

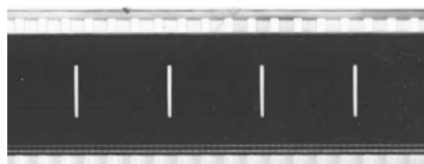
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2009. JÚLIUS



Szépség bajban



FILMKULTÚRA
MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum
7. évfolyam 7. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILMŰZEUM HAVI MŰSORA

INTERJÚ DR. HALÁSZ MÓNIKÁVAL,

A MAGYARORSZÁGI TARTALOMSZOLGÁLTATÓK EGYESÜLETÉNEK JOGÁSZÁVAL

A KELET-EURÓPAI FILM A SIGHT & SOUNDBAN

OROSZORSZÁG NEVE: NYEVSKIJ, SZTÁLIN VAGY PUSKIN?

SZEMBEN A NOUVELLE VAGUE-GAL

MEXIKÓ – ARANYKOR EGYKOR ÉS MA

Kifelé a múltból

Shane Danielsen

A kommunizmus összeomlása után sokan féltek, hogy Hollywood túlsúlya miatt a kelet-európai film eltűnik. Ezzel szemben a helyi filmgyártók alkalmazkodtak a politikai, gazdasági kihívásokhoz, és fellendülésnek indultak.

Kezdjük azzal, hogy továbbra is van olyan, hogy kelet és nyugat – ezek az elnevezések még mindig nem csak égtájakat jelölnek, Európa megosztott maradt. Vegyük tekintetbe a vita kedvéért, hogy a hideg háború vége nem változtatta át Európát gigantikus, jellegtelen plázzá, a Benetton, a Body Shop és a Zara végtelen főutcájává, de háborgó lelkét érintetlenül hagyta – nem csupán az ismert veszélyes helyeken (különösen az egykori Jugoszláviában), de az egész kontinensen. Tekintsük úgy, hogy a priori létezik az a dolog, hogy kelet-európai film továbbra is, csak színezetében és mintázatában sokféle, olyan „könnyedén” osztályozható, mint a pillangók különböző fajtái.

Most kezdjük:

A térkép újrarajzolása

Ma már Csodacsibe mesének tűnik, amikor felvirradt 1990, leomlott a berlini fal és George Bush oly magabiztosan beszélt a nagy ívű új világrendről. Számos filmkritikust és akadémiakust ragadott magával az a csaknem eksztatikus érzés, hogy küszöbön áll a vég. Ez inspirálta talán Francis Fukuyama gondolatát a „történelem végéről”, ami akkoriban szenzációszámra ment, mára lehullt róla a lepel.

Ezen érvelés szerint a reálpolitikai játék véget ért, és a jó fiúk győztek. A szabad piac diadalával, úgy tűnt, a játéktér kiegyenlítőddött, és a nyugati értékek győzelme biztossá vált. Az összes lényeges szereplő, az ipar vezetőitől, igen, a művészfilmek készítőiig engedelmesen alkalmazkodtak a meghatározó (érts: amerikai) modellhez. Így Hollywood ki tudta terjeszteni a birodalmát, méltósága vitathatatlanra vált, és ez a durcás világ megbékélt.

Zavarba ejtő látvány volt: egy és oszt-hatatlan nemzet lsten – és Jack Valenti alatt. A valóság, szerencsére, sokkal komplikáltabb és ellentmondásosabb volt. Bizonyos országok fejlődésnek indultak, bár bizonytalanul, de szembenéztek az új kihívásokkal, mások nem, és a rájuk hulló csöndben megadták magukat a gazdasági kolonializmusnak.

A kritikusok éppúgy, mint a fesztivál-szervezők és a filmtörténészek immár fejezetekben gondolkodtak és nem bekezdésekben. Könnyebb, például úgy beszélni a francia nouvelle vague-ról mintha az egynemű volna (a tömeg forradalma), ahelyett, hogy a filmkészítők bal oldalának (Resnais, Varda, Marker, Franjou) és a jobb oldalának (Cahiers-csapat) eltérő esztétikáján szóróznánk, vagy számba vennénk azokat a függetleneket (Demy, Rouch, Sautet), akik egyik táborba sem tartoztak. Jobban szeretjük, ha érthető a történelem sodrása, sikeres korszakokkal és könnyűszerrel meghatározható mozgalmakkal.

De akik a mai Kelet-Európában, az egykori cseh új hullám, a jugoszláv fekete film vagy a lengyel új hullám továbbélésére számítanak, csalódní fognak. Ezek színvonalát leginkább az elmúlt négy évben újjáéledt román film közelíti meg – jelenleg ez a legizgalmasabb filmkultúra Európában. És ez nem véletlen, úgy vélem, az összes 1989-es forradalom közül ez volt az egyetlen, amelyik erőszak közepette született: nem a vértelen hatalomátvitel történt az aparatszikok és a demokratikus vezetők között – mint Jaruzelsky és Walesa, Husák és Havel között –, hanem gyorsított eljárással kivégezték a zsarnokot. „A románok ugyanolyan agresszív módon alkalmazkodtak a globális kapitalizmushoz, mint ahogy egykor idomultak a fasizmus-hoz, majd később a kommunizmushoz.” jegyezte meg nemrégiben Robert Kaplan. Ez a nemzeti indulat ugyanilyen dühvel, ékesszólással és meggyőződéssel változtatta meg a román filmet a szemlélődés szükséges időszaka után.

De ez a román újjáéledés kivétel – és lehet, hogy majd rövid életűnek bizonyul. Máshol másféle történetet látunk. Sokkal konvencionálisabbat és jóval kevésbé izgalmasat. E szerint, a legtöbb országban a figyelemre méltó vagy ígéretes artfilmkészítőkből összeállt egy-egy kis csapat, amelyek talpalatnyi helyet szereztek maguknak a nemzetközi fesztiválok vérkeringésében – ebbe kapaszkodtak a túlélés reményében.

Ilyen Kristijonas Vildziunas Litvániából, akinek 2002-es elegáns munkája, a



Elhagyott szoba

Nuomos sutartis (A haszonbérlet) a fesztiválszervezők álma, valamint a különös, határozottan egyedülálló Sarunas Bartas (Freedom /Szabadság/, 2002). Szlovéniából Hanna Slak (Slepa pega /Vak folt/, 2002), Jan Cvitkovič (Kruh in mleko /Kenyer és tej/, 2001, Odgrobado groba /Sírremény/, 2005) és Damjan Kozole (Rezervni deli /Pótalkatrészek/, 2003, Delo osvobaja /Munka egyenlő szabadság/, 2006). Lengyelországból Dorota Kędzierzawska (Wrony /Varjak/, 1994, Nic /Semmi/, 1998) és Robert Gliński (Szia, Tereska, 2001) egy maroknyi többi között.

Mindamellert néhány nemzet mozdu-latlan maradt. Semmit sem lehet mondan-i Albániáról, és kevés említésre méltót Bulgáriáról, amelynek nemzeti filmgyártá-sa kettős csapdában vergődik: hátrányos helyzete a furcsa szokásokból és az etnikai megosztottságból fakad. Szlovákia is stagnál, innen ugyanis sikeresen csábítják el az írókat és rendezőket a közeli Prága csillogóbb fényei, no és persze jóval fejlet-tebb filmipara.

Új horizontok

A kiépített finanszírozási struktúra lerom-bolásán túl, a kommunizmus végével szimplifikálódtak a választott témák is. A most áttekintendő hosszú idő alatt túltengenek a realista filmek, olyanok, amelyeket fiatal emberek készítettek nagy szabadságukban. Ezekben a filmekben a night-clubok, az alkalmi drogozás, a prostitúció és a gengszterizmus válnak a valódi (értsd: poszt-totalitárius) világ szimbólumaivá.

Az efféle – szinte megszámlálhatatlan mennyiségben készült – filmek érdekte-lenek, és alig engednek bepillantást abba a közegbe, amit ábrázolnak egy olyan nyugati néző számára, aki ismeri az adott miliót. Ugyanakkor az aprólékos ellenör-zés évei után olyan ez az időszak, mint amikor egy kamasz végre kimondhat valami szentségtörő dolgot az ebédlő-asztalnál. Aztán a fájdalmas pillantások elmúlnak – túljutunk a felnövekvés egyik szakaszán..

Lassan a szemtelen kimon-dás varázsa megtört – a filmkészítők tovább léptek a történet-elbeszélés felé. Az elmúlt évtizedet követően Lengyelországban, Magyarországon és a Cseh Köztársaságban is egy többé-kevés-bé jól működő filmipar jött létre, melyek képesek voltak fenntartani magukat, még ha exportra nem is futotta erejükből. Az egykori Jugoszlávia ugyanakkor visszahátrált a nacionalizmusba, és az új nemzetál-lamok születésével együtt a filmesek és a zenészek különféle „mitoszkepzésekbe” fogtak. Emir Kusturica Undergroundja, az 1995-ös Arany Palma győztese mai szemmel nézve már nem annyira politikai szatírának tűnik, sokkal inkább meta-textusnak: önparódiának.

Ironikus módon a nagy tiszteletnek örvendő magyar Jancsó Miklós személyében pregnánsan jelenik meg a fiatal film-készítők legtöbb dilemmája. Az egykor a mise en scène-jeiről, plánszekvenciáinak döbbenetes skálájáról és komplexitásá-ról elhíresült, most 86 éves filmkészítő – generációjának több tagjához hasonlóan – fárasztónak érezte a kommunizmus-ból való átmenetet. „A szovjet rendszer szépsége volt – magyarázta 2003-ban

Narrátorhang

Budapesten – még ha csak egyetlen szépség is, hogy ha bizonyos szabályokat betartottál, akkor sok nehéz dolog lehetővé vált”. Ennek bizonyítására felidézte az 1967-es, szovjet koprodukcióban készült Csillagosok, katonák forgatásának boldog nyarát. A csatajelenetekhez sok katonára volt szüksége – és a Vörös Hadsereg egy egész zászlóalj vezényelt ki a számára.

Ebből a szempontból tehát a párt vége a parti végét is jelentette. Efféle történetek már nem születnek – legalábbis nem

zi nimbuszával, csupán arra koncentrált, hogy nemzeti rendezővé váljék, és ha szolid körülmények között is, de biztosan dolgozhasson.

Otthon vagy külföldön

Az európai filmkészítők számára a kérdés az (és ez mindig így volt): maradni vagy menni? Az otthonmaradás kényelmes, még ha nem is teszi elégedetté az embert, tehát a dilemma: legnagyobb hal-

sai, Mundruczó Kornél vagy Janisch Attila érzékenysége sokkal kiterjedtebb, a munkáik kevésbé osztályozhatóak, fegyelmetlenebbek – európaiak. Nem illeszthetők a hollywoodi filmkészítéshez. Ezek a rendezők megértették, hogy veszítenének a hollywoodi keretek között, és bölcsen az otthon maradás mellett döntöttek, ambícióikat művészi szabadságra cserélve fel, amit bárhol máshol megtagadtak volna tőlük.

A közfelfogással szemben ez aligha jelent kudarcot. A Cseh Köztársaságban Jan Hřebejk és forgatókönyvírója, Petr Jarchovský a belföldi gyártás működőképes modelljében dolgoznak: hat filmjük csekély kritikai sikert hozott, viszont hatalmas közönségsikert arattak a hazájukban (Élet minden áron /Musíme si pomáhat/, 2000, Sebbel-lobbal /Horem pádem/, 2004, Szépség bajban /Kráska v nesnázič/, 2006). Minden évben új játékfilmet készítenek ugyanazzal a stábbal és színészekkel, nagyjából ugyanazzal a költségvetéssel. Hřebejk egy működőképes alternatíváját nyújtja a hollywoodi karrierben gondolkodó nem angolul nyelvű filmesnek.

Az ár, amit Hřebejk és Jarchovský fizetnek, hogy gyakorlatilag névtelenek maradnak. A fesztiválok nem kíváncsiak rájuk. Nincsenek számukra vörös szőnyeges pillanatok. De azért csöndesen gyűlik életművük, amelyet egyszer majd felfedez és megünnepel néhány leleményes kurátor.

E tekintetben némi szemrehányás illeti a fesztiválszervezőket. A 60-as évek művészfilm-közönségfilm szembeállítását követve – melyben az előbbi részesítik előnyben – elérik, hogy a nemzeti filmgyártások nagyobbik fele ne legyen látható senki számára az adott ország határán túl. Ha egy rövid látogatás során elidőzünk a kérdéses ország a multiplexeiben, gyakorlatilag nem tudunk képet alkotni az egyébként egészségesen működő helyi filmkultúráról, legyünk bár Kelet-Európában, Ázsiában vagy Nigériában.

A fesztiválok hírnevet adhatnak, de a pártfogásuk megtévesztő is lehet. Cannes-i példát hozva érthető módon juthatnánk arra a következtetésre, hogy Alekszander Szokurov a legfontosabb élő filmrendező Oroszországban. Valójában a legtöbb honfitársának fogalma sincs arról, ki ő, és a legkevésbé sem érdekli. A filmjei egy hétig vannak műsoron, majd a maréknyi vetítés után leveszik őket. A nemzetközi fesztiválok éltetik, támogatják a filmjeit, melyek hosszantartó exportcikk egy kicsi, válogatott közönség számára. Üzletileg olyanok, mint egy Lahoreban vagy Manilában készített luxustáska, melyet egy túsarkú kisebbség fog hordani Párizsban vagy New Yorkban.

Létezik tehát egy-két bennszülött filmkészítő, akik a saját országaikra korlátozzák a tevékenységüket, elsősorban műfaj-

okban gondolkoznak (thriller, vígjáték, szerelmi történet), de a fesztiválok nem veszik őket figyelembe. Így véleményt sem alkothatunk róluk. Megmagyarázhatatlan mellőzésük ékes bizonyíték filiszteri korunk kuszaságára.

Életlen identitás

A Fukuyama-féle jövődőlésből – ami önmaga korábbi ötleteinek, valamint E. A. Hayek és Herbert Spencer társadalmi teóriáinak átdolgozása – az is felsejlik, hogy jön majd egy arany kor, amit az angol filozófus, John Gray úgy azonosított, mint a „globalizáció üzlet-utópia modell”-jét. 1990-ben a korporációs stratégiákkal foglalkozó teoretikus, Kenichi Ohmae érezte úgy, leírja optimista jóslatát: „[a globális gazdaság] olyan hatalmassá válik, hogy elnyeli a legtöbb fogyasztót és vállalatot, csaknem eltörlő a hagyományos nemzeti határokat és az elgyengült ipar állapota felé tolja a bürokratákat, politikusokat és a hadsereget”.

De miközben az utóbbi szereplőre a jóslat hamisnak bizonyult – a mi kis War House-unk erősebb mint valaha – Ohmae víziója előrelátónak tűnik a filmre vonatkozóan. Ezen a területen ugyanis a nemzetközi koproducerség, a transz-Európai finanszírozási kezdeményezések, a kelet-európai filmesek állandó migrációja a gyártás fejlettebb központjaiba, valamint a disztribúció anyagi forrásainak átcsoportosítása a digitális terjesztés igényeinek megfelelően azt eredményezték, hogy a nemzetiség hagyományos koncepciója irrelevánssá vált.

Amikor a Rendezők Kéthete szekciót bevezették Cannes-ban, sikk volt kérkedni a befektetőkkel: cseh és lengyel gyártó cégek, francia és német tévécsatornák, talán egy olasz vagy spanyol forgalmazó és transz-európai költségvetés. De akkor kihez tartozik a film? Ha, mondjuk, díjjal jutalmaznák, melyik zászló lengedezne a győztesek pódiuma felett?

Manapság a „kelet-európai” kifejezés igencsak problémás, különösen, ha filmre alkalmaznánk. Kicsit meglepő ez, hiszen polgárként és nézőként egy olyan Kelet-Európa-képbe kapaszkodunk, ami többé-kevésbé közvetlenül John le Carrétól és Borattól származik. De az ebből a térségből érkező filmeket nézve gyakran meglepődünk és zavarba jövünk: ezek az emberek is csak olyanok, mint mi! (Ahogy egy lezser séta bármelyik főváros főutcájában azt a képzetet keltheti bennünk, hogy bárhol máshol is lehetnénk.) De éppen ezért kell az itteni filmkészítőknek mindenkinél jobban figyelniük arra, hogy megőrizték a kanári madarakat előítéleteink szénbányájában.

Shane Danielsen: *Out of the past Sight & Sound*, 2008. június
Fordította: Halmosi Réka



Sebbel-lobbal

ugyanígy –, mert a sajátos támogatási rendszer megszűnt. Jancsó számára a hanyatlás lassú volt – a Szörnyek évadjával (1987) és a Kék Duna keringővel (1991) még megpróbálta régi esztétikáját az új politikai valóságra vetíteni – de amikor a folyamat végbement, Jancsó megbékélt a helyzettel.

Valamikor a 90-es évek közepén azt mondta: nézte az MTV-t és rájött, hogy a vizuális nyelv végérvényesen megváltozott. A munkájához rendelkezésére álló források is lecsökkentek, és ez a két dolog így együtt arra készítette, hogy alkalmazkodjon a hagyományosabb, montázs-alapú esztétikához. Az eredmény: egymás után készülök komédiák sora, melyek két sírásó, Kapa és Pepe hőstettei körül bonyolódnak. A figurák szent bolondok, pikareszk kalandjaikat a magyar rock zene, aktuális, helyi gúnyiratok és komplex szójátékok színesítik.

Ezek a filmek egyedül és kizárólag helyi fogyasztásra készültek: ennek eredményeként rendezőjük hírneve ellenére, alig nézik őket nyugaton. Jancsó most sem a többi rendező által járt utat választotta: nem vonult vissza arról panaszkodva, hogy a történelem elhagyta őt. Éppen ellenkezőleg: nem foglalkozott nemzetköz-

nak lenni egy kis tavacszkában, vagy úszni Hollywood óceánjában ennek összes csábításával: hatalmas költségvetéssel, óriási fizetésért, a hírnév csábító lehetőségét megragadva.

Manapság ez az opció egy hatalmas szerencsejáték: ritkán jön be, és annak van a legnagyobb esélye, aki nagy önismerttel rendelkezik: tudja, mik az érdekei, tisztában van a képességeivel, és a kettő között képes a kompromisszumkötésre. Egy másik magyar, a sokkal fiatalabb Antal Nimród a 2003-as Kontroll hazai tömegsikerén túl, arra is figyelt, hogy filmje meghatározhatatlan mennyiségű díjat gyűjtsön be külföldön, mert ennek révén kapcsolódhatott be a nemzetközi forgalmazási bizniszbe. Sikereivel a háta mögött Hollywoodba utazott, és készített egy horrorfilmet a Screen Gems számára Elhagyott szoba (Vacancy) címmel. A film felszíne alatt az értő szem felfedezheti a rendező (debütáló filmjében még csillogó) mesterségbeli tudásának pislákoló fényeit.

Antal kivételt jelent: Los Angelesben született és nevelkedett, csupán 1991-ben ment Budapestre. Rámenős üzleti érzéke tette lehetővé számára az amerikai tapasztalatszerzést, ugyanakkor kortár-

FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

a Magyar Nemzeti Filmarchívum lapja
felelős kiadó: Gyürey Vera
site: www.filmkultura.hu

főszerkesztő: Forgács Iván
szerkesztők:

Kovács Adrién (Krónika, Filmek, Arcok)
Tanner Gábor (Muszter)
Fazekas Eszter (Arcok, Képtár)
olvasószerkesztő: Schiller Erzsébet
korrektor: Kerekes Andrea

A nyomtatásban megjelenő Muszter műszaki szerkesztője: Sóti Gábor
nyomda: Érdi Rózsa Nyomda
szerkesztőség címe:
Magyar Nemzeti Filmarchívum
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e
telefon/fax: 394-5205

fő támogatóink:



Játékok, üvegek és boggyók az utóbbi évek cseh filmművészetében 1.



Karel Vachek

Az utóbbi idők filmújdságai közül nem sokat kezelt olyan megvetéssel a cseh kritika, mint Marie Poledňáková Istenien csókolász (Líbáš jako bůh) című filmjét. Az ötvenévesek szerelmi játékaikról szóló vígjátéknak cikkem befejezésekor mégis 666 000 néző van a kontóján. Ezzel szemben a Sötét lovag (The Dark Knight), amelyet a publicisták szinte görccsös lelkesedéssel kísérték, a 21. helyen végzett az éves listán, 184 465 nézővel. A Véres Jokert 11 cseh film előzte meg látogatottságával (összesen harminchétből), többek között az ambiciózus Vidéki tanító (Venkovský učitel), 193 000 nézővel. Láthatóan a legfavorizáltabb hollywoodi termék sem nagyobb kasszasiker, mint egy hazai művészprodukciónak, mindkettő csupán a lakosság két százalékát vonzza a mozikba.

Megváltozott a diszpozíció – vagyis a nézőnek a mozgóképhez fűződő viszonyát meghatározó technikai, pszichológiai és szociális feltételek összessége. Az átlagos cseh diák ismeri a legújabb hollywoodi sikereket, mert letölti a notebookjára; de ha azt kell megmondania, hogy mit látott utoljára moziban, a nagymamájához hasonlóan legfeljebb a Csereüvegek (Vratné lahve) jut eszébe. Így a mozi az idősebb, a hazai műveket preferáló generáció menedékévé válik, míg az amerikai mainstream fokozatosan a művészi szférába tolódik át. A kritikusok a hiperaktív kisebbséget szólítják meg, akik csillagjakkal hozzájárulnak az internetes adatbázisokhoz, a publikum nagyobbik részével azonban nem tudnak szót érteni.

Jan Hřebejk csalódott, amikor a Nálam jó (U mě dobrý, 2008) című filmvígjátéka a bemutatás utáni első hétvégén harmadát érte csak el a várt nézettség-

nek. Pedig komédia ez, akárcsak Hillnek A nagy balhéja (The Sting), a kilencvenes évek cseh szegényeiről, főszereplői nincstelenek. Az a társadalmi réteg, amelyikről a film szól, nem érdekelte a multiplex látogatók kasztját. Amikor a filmet később egytermes mozikban és vidéken is vetítették, újabb nézői lettek, és végül az éves mérlegben a tizenhetedik helyre került (tehát felülmúlta a Sötét lovagot).

Hřebejk következő opusza, a Szégyentelen (Nestyda) ugyanabban az évben kasszasiker volt az első naptól, és a negyedik helyen végzett (474 624). Úgynevezett kultfilmről van szó, és ahogy Radovan Holub a posztszocialista filmművészet új műfaját jellemezte: „A film nem foglalkozik vitás kérdésekkel, nem száll szembe a piacgazdaság építésének elveivel, és sok szó esik benne a szexualitásról...”⁽¹⁾

Ha pedig a multiplexek igényei nehezítik az alsóbb szociális rétegek életéről szóló műveket, illetve a „küldetéses” filmek bemutatását, az alkotók számára nem marad más, mint hogy az általuk kívánt mozgásteret maguk hozzák létre. Ezt elsőként a dokumentaristák értették meg.

Dokumentarista forradalom

„A mozi, ha nem mozog, nem művészet, jól tudod” – énekelték a táncoló fiatalok Jihlavában, a 2004-es 8. Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál szignáljában. „Gyertek fiúk, gyertek lányok, most forradalmat csináltak!” Forradalmat? Ám legyen. De milyen? A szocialista már megvolt. A demokratikus (bársonyos) is. Még a kapitalista (privatizációs) is. S mint-hogy a proklamált változás mögött nem

Jaromír Blažejovský

látok más erőt, mint a médiaszakemberek nemzedékváltását, forradalmuknak a cseh dokumentumfilm gombaszerkezetét⁽²⁾ kell tekintenem. Ez a rizomatikus struktúra magában foglalja a FAMU (cseh Filmművészeti Akadémia) dokumentumfilm tanszékét, a cseh televíziók menedzseri posztjait, a televíziós filmfesztiválokat (Jihlava és a Jeden svět [’Egy Világ’]), a saját produkciók mozis bemutatásának lehetőségét (úgy 35 mm-es, mint DVD formátumban) elsősorban az alternatív filmforgalmazók közvetítésével⁽³⁾, továbbá a kiadói tevékenységet, az internetes oldalakat és a Dok. revue című folyóiratot. Fontos a személyes sokoldalúság, amikor a dokumentarista egy személyben rendezőként, pedagógusként, dramaturgként, kutatóként vagy újságíróként is tevékenykedik, mint például Andrea Nováková, Erika Hníková, Vít Janeček vagy ifj. Jan Gogola, akik nemcsak újságírói gyakorlattal, de elméleti és művészeti képzettséggel is rendelkeznek.⁽⁴⁾

A tanítványok tömött sorokban rajonganak Karel Vachekért (1940). A körülötte zajló harc azért olyan elkeseredett, mert a recenzensek védik elemi jogukat, hogy független ítéletet mondjanak műveiről, míg a filmguru más művészeket (például Andrej Tarkovszkijt) gond nélkül „szörnyetegnek” nevez.⁽⁵⁾ Karel Vachek egy új konstrukció feltalálója: a cseh közéleti személyiségek közül válogat, szokatlan közegbe helyezi őket, elbizonytalanító kérdéseket tesz fel nekik, tapssal szakítja meg a felvételt csapó helyett. A felvett anyag nem redukcióra, hanem további felvételek készítésére ösztönzi.⁽⁶⁾

Így aztán terjedelmes filmes esszék jönnek létre a cseh posztszocialista társadalomról; a néző ki van téve a képek és a beszéd végtelen özönének, ha azonban túljut a kritikus ponton, és felveszi a film tempóját, szabad tere nyílnak a nevetésnek. Moziban Vachek filmjeit ritkán éri meg moziba vetíteni, fesztiválokra, klubokra, akadémiák terepre azonban gyakran elkíséri művét a szerző, és beszélgetés ürügyén előadja a nézőknek élet- és alkotói filozófiáját. Ami nagyrészt értékítélet: Vachek elutasítja a művészet „mágusait”, akik érzelmmel árasztják el a nézőket. Többórás filmjeit a Cseh Televízió hagyhatja ki – a rendező öröme –, csak ehhez mindig fel kell

függeszteni érvényben lévő műsorszerkezetét.

Karel Vachekhoz a Cseh Köztársaság két egymással vetekedő, jobboldali és liberális szárnya közül egyik sem áll közel. Számára nem Václav Havel vagy Václav Klaus az „igazi misztikus figura”, hanem a Prágai tavasz csöppet sem divatos, mosolygós hőse, Alexander Dubček. Vachek ötödik, eddigi legszemélyesebb rendszerváltás utáni munkáját a Pornofolk herceg irigysége Griffith Türelmetlenségének és Tati Hulot úrvakációjának hatására követte, avagy Csehszlovákia létrejötte és megszűnése (1918-1992) (Záviš, kniže Pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatího Prázdin pana Hulota, aneb vznik a zánik Československa (1918-1992)). 2006-ban forgatták,⁽⁷⁾ Vachek a szociáldemokrácia mellett áll ki benne, és jóindulatúan értékeli (többek között) Csehszlovákia második köztársasági elnökét, Eduard Beneš (akit sokan kritizálnak, amiért nem fordult szembe kellő határozottsággal 1938 szeptemberében Hitlerrel, illetve 1948-ban a kommunistákkal). Vachek némelyik műve okozhat ugyan csalódást, különösen a meginterjúvolt személyiségek némileg bulvár jellegű kiválasztása miatt, gondolati integritása, formai eredetisége és hatása a fiatal dokumentarista generációra azonban kétségtelen.⁽⁸⁾

Ahol forradalom van, ott tagadás is van. Ha a társadalom jobboldali értékek köré szerveződik, a szubverzió látenszen a baloldaltól indul. A fiatal filmesek azonban tartanak egy ilyen pozíció nyílt elfoglalásától. A baloldaliság nem szexi.⁽⁹⁾ Megoldás: a nevetés stratégiája. A fiatal cseh dokumentumfilm elsősorban ironikus. Ez nem művészi koncepció, hanem gondolkodásmód, ahogy mi, csehek gondolkodunk. Ezt a kétértelműséget általában nehéz megmagyarázni egy másik nemzet polgárának, különösen, ha valóban téjje van valaminek.

A fiatal cseh dokumentumfilm gyakran nem áll az úgynevezett „kisemberek” oldalán, hanem mentori, leleplező, gyakran szinte kínos pozíciókat foglal el velük szemben. Az E- nap (Den E, 2004) című tévéfilm, amelyik a Cseh Köztársaság Európai Unióba lépéséről szól (készítők Vít Janeček, Erika Hníková, Ivana Miloševićová), egyik részében a határmenti Aš város munkanélküliségével foglalkozik. A filmesek megrohmozzák az iszogató embereket: „És miért jött el ünnepelni, ha nem ért egyet azzal, ami történi? Hát akkor ön mit javasolna?” Mire egy fiatal férfi azt feleli: „Hát én..., hát mondjuk – visszahoznám, ami volt, na.” A beazonosítatlan hang a kamera mellett folytatja a kihallgatást: „Mit hozna vissza?” „Hát azt, ami azelőtt volt, mert...” „Mi volt azelőtt? Mondja meg, konkrétan, mit hozna vissza.” „Hát, ami azelőtt volt, a cseh gyárakat, itt volt az Ohara, itt volt a Tosta...” Mire jön egy fenyegető hangú kérdés: „Visszahozná a kommunizmust, vagy mit hozna vissza?” „Hát, nem pont a kommunizmust, hanem a munkát az embereknek.”

A cseh dokumentumfilm olykor nárcisztikus, mert előnyöket élvez nemcsak a műnem, de a fiatal (szemtelen, mégis feddhetetlen) szerzők elismert pozíciói révén is. Így némelyik dokumen-

Narrátorhang

tumfilm hőseivé nem a kamera elé álló, empirikus valósággal körülvevett emberek válnak, hanem maguk a dokumentumfilmek, akik saját szükségleteiknek megfelelően provokálják vagy modellálják a realitást (és a kamera előtt is mutatkoznak). Ezen az úton a Cseh álom (Český sen, 2004), Vít Klusák és Filip Remunda filmje ment el a legmesszebbre egy ál-hipermarket segítségével, amelynek reklámkampányát maguk a szerzők rendelték meg. Megpróbálták leleplezni az üzletláncok trükkjeit és az ösztönös fogyasztói viselkedést. Bár a filmről igen sokat vitatkoztak,⁽¹⁰⁾ és külföldön is tisztességes visszhangra talált, e misztifikáció valamit megismertető effektusa viszonylag kicsi volt.⁽¹¹⁾

Komolyabb konfrontálódás várható Klusák és Remunda új projektjétől, a Cseh békétől (Český mír), amelynek témája az amerikai radarállomás telepítése Csehországban. Nyilvános bemutatóját 2009 decemberére tűzték ki.

Vitathatatlan a fiatal cseh dokumentumfilmek atraktív témakezelése és műveik széleskörű ismertsége, mondhatni népszerűsége. Erika Hníková a Nők valutáért (Ženy pro měny, 2004) című filmjében olyan helyeket látogatott meg, ahol a női test szépségkereskedelmi tárgy (fiatalok modellversenye, egy női magazin szerkesztősége, plasztikai sebészet). Kisebb visszhangja volt a Találkozunk az Eurocampben (Sejdeme se v Eurocampu, 2006) című filmjének, amelyet egy nyugat-csehországi falu egykori közösségi életének elhalásáról készített.

Hálás fogadtatást kapott Linda Jablonská két egészestés filmje, talán azért is, mert politológiai szempontból nem teljesen korrektek: a Bal előre, jobb előre (Kupředu levá, kupředu pravá, 2006) című filmben a rendező olyan fiatalokat látogatott meg, akik az országot vezető elitbe készülnek. A válogatás némileg egyoldalú volt, mivel a Kommunista Ifjúsági Szövetség (amely gyakran szélsőségesebb nézeteket vall, mint maga a parlamenti Cseh és Morvaországi Kommunista Párt), és a Fiatal Konzervatívok tagjainak (akik a legutóbbi választások győztesekinek kádertartalékosai a jobboldalian liberális Polgári Demokrata Pártban) tevékenységét figyelte. A szembeállítás végül úgy hatott, mintha a szociális deviancia két fajtájának portréjáról lenne szó. Következő filmjét, az Údvözöljük a KNDK-bant (Vítejte v KLDK) Jablonská arra a téves elképzelésre alapozta, hogy Kim Dzsong Il rezsimje olyan típusú, mint a miénk volt 1989 előtt.⁽¹²⁾ A film

nem sok újat fedez fel Észak-Koreáról,⁽¹³⁾ ezzel szemben feltárja a cseh utazó fenomenóját, aki meglátogatja a problematikus országot, hogy megbizonyosodjon róla, máshol rosszabb. Az ázsiai kommunizmussal való találkozás a témája Lucie Králová nagyszerűen fokozott „krimi” dokumentumfilmjének, az Elveszett üdülésnek (Ztracená dovolená, 2006), amelyben helyi kínai funkcionáriusok vannak kitéve a cseh dokumentaristák kíváncsiságának, mert azok elhatározták, hogy kinyomozzák, kiket illetnek egy európai szolgálati úton készült, és később véletlenül megtalált képek. A film játékos formában mutatja be az emberek közötti kapcsolatokat a globalizálódott világban, hogy végül megtorpanjon a hivatalos kínai vendégszeretet rohamá előtti, amely még a cseh filmek konvencionálisnak egyáltalán nem nevezhető viselkedését is integrálja propagandájába.

A vallási jelenségekkel foglalkozó dokumentumfilmek közül kiemelkedik Vít Janeček 2008-as munkája, az Ivetka és a hegy (Ivetka a hora). Egy fiatal nőről szól, aki még gyerekkorában tanúja volt egyszer a kelet-szlovákiai Litmanová faluban egy Mária-jelenésnek. Feleslegesen kifogásolták, hogy a szerző nem kísérelte meg az adott jelenséget racionálisan, például a pszichológusok segítségével „feltárni”. Janeček tudatosan megmaradt csöndes kívülállóként a beszélgetésben. A lány, aki részesült a titkos adományban, képes vele – egyfajta tévelygési időszak után – méltósággal élni. Janeček dokumentumfilmje anélkül, hogy a spirituális lét eszközeit alkalmazta volna, a spirituális recepció tárgyává vált. Ez a fajta szemlélet Tereza Nvotová munkájából, a Jézus normális! (Ježíš je normální, 2008) című filmből teljességgel hiányzik. A kezdő rendező ugyanis összekapcsolta az amerikai misszionárius által alapított keresztény iskolába járó diáklány személyes tapasztalatait egy kommuna zajos szeánszainak, a kisgyerekek indoktrinációjának megfigyelésével. A természetes egyszerűséggel megcsinált film azzal a közhellyel polemizál, hogy a vallás garantáltan valami jót hoz.

Helena Třeštíková rendező az utóbbi években aratja le több évtizede tartó, időigényes forgatásainak termését. Így követhettük nyomon az Etüdök egy házasságból húsz év után (Manželské etudy po dvaceti letech, 2005) című hatrészes tévéfilm sorozatban néhány pár családi életét a késői „reális szocializmus”-tól vállalkozási kísérleteken át az új krízisig és a személyes kudarcokig. A legszomorúbb családi történetet,

amelyik kiváltotta a tévénézők együttérzését, a mozik is vetítették Marcela címen (2006). Egy másik időigényes dokumentumfilmjéért, a Renéért (2008) Helena Třeštíková elnyerte az európai Arte Díjat. A film, amely egy visszaeső fiatalember szociológiai esettanulmányaként indult, a dokumentaristanőnek és „hőseinek” kapcsolattörténetévé változott. A férfiből író lett, és minden rossz, amit tesz, a rendező filmjét „tűzeli”.

A legnagyobb népszerűséget (160 000 néző) a szintén sokáig készült Havel polgártárs (Občan Havel, 2007) érte el, amelyet Pavel Koutecký forgatott le, majd a filmes tragikus halála után Miroslav Janek vágta össze. Jóleső érzés volt 2008 februárjában, hogy amikor Václav Klauz ismét megválasztották a Cseh Köztársaság elnökévé, hosszú sorokban álltak a 15 és 90 év közötti polgárok a mozipénztárnál, és bent a zsúfolt teremben újraéledt az összekövés atmoszférája. A szeretetteljes dokumentumfilm, a Havel polgártárs ugyanis nemcsak a Cseh Köztársaság első elnökéről szól, hanem többé-kevésbé közvetlenül a másodikról is, kiegészülve a két személyiség formátuma közti különbséggel. A filmből a nagyközönség megtudhatja azt is, hogy minden, amit Václav Havel mondott, látszólag improvizálva, sármos könnyedséggel, azt előtte alaposan átgondolta, és megvitatta tanácsadói körében. A vitás momentumokat a film megkerüli: keveset beszél az USA háborús akcióival való drámai szembenállásról, így a jugoszláviai bombázásról 1999 tavaszán.

Jan Němec közepes hosszúságú tévéfilmje, a Szív a vár fölött (Srdce nad hradem, 2007) Václav Havel monológja, aki évek múltán kommentálja, hogyan gondoskodott a prágai NATO-csúcs „esztétikai oldaláról” 2002 novemberében. (Némecnek, mint a vendéglátó barátjának és kortársának bejárása volt az elkülönített helyiségekbe.) Az elnök rendkívüli művészek részvételével akarta különlegessé tenni a csúcstalálkozót. Az eredmény, a katonai paktum domesztikálása, „emberiesítése”, ami itt szinte törvényszerűen a cseh kultúra avantgard hagyományainak kicsúcsosodásaként jelenik meg. Ugyanerről az eseményről néhány évvel korábban, 2004-ben fejezte be dokumentumfilmjét, a Játékszabályokat (Pravidla hry) Vít Janeček „alulnézetből”, a rendőri és a műszaki személyzet felkészülése felől. Mindkét film formális szertartásként regisztrálja a NATO-csúcsot; míg azonban Němec filmje az esemény iránti bizalomra irányul („... nagyon barátságos, közvetlen ember”, mondja itt Havel G. W. Bushról), addig Janeček az esemény bizarrságát hangsúlyozza.

Ironikus hozzáállással közeledett a hatalmasokhoz Martin Mareček a Nemzetközi Valutaalap és a Világbank 1999-es prágai üléséről készült Lóvéjátékban (Hry p, . A dokumentumfilm csúcspontját a 2006-os Forrás (Zdroj) jelentette, amelyben Mareček és stábjja az azerbajdzsáni olajkitermelés ökológiai következményeit tárja fel.

Jaromír Blažejovský: Hry, lahve a bobule v české kinematografii posledních let. Film a doba, 2009/1, 2-5. Balázs Andrea fordítása

JEGYZETEK

- Holub, Radovan: Trendové filmy. In: Film a doba 4/2006. 243.
- V.ö. Vít Janeček Houba című dokumentumfilmje (2000)
- Az ilyen együttműködés újfajta prezentációt tesz lehetővé: Vít Janeček például az Ivetka és a hegy (Ivetka a hora) c. filmmel sikeres turnét tett cseh és morva városokban azzal az Ivetka Korčákovával, akinek megjelent a Szúzanya.
- A cseh dokumentumfilmnek ma kedvezőbb a stratégiai helyzete, mint amilyen körülmények között a játékfilm fejlődött az „arany hatvanas években”, amikor az újhullám rendezői és olyan nagyformátumú kritikusok között, mint A.J.Liehm, Jaroslav Boček, Jan Kučera vagy Galina Kopaněvová, volt egyfajta kapcsolat, ami nem lépte át a két terület határát. A kortárs cseh dokumentumfilm miliójében azonban lehetséges, hogy egy film és alkotója védelmében egy másik rendező lépjen fel kritikusként, aki nota bene a vitatott film vége főcímében a „közreműködők” között szerepel.
- Vachek, Karel: Teorie hmoty. Herrmann & Synové, Praha 2004. 76.p
- „Filmjeink nem úgy készülnek, hogy vágással összeállítunk valamiféle musztert, amelyből aztán elveszünk, és megtisztítjuk; ellenkezőleg! Filmjeinket folyton bővítjük komplett blokkokkal, (részletekkel, felvételekkel), és úgy nő, mint az építkezés.” Vachek, Karel: Teorie hmoty 8.p.
- A művet megelőzte a Kis kapitalista (Malý kapitalista) tetralógia, amely több mint tizenöt vetítési órással, és a következő filmeket tartalmazza: Új Hyperion avagy szabadság, egyenlőség, testvériség (Nový Hyperion aneb volnost, rovnost, bratrství, 1992), Mit tegyek? (Utazás Prágából Český Krumlovba avagy hogyan állítottam össze egy új kormányt) (Co dělat? [Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb jak jsem sestavoval novou vládu], 1996), Bohemia Docta avagy A világ abirintusa és a szív lusthaus (Isteni színjáték) (Bohemia Docta aneb Labyrint světa a lusthaus srdce [Božská komedie], 2000), Ki fogja őrizni az őrt? Dalibor avagy kulcs Tamás bátya kunyhójához (Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb klíč k chaloupce strýčka Toma, 2002).
- „Karel Vachek minden bizonnyal a legjelentősebb cseh dokumentarista a rendszerváltás utáni időszakban” – itéli meg a szerzőt a legátütöbber erejű fiatal kritikus, Kamil Fila a Martin Švoma monográfiájáról írt recenziójában. In: Cinepur, 7. évf. 62.sz. 42.
- Jellemző, hogy miután a baloldali Literární noviny idén tavasszal a szociális demokráciához közeledett, a Doc. revue szerkesztői köre úgy döntött, hogy a mellékletet áthelyezi a Respekt című jobboldali liberális hetilaphoz. Ebből az alkalomból Vít Janeček rendező deklarálta hűségét a Literární novinyhoz.
- V.ö. Vít Janeček reflexióit: Gigadiga és a Český sen – účinky, příznaky a znaky. In: Illuminace 16, 2004, č.3, str. 245-252, és Petr Šafařík polemikus megjegyzéseit: Kvalitní filmový a kulturní kritici versus Český sen. In: Illuminace 2005, č. 3, str. 170-179.
- Úgy tűnik, a tolatkodó reklámkampányok valamennyire mérséklődtek. Káros hatásuktól a cseh társadalom egyelőre nem bomlott fel, ami kétségtelenül a Cseh álom c. dokumentumfilm sikeres befolyásának is köszönhető.
- Az észak-koreai rendszer nem a marxizmus-leninizmusra épül, hanem a dzsucse szélsőségesen kirekesztő ideológiájára. Azokat a cseheket, akik munkahelyi vagy tanulmányi kötelezettségük révén a hetvenes években ellátogattak Észak-Koreába, valószínűleg erősebb sokk érte, mint a mostani turistákat.
- Viszonylag alapos képet adott Észak-Koreáról Elena Joncseva rendező és Plamen Geraszimov bolgár stábj az Észak-Korea a dzsucse-korszakban (Severna Koreja v erata Dzsucse, 2004) című televíziós riportfilmben.



Jézus normális

A bolgár producer

Ljubomir Halacsev



Mi történt a bolgár filmesekkel 1989 novembere után? Mindannyian elhagyták a stúdiókat, kimentek az utcára, és kénytelenek lettek keresni a megjelenés lehetőségeit. Mivel a filmes terület reformja éveket megelőzte a gazdasági reformot, a filmek télen borultak virágba. Sokan közülük elfogytak, leforrázták őket a piaccgazdaság hideg törvényei, másokat pedig egyszerűen elfújta a zavaros bolgár gazdasági viszonyok szele. Az utóbbi tizenhét évben újra meg újra megismétlődtek ezek a folyamatok, a fiatal producerek legnagyobb része már első lépéseinél elcsúszott, egyesek örökre otthagyták a pályát, másoknak sikerült állva maradniuk, majd sebeiket nyalogatva átálltak a televíziós szolgáltatások valamivel nyugodtabb piacára, néhányan pedig megtanulták, hogyan kell gyökeret verni, és elkezdtek termést hozni. Ám mindmáig nem világos, milyen.

Eddig tart a kertészeti hasonlat. A többi gazdaság, társadalmi szervezet és... némi művészet. Kezdjük a gazdasággal. Piaci formája minden alanyának arra kínál lehetőséget, hogy minél olcsóbban és jobb minőségben termeljen, amihez határtalan megjelenési lehetőséget kap, elméletileg az egész világ az övé. A piaccgazdasághoz azonban piac kell. Bulgáriában viszont a film területén nem alakulhatott ki piac. Ezért aztán minden, amit a filmipari piaccgazdaságról tudunk, írott szó maradt. A történelem arra emlékeztet, hogy ugyan már 1991-ben áttértünk egy európai (francia) finanszírozásra épülő gyártásra, nem tudtunk kimozdulni a csodavárás szférájából. De önmagában egy modell nem működhet – a francia modell Franciaországban működik.

Dániában és a skandináv országokban más modell van. Oroszország is eltérő módon működik. Törökországban teljesen más formájú a filmgyártás, és így tovább. A bolgár producerek kivételesen nehéz helyzetbe kerültek – reformokra kell várniuk ahhoz, hogy elkezdhessenek haszonhoz jutni. Szétterpesztett lábakkal várják, hogy a piac feléjük forduljon, de ugyanakkor az állam se felejtse el segíteni. Most, az eltelt idő távlatából világosan kijelenthetjük, hogy ez nem megy. Hogy miért?

Először is azért, mert a vízzel együtt kiöntöttük a gyereket is. Talán nem is „mi”, hanem néhány kollégánk tette ezt. Amíg a reformokon dolgoztunk, valaki a nagy amerikai társaságoknak ajánlotta az ország egész piacát. Nem a mozikról van szó, az egy egészen más téma. Arról van szó, hogy nem hagytunk semmilyen lehetőséget az államnak, hogy részt kapjon a forgalmazás bevételeiből, és most, amikor néhány százalékos adót szeretnénk kivetni az eladott jegyekre, hogy ebből segítsük a nemzeti filmgyártást, a forgalmazók felháborodottan ugrálnak: „Már megint egy új adó!” Igen, ez van – valaki hibás ezért, valakik hamuval szórták be a fejüket, ha még mindig azt hiszik, ez a dolguk.

Másodszor, Bulgária kis ország és a belső piaca nem elég ahhoz, hogy eltartsa a filmgyártást. De mikor ezt mondom, hirtelen arra gondolok, hogy Dániának, Svédországnak és Norvégiának elég jó a nemzeti filmgyártása, és mindegyik elsősorban a belső piacból tartja fenn magát. Más szóval, a termék minőségéről van szó.

És harmadszor, az állam országos felügyeleti szerve nem látja eléggé azo-

A francia modelltől a bolgár valóságig

kat a paramétereket, amelyek arra készítenék a nemzeti tévécsatornákat, hogy filmeket gyártsanak és vásároljanak. Jelenleg ilyen kötelezettsége, és az is egyoldalúan, csak a nemzeti televízióknak van (BNT). Egyoldalúan, mármint abban értelemben, hogy v-an gyártása, de nem vásárol kész produkciókat.

Ennyi röviden a történet, hogy emlékezzünk, honnan indultunk és miért tartunk itt. De mi is van jelenleg? A Nemzeti Filmközpont adatai szerint hivatalosan több mint 400 producer van regisztrálva. Mindenki számára világos, hogy ez a szám aránytalanul magas egy olyan kis filmgyártás esetében, mint a bolgár. És ha a listához hozzáadjuk azokat a producereket, akik nem filmmel foglalkoznak, hanem csak tévéműsorokat készítenek, meg azokat, akik csak elvétve vesznek részt egy-egy film gyártásában – a szám hihetetlenül megnő. De ez csupán papíron van így. A gyakorlatban azoknak a producereknek a száma, akik 5, 10, 15 éve folytatnak produktív tevékenységet, csupán néhány tucat. Azokat pedig, akik erősen jelen vannak a külföldi koprodukciónban, a két kezünkön meg tudjuk számolni. Úgyhogy valójában Bulgáriában nincs sok producer. De annak ellenére, hogy igazán tevékeny producerekből nincs olyan sok, elég súlyos problémáik vannak. Próbáljuk meg csoportosítani ezeket.

Normatív problémák. Még mindig nincs kialakítva semmilyen licenációs gyakorlat. Bárki, akinek kedve van hozzá, foglalkozhat filmgyártással, s még állami pénzt is kaphat. Nincs még egy foglalkozás Bulgáriában, amelynél minden igazolható cenzus nélkül joga van az embernek, hogy több százezer levá-

jusson. Ez az első ránézésre „demokratikus” helyzet rengeteg antidemokratikus problémát szül. Képzelnék csak el, mi lenne, ha az olimpiai játékok idején berohanhatna a pályára minden néző, aki futni szeretne: egyetlen versenyző, még a legjobb sem érkezne be a célba. Valami hasonló történik a bolgár filmiparban. Az „előzetes minősítés” hiánya, amely világosan kimondja, hogy milyen producer kaphat állami támogatást, akadályozza a jól dolgozó producerek megjelenését.

A bolgár piac problémái. Bulgáriában a filmpiac totális hiánya nem teszi lehetővé, hogy a producerek piacon jelenjenek meg a filmjeikkel, ott adják el, és keressenek rajta. És mivel nem az eladásból élnek, mi értelme a tevékenységüknek? A kérdés teljesen költői.

A nemzetközi piac problémái. Akárcsak több más gazdasági területen, a nemzetközi piaccal kapcsolatos problémák elsősorban politikai természetűek. A piacok Európában és a világ más részein nem tisztán kereskedelmi jellegűek, mindig van bennük egy adag politika. Vagy másképp fogalmazva: bizonyos szinten a politikától függenek. A legtisztább formában a politika az ún. „társadalmi televíziókban” jelenik meg. Lássunk egy egyszerű példát. Több mint tíz évvel ezelőtt frankofón országgá váltunk, de a produkcióink még mindig nem kaptak jogot arra, hogy terjeszteni lehessen őket minden francia nyelvű televízióban, Franciaországban, Belgiumban, Kanadában, Tunéziában stb. Ilyen típusú politikáról beszélünk a nemzetközi piaccal kapcsolatban. Nem tudom, van-e olyan bolgár producer, akinek komoly eladásai lettek volna a külföldi piacon. Vagy ha léteznek is ilyenek, elrejtőznek a Filmközpont és a BNT elől, amelyeknek pénzt kéne fizetniük az eladások után.

Esztétikai és személyi problémák. Ezeket nehéz megfogalmazni, de mégis megpróbálkozom a körülírásukkal. Amikor 1991-ben elkezdtek megreformálni a filmipar rendszerét, amelyben meghatározó szerep jutott a producereknek, magától felmerült a kérdés: És ki lesz a producer? A legkézenfekvőbb válasz az volt, hogy azok az emberek, akik szervezéssel foglalkoznak. Régebben ez a gyártásvezetőket jelentette. Kezdetben sok gyártásvezetőből lett producer, ami különös viszonyt teremtett a rendezők és a producerek között: a rendezők lettek a stáb vezetői, a producerek pedig végrehajtották az akaratukat. Ez teljesen aláásta a producer tekintélyét, hiszen neki kellett volna a gyártás felelősének lenni. Az első tapasztalatok után maguk a rendezők döntöttek úgy, hogy producerek lesznek, mert a – főként pénzügyi – tapasztalatok erre kényszerítették őket.

Narrátorhang



Márpedig ezek nem voltak bátorítóak. A dolog következménye, hogy ma elég homályos fogalmunk van arról, ki is a „producer”. Az alkotók igen gyakran teszik fel a kérdést: Minek nekem producer? Én magam is lehetek a producer, elég, ha van pénzem. Tévedés! Igen, néhányan képesek erre, de nem mindenki. Tipikusan bolgár módra továbbra is úgy gondoljuk, hogy minden egy kevés tapasztalat és nagy elszántság kérdése. Még mindig nem fogjuk fel a forgatókönyvíró, a rendező és a producer „szentháromságát”, mint olyan szervezetet, amely alapvetően új szemléletet tudna létrehozni a filmiparban.

Amíg az állami televízió, amelynek komoly szüksége van szakemberekre, minőségi producerekre, nem tud normális kapcsolatot teremteni a filmgyártás producereivel, a dolog a következő szinten marad: mi adjuk a pénzt, ti pedig végrehajjtátok a feladatot. Kicsit olyan ez, mint a tulajdonos és a mester viszonya a lakásfelújításnál. Pedig tudjuk, hogy az igazi producereknek nem csak a termék minőségéért kell felelniük. A joguk kéne hogy legyen (és nem csak a kötelezettségük), hogy minden eszközzel ellenőrizzék a gazdasági oldalt, a szerződéseket. És ennek eredményeként kaphassanak pénzt a minőségi munkáért. Ellenkező eset-

ben közönséges szervezőkké válnak, mindegy, hogyan nevezzük őket, gyártásvezetőnek, kirendelt producernek és így tovább. Csak mellékesen jegyezném meg, hogy az amerikai gyakorlatban körülbelül tíz különböző jelző társulhat a „producer” forgalmához. Nem kell mindegyiket megmagyaráznunk, mert minket csak a legfőbb figura érdekel.

A bolgár filmgyártás nem nyújt túl optimista képet. De ha mint producernek meg kell mondanom, mit gondolok a bolgár film jövőjéről, csak megismételhetem: nem rózsás, de úgy vélem, felfelé ível és van perspektívája. Ha képes lesz létrehozni saját elbeszélő stílusát, ha kihasználja a fiatal alkotókban rejlő potenciált, ha képes kialakítani saját állandó közönségét. Az utóbbi két-három évben élenkülés volt megfigyelhető. Elkezdünk több nemzetközi díjat nyerni, és remélem, a bolgár közönség is elkezd visszatérni a bolgár filmhez. Ez biztosan pozitívan fog tükröződni a filmproducerek munkájában.

Erős élenkülés figyelhető meg a tévés produkcióknál. A törvény szerint a központi állami televíziónak minden évben komoly összeget kell biztosítania a filmgyártás számára. Csakhogy itt az a probléma, hogy távolról sem minden eszközt fordítanak a filmek finanszírozására. Ha ezek a pénzek eljutnának

a filmgyártáshoz, úgy alacsony költségvetésekből, amelyekkel például az Ekran Stúdió dolgozik, évente legalább tizenöt egészestés játékfilm készülhetne el. Így aztán két-három év alatt komoly gyártási munka alakulhatna ki, véget érnének a botrányok és a szakmai cívódások, sok rendező kapcsolódhatna be a filmgyártásba, sok író foglalkozhatna a dramaturgiával. Nagyobb számú film esetén valószínűleg több jó alkotás születik, amelyek kedvező visszhangot kaphatnak a nemzetközi tévéfesztiválokon. Az európai tévécsatornák elkezdenek vásárolni a filmtermésüket. Más szóval, kialakulhatnának egy valóban működő filmgyártás feltételei, ami jelenleg nagyon hiányzik.

Igaz, ezeket a filmeket nem terjesztenék mozikban, de a tévé képernyője kezdete lehetne annak az útnak, amely visszatértené a nézőket a bolgár filmhez. Először is anyagi okok miatt. A televíziós produkciók sokkal olcsóbbak. Másodsorban, mint piac. Amikor egy televízió finanszíroz egy adott filmet, az már meg is találta a saját alapvető piacát. Ezen kívül a tévének kijelölt, könnyebben elérhető nemzetközi piaca van. Végül harmadszor, de utolsósorban, a világban mind jobban változik a filmnézés helye. A mozi teret háttérbe szorítja a VHS, a DVD és az internet mellett. Ebben az értelemben a televíziós produkció lehet a jó filmek egyetlen komoly védelmezője.

És még néhány szót a bolgár producerek mint európai producerek előtt álló lehetőségekről. Formálisan sosem voltak olyan problémáink, mint a bolgár borsajt és textiltermelőknek, vagy a hadsereg számára dolgozóknak, akiknek meghatározott szabványú terméket kell szállítaniuk. De ez csak egy formális megközelítés, valójában sokkal nagyobb gondjaink vannak. Mert kulturális termékek előállításáról van szó, ami szorosan kötődik a nemzeti szellemhez, egy speciális érzelmvilághoz. Kulturális különbségekről van szó, arról, hogy megismerhetővé váljon egy másfajta szellemiség.

A történelem filmes elbeszélésének alapvetően eltérő módjáról van szó.

Ezzel a kihívással kell megküzdeniük producereinknek, ha be akarnak törni az európai piacra. És biztos megteszik – bízom a fiatal producerekben –, ha megkapják a szükséges képzést, az információkat és tevékenységük támogatását az államtól. Ez a terület még mindig rászorul a támogatásra. Nem szabad azt gondolni, hogy a piacgazdaság magától megoldja a piac problémáit. Éppen ellenkezőleg!

Nem lehet egyetérteni a jeles brit producer, Sir David Puttnam szavaival, amelyeket A meg nem hirdetett háború (The Undeclared War) című könyvében ír: „Mivel a filmgyártás és a forgalmazás ma már globális üzletág, amelyben a nemzeti határoknak semmilyen szerepe nincs, ideje megkérdeznünk: Minek kínlódunk az európai filmiparral? Miért nem fogadjuk el egyszerűen, hogy az amerikaiak mindenkinél jobban tudják, hogyan kell filmet gyártani és forgalmazni, mint ahogy a németek tudják, hogyan kell autót gyártani, a franciák, hogy hogyan kell parfümöt, a skótok meg hogy hogyan kell whiskyt csinálni? Miért nem ismerjük el, hogy vannak bizonyos ipari és kereskedelmi ágak, amelyek meghatározott országokat jellemeznek?”

Kategorikusan elutasítom ezt a gondolatot. A film kulturális és komerciális jellege közötti kapcsolat, amely olyan eredményesen működött az utóbbi száz évben, még erősebbnek és fontosabbnak tűnik a jövőben. Azt mondani, hogy egy ilyen érzékeny és expozív dolgot semlegesíteni lehet a „szabad piac” vagy a „globalizációs elmélet” alkímijával – illúzió, különösen a munkahelyekért és a biztonságért folytatott konkurenciaharc kontextusában. Azok a nemzetek, amelyek elvesztik önmagukba vetett hitüket, és ezzel identitásérzéküket, destabilizáló tényezőkké, távlatilag rossz szomszédokká, és még rosszabb fogyasztókká válnak.

Jelenleg a dokumentumfilm produceri szektor a legdinamikusabb.

Érthető – kisebb a költségvetés, rövidebb a gyártási idő. A forgalmazás nem döntő tényező, fontosabb a kritikai visszhang és a fesztiválszereplés. Más szóval, könnyebben záródik be a finanszírozás-gyártás-produktum kör. Ezért sok fiatal kolléga szívesen és nagy ambícióval vág bele a dokumentumfilm-gyártásba. Ha a bolgár tévécsatornák is elkezdik megvásárolni az elkészült produkciókat, komoly lehetőség nyílik a független filmgyártásra. Alapvetően ez a független producerek útja az egész világon.

Ljubomir Halacsev: *Balgarszkijat producent. Ot frenskijja model do balgarszkata realnozt. Kino, 2009/1, 17-19.*
Forgács Iván fordítása



Történelem popstílusban

A nemzeti eszme szimulációja

Mihail Morozov

Oroszországban 2008 második felében egy 500-as lista alapján internetes szavazás kezdődött az ország legnépszerűbb történelmi figurájáról. A Roszszija tévécsatornán rendezett döntőbe 12 személyiség került be: Alekszandr Nyevszkij, Rettegett Iván, Nagy Katalin, II. Sándor cár, Szuorov, Pjotr Sztolipin, Mengyelejev, Dosztojevszkij, Puskin, Lenin és Sztálin. Mindegyiküknek külön adást szenteltek, amelyekben a politikai és a kulturális élet neves személyiségei képviselték őket. Ez a zsűri a decemberi döntőben Alekszandr Nyevszkijt hirdette ki győztesnek Szuorov és Sztolipin előtt. A népi szavazáson azonban Sztálin bekerült az első három közé.

Mikor a moszkvai utcákon égszínké ériásplakátok jelentek meg Oroszország neve felirattal, az ember önkéntelenül is arra gondolt, hogy egy új politikai párt-ról van szó. Ilyen embertelen méretű külsővel eddig csak az Egységes Oroszország dicsekedhetett a 2007. decemberi parlamenti választások előtt. Hamarosan kiderült, hogy a Roszszija tévécsatorna új projektjéről van szó, ami tovább erősítette a dolog jelentőségét, rangosságának érzését. Az esemény legfelsőbb szintű szentesítését a cím feletti, állami pecsétként szolgáló korona igazolta. Világossá vált, hogy egy nemzeti méretű promó akció van készülőben: piárosítják Oroszországot. Még hozzá nem a Nyugat, hanem önmagunk számára, a hazai piacon. Hogy létrehozzák a nemzeti identitást.

Oroszország felfedezése

A szociális konstruktivizmus eszméjében, a nemzet kialakításában nincs semmi új. Az utóbbi huszonöt évben a történészek mind gyakrabban beszélnek a nemzet-ről mint „kitalált közösségről” – Benedict Anderson 1983-ban megjelent könyvének címe alapján (Imagined Communities). Ebben a szerző elmondja, hogyan „fedezték fel” a mai Indonéziát, hogyan ültette el az elit egy része a tömegkommunikációs eszközök és más állami intézmények – iskolák, egyetemek, a hadsereg, az állami ünnepek – segítségével az egységes és szuverén nemzet mítoszát. Általában az összes jelenkori nemzetet az elit-konstruktorok politikai és gazdasági céljaik érdekében, azaz a Modern, az Új Kor projektjei (amiről még a konstruktivisták előtt írt Eric Hobsbawm és Ernst Gellner).

Oroszországban a nemzetvé válás sosem volt befejezett, végiggondolt projekt: se a cári időkben, amikor a nemzet fogalmát elnyomta a birodalom fogalma; se a szovjet korszakban, amikor a nemzetet először a Kominternnel, majd egy korábbihoz hasonló birodalommal helyettesítették. Ahogy Jeffrey Hoskins brit tör-

ténész írta: „Angliának birodalma volt, míg Oroszország birodalom volt – és láthatóan az is maradt.”

Vagy ahogy Vitte fogalmazott igen plasztikusan: „Nem tudom, mi Oroszország, én csak az Orosz Birodalmat ismerem.”

Amikor szétesett a Szovjetunió, Oroszország egy széttört teknőbe került – a nemzeti identitás kötéltete, horgonya, sorjelzői nélkül, és kevésbé volt képes kialakítani egy egységes nemzeti mítoszt, mint a posztsovjeter államok bármelyike. A „posztmodern” 90-es évek a nemzeti eszme megalkotását célzó zavaros felhívásaival nem volt alkalmas a nemzet létrehozására: az ország a tulajdon szétosztásával volt elfoglalva, „fűrészelte” a szovjet örökséget. Csak a privatizációs korszak végeztével erősödött meg pénzügyi és mediális eszközökkel a nemzeti eszme igénye, amikor kialakult a gazdasági, politikai elit (a kettő lényegében ugyanaz, mivel Oroszországban a hatalom és a tulajdon közös „szimfóniába” olvadt), és az új hatalomnak ideológiai legitimitációra lett szüksége.

A nemzet felépítése beleilleszkedett a vertikális szerkezetek 1990-es évek végétől zajló kialakításának logikájába: a politikai és regionális szabadságnak véget vető hatalom vertikumaiba; a gazdasági vertikumba, amelyben néhány ipari-pénzügyi csoportosulás ellenőrzése alá helyezte a GDP 80%-át; az ideológiai vertikumba az államiság eszméjének feltámasztásával, a „szuverén demokrácia” kialakításával; a kulturális verti-

kumba a brezsnyevi Nagy stílus és a Rendőrség Napján rendezett pompázatos koncertek vizatérésével; bizonyos értelemben az építészeti vertikumba a DON-Sztroj neosztálinista felhőkarcolóival, Cereteli kolusszusaival és a Disneyland várak ihlette újoroszfazendjaival. Minden akárcsak Papernijnál a „Kultúra Kettőn”. Csak a történelmi vertikum hiányzott, egy teljesen egyértelmű állami mítosz a nemzeti történelemről, a Dicsőség fasorról, a Dicsőségábról.

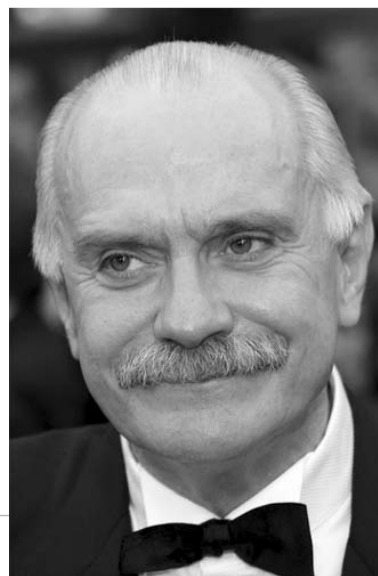
A televízió elsőként reagált a hatalom igényére, létrehozva a Régi dalok a legfontosabbról (Sztarije pesznyi o glavnom) műsort. Lényegében az ezredforduló több televíziós projektje éppen a „legfontosabbról” szolt: még a teljesen más stílusú Közelmúlt (Namednyi. 1961-1991) is a szovjet valósággal békítette a nézőket, kerülte az éles szempontokat, és igazi parifjonovi glamourban tálalta a történelmet. Ahogy a műsor alapján megjelent könyv szerkesztője is elismerik: „amikor 12 évvel ezelőtt Leonyid Parifjonov elkezdte forgatni a Közelmúltat, úgy tűnt, hogy egy új orosz szemlélet fokozatosan felváltja a szovjetet. De mára meggyőződhetünk róla, hogy a modern Oroszország élete túl mélyen és szilárdan gyökerezik a szovjet korszakban, és ezért mind gyakrabban folytatja és ismétli azt.”

Rehabilitálva és integrálva a szovjet szemléletmódot (Bresznyevvel és nagyjából Sztálinnal is), visszahozva a legfontosabb „dalt a legfontosabbról” – Alekszandrov himnuszát (aki egyébként bekerült a top 500-as listába), az új „nagy narratíva” elkezd mind mélyebbre ásni, és kiválasztja az orosz történelem egyetlen fővonalát: mindent, ami egy erős állammal, a szuverenitással, a katonai erővel, Nyugat visszaverésével kapcsolatos. Ide tartozik az új nemzeti ünnep, a november 4-i Nemzeti Egység Napja. Ennek ugyanúgy van szovjet kontextusa (elvégre az „októberi ünnepeket” tolja el pár nappal), mint ahogy vallási összetevője (a Kazanyi Istenanya Ikonjának Napja), monarchista eleme (a Romanov ház uralkodásának kezdete), és még némi polgári tartalma is (a népfelkelők). De a legfontosabb momentum természetesen a lengyelek 1611-es kiűzése („a főváros megtisztítása”, ahogy a Roszsijszkaja gazeta fogalmazott), vagyis ez a nap Oroszország Nyugattól, a katolicizmustól való függetlenedésének napja, és egyidejűleg politikailag időszerű fenéken billentése a Kaczyński fivérek ruszofób Lengyelországának.

Nemzet helyett állam

Az Oroszország neve logikus folytatása a nemzeti egység eme „narratívájának”, a nemzeti történelem konstruálására irányuló hatalmi projektnek. Első ránézésre az ideológiai mindenevés tűnik sajátos vonásának: egy sorban áll az egyház által megátkozott Tolsztoj és az orosz szentek; Sztálin és Gyenyikin... Ez ahhoz hasonlatos, ahogy mostanság a Kaukázusban egyszerre állítanak emlékművet Jermolov tábornoknak és Samil imánnak. Ahogy mondani szokás: Mindenki táncolhat! Ám ha közelebbről megvizsgáljuk a dolgot, kiderül, hogy minden döntőbe került személy így vagy úgy az orosz történelem Szentháromságának egyik elemét testesíti meg: az államit. Ezért nem véletlen, hogy a projekt logója a birodalmi korona, és nem egy sebészkesz, festőecset vagy szántóeke. Tudatalatti szinten ez sokkal inkább valami szovjet dolog, azaz pezsgő, meg valami orosz, azaz Birodalom.

És mint mindig, az egyes emberek, családok, városok és népek orosz történelme helyett nálunk az „orosz állam történetét” vagy az „SZKP történetét” írják meg hivatalos formában.



Narrátorhang

Az „esküdtsek” tagjai ugyancsak az orosz állami-ság különféle arcait képviselték: A Föderációs Tanács elnöke, Szergej Mironov a projektben „deszantosként” volt beharangozva, ezért ő képviselte Szuvorovot, Tkacsov kormányzó Krasznodarból jött, így aztán ő volt Nagy Katalin szószólója; Alekszij patriarcha és helyettese, Kirill képviselte Alekszandr Nyevszkijt, Ilja Glazunov, minden kor és rendszer hivatalos festőművésze Retteggett Ivánt és így tovább. Egyfajta Társadalmi Kamara jött létre a „tudomány”, a „had-erő”, a „régiónk” képviselőivel. A tizenkét döntős közül kilenc állt valamilyen kapcsolatban az államisággal (hét uralkodó, egy hadvezér és egy magas rangú állami hivatalnok). A többi három döntősből Mengyelejev ugyancsak államférfi volt, Dosztojevszkij, bár fiatal korában a petravisták között állt, mégiscsak konzervatív monarchistaként ismert, nem véletlenül képviselte a mérsékelt nacionalista Dmitrij Rogozin, és hát Puskin sem annyira a dekabristák barátja és „belső disszidens” (Jurij Kublanovszkij, a disszidens költő képviselte), mint inkább a „mi egyetlenünk”, akit bronzba öntöttek, és halála után állami szimbólummá avattak.

Az esküdtsek elnöke egy kipróbált, pártos, ideológiai érettségű, a Filmszövetség (Kinoszujuz) vagyonaért folytatott harcban edződött ember, Nyikita Mihalkov lett. Egy állami család képviselője, egy olyan család feje, amely a Haza szolgálatában az orosz történelem minden nemzedékét, a szovjet himnusz összes formáját egyesítette. A törzsfőnök szerepét Mihalkov már magára szabta 12 című filmjében, ahol a szövetségi biztonsági szolgálat embereként nem csupán az esküdtsek elnökévé nevezte ki magát, hanem Oroszország élő lelkiismeretévé, aki a film végén egy csapásra megoldja a háromórás jogi és lélektani zűrzavart, méghozzá nem törvények, hanem „elvek” alapján.

Így aztán minden készen állt az akarat diadalához, egy új orosz panteon felállításához – az alapos művészeti előkészítés, a pontos ideológiai irányelv, a tizenkét állami hős, tizenkét kisminkelt férfi (érdekes, hogy az esküdtsek között nem voltak nők, pedig hát mire lenne való Valentyina Matvijenko?), a stúdió alázatos közönsége, és egy önmaga fontosságától eltelt műsorvezető.

Am a dolog mégsem sikerült. Semmi sem robbant, csak prűttyögött. A projekt valahogy érthetetlenül összezavarodott, nem elégtette ki sem a Sztálinra szomjazó közönséget, sem magukat az esküdtteket, akik végül Alekszandr Nyevszkij nyilvánvalóan közmegegyezéssel figurájánál kötöttek ki. Ráadásul a műsor egy kisebb csalás utóizét hagyta maga után a Sztálinra leadott szavazatok feltételezett manipulálásával. Végül is az „esküdtsek trojkájából” (Nyevszkij/Puskin, Szuvorov, Sztolipin) és a „népi trojkájából” (Nyevszkij, Sztolipin, Sztálin) az utca embere csak Puskin és Sztálin ismeri igazán, Nyevszkijt aligha különbözteti meg Dolgorukijtól, Sztolipint Vittétől, Szuvorovot Gyerzsavintól. Az Oroszország neve show győztesei ugyanúgy tarthatnak attól, hogy nem ismerik meg őket a tömegben, mint Ivan Vasziljevicsét a híres filmben.

Mi lehet a kudarc oka?

A szimulációt legyőző ország

Ahogy Pelevin írja ironikusan egyik utolsó regényében, a világ épületének alapja a glamour és a diskurzus. Az Oroszország neve projekt problémája abban rejlik, hogy a Nagy Oroszország diskurzust glamourban tálták, a történelemből show műsor lett. Más szóval, amit komoly, identitást formáló állami rendezvénynek, a nemzetépítés egyfajta modern aktusának képzeltek el, posztmodern bohózatba csapott át. A történelemből csillogó, popsz (a projekt „headline”), Alekszandr Ljubimov sem szégyellte ezt a szót), etikailag értelmezhetetlen látványosság készült. És alighanem itt, magában az alapképletben van az elképzelés legfőbb hibája – az Oroszország neve tévéprojekt amorális. A talkshow szabályai nem illenek egy olyan összetett, erkölcsileg érzékeny anyaghoz, mint a történelem, főleg a közelmúlt történelme, amikor még élnek a sztálinizmus áldozatai és gyerekeik. A Sztálinról szóló adásban

az egyik esküdt elkezdi mondani: „Sztálin zseni volt...” – a közönség tapsban tör ki –, „...a gázság zsenije”. És a taps folytatódik, mintha mi sem történt volna.

Ez a történelem tévéörülteknékvál, azoknak, akik minimális lelki, szellemi ráfordítással akarnak feldolgozni egy bonyolult információt. Föl szoktak tenni gyerekeknek egy ostoba kérdést: „Kit szeretsz jobban? A mamát vagy a papát?” Itt a nézőtől, akár egy gyerektől azt kérdezik: „Kit szeretsz jobban? Puskin vagy Sztálint, Mengyelejevet vagy Szuvorovot?” Már önmagában az ötlet, hogy összehasonlítsuk Sztálint Puskinnal, Dosztojevszkijt Alekszandr Nyevszkijjal – gyökeresen hamis kérdésfelvetés. Ez a valóság tipikus mass mediás megjelenítése, amelyben minden a népszerűségi listák, a konfliktus, a verseny, a botrány keretei között zajlik. Amit a televízió a politikával csinált – örökké tartó sorozattá változtatta, megfosztva tartalmától és értelmétől –, azt csinálta most a történelemmel.

Az Oroszország neve – történelem csillogó csomagolásban, történelem azoknak a fogyasztóknak, akik úgy válogatnak az összetett történelmi személyiségek között, mint a sörmárkák között.

És ha már a történelem bekerül egy talkshow húsdarálójába, a Roszija projektje után el lehet képzelni efféle klón műsorokat más csatornákon is: Oroszország nevét az NTV verziójában (Azef, Gapon, Csikatyilo), a TNT verziójában (Barkov, Raszputyin, Berija), a Szpasz verziójában („enyhe népszerűségi szavazással” kiválasztani a legszentebbet az orosz szentek közül)... De komolyra fordítva a szót, meg kell érteni, hogy a társadalmi tudatnak vannak olyan szférái, ahol nem helyénvalóak a hitparádék, és kétségtelenül közjüket tartozik a történelmi emlékezet és a vallás is.

A történelem szimulálása mellett a projektben más csúsztatások is történtek:

– A „szakértők” szimulációja, akik Szaharov és Kapica akadémikusok kivételével nem specialisták, hanem mindenekelőtt médiafigurák, akiknek az a feladatuk, hogy meghatározott történelmi szerepeket játsszanak. Az egészről egy újabb Sztárok tánca műsor kerekedett ki: a hírességek most nem egyszerűen jégtáncot úznak, bokszolnak vagy festenek, hanem történelemmel is foglalkoznak szabadidejükben: Földet ásnak, verset írnak.

– A hősök szimulációja. A projektben nem annyira történelmi hősookról van szó, mint inkább mítoszokról. A show mindkét verziójának győztese, Alekszandr Nyevszkij a legmitologikusabb figura a névsorban, egy olyan személy, akiről a legkevesebb történelmi ismeret létezik, olyannyira, hogy a történészek ma már kételkednek a Csud tónál vívott csatában (ám abban nem, hogy a herceg rendszeren adózott a tatároknak).



A Nyevszkijről folytatott beszélgetés hagiográfián, krónikákon nyugszik – olyan szövegeken, amelyekbe nem fér bele semmiféle diszkusszió vagy kételkedés, hanem kizárólag csak a dicsőítés. Ráadásul a nép tudatában a Nyevszkij-mítosz (akárcsak Retteggett Iváné) – Eisenstein filmjén keresztül – valahol összefolyik Sztálin mítoszával. Az olyan kinyilatkoztatás, mint a „nem az erőben van Isten, hanem az igazságban”, teljesen egybevág a Testvér 2 (Brat 2, nagyszerű orosz akciófilm. A ford..megj.) mítoszteremtő szellemiségével. A Nyevszkij-mítosz van a legtávolabb a jelenkortól, ezért aztán a legkevésbé ellentmondásos, beleillik a hatalmas nyugatellenes retorikájába, egyaránt kielégíti az állami, katonai és szellemi testületeket. És mindehhez jön a projektben Nyevszkijt képviselő Alekszij patriarcha halála, az ezt követő össznemzeti gyász, a halott valóságos kanonizálása, ami olyan transzcendens síkot adott a Nyevszkij mítoszának, hogy alternatíva nélküli jelöltté vált.

– A nép szimulációja. Bár volt rá esély, hogy a műsorban aktívan részt vevő nézőket hívjanak meg a stúdióba (ahogy például Svidkoj Kultúrforradalmában), a projektben a talkshow-k jellegzetes kontingense volt jelen: a tömeg, amely stúdióról stúdióra vándorol Osztankinon, hogy megkeressen 1000 rubelt, kapjon pár szendvicset, és láthassa magát a tévében. Ez a nép olyan szimulációja, mint a vox populi az elnök „egyen es adásaiban”, ahol a nép meg van szúrva, vagy mint a választópolgárok szimulációja „szuverén demokráciánk” választásain.

Oroszország legyőzte a szimulációt, amelyben nem csupán megfelelnek az erkölcsi kérdésekről, de kifejezett megvetéssel kezelik őket. Amikor összeomlott a Szovjetunió (amely lényegében egy normatív felvilágosító projekt volt), vele együtt omlott össze egy meghatározott értékrend. Lehet azon vitatkozni, hogy jó volt-e vagy sem, de kétségtelen, hogy összetartotta a társadalmat, és fogódzókot adott neki, többek között azt, hogy a társadalmi az egyéni felett áll. A szovjet ideológia helyére lépő orosz típusú piac semmilyen új normát nem adott cserébe a gyors meggazdagodás, vagy egyszerűbben szólva, a suska eszméjén kívül. Oroszország mély értékvesztésben van – a „kemény kéz” és a piac között. Az ország az anómia, egy dezorientált és atomizált társadalom feltételei között él.

A társadalmi értékvesztés, az amorális, a társadalommal cinikusan manipuláló hatalom talapzatán jött létre az amorális televíziós projekt, amely vásári mutatvánnyá változtatta a történelmet.

Mihail Morozov: *Isztorija v sztyile „pop”*. *Iszkussztvo kino*, 2009/1. *Forgács Iván fordítása*

Legálissá tehető a fájlcsere?

Interjú

Dr. Halász Mónikával,
a Magyarországi Tartalomszolgáltatók
Egyesületének jogászával



– Általános gyakorlat, hogy a netről töltünk le zenéket, filmeket, tévésorozatokat. Tudjuk (leginkább is a reklámokból), hogy ilyenkor jogellenesen járunk el. Ugye autót sem lopnánk stb. Olvassuk a hírekben, hogy illegális fájlcsere-lő szervereket foglalnak le, és az IP-címek alapján felhasználókat büntetnek meg. Most meg azt halljuk, hogy az Európai Parlamentbe

jut a svéd Kalóz Párt, akik nem tiltanák a fájlcsere-lést, hanem bátorítanak. Akkor hogy van ez? Jogellenes a letöltötés vagy sem?

– A szerzői jog megkülönböztet szabad- és engedélyköteles felhasználást. Mindenért, ami nem az első kategóriába tartozik, általában díjat is kell fizetni. A magáncélú másolás a szabad felhasználás körébe tartozik, így az – bizonyos feltételek teljesülése esetén

– ingyenes. Ahogy egy CD-ről is készíthetek a magam számára másolatot (mondjuk, beírhatom a számítógéembe, vagy átmásolhatom egy üres CD-re, és a kocsimban arról hallgathatom a zenét, hogy ne sérüljön az eredeti hordozó), ugyanígy az internetről való letöltés sem engedélyköteles. Ez az ismertebb szerzői jogi rendszerekben általában a szabad felhasználás körébe tartozik. Nem mindenhol így hívják, angolszász jogrendszerekben fair use-nak nevezik, ám a lényege, hogy a magáncélú felhasználás megengedett. A fájlcsere-lésben nem az a baj, hogy letölt az ember, hanem, hogy miközben letölt – a legtöbb fájlcsere-lő-rendszerben – egyúttal fel is tölt. Ugyanis ez már a nyilvánosság-hoz való közvetítés, amely viszont engedélyköteles tevékenységnek minősül. A ma leggyakrabban használt letöltési technikákat a torrent-site-ok kínálják fel, amelyek egyszerűsítve úgy működnek, hogy egyrészt van egy program, ami különböző oldalakon megkeresi azt a tartalmat, amire te utasítást adsz neki, és másrészt, miközben te letöltesz, már a nálad levő fragmentumokból mások újabb „másolatokat” húznak le. Tehát te szerverként működsz, miközben letöltesz, és ez utóbbi az, ami illegálissá teszi a tevékenységedet. Vagyis ettől kezdve te törvénysértést követsz el függetlenül attól, hogy elolvastad-e a jogszabályt vagy sem. Ez a törvény szerint nyilvánosság-hoz közvetítésnek minősül, mivel te másokkal megosztod azt, ami a szerző, vagy jogtulajdonos joga lenne. A fájlcsere-lők általában itt bukhatnak el a bíróságokon. A Kalóz Párt uniós parlamentbe jutásának legfőbb haszna az lehet, hogy felhívja a figyelmet: a régi módon és a régi beidegződések szerint nem lehet kezelni például a fájlcsere-lés problémáját. Említettél a kérdésedben egy reklámszlogent. A jelenlegi kiadói-, terjesztői rendszerben érdekelteknek, akik nyilván nem akarják tudomásul venni, hogy az internet át fogja alakítani a mai modellt, messzire hallatszik a hangja, de most a Kalóz Párt fellépése lehetővé teheti, hogy a másik oldal érvei is eljussanak az emberekhez.

– Akkor sem vagyok nyugodt, amikor egy letöltésért fizetek. Van például olyan oldal, amelyik azt állítja magáról, legális, onnan akár külön-külön is letölthetek számokat, nem kell egy egész lemezért fizetni, másik oldalon meg emelt díjas SMS-sel fizetek, és így vásárolok, mondjuk huszonnégy órát, ami alatt azt tölthetek le, amit akarok a kínálatukból. Tőlem, mint felhasználótól valóban elvárható lenne, hogy kinyomozzam, illegális oldalról töltök-e le, vagy legálisról? Ez életszerű?

– Neked, mit felhasználónak nem kell ilyen jellegű kutatásokat végezned. A Magyarországi Tartalomszolgáltatók Egyesülete szerint e tekintetben a felhasználót nem terheli objektív felelősség. A jog nem annyira merev, mint hinnénk. Az objektív felelősség azt jelenti, hogy ha valaki illegális cselekedetet hajt végre, akkor az minden mérlegelés nélkül bűnös. Léteznek azonban olyan kategóriák is, mint a felróhatóság vagy a vétkesség. Ez nagyjából annyit jelent, hogy ha te mindent megteszel, ami tőled, mint felhasználótól elvárható, hogy ne kövess el törvénybe ütközöt, jelen esetben például meglátogatsz egy oldalt, és, mondjuk, ott azt állítják, hogy az onnan való letöltés jogszerű, akkor te nagyjából védve vagy, nem valószínű, hogy téged az oldalon elkövetett jogsértéssel kapcsolatban büntető- vagy polgári jogi alapon felelősségre vonnának. De például éppen ez a példa veti fel, hogy át kellene gondolni a szerzői jogi rendszer egész struktúráját. Ma már sem a kiadók, sem a terjesztők nem az egyes felhasználók után mennek. Pár éve volt egy ilyen időszak, főleg Amerikában, amikor többek között tinédzserek ellen indítottak iszonyatos

Interjú

nagy összegért kártérítési pereket, amelyeket nyilván meg is nyertek, de aztán felmerült a kérdés: hogyan tovább. Szép lassan be kellett ismerni, hogy nem a felhasználókkal van a baj, hanem át kell alakítani a megkövesedett szerzői jogi rendszert. A kiadók és a filmes cégek ezt nem ismerik el, az ő esetükben nem beszélhetünk „beismerésről”. Az átalakítás igénye leginkább a felhasználók oldaláról jelentkezik. Mert a rendszer a jelenlegi internetes felhasználási körülmények között nem működőképes, ugyanis egyrészt bonyolult, másrészt a felhasználó egy csomó esetben nem tudja eldönteni, jogellenes-e, amit tesz. Nem tudhatja, hogy az, akitől ő letöltött pénzt, rendelkezik-e jogokkal. Annyit tehet, hogy elolvassa a site-on található tájékoztatást, és mindent megtesz, hogy tájékozódjon afelől, hogy legálisan vagy illegálisan jár-e el. De vegyünk egy másik példát! Mondjuk, te nem azért akarsz letölteni, hogy megnézz egy filmet, vagy meghallgass egy zeneszámot, hanem azért, mert tetszik neked egy dal egy részlete, és te zeneszerzőként szeretnéd átkölni azt, esetleg egy filmszkeccsedhez felhasználni. Miközben ezt technikailag egyszerűen megtehetnéd, rengeteg problémába ütközöl, hogy kiderítsd, ki vagy kik a szerzői jogi jogosultak, hogy milyen felhasználási szerződést kell kötnöd, kivel vagy kikkel kell kötnöd stb. A rendszer sok esetben rendkívül bonyolult, ami az internet korában nem indokolt.

– Nekem úgy tűnik, hogy a letöltéseknél a szerzői jogokra való hivatkozás porhintés. Nem arról van szó inkább, hogy összeomlóban van egy korábbi terjesztési struktúra? A zene- és filmterjesztésben egy sereg résztvevő van, akik az internet miatt kiiktatódnak a rendszerből. Gondolok itt a CD-, DVD-tok készítőitől, a dobozokat szállítókon át a boltok polcait gyártó cégekig mindenkire. Az internet miatt egy csapásra egyikükre sincs többé szükség. Hogy magyarázza meg egy disztribútor, hogy milyen bonyolult eljuttatni az alkotást a szerzőtől a felhasználóig? Nem arról van szó, hogy a terjesztés bizniszben érdekelt cégek a szerzői jogokra hivatkozva egyszerűen saját üzletüket védik?

– Amikor létrejött a szerzői jogok jelenlegi nemzetközileg elismert védelmi rendszere, úgy a 19. század végén Európában, az volt a cél, hogy a szerzőket, majd kicsit később az előadóművészeket, végül egyéb alkotókat védje egy jogszabály, valamint az, hogy ösztönzésül szolgáljon számukra, hogy később hasonló műveket készítsenek. A szerzői jog ez utóbbi, motivációs funkcióját kevesebbet szokták emlegetni, pedig ma megint érdemes hangsúlyozni. A törvény megszületése után beléptek a képbe a vállalkozások, a kiadók, a terjesztők, akiknek a szerzők eladogatták a jogait. Tehát innentől kezdve a kiadó képviselte a szerzőt, nála voltak a felhasználási jogok. Most az internet térhódításával szétesik az a rendszer is, amit ők építettek, vagyis, hogy a terjesztés példányaihoz kötötték a díjbeszedést. Ahogy mondtad, a digitális technika nyújtotta lehetőségekkel számos alkotás esetében kiiktatódik egy csomó mindenki: marad a szerző, aki adott esetben egy személyben a hangfelvétel előállítója is, és a másik oldalon a felhasználó. Úgy gondolom, hogy létre kell hozni egy rendszert, ami továbbra is méltányos ellentételezést nyújt azoknak, aki szerették és akik előállították a különböző filmeket, és zenéket. A jelenlegi rendszer hibája, hogy túl sok embernek kell túl sok pénzt juttatni, miközben a technika az ingyenes felhasználást jó minőségben lehetővé teszi. Lassan ki fog épülni az új szisztéma, de még nem találtak ki olyan üzleti modellt, amelyik mindegyik félnek megfelelő.



– Valamikor a hősidőkben vettem egy bakelitlemezt, azt átmásoltam egy Polimer kazettára, majd onnan a barátaim tovább másolták maguknál annál a havernál, akinek volt csúcscsúper kétkazettás magnója...

– De ugye világos, hogy ez sem volt jogszerű...

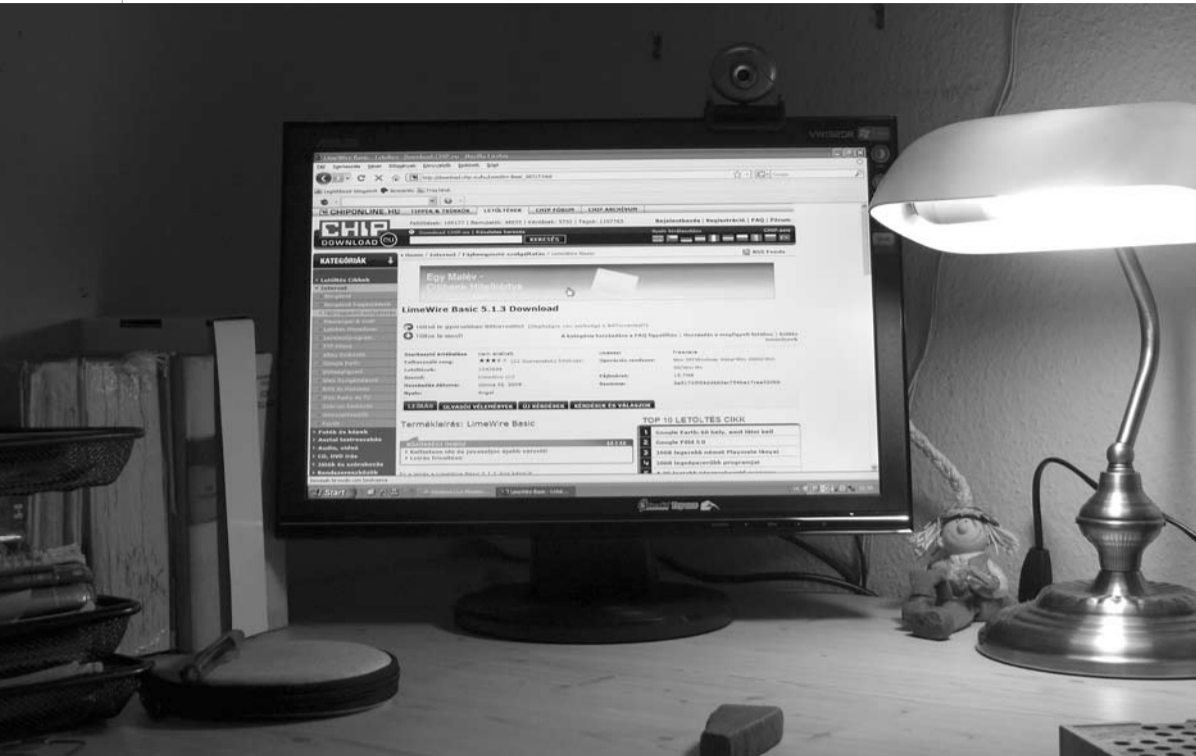
– Vegyük fiatalkori botlásnak... De azt akarom kihozni ebből a példából, hogy el tudod képzelni, milyen minőségű volt a többedik Polimer-másolat, meg hát a Magyarországon elérhető LP-k fillérekké kerültek. Az ember inkább megvette. Csakhogy most a másolatok minősége tökéletesen megegyezik az eredetivel, ugyanakkor a „bolti” CD-k, DVD-k ára irreálisan magas...

– Erről beszéltem én is: megváltoztak a felhasználási szokások. Vedd ehhez hozzá, hogy az említett magas árból képződő hatalmas bevételek csupán kis százalékát kapják a szerzők, a többi a kiadóké, az előállítóké és a producereké. Vagyis azoké, akik a rendszerek mögött állnak. Ki kell találniuk egy új, működőképes modellt, mert nyilvánvaló, hogy a fájlcsere rendszerek nem fognak leállni, akárhol akármilyen kemény támadásokat indítanak is ellenük. Ezzel együtt az ehhez a modellhez kapcsolódó jogoknak is követniük kellene a megváltozott felhasználási szokásokat. A jog mindig megpróbál igazodni a megváltozott körülményekhez. Ebből a szempontból az internet óriási kihívás, hiszen hihetetlen sebességgel formál át mindent.

– Hogy néz ki a gyakorlatban manapság a szerzői jogdíjak eljuttatása a szerzőkhöz? És milyen irányokat vehet a szisztéma megváltoztatása?

– A szerzői jogi törvény előírja a közös jogkezelést. Bizonyos esetekben kötelezően, bizonyos esetekben szabadon választhatóan. Például a sugárzott filmalko-

tások előállítóinak és előadóművészeinek nincs lehetőségük saját maguknak érvényesíteniük a jogait, ezért ezt a közös jogkezelő végzi helyettük. Mindenképpen. Kimondja a törvény, hogy csak így érvényesíthetik a jogait a szerzők. Tehát ha neked van például egy szórakozóhelyed, ahol zeneszámokat játszol le, akkor a lejátszott zeneszámok függvényében jogdíjnak nevezett átalánydíjat kell fizetned a közös jogkezelő szervezeteknek. Hozzájuk folyik be az üres adathordozók árába épített jogdíj is. A jogkezelők ennek érdekében évente nyilvánosságra hozzák jogdíj-közleményüket, és a felosztási szabályzatuk szerint fizetnek az előállítóknak, előadóművészeknek, szerzőknek. A filmszerzők és -előállítók érdekeit képviselő Filmjus által alkalmazott díjszabási és felosztási rendszer jól példázza a közös jogkezelés működését. A lényeg, hogy így kellene eljutnia a pénznek azokhoz, akik jogosultak rá. A jog bizonyos esetekben nem teszi lehetővé, hogy te, mint filmalkotást előállító, vagy szerző kivond magad a közös jogkezelés alól. Kijelentheted írásban, hogy az így befolyó pénzre nincs szükséged, de azt nem mondhatod, hogy a közös jogkezelő ne folyjon bele a jogod érvényesítésébe. Ezekkel szemben ma már egyre többen alkalmaznak olyan rendszereket, mint amilyen például a Creative Commons-szisztéma, amely egyszerűsíti a fennálló jogi rendszert. Úgy például, hogy te, mint szerző igénybe vehetsz licenccsomagokat. Ezek egyik fajtájának segítségével, mondjuk, úgy teheted teszed, hogy mások is felhasználhatják azt, de nem kereskedelmi célra; vagy egy másik formát alkalmazva kikötheted: át lehet dolgozni a művet, de azt csak az eredetivel azonos licenccsomag alatt lehet közzétenni. Ezeknek a licenccsomagoknak a kidolgozását az élet tette szükségessé. Ezek segítségével a szerző a saját kezébe veheti az irányítást, pontosan azért, mert nem kell, hogy közbeiktatódjon az a sok szervezet, akik helyette



végzik ezt a munkát, mert az internet révén a bonyolult rendszerek sok alkotó és felhasználó szempontjából egyszerűen fölöslegesek.

– És mi a helyzet az „őskorban”, vagyis az internet előtt létre hozott alkotásokkal? Például régi videoklippek a Pulzus című tévéműsorból tömegével érhetőek el a neten. Itt mi a megoldás?

– Kinek a részéről? A szerző vagy a felhasználó részéről?

– Hogy lehet jogilag értelmezni, ha egy ilyen klip fent van a YouTube-on? Hogy lehet ezeknek az előfordulását szabályozni?

– Ha tudnék erre frappáns megoldást, akkor nagyon sokan nagyon sok pénzt fizetnének az ötletemért. De abban, gondolom, nincs vita, hogy a létrehozandó jogi rendszernek hasonlítania kell a mai jogi környezetre abban, hogy a szerzőknek, illetve mindazoknak, akik munkát végeztek egy mű előállításában részesedniük kell a jogdíjakból. Vagyis a felhasználás valamilyen szinten és módon legyen jogdíjköteles. De szerintem legyen nagyon kicsi az a jogdíj, amit a felhasználónak fizetnie kell, mert egyrészt olyan sokan letöltik az adott művet, hogy a kicsiből is sok lesz. Nem vagyok ugyan közgazdász, de biztos létezik egy olyan modell, ami alapján a költség-haszon beállítható. Kiszámítható, hogy bizonyos felhasználási ráta mellett mennyi jogdíjat lehet kiszabni. De térjünk vissza egy kicsit oda, hogy a szerzői jognak a szerző ösztönzése is a funkciója! Vajon az, hogy a mostani szabályozás révén a szerző halálától számított hetven évig még megilleti az alkotást a szerzői jogi védelem, mennyire ösztönzi a szerzőt arra, hogy újabb műveket készítsen? Ez a kitölti védelmi idő nem a szerzőt védi igazából, hanem a kiadókat. A másik oldalon a felhasználók annak érdekében, hogy jogszerű legyen a tevékenységük, illetve, hogy valóban támogassák azokat a művészeket, akiket arra érdemesnek tartanak, hajlandóak lennének fizetni egy méltányos összeget, de annyit nem, amennyit most kérnek tőlük. Valóban, azért nem vesznek az emberek CD-t, meg DVD-t, mert azok nagyon drágák. Csakhogy az emberek jelentős része jogkövető, tehát ha ésszerű szabályok lennének, akkor betartanák őket. Persze mindig lesznek szabálmegkerülők itt is, mint az élet más területein, de nem ők lesznek a hangadók. Visszatérve a YouTube-on levő anyagokra, a példában szereplő eset egyértelmű szerzői jogi jogsértés, amivel szemben felléphet a szerzői jog tulajdonosa. Ha a Pulzusból fent van egy klip, és a jogtulajdonosok

erre nem adtak engedélyt, akkor a kérdéses klip egy nagyon egyszerű jogi eljárással levetethető az oldalról. Ez az angolszász és a magyar jogi szisztémában is nagyjából ugyanúgy működik, és úgy hívják, hogy értesítés-eltávolítási, vagy notice and take down rendszer. Eszerint a szerzői jog tulajdonosa írhat egy levelet a szerinte jogsértő tartalomhoz hozzáférhető tevékenység tulajdonosának, igazolja, hogy ő a szerzői jog jogosultja, és megkéri őket, távolítsák el a tartalmat a site-jukról. Számos videomegosztó szolgáltatásnál létezik erre egy formalizált rendszer. Online ki kell tölteni egy nyomtatványt, és meg kell jelölni, hogy mit tart az illető jogellenesnek, és mivel tudja igazolni, hogy ő a jogosult, és ha ezt valóban igazolni tudja, akkor le fogják venni az általa kifogásolt tartalmat. Ezt a folyamatot Magyarországon az elektronikus kereskedelemről szóló törvény szabályozza. Szerzői jogi jogsértést elkövetők ellen e mellett polgári pert is lehet indítani. Ennek keretében a bíróság a jogsértőket akár kártérítésre kötelezheti, illetve arra is, hogy a jogellenes tevékenységükből befolyt jövedelmüket átadják a jogtulajdonosnak. Bizonyos feltételek ese-

tén a szerzői jogsértést elkövetők ellen büntető jogilag is fel lehet lépni, ugyanis a szerzői jogi jogsértésnek van egy büntető törvénykönyvbe foglalt tényállása. Abban szerepel, hogy ha a törvényt sértést haszon-szerzés érdekében követik el, az két évig terjedő szabadságvesztéssel büntethető. Attól azonban, hogy rendelkezésre állnak a jogérvényesítés lehetőségei, az internetes felhasználási szokások nem teszik működőképessé a jelenlegi szabályozást, ezért a lényeg mégis az, hogy az egész rendszert át kell gondolni. A közös jogkezelő szervezetektől kezdve a jogdíjakig, a szabad felhasználás és az engedélyköteles felhasználás eseteiig – és létre lehet hozni valami új, működőképes modellt. Az internet átdimenzionálja a világunkat.

– Évekkel ezelőtt arra biztatták az embereket, hogy menjenek fel az internetre. Használják, töltsenek ott el minél több időt. Most, hogy elkezdtek úgy használni a netet, ahogy arra a technika lehetőséget biztosít, próbálnak korlátok közé szorítani bennünket. Kiderül, hogy ez sem a végtelen szabadság tereuma. Itt is van etikett, sőt normarendszer is. Most ezeket kell(ene) elsajátítanunk, nem?

– Tudatos internet-felhasználókká kell válnia mindenkinek. Mind a tartalomszolgáltatóknak, mind a felhasználóknak tisztában kell lenniük jogaikkal és kötelezettségeikkel, vagyis hogy mit szabad és mit nem szabad, vagy illik tenniük az interneten. Ehhez nyújt segítséget többek között a Magyarországi Tartalomszolgáltatók Egyesületének Etikai Kódexe. A kódex iránymutatásul szolgál például arra vonatkozóan, hogy mit kell feltüntetni a honlapon, honnan és hogyan lehet átvinni szerzői jog által védett tartalmat, honnan és hogyan nem. A tudatos internethasználatot szerintem már az iskolában is tanítani kellene. Akkor közelebb jutnánk a megoldáshoz. A szerzői jogi rendszer átalakításának pedig abba az irányba kellene elmozdulnia, hogy a felhasználók egyszerűen és méltányos összegért jussanak hozzá a szerzők műveihez, a művek létrehozásában részt vevők pedig ezért megkapják az őket megillető anyagi és erkölcsi elismerést. Többek között ezért is tartja fontosnak az MTE azt, hogy a jogalkotók az internetet minél kevesebb jogi korláttal vegyék körbe. Az ideális az lenne, ha nem a jog szabályozná túl a világhálót, hanem az szabályozható lehetne a felhasználók által működtetett keretek között, és csak a valóban szükséges esetekben nyúlnánk az állami kényszerítés erejéhez...

Készítette: Tanner Gábor

Fotó: Gurmai Beáta



Narrátorhang

Uncsi

Sípos Anna

A leggyakoribb jelző, ami általában az emberek eszébe jut, ha régi filmekről beszélünk, az 'unalmas'. Természetesen nem a filmszakosokra (isten ments!) vagy egyéb, a filmet tudományként vizsgáló, vagy extrém filmbolond egyedekre gondolok, hanem legesleginkább a kulturális középérték normális embereire. Durva sznobság lenne feltételezni, hogy ez azért van, mert az ők nem értenek a régi filmekhez, képtelenek felfogni művészi értékeiket. Különösen, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy számos korabeli film, amelyet ma untatónak tartunk, a maga idejében mennyire népszerű volt az átlagos mozinézők körében. Persze lehetséges, hogy a néhány évtizeddel ezelőtti nézők kissé jobban értettek a filmhez, jobban értékelték, de azért csak nem lehet ez a különbség ekkora. Egyébként is ott van az a fontos szempont, amelyről némely alkotó hajlamosnak látszik megfeledkezni, pedig hát ez az elsődleges: a film is, ugye, a közönségnek készül. Ezért már csak anyagi szempontból sem árt legalább megvizsgálni, mit képes befogadni a közönség, mielőtt az orra elé tolunk valamit. És akár tetszik, akár nem, valamilyen szinten illik figyelembe venni a közönség igényeit. Félreértés ne essék, nem azt mondom, hogy ha a közönség a buta, altesti poénnal tűzdelt habkönnyű vígjátékokat kedveli, akkor újabb tucatfilmmel licitáljunk még inkább a minőségi szint alá. Csak azt, hogy ha tetszik, ha nem, az emberek megválogathatják, mit néznek meg, ergo ha valaki azt akarja, hogy megnézzék a filmjét, figyelembe kell venni, mit akar a közönség. Azért ez nem tűnik akkora feladatnak. Sok alkotónak általában sikerül ráéreznie. És mindig is voltak ilyen alkotók. De ez sajnos nem jelenti azt, hogy az ő filmjeik a mai napig állják a sarat, és ugyanolyan közönségsikert aratnak, mint egykor. Vajon mi lehet az oka? Azt hiszem, pontosan tudjuk, mégsem akarjuk elfogadni.

Azt már leszögeztük, hogy nem lehet mindent a közönségre fogni. Akkor hát csak a filmek és alkotóik lennének a hibásak? Nyilván nem. Valójában senki sem hibás. Nincs mese, létezik egy folyamat, amely az évek során szépen végbement, csak néha nem veszünk róla tudomást. Fejlődés a technikában, a filmnyelvben, és az egész filmszakmában, aminek következtében más, különböző szempontokból jobb, vagy inkább egyre virtuózabban megcsinált filmek születtek az idők folyamán. A másik folyamat, a nézők ízlésének fejlődése természetesen következik ebből, és a világnak abból a sokszor sajnálatos tulajdonságából, hogy igen, folyamatosan változik benne minden: a társadalmak, azok összetétele, rétegződése, a szokások, az életsílusok, még a hőmérséklet is. Ennyi tényező befolyása alatt a vélemény sem maradhat állandó.

Persze nem lehet ennyire sarkítani. Ez még nem magyarázza meg, mitől válik unalmassá a filmek többsége. Bár tulajdonképpen az a meglepő, hogyan válik néhány időtállóvá, hogyan sikerül túllépniük azon a koron, amelyben készültek, hogyan lesz jelentésük, belső világuk az élet több szintjén értelmezhető, miért nem szükséges a megértésükhöz az adott kor mindennapjaiban élni, mitől lesz a nyelvük talán kor-és helyzetfüggetlen.

De most maradjunk annál, amikor egy film nem képes kiállni az idő vasfogaának évépróbáját. Említettük



már a technikát, amely ördögként okozhatja ezt a romlást. A kezdetekben sokkal fejletlenebb volt, és ahogy egyre változott, az emberek szinte észrevétlenül szoktak hozzá a javuló minőséghez. Így pár évtized alatt elavultá válhatott szinte bármi. Szerintem a filmmel is nagyjából ugyanaz a helyzet, mint az autókkal. Ugyan mindig akad néhány bogaras gyűjtő, aki imádja a régiségeket, de a többség általában jobban szereti a luxust és a komfortot, tehát ha választhat, inkább egy Audi A4-est vezet, és megmosolyogja, dudálva leelőzi a gyűjtőt, aki harminccal vánszorog az 1929-es Fordjával.

Persze a javuló technika azért nem lehet mindenért „felelős”. Igen, először mindenki nevet, amikor meglátja a gyorsítottan totyogó némafilmfigurákat, de ez azért elég hamar elmúlik. Más oka is van, hogy a legtöbb régi film nem köt le. Az egyik kétségtelenül a filmnyelv változása. Ahogy egyre gazdagodott ez a kommunikációs forma, úgy szoktak hozzá a nézők egyre inkább a változatossághoz: a gyakrabban változó plánokhoz, az egyre komponáltabb képekhez, majd a napjainkban egyre gyakoribb és változatosabb kézikamerázáshoz is. Meg természetesen a hanghoz. Valljuk be, mai füllel elég idegtépő tud lenni, ha végig kell néznünk egy kétórás némafilmet egy árva hangnyi zenei kíséret nélkül. Sokkal nehezebb fenntartani a figyelmet. Hiába, hozzá vagyunk már szokva kép és hang kettőséhez. Persze vissza lehet szokni, de ki akarná ezért (a szakmán kívül) megerőltetni magát?

Nem titok az sem, hogy amint kialakultak a filmműfajok, Hollywood és követői nagyjából ugyanazokkal a sémákkal kezdtek operálni. Persze rengeteget változtak, míg szépen el nem értek mai formájukig. Bizonyára a '60-as évek modernizmusát kedvelő, filmtörténet iránt érdeklődő nézők is kezdetlegesen és nevetségesnek találhatták a '20-as évek némán tátogó sztárjait, hát még a mai posztmodern önreflexió aranykorában élő, CGI-hoz szokott közönség. Szinte minden műfajban léteznek ma is olyan filmek, amelyek a zsáner erősebbik mezőnyébe tartoznak, de pontosan azokkal a sablonokkal, karakterekkel és fordulatokkal dolgoznak, mint a legelső darabok. Hogy szemléletes példát mutassak: A smaragd románc, a Míg a jackpot el nem választ, a Vízkereszt mind sikeres posztmodern romantikus komédiák, félreértésekkel és civódásokkal, ahogy az kell. Mindhárom filmre igaz, hogy a főhősök eleinte utálják egymást (pontosabban néhol csak a nő a férfit), a végére pedig menthetetlenül, örökre egymáséi lesznek. Pontosan ugyanez történik az 1921-es A sejk című filmben is. De mit tegyünk? Számunkra ott kissé kevésbé életszerűen, picit „bénábban” csinálják. És innentől a nézőt már nem érdekli, hogy ez a film volt az első ebben a műfajban, ebből merítkezik közvetve szinte az összes többi. Ők már látták a későbbi ugyanezt, és unni fogják a korhatár nélküli változatot. Lehetséges

persze, hogy ezt el lehetne kerülni azzal, ha lenne egy Nagy Egységes Rendszer, amely szabályozná, hogy minden ember csakis kronológiában haladva nézhesse a különböző filmeket. Ilyen formán mindenki együtt haladhatna a filmművészetrel, és egységesebb ízlésvilágok alakulhatnának ki. Minden filmnézés olyan lenne, mint egy nagy filmtörténet óra része. Még szerencse, hogy egyelőre nem tűnik valószínűnek egy ilyen fajta utópia létrejötte (hogy eutópia vagy disztópia lenne, azt mindenki döntse el saját maga).

És ez az egész változás nemcsak a filmnyelvre vagy a műfajokra igaz. A színészi játék is nagyjából ezzel párhuzamos változáson ment át. Kezdetekben, amikor a film éppen megszületett, és még nem is volt igazán önálló művészet, csak próbálkozott azzá válni, valahonnan csak kellett meríteni az alkotóknak valamilyen művészi formát. A színház volt a legkézenfekvőbb. A némafilmek színészeinek játéka ezért hasonlít leginkább a színpadi színészekéhez. Csak a hang hiánya, a mimika, a gesztusok kényszerű fontossága miatt ez a teatralitás ma már ripacskodásnak hat. Aztán az új művészet lassan rátalált a saját hangjára, az alkotók egyre inkább a sajátosságok felől kezdtek gondolkodni a filmről. És eközben fokozatosan alakult ki egy új fajta, filmes színészi játék, amely egyre inkább arra törekedett, hogy a mindennapi élet gesztusaihoz közelítsen, és azt hitesse el velünk, hogy akit a vásznon látunk, valódi, létező ember. A kulcsszó a közvetlen hitelesség lett. Ami nyilván egyfajta örült paradoxon, hiszen senki sem gondolja komolyan, hogy a néző valóban elhiszi, hogy Jane Eyre létező figura. De azért a cél az – minél kevesebb művészeti kockázattal –, hogy az alatt a két óra alatt, amíg az elsötétített teremben ülünk, fel se merüljön, hogy művi dolgot látunk. Mai napság, ha nem agyament vígjátékról vagy eszelős horrorról van szó, a színészek mintha éppen úgy viselkednének, mint mi és azok, akiket nap mint nap láthatunk az utcán. Nem csoda hát, hogy az ilyen színészi játékhoz szokott nézők a térdüket csapkodják, amikor meglátják Rudolf Valentino homloka tetejéig felrántott szemöldökét, miközben imádott kedvese úgy ájul el, hogy előtte még egy szép íves kört is leír a karjaival.

És ezzel még korántsem vettem sorra az összes lehetséges okot, inkább a szoros szövegolvasás szintjén maradtam. Érdekes lenne még töprengeni a különböző korok befogadói attitűdjéről, sorra venni az össze ízlésformáló tényezőket, amelyek korszakok filmjeit határozták meg, és ezzel együtt érthetlenné tették őket más korok nézői számára. De azért annyi talán bizonyos: a fent leírt tényezők miatt is sokszor unatkozunk, vagy szándékai ellenére is nevetünk némely filmben. Bár olykor felesleges ok-okozatokat keresni és magyarázkodni; minden korban készülnek alkotások, amelyekkel semmi más baj nincs, mint hogy egyszerűen nézhetetlenek.

Szemben a nouvelle vague-gal

Egy bíráló köszöntés

Aurélien Le Genissel

Narrátorhang

a kérdésnek. Többek között azt írja: „a nouvelle vague egy múltbeli, film iránti szeretetből fakadó mozgalmat képvisel, melyet lehetetlen újra feltámasztani.” Vagy máshol: „a nouvelle vague továbbra is, akár tetszik, akár nem, egy mindig világító, habár vakító horizont a mostani filmesek számára”. Evidencia, hogy ami nagyon mélyen beleivódott a köztudatba, ahhoz folyamatosan viszonyulni kell a következő nemzedékeknek is. Csak meg kell nézni néhány kiemelt filmet 2008-ból, hogy megértsük milyen fontos a tradíció és az újdonság között érezhető feszültség. Arnaud Desplechin Karácsonyi mese, Olivier Assayas Nyári időszámítás, Christophe Honoré La belle personne mind egy idealizált múlt befolyásával viaskodnak, persze mindegyik a maga módján, de tele vannak idézetel, kacsintással, és átemelésekkel.

Nincsenek új hullámok, csak a tenger

A probléma nem az, hogy néhány filmes ismét nouvelle vague-os filmeket készít (Assayas, Desplechin, Honoré, Bruno Podalydès vagy Pascale Ferran esetében ez nyilvánvaló), hanem, hogy egy látásmód átalakult minőségi kritériummá, mértékké, ezt alkalmazva állapítják meg, mennyit ér egy film. Nyilvánvaló, hogy sok film, amelyet akár közvetlenül is ez stílus ösztönzött, kiemelkedő. De mások nem azok. A viszonyításnak ez a merevsége a dogmává alakulás veszélyét rejt, ami aztán nem engedi kibontakozni az eredetiséget, amennyiben annak nincs semmi köze a nouvelle vague örökségéhez. Ami érdekes Honoré vagy Desplechin műveiben az pontosan az, ami megkülönbözteti őket a mestereiktől. Ahogy Burdeau nagyon helyesen mondja: „személyiségeket teremteni újdonságot teremteni”. A Les chansons d'amour vagy a Dans Paris (mindkettő Christophe Honoré filmje) például tisztán emlékeztetnek Jacques Demy és François Truffaut műveire, de a filmek telitalálata egyértelműen az, ahogy az érzelmeket, vagy a való élet helyzetét ábrázolják, ettől kelnek életre, ettől érdekesek manapság. Vagyis amiatt, ami megtagadja az egykori filmzési módot. Ahogy nagyon jól mondta maga Truffaut (az irodalmi adaptációról beszélve): „az adaptáció egyetlen értékes típusa a színpadra vitel”, vagy „egy film sikere kizárólag a filmes személyiségétől függ”. Ha a Dans Paris-t vesszük, biztos, hogy „egyértelmű kapcsolatban áll a nouvelle vague örökségével, csakhogy ez a kapcsolata könnyed és laza – és éppen ez a fontos” – mondja Burdeau. Ez a „züllött” vagy „tisztelen” látásmód az, amit alkalmazott Truffaut, Rohmer, Rivette és a többiek, és ez az, ami értéket ad a műnek.

Másrészt ha a nouvelle vague hatása túlnyomóvá válik, akkor könnyen megtörténhet, hogy mellőzötté válnak olyan művek, amelyek a priori nem közvetlen örökösei a nouvelle vague-nak. Eugène Green antirealista és művészi manierizmus vagy Gaspar Noé vizuális és narratív kísérletei kívül esnek ezen a kánonon (vagy legalább is a hős idők irányelvein). Ezért a közönségnek félre kellene tolnia ezeket az alkotásokat, amelyek

Egy nap valakinek meg kell írnia, milyen titkos örökséget hagyott a nouvelle vague a filmes világra, és vitát kell kezdeményeznie a dogmákról, amelyeket kialakított. A hetedik művészetet forradalmasító, híres mozgalom születésének 50. évfordulója jó alkalom arra, hogy a szelleméhez leginkább igazodva köszöntsük: elemezzük a hibáit.

Egy kis vita nem jön rosszul

Mielőtt még a „tévedhetetlen kritikusok” szektája fellázad, emlékeztetnem kell őket, hogyan kezdődik François Truffaut híres vitairata, az Une certaine tendance du cinéma français, ami egyik pillére lett annak a későbbi teóriának, amit szívesen fosztogattak a Cahiers filmkritikusai és filmesei: „ezeknek a megjegyzéseknek csupán az a céljuk, hogy megpróbáljuk meghatározni a francia film egy bizonyos tendenciáját (azt, amelyiket nevezünk pszichológiai realizmusnak) és hogy kijelöljük a határait”. Ha az idézetben a pszichológiai realizmus helyére a nouvelle vague-ot tesszük, megkapjuk jelen cikk célját, és világossá válhat, miért szeretném látszólag paradox módon, kritikálva köszönteni a „fiatal törökök” nemzedékét.

A nouvelle vague, mint minden esztétikai, intellektuális teória, töredékes, időszakos és befejezetlen elméleti rendszer. Ha tudományos konstrukció volna, Karl Popper megállapításai értelmében, azt mondhatnánk rá is: cáfolható. Nem kétséges, hogy Godard, Rivette, Chabrol, Truffaut vagy Rohmer művei és elgondolásai a maguk idejében frissességet és régóta szükséges erőt képviseltek. Az sem vitatható, hogy cikkeik, ízlésük és filmes látásmódjuk nyomot hagy minden, utánuk következő generáción, és máig meghatározzák az európai hetedik művészet nagy részét. Azonban ne feledjük, hogy mint az ideológiákat általában, a nouvelle vague-ot is az a veszély fenyegeti, hogy jéggé dermedt és haszontalan

entitássá válik. Lehet és kell kritikálni. Ahogy ő tette a maga idejében. Azért, hogy elkerüljük, hogy túlságosan megnyúljon az árnyéka, ne váljon olyan ideállá, amit lehetetlen meghaladni, vagy olyan dogmává, ami vitathatatlanság és amiről nem lehet vitát nyitni. Mert így talán megelőzhető, hogy frusztrációkat és konformizmust eredményezzen.

Megölni az apát?

E veszélyek közül az első már ott leselkedik a francia filmre: a „nagyok” emléke mintha kőlapként nehezedne az új generáció alkotásaira. Nem véletlen, hogy a Cahiers főszerkesztője, Emmanuel Burdeau, így fogalmazott a lap által szervezett interaktív beszélgetésen: „a nouvelle vague továbbra is központi kérdés a fiatal francia filmek számára, vállukon cipelik a terhét, akár akarják, akár nem” (www.cahiersducinema.com). Ezer példát hozhatnánk és több száz vitafórumot említhetnénk, melyek a 60-as évek filmes örökségének az új francia művészekhez fűződő kapcsolatairól szólnak. Talán a legjobb példa erre a Pompidou Központban OÙ va le cinéma címmel mostanában tartott vita, amelyen az egyik előadás a Származások, kölcsönhatások: honnan jöttünk? címet viselte, és amelyen nagy francia filmrendezők beszéltek nyíltan a problémáról. Másik példának David Vasse könyve, a Le nouvel âge du cinéma d'auteur français (2008), amelyben a szerző szentelt néhány bekezdést



Jean-Luc Godard

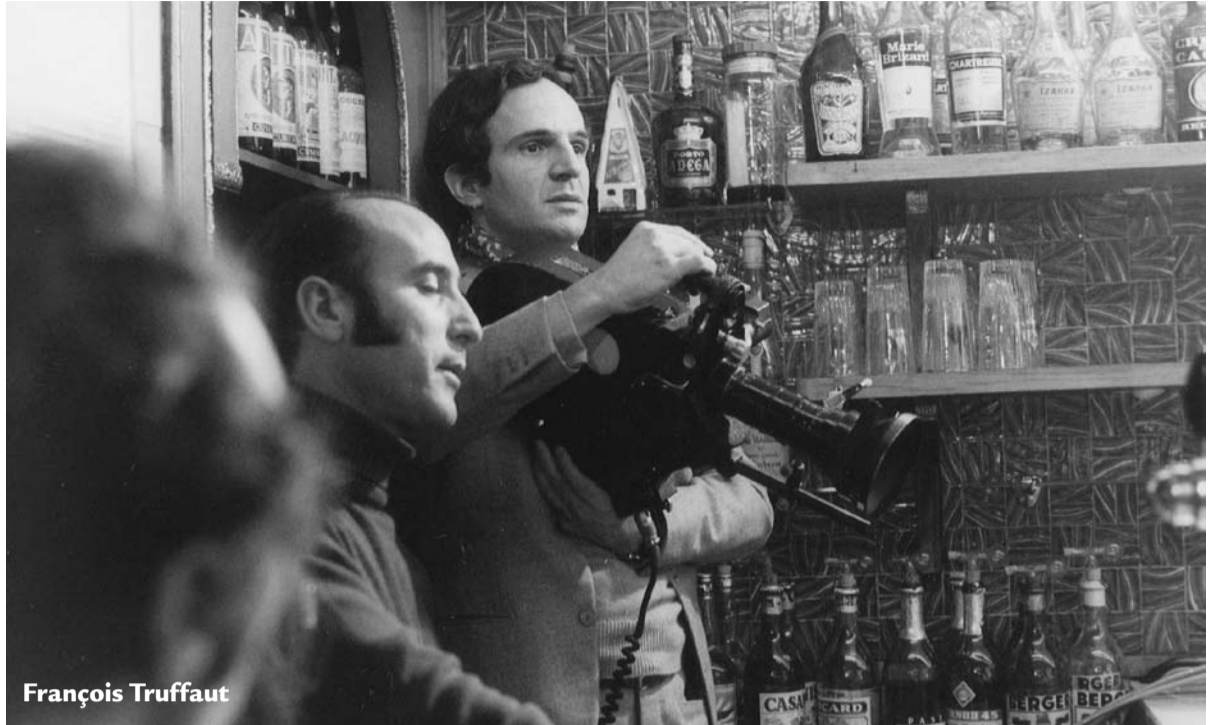
Narrátorhang

pedig gazdagítják a valóságglátásunkat. Mindenekelőtt vegyük figyelembe, hogy a Cahiers tagjainak sem volt azonos szemléletmódjuk. Resnais vagy Bresson belevehetjük ebbe a stílusba? Ennek a korszaknak a talán legjobb filmjeiben, mint például a Tavalay Marienbandban vagy az Egy halálraítélt megszököttben nem tisztelik a nouvelle vague által védett alapkritériumokat – ezek szerzői művek és csodálatosak. Csak ha rugalmasan kezeljük a metodikát, akkor kerülhető el, hogy a franciás stílust személtelvezetővé transzformáljuk, ahova ledobálhatnunk annyira különböző dolgokat, mint az első Godard-filmeket (mondjuk, az Éli az életét), Truffaut és Rohmer naturaliztmusát vagy Rivette intellektualizmusát.

Több ezer oldalt írtak arról, mi volt a nouvelle vague. „A sajtó által kitalált közös elnevezés, hogy egy csoportba gyűjtsenek ötven új nevet, akik két éven belül felbukkantak” (Truffaut), tartják egyesek. „Nincs nouvelle vague, csak a tenger” (Chabrol), tartják mások. És végül is elfogadhatónak tűnik, hogy ez egy olyan csoport, amelyben sem a stílusoknak, sem a műveknek, sem a témáknak nem volt sok közük egymáshoz. Ha mindenképpen meg kell határozni a nouvelle vague-ot, akkor azt csak nagy vonalakban lehet megtenni. Ha elfogadjuk – Truffaut-ra hagyatkozva –, hogy ez a fiatal filmesek mozgalmá volt, és arra a látásmódra vonatkozott, ahogyan „filmezték koruk valóságát”, „kivonultak a túl költséges stúdiókból”, kitaláltak egy „valóságos mozit”, és szembe helyezkedtek azzal a filmmel, ami szerintük „arra törekedett, hogy az életet egy Sain-Germain-des-Près-i épület negyedik emeletéről mutassa be”, számos kérdést tehetünk fel. Hogy áll ezzel a Kifulladásig vagy a Bolond Pierrot? Hol forgatta Truffaut az Antoine Doinel ságáját? És a legfontosabb (hogy befejezzünk egy vitát, amit nem férhet ide), mi hozta közelebb a mai Franciaországhoz: a Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) (Összeveszésem története) vagy Abdellatif Kechiche A kitérés-e (L'esquive)? Nem tudom. És nem is fontos. De igenis fontos megérteni, hogy egy fragmentált és erőltetett áramlat öröksége, ami talán sosem volt áramlat, nyilvánvalóan sokrétű és láthatatlan.

Egy spanyol probléma

Nem azért kell beszélnünk erről, hogy kritizáljuk a nouvelle vague által közvetlenül befolyásolt műveket, hanem azért, mert kártékony lehet a francia filmre és arra a képre nézve, amit az ország szeretne magáról felmutatni külföldön, ha a minőség védjegyét csupán a nouvelle vague tradícióját folytató filmek kapják meg. Nem számítva a lapos, sikeres kommerszeket, hozzával azok a francia munkák jutnak el, amelyek úgy mutatnak be, mint a nouvelle vague örökségének folytatói (Desplachin, Assayas és szerencsére Kechiche), vagy futottak még filmeseket. Olyan filmeket, amelyeknek alig (vagy semennyire) sincs közük a nouvelle vague újító szelleméhez. Ahogy maga Truffaut mondta a kritikusokról beszélve: „a film túl bonyolult



François Truffaut

lett azoknak az elméknek a számára, akik 1925-ben tudták kihozni magukból a legjobbat”. Anélkül, hogy ilyen megszire mennék a viszontprovokációban, szögezzük le, hogy Resnais, Chabrol vagy Rivette (hogy csak a legreprezentatívabb alkotókat említsem) utolsó filmjei távolról sem érik el a Szerlemem Hirorhima, a Céline és Julie csónakázik vagy A hentes ragyogását (néhány esetben zsenialitását). Helyette, sajnálatos módon, semmitmondás, önisméltés, szimpla együgyűség, anakronizmus keverékét látjuk. Ha ehhez hozzávesszük a mára híressé vált hitvallást, miszerint „nem hiszek a jó vagy rossz művekben, csupán a jó vagy rossz rendezőkben” (Truffaut), megérthetjük, hogy még mindig miért a nouvelle vague nagy klasszikus képviselőit vetítik azóta is folyamatosan. Ismerjük a korábbi műveiket (mind hozzáférhetőek DVD-n, vagy más hordozókon), de megmenekülhetünk attól, hogy nézni kelljen ezeknek a műveknek a később oly sok éven át készült ismétléseit. Érdekes munkák, de talán még azzal az „erővel és frissességgel” sem rendelkeznek, amellyel jó néhány örökösük.

Mennyit kellett várni, hogy bemutassák nálunk a megéljenzett örökösök, mint például Arnaud Assayas filmjeit, mi lesz hát azokkal, akik a jövő felé néznek: Rabah Ameur-Zaïmeche, Erick Zonka, Zabou Breitman, Xavier Beauvois, Nobuhiro Suwa (franciabarátt) vagy Eugène Green. Neveik ismeretlenek a többség számára, pedig kiemelkedőbb helyet érdemelnének. Más alkotók, akik közvetlen leszármazottai a filmes forradalomnak, szintén láthatóak. Ki emlékszik Eustache-ra vagy Pialat-ra, pedig az ő műveik sok esetben jobbak, mint a kortársaiké? Manapság ki vetít Spanyolországban Chantal Akermant, Bruno Dumont-t, Benoit Jacquot-t vagy Depardont?

Tiszteletlenség, hajthatatlanság, rosszhiszeműség az olyan filmmel szemben, ami nem demonstrál semmit. Biztosan.

De hogy ismét Truffaut idézzük, nem szabad elfeledni, „tíz éve mindig abban a reményben forgatok filmet, hogy sike-

rül felkeltenem azoknak a járókelőknek az érdeklődését, akik a bejáratnál levő fotók alapján választanak filmet, ügyet sem vetve a rendező nevére.” Ilyesmi ma nem fordulhat elő a spanyol forgalmazásban, ahol a név és a hírnév úgy tűnik, nagyobb súllyal esik latba, mint a minőség. „Éljen a vakmerőség” – idézzük ismét Truffaut-t – „nehéz rátalálni”. Ezért fontos úgy fordulni a nouvelle vague-hoz, ahogyan ők is mindig követelték a megközelítést: konstruktív kritikával. Azért, hogy ez a primitív magma, ami a hetedik művészet képzetét strukturálja, ne változzon át hegemónikus és konzervatív doktrínává.

Egy kicsit több vita sem jön rosszul

Friss példaként hozhatjuk azt a zűrzavart, ami mostanában támadt a filmvilágban, és amit nevezünk „Boyeróügynek”. (Carlos Boyero az El País című napilap nagy hatású filmkritikusa, aki az elmúlt hónapokban hosszú polémia-bonyolódott Pedro Almodóvarral, ami kicsit felkavarta a spanyol filmes közéletet. Boyero azt találta írni, hogy egy bizonyos film szerinte Almodóvar legrosszabb pillanataira emlékeztet. Almodóvar ezen felhúzta magát, és azt írta: a kritikus dolga az lenne, hogy argumentálja a véleményét, ne felületesen ítélkezzék. A vitába sokan bekapcsolódtak /első sorban az interentent/, ami így egyre tágabb dimenzióba került, és már éppúgy szólt a kritika, a vélemény, az esszé mibenlétéről, mint a spanyol filmekről és a róluk való kommunikációról – a szerkesztő megjegyzése.) Tekintsünk el a feszültségek, kritikák és ideologikus különbségek hosszú, történeti áttekintésétől, melyek bonyolítják az ügyet, és szögezzük le: az El País kritikusanak becsmezrlő megjegyzései a nouvelle vague elveiből táplálkoznak. Ismét csak Truffaut-ra kell emlékeztetnem: „az ítékezés híve vagyok, amikor ezt meg kell tenni, de nem a filmek, hanem a filmkészítők feletti ítékezésé”, „lehet, hogy egy közepszerű vagy

közepes filmes készít egy jó filmet egy bizonyos pillanatban, de ez a siker nem számít. Kisebb jelentősége van, mint Renoir egy hibájának vagy annak, amikor – feltéve, de meg nem engedve – Renoir elront egy filmet”, „sosem fogom megkedvelni Delannoy filmjeit, viszont mindig kedvelni fogom Renoir munkáit”. Extrém alapállás, ami érthető korának kontextusában, mert akkor arra volt szükség, hogy igazi, komoly művészetté szilárduljon a film. A Cahiers kritikusai számára ezek a radikális kijelentések egyfajta védekezésül szolgáltak, hogy a filmkészítő voltaképpen alkotó, és eszközei különböznek bármelyik másik művészeti ághoz tartozó művésztől. De manapság talán nem kell ennyire védeni a szerzőket, és folytatni ezt a vonalat. A kritikusnak kevesebb első filmet kellene megnéznie, miközben már beskatulyázta a többi filmet. Látni kell az összes Hou Hsiao-hsien-, Kim Ki-duk-, Tarantino-filmet... Ez történt ebben az ügyben. (Ugyanígy reagált volna Carlos Boyero, ha a Max Payne – Egyszemélyes háború vetítéséről jött volna ki?) Látni kell az összes Kiarostamit... Talán nem... Nem káromlás azt mondani, hogy jobb látni egy okos Park Chan-wook- vagy M. Night Shyamalan-filmet mint egy rosszat (ha van ilyen...) Assayastól vagy Lars von Triertől. Valamitől érdekes lesz egy film, de nem a rendezőjétől, hanem attól, ami benne van, hogy visszautaljunk Truffaut némiképpen abszurd kijelentésére.

Érdemes még egy példát hozni. Antoine de Baecque kritikusnak nem lehet a szemére vetni, hogy támogatná a nouvelle vague-ot. Ő írja: „a szerző vált abszolút értékévé, hitvallása mítosz-szá, ez ennek a folyamatnak a duplán galád hatása” (Feu sur le quartier general!, 2008, Párizs).

Jó mindig emlékeztetni arra, mit hozott a nouvelle vague, de jobb ezt úgy tenni mintha egy hajtóerőről beszél-nénk, ami lehetővé teszi az előre tekintést is, és nem úgy, mint egy út végéről.

Aurélien Le Genissel:

Contra la Nouvelle Vague. Un hommage critique, Dirigido, 2009. március
Fordította: Bakos Krisztina

VÁLSÁGKEZELÉS ' ÁLA CANNES

Váró Kata Anna

('Fénylő csillag'), Jane Campion kosztümös szerelmi története a fiatalon elhunyt romantikus poéta, John Keats (Ben Whisaw) és a divatbolond Fanny Brawne (Abbie Cornish) szerelméről. Az elmúlt években nem remeklő új-zélandi rendező most a két szerelmes balladájával lágyította meg a kritikusok szívét, de olvadozhatnak majd az irodalomárok is, a forgalmazók viszont foghatják a fejüket, mert kétlem, hogy a moziba járó közönség legnagyobb százalékát kitevő fiatalok özönlének a moziba erre a minden testiséget mellőző szerelemre. Marco Bellocchio egy nagyopera mintájára komponált műve, a Vincere Mussolini (Filippo Timi) titkos szeretőjéről, Ida Dalserről (Giovanna Mezzogiorno) és közös fiukról szól. Bellocchio sikeresen újítgatja a történelmi film műfaját. Hajlott kora ellenére nemcsak, hogy alkot, de újított Alain Resnais is. A Les Herbes Folles ('Vadfű') című filmje nem csak a narratíva szint-

Mesefilmmel nyitni a Cannes-i Filmfesztivált?! Sokak szerint a rangos eseményhez méltatlan egy ilyen kezdés. Természetesen nem egyszerű mesefilmről volt szó, hanem a Disney Pictures és a Pixar Stúdió legújabb 3D-s munkájáról, ami egyaránt szól a gyerekeknek és felnőtteknek. A fesztivál véletlenül sem veszített komolyságából, sőt a Hivatalos Versenypogram ugyancsak merész filmeket kínált, több sokkoló pillanatot tartogatva számunkra. Valószínűleg azért nyitottak Pete Docter Up!-jával ('Fel!'), mert az amerikai stúdiók a 3D-s vetítésektől és a családi moziktól remélik a az egész világot érintő gazdasági válságból való kilábalást, de ez a technológia ad reményt az internetes kalózelöltések elleni hatékony védekezésre is. Ez természetesen, mint az írásomból később kiderül, nem minden alkotó és műfaj számára járható út, de a hollywoodi tömegszórakoztatásnak valós megoldást jelenthet, ha csúcstechnikával válaszol a világháló kalózainak leleményességére és az óriási konkurenciának számítógépes játékgyártók elképesztő fejlesztéseire.

Nem ez az első válság, ami a filmipart sújtja, és eddig Hollywoodnak mindig sikerült győztesen kikeverednie belőle, de ezúttal még ütősebb választ kell találnia a több oldalról jövő fenyegetésekre. Eddig olyan volt az amerikai filmipar, mint egy bokszoló, aki alapos jobb horgot kapott a gazdasági világválságtól, amire a hangosfilm bevezetésével reagált, majd jött a balegyenes, amit a televízió széleskörű elterjedése adott, Hollywood szívárványszínűt látott és színésre váltott. A tévé színeivel később a szélesvásznú filmeket fordította szembe. Az igazán nagy orrba vágást a videótól kapta, de a stúdióvezetők hamar megtanulták, hogyan lehet üres videokazetták értékesítéséből, illetve azzal, hogy egy filmet kiadnak videokazettán, majd tékában kölcsönözhetővé teszik, egy rókáról több bőrt lenyúzni. A videó nemhogy megölte volna a mozit, de úgy megerősítette a stúdiókat, hogy mire elérkeztek a 90-es évek, beköszöntött Hollywood igazi aranykora. Az új évtized vége újabb kihívást tartogatott, amire a mozi mindmáig keresi a választ.

Illegális letöltések, számítógépes játékok virtuális valósága és maga a világhálón lehetséges végtelen barangolások, és mindennek tetejében a hitelek és túlköltségek okozta újabb, minden eddiginél nagyobb gazdasági világválság is sújtja a filmipart, amelyből nem lesz egykönnyű kikeverednie. Azt, hogy valóban a 3D lesz-e a kiút, ha egyáltalán van kiút, vagy a mozi végképp padlóra kerül, majd meglátjuk.

Nem csak a 3D jelentette a technikai újítást Cannes-ban. Korszerűsítették a vetítőket is, hogy HD formátumban is vetíteni tudjanak filmeket. A válság legkézzelfoghatóbb következménye – amellett, hogy sorra jelentenek csődöt a forgalmazók – az egyre csökkenő finanszírozás. A befektetők szűkmarkúbbak, a terjesztők óvatosak és válogatósak lettek, aminek következtében a legnevesebb rendezők is arra kényszerülnek, hogy 35 mm-es ambícióikat videokamerára cseréljék. A 90-es évek közepén még csupán egy-két kisebb fesztiválon fordulhatott elő, hogy videóról vetítettek, az ideai versenyprogramban már több film is HD formátumban került közönség elé. Sőt a rendezvény, csak úgy, mint év elején a Sundance fesztivál, nem közölte sem a katalógusban, sem a sajtóanyagokban, hogy milyen formátumban is láthatjuk majd a filmeket. Mert bár a filmesek nem győznek áradni arról, hogy mennyivel könnyebb videó- vagy digitális kamerával a forgatás, és mennyi új lehetőség rejlik ebben a technikában, a kritikusok továbbra is olcsónak találják, a forgalmazók pedig igencsak ódzkodnak a videóra forgatott anyagtól. Pedig éppen Cannes volt idén a legjobb bizonyíték arra, hogy megfelelő technikai felkészültséggel és vetítőkel nincs miért aggódni a látványért.

Ha már az újításokról és az elektronikus technika lehetőségeinek kihasználásáról van szó, ebben mindig is élen járt Gaspar Noé. Új filmjének, az Enter the Void-nak ('Belépés a hiábavalóságba') kábszeres utazására, illetve a halál utáni utolsó út megjelenítésére valóban kiválóan alkalmas a videoformátum, nem is beszélve a mozgékony, ahogy a rendező nevezi, „repülő kameráról”, amely a daruknak, emelőknak és az



Das Weisse Band

ügyesen megépített stúdiódíszleteknek köszönhetően, valóban olyan érzetet kelt, mintha a halottból kiszálló lélek suhanna át tereken, falakon, legyőzve a gravitációt és fizikai létünk korlátait. A film első felében látható kábítószeres látomás ugyan semmivel sem hipnotikusabb, mint egy számítógép képernyővédőjének unalomig ismételt grafikája és a szubjektív kameraállás, amelynek köszönhetően a főszereplő szemszögéből látunk mindet, míg belőle jóformán csak végtagjait, már A tó asszonya című 1947-es filmben is kimerítő kísérlet volt, olyannyira, hogy nem is igen alkalmazták többet. (A svéd Jonas Ackerlund porolta le a technikát a Prodigy Smack my Bitch Up című számának videoklipjéhez. Ebben egy vélhetően fiatalember iszik, bulizik, verekszik, hány, nőket fogdos, majd egy sztiptiztáncosnót tesz magáévá különböző pozíciókban, majd mikor másnap az italtól és az előző estétől mámorosan véletlenül a tükör elé kerül, kiderül, hogy egy fiatal lány követte el mindezt.) Noé filmje egy szubjektív utazás a mámoron és a halálon át, személyes emlékekkel.

Éles, de mi tagadás, kellemes kontrasztot képez ezzel a Bright Star

jén bizonyul úttörőnek az egyébként egyszerű kis szerelmi történetecske elmesélésekor. Az élő filmes legenda jól használja a videó nyújtott lehetőségeket is, megmutatva a fiataloknak, hogy nem csupán a sokkolás és polgárpukkasztás az egyetlen módja a figyelemfelkeltésnek. Isabel Coixet thrillernek álcázott melodráma a The Map of the Sounds of Tokyo ('Tokio hangtérképe') című filmjében a rendező a hangeffektusokra osztotta a főszerepet. Thrillernek gyengécske, a szerelmi történet sem hordoz semmi újat, dialógusai pedig olyan ügyetlenek, hogy nemegyszer nevetésre ingerelték a közönséget.

Az Arany Pálmát ezúttal egy első világháború kitörése előtti időszakban játszódó fekete-fehér lidércnyomás vitte el. Michael Haneke a maga szigorú és hideg távolságtartásával a film első pillanatában görcsbe szorította az ember gyomrát, és gondoskodott róla, hogy a két és fél órás játékidő alatt egy pillanatra se engedjen ebből. A Das Weisse Band ('A fehér szalag') olyan volt közönségnek, mint egy érzéstelenítés nélküli műtét. A fájdalom és kellemetlenség forrását nem láttuk ugyan, de a beavatkozás minden kínját éreztük. Mintha

Vászonpapír

egy Bosch album képei peregnének előttünk, üzenve a jelennek, hogy minden gonosz forrása maga az ember, aki az erőszakra mindig erőszakkal válaszol. Ez adja Haneke filmjének aktualitását annak ellenére, hogy első pillantásra nem sok hasonlóság van a mezőgazdasággal foglalkozó szigorú protestáns kis falusi közösség és a modern neonreklámos nagyvárosaink közt. Ha azonban az alapvető emberi tulajdonságokat vizsgáljuk, rájövünk, még sincs akkora különbség: a generációkon át halmozódó gyűlölet és bosszúvágy vezérelte kegyetlenségek közt, amelyek nem utolsó sorban a világháborúk és a fasizmus építőkövei is voltak.

A Chanel-évforduló miatt két film is a mozikba kerül egy éven belül a franciák legnagyobb divatdiktátoráról. Madmuiselle Coco (ezúttal Anna Mouglalis, a Chanel-ház jelenlegi vezető modelljének alakításában) nem csak öltözékeivel, de viselkedésével és élet-



Les Herbes Folles



Bright Star

formájával is alaposan meghaladta a korát, ugyanúgy, ahogy Sztravinszkij (Mads Mikkelsen) a zenéjével, miközben az ő magánélete a feleség, gyerekek, szerető közti megosztottság évszázados hagyományait követte. Hogy Jan Kounen gyönyörű fényképezése ellenére is unalmas designparádé a film.

Ha független és szabadgondolkodású nőkre vagyunk kíváncsiak, Alejandro Amenábar Agoráját méltán éltethetik a feministák, átkozva a percat, amikor a görögöket leigázták a keresztények, megsemmisítve gazdag kultúrájuk jelentős részét és olyan vallást kényszerítettek ránk, amely évszázadokkal vetette vissza a tudomány, a technika és a haladó gondolkodás virágzását, nem is beszélve a nők társadalomban betöltött szerepének a megváltozásáról. A gyönyörű és okos görög tudós nő Hypatia szerepe igazi jutalomjáték lehetne, de Rachel Weisz ezúttal nehezen találta el a figurát, és jobbára csak nagy szemekkel mereng, vagy homlokát ráncolva elmélkedik a világegyetem nagy kérdéseiben. Amenábar hatalmas költségvetésű, számítógépes trükkökkel felturbózott történelmi eposza leginkább is agónia. Ugyanúgy pénzkidobásnak tűnik ezek-

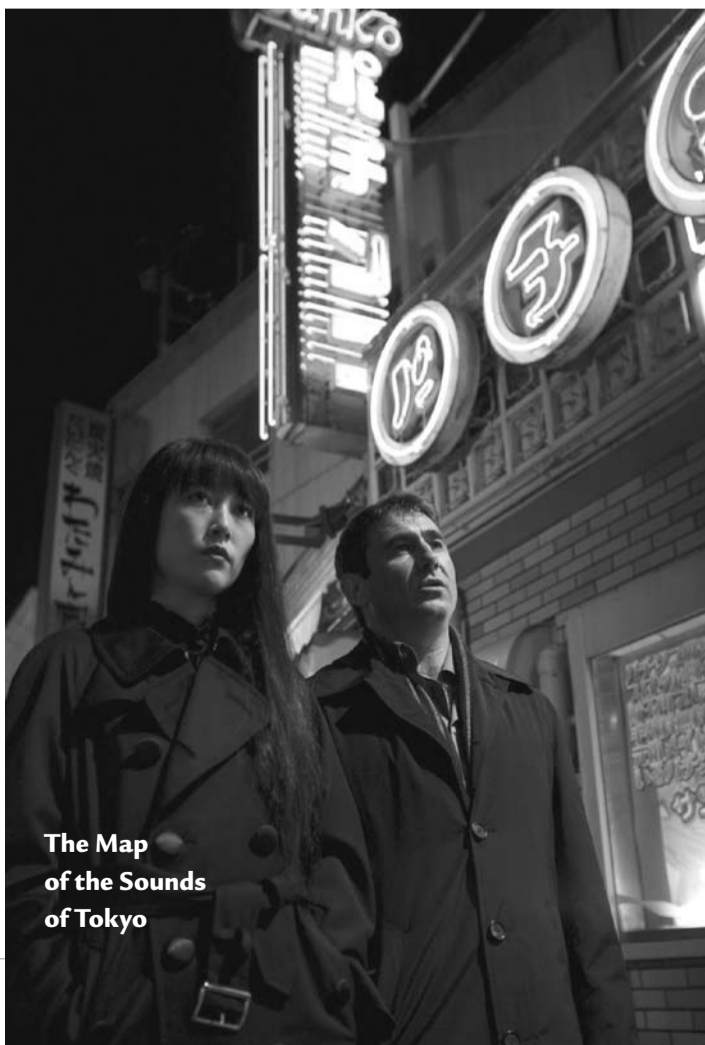
ben a válságos időkben, mint a Cocomo, annál is inkább, mert mindkettő tévére kívánczik minisorozat formájában.

Amenábarnál jóval leleményesebben használta a CG-effekteket Marina de Van rendező Ne te retourne pas ('Ne nézz vissza') című filmjében, amelyben egy író (Sophie Marceau) először a környezetében észlel különös változásokat, majd saját maga kezd átváltozni egy másik nővé (Monica Bellucci). De Van filmje sokszor tűnik halovány David Lynch-utánzatnak, ám mindenképpen érdekes, hogy a két színésznő, nem csak külső, de játékmódban is eltérő karaktere (Marceau ideges vibrálása, Bellucci méltóságteljes szoborszerűsége) hogyan mosódik fokozatosan össze. A francia rendező végre megmutatta, hogy a számítógépes technika segítségével egy egyébként nem sok szellemi izgalmat kínáló filmet is nézhetővé lehet tenni.

Francis Ford Coppola legújabb filmjét a Rendezők kéthete szekcióban mutatták be. Ott sem kavart nagy vihart. Coppola a koprodukcióban hisz, mint válságmegoldásban. A film ugyan elkészült, de lesz, aki megnézi hagyományos moziban?

Az amerikai-koreai koprodukcióban készült Bak-jwi (Thirst) Park Chan-wook megoldása a dél-koreai mozi évek óta süjtő támogatás elvonásokra. A rendező tíz évig dédelgetett álma végül a Focus Features Internationalel közösen vált valóra. Ez az első amerikai és dél-koreai koprodukció, amelyet mindkét fél reményei szerint újabbak követnek majd, de ennek gyaníthatóan a „nemzeti jelleg” feladása lesz az ára. A dél-koreai sikerrendező maga titulálta „botrányos vámpír melodrámának” a filmjét.

Technikai újítások ide- vagy oda, nem csodálkoznék, ha az ideai brit kasszasiker, egy olyan irányzat képviselőjének a filmje lenne, amely azért csengett le még a 60-as évek elején, mert nem volt képes tömegeket vonzani. Ken Loach, az angol új hullám egyetlen olyan képviselője, aki negyven éve rendíthetetlenül viszi tovább a free cinema vívmányait. Loach most sem a technika hullámát lovagolta meg, hanem olyan fegyver után nyúlt, amely az angolok szívéig hatol, és ez nem más, mint a focista legenda Eric Cantona, a Manchester United máig legnépszerűbb focistája. Egy olyan országban, ahol a futball külön vallás, és Cantona maga az Isten, ennél nagyobb garancia nem is kell a Looking for Eric ('Eric keresése') sikeréhez. Az már csak ráadás, hogy Ken Loach évek óta nem rukkolt ki olyan filmmel, amelyben ennyi szív, gyöngédség, humor és szeretet lenne, mint Eric-nek a postásnak a története, akinek képzeletbeli barátja, Cantona segít rendbe tenni harminc évvel ezelőtt elrontott életét, és megóvni kamaszfiát is a helyi gengszterfőnök zsarolásától. Akik Cantonára váltanak jegyet, azok egy ellenállhatatlan, de már nem éppen csúcsformában lévő exfutballistát kapnak némi öniróniával, akik Ken Loachra, azok egy rendezőt kapnak csúcsformában.



The Map of the Sounds of Tokyo

MEXIKÓI ARANYKOROK

Narrátorhang

Tanner Gábor

A 30-as évek végétől az 50-es évek közepéig terjedő időszakot hívják „aranykor”-nak a mexikói filmben. De nem azért, mert, mondjuk, felbukkant néhány alkotó, akik az addigiaktól eltérő szemléletet hoztak volna. Vagyis nem valamiféle irányzat, új szemlélet, stílus, alkotói módszer rejlik az elnevezés mögött. Csupán egy sajátos történelmi szituáció révén beszélhetünk aranykorról. Illetőleg több, a mexikói filmgyártásra nézve kedvező történelmi változás egymásutánja miatt. A második világháború kirobbanásakor, majd elhúzó-dásakor az Egyesült Államok filmipara enyhíteni kezdett azon az expanziós politikán, mellyel a korábbi évtizedekben igyekezett piacként maga alá vonni a latin-amerikai országokat. A háború alatt készült propaganda-, vagy pro-

pagandaszínezetű, -végkicsengésű stb. munkák sokkal inkább a saját közönségnek szóltak. Ebben a helyzetben erőre kapott a kontinens két legtöbb filmet gyártó filmipara, a mexikói és az argentin. Vagyis a mexikói színészek és alkotók előtt megnyílt a tér. Lehetőséget kaptak a kiteljesedésre. A filmek javarészt ugyanolyanok maradtak, mint amilyenek addig voltak (vagyis zenés-táncos szórakoztató munkák, melyeket javarészt gazdagon díszített belsőben forgattak), de több nézőhöz jutottak el, és készítőik valódi sztárokká válhattak. A ma egyre erőteljesebb spanyol befolyás sem tudott akkoriban érvényesülni a mexikói filmgyártásban. Franco Spanyolországa a háború után ugyanis éppen autarkorszakát élte, vagyis meg sem próbált lazítani bezártságán. Ráadásul Mexikó

a győztes szövetségesekhez csatlakozott, e tekintetben még ellensége is volt a fasiszta Spanyolországnak. Az, hogy a háborúban jó helyre tette voksát, az emelte a 40-50-es évek fordulóján az argentin filmipar fölé a mexikóit, ugyanis az argentin diktátorok hagyományosan a fasiszta hatalmakkal voltak jóban Európában. Tehát megközelítőn másfél évtizedig a mexikói filmipar eleve erősebb vetélytársaktól csaknem függetlenül fejlődhetett. Érdekes kérdést vet fel ez a jelenség. Miért lesz tehetesebb, rátermettebb valaki attól, mert szélesebbé válik a mozgástere? A válasz ott rejlik a 40-es évek mexikói filmjeiben. Vegyük példaként a *Distinto amanecer*-t! Ezt Julio Bracho legjobb munkájának tartják, a rendezőt pedig Emilio Fernández mellett a korszak

meghatározó alkotójának. Az 1943-ban készült *Distinto amanecer* olyan, mintha egy évtizeddel korábban készült volna, mondjuk, Európában. Vagyis leginkább arról árulkodik, hogy egy nagyon erős presszió alatt működő filmipar mennyire retardált állapotba tud kerülni. A filmet az a Gabriel Figueroa fényképezte, aki világsztár lett később, itt is gyönyörű fény-árnyék kompozíciókat készített. A film egyik legérdekesebb mozzanata, amikor az üldözött férfi a barátai lakásában rejtőzik el. Az őt követő kém pedig világlátás ügynöknek adva ki magát, ellenőrzi a lakás helyiségeiben a „fényviszonyokat”. A menekülő ember észrevétlenül tud maradni, ám az egyik falon megjelenik az árnyéka, amit a sötét lakásban egy ablakon át bevilágító fényforrás vet oda. Ezt veszi észre a kém is. Erőteljes vizuális megoldás – csak a film (a történet, a jelenetsorok) nem tudja kihasználni az ilyen pillanatokban rejlő erőt. Persze nem lehet minden porosságot Hollywood nyakába varrni. A még erőteljes némafilm hatást mutató színészi játék, a legalább tíz-tizenöt évvel korábbi filmeket idéző beállítások, a dialógusok túltengése (amelyekben a rendkívül didaktikus képi megoldások (a rengeteg közeli és fél közeli beállítás, amikor a színészek szinte tévéképszerűen játszanak nekünk) mellett még szóban is elmondják a lényeg (ráadásul gyönyörű kijetéssel /tudni kell, hogy a „sin acento”-ként emlegetett mexikói spanyol tájszólás alig érthető a kasztíliai spanyolt beszélők számára/), a kötelező zenés betétek, és a rendkívüli módon kimunkált enteriőrök szociológiai szempontból is érdekesek. Azért is ilyenek ezek a filmek, mert a latin-amerikai közönség nagyon más elvárásokkal ült be a moziba, mint a korabeli európai, vagy észak-amerikai. Ezekre a megoldásokra voltak fogékonyak. Bracho egy másik filmjében a *Historia de un gran amor*-ban (1942) csupa gazdagon díszített belső teret látunk. Mintha azon a vidéken, ahol a film játszódik, csak gazdag emberek élnének. (Pedig a történet éppen egy szegény fiú-gazdag lány ellentéttel indul...) A korszak másik meghatározó rendezőjének, Emilio Fernándeznek egyik leghíresebb munkájában, a *Las abandonadas*-ban (1945) is egy szegény asszony sorsát követhetjük. Margarita olymértékben szűkölködik, hogy kisfiát nevelőotthonba kell adnia. Miközben egyetlen olyan képet sem látunk, amelyik a szegénységét mutatná. Később is előkelő férfiak mellé sodorja az éket. Folyton kabarékban, palotákban látjuk viszont, csodálatos ruhákban. Hollywoodról tudjuk, hogy álomgyár. De minek nevezzük akkor az aranykor mexikói produkcióit előállító filmipart? A *Distinto amanecer* abban nagyon eltér a korszak többi filmjétől (és talán ez adhatta a különlegességét), hogy – leszámítva a hosszú, dekoratív, már-már kosztümös filmek belsőit idéző szórakozóhelyen játszódó betéteket – sok jelenetét forgatták egy szegény berendezésű bérlakásban. (Ahol persze folyamatosan sötétség van, így nem látjuk igazából a szegényes környezetet. Persze a játékonny fénytelenység a filmtörténészek szerint nem a „nyomor” leplezésére szolgál, hanem a megvilágított arcoknak



Maclovia

Narrátorhang

ad megfelelő kontrasztot.) A filmbeli Julietától megkérdezi régi barátja, hogy miért lett kabaréénekes, amikor fiatal korukban az egyetemen (!) egészen más jövőt vizionáltak maguknak. Az éhség vitt rá, feleli a nő. Többször is, jó hangsúlyosan elmondja ezt, de a látvány szintjén még csak utalás sincs éhséget eredményező nyomorra. Éppen ellenkezőleg – főhősnőnk gyönyörű ruhákban pompázik a kabarében. Mert a mozi legyen szép, csillogó, exkluzív – nyomok-

még közvetve sem), de egy idő után azt képzelet magáról, hogy ő sorozatgyilkos. A gond akkor jelentkezik, amikor ezen meggyőződésben megerősödve megpróbál elkövetni egy gyilkosságot. De amilyen könnyen ment ez szándéktalanul, olyan nehezen akar sikerülni szándékosan. Bár a filmtörténet Buñuel filmjeit is beleveszi az aranykor alkotásai közé, de azok valójában nem tartoznak oda. Ha ma megnéznünk egy Julio Bracho munkát, talán nem olyan egyértelmű számunk-

összeköti még őket az, ahogy elhagyták a hazájukat, és Hollywoodban dolgoznak. Mi akkor hát bennük a mexikói? Nem teljes képtelenség egy kalap alá venni őket? Ráadásul úgy is tekinthetjük a dolgot, hogy míg az aranykorban Mexikóba mentek a filmesek, most éppen ellenkezőleg: elhagyják az országot. Igaz, hogy akkoriban jó néhány külföldi színész tudott beilleszkedni a mexikói star system-be (Sara Montiel, Jorge Mistral, Libertad Lamarque, a Hollywoodba származott Dolores del Río is hazatért stb.), és manapság a Mexikóba érkezők közé sorolják Fred Zinnemannt (aki valójában csak a Redest forgatta itt 1934-35, igaz éppen azért, hogy még illusztrisabb legyen a sor, az ő művétől számítják az aranykort) és Buñuel. De nekik semmi közük nem volt az aranykorhoz. A valódi ellentét jelen és múlt között, hogy míg akkoriban az egyes film nem számított, csak maga a mozi, mint kiemelt, ünnepi hely, ma éppen hogy egyes alkotókra kell koncentrálnunk. A felsorolt rendezők nem alkotnak irányzatot, nem képviselnek egységes látásmódot (ugyanazt írhattuk le az egykori aranykor művészeiről is!), csupán az közös bennük, hogy

együtt (számosságukban) képesek arra, hogy változtassanak a latinok (első sorban a mexikóiakkal) szembeni társadalmi előítéleteken. Ennek persze sajátosan hat vissza az anyaországra. Azok, akik eddig úgy érezték, hogy leszakadtak, csak éppen hogy megtúrt emberek egy világhatalom tőzsomszédságában, most felemelhetik a fejüket, és visszaköltözhet beléjük az önbecsülés. Az aranykorban a filmkultúra elképesztő terjedését az is segítette Mexikóban, hogy a filmgyártás kivételével az iparág másik két pillére, a terjesztés és bemutatás az állam kezében volt. Most fordítva van: első sorban a gyártást támogatja az állam. Valószínűleg ma már működésképtelen lenne a hatvan évvel ezelőtti modell, pedig éppen úgy lehetne hatékonyan kontrollálni az amerikai befolyást, ami viszont aztán hasonló helyzetet eredményezne, mint az alkoholtilalom: más csatornákon (és valljuk be, az internet korában ezek a csatornák igen hatékonyak) érkezne be a hivatalos disztribúció által megszürt tartalom. Viszont az elkészült filmek önmagukban életképtelenek hollywoodi társaikkal szemben. Kellene nekik valami piár. Csomagolás, felhajtás. Éppen ezt adják meg a hollywoodi mexikói filmesek. És bármilyen furcsa, ennek közvetlen hatása is lett a mexikói filmfinanszírozási rendszerre. Az elmúlt években relevánsan növekedett a filmek állami támogatása. Ha ki tudunk nevelni olyan rendezőket, akik Hollywoodban is megállják a helyüket, akkor érdemes pénzt fektetni ebbe, gondolhatják a kurátorok. Ez a legjobb országimázs-invesztíció. Ha most meg kellene nevezni egy olyan rendezőt, aki az aranykor meghatározó arca, aki nemzetközi mércével is kiemelkedő, nehéz helyzetben lennénk. Ma viszont van ilyen: Alejandro González Iñárritu. Ha összevetjük a még Mexikóban készített Korcs szerelmeket a 21 grammal vagy a Bábellel, akkor azt kel látnunk, hogy az egymásba fonódó történetszálak az amerikai filmekben már nem csupán véletlenül kerülnek egymás mellé. Egy magasabb szervező erő hatja át a struktúrát. Éppen ezért nincs is már utóbbi két filmjében annyi üresjárat, mint a Korcs szerelmekben. Azt mondhatjuk tehát, hogy a szigorúbb hollywoodi körülmények jól hatottak a rendezőre, mert hatásukra egy tehetséges fiatalból meghatározó alkotó vált.

Nem érdemes tehát mechanikus hasonlóságot keresnünk a két korszak között. De ne kaparjuk le ezek hiányában a bélyegeket sem, pláne, ha azok ilyen kedvezőek. Mondjuk, hogy új aranykorba lépett a mexikói film. Mondjuk el sokszor, hátha akkor mag is elhiszi magáról. És nem, csak egy-egy kiemelkedő munkát fog termelni, mint ahogy a 90-es években a Danzont, a Santitost és La ley del Herodest, a Megvátó szexet, a Szeress Mexikóban!-t, vagy a Morir en San Hilario-t. Olyan közösségi élmény nem lesz már a filmgyártásuk, mint amilyen egykor volt, de innen, egy másik kontinensről figyelve, engedtesék meg az az önző kijelentés, hogy talán nem is akkora baj, ha közben kiemelkedik belőle egy Iñárritu vagy egy Plá. És akkor nem kell idegen tollakkal ékeskedni a dicsőségtáblán, miként Buñuellel tették ezt az aranykorban.



Korcs szerelmek

ban se emlékeztessen a valóságra! Mert a mozi valósága más. Bennünket megmosolyogtat, amikor a *História de un gran amor* kevés külső jeleneteinek egyikében a főszereplő férfi lovaglás közben dalra fakad az erdőben. Mert ilyen nincs, mert ez hiteltelen. Pedig nagyon is hitelesnek számított a kor mexikói néző számára. A gyöngyvásznon pergő képek referenciája számukra ugyanis nem a valóság volt, hanem a filmek által kialakított sajátos világ. Ha van valami közös vonása az aranykor filmjeinek, akkor az éppen ez: a mozi fényes, csillogó, a szó leglágabb értelmében szép. Aranyos. Mint a korszak maga.

A falangisták győzelme után egy rövid európai bolyongást, majd egy kútba esett hollywoodi szerződést követően Mexikóban kötött ki Buñuel éppen az aranykor kellős közepén. Nem egy filmet készített ő is ebben a stílusban. Persze a producere megengedte neki, hogy néhány film erejéig saját alkotói igényeit is kiélje, de az Elhagyottak vagy a Nazarín egész egyszerűen nem számítottak filmnek a korabeli mexikói közönség számára. Mindazonáltal ebben a művészi nem túl inspiráló közegben forgatta Buñuel a legjobb szürrealista filmjét, az Egy bűneset történetét. Itt a groteszk történet, valamint a valóság és álom keveredése a film egyetlen mozzanatában sem válik didaktikussá, vagy fordul önparódiává, esetleg fullad unalomba, mint a mester későbbi, európai filmjeiben. A történet szerint Archibaldo de la Cruz körül hullanak a nők. Egyikük halálért sem felelős közvetlenül (sokszor

ra, hogyan ragadhatnánk meg ebben az aranykort. (Ahogy pedig az egyes mű mindig árulkodik arról az irányzatról, stílusról, amelyik szellemében készült.) Ugyanis legalább két-három filmet kell megnéznünk, hogy a fent bemutatott jellemzők kirajzolódjanak előttünk. Az aranykort csak több filmen keresztül értelmezhető. Mert az aranykor nem filmek együttese, hanem egy érzésvilág, amit úgy általában mozi kelt a nézőben. Mintha az aranykor arra a mozi és nézője között levő viszonyra vonatkozna, ami megtalálható a mexikóiak csiricsaré, furcsa módon profánul misztifikált vallássosságában is, mellyel Isten (és a ki tudja miféle felső hatalmak) felé fordulnak. A sok film egy világot képez, ami távol esik a valóságtól, és amivel kapcsolatban nem lehet egyéni viszonyulásokat kialakítani, mert a mozi az egész közösségé.

Ha ma azt mondja valaki hogy a mexikói film aranykorát éli, és jól hangzó skatulyákat keres, akkor nyilvánvalóan rátalál a kifejezésre: eljött a mexikói film második aranykora. Kellene az ilyen útjelzők, hogy tájékozódni tudjunk a világban. Persze ha jobban belegondolunk, a mai aranykornak (ha van is ilyen) semmi köze sem lehet a korábbihoz. Mivel azt egy történelmi helyzet hívta életre, és ahhoz hasonló szituáció manapság nem áll fent. Mégis valahogy reagálni illik arra, hogy Alfonso Arau, Guillermo Del Toro, Alfonso Cuarón, Rodrigo Plá és véleményem szerint mindenk előtt Alejandro González Iñárritu meghatározó alakjai lettek a mai filmkultúránknak. Ugyanis mindnyájan mexikóiak. Emellett

mexikóiak. Miért fontos a származásuk? Ma már szimbólum (és sajnos sokak számára a húsba vágó valóság), hogy a hosszú mexikói-amerikai határ két világot választ el egymástól. A jólét, az édenkert, illetve a szegénység, a perifériára szorultság vannak a két ellentétes oldalán. (Plá A zóna című filmjében a citadella térfelügyelő kamerákkal és szögesdróttal megerősített fala a tijuani határon felhúzott falat idézi szimbolikusan.) Nincs átjárás a két világ között, pedig sokan nap mint nap igyekeznek illegálisan átlépni a határt. Aztán a jóléti világ beenged néhány szerencsétlent, hogy elvégezzék a „piszkos” vagy aljammunkát. Kertészek, takarítók, esetleg házvezetők lehetnek (lásd 21 gramm), vagy a húsfeldolgozóban mészárosok, szalagunkások (lásd Megetetett társadalom). Rosszabb esetben persze kábítószerezőgöngyök, akik az egészséges amerikai társadalmat készülnek megfertőzni (Túl mindenben). És most ehhez képest értékeljük a Hollywoodba származott mexikóiakat! Legfőbb feladatuk (ha tesszik: küldetésük), hogy megváltoztassanak egy több évtizedes előítéletet. Persze naivitás lenne azt gondolni, hogy ez sikerülhetne, ha egy sajátos helyzet nem segítene ebben: az Államok lakosságának egyre növekvő százaléka latin, akik kiszolgálására minden szinten, de főleg a kultúrában egyre erősebb a latin vonal. (Obama elnöké választásával pedig a faji, nemzetiségi előítéletekkel való szembe fordulás az egyik legalapvetőbb elvárás manapság az átlag amerikaitól.) A felsorolt rendezők már csupán nevük révén

EMLÉKVÁZLATOK 6.

Veress József

Lindsay Anderson

Semmi máshoz nem hasonlítható érzés, amikor a filmlexikon címszavai megelevenednek, s közvetlen kapcsolatba kerülünk azzal a személlyel, akinek a műveit ismerjük és kedveljük, nem beszélve arról, hogy még eszmét is cserélhetünk vele. Ebben a kivételes szerencsében lehettem részem, amikor – a MOKÉP tisztviselőjeként – „rám bízta” az angol free cinema vezéregyénisége és világszerete tisztelt mestere, Lindsay Anderson budapesti programjának összeállítását.

Minden elérhető információt igyekeztem beszerezni a „kicsi, mérges öregúrról”, ahogy az angol rendezőt bizalmas körökben becézték. Nehéz ember hírében állott, ez a műveiből is kivilágolt, hiszen az iskola, amelyet megteremtett, hírhedten ellenzéki mentalitást képviselt, keményen támadott mindent és mindenkit: államot, törvénykezést, egyházat, iskolarendszert, közegészségügyet stb. stb. De nem ám hangfogózáva, hanem harsányan, kíméletlenül, hol gyilkos indulattal, hol meg gonoszkodó iróniával. A filmjei – különösen a Ha... (egy varsói brit bemutató-sorozatban láttam először) – éppen ezért tetszetek. Egészséges türelmetlenség áradt belőlük, szellemesen népszerűsítették a lázadás programját. Londoni kollégám tudtomra adta (köszönet az előzetes tájékoztatásért): Lindsay Anderson gyűlöli a szertartásokat és a szertartássságot, eszünkbe ne jusson protokollrendezvényt szervezni; továbbá: kedveli a kényelmet, a luxust; utálja az interjúkat, főleg a magánéletére vonatkozó kérdéseket. Jó, gondoltam magamban, majd vigyázunk.

Már a repülőtéren érkezéskor baj támadt. Péntek este szállt le a gép. Vendégünk már a kocsiba szállást követően előadta: másnap a magyar kollégákkal óhajt beszélgetni. Mire én: más az elképzelésünk, később természetesen szívesen összehozom a mieinkkel, de a hét végén erre nincs lehetőség. Paprikavörösen tiltakozott. Azzal fenyegetőzött (nem gondolhatta komolyan), hogy visszafordul, amennyiben nem teljesül a kérése. Valahogy leszereltük. Mikor kiszállt az autóból, a honorárium felől kezdett érdeklődni. Kevesellte a pénzt, amit kapott (pedig a szokásos szocialista tiszteletdíj sokszorosát vágta zsebre). A hotelben is elkezdett követelőzni, extra-igényekkel előállni. Csurgott rólam a verejték, amikor elváltam tőle. Félttem a további napoktól: mi lesz, ha ez a kiváló filmes és ugyanakkor ellen-szenves pukancs netán „ráerősít”?

Aggodalmam beigazolódt. A mi világnagyságunk szinte minden lépésnél dohogott, füstölgött, kritizált, ócsárolt, szidalmazott: aki az útjába került, okkal, ok nélkül leszedte róla a keresztvizet. Mikor fogadta a MOKÉP igazgatója, a whisky mintha enyhítette volna dühét, még mosolygott is, fellelegeztünk, talán elmúlóban a vihar. Tévedtünk. Valami ilyesmit vágott szívélyes vendéglátója fejéhez: „Csodálkozom a maga nyugalomán, amikor a cége egy nagy szemétdomb.” Lenyeltük a sértést. Talán nem kellett volna. A díszvacsorán a szangvinikus londoni filmcsináló kicsit visszafogta magát (Nino Manfredivel együtt ültek az asztalnál, Lindsay Anderson persze nem ismerte az olaszok klasszsisát), de ez nem jelentette a kellemetlenkedés végét.

Egyik ismerősöm szokta mondani: „Nincs szebb látvány az idejében távozó vendégnél.” Vártuk nagyon a pillanatot, ami el is jött, bár előtte még egyszer-kétszer jól megsorozott bennünket a szigetországi híresség. Búcsúzáskor kiderült: az extra szolgáltatásokat nem fizette ki, még búsas telefonszámlát is hagyott ránk. Ugyanakkor a tolmács, aki végig vele volt, állította: a művész úr egyetlen fillért sem költött. (Akkor miért hadakozott nagyobb gázsiért?)

Végigolvasva a fenti sorokat kicsit haragszom magamra: egyoldalú képet adtam a kinematográfia jeles személyiségéről. Hadd mentegetőzzek. A fentiekben Lindsay Andersonról, az esendő emberről szóltam. Lindsay Anderson, az Egy ember árá, a Britannia Gyógyintézet, a Ha... és a többi remekmű szerzőjét, függetlenül kicsinyes gesztusaitól, bogaraitól, rigolyáitól, hibáitól, sőt eredendő rosszindulatától, a mozi modern óriásai közé sorolom. Amikor munkáit nézem, eszembe sem jutnak ezek a tiszteletlenül megidézett epizódok.

Zbigniew Cybulski

A Hamu és gyémánt az én nemzedékem számára a filmek filmjének, alfának és ómegának, a teremtés kezdetének számított. Korántsem igazi értékeken nőtünk fel, az új hullámok kibontakozása előtt még egy Királylány a feleségem is szenzációnak számított, amikor azon-

ban a vászon világában megkezdődött az új időszámítás, rajongva fedeztük fel a bonyolultabb gondolati tartalmakat, a stílus és a formanyelv eredetiségét. A sematizmus nyomasztó évei után igazi felüldülést jelentett az ábrázolás hitelessége.

Andrzej Wajda drámáját az illetékesek nem ítélték széles forgalmazásra elfogadhatónak (Könnyű megmagyarázni, miért:



a hős, Maciek életének cikk-cakkjai nem éppen egyértelmű eszmei mondanivalót sugalltak a néző számára.) A Tanács körüli Filmmúzeumban vetítették a „meg-túrt” alkotásokat (ebbe a kategóriába tartozott a Szerelmem, Hiroshima, az Antonioni-rendeze Az éjszaka, de még a Tükör, Andrej Tarkovszkij remeke is). Olvastam és hallottam a Hamu és gyémántról, hiszen lelkesedtem a lengyelekért s tudtam, hogy vezérszerepet játszanak Kelet-Európa szellemiségének felfrissítésében. Akkoriban középiskolában tanítottam, diákjaimmal budapesti kiránduláson vettünk részt. A programba iktattam a film vetítését, amiért kollégáim és a gyerekek szelíd fejcsóválással róttak meg: Jó, jó, nézzünk meg egy filmet, de hát miért éppen egy szocialista produktumot? Nem inkább valamilyen divatos amerikai slágert kéne választani a mozik kínálatából?

A felkavaró hatás a kétkedők torkára forrasztotta a szót: sosem felejttem el a tereméből kijövő srácok arcát. Még min-

dig súlyos katarzis hatása alatt voltak, szinte kábultan élték át a szemétdombon elpusztuló főszereplő tragédiáját. Zbigniew Cybulski játékaról is elragadtatással szóltak: az alakítást rendkívül szuggesztívnek, a színészt elementáris erejű, korszakos jelentőségű művésznek tartották. Szerényen zsebeltem be az utólagos elismeréseket: mégis csak jól választottam, hiszen olyan előadásra vezényeltem be tanítványaimat, amelyet – ebben bizonyos lehettem – egyébként aligha méltattak volna figyelmemre.

Akkor még nem sejtettem, hogy néhány esztendő múltán személyesen is találkozhatok a legendával, aki a Hamu és gyémánt után a mi régióink sztárjai közé emelkedett. Az éjszakai vonat, az Ártatlan varázslók, a Húszévesek szerelme (szintén a Filmmúzeum repterőájában kapott helyet) s több más opus biztosította számára a népszerűség permanenciáját. Egy varsói barátom segített a találkozó létrejöttében. Ő is közvetítő segítségével érte el, hogy Cybulski színházi fellépése után, valamelyik klubban fogadjon.

Viaskodom magammal: érdemes-e, szabad-e felidézni ennek a majdhogynem virtuális találkozásnak a részleteit? Nem lehetek büszke rá, de remélem, hogy a több mint negyven éve halott színész emlékét nem sározzom be vele, most már mindegy, ha elkezdtem, be is befejezem az epizód közreadását (sehol sem hozakodtam elő vele). Egyszóval: kísérommel, vele egy személyben tolmáccsommal – akkor még nem beszéltem a nyelvet – pontosan megjelentünk abban a klubban, ahol az általam várva várt beszélgetés sor került (volna). A következő „malór” történt. A művész úr fellépését követően letelepedett az egyik asztalnál. Lazított. Sörösüveghegy tornyosult előtte meg kis stampedlik sora (kísérő italként természetesen vodkát fogyasztott). A szem-

keresztben állt, zavaros tekintettel nézett ránk, ebből aztán sejtettem: az eszmecserének lóttak. Bemutatkoztunk, majd bálványom, Maciek megszemélyesítője annak rendje és módja szerint ráborult az asztalra. Ettől kezdve egyetlen árva szót sem lehetett kihúzni belőle. Kicsit azért még erőltettük a dolgot, ám amikor megbizonyosodtunk próbálkozásunk eredménytelenségéről, eloldalogtunk. Az interjú „technikai okok miatt” meghiúsult.

Zbigniew Cybulski nehezen viselte a rászakadt népszerűséget, illetve azt, hogy a háborús nemzedék mítoszát testesítette meg. Tehetséggel győzte volna, de fokozatosan elkenyelmesegett: fölösleges kilókat szedett fel, sűrűn nézett a pohár fenekére. Kegyetlen igazságot vagyok kénytelen megfogalmazni: talán elkallódott volna, ha alig negyvenévesen nem fejeződik be az élete a wroclawi pályaudvaron. Szaladt a vonat után, amelyet nem ért el. A halhatatlanságról így sem késett le.