként szolgálnak. Noha Irvine Welsh a *Pornó*val (2002) tovább szőtte a szereplők sorsát, a tökéletesen lezárt *Trainspotting* egyáltalán nem kiáltott folytatásért. Boyle és Hodge nem is tudnak meggyőző dramaturgiai magyarázatot találni arra, hogy a főhős, Renton miért tér vissza Edinburgh-be, és ezzel mintha akaratlanul is a saját alkotói pozíciójukat kommentálnák. Renton „turistát játszik a saját fiatalságában", ahogy azt Simon a szemére veti, és Boyle, illetve a

színészek is ugyanezt teszik.

Ha a kultusz gravitációs mezőjéből úgysem lehet kiszakadni, akkor kényelmesebb és hálásabb inkább a nézővel közösen nosztalgiázni, és nem csak az eredeti történéseire, de magára a filmet övező kultuszra is nyíltan reflektálni. A közelmúlt kultfolytatásai közül ezt a stratégiát követte a *Jurrasic World, Az ébredő erő* vagy a *Creed* is, és látszólag a *T2* sem sokban különbözik tőlük. Renton afféle skót Szinbádként felkeresi az eredeti ikonikus helyszíneit, a város utcáit járva Spud szemei előtt szó szerint megelevenednek – a 2016-os valóságra rávetülve – az első részből kiollózott pillanatképek, és közben az Iggy Pop-féle *Lust for Life* is visszatér a Prodigy remixében. A *Trainspotting* nyitójelenetében kimerevített mániákus vigyorát egy hasonló szituációban Renton itt is megvillantja, később pedig az egyik új szereplő, a fiatal Veronika kérdésére elmeséli, hogy honnan származik a „Válaszd az életet..." szlogen, sőt rögtön el is szavalja a felfrissített változatát. Az önreflexió charliekaufmani betetőzéseként végül közvetlenül az adaptáció forrásából, Welsh regényéből is idéznek a szereplők.

Boylék nagy trükkje, hogy mivel eleve az emlékezés, az újraértékelés és az öregedés motívumait boncolgatják, a nézői nosztalgia gátlástalan kiszolgálása, a *fanservice* mégsem tűnik öncélnak. Túl az életük felén, Spudék teljes joggal tartanak számvetést, és az sem meglepő, hogy romantikusnak kevéssé nevezhető fiatalságukra jóleső érzéssel gondolnak vissza. Boyle a gyerekkorukból is felvillant néhány Szuper8-as inzertet, jelezve, hogy a barátságuk alapját nem az első rész közös önpusztításai és balhéi jelentik, hanem az ártatlanságnak az az idilli időszaka, amikor még hírből sem ismerték a drogokat, és legalább papíron nyitva áll előttük az összes kapu. A folytatás ugyanakkor egyértelművé teszi, amit már az eredeti sem titkolt: ez a történet soha nem a drogokról, hanem a kijelölt sors elleni lázadásról, a külön utak keresésérő, és az ilyen törekvések hiábavalóságának tudatosulásáról szólt.

„Turista a saját fiatalságában"
(Ewan McGregor és Jonny Lee Miller)

„Az egyik pillanatban még ott van, a tiéd, aztán elveszted, és soha nem kapod vissza." Ez Sick Boy élettel kapcsolatos univerzális teóriájának lényege, amit még az első részben fejt ki. Szerinte egy rövid tündöklés után minden és mindenki a hanyatlás felé halad. „Szóval megöregszünk, és ennyi?", teszi fel Renton a költői kérdést, ami egyben a *T2 Trainspotting* kérdése is. A választ persze most is sejtik a szereplők, a folytatás így még rezignáltabb hangvételű, mint az amúgy sem túl szívderítő eredeti. A veszteség regisztrálásán kívül Spudék legfeljebb annyit tudnak tenni, hogy a régi függőségek helyett kevésbé káros újakat keresnek.

Linklater *Mielőtt*-sorozatához hasonlóan Boyle filmje is az idő múlását rögzíti, de a számvetés kényszere nem csak a szereplőket, az alkotókat is terhelte. Csúfos kudarc lett volna, ha kiderül, hogy már ők is elvesztették azt, ami a *Trainspotting* zsenialitását életre hívta. Bölcs belátással inkább elébe mentek a bukásnak, és a filmet abban a biztos tudatban forgatták le, hogy a végeredmény csak lábjegyzetként fog szolgálni a kultuszhoz. Az őszinte szembenézésnek ez a bátor, a történetben is visszatükröződő gesztusa, nemcsak megmenti, de hitelesíti is a folytatást.

•

T2 TRAINSPOTTING - brit, 2016. Rendezte: **Danny Boyle**. Írta: **Irvine Welsh** művei nyomán **John Hodge**. Kép: **Anthony Dod Mantle**. Szereplők: **Ewan McGregor** (Renton), **Robert Carlyle** (Begbie), **Ewen Bremner** (Spud), **Jonny Lee Miller** (Simon), **Anjela Nedyalkova** (Veronika). Gyártó: **TriStar Pictures / Film4**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 117 perc.

DIZÁJNEREN

Szertől szerig

KOVÁCS GELLÉRT

MINTHA A NÉZŐ VÉNÁJÁBAN IS OTT LÓGNA A TŰ.

A csodás budapesti belvárost ritkán ábrázolt szemszögből, kicsit sem csodásnak mutatja az Index hírvideósa: a huszonéves Geri hosszú évek óta a fővárosi junkie-k életét éli, romos háztól a kukáig, parkoktól a rakpartig, bolti lopástól a benzinkútig, sorstárstól a sorstársig. Ő a mi kalauzunk, őt követi Horváth – mindenféle beavatkozástól mentesen, de semmiről le nem maradva. Az van, ami történik, azt láthatjuk, ami van. Megismerjük a többieket, pontosabban azokat a drogfüggőket, kikkel főszereplőnk ideiglenesen vagy hosszabb időre összeverődik. Legtöbbször az erőltetett menetet mutatja, gyalog ténferegve, vagy a villamoson ülve, az út ideiglenes vége mindig a cucc: amikor a karba, s olykor más testrészbe fúródik a tű, Horváth akkor sem rántja el a felvevőt – miért is tenné. A gátlásnak itt semmi keresnivalója. Ott rohadt el régen valamelyik foglalt ház szemétdombos udvarán.

Geri értelmes, szellemes srác. Már ami maradt belőle. Többféle komoly szervi bajjal is küzd, nincs meg a fél tüdeje. Többször tiszta volt egy darabig, de a szintetikus, olcsó szerekről a megszokotthoz képest is nehéz szabadulni: túl könnyű beszerezni. Túlságosan nincs a túlparton semmi. Rá is érvényes az, amit egyik sorstársa mond viszketegen, miután kijött az egyik segítő szervezet irodájából: ő már lemondott volna az életről, de az élet még nem mondott le róla. Lehetne ez üres frázis, ám amikor ennyire az üresség irányít, egy ilyen mondat igenis gyomorba vágja az embert. Csakúgy, mint Horváth Balázs, és a másik operatőr, Botos Tamás filmes felfogása: képeik természetesek, de igényesek, nagyvászonra valóak. Egyébként se érezni azt, hogy a rendező irányítana, de azt sem, hogy ne tudná, hogyan lehet ebből mozgókép. Geri az, aki tempót, témát ad, a stáb viszont érzi, pont ez a feladata: hogy a készülő film legyen majd Geri élete – külső kommentár nélkül, csak maga. Zene csak néha szól, elég az utcazaj. A város zaja, mely tudomást se vesz rólunk. A *Dizájneren* épp ettől tud a téma egyik legkiválóbb magyar dokumentumfilmje lenni: mert mindenféle okoskodás, formai hatásvadászat nélkül, csak úgy, a létezést mutatja. Azt, ahogy minden összefolyik. Az idő nem tud rendszerezni, mert nincs mit. Bár a film végpontja arról szól, Geri hogyan vonul be sokadszor az elvonóra, de ő is elmondja, mi is érezzük: ez is csak azért van, hogy ne haljon meg most. Ha így folytatja: még.

„Nincs a túlparton semmi"

Horváth filmje nem, vagy nem csak arról szól, hogy mit tesznek a függőkkel az ellenőrizhetetlen összetételű, követhetetlen hatású dizájnerdrogok, sokkal inkább arról, ahogy ez a világ (a használóké) működik, ahogy összemosódik azokéval, akik ugyanazokon az utcákon, tereken járnak. Ahogy ez a két dimenzió láthatatlanul metszi egymást. Megrendítő, természetes pillanatok azok, amikor Geriék mellett elsuhan egy babakocsi, amikor a padon ülő idegen srácok nézik, ahogy a bozótban épp eldobott ásványvizet keresnek a cucchoz. Itt vannak előttünk, mégis távol. És nem is feltétlenül együtt: ugyan a filmet nézve az lehet az érzésünk, Geriék összetartanak, figyelnek egymásra, de ez hazugság, nem létezik ott igaz barátság, s ezt ők maguk jegyzik meg, hisz többször is, többféleképpen előkerül a téma. Tényleg nincs félrebeszélés: a drogos ilyen – mondják magukról egyes szám harmadik személyben –, az anyagért hajlandó sok mindenre, de mindenki kihasznál mindenkit. Ez ilyen, ez ennyi.

Elképzelni sem tudom, hogy lehet így élni, valahogy így fogalmaz Geri édesanyja, s ezzel tulajdonképpen ki is mondta, miért is fontos film a *Dizájneren*. Igazából még csak nem is a közönyről beszél. Hanem a tehetetlenségről. Geriék nem találják a kiutat, mi meg nem találjuk az utat hozzájuk. Meg vagyunk dermedve mind.

•

DIZÁJNEREN – magyar dokumentumfilm, 2016. Rendezte: **Horváth Balázs**. Kép: **Botos Tamás** és **Horváth Balázs**. Zene: **Kristóf Márton**, **Porteleki Áron** és **Szabó Bálint**. Vágó: **Pap Levente**. Producer: **Pusztai András**. Gyártó: Forgalmazó: **Cirko Film Kft**. 90 perc.

MI EZ A CIRKUSZ?

Antigravitáció

SCHUBERT GUSZTÁV

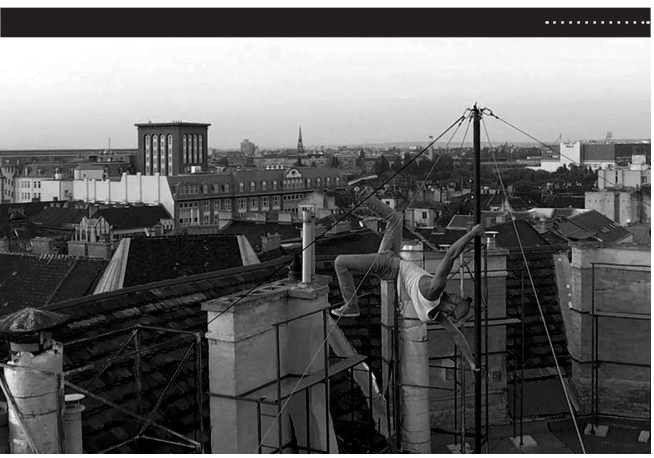
„MIKOR ANYÁBÓL FÖLDRE TETTEK, HOVÁ KEVERTÉK RÖPTÖMET? (W.S.)"

A cirkusz ugyan örök, mert a gyermekit célozza meg és találja meg bennünk, de mint minden művészet, ez is elöregszik, és időről időre új stílust, új nyelvet kell keresnie, amin át szelleme újra hitelesen kifejeződhet. Hogy miben is áll a titok, amivel már apró gyerekkorunkban elbűvölnek bennünket a porond és a trapéz virtuózai? A hívószavak: a mese, a humor és a szabadság. A cirkusz az első és életre szóló tapasztalásunk arról, hogy két világ létezik körülöttünk, egy kötelességekkel, parancsolatokkal, kegyetlenséggel, betegséggel és bánattal teli, de legalább is szürke és unalmas valóság, és mindezek mögött ott rejtezik egy színes és szabad mesevilág. Aki ezt tudja és magával viszi felnőtt korába, már nem elveszett ember.

Halász Glória rendező (*Vasfüggöny*, *Dr. Lala*) dokumentumfilmje, a *Mi ez a cirkusz?* épp ilyen fiatalokról szól. Amióta a cirkusz varázsgömbjében 4-5 évesen megpillantották a sápadt realitáson túli izgalmas álomvilágot, nem bírnak, nem is akarnak szabadulni a bűvöletből, sőt mindent feltettek rá, hogy bármi áron eljussanak e csodaországba. A film hat fiatal artista portréja, akik nem csak, hogy cirkuszosok lettek, de egy ma már világhírű magyar cirkusztársulat, a Recirquel Újcirkusz Társulat főszereplői. Hogy mi is az „újcirkusz", azt Vági Bence, a társulat alapítója, művészeti vezetője, előadásaik írója és rendezője világosan összefoglalja a filmben: „A történetmesélés a legfontosabb, mert a történet az, amivel az emberek szívében el tudunk ültetni gondolatokat. Ha nincs történet, hanem csak *trükk* van, mint a klasszikus cirkuszban, akkor csak egy effektet adunk, ami mindenkit ámulatba ejt, mégsem adunk olyan többletet, amitől megváltozik a mindennapunk, megváltozik bennünk egy érzület, egy gondolat."

A *Mi ez a cirkusz?* nagy erénye, hogy rendezője kikerüli mindkét csapdát, amely egy ilyen sikersztori filmezésekor fenyeget. Nem misztifikálja sem a művészt, sem a sztárokat. A színpadi csodához nélkülözhetetlen, de nem elegendő a tehetség; vérrel, verítékkel, törött bordákkal, szakadó izmokkal, magánnyal, rengeteg lemondással kell fizetni érte. Ákos, Ricsi, Renátó, Áron, Zsanett, Leonetta mondataiból kiderül, egyikük sem tartja magát szuperembernek, legfeljebb akaraterejüket, elszántságukat érzik átlagfelettinek. Az üres és semmihez sem értő celebek korában különösen szimpatikus ez az egyensúlyban tartott szerénység és öntudat.

„Belakják a várost"



A klasszikus bonmot – „a zseni 1% tehetség és 99 % szorgalom" – persze minden művészetre elmondható, az újcirkusz többlete, mint Vági Bence hangsúlyozza: „Az, hogy valaki az életével játszik, miközben történetet mesél, azért nem mindennapi dolog.... Erre még a mozi sem képes, mert hiába repülnek a szuperhősök ..., az a filmvásznon marad, és nem mászik le a valóságba." A moziban persze a hitelességnek más forsza van, mint a színpadon, az artisták valós teljesítménye a lefényképezett produkcióból nem jöhet át száz százalékosan, ezért jó döntés, hogy csak villanásnyi jeleneteket látunk a színpadi előadásokból: a Recirquelt élőben kell nézni.

A felkészülés folyamatának krónikája korántsem olyan drámai, mint mondjuk Fellini széthúzó, marakodó zenekaráé (*Zenekari próba*, 1970). Ez a társulat összetartó csapat, nincs helye az intrikának, mert az itt tényleg életveszélyes. A Recirquel próbáit három éven át követő stáb ugyanakkor nagyon közel jutott az edzésen, színpadon életüket is kockáztató artisták szeretetre méltó egyéniségéhez.

A film legnagyobb értéke ez: csak ámulunk, hogyan egyszerre lehet csodás produkciót elővarázsolni a semmiből, a lepusztulásból, a nyavalygás és gyűlölködés romboló légkörében, úgy hogy közben az artisták a cirkusz kupolája alatt sem nem tanácstalanok, sem nem pökhendiek, hanem teljesen normálisak, és mintha mi sem lenne természetesebb, fölöttünk repkednek a gravitációval szembeszegülve.

Ez a mai magyar nehézkedésben nem egyszerűen (új)cirkuszi produkció és (világ)sikeres *start up*, hanem új életérzés. Amit a dokufilmet megszakító játékfilmes epizódok egyértelműen felerősítenek: az artisták belakják a várost, a csepeli szabadkikötő daruján függeszkednek, az északi vasúti összekötő hídról pörögnek a mélybe a derekukra csavart tissue-val, antennarúdon, háztetőkön, handstandolnak. Ez már Új-Budapest, ez már egy másik boldogabb, normálisabb Magyarország.

•

MI EZ A CIRKUSZ? – magyar dokumentumfilm, 2016. Rendezte: **Halász Glória**. Társrendező: **Tiszeker Dániel**. Kép: **Pataki Ádám**. Zene: **Sárik Péter**. Producer: **Osváth Gábor**. Szereplők: **Biritz** Ákos, **Herczeg Richárd**, **Illés Renátó, Lakatos Leonetta**, **Veress Zsanett**, **Simon Árpád**, **Vági Bence** (a **Recirquel** alapítója). Gyártó: **Film Fabriq** – **Fanatics Film**. Forgalmazó: **Anjou Lafayette**. 86 perc.

A RÉGI VÁROS

A régi rutin

ROBOZ GÁBOR

HOSSZÚ KIHAGYÁS UTÁN ÚJ FILMMEL JELENTKEZETT A NEVES DRÁMAÍRÓ.

Kenneth Lonergan nem szorul rá, hogy valaki elmagyarázza neki, hogyan lehet kifinomult, Oscar-esélyes drámát készíteni, harmincöt éve tartó szerzői karrierje során épp elég szűk fókuszú, karakter centrikus történettel állt már a közönség elé. Színdarabjai Magyarországon aligha ismertek, Amerikában azonban a Broadwayen is játsszák, egy ízben Pulitzer-jelöléssel is elismert munkásságával pedig lassan megágyazott filmes karrierjének is. Az 54 éves Lonergan nem olyan öntörvényű alkotó, akinek derogálna, hogy időnként mások keze alá dolgozzon – a *Csak egy kis pánik* forgatókönyvével rögtön sikerrel mutatkozott be Hollywoodban, és később a Scorsese-féle *New York bandái*ba is besegített –, és saját egészestéseivel sem olyan egyéni szemléletmódot valósít meg, mint például a szintén drámaíróként indult McDonagh. A Sundance-zsűridíjas *Számíthatsz rám*ban (2000) azt mutatta be, mihez kezd egymással egy hosszú szünet után újra találkozó felnőtt testvérpár, a hányattatott sorsú *Margaret*ben (2011) – amelynek háromórás rendezői változata csak éveken át tartó jogi huzavona árán kerülhetett bemutatásra, bár akkor a kritikusok hamar piedesztálra emelték – egy közvetve halálos balesetet okozó kamaszlány sajátos traumafeldolgozásáról mesélt, a tavalyi visszatéréseként üdvözölt *A régi város*sal pedig már biztosra ment, és ismét igazolta, hogy két terapeuta gyerekeként nőtt fel.

A már több tucat díjjal kitüntetett kisköltségvetésű függetlenfilm főhőse egy bostoni szuterénben vegetáló, középkorú gondnok (Casey Affleck), aki nem hajlandó mindig jó képet vágni idegesítő munkaadói kéréseihez, és ahelyett, hogy hagyná magát felszedni a kocsmában, inkább verekedést provokál. Amikor hírt kap szívproblémával küzdő bátyja haláláról, gondolkodás nélkül hazautazik szülőhelyére, a massachusettsi kikötővároskába, ahol azzal kénytelen szembesülni, hogy fivére a végrendeletében őt nevezte meg kamasz unokaöccse gyámjának. Miközben próbál szót érteni a vagány sráccal, és igyekszik megértetni vele, hogy – maradásra képtelen lévén – magával kell vinnie Bostonba, fokozatosan kiderül, hogy a férfi nem egyszerűen mogorva pokróc, hanem rettenetes teher nyomja a vállát.

„Motorja a lefojtott feszültség"
(Casey Affleck)

A filmjeiben mindig cameózó Lonergan eddig sem arról volt híres, hogy bármilyen formai megoldással el akarta volna terelni a figyelmet gyötrődő karakterei sorsáról, és ami a vizualitást illeti, harmadik filmje sem konkurenciája a *Holdfény*nek. Az alkotó ezúttal is alapvetően egy jócskán eltérő természetű páros viszonyát bontja ki, ugyanakkor *A régi város* motorja elsősorban az a lefojtott feszültség, amely az érzelmei artikulálására szinte képtelen főhősében izzik: ezt a film még azután sem veszíti el, hogy a játékidő feléig késlelteti a traumatikus esemény felfedését. A merészebb szerkezetre épülő *Margaret* el-elkalandozó cselekményéhez képest az író-rendező aktuális produkciója inkább klasszikus vonalvezetésű pályakezdését idézi (bár annál egy leheletnyivel szabálytalanabbnak érződik), ugyanakkor finoman beágyazott flashbackjeivel sikerül elkerülnie a szájbarágást. Egy olyan írótól, aki a saját nagymamája haldoklása által ihletett színdarabjában (*The Waverly Gallery*) is képes volt valamelyest humorizálni, nem meglepő, hogy néha szolid poénokkal oldja a film melankolikus-deprimált hangvételét – addig azonban nem megy el, hogy dramedyt csináljon belőle –, és van annyira tapasztalt, hogy a szirupos fogalmazásmódot is el tudja kerülni. *A régi város* visszafogottsága és néhány jól elkapott pillanata azt tükrözi, hogy hidegfejű iparos helyett érzékeny alkotó munkája, bár olyan alkotóé, aki ezúttal a kockázatkerülést választotta.

•

A RÉGI VÁROS (Manchester by the Sea) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Kenneth Lonergan**. Kép: **Jody Lee Lipes**. Zene: **Lesley Barber**. Szereplők: **Casey Affleck** (Lee), **Lucas Hedges** (Patrick), **Kyle Chandler** (Joe), **Michelle Williams** (Randi), **Gretchen Mol** (Elise). Gyártó: **Amazon Studios**. Forgalmazó: **InterCom**. *Feliratos* 137 perc.

ATLANTA

A fekete város

HUBER ZOLTÁN

REALIZMUS ÉS MARÓ IRÓNIA TALÁLKOZÁSA AZ AFROAMERIKAI KÜLVÁROSBAN.

A mindenkori többségi társadalom ízlését és elvárásait kiszolgáló amerikai főodorban a fekete főszereplők a mai napig feltűnő kivételnek számítanak. Az örömteli javuló tendenciát mutató mozival összevetve a televíziós szériákban még rosszabb a helyzet, kis túlzással két kezünkön megszámolhatjuk az afro-amerikai főhősöket felvonultató aktuális sorozatokat. E megállapítások persze minden etnikai kisebbségre igazak, a kínzó ellentmondást az adja, hogy egyébként az afro-amerikai kultúra a főáram mellett és mögött már hosszú évtizedek óta markánsan jelen van.

A polgárjogi mozgalmak, a közösségi és egyéni önmeghatározás szempontjából soha nem az inkább a fehér bűntudat ellensúlyozására készült, jól fésült produkciók voltak az igazán fontosak. Az utat a független filmek, a blaxploitation vagy a szókimondó dalszövegek törték, de ezeknek a fontos kulturális jelenségeknek már csak a médium specifikus adottságai miatt sem lehetett televíziós megfelelőjük.

Az afro-amerikai közönséget célzó sorozatok vallójában a fehér recepteket hangolták át: a *The Cosby Show*, a *Kaliforniába jöttem* és társaik tehetős középosztálybeli családok hétköznapjait mutatták be, akik történetesen feketék, de a többségi társadalom értékeit képviselik. Hasonló a helyzet azokkal a bűnügyi szériákkal is, ahol az afro-amerikai identitás meghatározó alapköveit nézőcsalogatóként, puszta díszítő elemként használják. Donald Glover sokat méltatott és komoly díjakkal elismert sorozata, az *Atlanta* e rossz beidegződésekkel és tévutakkal tudatosan szembemenve, a zabolátlan gettó vígjátékok hagyományait érintve rendkívül okosan és árnyaltan mesél a feketék aktuális helyzetéről.

Fiatal kora ellenére Glover (aki csak névrokona Danny Glovernek) kimondottan tapasztalt alkotónak számít, hisz íróként és színészként számos sikeres produkcióban részt vállalt. Saját elmondása szerint első önálló sorozatával azt szerette volna bemutatni és átélhetővé tenni bárki számára, milyen is ma az Egyesült Államokban afro-amerikai férfiként élni. E kérdéskör jegyében az *Atlanta* nem ragad le a szokásos formuláknál és minden tekintetben imponálóan széles spektrumon mozog. A végeredmény egy csodálatosan kreatív első évad, ami komor szociológiai látleletként, karcos szerzői önvallomásként és rendhagyó komédiaként is elsőrangú.

„Imponálóan széles spektrumon mozog"
(Keith Stanfield, Donald Glover, Brian Tyree Henry)

Atlanta szimbolikus helyszín, a város Martin Luther King szülőhelye és az afro-amerikai közösség szíve, csóró szereplőink a fülledt peremkerületekben próbálnak boldogulni. A nívós egyetemről kimaradt hősünk (Glover) némi pénz reményében egyengetni kezdi a drogdíler unokatesó rap-karrierjét. A főhősök az első felületes pillantásra maguk az élő-lélegző sztereotípiák, de a vékony alaptörténet csak sorvezetőként szolgál ahhoz, hogy Glover különféle aspektusokból vizsgálhasson nagyon is komoly kérdéseket.

A beinduló zenei karrierrel párhuzamosan szereplőink felfelé mozognak a ranglétrán és kiszámíthatatlanul humoros szituációkba keverednek. Az előzetesben csücsülő szerencsétlenektől a rabszolgaság eltörlését méregdrága rongyrázás keretében ünneplő felsőbb osztályokig különböző figurákkal találkoznak és gyakran épp az egyszerűnek tűnő rapper vagy a mindig betépett haverja viselkednek a legbölcsebben. Glover a figuráin keresztül szellemes kommentárokkal világítja meg, hogy a rasszizmus, az előítéletek vagy a szegénység nem egyszerűen átlátható, nem fekete-fehér problémák.

Az *Atlanta* valójában a *Louie* nem is nagyon távoli rokona. Ahogyan Louis CK, úgy Donald Glover is vérbeli szerzőként tartja egyben az egyszerre tragikus, szürreális és felszabadítóan vicces sorozatát. A gyerek, az elrontott házasság, az összekuszálódó élet, a kereskedelmi siker művészetre gyakorolt romboló hatása mindkét esetben alapmotívum, csak itt nem a fehér nagyvárosi középosztály kiüresedése, hanem az afro-amerikai identitás nehézségei fűtik a szorongásokat. Glover nem próbál válaszokat és recepteket kínálni, New York-i kollégájához hasonlóan ő is görbe tükröt tart maga elé, vállalását így maximálisan képes teljesíteni. Együtt sodródunk ezekkel a figurákkal, figyelünk rájuk és az esetleges előítéleteinken átlépve egyre jobban megismerjük őket. Nyilván soha nem tudhatjuk meg, milyen feketének lenni ma Atlanta külvárosában, de valamit egyértelműen megérezhetünk belőle. Ilyennel a tévében eddig csak elvétve találkozhattunk.

•

ATLANTA (Atlanta) – amerikai, 2016. Kreátor: **Donald Glover**. Írta: **Donald Glover**, **Stephen Glover**. Kép: **Christian Sprenger**. Zene: **Ludwig Görensson**. Szereplők: **Donald Glover** (Earl), **Brian Tyree Henry** (Paper Boi), **Lakeith Stanfield** (Darius), **Zazie Beetz** (Van), **Harold House Moore** (Swiff). Gyártó: **FX Productions**. 10x30 perc.

Szép álmokat!

Fai bei sogni – olasz, 2016. Rendezte: **Marco Bellochio**. Írta: **Valia Santella**. Kép: **Daniela** Cipri. Zene: **Carlo Crivelli**. Szereplők: **Valerio Mastandrea** (Massimo), **Berenice Bejo** (Elisa), **Fabrizio Gifuni**, **Emmanuelle Devos**. Gyártó: **IBC Movie / Kavac Film / Rai Cinema**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft**. *Feliratos.* 134 perc.

A gyász: munka – sugallja Marco Bellocchio megindítóan szép, a tekintélyes rendezői életműhöz mérten érett és bölcs filmje. Lehetne érzelgős vagy akár cinikus az édesanyját nyolcéves korában – ahogy mondai szokták – tragikus hirtelenséggel elvesztő főhős nevelődési története; fel-felvillan mindkét szélsőség, ám Bellocchio újra és újra visszatér ahhoz a középhez, amely egyszerűen emberivé teszi történetét. Visszafogott eleganciával bánik a stílussal is. Váltogatja a gyermek-, a kamasz- és a felnőttkor idősíkjait, ám mindenkor pontosan követhetők az események. Távoli motívumokat ölt egymásba vékony, alig látható szálakkal, de sosem önkényesen, avagy tolakodó módon. A halált elfogadni képtelen, lázadó kisgyerek „fausti egyezsége" a hatvanas évek népszerű tévésorozatának feketeálarcos démonjával, Belfegorral egyszerre idézi meg a korszak ikonikus tévésorozatát, és motiválja afféle lélektani thrillerként a felnőtt főhős számára is anyja halálának feldolgozását, aki annak idején a tévé előtt talán jobban félt a pokolbéli fajzattól, mint ölében tartott kisfia. A legtöbbet azonban kitűnő szereplőire bíz a rendező, mindenekelőtt a főhőst három életkorban megjelenítő nagyszerű (gyermek)színészekre. Talán egyetlen cselekményszál szervesül kevésbé a lélektani drámával, az 1993-as Szarajevóban játszódó epizódfüzér. A döbbenetes jelenet, amikor újságíróvá lett főszereplőnk fotóriporter társával egy eltévedt golyó által megölt anyához és a szomszéd szobában zavartalanul a kontrollelt nyomogató gyerekéhez száll ki egy „ütős anyagért", inkább kínál radikális alternatívát a gyászmunkára, semmint hogy drámai képet rajzolna a balkáni háborúról.

Bellocchio, szemben a rendkívül divatos Sorrentinóval, nem erőlteti ránk nagyszabású ember- és világképét. Egyszerűen arról beszél, amivel előbb vagy utóbb mindannyian szembesülünk: a gyászról, a hiányról, a magányról; arról a fájdalomról, amely akkor ér bennünket, amikor már nem tehetjük meg azt, amit pedig hányszor, de hányszor alkalmunk lett volna... Ezt emeli ki az akkurátusan komponált, minden szálat elvarró, minden motívumot összekapcsoló, hibátlan ritmusú film önmagában álló, folytatás nélküli zárlata. Ismét a nyolcéves kisfiút látjuk anyjával. A film elején rokiztak – most éppen bújócskáznak. A mama túl jó rejtekhelyet talál, gyereke egyre kétségbeesettebb. „Nem vicces", mondja sírásra görbült szájjal, mígnem végre édesanyja felfedi magát, mire a fia is bebújik mellé a szekrény mélyén álló nagy papírdobozba. Mintha ekkor sejtené meg, kit is fog egész hátralévő életében keresni.

GELENCSÉR GÁBOR

Oroszlán

Lion – amerikai-brit, 2016. Rendezte: **Garth Davis**. Írta: **Sharoo Brierley** regényéből **Luke Davies**. Kép: **Greig Fraser**. Zene: **Volker Bertelmann** és **Dustin O'Halloran**. Szereplők: **Dev Patel / Sunny Pawar** (Saroo), **David Wenham** (John), **Nicole Kidman** (Sue), **Rooney Mara** (Lucy), **Deepti Naval** (Saroj Sood). Gyártó: **The Weinstein Company / Transmission Film**. Forgalmazó: **Forum Hungary**. *Szinkronizált.* 118 perc.

Posztigazságokkal és alternatív tényekkel fertőzött korunkban felértékelődhet még az elnyűtt „igaz történet alapján" címke is. Pedig régóta ellenszenves ez a kategória, főleg azért, mert az Oscar-szezonhoz közeledve egyre több „igaz történet" kerül mozikba, és e filmek mögött sokkal könnyebb a filmakadémiai tagok érzelmi manipulálására játszó, opportunista producereket látni, mint az elesett embereknek hangot adó, különleges életutakat elregélő művészeket.

Ám az *Oroszlán* valóban olyan erős történetet mesél, hogy nem esik nehezünkre fél-

retenni páncélként növesztett cinizmusunkat. A közép-indiai faluban cseperedő, koldusszegény Saroo kisgyerekként egy éjjel bátyjára várva elalszik egy üres vonaton, majd több mint ezer kilométerrel odébb, Kalkutta városában ébred. Bengáli nyelven nem beszél, írni-olvasni nem tud, sőt faluja nevében sem biztos, így aztán árvaházban köt ki. Az első csoda akkor éri, amikor örökbe fogadja egy ausztrál házaspár. A második akkor, amikor új hazájában otthonra lelt, egyetemet végzett felnőttként a Google Earth-ön keresgélve rátalál szülőfalujára.

Saroo Brierley önéletrajzi írása 2013-ban jelent meg, a filmadaptációt végül *A tó tükre* sorozattal nevet szerzett Garth Davis készíthette el. A történet első, Saroo gyerekkorát bemutató felében a rendező nagy gondot fordít a színes-szagos kolorlokál bemutatására, a *Gettó milliomos* modorában stilizált filmnyelvre cserélve Brierley sallangmentes és kissé unalmas prózáját. A gyerekhőst játszó, tüneményes Sunny Pawarnak könnyű megadni magunkat, a film elején bontott csomag zsebkendő pedig nagy valószínűséggel elfogy a happy endre, annak ellenére, hogy a felnőtt Saroo útkeresése érezhetően elnagyoltabb, a hős vívódása mesterkéltnek, kötelező körnek hat. Az *Oroszlán* megvalósítása tehát alapvetően konzervatív és kevéssé izgalmas, ám a mese érzelmi ereje önmagában is elég a katarzishoz.

KRÁNICZ BENCE

Marina Abramović – A távolság, ami összeköt

The Space in Between: Marina Abramović and Brazil – brazil, 2016. Rendezte: **Marco del Fiol**. Írta: **Fabiana Werneck Barcinski** és **Marina Abramović**. Kép: **Caue Ito**. Zene: **O Grivo**. Szereplők: **Marina Abramović**, **Dorothy W. Cooke**, **Itamir Damiano**, **Joao de Deus**. Gyártó: **Casa Redonda**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos.* 88 perc.

Marina Abramović, korunk egyik legismertebb művésze pár évvel ezelőtt Brazíliába utazott, hogy kigyógyuljon szerelmi bánatából, és inspirációt gyűjtsön új kiállításához. Az erről készült dokumentumfilm jól megmutatja, hogy mosódik össze nála végérvényesen élet és művészet. A gyógyulást és lelki újjászületést célzó spirituális kaland ugyanis a film során nagyszabású performansszá alakul, melyben Abramović a saját testét használja az alkotás alapanyagaként, akárcsak híres művészeti akciói során. Ezúttal csodadoktorokat, gurukat, füvesasszonyokat és matuzsálemi korú bölcseket látogat végig, hogy ellesse tőlük a fájdalom és az öröm titkát, és szembenézzen a művészet és a neurózis közös gyökerét jelentő gyerekkori traumákkal. Pokoli szenvedés és békés, önfeledt pillanatok váltják egymást, de Abramović egyik stációnál sem ragad le, rendíthetetlenül menetel tovább a számára is ismeretlen cél felé. Egyszerre végtelenül irritáló és elbűvölő, ahogy gondolkodás és bármiféle kritika nélkül átadja magát az összes ezoterikus gyógymódnak, miközben persze jellegzetes akcentusával folyamatosan kommentálja a történteket.

Már ebből is látszik, hogy *A távolság, ami összeköt* nem objektivitásra törekvő dokumentumfilm, inkább egy szenvedélyes és költői tanúvallomás, akárcsak Werner Herzog hasonló alkotásai. Mikor Abramović riporterként kezd el működni, el is laposodik a film, mintha csak egy gyengécske útibeszámolót látnánk valamelyik tévécsatornán. Jelenléte akkor válik igazán erőssé, amikor csak figyel, némán és mozdulatlanul nézi a tájat, vagy épp alámerül valamelyik helyi tradícióban. Az őrült spirituális maraton végül izgalmas felismerésekbe torkollik: Abramović nem pusztán kigyógyul bánatából, de megleli művészetének új irányát is, és rádöbben, hogy a kortárs művészet milyen mély szálakkal kötődik az ősi, vallási rítusokhoz.

JANKOVICS MÁRTON

Desierto

Desierto – mexikói, 2015. Rendezte: **Jonas Cuarón**. Írta: **Mateo Garcia** és **Jonas Cuarón**. Kép: **Damian Garcia**. Zene: **Woodkid**. Szereplők: **Gael García Bernal** (Moises), **Jeffrey Dean Morgan** (Sam), **Alondra Hidalgo** (Adela), **Marco Perez** (Lobo). Gyártó: **Esperanto Filmoj**. Forgalmazó: **Pannónia Ltd**. *Feliratos.* 94 perc.

Míg az új elnök beiktatásával megtapasztalt disztópia az Egyesült Államokban az *1984* eladásait dobta meg, a magyar filmforgalmazók Alfonso Cuarón fiának határvédő-thrillerével igyekeznek testközelbe hozni a radikális fordulat sokkélményét. Az egyik legsikeresebb mexikói bevándorló-családból kikerült rendező ugyanis a határátkelés nagy múltú toposzát elegyíti a fenyegető amerikai idegengyűlölettel, és ezt a gondolatot alig cizellálva zúdít nézőjére másfél órányi tömény rettegést.

Az erőviszonyok tekintetében kétséget nem ismerő alapfelállás szerint egy csapatnyi mexikói igyekszik az északi szomszéd földjére, ahol egy kérges tenyerű vadász várja őket csőre töltött puskájával és egy szófogadó vérebbel. A mindent hátrahagyó utasok esélyei ráadásul még tovább romlanak, amikor lerobban az őket szállító teherautó, így

gyalog kell átküzdeniük magukat a roppant hegyek között. Jonás Cuarón elhagyja az utóbbi évek határátlépő-filmjeire (*Sin nombre, Az ígéret földje*) jellemző drámai hangvételt, és csak utalásszerűen használja a reményvesztett *latinó*k közötti szolidaritás vagy a migráció jelentette érzelmi és fizikai próbatétel motívumait. Ezek helyébe végletekre redukált szembenállás kerül: üldözések és brutális leszámolások váltják egymást, a család viszontlátásának vagy a jobb élet felkutatásának ígéretét pedig hamar túlharsogja a töltények süvítő zaja. A céltudatos önbíráskodó és az egyre fogyatkozó bevándorlók harcának bemutatása ugyanakkor zavaróan együgyű, és jóformán csak abban az ihletett jelenetben lép túl a gyűlöletpolitika tragédiájának illusztrációján, amikor az élet-halál hajsza a lepusztult sziklaszirteken végül nehézkes és értelmetlen fogócskává lényegül át. A tengerentúlon a tavalyi választási kampány kezdetére időzített *Desierto* mindezek ellenére ma már jóval több, mint a nyílt ellenségeskedés veszélyeire figyelmeztető, karikírozott rémálom.

ÁRVA MÁRTON

A sötét ötven árnyalata

Fifty Shades Darker – amerikai, 2017. Rendezte: **James Foley**. E.L. **James** regényéből **Niall Leonard**. Kép: **John Schwartzman**. Zene: **Danny Elfman**. Szereplők: **Dakota Johnson** (Ana), **Jamie Dornan** (Christian), **Eric Johnson** (Jack), **Eloise Mumford** (Kate), **Kim Basinger** (Elena). Gyártó: **Michael De Luca Productions**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Szinkronizált.* 118 perc.

Nincs abban semmi meglepő, hogy *A sötét ötven árnyalata* olyan gyötrelmes lett, hogy az idén már valószínűleg nem látunk rosszabbat nála. Csak azon csodálkozhatunk egy halványat, hogy a pszeudoszoftpornó-trilógia második része még az előző epizódot, *A szürke ötven árnyalatá*t is alulmúlja. Mert bármennyire bárgyú és súlytalan volt, az első részt az alkotóknak még sikerült valamiféle tartalommal megtölteniük – igaz, annyi előnyük volt, hogy ott alapozhatták meg a fehér ló helyett korbáccsal érkező szőke herceg és a szende hercegkisasszony meséjét. A második részben azonban az előzmények már ismertek, és a sztori továbbfűzése a jelek szerint – hiába a világsiker könyveredeti – teljesíthetetlen kihívást jelentett.

*A sötét ötven árnyalatá*val az a legnagyobb probléma, hogy a játékidő nagy részében nem történik benne semmi. Jó háromnegyed óra is eltelik, mire felsejlik az első konfliktus, némi izgalmat pedig csak az utolsó jelenetek tartogatnak. Az aránytévesztés mellett az alkotók ritmusérzékével is gond van: amikor bevezetik a szóban forgó valóban súlyos fordulatot, a nézőnek izgulnia, pláne feszültséget átélnie sincs ideje, hiszen a következő jelenetben megoldódik minden. De egyéb területen is megfigyelhető, hogy a produkció hozzáértő szakemberhiánnyal küzdött, mert nem a forgatókönyv az egyedüli terület, ahol a filmkészítés minimumát sem teljesítették. A báli jelenetben például többen is megdicsérik a főhősnő estélyi ruháját – amiről a néző egyetlen kistotált sem kap, így nem tudhatjuk, miről van szó.

A fennmaradó játékidőt pedig az alkotók úgy töltötték ki, hogy fogtak pár jelenetet az első részből, és elkészítették a párját – így lett a helikopteres utazásból vitorlázás, az análdugóra vonatkozó naiv érdeklődés pedig a gésagolyókra öröklődik át. De ne legyenek kétségeink: leírva mindez sokkal izgalmasabb, mint a filmben.

VAJDA JUDIT

A Kaptár: Utolsó fejezet

Resident Evil: **The Final Chapter** – ausztrál-kanadai-német, 2016. Rendezte és írta: **Paul W. S. Anderson**. Kép: **Glen MacPherson**. Zene: **Paul Haslinger**. Szereplők: **Milla Jovovich** (Alice), **Ali Larter** (Claire), **Iain Glen** (Dr. Isaacs), **Shaw Robert** (Wesker), **Ever Gabo Anderson** (Vörös Királynő). Gyártó: **Capcom**, **Constantin** Film. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 106 perc.

A filmes *Resident Evil*-franchise témájához híven nagy túlélő, hiszen a Paul W. S. Anderson által istápolt széria csodával határos módon immár 15 éve jól teljesít a pénztáraknál. *A Kaptár* sikere komoly rejtély, mivel már az ész nélküli trancsírozásról szóló 2002-es első rész sem volt köszönőviszonyban a feldolgozás alapját jelentő, lassú és feszült túlélő horror videójátékokkal. Ráadásul – miként az egyre manírosabb *Walking Dead* tévésorozat is ékesen bizonyítja – a George A. Romero és Lucio Fulci által felfuttatott zombizsáner lassan kifullad.

Szerencsére a legújabb *Kaptár*-mozi, az *Utolsó fejezet* címében is ígéretet tesz, hogy a részről részre kínosabb, önparódiába hajló sztorit ezzel az epizóddal lezárja. Az *Utolsó fejezet*ben megtudjuk, miért fejlesztették ki és szabadították el az emberiséget agresszív élőhalottá változtató T-vírust, amit most egy antivírussal készülnek semlegesíteni a gonosz Umbrella nagyvállalatnál, hogy kiirtsák

a fertőzötteket, majd a maradék túlélőt is egy „új világ" felépítésének reményében. Ezért a kábulatból magához térő Alice-nek a ravasz mesterséges intelligencia, a Vörös Királynő hívására vissza kell térnie Raccoon City-be, hogy megakadályozza az újabb tragédiát.

Az *Utolsó fejezet* nem kínál túl sokat: ismét őrült tudósok, zombitámadások, pár újfent nagyon érdektelen mellékszereplő és nyakatekert cselekménycsavarok keresztezik Alice útját a nyilvánvaló végkifejletig. Így meglepetések híján az akció az érdeklődés fenntartása az akciókra marad, az összecsapások azonban teljesen átlagosak, és az ideges, szinte párkockás vágásokkal az alkotók még ezeket is élvezhetetlenné szabdalták. A záró képsorok és az *Utolsó fejezet* eddigi bevételi adatait látva pedig aggódhatunk, hogy ez a kasszáknál érthetetlen módon sikeres trashfilm mégsem az utolsó epizód volt Alice lapos történetéből.

BENKE ATTILA

Körök

Rings – amerikai, 2017. Rendezte: **F. Javier Gutierrez**. Írta: **David Loucka** és **Jacob Aaron Estes**. Kép: **Sharone Meir**. **Zene**: Matthew **Margeson**. Szereplők: **Matilda Lutz** (Julia), **Alex** Roe (Holt), **Johnny Galecki** (Gabriel), **Vincent D'Onofrio** (Burke). Gyártó: **Vertigo Entertainment / BenderSpink**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos.* 102 perc.

Ha más erénye nehezen is lelhető fel F. Javier Gutiérrez filmjének, a cím többes száma valóban találó: a *Ringu* amerikai verziójának második folytatása ugyanis tényleg két film. Az első feleharmada pikáns ellentmondással abba a tinihorror-paradigmába próbálja beilleszteni az elátkozott videókazetta városi legendáját, amelylyel szemben Gore Verbinski filmje 2002-ben alternatívát jelentett. Már a nyitány lezuhanó repülője a *Végső állomás*-sorozatot idézi, majd az alkalmi szexek után egymást Samara videójával mintegy körbefertőző egyetemi kutatócsoport velős tanmeséje láttán Jan Harold Brunvand is elismerően csettintene.

De mielőtt a nippon importszellem a kicsapongó elsőévesek – és nem kevésbé promiszkuus professzoruk – mumusává válhatna, a *Körök* elhagyja a *Valami követ*, a *Halálos tézis* és az ókonzervatív slasherek összekutyulásából álló receptet, és jellegtelen hőseit vidékre utaztatva inkább a titkokkal terhelt kisváros gótikus meséjébe fog. Az érdektelenségben fúló nyomozás a kabócainvázióval sújtott településen ugyan Samara mitológiáját volna hivatott bővíteni, de eközben lemond a szellemlány és a technológia viszonyának érdemi újragondolásáról, ami a sorozat folytatásának talán egyetlen igazán izgalmas vonása lehetne. Bár a széria emblematikus horror-rövidfilmjének digitalizálása – majd a fájlban fellelt újabb kisfilm – ebbe az irányba mutatnak, az egyetemi campus közegének elhagyásával a képrögzítés kísértetiességének vagy a régi és új terjesztési stratégiák motívuma éppúgy háttérbe szorul, mint a Samara mítoszának alapját adó vizuális fertőzés-fertőződés egyedi logikája. Mire a *Vaksötét* előtti kényszeres tisztelgések után a cselekmény egy slusszpoén erejéig visszatér az expozícióban kijelölt csapásra, már bőven késő: a *Körök* úgy fakul semmitmondó fehér zajjá, mint egy 9Gagen reposztolt tavalyi mém.

SEPSI LÁSZLÓ

Szólít a szörny

A Monster Calls – amerikai-spanyol, 2016. Rendezte: **J. A. Bayona**. Írta: **Patrick Ness** (saját regénye alapján). Kép: **Óscar Faura**. Zene: **Fernando Velázquez**. Szereplők: **Lewis MacDougall** (Conor), **Liam Neeson** (a Szörny hangja), **Felicity Jones** (Anya), **Sigourney Weaver** (Nagymama). Gyártó: **Apaches Entertainment**. Forgalmazó: **Freeman Film**. *Szinkronizált.* 108 perc.

Egy olyan *coming-of-age* történetre még a tematika alapos ismerői is felkaphatják a fejüket, amelyben egy gigantikus tiszafa segít egy kamaszfiúnak kimondani addigi élete legelviselhetetlenebb igazságát. Az ifjúsági regényeivel kritikai és közönségsikert aratott, nálunk is népszerű Patrick Ness *Szólít a szörny* című könyvének főhőse halálos beteg édesanyja agóniája során képtelen szembenézni legnehezebb feladatával, de egy nap odalép a szobája ablakához a kertjük végében álló tiszafa, aki közli vele, hogy előbb ő mond el három mesét, a negyediket azonban már neki kell.

Nem csoda, hogy az érzelmekben és látványos jelenetekben gazdag történetet épp J. A. Bayona vitte filmre, aki előző egészestéseivel (*Árvaház, A lehetetlen*) már világossá tette, hogy vonzzák azok a melodrámai sztorik, amelyekben fontos szerephez jut a szülő-gyerek kapcsolat, és hogy rá lehet bízni egy közepes büdzséjű közönségfilmet. A spanyol rendező Ness saját forgatókönyvéből dolgozott, így olajozott adaptációja a lehetőségekhez mérten hű maradt a forrásműhöz, a párbeszédek gyakorlatilag szöveghűek, és csak egy lényeges mellékszereplő esett ki. Ráadásul még jobban kidomborította a regény önreflexivitását, és

egy apró ötlettel elérte, hogy a szörny történetei különböző stílusú animációs betétekként mélyebben beágyazódjanak a filmbe (egyúttal tisztelgett a könyv vérfagyasztó illusztrációit jegyző Jim Kay előtt). Ugyanakkor Nesshez hasonlóan sikerült elkerülnie az érzelgősséget és fogást találnia a súlyos témán, így bármennyire is pazar képsorokkal fogalmazta újra a történetet, végső soron nem csomagolta rózsaszínbe.

ROBOZ GÁBOR

Egy kutya négy élete

A Dog's Purpose – amerikai, 2017. Rendezte: **Lasse Halström**. Írta: **W. Bruce Cameron** regényéből **Cathryn Michon**, **Audrey Wells**, **Maya Forbes**. Kép: **Terry Stacey**. Zene: **Rachel Portman**. Szereplők: **Dennis Quaid** (Ethan), **Juliet Rylance** (Elizabeth), **Peggy Lipton** (Hannah), John Ortiz (Carlos). Gyártó: **Amblin / Reliance**. Forgalmazó: **Freeman Film**. *Szinkronizált.* 120 perc.

Minden hithű kutyatartó dédelgetett álma, hogy kedvencét, aki a legjobb esetben is legfeljebb 15-20 évig maradhat mellette, egy nap viszontláthatja. Vannak, akik a nagy égi vadászmezőkben hisznek, mások egy új kutyában vélik felfedezni elhunyt társukat. Lasse Hallström, W. Bruce Cameron sikerregénye nyomán készült családi filmje az ő érzelmi jutalomfalatjuk, egyben nagyenciklopédia a kutyalétről és –tartásról. Ráadásul trilógiává alakítja a svéd születésű hollywoodi rendező kutyás tematikájú filmjeit: míg az 1985-ös *Kutyasors*ban mellékszál volt a gyerek-kutya bajtársiasság, addig a *Hacsi, a leghűségesebb barát*ot (2009) – megtörtént esetet alapul véve – már teljes egészében annak a közhelynek szentelte, hogy a kutya, még síron túl is, az ember leghűségesebb társa.

Hallström teljes pályája a visszafogott és a tömény giccs váltakozásán ingadozik, az *Egy kutya négy élete* egyértelműen az utóbbi vonulathoz tartozik. A film egy kutya lelkének vándorlását számos életen keresztül követi, felsorakoztatva az összes létező eb-tömjénező toposzt, többek között: életet ment (tűzön, vízen át), nyomra vezet (rendőrkutya), magányos gazdájának párt szerez, sőt gyereket nevel, elvégre végtelen a türelme, a hűsége és az intelligenciája. Mindezt már ismerjük a kutyás tematikájú irodalomból és filmművészetből, *Lassie*től a *101 kiskutyá*ig, Hallström azonban tovább megy: a négylábú társ gondolatolvasó, visszaemlékszik előző életeire, megtalálja korábbi gazdáját és be is bizonyítja neki, hogy ismerik egymást. A film tovább megy a kutya-pespektíva hangsúlyozásában: míg a *Hacsi*ban csak fekete-fehér szubjektívek szemléltették az állat szemszögét, itt már a teljes narráció is a címszereplő belső világát tárja fel, méghozzá – a célközönség nem túl magasra taksált szellemi szintjéhez igazodva – azt a kérdést kutatva, mi is a kutyasors értelme.

KOVÁCS KATA

LEGO Batman - A film

The LEGO Batman Movie – amerikai, 2017. Rendezte: **Chris McKay**. Írta: **Seth Grahame-Smith**, **Chris McKenna**, **Eric Sommers**, **Jared Stern**. Zene: **Lorne Balfe**. Gyártó: **The Lego Group / Warner Animation / Lin Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 104 perc.

A Batman-rajongók a 2010-es években is el vannak kényeztetve az imádott szuperhős kalandjait feldolgozó animációs filmekkel, a kiváló *Batman Piros Sisak ellen*től kezdve a bűnrossz *Gyilkos tréfa*-adaptációig. Ebbe a sorba illik, hangvételével és technikai kivitelezésével azonban drasztikusan kilóg a *franchise* legfrissebb darabja, a *Lego Batman – A film*, amely a komor és komoly(kodó) változatokkal ellentétben alapvetően a 60-as évek tévésorozatának (ön)paródiát pajzsra emelő, mulatságos *camp*-esztétikájához nyúl vissza, s a közkedvelt építőjáték világát imitáló CGI-animációt vet be.

De a *Lego Batman* nem csupán a szuperhős-mítosz élvezetes paródiáját adja elő (Batman nárcisztikus személyisége szinte kimeríthetetlen humorforrás), a film továbbmegy a Batman- vagy akár a DC-univerzum elemeinek felhasználásánál: se szeri, se száma a – szó szerint – játékba hozott előképeknek, felmenőknek a tömegkultúra mítoszaiból. King Kong éppúgy szerepet kap, mint a *Szörnyecskék* címszereplői, a *Harry Potter*-széria főgonosza ugyanúgy részt vesz Gotham ostromában, mint az *Óz, a csodák csodája* intrikusa. Az idézetek és utalások irama, csakúgy, mint a mozdulatoké, cselekedeteké, akcióké: mármár hiperaktív – hozza a film közvetlen előzményét jelentő *A Lego-kaland* felpörgetett ritmusát, és mindezt tarkabarka vidámparki attrakcióvá, önfeledt hullámvasutazássá fokozza. Huszonkét évvel ezelőtt egy bölcsődés gyermek megfogalmazásában hallottam, mi Batman küldetése: „elkapja a rosszakat, a jókat meg úgy hagyja, ahogy vannak". A *Lego Batman* talán legnagyobb érdeme, hogy a szuperhős mítoszának megpiszkálását éppen ilyesféle kedvesen naiv infantilizmus vezérli, így végül annak a szerény, de becses bravúrnak lehetünk a tanúi, hogy ízelítőt kapunk abból, vajon hogyan festene Joel Schumacher kiátkozott *Batman és Robin*ja, ha jó film lett volna.

VARGA ZOLTÁN

Tékasztorik

Tékasztorik – magyar, 2017. Rendezte: **Marton Csaba** és **Czupi Kála**. Írta: **Bihari Viktória**. Kép: Gráf Péter. Szereplők: **Bihari Viktória** (Viku), **Csuja Imre** (Fater), **Görbe Nóra** (Muter), **Elek Ferenc** (eri), **Csizmadia** Gergely (Norbi). Gyártó: **Drastique Pictures / ZLS Productions**. 100 perc.

KisViku, azaz Bihari Viktória Goldenblog-díjas blogja, a Tékasztorik, nagy valószínűséggel a 2010-es évek egyik legszórakoztatóbb hazai online performansza. Az utóbbi időben stand-upos karriert is befutó szerző keresetlen eredetiséggel megírt bejegyzései nem kevesebb, mint öt éven keresztül tudósították a nagyközönséget egy enyhén túlsúlyos, ám erősen fejlett kritikai érzékkel és nagy adag szarkazmussal megáldott videotékás lány hétköznapjairól. Mivel a videó és dvd kölcsönzés gyaníthatóan nem tartozik a jövő sikerágazatai közé, a blog alapján, jórészt közösségi finanszírozásból leforgatott *Tékasztorik* az utolsó-utáni-utáni pillanatban kapja el egy letűnt világ hangulatát.

„Az emberek két dolgot biztosan nem tudnak. Véleményt alkotni önállóan és döntést hozni önállóan. Bejönnek a tékába, ténferegnek, engem nyúznak, mert tanácstalanok, hogy mit nézzenek, nem tudnak választani, befolyásolhatóak, stb…és ugyanezek az emberek mennek szavazni, ez benne a rémisztő!" – jegyzi meg Viku mintegy mellékesen az egyik posztban. Bár ő maga elég határozott, a szerelmi élete így is viszonylag problémás. Negyven felé havonta egyszer azért kisminkeli magát, ukrán topmodellek képével teszteli a netes társkeresőket és a szülinapjára mindössze egy szolid vibrátort kér. Főműsoridőben sztalónés rambókat árul és random akciókat tart a kültelki boltban, miközben nulla huszonnégyben lesi álmai lovagját. A középsúlyosan alkoholista Fater, a lestrapált Muter, a papa autóműhelyében tébláboló fényező Csabika mindeközben kilépnek a legendájukat tápláló virtuális térből és jobb-rosszabb poénokkal támadják a közönséget. Rég készült ennyire őszinte és vidám trashfilm idehaza, pláne olyan, amiben minden bizonnyal benne van egy nívós sitcom sorozat lehetősége.

BARKÓCZI JANKA

Arany

Gold – amerikai, 2016. Rendezte: **Stephen Gaghan**. Írta: **John Zinman** és **Patrick Massett**. Kép: **Robert Elswit**. Zene: **Daniel Pemberton**. Szereplők: **Matthew McConaughey** (Wells), **Édgar Ramirez** (Acosta), **Bryce Dallas Howard** (Kay), **Joshua Harto** (Lloyd). Gyártó: **Highway 61 / Black Bear Pictures**, Forgalmazó: **Freeman Film**. *Szinkronizált*. 121 perc.

Mielőtt több mint tíz évre eltűnt volna Hollywood térképéről, Stephen Gaghan meglehetős trendérzékenységgel válogatott a forró témák közt. *A bevetés szabályai* (2000) forgatókönyve az amerikai hadsereg túlkapásai kapcsán vetett fel komoly morális kérdéseket, a *Traffic* (2000) a „drog elleni háború" visszásságait taglalta, míg a rendezőként is jegyzett, Soderbergh stílusában fogant *Sziriána* (2005) nem csak a problémafelvetését illetően számított kurrensnek (az olajipar és a nagypolitika összefonódását elemezte), de a több földrészt átfogó, párhuzamos elbeszélésmódja is újszerűnek hatott, és kis túlzással műfajt teremtett.

Új rendezésével látszólag ott folytatja, ahol abbahagyta: a megtörtént események által inspirált *Arany* is erős közéleti vonatkozásokkal bír, vérbeli felemelkedés-bukás története az amerikai álom repedéseit tárja fel. A kanadai bányászcégből a filmverzióban egy renói vállalkozás lett, a cselekményt áthelyezték a kilencvenes évekből a Wall Street aranykorába, a 80-as évekbe, és ezzel egy tökéletesen hiteles amerikai kontextust kapott a történet. A magát aranyásók büszke leszármazottjaként definiáló Kenny Wells a Wall Street farkasának tisztességesebb, de nem kevésbé becsvágyó rokona, aki egy régi indonéziai ismerősével összeállva megcsinálja a szerencséjét, hogy aztán egyre nagyobb sebességgel kezdjenek el körözni milliárdokat kaszáló cége körül a politikai és gazdasági elit cápái.

Rendezőként Gaghan nem vall kudarcot, a legalább öt év fáziskéséssel elkészült *Arany* komplexitása ugyanakkor meg sem közelíti korábbi munkáiét. Témája alapján lehetne provokatív és szellemes, mint *A Wall Street farkasa*, vagy aktuális és cinikus, mint *A nagy dobás*, de az *Amerikai botrány*hoz hasonlóan inkább csak az önfeledt ripacséria és a zseniális *method acting* határán egyensúlyozó sztárszínésze miatt érdemel figyelmet.

BASKI SÁNDOR

Pofoncsata

Fist Fight – amerikai, 2017. Rendezte: **Richie Keen**. Írta: **Evan Sussler**. Kép: **Eric Alan Edwards**. Zene: **Dominic Lewis**. Szereplők: **Charlie Day** (Andy), **Ice Cube** (Strickland), **Tracy Morgan** (Crawford), **Jillian Bell** (Holly), **Christina Hendricks** (Ms. Monet). Gyártó: **New Line Cinema / Village Roadshow Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 100 perc.

„Érted haragszunk, nem ellened" – egyre több „R", vagyis a legmagasabb korhatár besorolású vígjáték üzeni ezt az amerikai munkahelyeknek. Az olyan, úgynevezett szókimondó, vagyis poénjaikkal a trágár beszédre, a droghasználatra és az altesti helyzetekre koncentráló produkciók hősei, mint akiket a *Hivatali karácsony*ban, vagy a *Pofoncsatá*ban láthatunk, már korántsem azért vetkőznek ki magukból, hogy kiszállhassanak a mókuskerékből. Sokkal inkább az állásukat féltik, illetve a vad bulizás közepette sem feledik, hogy másnap(osan) is be szeretnének menni dolgozni. Itt és most a pipogya és a kemény tanár esik egymásnak, pontosabban utóbbi kergeti az előbbit, hogy bunyózzanak egy – elhasznált, de talán még mindig divatos kifejezéssel élve – epikusat az iskolaudvaron. A pedagógusok megőrültek, a diákok szintúgy, közli velünk a film kellemetlenül sokszor, a nagyjából élvezetes (Jillian Bell) vagy totálisan kínos (Tracy Morgan) mellékszereplői magánszámok közepette is.

Ám mindennek megvan az oka: a gimnázium felszereltsége leharcolt, a bedilizett pedagógusok nincsenek megfizetve. Akik a befejezés szerint akkor a legmenőbbek, ha teli torokból képesek leüvölteni a rakoncátlan diákok fejét. A tanár kisiskolás leánycsemetéje pedig akkor, ha a helyi tehetségkutatón csúnya szövegezésű rapszámot karaokézva küldi el a fenébe undok osztálytársait. Richie Keen filmje semmiféle korrektséggel nem vádolható – de sajnos azzal sem, hogy igazán mulatságos tudna lenni. Egyszerűen csak fárasztóan kretén.

KOVÁCS GELLÉRT

Az egészség ellenszere

A Cure for Wellness – amerikai, 2016. Rendezte: **Gore Verbinski**. Írta: **Justin Hayte**. Kép: **Bojan Bazelli**. Zene: **Benjamin Wallfisch**. Szereplők: **Dane DeHaan** (Lockhart), **Jason Isaacs** (Volmer), **Mia Goth** (Hannah). Gyártó: **Regency Enterprises / Blind Wink**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált.* 146 perc.

Nevezzük akár a tömegfilm felől megközelítve elmejátékfilmnek vagy a filmművészet nézőpontjából tudatfilmnek, a szubjektivitásból fakadó nyitottság rejtélynarratívákban való hasznosítása az ezredfordulós Álomgyár egyik legerősebb szerzői gyógymódját jelenti a különféle filmzsánerek elkerülhetetlen elöregedése, elsorvadása ellen románctól (*Egy makulátlan elme…*) science-fictionön át (*Donnie Darko*) a horrorfilmig (*Másvilág*). Nem csoda, hogy a két halmaz metszetét jelentő alkotások oly gyakran helyezik álom és ébrenlét határsávjában tartózkodó hőseiket a modernizmus kedvelt *Varázshegy*-színhelyére, a szanatórium/fürdőszálló labirintusvilágába (*Tavaly Marienbadban, Nyolc és fél, Ifjúság*), amelyek kalandverzióikban – dilidáz, börtön, kísértetkastély – egyszerre biztosítják a közönségnek a veszély izgalmát és a *mind-fuck* szellemi kihívását. Tekintve, hogy a zsánerkaméleon Verbinski horrortárában eddig is főszerepet játszott a fertőzés/betegség metaforája (videóvírustól karib-tengeri zombikig), érthető módon saját elmefilmjében visszanyúl a gyökerekhez és egyenesen Mann svájci szanatóriumába küldi ridegszívű (Lockhart) manhattani bróker-Castorpját, hogy cégigazgatója meglátogatása során maga is a különös intézmény foglyává váljon, ahol a szörnyű valóság elől vízterápiába és sárkányeregetésbe menekülő üzleti mogulok társadalomkritika-karikatúrái között rátalálhat saját belső vadállatára.

A Verbinski-Hayte páros bő lére eresztett története mégsem a „mi képzelet-mi valóság" kötelező játszmáinak sokadik kórházmeséjével (*Jákob lajtorjájá*tól *Viharszige*tig) kínál egészségesebb örömöket a nagyközönségnek: jóval érdekesebb, ahogy a film két órán keresztül ingadozik a sci-fi/thriller/horror cronenbergi elegye és a Lynch-féle művészfilm pengeélén, újabb és újabb körökkel elbizonytalanítva nézőit, vajon ezúttal a szerző álmodja a műfajt vagy a műfaj a szerzőt. Sajnos a finálléra az alkotók felszámolják ezt a végig lebegtetett kettősséget – és egy vérbeli gótikus grand-guignol leszámolás keretében látványosan felégetik az európai modernizmus geronto-fellegvárát.

VARRÓ ATTILA

Race – A legendák ideje

Race – amerikai, 2016. Rendezte: **Stephen Hopkins.** Szereplők**: Stephan James**, **Jason Sudeikis**, **Jeremy Irons**. Forgalmazó: **Focus Features**. 135 perc.

Négy aranyat nyerni egyetlen olimpián kivételes sportemberi teljesítmény, de Jesse Owens nem azért minden idők legnagyobb atlétája, mert 1936-ban Berlinben megcselekedte ezt. Más atléták őelőtte is nyertek négy, sőt – mint Paavo Nurmi 1924-ben – öt aranyat egy olimpián, Owens tette mégis meghaladhatatlan, egyedülálló, ugyanis azokat a körülményeket, amelyek között medáljait megszerezte, a történelem vélhetően – vagy legalábbis remélhetően – soha nem fogja reprodukálni. Owens esetében a versenyszituáció által szükségszerűen generált stresszt felfoghatatlanul megemelte a politikai közeg, ami behozhatatlannak tetsző hendikepet eredményezett az atléta számára. Egy hazájában megbélyegzett népcsoport – a feketék – tagjaként kellett helyt állnia a náci Németországban, és a sikerei nyomán nem csak Hitler Adolf kapott hisztérikus rohamot (még ott, a berlini stadionban), hanem az Egyesült Államokban is gyakran elutasítás volt az osztályrésze. A világszenzációt jelentő győzelmei ellenére – a fehér sportolókkal ellentétben – Jesse Owenst soha nem fogadta az elnök és még a tiszteletére szervezett civil rendezvényekre is gyakran csak a feketéknek fenntartott hátsó bejáraton mehetett be.

Owens überemberi produkciója annyira kivételes, hogy nagyon nehéz belőle tisztán klisészerű filmet forgatni, a *Race – A legendák ideje* alkotóinak azonban csaknem sikerült. Művük a Hollywoodban újabban népszerű sportolói *biopic*ek sorába illeszkedik (*Csapatjáték*, *A szív bajnokai*, *A 42-es*, *Foxcatcher*, *A remény bajnoka*, *Rush*), de kevésbé az eredetibb, mint inkább a tucatfilmes ághoz sorol. Jesse felemelkedésének és korai győzelmeinek krónikája például banálisabb már nem is lehetne: nemcsak a szegénységgel, de a pályán vele edző, egyenarcú és szekrény méretű, ifjú fehér focisták szigorú tekintetével és rosszindulatú beszólásaival, továbbá saját kishitűségével is meg kell küzdenie. Utóbbi, azaz a tépelődés motívuma ráadásul többször előkerül a filmben, a televíziós produkciók és a hollywoodi mainstream világában egyaránt otthonosan mozgó direktor, Stephen Hopkins jótanuló módjára mondja fel mindazt, amit a „vonakodó hős" hollywoodi filmben masszívan élő mítoszáról megtanult.

A rendezőt dicséri ugyanakkor, hogy finomkodóan ugyan, de kényesebb témákat is érint. Óhatatlanul felvetődik például a náci és az amerikai intézményesített fajgyűlölet összehasonlítása, illetve utóbbi hipokrízise („Nincs különbség köztük!" – jegyzi meg Jesse a film végéhez közeledve), mindazonáltal a téma kifejtetlen marad, jelentőségéhez mérten kevesebbet foglalkozik vele Hopkins. Pedig ha van film, amiben ki lehetne vesézni ezt a problémát, akkor az Jesse Owens élettörténete, és – mindenekelőtt – berlini jelenléte.

A közegábrázolás remek, a digitálisan megteremtett náci díszletek tökéletesek, semmi nem látszik abból, hogy a *Race* a hollywoodi megapicek normál költségvetésének töredékéből, alig 25 millióból készült. Szerencsére a rendező a klasszicizáló stílt preferálja, inkább kötött gépmozgásokkal beszél, a kézikamerát hanyagolja, továbbá a kortársi szcénában divatos fortélyos – és jobbára irritáló – montázst sem kedveli, akciózáskor is csak mértékkel él vele. Még néhány invenciózusan összerakott és mívesen kivitelezett jelenetre is telik tőle, például Owens egysnittes antréja a berlini stadionba, illetve az ezen egyetlen snittben látható panorámaképek és közelik ritmusa igazán emlékezetes. Ez sem aboriginális persze, láttunk már hasonlót néhányszor, mégis a kompozíciósor méltó mozgóképi monumentuma az atlétazseni párját ritkító berlini tettének.

Extrák: Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT

Fantasztikus labirintus

Labyrinth – angol-amerikai, 1986. Rendezte: **Jim Henson**. Szereplők: **Jennifer Connelly**, **David Bowie**, **Toby Froud**. Forgalmazó: **Sony**. 97 perc.

Manapság tombol a nyolcvanas évek-nosztalgia, ami nem csoda, hiszen a neokonzervatív politikusok (Ronald Reagan és Margaret Thatcher) nevével fémjelezett korszakban (látszólag) a rendszert kritizáló legendás zeneszámok, sőt zenei stílusok és filmklasszikusok, illetve kultuszfilmek születtek, melyeket máig emlegetnek az idősebb és a fiatal generáció tagjai. Pedig sok rocker miután a színpadon kikáromkodta magát és összetört pár gitárt, a legdrágább hotelben szállt meg, s az olyan remek nemzedéki közérzetfilmek is, mint a *Nulladik óra* vagy a *St. Elmo tüze* megszelídülő punkokról és a konformizmusról szólnak. Avagy a hatvanas évek ellenkultúrájának alkotásaival ellentétben a nyolcvanas évek drága koncertjei és élvonalbeli filmjei inkább szelepfunkcióval bírtak, mintegy segítettek a dühöngő ifjúságnak kiereszteni a gőzt. Tulajdonképpen ugyanezt teszi a *Muppet Show*ról elhíresült James Henson kultfilmje, a *Fantasztikus labirintus*, az előadóként és színészként is remek David Bowie-val a főgonosz szerepében.

A *Fantasztikus labirintus* főhőse, a lázadó éveit élő kamaszlány, Sarah fantáziavilágba menekülne a tipikus, unalmas kertvárosi családból. Mikor szülei elutaznak otthonról, s rábízzák bömbölő kisöccsét, Tobyt, a hisztis Sarah kívánsága teljesül, és Tobyért eljönnek a Goblin Királyság uralkodója, Jareth koboldjai. A kamaszlány először döbben rá életében, hogy tetteinek súlya van, így elindul kiszabadítani öccsét a rémségekkel teli labirintuson át Jareth kastélyába.

Jim Henson posztmodern meséje sok ismert fantasyből merít. Az *Óz, a csodák csodája*, az *Alice Csodaországban* és a *Csillagok háborúja* (a Yoda mestert alakító Frank Oz is feltűnik egy hasonló szerepben) egyaránt előképe a *Fantasztikus labirintus*nak, így a sztori fordulatai és végkimenetele kiszámítható.

A *Fantasztikus Labirintus* nem is története, hanem a remek maszkok és bábok, illetve David Bowie miatt emlékezetes. Jim Henson elsősorban nagy bábmester volt, ez látszik is fantasyjén. A goblinok és a többi fura szerzetet rendkívül jól kidolgozták, ékes bizonyítékai annak, hogy a steril CGI-figurák helyett mennyivel jobban mutatnak az élethű analóg bábok és makettek a vásznon.

Na és persze Jim Henson filmje kevesebb lenne David Bowie glam rockosra sminkelt, direkt túljátszott antagonistája, s természetesen a Sarah látomásaként eladott, *As the World Falls Down* Bowie-számra komponált klip nélkül. Persze nem ez a tavaly elhunyt rocklegenda legjobb filmszerepe (azt Nagisa Oshima *Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence!*-ében játszhatta el), de zenei stílusához és ikonikus imágójához kétségtelenül ez passzol a legjobban. Így a *Fantasztikus Labirintus* kötelező David Bowie rajongóinak, ha meg akarják idézni halhatatlan kedvencüket.

Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

A kolónia

Colonia – német-francia-luxemburgi, 2016. Rendezte: **Florian Gallenberger**. Szereplők: **Emma Watson**, **Daniel Brühl**, **Michael Nyqvist**. Forgalmazó: **GHE-Bontonfilm**. 106 perc.

1973, Chile. Pinochet katonai puccsal átveszi a hatalmat, a szocialista államfő, Salvador Allende az elnöki palota ostroma végóráiban főbe lövi magát. Az utcán zavargások, tisztogatások kezdődnek, Allende szimpatizánsai, ha nem viszi el őket a titkosrendőrség, elbujdosnak. Sokat látott képek, de a német rendező,

Florian Gallenberger új történetet kerít melléjük. A Colonia Dignidadét, a „Méltóság Kolóniáját", amit a II. világháború után Dél-Amerikába menekült német emigránsok alapítottak, hogy külhonban is megőrizzék a német kultúrát. A Chile déli részén fekvő, békés földművelő közösséget Paul Schäfer evangélikus lelkész és exnáci alakította át zárt, vallási szektává a hatvanas években. A külvilág felé a bajor kisvárosok idilljét közvetítette a kolónia, amely papíron jótékonysági szervezetként működött, és ingyenes orvosi ellátást biztosított a helyieknek. A valóság azonban inkább egy kényszermunkatáborra hasonlított, ahol agyondolgoztatták és nyugtatókkal szedálták a bentlakókat, a férfiakat, nőket és gyerekeket elkülönítették egymástól, hogy felbontsák a családi kötelékeket, a szexualitást, mint az ördög eszközét, stigmatizálták. Az ördögi figura valójában Schäfer volt, aki annak idején pedofíliavádak elől menekült Chilébe, a kolónián is molesztálta a fiúkat, és náci háborús bűnösöket (köztük állítólag Josef Mengelét) bújtatott. Lepaktált a Pinochet-rezsimmel is, amelynek fegyvereket és mérges gázt gyártott, politikai foglyait pedig földalatti kínzókamrákban vallatta. *A kolónia*ban is egy Allende-párti német aktivistát rabolnak el, az ő megmentésére indul légikisasszony-szerelme, Lena – de a filmnél ezúttal vérfagyasztóbb a valóság. Gallenbergert nem érdeklik a Harmadik Birodalom és a chilei diktatúra háttérjátszmái, sem a személyi kultusz vagy a vallási fanatizmus pszichológiája. Motivációkkal, karakterépítéssel mit sem bajlódik, helyette csak és kizárólag arra koncentrál, hogy tételesen felsorolja Schäfer rémtetteit. Mindebből akár még velős szektahorror is kerekedhetne, de a német rendező olyan szépre komponált, „jó ízlésű" képekben fogalmaz, hogy megfosztja a filmet elborzasztó hatásától. A fordulatok valószerűtlenek, közhelyesek, az elektrosokk után magát félkegyelműnek tettető aktivistánál pedig Woody Allen is hitelesebb kommunista lázadó volt a *Banánköztársaság*ban. Bár Gallenberger szenzációsan érdekes történetet talált, csak a szenzációt forgatta le belőle – azt is enerváltan, Pablo Larraín iróniája és Costa-Gavras éleslátása nélkül.

Extrák: Semmi.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Szeretteink körében

The Hollars – amerikai, 2016. Rendezte: **John Krasinski**. Szereplők: **Margo Martindale**, **Sharlto Copley**, **John Krasinski**. Forgalmazó: **Sony**. 88 perc.

Kevés borzalmasabb élmény létezik, mint asszisztálni tehetetlenül édesanyánk haláltusájánál, de mint mindennek, egy ennyire lélekemésztő szituációnak is megvan a maga élete és határa. A nyomorúság is véges, még ha gyakran nehéz is ezt észrevenni. A *Szeretteink körében* ezt a triviális életigazságot vázolja fel.

A minden idők legunalmasabb magyar címével ellátott, a tavalyi Sundance-en bemutatott dramedy középpontjában egy kertvárosi, középkategóriás család áll, tagjai ahányan vannak, annyi felé húznak, az anyuka (Margo Martindale) halálos betegsége azonban összerántja a famíliát. A *Szeretteink körében* kétarcú film, hiszen hol végtelenül közhelyesen, hol pedig ötletesen és szerethetően beszél tárgyáról: a dramedyk minden kliséjét tartalmazza, viszont számos jelenetét a lelki szegények bölcsessége melegíti fel.

Az amerikaiak híres optimizmusa (ez is egy közhely) egyrészt a hollywoodi film megszületése óta jól bejáratott panelekből sugárzik (a mindenkori amerikai, és kivált a hollywoodi filmekben leggyakrabban elhangzó frázisok – „minden rendbe jön", „nem lesz semmi gond" – kiváltképpen sűrűn pufognak), másrészt néhány kifejezetten leleményesen megkonstruált jelenetből, melyek a fenséges, a tragikus stílusminőségeket keverik komikus elemekkel. Magában a módszerben ugyan nincs semmi új, hiszen ez a kortárs dramedyk bevett stratégiája, az viszont izgalmas, ahogyan a debütáns – eddig csak színészként ismert – John Krasinski rendező és a forgatókönyvíró James C. Strouse alkalmazza azt. Az édesanyját az agyműtétére hajának leborotválásával felkészítő fiú jelenetével, vagy a férjét még holtan is megvigasztalni képes anyuka szekvenciájában az alkotók ízlésesen és bátran oldják humorral a mélységes bánatot. Az efféle epizódok, illetve a népes színészgárda hibátlan munkája még az amúgy markáns tévéfilm-stichet is feledtetik.

Az alkotók végig megmaradnak a jóízlés határain belül, illetve majdnem végig megmaradnak ott: a jelenet, melyben a hősök halottaskocsival szállítják kórházba a szülni készülő lányt, talán kicsi túllő a célon. Ugyanakkor éppen ez, az anyuka temetéséről a kórház szülészeti osztályára vezető zárósnitt bizonyítja meggyőzően, hogy miként képes egy amerikai filmes a legszörnyűbb családi drámából is a család ünnepét varázsolni. A família csonkulását és reintegrációját egyidejűleg megmutatni, mégpedig úgy, hogy utóbbi élményt vigye magával haza a néző a moziból.

Extrák: Audiokommentár Margo Martindale-lal és John Krasinskival; interjúrészlet a rendezővel, valamint Anna Kendrick és Margo Martindale színésznőkkel; werk.

PÁPAI ZSOLT

Elzárva a világ elől

The Disappointments Room – amerikai, 2016. Rendezte: D.J. Caruso. Szereplők: **Kate Beckinsale**, **Mel Raido**, **Lucas Till**. Forgalmazó: **Fórum**. 88 perc.

Mostanság, amikor a körülajnározott kortárs horrorfilmek rendre csalódást okoznak – a *Valami követ* átgondolatlanságától kezdve *A boszorkány* blöffjén át a *The Autopsy of Jane Doe* elmaszatolt fináléjáig –, szinte már üdítően hat egy olyan rémfilm, amelyet még csak pozitív sajtóvisszhang sem övez, és nem kelt hamis reményeket a közönségben. Igaz, ha a szóban forgó produkciónak ez az egyetlen érdeme, a néző így sem jár jobban – sőt. Pedig nem indul vállalhatatlanul a *Hátsó ablak* középszerű kertvárosi parafrázisával, a *Disturbiá*val „elhíresült" D.J. Caruso 2014-ben forgatott, de csak két évvel később bemutatott filmje, az *Elzárva a világ elől*. Jobb pillanatai azonban sajnos levonulnak legkésőbb az expozíció végéig; gondolok itt azokra a snittekre, amelyek egy ódon ház belső tereit mutatják, némi ajtónyikorgással, vízcsöpögéssel erősítve az atmoszférát, és azt sejtetik: kísértetfilm van körvonalazódóban. Amint azonban az emberi dráma, a természetfelettinek vélt borzalmak, de leginkább egy súlyos csapástól szétzilált női psziché rejtelmei kerülnének terítékre, hamar ellaposodik, vagy stílszerűen szólva, ezer sebből kezd el vérezni a film. A cselekményvezetés összecsapottsága, a primitív *jump scare* effektusok, az értékelhető színészi játék teljes hiánya és a paráztatónak szánt, ámde nevetségességbe torkolló montázsok – kivált az idősíkok és tudatképek menetrendszerű váltogatása – nyomatékosítják igazán, mekkora a szakadék az *Elzárva a világ elől* és az általa megidézett előzmények (olyan remeklések, mint az *Ijesszük halálra Jessicát!* és a *Ragyogás*) között.

Extrák: Semmi.

BATA NORBERT

Nagyon nagy vállalkozás

Logikus lenne azt gondolnunk, hogy az elmúlt 10-15 év szuperhősös filmdömpingjének a hatása lecsapódik a képregénypiacon is. Hiszen ugyanazokról a figurákról van szó, nem egyszer pont ugyanazokról a történetekről, ugyanazokban a képzelt univerzumokban.

A valóság azonban messze nem ilyen egyszerű, és erről az eddigi próbálkozók, az ADOC-Semic, a Panini, a Képes Kiadó, a Cartaphilus egykori, és főként a Kingpin kiadó mai munkatársai kötetnyit tudnának mesélni. A népszerűbb szuperhősös filmeket csak a mozikban százezrek nézik meg, a tévében milliós a nagyságrend. A képregényfüzetek és -kötetek ezzel szemben alig pár ezres példányszámot érnek el, és ezen nem sokat változtat a legsikeresebb Pókember, Batman vagy Bosszúállók bemutató sem.

Természetesen az sem mindegy, hogy melyik szuperhősről van szó. A Watchmen-képregényt megelőzte a híre, ennek köszönhetően szépen fogyott, amikor a filmbemutatóhoz időzítve megjelent, ám ugyanez a kiadó alaposan megbánta, hogy szintén a mozihoz igazodva kihozott egy Zöld Lámpás-képregényt. Nem véletlen az sem, hogy önálló Superman-képregény kiadásával bő húsz éve nem kísérletezett senki idehaza.

Az imént felsorolt kiadók közül volt, amelyik csődbe ment, volt, amelyik kivonult Magyarországról, és volt, amelyik csak leépítette (szuperhősös) képregényes részlegét. A Kingpin azonban tudatosan, kitartóan építkezik, és immár öt éve biztosítja a hazai rajongók Marvel- és DC-dózisát az újságárusoknál, havi két-három füzettel, a vastagabb fajtából.

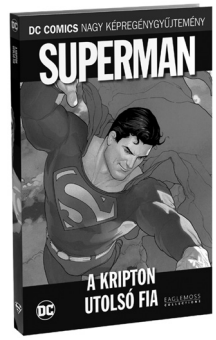
Nem sokkal karácsony előtt bombaként robbant a képregényes berkekben a hír: a brit Eaglemoss Magyarországon is elkezdi a *DC Comics Nagy Képregénygyűjtemény* kiadását. 60 kötetet terveznek, kéthetenkénti megjelenéssel, részben előfizetéses alapon, részben újságos terjesztéssel.

Az Eaglemoss nem teljesen ismeretlen nálunk, pár évvel ezelőtt képregényes ólomfigurákkal próbálkozott, ám az a sorozat nem ment végig, mert a kezdeti lelkesedés jelentősen alábbhagyott. Ma még nem tudni, hogy ezúttal nagyobb sikerrel járnak-e, de az biztos, hogy minden követ megmozgatnak: a szép színes, keménytáblás, 200 oldalas kötetek jóval több helyen kaphatók, mint más képregények, még a korábban bevehetetlennek tűnő szupermarketekben is, és igen komoly tévés reklámkampány támogatja az akciót.

A lapzártáig megjelent három kötetről és a bónuszokról eddig nagyrészt pozitívak a visszajelzések. Igaz, a kiadó közlése szerint minden várakozását meghaladó érdeklődésben komoly szerepet játszhatott a roppant kedvezményes bevezető ár, de a képregényes fórumokon is az elégedettség hangjai az erősebbek.

A finnyásabb gyűjtőknek azért vannak – nem alaptalan – kifogásaik is. A sorozat azzal a *Hush* című Batman-történettel kezdődik, amely tíz évvel ezelőtt már megjelent magyarul, a negyediknek várható rész pedig mindössze három éve. Ez mindenképpen arra utal, hogy a kiadó aligha végzett előzetes felmérést, piackutatást, és egyszerűen ugyanazt a sorrendet tartja, mint más országokban. Annak sem örül mindenki, hogy az új kiadáshoz új fordítás párosul. Sokan szóvá tették a kisebb nyelvtani hibákat, figyelmetlenségeket, tévedéseket (ami nekem, mint az eredeti fordítás elkövetőjének, akár jól is eshetne). Előfordultak terjesztési gikszerek is, így néhány városból jelezték, hogy a képregényhez kapott kísérőanyag nem magyar, hanem cseh nyelvű – az Eaglemoss egyszerre indította a két változatot, és a választott nyomdában feltehetően nem tudnak sem magyarul, sem csehül.

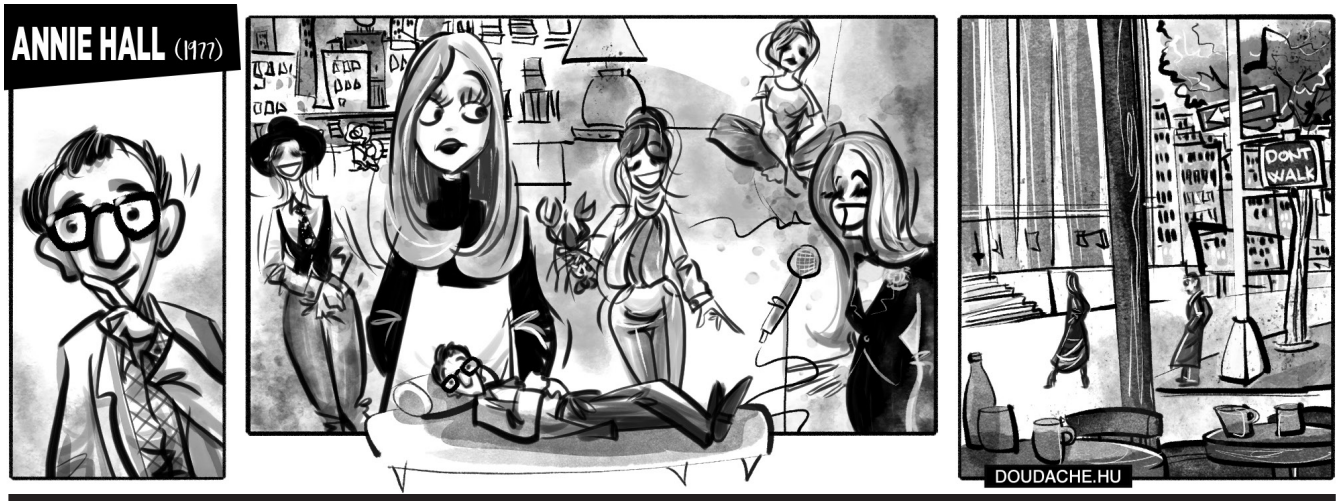
Bár a példányszámról pontos információnk nincs, a széles körű terjesztésből kikövetkeztethető, hogy itt bizony akár tízezres nagyságrendről is szó lehet. Amiből pedig azonnal arra lehet gondolni, hogy a kiadó kifejezetten a szuperhősöket inkább moziból-tévéből ismerő réteget igyekszik becserkészni. Márpedig ők elég sokan vannak. Az animés-gamer rendezvényeken ma már szinte mindenki számára kötelező beöltözésnél tapasztaljuk, hogy a cosplayerek nagy része egyetlen olyan képregényt sem olvasott, amelynek választott karaktere a főhőse, csak filmen látta.



Az igazság pillanata áprilisban fog eljönni, akkorra kell ugyanis az Eaglemossnak eldöntenie, hogy a hét biztosra beígért kötet (három Batman, egy Superman, egy Superman és Batman, két Igazság Ligája) eladásai indokolják-e a folytatást. Ha igen, lehet, hogy végre valami komolyan megmozdult a hazai képregényes piacon.

DC Comics Nagy Képregénygyűjtemény. Színes, keménytáblás, kb. 200 oldalas kötetek. Kiadó: Eaglemoss.

BAYER ANTAL



2017-BEN DUDÁS GYŐZŐ KÉPREGÉNYEI ILLUSZTRÁLJÁK ROVATUNKAT