

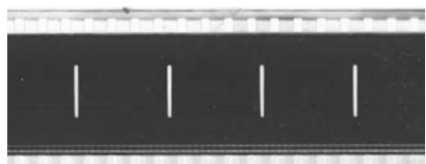
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2009. SZEPTEMBER



Megtört ölelések



FILMKULTÚRA
MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum
7. évfolyam 9. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILMŰZEUM HAVI MŰSORA

INTERJÚ ERDŐS GÁBORRAL,
AZ MTV SZERKESZTŐJÉVEL

BALÁZS BÉLA ÉS EISENSTEIN

KORAI BERGMANOK DVD-N

A MOZGÓKÉP BEFOGADÁSÁNAK PSZICHOLOGIÁJA 1.

Tervezéstől sújtva

Tanner Gábor

Már nem kell sokat aludni, és húsz éve lesz annak, hogy Szűrös Mátyás, az Országgyűlés akkori elnöke, az MSZMP parlamenti képviselője kikiáltotta a köztársaságot. Nyilván sem kelet-berlini, sem moszkvai nagykövetség nem tervezte ezt. Meggyőződésem, hogy akkoriban egészen más tervek kovácsolt magában. A rendszerváltás egyik fontos velejárója, hogy át kell alakítanunk a tervezhetőséghez fűződő viszonyunkat. Ha nem tartozunk a gazdag emberek közé, akik tetemes mennyiségű pénzükkel fogva fityiszt mutathatnak a kiszámíthatatlan-

A szövetségesek is deus ex machinaként, vagyis kívülről zúzták össze a rendszert. Jellemző, hogy Bryan Singer egyéni tartást és felelősséget propagáló filmje, a Valkűr is éppen a favorizált magatartás- és cselekvésforma bukásával ér véget. A történelmi tényeken ugyanis nem lehet erőszakot tenni: a filmben feldolgozott Stauffenberg-összeesküvés elbukott. Tarantino nem szöszöl a történelmi hűséggel. Szemtelen amerikai kívülállóként vagy csupán filmekben szocializálódott, mondhatnánk az Isten hozta, Mister! együgyű kertészének és egy ame-

felháborodását. Most ott az a derék jó Stauffenberg, meg Olbricht stb., aztán a gonosz elkapja őket, lelövi, és akkor folyton csak egy gonosz van? És nincs körforgás? Azért az igazi kapitalizmusban is van működési elv, olyan nincs, hogy mindig minden kiszámíthatatlan! Rendezőnk hát lendít a dolgokon. Az ő náci birodalmában a zsidóvadászokra náci vadászok lesnek, és helyre billenti a személyes bosszú intézményét is: a kiiktartják a családját, az rágyújtja a mozit a fő mézárásra és társaira. De térjünk vissza a tervezhetőségre és a film elejére! Csendes francia vidék. Távolságban náci motorosok bukkannak fel. A tejtermelő farmer rituálisan mosakodni kezd. Westerndraturgia: tudjuk, hogy most összecsap a két fél. Férfias küzdelem lesz. Csak arról feledkezünk meg, hogy ez nem Amerika, hanem Európa, ráadásul a második világháború idejében. De hamar visszazökkenünk. Szó sincs egyenlő felekről! A náci ezredes élet-halál ura, a francia farmer egyszerűen nem definiálható ebben a relációban. Pedig tisztességes ember: üldözött zsidókat bújtat a pincéjében. Még sincs szerepe. Hans Landa magabiztosságának az adja a végtelen aljasságát, hogy vele szemben tehetetlen ember ül. Mégis úgy tesz, mintha a farmernek is volna cselekvési lehetősége. Eljátssza azt a színjátékot, mintha az ő tervezőkészsége (kiirtom a zsidókat) jobban kidolgozott és ettől működőképesebb, mást ne mondjunk, magasabb rendű lenne, mint ellenfele tervezési stratégiája (megmentem a zsidókat), pedig ez utóbbi csak látszatra terv. Illúzió volt éppen akkor lepleződik le tragikusan, amikor a Nagy Tervező megcsillantja tökéletesen kiagyalt saját koncepcióját. Például nyelvet vált. A diskurzus franciául indul, majd a náci „megkéri” a farmert, beszéljenek angolul, mert az jobban megy neki. Virtuálisan kitepi a francia nyelvét. (Farmerünk mozgásteret szinte a mimikárra redukálódik.) A nyelváltás egy magasabb tervszerűségnek is része: az alatt bujkáló zsidók nem tudnak angolul, így nem érthetik, hogy lelepleződtek, az ezredes pontosan meghatározhatja a farmerrel, a padló mely szegmense alatt zsúfolódtak össze, behívja a géppuskáit, és kiadja a tűzparancsot.) Voltaképpen nem is azon izgulunk, hogy a francia farmer át tudja-e verni a náci katonát, hiszen pár perc elteltével már világos, hogy ez lehetetlen, kilátástalan, hanem elborzadva nézzük, meddig tart ez az egész, meddig tobzódik saját hatalmában a német ezredes. Stílszerűen Tarantinohoz, nem a krimiizgalom jár át bennünket, hanem a horrorborzongás. (És itt döbbenünk rá, miért nem sikerült, vagy csak nagyon ritkán bemutatni a náciizmust filmen

– a krimi, az akcióthriller ugyanis nem adekvát műfaj ehhez.) Párhuzamos jelenet évekkel (illetve a filmidőben hosszú negyedórakkal) később. Landa egy előkelő párizsi cukrászdában rétest eszik egy mozivezető lánnyal. A fiatal hölgy a pincebeli mézárás egyik túlélője (talán tudott angolul), amiről a nácinak fogalma sincs. A Nagy Tervezőnek ezúttal a mozi védelmét kell kidolgoznia a legapróbb részletig, mert ott tartják majd a következő náci propagandafilm díszbemutatóját a teljes vezérkar és maga a Führer jelenlétében. Csakhogy most egy kicsit más a felállás, vagyis a széken ülés. Landa kitartóan játssza a Nagy Tervezőt: éppen a tervekjavaslat felmerülésének csíráját is próbálja kiirtani a lányból. Csak hát a lány más, mint akinek hiszi – a terv elkezd kisiklani. A süteménytészta úgy roppan szét a villa alatt, mint a csapdába esett bogár kitépőpáncélja, amikor rátaposnak. Csak még azt nem tudják a szereplők, ki van e vizuális metafora fogalmi síkján. Landa azt hiszi, a lány, a lány azt hiszi, Landa. Hiszen már ekkor felvillan benne az ötlet: ha az én mozimba hozzák a premiért, akkor rájuk gyűjtöm az épületet. Tarantino gengszterei eddig családi méretű szerveződést alkottak. Itt azonban egy birodalomnyi sötét alak jön meg. Hiteltelen is lenne, ha egyvalaki legyőzné őket a gépész és pár doboz gyűlékony nitrocelluloid segítségével. Még annál is hiteltelenebb, mint amennyire már amúgy is hiteltelen az egész film a sztori szintjén. Kell ehhez egy másik cselekményszál. A Kémek a Sasfészekben, a Piszkos játék vagy A piszkos tizenkettő paródiájaként egy csapat „brigantyk” megpróbálja ugyanazt a tervet megvalósítani, amit az üzemvezető lány, persze egymás elgondolásáról mit sem tudva. Két terv feszül tehát a Nagy Tervező tervének. És mivel neki csak az egyikkel szemben van koncepciója (a profi összeesküvők már idejekorán látóterébe kerültek), a másik sikerülhet, vagyis a film szellemében: végrehajthat.

Ha valaki azt gondolná, hogy egy nagy átverés kidolgozásának súlyos agymunkát igénylő tervezőfázisa után fáradtan letehetjük a tollat, és hátradőlhetünk, az nagyot téved. (Tudják ezt már a BKV önvégkielégítői, vagy a kukorica helyett/alatt szalmát szállító kisvállalkozók is stb.) A terv elleplezésére szőtt terv nélkül ugyanis semmit sem ér az alapterv. Tony Scott a Hajsza a föld alatt-tal (The Taking of Pelham 1 2 3, 2009) egy metrószerelvény lámpájának élességével világít rá, hogy még egy kettős terv kimunkálásával sem érezhetjük magunkat teljesen biztonságban. Így aztán a nyár végi nagy, mások átverésére szőtt tervfelsülések időszakában kezdi



Becstelen brigantyk

ságnak, és a nagyon szegények közé sem, akiknek szinte mindegy is, mi jön már (vagy még), az egyik legnagyobb kihívás, hogy megbirkózzunk a mit hoz a holnap bizonytalanságával. Illetve, hogy kapaszkodókat találjunk. A legkevésbé sem azért, hogy hosszú időre megvessük a lábunkat, csupán csak, hogy némi bizonyosságérzethez jussunk. Hogy a tervezhetetlenség ne párosuljon egyszersmind szétesettséggel. Különösen érdekes hát, ha a moziban olyan korszakból vetítenek filmet, amelyben a tervezés egy jól meghatározott csoport privilégiuma volt, amellyel szemben a tervezhetetlenség állt a másik oldalon, amit persze gyakran próbáltak meg embertársaink a nagy valószínűséggel kalkulálhatóság szintjén megtartani. Ilyen korba, a náci birodalomba kalauzol el bennünket Quentin Tarantino a Becstelen brigantykkal (Inglourious Basterds, 2009). A tervezés, a számítás a náci előjoga volt, velük szemben értelmetlennek (és egyszersmind önpusztítóknak is) tűnt bármiféle eltérő elgondolás, szándék kimutatása a birodalmon (mint adott kereten) belül.

rikai pénzmágnás elhanyagolt feleségének nászából született fattyúként visszakerdező: mi a jó isten folyt ott nálatok, Európában? Hogy lehet az, hogy releváns tömeg nem állt ellent a nácinak sem Németországban, sem Franciaországban, sem máshol? A bosszúfilm apostola nem is értheti, hogy ha a pincében rejtőzködő családodat péppé lövik a padlódeszka-kon keresztül, s te éppen csak hogy megmenekülsz, miért nem szenteled életed hátralevő részét a bosszúnak. Hogy nem válik ilyenkor egy épeszű ember olyanná, mint Uma Thurman a Kill Billben?! Csak úgy nyugodtan rakosgatja álnéven bujkáló üzemvezetőként mozijának portálján a filmcímek betűit a csendes párizsi éjszakában? Na ne már! Meg hát különben is, Shakespeare óta tudjuk, hogy ha az egyik fél totálisan kiirtja a másik nemzettségét, és még csak egy csecsemő sem marad, aki később bosszút áll, hogy aztán még később ő lehessen a rendre következő ellenbosszú céltáblája, akkor kiköppenve megy előre a világ. Hogyan tervezzen így az ember? Mi itt Kelet-Európában tökéletesen megértjük Tarantino pajtás

Narrátorhang

magát úgy érezni az ember, hogy talán legjobban lenne az egyenes út. Nehéz úgy ez, mert Magyarországon mintha egyre kevesebben csinálnák azt, amiről úgy tűnik, mintha csinálnák, ugyanis helyette mással vannak elfoglalva. Úgy érződik, hogy az emberek a tevékenységükkel más tevékenységüket leplezik. Ez egy duplatervezetű ország. A rendszerváltással együtt ennek a hagyományáról is meg kellene emlékezni. A gyökerek a második gazdaság és a második nyilvánosság „intézményeihez” nyúlnak vissza. Akkor még bátor dolognak számított a látszat (mely valószínűleg tüni) tevékenység mögé rejtett valódi tevékenység. Vagy gondolkunk az egykori VGMK-kra és háztájikra, ahol oly kellemes kapitalista büszkeség járta át az embereket, miután teljesítették a kötelező állami penzumot (látszat valódi munkavégzés), és nekifeszülhettek végre a sajátjuknak. A rendszerváltásból nem sikerült azt a konzekvenciát levonni, hogy a legadekvátabb az egyenes kiállítás. Már csak azért is, mert akkor nem kell takargatni a takargatnivalót, majd azt is takargatni, amivel takargattunk és így tovább. A valódi (arccal, névvel, lakcímmel) rendszerváltóknak ez a mentalitása valahogy nem szűrődött át a mába. Talán mert csak maroknyian voltak, mi viszont dupla tervekkel sokmillióan. A Hajsza a föld alatt-ban egy fickó a kis terrorista csapatával eltérít egy metrókocsit New Yorkban. 10 millió dollárt követel egy bizonyos időn belül, ha nem kapja meg, elkezd kivégezni a túszokat. De nem a váltságdíjra fáj a foga, kis laptopot rejteget az ölében, mellyel a tőzsdei árfolyamváltozásokat figyeli, amelyeket a nagy állami kivét (a polgármester egy idő és néhány túsz halála után elrendeli az összeg kifizetését) indukál. És tőzsdéznek. Sokkal nagyobb pénzt akaszt így le, mint amennyi a váltságdíj. A kettős terv alapvető része a metróeltérítés. Csak kőbunkó terroristák akciózhatnak egy patkányok lakta, sötét és mocskos „csőben”, gondolják a kövér, pöffeszkedő rendőrök, meg velük együtt mi is, popcornzabáló, kólaszürcsölő nézők. Ki hinné, hogy egy igazi, fehér galléros profit rejt az utcai tolvajok szerkőjé, a tetoválások és a zaklatott elmére utaló szlenduma, különösen, hogy a banda összes többi tagja valóban sötét, mint az aszfalt. Tökéletesen kidolgozott átveréstervezet. Tarantinót szokták azzal jellemelni, hogy különböző mozikkisfilmekből építi fel a filmjeit, de Scott thrillerét nézve úgy érezzük, mintha Magyarország lenne filmekből összefércelve. Csak hát mindenféle posztmodern kreativitás nélkül, nyersen, primitíven vágva. Az ember nem tud szabadulni a gondolattól, hogy amit a Hajsza a föld alatt-ban látunk, Magyarország metonímiája. Még a szagát is érezzük a pöcegödör szerű metrónak körülöttünk. A főátverő Ryder tervének egyik leglényesebb eleme,



hogy azt a diszpécser használja közvetítőnek önmaga és a rendőrség között, akit nemrég fokoztak le metróirányítóvá. Nyilvánosan megalázza a fickót. Kimondatja vele a diszpécserközpontban összesereglett kollégák, rendőrök, újságírók előtt, hogy azért került ide, mert kenőpénzt fogadott el egy metrószerelvény-beszerzési tárgyaláson. Persze sosem tudjuk meg, valóban így történt-e, vagy Garber azért alázkodott meg, hogy ne őrjöngjön tovább a tárgyalófele. Kimondta a vádat magára. (Tegyük hozzá, ha esetleg valaki nem értené, miért olyan nagy dolog ez, egy olyan országban játszódik a film, ahol a szónak még van súlya – meg is jelennek azonnal Garber lakásában a rendőrök egy házkutatási parancssal.) Egy legyőzött, megtépett ember inkább befelé fordul, figyelme a másik íránt minimálisra redukálódik. Vagyis Ryder bebiztosította az álcáját. Csakhogy hiába hiszi magát a Nagy Tervezőnek a Becstelen brigantykó, a vonal másik végén nem egy cselekvésképtelen francia paraszt ül. Garber igazi tarantinói hősként nem összetörik, hanem bosszút fogad, még ha nem is látványosan teszi ezt. A terv egyik gyöngyszeme, a pszichológiai mozzanat (hiszen Ryder legalább annyira akarja a szellemi fölényt, mint a pénzt) válik a terv bukásának kiindulópontjává.

Egy-egy tervszerűtlen szerelem története a Megtört ölelések (Los abrazos rotos, 2009, r: Pedro Almodóvar) és a Szerlem második látásra (Last Chance Harvey, 2009, r: Joel Hopkins). Az előbbiben egy amatőr színésznő és egy filmrendező esnek egymásba egy közös forgatáson, az utóbbiban egy Londonban szédelő, spotzenéket író amerikai férfi és egy repülőtéren az utasokat meg-megállító kérdezőbiztos hölgy. Almodóvarnál

a szerelem a kiteljesedést jelenti mindkét fél számára. A másik révén megtalálták önmagukat. Mintha újraindulna az életük. Eddig mindketten sorsukba törődve éltek. Volt munkájuk, voltak kapcsolataik, vagyis a felszínen tervszerűen, mégis belülről tervszerűtlenül, a sorsra vagy a megszokásra bízva magukat. Szépen fejezi ezt ki a kórházi jelenet. Lena apja halálos beteg, és kórházba kerül. De kiteszik onnan. A lány főnöke, a dúsgazdag építési vállalkozó elintézi, hogy egy gyönyörű kórházban, professzionális ellátást kapjon az apuka. Mikor már az öreg jó helyen van, az idős, gazdag férfi és a csinos titkárnő a lift felé mennek a hosszú folyosón. Lena anyja néz utánuk. Szemében ott a szomorúság: ennek szeretői viszony lesz a vége. És valóban. Amikor azonban Mateo és Lena összeismerkednek, egymás segítségével önmagukat kezdik felépíteni, miközben kívülről kapkodó szeretőknek tűnnek. Fordul a tervszerűség helyzet. Kívülről átgondolatlan, rögtönző a viselkedésük. Míg Almodóvar szereplőinek érzelmileg felfelé ível a sorsuk, Joel Hopkinsnál két emocionális kiüresedési folyamatot látunk. Harvey lánya Harvey helyett a mostohaapját kéri meg, hogy kísérje az esküvőjén az oltár elé. Kate felsül egy barátai által szervezett összehozós randin. Mintha a saját világukban is lötyögnének. A férfi munkamegszállott (mi más is lehetne az ember, ha szeretné a megélhetését előteremteni, és még jó, ha van esélye munkamegszállottnak lenni), a kapitalizmus mintapéldánya. De bénábbnak tűnik, mint egy, a fogyasztói kapitalizmussal most először találkozó keleti ember. Az esküvőre vásárolt öltönyének ujjából nem tudja kiszedni a lopásátló bilétát. Kate-re az anyja telepedik rá hasonló módon. Levakarhatatlanul folyton ott

beszél a mobiltelefonjában. Aztán egy reptéri presszóban Kate és Harvey összeismerkednek. És órák alatt megtöltik egymással egymás életét. Persze románcukba még kicsit bezavar a múlt. A második randira (és mivel azt már nemcsak véletlen szülte, hanem tervezett dolog, tehát igazi súlya, fontossága van) Harvey nem tud elmenni, mert kórházba kerül, ugyanis a nagy jövés-menésben elfelejtette bevenni a gyógyszerét. Kate hiába vár. Meg is magyarázza magának, jobb ez így, jobb mindjárt az elején csalódnia, mert aztán csak egyre jobban fáj. A férfi tehát fizikailag omlik össze, a nő lelkileg. Klasszikus szerepkiosztás. Mintha volna valamiféle magasabb tervszerűség a háttérben, gondoljuk magunkban. A férfi mindig férfi attribútumokkal rendelkezik, a nő pedig nőiekkel. Rendben van a világ. Tulajdonképpen ebből fakad, hogy már ekkor megnyugszunk, úgy érezzük, itt akár vége is lehetne a filmnek, pedig ez még csak a történet dramaturgiai mélypontja, ahonnan pillanatokon belül lesz kiút. De hát más szempontból is roppant tervszerűnek tűnik a világ. Miért van az például, hogy ha két ember összejön, és amerikai a közeg, a környezetük toleráns velük szemben, ha európai, akkor ellenséges, bosszúért lihegő? A Megtört ölelésekben úgy Lena korábbi idős szeretője, mint Mateo egykori barátja bosszút áll a szerelmeseken. Lazák voltak azok a régi kapcsolatok, nem az igaziak, láttuk, de valahogy elfogadjuk, igen, van féltékenységgel és gyűlölet. Mintha ezek természetes velejárói lennének az életnek. De miért nem közösi ki az esküvőre összesereglett társaság a közjük vadidegenként betoppanó Kate-et? Annyira unalmas már ez az európai kontra amerikai mentalitás duma. Jó lenne valamit tenni ellene. Kéne egy jó kis tervet kovácsolni!

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:

nka
Nemzeti Kulturális Alap
fmk
MAGYAR
MOZGÓKÉP
KOZALAPÍTVÁNY

3D - forradalom vagy megváltás?

Németh Vilmos

A moziüzemeltetők egyre vérmesebb reményeket fűznek ahhoz, hogy több mint százéves iparágukat a 3D-s filmek fogják megmenteni. Meggyőződésük, hogy az utóbbi években elvesztett nézőket éppen e technológia révén tudják visszacsábítani a vetítőtermekbe. A 3D-s kép élvezetéhez ugyanis mindenképpen moziba kell mennünk. (Nem is alaptalan ez a várakozás, gondoljunk csak a budapesti közönség reakciójára. A plázamozik között magas nézettséggel büszkélkedő Mammuttól hetek alatt hódította el a nézőket az Aréna, illetve a Westend 3D-s termeknek köszönhetően, mígnem az elmúlt napokban a budai multiplex is hadrendbe állított egy 3D-s vetítőhelyet.) Mindeközben az otthoni szórakoztató elektronikában még mindig a televíziók vékonysága a beszédtema, illetve az OLED-készülékekben (hajtogatható monitorokban) rejlő lehetőségek. Pedig a televíziózásban is egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a 3D-s fejlesztések. Arról van szó, hogy a televízióipar ismét a filmbiznisz sarkában liheg, és rálemp, mielőtt még nagy előnyt kovácsolhatna magának az új technológia alkalmazásából? Aligha. A televízióra vonatkozó 3D-s kísérletek ugyanis legalább olyan régóta folynak, mint ahogy a mozibeli sztereoszkopikus felvételekre és vetítésekre vonatkoznak. (Éppen a magyar Gábor Dénes kísérletezett a háromdimenziós, hologramos tévével, ugyanakkor az is igaz, hogy a vékony képcső /és ezáltal a lapos tévé/ létrehozása is izgatja.) Klasszikus tévédoboz, két hatalmas tekerős kapcsolóval a pocakszerűen dülledő monitor alatt. A berendezéssel szemben egy hölgy ül egy fotelben. A szeme előtt egy cső van, amit egy állólámpaszerű fémcsőállványra rögzítettek, ezen keresztül nézi a készüléket. A cső ugyanis egy olyan lencserendszert rejt, amelynek segítségével a hölgy három dimenzióban élvezheti a tévéképet. Ez az „életkép” (pontosabban reklámfotó) 1953-ból való. (Lásd: blog.modernmechanix.com.) Vagyis minimum azóta rendelkezésre áll a 3D-s tévé. A mozi és a televízió más relációban állnak egymással ebben a technológiai kérdésben. Éppen hogy nem a konkurenciaharc révén katalizálják egymást. Manapság a játékfilmek piaca már nem korlátozódik a mozira. Jelentős (ha nem nagyobb) bevételt hoznak a hazavihető médiumok eladásából (VHS, DVD, Blu-ray) és a televíziós értékesítésekből. Mi lesz a 3D-s filmekkel? Hiszen – ha hiszünk



a nagyhangú szólalomoknak – ezek kizárólag a moziban élvezhetőek. Pedig ma már rendelkezésre állnak annak a technikai környezetnek a fundamentumai, amelyek révén a 3D-s filmek bekerülhetnek az otthonainkba. Ne higgyünk hát a versenyéről szóló porhintéseknek! Azt kell látnunk, hogy az audiovizuális szórakoztatás különböző területei egyre inkább összefonódnak. Gondoljunk csak a DVD- és a Blu-ray-technológia versenyére! A VHS-tárunkat pár év alatt lecseréltük DVD-kollekcióra (természetesen a gyakran tévéből felvett anyagoknál lényegesen jobb minőség, és nem utolsósorban a sokkal szélesebb kínálat miatt), de miért dobjuk kukába frissen szerzett korongjainkat, csak azért, hogy megvegyük ugyanazokat a filmeket csaknem ugyanabban a minőségben Blu-rayen? Mi a legfontosabb különbség a két hordozó között? Az, hogy az utóbbi relevánsan nagyobb mennyiségű adatot képes tárolni. (Lásd erről: DVD, Muszter 2006/11.) De mi haszna a megnövekedett kapacitásnak, amikor egy film simán elfér a DVD-n is?

Elfért egészen addig, amíg csak kétdimenziós filmekről beszéltünk. A 3D-s adattartalomhoz viszont már nem elegendő a DVD. Vagyis a jövőben készülő 3D-s filmek számára már készen áll az a médium, amely lehetővé teszi, hogy bejussanak a háztartásokba is. A kétdimenziós filmek modelljét pontosan tudják alkalmazni a 3D-sekre is. Számukra is biztosított az otthoni szórakoztatás hatalmas felvevőpiaca. Persze ehhez szükség van még 3D-s megjelenítésre alkalmas televíziókra is. Egyre biztosabbak lehetünk benne, hogy a közeljövőben a teljesen felesleges hajlítható képernyőkről a figyelem a 3D-s tévék felé fog fordulni, ez utóbbi mögött áll ugyanis komoly üzleti felhajtóerő. Az OLED-kijelzős tévé bár jól hangzik, de még a kitalálói sem tudják, vajon mire lehetne majd használni. Kicukava Csizsato, az OLED-technológiában élen járó Sony szóvivője 2007-ben így ötletelt a felhasználhatóságot firtató kérdésekre: talán lámpaoszlop köré tekerik majd hirdetésekhez, esetleg csuklóra erősítik, vagy ruhadarabokra, netán kitapétázzák

vele a szobát. Minimum komolytalan felvetések. A papírtévéhez hasonlóan halkulnak majd a készülékek nagyságát legfontosabb szempontnak tekintő hangok. És ezzel együtt csendesedik majd a plazma- kontra LCD-megjelenítés (ál) vitája. (Az LCD tévék elterjedése tavaly megkérdőjelezte a jóval drágább plazmatechnológia létjogát /különösen, miután a Pioneer bejelentette, hogy felhagy a plazmapanelek gyártásával/, ám az eladási adatokból kiderült, hogy leváltani nem fogja tudni. Ugyan az LCD is vékony, ám bizonyos méret felett a vevők inkább többet fizetnek, csak gigantikus tévéiknek legyen gazdag a színvilága, legyenek lágyabbak a megjelenített mozgássorok, és legyen tágabb a betekintési szöge. Vagyis a két technológia megfér egymás mellett: a vékonyabb pénztárcájúak vehetnek LCD-t, és úgy érezhetik, nekik is van modern, vékony tévéjük, a hatalmas tévére vágyó gazdag fogyasztók pedig továbbra sem kötnek kompromisszumot a látványt és a felhasználhatóságot illetően.) „Ha a képmegjelenítő olyan nagy iramban fejlődtek volna, mint a számítógép-technológia, ma már falnagyságú térbeli megjelenítőink lennének, ehelyett még mindenütt a katódsugárcsőves készülékekkel ülünk szemben” – nyilatkozta Balogh Tibor, a magyar HoloVízio nevű háromdimenziós megjelenítő feltalálója (Németh Éva interjúja, Magyar Radiológia 2002/6). Az idei Las Vegas-i CES-kiállításon a legnagyobb monitorgyártók felcsillantották, hogy akár már jövőre kilépnek a piacra a 3D-s képalakítók. A bemutatón szinte csak megszokásból kapott helyet a képátoló- és képarányverseny, a fő szenzáció már a 3D volt. A Panasonic megvillantotta 3D-s készülékét, igaz, a háromdimenziós élményhez még szemüveget kell(ene) feltennünk. Jelenleg jó néhány kényelmetlenséggel kell számolniuk azoknak, akik már most 3D-s tévét szeretnének nézni. A szemüveg csupán az egyik gond. Természetesen gőzerővel folyik a szemüveget helyettesítő autosztereoszkopikus eszközök fejlesztése, de ezek ma még több problémával járnak, mint a szemüvegviselés. Azon túl, hogy enyhén ártalmasak az egészségre, az ilyen tévéket csak meghatározott távolságból és pont középről lehet nézni.

A 3D-s tévéfejlesztések kapcsán felmerül egy olyan kérdés, ami a 3D-s

Narrátorhang

mozikörnyezet létrehozásakor nem jutott senkinek sem eszébe: mi lesz a radikálisan megváltoztatott képközvetítő eszközök új korszakában azokkal a filmekkel, amelyeket még az „őskorban”, két dimenzióban készítettek? A mozik nem tekintenek visszafelé (leszámítva a gyér számú filmműzeumot, amelyek nyilván megőrzik majd régi vetítőberendezéseiket), a televízióban viszont folyamatosan vetítenek régi tartalmakat, és mi is szívesen vásárolunk a boltokban régi filmélményeket az éppen aktuális hordozón. Nyilván senki nem lepődik meg azon, hogy a digitális korban ez nem jelenthet problémát. A német Heinrich-Hertz Intézet fejlesztői már közel egy évtizede kidolgoztak egy olyan szoftvert, amely a kétdimenziós képekből képes mélységi adatokat kinyerni. Persze számukra egészen más volt a kiindulópont. Nem a kész, kétdimenziós képeket akarják 3D-síteni, hanem azon töprengtek, hogy a kétdimenziós képrögzítési (felvételi) technikával miként lehetne 3D-s képet nyerni. Ennek a hátterében az állhatott, hogy miként lehetne úgy modern látványt teremteni, hogy ehhez ne kelljen lecserélni az egész rendelkezésre álló képrögzítési parkot. (A Panasonic ma már ajánl 3D-s kamerákat és 3D-s képek feldolgozására alkalmas stúdióberendezéseket.) Több (a leírás szerint konkrétan három, a térleképítését lehetővé tevő módon elhelyezett) kétdimenziós kamerával rögzítik az eseményeket, és ezek képeit összegezve nyerik a térérzetet keltő képet. Ezt hívták interactive virtual view video rendszernek (lásd: ip.hhi.de). De visszatérve gondolatmenetünkhöz, tavaly a Samsung által készített háromdimenziós tévébe egy TriDef 3D szoftvert építettek, amely egy hagyományos DVD képéből képes 3D-s látványt varázsolni úgy, hogy nem kell hozzá papírszemüveg. Vagyis azt mondhatjuk, hogy egy régi film digitálisan felújított verziója után létre tudják hozni annak 3D-s változatát is. És miként fogják megmagyarázni ezt a transzformációt? Talán így: tekintsék meg a Hyppolit a lakájt úgy, ahogy annak idején az alkotók a stúdióban látták! Ez a lehető legtökéletesebb rekonstrukció! Biztos lesznek, akiknek ez nem lesz kedvére való. A műalkotás integritását és bizonyos, az alkotással kapcsolatos etikai, jogi problémákat emlegetik majd. Aztán az ő szavukat is elnyomja a kereskedelmi televíziók rendkívül agresszív és szentelen működési mechanizmusa. Amelyben egy adott film egysége mit sem számít. Hiszen ma is következmények nélkül tesznek rá a filmekre csiricsáré, kellemetlenül villogó logókat, feliratokat, tíz-tizenöt perces reklámblokkokkal szakítják meg a filmet, és simán elharapják a film végét úgy, hogy élesen rávágják a következő műsort, mi meg csak lesünk: reklámblokk következik ismét, vagy netán vége az ilyen-olyan címmel ellátott képfolyamnak? Egy filmnek ugyanis van vége, a tévéadásnak sosincs. Világos, hogy ebben az esetben a filmet kell végteleníteni, vagyis őt kell a tévé „képére formálni”. A pénz mindent felülír. Így sejtethetjük, hogy nem lesznek skrupulusaik a televízióknak akkor sem, amikor majd felmerül a kérdés: miként jelenítenek meg 3D-s világukban egy egykori, kétdimenziós filmet?

A filmgyártók, -forgalmazók és mozi-sok azért is érdekelték a 3D-s filmek

elterjedésében, mert azt remélik, ezzel végre alaposan visszavághatnak a filmkálózoknak. 3D-s filmeket ugyanis nem érdemes hamisítani, hiszen az otthoni berendezéseken nem lehet lejátszani őket. Legalábbis egy ideig. A 3D-s tévék (és monitorok) gyors fejlesztése lerövidíti majd azt az időt, amit a mozikos nyerne. Viszont eközben egyre jobb védelemmel szerelhetik fel a Blu-ray-lejátszókat és a számítógépes adathordozókat, aminek révén jelentősen csökkenthetik a kalózerziók lejátszhatóságát. Persze ne legyenek illúzióink afelől, hogy az internetet felhasználó kreatív kalózközösségek ölbe tett kézzel nézik a folyamatokat...

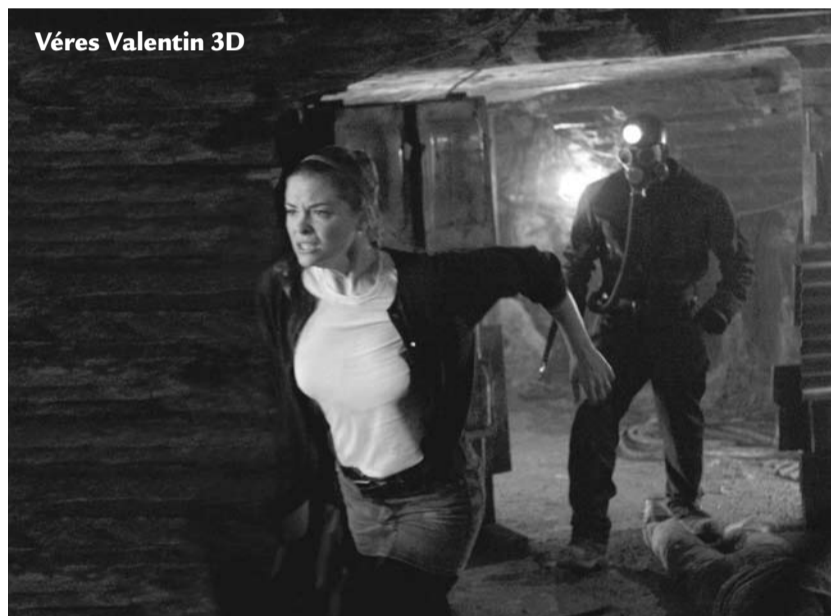
Az idei velencei fesztiválon külön kategóriában versenyeztetik majd a 3D-s filmeket. Persze most még javarészt animációs munkákról lesz szó. És ne tévedjünk: a felhajtás nem a konkrét filmeknek szól, hanem az általuk reprezentált technológiának! (Ki emlékszik ma már

illetően, amelyet ma még csak találgathatunk. Egyszerre fog bővülni és szűkülni a vizuális kifejezőeszközök tára. (Lásd erről: Ben Walters: A nagy ugrás előre, Muszter, 2009/4.) Kézenfekvő, hogy a kép mélységének használata gyökeresen átalakul majd. Ugyanakkor bizonyos hagyományos képi megoldások használatát alaposan át kell majd gondolni. Erre hívta fel a figyelmet a Véres Valentin 3D néhány szándéktalanul elrontott és a félelemkeltés helyett nevetségessé vált megoldása. (Természetesen nem az amúgy is viccesnek szánt jelenetekre kell gondolnunk, amelyek közül néhány kifejezetten kreatívan sikerült. Emlékezzünk csak az öregre, aki a háza elé kilépve megrázta „fejünk felett” a puskáját, a szemünkbe nézett, és azt kérdezte: na, kit lőjek le?) Már ma is olvasható, hogy a 3D-s filmeknél le kell lassítani a vágások ritmusát. Hiszen állítólag hamarabb megszédül a néző, és könnyebben alakul

számottevő tapasztalatunk a 3D-s mozgóképekről, ma még nehezen képzelhető el, miként fogunk reagálni a nagy mennyiségű, térhatású mozgófelvételre. Milyen mértékben tudunk majd alkalmazkodni a mesterséges, 3D-s látványhoz. Hiszen a 3D-s kép sem valóságosabb, mint a 2D-s, harsogjanak bármit is a reklámígéretnek. Ez sem természetes, hanem ugyanúgy mesterséges, gép által generált látványt nyújt. A sztereoszkopikus kép azt jelenti, hogy két különféle képet kevernek a szemünk elé, amelyből térérzetet keltő képet kapunk. A technológiai fejlődés révén egyre több képből adódik össze a mind tökéletesebb látvány, de a lényeg, hogy ez még mindig érzécsalódáson alapul. Kérdés, hogy a valósággal ilyen nagy mértékben versenyre kelő illúziót miként viseljük el. Például végig tudunk-e majd nézni, mondjuk, egy Forma-1-es futamból egy kört valamelyik versenytóból fényképezve 3D-ben? A 3D-s kamerák tesztelése már megkezdődött, és éppen egy Bajnokok Ligája-focimeccs rögzítésével és közvetítésével. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy a szemünk alkalmazkodóképessége rendkívül nagy, gondoljunk csak magára a mozgóképre, amely a megjelenésekor szintén revelációnak számított, és rendkívül valószerűnek hatott (pedig fekete-fehér volt, a mozgások egyenetlenek voltak stb.). Akkoriban is sokat zsörtölődtek a hamissága miatt, aztán mégis milyen szépen hozzászoktunk. A valóság természetességét leginkább a HoloVízión rendszer közelíti meg, azonban ezen csak számítógépes 3D-s állóképeket, illetve animált ábrákat láthattak a nézők. És valamilyen okból nem fejlődik tovább, noha a találmánnyal foglalkozó cég a különböző bemutatókon szép sikereket könyvelhet el.

A televízió legfőbb varázsa persze nem a mozikban vetített filmek újrakészítésében rejlik, hanem a valóságos eseményekről készített felvételekben (lásd beszélgető show-k, „kukucsalkálós” műsorok, sportközvetítések stb.). Az efféle tartalmak számára is létre kell hozni 3D-s technológiát. 2008 augusztusában ült össze a magát SEMPTE-nek nevező tanács (Society of Motion Picture of Television Engineers), amely azt a feladatot kapta (vagy adta magának), hogy kidolgozza a sztereoszkopikus 3D-tartalmak szabványait az otthoni szórakoztatásban: vagyis egységesen meghatározott 3D-s képet fognak rögzíteni a stúdiókamerák, és szabványos 3D-s képet fognak tárolni a képhordozók (véltetően a Blu-rayek). A filmstúdiók már el is fogadták a 3D-s Blu-ray-formátumokat. És nyilván változásokat fog indukálni a 3D-s mozgókép a műsorszórásban is, bár a jelenlegi átviteli technikák egyelőre képesek a térélményű kép közvetítésére. (Erre már az 1953-as rendszer is alkalmas volt, amely hagyományos televíziót és ugyanolyan rádiójelrendszert használt, mint amelyen a kétdimenziós mozgóképeket szórták.) Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy lesznek speciális 3D-s adások. Már be is jelentett ilyesmit a brit a BSkyB. Az ő beltéri egysége nem csak a HD-adás, hanem a 3D-műsorok vételére is alkalmas.

Úgy tűnik, szépen elkezd kialakulni a 3D-s képekre épülő, az egész audiovizuális területet lefedő üzleti modell. Egy új világ küszöbén állunk.



Véres Valentin 3D

a 2005-ös Csodacsibe című filmre, amely pedig világszenzációként járta be a világot négy évvel ezelőtt? Akkor sem a film volt érdekes, hanem a Real D-technológia, amellyel a film nézhető volt, és amely a korábbi térhatású mozirendszerek terén hozott pár újítást. Például azt, hogy már nem kellett hozzá vörös-ciánkék szemüveg, amely sokaknak fejfájást okozott. Ez lecserélhetővé vált egy napszemüvegre hajazó, homogén és így a szem számára megnyugtatóbb okuláréra.) El kell mélyíteni a köztudatban a 3D fogalmát, hiszen jól látható, hogy a legszélesebb értelemben vett audiovizuális ipar fejlődése a jövőben ettől függ majd. Gondoljunk csak e hatalmas biznissz egyik markáns perifériájára, a mobilkijelzőkre! A Sharp 2003-ban már bemutatta Japánban a 3D-s kijelzőjű mobiltelefont, amelyhez szemüveg sem kell. A technológia készen áll, már „csak” tartalom kell hozzá, no és persze fogyasztó, aki úgy érzi, nem élhet tovább 3D-s mobiltelefon nélkül. Akarnunk kell a 3D-s tartalmat, hogy aztán akarnunk kelljen a 3D-s berendezéseket is (vagy fordítva). Hogy ez pontosan mivel jár majd a számunkra, még nem tudjuk, de abban biztosak lehetünk, hogy nem fogja kímélni a pénztárcánkat.

A 3D alkalmazása a filmkészítésben jó néhány olyan változást fog előidézni a mozgóképről kialakított fogalmunkat

ki diszkomfortérzete. Valamint rövidebbnek is kell lenniük a 3D-s filmeknek, mert a nézők könnyebben elvesztik a koncentrációs képességüket. Ahogy a játékfilmvideójáték reláció sem egyértelmű (egy kasszasikerfilm egyáltalán nem biztos, hogy kiugró sikert arat a játék műfajban is), úgy a 3D sem feltétlenül magasabb rendű a 2D-hez képest. Nem biztos, hogy a kétdimenziós képeket és filmeket mind a kukába kell majd dobunk, ahogy az sem, hogy a jövőben csak 3D-s mozgóképek készülnek majd, csak azért, mert a technológia elérhető áron fog rendelkezésre állni. Például a most mozikban futó G-Force – Rágcsávók című animációs és valós elemeket is felhasználó filmben egyetlen olyan megoldás sincs, amely 3D-s technológiáért kiáltana. A készítőknél és forgalmazóknál el kell majd töprengeniük, érdemes-e ilyen filmekkel átverni a nézőket a rövid távú haszon reményében (a 3D-s vetítés többé kerül, mint a kétdimenziós), ugyanis hosszú távon azt a hatást érhetik el, hogy a nézők kiábrándulnak a 3D-ből, még mielőtt igazán beleszerettek volna. És érdemes elgondolkozni még egy dolgon. Amikor tévét nézünk (bármilyen típusú adásról is legyen szó), tudjuk, hogy mesterséges képet látunk. Az idők során megtanultuk, miként dolgozzuk fel ezt a képet, tudjuk kezelni és használni. Viszont mivel nincs

Interjú Erdős Gáborral,

az MTV szerkesztőjével a Visszajátszás című műsorról

– A rendszerváltás huszadik évfordulója kapcsán jó néhány műsorban elevenítik fel, elemzik az akkori eseményeket. Részt vevő politikusok vagy szakértő politológusok. Az MTV Visszajátszás című műsora az egyetlen, ahol hétről hétre koncepciózusan átlagemberek szólalnak meg, és mondják el nem is annyira hétköznapi történeteiket a rendszerváltásról. Miből gondolták, hogy a nagy politikai események háttéréről szóló apró történetek érdekesek lehetnek egy éven át?

– Arra kaptam felkérést tavaly nyár végén, hogy húszéves a rendszerváltás, ezzel kellene valamit csinálni a Magyar Televíziónak, mert ez egyrészt érdekes, másrészt fontos. És már elég rég volt ahhoz, hogy egy csomó mindenre az ember nem emlékszik, amit azért érdemes feleleveníteni annak, aki élt már akkor. Aki meg nem, vagy nem volt elég nagy, annak meg esetleg, hogy ha érdeklődik, akkor illendő tudnia egy-két dolgot arról a korszakról. Hogy azért nem mindig így volt ez itt, mint most. Arról már nem is beszélve, zárójelben mondom csak, hogy ugye sok minden rossz ebben a demokráciában, ami itt most van, és sok mindent utálunk benne, de hajlamosak vagyunk jobban utálni, mint amennyire megérdemli. Egyszerűen azért, mert már elfelejtettük, vagy nem emlékszünk elég pontosan, vagy nem szoktunk visszagondolni arra, hogy mennyivel rosszabb volt. Tehát hogy ha összehasonlítjuk ezt a két dolgot, ami húsz-harminc évvel ezelőtt volt Magyarországon (hogy messzebbre ne is menjünk), meg ami most van, akkor abból még mindig nagyon erőteljesen ez jön ki szerintem nyertes. De persze nem az a célja a műsornak, hogy ezt bizonyítsa. Azt gondoltam, hogy ezt a műsrot akkor lehet érdekesen megcsinálni, akkor van értelme, akkor van nézője, ha azt mutatjuk meg, hogy milyen volt az életünk. És ezt úgy mutatjuk meg, hogy azokat a hús-vér figurákat keressük meg, akik akkor éltek. Ha a minél jellemzőbb és érdekesebb történeteket, sorosokat felkutatjuk, és ezt megmutatjuk ma, akkor ez mindenképpen érdekes lesz, mert egyrészt önmagában érdekes lehet, másrészt van egy ilyen furcsa prizmjája a dolognak, hogy a mostanból vetíti vissza az akkori sorsát. Hogyha sikerül jellemző és érdekes történeteket találnunk, akkor abból lehet egy jó műsor. Legtöbbször teljesen egyszerű, hétköznapi – de érdekes – embereket mutatunk. Mindenki nagyon szívesen nézi a mások történeteit, mert ezek valamennyire a sajátjai is. Mindegyikben kicsit a saját sorsára is ráismer az ember. És a dolog még jobban működik, mint gondoltam. Szóval azért is tanulságos, mert bebizonyítja, hogy nem biztos, hogy mindig a létező vagy nem létező celebek dolgait kell a tévében mutatni.

– A nyári adásokban politikusok beszéltek. Megváltozik a műsor koncepciója?

– Amikor ezt az újságot valaki olvassa, már újra a tavasszal megszokott formátumban látható a műsor.

Az volt az alapkonceptió, hogy nem a résztvevők vagy a kulcsfigurák politikai vagy politikusi tettei lesznek a leghangsúlyosabbak ebben a műsorban, hanem a személyes élmények, sztorik, sorsok. Persze azért megmutatjuk, hogyan történtek egymás után a dolgok, mik voltak a fontos csomópontok, és ez a politikusok története. Ezért csináltunk alapos interjúkat a kulcsfigurákkal, megcsináltunk harmincválaszolatot. És kiderült, hogy nagyon sok fontos és érdekes és jó dolgot mondanak el a politikusok, többet, mint ami belefért volna az eredeti formátumba, a hétköznapi történetek mellé, egy-egy adás eseménytörténeti részébe. Kiderült, hogy érdemes a két dolgot szétválasztani. Szóval sok fontos dolog elhangzott most, húsz év távlatából arról, hogy akkor miért, mit és hogyan csináltak – akkor legyen ebből ötadásonként egy olyan, amikor csak politikusok beszélnek egy-egy témáról. Például: a nagymarosi vízlépcső, hogyan fogadta el a többpártrendszert az MSZMP, Kádár János utolsó beszéde stb. És ezek mellett még mindig annyi érdekes és értékes dolog volt ezekben a hosszú interjúkban, hogy sikerült meggyőzőnöm a tévé vezetését, hogy jelentkezzen nyáron is a műsor. Ugyanis eredetileg leálltunk volna, de így inkább megcsináltuk nyárra ezeket a miniportrékat. Arról, hogy hogyan kerültek bele a politikába, miért kezdték el, mire számítottak, mi volt a céljuk stb. A személyes, saját történeteiket, ami közben politika is. Így lett tulajdonképpen egy másik műsor, egy nyári kiadás.

– Miután ennyit foglalkozott a rendszerváltás időszakával, mi az összbenyomása, az emberek átgondolták, hogy mi történik velük a rendszerváltáskor? Belegondoltak abba, hogy nem csupán lebomlik valami, hanem közben kialakul egy új dolog, a kapitalizmus, ami nagyon más világ lesz? Átgondolták, mit jelent a kapitalizmus?

– Ez nemcsak az egyszerű emberek számára nem volt világos, hanem a politikusoknak sem, akik ezt az egészet vezényelték, vagy kulcsfigurái voltak. Senki nem tudta, mi lesz ebből pontosan, és akik nekünk nyilatkoztak, ezt őszintén el is mondták. Az emberek tömegei meg egyszerűen arra gondoltak, hogy majd itthon is lehet hűtőládát kapni. És ők meg fogják tudni venni. Körülbelül ennyire gondoltak. Hát hűtőládát lehet kapni, csak nehezen tudják megvenni. Az emberek zöme semmi másra nem gondolt.

– A húszéves időtartam már melegágya a nosztalgizálásnak. Hogy tudják elkerülni, hogy ne egy romantikus, szép visszaemlékezés-tömegé váljon a műsor?

– A húsz évvel ezelőtti önmagára, hacsak nem skizofrén az ember, akkor viszonylag szívesen emlékszik. Ez teljesen független attól, hogy milyen korszakról beszélünk, és hogy Magyarországon hogy jöttek egymás után a történelmi korszakok. Az ellenállók egy

ezrelékét leszámítva az ember berendezkedik, valamilyen módon megpróbálja megtalálni a helyét egy rendszerben. Nem olyan hosszú az élete, élni próbál, egy minél értelmesebb és minél gazdagabb életet. Erről mesél. És ennek vannak olyan részletei, amelyek ma már hihetetlenek, elképesztően blódek, értelmezhetetlenek, megmagyarázhatatlanok. Mert ilyen volt a rendszer. De neki ez volt az élete. És persze tudja, hogy ez mekkora nagy hülyeség a mából nézve, de a világ legtermészetesebb dolgaként elmondja, hogy akkor ő így csinált. Ami egyáltalán nem természetes. Abnormális. De hát akkor az volt a normális. Mert a rendszer ezt diktálta, és ő így tudott létezni. Nem mondja, hogy abnormalis, de a tévé előtt ülve mégis az. Ebből szerintem adódik egy érdekes feszültség, és ettől működik a dolog.

– Talán nem feltétlenül a hétköznapi emberek hibája ez az abszurditás, abszurd volt az egész rendszer körülöttünk...

– Persze, abszurd világot éltünk, csak azt mondom, ha valaki őszintén beszél a múltjáról, vállalja ezt az abszurditást. És a nézőben megfogalmazódik a dolog.

– Egykori híradóanyagok is színesítik a műsrot. Ön nagyon jól szórakozom rajtuk, valószínűleg, mert visszahoz érzéseket a rendszerváltás korából, de biztos, hogy mindenki érti a híradórészleteket? Nem kellene ezekhez a dokumentumokhoz kommentárt fűzni?

– Nagyon nehéz azt kiszámítani, hogy valami hogyan hat a nézők nagy tömegére. Én tudom, hogy mit akarok vele bemutatni. Egy ilyen műsor befogadása egy bizonyos intellektuális szintet feltételez. Hogy az egész értse az ember. El kell dönteni az elején, hogy mi a célcsoportod. Ez a műsor nem onnan akarja kezdeni, hogy a legegyszerűbb emberek is értsék meg, hogy mi volt a rendszerváltás. Ahhoz teljesen más műsrot kellene csinálni. Ez onnan indul, hogy felsőfokú, de minimum középfokú végzettségű, érdeklődő, a világra nyitott, összefüggéseket megértő, sok összefüggést át is látó embereknek próbáljuk meg ezt az egészet minél komplexebben felidézni, illetve elmondani. És még több összefüggést megmutatni. Tehát feltételez egyrészt valami alapérdeklődést, másrészt tudást. Ha ez megvan, akkor ezek érthetőek, akinek nincs meg, az nem nézi a műsrot. Egyszerűen nem kerül abba a helyzetbe. Nem is cél. Úgy épül fel a műsor, hogy az elején mindig mutatunk egy, a témánktól teljesen független híradórészletet. Itt kifejezetten az a cél, hogy a rendszer abszurditását megmutassuk. Milyen egy komoly anyag akkor a híradóban. Mondok egy példát. Lemeszel a rendőr egy kisteherautót a pesti rakparton. Mutatja a kamera, hogy nincs semmi futófelülete a gumijának. Meg kell büntetni. És akkor kiderül egy hosszú történet, hogy nem lehet gumit kapni. Oké, hogy megbüntetik, viszont nincs a Barkasára gumi. Hogy akkor most mi van. Ha ezt valaki most megnézi, akkor tényleg nevet. És akkor erről egy komoly anyag készült, a KISOSZ elnökét is megkérdezik, hogy akkor most mi a kiút, mi a teendő. És akkor teljes dráma van, és mindenki felteszi a kezét, hogy na, most akkor hogy fognak menni az autók. Érdekes, hogy ahogy megyünk előre az évben, egyre kevesebb ilyen anyag van, egyre nehezebb ilyen találni, ami a korszak abszurditását mutatja. Ebből is nyomon követhető, milyen hirtelen változik minden. De a lényeg: én egy ilyenhez nem szeretnék kommentárt fűzni. Nem szeretném megmagyarázni, hogy ebben mi az, ami elképesztően vicces, sokszor szomorú. Viszont biztosan kivált egy nagy sóhajtást, hogy hú, legalább ilyen nincs most már. De azért persze sok mindent elmagyarázunk. Mondok egy példát: mezőgazdaság. Mi volt a szocializmusban a magyar modell, a kolhozosítástól hogyan jutottak el odáig, hogy már egészen másként szervezték 56 után a termelőszövetkezeteket, és még engedték a háztáji is? És hogy ez a struktúra, hogy nagyüzemi gazdálkodás és háztáji, ez hogy teremtette meg a térség legmodernebb, de az egész világon viszonylag modern és az egyik leghatékonyabb mezőgazdaságot. Ez el

Beszélő fejek

volt magyarázva. Minden adásban elmagyarázzuk azt, ami annak a témája. De ezenkívül még sok más is van benne, hogy érdekes legyen, meg hogy minél több impulzus érje a nézőt, és mindent nem lehet és nem is kell elmagyarázni.

– **A témákat hogyan határozzák meg?**

– Ötvenkét hét van egy évben, ebből lejön a nyár, marad harmincnolc. Ennyi különböző téma elég jól meg tud mutatni egy társadalmat, azt, hogy abban milyen az emberek élete. Végiggondoltam, hogy mi minden tartozik hozzá nagyon szorosan a mindennapi életünkhöz, felállítottam tizenöt kategóriát a munkától az oktatáson keresztül az ünnepekig. És mindegyikben van még hat-nyolc-tíz téma. Az a cél, hogy a tizenötből mindegyik legalább egyszer sorra kerüljön, és ami érdekesebb-fontosabb, az egy másik témával többször is.

– **Hogyan alakult ki a műsor struktúrája, és hogyan gyűjtötték össze ennyire sok, érdekes hétköznapi sorsot?**

– Végeztünk egy nagyon körültekintő és alapos kutatómunkát a legelején. Amikor kész volt a koncepciója a műsornak, azzal kezdtük, hogy kiválasztottam hét újságot, napilapokat meg hetilapokat is 89-ből, amelyeknek a teljes évfolyamát egyetemista kutatók végignézték. Nagyon lelkes hallgatók az ELTE Bölcsészkaráról, nélkük ez a műsor nem lenne. Adtam szempontokat, és ők megnézték, hogy mi van az újságokban. Ugyanis, ha 89-ben valaki belekerült a történetével egy újság riportjába, akkor az valami miatt érdekes volt, hiszen az újságíró azért kereste meg. És akkor az nekünk is érdekes lesz. Az egyetemisták a megadott szempontok szerint válogatták az

egy-egy témákba az érdekesnek ígérkező cikkeket. Ezeket aztán tovább szelektáltam. A kiválasztott anyagoknak csak a negyedrésze jutott át ezen a szűrőn, de még így is sok ezer cikk maradt. Aszerint válogattam, hogy melyikben érdekes a történet, melyikben a benne szereplő ember, melyik az, amelyikből majd szereplőt lehet keresni az egyik epizódunk beszélgetéséhez, és melyek azok, amelyeket a műsor eseménytörténetet bemutató részében használunk fel, vagy amit beépítünk a műsorvezető szövegébe stb. Aztán elkezdtük keresgélni a kiválasztott szereplőket. Az a dologban a csodálatos, és elég sok mindent elárul a magyar társadalomról, hogy a nagy részük ugyanott él, és benne van a telefonszáma a telefonkönyvben. Elképesztő, hogy mennyire nincs mobilitás ebben az országban. Alig volt olyan, akit nem találtunk meg.

– **Nem csak megkeresték ezeket az embereket, hanem elvitték azokra a színhelyekre, ahol az a bizonyos érdekes esemény megtörtént velük, és ott idézték fel a múltat. Ez sem szokásos riporteri gyakorlat...**

– Ezt nagyon következetesen csináljuk. Fontos, hogy oda menjünk, ahol az esemény, amelyről beszélünk, és amely meghatározó volt a szereplőnk életében, megtörtént. Engem is meglepett, hogy ez mennyire fontos összetevőjévé vált a műsornak. Egyrészt képileg, mert azért azt ne felejtjük el, hogy nem mindegy, hogy milyen közegben mit mutatunk és hogyan. Egy tévéműsornál az legalább a fele a hatásnak. És tartalmilag is fontos. Mert intenzíven hozza elő az akkori élményeket, az életüket az emberekből. Másképpen beszélnek, mintha egy padon ülve emlékeznének. Egy példa: A Skála Sztráda egykori igazgatójával elmentünk Tatabányára, ahol az a bizonyos valutás áruház

működött, és ahol ő nem járt azóta. Gondoljunk bele megint egy pillanatra az abszurd helyzetbe: az M1-es mellett építenek egy boltot, hogy a schillingjükkal Ausztriát megcélzó emberek ne ott költsék el a pénzüket, hanem itthon egy devizás boltban, ahol kapható mindaz, amiért kimennének, és ami egyébként nem kapható. A ma már részben üresen álló épületben (mert hiszen a funkcióját elvesztette) az egykori igazgató végigmotogtatja nekünk, hogy mit hol árultak, és hogy taposták egymást az emberek. Felmegy a volt irodájába, még ott van a Skála Sztráda bronzból kivert emblémája az autóval és a két egymásba fordított mágnespatkóval. Ha egy ilyen impulzus ér valakit, akkor másképp beszél. Sokkal érdekesebben, hitelesebben, miközben a nézőre is hatással van a látvány. Mondok egy másik példát is, talán még kézenfekvőbb. Visszamegyünk egy akkori erdélyi menekülttel a román-magyar határra, Álmosd község közelébe, ahol ő annak idején kutyás és fegyveres román határőrök között átszökött Magyarországra. És ott állunk vele a szántóföldön, ő pedig megmutatja, hogy ennél a fánál, annál a bokornál mi történt. Teljesen más a hatása, mintha egy padon ülve beszélgetnénk, elevenítenék fel a szökését. Már nem is tudom elképzelni, hogy másképp csináljuk. Most éppen B. Tóth Lászlót kértük fel az egyik adás szereplőjének. Mert 89-ben alakult a Calypso rádió, amelynek ő vezéralakja volt. De azt mondja, hogy ő nem hajlandó visszamenni a Magyar Rádióba, soha többet nem teszi be oda a lábát. És én most fel fogom őt hívni, és megpróbálom meggyőzni arról, hogy jöjjön vissza, mert ha nem jön vissza, akkor nem csináljuk meg a riportot. Ha ő ehhez ragaszkodik, mert ott megsértették, akkor nagyon szomorúan bár, de le kell mondanunk a riportról. Mert ez egy ilyen műsor.

Filmklub a filmkritikáért

Tanner Gábor és Csejk Miklós filmklubja



Minden hónap második és negyedik szerdáján 7 órától az Örökmozgó Filmmúzeumban.

A jelentkezőkkel közösen megnézzük a kritikaíráshoz kiválasztott filmet. A következő foglalkozásig terjedő két hét során a klubtagok megírják a kritikáikat, melyeket e-mailben elküldenek a klubvezetőknek. A klubvezetők feldolgozzák az írásokat, és a következő foglalkozáson megbeszéljük azokat a résztvevőkkel. A legjobb írások megjelenhetnek a Filmkultúrában! Minden érdeklődőt szeretettel várunk!

Szeptemberi vetítéseink:

16-án fél 9-kor:

Megtört ölelések
(előtte 7-től megbeszélés!)

30-én fél 9-kor:

Portugál búcsú
(előtte 7-től megbeszélés!)

Elmúlt Portugália

A portugál film hajózási térképe ma ugyanazt mutatja, mint tegnap: hasonlóak a medrek, ugyanazok a csatornák. Az örök várakozás során az Ötödik Birodalom eljövételére, ami leginkább is csupán egy Oliveira-filmben következett be, úgy tűnik, lényegében nem változik semmi. [Egy jezsuita pap, Antonio Vieira a 17. század második felében prófétálta, hogy Isten királysága egy portugál herceg révén fog megvalósulni, aki felszámolja a hit ellenségeit /a törököket/ és meghódítja a Szentföldet. Ez lesz az Ötödik Birodalom. 2004-ben Manoel de Oliveira készített filmet O Quinto Imperio – ontem como hoje, 2004 /Az Ötödik Birodalom – a tegnap mint a ma/ címmel – a szerkesztő megjegyzése.] Pár évvel ezelőtt, a múlt század vége felé Portugália és a portugál filmek állhatatos szószólója, Jacques Parsí készített egy vázlatos áttekintést, amely jelentős részben a jelenlegi helyzetre is érvényes (Cinemas portugais, Trafic 32. szám, 1999 tél). Lássuk, miért!

A csekély piacon, amelyen korlátozott számú vetítőteremmel és nézővel lehet számolni, a portugál filmgyártás továbbra is szerény méretű. Már évek óta alig éri el a bemutatott filmek 5%-át. 10-15 film készül évente. Ipari és gazdasági tekintetben a portugál film jelentéktelen. Még akkor is, ha bele vesszük az úgynevezett „kommersz filmet”, amely szintén nem remélhet nagy számokat és sikereket a mozipénztáraknál.

Mindezek ellenére a portugál film kiemelkedő fontosságot vívott ki magának az európai filmes körökben. Például az avantgárd filmesztétikában szerzett érdemei okán, vagy amiatt, hogy gyakran mutat új utakat a filmes kifejezési formák használatában, olyannyira, hogy a „radikális stílusokról” beszélve gyakran emlegetik. Ezekkel a jellegzetességekkel ugyan elnyeri a mozirajongók lelkesedését, de beleütközik a forgalmazók, mozisok és a széles közönség közönyébe. Egészen nyilvánvaló példa erre az utóbbi időkből Pedro Costa Juventuda em marcha (Elmúlt fiatalság) című filmjének sorsa. 2006-ban mutatták be Cannes-ban, ahol gyorsan a fesztivál filmeseményévé vált, jelentősebbé, mint a hivatalos díjak vagy a hivatalos sajtó által felfújt talmi híradások. A film szövegében ott csillognak a történet, egy másik Európa történetének elágazásai, melyeket nem a forgatókönyvbe, hanem a szereplők arcára és a bemutatott tájakra írtak. („A Juventude em marchában egy olyan Európa jelenik meg, amelyet más alkotó nem rögzít filmre, és nem tesz láthatóvá.” Gonzalo de Lucas Az öreg és az új Cultura/s 247. szám 2007. március.) Az így felbukkanó dialektikus ellentétek között tátongó mélységek blokkolják a szavakat. A HD digitális film, mely most kezd kialakulni, illeszkedik a szakítás, a repedés, az eslethez felmutatásához, így esztétikai hasznossága az etikus emberábrázolással egészülhet ki. Jóllehet Costa nevét és filmjeit állandóan emlegetik a mozirajongók, ez a film kálváriát jár az európai vetítőtermekben. Spanyolországban fesztiválok és alternatív fórumok marginális eseménye, ezen túl, még a szerzői film kisugárzásá-

Más hangok,
más területek:

A KORTÁRS PORTUGÁL FILMRŐL

Fran Benavente, Glória Salvadó

nak központjában, Franciaországban is nehézségekbe ütközik, hogy helyet találjon magának a mozikban.

Talán nem Pedro Costa lesz az utolsó portugál rendező, aki az európai filmes köztudat érdeklődését felkelteti. Ismertségben ma megosztózik Manoel de Oliveirával, aki különös lejtőkön barangolt az európai filmtörténet kezdetétől napjainkig, és João César Monteiroval, azzal az egyedülálló filmmel, akinek 2003-ban bekövetkezett halálával olyan úr keletkezett a portugál filmben, amit nehéz lesz betölteni. Az említett ismertség még a 60-as évek új hulláma által hozott megújuláshoz nyúlik vissza, mutat rá Parsí. Az akkori alapgenerációból két fő rendező továbbra is aktív. Fernando Lopes 2002-ben készített egy értékes adaptációt José Cardoso Pires O Delfim című regényéből. Nemzetközileg is látótérbe került a 98 octanasszal (98 oktán, 2006), ami a Lisszabon–Oportó-autópálya mentén kiépített pihenőhelyek között sodródó párról szól. Olyan problémákat jár körül, melyek heves dobogásra készítetik a portugál film szívét. Például a testek közlekedését egy sivár térben, a származásunk keresését mint a földrajzi helyváltoztatás értelmét, a történelem kérdését, azt, hogy miként keletkeznek érzelmi repedések az elbeszélés korpuszán, végül pedig a szellemként megbújó lényegi rejtélyt az objektivitás redőiben. Az új hullám „éretlen éveinek” másik szereplője [az 1963-ban forgatott Éretlen évek /Os verdes anhos/ című Paulo Rocha-filmet tekintik a portugál új hullám alapfilmjének – a szerkesztő megjegyzése], Paulo Rocha jelenléte ma nem annyira nyomatókos. 2001-ben készített As sereias (Sellők) címmel egy vígjátékot, és később a Vanitast (Hiábavalóság, 2004).

Az előző nemzedéket követő közepgeneráció filmesei közül a különc João César Monteirot elvesztettük. Sajátos alkímiajával vonzotta a nézőket abba a rendszerbe, amelyben felcserélte a populáris és a teologikus elemeket, a rítus rendjét és az ijesztő felfordulást. Tette ezt egyszerre nemesítve és kigúnyolva a tárgyat. Köztünk vannak még João Marido Grilo, João Botelho és João Canijo. Az első kevésbé állhatatos mint filmes, inkább az akadémiai feladatainak szenteli magát. A második aktívabb, tovább boncolgatja a film és az irodalom kapcsolatát. Aztán ironikusan elkalauzol a fikciótól a történetek elmesélésének és



Elmúlt fiatalság

a szavak materializálásának művészetébe az O Fatalistá-ban (A fatalista, 2005). Majd a dokumentumfilm felé fordul, hogy ismét lefilmezze a földrajzi helyváltoztatást, ami a történelemhez, az emlékezethez és a politikához való visszateéréssel jár az A luz na Ria Formosá-ban (Fény a Ria Formosa fölött, 2005). A harmadik, Canijo, tűnik a legkomolyabbnak a Sötét éj (Noite escura, 2004) tragikus hangszínei miatt.

A reménytelenség megjelenítése, az érzelmi hangsúlyoktól megfosztott drámák foglalkoztatják a negyedik generációt alkotó filmeseket. Ide tartozik Pedro Costa, Teresa Villaverde, Rita Azevedo Gomes és João Pedro Rodrigues. Igényes alkotók, mértékadók a portugál filmben. A leíró objektivizmust újítják fel. A különböző zsigeri erőket kutatják, a történelemtől a halál felé fordulnak, így érkeznek el az állati vágyhoz. Mellettük, a periférián dolgoznak a kevésbé ismertek, a dokumentumfilmes Serge Treffaut, és a nagyon más, Edgar Pera. Ő a kép anyagi mivoltával kísérletezik, a népi és az avantgárd törekvések között egyensúlyoz, sajátosan vegyíti az experimentális és a hagyományos módszerekkel alkotó filmek nyelvét.

Nagy vonalakban így vázolta fel a még mindig aktív filmes generációkat a cikkében Jacques Parsí. Európai viszonylatban sajátos ez a modell, és még egyedibbé válik a helyzet, ha figyelembe vesszük, hogy egy ötödik, igen erőteljes generáció

is felbukkant ebben az állóvízben, azoké, akik a 70-es években születtek. A portugál filmesek új hullámának fő erejét jelenti Claudia Tomaz, a Noites (Esték, 2000) és a Nós (Magunk, 2005) rendezője, Catarina Ruivo, az Andre Valente szerzője, Marco Martins, aki a 2005-ös Alice-t jegyzi, és közéjük kell sorolni Hugo Vieira da Silvát a ragyogó Body Rice (2007) okán. Elődeik nyomdokain járnak. Az ő témáik is a csavargás, az egzisztenciális sodródás a lepusztult helyeken. Adevkvát ábrázolásmódot dolgoztak ki a vágy és a távolság, az anyag és a szellem, a dokumentum és a fikció között húzóódó törésvonal érzékeltesére. Egyebek mellett az alkotóerő hiányát kutatják, a fekete lyuk felé sodródást, birkóznak az apa és fia között feszülő konfliktus nehézségeivel, vagy egyszerűen csak azzal, hogy megértésük a saját életüket.

Ennek a szinte kivétel nélkül nyíltan kritikus filmnek (amely sokszor fagyos tekintetű, a mulandó idővel küzd, az elbeszélés válságáról tanúskodik, gyakran hallja meg a néma erőszakot, keresi az újabb és újabb megközelítéseket és ragaszkodik Európa rejtett arcának ábrázolásához) az útját egy olyan ember egyengette eddig és egyengeti jelenleg is, aki oltalmazó szárnya alá vette az utóbbi harminc év portugál filmgyártásának legérdekesebb alkotóit és műveit. Természetesen Paulo Brancóról van szó, a szabadságharcos forgalmazóról (Nicole Vulser nevezte így: „Les colères de Paulo

Narrátorhang

Branco, flambour et filibustier du cinéma européen”, Le Monde 2004. augusztus 10.), aki először mozis volt, majd forgalmazó is lett. Kalandor producereből a szerzői film bajnokává avanszált. Az hajtott, hogy olyanoknak adjon lehetőséget, akik inkább filmtörténeti babérokra vágytak, mint anyagi előnyökre. Vallja, hogy a film először művészeti, és csak aztán ipari termék. Ő tette nemzetközileg ismertté Oliveirát, felvette az alkotóknak azt a fonálát, amely António Reisszel indult és a követőjéig, Pedro Costáig nyúlik, végigkísérte Monteirót, és az öt aktív generáció csaknem minden tagjának gyártott filmet. Franciaországban, a szerzői film kisugárzásának centrumában kezdte a tevékenységét, és döntő szerepe volt abban, hogy a portugál film elérje azt a szintet, ahol most találha-

meghatározó erős személyesség ellenére feltűnőek bizonyos vizuális, tematikus, ideológiai és kulturális ismétlődések. Lássunk egy példát! João César Monteiro Emlékek egy Sárga Házból (Recordações da Casa Amarela, 1989) című luzitán komédiája egy hajókürt hangjával kezdődik, ami Lisszabon partjaira irányítja a figyelmünket, amely mellett elhalad. Lassú kocszással követi a hajó siklását a Tejón, és így látjuk a távoli várost, miközben Monteiro a saját hangján elmészeli, mi történt azzal a személlyel előző este, akit megformál. Ugyanezt a kocszást alkalmazza, noha ellentétes jelentést adva neki tizenhárom évvel később Manoel de Oliveira az Um filme faladó-ban (Egy hangosfilm, 2003). Ugyanez a kürt, a lágyan felkavart víz hangja is ugyanolyan. Ám ebben a narrátorhang női, és

zárva. Costa a tér mélységével dolgozik, ajtókat és ablakokat alkalmaz, hogy statikus sziluettek fedezzen fel, melyek csendes médiumai a valóságtól elszakadt tekinteteknek. Ismét az elszigeteltséghez jutottunk.

A portugál filmekben beszélnek, sutognak és énekelnek. Sok történetet foglalnak magukba, amelyeket hosszú plánokban mesélnek el a szereplők – ez szándékos színpadi megoldás. Redukált hang, kimért mozgások, mintha színházban lennénk. Vagyis ugyanazt a hozzáállást mutatják a fikcióhoz. A kortárs portugál filmekben kedvelik a színészként játszó rendezőket, a nem színész színészeket, az improvizáló valóságos személyeket, akik nem improvizáltak, önéletrajzi elemekkel átszótt dialógusokat mondanak. Végeredményben így válik teljessé a valóság és a fikció egybeolvadása. Ehhez kapcsolódik, hogy a filmek mindegyike tartalmaz a film tematikájától függetlenül metareflexív elemeket. Állandó utalások találhatóak bennük a film médiumára vonatkozóan. Így születik újjá Nosferatu Lisszabon szennyvízcsatornáiban az Emlékek a Sárga Házból című munkájában, és Truffaut Antoine Doineljének egyenes ági leszármazottja az Isteni komédia fagyaltosa is. Az Utazás a világ kezdetéhez (Viagem ao princípio do mundo, 1997) visszaviszi a portugál rendezőt a gyökereihez, hogy gyaloglása során újra rábukkanjon Luis Buñuel A nap szépének (1967) szereplőire és párizsi tájaira, valamint hogy kapcsolatot létesítsen Oliveira Belle toujours-ával.

A portugál film okos, és nem csupán filmes utalásokban gazdag, de kapcsolatot tart az egész irodalmi univerzummal, Luís Vaz de Camões-tól Fernando Pessoa-ig, és feldolgozza a Portugália híres történelmi alakjairól, Vasco de Gamáról vagy Sebestyén királyról szóló népi legendákat is. Verssorok, kitalált történetek, melyek a legtávolabbi kultúrákat is összefűzik.

Szavak és nyugtalanság

Abban a kijelentésben, hogy „J ai un esprit religieux poursuivi par le doute” („Vallásos lélek vagyok, akit kétség zaklat”), benne van mindaz a misztikum, az a lebilincselően elmés paradoxon, ami Oliveira filmjének komplexitását adja. Valamilyen módon mindig a hitet keresi. Az Espelho mágico nem csupán filmre vitele Agustina Bessa-Luis irodalmi elbeszélésének, amely egy portugál arisztokrata nőnek arról a vágáról szól, hogy ott lehessen Szűz Mária megjelenésekor. Oliveira szarkazmussal és némi kegyetlenséggel hatol be a főszereplő nő vágy által elvakított univerzumába. A főhősnő meglepő érdeklődését Szűz Mária iránt a barátja, Heschel professzor kelti fel benne, akit Michel Piccoli alakít. Oliveira filmjeinek gyakori színésze Piccoli. A Belle toujoursban is ő idézi elő a zavart. Ismét Buñuel Henri Hussonjának bőrébe bújik, és újraéleszti barátójában, Séverine-ben a kínzó kétséget: vajon leleplezte-e annak idején a férje előtt, hogy az asszony férje távollétében titokban prostituáltként dolgozott? [Buñuel filmjének végén látjuk, hogy Husson sűg valamit Séverine tolókoscihoz kötött férjének, de azt, hogy mit, nem tudjuk meg. Oliveira filmjében erről

az ominózus sűgásról beszélnek a szereplők, és Husson tovább kínozza az asszonyt azzal, hogy nem árulja el, elmondta-e a férjnek, hogy a nő házasságuk alatt titokban prostituáltként dolgozott – a szerkesztő megjegyzése] Az A carta-beli (A levél, 1999) Madame de Clèves és az O princípio da incerteza-beli (A bizonytalan alapelv, 2002) Camile és Vanessa is bizonytalanságban élnek, egzisztenciális és morális dilemmákkal küzdve. A forgatókönyv machiavellista vonásain túl, a lényeg, hogy az asszonyokat az egzisztenciális, a vallási vagy a világi szenvedés szédíti meg. Mindnyájan szeretnék érzellemmel megtölteni az életüket, ugyanúgy, ahogy a rendező az Utazás a világ kezdetéhez-ben keresi saját identitását, vagy ahogy az O Quinto imperio – ontem como hoje-ban a legendás Sebestyén király feláldozza magát, hogy egy képzelt világban újrászültesse, mint a világ megmentője. Oliveira filmjei mindig arra készítetnek, hogy Portugáliáról gondolkozzunk, az ország múltjáról, jelenéről vagy jövőjéről, szóljon a filmje egyéni vagy nemzeti történelemről, elevenítsen fel mítoszokat és legendákat, legyen a cselekménye színpadias, filmes vagy irodalmi alapú. Ehhez sokszor a legkiemelkedőbb portugál írókat hívja segítségül.

Felismerhető közegekbe helyezi Oliveira a szereplőit, és vállukra teszi az emberi létezés mély átélésének súlyát. Elveiket, féltreírtaikat és vágyaikat hosszú és vissza-visszatérő beszélgetések során fejtik ki. Oliveira filmjei alapvetően beszélő filmek. A szó az az elem bennük, amely lehetővé teszi az álom, a legenda és a mítosz területére való átlépést.

Monteirónál ezzel szemben a szó az állandó játék mozgatója. „God shave the queen”, mondja João de Deus egy, az angol királynőre hajazó bubifrizura előtt, miközben gondosan belehelyez abból egy tincset abba az albumba, amelyben féltékenyen őrzi gyűjteményét. João César Monteiro tiszteltelen, szórakoztató és bohóc. Az általa megtestesített filmes (és minden filmbeli személyisége) egyedülálló ideológiai provokátor. Gyakran hasonlítják olyan komédiásokhoz, mint Chaplin, Keaton vagy Tati, de Monteiro képes volt a bohóc, a csábító, a mozibolond és tudós figuráiból egy sajátos alakot létrehozni, mely páratlan volt a maga idejében. Monteiro elbeszéléseinek alapvető eleme a test. Elsősorban a saját magáé, egy félszeg, csontvázszerű, ráncos, mókás alaké, másodsorban azoknak a lányoknak a teste, akiket filmjeiben elcsábít, és akik bujják, érzékiek, szűziesek.

Minden művében a pajkosság egyfajta sajátos vallásossággal és miszticizmussal ötvöződik, és mindegyiket a nő csodálatának szenteli. Személyes univerzumot épít, amely szürreális, szent, provokatív részekből és pillanatokból áll össze. Saját figuráján keresztül töri meg a világ jelenségeit, és az köti össze a filmjeit, hogy mindegyik egy ember sajátos világtérképének.

(Következő számunkban folytatjuk.)

Fran Benavente, Glória Salvadó: *Otras voces, otros ámbitos: sobred el cine portugués contemporáneo*

[in: *Derivas del cine europeo contemporáneo*, szerk: Domènec Font, Carlos Losilla, Valencia, 2007.]

Fordította: Bakos Krisztina



O Quinto Imperio - ontem como hoje

tó. Különböző cégek révén kölcsönkapcsolatba hozta a francia és a portugál filmgyártást, aminek révén a fő portugál filmek betagozódhattak az európai filmvilágba. Így történt ez a kezdetektől fogva Manoel de Oliveirával, és később João César Monteiróval, Pedro Costával vagy Teresa Villaverdével. Portugáliában leginkább a Mandragoa Filmes-en keresztül fejtette ki tevékenységét Branco, de néhány éve a Claps Filmes felé kacsint, amelyik Teresa Villaverde, João Botelho, vagy a bemutatkozó Hugo Vieira da Silva új munkáit gyártja. Franciaországban a produkcióit a Gemini Films fogja össze. Cégcsoportja a forgalmazással foglalkozó Atalante Filmessel egészül ki. A gazdasági gondok és bizonyos kapcsolatok megszakadásának ellenére (Oliveira elhagyta Brancót Miguel Cadilhéért, aki az Espelho mágico /Mágikus tükör, 2005/ és a Belle toujours-t /Még mindig szép, 2006/ gyártotta, Pedro Costa pedig a saját gyártás modellje mellett tette le a voksát Contracosta nevű gyártócégén keresztül) Paulo Branco továbbra is a közös nevező a kortárs portugál film legjobbjai számára.

Hasonló vonások

Az öt portugál generáció aktív filmesei egymástól is rendkívül eltérő képzeletvilágban mozognak, és különböző esztétikai elveket vallanak. A minden egyes művet

nem önmagáról beszél, hanem Sebestyén királyról. Két nagyon különböző filmes elbeszélés, melyek távol esnek egymástól úgy időben, mint az általuk felépített világokat tekintve, mégis hasonló vizuális megoldással indulnak: a víz, a tenger képeivel. Érzékelhető kapcsolat ez, ami lényegi szinten köti össze a nagyon különböző formájú és tematikájú munkákat.

Feltűnő, hogy a portugál filmek java része egyformán érdeklődik Portugália iránt. Káprázatos természeti tájként vagy jellemző városi környezetként (Lisszabon) ábrázolják. Másik közös vonásuk a szavak iránti elfogódottság. A szereplők (gondoljunk csak az előző példákra) történeteket mesélnek el, a sajátjaikat, másokéit, Portugália történelméből származókat. Monteiro emblematisz figurája, João de Deus vagy Pedro Costa filmjeinek két visszatérő szereplője, Vanda és Ventura megtörtént és a megálmódott dolgokról beszélnek. Mozdulatlan plánokban rögzítik ezt, önmagukra zárva ezzel a narrátor figuráját. Nincs szükségük az egymásra reflektáló képekre. A képi dialógus hiánya fojtogatóvá tesz azokat a pillanatok, amelyben úgy Oliveira, mint Monteiro vagy Costa újra és újra bezárják a szereplőket a kép belsejébe. A két legnagyobb rendező kedveli a tükröket, amelyekben megjeleníthetik figuráik mágikus és misztikus felét, vagy azért alkalmaznak tükröket, hogy tökéletesen elszigeteljék az arcot vagy testet az éppen adott környezettől. Magányos figurák, önmagukra

Balázs Béla a korabeli filmművészet egyik legnagyobb rendezőjének tartotta Szergej Mihajlovics Eisensteint. Igaz, A látható ember című könyvében, amely 1924-ben Bécsben jelent meg, még elsősorban a német film tapasztalatait általánosítja. Elemzései kevés filmen alapulnak, mégis zseniálisan előrevetítik a némafilm esztétikai lehetősé-

geit. Ugyanakkor természetes, hogy – kevés kivételtől eltekintve – a szerző e könyvében még nem tulajdonít különösebb jelentőséget a montáznak. „Képvezetésnek” nevezi, ami a mai szóhasználattal élve a „narratív” montáznak felel meg, vagyis annak a mindig szükséges, ám korántsem konstruktív műveletnek, amely létrehozza a képek

kapcsolatát, de nem teremt új összefüggéseket. Ezzel szemben később, a 20-as évek második felében, különösképpen a szovjet-orosz filmben, nagy szerepet fog játszani az „expresszív” montázs. Más megkülönböztetéssel élve, az előbbit nevezhetjük vágásnak, az utóbbit, az alkotó jellegűt pedig montáznak.

Balázs Béla és Eisenstein

Két formalista filmesztéta

Bárdos Judit

Balázs Béla bécsi filmkritikusi tevékenységének és A látható embernek köszönhetően Európa-szerte ismert és elismert filmszakember lett. 1926-tól 1931-ig Berlinben élt. Húga, Bauer Hilda emlékezete szerint berlini lakásukon meglátogatta őket Eisenstein. Balázs ekkor, teoretikusi tevékenysége mellett, forgatókönyvíróként és rendezőként is részt vett a német filmgyártásban (például ő írta az Egy tízmárkás kalandjai című film forgatókönyvét), a híres orosz rendező pedig, aki először éppen Berlinben aratott nagy sikert A Patyomkin páncélossal, 1929–30-ban nagy nyugat-európai körúton volt. Előadókörút és diadalút volt ez számára az amerikai és mexikói (majd a Szovjetunióbeli) megpróbáltatások előtt. Mindketten sikereik csúcsán jártak ekkor.

A 20-as évek berlini szellemi pezsgésében, ahol virágoztak egyrészt a különböző művészeti irányzatok, az avantgárd elképzelések, a kísérletezések és maga a film, másrészt nagy befolyásra tett szert a munkásmozgalom, különösen élesen merült fel az a kérdés, hogyan lehet hatni a filmmel a tömegekre. Lehet-e befolyásolni az ízlést? Hogyan lehet baloldali, marxista világnézetet érvényesíteni a filmben? Van-e „munkásfilm”? Viták folytak a film és a politika, a film és a színház viszonyáról. Eisenstein és Balázs Béla számára az jelentette a közös világnézeti alapot, hogy a kultúra és a politika napirenden lévő kérdései szempontjából mindketten nagy lehetőséget láttak a filmben. A film az ő szemükben nem pusztán technika, nem egyszerűen látványosság vagy szórakoztatás, hanem új, nagy hatású művészet, mely a montázs révén alakíthatja a gondolkodást, sőt, az intellektuális montázs révén magas absztrakciós szint elérésére lehet alkalmas. Egyetértettek abban is, hogy lehetséges forradalmi filmművészet, és hogy fel lehet venni a harcot az UFA (a hatalmas német filmgyártó cég) politikai befolyásával és ízlésterrorjával szemben. Balázs politikai okból utasítja vissza az UFA által számára felajánlott szerződést. Maga Eisenstein is utal az UFA-ban érezhető náci befolyásra, kijelentve, hogy éppen ennek ellenében

kell hangsúlyozni az operatőri munka fontosságát és önállóságát, ahogyan Balázs teszi német operatőrök számára tartott előadásában.

A két szerző azonban ezen kívül semmilyen nem ért egyet.

Balázs Béla Produktív vagy reprodukív filmművészet című 1926-os cikkében esztétikai értelemben is kiemeli az operatőr jelentőségét. A filmnek még nincsenek Shakespeare-jei, Michelangelói, Beethovenjei, de lényegileg nem alacsonyabb rendű művészet, mint az irodalom, a festészet vagy a színház. Eddig a rendezőt és a színészt ismerték el – írja, holott a filmben közvetlenül nem a színészi játék és a rendezés tárul elénk, hanem ezek képe, a filmkép. A film úgy viszonyul a színészi játékhoz és a rendezéshez, mint a festő a tájhoz vagy a modellhez. Nem szükségképpen kell reprodukív művészetnek, más művészetek közvetítőjének lennie. Ha az operatőr produktívan fényképez, akkor ezáltal új, sajátos művészi eszközökkel rendelkező műalkotás jöhet létre, tehát az operatőrnek lehet alkotó szerepe. Nem a filmképek dekoratív szépségéről, nem állóképek egymásutánjáról van szó, hanem arról a rejtett jelentésről, arról a költői erőről, amely – kiemelkedő operatőri munka estén – kibontakozhat a felvételtől. Példaként Eisenstein Patyomkin páncélosát említi. Azt a jelenetet, amikor az odesszai kikötőben a páncélos felé „szállnak” a kis vitorlás hajók, és a dagadó vitorlák lebegésében szeretet, lelkesültség, remény fejeződik ki költői erővel, illetve azt a pillanatot, amikor a vitorlák

leengedése (a páncélosról nézve) az üdvözlés gesztusát juttatja kifejezésre. Mindkettő hatása a felvétel és a tudatos beállítás eredményeképpen jön létre, specifikus filmi hatás, nem filmben kívüli motívumból adódik.

Eisenstein a Béla megfigyelés című nevezetes cikkében könnyed, ironikus hangon vitatkozik Balázs Bélával. De a másokkal, rendezőkolégáival, például Dziga Vertovval, Vsevolod Pudovkinnal folytatott vitáihoz hasonlóan most sem az indulat vezérli, hanem az intellektuális szenvedély, az elméleti probléma megoldásának vágya. Úgy vitatkozik Balázzsal, mint egyenrangú gondolkodóval, méltán nagy elismertségnek örvendő szerzővel, ami azonban nem zárja ki, hogy csipkelődjön. Érthető – véli Eisenstein –, hogy a Németországban élő Balázs annyira hangsúlyozza az operatőr alkotó szerepét, de azt szerinte túlságosan is kiemeli. Nem más ez, mint polgári individualizmus, a kapitalista filmgyártás sajátossága, amely arra sarkall, hogy hol az egyik, hol a másik munkatársat tolják előtérbe; hol ez lesz a sztár, hol meg amaz. Ezzel szemben a munka kollektív jellegén van a hangsúly. A Patyomkin páncélosból idézett két jelenet költői ereje sem csak a beállításból származik, s nemcsak az operatőr érdeme, hanem az alkotóké együttesen. (Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a 20-as évek első felében a szovjet-orosz filmben kialakult egy filmtípus, a történelmi-forradalmi eseményeket ábrázoló montázsfilm, melynek hőse a tömeg volt. Ebben az 1926-os cikkben erről van szó.

Később az orosz teoretikus már nagy jelentőséget tulajdonít az alkotóknak, külön elemzi a rendezői, az operatőri és a színészi munkát.)

Balázs Béla felvette a harcot az egyes képkocka dekorativitása ellen – ismeri el Eisenstein –, de kiszakítja a képet a jelenet egészéből, s ezzel mégis táblaképpé merevíti azt, pedig az „általánosított művészi kép” a jelenet egészéből, a filmszegmensek (lényegében a beállítások) egymás mellé helyezéséből bontakozik ki. Az „ábrázolat” és az „általánosított művészi kép” kapcsolatának az elemzése lesz a későbbiekben a szerző filmesztétikájának egyik fő problémája, a montázzsal összefüggésben.

Balázs csak a felvételt hangsúlyozza, a montázs jelentőségét nem ismeri fel, azaz „Béla megfigyelés az ollóról” – írja Eisenstein (valószínűleg a címet is csipkelődésnek szánja, s nem arról van szó, hogy egyszerűen félreolvassa partnere nevét). Ez a legfontosabb gondolata ennek az 1926-os vitának. A kontextuson belüli váratlan vagy szokatlan szembeállítások, a montázs teremt meg a jelentést, ez adja a költői képhez hasonló erőt a filmképnek, például a Balázs által idézett vitorlásjelenetben a kollektív mozdulat szimbolikája a döntő, nem pedig a beállítás és nem az objektív. Alkalmat ad ez a szerzőnek arra, hogy azon gondolkodjék, vajon nem az irodalomhoz közelíti-e ez a fajta szimbolika a filmet. Talán csak látszat, hogy a térbeli és az ábrázoló művészetekkel, a képzőművészettel és a színházzal rokon a film. Lehetséges, hogy „második irodalmi korszakát” éli? Mindezeket a gondolatokat később, más tanulmányokban fejti ki bővebben. Konklúziója ebben a cikkben az, hogy a teóriának az egyedül a filmre jellemző lehetőségeket kell keresnie, a filmanyag alapján kell felépítenie a filmesztétikát, és elismerően szól arról, hogy Balázs Béla is erre törekszik.

1929-ben a svájci La Sarrazban megrendezték a Filmművészek Nemzetközi Kongresszusát. A baloldali filmrendező és filmkritikusok találkozója volt ez, a filmfesztiválok őse. Különösen az avantgárd művészek és a kísérleti filmek képviseltették magukat nagy szám-

Narrátorhang

ban: a vendégek között volt a német Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter, Georg Wilhelm Pabst, Balázs Béla, a francia Léon Moussinac, Alberto Cavallanti, a holland Joris Yvens. Kicsit később megérkezett a nyugat-európai körúton járó szovjet küldöttség: Szergej Eisenstein és operatőre, Eduard Tiszse, valamint Grigorij Alekszandrov. Levetítették az Andalúziai kutyát (Salvador Dalí – Louis Buñuel), a Jeanne D'Arc-ot (Karl Theodor Dreyer) és Eisenstein filmjének, a Régi és új-nak első változatát, akkor még Fővonal címen. Megalapították a Független Filmesek Nemzetközi Ligáját, amivel a politikától, a vallástól és a kommersz-filmtől független filmművészet mellett foglaltak állást. A film addig elismert nagyjait ekkoriban már a hangosfilm térhódítása, az általa okozott esztétikai válság is foglalkoztatta. (A szovjet küldöttség útjának egyik motívuma éppen az volt, hogy tanulmányozzák a hangosfilm technikáját.) Forgattak egy kisfilmet is, Vihar La Sarraz felett, amelyben „a film szellemét” játszó hölgyet megtámadják, börtönbe zárják, börtönőre a Kereskedelem lesz, majd a független filmesek kiszabadítják. A film rendezője Hans Richter és Eisenstein, operatőre Eduard Tiszse és Walter Ruttmann, rendezőasszisztense pedig Grigorij Alekszandrov volt. Az egyik támadót Balázs Béla játszotta.

Balázs Béla és Eisenstein tehát találkozott La Sarrazban. Eisenstein előadást is tartott, melynek tárgya az esztétikai mimézis volt. Erről Balázs A film szellemének orosz kiadásában emlékezett meg. Ezúttal ő használt ironikus hangot: „a la sarraz-i kongresszuson Eisenstein igen szellemesen vette védelmébe a formák feloldását az absztrakt filmen. Azt mondta, hogy nem a forma utánzása, hanem a lényeg megragadása számít, és egyfajta kannibalizmus volna, ha azt gondolnánk, hogy a formával egyidejűleg a dolgok lényegét is lenyelhetjük. Szemünkkel csak a formát fogjuk fel, a lényeg a lélek emészti meg. Ha Eisenstein nem volna olyan mérhetetlenül kantianus dualista, nem is tűnne neki ilyen kannibalizmusnak ez a lélekevés, mert a dolgok formáját nem a véletlen határozza meg. A lényeg a külsőben jut kifejezésre. Ez a külső pedig a lényeg egyetlen megjelenési formája, tehát a vizuális érzékelés szempontjából maga a lényeg.” Vajon nem a korai Balázs Bélára vagy eszmei szövetségeseire és barátjára, a korai Lukács Györgyre jellemző-e inkább ez a kérdésfeltevés és interpretáció (A lélek és a formák), mintsem az orosz teoretikusra?

1929-ben Balázs Béla két forgatókönyvvázlatot küld Eisensteinnek (Gyermeked látja életedet, Égi és földi szerelem), felajánlva neki a megfilmesítés lehetőségét. A kísérőlevélben így fordul a rendezőhöz: „Itt küldök önnek egy hevenyészett expozét [..], mely az Ön kezében nagyon vidám és nagyon tanulságos lehetne. Lehetőséget adna az Ön számára, hogy a groteszknak s a paródiának egy új fajtáját alkothassa meg (a Fővonal/Régi és új/ bürokráciarészében ez már megkezdődött. Itt «gondolatmontázs» (...) is csinálhatna, miként csak kevés más anyagnál. Tudom, ismét

egy egészen új, elsőrendű, könyörtelenül forradalmár mű lehetne, melyet mégsem tilthatna be semmiféle cenzúra. És büszke volnék és boldog, ha egyszer Önnel dolgozhatnám!” (Balázs-hagyaték, MTA Kézirattára, Ms 5021/124, Kóháti Zsolt fordítása.) A Régi és új-at, amelyet La Sarrazban látott, azért emeli ki, mert van egy híres képsor a bürokráciáról: groteszk mértékben felnagyított kép mutatja a hatalmas írógépet, a rajta író kezdet, mögötte a cigarettázó gépirónót egy kérelmezőnek a szemszögéből, aki eltörpül előtte. (Egy másik levelében is nagy elismeréssel említi a Régi és új-at, hozzátéve, hogy ő fogja „németesíteni”, azaz német feliratokkal ellátni a berlini bemutatóra. [Balázs-hagyaték u. o.]) Balázs végül tanácsot kér, hogy ha Eisenstein nem filmesíti meg forgatókönyveit, akkor a francia rendezők közül ki tudná megcsinálni.

Az említett két forgatókönyvből nem lett film, de az Égi és földi szerelemből színdarab készült, melyet bemutattak Leningrádban, majd 1945 után Budapesten is.

1929-ben Balázs komoly elismeréssel ír Eisenstein és Alekszandrov Szentimentális románc című kísérleti rövidfilmjéről, amelyet a forgatócsoport (Eisenstein, Tiszse, Alekszandrov) svájci útján készített. Ebben a hangosfilm technikai és művészi lehetőségeivel kísérleteztek. Balázs észreveszi, hogy nem a képhez választották a zenét, hanem alárendelték a képet a zenének, ami filmíraként értelmezhető. Eisenstein nem volt büszke erre a kísérletre. A későbbiekben Alekszandrov jegyezte rendezőként a filmet.

1930-ban jelenik meg Berlinben Balázs Béla új, átfogó könyve, A film szelleme. Ebben ugyanazokat a művészi eszközöket tartja fontosnak, mint A látható ember-ben (az „alkotó kamerát”, a változó távolságot és szemszöveget, a beállítást, a közelképet, ezzel a kiemeléssel a nézőtől való távolság megszűnését stb.), de már szélesebb anyagra támaszkodik, sok filmre hivatkozik, számos példát említve szovjet rendezők, Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzsenko, Fridrich Ermler filmjeiből is. Ekkor már jóval nagyobb jelentőséget tulajdonít a montázsnak, s mi sem természetesebb, hogy a hangosfilm esztétikai problémái is foglalkoztatják.

Hangsúlyozza, hogy a beállítás, azaz a tárgytól való távolság és a szemszög változtatásának lehetősége, ezzel együtt pedig a dolgok különleges jellegének kiemelése különösen a német és a szovjet rendezőkre jellemző, miként a másik legfontosabb filmesztétikai sajátosság, a montázs is. Eisenstein Régi és új című filmjét több szempontból is kiemeli. Kitér például Eisenstein filmnyelvének már említett groteszk, karikatúrisztikus sajátosságaira, melyek egyúttal egy metaforikus szint alapjául szolgálnak. Ezt a filmet példának tekinti arra, hogy a kamera „alkotó módon” fényképezheti az arcokat, a mikrofizionómiát, a mozdulatokat. Nem a polgári színjátszásban megszokott mozdulatokat mutatja, nem a beállított színészi játékot veszi fel, hanem még „nem kompromittálódott”, azaz még nem közhely-

lyé vált mozdulatokat és gesztusokat rögzít. Új kifejezőeszközöket használ, a „típusfigurát”, a kor jellegzetes arcait pásztázza. Azaz nem is „magát a természetet” fényképezi, hanem a munkásosztály, a tömeg arcát rögzíti. Az osztály arca a lényeg, a tömeg a film hőse Eisenstein Október és Dovzsenko Arzenál című filmjében is.

Balázs leszögezi, hogy a beállításban szemlélet rejlik, hiszen „nincs szubjektívebb az objektívénél”. Könyvét, és általában egész filmesztétikáját, pontosan ezért tekintették „formalistának”. A mondottakon túl kiemeli, hogy az orosz filmben erősebb a szubjektív mozzanat, az értékelő hangsúly, mint az „új tárgyiaság” szellemében fogant német filmekben. Erre szintén a groteszk bürokráciajelenetet, illetve a bikanásképsort (a tejszeparátor összemontírozását a bikanásszal) hozza fel példának a Régi és új-ból, valamint a harcoló katonanők brigádját az Október-ből.

Megállapítja, hogy az orosz rendezők egyben filmteoretikusok. E téren különösen Eisenstein és Pudovkin montázselméletét méltányolja. A vágás szerinte konstruktív eleme a filmeknek. Következő típusait különbözteti meg: a produktív montázst (olyan jelentést ad a képsornak, mely nincs benne az egyes képekben); az asszociációs montázst (rávezet az összefüggésekre); a ritmikus és felhangmontázst (azon alapszik, hogy a film ritmusát is a montázs alakítja); a szubjektív montázst (az álom, az emlékezés és más lelki jelenségek érzékeltetésére szolgál); valamint az intellektuális montázst, amely gondolati összefüggésekre döbbsenti rá a nézőt. Ez utóbbira Pudovkin híres képsorát hozza fel a Szentpétervár végnapjából, ahol a tőzsde és a front, a pénz és a háború összekapcsolását látjuk; illetve Eisenstein Tőke-filmtervét (magyarul a Metropolis II/3. számában olvasható), melyben a rendező az élet legheterogénebb jelenségeit (például: egy kanál leves – bors – fűszerek – selyemharisnya – gyarmatosítás) kívánta összekapcsolni azon az alapon, hogy a tőkés érdekek határozzák meg őket. Végül rámutat, hogy a hangosfilm korában már nemcsak a képmontázs lehetséges, hanem a hangmontázs is.

A montázstípusok felsorolása (asszociációs, ritmikus, felhang- és intellektuális) Eisenstein ekkori montázselméletére, a hangmontázs Eisenstein „vertikális montázs” fogalmára emlékeztet. A magyar szakirodalomban (Szilágyi Gábor: Balázs Béla időszerevése) felvetődött az a kérdés, hogy vajon Balázs Béla elmélete hatott-e Eisensteinre, vagy fordítva. Egyik verziót sem lehet kizárni vagy megerősíteni. Németországban és a Szovjetunióban is élénk vita folyt akkoriban a montázsról, a problémát behatóan tárgyalták például Pudovkin, Tyimosenko és mások könyvei. Szerintem egyidejű kérdésfeltevésről van szó, és egyik irányban sem beszélhetünk közvetlen hatásról.

A 20-as években a Szovjetunióban több irodalmi és művészeti irányzat létezett egymás mellett, és képviselőik – akár éles hangon is – tét nélkül vitatkozhattak egymással (mint pél-

dául Eisenstein Dziga Vertovval vagy Pudovkinnal). A 30-as évek első felében ez gyökeresen megváltozott, hogy aztán 1936-tól kezdve, a nagy perek következményeképpen, a kép teljesen elsötétüljön. Az új politikai és kultúrpolitikai helyzetben szerzőink körülményei is megváltoztak. A formalizmusvita miatt mindketten elszigetelődtek. Eisenstein különösképpen fenyegetve érezhette magát. A Bezsini rét című filmjét betiltják, át kell írnia a forgatókönyvet, amihez a filmgyár kirendeli mellé Iszaak Babelt. Aztán a Babel forgatókönyve nyomán leforgatott filmet megsemmisítik – amiről Sinkó Ervin, Babel akkori lakótársa is szól az Egy regény regénye című moszkvai naplójegyzeteiben –, az író a Gulagra kerül, Mejerholdot, Eisenstein színházi mesterét pedig kivégzik. Balázs Bélát is gyanakvás veszi körül, mert nem elég, hogy „formalista”, még külföldi is. Míg 1933 és 1936 között sok külföldi filmes dolgozott a Szovjetunióban, különösen német emigránsok, 1935-ben feloszlatták a külföldieket foglalkoztató filmstúdiót. Balázs, aki a Szovjetunióban is írt forgatókönyveket (Karl Brunner), és rendezett is (Illés Béla Ég a Tisza című regényének adaptációját), ekkor egyszerre légüres térbe került. A két, formalizmussal vádolt, háttérbe szorított teoretikus ekkor már nem tartott fenn kapcsolatot egymással.

Balázs Béla tanított a Filmművészeti Főiskolán, cikkeket, kritikákat írt filmszaklapokba. Az Ég a Tisza elkészül, de Lunacsarszkij kritikája következtében nem forgalmazzák. 1935-ben megjelenik A film szelleme orosz kiadása. A könyvét támadó bírálatok ellen Balázs 1936-ban egy nagyobb cikkben védekezik az Iszkussztvo kinóban. Úgy érvel, hogy a forma iránti érdeklődés még nem jelent formalizmust, hiszen egy ágazati esztétika szempontjából igenis fontos az anyag és a művészi ág sajátosságaival, illetve a forma és a stílus kérdéseivel foglalkozni. Egy műalkotásban nem tükröződik semmi sem automatikusan a téma és a jellemek, azaz a tartalom által, hanem nélkülözhetetlenül szükség van a beállítás, a plánok, az „alkotó kamera”, a montázs és a színészi játék közvetítésére. Lényegében a bírálók minden megállapítására kitér, egy-egy ellenérvet szegve velük szembe. Am amikor Blejman azon kritikái észrevételeire kerül sor, amelyekben Eisensteinre hivatkozik, Balázs így ír: „Blejman kötelességének érzi, hogy megvédje Eisenstein elvtársat velem szemben. Meggyőződés, hogy Eisenstein elvtárs nem örül az ilyen védelemnek. Blejman elvtárs semmit sem értett meg az intellektuális film gondolatából. Az olvasó hozzájárulását kérem, hogy mentse föl az ellenvetés alól, mert nem szeretném Eisensteint olyan vitára ösztönözni, melynek alacsony színvonalon kellene folynia.”

A szöveg a Balázs Béla, Lukács György – és akiknek kell című, Balázs Béla születésének 125. és halálának 60. évfordulója alkalmából rendezett szakmai beszélgetésen, 2009. június 4-én, a Ráday Könyvesházban elhangzott előadás alapján készült. (A hazai szakirodalomban a nagy szovjet rendező nevének átírásánál az Eisenstein és az Eizenstein alak egyaránt elfogadott.)

Először repül velünk a vonat

Csejk Miklós

Ingmar Bergman korai filmjei DVD-n

Bergman sosem vált pesszimista rendezővé. Késői munkáiban ugyan az élet árnyoldalát mutatja be, társadalomkritikát gyakorol, tabukat döntöget, felmutatja az emberi kapcsolatok poklát, de minden filmjében ott pislákol a reménysugár. Ami korai munkáiban nem is olyan vékony! A Zene a sötétben (1947) szerelmes párja sok hányattatás, különválás után is egymásra talál, s a film befejező mondata az, hogy repül velünk a vonat. Még a korai munkák egyik legkeményebb filmjében, a Börtönben (1949) is megjelenik a boldogság, mikor a szereplők egy régi burleszkfilmet néznek egy tekerős vetítógépen: az egyre kegyetlenebbé váló világ elől menedéket lehet találni a filmben. Az Egy nyár Mónikával (1952) pedig megmutat egy szigetet, ahol el lehet rejtőzni a világ problémái elől, és ahol oly boldog lehet az ember. A fim szomorú befejezése is enyhül csöppet, mikor ezek a boldog pillanatok emlékképekként felidéződnek. A Szerelmi lecké-ben (1953) a jelen kiábrándult magányában a múltbéli emlékek tűnnek pozitívnak és adnak erőt, még akkor is, ha mindegyik valamilyen komoly probléma körül forog. Nem is beszélve az Egy nyári éj mosolyáról (1955), melynek végére mindenki megtalálja a neki legmegfelelőbb partnerét!

Mivel Ingmar Bergman korai munkáit eddig kevésbé ismerhette a magyar közönség, különösen figyelemreméltó a Klub Publishing kiadásában megjelent öt DVD (egyébként összesen kilenc Bergman-DVD-t adtak ki mostanában), mely ebből az időszakból válogatott filmekből áll. Ha a DVD-ket megfelelő sorrendben egymás mellé rakjuk, akkor a DVD gerincén lévő fotókból kirakható a mester portréja. Egyrészt kedves marketingfogás ez, másrészt van benne némi filozófiai mélység is, ugyanis ha Bergman egész munkásságát áttekintjük, észrevehető, hogy művei egymásra épülnek, feleselnek egymással, kiegészítik, néha módosítják, néha pontosítják egymást. Bergman filmjei nem valamiféle kapirgálások a „romokon”, hanem ellenkezőleg: filozofálgatások arról, hogy mit lehetne tenni.

„a DVD-k gerincén lévő fotókból kirakható a mester portréja. (...) Van ebben némi filozófiai mélység is, ugyanis ha Bergman egész munkásságát áttekintjük, észrevehető, hogy művei egymásra épülnek, feleselnek egymással, kiegészítik, néha módosítják, néha pontosítják egymást.”



Börtön

Bergman nagyjátékfilmes munkásságát három szakaszra oszthatjuk. Az első 1945-től 1956-ig tart, a Válság (1945) című filmmel indul, ide sorolandók a korai munkái. A második szakasz 1956-tól 1960-ig tart, A hetedik pecséttel kezdődik, és átmeneti időszaknak nevezhető. Itt már igazán jelentős művek születnek. A harmadik szakasz a már érett és önmagára talált filmrendező huszonharmadik (!) filmjével, vagyis a Tükör által homályosan-nal (1961) kezdődik.

A DVD-n mostanában kiadott korai munkák között a legrégebbi a Zene a sötétben (1947). A filmbeli pap ellenszenves alak: ő lesz a kerékkötője a fiatalok boldogságának. Az anya megformálása is már előrevetíti későbbi filmjeinek jellemző anyafiguráit. Itt is már afféle kapitány, aki irányítja a „családi hajót”, nem sokat érzélgösködik, a lényeg, hogy ne legyen túl sok feszültség. Sok Bergman-filmben megjelenik az a motívum, hogy az egyik szereplő kihallgatja, mit mondanak a háta mögött, és az így szerzett információ válik aztán a későbbi események mozgatórugójává. Itt kifejezetten egy ilyen szituáció miatt vesznek össze a fiatalok, s hagyják el egymást jó időre. A zongorista

művész figurája is több filmjében megjelenik majd, gondoljunk például az Őszi szonátára (1977) vagy a párkapcsolati problémákról való hosszas beszélgetésekről, ami ebben a filmben is már nagyon hangsúlyos. Persze nagy különbség, hogy itt még „rendesen” meg tudják beszélni a fiatalok a dolgaikat – későbbi filmjeiben mindez már nem is tűnik olyan egyszerűnek. A filmnek érezhető a társadalomkritikai éle: egy gazdag családból származó vak zongorista és egy szegény cseléd lány szerelméről szól. Kritizálja a szegények kizsákmányolását, és górcső alá veszi a gazdagok érzéketlenségét. Fontos, hogy Bergman egy teljes értékű ember hányattatásait ábrázolja, aki mellesleg vak, ám életének problémái nem ebből adódnak, hanem egyrészt természete miatt jönnek elő, másrészt azért, mert egyszerűen olyan a világunk, hogy senki sem úszhatja meg a szembenézést a párkapcsolati problémákkal, s ezáltal természetesen önmagával is.

Bergman első szerzői filmjében, a Börtönben (1949) már szinte minden megtalálható, ami az érett filmrendező fundamentumainak tekinthető. A film alaposan körbejárja Jean-Paul Sartre híres aforizmáját, mely szerint „a pokol, az a másik ember”. A főszereplő egy fiatal prostituált lány, akinek a környezete teszi elviselhetetlenné az életét. Bár reményt keltő, hogy találkozik egy „kiégett” fiatal íróval, aki korábban az öngyilkosság gondolatával foglalkozott, de most egymásba kapaszkodva megpróbálnak elbújni a külvilág, a többi ember elől. Kérdés, elég erős-e a szeretet ebben az Istentől elhagyott világban. A filmben már láthatunk a később védjeggyé vált, hosszan kitarított közeliket. Az egyik központi jelenetben a prostituált lány elmeséli az álmát. A kamera az arcára közelít, és mozdulatlanul fűrkészi minden kis rezdülését. A szürreális álmot meg is elevenedik. Mindez némi zavart okozhat a nézőben, valószínűleg elég lett volna csak az elmesélt álmot folytatását látnunk. Mindenesetre A nap vége (1957) híressé vált álmójelenetének előképe ez, még nem annyira feszes, még nem annyira félelmetes, még nem annyira fájdalmasan mély, de már itt is arra szolgál, hogy a tudattalan káoszát ábrázolja, valamilyenre magyarázatot adjon a személyiség széthullásának okaira. Az álmomesélő jelenet fényei is már az érett filmrendező képi világát előlegezik. A kandallóban égő tűz idegesen vibráló fényei világítják meg a mesélő lány arcát. Mindez visszatér például a Farkasok órájában (1966), persze ott már csak egy szál gyufa csupasz fénye vibrál, majd hasít bele szintén egy női arcba. Itt, mikor a lány elmesélte az álmát, egy csókjelenetet látunk, s a tűz fénycsóvája a kamera előtt jelennek meg. Mintha mi, nézők benne ülnénk a kandallóban, vagy inkább a „pokol tüzeiben” fortyognánk. És még mindig nincs vége! A következő beállításban elcsattan egy csók, s a nő feje körül fényglória jelenik meg, amit értelmezhetünk úgy, hogy a lány egy angyal, vagy úgy is, hogy most történik éppen a megváltás, vagy talán csak úgy, hogy ez az a boldog pillanat, ami ellensúlyozza az élet nyomorúságát. S mielőtt alámerülne a nő arcáról lefelé mozgó kamera révén az álmot poklába, még látjuk a szoba néhány berendezési tárgyát és a nő

Narrátorhang

„...a nézőnek egészen zavarba ejtő ez a nagyon hosszú szemezés Mónikával. Kihívóan belebámul a képünkbe. Csak szabad, a társadalmi konvencióktól megszabadult, azokra fittyet hányó ember képes ilyen nézésre. A tabukat döntögető Bergman első nagy dobása ez.”

földön heverő cipellőit a kandallóban idegesen vibráló tűz fényében. Emiatt kerít bennünket hatalmába az érzés: a „pokol” tüze felemészt itt mindent. Mindez a film kerettörténetére utal vissza: egy fiatal filmrendezőt felkeres a volt matektanára, miszerint volna egy filmötlete arról, hogy a földi lét maga a pokol. Nem valamiféle túlvilági, lét utáni büntetés, hanem a kezdetektől benne élünk, fortyogunk. Amikor a prostituált lány holtan fekszik a pincében, az ablakon erős fény árad befelé. Ez a beállítás megismétlődik Bergman egy későbbi munkájában, a trilógia második részében, az Úrvacsorában (1962). Ugyanígy beáramlik a templom ablakán valamiféle hideg északi fény, amikor a pap Isten csendjéről, nem létezéséről beszél. Nem a megváltás fénycsóvjája ez, hanem a felismerés szomorúságának megvilágosító fénye. Az élet végességének abszurditása, a világegyetem közönye. A film utolsó mondata: „ebben az esetben nincs kiút”. Vagyis nem igaz az a sokat hangoztatott elmélet, mely szerint Bergman a trilógiájával kezdett gondolkodni Isten létezésének problémájáról, valamint az ember magárahagyottságáról. Egyébként ebben az utolsó párbeszédben elhangzik még egy fontos mondat: „Olyan filmet nem szabad csinálni, ami egy nagy és félelmetes kérdéssel ér véget.” Egy kérdéssel a világ értelméről. Bergman persze megcsinálja ezt a filmet (Börtön a címe!), majd azt mondja a filmbéli rendező révén, hogy mégsem kellett volna. Vagyis Bergman már az első szerzői filmjében eljutott önmaga végső határáig. Később mindennek a variációit forgatta újra és újra. No meg azt, hogy „foglalkozzunk” inkább hétköznapi dolgokkal. Azzal, hogyan vagyunk mi egymással emberek, vagy azzal, hogyan tudjuk kinevetni a halált. Ahogy a Börtön burleszkjelenetében is tettük.

A Tükör által homályosan (1961) Karinja (egyébként így hívták édesanyját is!) legelőször az Egy nyár Mónikával (1952) című alkotásban jelent meg Bergmannál. A film elején városi kikötőt, napfölkeltét, hajókat és madarakat látunk. Megismerjük a két főszereplőt, egy fiút és egy lányt, s máris egy moziban találjuk magunkat. „Isten veled szerelmem, lehet, hogy soha többé nem látjuk egymást”, hangzik el a romantikus filmben a csókjelenet után. Eközben először a lány lábát látjuk, amint spiccben megfeszül, majd ahogy sírdogálva gyűrögeti kis zsebkendőjét, miközben a mellette ülő fiú egy óriásit ásít. Bergman ezzel a jelenettel mindent el is mondott a romantikus hollywoodi giccsek lényegéről. Mindjárt utána jön egy érdekes párbeszéd, mely arról szól, hogy milyen igazságtalan az élet, mert vannak, akik gazdagok, és nekik minden jó. „Szép helyen laknak, mindenki kedves velük, klassz, új kocsikkal járnak, állandóan klubokban szórakoznak, táncolnak.” Kicsit didaktikus gondolatok ezek, de azért említésre méltóak, mert szokatlanok Bergmantól. De miről is van szó? A fiatal Bergmanra hatással volt az olasz neorealizmus, ezt mutatja ez a film is. Jó néhány jelenete egyértelműen a neorealizmus képi világát idézi. A főszereplő fiú például kifejezetten neorealista hős, ellenben a lánnyal, aki már a modern filmformanyelv női főszereplőinek sorát előlegezi meg. Aztán a szegények

életével való azonosulás, a társadalmi igazságtalanságok elviselhetetlenségének bemutatása is neorealista gondolat. Persze Bergman, ahogy Antonioni és Fellini is, hamar túllép a neorealizmus szűkös keretein. Mindettől függetlenül ebben a Bergman-filmben is fontos szerepet kap a fény. Például Mónika arca félig van csak megvilágítva, amikor először csókolja meg szerelmét, félig árnyékban marad. Vagyis már a kapcsolat elején jelzi a rendező a lány kettősségét, bonyolult lelki világát. A környezetábrázolás nem a neorealizmust idézi. Itt már megkezdődik a bevezetés a „Bergman-birodalomba”. Gondoljunk csak arra például, hogy a lány és a fiú, mikor fellázadnak a városi élet monoton, ingerszegény környezete ellen („felláztunk ellenük, Mónika”), egy szigetre menekülnek. Az érett Bergman munkásságának jelentős része köthető Fårö szigetéhez. No ez még nem az a sziget, ahol elkezdődik a „szembenézés önmagunkkal”, de itt is óriási hullámok nyaldossák a partot, a tenger egyértelműen a szabadság szimbólumaként jelenik meg a fiatalok életében. Boldogok és

filmidő viszonylatában nagyon-nagyon sok, soknak is érezzük) belenéz a kamerába, miközben szól a jazz. Valószínűleg a filmtörténetben először történik ilyen, később, az új hullámok korában, az 50-es évek végén, a 60-as években már gyakorlattá válik, gondoljunk mindjárt például a Négyszáz csapás (Francois Truffaut, 1959) befejező jelenetére a tengerparton. Szóval, a nézőnek egészen zavarba ejtő ez a nagyon hosszú szemezés Mónikával. Kihívóan belebámul a képünkbe. Csak szabad, a társadalmi konvencióktól megszabadult, azokra fittyet hányó ember képes ilyen nézésre. A tabukat döntögető Bergman első nagy dobása ez.

A Szerelmi lecke (1953) és az Egy nyári éj mosolya (1955) egyfajta filmes kalandok. Kílógnak az életműből, ami nem jelenti azt, hogy nem vállalható munkák. Mindkettőben abból a gondolatból indul ki Bergman, hogy az emberek képesek túllépni önmagukon. Képesek kilépni a maguknak szánt szerepükből, képesek megbocsátani, figyelni a másira, képesek nevetni a saját butaságaikon. Elképzelhető, hogy még egy olyan lélekű-



Egy nyár Mónikával

szabadok, de nagyon. „Nem ismerek még egy ilyen édes srácot”, mondja Mónika. „Ugye, mi nem fogjuk elrontani?”, álmodozik a fiú. Minden rendben is lenne, ha a külvilágból érkező irigység nem gyújtaná föl hajójukat, ha lenne elegendő élelem, és nem kellene lopni menni. Megtörténik tehát a bűnbeesés, majd a kiűzetés a „paradicsomból”, ahonnan Mónika (akárcsak a bibliai Éva) terhesen távozik. Már az esküvő megbeszélésekor láthatjuk a változást. Mónika közönyös, és unott arccal rágózik. A lelki gondok pedig a szüléstől kezdődnek. Folyamatossá válnak a veszekedések, Mónika elégedetlen, zsörtölődik, haragszik a fiúra. Persze igazából nem a fiúról van szó. Ő megpróbál mindent, tanul, hogy jobb állása legyen, dolgozik iszonyatosan kevés pénzért, a túlélésért küzd. A lány viszont elvágyódik, a gyerekekkel való foglalkozás helyett a nagybetűs életet élné. Amint alkalom adódik, el is megy szórakozni, lefekszik egy régi barátjával, majd mikor lebukik, lelép. Életét börtönnek érzi. A film kulcsjelenete, mikor a szórakozóhelyen 27 másodpercen keresztül (ez a

„Bergman itt még hisz abban, hogy nem vagyunk saját személyiségünk foglyai.”

vár filmrendező is, mint Bergman, képes különösebb fenntartások nélkül hinni az élet napos oldalában. A Szerelmi leckében megható és egyben fölemelő az az érett, felnőtt hozzáállás, amellyel egy pár mindkét tagja felülemelkedik saját sértettségén, rossz érzésein, megbántottságán, az évek alatt felhalmozódott és ki nem beszélt problémáikon, és újra képes egymás felé fordulni. Bergman művészetében ez az utolsó ilyen pillanat. Itt még hisz abban, hogy nem vagyunk saját személyiségünk foglyai. Az Egy nyári éj mosolyában azt mutatja meg, hogy az életet élhetnének játszói könnyedséggel, kamaszos lendülettel, bölcs belátással. A filmből megtudhatjuk, hogy háromszor mosolyog a nyári éj. Először a szenvedélyes szerelmesekre, másodsor pedig azokra, akik magányosak. Egy butácskának tűnő vígjátékban Bergman szépen megfogalmazta, milyen „nyári éji mosolyok” fogják vezetni munkásságának szakaszait. Nem pesszimista filmrendező, csak tudja jól, hogy háromszor mosolyog az emberre a nyári éj – és hogy mindháromszor másként.

„...nagy különbség, hogy itt még »rendesen« meg tudják beszélni a fiatalok a dolgaikat – Bergman későbbi filmjeiben mindez már nem is tűnik olyan egyszerűnek.”

Ingmar Bergman:

Egy nyár Mónikával

Lasztóczy Petra

Harry és Mónika Stockholm egyik szegényebb negyedében élnek. A fiú egy porcelánraktárban, a lány egy zöldes boltban dolgozik. Szerelmesek, ezen kívül nem látnak maguk előtt jövőt. Elhatározzák, hogy megszöknének. Harry apjának motorcsónakjával bejárják a várost körülvevő lakatlan szigeteket. Hamarosan azonban hiányozni kezd a pénz, és vissza kell térniük a városba, mert Mónika teherbe esik. Összeházasodnak, és beköltöznek egy szegényes szobába. Harry munkát vállal, és mellette szorgalmasan tanul, hogy jobb állást szerezzen. A lány végül megcsalja, és elhagyja őt kislányukkal együtt.

Az ötvenes évek elején Bergman sok filmjéhez választja „dísztetnek” a nyarat. A Mónika ezek közül a korai „nyárfilmek” (Nyári közjáték – 1950, Várákzó nők – 1952) közül való. Mégis leginkább Bergman negyvenes évekbeli, legelső filmjeire (Válság – 1945; Eső mossa szerelmünket – 1946; Hajó Indiába – 1947) emlékeztet, amelyekben a fiatal generáció konfliktusait, identitáskeresési küzdelmeit ábrázolta. A fiatalok harca két okból is eleve kudarcra ítéltetett: egyrészt belső bizonytalanságuk, másrészt a társadalmi-családi falak okozzák, hogy nem képesek a hétköznapi élet monoton, üres világából kitörni. A lázadás vagy a szökés megghiúsult kísérlete után vagy végérvényesen elbuknak, vagy beilleszkednek abba a közegbe, amely ellen fellázadtak. Bergman a Mónikában erre a sémára egy nem túl eredeti történetet vázol fel, amely viszont a konvencionális mellett teli van olyan elemekkel is, amelyek (nem sokkal később) a francia új hullámban és általában a modern filmművészetben is jelentősek lesznek.

Bergmant Per Anders Fogelström regényötletében, amely a filmnek alapul szolgált, a lány karaktere érdekelte a leginkább. A párból Mónika a kezdeményező, a vad. Amikor egy kávéházban megismerkednek a fiúval, ezzel indítja a beszélgetést: „Már érezni a tavaszt... Ilyenkor nem volna szabad dolgozni... Tudod mit?! Szökjünk meg! Menjünk világ körüli útra! Menjünk el, és vissza se jöjjünk!” Mónika igazi femme fatale karakter. Ő az, aki szembemegy a konvenciókkal, és aki beleviszi a bűnbe a férfit, de a bűn nála a szabadság vágyaként jelenik meg. Ezzel a film noir femme fatale-jától a francia új hullám kedvenc



témáihoz érkezünk el. Olyanokhoz, mint például a bűnben fogant, bűnhöz vezető szerelem, amely épp ezért csak a társadalmon kívül teljesedhet be. (Még francia „hasonmása” is akad a filmnek: ez Roger Vadim És Isten megteremté a nőt című filmje 1956-ból.)

Ez a Mónika-karakter mellékszereplőként már a – szintén 1952-ben készült – Várákzó nőkben is feltűnik, ahol egy kamasz szerelmespár motorcsónakon megszökök a film végén. „Hadd menjenek – mondja a fiú apja a távolodó csónak után nézve –, úgyis visszajönnek egy nap. A lényeg az, hogy meglegyen az illúziójuk: tettek valamit a szerelmük védelmében... Csak használják ki a maguk nyarát.” A történet folytatását a Mónika meséli el – leszámítva, hogy itt a főhősök egészen más társadalmi közegekből érkeznek, és inkább ez a közege, mintsem a szülők képmutatása, megalkuvása készíti szökésre őket. Minden apró részlet a feloldhatatlan generációs ellentéteket emeli ki. Például

a fiatalokról az öregekre vált a kamera a kávéházban, amikor megismerkedik a pár. A lányra kezét emel alkoholistá apja. A fiút folyton megdorgálják főnökei a munkahelyén: éreztetik vele, hogy a ranglétra legalsó fokán áll, hogy bármiikor pótolható. Ugyanígy a női emancipáció kérdéseit is megpendíti a film. Például a 17 éves Mónika állandó zaklatásoknak van kitéve a raktárban, ahol csupa idősebb férfi között dolgozik. Az ehhez hasonló kérdések (lázadás, generációs ellentétek, szexualitás, szabadság stb.) azok, amelyekkel a film kiválóan eltalálta az ötvenes-hatvanas évek hangulatát.

A film elkészültét a svéd filmgyártás ötvenes évekbeli válságos pénzügyi helyzetében elsősorban annak köszönhetjük, hogy rendkívül olcsónak ígérkezett. Másrészt a Mónika-karakter erotikája is döntő érvként esett latba, amely nem is annyira a forgatókönyvből, hanem inkább Harriet Andersson lényéből áradt. „A svéd film története során

FILMKULTÚRA

egy nőben sem volt annyi vad és erotikus báj, mint Harrietben. Mindannyian szerelmesek voltunk belé” – mondta Bergman Anderssonról, aki akkortájt a szeretője volt, és akit tapasztalatlan, 18 éves színésznőként vett be a csapatba a Fűrészpör és ragyogásban. Bergman művészetének szinte minden hatását a színészek arcára, a színészből kiinduló vizuális benyomásra építette. A Mónikában Andersson személyes varázsának köszönhető például, hogy a néző szinte természetesnek, a szereplő lényéből fakadónak veszi a lány árulását a film végén. Bergman ugyanis ahelyett, hogy szociológiai vagy pszichológiai magyarázatokkal látná el a hősnő erkölcsi bukását, egyszerűen rábízta filmjét a színésznőre, aki – egészséges erotikát sugárzó, étellel teli személyiséggel – egymaga eltörli a konvencionális erkölcsi alapelveket. Bár morálisan elbukik – ahelyett, hogy elítélnék őt, a szerelem és a szabadság szimbólumaként őrizzük meg az emlékét a film végén, Harryvel együtt. Ahogyan például a plakáton szereplő standfotón látjuk alsó gépállásból fényképezve: válla kibukkan a blúzából, a horizontot kémleli, haját fújja a szél stb. Vagy ahogyan a film végi flash-back felidézi, amint meztelenül fut a tengerparton a szikrázó napsütésben.

Nem véletlen, hogy a Cahier du Cinéma új hullámos kritikusaifelfigyeltek a filmre. Bár ennek valójában nem is annyira Mónika és Andersson, hanem egyetlen snitt volt az oka. A beállítás újdonsága az volt, hogy Andersson egyenesen belenéz a kamerába. (Godard azt mondta róla, hogy ez a filmművészet legszomorúbb tekintete.) Mónika egy kávéházban üldögel szeretőjével. A két alakról a kamera lassan a lány arcára közelít, aki hosszan néz ránk, nézőkre. Ezalatt Bergman tudatosan absztrahálja az arcot: kiemeli a környezetből a lány, hogy elsőtétíti a hátteret, és a fények változásával együtt az egész atmoszféra ijesztő lesz. Ez a kép kiszakít minket a film világából, és közvetlen kapcsolatot, nyílt kommunikációt teremt a film és nézője között. Ez a fajta önreflexió, amely a brechti elidegenítő hagyományig nyúl vissza, nagyon divatos lesz a francia új hullámban.

Van azonban egy hatalmas szemléleti különbség is Bergman filmje és az új hullámos lázadástörténetek között, amely mellett nem mehetünk el szó nélkül. Bergman ugyanis egyáltalán nem áll egyértelműen a lázadók oldalára, mint ahogyan például Godard vagy Truffaut tette. Épp ellenkezőleg: a Mónika sztorija felfogható úgy is, mint példázat arról, hogy fiatalkori lázadásunk sohasem vezet semmi jóra, a másikat és magunkat is tönkretesszük vele. Mónika tekintete az iménti jelenetben azt üzeni a nézőnek, hogy a lány tudatosan választja a rossz, az erkölcsileg megvetendő utat. A szerelem és a szabadság nála nem is annyira a társadalmi béklők lerázását, hanem egyszerűen csak végtelen önzést jelent, amelynek eredménye két elrontott élet. Ez a téma pedig sokkal közelebb áll a későbbi Bergman művészetéhez, mint Godard-ék filmjeihez.

További filmkritikáink:
www.filmkultura.hu/filmek

Narrátorhang

„Nem értem, hogy engedik meg ilyen borzalmak mutogatását Moszkvában?” – szörnyülködött egy iskolázott, szibériai kolhozból érkezett háztartási alkalmazott. Először volt moziban (mit sem tudott róla), ahol népszerű vígjátékok vetítettek. Mi rémítette meg ezt a lányt? Saját személyisége, a mozgóképpel működésbe hozott élménymintái?

A filmélményem én vagyok

Féjja Sándor

A mozgókép befogadásának pszichológiája 1.



Vörös kocsmá

„Embereket téptek darabokra. Külön volt a feje, külön a lába, külön a keze” – folytatódott az immár forrásértékű élménybeszámoló. Balázs Béla említi A film-ben, hogy mekkora pánik tört ki egy hollywoodi nikkeldéonban, „melyben Griffith először mutatta be premier plán közelképeit és az óriási 'levágott fej' mosolygott a közönségre”. A filmhistoria közismert emlékképe, hogy Lumière „vonatának” 1895-ös érkezésekor világszerte többen megijedtek, úgy érezték, hogy elgázolhatja őket. Az Edison-rövidfilmeket (1986) az első sorból nézők nem kevésbé féltették ruházatukat a közönség felé hullámozó-habzó tengervíztől. Napjainkban hasonlókat a már mozgóképekkel is szocializálódó kiscsoportos óvodások sem élhetnének át.

„Nem az az igazán szomorú, hogy a gyerekek, a bandába verődött árvák valahogy ilyen rosszak, hanem az a szomorú, hogy a sors kényszerítette őket, a háború tette a gyerekeket ilyené.” Hangfelvétel alapján idézek a Radványi Géza klasszikusát, a Valahol Európában-t (1947) értelmező gyereknézők véleményéből. Ha láttuk ezt az alkotást, bizonyára emlékszünk erre a jelenetere: tűz üt ki a városligeti panoptikumban, egy ide menekült kislány reszket a félelemtől. „A melegtől megolvad a viasz – citálom az általános iskolások egyikétől –, és az egyik ember arca olyan volt, mintha vér folyt volna rajta.”

Felismerték, hogy ez az arc Adolf Hitler viaszmasa. Mit jelent olvadó viaszfeje? – kérdeztem a gyereklklub nézőitől. „Ő vezette a németeket, Hitler kezdte el az egész háborút. Azt is jelképezi az olvadó viaszfej, hogy minden rossznak egyszer vége lesz. Hitlernek is egyszer vége van, elolvad, mint a viasz: vége lesz a háborúnak. Hitler és a németek fognak belepusztulni.” És hogyan folytatnák a gyerekek a látott történetet? „A film utáni helyzet a valóságban hamarosan megváltozott, kivonták a hatalomból az olyan embereket, mint az a vallató 'kakas a szemétdombon', s helyükre megbízható embereket állítottak; a felszabadulás után börtönbe zárták vagy felakasztották a rémtetteket elkövető embereket.” Vagy: „Úgy folytatódna a film, hogy jobb lesz a fiatalok élete, rendes emberekké válnak.” A gyerekek valóság vezérelte képzelete végül is összhangban volt az átköltött filmi valóság tényleges, életbeli folytatásával.

Antoine Truffaut Négyszáz csapásának (1959) főhőse. Így jellemezték tizenévesek: „Hazudozásainak csúcsa az volt, amikor tanárának azt mondta, hogy meghalt az édesanyja.” Ezen nagyon meglepődtek a gyerekek: egy kiskamasz odáig is eljuthat, hogy ilyet mond. Megértették viszont, miért költötte édesanyjának halálhírét. „Az ő számára halt meg a mama... Egy anya szeret, támogat, megértő, a gyereke pártján van. Antoine anyja

véletlenül sem ilyen volt.” A film címének jelentéséről így vélekedtek: „A Négyszáz csapás azt jelenti, mindenféle csapás éri a fiút, mindenből kijut neki, így például a rossz tanárokból. A rendőrséget is meg kell kóstolnia, meg a javítóintézetet is, s nem utolsósorban a barátságban való bizonyos csalódást.” „Azért Négyszáz csapás a cím, mert a négyszáz elég nagy szám, és a fiú mindentől nagy csapást kapott.” A cselekmény végkifejletéről: „A tenger felé futó fiú a javítóintézetből szökött meg, egyedül van a világban, senkire nem támaszkodhat.”

„A filmrendezőnek az is a szándéka, hogy mai gyerekek is lássák, mik történtek abban az időben. Azért mutat a nézőknek szörnyűségeket, nehogy arra gondoljon az emberiség, hogy még egyszer ilyen háborút elkezden. Leckéztetik az embereket.” Ezt már az Iván gyermekkor (Tarkovszkij, 1962) kislány-értelmezéséből veszem. A tíz-tizenkét éves nézők meglátták azt is, hogy Iván és az őt szerető, érte aggódó katonának nem tudtak mindenben szót érteni egymással. „A felnőttek nem értik meg Ivánt. Általában ez a jellemző. A szovjet katonának mindenben segítettek Ivánnak, akiben, az ő saját szavai szerint: idegesség van. Nem tudta megosztani Iván a környezetében levő emberekkel, hogy van egy álmában meg-megjelenő anyja, akivel el tud beszélgetni, akivel jól érzi magát.” Még egy értelmezési minta, ezúttal a film befejezéséről: „A film végén Ivánt gyerekek között látjuk, és azzal a kislánnyal, akivel álmában egy teherautón utazott. Bújócskát játszottak, hunyót számoltak ki, Iván és a kislány beleszaladt a tengerbe, boldogan fürödtek.” Néhány gyerek – filmnyelvi ismereteinek érthető hiányossága miatt – nem tudott igazán mit kezdeni a háborús történetet záró képekkel. Többen például azt hitték, nem halt meg a főhős. A visszaidézett s szintén közösen értelmezett jelenetek alapján végül tisztázták a látottak valódi jelentését, egyben „elvégezték” Iván jelképes reanimálását: filmbefogadói érzelmekben való, érte szóló kvázi életre keltését. Akkor látták Iván békés, gyermekkorai életét, amikor már megtudták, hogy kivégezték őt a náciak. „A film befejező részében élheti Iván azt az életet, amit a valóságban nem, csak álmában élhetett.” Foglalkozásainkon döntő volt az úgynevezett csoporttöbbség előhívása-mozgósítása, a pszichológus Mérei Ferenc által leírt, teljesítménynövelő csoportplusz. Nevezetesen: külön-külön a gyerekek aligha tudták volna olyan magas szellemi szinten megfejteni-értelmezni a felnőtt moziműveket készült játékfilmek közlendőjét; ám így együtt, egymás mondatait, tartalomminősítését tapasztalva s közösen továbbgondolva azokat, mindenki hozzáadhatott valamit a hallottakhoz, átéltekhez, és ezért többnyire lényegében sikerült úgy megfejteniük a cselekmények „eszmeiségét”, ahogy azt a mű kínálta. Jómagam csak a saját maguk kreálta, úgymond kiscsoportos-labdáikat navigáltam, igazgattam „erre-arra”. „Labdát” sosem adtam nekik.

*

Távol a világ zajától él egy furcsa család. Hosszú évek óta megölik a fogadójukba betérő utasokat-vendégeket, elveszik értékeiket, majd kertjükben elássák tetemüket. Autant-Lara Vörös kocsmá (1951) című filmje. Egy szerzetes a növendékével betér hozzájuk. A kocsmárosné meggyónja a szerzetesnek a gyilkosságokat, sőt azt is közli, hogy ilyen sors vár a jelenlegi vendégekre is. Elborzad a gyóntató. Mit tehet? A gyónási titok szent, felülírhatatlan dolog! A cselekmény elején öreg kintornást öltök meg, akinek holttestét – mivel a téli fagytól kőkemény volt a föld – nem tudták elásni, ezért a kocsmá udvarán álló hóemberré építették. Szerzetesünk ezt is tudja, s a zajló események végén, hogy megmentse a semmi veszélyt nem sejtő vendégeket, úgy próbálja kijátszani a gyónási titkot (pia fraus?), hogy hógolyóval kezdi dobálni a hóembert, amiben követik ebben a többiek is. Leszakad egy tömb a hóember fejéről: kilátszik a hosszú szakállú, merev tekintetű kintornás arca. A fogadósházaspárt letartóztatják. Aztán mégis tragikus végkifejlettel zárul a groteszk módon nyomasztó sztori. A kocsmaszolga elfűrészelte egy kis völgyhíd tartógerendáját, így aztán a kocsmából távozó utasokkal teli postakocsi alatt leszakad a híd, mindnyájan a mélybe vesznek. Börtönökben,

Négyszáz csapás



Apokalipszis most



► terapiás szándékú filmfoglalkozásokon vetítettem le ezt a filmet, majd az elítéltekkel – reszocializáló esély reményében – beszélgettünk róla, több más értékes játékfilmmel együtt. Természetesen nem esztétikai vagy filmtörténeti szempontból. Számukra mindig a figurák erkölcsi mivolta, cselekedetük indítékának és következményének megítélése volt a „tét”. A nézők – a belső munkatársak számára bűnözők – élénken vélekedtek a látottakról. Mindeközben szükségszerűen magukról is szóltak, szinte árukkodtak. Tehát a nevelőtisztek, börtönpszichológusok s egy-egy börtönőr jelenlétében zajló beszélgetések mindegyike afféle projekciós személyiségteszt is volt, amelynek hozadékát (ki mit mondott, hogyan ítélte) a fogva tartott nézőket ismerők hasznosíthatták az elkövetkező interperszonális, nevelő célzatú foglalkozásaik során. Azt tapasztaltam: a felnőtt korúak (pl. Szeged, Kalocsa, Győr büntetés-végrehajtó intézetének lakói) általában tudták, mi a rossz, mi a jó, mi a csúnya s mi a szép dolog. Úgy azonosultak a filmek történéseivel, hőseivel, ahogy az erkölcsileg normális, „egészséges”, vagyis társadalmi értelemben véve nem deviáns. Aki, mondjuk, lopott vagy ölt, és ezért ül(t), attól még tudta jól, hogy aki a filmben gyilkol, rabol, ártatlan embernek árt, az vétkezik, és tette csak akkor elfogadható, ha komoly, humánértékű okok motiválják. Nők, férfiak egyaránt így ítélték meg erkölcsileg a szereplőket, tetteiket. A Vörös kocsmá esetében is.

A fiataloknál azonban más volt a helyzet. Reagálásaik a tököli börtönben eltorzult erkölcsöt tükrözték. Lelkületük, legalábbis a filmbefogadást illetően, regresszív jelleggel működött, azaz visszacsúszott személyiségük, énjük fejlettségének korábbi fokára. Mondjuk egy 16 éves értelmezése a 10-12 éves életkorúét idézte. Ez a „visszacsúszás” az összes elítélt fiúra érvényes volt. Leginkább az döbbenett meg, hogy a kocsmáros házaspárt – s ez szignifikáns reakció – nem az emberek megölése, majd kifosztása miatt marasztalták el, hanem mert értelmetlenül gyilkoltak éveken át. Szerintük azért, mert végül is nem gazdagodtak meg. Az áldozatoktól elvett értékekkel (drága ékszerek, pénz stb.) nem kezdtek semmit, csupán „tárolták” azokat, miközben szegényen, sokat nélkülözve éltek mindennapjaikat. Hogyan értelmezhető ez? Szerintem a felnőtt és az ifjúkori elítéltek verbálisan megfogalmazott, a filmhősök magatartását minősítő filmélménye közti lényegi különbséget nagyjából úgy lehet leírni, hogy más dolog eljutni bizonyos szocializációfüggő erkölcsi normákig s felépíteni, működtetni azokat, majd áthágni; és megint más, ha az efféle építkezés elakad. Ilyenkor nem alakulnak ki a biztos fogódzót jelentő etikai normák, vagyis nincs miből válogatni, nincs mit érdemben egybevetni egy adott konfliktussal. Sem rácson kívül, sem azon belül, például filmnézéskor. A tököli bebukottak megakadtak az egészséges, közösségi normaépítésben, következképpen jobb híján csökkent erkölcsi mércéik-

kel ítélték meg a filmek történetét, szereplőit, köztük a Vörös kocsmá tulajdonosait.

Felnőtt nézők egy kisebb csoportjának – filmbefogadói mutatóikat továbbgondoló lélektani értelmezés céljából – agresszív tartalmú filmeket mutattam be. (Romm: Hétköznapi fasizmus, 1965; Herz: Hullaégető, 1968; Pasolini: Saló, avagy Szodoma 120 napja, 1975; Rózsa: Trombitás, 1978; Coppola: Apokalipszis most, 1979). Projekciós személyiségdiagnosztikai teszteredményeik ismeretében (Rorschach-, Szondi-, Wechsler-, Rosenzweig-, Lüscher-próba) kértem tőlük a moziba járási szokásaikra, műfajkedvelésükre vonatkozó kérdőívek kitöltését, valamint a megtekintett alkotások dramaturgiai csomópontjainak értelmezését. Továbbá ismét megírták a megnézett és írásban véleményezett filmtartalmakat – a velük foglalkozó tanulmányok és szakkritikák ismeretében. Ezeket az elemzéseket újkori történészek, filmesztéták, pszichológusok, pszichiáterek írták. Az így nyert adatokat több összefüggésben konfrontáltam egymással. Ezek után a vonatkozó eredmények felhasználásával egyéni explorációs – témára s menet közbeni tapasztalatokra irányított, kutató célú – beszélgetés, majd csoportos megbeszélések következtek. Az önkéntes vizsgálati alanyok közül a magasabb intelligenciájú nézők történetmegítélései kardinalis változásokon mentek át a foglalkozások hatására. Ezek részletes ismertetésére itt nincs lehetőség. Annál inkább itt kell hangsúlyoznom, az olvasóban tudatosítanom a számomra nívumgazdag filmélmény-metamorfózisok érzékeny (pl. csoportdinamikai) indítékainak és flexibilis következményeinek masszív, tudományos eredményeket nyújtó tényét. Mindenki magát adta, nyitottan kínálta önnön filmértelmezésének variáló-módosító komponenseit. Egyre fogékonyabban viszonyultak a cselekményekhez, mind választékosabban, elmélyültebben értelmezték az egyes műveket, egyben nézőtársaik filmminősítéseit. Véletlenül sem hagytak kétséget mozgóképes élményeik mind személyesebbé nemesedett sajátosságáról.

Említett példáimat, a befogadói folyamatok verbális hangsúlyú megnyilatkozásait természetesen nem reprezentatív mintákból vettem, hanem a nézői élményekre jellemző számos esettanulmány egyikére-másikára hagytam. Ezekben is jól megmutatkozik, hogy a filmbefogadás egyrészt olyan, amilyennek azt a mű exponálja-valószínűsíti, másrészt viszont annyiféle, ahány ember ahányféleképpen találkozik vele. Ugyanakkor mindegyikük kifejez valami lényegeset a mozgókép agyszemélyiségbeli tükröződéséből, a néző énjétől is függő pszichikus hatásából, a mozgó hangosképi inger felfogásának és feldolgozásának milyenségéből. Következő írásomban az ezekre vonatkozó (alap)fogalmak tartalmáról, a filmélmény kialakulásáról fogok szólni. Egyszerűen, közelebről is bepillanthatunk majd a filmnézők lelkiületébe. Megpróbálom felvázolni, „mit csinál” pszichikumunk a vetítőtársznon (avagy a tévéképernyőn, számítógép-monitoron) zajló érzéketlen, kontextusokban kínált dolgok képével és hangjával. Szólhatnak még a film és a néző kapcsolatát érintő egyéb tapasztalataimról is (óvodások találkozása mesefilmekkel, filmtörténeti értékű művek hatása középiskolás és egyetemi filmklubokban, cselekményértelmezési polémiák mozgóképkurzusok felsőfokú hallgatóival stb.). Mégsem teszem, mert kimenetük végső soron azonos az idézett „zanzakkal”. A „nézőválaszok” vektorai révén az idevágó információ mindegyike (hogyan, hogyan nem?) „a filmélményem én vagyok” megfogalmazású summázatban landolt. Azt hiszem, nyugodtan asszociálhatom a Napkirálynak, XIV. Lajosnak tulajdonított mondást: „Az állam én vagyok”. Későbbi befogadólélektani utazásunk során afféle sztalkere kívánok lenni a tárgyalat téma iránt érdeklődő filmnéző olvasónak. Vagy fogalmazhatok így is: lélekkaulauza. A hangos mozgókép érzékelésétől kezdve a befogadó számos élménystációján át (pl. érzelmek, emlékezés, énfunkciók, lappangó mozgásreakció, képzetársítás, tudattalan ágensek) egészen a fogalmi-logikai elvonatkoztató, erkölcsi tartalmakat szükségszerűen magában foglaló gondolkodásig. Optimális esetben a néző által megélt cselekmény eszmeiségének a valósággal történő élménytudatosító egybevetésig.

Vászonpapír

Szomszédolás a lengyel Kijevben

A 49. Krakkói Filmfesztiválról

Pócsik Andrea



Berlini fajta nyúl

Krakkó igazi fesztiválváros: gazdag történelmi múltjával, pazar látnivalóival, pezsgő kulturális életével vonzza a látogatókat. Mégis úgy tűnik, kulturális életének színpadán az összes művészeti ág között a film játssza a főszerepet, az év legrangosabb filmeseménye pedig nyilvánvalóan az idén 49 éves Krakkói Filmfesztivál. A rendezvény ideje alatt a legkülönfélébb intézmények fognak össze, nemcsak mozik a fő fesztiválhelyszínek, hanem múzeumok, zenei klu-

bok, éttermek is. A Nemzeti Múzeum impozáns épületében kap helyet például a rendezvény ideje alatt működő filmtár, ahol rugalmas rendszerben lehet megtekinteni a vetítéseken elmulasztott alkotásokat. A Visztula folyó partján, a Wawellel szemben az Andrzej Wajda által alapított Manggha Japán Művészeti és Technológiai Múzeum a színhelye a fesztivál ünnepi fogadásainak. Idén a város főterén, a Posztócsarnok szomszédságában is a lengyel film századik

születésnapját ünnepelték, egy kiváló szabadtéri filmfotó-kiállítást láthattak az arra járók.

A fesztivál központja minden évben a Kijów.Centrum, ez a 828 férőhelyes, kiváló technikai adottságú mozi, amelyre inkább a végnapjait élő filmszínház elnevezés illik. Bár nagy valószínűséggel csak bemutatókon, ünnepi alkalmakkor telik meg a nézőtere, mégis őriz valamit a kollektív filmnézés társadalmi fontosságából.

Különösen egy ilyen rendezvényen értékelődik fel bennünk a mozgókép társadalmi szerepe, amely nem változik, csak – az új hordozófajták, a terjesztés módjai szerint – újabb és újabb értelmezési módokat követel. A Krakkói Filmfesztivál ugyanis vállaltan foglalkozik fontos társadalmi kérdésekkel. Már önmagában az a tény, hogy a nehezen terjeszthető filmtípusok – a dokumentum-, az animációs és a kisjátékfilm – kerülnek versenybe, egyfajta küldetés-ként felfogott rendezvényszervezésről tanúskodik, de ha a programszerkesztés fő szempontjait nézzük, még nyilvánvalóbbá válik számunkra ez a törekvés.

A 2009. évben, különösen az egész estés dokumentumfilmek szekcióiban (Versenyfilmek, Krakkói Dokumentumfilm Premierék, Zenei hangok, Zsidó gyökerek) vált erőteljessé a többféle értelemben vett „közeledés” tematikai eleme. A fesztiváligazgató, Krzysztof Gierat köszöntőjében egy olyan utazásra hívta a nézőket, amely „alapja a megértésnek és megbékülésnek, tárgya a más világokhoz fűződő álmoknak és vonzódásoknak és egyben drámai visszatérés a sokéves távollét után”. Ezért esett a választás a fesztivál ünnepélyes megnyitóján egy Paul Mazursky-alkotás bemutatására (Yippe! The Journey to Jewish Joy [Utazás a zsidó élvezetekhez], 2006). Az idős, ukrán zsidó bevándorló őssokkal rendelkező, brooklyni születésű, Beverly Hills-i híres rendező, író, színész dokumentumfilmje különleges road movie, amelyben a rendkívül életvidám szerző saját identitását kutatva invitálja nézőit a haszid zsidók zarándokhelyére, az ukrain Umanba. Évente 25 000

ortodox zsidó látogatja a háromnapos rendezvényt, amely különös egyvelege a vallási, zenei hagyományörző elemeknek. Mazursky tekintete egyszerre bájosan naiv és rendkívül bölcs: teljes kívülről állással faggatja a különböző országból érkező, eltérő társadalmi csoportokba tartozó színes személyiségeket, ugyanakkor keresi a közös pontokat, mindazt, ami származása szerint hozzájuk köti. Ez a távolodás-közeledés erősen kérdésesé teszi a nagyrészt diaszpórában élő, egységesnek a legkevésbé sem mondható etnikai csoport azonosságtudatát, viszont nyomatékosítja Mazursky törekvését: az állandó kérdező, elemző, ironiával fűszerezett közösségvállalás hasonlít leginkább a többi szereplővel.

Nem véletlen talán, hogy az egyik fődíjas alkotás is egy visszatérés története (Pizza in Auschwitz [Pizza Auschwitzban], Moshe Zimerman, Izrael, 2008). A holokausztot túlélő Danny Chanoch gyermekkorának legszebb és legszörnyűbb pillanataira emlékezik vissza egy utazáson, amely Litvániából, ahonnan szüleivel együtt deportálták, a lengyelországi haláltáborokba vezet. Magával viszi két – egymástól egészen eltérő egyéniségű – felnőtt gyermekét, akik sajátos hozzáállásukkal igyekeznek könnyíteni apjuk soha el nem múló szenvedésén. A lánya néha cinizmussal álcázott, olykor dühkitörésekkel fűszerezett érzékenysége kiemeli az idős férfi vitalitásból, állandó önironiából táplálkozó „tüllépési” kísérleteinek érvényességét, szenvedélyességét. A vallásos fiú befelé forduló csendes jelenléte, imádkozása támaszt nyújt a mérhetetlenül nehéz útra vállalkozó apának. Így a film nemcsak a múltfeldolgozás egészen sajátos módját elemzi könyörtelen őszinteséggel és tárgyilagossággal, hanem a gyermek-szülő kapcsolat legmélyebb vonásait is feltárja; azt a szerepcserét, amely az élete végéhez közeledő apa és a rá vigyázó felnőtt gyermekek között zajlik. A situációs dokumentumfilm a holokauszthoz fűződő viszonyunknak a legérzékenyebb pontjait érinti, egészen új, sajátos megközelítést alkalmaz. Bizonyos (épp a címadó) jelenetek mesterkéltége, megrendezettsége azonban (talán a nemzedéki szemléletkülönbségekből adódóan) a túlzó dramatisztikus felé viszi el a filmet, levonva annak dokumentumértékéből, ám tagadhatatlanul „fogyszerűsítőbbé” téve szélesebb közönségrétegek számára is. Talán helyénvalóak is az apró fikciós „csúsztatások” – utalásokként is működhetnek –, mert a megsemmisített zsidó kultúrákhoz való viszonyulás gyakran tisztázatlan, kereskedelmi célokra is használt elemekkel hígul fel. Krakkóban például Auschwitz közelségéből eredően útonútfélen a közeli haláltáborba szervezett turistautakat hirdető táblákba botlunk és a jelenleg, sajátos módon újjászülte történelmi zsidónegyed, a Kazimierz arculatának megformálásával – sokak szerint – egyfajta „kifelé megélt”, művészi, talmi klezmerkultúra van kialakulóban. Ez összefonódik új, alternatív vagy luxus-szórakozóhelyek elszaporodásával. Egyszerre van tehát jelen a hagyományörzésnek egy hosszú szünet utáni, épp a zsidó népesség hiányában üres, erősen kérdéses folytatódása, és egy másfajta, kulturális nyitottságból eredő, értékte-

remtéssel járó, eltérő hangsúlyokat kijelölő irányzat.

Ez a kérdéskör – a kihalóban lévő közösségi értékek, az értük folytatott küzdelem vagy más, megújult formában való átmentésük – több versenyfilmben is előkerült. Az egész estés dokumentumfilmek egyik díjazottja, a finn Sergei Verenseisauttaja (A gyógyító Szergej, Juha Taskinen, Petteri Saario, 2008) és egy fiatal, bolgár rendező alkotása, a Golesovo (Ilian Metev, 2008) is egy apró falu lakóinak az élethez, halálhoz való viszonyát elemzi derűs hangnemben. Utóbbi megmutatja, hogyan meríthetnek erőt a közösségi összetartásból az idős emberek, akiket a városokba költöző gyermekeik kénytelenek magukra hagyni. A legnagyobb problémát ugyanis nem a segítség hiánya jelenti számukra, hanem a folytonosság megszakadása, a szokás- és tapasztalatrendszer átadásának ellehetetlenülése. Példaértékű a válaszuk, amelyet életvezetésük sugall: nem önmagukba, emlékeikbe temetkeznek, hanem élnek közösségi életet élnek. Az unokakorú rendező megjelenése (és rendkívül tapintatos, mégis mélyreható kutakodása) talán épp ezt a hiányt hivatott pótolni, ebben is rejlik a film rendkívüli sikere.

Ez a rövid dokumentumfilm nyerte el a Don Quijote-díjat, amelyet a Nemzetközi Filmklubszövetség (FICC) háromtagú zsűrije – köztük jómagam – adományozott. A választásnál – sok egyéb szempont mellett – figyelembe kellett venni, hogy a film alkalmas legyen filmklubos terjesztésre, mivel felkerül arra az ajánlásként használt listára, amelyen különféle fesztiválon kiválasztott alkotások állnak. Ezzel olyan kritériumok válnak hangsúlyosak, hogy a választott film témájánál fogva alkalmas legyen beszélgetés, vita gerjesztésére, esetleg valamilyen akut társadalmi problémát érintsen, és műfajilag is érdekes legyen. Ez a rövid dokumentumfilm nemcsak friss, fiatalos szemléletével tűnt ki a mezőnyből, hanem azzal a finom, ironikus hangvétellel is, amellyel egy meglehetősen komor, nehéz téma is könnyedebbé tehető. Ráadásul az irónia a közösség tagjainak sajátja, amelyet a rendező különféle filmes eszközökkel ad át a nézőknek. A nehézségek leküzdésének bemutatásánál a szinte burleszkyszerű jeleneteken azért van jogunk nevetni, mert egy közös játék részesei vagyunk: a szereplők állandó kontaktust tartanak fenn a rendezővel, kiszólásaik a filmes önreflexió eszközeiként értelmezhetők. Mindemellett pontos, antropológiai szempontból is alapos képet kapunk egy közösség viszonyrendszeréről, azokról a kulturális gyakorlatokról, amelyek nélkülözhetetlenek fennmaradásukhoz, ám a megváltozott gazdasági körülmények között a következő generációknak már átadhatatlanok.

Meghatározó tematikai elem volt még a filmekben az erőszak fontos társadalmi kérdése. Ez egy műfajfilmes klisék és a mozgókép természetében rejlő anomáliák miatt rendkívül nehezen ábrázolható tárgy. Egy angol rendezőpáros azonban rövid játékfilmjében kiválóan megoldotta a feladatot (Leaving, Richard Penhold, Samuel Hearn, 2008). A fiatal alkotók

egy családon belüli lélektani játszmaról forgattak filmet: az átlagos körülmények között élő, kamasz fiukat nevelgető házaspár mindennapjaiban mély, drámai történések zajlanak. A nyilvánvalóan pszichológiai problémákkal küzdő férj brutálisan veri, gyötéri fiatal feleségét, miközben látszólag normális életet élnek. A nő szakemberek segítségével apró lépéseket tesz a szabadulás irányába (erre utal a nehezen lefordítható cím, amelynek talán „távozóban” lenne a magyar megfelelője). Az alkotók szándékosan kerültek a nyílt erőszak megmutatását, a feszült jelenetek mesterei megformálásában a lélektani játszma lényegi pontjait érintik: az agresszió a gyönyörrel és a szerelemnek a félelemmel való ördögi összefonódását sikerül érzékeltetniük. A párbeszéd és a (főleg szonikus) utalások még erőteljesebbé teszik a hatást, és a családon belüli erőszaknak egy másik dimenziójára, a verbális agresszió hasonlóképpen romboló jelenségére irányítják a figyelmünket. A dramaturgiai elemek kiválóan építik a majdnem reménytelennek látszó történetet: minden egyes konfliktus újabb megpróbáltatás, ám azokból tanulva apránként eljuthat az asszony a megoldáshoz, úgy sejtjük, lassan megtalálhatja a kivezető utat. (A Richard Penholddal folytatott beszélgetésből tudtam meg, hogy a film előkészítése során, még



a forgatókönyv megírása előtt számtalan interjút készítettek hasonló helyzetben lévő nőkkel. A rendező a legfontosabbnak a filmkészítés etikai vonatkozását emelte ki: nem tudna a szemükbe nézni ezeknek az asszonyoknak, ha az elkészült mű nem megfelelően közelítené meg a problémájukat.)

A fiatal alkotókat a legjobb rövidfilmnek járó díjjal jutalmazták, valamint elnyerték a Nemzetközi Filmklubszövetség elismerő oklevelét is, nemcsak a film érdemei miatt, hanem mivel az megfelelő problémaoldó társadalmi viták generálására is.

A Leaving kvalitásai vitathatatlanok, ám talán a nem túl erős kisjátékfilm mezőnyben még inkább kitűntek. Ugyanez mondható el az animációs filmről is: rengeteg szellemes, kreatív megoldást láthattunk, ám kevés volt közöttük a mélyebb alkotás, a különféle emberi és társadalmi problémák megközelítése minden igyekezet ellenére sem árnyalta a problémákról való

vélekedéseinket, akárcsak a dokumentumfilmek. (Viszont kiváló felüdülést jelentettek, mivel egy-egy rövidfilmes versenyblokk úgy volt kialakítva, hogy mindhárom filmtípust tartalmazza.) Kivételnek nem versenyfilmek, hanem az életműdíjjal jutalmazott idős, lengyel animátor, Jerzy Kucia retrospektív vetítése láthatóak, amelyeknek a megtekintése igazi ünneppé varázsolta a fesztivált. Lélegzetelállítóan szép és fájdalmas élmény volt a hetvenes-nyolcvanas évek hangulatainak megidézése, ami korántsem nosztalgikus érzésekkel, inkább felismerésekkel jutalmazta a nézőket. Talán a filmkockákba zárt, soha el nem múló, szabadság utáni gyötrelmes vágyakozás helytől, korszaktól független ismerőssége és a művészi kifejezés lírai megoldásai váltották ki ezeket a különös érzéseket.

Krakkóban a legnagyobb figyelem természetesen a lengyel filmre irányul, amelynek népszerűsítése európai színvonalon és rendkívül hatékonyan működik. (A moziban a fontos lengyel dokumentumfilmek életművét sorozatban szerkesztett DVD-ken lehetett megvásárolni, a fesztiválvendégeket pedig több kiváló ismertetőanyaggal látták el. Az egyik legérdekesebb a számos funkciót ellátó Lengyel Filmintézet kiadványa, a Polish Film Production Guide, amely a filmiparra vonatkozó információk mellett kiváló Lengyelország-útikönyv is egyben.)

mol be kétségbeesett magányáról. (A díjátadás meghatározó pillanata volt Łoziński megjegyzése, miszerint a legbecsesebb díj számára, hogy a fiával együtt állhat a díjazottak között a színpadon: Paweł Łoziński Chemia [Kémia] című 2009-es alkotása a legjobb lengyel dokumentumfilm díját nyerte el.)

A lengyel filmek különböző kategóriákban mérettettek meg: jó néhány bekerült a nemzetközi egész estés dokumentumfilm és a rövidfilmes mezőnybe, de külön is kialakítottak egy nemzeti versenyprogramot. Így a hazai anyag nagy része a külföldi vendégek látókörébe került. Nem érdemtelenül. A legjobb lengyel film díját Bartek Konopka Królik po berlińsku (Berlini fajta nyúl, 2008) nyerte el. A legkülönfélébb műfaji sémákkal merész játékokat űző dokumentumfilmről bizonyos pillanatokban lehetetlen eldönteni, ismeretterjesztő, etológiai témájú alkotás, ál- vagy éppenséggel történelmi dokumentumfilm. Az archív felvételek, interjúk, a narráció mind-mind megtéveszti a nézőt, míg lassan tisztul a kép, az allegorikus „nyúlvilág” teremtői komisz játékot űztek velünk. Ám annál felszabadítóbb a felismerés, hogy a keletnémet Berlin társadalomtörténeti, antropológiai elemzését láthattuk a fal tövében szaporodó nyulak életén keresztül. A film hihetetlen frissessége és bölcsessége és a szerzők médiumtudatos gondolkodásmódja miatt kiváló oktatási segédanyag lehetne mind a média-, mind a történelemoktatásban. Kiválóan lehetne vele szemléltetni a műfaji alapelemek működését, a dokumentum és fikció határmezsgyéjén való bűvészkedést csakúgy, mint a közelmúlt keleti blokkjának életmódtörténetét.

Ugyanígy alaposan közelítik meg a lengyel valóságfilmek a gyakran előítéletesen kezelt témákat, például a börtönlakók életét. Marcin Koszałka Wyrok na życie (Éltre ítélt, 2008) című egész estés dokumentumfilmjének érdekessége az elbeszélés módja: a börtönélet szituációiban megmutatott, párhuzamosan futó életutakat úgy szerkesztik egybe a szerzők, hogy egyre „kintebb” érezzük magunkat. A film hősei magánéleti szálakkal próbálják a külvilági köteleket erősíteni, a hosszú, gyakran életfogytiglan tartó büntetéseket elviselhetővé tenni. Koszałka gyakran időz a határmezsgyén, az ellenőrzési ponton ki- és bejövételkor, vagy a látogatási időben, a beszélgetéseken. Ezek a felvételek teszik igazán drámaivá az egyébként rejtve maradó benső történéseket. (A szerzővel készült interjú olvasható az Amaro drom júliusi számában. „Börtönfilm. Éltre ítélt – Interjú Marcin Koszałkával” www.amarodrom.hu.)

A gombamód szaporodó filmes rendezvények között gyakran találunk olyanokat, amelyeken nyilvánvalóan érezhető a megfelelni akarás a pénzförásoknak, a pályázati elvárásoknak, ám kevésbé meggyőző a tartalom. Krakkó nagy valószínűséggel a szocialista Lengyelországban, az erősen korlátozott szellemi, kulturális közegben is fontos filmesemény lehetett, most, a megváltozott társadalmi, piaci viszonyok mellett másfajta csapdákat kell elkerülnie – egyelőre úgy tűnik, sikerrel teszi.

Narrátorhang

EMLEKVÁZLATOK 7.

Veress József

George Höllering

A magyar filmtörténetben sajátos helyet foglal el az 1936-ban forgatott Hortobágy. „Idegen” nevéhez fűződik, de ettől akár el is felejthetnénk, csak hát éppen azért izgalmas és érdekes alkotás, mert készítője – az osztrák származású George Höllering – nem a mese-mese-meskete és a szirupos giccsek szellemében vitte vászonra a pusztát világát és embereit, hanem dokumentáris hitelességgel, az életforma, a szokások, a hagyományok minél pontosabb megörökítésének szándékával. Hosszasan hivatkozhatnánk Móricz Zsigmond dohogásaira: nem tetszett neki, hogy munkáit átfésülték, megszelídítették, elgiccsestítették. Tulajdonképpen a Komor ló egyes motívumainak felhasználásáért sem lelkesedett (a Hortobágy „meséje” részben erre épült), ám mindennek ellenére a jeles írónak el kellett ismernie: ez a mű klasszissokkal felülmúlja a Nem élhetek muzsikaszó nélkül vagy a Légy jó mindhalálig szívárványos adaptációjának színvonalát.

George Höllering a hatvanas évek második felében üzleti céllal látogatott Magyarországra. A rendezésnek már korábban hátat fordított, jól menő művészmozit működtetett Londonban, ahol élt: éppen Jancsó Miklós-bemutatót készített elő. Remek alkalom kínálkozott arra, hogy kíséretével felkerekedjen, megtekintse egykori filmjének helyszíneit, találkozzon még élő szereplőivel, s mintegy mellékesen bekukkantson Debrecenbe is, ahol pártfogoltját, a Szegénylegények szerzőjét köszöntötték. Persze ő sem maradhatott háttérben a rendezvényen. A Művész mozi közönsége megkülönböztetett érdeklődéssel és tisztelettel fogadta a neves filmeseket (a „küldöttség” kiegészült Bíró Yvette-vel, aki korábban tanított az egyetemen és hazajött a városba, továbbá George Coleman, neves angol kritikussal: róla azt jegyeztem meg, hogy állandóan pikírt megjegyzéseket tett szocialista viszonyainkra). De nem ennek az este- nek a részleteit akarom feleleveníteni, legyen elég annyi: Höllering mértéktartóan szolt saját vállalkozásáról, s elismeréssel méltatta Jancsót. A hortobágyi múltidézés érdemel nagyobb figyelmet.

A vendég szívesen emlékezett a forgatásra, mert – állítása szerint – csupa szolgálatkész ember vette körül, filmje összeállítása viszont gondokat jelentett. Csodabogárnak tartották (elterjedt róla, hogy valami baja lehet, mert azt veszi szalagra, hogyan nő a fű), és közölték vele: valamennyi vágóasztal fog-

lalt. Csak éjszaka dolgozhatott. A film fogadtatása aztán kárpótolta a sérelmekért: igaz, az elismerésekbe diszónáns hangok is vegyültek. Londonban, az ottani bemutatón egy magas rangú diplomata otthagya a vetítést. „Súlyos” kifogásai voltak. A vásárban újságpapírba csomagolják a virslit; sütővasal bélyegzik meg a marhákat. „Hamis a kép a magyar valóságról” – állította az előkelő hivatalnok. Csak úgy mellékesen jegyezzük meg: feltehetően egyszer sem fordult meg életében a pusztán.

A Hortobágyának nincs folytatása mozihistóriánkban. Sajnos George Höllering sem tudott gyakran producer és pénzt szerezni további tervei megvalósításához, így aztán életműve torzó maradt. Londonban Brecht és Dudow munkáját segítette (fontos adalék világképe tartalmához), de a háború kitörését követően internálták. Miután kiszabadult, régebbi útján igyekezett járni tovább, csak hát az idő meg a divat nem az ő mondanivalójának és stílusának kedvezett. „Másra van szükség” – mondogatták terveire. Két megvalósult színvonalas film tanúskodik kirtartásáról: az Alakok és formák a primitív és modern művészet történetét mutatja be, a Gyilkosság a székesegyházban fantáziadús Eliot-adaptáció.

A mostoha körülmények kedvét szegte a Hortobágy filmpoetájának. A vetített képekhez nem lett hűtlen: mozit nyitott az angol főváros kellős közepén. Ez volt az Academy Cinema, melynek műsorán gyakran szerepeltek a mi új produktumaink is (amikor a fentebb említett rendezvényre került sor, éppen Jancsó Miklós gálaestjére készültek). Az art kino angliai krónikájában – nem mi mondjuk, hiteles tanúk állítják – ez az ékszerdoboz meghatározó szerepet játszott.

Londoni „nagykövetünk” hazatérve sem feledkezett meg rólunk. Meleg hangú köszönőlevelet írt, és nekünk ajándékozta egyik alkotása kópiáját. Mi mással viszonzhatnánk kedvességét: a Hortobágy és baráti gesztusai miatt tiszteletbeli magyarnak tekintjük.

Lev Kulesov

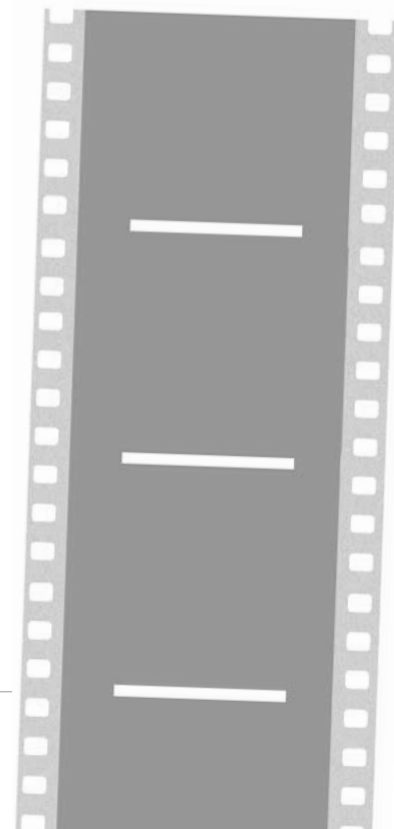
A szovjet filmmel való ismerkedésem azzal kezdődött, hogy a budapesti Filmmúzeum zártkörű vetítésein – kongott a mozi az ürességtől – megtekinttem néhány alkotást, később pedig, amikor Debrecenben speciálkollégiumot szerveztünk, műsorba iktattam a húszasévek moszkvai-leningrádi-kijevi klasszikusait – telt házak előtt. Nem akarok hivalkodni, de az egyetemen

érdeklődést keltettek és sikert arattak a nevezetes történelmi értékek, nemcsak a Patyomkin páncélos, Az anya meg a föld, hanem az olyan unikális kincsek is, mint az Ágy és dívány, A cár utolsó alattvalója vagy az Ember a felvevőgép-pel. Korántsem a politikai mondanivaló és az agitatív effektusok miatt: hallgatóink különösen a nyers valóságbrázolást, az eredeti montázstechnikát, a lendületes dramaturgiát értékelték a megkopott celluloidszalagokban. Amúgy persze nálunk is sokan felültek az előítéleteknek. A futó műsor szovjet darabjainak többségét, az olyanokat, mint a furfangos Nyeszterka, A benzinkút hercegnője – micsoda címek! – jogosan kerülték el széles ívben, ám könyörtelen szelekciójuknak a színvonalas alkotások is áldozatul estek. Egyszer érdemes lenne számba venni ennek az évtizedeket és nemzedékeket láncreakcióként megfertőző elutasításnak a mozgatórugóit (erről majd inkább máskor, máshol). Most elégedjünk meg annyival: becsületszóra állítom, hogy az Auditorium Maximumban nem lasszóval fogtuk a nézőket, amikor Eisensteinék művei peregetek.

Lev Kulesov egyik filmje is helyet kapott a programban, méghozzá a Mr. West kalandjai a bolsevikok országában, ez a bájosan naiv, átlátszóan és mégis meggyőzően propagandisztikus, eredeti ötleteket tartalmazó vígjáték. Rögtön nekiestem a szakirodalomnak. Akkoriban még csak Georges Sadoul egyetemes filmtörténetét lapozhattam át (plusz az orosz nyelvű, job-

bára hivatalos hangnemű forrásokat), ezért inkább a saját szememnek hittem. Később aztán kiváló kalauzok segítettek a korszakos jelentőségű rendező életútjának megismerésében. Főképpen Neja Zorkaja portréja az Arcképek című kötetben, amely magyar nyelven is napvilágot látott. A tanulmány első mondata – egy idézet – tömör summázata a pálya jelentőségének: „Kulesov vállairól (...) léptünk ki a nyílt tengerre. Mi filmeket csinálunk – ő filmművészetet teremtett.” A citátum abból az előszóból származik, amelyet Pudovkin, Obolenszkij, Komarov, Fogel és mások írtak Lev Kulesov 1929-ben megjelent könyvéhez, a Filmművészethez. S milyen szeretetteljesek és meggyőzőek az esztéta egyik passzusának mondatai is: „Kulesov összefűzte a régi mozgóképek kezdetleges, kézműves, provinciális rutinját. A filmet a kontárság, a szalonszenvedélyek világából a korszerű művészet útjára vezette, közelítette a korai 20-as évek új költészetéhez és művészi kísérleteihez. Igaz gyermeke annak a kornak, amelyre – egyelőre még csak a művészetben belül – az erjedés, az útkeresés, a pezsgés volt jellemző. Esztétikai, szakmai reformot hajtott végre az orosz filmművészetben, és amikor eljutott képességei határáig, átadta a stafétabotot másoknak.”

Egy jubileumi interjúorozat keretében felkereshettem otthonában az idős mestert. Családi körben fogadott. Körülötte sürgött-forgott a néma mozi legendás orosz sztárja, Alekszandra Hohlova, született Botkina, Tretyakov unokája, s ha emlékezetem nem csal, néhányan mások is a leszármazottak közül. Pazar lakomával tisztelt meg – sokfogásos ebéddel, vodkával, pohárköszöntőkkel. Jól éreztem magam, s arra gondoltam: néhány évvel korábban álmodni se mertem volna arról, hogy egy élő klasszikus társaságában lehetek ilyen meghitt körülmények közepette. A „fogadás” alatt folyt a beszélgetés. Noha alig jutottam szóhoz – Kulesov megnyílt előttem, szívesen beszélt a múltáról és élményeiről –, elhatároztam: ha török, ha szakad, kifagatom kísérletéről, melyet sokféleképpen írnak le a szakkönyvek. A leggyakoribb variáció (leegyszerűsített sémával): „férfiarc+koporsó, férfiarc+étel, férfiarc+nő = a bánat, az éhség és az érzélem kifejezésének montázsa”. A válasz így szolt: „Magam sem tudom, sokféle változatot próbáltunk ki. A dolog lényege nem az állandóság, hanem ellenkezőleg, a változatosság. A motívumok, a képsorok, a beállítások tetszés szerint behelyettesíthetők másokkal.”



13. FILMEMMLÉKEZET FESZTIVÁL

Moveast'89

Portugál filmtörténet

Balázs Béla 125

szeptember 17–30-ig
az Örökmozgó Filmmúzeumban

