

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 05. SZÁM • 2021. MÁJUS • 490 FT / 8,60 RON

[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)

## Jövőfantáziák

Korea, Japán, Hongkong  
A csend mesterei: Lois Weber



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Francis Lee: **Ammonite** – TvGO

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## PHILIPPE FALARDEAU

A québeci francia Philippe Falardeau filmjeiben (*Lazhar tanár úr*, *Gyakorlatom Kanadában*, *Szudán elveszett fiai*, *Ütésálló*) a lokális kanadai problémák ugyanúgy egyetemes érvényűvé válnak, mint a hétköznapi hősei személyes problémái. Falardeau filmjei mégsem komorak, még a súlyosabb drámákat is kedves humor és melegszívű empátia ellenpontozza.

**Philippe Falardeau: My Salinger Year (Margaret Qualley) – 12. oldal**



## TÁVOL-KELETI PANORÁMA

A dél-koreai populáris kultúra az elmúlt évtizedben igazi nagypályás, mainstream tényezővé vált a nagyvilágban. 2012 óta több mint 100 millió jegyet adnak el a helyi alkotásokra (Dél-Korea népessége 51 millió főt számlál). Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Bong Joon-ho neve ma már világszerte ismert, a koreai sorozatok pedig a Netflix kínálatának népszerű darabjai.

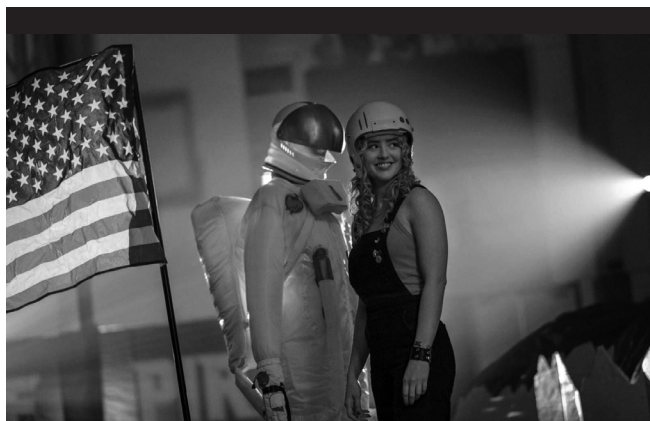
**Derek Tsang: Better Days (Zhou Dongyou) – 16. oldal**



## FANTASZTIKUS JÖVŐ IDŐ

Az 1993-ban bemutatott *Idétlen időnkig* filmtörténeti hatását nehéz lenne túlbecsülni. Szinte példátlan, hogy egy film dramaturgiai sémája olyan életképesnek bizonyuljon, hogy évtizedekkel a premier után is egy vírus hatékonyságával örökítse át magát az összes létező műfajba. Az elmúlt évtizedben szinte önálló műfajjá váltak az időcsapdás filmek, a világjárvány és a karantén miatt még aktuálisabbak, mint valaha.

**Ian Samuels: Apró tökélyek térképe (Kathryn Newton) – 30. oldal**



2021 május

# FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 05. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

<b>Tompa Andrea:</b> Az otlét kockázatával ( <i>Börcsök Enikő 1968-2021</i> )	4
<b>Kráncz Bence:</b> Az elkészttség tragédiája ( <i>Beszélgetés Nagy Dénessel</i> )	6
<b>Herczeg Zsófi:</b> Rovarok és hajszalak ( <i>Beszélgetés Andrasev Nadjával</i> )	8
<b>Schubert Gusztáv:</b> Az idegek játéka ( <i>Beszélgetés Sopsits Árpáddal</i> )	10

## PHILIPPE FALARDEAU

<b>Huber Zoltán:</b> Az együttélés szabályai ( <i>Új raj: Philippe Falardeau</i> )	12
--	----

## TÁVOL-KELETI PANORÁMA

<b>Teszár Dávid:</b> Nagy tigrisből világerő ( <i>Koreai film 2016-2020</i> )	16
<b>Kovács Kata:</b> Türt vagy tiltott? ( <i>Derek Tsang: Szebb napok</i> )	20
<b>Jordi Leila:</b> Düh és csalódás ( <i>Kortárs japán kísérleti filmek</i> )	22
<b>Huber Zoltán:</b> Tökéletes hamisítvány ( <i>Felix Chong: Egy megfoghatatlan hamisító</i> )	25

## A CSEND MESTEREI

<b>Barkóczy Janka:</b> Meztelen igazság ( <i>Lois Weber 1879-1939</i> )	26
---	----

## FANTASZTIKUS JÖVŐ IDŐ

<b>Nemes Z. Mária:</b> A superkontextus eufóriája ( <i>Képregény legendák: Grant Morrison: The Invisibles</i> )	30
<b>Baski Sándor:</b> Játssz újra, meg újra, meg újra ( <i>Időhurokfilmek</i> )	35
<b>Schubert Gusztáv:</b> Alvajárók Utópiában ( <i>Szép új világ-adaptációk</i> )	38

## FESTIVÁL

<b>Csákvári Géza:</b> Jövő karanténban ( <i>Berlin</i> )	40
<b>Pauló-Varga Ákos:</b> Elsőbbség a moziknak ( <i>Friss Hús Fesztivál – Beszélgetés Deák Dániellel</i> )	44

## FILM/REGÉNY

<b>Ádám Péter:</b> A járvány mint allegória ( <i>Albert Camus: A pestis</i> )	46
---	----

## FILM/ZENE

<b>Pernecker Dávid:</b> Frustráció és kiábrándulás ( <i>Scott Walker</i> )	48
<b>Déri Zolt:</b> Lady Day napjai ( <i>Billie Holiday filmen</i> )	50

## PILLANATKÉP

<b>Palotai János:</b> Déja vu ( <i>Cseh Gabriella újrafotói</i> )	51
---	----

## TERMÉSZETFILM

<b>Teszár Dávid:</b> Flóra és fauna a pusztában ( <i>Beszélgetés Török Zoltánnal</i> )	52
--	----

## KRITIKA

<b>Varró Attila:</b> Elveszett Paradicsom ( <i>Francis Lee: Örök lenyomat</i> )	54
<b>Vajda Judit:</b> Meghalni csak pontosan, szépen ( <i>Harry Macqueen: Szuperónva</i> )	56
<b>Zsbori Anna:</b> Hercegnő a bábból ( <i>Don Hall – Carlos López Estrada: Raya és az Utolsó Sárkány</i> )	57

## (TÁV)MOZI

<b>STREAMLINE MOZI</b>	60
------------------------	----

<b>PAPÍRMOZI</b>	64
------------------	----

**A címlapon:** Francis Lee: *Ammonite* (Kate Winslet és Saoirse Ronan)

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera (1935-2020)

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

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

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghi Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
E-mail: [filmvilag@chello.hu](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)  
telefonon: 06-1-767-8262  
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>  
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:  
18203332-06000412-40010084  
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.  
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

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

**Megrendelészám:**  
FP21-0028  
ISSN-0428-3872



## KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

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

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

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



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

- „Magyar, lengyel, két jóbarát”. A középkortól a rendszerváltásig terjedő magyar–lengyel történelmi kapcsolatokat *Bagi Dániel*, *Horn Ildikó*, *Gebei Sándor*, *Hermann Róbert*, *Romsics Gergely* és *Mitrovits Miklós* tekinti át
- Templomban menedéket kereső gyilkosok? Iratokat hamisító szentek? *Kenneth F. Duggan* és *Levi Roach* meglepő eseteket sorol
- A 150 éve véget ért porosz–francia háborúról *Michael Rowe* ír

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel fizethető elő a [www.kossuth.hu](http://www.kossuth.hu), vagy digitális formában a [digitalstand.hu/bbc\\_history](http://digitalstand.hu/bbc_history) webcímen.

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

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

## Előfizetési kedvezmény

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

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

**Megrendelhető** az ország bármely postáján, a hírlapkezelőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), **e-mailen** a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

Előfizetési csekken 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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

**MMA**  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

**NFI**  
NEMZETI  
FILMINTÉZET  
MAGYARORSZÁG



## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak egy részét fedezi.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához. A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

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

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

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

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

1%

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

**FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41**

1%

Köszönjük a támogatást!

**CIRKO**  
**GEJZIR** Filmek,  
mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek. Feltéve, hogy a mozik újra látogathatóak.



## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**The Risk of Presence** (Enikő Börcsök 1968-2021) by Andrea Tompa, p. 4. **Tragedy of Lateness** (A Talk to Dénes Nagy) by Bence Kránicz, p. 6. **Insects and Hairbreadth** (A Talk to Nadja Andrasev) by Zsófi Herczeg, p. 8. **The Play of Nerves** (A Talk to Árpád Sopsits) by Gusztáv Schubert, p. 10. *Enikő Börcsök was an actress of many faces – she played a great many characters in many films but her real talents lit up on stage, especially under the direction of Sándor Zsótér.*

### NEW BREED

**The Rules of Coexistence** (Philippe Falardeau) by Zoltán Huber, p. 12. *The local Canadian problems in Quebec-born director Philippe Falardeau broaden universal, but he never makes somber dramas: even his most serious movies glitter with humour and affection.*

### FAR EAST PANORAMA

**Great Tiger Becoming a World Power** (Korean Films 2016-2020) by Dávid Teszár, p. 16. **Permitted or Prohibited** (Better Days by Derek Tsang) by Kata Kovács, p. 20. **Anger and Frustration** (Contemporary Japanese Experimental Dramas) by Leila Jordí, p. 22. **A Perfect Counterfeit** (The Gutenberg Project by Felix Chong) by Zoltán Huber, p. 25. *During the 2010's South-Korean filmmaking has become a prominent player in world cinema: films by Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Bong Joon-ho proved to be international hits.*

### MASTERS OF SILENCE

**The Naked Truth** (Lois Weber 1879-1939) by Janka Barkóczi, p. 26.

### FANTASTIC FILMS ON FUTURE

**Euphoria of the Supercontext** (Comics Classics: The Invisible by Grant Morrison) by Mária Nemes Z, p. 30. **Play it Again and Again and Again** (Time Loop Sci-fis) by Sándor Baski, p. 35. **Somnambulists in Utopia** (Adaptations of Brave New Worlds) by Gusztáv Schubert, p. 38. *During the world pandemia, contemporary time loop science fiction films (Palm Springs, The Map of Tiny Perfect Things) fashioned after Groundhog Day seem to be more actual and revealing.*

### FESTIVAL

**Future in Quarantine** (Berlin Film Festival) by Géza Csákvári, p. 40. **Priority to Cinema** (Friss Hús Film Festival – A Talk to Dániel Deák) by Ákos Pauló-Varga, p. 44.

### FILM/NOVEL

**Epidemic as Metaphor** (The Plague by Albert Camus and Luis Puenzo) by Péter Ádám, p. 46.

### FILM/MUSIC

**Frustration and Failure** (Scott Walker) by Dávid Pernecker, p. 48. **Days of Lady Day** (Billie Holiday in Movies) by Zsolt Déri, p. 50.

### SNAPSHOT

**Déja Vu** (Photographs of Gabriella Cseh) by János Palotai, p. 51.

### NATURE FILM

**Flora and Fauna of Pusztá** (A Talk to Zoltán Török) by Dávid Teszár, p. 52.

### REVIEW

**Lost Paradise** (Ammonite by Francis Lee) by Attila Varró, p. 56. **Dying As An Art** (Supernova by Harry Macqueen) by Judit Vajda, p. 56. **From Pupa to Princess** (Raya and the Last Dragon by Don Hall and Carlos López Estrada) by Anna Zsbori, p. 57.

### CINEMA p. 58.

STREAMLINE CINEMA p. 60.

PAPER CINEMA p. 64

**On the Cover:** Saoirse Ronan and Kate Winslet in Ammonite by Francis Lee (A Telekom TVGO release)

/// **BÖRCsök ENIKŐ (1968-2021)**

# Az otflét kockázatával

/// **TOMPA ANDREA**

**MINDEN ÉLETKOR BENNE VOLT, EZÉRT IS JÁTSZOTT EL ANNYIFÉLÉT NŐBEN ÉS FÉRFIGBEN. SOK FILMBEN LÁTHATTUK, DE FŐSZEREPBEN RITKÁN; IGAZÁN A SZÍNPADON, FŐLEG ZSÓTÉR SÁNDOR RENDEZÉSEIBEN JUTOTT LEVEGŐHÖZ.**

**N**em ismerhettem személyesen halhatatlan fejét – végül sosem interjúztam vele. Pedig egy darabig fontolgattam, terveztem, készültem rá. Aztán beláttam: találkozásunk enélkül is mindig személyes, a szó legteljesebb értelmében, és ez a személyesség mindig ott, színpad és nézőtér között történik, s hogy ennél egy beszélgetés csak soványabb lehet. Ez a személyes, de ugyanakkor mégis általános emberi igazság történt meg általa, ahányszor csak láthattam színpadon, főleg annak a rendezőnek a munkáiban, aki átformálta vagy inkább kiteljesítette és a határtalanná tágította színészetét. Bár sokat filmezett, szinkronizált, el-elment műsorokba, nem volt igazán ismert színész azok előtt, akik nem jártak a Vígbe. Elsősorban színpadi színészként alkotott, abban a köztesben, inkább ingázásban, amit a konvencionálisabb vígszínházi darabok és az ugyanott felfelbukkanó, nagyobb művészi vállalások jelentettek – a kettő együtt rajzolja meg színpadi pályáját.

Volt, hogy megnéztem közepes vagy egyenesen rossz előadásban csak azért, hogy lássam, milyen, amikor egy ilyen darabban megszólal egy olyan színész, aki nem ismeri a hamis hangokat. Megnéztem nagy kedvencem, Ibsen *John Gabriel Borkman* jában, tulajdonképp két csillag: Ibsen és Böröcsök Enikő miatt; két éve volt a Pesti Színházban. Böröcsök megszólalásai mindig emberiek, személyes térből hozottak, de neki is nehéz kapcsolódni a többiek hamis világához – így fogalmaztam utána egy kritikában. Szédületes komika is tudott lenni, volt humora és játékossága, de ennyivel ma már nem lehet valaki nagy színész; a karakter-

színészet ideje elmúlt. Valami egészen mást tudott, még azokban a darabokban is, amiket talán utált – halottam ilyesmiről beszélni egy interjúban, bár előadást nem nevezett meg.

Böröcsök otthona, ő nevezte annak, a Víg színház csodás építménye volt, de e színház elmúlt két évtizede, amit végigkövethettem, inkább egy jó, néha sikeres, máskor közép-szerű üzem volt, ami azért olykor nagy alkotásokat is létrehozott. Böröcsök mindvégig hű volt a Víghez, anélkül, hogy ennek nagyobb feneket kerített volna, egyszerűen oda kötődött az egyetem utáni három kaposvári évét követően. Ez volt az ő tere, ez az ezer fős színház, és csak ez: itt jutott levegőhöz, innen kapta vissza, ennyi sok nézőtől, amit adni tudott. Kisebb helyen

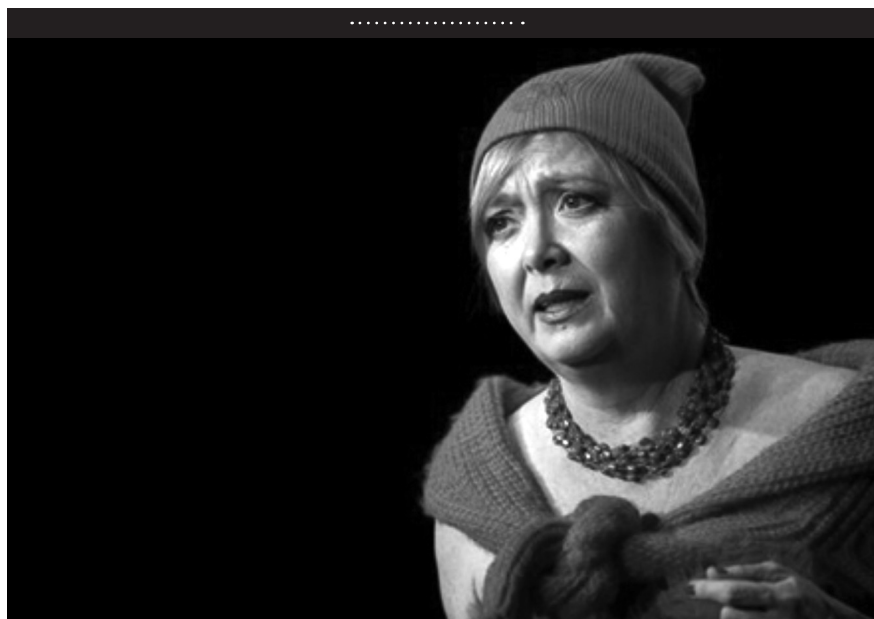
**„Nem kommentálja, hanem testesíti”**

(Elfriede Jelinek: Téli utazás – Rendezte: Zsótér Sándor, Víg színház)

úgy érezte magát, mint „krokodil a befőttesüvegben”, fogalmazott. Az ő gyönyörű krokodilalkata ebben a színházi óceánban volt otthon. Illik rá ez a krokodil – ősi, elemi erő testesül meg benne.

Ezekben a közepes darabokban is úgy jött be a színpadra, mint aki nem hagyja kinn a jobbik énjét: belépett egészen. Nem egy kommentátort küldött előre maga helyett, mondván, én sokkal jobb, szebb, okosabb vagyok, mint a figurám, hanem valahogy saját, vagyis éppen megtestesített szereplője létének kockázatával állt elénk: ez vagyok, mondja. A szereplőjét nem kommentálta, ahogy a magyar színházi hagyományban annyiszor tapasztalható, nem a véleményét mondta el róla, hanem *testesíti*, és ez az ember sohasem „csak” nő, hanem elsősorban ember a maga akár megdöbbentő hétköznapi-ságában, közönséges voltában.

A magyar színpadi színészetben néhány alkotónak megadatott, hogy találkozzon azzal a rendezővel, aki átformálta a színpadi játékmódot, újratanította, új szellemi alapokra helyezte a színészetet; Zsótér Sándorral Böröcsök több mint egy tucatszor dolgozhatott. Zsótér a színészi játékmód szempontjából új színháztörténeti paradigmát nyitott, Böröcsökkel együtt ezt a játékmódot talán néhány színészosztálynak át is adhatták: valaha együtt vezettek osztályt a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Egy Csáki Juditnak adott interjúban már 2019 ápr-



KALLÓ BEA FELVÉTELE (MTI)

BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE



rilisában óvatosan fogalmaz az SZFE jövőjével kapcsolatban: „ki tudja, mi lesz ott”.

Ami a legfelforgatóbb volt Börcsök művészetében, Zsótér-rendezésekben történt. Zsótér színészvezetése radikálisan szétválasztja a szavakat (vagyis a szavak jelentését) és ezek ábrázolását, amire a hagyományos realista játéknyelv épült. Szétválasztja, egymásnak feszíti azért, hogy új jelentéseket találjon. Börcsöknek Zsótér rendezéseiben nem eljátszania, hanem elsősorban értenie kellett, amit beszél; legnehezebb színészi feladatának egy Jelinek-darabot tartott, amit nyolcvan ember előtt játszott a háziszínpadon a Vígben. Állítása szerint az egyik előadáson Esterházy Péter nevetett, mert ő értette, amiről Jelinek (Börcsök tolmácsolásában) szólt; mások nem nevettek. Megérteni persze nem a szavakat, mondatokat kellett, hanem bizonyult alkotói univerzumokat Maeterlincktől és Brechtől kezdve Caryl Chur-

**„Érdes-feszült-váratlan-várakozó játékmód”**

(Szabó István: Édes Emma, drága Böbe – Johanna ter Steege és Börcsök Enikő)

miközben úgy tűnt, mindig mindennapi középhangon beszélne.

Színpadi mondatai mögött az igazság akarása húzódott, nem valamiféle vágy a tetszés, a láthatóság, a „mutatás” után. A jelenléte, ottlétének tétje és értelme minden színpadi munkájában megragadható volt.

Több mint harminc filmet forgatott pontosan három évtizedes pályája alatt. Egy korait, az *Édes Emma, drága Böbét* és késeit, a *Tünet* című kisfilmet újranézve most látom azt az érdes-feszült-váratlan-várakozó játékmódot, ami annyira egyedivé, nem tetszeni akaróvá gyúrta őt. Nem tudom, hogy a film ráta-

chillig, akinek *Az iglic* című drámája a Zsótér-Börcsök páros első nagy dobása volt. Brecht *A szecsuanai jóembere* éppen húsz éve került színre a Vígben. Börcsök úgy volt egyszerre a két főszereplő, az adakozó és a kemény, a férfi és a nő, a szerelmes és a törhetetlen, hogy szinte semmi külső jelét nem adta a változásnak. Egyszerre lakott benne a két ember, látszólag alig egy hajszál választotta el őket, és mégis egy óceán. Börcsök nem eljátszotta a jót és a rosszat, és nem osztott köztük semmiféle igazságot, hanem abban a súlyos emberi dilemmában jött és ment, változott és egyáltalán semmiféle változást nem mutatott, mintha az egész egzisztencia erről szólna, hogy hol ez vagy, hol az, és a kettő rettentően, bántóan hasonlít és mégis: az egyik ember szánja a másikat, a másik meg kőszívű. A csodálatos (és a közönség által hidegen fogadott) *A két madárban* Börcsök úgy játszott öregembert, hogy szinte semmi külső jegyet nem vett fel, pusztán a hangszín, a tempó változott, a beszéd levegője; ugyanitt kisfiút is alakított. Minden életkor benne volt, ezért is játszott el annyiféle nőben és férfiban. Az ezer fős színház tényleg neki való tér volt, őt valóban bárhol nemcsak hallani, hanem érteni is lehetett,

lált-e különösségére és volt-e akkora, olyan rendezői találkozása, mint ami megadatott neki a színházban. Játékára filmen sem jellemző a nagy amplitúdó, a nagy érzelmi kilengés és éles váltás, legfeljebb akkor engedi meg magának, ha egyedül van, mint a *Tünetben*. Az *Emmában* Böbét játszó Börcsök szinte csak kifele figyel, férfiakra, csábít, flörtöl, kihív, de nem a szépségével, hanem az átható tekintetével. A *Tünet* az idősebb, magányos, zárt Börcsököt láttatja, aki vel viszont flörtölnek (Gálffi László a partnere). Játéka itt is inkább darabos, nem az a kipróbált, sima vonalvezetés, ami annyira unalmas és megjósolható; sose tudni, mi lesz a következő állapota, mégis összefüggő az egész ember, belül egy, ahogy mindig ott van a maga teljes esendőségében. Némasáságnak véleménye van, ez jelenlétének kulcsa, ugyanakkor minden megszólalását is súlyosbítja; csak úgy sosem fecseg. Azt a rászabott, személyiségét és játékmódját mélységét megmutatni képes filmet nem találok; lehet, hogy valóban csak színházban kapott igazán személyes szerepeket.

Kerek arcú, óriás szemű, semmiképp sem klasszikusan szabályos vonásokkal bíró színész volt Börcsök Enikő: egyedisége összetéveszthetetlené tette. Hangja inkább mély, meleg, de hallom karakterszerepeiben fehangját, rikácsolását is. Alakjában mindig meghatározó a nagy, nyílt arc és a térdtől mindig hangsúlyos lábak – járása is mutatja, hogy a színész nem óvatosan vagy félszegen lépked, hanem létének, feladatának tudatában: keményen tudott járni. Mint aki stabilan áll a világban.

Betegségéről (vesetranszplantáltként élt) nyíltan beszélt, a szervre váró gyerekek, embertársak körében végzett társadalmi munkája, mások támogatása rendkívül fontos volt számára. Dolgozott fiatal elítéltekkel; gyakran beszélt arról, hogy a fiatalok bűnözés nem a gyermekek bűne. Ha eljött volna valaha a Vígből, talán több avantgárd művészeti kaland adatik meg neki, s ha eljött volna, elveszíti ezt a nagylevegőt, ezt a nagy teret, ami főleg Zsótér rendezéseiben valami tág emberi univerzummá változtatott. Sokszor úgy tűnt, az ilyen színész tud csak igazán sokat a létezésről, az emberről, de ennek semmi más módja nem volt, hogy elbeszélhesse, mint éppen az az alak, akinek aznap este testet adott. •

BESZÉLGETÉS NAGY DÉNESSEL

# Az elkésettség tragédiája

KRÁNICZ BENCE

**NAGY DÉNES ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJÉBEN, A TERMÉSZETES FÉNYBEN NINCS PSZICHOLOGIZÁLÁS, A FŐHŐS MÚLTJA AZ ARCÁRA VAN ÍRVA. A RENDEZŐ EZÜST MEDVE-DÍJAT KAPOTT A BERLINALÉN.**

• *Hosszú ideig keresték a film amatőr szereplőit, ehhez körbetelefonálták az ország mezőgazdasági telepeit. Miért pont ott válogattak szereplőket?*

A szereplőkeresés az egyik legfontosabb feladata volt ennek a filmnek. A filmek, amelyeket én készítek, arcokról szólnak, a szereplőkön állnak vagy buknak. Ha nem sikerülne megtalálni a megfelelő szereplőket, a film hiába készülne. Az elejétől fogva amatőr szereplőkben gondolkodtam, ismeretlen arcokban, akiket nem láttunk még más filmekben. Olyanokat kerestem, akikről rögtön elhiszük, hogy hónapok óta a háborúban vannak, fizikailag és lelkileg kimerítő, viszontagságos körülmények között élnek. Kézenfekvő volt, hogy vidéken keressünk elsősorban a szabad ég alatt dolgozó, fizikai munkát végző embereket. Egy olyan embernél, aki naphosszat kaszál vagy állatokat terel, az arcán és a testén érződik ez az életmód: az erős és szálkás izomzatán, a kerges tenyerén, a napbarnított arcán, azon, ahogy leveszi a csizmáját vagy rágyújt egy cigarettára. Emellett a legfontosabb dolog, amit keresek, egy elemi érzés, amikor ránézünk valakire. Értem ezen a tekintet egyszerre jelen lévő fókuszáltságát és kiismerhetetlenségét, ami nem hagy nyugodni. Ilyen tekintetet nehéz találni. A film szereplőit két évig kerestük, több úton. Valóban végigtelefonáltuk a magyarországi mezőgazdasági cégeket, sok száz marhasertés-, baromfi-, és növénytermesztőtelepet. Ahol nyitottak voltak irányunkban, oda leutaztunk, és végignéztük az ott dolgozókat. A másik út személyes kapcsolatokon keresztül vezetett, faluról falura fésültünk át környékeket Kárpátalján, Erdélyben és a Vajdaságban.

Így találtunk rá a film főszereplőire: a pélyi Szabó Ferencre, a sárosorosziból való Stuhl Ernőre, a pálhalmi Garbacz Tamásra, a csokalyi Szilágyi Gyulára, a sepsiszentgyörgyi Bajkó Lászlóra, a Szilágyiból származó Franczia Gyulára, az aszódi Barta Józsefere és az összes többi szereplőre, akik elképesztően bátrak és vagányak voltak, hogy vállalták magukat a kamera előtt, és mertek belépni az ismeretlenbe.

• *Nem először forgat amatőr szereplőkkel. Milyen másfajta rendezői készségeket igényel a velük való közös munka a profi színészekkel való együttműködéshez képest?*

A forgatás és a próbák során sokkal kevesebbet instruálunk. A kéréseim konkrétak és egyszerűek. Sokszor jelenet közben bebeszélék a szituációba: most nézz ide, most hajtsd le a fejed, nézz fel, ezt halkabban, visszafogottabban, keményebben mondd! Nincs pszichologizálás. A film a szereplőkhöz idomul, rájuk, a saját lényegükre épít. A szereplőknek saját magukat kell eljátszaniuk. Az egész folyamat sokkal kevésbé bebiztosított, a jelenetek nincsenek túlpróbálva, csak vázlatosan felrajzolva.

• *A film nagy részét Kelet-Lettországban forgatták. Hogy esett a választásuk erre a helyszínre? Miben ragadható meg itt az a különleges atmoszféra, amelyre támaszkodni akart a filmben?*

A történet valahol a Szovjetunióban játszódik, Oroszország, Fehéroroszország és Ukrajna határvidékén. Adott lett volna, hogy a három ország valamelyikében forgassuk, de csakhamar kiderült, hogy jobban járunk, ha az Európai Unión belül maradunk, és végül Lettországra esett a választásunk. Egyrészt komoly

orosz kisebbség él ott, és nekem fontos volt, hogy a film orosz szereplőit ténylegesen orosz falusiak játsszák, mert minden nemzetnek, kultúrának megvannak a maga speciális arctípusai, hanghordozásai, gesztusrendszerei, és kínosnak érzem, mikor a filmesek ezzel ügyeskedni próbálnak. Másrészt Lettország keleti fele úgy néz ki, mintha Oroszországban járnál: a táj ugyanolyan végtelen, több száz kilométer széles mocsaras erdő-sávok, nyírfa- és fenyőerdők, szabályozatlan, vad folyók alkotják. A falvak úgy, ahogy vannak, kiváló helyszínek. Mai napig szinte ugyanolyan sötétbarnára színeződött gerendaházakat építenek, mint amelyek a magyar honvédek háborús fotóin feltűnnek. Ezen a vidéken késő ősszel fedett az égbolt, gyakran szitáló eső esik, és szinte állandó fémhalmály uralkodik. Ezt a speciálisan oroszos hangulatot, amit Tarkovszkij filmjeiből is ismerünk, nagyon nehéz lett volna itthon megteremtünk. Nagyon hálás vagyok a producereimnek, László Sárának és Gerő Marcellnak, hogy teljesen mellettem álltak abban, hogy a filmet külföldön kell leforgatnunk.

• *Závada Pál regényének egyetlen részletét adaptálta a filmbe. A kezdetektől egyértelmű volt, hogy csak Semetka történetét emeli ki a könyvből?*

Kezdetektől olyan történetet kerestem, ami egy helyszínen és néhány nap alatt játszódik. Závada regényét olvasva tiszta volt számomra, hogy csak az oroszországi részek érdekelnék, annak a vidéki magyar parasztembernek a sorsa, akit besoroznak, majd a hazájától több ezer kilométerre bevetnek egy számára teljesen ismeretlen cél érdekében. Parancsra cselekszik és idegenek sorsa felett kell rendelkeznie, de leghőbb vágya, hogy mielőbb túl legyen a megpróbáltatásokon és hazatérjen a családjához. Semetka István százada a front mögötti hatalmas megszállt területeken szovjet partizánok után kutat. Mivel a katonák az ismeretlen terepen hehezen tájékozódtak, csak nagy ritkán sikerült a partizánokat elkapniuk, és ennek legtöbbször a civil lakosság látta a kárát, akik kiszolgáltatott helyzetüknél fogva kénytelenek voltak a partizánok és a megszálló erők között lavírozni. A partizánháború keretében a németek és szövetségeseik, köztük a magyar honvédség egységei is, több száz orosz és fehérorosz falut gyűjtöttak fel, lakosait pedig legyilkolták vagy deportálták.

• *Ha viszont csak erre a részletre támaszkodott a regényből, miért érezte szükségét bármiféle irodalmi alapanyagnak?*

A film nem foglalkozik Semetka múltjával, korábbi életének nehézségeivel, traumáival. Ezek engem nem érdekeltek, a jelen pillanatra szerettem volna koncentrálni, amikor az adott szereplő döntéseit nem a korábbi élményeinek fényében, ok-okozati összefüggésekben szemléljük. Kizárólag az érdekelt, ahogy ez az ember – aki ebben az ismeretlen világban fokozatosan veszíti el a tájékozódó képességét – a körülötte zajló világot folyamatosan elemezni és értelmezni próbálja. Az irodalmi alapanyag mégis nagyon fontos volt számomra, mert értelmezési keretet adott a történetnek. Fontos volt tudnom, hogy ez a szereplő honnan jön és hová tart, annak ellenére, hogy a filmben erről nem szólunk. A regény nem látható része, Semetka múltja és jövője bizonyos értelemben jelen van a főszereplő arcán.

• *A film hősei izoláltak a külvilágtól, a katonák és a falusiak is magukra vannak hagyva.*

*Emiatt elvontta, modellszerűvé változik a történetük. Parabolának látja-e a Természetes fényt abban az értelemben, ahogy például Jancsó Miklós történelmi parabolákat forgatott?*

A *Szegénylegényeket* nagyon kedvelem, a magyar filmtörténet egyik legfontosabb alkotása. Ugyanakkor nagyon lényeges különbség a *Természetes fény* és a *Szegénylegények* között a vizuális nyelv. Mi fontosnak gondoltuk, hogy a filmünk ne dolgozzon absztrakttal, illetve stilizált képi világgal, ami Jancsóra, de a magyar filmre is oly jellemző Huszáriktól Fehér Györgyön át Tarr Béláig – miközben persze merítünk is ebből a filmnyelvből. Én leginkább a konkrétban, a részletgazdagságban hiszek, amitől a film kevésbé egy emelt valóságban, sokkal inkább a föld közelében játszódik. A cizelláltság érzésem szerint az elvont, átvitt értelmű és szimbolikus gondolatok sejtetése helyett sokkal inkább a jelen pillanatról szól. Ugyanakkor a *Természetes fény* is parabola abban az értelemben, hogy egy egzisztenciális emberi helyze-

tet jelenít meg, ami nem csak az adott történelmi korban értelmezhető. A filmünk szándékom szerint elsősorban az önismeretről, illetve a tájékozódásunk korlátairól szól, ami miatt folyton lekésünk, lemaradunk a lehetőségről, hogy időben reagáljunk. A késve reagálás tragédiájáról próbálok beszélni, úgy, hogy a film ne moralizáljon, ne mondjon ítéletet, és ne csússzon bele abba a csapdába, hogy általános értékítéletet szűrjön le az eseményekből.

• *A Színház- és Filmművészeti Egyetem elvégzése után a Berlini Filmakadémián is tanult. Mennyiben különbözött egymástól a két képzés? Elválasztható egymástól, hogy a különböző iskolák hogyan formálták a rendezői karakterét?*

A két iskola teljesen másfajta képzést kínált. Az SZFE-n, ahol Szász János és Bíró Miklós osztályába jártam, a képzés intenzív műhelymunka keretében folyt éveken át. A vezető tanárok mesterként viszonyultak hozzánk, és gondoskodó, féltő felelősséggel szemlélték filmes fejlődésünket. Ebben a közegben nagyon jó volt létezni, az osztályunk erős közösséggé vált, a mai napig az osztálytársaimmal dolgozom együtt, László Sára és Gerő Marcell producerekkel és Dobos Tamás operatőrrel. Szász Jánostól rengeteget kaptam, elsősorban hitet, hogy bízzak magamban, és hogy van értelme mélyen személyes filmeket készíteni. A berlini képzés ezzel szemben szabadon választható kurzusokból állt össze, ahol nem volt sem osztály, sem vezető tanár, sőt állandó tanári kar sem működött. A meghívott előadók neves német és külföldi filmes szakemberek közül kerültek ki, és csak egy-egy kurzus erejéig érkeztek Berlinbe. Ez magányosabb és individuálisabb munkára kényszerített, bizonyos szempontból sokkal nagyobb önállóságra nevelt. Nekem mindkét iskola fontos személyiségfejlesztő tapasztalat volt, és végső soron a két megközelítésből áll össze a rendezői lét. Egy film elkészítése szoros és bizalmi együttműködést feltételez a producerek, az operatőr, a forgatókönyvíró, a látványtervező és a többiek között, miközben mégis végtelenül magányos szakma. •

Nagy Dénes:  
**Természetes fény**  
(Szabó Ferenc)





BESZÉLGETÉS ANDRASEV NADJÁVAL

# Rovarok és hajszálak

HERCZEG ZSÓFI

VOYEURIZMUS, MEZTELEN NŐK, GYÚJTÖGETŐ SZENVEDÉLY, PAJZÁN NYALINTÁSOK, ZÖLD NÖVÉNYEK ÉS APRÓ ÁLLATOK – ANDRASEV NADJA VÉDJEGYEI.

Andrasev Nadjára 2016-ban figyelt fel a közönség, amikor huncut című MOME diplomafilmjét, *A nyalintás neszét* beaválogatták a cannes-i filmfesztivál Cinéfondation programjába, majd megosztott harmadik díjat is nyert. Azóta elkészítette elsőfilmjét, az intim hangvétellű *Szimbiózist*, melyben egy megcsalt nő kutat férje szeretői után. A film fesztiválkörútját eléggé nehezítette a járvány, de még így is számos, köztük Oscar-kvalifikáló díjjal jutalmazták szerte a világon. Az elmúlt évről kérdeztük a rendezőt.

• *Hogyan telt a tavalyi év?*

Március elején kezdtem dolgozni produkciós koordinátorként a *Műanyag égboltn*ban, nem sokkal utána tört ki a járvány. Ez a belerázódási időszak kicsit feszült volt amiatt, hogy otthonról dolgoztunk. Úgy éreztem, mintha az asztalnál ülve forgatnánk egy filmet. Viszont az könnyített a helyzeten, hogy sokfelé kellene megfelelni, de a járvány miatt egyszerűsödött az élet. Leszűkültek az opciók és ez a karanténban néha megnyugtató is tud lenni. Ezen kívül 2020-ban a *Szimbiózist* fesztiváloztattam volna. Úgy volt, hogy megyek Amerikába, az SXSW és a GLAS fesztiválra, de lemondták őket. Két filmes eseményen voltam végül a pandémia alatt: a spanyolországi Animakom-on és a zágrábi Animafest-en, utóbbin Bucsi Rékával.

• *A rövidfilmes szcénát hogy érintette a járvány?*

A fesztiválok és a forgalmazók próbálták felvenni a lépést az új helyzettel és olyan élményhez juttatni a rendezőket, hogy kárpótolják őket. Persze mások problémáihoz képest ez semmiség, de az kicsit elszomorít, hogy alig nézték nagyvászonon a *Szim-*

*biózist*. Teljesen más élmény otthon, vacsora közben berakni egy filmet, rossz hanggal és minőségben, mint nézőkkel együtt nagyvászonon látni, és ezt utólag már nem lehet pótolni. A fesztiválok új filmeket vetítenek, ezért ami korábban már online versenyben szerepelt, az nem nagyon lesz látható moziban. Egy élő fesztiválon az is szuper dolog, hogy jön visszajelzés, mert különben olyan, mintha a kútba dobálnád a munkádat és senki sem reagálna semmit. A *Szimbiózist* a helyzet miatt végül mi elég hamar elérhetővé tettük online is.

• *Hogyan kezd az ember egy ilyen intim, személyes filmhez, amit majd idegenek is látni fognak?*

Ez egy nehéz feladat. Amikor először eszembe jutott az alapötlet, vicces volt eljátszani a gondolattal, de úgy éreztem nem érdekelné senkit egy nő párkapcsolati szenvedése, főleg, ha érezhető, hogy személyes történet. Akkor még sokkal ironikusabb, sötétebb verzió volt a fejemben. A diplomaévben Bánóczki Tibor volt a konzulensem, aki egyik alkalommal meghallgatta a különböző filinterveimet, és azt mondta rá, hogy szerinte izgalmas téma. Ez nagyon nagy löketet adott később, és megnyugtató, hogy nem kell tartani attól, ha egy film vállaltan személyes ihletettséggel.

Fontos volt, hogy bevonjam dramaturgként Domonyi Ritát, aki végül társszereplői kreditet kapott. Nagyon sokat segít egy külső szemzőg egy olyan történetnél, amit az ember részben átélt. Így van valaki, aki kívülről is meg tudja mondani, hogy mi az, amihez azért rágaskodom, mert megtörtént, és mi az, ami érdekelheti a közönséget. Csakó Judit vágó is sokat segített ebben.

• *Idegenektől milyen visszajelzéseket kaptál?*

Aki személyesen keres meg, főleg pozitív visszajelzést ad, ebből pedig nem tudok sokat leszűrni. Hasonlóan szelektált közönség az, akik fesztiválokon látják. Tehát a fesztiválsikerek nem mindig tükrözik, hogy általában hogyan reagálnak a nézők. Vannak, akik utálják a filmet, online is érkeztek gyűlölködő kommentek. Arra kifejezetten büszke vagyok, ha olyanok akadnak ki rajta, akik mesekönyveket is betiltatnának. De a filmes közönségtől kapott vélemények alapján megnyugodtam, hogy nők és férfiak egyaránt át tudják érezni a történetet. Egyáltalán nem női filmnek szántam, ezért ennek nagyon örülök. Az is izgalmas, hogy sok fiatalnak tetszik. Angers-ben teltházas vetítés volt több ezer nézővel, köztük rengeteg gimnazistával. Éreztem, hogy a film közben elkezdtek feszengeni az emberek, hozzászólni és hangokat kiadni. Először azt hittem nem tetszik nekik, de a végére ováció tört ki és megnyertük a közönségdíjat is.

• *Személyes film, de van benne egy nagyon univerzális jelenség arról, ahogy a nők egymást sztalkolják.*

Abszolút, és férfiak is sztalkolnak. Azért van univerzális hatása a filmnek, mert majdnem mindenki találkozott a megcsalással vagy a féltékenységgel valamilyen formában. Nem annyira elvont, hogy ne lehessen átélni a főszereplő érzéseit, még ha extrém módon oldja is meg a helyzetét. Nyilván kicsit szimbolikus, ami a filmben történik.

• *A film végén megjelenő nők animációs kortársaid. Ez egy tabló, ők nemcsak női versenytársak, hanem animációs versenytársak, és alkotói szinten is hatással vannak rád?*

Amikor a karaktereken gondolkodtam, hosszan vívódtam, hogy milyenek legyenek a mellékszereplők. Volt olyan, akit nagyon szerettem volna megmutatni, mint az egyik szeretőt, de nem tudtam, mert túlságosan hasonlított a haja a főszereplőére. Vagy mert mindenki fehér, sötét hajú nő lett volna. A végén azért is forgattam animációs barátnőikkel, mert inspirálnak, és ha ők lennének a vetélytársaim, ugyanúgy tudnám őket kívülről csodálni, mint a filmben a nő. De ez egy kényelmi szempont is volt: nem akartam idegeneket castingolni és így sokkal többet jelent nekem ez a jelenetsor. Az is

fontos volt, hogy legyen köztük olyan, akit megkérhetek, hogy vetkőzzön le, vagy egy vibrátorral a kezében tegyen úgy, mintha pornót nézne. Szóval kellett egy nagy adag bizalom is.

• *Hogy alakult ki, hogy mi lesz rajzolt vagy fotó?*

Ez úgy alakult, ahogy fejlődött a film. Az elejétől kezdve éreztem, hogy izgalmas lenne videót és fotót is használni. Kopasz Milánnal sokat dolgoztunk stop motion filmekben a MOME-n, ezért adta magát, hogy ötvözzem a technikákat. Nem feltétlenül dramaturgiai pontossággal, hanem ahogy éppen jön, kicsit kísérletező szinten. Tudtam, hogy Milánt szeretném ezekre felkérni, mert biztos voltam benne, hogy szuper dolgok születnek majd belőle. Mivel a film egy kollázsról szól, a vegyes technika jól passzol ahhoz, hogy a nő mindenfélét gyűjt. A gyűjtésben nem csak tárgyak vannak, hanem érzékszervi dolgok is: hangok, szagok, tapintható szőr. A hajfotózástól félttem, hogy nem fog jól kinézni, de végül jól működik a filmben. Van, ami kicsit észrevehetetlen, például a repkedő rovarok, amiket rovarszakértő segítségével vettünk fel. Vagy az a jelenet, ahol a főszereplő nő parfümös üvegekből nevetéseket fúj ki. Ez annyira rövid snitt, hogy talán csak második nézésre esik le a nézőnek, mi az, amit lát és hall. Megterveztem

két parfümös üveget is, felvettünk megcsillanó üvegfelületeket, és végül Milán rakta össze őket. Izgalmas volt. De nem baj, hogy ez nem akasztja meg a nézőt, mert szerintem attól jó egy film, ha az érzések maradnak meg.

• *Nekem a szusi-punci volt tömény információ.*

A szusis jelenetsor inspirációja, hogy a főszereplő ízeletet is gyűjtsön. Kicsit perverz dolog valakinek a szemetében kutakodni. Eszünkbe jutott egy jelenet, ahogy a nő megszagol és megnyal egy kikukázott, félig megevett szusit és elképzeli, hogy szexuális játék résztvevője is lehetett az étel, amit talán a férfi testéről evett a szeretője. A szusiról már a másik nő puncijára asszociál, és így hasonlítja össze a sajátjával. Ez a legelső story boardban is benne volt. Sok részlet úgy maradt, ahogy először kitaláltuk, de volt, amit utólag variáltunk, hogy jól illeszkedjenek egymáshoz a jelenetek. Lukács Péter hangdizájnerrel fontosnak tartottuk, hogy a történet mellett legyen egy hang dramaturgia is, ami kivált egy fokozódó érzést a nézőben.

• *Honnan jön a rovar- és növényiszeregeted?*

Gyerekkoromból. Akkor még állatkerti gondozó szerettem volna lenni, Gerald Durrell könyveket olvastam, az *Amatőr természetbúvár* volt a kedvencem. Utána egy ideig

még gondolkoztam az etológia szakon. Végül máshol kötöttem ki, de az állatok szeretete megmaradt. Amikor valaki filmet készít, az élete is átalakul, főleg, ha hosszú ideig csinálja. Elkezdtem azokra a témákra figyelni, amik a filmben is hangsúlyosak és a kettő egymást erősítette. A *nyalintás* nesze előtt például nem volt ennyi növényem. Kicsit néha valóra is válnak ezek a filmek, amíg készülnek. Például az engem kukkoló macska, aki akkor jött be az életembe, amikor már javában gyártottam a diplomafilmet. Vigyáznom kell, hogy milyen témát választok, mert azt érzem, hogy sokszor újra átélem.

Az állatokkal úgy vagyok, hogy azok a legemlékezetesebb pillanatok számomra, amikor egy állattal találkozom. Onnantól, hogy a *Szimbiózist* elkezdtem, sok rovar betévedt a lakásba. Egyszer megmentettem egy lepkét a macskámtól, ráraktam egy növényemre a párkányon, ahol viszont ráugrott egy pók, így sajnos akaratomon kívül megöltem. Miközben a történetet írom, vagy a filmet készítem elő, gyűjtök dolgokat. Ebből is adódik, hogy a *Szimbiózis* miatt rengeteg rovarvideó készült, nőket fotóztam az utcán (némelyikről sok száz kép van a telefonomban), van emberi hajam és halott rovarok is a szekrényemben. Például egy óriási sáska, amit próbáltam életben tartani Franciaországban, de útközben meghalt, így hazahoztam egy dobozban a repülőn.

• *Van új filmterved?*

Igen, több is. Amit most a legfontosabbnak érzek, az a *Szimbiózishoz* kicsit hasonló, egy negyven körüli nőről és az anyaságról szól. De korábról is maradtak tervek, például Bodor Ádámtól találtam novellákat, ami összeáll egy sorozattá. Illusztrált novelláskötetként vagy képregényként is működne szerintem.

• *Ezt szívesen csinálnád?*

Szívesen kísérleteznék azazal, hogy tudnék-e illusztrációkat készíteni hozzá. De van családtörténeti tervem is *Röpülő picca* munkacímmel, illetve sok korábbi félbemaradt ötlet. Leginkább arra vágyom, hogy szabadon ötletelhessek egy új filmterven. •

Andrasev Nadja:  
**Szimbiózis**



BESZÉLGETÉS SOPSITS ÁRPÁDDAL

# Az idegek játéka

SCHUBERT GUSZTÁV

## DOKUMENTUMFILM A KÁDÁR-KORI POLITIKAI PSZICHIÁTRIÁRÓL.

• *Dokumentumfilm ed elején elmondod, hogy Hajnóczy Péter 1978-as szociográfiája, Az elkülönítő volt az első megrázó találkozásod a témával. Milyen állapotban volt akkoriban a magyar elmegyógyászat?*

Mint „valósággal” nem ez volt az első találkozásom, mert számomra ez nem csak egy „téma”, hiszen intézetben nőttem fel, sok lelkileg sérült gyerek és nevelő között. De mint dokumentum-irodalom valóban az első komoly és gyomorszájon vágó találkozás volt. Az „elmegyógyászatról” tapasztalati ismereteim nem voltak, én csak 20 évvel később 1998-ban kerültem személyes kapcsolatba a pszichiátriával. Nem mondanám, hogy a problémáimat gyorsan és véglegesen sikerült orvosolni. Más betegek és orvosok elbeszéléseiből tudom, hogy a 70-es években, legalábbis Budapesten, már új, modernebb szelek fújtak, ami a pszichiátriát illeti. többféle terápiás módszert, eljárást használtak már egymás mellett, megjelentek a különböző művészeti terápiák, a modern gyógyszerek, és már nem az elektrosokk volt a leghatásosabb kezelési mód, a súlyos esetekben sem. Az ápolók is máshogy álltak a betegekhez. Ugyanez még nem volt elmondható a vidéki pszichiátriákról. De hangsúlyozom, hogy személyes tapasztalataim a 70-es évekről nincsenek, ezért is hathatott rám olyan elementáris erővel Hajnóczy szociográfiája.

• *Az idegek játéka két hősről mit kell tudnunk? Hogyan tette tönkre őket a politikai célokra felhasznált pszichiátria?*

Először is azzal kezdeném, hogy három hősünk van az eredeti, hosszabb verziójú filmben, ami 81 perces, de a Hír TV az 52 perces rövidített változatot adta le, ezért a már nem élő szereplőről szóló részt – Medve András körzeti

orvosét – sajnos ki kellett vennünk az anyagból. Mert minden televíziónál a legfontosabb, a „legszentebb” ugye a műsoridő..., és hogy ne kelljen visszafizetni a megítélt támogatást, belementünk, mert bizony adáskötelesek vagyunk.

Visszatérve a kérdésedre, ha ismertem szereplőim életrajzát, abban benne lesz a kimerítő válasz.

Dr. Pákh Tibor (a ma 96 éves) jogász a II. világháború után, mint hadifoglyot egy szovjet kényszermunkatáborba hurcolták (malenkij robot), ahonnan csak sok-sok év után szabadult. 1956 után – lázító hangvételű politikai tanulmányok írásáért – pedig börtönben került, ahol 12 évet húzott le. Azért nem többet, mert 1971-ben „gyógyíthatatlan elmebetegnek” nyilvánították, és a hátralévő büntetését elengedték – miután években át elektrosokknak (körülbelül 150 alkalommal) és inzulin-kómás „kezelésnek” vetették alá. Pákh ugyanis a börtönben – az elítéltek emberi jogainak védelmében – éhségsztrájkot folytatott. Ugyanezt tette másfél évtizeddel később is, 1980 tavaszán a lengyel polgárjogi aktivistákhoz csatlakozva, majd 1981 októberében útlevelének jogtalan elkobzása ellen tiltakozott szintén éhségsztrájkjal. Ekkor beszállították az Országos Ideg- és Elmegyógyintézetbe. A kórházban kényszergyógykezelésben részesítették, és durva, mesterséges táplálást is alkalmaztak nála. Ekkor már nem lehetett eltitkolni az ügyet, és 57 magyar értelmiségi és több nemzetközi szervezet tiltakozott a „kezelés” ellen, s végül Pákh Tibort kiengedték az elmegyógyintézetből (útlevelét persze nem kapta vissza). A hatóságok elmebetegségnek – „politikai téveszmékben jelentkező paranoiának és táplálkozási negatívizmusban

megnyilvánuló skizofréniának” – minősítették Pákh tiltakozásait. A jogsértések folytatódtak, így Pákh Tibor 1982 októberében ismét éhségsztrájkba kezdett. A folytatás a szokásos volt: erőszakos elmegyógyintézetbe hurcolás, elkábítás, lefogás, étel-beletömés stb...

Meglehetősen érdekes, kivételes, cinikus és gyomorforgató történet, ami alapjaiban felzaklatja az embert. Már aki tudott, vagy hallott róla. Felmerül a kérdés: nincs-e mégis igaza a pszichiáterek diagnózisának? Nem nagy ár-e ez egy útlevélért, vagy bizonyos szabadságjogok csorbításáért? Erre a hiteles választ Charles Durand svájci pszichiáter professzor adta meg, aki ittjártakor három napon keresztül többször beszélgetett Pákh Tiborral: „...vizsgálataim során soha nem tapasztaltam nála a paranoid skizofrénia jeleit, de még csak egyfajta tudathasadásos karakterstruktúrát sem. Pákh Tibor egész életében hű maradt a maga elé állított vallási és erkölcsi ideálokhoz...ez készítette az ellenállásra, és ez vezette az éhségsztrájk passzív tiltakozási módjához. Pákh esetében az éhségsztrájkot nem lehet táplálkozási negatívizmusnak, tehát betegségnek tekinteni. Pákh úgy érzi, hogy üldözik – de ez igaz, valóban üldözik. Tapasztalnom kellett, hogy ez nem beképzelés, hanem valóság. A három nap során állandóan nyomunkban jártak olyan személyek, akikről fel kellett tételeznem, hogy a rendőrség kötelékébe tartoznak. Pákh Tibor esete kiváló példa arra, amikor egy jogos tiltakozási magatartást elmebetegségnek nyilvánítanak.”

Rusai László (ma 65 éves hatvani rokkantnyugdíjas), aki a 80-as években Budapestre ment, ahol az ELTE Bölcsészkarán előadásokat hallgatott, és ellenzékiek hatása alá került. A Vox Humana által kiadott *Égtájak* című szamizdat lapban kezdett el publikálni. De vissza kellett térnie Hatvanba, ahol röplapterjesztés – „ruszlik haza” – miatt 1985-ben büntetőeljárás indult ellene izgatás vádjával. Itt szörnyen megverték, és lelki terrornak vetették alá. A procedura annyira megviselte, hogy pszichiátriára kezelésre szorult, és a „szervek” ezt kihasználva egyre inkább eltávolították a budapesti ellenzékiektől. Magányos ellenzékieként folytatta tevékenységét Hatvanban, és 1985-től minden év október 23-a körül zárt osztályra vitték valamilyen kamu indokkal. Őt is sokkolták, és különböző a



pszichére és a tudatra erősen ható gyógyszerekkel kezeltek (például haloperidollal). Róla dr. Veér András mondott kijózanító szavakat: „Helyi hatalmaskodás terhelte az ügyét. Csakhogy az elmeorvosoknak mindig gyanakodniuk kell; különösen akkor, ha a diagnózist a pártbizottság meg a rendőrség sugallja. Rusairól ugyanis kiderült, hogy épelméjű.” De hiába a szakorvosi diagnózis: a bíróság gondnokság alá helyezte, házáat eladták, Hatvanból is kijelentették. Élete pokoljárásá vált: folyamatos kezelésre járt, de leginkább vitték, hol Lipótmezőre, Hidegkútra, Pomázra, Gyöngyösre vagy Visontára. Őt is a nemzetközi tiltakozás szabadította ki egy időre ebből az ördögkerékből. Ma egy vidéki elmeszociális otthon lakója.

• A „politikai pszichiátria” első áldozata maga a pszichiátria, ami az elmebetegségek gyógyítására, nem pedig a betegek végzálására kifejlesztett tudomány. A Kádár-rendszer milyen eszközökkel tartotta sakkban a pszichiátriát?

Az első mondatoddal mélyen egyetérték. A kérdéset ugyanakkor meglehetősen nehéz nekem megválaszolni. De megpróbálom. Minden komolyabb pszichiátriai intézmény vezetését a rendszer számára megbízható személyekkel töltötték be, és egy ideig még az is feltétel volt, hogy a kinevezett vezetőnek a párt tagjának kellett lennie. A többit gondolhatod. Ráadásul anyagilag sem különösebben támogatták a korszerű

Sopsits Árpád:  
**Az idegek játéka**  
(Pákh Tibor)

pszichiátriai eljárások bevezetését, ideológiailag is kockázatosnak tűntek az új, az embert a maga „teljességében” vizsgáló eljárások, a nem „tömegember”-t felemelő gondolatok és praxis. Valódi oldódás csak a 80-as években következett be. A másik, hogy nagyon megválogatták, hogy milyen módszereket, terápiákat tolerálnak, valamint erős volt a szovjet pszichiátriai és pszichológiai iskola hatása. De ennek egzaktabb megválaszolása nem az én kompetenciám.

• Mindhárom történeted megrázó, de úgy látom, hogy nálunk a „politikai pszichiátria” mégsem szerveződött rendszerre, nem úgy, mint a Szovjetunióban, ahol az ellenzéki értelmiségiek ellen folyamatosan bevetették. Mi az oka ennek a különbségnek?

„A bűnözés elhajlás az általánosan elfogadott magatartási normáktól és gyakran mentális rendellenesség okozza..., akik a kommunizmus ellenzőiként kezdenek fellépni... az ilyen emberek mentális állapota nem normális.” – nyilatkozta Nyikita Hruscsov főtitkár a Pravdának 1959-ben.

A Verzió Fesztiválon láthattuk Kosztya Proletárszkij elborzasztó kálváriáját 2009-ből. És most, 2021-ben itt van Navalnij esete. Még nem tudjuk hova fut ki az ügy, bár sejthetjük.

De nézzük a különbségeket: egyrészt nálunk azért jóval puhább volt a diktatúra. Kevésbé is lehetett eltitkolni a dolgokat, bár ez ügyben mindent

megtettek, és talán maga az elmeorvosi szakma sem volt ilyen szinten manipulálható és befolyásolható.

• A pszichiátria politikai célú felhasználása tehát korántsem tűnt el mindenütt. Tudunk-e védekezni ez ellen az embertelen gyakorlat ellen?

Nem hinném, hogy a pszichiátria politikai célú felhasználása lezárt fejezet lenne a magyar, vagy akár az egyetemes történelemben. Talán most itthon és Európában *stand by* üzemmódban van. De bármikor felébredhet, elővehető és bevethető. Mély meggyőződésem, hogy nem igen lehet ellene védekezni, főleg, ha a politikai berendezkedés „olyan” vagy még „olyanabb”, netán zsar-noki, ahol a nyilvánosság erősen vagy teljesen korlátozott, ott bármi megtörténhet.

• Az idegek játékában felfedezni vélem játékfilmjeid nyomásztóan zárt élethelyzeteit, ahol a kiszolgáltatott csak élethez szembeszegül az erősebbekkel, az apai, az intézményi, politikai hatalommal, ha más megoldás nincs, akkor fejjel rohanva a falnak. Jól látom, hogy a hőseid sokban hasonlítanak rád?

Nemcsak a játékfilmjeimben nyomásztóak a zárt élethelyzetek, és a kiszolgáltatottság. Azért nem csinálnék ilyen filmeket. Kőkemény részei ezek a mindennapi valóságunknak. És ilyenkor bizony sok minden tűnik „fejvel a falnak” rohanásnak, pedig az sokszor „csak” bátorság és következetesség.

Én talán egy árnyalattal óvatosabb vagyok, mint a „hőseim”, ezért néha szégyellem is magam, de benne van az a történelmi tapasztalat is, hogy ebben a térségben valahogy minden eszme, ideológia és rendszer morálisan elromlik, eltorzul és előbb vagy utóbb felfalja saját gyermekeit. De a legszörnyűbb az benne, hogy közben ártatlanok ezrei, százezrei esnek ennek a folyamatnak áldozatul.

Ugyanakkor mindig akadnak, és remélem, lesznek is – lásd a fentebbieket –, akik szembe mernek menni az elnyomással, és mindenüket, akár saját életüket is kockára teszik. Ez fontos, hogy maradjon valami picit remény, hogy van értelme a kiállásnak, még ha rá is megyünk. Az egy különös tudatállapot, amikor ezt tudjuk is. Lehet, hogy egyszer majd erről fogok filmet csinálni, de az valószínű nem sci-fi lesz. •

// **ÚJ RAJ: PHILIPPE FALARDEAU**

# Az együttélés szabályai

// **HUBER ZOLTÁN****A FRANCIA-KANADAI RENDEZŐ EMPATIKUS FILMJEIBEN AZ EMBERI DRÁMÁK FINOM HUMORRAL ÉS POLITIKAI FELHANGOKKAL GAZDAGODNAK.**

**H**a műsorvezető vagy influenszer celebritás lenne, Philippe Falardeau pályakezdésében semmi különös nem lenne. A filmrendezők között mégis egészen kirívónak számít a televíziós valóságshow első helyezésétől induló alkotói karrier. Igaz, a francia-kanadai Falardeau nem akármilyen műsorban didal-maskodott, a québeci köztévén futó *Course destination monde* (Világverseny) ugyanis kimondottan a filmkészítésből faragott szórakoztató vetélkedőt. A számos évadot megért népszerű tévés produkcióban a versenyzők a világ különböző vidékeire látogattak, majd az élményeikből pár perces rövidfilmeket készítettek, előre megadott műfajokban. A saját nyelvére és kultúrájára rendkívül büszke Québec e közszolgálati műsorával nemcsak a környékbeli angolszász túlsúlytal dacosan szembeszálló filmiparát hozta közelebb a közönségéhez, de egy huszárvágással az utánpótlás nevelését is példaértékűen megoldotta. Míg az 1968-as születésű Philippe Falardeau az 1993-as sorozatot nyerte meg, az 1991-es verseny győztese a nála félévvel idősebb honfitársa, Denis Villeneuve lett. (lásd Zalán Márk: *Gyógyító határlépések* – Filmvilág 2017/11.)

A két világhírű francia-kanadai rendező pályája nemcsak az indulás tekintetében hasonló, de számos ponton érdekes egyezést mutat. A kínálózó párhuzamoknál a különbségek talán még izgalmasabbak, hiszen a költséges szerzői látványfilmek nagymestereként számontartott Villeneuve ma már jóval ismertebb, mint a nagy globális közönségsikert soha el nem érő Falardeau. A két rendező francia nyelvű első filmjeit még látványosan összeköti a helyi témák iránti érdeklődés, az erőteljes drámai felhangok és a nagyfokú társadalmi

elkötelezettség. A nemzetközi siker is szinte egy időben jött a számukra, hiszen a munkáikat két egymást követő évben jelölték az Academy Awards „Legjobb idegennyelvű film” kategóriájában. 2010-ben Villeneuve reménykedhetett a kiváló *Felperzselt föld* (*Incendies*) Oscar-díjában, míg 2011-ben Falardeau izgulhatott a *Lazhar tanár úr* (*Monsieur Lazhar*) miatt. Bár az arany színű szoborcskát végül egyikük sem emelhette a magasba, a hollywoodi stúdiók kapui megnyíltak előttük. Az amerikai terepen már egyértelműen Villeneuve bizonyult sikeresebbnek, míg Falardeau továbbra is kisebb léptékű, jóval intímabb filmeket készít. Ezek törvényszerűen kevesebb emberhez jutnak el, ám a rendező azóta is magabiztosan szállítja a mély emberséggel átítatott érzékeny karakterdrámáit.

Az Ottawa folyó québeci oldalán, Hull városában született Falardeau a filmzés előtt politológiát hallgatott. A konkrét születési hely már csak azért is fontos, mert a két legnépesebb tartomány, az angolszász alapítású Ontario és a francia gyökerű Québec határán álló kanadai fővárosban két, egymástól markánsan különböző mentalitás és kultúra birkózik egymással, immár több évszázada. A helyi, tartományi és federális szintekkel zsonglórködő kanadai politikát az őslakosokhoz fűződő ellentmondásos viszony is tovább bonyolítja, nem beszélve arról az újabb keletű globális felelősségről, amit az ország gazdasági fejlettsége és növekvő világpolitikai súlya jelent. Falardeau filmjeiben rendre visszaköszönnek ezek az alaptémák, a békés együttélés és boldogulás problémáitól a harmadik világ és a nyugati társadalmak erősen ellentmondásos viszonyáig. Ezek a lokális kérdések nála

ugyanúgy egyetemes érvényűvé válnak, mint a hétköznapi hősei személyes problémái. Falardeau filmjei mégsem komorak, még a súlyosabb drámákat is kedves humor és melegszívű empátia ellenpontozza.

Az első felületes pillantásra a rendkívül színes és szerteágazó, jelen pillanatban nyolc játékfilmet számláló rendezői életmű állatorvosai lova a rendező hatodik, mindez idáig utolsó francia nyelvű rendezése, a *Gyakorlatom Kanadában* (*Guibord s'en va-t-en guerre*). A 2015-ös satíra a jellegzetesen nagyobb városokban játszódó politikai csatározásokat a hatalmas Québec egy ritkán lakott északi választókerületébe helyezi, amit három, egymástól száz kilométerekre elterülő falu és egy őslakos rezervátum alkot. Itt független képviselő az egykori hokis sikereiből politikai tőkét kovácsoló Steve Guibord, aki egy véletlen folytán a mérleg nyelve lesz egy fontos nemzetközi kérdésben. Nála kopogtat a beszédes nevű Souverain, aki a szintén francia nyelvű Haiti fővárosából érkezik gyakorlagnak és rögtön a kanadai politika sűrűjében találja magát. Az idealista fiú Locke, Rousseau és Montesquieu műveivel felszerelve adja a tanácsokat és csodálkozik rá a demokrácia kisebb-nagyobb ellentmondásaira.

„Errefelé két dolgon szokás vitatkozni. Az alkotmányon és a hokin” – összegzi a lényegét a québecois politikus a mindig pozitív, szélesen mosolygó gyakorlagnak, hogy aztán együtt lavírozzanak a különféle érdekcsoportok és megoldandó problémák között. A helyiek munkahelyeket és állami megrendeléseket szeretnének, amit a természetet féltő őslakosok vétőznek meg. A regnáló kanadai konzervatív kormány közben azt fontolgatja, beavatkozzon-e egy közelebről meg nem nevezett közel-keleti háborús konfliktusba. A miniszterelnök megpróbálja meggyőzni a mindent eldöntő szavazatot birtokló vidéki képviselőt, akinek fogalma sincs a nagypolitika működéséről. Guibord inkább meghallgatná a helyiek véleményét, de a kissé naiv férfi és Souverain egyre bonyolultabb helyzetbe lavírozzák magukat, amiből együtt próbálnak kievickélni. Bár a *Gyakorlatom Kanadában* jellegzetesen helyi viszonyokból indul ki, a humoros és alapvetően idealista satíra bárhol érvényes, ahol az alapvetően jó szándékú helyi politika az országos mélyvíz cápái között kénytelen úszkálni.

A korántsem felhőtlen lokális állapotok humoros ábrázolása jellemzi a 2000-es rendezői bemutatkozást is. A dokumentarista filmnyelvi megoldásokat használó, nálunk eddig be nem mutatott *La moitié gauche du frigo (A hűtő bal oldala)* a pályakezdés és munkanélküliség problémáját járja körül, felvilágosítva Falardeau világpolitikai érdeklődését is. Christophe, a hajdani egyetemi évfolyam mérnök reménysége kihívásokkal teli, jól fizető állást szeretne találni, a munkakeresés folyamatát pedig a balos lendületű dokufilmes szobatárs rögzíti. Falardeau debütfilmje az ezredfordulón sokadik reneszánszát élő mockumentary eszköztárát használva alapvetően komikus fénytörésben járja körül a nagyon is valós problémát, miközben a filmkészítésből is viccet farag. Christophe a különféle HR-osztályok útvesztőjében bolyongva egy idő után bármit elvállalna, amit a marxista elveire büszke, de a szülei pénzéből élő és filmező Stéphane folyamatosan nehezít. Christophe csak a lakbért szeretné kifizetni, ezért egyre kevésbé türelmes az olyan érvekkel szemben, hogy a globális kapitalizmus romba dönti a bolygót. Az elhúzó állásva-

dászat, a mélyülő véleménykülönbségek és a kamera állandó jelenléte miatt természetesen a két szobatárs barátsága is megromlik. Christophe egyre inkább úgy érzi, a készülő film hátráltatja a munkakeresését és Stéphane egyszerűen kihasználja. Falardeau így egyszerre mesél az egyetemről kikerülő fiatalok irreális céljairól, a kínzó jövedelmi egyenlőtlenségekről és úgy általában a kapitalizmus embertelenségéről, illetve a két jóbarát keserű eltávolodásáról.

A rendező második filmje, a belga-francia-kanadai koprodukcióban készült *Congorama* hasonló alapállásból indul, a lassan kibomló családi drámát az afrikai gyarmatosítás öröksége és a nagyvállalati kapzsiság egészítik ki. A Falardeau jegyezte történet hőse ismét egy mérnök, az apja egykori kapcsolataiból élő belga Michel, aki önmagára a nagy áttörés előtt álló feltalálónak tekint. Az agyvérzésen átesett idős férfi egy nap megosztja vele a régi családi titkot, Michelt valójában örökre fogadták. A gyökereit kutatva így jut el Brüsszelből az álmos kanadai kisvárosba, ahol

véletlenül megismerkedik Louis-val, aki szintén különös apai örökséggel birkózik. A két férfi élete egy szerencsétlen baleset miatt fonódik össze, ami miatt kénytelenek szembenézni a saját múltjukkal és a jelenlegi helyzetükkel is. Az elsősorban a két főszereplőre fókuszáló Falardeau ezúttal is biztos kézzel adagolja a poénokat és a fordulatokat, miközben az afrikai szál és a gyarmati kizsákmányolás folyamatos szerepeltetésével finoman utal a kényelmetlen múlttal való szembenézés kollektív fontosságára is. A kanadai kisvárosba érkező Michel törvényszerű idegenségén keresztül a *Congorama* persze elsősorban a kulturális identitás kereséséről szól, amire nyilvánvalóan a francia nyelvterülettől távol élő québecois közönség rezonálhat a legjobban.

Falardeau ötödik nagyjátékfilmje, a már említett Oscar-jelölését követő első angol nyelvű produkciója hasonló problémákat vet fel, egészen más irányokból. A 2013-as *Szudán elveszett fiai (The good lie)* már csak azért is fontos, mert nagyfokú empátiával és humorral, azaz kimondottan közönség-

**„A lokális kérdések egyetemes érvényűvé válnak”**  
Congorama  
– Arnaud Mouithys



barát módon foglalkozik az amerikai stúdiófilmekben csak elvétve felbukkanó fekete-afrikai menekültválsággal. Az évtizedek óta tartó, folyamatosan kiújuló dél-szudáni polgárháborúban több mint kétmillióan haltak meg és nagyjából négy millióan menekültek el az országból. A véres konfliktus, illetve a Kenya távoli vidékein felhúzott hatalmas menekülttáborok csak nagyon ritkán érik el a hírszerkesztők ingerküszöbét. Hiába zajlott le pontosan ugyanaz a forgatókönyv, mint Szíria esetében, a milliányi „migráns” nem a határaink felé indult, így a világ szerencsésebb felén csak keveseknek mondanak bármit Dadaab vagy Kakuma helységnevei. A *Szudán elveszett fiai* néhány Amerikába távozó, ott új életet kezdő menekült sorsán keresztül nemcsak a menekülttáborok hétköznapijait, de a más kultúrába beilleszkedés univerzális konfliktusát is képes közel hozni a nézőhöz. A Reese Witherspoon húzónevével megerősített, afrikai gyökerű színesekkel elmesélt történetben a szudáni menekültek nézőpontjából csodálkozhatunk rá a nyugati

világra, ami kiváló azonosulási pontot jelent. Hogy Falardeau filmje miért nem kavart nagyobb hullámokat, annak talán az alpanyag körüli szerzői jogi csatározások és a súlyos témával szembeni nézői idegenkedés lehet az oka.

A traumák feldolgozása és a gyermeki szemszög köszön vissza a hetvenes évek látszólagos kertvárosi idilljében játszódó harmadik rendezés, a 2008-as *Nem én voltam, esküszöm!* (*C'est pas moi, je le jure!*) esetében is. A film tíz éves főhőse, Léon nagyon rossz gyerek, kimondottan élénk képzelőerővel és bátorsággal. A hajmeresztő csínytevések mögött azonban gyorsan felsejlik a szülők rossz házassága és kommunikációképtelensége, ami ellen a fiú a maga sajátos eszközeivel lázad. Léont csak a hasonlóan nehéz családi háttérű Léa érti meg, akivel hamarosan szoros dacsövetséget kötnek és együtt szállnak szembe az ellenséges világgal. Távolról akár Wes Anderson *Holdfény királysága* is eszünkbe juthat, ebben az esetben azonban sokkal sötétebb a dráma és a család széthullása is elkerül-

hetetlen. A *Nem én voltam, esküszöm!* mindennek ellenére mégsem mond le a hőseiről, inkább kíváncsisággal és megértéssel fordul feléjük. Ennek sajátos rendezői eszköze, hogy a narráció mellett a hangsúlyos dramaturgiai pontokon Léon gyakran áttöri a negyedik falat és egyenesen a szemünkbe nézve intézi hozzánk a szavait. A fiút alakító Antoine L'Écuyer telitalálat a szerepre, talán, ha a film nem francia nyelvű, nemcsak a fesztiválok közönsége találkozhatt volna vele.

A következő film, az eddigi legnagyobb sikert jelentő *Lazhar tanár úr* szintén a gyermeki nézőpontból közelít a traumákhoz, de ebben az esetben egy Algériából menekült tanár segíti a hatodikos osztályt. A tanárnőjük öngyilkossága miatt megüresedett állásra jelentkező Bashir Lazhar az óhazájában maga is súlyos veszteségeket élt át. Az eltérő nevelési elveket valló új tanár és a halállal először szembesülő tízéves diákok lassú egymásra találását Falardeau rendkívül érzékenyen követi. Az egyszerű drámából készült *Lazhar tanár úr* egyszerre lesz egy gyászoló férfi árnyalt

**„Nem a határaink felé indult”**

(Lazhar tanár úr – Mohamed Fellag)





portréja, illetve a tanár-diák viszonyról szóló elmélkedés, ami nagyon bölcsen nem próbál kész válaszokkal szolgálni, inkább fontos kérdéseket tesz fel. A rendező ezúttal is tökéletesen választotta ki a szereplőket, ami kulcsfontosságú a film hatása szempontjából. A gyerekszereplők közül kiemelkedik az ígéretes színésznői karrier előtt álló Sophie Nélisse, míg a címszerepet Falardeau egy algériai komikusra bízta. A Fellag művésznevű Mohamed Fellag az őt ért támadások miatt korábban maga is kénytelen volt elhagyni a hazáját, de minden más tekintetben is érzékeny átéléssel kelti életre a címszereplő tanárt.

Falardeau második angol nyelvű munkája, a 2016-os *Ütésálló* (*Chuck/The Bleeder*) csak látszólag kanyarodik el az addigi alkotói motívumoktól és témáktól. A *Rocky* ihletőjeként is ismert New Jersey-i bokszoló, Chuck Wepner hullámvölgyekkel és csúcsokkal tarkított életét feldolgozó film valahol fél úton helyezkedik el a *Dühöngő bika*, a *Nagymenők* és a *Szombat esti láz* között. Falardeau sorra pipálja ki a kötelező sportfilmes kliséket, ám szerencsére sokkal több időt töltünk a ringen kívül, Chuck Wepner saját világában. A világbajnoki cím közelébe jutó, majd a Muhammad Ali elleni meccset derekasan végigküzdő vidéki proli bokszoló képtelen megfelelően kezelni a hirtelen rászakadó hírnevet. A férfi különösen az után részegedik meg önmagától, hogy a történetét felhasználva Stallone Os-

**„Egy letűnt kor maradványa”**

(Egy évem Salingerrel – Margaret Qualley)

carokat söpör be a *Rocky*ért. A kisváros kiskirályaként viselkedő Chuck találkozik is a sztárral, majd lehetőséget kap a folytatásban való szereplésre. Chuck azonban a túltengő önbizalma és elhatalmasodó drogfüggősége miatt elrontja a meghallgatásokat. Később cirkuszi látványossággá fokozza le magát és végül némi kokain birtoklásáért börtönbe is kerül.

Az *Ütésálló* nemcsak a hetvenes évek diszkós-barkós korhangulatát és a *Rocky* születésének hátterét festi fel élénk színekkel, de a szeretnivaló karakter önsorsrontó drámáját is hatáson meséli el. Falardeau most is nagy hangsúlyt fektet a személyes háttér bemutatására, fokozatosan széthulló családdal, régi sérelmekkel, különös barátokkal és beilleszkedési problémákkal. A film legnagyobb dobása egyértelműen a remek szereplőgárdája, a kisebb szerepekben is olyan nevekkel, mint Elizabeth Moss, Naomi Watts, Ron Perlman vagy a standup felől ismert Jim Gaffigan. A címszerepben pedig az a Liev Schreiber brillírozik, aki külsőre ugyan egyáltalán nem hasonlít az igazi Wepnerre, mégis gond nélkül elhisszük neki, hogy egy olyan keményfejű bunyós, akinek minden ámokfutása ellenére azért helyén van szíve.

Mindezek fényében némileg meglepő fordulat, hogy Falardeau nyolcadik játékfilmje, az *Egy évem Salingerrel* (*My Salinger Year*) szinte teljesen zárójelzi a szűkebb családi és a szélesebb társa-

dalmi problémák iránti érzékenységet. A Joanna Rakoff azonos címet viselő, ön-életrajzi ihletésű regényéből készült film hibátlanul mondja fel a Jerry Salinger kiadójánál elhelyezkedő fiatal lány kreatív eszmélését, csak épp maga a sztori tűnik kissé porosnak ezekben a több fronton is forrongó években. A privilegizált helyzetben lévő lánynak azt kell eldöntenie, az egyik legnagyobb presztízsű kiadóban dolgozzon együtt többek között Salingerrel, vagy a nagy hírű New Yorker magazinba írjon verseket. Ez a történet ma pontosan úgy idézi meg a régi iskolát, ahogyan a filmbeli könyvkiadó hangszílyosan számítógégmentes irodája is egy letűnt kor maradványa. Mindez persze legalább annyira dicséret, mint kritika, hiszen Falardeau filmje éppen ezért remek menekülést is jelenthet azoknak, akik egy-két órára visszavágnának azokba az időkbe, mikor még inkább az effajta dilemmák voltak a középpontban.

Falardeau biztos kézzel kelti életre a kilencvenes évek New York-i hangulatait, illetve a konzervatív alapelveit követő kiadó sajtós világát, de a feszültséget pumpáló drámát ő sem mindig találja a történetben. Sigourney Weaver laza eleganciával hozza a könyvkiadást szívügyének tekintő igazgatót, az egész alapszituáció mégis *Az Ördög Praddát visel* jól fésültebb, kedvesebb, könyvmolyokra szabott utánérzését kelti. Az *Egy évem Salingerrel* mindezek ellenére kiváló ízléssel, magabiztos profizmussal levezényelt adaptáció, ami nemcsak az amerikai irodalom rajongóinak okozhat kellemes perceket. Falardeau ezúttal ugyan egy elefántcsonttoronyos mikrovilágot alkotva elfordult a problémás hőseitől és a markánsabb társadalmi-politikai kritikától, a megvalósítás színvonalára most sem lehet panasz. Québec filmiparára csak az ezredfordulót követően kezdte megkapni a rég megérdemelt figyelmet. Ha francia-kanadai rendezőkre gondolunk, Denis Villeneuve, Jean-Marc Vallée vagy Xavier Dolan mellett Philippe Falardeau munkáira is érdemes figyelni.

**EGY ÉVEM SALINGERREL (My Salinger Year)** - kanadai, 2020. Rendezte: **Philippe Falardeau**. Írta: **Joanne Rakoff** könyvéből **Philippe Falardeau**. Kép: **Sara Mishara**. Zene: **Martin Léon**. Szereplők: **Margaret Qualley** (Joanne), **Sigourney Weaver** (Margaret), **Douglas Booth** (Don), **Séana Kerlake** (Jenny). Gyártó: **Parallel Film Productions / micro\_scope**. Forgalmazó: **ADS Film Kft. Feliratos**. 101 perc.



KOREAI FILM 2016-2020

# NAGY TIGRISBŐL VILÁGERŐ

TESZÁR DÁVID

**A DÉL-KOREAI POPULÁRIS KULTÚRA, A KÜLFÖLDÖN IS EGYRE NÉPSZERŰBB KOREAI FILMMEL EGYÜTT AZ ELMŰLT ÖT ÉVBEN IGAZI NAGYPÁLYÁS, MAINSTREAM TÉNYEZŐVÉ VÁLT.**

Az 1990-es évek végén még csak a pekingi újságírók értekeztek a koreai hullámról (*hallyu*): e gyűjtőfogalom magában foglalta a dél-koreai populáris kultúra egészét a popzenétől a tévésorozatokon át a nagyjátékfilmekig. A regionális (kelet- és délkelet-ázsiai) sikertörténet egy évtizeddel később a világ átellenes szegleteiben is folytatódott Európától Észak- és Dél-Amerikáig, de egyelőre csak szubkulturális szinten (lásd koreai diaszpóra; feltűnően lelkes helyi tinédzser-geekek). Az okostelefonok megjelenését és az internetes technológia fejlődését meglovagolva (közösségi média, streaming szolgáltatók) azonban ma már gyökeresen más a helyzet: az elmúlt öt esztendőben egyértelműen a nemzetközi fősodor részévé váltak a koreai televíziós sorozatok (lásd a Netflix hazai kínálatát), a BTS és a BLACKPINK a rajongói/követőtábor, valamint az eladási mutatókat figyelembe véve is egyenrangú vetélytársa bármelyik amerikai szupersztár előadónak, az *Élősködők* Arany Pálmája és példa nélkül álló Oscar-sikere pedig a filmes vonalon is markánsan demonstrálta a *hallyu* vétőzhatatlan világerőjét. E sorok írásakor a koreai-amerikai *Minari* írt Oscar-történelmet azzal, hogy férfi főszereplője (Steven Yeun) lett az első ázsiai-amerikai jelölt a kategóriában. Jelen írás a Filmvilág 2016/5. számában megjelent koreai filmes áttekintés (2010-2015) folytatása.

## SZTÁRRENDEZŐK, POLITIKAI FÖLDCSUSZAMLÁS ÉS #METOO

A bombasztikusnak látszó kijelentéseket („világerő”) érdemes alátámasztani néhány jégheged adattal is, csak hogy tisztán kirajzolódjanak a trendek: 2000

és 2009 között a dél-koreai filmek piaci részesedése öt alkalommal haladta meg az 50%-ot (vagyis ekkor adtak el több jegyet helyi filmekre, mint a hollywoodi és más külföldi importfilmekre összesen), megjegyezve, hogy 2007-ben a Koreai Filmtanács (KOFIC) adatai szerint ezrelékre (50.0%) pontos döntetlen született a koreai filmpiacon. Hogy néz ki ugyanez a statisztika a 2010-es évek (2010-2019) esetében? Tízből kilenc (!) alkalommal a helyi alkotások győzedelmeskedtek a mozikasszáknál a külföldi mozgóképek ellenében. Mi a helyzet a koreai filmek nézőszáma tekintetében? 2012 óta több mint 100 millió jegyet adnak el a helyi alkotásokra, 2015 óta ez a szám pedig stabilan 110 millió felett van (Dél-Korea népessége 51 millió főt számlál). Ez azt jelenti, hogy egy évben átlagosan négy nagyjátékfilmet néz meg egy dél-koreai állampolgár – ezzel a számadattal az elmúlt évtizedben több ízben is világsők voltak. 2016-ra visszatekintve érdemes kiemelni, hogy a négy nagy koreai forgalmazó mellett (CJ E&M, Showbox, Lotte, NEW) feltűntek a nagy amerikai stúdiók koreai leányvállalatai által finanszírozott és forgalmazott nagyjátékfilmek is, ráadásul nem akármilyen alkotók dirigálásában: a Titanic filmfesztiválon nálunk is látható, lenyűgöző akció-thriller, az *Árnyak ideje* (*The Age of Shadows*, 2016) Kim Ji-woon rendezése volt a Warner Bros. Korea kötelékében, és a tárgyév harmadik legnézettebb filmjének bizonyult. A 20th Century Fox Korea a *Kokszongi sirató* (*The Wailing*, 2016) vérfagyasztó zsánercsalamádéjával mutatkozott be, amely *Az üldözőt* (*The Chaser*, 2008) és *A Sárga-tengert* (*The Yellow Sea*, 2010) jegyző, különösen tehetséges Na Hong-

jin eddigi legerősebb munkájának bizonyult. Az esztendő legnézettebb filmjének címét a Cannes-ban debütált és a magyar moziforgalmazásba is bekerült invenciózus zombifilm, a *Vonat Busanba – Zombiexpressz* (2016) vihette haza, amely az egész ázsiai régióban hatalmas kasszasikernek bizonyult. Ugyancsak Cannes-ban aratott osztatlan sikert Park Chan-wook melodrárába oltott thriller, *A szobalány* (*The Handmaiden*, 2016), amely az *Árnyak idejéhez* hasonlóan a japán gyarmati uralom alatt álló Koreába kalauzolt egy luxuskivitelű *sexploitation* erejéig. Végezetül az *Egy erőszakos ügyész* (*A Violent Prosecutor*, 2016) érdemel kiemeltetést, amely az éves nézettségi ranglista második helyéig jutott és az igazságszolgáltatás legfelső köreinek ármánykodásaira mutatott rá egy igaztalanul börtönbe zárt ügyész és egy csavaros eszű csaló kényszerszövetségén keresztül. 2016 őszén kezdődött az a hatalmas belpolitikai földcsuszamlás, amely a korrupcióval vádolt, regnáló dél-koreai elnök, Park Geun-hye alkotmányos vádeljárásához és 2017. márciusában az Alkotmánybíróság általi elmozdításához vezetett. Korántsem véletlen hát, hogy az év kulcsfilmjei politikai töltetűek voltak (lásd Filmvilág 2017/10: Koreai politikai thrillererek), és sok szempontból összecsengtek a valóban történelmi jelentőségű, aktuális eseményekkel. A sort *A király* (*The King*, 2017) nyitotta januárban, amelyet egyidőben vetítettek a vádeljárás elbírálásával: Han Jae-rim több mint húsz év dél-koreai politikatörténetét átfogó, klasszikus „felemelkedés és bukás” története két ügyész szemszögén keresztül enged bepillantást a hatalom kulisszái mögé. Ebbe a vo-

nulatba illeszkedett az *Egy taxisoőr* (A Taxi Driver, 2017) nyári sikerfilmje is, amely bőséggel átlépte a koreai blockbustermérőldkönek számító 10 milliós nézettséget: Jang Hun mozijában egy fővárosi taxisoőr épp akkor fuvaroz Gwangju messzi városába egy nyugatnémet újságíró, amikor kitör egy demokráciát követelő diák-tüntetés 1980 májusában. A politikai mozikra a 2017-es esztendő végén az évfordulós 1987: Amikor eljön a nap (1987: When the Day Comes, 2017) tette fel a koronát, amely az 1987. júniusi diáküntetés-sorozatáról tudósított egy nagyszabású történelmi tabló keretében – a 2016-os őszi, békés hétvégi gyertyafényes felvonulások annyiban különböztek a harminc évvel korábbi eseményektől, hogy akkor még vérre ment a küzdelem a jobboldali katonai junta és az ifjú szabadságharcosok között. 2017 nemcsak a politika miatt volt fontos év Dél-Koreában: némi fáziskéséssel ugyanis ekkor csattant a #MeToo mozgalom ostora olyan híres mű-

**„A világ legaktívabb mozinézői”**

(Lee Byeong-heon: Extrém meló – Ryu Seung-ryong)

vészeken, mint az ország egyik legismertebb karakterszínésze (Oh Dal-su) vagy a tavaly decemberben elhunyt, Arany Oroszlán-díjas (Pieta, 2012) Kim Ki-duk. Oh Dal-soo még szerepelt 2017 legnézettebb helyi mozijában, Az istennel együtt: Két világ (Along With the Gods: The Two Worlds, 2017) című webtoon-adaptációban, a már leforgatott folytatásból azonban nemcsak kivágták a jeleneteit, hanem komplett utóforgatást rendeztek, amelyben egy másik színészt szerződtettek a szerepére. (Kim Ki-duk #MeToo utáni életéről lásd Vincze Teréz írását a Filmvilág 2021/03 számában.) Mind minőségi, mind nézettségi szempontból kiemelkedő volt az esztendő tételei közül az észak-déli ellentétre építő Titkos megbízás (Confidential Assignment, 2017) és az Acéleső (Steel Rain, 2017), valamint a Kínában született koreai kisebbség (ún. joseonjok) fordulatos maffiaháborúját a karizmatikus nehézfiú Ma Dong-seok főszereplésével megörökítő A törvényen kívüliek (The Outlaws, 2017). Az évente

legalább egy nagyjátékfilmet készítő sztárateur, Hong Sang-soo (lásd Filmvilág 2017/05) pályája legaktívabb évét produkálta, ugyanis három (!) alkotással jelentkezett: Berlinben az Éjjel egyedül a parton (On the Beach at Night Alone, 2017), míg Cannes-ban az Egy nappal később (The Day After, 2017) és a Claire kamerája (Claire's Camera, 2017) debütált. Hong állandó színésznője és műzsája, Kim Min-hee Berlinben elnyerte a legjobb színésznőnek járó díjat, ezzel pedig csatlakozott ahhoz a két koreai színésznőhöz, akik a legrangosabb elismerésben részesültek a három legpatinásabb nemzetközi filmszemle egyikén (Kang Su-yeon: Velence, 1987; Jeon Do-yeon: Cannes, 2007). 2021-ben megmosolyogtatónak tűnik, mekkora botrány kerekedett abból, hogy az első teljes egészében Netflix által finanszírozott dél-koreai mozi, Bong Joon-ho Okja-ja a cannes-i versenyszekcióban mutatkozott be: a hagyományos forgalmazási struktúra szétzilálása ellen tiltakozásul valamennyi nagy koreai mozilánc-hálózat (CGV, Megabox, Lotte Cinema) bojkot-



talta Bong alkotását, ezért csak elvétve, néhány független filmszínházban lehetett látni Dél-Koreában. Mennyit változott azóta a felállítás! A Netflix elleni izmoszás a világhírű rendezők alkotásai (Scorsese, Cuarón, Fincher) és a fontos díjak (lásd *Roma*) elnyerése után lecsillapodott, a világvárvány hatására pedig már előre csokolommal köszönnek az amerikai streaming-behemótnak. Ma már hasonlóképpen nehezen képzelhető el bármilyen szankció Bong Joon-hoval szemben, aki az *Élősködőkkel* (*Parasite*, 2019) köztudottan végignyerte a világot.

### KELLEMES ÉS KELLEMETLEN MEGLEPETÉSEK

2018 a megrázó erejű cinematisz fiasok éve volt: az új koreai mozi egyik legkiválóbb rendezőegyénisége, Kim Ji-woon (*Két nővér*, 2003; *A jó, a rossz és a furcsa*, 2008) Oshii Mamoru animéját, a *Jin-Roh*-t (1999) adaptálta élőszereplős formában az egyesülés előtt álló két Korea jövőbeli kontextusába helyezve, de a nyári főszeszona időzített, nagy költségvetésű *Illang* (*Illang: The Wolf Brigade*, 2018) még egymillió nézőig sem jutott. (Az összehasonlítás kedvéért: 6 millió eladott jegynél hozták volna ki nullára a projektet.) Hasonló sorsra jutottak olyan sztárokkal megtárogatott, komoly kiállítású mozik, mint a szteptáncoló koreai hadifoglyokról szóló *Bakatan* (*Swing Kids*, 2018; másfél millió néző) vagy a '70-es évekbeli busani drogbáró pályafutását elregéző, Netflixen hozzáférhető *A drogkirály* (*The Drug King*, 2018; 1,8 millió néző), de a sor tovább folytatható a *Hét év éjszaka* (*Seven Years of Night*, 2018; félmillió néző) karcos bosszúfilmjével, a *Pszichokinézis* (*Psychokinesis*, 2018; egymillió néző) prózai szuperhős sztorijával vagy éppen *A bunker* (*Take Point*, 2018; másfél millió néző) látványos akció-thrillerével. Két kivételt lehet említeni a formula alól: *Az istennel együtt: Az utolsó 49 nap* (*Along With the Gods: The Last 49 Days*, 2018) megismételte az 2017-es első rész hatalmas sikerét (14 millió helyett végül 12 millió nézőig jutott, amely bőven elég volt az éves nézettségi ranglista első helyéhez), míg Kim Kwang-sik grandiózus történelmi eposza, *A nagy ütközet* (*The Great Battle*, 2018) a kínai Tang-dinasztia erői ellen harcoló koreaiakról mesélt, ezzel pedig az év második legnézettebb filmje

lett. Mely *mid-budget* projektek voltak az esztendő üdítő kivételei? Például a globális remake-cunamit generáló, olasz *Teljesen idegenek* (2016) helyi variációja, a *Közeli idegenek* (*Intimate Strangers*, 2018), a 2019-es Koreai Filmfesztiválon látható feszült kémfilm, a *Fekete Vénusz* (*The Spy Gone North*, 2018), az 1997-es ázsiai pénzügyi válság pusztító hatását bemutató *Államcsőd* (*Default*, 2018) és Johnnie To *Drogháború* (*Drug War*, 2012) című munkájának elsőrangú remake-je, a *Hívó* (*Believer*, 2018), amely a tragikus autóbalesetben elhunyt, ismert koreai színész, Kim Joo-hyuk utolsó (és remakebe szabott) filmszerepét jelentette. A kiskötségvetésű mozik közül feltétlenül kiemelést érdemel Yim Soon-rye rendező *manga*-adaptációja, a *Kiserdő* (*Little Forest*, 2018), amelynek finom szövésű, csinnadrattamentes ódája a koreai vidékhez és konyhaművészethez rezonált a fiatal urbánus közönséggel. Nemzetközi fesztiválonalonalon a veterán autóbalesetfilmes Lee Chang-dong *Gyújtogatók* (*Burning*, 2018) című alkotása szólott nagyot Cannes-ban, utóbb pedig a magyar mozikba is eljutott. Hong Sang-soo nyáron a *Hotel a folyóparton* (*Hotel by the River*, 2018) jelentkezett a locarnói szemlén, ahol a főszereplő költőt megformáló Gi Ju-bong elnyerte a legjobb színésznek járó díjat. A 2018-as esztendővel szemben 2019 a kellemes meglepetések éve volt. A valaha volt legnézettebb 50 dél-koreai film listáját végigböngészve 2019-ig mindössze négy vígjátékot találhattunk: a *Szekerénykulcsot* (*Luck Key*, 2016), a *Sunny*-t (2011), a *Pletykalavinát* (*Scandal Makers*, 2008) és a *Nagy kisasszonyt* (*Miss Granny*, 2014). Ez a sor kettővel is bővült 2019-ben. Elsőként a kínai újévre időzített *Extrém meló* (*Extreme Job*, 2019) robbantott kasszát, amelyben egy válogatott marharépből álló detektívcapat fedőtevékenységként sültszűcsirkés éttermet nyit egy helyi bűnbanda főhadiszállásával szemben azért, hogy ekként könnyebben lekapcsolhassák őket. Az új koreai mozi legszebb bűnügyi komédia hagyományát megidéző (lásd *A 3-as számú – No. 3*, 1997; *Benzinkúti rablás – Attack the Gas Station!*, 1999) *Extrém meló* nemcsak átlépte az álomhatárt jelentő tízmillió nézőszámot, de még a harcedzett filmipari elemzőket is meglepve azonnal a nézettségi örök-

ranglista második helyére katapultált, és több mint 16 milliónyi eladott jeggyel zárt. Nyáron a *Kijárat* (*Exit*, 2019) akciókomédiába oltott katasztrófafilmjére özönlött a nézőközönség: Lee Sang-geun első nagyjátékfilmje több mint kilencmillió eladott jeggyel a harmadik helyen zárt az év végi nézettségi listán. A két alkotás közé ékelődött be Bong Joon-ho korszakos jelentőségű *Élősködőkje*, amely májusban a dél-koreai filmek közül elsőként nyert Arany Pálmát Cannes-ban, és végül tízmillió helyi nézőig jutott. Év végén a *Hamueső* (*Ashfall*, 2019) sztár- és látványmeghajtású, zavarba ejtő műfajkavalkádja (akció- és kémthrillerrel házasított katasztrófafilm) robbant bele a Baekdu vulkánnal együtt a koreai publikum arcába több mint hatmillió eladott jegyet eredményezve. Gengszterfilmes vonalon legalább kétévvente készül emlékezetes dél-koreai tétel, de *A gengszter, a zsaru és az ördög* (*The Gangster, The Cop, The Devil*, 2019) így is feltétlenül kiemelést érdemel, tekintve, hogy az elmúlt öt év legjobbjáról van szó. *Low-budget* és független filmes vonalon a női filmek vitték a prímet: a magyar nyelven is olvasható, azonos című koreai bestsellerből készült *Született 1982-ben* (*Kim Ji-young, Born 1982*, 2019) egy átlagos nevű harmincas koreai átlagnő szemszögéből rögzítette a patriarchális rendszer visszasságait, a *Kolibri* (*House of Hummingbird*, 2019) több tucat díjjal elhalmozott, érzékeny felnőttésváltóról pedig a '90-es évek Szöuljába kalauzolt egy 14 éves lány alakján keresztül. Női film ugyan, de az előző két alkotással ellentétben egy férfi, Lim Dae-hyung rendezte a *Kedves Junhi-t* (*Moonlit Winter*, 2019): e munka egy eltitkolt leszbikus románc krónikája egy anya-lánya kapcsolat tükrében. Mind a *Kolibri*, mind a tárgyév busani nemzetközi szemléjét záró *Kedves Junhi* igazi függetlenfilmes siker volt, hiszen több mint százezren voltak rájuk kíváncsiak a dél-koreai moziban.

### MERRE TOVÁBB?

A koronavírus járvány filmipari atomcsapását megelőzően a 2020-as év egy újabb elképesztő dél-koreai siker hozott február végén: a legjobb nemzetközi filmnek járó papírforma Oscar-díj mellett az *Élősködők* nyerte meg a legjobb eredeti forgatókönyv, a legjobb rendezés és a legjobb film



díját is – utóbbi kategóriában a filmtörténet első nem angol nyelvű alkotása lett. Eközben Dél-Koreában az országot 1961 és 1979 között vaskézzel irányító Park Chung-hee katonai diktátor meggyilkolását megelőző 40 nap eseményeit a legfelső hatalmi szereplők szervezkedéseinek bemutatásától a *mellette álló ember* (*The Man Standing Next*, 2020) nyitott erősen, és meg sem állt közel ötmillió nézőig. Ez a szám a rendhagyó év miatt elegendő volt a nézettségi ranglista első helyéhez.

A pandémia első, sokkalta jobb sorsra érdemes áldozata a *Szalmaszálon veszekedő fenevadak* (*Beasts Clawing at Straws*, 2020) Guy Ritchie-filmeket idéző, sokszereplős, idősik- és szeszögváltásokkal operáló, szellemes-csavaros bűnügyi mozija volt, amely alig több mint félmillió nézőig jutott. Az év legszokatlanabb nyári *blockbuster*-várományosa az éjsötét, nihilista *Szabadíts meg a gonosztól* (*Deliver Us from Evil*, 2020) volt, amely témaválasztásával (gyermekszerv-kereskedelem) és brutalitásával fényévekre áll bármely hollywoodi tömegfilmtől. Békeidőben valószínűleg a közel négy és félmillió nézettsége dupláját produkálta volna, a Covid-évében azonban be kellett érnie ennyivel: ezzel a számmal a helyi alkotások közül a jegyeladási lista második helyéig jutott. Ugyancsak a nyári szezon nagy durranása lett volna a *Vonat Busanba* rendezőjének új

**„A harcedzett elemzőket is meglepte”**

(Lee Won-tae: A gengszter, a zsaru és az ördög – Ma Dong-seok)

munkája, a nálunk is bemutatott *Peninsula: Holtak szigete* (*Peninsula*, 2020), amely közel négymillió nézőig jutott, bronzérmet szerezve ezzel a tárgyév nézettségi listáján. A zombifilm alműfaját a be-

zártsággal és a magánnyal kombinálta a Netflixen is hozzáférhető *#Túlélők* (*#Alive*, 2020), sikeresen megidézve ezzel a korszellemet – Cho Il-hyung mozija végül az ötödik helyig jutott a tavalyi dél-koreai nézettségi listán. A járvány miatt beragadt szuperprodukciók közül volt olyan, amely a mai napig dobozban maradt (például Ryoo Seung-wan *Mogadishu* című alkotása, amely a szomáliai polgárháború kirobbanása idején mutatja be az észak- és dél-koreai diplomáciai testület közös menekülési akcióját), más forgalmazók azonban úgy döntöttek, hogy az elhúzódo bizonytalanság helyett inkább eladják a bemutatási jogot a kialakult helyzet nagy nyerteseinek, a streaming szolgáltatóknak (lásd a Netflixen itthon is elérhető *Az ürsepregetők* példáját). Az éves filmipari statisztikát áttekintve kevésbé meglepő módon gyászos kép tárul elénk: a dél-koreai filmek nézőszáma 65%-al esett vissza (115,6 millióról 40,4 millióra). Noha a hazai filmek piaci részesedésének 2020-as adata (68%) a valaha mért legmagasabb számot mutatta, ez inkább annak volt köszönhető, hogy a nagy amerikai stúdiók még a dél-koreai produkciós

cégeknél is több nagyköltségvetésű tételt tartottak vissza a bemutatástól.

A merre tovább kérdésére jelenleg Dél-Koreában (is) mindenki széttárja a kezét. A dél-koreai streamingszolgáltatók (Wavve, Watcha, TVING, Coupang Play) mindenesetre derekasan (saját tartalmakkal és komoly tőkebevonással) küzdenek a piacvezető, több mint hétmillió belföldi előfizetővel rendelkező Netflix-szel szemben. A dél-koreai filmipar a története során több ízben is kimászott már súlyos krízisekből, bízunk benne, hogy most sem lesz ez másként – nehezen képzelhető el az, hogy a világ legaktívabb mozilátogatóinak országában ne térjenek majd vissza a filmszínházakba.

**A TÍZ LEGNÉZETTEBB DÉL-KOREAI FILM (2016-2020)**

1. *Extrém meló* (*Extreme Job*, 2019) – 16,2 millió néző
2. *Az istennel együtt: Két világ* (*Along With the Gods: The Two Worlds*, 2017) – 14,4 m
3. *Az istennel együtt: Az utolsó 49 nap* (*Along With the Gods: The Last 49 Days*, 2018) – 12,2 m
4. *Egy taxifőnök* (*A Taxi Driver*, 2017) – 12,1 m
5. *Vonat Busanba – Zombiexpressz* (*Train to Busan*, 2016) – 11,5 m
6. *Élősködők* (*Parasite*, 2019) – 10,2 m
7. *Egy erőszakos ügyész* (*A Violent Prosecutor*, 2016) – 9,7 m
8. *Kijárat* (*Exit*) – 9,4 m
9. *Hamueső* (*Ashfall*, 2019) – 8,2 m
10. *Titkos megbízás* (*Confidential Assignment*, 2017) – 7,8 m

**A dél-koreai filmek piaci részesedése:**

2016: 53,7%  
2017: 51,8%  
2018: 50,9%  
2019: 51%  
2020: 68%

**A dél-koreai filmek nézőszáma:**

2016: 116,5 millió  
2017: 113,9 m  
2018: 110,1 m  
2019: 115,6 m  
2020: 40,4 m

FORRÁS: KOREAI FILMTANÁCS (KOFIC)

## SZEBB NAPOK

## TÚRT VAGY TILTOTT?

KOVÁCS KATA

A HONGKONGI OSCAR-ESÉLYES *BETTER DAYS* KOMOLY TÁRSADALMI KÉRDÉSEKET TÁRGYAL KÖZÉPISKOLAI KÖRNYEZETBE HELYEZVE.

**A**Torontóban nevelkedett Derek Kwok-cheung Tsang showbusiness családba született, ám távol nőtt fel apjától, a hongkongi celeb, színész-rendező Eric Tsangtól. Nem is gondolt a filmezésre egészen addig, míg tizenhat évesen megnézte élete első Wong Kar-wai filmjét. Kanadában és szülőföldjén is színészként indult, első filmjében még apja karakterének fiatalkori verzióját alakította, de mire olyan nagy produkcióban szerepelhetett, mint a *Tolvajok* (2012) már maga is rendezett. Apja sokáig aggódott, hogy – az éhezés színönimájaként emlegetett – *arthouse* mozi nem hoz majd elég megbecsülést a fiának, ám második önálló rendezői nagyjátékfilmje, a *Shaonian de ni* (*Better Days*, 2019) Oscar-jelölése őt is meggyőzte. Tsang ebben fogalmaz meg először politikai, konkrét társadalmi üzeneteket: a kortárs bántalmazás témáját az alsóbb rétegek kiszolgáltatottságával és az oktatási rendszer terrorjával köti össze. A cenzúra le is csapott rá.

1997-ben, amikor Hongkong britből kínai fennhatóság alá került, a kommunista állam vállalta, hogy nem csorbítja a szabadságjogokat, és ötven éven át fenntartja az „egy ország, két rendszer” elvnek megfelelő államműködést. A nemzetbiztonsági törvény tavalyi beiktatásával ez az ígéret végképp köddé vált, a legtöbbek szerint Hongkong végét, és a terror rémuralmának kezdetét jelenti. A városállamban évek óta folynak százezres és akár milliós részvételű, hol békés, hol erőszakos demokráciapárti tüntetések, vannak, akik a különleges státuszú terület függetlenségéért harcolnak, mások az egyre növekvő kínai kontroll ellen. A jogok korlátozása a művészi szabadságra is kiterjed: az egyre szaporodó blockbusterek a politikai harcmező színterévé váltak. Míg a kínai rendezők a kor-

rupció, az alvilág és a bűnözés igen népszerű témái körül eddig is sokat birkóztak a hatóságokkal, a hongkongi alkotók, élükön Johnnie Tóval és Andrew Lauval szabadságot élveztek. Az amerikai piaccal versenyre kelve Kína egyre többet fektet a mainstream filmiparba, ezzel párhuzamosan mindinkább állami kontroll alá vonja az elkészült alkotások üzenetét.

Az elmúlt években sorra hívták vissza a filmeket az európai és az ázsiai fesztiválokról a cenzúra eufemizmusaként használt technikai okokra hivatkozva. Zhang Yimou *Yi miao zhong* (*One Second*) című filmjét a 2019-es Berlini Filmfesztiválról vonták vissza, Hu Guan háborús filmjét, a *Ba bai-t* (*The Eight Hundred*) a Shanghai Filmfesztiválról, Philip Yung *Where the Wind Blows*-át (*Theory of Ambitions*) a Hongkongi Nemzetközi Filmfesztiválról. Ai Weiwei műveit szintén eltávolították egy újonnan épült kulturális központ múzeumából. Idén tavasszal egy díjnyertes hongkongi demokráciapárti dokumentumfilm (*Behind the Red Brick Wall*) hazai mozis forgalmazását tiltották le, a tüntetésekről szóló rövid dokumentumfilm (*Do Not Split*) és Tsang *Better Days*-ének Oscar-jelölése miatt pedig a kínai és hongkongi televíziók váratlanul mégsem közvetítik a díjátadó ünnepséget, pedig 28 év után először versenyez filmjük a „Legjobb idegen nyelvű film” kategóriájában. A döntésben valószínűleg szerepet játszik az is, hogy a hatszoros jelölt *A nomádok földje* rendezője, a kínai származású Chloé Zhao korábban szintén kritikusan nyilatkozott szülőföldjéről. A *Better Days* tavalyi berlini bemutatója ugyancsak „technikai okok miatt” hiúsult meg, majd néhány hónapra a mozikból is visszatartották, arról pedig leginkább csak találgatni lehet, milyen változtatásokat eszközöltek, hogy mégis közönség elé kerülhessen.

Tsang első filmjeit társrendezővel (Chi-Man Wan) készítette: a 2010-es *Leun yan sui yu* (*Love's Discourse*) történetfűzésének középpontjában a szerelem áll – idealizált szerelem, viszonzatlan szerelem, elunt szerelem, egyoldalú kapcsolatok, cyber-kapcsolatok, sorszerű kapcsolatok, nyomozás, követés, megfigyelés. Az izolált hősök és az elidegenítő urbánus környezet mellett ezek Tsang fő motívumai. A 2012-es *Zui hou yi ye* (*Lacuna*) variáció a *Másnaposokra*, bolondos kalandfilm egy férfiről és egy nőről, akik egy bútoráruház hálószobájában ébrednek egymás mellett, csak itt csecsemő helyett béka, tigris helyett láma bukkan fel. Az előző, eseménydús éjszaka utáni nyomozás tele van abszurd elemekkel, de a tempó nem vadul el, macskajajos ámokfutás helyett megmarad némi önironiával kevert, mélázó románcnak. A *lacuna* hiányzó rész vagy hézag egy történetben; Tsang összes filmjében találunk ilyen ismeretlen elemeket, ha nem is a teljes narratíva épül magára a hiányra. A *Qi yue yu an sheng* / *Soulmate* (2016) is használja ezeket a témákat, de itt filmforgatás helyett egy webnovella fejezeteinek születése adja az önreflexív kerettörténetet. (A film maga is webregény-adaptáció, csakúgy, mint a *Better Days* [Jui Yue Xi: *Fiatal & Gyönyörű*]). A motívumok szintjén Tsang nőközpontú filmjei mind ellentét- és tükörpárokra, egymást kiegészítő és visszhangzó, árnyékként követő karakterekre épülnek. A *Soulmate* nagyívű melodráma, szerelmi háromszöge két barátnőről szól, akik a bevált recept szerint – Thelma és Louise-tól Ferrantéig – tűz és víz, de ugyanaz a férfi szerelmes beléjük. A rendező ebben a narratívában többféle történetalternatívát helyez egymás mellé, a nézőpontok, többféle lehetséges magyarázat felvetése, kipróbálása pedig a *Better Days*-nél is foglalkoztatja. Mindkét film hősnőjét a hazájában szupersztárnak számító, éteri Dongyu Zhou játssza, akinek csodálatos alakításáért már önmagában megéri Tsang bármelyik filmjét megnézni.

A bosszúmozival összefonódó közösségi – azon belül is iskolai – bántalmazás örökzöld témája új színben tűnik fel a *social media* megjelenése óta. A kortárs filmben a téma szakavatott ismerői az ázsiai, azon belül is elsősorban a japán alkotók (Eisuke Naito, Tetsuya Nakashima),



bár Amerikában ugyancsak új hulláma van a bullying-filmeknek (*Cyberbullying*, 2015; *Az igazi csoda*, 2017). A téma globális, talán csak kegyetlenségükben és technika-ismeretükben különböznek a különböző kontinensek elkövetői. Az egyik első cyberbullying-mozit Kínának köszönhetjük (*Wu xing sha / Láthatatlan gyilkos*, 2009), míg a koreai *Han Gong-ju* (2013) valóban megtörtént, sorozatos iskolai megerőszakolásokról szól. Vanak területek, ahol a regisztrált iskolai zaklatások száma kiemelkedően magas: a bullying Koreában a diákok 30 százalékát érinti, és mind a filmjeikben, mind a valóságban különösen sokkoló bűnesetek kapcsolódnak hozzájuk. Tsang filmje műfaji választásaiban is ezt hangsúlyozza: a *Better Days* kisrealista iskolai drámából neo-noir nyomozástörténetbe vált, de egy-egy zaklatási jelenet erejéig a *gore* is beköszön.

A történet a középiskolások tömeges magolószeánszai közepette, hatvan nappal a nemzeti egyetemi felvételi vizsga, a *gaokao* előtt indul. Amikor Chen Nian (Zhou Dongyu) egyik bántalmazott társa az emeletről veti magát az iskolaudvarra, holttestére azonnal több száz mobiltele-

**„Túlmutat az iskola kapuján”**

(Derek Tsang: *Better Days* – Dongyu Zhou)

a Bajos Csajok cucci csúfolódók, ahogy Tsang vérfagyasztó mozija mellett a matematika friss magyar darabja, Schwechtje Mihály *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* című darabja (2018) is vidám tinifilmnek hat. Chen Nian anyja a megélhetésért küzd, így a lány nemcsak támasz és védelem nélkül tengeti a napjait, de a felvételi, mint a létminimumról való felemelkedés egyetlen eszköze is brutális nyomást gyakorol rá. Egy utcai verekedésbe keveredve ismerkedik meg Xiao Bei-jel, aki árnyékként és védelmezőként kezdi követni. Xiao Bei semmiben nem különbözik Chen Niantól, kivéve, hogy esélye sincsen a kitörésre – a rendező itt is ellentétpárookra, ezúttal a menny-pokol, angyali-alvilági kettősére épít. Tsang Chen Nian magára maradt-ságán keresztül a társadalom peremén élők kiszolgáltatottságáról szól, ugyanakkor az iskolai jelenetekben – különösen az épületre kifüggesztett, didaktikus mottók bevágásával – az intézmény- és

fon kamerája szegeződik. Chen Nian letakarja a testet, tetteivel pedig saját magát teszi a zaklatások következő célpontjává. Az őt kipécéző lányok nagypályás bűnözők, hozzájuk képest

felvételirendszer vágóhídszerű lelketlenségét, értelmetlen monotonitását hangsúlyozza. A mindenhol ott pászta- tázó biztonsági kamerák ugyanezt az üzenetet közvetítik, hőseinknek sem a család, sem a rendőrség, sem a tanárok, sőt még a műveltségbe vagy a technológiába vetett hit sem adhat biztonságérzetet. A film eleji flashforwardban Chen Nian tanítványainak az angol igeidőket magyarázza. *This is our playground. This was our playground. This used to be our playground.* – utóbbi igeidő a veszteség érzetét fejezi ki, fűzi hozzá a lány az emelkedett magyarázatot a kiúttalan magány történetének szintén elemelt pro- és epilógusában. Chen Nian és Xiao Bei számára ez a hely ugyanis inkább kinkamra, mint játszótér, az allegória pedig túlmutat a kamaszkor és az iskola kapuján. A filmet keretező feliratok és a viszonylag hosszú, hozzácsatolt epilógus azonban bőkezűen biztosítják a nézőt, Kína mindent megtesz a filmben látható rémségek felszámolásáért. Tsang mindeközben sztoikus nyugalommal viseli a hercehurcát, a cenzúrázást szinte a gyártási folyamat utolsó fázisának, de semmiképpen sem a személye elleni támadásnak tekinti. •

## KORTÁRS JAPÁN KÍSÉRLETI FILMEK

## DÜH ÉS CSALÓDÁS

JORDI LEILA

HÁROM EXPERIMENTALISTA JAPÁN KULTRENDEZŐ DÜHÖS HELYZETJELENTÉSE  
A JELENKOR KAOTIKUS ÉS KATASZTRÓFA FELÉ SODRÓDÓ VILÁGÁBÓL.

A japán filmművészet alkotásai között több példát is találunk olyan tabudöntőgető, a nyugati kritika által sokszor excentrikusnak kikiáltott filmekre, melyek stilisztikailag és dramaturgiailag is eltérnek a normától. Ezek a filmek sokszor kevésbé ismertek, ám van köztük komoly kultuszstátusszal bíró alkotás is. Számítalan olyan listát találni, ami a legfurcsább japán filmeket igyekszik összegyűjteni. Az alábbi három új film is ezek közé tartozik. legfőbb közös vonásuk, hogy valamilyen módon felülírják a hagyományos történetmesélés szabályait. Nehéz terhet próbálnak megemelni, a három dühös és kiábrándult experimentális alkotó önvallomása egyszersmind helyzetjelentés az egyre kaotikusabbnak érzett világ állapotáról.

Shion Sono, a japán film megalkuvására képtelen fenegyereke *Red Post* on *Escher Street* (2020) című filmjében egy gyászoló, a produceri nyomás alatt összeroppanó fiatal rendezőt állít a középpontba. A *Blue Spring* és a *9 Souls* ezredfordulós indie filmsikereit jegyző Toshiaki Toyoda a járványhelyzetről készítette friss filmjét, amelyben megjelenik az összes felgyülemlett frusztráció, ami a krízis helytelen spirituális kezeléséből fakad. A *The Day of Destruction* (2020) főszereplője egy a világtól elfordult férfi, aki képtelen feldolgozni hűgának hirtelen bekövetkezett halálát. A mára kultuszhorrorrá vált *Hausu* (lásd Filmvilág 2014/1.) veterán rendezője, Nobuhiko Obayashi legutolsó filmje pedig egyfajta búcsúként, nosztalgikus visszatekintésként és tanmeseként is értelmezhető. A *Labyrinth of Cinema* (2019) a japán háborús filmekben keresztül igyekszik következtetéseket levonni az emberi lélek működése és a folytonos háborúzás összefüggéseiről.

Shion Sono a 80-as évek vége óta készít filmeket: mivel szinte évente jelenik meg újabb alkotása, lassan a negyvenedik filmjénél jár. A legfrissebb, az amerikai koprodukcióban (Nicolas Cage főszereplésével) készült *Prisoners of Ghostland* (2021) premierje januárban volt a Sundance Filmfesztiválon. A rendezőnek ez az első Japánon kívül forgatott filmje. Eddigi alkotásaira az extrémítás jellemző, a filmek bővelkednek az intenzív, érzelmileg felfokozott jelenetekben, melyeket erős stilisztikai megfogalmazás emel el a hétköznapi, kisrealisztikus ábrázolásmódtól. Sono talán legkedveltebb műfaja az abszurd egzisztencialista dráma, horror elemekkel keverve (*Öngyilkosok klubja*, *Strange Circus*, *Exte*). Filmjeinek többségében egy elnyomott, sokszor testi-lelki egészségétől megfosztott női karaktert látunk, aki a dühön, vagy a teljes nihilizmuson keresztül jut el a felszabaduláshoz.

A *Red Post* főhőse egy fiatal rendező, akinek a hősnőkhöz hasonlóan meggyűlik a baja elnyomott érzelmeivel. A film dramaturgiai érdekessége, hogy a főhős csak a cselekmény második harmadában kerül előtérbe. Nehezen beszélhetünk klasszikus értelemben vett filmes narratíváról, a cselekményvezetéshez hasonlóan a karakterek rendszere is igen szerteágazó: epizodikus szerkezete lehetővé teszi, hogy minden karakter saját részt kapjon főszereplőként. Legalább tíz figurát figyelhetünk meg – mindegyik a maga epizódjának mellékszereplőivel kiegészülve –, ahogy egymás után játszó végig ugyanazt a történetet: részt vesznek a fiatal, tehetséges rendező amatőröknek szervezett meghallgatásán. A *castingra* rengeteg fiatal nő jelentkezik, hogy kipróbálja magát, ám

valódi belső indíttatással csak egy fiatal özvegy rendelkezik. A rendező és a lány egyaránt gyászolnak: történetük összezseng, így nem meglepő, hogy a fiatal tehetség a szomorú sorsú lánnyal szeretne együtt dolgozni. A *Red Post* önreflexivitása nem csak a filmes szituációban jelenik meg, de érdekes módon a filmbe egy ponton beavatkozó producer személyében is, aki önkényesen akarja átvenni az irányítást az alkotás folyamata felett, semmibe véve a rendezői elképzeléseket. Sono külön figyelmet szentel a statiszták meg nem becsült helyzetének, kontrasztba állítva azzal a komikusan ható hisztériával, amely egy tehetséges rendező személyét sok esetben övezi. A mindent elsőprő, vak rajongás kerül szembe a látszólagos jelentéktelenségben megbúvó fontossággal.

A *Red Post* kiábrándító képet fest arról a kortárs tendenciáról, ami immár a stúdiórendszeren kívüli alkotókat is utoléri: a pénzemberek irányítanak, a művészi szabadság egyre inkább a háttérbe szorul. A producer saját maga boldogulása és nőügyei miatt akarja a nagy sztároknak adni a főszerepet, annak ellenére, hogy a szóban forgó színésznők tehetségtelenek, és a rendezőhöz közelálló összes kolléga az amatőrök pártját fogja. Sono mintha az őt is utolért kiégésről készített volna filmet, amely arra a gondolatra épül, hogy szeretné visszahozni a szenvedélyt, amit akkor érzett, amikor először filmezni kezdett, ám ezt a produceri hozzáállás megakadályozza.

A film erős üzenettel zárul, a sok különálló epizód a film forgatásán egyesül. Mivel egyetlen amatőr sem kapott szerepet, statisztaként gyűlnek össze az egyik utcai jelenet felvételeihez, és végül összefogva szabotálják a forgatást. A rendező menekülőre fogja, miközben első filmjének nemrég elhunyt hősnője kísérti. Utóbbi üldözi az első asszisztens, akinek érzelmi kirohanása az egyik legmeghatóbb pillanat a filmben: önmagát feláldozva mindent megtett a produkcióért, de eljön az az idő, hogy már ő sem bírja tovább. A film záróképein egy rendőr vet véget az ámokfutásnak, egyszerűen elkobozza a kamerát az operatőrtől, a hatalom és az erőszak maga alá gyűri a művészi szabadságot. A narratív kísérlet sikeres: lehet a filmkészítés antidemokratikus helyzetéről beszélni, és

egyszerre formailag is alátámasztani azt. A karakterek közötti hierarchia hiányának ellenére is működik az érzelmi azonosulás, a mondanivaló követhető, az alkotói szabadság pedig érdekesen egyedi filmet hoz létre.

Toshiaki Toyoda is dühödten sürgeti a változást a *The Day of Destruction* (*A rombolás napja*) című filmjében. A mű lírai képsorait áthatja a kiábrándultság, a filozófiai elmélkedések pedig önvizsgálatra készítetnek. Kiindulópontja egy bányakatasztrófa, amely során mutáns szörnyeteg szabadul el, majd hét évre rá járvány tör ki a faluban. A fekete-fehér képsorokat lassú kameramozgás kíséri, a hangulat David Lynch korai filmjeit, illetve egy kultikus japán darab, az 1988-as *Tetsuo: The Iron Man* világát idézi. A nyitányt követő váltás éles: punk-rock zene szól a környezetszennyezésről, az erőforrásokat eltékozló kapitalizmusról, miközben Tokió városképén pásztáz a kamera, majd egy mumifikálódott, szakrális ruhába öltöztetett csontvázon állapodik meg. Toyoda a film szinte minden képében a kortárs világot támadja, ám néhány karaktere bölcsességén keresztül mégis képes valamiféle reményt

sugallani. Az emberiséget felemészítő járvány megfékezésére egyetlen megoldást lát: szembe kell nézni az emberi lélek démonjaival, meg kell tanulni együtt élni velük, és mindenkinek muszáj változtatnia önmagán.

A *The Day of Destruction* főszereplője egy fiatal férfi, aki készen áll feláldozni magát, annak reményében, hogy véget vessen a pandémiának. Mindent egy bizarr szertartáson keresztül igyekszik véghez vinni, ahol maga is múmiává válik. A kibontakozó cselekményből kiderül, hogy a férfi képtelen erre, mivel tele van felgyülemlett, elfojtott haraggal, nem tudja feldolgozni, hogy húga a járvány áldozata lett. A mindössze nyolc nap alatt forgatott film az elmaradt tokiói olimpia tervezett nyitónapján került a mozikba, ami különösen érdekes, hiszen a filmben a férfi főszereplő éles kritikával illeti a nyári játékokat. Toyoda műve nem csak a punkzenétől hangos, üvöltene a szereplők is, akik a helyes utat nem találva bolyonganak a város utcáin. A falu, ahol kitört a járvány épp olyan nyugtalan, mint Tokió. A szerzetesek a szentélyekben próbálnak megoldást találni, de kevés sikerrel. Egy irodai munkás bezárt ajtókon kopogtat, és

a kormányt támadja a történetekért, de hangját mintha senki sem hallaná. Egy örület szélén álló nő a falu kellős közepén roppan össze, képtelen elfojtani dühét. A film néhány nyugalmat sugalló képe mindig azokban a jelenetekben látható, amelyekben feltűnik az elhunyt hűg szelleme: olyan, mintha egy másik világ, egy másik dimenzió csúszna át a kellemetlen jelenbe, hogy észhez térítse a jelenkor tehetetlen, önmagával is háborúban álló emberét. A *The Day of Destruction* audiovizuális ördögűzés az emberiség jövőjéért, amely a kétségbeejtő helyzethez képest viszonylag optimistán zárul, és a minden elsöprő harag feldolgozásán át változásra ösztönöz.

Nobuhiko Obayashi szinte egész életművét a kísérletezésre fordította, filmjei mind vizuálisan, mind narratív szerkezetükben kiemelkednek az átlagos, konvencionális formákat követő alkotások közül. A 82 éves korában, 2020-ban elhunyt rendező utolsó filmje háromórás eposz, ami a klasszikus japán háborús filmeket megidézve néz szembe a háborúzás gyilkos szenvedélyével. A *Labyrinth of Cinema* hangvétele meglehetősen nosztalgikus, de a szentimentalizmus erős üze-

**„Az amatőrök pártján áll”**  
(Shion Sono:  
Red Post on  
Escher Street)







nettel társul. A fentebb tárgyalt filmekhez hasonlóan ezt az alkotást is áthatja a nagyfokú kiábrándulás és harag – ugyanakkor egy nagymester tanítószándékú hagyatéka is az utókor számára.

A film önreflexív időutazás a japán filmtörténeten keresztül. Szamurájfilmek, Zatoichi, Mikio Naruse háború utáni prostituáltokról szóló darabjai, és maga Ozu is feltűnik a filmben.

Obayashi a régi háborús filmekben keresztül hívja fel a figyelmet a japán történelem huszadik századi embertelenségeire. Műve a távoli jövőben indul, oly korban, amikor a fiatalok már nem ismerik a háború fogalmát. Végig jelen van egy kísérőként szolgáló karakter, aki egy időgép segítségével egy régi moziba kalauzol minket, magyarázatot, kommentárt adva a látottakhoz, újra és újra kiszól a nézőkhöz. A film újra és újra áttöri a negyedik falat, kikezdi az illúziót. Egy inzer fel is hívja rá a figyelmet: ez a film elmosza a valóság és a képzelet közötti határvonalat.

A történet szerint három fiatal fiút

**„A sort az atombomba zárja”**

(Nobuhiko Obayashi: Labyrinth of Cinema)

beszippant a mozivászon és belekeverednek az elfelejtett régi filmek cselekményébe, majd végig azon fáradoznak, hogy megmentse az atom-bomba ledobásakor szörnyű halált halt fiatal hősnőt. A film egyszerre próbál szembenézni a japán hadsereg túllapásaival a mandzsúriai területeken, sőt a saját népe ellen, Okinavában elkövetett háborús bűnökkel is. Megtört családokat, idejekorán véget érő életeket látunk. A sort az atombomba zárja. Obayashi a komoly üzenet ellenére a tőle megszokott játékos formába ágyazza a jeleneteket: hajdani némafilmes technikákkal kísérletezik, inzereteket használ, egymásra montíroz képeket, ám oly módon, ahogy manapság már ritkán látni. Kísérőszövege kommentárként használja a „japán Rimbaud”, Chuya Nakahara (1907-37) verseit. A hősnő halála a filmszalagon is tetet ölt: a celluloid elakad, elszakad, végül elég. A film betekintést nyújt a hajdani mozigépészek világába is: Obayashi egy egész jelenetet szentel annak, hogy elmagyarázza, hogyan

kellett egymáshoz ragasztani, majd befűzni a filmszalagokat, hogy ne szakadjon meg a vetítés.

Egyfajta izgalmas történelemóra zajlik, amelyet a diákok személyesen élhetnek át a filmek segítségével. A rendező felhívja a figyelmet a mozi médiumának fontosságára is, tételmondata a következő: a távoli jövőből, de akár már a jelenkorból is visszatekintve, rengeteget tanulhat abból az emberiség, ahogy a háborúkat ábrázolták a filmekben. A *Labyrinth of Cinema* szerzői hatyúdala egyben a nagy alkotók lelkes elsőfilmjeit idézi, amelyekből egyetlen személyes gondolat vagy sajátos képi megoldás sem maradhatott ki.

A japán filmtörténet bővelkedik a fentebb tárgyalt filmekhez hasonló, kísérletezőbb hangvételű alkotásokban, ám az a tény, hogy az elmúlt években három, a jelenkorra reflektáló kísérleti alkotás is gazdagította a japán filmtermést, külön figyelmet érdemel. A három markáns experimentalista művész vallomása indulatos és kiábrándult panoráma a széthulló világról. •

EGY MEGFOGHATATLAN HAMISÍTÓ

## TÖKÉLETES HAMISÍTVÁNY

HUBER ZOLTÁN

A SZIGORÚAN PISZKOS ÜGYEK TÁRSÍRÓJA RENDEZŐKÉNT IS JEGYZETT CSAVAROS AKCIÓTHRILLERÉBEN AZ EREDETISÉG KÉRDÉSEIVEL JÁTSZIK EL.

A tökéletes hamisítványon dolgozó bűnbandák eszményi tükörképei az őket vászonra álmódó filmeknek, minimum két nyilvánvaló okból. A nagy akcióra összeálló stábben a különböző speciális képességekkel bíró egyéniségek kizárólag tökéletes csapatmunkával érhetnek célba, a hamisítás pedig ugyanolyan illúziókeltés, mint a mozi. A hongkongi *Egy megfoghatatlan hamisító* pénznymondás zsepatánának élén ráadásul a zseniális művész és az egészet összefogó jéghideg menedzser kénytelen együttműködni. A Festő becenevet viselő titokzatos vezért a rendőrség úgy próbálja becserkészni, hogy idealista társát szorongatják meg.

A rafinált flashback-szerkezetben elmesélt történet fordultatos és látványos akcióthrillerként sem érdemtelen, igazi különlegessége mégis az, ahogyan a hamisítvány és az eredeti komplex viszonyrendszerével játszadozik. Már maga az előttünk kibomló sztori is kétes hitelességű, hiszen egy vallomást követünk, a megmutatott történések így egy szubjektív emlékfolyam önké-

nyesen kiemelt darabjai (lásd *Közön-séges bűnözők*). A kihallgató rendőrök a nézőhöz hasonló helyzetben vannak és ironikus módon ezt többször szóvá is teszik. A narrátor főhőst a lényegtelen részek átugrására kéri, vagy épp reklamálnak, hogy még mindig nem bukkant fel a valódi főszereplő. A Festő végül valóban belép a képbe és találkozik a mesélővel, aki ekkoriban még a saját képein dolgozik. A fiatal Lee Mant a művészi kibontakozás motiválja, ám a festményei egyszerűen nem elég eredetiek az áttöréshez. Középszerű művész, aki képtelen valami egyedit alkotni, a régi mestereket viszont mindenki másnál jobban képes imitálni. A Festő meg is találja a visszautasíthatatlan ajánlattal: ha nem kerülhet a legnagyobb művészek közé, legyen a világ első számú hamisítója. Hiszen az eredeti újraalkotása is művészet, sőt, valójában komolyabb kihívás, mint teljesen újat alkotni: a tehetség korántsem egyenlő a látnoki újítással, mindez csak a művészet egy erősen leszűkítő értelmezése.

„Végül belép a képbe”

(Aaron Kwok és Chow Yun-fat)

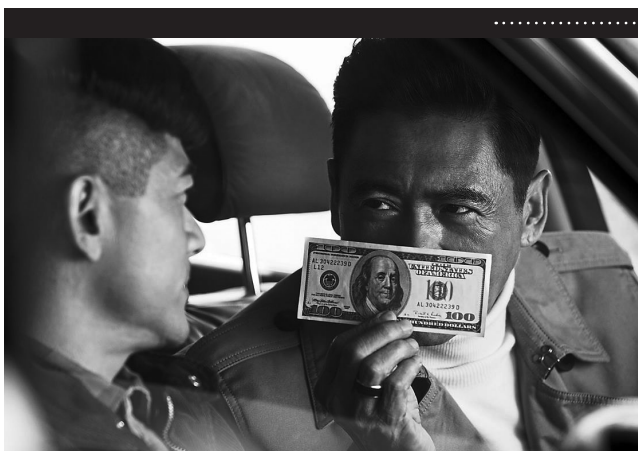
Mintha csak egy dörzsölt producer gyözködné az önmagában kételkedő rendezőt arról, a lila ködös művészet helyett a sikeres recepteket újrászó zsánerfilmekben érdemes kiteljesedni. A korábbi ikonikus szerepeit elegánsan megidéző Chow Yun-fat Festője mefisztói alkut kínál a civilben egyébként énekes-szupersztár Aaron Kwok önbizalomhiányos művészenek. Az újfajta százdolláros tökéletes másolatának elkészítése ugyanis valóban kreatív feladat, művészileg

és technikailag egyaránt. A két figura azonban alapvetően mást gondol a munka tulajdonképpeni céljáról és az odáig vezető útról, ami egyre súlyosabb érdekellentétekhez vezet. Ráadásul a titkos akció nem egy mezei forgatás, ahol „kreatív nézetkülönbségek” miatt menet közben simán le lehet cserélni a rendezőt.

Az *Egy megfoghatatlan hamisító* menetrendszerűen szállítja a hongkongi akciófilmek aranykorát idéző hősies vérfürdőket. Árulások, melodramatikus kanyarok, a lassított fegyverbalettetek pedig rendre meghökkenítő fordulatok követik. A film nemcsak a sztori hitelességével és a szereplők identitásával játszadozik, de folyamatosan felülírja az eredeti és hamisítvány, a valóság és az illúzió korántsem egyértelmű kapcsolatát. Ennyiben a történet egyszerre nézhető a kommerciális filmkészítés izgalmas alkotói látleteként, illetve a korábbi önképét elvesztő, útját kereső Hongkong sajátos allegóriájaként is.

A filmet íróként és rendezőként is jegyző Felix Chong persze mindezekről függetlenül is erősen érintett az eredeti és a másolat komplex kérdéskörében. Az ezredforduló óta aktív és nem melleleg számos különféle műfajban termékeny alkotó legnagyobb sikere ugyanis a társíróként jegyzett *Szigorúan piszkos ügyek*. Az okos szerepcserés thriller hatalmas nemzetközi sikert aratott és végül *A tégl*a címen Martin Scorsese vezényletével Hollywood is bedarálta. Az Oscar-gálán pedig az a William Monahan vehette át a legjobb forgatókönyvnek járó szobrocskát, aki a zseniális eredeti alapján korántsem kiemelkedő replikát készített. Az *Egy megfoghatatlan hamisító* szereplőin keresztül Chong arról filozofál, vajon helyettesíthető-e bármiféle másolattal az eredeti, legyen az művészi ambíció, identitás vagy emberi érzelem. A film garantáltan meglepő, erősen kiábrándult zárata semmi kétséget nem hagy afelől, mi a szerző véleménye a kérdésről.

**EGY MEGFOGHATATLAN HAMISÍTÓ (Mo seung)** – hongkongi, 2018. Rendezte és írta: **Felix Chong**. Kép: **Jason Kwan**. Zene: **Day Tai-wai**. Szereplők: **Aaron Kwok** (Lee Man), **Chow Yun-fat** (Festő), **Zhang Jing-chu** (Yuen Man), **Joyce Feng** (Ng), **Catherine Chau** (Ho). Gyártó: **Pop Movies / Bona Film Group / Emperor Motion Picture**. Forgalmazó: **AMC TV**. Szinkronizált. 125 perc.



LOIS WEBER (1879-1939)

# Meztelen igazság

BARKÓCZI JANKA

**AZ ELSŐ HOLLYWOODI RENDEZŐNŐ ERŐTELJES, A NŐI EGYENJOGÚSÁGRA ÉPÜLŐ TÁRSADALOMKRITIKÁJA KEZDETTŐL KREATÍV FILMES LÁTÁSMÓDDAL PÁROSULT.**

Lois Weber akkor kezdte karrierjét, amikor a nőknek még szavazati joguk sem volt az Egyesült Államokban, mégis megtalálta a helyét a korai filmipar kemény és kiszámíthatatlan világában. Nevét D. W. Griffith és Cecil B. DeMille mellett emlegették, az 1910-es években Hollywood egyik legkeresettebb alkotója volt, és hosszú ideig az egyetlen nő, akit az amerikai Filmrendező Társasága a tagjai közé választott. „Abban az időben nőttem bele a szakmába, amikor mindenki azzal volt elfoglalva, hogy a saját területén kiismerje magát a filmiparban, így senkinek nem volt rá ideje, hogy észrevegye, ha egy nő is beteszi a lábát oda.” – emlékezett később. A szerencsés pillanat nyomán jónéhány maradandó film született, a filmekből pedig egy olyan életmű, amely különösen jelentős mind az egyetemes filmtörténetben, mind a női filmes hagyományban.

## MRS. SMALLEY

Lois Weber alkotói imázsának fontos része, hogy pályája kezdetén nem egyedül, hanem férjével dolgozott. Phillips Smalley a 20. század kezdetén rendkívül népszerű *vaudeville* színházak világában színészként kezdte karrierjét. Felesége ekkoriban találkozott a francia Gaumont megbízásából Amerikába érkező, dinamikus producer-rendezőnővel, Alice Guy-Blachéval, aki nagy hatással volt rá. Lois meggyőzte a férjét arról, hogy az egyelőre még inkább vásári attrakciónak tűnő filmek előtt nagy jövő áll, így 1907 körül mindketten beszálltak az üzletbe.

Először The Smalleys néven, később a Universal szerződéses partnereként, a Rex Film márkanév alatt forgalmazták munkáikat. *Suspense* című 10 perces

rövidfilmjük filmtörténeti mérföldkönek számít, nemcsak azért, mert ez az egyik első nő által rendezett thriller (ugyanabban a hónapban, 1913 júliusában mutatták be Guy-Blaché *A kút és az inga* című Poe adaptációját is), hanem azért is, mert a korszak egyik gördülékeny, jó ritmusú, pontosan felépített mesterműve. A film hősnőjét maga Weber alakítja, aki a háztartási alkalmazott váratlan felmondása után egyedül marad otthonában a kisbabájával. Amikor észreveszi, hogy egy gyanús csavargó ólálkodik a ház körül, azonnal felhívja férjét, hogy segítséget kérjen, azonban a betolakodó a beszélgetés közben elvágja a telefonzsinórt. A telefonálás jelenetében, amely a film egyik feszült csúcspontja, az asszonyt, a férjet és a betörőt egy háromszög segítségével osztott képernyőn látjuk, így egyszerre követhetjük a párhuzamosan zajló eseményeket. A férj azonnal autóba ül, és végigszáguld a hazáig vezető úton, a házba pedig már rendőri kísérettel ér. Épp időben, mert a támadó betöri az ajtót, és eléri a nőt, aki babával az emeleti szobába zárkózott. A marcona csavargót szerencsére elfogják, a feleség és a gyerek megmenekül. A film a domestic thriller történetében műfajteremtő jelentőségű, és nagy lendületet adott Webernek, hogy még hosszabb és még bonyolultabb történetek kidolgozásába kezdjen.

Ma már nehezen visszafejthető, hogy az alkotópáros produkcióiban kinek milyen kreatív szerepe volt, de a visszaemlékezések rendre Weber nevezik meg domináns félként. 1914-ben mindenestre ő rendezte a négytekerces *A velencei kalmárt*, amit az Egyesült Államok első női alkotóhoz fűződő egész estés filmje lett. Weber

és Smalley általában mégis együtt jelentek meg a rajongói magazinokban, a fényképek és a cikkek a női háziaszszonyként, hitvesként és filmszakemberként egyszerre mutatták be. Shelley Stamp filmtörténész szerint éppen ez, vagyis a tisztas középosztálybeli, konzervatív házaspár támadhatatlan képe tette lehetővé, hogy Weber munkája gyorsan legitimitást nyerjen, és olyan témákat is feldolgozhasson, amelyek másképp nagy botrányt kavartak volna. Távol állt tőlük a Mary Pickfordhoz és Douglas Fairbankshez hasonló celebpárok csillogó, szenvedélyes és botrányos világa, komoly filmeket készítettek, amelyek valódi



# A csend mesterei. A c s e n d m e s t e r e i . A c s e n d m e s t

problémákkal foglalkoztak. Alkotásaikban az ópiumfüggőség és a drogkereskedelem (*Hop, the Devil's Brew*, 1916), a nyomor (*Cipők*, 1916, *The Blot*, 1921), a halálbüntetés és a hatósági túlkapások (*The People vs. John Doe*, 1916), vagy éppen a fogamzásgátlás kérdései (*Where Are My Children?*, 1916) egyaránt megjelentek, és minden esetben ítélezés nélkül, mély empátiával ábrázolták a helyzetet. Történeteiket gyakran valós eseményekről megjelent sajtóbeszámolók ihlették, többnyire kortárs környezetben játszódtak, a cselekményt csak ritkán helyezték a történelmi múltba. Weber, aki pennsylvaniai otthonában a missziós kórus

tagja volt, a filmet jó eszköznek tartotta arra, hogy segítségével „propagandát folytasson”, azaz fontos társadalmi üzeneteket közvetítsen, és ezt a nézőpontját sokszor hangsúlyozta is különböző nyilatkozataiban. Szerzői víziója és a profizmusa olyan erős egységet alkotott, hogy annak ellenére, hogy a filmek elsősre nem mindig nyerték el a cenzorok tetszését, végül megtalálták az utat a közönséghez.

Weber rendezőként és forgatókönyvíróként 1916-ban ért a csúcsra, nem véletlen, hogy önállósodni szeretett volna. Úgy vélte, „az igazi rendezőnek abszolútnak kell

lennie”, nem rendelheti alá magát a producer érdekeinek és elképzeléseinek. A következő évben forgalmazási megállapodással alakította a Universallal kötött szerződését, és Lois Weber Productions néven saját céget alapított, így abban is első lett, hogy nőként saját filmstúdiót vezetett. Egyik remekműve ebből a korszakból a *The Blot* (*Szegényfolt*, 1921) című melodráma, amelynek középpontjában egy szegény professzor családja áll. Amikor a professzor lánya, Amalia (Claire Windsor) megbetegszik, az orvos azt javasolja, adjanak neki könnyű, de tartalmaz ételeket, például csirkét. Mivel a családnak

**„Szerzői víziója és profizmusa erős egységet alkotott”**  
(Lois Weber: *Cipők* – Mary MacLaren)



nincs pénze ilyen luxusra, az anyja (Margaret McWade) végső elkeseredésében el akarja lopni a szomszéd ablakába kitett, főzéshez előkészített bontott csirkét. A tolvaj lelepleződik, de a helyzetet végül megoldja az Amaliába szerelmes Phil, az iskolai tanácsnok gazdag fia, aki nagy kosár ételmezt küld a lánynak. Később Phil levelet ír apjának, és felhívja a figyelmet arra, hogy a tanárok sokkal nagyobb elismerést és több fizetést érdemelnének, így nem kellene nyomorogniuk. A film átható realizmusát a Los Angeles-i egyetem környékén felvett külső jelenetek teremtik meg, a kiszolgáltatottságban összeforrott anya-lánya kapcsolat ábrázolása pedig különösen elmélyült. Weber ekkor már egyre határozottabban kereste azokat a témákat, amelyek a családi lét és a házasság pszichológiáját vagy tipikus női sorsokat mutatnak be. Ennek egyik jellegzetes példája a *What do Men Want?* (1921) című film, amelyben egy kihűlő hitvesi viszonyt a harmadik fél megjelenése pecsétel meg. Weber megkapó módon ábrázolja a boldogtalanságot, a lelkiismeretfurdalást és azt az igyekezetet, ahogy férj és feleség megpróbálja megérteni a másikat.

#### TÜKRÖZŐDÉSEK

A Weber-filmek világa kifejezetten karakters. Fő motívuma a nő, a női test, aminek ábrázolása egyszerre esztétikai és morális kérdés. Kócos parasztlányok, nyomorgó munkásnők, feslett erkölcsű csábítók, gondterhelt feleségek és elegáns estélyikben vonuló hölgyek népesítik be történeteit, amelyek minden alakja aprólékosan kidolgozott és önazonos. A női szereplőket rendre a korszak legkifinomultabb eszköztárral játszó színésznői keltettek életre. A *The Dumb Girl of Portici* (1916) című operaadaptációban például a vibráló energiájú sztárbalerina, Anna Pavlova alakítja a néma nápolyi halászlányt, akit elcsábít a megszálló spanyol arisztokraták egyike. A légies mozgású Pavlova, akinek ez az egyetlen játékfilmje, sok elemet átemelt a történet színpadi verziójából, és könnyedséggel jól ellenpontosította a drámát, amely az árulás és elnyomás miatt kirobbanó felkeléssel ért a csúcusra. Pavlova jó példája a karizmatikus női főszereplőnek, ami nem véletlen, hiszen Weber tudatosan kereste a film számára a hasonló te-

hetségeket. Ő fedezte fel Billie Dove-t és Claire Windsort, játszott nála Cleo Madison, és Dorothy Davenport. A jó érzékkel választott színésznőknek aztán nemcsak rendezője, de egyfajta mentora lett, sokan közülük később maguk is maradandót alkottak saját forgatókönyveikkel és rendezéseikkel. A szüfrazsett mozgalommal is kapcsolatban álló Weber szervező tevékenysége nyomán a korai Hollywoodban induló nők pályája komoly lendületet kapott, és szakmai sikereik általában az emancipáció terén is nagy előrelépést jelentettek.

A nők kiszolgáltatottságával és a nemi egyenlőtlenségekkel Weber sokszor foglalkozott a filmjeiben. A *Cipők* hősnője Eva, a szegény eladólány (Mary MacLaren), aki szerény fizetésének nagy részét hazaadja, hogy lusta édesapja helyett is kipótolja a család bevételeit. Eva nem költöthet ruhákra, cipője már darabokban lóg, sok kínos percet okozva neki. Az új lábbeli árát csak egy módon szerezheti meg: eladja magát a nagyvilági bárénekesnek (William V. Mong). Másnap Eva lábán új cipő,

#### „Ítékezés nélkül, mély empátiával”

(Lois Weber:  
Szégyenfolt –  
Louis Calhern és  
Claire Windsor)





szemében könnyek, de a família élete zajlik tovább, ami szembesíti a nézőt a világ részvégtlenségével. Weber filmjei így vagy úgy a nézők elé is tükröt tartanak, és a személyes drámák mögött a rendszer hibái bontakoznak ki.

### A VARÁZSLÓ

A filmek komoly témáit a játékos látványvilág ellensúlyozta. A merész gépállások, az osztott képmező és a többszörös expozíció kreatív használata szinte Weber védjegyévé váltak. Ezek az ötletek azonban sohasem öncélúak, mindig a cselekmény bonyolítását segítik. A legjellegzetesebb vizuális refrén a csillogó felületek, napsütötte vizek, tükrök hatásos megjelenítése. A napfényben szikrázó tenger adja a drámai háttérrel például a *Hipokritákban* és a *The Dumb Girl of Portici* című filmekben. A *Suspense* autós üldözése a visszapillantó tükrökben felvillanó képtől válik igazán zaklatottá, a *Cipők* jelenete pedig, amelyben a megtört tekintetű hősnő belenéz egy ovális tükörbe, aminek repedése éppen a homloka magasságában fut keresztbe, az egész Weber-életmű legszimbolikusabb képe lett. Különösen érdekes vizuális megoldásokat használ a *Hipokritákban*, amelynek története a realizmushoz vonzó Weber más műveitől eltérően, kifejezetten

allegorikus és költői. A *meztelen igazság* címen is forgalmazott filmet Adolphe Faugeron *Az Igazság* című festménye inspirálta, és a nyitójelenetben maga az Igazság jelenik meg egy fiatal ruhátlan lány (Margaret Edwards) képében. A továbbiakban egy középkori szerzetes és Gabriel, a kortárs pap párhuzamos történetét követjük. A középkori szerzetes elkészíti a meztelen Igazság csodálatos szobrát, azonban a mű olyan megbotránkozást kelt, hogy a férfit a feldühödött tömeg meglincseli. Gabriel gyülekezete látszólag jámbor és tiszteletreméltó polgárokból áll, de a valóság ettől nagyon különbözik. Az áttetsző Igazság varázslatos tükrébe tekintve láthatóvá válnak az emberek valódi vágyai és jellemük, a leplezett álszentség pedig a papot is halálba kergeti. A film éteri képei a mai napig lenyűgözik a nézőt, bár a korabeli közönség megbotránkozott a mozgóképen itt először megmutatott teljes meztelenség láttán. New Yorkban tüntettek ellene, Bostonban lefestették a problémás filmkockákat, máshol úgy ahogy volt, betiltották a filmet. A *Hipokriták*ból így lett önmagán messze túlmutató mű, amelynek története fikcióból átcsapott valóságba.

### „A nők mozgásteret a színészi pályára szűkült”

(Lois Weber: Hipokriták – Margaret Edwards)

Weber és Smalley 1922-ben elváltak, Hollywood pedig olyan gyorsan változott, amivel az agilis rendezőnő nem tudta felvenni a versenyt. A filmek sok pénzt hoztak, a stúdiók hatalmasra nőttek, a nők mozgásteret pedig egyre inkább a színészi pályára szűkült. A forgatókönyvírók és gyártási szakemberek között ugyan a következő korszakban is sok tehetséges nő találunk, de a terepet leuralták a nagyban játszó, komoly profitot termelő férfiak. Weber látta ezt, és így írt róla 1928-ban: „Azok a nők, akik most kezdik a pályát, gyakorlatilag zárt ajtókat találnak. A férfi írók gyakran kapnak lehetőséget arra, hogy rendezzenek, mert azt gondolják róluk, hogy náluk jobban senki nem tudhatja, hogyan kell megjeleníteni a saját történetüket. Nők esetében azonban soha nem hallunk ilyen kegyről.” A rendezőnő a némafilmkorszakban további öt mozgóképet készített, köztük a ma sajnos elveszett filmként jegyzett *A Broadway*

*angyalát*, amelyben Leatrice Joy mellett a magyar sztár, Victor Varconi, azaz Várkonyi Mihály játszott, akivel személyesen is jó barátságot ápoltak. Utolsó műve, a *White Heat* (1934) már hangosfilm volt, és bár a hang megje-

lenése végleg megpecsételte Weber pályáját, a témaválasztással azért itt sem hazudtolta meg önmagát. A film Hawaii-n játszódik, ahol az ültetvényesek gátlástalanul kihasználják az őslakosokat, és különösen az őslakos lányokat. Amikor William Hawkes (David Newell) gazda egy előkelő fehér hölgygel (Virginia Cherrill) tér vissza San Fanciscó-ból, összetöri az őt szolgáló bennszülött lány (Mona Maris) szívét. A film ugyan messze elmarad Weber fénykorának kifinomultságától, de az etnikai kérdésekkel és a boldogtalan házasság témájával a korábbiak következetes folytatása.

A rendezőnő 1939-ben hunyt el, egy szerencsétlenül sikerült második házasság után, szegényen és mindenkitől elfeledve. A korai Hollywood ikonikus nő alkotója nem csak a kortársak emlékezetéből hullott ki, de a filmtörténetből is hosszú évtizedekre eltűnt, és csak az 1970-es években fedezték fel ismét, hogy életműve mára, különösen a 21. század új nőmozgalmainak fénytörésében, új jelentőséget nyerjen. •

**GRANT MORRISON: THE INVISIBLES (1994-2000)  
NEMES Z. MÁRIÓ**

# A superkontextus eufóriája

*Képregény-  
legendák*



**GRANT MORRISON KILENCVENES ÉVEKBE KIVIRÁGZÓ KÉPREGÉNYMŰVÉSZETE EMBLEMATIKUS PÉLDÁJA VOLT AZ EUFORIKUS POSZTMODERN SOKASÁGÖRÖMÉNEK.**

Úgy tűnik, hogy az ezredforduló után alapvető átalakulás kezd kibontakozni a kultúraszemléletben, mely a korszaktudat megváltozását, a posztmodernitással kapcsolatos gyanakvás megerősödését jelzi. Thomas Pynchon *Kísérleti fázis* című regényének egyik New York-i szereplője arról számol be, hogy az irónia posztmodern kultusza áldozatul esett a 9/11-es tragédiának, mert kikezdte a társadalom „valóságérzetét”, mely a politikai immunrendszer meggyengüléséhez vezetett. Pynchonnál az irónia eltemetése maga is ironikus gesztus, ugyanakkor jól reprezentálja a társadalmi-kulturális mentalitásban beálló fordulatot, mely az amerikai irodalomban a poszt-posztmodern „új őszinteség” (David Foster Wallace) megszületését eredményezte. Mintha a posztmodern vélelmezett kimúlása új életre keltett volna azokat az entitásokat (Történelem, Politika, Ember stb.), melyeket a posztmodern korábban ujjongva halottnak nyilvánított. Persze azt se állíthatjuk biztosan, hogy „túl” vagyunk a posztmodernitáson, hiszen, ha már születésében is sokan kételkedtek, hogy lehetnének biztosak a halálában? Az átmenetnek ez a közties állapota egy Scooby-Doo epizódra hasonlít, ahol a kísértetek egymást kísértik, mert senki nem tudja ki él, és ki hal, bár lehet, hogy ez a hasonlat túl sok posztmodern ironiát mutat, mely nem engedi poszt-posztmoderneket a helyzet komolyságához mérten kétségbeesni.

A posztmodern szentháromság (paranoia, pastiche, paródia) megrendülésének folyamatát végigkövethetjük

Tarantino életművén is. A különbség a *Kill Bill 1.-2.* (2003, 2004) és *Volt egyszer egy... Hollywood* (2019) szembeállításában ragadható meg a legkönynyebben, miszerint az előbbi filmek a popkulturális utalásokban tobzódó „re-kombinációs delírium” (Steven Shaviro) megtestesítői, addig az utóbbi már egy nosztalgikus retrokultúra (ön)kritikus reflexiója, melyben az intertextuális paródia helyett a kulturális ismétlés-kényszer és az alternatív történelem közti feszültség analízise dominál. Több elemző alapján ez az átrendeződés összekapcsolható a digitális kapitalizmus globálissá válásával, mely a nyolcvanas-kilencvenes évek technoutópiája helyett középpont nélküli (ön)ellenőrzésen, algoritmikus vágyprogramozáson és adatbáziskultúrán alapuló hálózati valóságot eredményezett. Mark Fisher szerint ebben a „kapitalista realizmusban” kimerül a jövő előállításának fantáziabázisa. Vagyis egy olyan sztázis-állapot jön létre, mely produkál ugyan mozgalmasságot, trendek és kódok cseréjét, de a boldog Bábel helyét átvevő digitális Pompejít a formák nosztalgiája, illetve a modernitás romjainak kibergótikus esztétikája határozza meg. A technokultúra adatbázisainak kiépülésével egyre jobban megerősödő kísértetidézés abban különbözik a Fredric Jameson szerint még libidinális energiával feltöltött intertextuális posztmodernről, hogy a sokaságöröm felforgató energiája kimerül a remake, reboot és relaunch ismétlés-kényszerében, mely a remix-kultúrát egyre inkább a retrokultúra irányába mozdítja el

Grant Morrison tekinthető a képregényművészet egyik olyan zsenijének, akinek a kilencvenes években kivirágzó életműve (és különösen a *The Invisibles* magnum opusa) emblematikus példája volt az euforikus posztmodern sokaságörömének. Steven Shaviro nem véletlenül idézte meg a posztmodern és a popkultúra összefüggését kutató „teória-fikciója”, a *Doom Patrols* (1997), címében Morrison legendás superhősdékonstrukcióját. Habzsolj képeket, és engedd magad elfogyasztani általuk, hangzik a kapitalizmus logikáját túlhajtó imperatívusz, mely a képregény érzékiségét a cut-up káoszelve felől próbálja elgondolni. Morrison *Doom Patrolja* (1989-1993) Arnold Drake és Bob Haney ezüstkori „freak-superhős”-konceptiójának abszurdista továbbgondolása. A régi sorozat groteszk karekterei (karambolt szenvedett autóversenyző, akinek agyát átültették egy robottestbe, alakváltó képlékenységgel küzdő színésznő stb.) már eleve a társadalmi normalitáson „kívüli” Másságot képviselték, amit hőssé válásuk inkább kihangsúlyozott, mintsem kompenzált. Ez a bizarr báj Morrisonnál extravagáns camp-katalógussá fokozódik, mely egy metafikciós, fraktálszerű, multilineáris történeteszövevényben jelenítődik meg. Ennek a stabilitásellenes attitűdnek a legjellemzőbb képviselői a Dada Testvérisége nevű superbűnöző társaság, akik a konszenzuális valóságot a vágy és a nevetés nevében akarják felforgatni: „Nézzetek ránk! Mi vagyunk a végső bizonyíték, hogy nincs jó és rossz, igazság és értelem. Mi vagyunk a bizonyítéka annak, hogy az univerzum egy divatérzék nélküli idióta. Ettől a naptól kezdve az élet totális abszurditását, a létezés gigantikus hókuszpókuszát ünnepeljük! Ettől a naptól kezdve az értelmetlenség uralkodik! A Gonosz Testvérisége halott! Éljen a Dada Testvérisége!” A *The Invisibles* ebbe az esztétikai-ideológiai kontextusba érkezik meg. Az *Anarchy for the Masses* (2002) című kommentárkötetben Morrison úgy nyilatkozik róla, hogy ez volt az ő „testrablási eseménye” (abduction moment), vagyis az a transzcendentális kapcsolatfelvétel, amire minden addigi munkája kifutott, és minden azután visszautal. Ennek a különleges pozíciónak a megértéséhez persze tisztázni kell az életmű külső és belső kontextusait.

Morrison első komoly szakmai sikerét a 2000 AD magazinban közölte *Zenith*-tel (1987-1992) aratta, mely a nyolcvanas évek revizionista trendjébe illeszkedett. A képregénytörténeti „sötét kor” – döntően angol szerzőkhöz, az ún. brit invázióhoz (Alan Moore, Dave Gibbons, Peter Milligan és mások) társított – reprezentatív irányzata az ismerős szuperhőskonvenciókat egy realisztikus és szkeptikus irányba tolta el. A realizmus igénye nemcsak a pszichológiailag és morálisan ambivalens karakterábrázolást jelentette, hanem politikai-szociális témák társadalomkritikus felvetését, illetve a szex és erőszak provokatív bemutatását. Vagyis itt a szuperhősvilágnak a valóságreferencia irányába való elmozdulásáról, a képzelet autonómiájától a társadal-

mi lét felé tett lépésről beszélhetünk. Morrison kritikusan viszonyul ehhez a profanzáló törekvéshez, ugyanakkor a *Zenith* médiafüggő szuperhősei mégis inkább nárcisztikus celebekhez hasonlítanak leginkább, a szerző szavaival: „dizájner hősök egy nietzschei szappanoperában.” Ami már ebben a műben is nagyon sajátos, az a kultúra archeológiai szemlélete, mely a populáris, kanonikus és avantgárd források remixelésében nyilvánul meg. Az angol romantika (Shelley, Byron, Coleridge, Blake stb.) közös horizontba rendeződik Nicolas Roeg filmjeivel, Philip K. Dick regényeivel, Philip Larkin költészetével, illetve a hatvanas-hetvenes évek

kozmosz szuperhősképregényeivel és brit tévésorozataival.

A Dave Mckeannel készített első nagy áttörést hozó *Batman: Arkham Elmegyógyintézet* (1989) ugyancsak társítható a revizionizmushoz, de már itt is nyilvánvaló, hogy Morrison mítoszrombolás helyett vagy mellett sokkal szívesebben hoz létre új mítoszokat. (Ebből a szempontból beszédes, hogy a Batman-figura pszichoanalitikus dekonstrukciója során egy ezoterikus-misztikus Jung-olvasattal dolgozik.) Vagyis nem a szuperhős bálványának ledöntése izgatja, hanem popkulturális reanimálása, mely a pszichedelikus kreativitás szubjektumot meghaladó formáival próbál kivezetni a sötét kor neurozisaiból. Morri-

**„A modernitás romjainak kibergótikus esztétikája”**

(Grant Morrison – Phil Jimenez: *The Invisibles*: Gideon Stargrave in Entropy in the UK)





son ennek kapcsán egy egész spekulatív kultúraelméletet épített ki, mely lain Spence *Sekhmet hipotézis* (1995) című könyvén alapszik. Eszerint a Nap mágneses mezejének tizenegy évenkénti átalakulása nyomot hagy az emberi idegrendszeren, és közvetve a popkulturán is. A hatvanas-hetvenes évektől kezdve ez a folyamat két kulturális alaptípus dialektikája mentén értelmezhető. Az egyik egy punk-karakter lenne, mely-

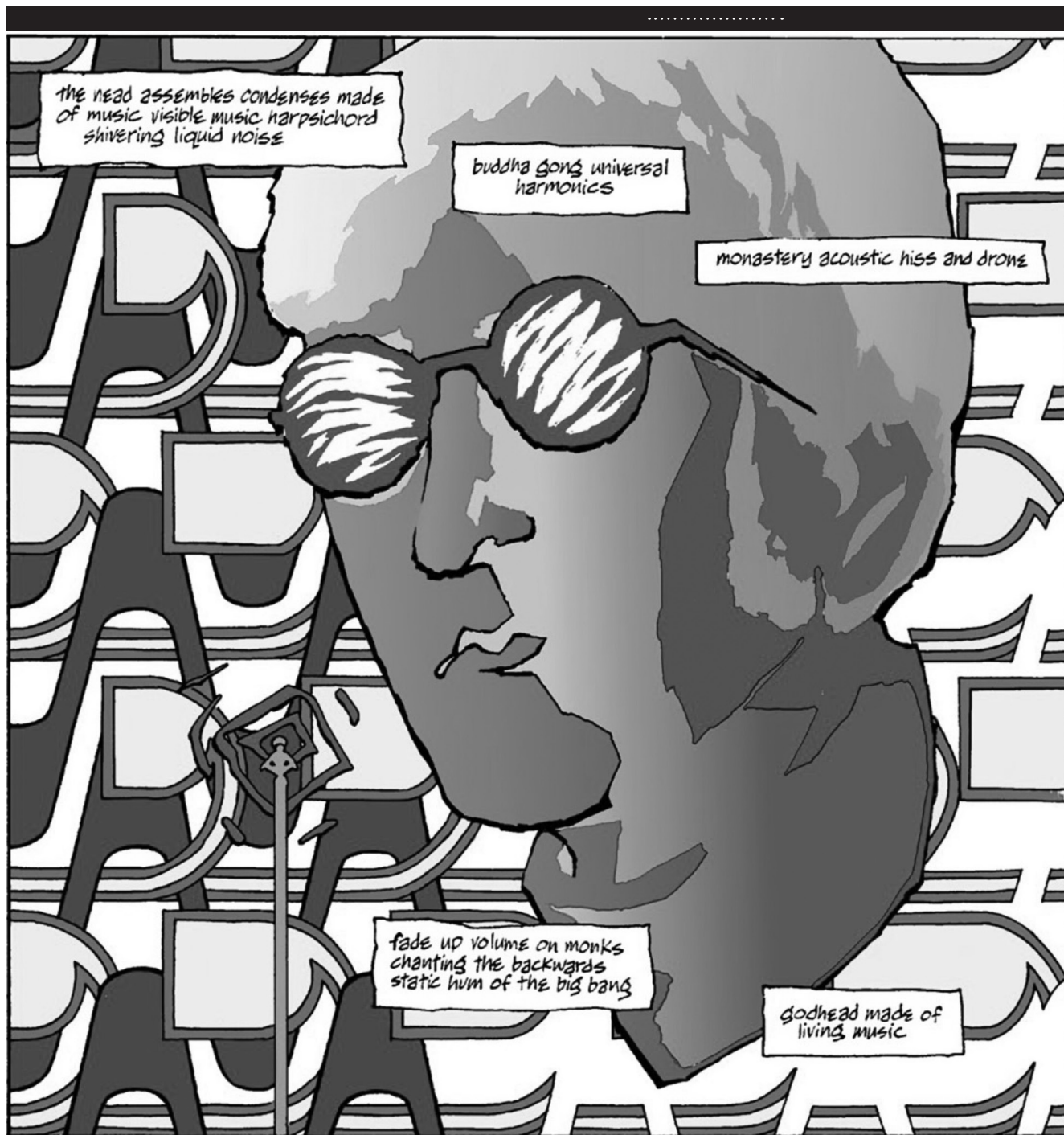
hez agresszió, gyorsaság és materializmus társul, míg a másik a hippi-karakter, amit a lassúság, pszichedelicia és spirituális érdeklődés jellemez. Ezek az attitűdök minden korszakban különböző kulturális kontextusban jelennek meg és kevert formákat is létre tudnak hozni. A szuperhősök esetében ugyancsak a punk-hippi ciklusok fényében értelmez-

hető a „realista” és a „pszichedelikus” olvasat váltogazdálkodása.

A *The Invisibles* felfogható a ciklusváltás dokumentumának, hiszen hordoz punk elemeket, de alapvetően a kozmikus pszichedelicia győzelmét hirdeti. A Karen Berger DC-szerkesztő irányítása alatt létrehozott Vertigo kiadó, ahol a brit invázió első- és második generációs szerzői megva-

**„A kozmikus pszichedelika győzelmét hirdeti”**

(Grant Morrison – Steve Yeowell: *The Invisibles: Dead Beatles*)



lósíthatták legvadabb elképzeléseiket, ideális keretet jelentett Morrison számára is. Ugyanakkor őt nem egyszerűen a popkultúra vagy magas kultúra közti határsértés izgatja, ennél nagyobb a tét, mert egy mágikus praktikák által meghatározott „aktív popmetafizikát” akar létrehozni, mely átformálja fikció és realitás viszonyát. Mégpedig a legszemélyesebb értelemben, hiszen a *The Invisibles* számos autofikciós elemet tartalmaz, a történet emblematisz szereplője, King Mob, Morrison avatárjának tekinthető. A szerzői perszóna „beleírása” a műbe már az *Animal Man* (1988-1990) esetében is megjelent, ahol Buddy Baker felfedezi saját fiktív mivoltát, azt, hogy ő egy képregény főszereplője, és teljesen ki van szolgáltatva egy szadisztikus „külső” erőnek, a történet írójának, magának Morrisonnak. Ugyanakkor ez a posztmodern metafikciós megoldás, a művön „kívüli” és „belüli” valóság keresztezése, nem csupán esztétikai játék, hiszen Morrison világképének lételméleti szerkezetét is feltárja, miszerint társadalmi létezésünk maga is fikcionális. A posztmodern paranoid ontológiának ezt az alapvetését többféleképpen meg lehet közelíteni. Morrison Philip K. Dickkel ellentétben nem az idegen erőknél való passzív kiszolgáltatottság krízistapasztalatát hangsúlyozza, hanem a delírium felszabadító aktivitását, melyet mágia és a művészet egysége visz színre. Mindebből az következik, hogy a képregény nem ábrázolás, leírás vagy kifejezés, hanem a fikciós létezést „reálisan” alakító mágikus akció.

Beat Wyss művészettörténész *A láthatatlan ikonológiája* című tanulmányában az avantgárd vizsgálata kapcsán próbálja kritizálni azt az elképzelést, hogy a modern művészet a tiszta esztétika jegyében kizárólag saját formái újraértéséből fejlődne. A világképek ugyanis „interdiszciplináris felhőkép-ződmények”, és a művészet nem tudja kivonni magát ezen felhőrendszerek közvetett hatásából. Ennek egyik példája, hogy az avantgárd absztrakciós törekvéseinek hátterében ezoterikus megfontolások is jelen voltak, melyeket a felvilágosodott modernitás jegyében el kellett leplezni: „Magától értetődőek azok az okok, amelyek miatt az avantgárdot a II. világháború katasztrófája után „felvilágosító” megvilágításba kellett helyezni. A nemzetiszocializmus és sztálinizmus kultúrpolitikájának ál-

dozatait nem lehetett úgy rehabilitálni, hogy egyidejűleg obskurantizmussal vádolják őket. A háború utáni művészettörténet elfojtotta az avantgárd ezoterikus oldalát, ott pedig, ahol ez tagadhatatlan volt, a zsenialitás gyerekbetegségének minősült.” A nyugati magasművészet misztikus felhőfoslányai a II. világháború után az ellen-és popkultúrában találtak új otthonra, talán azért is, mert ezt a területet az emancipatorikus elitkultúra már eleve magára hagyta és stigmatizálta. Ugyanakkor ebben az ellenőrizetlen zónában szabadon tevékenykedhettek olyan alkotók, mint például Alejandro Jodorowsky, aki a szürrealisták és Antonin Artaud mágikus gondolkodását a science-fiction képregények kozmikus fantáziájával kötötte össze.

Morrison a nyolcvanas években fedez fel a káoszmagiát, mely történetileg is angol fejlemény és az okkultista Austin Osman Spare-hez vezethető vissza. A káoszmagiát posztmodern magiának is szokták nevezni, ugyanis elutasítja az abszolút tudás lehetőségét, illetve egyik meghatározó eszköze a William S. Burroughs és Brian Gysin által kidolgozott cut-up, mely a különböző mágikus rendszerek hibridizálásában is megnyilvánul. Morrison számára mindez egyfajta „punk mágia” lehetőségét jelenti, a viktoriánus okkult hagyományok színadiasságának elutasítását, a szubjektum olyan kulturális technológiáját, mely alternatív valóságok felfedezésére vagy megszerkesztésére invitál, miközben a társadalmi viselkedés-programozásból is kivezet. A képregény úgy kapcsolódik ide, hogy a médium térítő poétikája egyfajta mágikus szabadságot rejt magában. Ennek egyik vetülete Morrison munkáiban a narratív immerzió, melyet egy, a szerzőt képviselő „beavató figura” (például King Mob) vezérel, a másik a narratívaellenes rekurzív struktúrák megjelenése, melyek az ismétlés és ciklikusság hangsúlyozásával a kép-szóveg teret labirintusjellegűvé alakítják. Ez a labirintus a lineáris időszemlélet felszámolását célozza, kihasználva a képregényolvasásnak azt a Thierry Groensteen által hangsúlyozott multiframe-jellegét, hogy a különböző panelek közötti kapcsolatok nem vonalszerűek, hanem fonat- és hullámjellegű mutatnak. Így egyfajta szinoptikus „egybelátás” jöhet létre a történet téridejében, mely a *The Invisibles* ese-

tében a valóság holografikus jellegét, lét- és idősíkok vizuális egymásba hatoltságát fejezi ki.

Morrison számára a vizualitás és a mágia összekapcsolódását a mágikus pecsétek, vagy „szigilek” iránti érdeklődés is jelzi. A pecsét szimbolikus tömörítés, adott információ jelszerű leképzése, melynek performatív karaktere van, vagyis mágikus parancskódként működik. Morrison szerint a kapitalista logók is pecsétek, olyan elmeprogramozó vírusok, melyek a pszichopolitikai ellenőrzés eszközei. A Burroughs virális nyelvvelméletére visszautaló gondolatmenet alapján a művészet is képes ellenvírusok létrehozására, az ellenőrzés kijátszására, vagyis itt a francia szituacionizmus *détournement* („eltérítés”) mágikus verziójával van dolgunk. Ebből az elképzelésből táplálkozik a *The Invisibles* „hiperpecsétként” való felépítése. A hiperpecsét a térítő holografikus jellegét, a fikció és nem-fikció közti viszszacsatolási hurokrendszer tömöríti és közvetíti. A *The Invisibles* számos ponton követi ezt a „parancsot”, hiszen az egyik metafikciós fordulat szerint az egész cselekmény egy időutazási kísérlet eredménye, melynek során Ragged Robin egy alternatív jövőben olvassa a *The Invisibles* című könyvet, majd visszautazik a múltba, hogy megvalósítsa azt.

Ebben a múltban a Láthatatlanok egy okkult ügynökhálózat, mely a Külső Egyház nevű szervezet ellen küzd. A „titkos háború” tétjeiről keveset tudunk meg, csak annyi bizonyos, hogy a Külső Egyház egyfajta háttérhatalomként irányítja a társadalmi-politikai folyamatokat és az arkhónoknak nevezett démonikus entitások eljövételét készíti elő. Elsőre úgy tűnik, hogy a meghatározó műfaji kontextus a paranoia thriller és a gótikus horror felől képződik meg, ugyanakkor az általunk követett Láthatatlan-sejt mind-egyik tagjához más-más zsáner rendelhető. A már említett Ragged Robin a posztumán science-fiction, King Mob a kémfilmek, az ex-zsaru Boy afrofuturista fantáziák, a brit Dane a társadalmilag érzékeny kisrealizmus, a gender-fluid Lord Fanny sámánisztikus tradíciók kódjait hordozza. Vagyis a *The Invisibles*-nek szigorú értelemben nincs műfaji identitása, ahogy a szereplők is használt ruhaként cserélgetik a magukét. Talán a szuperhős-képregény lenne a legtágabb kategória, noha a Láthatatlanok csapata megsért egy olyan műfaji konvenciót,



melynek még a *Doom Patrol* freak-hősei is megfeleltek. Ez pedig a status quo fenntartása, hiszen a szuperhősök felülbíráhatják a törvényeket vagy a viselkedési normákat, de legitimitásukat annak köszönhetik, hogy védelmezik a társadalmi rendet, nem pedig reformálják azt. A Láthatatlanok áthágják ezt a központi elvet, ugyanis „forradalmi” tevékenységük minden szinten autoritás- és hierarchia-ellenes.

A hősök anti-ideológiájának elemzése során megint csak egy jellegzetes posztmodern alakzattal találkozunk, a már emlegetett sokaságörömmel. A hierarchia, autoritás, és (ön)azonosság felforgatása abban a formai döntésben is megnyilvánul, hogy Morrison – a narrátorokhoz hasonlóan – a rajzolókat (Steve Yeowell, Jill Thompson, Chris Weston stb.) is végig váltogatja, tehát a sorozat vizuális identitása se egységes. A pluralitásnak ezt a tapasztalatát Phil Jimenez munkái adják át a leghívebben, például azokon az oldalakon, ahol egy karakter megsokszorozva mozog egy egységnek tűnő térben, vagyis egy panelen belül láthatunk szinoptikusan „egybe” különböző időpillanatokot. A holografikus tér-időszemlélet már említett koncepcióján túl mindez Morrison individualitással kapcsolatos székszisét is kifejezi, hiszen az Én ugyanolyan autoritásként értelmeződik, mint a hatalom más megnyilvánulásai. Tehát annak ellenére, hogy a szerző sűrűn megidézi a romanti-

**„A hibriditással folytatott felhőtlenül kéjes viszony”**

(Grant Morrison – Phil Jimenez: *The Invisibles – The Sound of the Atom Splicing*)

ka individuális utópiáját (Shelley és Byron maguk is a Láthatatlanok ügynökei), a kollektív elnyomásvíziókkal szemben az Énbe való visszahúzóds sem szölgál menedékül. A Morrison-féle posztmodern spirituális forradalom egyaránt elutasítja a „külső” és a „belső”, a „tudatos” és a „tudattalan”, illetve az

Egy és a Sok megkülönböztetését. Az identitás „meghekkelése” központi motívum ebben az életműben, mely később a *The Filth* (2004) „paraperszónái”, illetve a *Batman: Nyugodjék békében* (2008) Zur-En-Arrh figurája kapcsán is visszatér. A *The Invisibles: Gideon Stargrave in Entropy in The U.K.* című fejezetében Sir Miles (a Külső Egyház egyik vezetője) megkínozza a foglyul ejtett King Mobot, melynek során telapatikus eszközökkel próbálja feltárni az ügynök „valódi” személyazonosságát, ugyanakkor fedőszemélyiségek palimpszesztusába ütközik. (A Michael Moorcock Jerry Corneliusára utaló Gideon Stargrave egyike ezeknek az identitásprotéziseknek, miközben itt önidézetéről is szó van, hiszen Stargrave Morrison egyik korai munkájának szereplője.) King Mobnak, a többi ügynökhöz hasonlóan, nincsen rögzített Énje, de a helyzet valójában még összetettebb, hiszen, ahogy az a képregény végére világossá válik, a Külső Egyház és a Láthatatlanok identitása sem elkülöníthető. Szembenállásuk csupán egy fedőnarratíva, mely a világ forradalmi átalakítása során, a „külső” és a „belső”

felszámolásával párhuzamosan megszűnik, hogy a gnosztikus kozmológia is felszívódjon ún. szuperkontextusba.

A szuperkontextus a *The Invisibles* talán legréjtélyesebb fogalma. A Láthatatlanok forradalmának túlvilága, mely már mindig is „itt” volt és „készsülődött”. Ezt a látens kommunikációt jelképezi a képregény során többször feltűnő Barbelith, mely egy műhold-szerű objektum a Hold sötét oldalán. Barbelith Philip K. Dick *Valisára* utal, ezzel is összekapcsolva Morrison Katmanduban átélt és a *The Invisibles*-t „ihlető” misztikus revelációját Dick magánmitológiájának hasonló eseményével, a „74-2-3-as feltámadással”. A szuperkontextus egy olyan ötödik dimenziós tudat, mely feloldja az általunk ismert realitás dualizmusait. Azokat a negatív erőket is, melyek az individualitás határán működnek: ezeket testesíti meg a képregényben a Külső Egyház. Vagyis egy azonosságon és differencián túli organizmusról van szó, mely a hiperpésséttel is kifejezett hermetikus axióma („Ahogyan fent, úgy lent, s ahogyan lent, úgy fent.”) jegyében működik. Barbelith felrobban, de az apokaliptikus szuperkontextus nem a vég, hanem rekurzió, ahogy a képregény utolsó kockája is üres, mely az információ újrabetöltődésére utal és a történet első mondatához irányít: „Lám, így térünk vissza és kezdjük újra.” A poszt-posztmodern agóniája felől visszanezve Morrison alapművének talán legérdekesebb vonása felhőtlenül kéjes viszonya a hibriditással. Valójában nem a szuperkontextus eljövetele tűnik kétségesnek a mai perspektívából, hanem annak forradalmi természete. A globalizáció mint apokaliptikus már „megtörtént” és az individualitás protézis jellege is egyre nyilvánvalóbb, de mindennek úgy tűnik több köze van a digitális kapitalizmus pszichopolitikájához, mint Hermész Triszmegisztoszhoz. Ugyanakkor a sokaságöröm mágiáját se becsülném alá. Végtére is lehet, hogy a poszt-posztmodern kísértetüldözés csak a punkok és hippik küzdelmének egyik újabb fordulója. A legfontosabb, amit Morrisontól tanulni lehet, hogy a művészet szempontjából nem szabad egyetlen világnézetet se kizárólagosnak tekinteni, mert a jövő előállításának képessége nem az „igazság” nevében, hanem az unalom ellenében nyerhető csak vissza. •

IDŐHUROKfilmek // BASKI SÁNDOR

# Játszd újra, meg újra, meg újra



**AZ ELMŰLT ÉVTIZEDBEN SZINTE ÖNÁLLÓ MŰFAJJÁ VÁLTAK AZ IDŐCSAPDÁS FILMEK, A VILÁGJÁRVÁNY ÉS A KARANTÉN MIATT MÉG AKTUÁLISABBAK, MINT VALAHA.**

Az 1993-ban bemutatott *Idétlen időkig* filmtörténeti hatását nehéz lenne túlbecsülni. Szinte példátlan, hogy egy film dramaturgiai sémája olyan életképesnek bizonyuljon, hogy évtizedekkel a premier után is egy vírus hatékonyságával örökítse át magát az összes létező műfajba. Az időhurok-konceptió ugyan folyamatosan mutálódik, a Harold Ramis klaszszikusa által lefektetett alapszabályok azonban máig kötelező sorvezetőként szolgálnak. Az utódok ráadásul egyre szaporodnak, míg 1993 és 2010 közt mindössze tíz időhurokfilm készült, az elmúlt évtizedben legalább harminchárom, és egyelőre semmi nem utal a séma kifulladására.

## HUROKEVOLÚCIÓ

Az *Idétlen időkig* valójában nem feltalálója, csak tökéletesítője a formulának. Az irodalmi előképek egészen 1892-ig nyúlnak vissza, ekkor jelent meg William Dean Howells rövid meséje, a *Karácsony minden nap* (*Christmas Every Day*), amelyben egy kislány kívánsága valóra válik, és egy éven át minden egyes nap karácsony napját kell újra átélnie az emberiségnek. A modern időhurok-történetekkel szemben az ismétlődésnek nemcsak a főszereplő, de mindenki tudatában van, a morális tanulság azonban már itt sem hiányozhat. Az 1904-es *The Defence of Duffer's Drift* című kisregény sem felel meg a séma modern szabályainak, de a szerző, Ernest Dunlop Swinton,

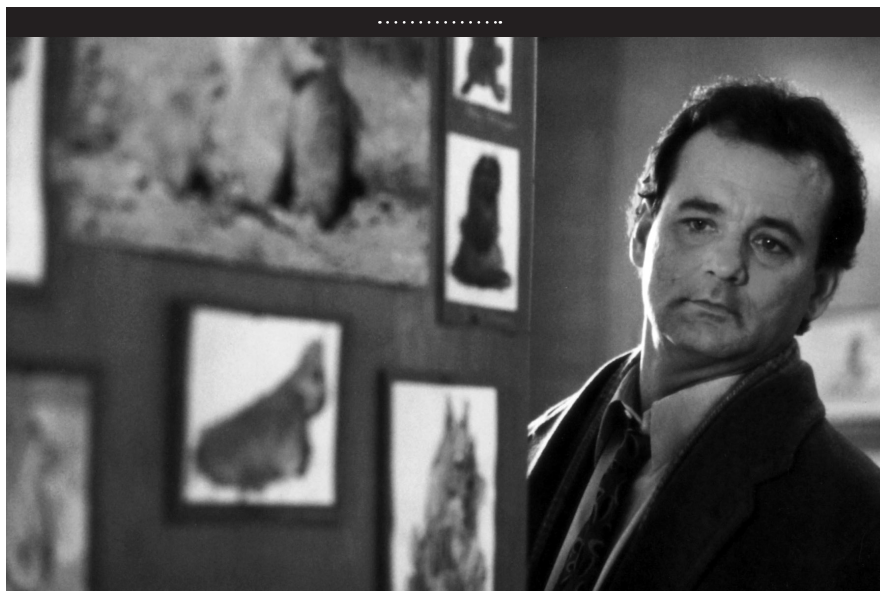
**„A koncepció folyamatosan mutálódik”**  
(Harold Ramis: *Idétlen időkig* – Bill Murray)

aki egyben a brit hadsereg kapitánya volt, bevezeti az újrakezdések során megszerzett információk és készségek hasznosításának ötletét. A történet főszereplője egy angol hadnagy, aki hat alkalommal álmodik a búr háború egyik közelgő ütközetéről. Katonái az első néhány álomban csúfosan elbuknak, de miután a hadnagy kielemezi a kudarc okait, a későbbi álmaiban képes folyamatosan változtatni a taktikán.

Az időhurok ötletét a sci-fi szerzők is felfedezik pár évtizeddel később. A *The Detective Story Hour* című hangjáték-sorozatban, amelynek egy évadon át a fiatal Orson Welles is narrátora volt, 1939-ben adták le *Az ember, aki megölte az időt* című epizódot. A történet szerint egy haldokló tudós olyan időgépet talál fel, amelynek segítségével képes újra és újra visszaporgetni szilveszter napját. A férfi hedonista élvezkedéssel és egy gyilkossággal tölti utolsó 24 óráját, kihasználva, hogy számára semminek sincs következménye. Nem ő azonban az egyetlen, akinek nem törölődik a memóriája az újraindítással – a 2010-es évek időhurokfilmjeiben ez az ötlet kerül elő újra.

Az *Unknown* sci-fi magazinban 1941-ben megjelent *Doubled and Redoubled* újabb fontos motívumot vezetett be: a főhős folyamatosan ismétlődő napja mindig az ébresztőóra csörgésével, illetve az ébredés pillanatával indul, hasonlóan a filmverziók többségéhez. A szerző, Malcolm Jameson magyarázatot is ad rá, miért nem tud továbblépni a szereplője: egy boszorkány félreértette a kívánságát. Hasonló megfejtéssel szolgál Leon Arden 1981-es regénye, a *One Fine Day* is, amelyben az időhurok egy ördögi paktum következménye.

Az *Idétlen időkig* bemutatóját követően Arden be is perelte a Columbia Pictures stúdiót, de a keresetét elutasították. Ugyanezt fontolgatta Richard A. Lupoff is, az ő 1973-as novellája (*12:01 PM*), illetve a belőle készített Oscar-jelölt rövidfilm ugyanis valóban közeli rokonságot mutat Ramisék kultfilmjével. Lupoff története ugyan nem egy nap, hanem egy óra alatt játszódik, de kisember főhőse, aki 13:00-kor menetrendszerűen szívrohamot kap, majd 12:01-kor egy járdaszigeten találja magát, hasonló menekülési stratégiákkal próbálkozik, mint Bill Murray időjósja. Először racionális magyarázatot keres egy tudósnál, majd végső elkeseredésében öngyilkos lesz, de így sem tud kitörni a





hurokból. További hasonlóság, hogy a rövidfilmverzióban a Kurtwood Smith által alakított férfi az ismétlések során szerzett tapasztalatait többek közt arra is felhasználja, hogy megismerkedjen a parkban egy nővel, illetve segítsen az embereknek elkerülni a hétköznapi baleseteket. A történet nyomán végül egy nagyjátékfilm is készült *12:01 - A kizökkent idő* címmel, amelyet a korabeli kritikák jelentős része az *Idétlen időkig* olcsó másolatának minősített – Ramis filmje ugyanis öt hónappal megelőzte.

Az *Idétlen időkig* működési mechanizmusára építő hurokfilmek szigorúbban követik a „műfaj” íratlan szabályait, mint a katasztrófafilmek vagy a westernek. Ha nem is markánsan, de elkülöníthetőek egymástól a *loop* létezésére valamilyen (ál)tudományos magyarázattal szolgáló metaforikus tanmesék. Előbbiek jellemzően az akció-sci-fi és a thriller zsánerén belül hasznosítják a hurokdramaturgiát (*Forráskód*, *A holnap határa*, *Boss Level – Játszd újra*, vagy a Madarász Isti rendezte *Hurok*), míg utóbbiak a vígjáték (*Idétlen időkig*, *Éretlen időkig*, *Naked*), a romkom (*Palm Springs*, *Apró tökélyek térképe*), a melodráma (*Mielőtt elmegyek; The Obituary of Tunde Johnson*), a horror (*Salvage*, *Haunter*, *Koko-di Koko-da*) és a horrorkomédia (*Szöktetés a pokolból; Boldog halálnapot!*) műfaját használják.

A thrillerek a hurokhatást többnyire a határidő-dramaturgiával kombinálják, vagyis a főszereplők ideje annak ellenére is véges, hogy végtelenszer startolhat újra a napjuk. A *Forráskód* halál torakából visszahozott katonájának 8 perce van arra, hogy megtalálja a bombát a mozgó vonaton; *A holnap határában* a földönkívüliek főhadiszállását kellene felkutatni 24 órán belül; a koreai *A Day*-ben egy apa a lánya halálos balesetét próbálja megakadályozni, míg a *Boss Level* exkatonájának a város másik felére kell átrohannia, hogy megmentse felesége életét, miközben tucatnyi bérnyíl vadászik rá. A néző avatárjaiként funkcionáló hősök ezekben a filmekben a videójátékokhoz hasonlóan pályákat teljesítenek, amelyeket a startpontról kell újratekdeniük, amikor elhaláloznak. A *cheat code*-ot vagyis a küldetés végrehajtását segítő trükköket esetükben a korábbi játékmenetek során szerzett tapasztalatok jelentik.

#### ÁTOK ÉS ÁLDÁS

A végső győzelemhez az akcióhősöknek – vagy a gyilkos elől menekülő áldozatoknak a loophorrorokban – nem elég csak egyre gyorsabbá és ügyesebbé válniuk, valamilyen felismerésig is el kell jutniuk, a komédiák, romkomok és me-

#### „Kilépnek komfortzónáikból”

(Ian Samuels: *Apró tökélyek térképe* – Kyle Allen és Katharyna Newton)

lodrámák időhurokba ragadt főszereplőinek pedig eleve ez a fő küldetésük.

Az első felvonásban a mit sem sejtő főszereplőt ismerhetjük meg, aki vagy egy teljesen átlagos hétköznapiját éli

vagy egy jeles napra (karácsony, szilveszter, esküvő) készülődik – esetleg a kettőt egyszerre (Mormota-nap) –, amikor addigi élete váratlanul kizökken. A folytatásban, a gyász munkához hasonlóan, több különböző fázison kell átesnie. Az első állomás minden esetben a hitetlenkedés és a sokk, ezt követi a harag és kétségbeesés. A felismerés, hogy tetteinek semmi következménye nincs az állandó restartok miatt, előbb felszabadítja – és képessé teszi rá, hogy korábbi (belső) korlátait lebontva belevesse magát a hedonista örömeibe –, majd a monotonitás és a magány depresszióba és közönybe taszítja. Az utolsó fázis az elengedés, amikor tudomásul veszi, hogy a hurok vált az új realitássává, és ezeken a kereteken belül próbálja saját és környezete életét is jobbá tenni. Ha a szándékai kelőn önzetlenek, és képes visszatérni a helyes útra, akkor a fináléban elnyeri a szabadulást.

A sci-fi irodalom első huroktörténeteiben még hiába is kerestük volna a happy endet, az idő fogságába esett emberekről *Alkonyzóna*-szerű rémmesék szület-

tek. Beleragadni egy hurokba akkor is kellemetlen élmény, ha csak az átlagosnál rosszabb napunk van, ha viszont kitalátastalan az élethelyzetünk, akkor felér egy földi pokollal. Nem véletlen, hogy az *Idétlen időkig* receptúráját követő filmek főszereplői közt nagyjátval se találunk középosztály alatti vagy társadalmon kívüli figurát, hiszen a normalitáshoz való visszatérés és a „carpe diem!” filozófiájának elsajátítása csak azok számára lehet vonzó cél, akik amúgy nem nincstelenek, csak még nem tudják megbecsülni azt, amelyük van.

Készülnek ma is olyan hurokmozik, amelyek nem kínálnak feloldást, ilyen például a svéd *Koko-di-koko-da*, amelyben a gyereket elvesztő szülők traumája egy megtörhetetlen horrorciklusban manifesztálódik a veszteség és a büntudat allegóriájaként. A klasszikus hurokfilmek népszerűsége azonban épp abból fakad, hogy inspiráló megváltástörténeteket kínálnak, és a szereplőknek sikerül az, ami a nézők egy jelentős részének nem: kitörni a lélekölő napi rutinból. Bill Murray időjósának és alteregóinak egyszerre átok és áldás a loop. A huroklétben a múlt és a jövő eltörlődik, az időcsapdában ragadt szereplő kénytelen a permanens jelenben élni, és a zűrzavaros világ helyett csak a személyes környezetére fókuszálni. Történelem vele bármilyen kínos vagy akár fájdalmas esemény ebben az időintervallumban, a helyzete bizonyos szempontól irigylésre méltó. Olyan világban élhet, amely a néző valóságával ellentétben kiismerhető és kiszámítható, amelyben nincsenek elszalasztott pillanatok, és ahol végtelen lehetőség kínálkozik az újakezdésre. Ki ne szeretné megfagyasztani vagy legalábbis lelassítani néha az időt, hogy a múlton való rágódás és a jövőtől való félelem helyett nyugodtan megvizsgálhassa, kielemezhesse, hol tart éppen az életben? A hurok éppen ezt kínálja – egy olyan valóságsszimulációt, amelyben a főhős kipróbálhatja, hogy a különböző mondatai, tettei, döntései milyen súllyal bírnak a saját és mások életére, és mit kell rajtuk változtatnia, hogy a ciklust megtörve továbbléphessen.

### KETTEN A HUOK ELLEN

Az *Idétlen időkig* sablonjából dolgozó filmek sajátossága, hogy a játékidő jelentős része expozícióból áll, hiszen a történet állandóan újraindul, és minden restart bevezet valamilyen új variánst. A hurokfilmek működési mechanizmusát

azonban már olyan jól ismeri a nagyközönség, hogy a legújabb verziókban nincs szükség a játékszabályok részletes ismertetésére. A *Palm Springs*, az *Apró tökélyek térképe* vagy a *Boss Level* főszereplőivel akkor találkozunk először, amikor a sokadik újakezdésen túl már eljutottak a rutin és a fásultság szakaszába, és olyan jól ismerik a szűkre szabott életterüket, hogy csukott szemmel is képesek elszalmozni a mindennapjaikat áldott tudatlanságban tengető halandók közt.

A néző előzetes tudására építő alkotók egyrészt bátrabban illesztik bele a formulát újabb és újabb (al)műfajokba, másrészt több energiát tudnak fordítani arra, hogy a hurokséma olyan kötelező köreit, mint az idő múlását jelző montázsok, még bravúrosabban teljesítsék, harmadrészt az alapszabályok kibővítésével is bátran kísérletezhetnek. A legfrissebb trend a hurokban ragadt főhősök megduplázása, amely persze nem teljesen új találmány. Ken Grimwood *Időcsapda* (1987) című regényében Jeff Winston halálos szívrohamot kap, de neki nem egyetlen napot, hanem egy fél életet kell újraélnie 17 éves korától kezdve. Hiába hoz azonban más és más döntéseket az életvariációi során, a végkifejlet mindig ugyanaz marad – fordulatot csak az jelent, amikor megtudja, hogy nem ő az egyetlen „replayer”. Egyikükkel, Pamelával egymásba szeretnek, és több életüket is közösen töltik el.

Hasonló koncepcióra épít a Netflix sorozata, a *Végtelen matryoska*, az Andy Samberg és Cristin Milioti főszereplésével készült *Palm Springs*, és az Amazon Prime-on debütált *Apró tökélyek térképe* is. Az ötlet nemcsak azért üdvözlendő, mert felfrissíti a hurokfilmek lassan dogmatikussá váló szabályrendszerét, de izgalmas új nézőpontok és műfaji elemek beemelésére is alkalmas. A hasonló sorson osztozó főszereplőknek ezekben a filmekben nem kell monologizálniuk, kétségeiket, reményeiket olyan emberrel tudják megosztani, aki átérzi a helyzetüket, ugyanakkor konfliktusokat is szülhet, ha a kényszerű időkarantént másként élik meg, és a hurok megszakítását is máshogyan képzelik el. A Lev Grossman novellájából készült *Apró tökélyek térképében* a két tininek az időcsapda mellett a szokásos tinidilemmákat kell megoldaniuk a családon belüli kommunikációképtelenségtől a viszonzatlan(nak hitt) szerelem szívfájdalmáig, míg a harmincas szereplőket mozgó *Palm Springsben* az eltérő

habitusú férfi és nő összecsiszolódása a *screwball comedy*ket is megidézi.

A két film a végkicsengését illetően is különbözik Harold Ramis alapművétől. Phil, az időjós úgy tud kitörni a hurokból, hogy önmaga legjobb verziójává válna, önzetlenül teszi jobba mások életét, és ezzel, számára is váratlanul, elnyeri a megváltást. A *Palm Springs* és az *Apró tökélyek térképe* párosai ellenben aktívan és tudatosan dolgoznak a szabaduláson, amelyet végül nem azzal érnek el, hogy tökéletes morális lényé válnak, hanem azzal, hogy elfogadják egymást és saját magukat. A kortárs trendeknek megfelelően mindkét filmben a nők kerülnek fókuszba, a Kathryn Newton által alakított Margaretről kiderül, hogy valójában ő a történet igazi főszereplője – a hurok akkor törik meg, amikor képes elengedni haldokló édesanyját –, míg Cristin Milioti karaktere kiképezi magát kvantumfizikából, hogy megoldja a rejtélyt, és ő rángatja ki a kockázatmentes hurokéletbe belekényelmesedett férfit is az apátiából. A hangsúlyeltolódás egyértelmű: amíg Bill Murray megvilágosodás útjára lépő tévése átadta magát a sorsnak, fiatalabb inkarnációi önként döntenek úgy, hogy kilépnek a komfortzónáikból.

### KÉNYSZERŰ IDŐKARANTÉN

Az *Idétlen idők* emlékeztető jelenetében a teljesen reményvesztett Phil megkérdezi az egyik helyi kocsmatiteltelket, hogy mit tenne, ha végleg ugyanazon a helyen soragadna, és minden napja ugyanúgy telne, és nem számítana semmi, amit csinál. „Összefoglaltad az életem” – válaszolja a férfi rezignáltan.

A hurokséma töretlen népszerűsége annak is köszönhető, hogy a nyilvánvaló narratív izgalmak mellett tucatnyi értelmezési lehetőséget is kínál. Nézhető a depresszió, a függőség, a trauma, az életközepi válság vagy a modern társadalmak mókuskerekének allegóriájaként is, de akár vallási, spirituális és létfilozófiai parabolaként is. Tavaly óta pedig a több milliárd ember mindennapjait meghatározó karanténélményt fejezi ki akaratlanul, és mégis túpontosan. Megszokott valóságunkból kiszakítva és szobafogságra ítelve, tökéletesen át tudjuk érezni, milyen a hitetlenkedés, a sokk, a kétségbeesés és a fásultság fázisait megtapasztalni – és közben irigyelhetjük is azokat a fikciós sorstársakat, akik már az elfogadáson is túljutottak, egészen a szabadulásig. •

SZÉP ÚJ VILÁG // SCHUBERT GUSZTÁV

# Alvajárók Utópiában



**ALDOUS HUXLEY KILENCVEN ÉVE VETETTE PAPIRRA A XX. SZÁZAD EGYIK LEGKÜLÖNÖSBŐL JÖVŐVÍZIÓJÁT. A FILMRE NEHEZEN ADAPTÁLHATÓ ESSZÉREGÉNNYEL LEGUTÓBB A NETFLIX PRÓBÁLKOZOTT.**

A jövő azé, aki megműveli. Aki utópiát ír, legalábbis így képzeli, legyen a földi siralomvölgyből menekülni igyekvő hedonista álmodozó, szenvedélyes világmegváltó vagy akár a jövő mérnöke, a holnapot körzővel, vonalzóval megtervező hidegfejű és magabiztos társadalomtudós. Aldous Huxley, az 1920-as, 30-as évek egyik legműveltebb, legszellemesebb írástudója, a szebb jövőről álmodozók egyik csoportjába sem tartozott. A *Szép új világ* írója már Bergyajevtől kölcsönzött mottójával figyelmezteti önmagát és olvasóit az álmodozás veszedelmes voltára. „Úgy tetszik, az utópiák sokkal inkább megvalósíthatóak, mint ahogyan azt hiszik... Az élet az utópiák felé halad. S voltaképpen egy sokkal nyugtalanítóbb kérdés előtt találjuk magunkat: hogyan kerüljük el határozott megvalósulásukat?” A mottó egyben műfaji jelzet is a könyvet forgatóknak, „szép új világról” fognak ugyan olvasni, mint minden utópiában, de fölöttébb szokatlan fénytörésben. Minden utópista filozófus vagy regényíró egy jobb és boldogabb társadalomról álmodik, de Huxley álma éber álmom. Szép új világa – boldog világ. Csak épp a könyv minden mondata mögött ott fészkelődik a kérdés, hogyan lehet mindezt az áldást elkerülni?

Lássuk tehát, miféle boldog Seholozágtól lesz igencsak boldogtalan a róla fantáziáló író és a nyomában álmélkodó olvasó. Van min ámuldoznia, mert Huxley Világállamában a szűkölködők

minden ősi vágyalma megvalósult. Igaz, nem kevés súlyos mellékhatással.

A rendíthetetlen boldogság utópiáját a sokkhatás szülte. Az A.F. 141-ben kitört Kilencéves Háború és az azt követő Nagy Gazdasági Összeomlás. Ennek részleteiről csak futólag értesülünk, de a trauma nyomán felépített társadalom intézményeit és szokásait részletesen bemutatja az író. A történet A.F. („After Ford”) 632-ben indul. A hagyományos társadalomból a háború után kimetszettek, kidobtak mindent, ami a világégéshez vezetett.

Az egoizmussal, féktelen bírvágygal, irigységgel, önpusztító szenvedélyekkel, agresszióval, gyűlölettel, kis és nagy zsarnokokkal, véres háborúkkal teli „csúf régi világ” helyébe egy békés, „bombabiztos”, érdekelletétektől és viszálykodástól mentes jóléti társadalmat álmodtak meg, ahol az erőszak, a bűnözés, a háború, az inség és a betegség ismeretlen fogalmak.

A „szép új világ” lefőbb alapelvei – „Közösség, Azonosság, Állandóság” – ezt a kiegyensúlyozott nyugalmat hivatottak garantálni. Csakhogy e végcélokért a gyakorlatban súlyos árat kellett fizetni, mert mind a konzervatív értékekkel (Isten, Haza, Család), mind a polgári forradalom ideáival (Szabadság, Egyenlőség, Testvériség), mind a homo sapiens természetével szembe mentek. A Világállamban nincs Isten, vagy ha van is, az már nem a Biblia istene, helyére az ipari tömegtermelés „feltalálója” Henry Ford („Our Ford!”) lépett. Nincs haza: a Világállam 10 egyenrangú zónára oszlik. Nincs család: merthogy az alapítók szerint minden

rossznak a családi zsarnokság az ősforrása. („A mi Freudunk volt az első, aki rámutatott a családi élet elképesztő veszedelmére.”) És emiatt – ez a leglidércesebb ebben a falanszterben – többé szülők sincsenek, se apa, se anya, mert immár minden embrió lombikból „születik”. A „anya”, „szülés”, „születés” obszcén és tilalmas kifejezések, mert egy ősi „állati-as” állapotra emlékeztetik a szép új világ lombikból „lefejtett” lakóit.

A regény első fejezetében Huxley végigvezet bennünket a Belső-Londoni Keltető és Kondicionáló Központ részelein, ahol megalapozzák a szép új világ stabilitását. A családokban és az állami iskolákban folyó nevelés végeredménye bizonytalan, ha viszont a magzat *in vitro* a Keltető futószalagjain előrehaladva növekszik („napi nyolc méteres sebességgel, összesen 267 napig”), akár különféle fizikai és kémiai behatásokkal befolyásolni lehet testi és szellemi adottságait. Itt dől el, ki milyen kasztba kerül, Alfa, Béta, Gamma, Delta vagy Epszilón lesz-e. Vagyis a szabad akaratnak a születés (értsd: „lefejtés”) pillanatában vége: a szép új világ minden tagjának sorsa eleve meghatározott. Egyik kasztból a másik kasztba átlépni nem lehetséges, nem törvény tiltja, hanem a magzati kondicionálással kialakított biológiai adottságok. A kasztrendszer lényegében a társadalmi munkamegosztásra épül, az Alfák az irányítók a többiek a végrehajtók. „És vízvonallattai boldogok?” – csodálkozik a civilizált világba vetődő John Savage, aki Voltaire civilizálatlan, de tiszta erkölcsű Vademberét testesíti meg Huxley utópiájában. Vitapartnere, Mustapha Mond, a tíz világgellenőr egyike, felvilágosítja, hogy mindenki tökéletesen elégedett, akkor lennének boldogtalanok, ha más kasztba kerülnének. A kondicionálás ugyanis csecsemő és kisgyermekkorban is folytatódik, részben Pavlov kísérletei, részben a hipnópédia segítségével. És ha valami sötét gondolat mégis megzavarná a boldogságot, jöhet a szabadszerelem vagy a stresszoldó szóma. („Már egy köbcenti helyrebiccenti!”)

A Világállam alapzata tehát a modern tudomány. Amikor a szerző a *Visszatérés a szép új világba* című 1958-as esszékötetében felmérte, hogy közelebb került-e utópiájához a világ, azt mindenestre elégtétellel állapíthatta meg, hogy a genetika, az agy biokémiája, a

mesterséges tudatmódosítószerek kutatása – ahogy megjósolta – igencsak előrehaladt, de ment-e előre általuk a világ? Ment, de nem feltétlenül jó irányba: „Az egyén genetikai tipizálása egyelőre még lehetetlen, de a Nagy Kormány és a Nagy Üzlet vagy már magáéknak tudhatja, vagy hamarosan kifejleszti a *Szép új világban* leírt elmemanipuláló módszereket...” „Soha nem manipulált ilyen kevés ember ilyen sokat.”

Huxley esszéíróként zseniális, regényírói tehetsége szerényebb, a *Szép új világ* nem igazán jól megírt regény, Orwell 1984-e lélekrajzában, stílárís és dramaturgia szempontból messze felülmúlja. Orwellnek persze könnyebb dolga volt, ő nem a boldog jövőről írt, hanem a boldogtalanságról. Írói szempontból a disztópia szükségszerűen izgalmasabb és tágasabb, mint az utópia. Ezzel szembeesíti a rendkívül művelt világellenőr a Vadembert: „nem lehet tragédiákat írni társadalmi instabilitás nélkül”. Ahol kiktatják a szabad akaratot, ott eltűnik az egyéniség is, anélkül pedig sem művész, sem művészet nem létezhet. Film ugyan még készül Ford Után 632-ben is, de a „tapinak” már semmi köze Buñuel, Bergman vagy épp Tarantino filmjeihez. A „tapi” virtuális volta ellenére tökéletesen élethű testi élmény, de hősei, története, lelke nincs. Ahogy a *Szép új világ* szereplői sem rendelkeznek ezzel az aprósággal, ezért történetük sem nem tragikus, sem nem komikus, és cseppet sem változatos. Az utópiákban a boldogság ára a sors és az egyéniség elvesztése, ha minden vágyad teljesül, nem tudsz már vágytíni semmire. Életed üressé válik, és azt sem tudod, miért. A „boldo-

gok szigetét” nem hús-vér emberek, hanem alvajárók lakják, csak akkor lesz izgalmas, elmesélhető történetük, ha valamelyikük felébred. A legtöbb rendhagyó, „boldogtalan” utópia épp ezért az ébredésről szól. Lehetőleg egy férfi és egy nő párhuzamos ébredéséről és a feleszmélés bűnében egymásra találásáról. Ez ugyan megtörténik Huxleynél is, csak hogy Bernard és Lenina sehogysem képes egymásra hangolódni, így hamar elszáll a romantikus szerelem esélye. A *Szép új világ* minden adaptációja igyekszik őket összehozni, a Leonard Nimoy 1998-as változatában ez olyannyira sikerül, hogy még gyerekük is születik, ugyanez történik a legújabb tévésorozatban, de ott Lenina nem a fölöttébb ellenszenves Bernarddal vonul ki a civilizációból, hanem a Vademberrel.

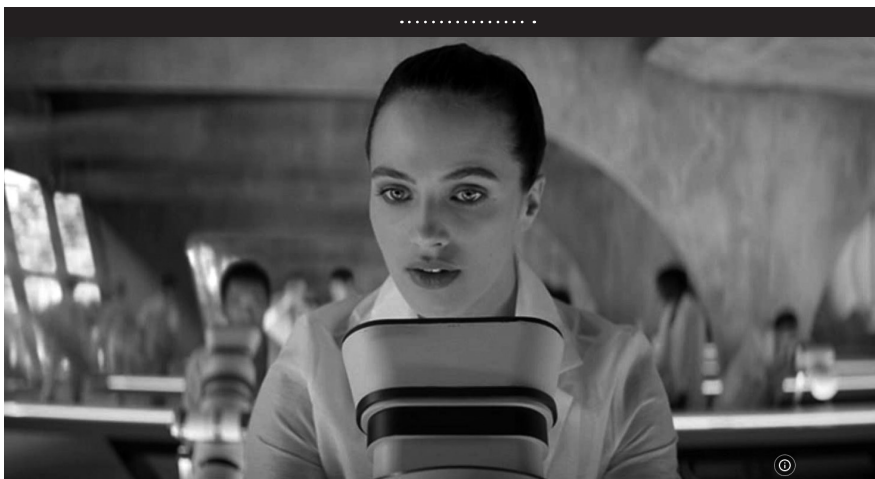
A *Szép új világ* izgalmas esszeregény, de drámai vagy regényes eseményekben nemigen bővelkedik. Emiatt igen nehéz belőle sikeres filmet készíteni. Ha a rendező hűséges marad az eredetihez, mint Burt Brinckerhoff puritán díszletezésű 1980-as tévészeriája, a rengeteg párbeszédűtől filmszerűtlenné válik. Ha pedig felturbózzák a regény vékonyka cselekményét, csorbulhat az írói szándék. Huxleynél sem a vademberek nem láznak fel, sem a munkások. Nem úgy, mint Grant Morrison, Brian Taylor és David Wiener akcióorientált tévésorozatában. A Vadember (Alden Ehrenreich) felláztatja az epszilonokat, nem mintha forradalmi elképzelései lennének egy még szebb új világról, hanem mert megcsömörlik az utópista fogyasztói társadalom ürességétől (pedig ő nem

is Shakespeare-drámákon nevelkedett, mint a regénybeli Vadember). Bőszíti a promiszkuitás is, amit nehezen tud összeegyeztetni a szépséges Lenina (Jessica Brown Findlay) iránt érzett szerelmével, akinek a szabadszerellel nincs igazán gondja, hiszen erre kondicionálták. A társadalomkritika sokkal hitelesebb lenne egy Spike Lee filmben, a szerelmi bonyodalom pedig mondjuk Noah Baumbach *Házassági történetében*, mint a fordianus falanszterben, ahol történetesen sem nyomornegyedeket, sem romantikus szerelmespárokat nem találunk. A szexhez elég két test, a szerelemhez viszont két személyiség is kellene, de hát a stabilitásnak épp az egyformaság volt az ára.

Az igazi problémát mégsem a szerelmi szál okozza, hanem Huxley társadalmi ideáljának félreértése. Huxley regénye ugyanis tényleg utópia, a szép új világot ugyan furcsának és tökéletlennek látja, de sok mindenben mégiscsak jobbnak tartja, mint nyomortól és világháborútól sújtott saját korát. A tévésorozat végkifejlete, amikor is az epszilonok legyilkolják az Alfákat és Bétákat, teljesen idegen Huxley elképzeléseitől. A mérsárlás nem megoldás, hanem egy diktatúra kezdete lenne. Huxley a korabeli, anarchiába zuhanó demokráciák (Weimari Köztársaság) láttán a rendpárti diktatúrák elkerülésének módját kereste. És közben felfedezte, hogy a tudomány, a technológia, a kommunikáció eszközei valamint a népesedési trend változásai miatt a zsarnokság formája is folyamatosan változásban van. Hitler és Sztálin ugyan épp a következő években fogja kiépíteni minden idők legszörnyűbb zsarnokságát, de a *Szép új világ* (amit nyilván egyikük sem olvasott), épp arról szól, hogy a hagyományos diktatúrák anakronisztikusak, mert tűzzel, vassal, erőszakkal akarják kikényszeríteni a társadalom stabilitását, miközben a „rend” és az „egység” humánusabb módszerei már rendelkezésre állnának. Persze a fordianus jóléti kapitalizmust is áthatja manipuláció, de Huxley falansztere sokkal humánusabb, mint Orwell disztópiája. Az 1984 Nagy Testvére a félelemre és a gyűlöltre építi rendszerét, a *Szép új világ* Alfái a bőségszaru és a „boldogok szigete” ősrégi vágyálmára. 2021-ben, a fake news, a mobiltelefon, a facebook és a populizmus korában Huxley jobb látnoknak tűnik, mint Orwell. •

„És a vízvonal alattiak boldogok?”

(Jessica Brown Findlay)





BERLINALE

# Mozi karanténban

CSÁKVÁRI GÉZA

**71. BERLINALE A JÁRVÁNY KÖZEPETTE IS ERŐS PROGRAMMAL, MARADANDÓ FILMEKEL JELEZTE, HOGY A MOZI ZÁRT KAPUK MÖGÖTT SEM VESZÍTI EL JELENTŐSÉGÉT.**

**N**oha a pandémia miatt a klasszikus Berlinale elmaradt, a zsűri magányosan nézte a filmeket a német fővárosban, a versenyprogramot a filmvásár keretében online lehetett követni. Radu Jude és Nagy Dénes egy-egy remekművel emelte az esemény színvonalát.

A tavalyi Berlinale volt az utolsó klasszikus filmfesztivál. Sorsszerűen a mustra utolsó napján 2020. március 1-én regisztrálták az első koronavírus-sal fertőzött embert Németországban és ekkor a pandémiával szembesülő, ezután következő rendezvények szervezői joggal mondhatták: bezeg a németek ezúttal szerencsések voltak. Persze, ekkor senki sem sejtette azt, hogy fertőzésnek újabb hullámai lesznek, mely totálisan átalakítja a filmvilágot, köztük a fesztiválok rendszerét is egyben. Peter Broderick producer elemzése szerint 2020 az év, amikor a régi világ fesztiválrendszere, amely a velencei mustra 1932-es beindítása óta változatlan, mindörökre elpusztul. Marad majd néhány kivétel, ezeket fizikai fesztiváloknak nevezi (a 2019-es adatokkal ellentétben, mintegy 6500 mustra helyett néhány tucatra gondol), de a jövőt a digitális és legfőképpen a hibrid rendezvényekben látja – utóbbi esetében ugyan tartanak hagyományos mozis vetítéseket, de igen korlátozott számban és feltételek mellett. Hipotéziseit a jövő kutatásai bizonyítják vagy cáfolják majd, de problémafelvetései érvényesek. A Covid-19 miatt életbe lépett hatósági zárlatok következtében tavaly március után a világ filmfesztiváljai sajátos módon reagáltak a hirtelen jött helyzetre: vagy a programjuk egészével vagy egy részével átléptek az online térbe – ezáltal megteremtve a hibrid fesztivál fogalmát –, vagy úgy döntöttek, hogy egyszerűen elhalasztják a rendezvényt, mert digitális körülmények között a fesztiválok épp a lényegüket veszítik el, ha úgy tetszik az alapdefiníciójuk válik értelmetlenné: nem tudnak lokális eseményként működni, exkluzív tartalmat megmutatni a legfontosabb szakmai szereplőknek és a helyi közönségnek. Utóbbi legmarkánsabban Cannes állítja, akik beváltak, hogy történetük során először elhalasztották 2020-ban az eseményt. A tavalyi kora őszi nyitások következtében Velence úgy döntött, hogy szeptemberben marad offline – ezzel a világ első mid-pandémia fesztiválja lett. A magas fertőzöttségi, illetve alacsony oltottsági adatok miatt azonban később egyértelmű volt, hogy 2021 elején immár a 71. Berlinale nem tud hagyományos módon megvalósulni.

A tavaly debütált új művészeti vezető, Carlo Chatrian és csapata egyedi megoldással állt elő: két részre bontották a fesztivált. Elsőként, március 1-jétől 5-ig megtartották online formátumban a Berlinale szakmai rendezvényeit, azaz filmvásárát (European Film Market – EFM), koprodukciós vásárát (Berlinale Co-Production Market), produkciós vásárát (World Cinema Fund) és a feltörekvő tehetségek bemutatkozására szervezett fórumát (Berlinale Talents). Mivel a Berlinale koncepciójában alapvetés, hogy közönségrendezvény – szemben Cannes-al, ahová civilek elvileg nem juthatnak be – júniusban tartják majd meg a helyieknek az analóg vetítéseket. De, hogy a helyzet kellőképpen bonyolult legyen, a versenyprogramot azért Berlinben üres termekben nézte és értékelte a hivatalos zsűri, melynek

tagja volt Enyedi Ildikó is, aki 2017-ben kapott Arany Medvét a *Testről és lélekről* drámájával. Az újságírók és a kritikusok pedig csatlakozhattak a már említett online vásárhoz, így az vonatkozott a (megtúrt) tudósítóra is, mintha csak vásárló lenne: azok a művek, melyek már idejekorán szereztek hazai forgalmazót, nem voltak elérhetőek. A magyar filmforgalmazás persze nem annyira acélos és tőkeerős, hogy ezáltal túl sok mindentől elzárjanak minket. Egyszóval, idén hivatalosan majd csak júniusban lesz „fesztivál”, amin személyesen részt vehetünk: remélhetőleg ez átmeneti megoldásként vonul be a történelembe. Idén ugyanis nagyon hiányzott a Berlinale ünnepi része, azaz, hogy a helyszínen, óriási vásznakon, közösen nézzünk végig a világpremiereket az alkotókkal és nem pedig egy olyan online platformon, melyen közepes felbontásban, egy piros mackóval a jobb felső sarokban és egy csúszkával a képernyő alján, olyan minőségben kellett befogadni a látottakat, mely forma általában egy-egy alkotás pályafutásának utolsó stádiuma lenne normális időkben.

Mindazonáltal ilyen körülmények között érdemes igazán csak értékelni, ha egy-egy érdekesebb mű erősíti a versenyt. Az Arany Medvével elismert Radu Jude most találta meg eddig a legtökéletesebben a saját hangját: az abszurd, az experimentális és a dokumentarizmus elegyét. A *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (magyar címe – Gyenge Zsolt kritikus fordítása szerint – *Zűrös ketyintés, avagy pornó a diliházban*) brutálisan kemény társadalomkritika, amely a jelennel való szembesülést szállítja szimbolikus pofonként. A főcím előtti szegmens frontális nyitány: hardcore házipornó a „Lili Marlene” dallamával fűszerezve. Kifejezetten modern, korunk streaming stílusára jellemző webes stílusban futó képsorok ezek, azon belül is afféle best off, mint amikor mostanság népszerű oldalakon rávisszük kurzort egy-egy tartalomra és akkor gyorsképekben megkapjuk az összefoglalót. Mindazonáltal ezeknek a pornóknak afféle fake tartalma szokott lenni, itt azonban privát felvételtől van szó – de ne szaladjunk előre. Mire a film előtt ülve elkezdhetnénk gondolkodni, hogy mindez mire fel szerepel, már a főcím után első szeg-



mens (a film jól tagolhatóan három act-ből áll) képsorai peregnék: egy középkorú nő sétál maszkban Bukarest utcáin. Mintha csak egy cinema direct dokumentumfilm pörögne, itt mindent alaposan megnézünk, ami abszurd, az elviselhetetlenül sok kocsit és a nyomasztó posztkommunista hangulatot és a mid-pandémiás helyzetet – pontosabban az ezekből következő társadalmi feszültséget. Mindez sok szempontból ismerős lehet, hiszen Budapesten is hasonló képeket látunk, csak építészetileg sokkal szebb környezetben. Közben kiderül, hogy a maszkos nő, akit követ a kamera az ügyintézők során a véletlenül a netre került pornóban szerepelt, és este afféle szülői értekezlet előtt kell „felennie” emiatt az iskolában, ahol történelmet tanít.

Mielőtt azonban ez bekövetkezne, érkezik a tények, szimbólumok és csodák tematikáját kibeszélő második felvonás: egy különleges kísérleti

Radu Jude:  
**Zűrös kettyintés,  
avagy pornó  
a diliházban**

film, amely a minket körülvevő örült világért felelős téziseket mutatja meg, a kommunizmus fogalmától a pénisz meghatározásáig kommentár nélküli verzióban. Radu Judétól nem szokatlan ez a forma, komplett filmet is készített korábban ebben stílusban, például az *Upeercase Printet* mely Mugur Calinescu, egy a Ceaușescu-rezsim alatt meghurcolt román tinédzser életét dolgozta fel és a színházi formanyelvet elegyítette az archív felvételekkel a angolszász kultúrkörben megszokott klasszikus filmes narratívát totálisan félretéve. A technikai bravúr azonban utóbbi mű esetében kirekesztő hatású volt, a *Zűrös kettyintésben* viszont pontosan eltalálta, mennyi experimentális játékoságot bír el egy egészestés film. Dramaturgiai szempontból precízen megszerkesztett második rész után Jude mer még egyszer formát bontani. A lezáró felvonás, a szülői értekezlet (a „diliházban”), humora miatt válik frenetikusá. A házipornó csak kiindulópont

– képzeljük el azt a sok abszurd jelenléteget, amelyekkel Magyarországon találkozunk és akkor már szabadabban fogunk röhögni a hülyeség román megfelelőin. Itt is súlykolják, kik a nemzeti érzés fő ellenségei: Bill Gates, Soros, a Moszad és az összes liberális „szemét”. És itt sem maradhat el a holokauszttagadás, illetve a történelemhamisítás vádjá, mivel a főhősnő azokat a fejezeteket is tanítja, melyekkel még nem néztek szembe a román társadalomban. A mű lezárásában három opciót kínál Radu Jude: vicceset, realitást és abszurdit, talán mondani sem kell, mindegyik fájdalmasan ingerli a rezkeszizminkat, miközben, a bemutatott tények borzasztóan elszomorítóak.

Magyar szempontból több rekordot is fel tudunk mutatni. Egyrészt a Berlinale története során először szerepelt két magyar alkotás a hivatalos versenyben. (Olyan persze volt, hogy több magyar film volt a mustrán, csak épp más-más szekciókban). Abban az évben pedig, amikor a zsűribe csak és kizárólag

Arany Medve nyertes rendezőket hívtak, jogosan kijelenthető, hogy a fődíj mellett a rendezői elismerés a második legrangosabb Ezüst Medve. Ezt pedig Nagy Dénes nyerte meg, aki a fesztivál történetében először kapta meg ezt az elismerést elsőfilmmel. Noha a *Természetes fény* stílusában, műfajában és a szerzőség terén nem hozható közös nevezőre Radu Jude filmjével, mégis van egy fontos kapcsolódási pont: a múlttal való szembenézés igénye. Egészen pontosan megmutatja, hogy nem csak áldozatok voltunk a történelem során, hanem elkövetők is egyben.

A *Természetes fény* naturalista hangvétellel indít: katonák vonulnak a téli vidéken. Nincs könnyű dolguk, mindenhol szürkesség, sár, zord körülmények. Egy idős férfitől elkobozzák az elejtett szarvast, látjuk, ahogy a vadat kifilézik, feldolgozzák. Végül eljutnak egy lsten háta mögötti faluba, ahol főleg idősek, nők és gyermekek vannak. Mint a film alapjául szolgáló, azonos című Závada Pál regényben, a huszadik század magyar történetének egyik kibeszéletlen fejezete pereg előttünk. Persze, Nagy Dénes segít a nézőnek, a film elején kiírja, hogy a második világháborúban járunk, amikor Magyarország mintegy százezer katonát küldött a Szov-

jetunió ellen, mintegy segítő a német offenzívát. Illetve, az is remek, hogy nem próbálta meg az irodalmi alap összes történelmi tényfeltárását, konklúzióit belesűríteni a filmbe: miközben a regény húsz évet ölelt át és számos főszereplője van, Nagy Dénes egy embert, Semetka Istvánt emelt ki és csupán négy napját mutatja meg.

Hőseink nem harcolnak együtt a Wermacht csapataival, inkább a frontvonal mögött járőröznek, mint a filmben látható szakasz, amelynek tagjai egy ukrán falu földműves lakosait zaklatják azért, hogy árulják el, hol vannak a partizánok. Miközben a mű elején nincsen kiemelt központi karakter, Dobos Tamás kamerája egyre több közeliben mutatja Semetka István (Szabó Ferenc) szakaszvezetőt, akin egyre inkább fel lehet fedezni a morális dilemma jeleit. A faluban nem vegzálja a földműveseket, miközben, ha épp nem Ukrajnában harcolna, akkor ő is földműves lenne otthon. Mindemellett fotózik, nem mellékesen, jelképes, hogy mikor és miért veszi elő a kameráját.

Mindemellett Semetka úriember: bár tetszik neki az egyik falusi lány, nem nyúl hozzá és amikor a parancsnoka elküldi őt kikérdezni a partizánok hollétéről a közelben lévő favá-

gokat, nem ül fel a provokációnak. Nem kell azonban azt hinni, hogy Nagy Dénes nem beszél a lényegről. Semetka szakasza tovább indul a partizánok után, ám rajtuk ütnek az erdőben és a parancsnok életét veszti. Visszavonulnak a faluba, ahol az összes lakost bezárják a pajtába. Megérkezik a magyar erősítés, az időközben rangidős Semetkát leváltják és elküldik, hogy nézze meg mi van a közeli mocsárban. Amikor visszatér, egyértelmű, hogy borzalmas dolog történt. Nem kell látni direktben. Tudjuk, hogy mi. A rettenetes bűnt, amit a váznon látunk (vagy épp nem), olyan eredeti naplók inspirálták, amelyeket éveken keresztül kutatott Nagy Dénes a Hadtörténeti Levéltárban – így a hitelesség nem lehet kérdéses. Érezzük, hogy amit Semetka nem tesz meg, azt a parancsot többi bajtársa lelkiismeretfurdalás nélkül végrehajtja. Nagy Dénes hihetetlen érzékeny filmet készített azzal az esztétikai döntéssel, hogy nem az a fontos, hogy direktben és naturálishan ábrázolja a háborús borzalmakat. Nem fordítja el a kamerát, amikor valami méltatlan történik, hanem Semetka karakterét követjük, aki egyrészt nem enged méltóságából, illetve, a szörnyűségekben kimarad, mert „gyengesége” miatt elküldik máshová. Szinte kivételeznek

Flieg auf Bence:  
**Rengeteg –  
Mindenhol  
látlak**  
(Kizlinger Lilla)



© ÁKOS NYOSZOLI AND MÁTYÁS GYURICZA



vele. Semetka azonban nem gondolja, hogy az ő feladata lenne a sötétséget kivilágosítani. Nem hős, nem tesz semmit azért, hogy jobb legyen a világ. Egyszerűen csak szeretne visszatérni a családjához és tovább művelni a földet, így kívár: az ő tragédiája, hogy azt gondolja, neki nincs itt semmi feladata, következmények nélkül maradhat passzív szereplő a háborúban, és ezzel kibújhat a náccikkal való kollaboráció bűne alól. Számos alkalommal láttuk már moziban a háború borzalmait, nehéz újat mondani, de a *Természetes fény* új alkotói nézőpontja miatt nagyon is eredeti háborús film. Elem Klimovval ellentétben, aki a *Jöjj és lásd!* című klasszikusában demonizálja a megszállókat, Nagy Dénes megmutatja az ő nézőpontjukat is.

A zsűri nagydíját elnyerő japán *Guzen to sozo (A fantázia és a szerencse kerek)* meglepő módon a sexualitás és az egyedi dramaturgia kapcsán hozható közös nevezőre a fődíjas román művel. Igaz, Ryusuke Hamaguchi rendezésében a filmkészítés másik végétéről van szó, hiszen egy szuperkonzervatív szkeccsfilmlet látunk, amelyben férfiak és nők elmélyülten beszélnek szerelmekről, érzelmekről és szexualitásról.

A zsűri díja „otthon” maradt, Maria Speth német rendező négyórás dokumentumfilmje, a *Herr Bachmann und seine Klasse (Bachmann úr és az osztálya)* nyerte, amely szintén bravúr. Nem tesz mást, mint követi egy speciális iskola egyik tanárát és annak osztályát, mely-

Nagy Dénes:

#### Természetes fény

nek tagjai bevándorló családok gyerekei. Mindegyik diákot és a családjukat is megismerjük, az összekötő kapocs Bachmann úr, a közös zenélésekkel edukáló és tiszteletet építő tanár – tegyük hozzá, az ő személyisége nélkül nem biztos, hogy működne a film. Ám vele és a jelenetről jelenetre újat mondani képes alkotás szokatlanul hosszú, mintegy 215 perces játékidéje indokolt.

Az idei Berlinale egyik újítása volt, hogy rendezték a gender-vitát a színészi alakítások terén, azaz nem volt immár külön férfi vagy női alakítás, csak szimpla színészi elismerés. A legjobb mellékszereplő díja esetében Kizlinger Lilla tehát tényleg a teljes mezőny legjobbjának minősítette a zsűri *Fliegeauf Bence Rengeteg – Mindenhol látlak* című szkeccsében nyújtott alakítását. A legjobb színész(nő) pedig Maren Eggert lett a *Ich bin dein Mensch (Én vagyok az embered)* című német sci-fiben. Fliegeauf Bence 2003-as debütáló alkotása, a *Rengeteg* folytatását, pontosabban annak tovább gondolását forgatta le. Az író-rendező nem a korábbi műben bemutatott budapesti karakterekhez tért vissza, hanem az alapmű dramaturgiájához, képi atmoszférájához és ahhoz a kiindulóponthoz, hogy szkeccsfüzérbe font emberi sorsokat ábrázol. Az illusztrált sorsok igen precíz lenyomatát adják az ezredforduló utáni Magyarországnak, noha a film számos problémafelvetése igencsak egyetemes. A halott anyja miatt az apját hibáztató

tinilány esete (ez Kizlinger Lilla szerepe), a férfit féltékenységgel vádoló barátnő, aki nem éri a valós problémát, a daganatos betegekkel kuruzsló lelki károkozása, a „kötelező” gyerekvállalás társadalmi elvárása miatt szenvedő idősebb pár, a haldokló apát gyászoló fiatal feleség és a fiú „tiltott” vonzalma, a vallásos anyuka és ateista kisfia csatája a világ számos pontján aktuális kérdéskört érint. A korábban említett, Maria Schrader rendezte *Én vagyok az embered* azzal a gondolattal játszik el, hogy mi történik akkor, ha egy középkorú (lelkileg már némileg sérült) szingli nő tudományos elemzések után egy robot formájában megkapja a tökéletes férfit. Vajon boldogok tudunk-e lenni, ha minden feltétel tökéletesen adott hozzá, vagy, mi emberek tényleg szeretünk szenvedni? A műnek számos erénye van. Képes műfajt váltani a sci-fi alapokon induló romantikus komédiáról az ontológiai drámába, számos izgalmas kérdést tesz fel az emberi természet öntörvényűségei kapcsán, illetve Dan Stevens a filmtörténet egyik legjobb android-alakítását nyújtja.

Minden fesztiválozás elengedhetetlen része az a „guilty pleasure” keresése. Hogy mi volt a levezető film idén? Panoráma szekcióban bemutatott (és a Sundance-ről érkező) *Cenzor* izgalmas vállalás: az elsőfilmes Prano Bailey-Bond visszavisz minket a VHS hőskorába, amikor a cenzorokra egyre nagyobb felelősség hárul, hiszen a videómagno segítségével a fiatalok, nemhogy visszatekerni tudják a legbrutálisabb jeleneteket, hanem még ki is tudják kockázni azokat. Niamh Algar alakítja az igen vonzó, de ennek ellenére igen konzervatíván öltözködő Enidet, aki az egyik legalaposabb, horrorokra szakosodott cenzor. Lassan bomlik ki, hogy nem véletlenül választotta ezt a pályát, hiszen történt valami mai napig tisztázatlan eset a gyerekkorában, melynek következtében hűgának nyoma veszett. Aztán az egyik nap egy enigmatikus rendező beküld egy filmet, melyben két kislány valami retteneteset tesz egy erdőben. Innentől fogva fokozatosan kezd Enid agya „leolvadni”, míg nem tud már különbséget tenni valóság, múlt, jelen és fikció között. És mivel egy felettebb merész horrorról van szó, nem maradunk se vér, se megdöbbentés nélkül. •

BESZÉLGETÉS DEÁK DÁNIELLEL

# Elsőbbség a moziknak

PAULÓ-VARGA ÁKOS

**A FRISS HÚS NEMZETKÖZI RÖVIDFILMFESTIVÁLT SZERVEZŐI IDÉN IS MOZIS KÖRNYEZETBEN SZERETNÉK MEGRENDEZNI MÁJUS 27. ÉS JÚNIUS 2. KÖZÖTT.**

A szervezők idén is arra kényszerülnek, hogy a megszokottnál később rendezzék meg az egyik legfontosabb hazai rövidfilmfesztivált, de a Friss Hús csapata új ötletekkel készül és megpróbálják kiaknázni a halasztásban rejlő előnyöket.

• *2020-ban rutint szervezetek abban, hogyan kell elhalasztani a Friss Húst. Mik a tapasztalataid a tavaly szeptemberben megtartott fesztivállal kapcsolatban?*

2020 márciusában nagy szerencsétlenségként éltük meg, hogy kevéssel a fesztivál tervezett időpontja előtt kezdődtek el a lezárások, de végül sokat számított az a két hét, ami a rendelkezésünkre állt. Így az utolsó pillanatban át tudtunk ütemezni egyes programokat és valamennyire felkészülhettünk arra, hogy el kell halasztanunk a rendezvényt. Fontos tanulság, hogy mostantól mindig több forgatókönyvvel kell készülnünk a szervezést illetően.

• *Egyes fesztiválok, mint a BDF vagy a Verzió megtalálták helyüket az online térben a pandémia alatt. Gondolkodtatok kizárólag az interneten tartott Friss Húsban?*

Mi nem elégszünk meg azzal, hogy pusztán online rendezzük meg a fesztivált, ezt a tavalyi esemény fényében is jó döntésnek tartom. A mozis kollégáknak hála, be tudtuk tartani a biztonsági előírásokat és tudomásunk szerint mindenki egészségesen távozott a 2020-as fesztiválról. Ameddig csak lehet, ragaszkodunk ahhoz, hogy valamiképpen megtartsuk a hagyományos mozis részét a rendezvénynek.

• *Miért élvez prioritást a klasszikus forma az online rendezéssel szemben?*

A digitális forma sokszor lehet jó döntés is, de számunkra fontos, hogy a Friss Hús filmjei és filmesei gyávasznon mu-

tatkozhassanak be. A mozis környezet nélkül ezek a filmek nagyobb eséllyel vesznének el abban az óriási online tartalomerőben, amiben most mindannyian bolyongunk. Jelenleg több forgatókönyvünk van a fiókban, ezek között ott van a teljesen online megrendezett esemény lehetősége is, de ez csak a negyedik-ötödik opció. Egyébként nagy barátai vagyunk az internetes filmnézésnek, hiszen a Friss Hús is egy ilyen platformból nőtte ki magát, szóval tudunk és akarunk is ezekben a felületekben gondolkodni. Ám közben fontos, hogy az alkotók hagyományos keretek között is megmutathassák a filmjeiket, és személyesen tudjanak beszélgetni a közönséggel, egymással.

• *Van a forgatókönyveitek között hibrid megoldás, hogy a fesztivál „hagyományos” részét szorosan kövesse egy digitális etap?*

Ilyen már tavaly is volt, a Friss Hús után a Cinego felületén jelent meg egy válogatás a programból, ami nagyon jól sikerült. Én rettentő szkeptikus voltam, de a számok az ellenkezőjét bizonyították, sokan voltak hajlandók fizetni, hogy online láthassák a filmeket. Elsőbbséget adunk a mozinak, de ismét sok film lesz majd elérhető a neten: a Cinego mellett a Budapest Film Távmoziban is követhető lesz a fesztivál jelentős része.

• *Jelenleg május 27. és június 2. közötti időponttal számoltok. Mennyiben alakítja át a szervezési folyamatot a dátum körüli bizonytalanság?*

Leegyszerűsítve: úgy teszünk a szervezés során, mintha minden rendben lenne. Nem nagyon tudunk másból kiindulni, egészen addig haladunk az adott forgatókönyv szerint, amíg az nem válik teljesen irreálisá. Január végén már tudtuk, hogy a márciusi időpont nem tartha-

tó, így életbe lépett a következő terv. Ha esetleg kiderül, hogy a május vége sem tartható, akkor mindazt, amit megcsináltunk, betesszük a fagyasztóba és a megfelelő alkalommal elővesszük. Új filmeket ilyenkor már nem igazán válogatunk, véget nem érő kavargást eredményezne, ha minden egyes halasztással újra megnyitnánk a nevezést.

• *Milyen előnyök származhatnak az ideai későbbi időpontból?*

A szabadtéri vetítés mindenképp az egyik nagy lehetőség, amiből sokat kihozhatunk ebben a nehéz helyzetben. Régóta szeretnénk kivinni a Friss Húst a mozból és izgalmas új helyszíneken bemutatni a filmeket, ezek mellé pedig egy sor további kísérőeseményt lehet szervezni. Az pedig már édes teher lesz, hogy ha ezek idén sikerrel járnak, akkor jövő márciusban hogyan fogjuk őket beilleszteni a régi menetrend szerinti programba.

• *Az évek során állandóvá váltak az olyan tematikus válogatások a Friss Húson, mint a horror- és az LGBTQ-blokk vagy épp legutóbb a magyar sci-fi-k. Ezeket folytatjátok idén is?*

A Midnight nevű horror-blokk és az LGBTQ-szekció folytatódnak, fontosnak tartjuk őket filmes ingyencségekként és az utóbbi esetében a társadalmi felelősségvállalás szempontjából is. A sci-fi egy egyszeri geg volt. A válogatás során szoktuk észrevenni, milyen műfajok és témák dominálnak a nevezések között. A sci-fi esetében például nem is feltétlenül a szó klasszikus értelmében a műfajba tartozó filmeket vetítettünk, de egybecsomagolva, hazai válogatásként nagyon jól működtek. Ezúttal sok háborús film jött szembe velünk. Ugyan nincs mindegyiknek helye a versenyprogramban, viszont műfaji próbálkozásokként, egy blokkba rendezve izgalmasak lehetnek, és maga a tendencia is érdekes. Ezen túlmenően a női filmekkel szeretnénk valamilyen módon foglalkozni. Ez túlmutatna azon, hogy összerakunk egy válogatást a női rendezők műveiből, valamilyen kreatívabb tálaláson gondolkodunk, amely pontosan és izgalmasan megmutatja a nők szakmai és társadalmi hátterét a filmiparban.

• *A Friss Húson sok egyetemi vizsgafilm versenyez minden évben. A tavaly tavaszi lezárás, illetve az SZFE-ügy hatásait mikor érezheti meg a fesztivál?*

A nevezések mennyiségét illetően máris érződik egy kisebb visszaesés.



ALBERT CAMUS: A PESTIS

# A járvány mint allegória

ÁDÁM PÉTER

MAJD HÉT ÉVTIZED TELT EL A PESTIS MEGJELENÉSE ÓTA, DE CAMUS REGÉNYE IDŐSZERÜBB, MINT VALAHA. ÉS NEMCSAK A KORONAVÍRUS JÁRVÁNY MIATT...

A pestist sokáig kulcsregénynek tartották, a fasizmus elleni harc metaforájának. És annyi igaz is, hogy az értelmezés pontosan megfelelt a szerző szándékának. Nemhiába mondja Sartre irigy kajánsággal a *Les Temps Modernes* 1952. augusztusi számában, hogy Camus „mikrobákkal játszatta el a németek szerepét”. Az író 1939-ben fogott a regény írásába, de művét csak két évvel a világháború befejezése után, 1947-ben adta közre. Ekkorra a kollaboránsok eleni perек már befejeződtek; a franciák nem szembenézni akartak, hanem élni, a múltat már nem megérteni akarták, hanem elfelejteni. A *pestis* páratlan sikere arra vall, hogy a háború utáni Franciaország igen-igen áttételesen és közvetetten volt csak hajlandó foglalkozni a német megszállás által felvetett erkölcsi kérdésekkel.

A cselekmény: egy pestisjárvány kitörése Oranban – és az esemény tükrében a legkülönfélébb emberi magatartások jellemrajza. A járványnak itt ugyanaz a funkciója, mint az előhívó oldaté volt a fényképezésben: megjeleníti a szereplők rejtett tulajdonságait. Jóllehet a fontosabb szereplők (Rieux, Rambert, Cottard, Tarrou stb.) csak elnagyoltan vannak jellemezve, mindegyik „szilуетt” egy-egy válaszreakció a járvány képeben megjelenő Gonosszal szemben (maga Camus feltehetőleg Rieux-höz vagy Tarrou-hoz érezte magát legközelebb). A regény első megjelenése óta eltelt idő, igaz, egy kicsit elkoptatta a mű allegorikus értelmezését. A regény azonban, szerencsére, „szó szerinti” olvasatban is megállja helyét, sőt, mintha a köztünk pusztító világjárvány váratlan időszerepével is felruházná.

A háború utáni felelősségre vonás időszakában két csoportba sorolták az

embereket: a jók kategóriájába az ellenállók kerültek, a rosszakéba a kollaboránsok. A *pestis* viszont – jó egy évtizeddel megelőzve Primo Levi és Hannah Arendt idevágó fejtegetéseit – elutasítja ezt a leegyszerűsítő szemléletet, a világnak jókra meg rosszakra való felosztását. A regény azt sugallja, hogy az emberek nem jók vagy rosszak, hanem egyszerre jók és rosszak, gyávák és bátrak, bűnösök és ártatlanok. Ahogyan a hősök a járványra reagálnak, abból valamiféle morál is kirajzolódik, amelynek a szolidaritás, a segítőkészség meg a szerény helytállás az alapzata. Jellemző, hogy míg az anyaországból odakeveredett Rambert-t csakis az foglalkoztatja, hogyan tudna mégis kiszökni a vesztegár alá vett városból, mihelyt megnyílik számára a lehetőség, a férfi hirtelen meggondolja magát... „Lehet, hogy nevétséges, amit mondok – vall a regényben Rieux –, de meggyőződésem, hogy csak egyféleképpen lehet eredményesen harcolni a pestis ellen: emberi tisztességgel.”

A *pestis*nek van filmváltozata is, ezt Luis Puenzo 1992-ben forgatta. Az argentin filmrendező egyetemes jelentést tulajdonított a Camus-féle allegóriának, amiért is a kilencvenes évek elejére időzített cselekményt áthelyezte egy közelebből meg nem határozott latin-amerikai kikötővárosba. Amikor kitör a pestis, a hatóságok azonnal kihirdetik a statáriumot. A váratlan helyzetnek két francia újságíró is foglya. Mitévők legyenek? Meneküljenek, amíg lehet? Vagy végezzék a munkájukat? Helyzetüket tovább bonyolítja a városra ólomsúlyal nehezedő katonai diktatúra, amely egyszerre emlékeztet a Videla-féle Argentínára meg a Pinochet-féle Chilére. A film végeredményében ugyanazokat a kérdéseket feszegeti, amiket Camus a regényben is és egész élet-

művében is többször feltett magának: hogyan viselkednék – én, átlagos honpolgár – szélsőséges esetben? Hősként? Netalán gyáván, meghunyászkodva? Már ha egyáltalán van elméleti válasz ezekre a kérdésekre...

Luis Puenzo a látszat ellenére alig változtatott a regényen: a dialógus szinte egy az egyben azonos a regénybeli párbeszéddel. A filmben többször is mutatott stadion szürke tömbje újra meg újra figyelmeztet a katonai diktatúra jelenlétére. A szerző nem is annyira összekapcsolja a pestist a katonai diktatúrával, mint inkább azonoságot tételez fel a kettő között, azt sugallva, hogy a tekintélyuralmi rezsimek is lehetnek ragályosak. Probléma még, hogy a kezdeti feszültség eltűnik a film közepére; a második részben a vizsgálóbíró kisfiának halála, valamint Paneloux atya temetői jelenete a leghatásosabb. A nyomasztó légkört csak növeli a filmkép szándékos sötétsége. A regényből ismert szereplők nem sokat adnak hozzá a nyugtalanító atmoszférához, kivéve a francia újságírónőt alakító Sandrine Bonnaire-t, aki talán legizgalmasabb színfoltja ennek a kellenél hosszabbra nyúló játékfilmnek.

Elgondolkodtató, hogy Francis Huser 1989-es egyszereplős változatának a Théâtre de la Porte Saint-Martin üres színpadán az argentin rendezőnél nagyobb szerencsével sikerült életre kelteni a regény alakjait. Ennek, meglehet, az a magyarázata, hogy a regényben a könnyen képpé és látvánnyá alakítható külső eseményeknél sokkal hangsúlyosabb a karakterek belső világa, pszichológiája. Töprengő, tépelődő férfiak Camus hősei, és folyton gondterheltek, mintha a nap huszonnégy órájában az egész földkerekséget cipelnék a vállukon, és mintha azzal is tisztában volnának, hogy ez az emberfeletti erőfeszítés, amit elvárnak maguktól, nemcsak abszurd, hiábavaló is. De nekik nem a pestis feletti győzelem a fontos, amit lehetetlennek tartanak, hanem az emberi méltóság megőrzése.

Camus a járványra a hímnemű *fléau* szót használja, ennek azonban csak első jelentése ‘tragédia’ vagy ‘sorscsapás’; a szó második jelentése: ‘cséphadaró’. És csakugyan: a város felett fenyegetően forgó ősi fa-szerszám képe többször is visszatér a regényben, Paneloux atya is említi prédikációjában. A járvány azonban a görög mitológia emberevő szörnyetegét, a Minótauroszt is felidézi.

Növeli a járvány kozmikus dimenzióját, hogy nem egymagában, hanem a természet erőivel karöltve csap le az emberi közösségre. A pestist hol özönvízszerű esőzés, hol forró szélroham vagy dühöngő tengeri vihar kíséri, mintha a város a kozmikus erők tombolásának volna a játékszere, és mintha az író ezekkel az eszközökkel a regényt a mítosz rangjára akarná emelni.

Jóllehet a komor hősoktól távol áll a derű, a regény egyáltalán nincs híjjával a humornak meg az iróniának. Camus remekel a tehetetlen és képmutató városi hatóságok időhúzásának bemutatásában, valamint a tárgyilagos és szavahihető tájékoztatás helyett jelentéktelen részleteket felnagyító helyi sajtó kifigurázásában. A regénybe betétként illesztett újságcikk-paródia szinte *déjà-vu* érzést kelt a mai olvasóban; ugyancsak sikerült stílusutánzata az egyházi ékes-szólásnak Paneloux atya Bossuet-t idéző prédikációja. Az írói babérokról álmodó Grand soha nem jut tovább tervezett regényének újra meg újra átírt, de bődületes közhelyekből álló első mondatánál. Végül, a színház-jelenetben – de ez már fekete humor – a közönség ámulva figyel a Orfeusz szerepét játszó színész fellengzős játékát, míg ki nem derül, hogy nem túljátszott színészi alakításról van szó, hanem a pestis újabb áldozatának haláláról. A humorral meg az iróniával Camus nemcsak a mű komorságát ellensúlyozza, de a

pátoszt is sikerül elkerülnie (mellesleg az egyes szám harmadik személyű elbeszélésmódnak is ugyanez a funkciója).

Bármennyire a német megszállás allegóriája, *A pestis* nagyon is személyes könyv. Camus jól ismerte Oránt, noha nem kedvelte különösebben, már csak azért sem, mert épp ott-tartózkodása idején súlyosbodott a tuberkulózisa. Az pedig, hogy 1942 augusztusában, egy közép-franciaországi faluba küldik lábadozni, távol a tengertől, a verőfénytől meg a tengerparti fővenytől, amit annyira szeretett, Camus szemében felért egy száműzetéssel. Rádásul 1942 novemberében a németek – válaszul a Szövetségesek észak-afrikai partraszállására – Dél-Franciaországot is lerohanják, ami az írókat nemcsak anyjától, de a feleségétől is elválasztotta. Vagyis a betegség, a száműzetés meg a távollét Camus életében ugyanúgy jelen van, mint a regényben. „Nincs is egyénibb fájdalom – jegyzi meg a regény névtelen narrátora – a szeretteinktől való távollétnél, ez a távollét azonban már a járvány első hetében egy egész városnak lett az életérzése, együtt a félelemmel meg a kényszerű bezártság fájdalomával.”

Hogy Camus tudatosan időzítette-e 1947-re a regény megjelenését, vagy csak így alakult, nem tudom; mindenesetre, alkalmasabb időt a mű közreadására keresve se találhatott volna. 1945-ben a bosszúállás meg a perek indulatos légköre aligha kedvezett volna a jogszolgáltatással és az

egyéni felelősséggel kapcsolatos visszafogott regénybeli reflexióknak; ahogyan nem kedvezett volna az ötvenes évek eleje sem, amikor – már a hidegháború idején – az „elkötelezett” vagy „pártos” irodalom hívei lekicsinylően, ha nem megvetően reagáltak volna a regény „túlhaladottnak” tartott apolitikus humanizmusára. Bár Camus mindig mereven ragaszkodott ahhoz, hogy a pestis a német megszállás allegóriája, valójában – gondoljunk csak Tarrou vallomására a mű második részében – sokkal többről van szó. Camus ezzel a regényével korántsem csak a náciizmusra mond nemet: minden tekintélyuralmi rendszer, minden dogmatizmus, minden politikai ideológia, minden szemellenzős politikai meggyőződés, mi több, minden meghunyászkodó alkalmazkodás is idegen tőle.

Több mint hét évtized telt el a regény első megjelenése óta, de *A pestis* időszzerűbb, mint valaha. És korántsem csak a járvány miatt. Az 1989 utáni évek csalódásainak tükrében talán még komorabb figyelemzetésként hangzanak a mű zárómondatai. Rieux „nagyon is tisztában volt vele (...), a pestis kórokozója nem pusztul el, nem tűnik el végérvényesen a föld színéről, évtizedekig lapul a bútorokban vagy a fehéreneműben, évtizedekig vár (...), míg újra el nem jön az ideje, amikor is a pestis – az emberek szerencsétlenségére és épülésére – ismét csatasorba rendezi a patkányokat, hogy egy boldogan élő emberi közösségre ráusítsa őket”. •

**„A tekintélyuralmi rezsimnek is lehetnek ragályosak”**  
(Luis Puenzo:  
*A pestis*)





SCOTT WALKER

# Frusztráció és kiábrándulás

PERNECKER DÁVID

**SCOTT WALKER POPSZTÁRKÉNT KEZDTE ÉS PENDERECKI, XENAKIS, LIGETI NYOMÁN JUTOTT EL MINDEN SALLANGTÓL MEGFOSZTOTT, EGYEDI ZENÉJÉHEZ.**

Scott Walker ritka jelenség a könnyűzene történetében. A lehető legritkább. Irdatlan magasságok és rettentő mélységek szabdalta kivételes pályafutása során volt ifjú slágergyáros ikon, a popzenét felforgató renegát útkereső dalszerző, majd pedig világtól elfordult experimentális-avantgárd komponista, aki saját zenei birodalmának lebonthatatlan hangtömbjei között bújít meg élete végéig (Noel Scott Engel 2019. március 22-én halt meg, 76 éves volt). Kései lemezein egyre látványosabban távolodott el az olyan dalmintáktól, amik az 1964-ben alapított Walker Brothers szerzeményeit toplistákra röptették. Az 1960-as évek végétől Walker szólólemezeinek egyre radikálisabb hang-, ének- és dalszövegkísérleteiben Burt Bacharach könnyed popmelódiáinak hatása semmissé válik, annak helyét átveszi Krzysztof Penderecki, Ligeti György és Iannis Xenakis hangblokkokra, hangtextúrákra és zenei csendekre koncentrált megközelítése. Harmadik szólólemezeének egyik legsúlyosabb dalán (*It's Raining Today, Scott 3*, 1969) már Ligeti *Atmosphères* című, szabályos metrumot és dallamokat kerülő mikropolifónikus szerzeményét idézi, negyedik lemezén pedig (*Scott 4*, 1969) egyaránt van jelen a minimalizmus ritmuskísérletezése és a barokk nehéz dagályossága. Ez a posztmodern stíluskeverés kisebb-nagyobb sikerrel végigköveti lemezeit, egészen az életmű vízvonaláig, munkájáig, az 1984-es *Climate of Hunter*ig: a kísérletezés terei itt már dalonként eltérőek, nincsenek megszokott harmóniak, minden hang következetesen félremegy, a hangsúly pedig a stílustöredékeken, a szövegeken, valamint a hangok szövétén van. Tíz év szünet és némi alkoholizmus után Walker tovább csiszolja sajátos ze-

nei nyelvét, az avantgárd formák többek között kortárs opera-áriákkal, a no wave zajaival, az indusztriális zene máhás monotonijával, valamint experimentális elektronikával egészül ki. Mestermű követ mesterművet: az 1995-ös *Tilt*, a 2006-os *The Drift* (amin egy virtuóz ütős-zenész az öklével püföl egy félbevágott marhát) és a 2012-es *Bisch Bosch* (amin szó szerint fingból teremt zenét) eltüntetik a határmezsgyét könnyű és „komolyzene” között.

Zenét nem csupán veretes európai zeneszerzők, írók-költők (Jacques Brel, Samuel Beckett, Albert Camus, Franz Kafka), hanem európai filmek is nagyban inspirálták. Ez viszonylag egyértelmű a *Scott 4*-en található *The Seventh Seal* (*A hetedik pecsét*) című nyitódalt hallgatva: Ingmar Bergman remeke előtt Walker hőmpölygő ritmusjátékkal, minimalista melódiadarabokkal, középkori témákat meglevenítő dalszöveggel és – bizarr módon – spagetti-westerneket idéző hangokkal hajtja meg fejét. Érdemes kiemelni a *Tilt* első dalát is (*Farmer in the City*), amiben Walker Pier Paolo Pasolini *Uno dei tanti epiloghi* című, szeretőjének írt versének részleteit énekli. Ugyanakkor filmszeretetének egyik legszebb bizonyítéka az 1972-es *The Moviegoer* című feldolgozás-lemez, amin többek között Nino Rota, Ennio Morricone, Henry Mancini és Michel Legrand filmzene-slágereit dalolja jellegzetes baritonján.

A filmek meghatározták Walker dalszövegírási módját is: szövegeit hallgatva-olvasva feltűnik, hogy képekben és jelenetekben gondolkodott. Míg korai dalai szinte novellaszerűen mesélnek el egy-egy történetet – de soha nem személyes történetet – addig kései lemezein ezeket a történeteket a sorok közötti negatív tér, a megfajított és kitöltendő

üresség határozza meg, felerősítve a póre, minimalista szövegek absztraktságát. Kihagyásos elbeszélési technika ez, ellipszis, a filmes cselekményvezetés sajátja. A legszükségesebb motívumokra letisztázott dalszövegekhez hasonló zene társul. Ez nem a dalszövegek zenei leírását-lekövetését jelenti, hanem az egyes hangok textúráinak vizsgálatát, a hangokban rejlő zenét (a lengyel zenei avantgárd szonorista ága a minta). A zene megfosztása ez minden sallangtól. Nem Scott Walker számít, hanem azok a láthatatlan gondolatok, amiket a zene csupasz elemeinek és hangblokkjainak kölcsönhatása tesz láthatóvá, illetve hallhatóvá. Nem véletlen, hogy kedvenc rendezője Robert Bresson volt. Walker szövegeiben és zenéjében is az a fontos, ami Bresson filmjeiben: az elrejtett és az elrejtés.

Annak tükrében, hogy mennyire átjárja a film Walker műveit, kifejezetten érdekes, hogy első filmzenéjét viszonylag későn, 1999-ben, 56 évesen írta (korábban is dolgozott filmekhez, de csak énekesként, nem szerzőként). Filmzenéire Walker bérmunkaként tekintett – valaki más képekben megfogalmazott gondolataihoz kellett zenét írnia – amelyek szerinte nem rokoníthatók a lemezein hallhatókhöz. Ez nem feltétlenül van így: a filmek és zenéik egyaránt reflektálnak Walker korábbi szerzeményeire, személyiségére, életútjára. Leos Carax 1999-es *Pola X* című provokatív szociodramájában egy pénzes családból származó író (Guillaume Depardieu) indul meg a lejtőn második könyvének írása során: vérfertőző kapcsolatot létesít féltestvérével, foglaltházban kezdenek tengődni, később megszegyenül rajongói előtt, kötetét nem adják ki, végül gyilkos ámokfutásba kezd. A Herman Melville *Pierre* című regényét lazán kezelő film egy művész alkotói válságának szarkasztikus metaforája, ami szomorúan rezonál a két szóval, amivel Walker jellemezte kései lemezeinek központi témáit: frusztráció és sikertelenség. Ennek hangot adva indítja a *Pola X* filmzenéjét egy kirobbanóan elidegenítő kompozícióval, amelyben felhasználja a rajongókat megosztó *Tilt*en hallható *The Cockfighter* című dalát. A nagyzenekari vonósnyűvés, a jellemző diszsonancia, a hangeffektusok és a zene határán lebegő zaj, valamint a kvázi-romantikus dallamok (amilyeneket soha nem írt volna saját dalaihoz) egyvelegéből hatalmas erővel



szakad ki az a raktárpületben játszó emlékezetes jelenet, amiben fekete garbós zenészek – köztük Bill Callahan és pár Rammstein-tag – egy forradalmár-karmester vezénylete

alatt püfölnék mindent, amit csak püfölni lehet, atonális és agresszív industriális kakofóniát szülve. Ez a durva kísérleti ütöstétel mintha megelőlegezné a *The Driften* hallható hasonló kompozíciókat.

Walker életének utolsó két zeneművét Brady Corbet első két filmjéhez írta. A Jean-Paul Sartre regényéből készült 2015-ös *Egy vezér gyermekkor* története – egy képzeletbeli fasiszta vezető nevelődésének lélekrajza – szintén közel áll a zeneszerzőhöz, aki lemezein többször foglalkozott a diktatúrák lélektanával. A *The Drift Clara* című dalában felidézte Mussolini akasztását (itt csendül fel a megpaskolt félmárha), írt dalt Csehszlovákia 1968-as megszállásáról (*The Old Man's Back Again, Scott 4*) és Nicolae Ceaușescu kivégzéséről is (*The Day The 'Conducator' Died, Bisch Bosch*). Ezek a fantazmagória- és rémálomszerű mégis kellemetlenül igazi témákat feldolgozó dalok Corbet kiindulópontjainak is tűnhetnek, hiszen alternatív múltban játszó filmjében Európa és a fasiszmus idézőjelek és szimbolikus tettek közé szorul, a családi pszichodráma így az elnyomás és elnyomottság kialakulásá-

**„Zene határán lebegő zaj”**

(Leos Carax: *Pola X* – Guillaume Depardieu)

illúzióélmény pedig tetten érhető filmzenéjében is. A film prologusának elhangzott vonósnégyes olyan letaglózó, Bernard Herrmann és Richard Wagner idéző szabdalással üt fel a filmet, ami az azt követő néma percekben is sokáig rázza az idegeket. Walker üvöltő kompozícióit Corbet majdhogynem ironizálva, vaskos hangulati kettősséget teremtve használja: az eseménytelen jelenetek alatt kiszívódó húrok hangja egy közönséges panorámában is rémségeket láttat, míg a diktátorcsemete sokkoló ganáságait rövid, halk hangszerbúgások emelik ki. A film epilógusában – a felnőtt diktátor hívei elé vonul – Walker újra visszanyúl a *Tilt* és a *The Drift* zavarba ejtő kísérleti-indusztriális hangzavarához: fémes, mechanikusan és militánsan kalapáló zöreijében és légiriadót imitáló hegedűk hangtömegeibe olvadnak a filmzene korábbi tételeinek legfontosabb töredékei, összegezve egy szennyes életutat. Elnyomónak elnyomó zene jár.

Corbet 2018-as *Vox Lux* című popszatírjának zenéjét csak részben szerezte Walker. A filmben kizárólag diegetikusan, előadásuk-elhangzásuk szituációiban

hallható popdalokat a korábban többek között Beyoncéval és Katy Perryvel is kollaborált dalszerző-producer, Sia írta, akinek fiktív slágereivel Walker szorongató, labilis, paranoid nem-diegetikus zenéje látványosan megy szembe, kiváltképp azokban a jelenetekben, amelyek szöges ellentétei a zeneipar hamis fényvel csillogó imázsának. A *Vox Lux* cselekményét két terrorista tett határozza meg, mindkettőhöz Walker szerzeményei kötődnek (*Opening Credits, Terrorist*). A vonósok gyilkolása és dörgedelmes avantgárd kompozíciók helyett viszont a sötét ambient-alapokra, és a Henryk Góreckit idéző végtelenbe tartó mikrotonális sípolásra ráfolyó frusztrált, kísérteties énekhangok dominálnak. Abszurd párbeszédszerűség jön létre a két teljesen eltérő minőségű zene között. A félelmetes torokhangok, áriák és mormolások figyelmeztetnek: a popgéppé vált Celeste nagyot szóló, semmit nem jelentő daliban egy kiürült művész önhazugsága visszhangzik. Walker borzongató tételei a popipar által ledarált, moralitásában megbukott Celeste (Natalie Portman) kíméletlen lelkiismeretként lebegnek. Nem nehéz észrevenni, hogy a popszakmából kiábrándult, kompromisszumképtelen zeneszerzővé vált néhai popsztár életének utolsó, kegyetlen kompozíciói mennyire jelképesen zengnek. Celeste mindaz, aminek Walker hátat fordított. •

**BILLIE HOLIDAY FILMEN**

# Lady Day napjai

**DÉRI ZSOLT**

## DROGFÜGGŐ ÉNEKESNŐ, A POLGÁRJOGI MOZGALOM KERESZTANYJA.

**A** legendás fekete amerikai blues- és dzsesszénekesnő Billie Holiday (1915-1959) tizenéveskori nemi erőszak és prostitúció, letartóztatások és fegyházbüntetések, alkohol és drogfüggőség, biszex promiszkuitás és bántalmazó kapcsolatok jellemezték pályája során pazar életművet épített briliánsan előadott dalokból, melyeket sokszor társszerzőként is jegyzett. A filmekkel nem volt szerencsés, jelentőségéhez képest kevés róla a mozgóképes dokumentáció, és csak pár kis szerepet kapott. Az 1935-ös *Symphony In Black* című Duke Ellington-rövidfilmben csalfa szeretője által durván eltaszított és földre lökött fiatal lányként énekel egy kesergőt, a *New Orleans* című 1947-es nagyjátékfilmben pedig Louis Armstrong dalos kedvű szerelmét játssza, és szobalányként avat be egy fehér úrikisasszonyt a fekete *blues-ragtime-dixieland-dzsessz* szubkultúrába (majd féltájon szinte teljesen eltűnik a végére teljesen kifehéredő zenés történetből).

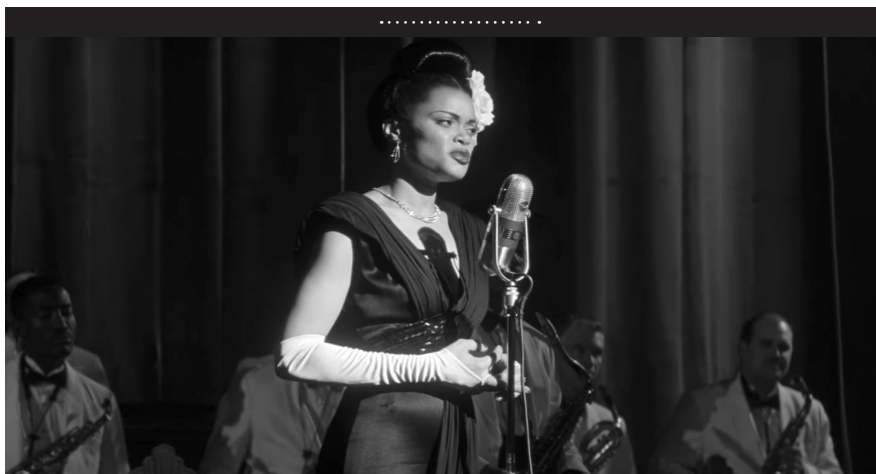
Fél évszázada már készült egy életrajzi mozi Billie Holiday-ról,

a tényszerűséggel igencsak hadilábon álló *Lady Sings The Blues* memoárkötetét után szabadon: *A Lady bluest énekel* című 1972-es filmben a korszak legsikeresebb fekete popdívája, a Supremes lánytrióból szólópályára lépett Diana Ross nyújt *over the top* alakítást, míg az elnagyolt kronológiát és a kidolgozatlan forgatókönyvet egy életre szóló szerelmi szál teszi még hamissabbá (a valóságban brutális, abuzív és pénzéhes utolsó férjet, Louis McKay-t a tündérmesébe illően sármos Billy Dee Williams, a *Csillagok háborúja* széria majdani Landója játssza).

A fekete rendező-producer Lee Daniels (*Szörnyek keringője*, *Precious – A boldogság ára*, *A komornyik*) 13 évesen látta Diana Ross filmjét, és annak hatására döntött a mozi karrier mellett. A Hulu streaming csatornán bemutatott *The United States vs. Billie Holiday* című filmjében is van mesébe illő – realitásalapot nélkülöző – mindhalálg tartó szerelmi szál (Jimmy Fletcher fekete szövetségi ügynökkel, aki 1947-ben drogbirtoklásért letartóztatta

**„Pazar életművet épített”**

(Lee Daniels: *The United States vs. Billie Holiday*)



és ezzel kilenc hónapra börtönbe juttatta az énekesnőt), de amint a '47-es büntetőpertől kölcsönzött filmcím is jelzi, itt a büszke fekete híresség államhatalom általi üldöztetése a fő téma.

Az intézményes rasszizmus szolgálatába állítható „drogok elleni háború” örve alatt a Szövetségi Kábítószer-ellenes Hivatal igazgatója, Harry J. Anslinger két évtizeden át igyekezett a legnépszerűbb afro-amerikai művésznőt megtörni és ellehetetleníteni – még a halálos ágyán is megbilincselte és vallatta. Azt szeretete volna elérni, hogy Billie ne énekelhesse koncertjein 1939-es *protest song*-ját, a korszak legradikálisabb és legsúlyosabb könnyűzenei szerzeményét, a kommunista költő Abel Meeropol által álneven írt *Strange Fruit* (melyben a címbeli *külföldi gyümölcs* a déli államokban meglinccelt feketék fákra felakasztott teste).

A tragikus sorsú dívát „a polgárjogi mozgalom keresztanyjaként” kanonizáló film igazi szenzációja a főszerepet játszó 36 éves R&B-énekesnő Andra Day (aki már művésznévet is Holiday beceneve, a Lou Reed-dalcímé is lett Lady Day nyomán választotta). A teljes átlényegülés érdekében a szerep kedvéért dohányozni és inni kezdő, szexuális téren is felbátorodó művésznő élete első színészi elismeréseként már rögtön a bemutatón hétvégején Golden Globe-díjat kapott (aztán hamar Oscar-jelölést is), és monumentális alakítása kompenzálja a produkció számos hibáját (ügyetlen fikciós köröket, a stáblista alatt a filmből kiszórolt elviccelt táncjelenetet, a *Strange Fruit* letagadását az 1948-as Carnegie Hall-koncertprogramból, vagy azt, hogy Billie legbrutálisabb partnerét, a csupasz képű, kopaszodó, zsidó származású gengszter-klubtulajdonos John Levy-t is egy ugyanolyan sűrű hajú, bajszos fekete színész alakítja, mint a többi élettársát).

A színpompás zenei *biopic* mellé hasznos komplementer James Erskine rendező 2020 őszi forgalmazásba került *Billie* című dokumentumfilmje, melynek alapját egy korábban publikálatlan *oral history* adja: az 1978-ban gyanús körülmények közt elhunyt Linda Lipnack Kuehl újságíró tervezett Holiday-életrajzához egy évtizeden át készült százvalahány magnókazettányi interjú rokonokkal és ismerősökkel, zenészekkel és producerekkel, börtönfelügyelőkkel és szövetségi ügynökökkel – köztük Jimmy Fletcherrel.

A HULU BEMUTATÓJA.



## BESZÉLGETÉS TÖRÖK ZOLTÁNNAL

## Flóra és fauna a pusztában

TESZÁR DÁVID

## A LEGISMERTEBB MAGYAR TERMÉSZETFILMES, A VAD MAGYARORSZÁG SZERZŐJE EZÜTTAL A HORTOBÁGYRA KALAUZOL.

• Milyen természetfilmes trendeket tapasztalsz jelenleg a világban? Milyen hatással volt a természetfilmre a streaming szolgáltatók térhódítása?

Időszerű a kérdés, hiszen a Netflixes *Tanítóm, a polip* (*My Octopus Teacher*, 2020) épp a napokban került fel a 2021-es Oscar-jelöltek szűkített listájára az egészítés dokumentumfilm kategóriában. Ez a mozi radikálisan megcáfolja a természetfilm eddigi definícióját, miszerint nem lehet interakció a filmes és az állat között. A látványvilág eddig is fontos volt, de a trend egyértelműen az, hogy erősödik a történetmesélés igénye, sokasodnak a játékfilmes elemek, de úgy, hogy ez ne menjen a hitelesség rovására. A sort a nagyköltségvetésű természetfilmekre szakosodott Disney Nature stúdió 2008-as alapítása indította, és látva az ebben rejlő potenciált természetesen a streaming szolgáltatók is beszálltak, elég csak a Netflix vagy az Apple TV legújabb, hatalmas pénzügyi befektetéssel készült természetfilm-sorozataira gondolni (*Our Planet*, 2019; *Tiny World*, 2020; *Earth At Night In Color*, 2020). Az utóbbi években ráadásul több példa is akadt arra, amikor egy környezet- és állatvédelmi éllel készült természetfilm mellett, hogy szórakoztatva tanította a nézőket, konkrét hatással volt olyan világi jelenségekre, mint az állatkínzás (*Blackfish*, 2013) vagy az elefántcsont-kereskedelem (*The Ivory Game*, 2015). Személy szerint nagyon kedvelem a streaming szolgáltatókat, mert nagyobb teret adnak a természetfilm-meseknek: hiányoznak a tévécsatornák játékidőre vonatkozó szigorú korlátai, náluk olyan hosszú lehet egy alkotás, amennyit az adott történet megkövetel.

• Arcai vagy szerzői vannak ennek a dokumentumfilmes műfajnak? Mi a saját természetfilmes krédód?

Inkább arcai vannak a természetfilmnek, mint szerzői: itt elsősorban olyan ikonokra gondolok, mint Sir David Attenborough vagy Jacques Cousteau. Szerzői kézjegy már csak azért sincs, mert ez egy csapatmunka, ahol az operatőr és a vágó is fontos inputokkal szolgál, és emiatt összerosódnak a szerepek. Aki sok természetfilmet néz, az meg tudja mondani, hogy az adott alkotás melyik náció melyik műhelyének a munkája. Számomra az a legfontosabb, hogy megörökítsem az állatok hiteles, emberi beavatkozástól mentes viselkedését, és ebből építsek a stábommal egy olyan történetet, amely nemcsak a természet iránt érdeklődő embereket fogja meg. Úgy vettem észre, hogy Magyarországon ezt először a *Vad Magyarország – A vizek birodalmával* (2011) sikerült elérnem. Mi az, ami működik a legszelebbebb nézőközönségnél is? A látványosan megörökített, drámai és megható állati viselkedések.

• Több mint 20 éve dolgozol természetfilmesként. Mit gondolsz, miért épp a Vad Magyarország lett a legsikeresebb filmed mind itthon, mind pedig külföldön?

Voltak komolyabb külföldi megbízásaim már előtte is (Discovery Channel), de valóban a *Vad Magyarországnak* lett a legnagyobb visszhangja. 30 díjat nyert, és beválogatták a két legfontosabb nemzetközi természetfilmes fesztivál (Wildscreen Festival, Jackson Hole Wildlife Film Festival) döntőjébe. Ezt őszintén szólva nem tudom megmagyarázni, az okait magam sem értem, valami nézői igényt, hiányt eltalálhatott abban az időben.

• Legújabb munkádnak (*Vadlovak – Hortobágyi mese*) öt változata készült, ez talán még a természetfilmek esetében is magasnak számít.

A tévés és a kulturális elvárások mindig többféle technikai és/vagy tartalmi variációt követelnek meg, de most tényleg nagyon sok verzió készült, több is, mint öt. A magyarországi mozis változaton kívül van még belőle magyar tévés, osztrák, német, svéd és angol verzió is, illetve olyan kérésnek is eleget tettünk, amikor újra kellett írni a szöveget, mert nem akarták nevesíteni a főszereplő lócsaládot.

• Miért épp a vadlovakra esett a választásod?

Nem új az ötlet, a *Vad Magyarország* forgatásán már találkoztunk Przszeval-szkij-lovakkal, de akkor nem kerültek bele a filmbe. Felmerült bennem, hogy túl unalmas lenne róluk forgatni, mert szinte csak legelésznek és alszanak, de aztán utána olvastam, és kiderült, hogy az emberek számára is értelmezhető, hihetetlenül érdekes szociális életük van. Fontos szempont volt az is, hogy a kutatók jelenléte miatt már viszonylag hozzászórtak az emberekhez, és nem futnak el rögtön, ha feltűnik egy filmes stáb. Nekünk az volt inkább a kihívás, hogy kivájrjuk azokat a pillanatokat, amikor történik valami. Ehhez kellett három év.

• A vágóasztalon kerül drámai ív a történetbe, vagy szkript alapján dolgozol?

Van egy elnagyolt forgatókönyv, amiben le van írva a jelenet lényege, a képi világ, és a hozzávetőleges narráció, szóval tudtuk, hogy mire számíthatunk, hiszen a vadlovak élete jól ki van már kutatva. Így is voltak fontos események, amelyek nem kerültek bele a végső változatba, ilyen például a kiközösített lovak sztorija. Ezt majd lehet beteszük az extrák közé. Előfordul, hogy a terepen találunk valami érdekeset, ami nem szerepel a szkriptben, ilyenkor el kell döntenie, hogy utána járunk-e: lehet, hogy nem lesz belőle semmi, de az is előfordulhat, hogy valami olyanra bukkanunk, ami még a téma kutatóinak is új lesz. Az Everglades Nemzeti Parkról szóló filmem (*The Everglades*, 2015) például köszönőviszonyban sem volt az előzetes szkripttel, de később ennek alapján tudományos cikkeket írtak, mert olyan újdonságokat sikerült lefilmeznünk.

• Vannak állandó alkotótársaid?

Hargittai „Pamacs” László vágó és a finn operatőr Jan Henriksson. Pamacs, mivel elég sok játékfilmet is vág, nagyon értékes dramaturgiai tanácsokat ad, és mindig nagyban támaszkodom rá.

16 éve csináltuk az első filmünket együtt, a *Vadlovak* már az ötödik. Jannak a '90-es évek végén az asszisztense voltam, vele inkább a képi szekvenciákat beszéljük át. Nélkülük nem tudnék természetfilmeket csinálni. Minden filmem az ő filmjük is, hiszen csapatmunkáról van szó.

• *Mi volt a legkomolyabb technikai kihívás a Vadlovak esetében?*

Azt gondoltam, hogy olyan technikai megoldásokat is meg tudok majd csinálni, ami máshol még nem sikerült. Szerettem volna beletenni két *Mátrixos bullet time* effektet, amikor fürdenek a darvak. Iszonyú sok energiát tettünk bele, de nem lett belőle semmi, mert megijedtek a madarak, hiába raktuk ki előre a felszerelést, hogy hozzászokjanak. Gyerekkori álmom volt, hogy éjjel a darvak közé merészkedjen az objektív. Ehhez egy speciális dobozt készítettünk a fahrtsínen mozgó kamerának, de a terepen soha nem akart működni. Bent persze soha nem volt vele gond...

• *A narrációt te szoktad írni?*

Általában én írom meg a narrációt angol nyelven, mert angolul tanultam szkriptírást, és ezt fordítottam le magyarra. Most nem így történt: magyarul írtam meg, de nem tetszett a végeredmény, ezért elkezdtem magyar regényeket olvasni, így akadt a kezembe Molnár T. Eszter *Stand-Up – Egy majdnem normális család 1.* című regénye, ami nagyon megtetszett. Fel is kerestem az írónőt, ami nem volt nehéz, mert kiderült, hogy a párom csoporttársa volt az egyetemen, és biológusként végzett. Remek volt vele együtt dolgozni, hiszen biológusként volt rálátása a témára, emiatt a jövőben is szeretnék majd együttműködni vele.

• *Volt olyan jelenet, amit nem a terepen vettetek fel?*

Csak egyetlen *timelapse*-es trükkfelvétel: a fűnövés, ami öt napig tart. Nyilván nem hagyja kint az ember öt napig a pusztaban a kamerákat és a lámpákat, ezért berendeztünk egy kis pajtát, így készült el ez a képsor. Még a kamilák *timelapse*-es kinyílását és becsukódását is a terepen vettük fel, csak a szél ellen védtük a virágokat egy apró folpakkos fallal, hogy ne remegjenek a felgyorsított felvételen. Semmilyen más engedményt nem tettünk, minden teljesen hiteles a filmben. Nincsenek benne stúdióképek, és erre nagyon büszke vagyok.

• *A drónfelvételekhez remekül passzol a nagyzenekarra írt, improzálás filmzene. Mészsész a zenéről?*

Én hang- és zenemániás vagyok, mindig óriási hangsúlyt fektetek erre. Az volt az álmom, hogy nagyzenekar játssza fel a korábban Emmy-díjra is jelölt zeneszerző, Oliver Heuss által komponált zenét. Terveztünk filmzene koncerteket is a *Vadlovak*-hoz. A film végére pedig szerettem volna egy slágergyanús zenét, ehhez kértem fel Tövisházi Ambrust (Erik Sumo), aki szerintem remek dalt szerzett a filmhez. A vége főcímnak van már rádiós változata is, illetve jelenleg készül hozzá videóklip.

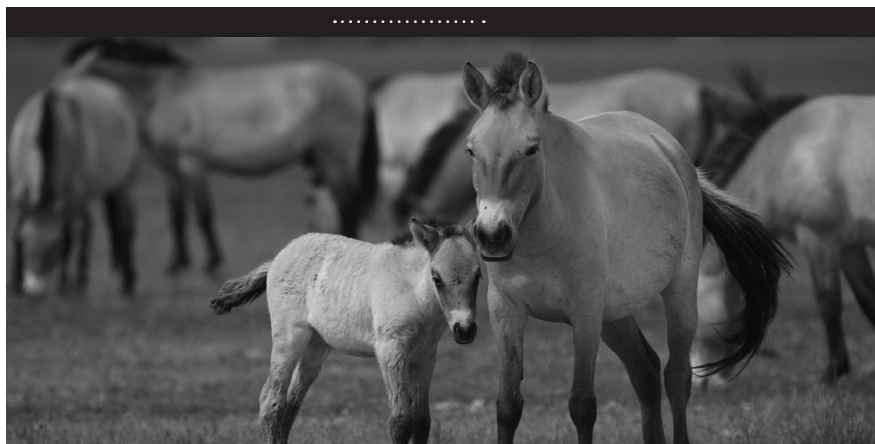
• *Mi lesz a következő projektet? Hány filmterved van?*

A világhírvány sajnos behatárolja a lehetőségeket, de van egy konkrét tervem, amit Svédországban fogok leforgatni. Egy személyes hangvételű darabról van szó a klímaváltozásról, amely azt vizsgálja majd, hogyan alakul át a természet és mely növény- és állatfajok lesznek a jelenség nyertesei és vesztesei. Van két magyar témám is, ezeket most fejlesztem, emiatt még nem árulnám el a részleteket..

Török Zoltán:

**Vadlovak – Hortobágyi mese**

Emellett szeretnék visszamenni Floridába is, mert bőven maradt még sztori arrafelé is. •



## Vadlovak – Hortobágyi mese

Rendezte: **Török Zoltán**. Kép: **Jan Henriksson, Török Zoltán**. Vágó: **Hargittai László**. Zene: **Oliver Heuss**. Narrátor: **Pokorny Lia**. Gyártó: Gyártó: **Doclights NDR Naturfilm / Vadló Film Produkció**. Forgalmazó: **Mozinet**. 88 perc.

Török Zoltán több mint tíz éve a nemzetközi természetfilmes élvonal tagja, alkotásai ugyanúgy sikerrel szerepeltek a Discovery Channel vagy a National Geographic műsorán, mint a legrangosabb amerikai és európai természetfilmes szemlék versenyprogramjában. Az új évezred legnépszerűbb magyar természetfilmje, a *Vad Magyarország* (2011) után tíz évvel Török ismét visszatér a szülőföldjéhez, ezúttal azonban általános áttekintés helyett a *Vidrasors* (2007) és a *Lemming – A messi észak aprócska ura* (2017) alapvetését kombinálja: kiemel egy állatfajt és nevesíti a főszereplő állatot. A hortobágyi Pentezugban Pokorny Lia narrálásában ismerkedhetünk meg a Przszevalszkij-lovak (vagy mongol vadlovak) mindennapi életével a tavasszal megszülető Cseppke nevű kiscsikó és családja perspektíváján keresztül. A hároméves, nemzetközi koprodukciós forgatásból egy természeti ciklusnyi sűrítményt kapunk tavaszitól tavaszig a mocsaras-ligeterdős pusztában, ahol a flóra színváltozása mellett bemutatásra kerülnek a vidék többi, állandóan vagy csupán ideiglenesen ott tartózkodó állatai is a nyúltól a rókán át a különféle madárfajokig. A látványvilág még impozánsabb, mint a *Vad Magyarország* esetében: nagyzenekari tételekkel megtámogatott, gyönyörűséges drónfelvételek, *time lapse* videók és narrált életképek váltakoznak, amelyek nem nélkülözik a kielezett drámai pillanatokat sem. A *Vadlovak – Hortobágyi mese* Török első valóban egészestés (60 perc helyett közel másfél órá) természetfilmje, amely egyértelműen nem kisképernyőre, hanem gyöngyvászsonra lett megálmodva. Amennyiben a filmszínházak újraindítása ezt megengedi, a *Vadlovak*nak jó esélye van arra, hogy megismételje a *Vad Magyarország* példa nélkül álló természetfilmes sikertörténetét.

TESZÁR DÁVID

ORÖK LENYOMAT

# Elveszett Paradicsom

VARRÓ ATTILA

**AZ ORÖK LENYOMAT RADIKÁLIS TOVÁBBGONDOLÁSA A LESZBIKUS KOSZTÜMÖS DRÁMÁK EGYRE NÉPSZERŰBB TRENDJÉNEK.**

A tömegfilm története Hollywoodtól Tokióig tele van kérészeletre ítélt ciklusokkal, amelyeknek csak alig pár százalékából válik permanens műfaj vagy évtizedeken átívelő szubzsáner. Vajon ki emlékszik már a túlvilági romkom-fantasy hullámra a 80-as évek nyitányáról, a fél évszázada felvirágzó agyprogramozós sci-fi/thrillerekre vagy a hidegháborús évek óriásrovar-inváziós katasztrófa-opuszaira? A sikeres sémák instant másolásának hosszabb távú hatékonysága immár nem annyira az újrahaznosításból élő gyártók gazdasági érdekein, mint inkább a folyton újra vágó közönség érdeklődésén múlik: míg a 30-as évek mozinézőit a szűkebb filmkínálat toleránsabbá tette a folytonos ismétlődésre, manapság az iszonyú túlkínálatban ciklus legyen a talpán, amely megéri ötödik születésnapját. Épp ennél a jelles pontnál tart az egyik legvitatottabb kortárs filmciklus, amely szórványos előképek után 2015-ben ütötte fel fejét a filmvilágban, Nagy-Hollywoodtól (*Carol*) a tévés filmpiacon (*Bessie*) át az európai művészfilmig (*The Girl King*), majd az elmúlt 2-3 évben legalább fél-tucatnyi fősodorbeli alkotást produkált (*Lizzie, Vita és Virginia, Tell it to the Bees, Carmilla, Colette, Wild Nights with Emily, Summerland, World to Come*), köztük számos nemzetközi fesztiválsikerrel (*A kedvenc, A szolgálólány, Portré a lángoló fiatal lányról*). A leszbikus kosztümös dráma ciklusa idén már a minden komolyabb társadalmi jelenségnek kijáró Saturday Night Live-szkeccsig is eljutott, amely jó szokása szerint maroknyi klisére redukálta a friss trendet, ám ezek precíz zanzáját adják: valamikor a 19. század derekán elegáns, ám visszahúzó úrihölgy vérszegény ujjai félén-

ken megsimítják a csábító nő kézfejét, miközben a háborgó tenger tajtékai egy titkon beteljesülő és bukásra ítélt románc ígéretével permetezik remegő ajkukat. Habár maguk a filmek valamivel színesebb összképet mutatnak a paródiánál, legyen szó műfajokról (akad a kínálatban vámpírmese, westerndráma, átverős thriller és romkom) vagy stílusjegyekről (intim szubjektív groteszk szatirikuson át minimalista rögválóság), a ciklushoz tapadó közhelyek érvényes problémákra világítanak rá a leszbikus románc és a kosztümös múlt ellentmondásos kapcsolatában.

Noha a férfi homoszexualitás fősodorbeli karrierjének is megvoltak a maga egzotikus (fél)múltba helyezett zászlóshajói (*Maurice, Querelle, Another Country*), amelyek nagyban hozzájárultak a 80-as évek meleg hullámának térhódításához, a „gay period drama” sosem vált ciklussá. Egyfelől sosem tömörült rövid időn belül 2-3 alkotásnál népesebb csoportba, másfelől felhozatala nem szorítható semmiféle szűkebb skatulyába: hőseik és világuk sokkal változatosabb, mint a borongós, fűzőbogozgató vidéki hölgyeké. Velük ellentétben az elmúlt pár év mainstream leszbikus filmjei szokatlanul nagy arányban játszódnak legalább fél évszázaddal a jelenkort megelőzően, ráadásul főalakjai többnyire a társadalmi elithez tartoznak, akár az uralkodó osztály tagjai (netán uralkodók), akár vagyonos polgárok, akár rangos művészek – valamint egy kivételtől (*Bessie*) eltekintve: fehérek. Márpedig ez teljesen elüt a kortárs filmvilág elszánt törekvésétől a diverzitásra, méghozzá éppen egy olyan témában, amely lázadást jelent a hagyományos (hetero)normatív szemlélet ellen.

Miközben ezek a – többnyire valós, sőt akár történelmi – hősnők fontos kulturális szerepet töltenek be a jelenben (bizonyosságul szolgálva arra, hogy a női homoszexualitásnak is megvan a maga tekintélyes, sőt rangos múltja), ugyanakkor el is terelhetik a figyelmet a jelen problémáiról, egy olyan ókonzervatív korba helyezve a történetet, amelyet könnyen letűnt időknek tekinthet a mai néző, társadalmi korlátait és ellenérzéseit egy kalap alá véve a gőzhajókkal, torokgyíkkal és rabszolgasággal. Ám a kosztümös filmek emelkedő műfaji távolságának, elemelt-ségének ez esetben is két oldala van: eszképzimusuk nem csupán annak köszönheti népszerűségét, hogy egérutat kínál a kortárs problémák elől, de annak is, hogy olyan világba repít, ahol a komolyabb akadályok a mainál jóval romantikusabba színezik, szenvedélyesebbé varázsolják a leszbikus viszonyt – ahogy a gőzhajók kalandosabb élménnyé teszik a tengeri utazást vagy a rabszolgaság hősiessébbé egy *blaxploitation* western főhősét. Az összképet tovább árnyalja, hogy ezek a filmek elvéve (lásd a *Tell it to the Bees* kiadós melodramáját) foglalkoznak az adott kor homofóbiájával – inkább a szerelmes nők személyes problémáira összpontosító finom portrék: a szerelem nélküli házasság, a kemény fizikai munka és a fojtogató elszigeteltség poklából talál menedékre egymásban a *The World to Come* két vadnyugati telepes-felesége, *A kedvenc* udvarhölgyeinek életét inkább a rivalizálás, mintsem a nemi előítéletek komplikálják, a *Summerland* hősnőit az anyaság iránti vágy szakítja el egymástól, és Lizzie Borden is inkább nyereségvágyból ragad fejszét, mintsem apja vaskos hímsovinizmusát megtorolni. A ciklus inkább a progresszivitás, mintsem a problémakerülés fényes tanúbizonysága: miként a New Black Cinema rasszizmus-kritikája sem az egyetlen érvényes téma egy fekete filmkészítő számára, úgy a leszbikusokról szóló filmek nézőközönségét sem kizárólag a kirekesztettség igazgatja.

Akár egy röpké ciklus létrejöttéhez is széles közönségtábor szükségeltetik, mint ezt a férfi homoszexualitás tömegfilmes kudarca bizonyítja ezen a téren (legközelebb talán a meleg musical került hozzá a 2000-es évek elején). A leszbikus kosztümös dráma



friss közkedveltségét főként annak köszönheti, hogy nem kizárólag (vagy akár elsősorban) leszbikusokat csábít: a múlt romantikus díszleteibe helyezett nőszerelem

legalább annyira vonzó, bizonyul a szerelemre éhes hetero nőközönségnek is, akik mind kevésbé látják a férfinenben a partnert a mély és tartalmas románcokhoz. Ezeket a filmeket nem csak a (múltban) tiltott szerelem izgalmá köti össze, de az is, mennyire kiszorulnak belőlük a férfiak: maximum az antagonista hálátlan szerepével kell beérniük (*Carol*, *Lizzie*, *The World to Come*), az esetek többségében semmiféle dramaturgiai jelentőséggel nem bírnak a cselekményben, korfestő mellékalakok, párvonalas skiccek, passzív biodíszletek. Noha a ciklus sikerkarrierje a *Carollal* indul, valódi origója az egy évvel korábbi *The Duke of Burgundy* apró gyöngyszeme, amely nem csupán komplex és provokatív módon ábrázolja hősnői kapcsolatát, de egy időn kívüli, férfi nélküli álomvilágba helyezi őket. Ez a szerelmi/szexuális nőutópia fűzi egybe és teszi népszerűvé ezeket a filmeket: a természeti szimbólumok (méhek, virágok, tenger) és művészeti motívumok (portréfestés, versírás, tánc) garmadával megpakolt pompás milió, amellyé a hősnők átforgalmazzák maguknak a tör-

**„Kurta menekülés a hétköznapok elől”**

(Kate Winslet és Saoirse Ronan)

vény és hatalom szmogjában fuldokló valós világot – még ha csak rövid időre is. Ugyanez az oka, hogy a boldog vég a legfőbb jegye a ciklusból leginkább kilógó – mellesleg

férfirendezőhöz kötődő – daraboknak (*Szolgálgató*, *Kedvenc*): a heteroszexuális női közönség számára a leszbikus kapcsolat nem rég vágyott önmegvalósítás, csupán kurta menekülés a hétköznapok elől – néhány idilli pásztoróra, ahol egy kicsit nem kell feleségnek és dolgozó nőnek, háziaszonynak és anyának lenni.

Az idei év eddig legjelentősebb hozzájárulása a ciklushoz (cannes-i bemutatóra vár Paul Verhoeven 17. századi apáca-románca, *Benedetta*) különösen izgalmas darab, főként mivel egy homoszexuális férfi-rendező alkotása, aki debütfilmjével, a 2017-es *God's Own Country*-val már elkészítette a leszbikus kosztümös románc szinte tökéletes *gay*-revízióját: a saját ifjúkori élményeit feldolgozó meleg románc egy yorkshire-i gazdacsalád fia és egy román idénymunkás között csatagos, trágás tanyasi édenkertben zajlik, látványos természeti szimbólumokkal, ám a jelenbe helyezve, naturalisztikus képsorokkal és óvatos happy enddel. Francis Lee második filmje, az *Örök lenyomat* már alaptémájával is igen merészen bánik: hősnője, a 19. szá-

zadi női természettudós és fosszília-gyűjtő Mary Anning – akárcsak a *Kedvenc* Anna királynője vagy a *Wild Nights with Emily Dickinson*ja – távolról sem számít bizonyítottan leszbikusnak, így aztán a sztori pár hetes románca Anning és egy tudóstárs elhanyagolt felesége, Charlotte Murchison között afféle (lehetséges) *queer* fantáziavilágba helyezi valós hőseit. Ugyanakkor Lee több tekintetben eltér a nagyobb közönségnek szánt nőutópiáktól: nyoma sincs a múlt megkapó díszletvilágának, a szilaj hullámok csapdosta partszakasz, ahol hősnőink a megkövesedett maradványokat keresve egymásra találhatnak – pár napsütéses perccen kívül (az első szex után) – kopár és nyomasztó munka-

hely, sőt egy migráns orvos személyében fontos és pozitív férfialak is helyet kap a cselekményben. Noha ezúttal is szinte minden jelenetre jut egy árulkodó állatjelkép (rabul esett bogarak, gyermekpótló porcelánállatkák és gondosan dörzsöltgetett ammonitesz-spirálok) vagy érzéki töltetű tenger-metafóra, az író-rendező csábító romantizálás helyett megőrzi apró epizódokból kibontakozó, szikár elbeszélésmódját és keresetlen, naturalisztikus stílusát (a szeretkezések fényévekre vannak a ciklus finomkodó, esztétizált szexjeleneteitől). Az *Örök lenyomat* radikális továbbgondolása a leszbikus kosztümös drámák trendjének: habár sokat megőrizt bevált kliséiből, édenkertje nem az elődök mélabús/melodramatikus eszképzismusának szülötte, inkább egy merőben inkompatibilis emberpár első pillanattól elveszett paradicsoma, akiknek közös boldogságát azonos neműknél, eltérő vagyoni helyzetűknél, társadalmi különbségeiknél is erősebben gátolja saját személyiségük.

**ÖRÖK LENYOMAT (Ammonite)** – brit, 2021. Rendezte és írta: **Francis Lee**. Kép: **Stéphane Fontaine**. Zene: **Dustin O'Halloran** és **Volker Bertelmann**. Szereplők: **Kate Winslet** (Mary), **Saoirse Ronan** (Charlotte), **Gemma Jones** (Molly), **Fiona Shaw** (Elizabeth). Gyártó: **BBC Films / BFI / See-Saw Films**. Forgalmazó: **Telekom TVGo**. *Feliratos*. 120 perc.



**SZUPERNOVA**

# Meghalni csak pontosan, szépen

**VAJDA JUDIT**

**HARRY MACQUEEN KÉT CSODÁLATOS SZÍNÉSZI ALAKÍTÁSSAL MEGTÁMOGATOTT MŰVÉBEN LÁTSZÓLAG MINDEN MEGVAN EGY MEGRÁZÓ MELODRÁMAHOZ.**

**K**ét késő ötvenes-kora hatvanas férfi utazik a vidéki Anglia békés tájain egy viharvert lakóautóval. Hamarosan kiderül, hogy Sam, a komolyzenei zongorista és Tusker, a neves író egy párt alkotnak – és hamarosan kiderül az is, hogy az egymásra hangolt, csendes tréfák közé vegyülő nyomasztó nyugtalanság oka, amiért hőseink végiglátogatják múltjuk kedves helyszíneit, és amiért összecsiszították minden barátjukat és családtagjukat, az az, hogy mindezt így együtt utoljára tehetik meg, mivel Tusker demenciában szenved.

A Samet alakító Colin Firth már az *Egy egyedülálló férfin* is olyan meleg férfit játszott (még hozzá Oscar-jelölést érdemlően), akinek meg kell küzdenie a gyásszal, élete szerelmének az elvesztésével, a Tuskert megformáló Stanley Tuccival pedig kiválóan működik közöttük a kémia. A *Szupernóva* ereje még-

sem ebben rejlik, hanem abban, hogy miközben nézzük, egy percre sem jut eszünkbe, hogy most két meleg férfit látunk – az univerzális téma, a visszafogott, természetes színjáték és a rendezés érzékenysége miatt „csupán” annyit érzékelünk, hogy két olyan embert látunk, akik mindennél jobban szeretik egymást, de el kell válniuk.

Sokat segít mindebben az is, hogy hivalkodó monológok és nagyszabású, teátrális megnyilvánulások helyett Harry Macqueen forgatókönyvíró-rendező olyan hétköznapi és mélyen emberi megoldásokat választ, mint a fent már említett csendes tréfák, egy ügyetlenül felolvasott búcsúbeszéd vagy az olyan szubtilis, mégis igen beszédes vizuális jelzések, mint mikor a kamera segítségével úgy ráerősítenek a két férfi közötti magasságkülönbségre, hogy Tusker minden korábbinál elesettebbnek tűnik (lásd azt a jelenetet, amikor Sam segít begombolni egyre rosszabb állapotba kerülő társa ingét).

**„Rövidre zárja a magyarázatot”**  
(Colin Firth és Stanley Tucci)



Az élettől való búcsú, a másik oldalról pedig szeretünk elengedése önmagában is van olyan erős téma, hogy elvisz egy teljes cselekményt (lásd például *Az élet nélkül*em, az *Utolsó napjaim* vagy a *Mielőtt megismertelek* című filmeket), Macqueen azonban nem elégszik meg az egyszerű haldoklásmelodrámaival – sajnós. A *Szupernóva* első blikkre a maga másfél órájával kom-

pakt kis darabnak tűnik: kerek, egész, és egy utolsó utáni jelenettel, egy afféle kódával (ami többszörösen is passzol az egyik főhős már említett hivatásához) szépen le is van zárva, még épp innen a giccsen. Csakhogy az alkotó (a nyilvánvalón túl) felvet egy konfliktust, ami rendkívül erős érdekkülönbséget alakít ki Sam és Tusker között, lehetetlen helyzetbe hozva az előbbit – és amely különbség kis túlzással két jelenettel később már meg is oldódik.

A szóban forgó konfliktus rendkívül súlyos érzelmi és morális dilemma egyszerre, amelynek a leküzdése normál esetben hosszas vívódások után lenne csak lehetséges, de a rendező túl hamar letudja. Mivel lehetetlennek tűnik, hogy ne bízott volna a színészeiben, valószínűleg saját magában nem bízott eléggé (a színészként tevékenyebb fiatal alkotó korábban csak egy mindössze 78 perces filmdrámát rendezett, a 2014-es *Hinterlandet*). Ami nagy kár, mert filmje így túl rövid és kifejtetlen maradt, holott még bőven lett volna benne anyag, ahogy a színészekben is, akiken azért a kitűnő alakítások ellenére is látszik, hogy nem futották ki teljesen a formájukat.

Macqueen jellemzően az egész filmen végigvonuló, egyébként gyönyörű címadó metaforát is egy olyan jelenettel tudja le, ami inkább rövidre zárja a magyarázatot, mintsem rendszeren elmagyarázná a szupernóva jelenségét, így annak, aki nincs otthon a csillagászatban, nem is biztos, hogy leesik a tantusz. De az alkotó itt is túl takarékos akart lenni, így a Tusker és Sam kis unokahúga között zajló párbeszéd úgy lett megvágva, hogy ki lehet ugyan következtetni az üzenetét, de az egyszeri néző hajlamos inkább a folyton visszakérdező, értetlenkedő kislánnyal azonosulni.

A *Szupernóva*ban nem azzal van baj, ami belekerült – abba szinte lehetetlen lenne belekötni. Sokkal inkább azzal, ami kimaradt belőle – és ez a lista sajnós, a filmmel ellentétben, hosszabb a kelletnél.

**SZUPERNOVA (Supernova)** – brit, 2020. Rendezte és írta: **Harry Macqueen**. Kép: **Dick Pope**. Zene: **Keaton Hanson**. Szereplők: **Stanley Tucci** (Tusker), **Colin Firth** (Sam), **James Dreyfuss** (Tim), **Pippa Haywood** (Lilly), **Sarah Woodward** (Sue). Gyártó: **Quiddity Film / BFI**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 93 perc.

## RAYA ÉS AZ UTOLSÓ SÁRKÁNY

## Hercegnő a bábból

ZSUBORI ANNA

## A DISNEY STÚDIÓ LEGFRISSEBB RAJZFILMJE FOLYTATJA A FRANCHISE HAGYOMÁNYOS HERCEGNŐ-KÉPÉNEK ÁTFORMÁLÁSÁT.

A Walt Disney Stúdió „hercegnő-franchise” 2000-re datálható megszűnetése óta a brand nemcsak monumentális nemzetközi üzletté nőtte ki magát, de az elmúlt két évtized alatt a „hercegnő” fogalma maradéktalanul összeolvadt a vállalat nevével. Nem csoda, hogy Mickey mágikus birodalma újabb és újabb (multikulturális) princesszekel örvendezteti meg az internacionális nagyréműt, élen a Disney első afro-amerikai hercegnőjével, Tianával (*A hercegnő és a béka*, 2009), vagy a skót királylánnyal, Meridával (*Merida, a bátor*, 2012) – töretlen céltudatossággal és szélesebb merchandising-kínálattal folytatva a *Pochahontas* és a *Mulan* erős női főhősével indult 90-es évekbeli trendet. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy míg az egzotikus helyszín továbbra is fontos színpontja a hercegnői megjelenésnek, a társadalmi változások nyomására végre a stúdió is észrevette, hogy királylányait szorítja az egykori csilivili báli ruha, és progresszív lendülettel lerázta róluk a flittert.

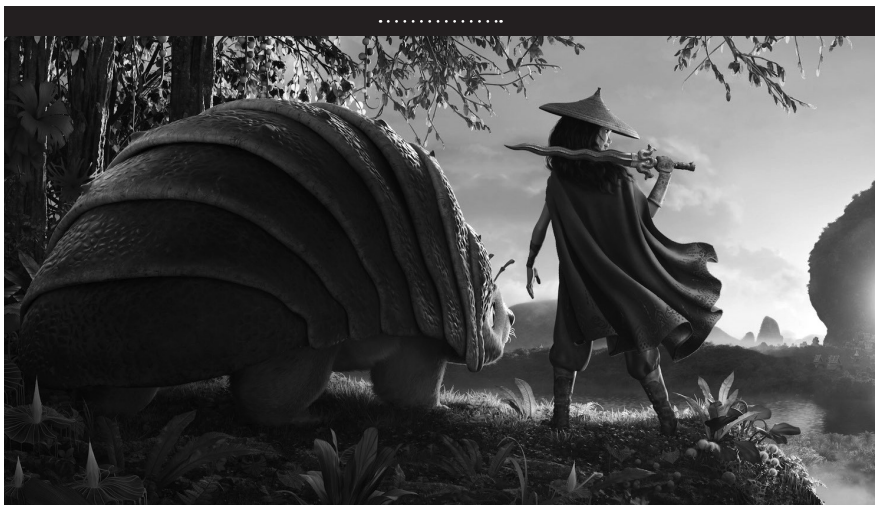
„Veled az erő,  
ha egységből  
fakad”

*Raya és az utolsó sárkány* – ezúttal az indonéz kultúrkört megidézve – Raya, a mesés Szív-ország hercegnője és Sisu, a bűvös sárkány kalandját meséli el, miközben körbevezeti a nézőt Kumandra, egy utópikus és interkulturális délkelet-ázsiai birodalom, múltban szétszakadt és jelentősen különböző részein. A hajdan egységes és virágzó Kumandát legendás sárkányok védtek a pusztító járványként terjedő Druunoktól, azonban kihalásukkal az öt provincia között erősen megromlott a kapcsolat: a szétválást csak tovább súlyosbítja a mágikus sárkányköért folyó harc, amely a birodalomhoz hasonlóan darabokra hull. Ahhoz, hogy újraegyesítse Kumandrárt és megmentse egy Druun-támadás során kővé vált édesapját, a tizenéves Rayának meg kell találnia Sisu, az utolsó sárkányt. A film alkotói azonban egyre inkább arra helyezik a hangsúlyt, hogy a rettenthetetlen hősnő számára a legnagyobb kihívást nem az ország újraegyesítése jelenti, hanem annak megérté-

se és elfogadása, hogy a sikerhez nem elég összegyűjteni a sárkánykő darabjait – a bizalom az, amely valójában összetartja a nemzetet. Más szóval: akkor van veled az erő, ha egységből fakad.

Raya világa – számos tradicionális és pop-kulturális tematikai utalás mellett – vizuális megjelenítésében is megidézi a *Csillagok háborúja* mozifilm-sorozat friss alkotásait, főként a látványos hasonlóságban Raya és Rey bizonyos öltözékei, illetve bájos állat-*sidekick*-je, Tuk-Tuk, és az űropera BB-8 robotja között. Am Raya ábrázolása nemcsak a legfőbb Jedi-lovaggá váló Reyjel való hasonlóságán keresztül kérdőjelezi meg a nemi sztereotípiákat. Noha a film előtérbe tolt üzenete kétségteljesen a bizalom és azon keresztül az „egységben az erő” politikai kérdéskörére összpontosít, a háttérben meghúzódó gender-téma nagyobb figyelmet érdemel. Raya például egy beszélgetés során, miután egyértelműen a kényelmes öltözék mellett teszi le a voksát, határozottan kijelenti, hogy „csak egy szörny” lenne képes szűk viseletet hordani. Megállapítása két szempontból is érdekes. Egyrészt a báli ruha a hercegnő egyik legjellemzőbb meghatározója, a Disney Stúdió saját bevallása szerint is (mint erre a félisten Maui egyik kijelentése is utal, a *Vaiana* című animációs filmből). Másrészt „szörnyhöz” hasonlítani azokat, akik a dekoratív, ám kényelmetlen viseletet részesítik előnyben, sokat elárul a Mickey-birodalom törekvéséről a hercegnő-imidzs újradefiniálására. Bár azt még nem lehet tudni, hogy Raya a „Princess Line” hivatalos része lesz-e vagy sem, az már nyilvánvaló, hogy a stúdió mind egyértelműbben jelöli ki azt a sárgaköves utat, amelyet franchise-hősnője a jövőben követni fog céljai elérése érdekében. Bár ez az út még mindig a Disney által lerakott erős alapokra épül (mint például a multikulturalizmus), az már világos, hogy végén a hagyományostól eltérő hercegnő fog állni. A Disney kis királylánya végre levetni látszik szűk, hiperrózsaszín bábját, hogy teljes valójában és pompájában megmutassa szívárványos pillangószíneit.

**RAYA ÉS AZ UTOLSÓ SÁRKÁNY** (*Raya and the Last Dragon*) – amerikai, 2021. Rendezte: **Don Hall** és **Carlos López Estrada**. Írta: **Qui Nguyen** és **Adele Lim**. Zene: **James Newton Howard**. Gyártó: **Walt Disney Pictures**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 107 perc.





## Wendy

**Wendy** – amerikai, 2020. Rendezte: **Benh Zeitlin**. Írta: **Benh** és **Eliza Zeitlin**. Kép: **Sturla Brandth Grøvlen**. Zene: **Dan Romer**. Szereplők: **Devin France** (Wendy), **Yashua Mack** (Peter), **Gage Naquin** (Douglas), **Gavin Naquin** (James), **Ahmad Cage** (Sweet Heavy). Gyártó: **TGS Entertainment / Journeyman Pictures**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** Feliratos. 111 perc.

**B**en Zeitlin, *A messzi dél vadjai* rendezője nyolc év kihagyás után tért vissza, méghozzá egy Pán Péter parafrazissal, melynek főszereplője ezúttal a klasszikusból ismert kislány karakter: Wendy. Zeitlin nem volt egyszerű helyzetben, hiszen a sikeres bemutatkozó filmje után óriási várakozás előzte meg a másodikat, a kritikai fogadtatás pedig végül szinte kimerült a két mű egymáshoz való hasonlítgatásában. Bár az író-rendező valóban megőrizte *A messzi dél vadjaira* jellemző stilisztikai megoldásokat, új filmje megérdemelni, hogy önálló alkotásként kezeljék.

Az évek óta dédelgetett projekt több szempontból is átértelmezi a Pán Péter történetet. A néző Wendy szemén keresztül tapasztalhatja meg a felnövéstől való félelem szorongató érzését, és Péter sem a megszokott, talpraesett kisfiú, aki utat mutat a gyerekeknek Sohaországban. A fiú karaktere feltűnően fiatalabb a hősnőnél, önfejűbb, gyermekibb, retteg a változástól, így a valódi döntéshelyzetek Wendy-re hárulnak, aki ügyesen mozog a gyermekek és a megöregedett, kiégett felnőttek világában is. Ráadásul a színészválasztás telitalált: míg a Wendy-t alakító Devin France kifinomultan hozza az egyszerre elbűvölő, érett és érzelmes *tomboy*-t, a Karib-szigetek-ről származó, Pétert alakító Yashua Mack inkább megzabolázhatatlannak tűnő, ösztönös östehetség.

Zeitlin rendkívül izgalmas, intenzív világot épít hősei köré, amelyben a fantasztikum keveredik a naturalisztikus ábrázolásmóddal, a mesevilág mögött felsejlik az Amerika déli államaira jellemző sze-

génység, és a perifériára szorult réteg kiszolgáltatottsága. Noha a filmből nem maradtak ki az ismert melodramatikus (itt-ott már klisének ható) elemek, ám ezek nem kerülnek túlsúlyba, így zavartalanul kirajzolódik a filmet valóban mozgó érzet: a felnövéstől, a szeretteink elvesztésétől, a változástól való bénító félelem. A *Wendy* világa sötét és ijesztő, a felnőttek visszatartóak, a gyerekek kiszámíthatatlanok, miközben a történet érzékenyen idézi a klasszikus hangulatát, elegánsan billegve a fantázia és a valóság dimenziója között.

JORDI LEILA



## Csapdában

**Shorta** – dán, 2019. Rendezte és írta: **Frederik Louis Hviid** és **Anders Olholm**. Kép: **Jacob Moller**. Zene: **Martin Dirkov**. Szereplők: **Jacob Lohmann** (Andersen), **Simon Sears** (Jens), **Tarek Zayat** (Amos), **Issa Khattab** (Iza), **Arian Kashef** (Osman). Gyártó: **Toolbox Film**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 108 perc.

**A**rasszizmus és a rendőri túlkapások keltette amerikai lázongások és jogvédő civil mozgalmak tajtékzó hullámainak egyik szlogenjeként elhíresült „Nem kapok levegőt” Eric Garner utolsó mondata, mielőtt 2014-ben egy rendőri intézkedés közben életét veszítette. 2020-ban a rendőri brutalitás egy újabb életet követelt, George Floyd halála óriási tüntetéssorozatot indított, ami végigsöpört a világon. Anders Olholm és Frederik Louis Hviid rendezői debütálása, a *Csapdában* már nyitóképeben is ezekre az eseményekre reflektál: egy 19 éves muszlim fiút fojtogatnak, majd a tisztázatlan körülmények között őrizetbe vett bevándorló életveszélyes állapotban kerül kórházba a koppenhágai rendőrség kihallgatása után. Ebben a feszült helyzetben ugyanúgy zár össze a Dániában élő arab és a rendőri közösség.

A *Csapdában* két főszereplője – a jó és a rossz zszaru –, Mike Andersen és Jens Høyer napi járőrszolgálatra indulnak, amikor Svalegårdembe, a főként arabok által lakott paneldzsungelbe

keverednek. Amint meghallják a rádióban, hogy a kihallgatott fiú meghalt, rögtön elszabadulnak az indulatok. A két rendőr és autójuk hátsó ülésére lökött, frissen letartóztatott tizenéves Amos körül bezárul a gettó. A rendőrségen bosszút álló fiatalok csoportja üldözőbe veszi a két zsarut, akik Amos helyismeretére hagyatkozva próbálnak kijutni a lakótelepről. Hármójuk menekülési kísérlete közben kibontakozik a két rendőr közti feszültség: míg a rasszista Mike vállalja, hogy falaz az arab srácot félholtra verő kollégáinak, addig Jens elveinek engedelmesséve feljelentené társait – a muszlim bevándorlók elszigetelt világában töltött éjszaka azonban mindhármuk életét megváltoztatja. A feszes akciójelenetek mellett az erkölcsi helytállás ugyan a nagyobb tét, ám sajnos mindkettőt kioltja az atmoszférateremtés és feszültségfokozás kedvéért feláldozott hitelesség.

PAZÁR SAROLTA

## A kivégzőosztag

**The Assassins** – amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Ryan White**. Kép: **John Benam**. Zene: **Blake Neely**. Szereplők: **Siti Aisyah, Hadi Azmi, Anna Fified, Doan Thi Huong**. Gyártó: **Tripod Media / Greenwich Entertainment**. Forgalmazó: **magyarhangya. Feliratos**. 104 perc.

Az amerikai dokumentumfilm **Ames Ryan White** két csapásirányt követ az életművében: egyik oldalról ismert (*Serena, Ask Dr. Ruth*) és kevésbé ismert személyek (mint a *The Beatles* titkárnőjéről szóló *Good Ol' Freda*) portréira koncentrálnak, másik oldalról pedig konkrét, bonyolult jogi vagy bünyügyi esetek feltárására vállalkozik (*The Case Against 8* a meglegházáság kaliforniai legalizálási kálváriájáról mesél, a *The Keepers* egy apáca meggyilkolásának fél évszázados ügyét eleveníti fel). Legújabb egészestés munkája, *A kivégzőosztag* az utóbbi oknyomozós vonalat folytatja,



és a regnáló észak-koreai diktátor féltestvére, **Kim Dzsong Nam** meggyilkolásának kémfilmeket megszégyenítő sztoriját mutatja be.

A híradásokból talán még derenghet, hogy 2017-ben a kuala lumpuri reptéren fényes nappal, a biztonsági kamerák kereszttüzeiben végezték ki **Kim Dzsong Il** legidősebb fiát, méghozzá nem is akármilyen módon: nem egy, hanem egymás után két fiatal ázsiai nő kent az arcára nagy műgonddal idegmérget.

**White** tudatában van annak, milyen erős az alapanyag, ezért egy csavaros thriller dramaturgiáját viszi végig nagy tehetséggel, kiélvezve a nézővel folytatott játékot. Az elején hidegvérű, profi gyilkosoknak beállított nők elmesélik a nehezen hihető beszervezésük és hosszú tréningjük hátterét, miközben családtagok, újságírók és védőügyvédek is hozzáteszik a maguk kapcsolódó információmorszáit. Végigkísérjük a halálbüntetést kilátásba helyező büntetőper folyamatát, és képet kapunk a háttérben zajló, feszült diplomáciai egyezkedésről is. **White** mozijának nagyon is valós, mégis *larger-than-life* története azoknak is teljességgel lebilincselő lesz, akiket hidegen hagy a nemzetközi kapcsolatok és a geopolitikai furmánykodás témája: *A kivégzőosztag* egyszerre mesél gyermeki naivitásról, könyörtelen titkosszolgálati manipulációról és a következmények nélküli tökéletes büntényről.

TESZÁR DÁVID

## Godzilla Kong ellen

**Godzilla vs. Kong** – amerikai, 2021. Rendezte: **Adam Wingard**. Írta: **Eric Pearson** és **Max Borenstein**. Kép: **Ben Seresin**. Zene: **Junkie XL**. Szereplők: **Alexander Skarsgard** (Nathan), **Millie Bobby Brown** (Madison), **Rebecca Hall** (Ilene), **Brian Tyree Henry** (Bernie), **Shun Oguri** (Ren), **Eiza Gonzalez** (Mala). Gyártó: **Legendary Entertainment / Warner Bros**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 113 perc.

Mióta kiderült, hogy a **Marvel** moziverzuma beindításával gyakorlatilag engedélyt kapott a pénznyomtatásra, a többi stúdió is megszállottan kutatja a hollywoodi Szent Grált, a saját, külön bejáratú franchise-t. A trónkövetelők közül egyelőre csak a **Legendary/Warner Bros.-féle MonsterVerse** maradt talpon, hála két régi, kipróbált szörny reaktiválásának. Az univerzum alapjait a **Godzilla** 2014-es *rebootja* fektette le, amelynek egyszersmind feledtetnie kellett a **Gojira**-mítoszt különös kegyetlenséggel meggyalázó 1998-as **Roland Emmerich**-verziót. **Gareth Edwards**

rendező a szörnyműfaj japán hagyományait az istenként láttatott lények mellett az emberi nézőpontot is bemutató **spielbergiánus** iskolával szintetizálta, és ezt a stratégiát követte a 2017-es *Kong: Koponya-sziget* is. A harmadik felvonás, a *Godzilla II – A szörnyek királya* alkotói viszont úgy érezték, hogy felesleges a továbbiakban dramaturgiával és feszültségépítéssel bíbelődni, bőven elég, ha az osztódással szaporodó kaijukat egymásnak eresztik.

Erre a koncepcióra épül az eposzi összecsapásokkal kecsgetető *Godzilla Kong ellen* is. **Adam Wingard** (*The Guest*) filmje sajnos abban is követi az elődök hagyományait, hogy képtelen akár csak minimálisan is érdekes humanoid karaktereket és konfliktusokat teremteni, és a cselekmény tele van abszurd, a szörnyuniverzum eddigi szabályaira és belső logikájára is fittyet hányó fordulatokkal. A film javára írandó ugyanakkor, hogy amit ígér, azt teljesíti, a két kultikus szörny többmenetes összecsapása hamisítatlan, neonban ázó látványpornó, bónuszként pedig **Gojira** klasszikus nemezise, **Mechagodzilla** is beugrik a buliba. A *Godzilla Kong ellen* tiszteli a zsáner hagyományait, a '98-as verzióval ellentétben a japán rajongók nem fogják kulturális merényletnek tekinteni, az utókor azonban inkább arról emlékszik majd rá, hogy ez volt az a film, amely az elsők közt bizonyította be, hogy lehet moziélet egy világjárvány után is.

BASKI SÁNDOR





## A világ szívében ▽

**No Coração do Mundo** – brazil, 2019.  
Írta és rendezte: **Gabriel és Maurílio Martins**. Kép: **Leonardo Feliciano**. Szereplők: **Kelly Crifer** (Ana), **Leo Pyrata** (Marcos), **Grace Passô** (Selma), **Bárbara Colen** (Rose), **Robert Frank** (Miro), **Renatio Novaes** (Beto), **Rute Jeremias** (Dona Sônia). Gyártó: **Filmes de Plástico**. Forgalmazó: **HBO**. *Feliratos*. 121 perc.

**A** brazil filmekben (*Isten városa, Utolsó megálló 174, Temporada*) gyakori főszereplők az emberi karakterek sorsát megpecsételő „bűnös városok”. Gabriel és Maurílio Martins-tól *A világ szívében* is ilyenek mutatja be az ország délkeleti szegletében található Contagemet.

A tablószerű filmben párhuzamosan bontakozik ki a jobb életért küzdő átlagemberek drámája, köztük a három főhőse: a dörzsölt Selma és a rendre kétes ügyekbe keverődő Marcos fotózásból próbálnak legálisan megélni, a férfi barátjáné, a beteg édesapját gondozó Ana pedig megaláztatásoknak kitett jegykiadó a helyi buszokon. Mindhárman elvagyódnak Contagemből egy idealizált helyre, „a világ szívébe”, ám Selma terve, hogy a boldogsághoz egy közös betörés révén jussanak el, végzetesnek bizonyul.

A film első két harmada hosszú bevezető a kiváló, rendkívül feszült, a betörős thrillereket és

## Diablada – Az ördögök tánca

**Diablada** – chilei, 2020. Rendezte: **Álvaro Muñoz**. Írta: **Omar Saavedra Santis**. Kép: **Alvaro Cortes**. Szereplők: **Daniel Candia** (Andres), **Catalina Saavedra** (Rosaura), **Cristián Chaparro** (Cordero), **Karon Mayorinca** (Nene). Gyártó: **Yestay Producciones**. Forgalmazó: **HBO**. *Feliratos*. 130 perc.

**T**örténete alapján a chilei **Álvaro Muñoz** első filmjét is könnyedén el lehetne helyezni a zsánertérképen. A sivatag peremén fekvő apró kisvárosban sorra tűnnek el a 13-14 éves lányok, de a rendőrség nem akarja összekötni a szálakat. A hivatalos álláspont szerint a kamaszok csak elmenekültek egy jobb élet reményében. Egyedül Rosaura Meneses, az alkoholizmusa miatt leszereléssel fenyegetett rendőr hajlandó titokban segíteni a kétségbeesett szülőknél a közösségi nyomozásban.

Muñoz filmje nem hagy kétséget az eltűnések természe-

tét illetően, meg is mutatja a feltételezett sorozatgyilkost, a rendező mégsem a rejtély megoldására fókuszál. Míg a *police procedural* szabályait szintúgy kitágító, és ugyancsak vidéki környezetben játszódó koreai *A halál jele*, a spanyol *Mocsárvidék* vagy a magyar *A martfői rém* egyensúlyban tartja a mielőfestést a nyomozati munka bemutatásával, a *Diablada* első sorban egy pusztulásra ítélt közösség kisrealista portréja, amely a bűnügyi szál nélkül is nyomasztó képet adna ki. Az említett filmekben is felmerülnek a nyomozással kapcsolatban ismeretelméleti dilemmák, de a tragédia súlya nem kérdőjeleződik meg: a *Diablada*ban viszont a szeretteiket elveszítő, nincstelen családoknak a totális elutasítással kell szembenéniük, és azzal, hogy a hatalom helyi képviselői, a rendőrök és a nyomozók még emberszámba sem hajlandóak őket venni.

Muñoz meggyőzően illusztrálja, hogy a deprimált vidékeken a bűntények felderíthetlenségé mögött sokszor nem az esz- köz- vagy a tudáshiány, hanem a motivátlanság áll, és mind- ezért nem lehet egyetlen felelőst megnevezni – a közöny bele van kódolva a rendszerbe. A *Diablada* a kelteténél talán lassabb folyású és az önismétlés vétségét is elköveti, de a helyszínrajza és a karaktertablója hiteles. Ígéretes rendezői debütálás.

BASKI SÁNDOR



a menekülő szerelmesek-filmeket egyaránt megidéző, szív-szorító fináléhoz. A javarészt felszínesen ábrázolt emberi drámák döcögve bontakoznak ki, ami a minimalista stílusú és mozaikszerű cselekményépítés eredménye. Emiatt sokszor nehezen dekódolhatók a karakterek motivációi is, amit didaktikus dialógusokkal igyekeztek kompenzálni az alkotók. A mellékkarakterek nem tesznek hozzá érdemben a „contagemi posvány” bemutatásához, csak elterelik a főhősökről a figyelmet. *A világ szívében* utolsó harmada audiovizuális szempontból is sokkal erősebb, mint túl hosszú nyúl bevezetője. A neonfényes, expresszionista hatású képek lidércnyomásos hangulatot teremtenek, előre jelezve, hogy a főhősök álma a boldogságról rémálomba fog fordulni. Ami viszont végig magas színvonalú, az a megkeseredettségében is reményt sugárzó Selmát alakító Grace Passô remek színészi játéka – miatta biztosan emlékezni fogunk erre a betonközepes bűndrámára.

BENKE ATTILA

## Margaret Atwood: A szavak ereje

**Margaret Atwood: A Word after a Word after a Word is Power** – kanadai, 2019. Rendezte és írta: **Nancy Lang** és **Peter Raymond**. Kép: **John Westheuser**. Zene: **Todor Kobakov**. Szereplők: **Margaret Atwood, Charles Pachter, Harold Atwood**. Gyártó: **White Pine Pictures**. Forgalmazó: **HBO**. Feliratos. 52 perc.

Margaret Atwood hazánkban pár évvel ezelőtt lett igazán ismert, amikor elkészült *A szolgálólány meséje* kiváló sorozat-adaptációja. A megkésztettségben annak is szerepe van, hogy hatalmas életművéből kevés mű érhető el magyarul – szerencsére a Jelenkor Kiadó elkezdte pótolni ezt a hiányosságot –, noha a huszadik század egyik legjelentősebb alkotójáról van szó. Életútját,



gondolkodását, mindazokat a kérdéseket és problémákat, melyeket fontosnak tart, teljesében mutatja be a *Margaret Atwood: A szavak ereje* című dokumentumfilm, amely most már itthon is elérhető.

A pörgős iramú portréfilm izgalmasan tárja elénk az író nő személyiségét, és túlmutat az alkotásain: bemutatja, hogy merészen áll aktivisták élén, elkötelezett környezetvédő, lelkes madármegfigyelő és mindeközben derűs és kiváló humorú alkotó. Rengeteg archív anyag állt a készítő (Nancy Lang, Peter Raymond) rendelkezésére, felvételek korábbi interjúkról, fotók, videós anyagok az aktivista tevékenységéről. Ennek köszönhetően élénk és színes képet kapunk az írónőről, aki egy rovtardós lányaként a természetben nőtt fel, gyerekkorában képregényeket rajzolt, az első regényét hét évesen írta, és úgy végezte el a Harvard irodalom szakát (publikált költőként), hogy a könyvtár modern költészeti köteteit tartalmazó részlegére csak férfiak léphettek be.

*A szavak ereje* kiválóan érzékelteti, ahogy Atwood teljes mértékben leveti magáról a címkéket: nem feminista, csak női nézőpontból mutatta be a társadalmi jelenségeket, amelyek körülveszik, nem aktivista, csak, mint mondja, nincs munkája, ezért nem veszélyezteti a megélhetését és bátran fel-

szólhat ügyekért, amelyek a demokrácia védelmét szolgálják. Szókimondó és őszinte, frappánsan ríposztol bármilyen kérdésre a nyilvánosság előtt is, miközben végtelen öniróniával reflektál saját világhírére. Lang és Raymond dokumentumfilmje remekül festi meg a huszadik század második felének társadalmi problémáit, miközben élvezetes és szórakoztató portréja a zseniális írónőnek.

PETHŐ RÉKA

## Gyilkos tudat

**Possesor** – brit-kanadai, 2020. Rendezte és írta: **Brandon Cronenberg**. Kép: **Karim Hussain**. Zene: **Jim Williams**. Szereplők: **Andrea Riseborough (Tasya), Christopher Abbott (Tate), Jennifer Jason Leigh (Girder), Rossif Sutherland (Michael), Sean Bean (Parse), Tuppence Middleton (Ava)**. Gyártó: **Rhombus Media / Rook Film / Ingenious Media**. Forgalmazó: **Telekom TVGO**. Feliratos. 103 perc.

A kármennyire is a kritikaíró lustaságának tűnik, de Brandon Cronenberg filmje kapcsán szinte lehetetlen el-sikkani apja, David Cronenberg markánsan kitapintható hatása felett. Ez az állítás már a rendező első filmjére, az *Antiviralra* is sokszorosán igaz volt, de a *Possessor* mintha egyfajta esszenciális Cronenberg-pár-latként ragyogna előttünk az olyan motívumok felvillantásával, mint az identitás bizonytalansága és kifordulása (*Pók, Karambol*), a fenyegető virtualitás (*eXistenZ, Videodrome*) vagy a test különlegesen válogatott deformációiból táplálkozó borzalom. Az inkább a stílusos atmoszférára, mint a klasszikus cselekményességre épülő film középpontjában Tasya Vos áll, aki egy titokzatos ügynökség szolgálatában állva, sajátos módszerrel gyilkolja meg áldozatait: egy implantátum segítségével Vos képes megszállni bizonyos célszemélyeket, akiknek a testét „használva” hajtja végre a merényleteket. A történet egyetlen igazán meghatározó fordulójában azonban a nő képtelen a „gazdatestet” irányítani, a megszállt férfi tudatának foglyává válik.

Cronenberg rendezése – apja életművének legjobb darabjaihoz hasonlóan – nem a fordulatoságra, sokkal inkább a Vos munkájában rejlő félelmetes elidegenedettség és kísérteties magány ábrázolására fókuszál, mindezt pedig egy hideg, szinte kubrickosan stilizált



formában teszi. A brutálisan grafikus erőszakszekvenciák miatt a kémfilmes fűszerezésű tudományos-fantasztikus alapkoncepció hamar átlép a (test)horror területére, emiatt a film időnként fáradtan artisztikusnak és öncélúan hatásvadásznak hat, de összességében a két főszereplő ihletett játéka, a szinte lírai látványvilág és az eredeti alapötlet megmenti az összképet.

LICHTER PÉTER

## Préda

**Crawl** – amerikai, 2020. Rendezte: Alexandre Aja. Írta: Michael és Shawn Rasmussen. Kép: Maxime Alexandre. Zene: Max Aruj és Steffen Thum. Szereplők: Kaya Scodelario (Haley), Barry Pepper (Dave). Gyártó: Raimi Productions / Paramount Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 87 perc.

Válságos időkben úgy kell az állatos horror a közönségnek, mint egy falat kenyér, vita csak abban lehet, cápás vagy aligátoros szörnyfilmet választunk-e. Alexandre Aja ezúttal aligátorosat kínál. Az „új francia extrémek” táborából indult, ám az utóbbi években inkább alsó-hollywoodi rémületkelésben utazó rendező döntését a floridai helyszín indokolja, amelyet a *Préda* története szerint ötös erősségű hurrikán sújt, a hivatlan látogatók pedig az árvízzel érkeznek. Ha belegondolunk, hogy a *Piranha 3D* is gyanúsán a floridai nyaralóövezetben játszódott, felmerül a kérdés, milyen viszontagság történt Ajával odalent, amiért újabb anti-imázsfilmmel áll bosszút.

Ez nem derül ki, annyi viszont igen, hogy apa és lánya konfliktusos kapcsolatát megoldhatja, ha a gyerekkori ház pincéjébe szorulnak egy(?) aligátorral. Aja mozijának vulgárfreudista értelmezését elsősorban a lány ösztönénjé – vagy ahogy az apja nevezi, csúcsragadozó identitását – felszabadító térválasztás en-



gedi meg. Még szerencse, hogy a hősnő csattogó fogú pszichoterapeutái nem beszélgetnek, azt meghagyják a harapott lábbal is múltbeli sérelmeiket tárgyaló ember-szereplőknek. Efféle hitelességi problémákat azonban talán nem egy olyan filmen érdemes számonkérni, amelyben az aligátorral vívott úszóversenyből jön vissza a főhős önbizalma. A Tarantino kedvenc 2019-es filmjeként emlegetett *Préda* szórakoztató értékén talán csak a közepesen olcsó számítógépes trükkökhöz igazított, digitális-szürke képek rontanak. Egyébiránt Aja filmje is, miként néhány éve a cápás *A zátony*, az erős és független nő jól megérdemelt győzelméről tudósít a lesből támadó (szex)ragadozók felett.

KRÁNICZ BENCE

## Éjszaka a paradicsomban

**Nak-won-eui-bam** – koreai, 2021. Rendezte és írta: Park Hoon-jung. Kép: Kim Young-ho. Zene: Mowg. Szereplők: Eom Tae-goo (Tae-gu), Jeon Yeo-bin (Jae-yeon), Cha Seung-won (Ma), Park Ho-san (Yang), Cho Dong-in (Jin Sung). Gyártó: Goldmoon Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 132 perc.

Park Hoon-jung, az *I Saw the Devil* (2010) és a *The Unjust* (2010) forgatókönyvírója vériszamos bűnügyi filmekre és thrillerekre szakosodott, 2011 óta pedig rendezőként is mű-

ködi, méghozzá nem akármilyen színvonalon: második saját dirigálása, a *New World* (2013) az elmúlt tíz év legragyogóbb gengszterfilmje volt. Jelen munkáját, a világjárvány következtében a moziforgalmazást kihagyva egyenesen a Netflixen debütáló *Éjszaka a paradicsomban* (*Night in Paradise*, 2020) a *The Witch* című szuperhősmoziba oltott bosszúthrillerének első és második része között készítette el, és egyetlen, ám annál jelentősebb eltérést mutat a kortárs dél-koreai maffiafilmes trendtől: fontos szerep jut benne egy női karakternek, ami rendhagyó anomália ebben a brutálisan erőszakos, férfiközpontú világban – helyi gengszterepozsban utoljára Kim Ji-woon *A bosszújában* (*A Bittersweet Life*, 2005) volt nőnek dramaturgiai jelentősége. A vetélytárs maffiaklán

főnökét bosszúból meggyilkoló végrehajtó, Tae-goo a festői szépségű Jeju-szigetere száműzve találkozik a bűvőhelyet biztosító fegyverkereskedő traumatizált, halálos beteg unokahúgával: ez a lebegtetett, fatalista anti-románc szegélyezi a szenzációs stílusérzékkel levezényelt akciójeleneteket, beleértve a rendező specialitását jelentő, szűk terekbe kényszerített, szupranyers bunyókat (szaunafolyosó, mozgólépcső, kocsi-belső). Részletmegoldásaiban abszolúte emlékezetes Park mozija (lásd akciókoreográfia, Jeon Yeo-bin kézfegyverekben jártas, nihilista női figurája, Cha Seung-won eszelős alvezér karaktere, a kódá váratlan és példátlanul kegyetlen leszámolása), összességében azonban nem mérhető össze a *New World*del vagy a dél-koreai gengszter-



film krémjével: a játékidő indokolatlan elnyújtása, a cselekmény túlbonyolítása és a szappanoperába fulladó finálé felemás alkotást eredményez.

TESZÁR DÁVID

## Borzasztó boldog

**Frygtelig lykkelig** – dán, 2008.  
Rendezte: **Henrik Ruben Genz**. Írta: **Henrik Ruben Genz** és **Dunja Gry Jensen, Erling Jepsen** regénye alapján. Kép: **Jørgen Johansson**. Zene: **Kåre Bjerkø**. Szereplők: **Jakob Cedergrén** (Robert), **Lene Maria Christensen** (Ingerlise), **Kim Bodnia** (Jørgen). Gyártó: **Fine & Mellow Productions**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 99 perc.

A milyen könnyű leírni a fekete humorral dolgozó kisvárosi bűnfilm Coen-esztétikáját, olyan nehéz a gyakorlatban is megvalósítani úgy, hogy ne csak szimpla utánézés legyen a végeredmény, ahogy attól még az utóbbi évek jobban sikerült produkciói is szenvednek (*I Don't Feel at Home in This World Anymore*). Henrik Ruben Genz azonban a ritka kivételek egyike: a dán író-rendező a főként tévének szentelt három évtizedes karrierje első (és máig egyetlen igazán) jelentős nagyjátékfilmjével, a 2008-as *Borzasztó boldog*gal kreatívan gondolja tovább az amerikai testvérpár örökségét. Egy drámai múltú nagyvárosi zsarut munkaadói elpaterolnak egy félreesőnél is félreesőbb jüttlandi kisvárosba, ahol első nekifutásra leginkább gyerekek bolti lopásaival kell foglalkoznia, ám hamar belekeveredik egy abuzált asszony és tuskó férje életébe.

A rendező által háromszor is adaptált, Magyarországon csak szűk körben ismert dráma- és regényíró Erling Jepsen (*A kórusban sírás művészete*) könyvéből készült film egy darabig látszólag hagyományos noirisztorit kínál, a játékidő felénél érkező groteszk fordulatával azonban igencsak felülírja előzetes elvárásainkat, Genz rá-



adásul nem elégszik meg az ezredfordulós dán filmgyártásban gyakran alkalmazott hangnemkeveréssel (ugyanazzal kísérletezik a *Pardon* későbbi Jepsen-feldolgozásában is). A filmjét az elejétől fogva meghatározó sajátos humor mellett a baljós hangulatot is hamar elkezdí építeni, egyes csúcspontokon pedig egészen hideglelőssé fokozza a jeleneteit: több szinten is meglepő produkciója így elsősorban a bűnfilm-ínyenceket teheti boldoggá, de őket borzasztóan.

ROBOZ GÁBOR

## Amerikai románc

**Continental Divide** – amerikai, 1981.  
Rendezte: **Michael Apted**. Írta: **Lawrence Kasdan**. Kép: **John Bailey**. Zene: **Michael Small**. Szereplők: **Jim Belushi** (Soucjak), **Blair Brown** (Nell), **Tony Ganius** (Max), **Allen Garfield** (Howard). Gyártó: **Universal Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 103 perc.

Az idén januárban elhunyt **Michael Apted** túl azon, hogy pályakezdetétől hét évente újabb ékkövel gazdagította a brit televíziózás kincsestárát (*Up-sorozat*) és kőkemény tényfeltáró dokumentumfilmekkel harcolt a politikai elnyomás ellen, legyen szó szíu rezervátumról (*Incident at Oglala*) vagy a Mennyei Béke teréről (*Moving the Mountain*), a hollywoodi filmgyártásában is jelentős szerepet töltött be, méghozzá a 80-as évek női film-mozgalmában. Az *Agatha* leheletfinom Christie-portrójától *A szénbányász lánya* karcos country-drámáján át a *Most már elég* abúzus-thrilleréig mintegy negyedszázadon át készített filmeket a női függetlenség és önmegvalósítás témájáról számos műfajban és hangnemben. Kedvenc nőalakja afféle modern Ms. Robinson, aki az urbánus férfivilág helyett az anyatermészettel él szoros kötelékben: akár a *Gorillák a*

*ködben* ruandai orvvadászokkal szembeszálló Dian Fossay-ja, akár a *Viharszív* indián-aktivista Sasmedve Maggie-je, akár Jodie Foster fullba nyomott erdei kreténje a *Nell a remetelányban*, az Apted-hősnő saját szuverén világban élő, öntörvényű megváltó-alak – aki inkább meghal, de nem alkszik.

Az 1981-es *Amerikai románc* elragadó ornitológusnője mindhármut előképe: Fossey a hivatását és vadászok elleni harci kedvét, Sasmedve kedvenc madarát és emberismeretét, Nell kies hegyvidéki otthonát és keresztnevét örökölte tőle – ám a történet főhőse egy nagymenő chicagói újságíró, aki leleplező cikke életveszélyes következményei elől menekül pár hétre a Sziklás-hegységbe, hogy színes kis életrajzi cikket kanyarítson a különc sas-kutatónőről. A bájos „hal a vízből” rutinvíjátéknak induló film azonban villámgyorsan szubverzív romkómmá alakul, amint a szmogfüggő aszfaltbettyárt letaglózza a hegyi levegő és az életvidám, melegsívű, ám acélkemény ökofeminista vonzereje. Az egyik legkiválóbb korabeli műfaj-traditionalista, Lawrence Kasdan sziporkázó dialógusainak és eleven karaktereinek alapanyagából Apted bravúros screwball-komédiát varázsol – könnyed eleganciával átgázolva az álomgyári nemi sztereotípiákon és kifordítva a romantikus happy endet.

VARRÓ ATTILA



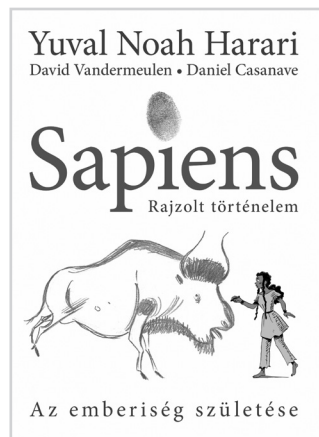


MARJAI PETRA LILLA ÉS GYÖRFI KATA

## A fikció hatalma

Yuval Noah Harari napjaink sztártörténésze. Több is anélkül: filozófus és közíró, olyan „világmagyarázó”, aki a jelen életmódkérdéseivel, társadalmi problémáival foglalkozik. Kritikusai szerint éppen emiatt gyanús: aki mindenhez ért, talán mégsem elég elmélyült és alapos. Ugyanakkor Harari kétségtelenül közérthetően, művelten, és ami fontos, szívesen beszél a „dolgok állásáról”. Mint kiderült, az információk özönében és a szisztematikusan félretájékoztatás korszakában nagyobb szükségünk van a tőle remélt hiteles információkra az emberiség múltjáról, jelenéről és lehetséges jövőjéről, mint valaha. Ezt Harari is felismerte, és mára profi csapat segít neki a kutatásban, előadásai megszervezésében és könyvei népszerűsítésében, inspiráló művei pedig újabb híveket toboroznak a szerzőnek. A belga David Vandermeulen és a francia Daniel Casanave maguk keresték meg Hararit, hogy képregényben dolgozzák fel első nagy sikerű művét, a *Sapiens*-t. Négy részt terveztek, egyelőre az elsővel készültek el, és a koronavírus-járvány kitörése után befejezett *Az emberiség születése* rögtön magyarul is megjelent.

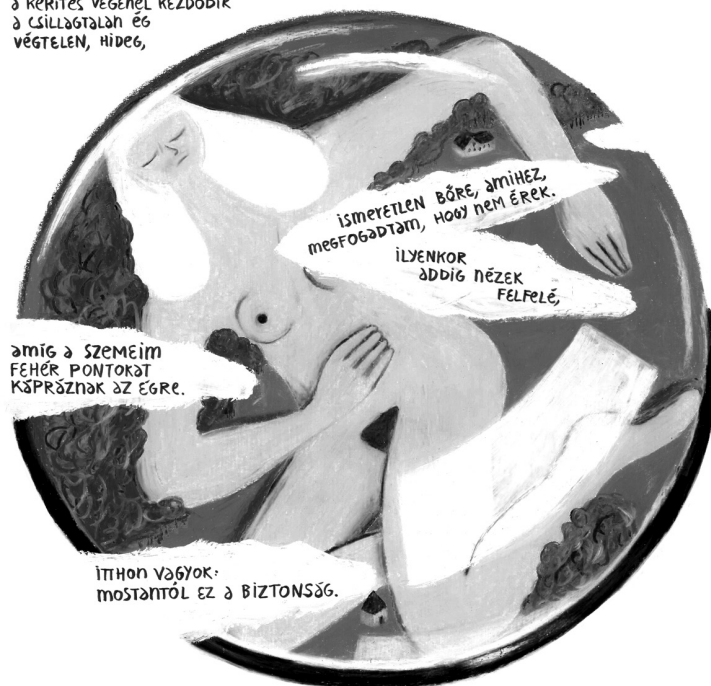
A *Sapiens* kapcsolódik legszorosabban Harari tanult szakmájához. *Az emberiség rövid*



története alcímű, eredetileg 2011-ben megjelent könyv egységes folyamatként látta a Homo sapiens történetét az ősember „kognitív forradalmától” az ókor tudományos forradalmáig. Az új kutatásokat nem közlő, inkább az emberiség őstörténetéről versengő narratívák ütköztetését és a közöttük történő navigálást célzó könyv fő állítása szerint az emberi fajok (így a Sapiens mellett a neandervölgyi ember vagy a Homo erectus) közül azért a miénk maradt életben és vált domináns fajjá a bolygón, mert a szűk család, törzsi közösségek határain túl is képes volt összefogni fajtársaival. A fikció hatalma szervezte egységbe az embereket, a nemzetbe, a vallásba vagy a művészetbe vetett hit idegeneknek is közös célokat adhatott.

Egy ilyen sűrű ismeretterjesztő szöveget nem könnyű izgalmas képregényben feldolgozni, Vandermeulenék viszont egészen kiválóan oldják meg a feladatot. A főhős maga Harari, aki különböző (fiktív) mellékszereplőkkel diskurálva, hétköznapi szituációkba helyezve zúditja az olvasóra a rengeteg információt, de Casanave nagyszerű ritmusérzékének és játékos rajzi világának köszönhetően ezt legfeljebb néhány oldalon érezzük nehézkesnek. Bravúr, hogy a tudományos zsargonnal teli történelemlecke adagolása közben is sikerül a fontosabb figurák – így egy indiai biológus vagy a képregénybeli képregényhősként megjelenő Prehisztorikus Bill – egyénítése. Az alkotók olyan szórakoztatóan adják elő Harari érvelését, hogy pusztán munkájuk színvonalával, eleganciájával meggyőznek róla, a történelemnek mindenben igaza van. Ez azonban korántsem biztos, mert Harari olyan állításokat

„A KERÍTÉS VÉGÉNél KEZDŐDİK  
A CSILLÁGTALAN ÉS  
VÉGTELEN, HIDEG,



is tesz, amelyek megítélése a tudományos közösségben sem egységes. Az adaptációs forráshoz való kritikus viszonyulás persze nem feltétlen elvárás, de a tudományos téma miatt az alkotók ezúttal talán nagyobb teret szentelhetek volna ősi emberi tulajdonságunk, a kétkedés kifejezésének.

A fikció hatalmáról és a gondolatok kontrollálásának kísérletéről szól a 20. század egyik kulcsregénye is, amelynek a hatása jóval túlmutat az irodalomtörténeten. Az 1984 klaszszikus, tehát örökké aktuális – erre építhetett a brazil Fido Nesti, amikor új képregényben dolgozta fel Orwell munkáját. Az állampolgárok totális megfigyelése, az iparszerű álhírgyártás és a média által épített alternatív valóságok napjaink súlyos közéleti-politikai problémái közé tartoznak, az elkövetetten szocialista Orwellnél pedig kevesen gondolták végig következetesebben, hogy mi

történik, ha a diktatúra alávetettjei elméjét is átforgatja csápjáival. Nesti a regény szövegének felhasználásával, a történetben eszközölt változtatások nélkül, nyomasztó, szürkésbarna képi világgal meséli újra az 1984-et. Az elbeszélői ötletek hiányát magabiztos és egyéni rajzok ellensúlyozzák. Karikatúra és pszichedélia, társadalmi pusztulás és végletes egyéni kiszolgáltatottság – mire Nesti adaptációjának végére érünk, az életkedvünk is elmegy. De talán éppen erre van szükség ahhoz, hogy józanul, kritikusan mérjük fel, milyen rendszerben élnek Orwell szereplői, és hol élünk mi magunk.

**Yuval Noah Harari – David Vandermeulen – Daniel Casanave: Sapiens 1. – Rajzolt történelem.** Színes, keményfedeles, 248 oldal. Kiadó: Animus.

**George Orwell – Fido Nesti: 1984.** Színes, puhafedeles, 224 oldal. Kiadó: Helikon.

KRÁNICZ BENCE