



Salt ügynök

A jövő televíziója – 3D-s vagy nem lineáris műsorfolyam?, / Maga a 3D megjelenése a televízióban nem jelent paradigmaváltást. Ami már nem csupán a képminőséget érintő változás, az annak a lehetőségnek a mind szélesebb körű megjelenése, hogy a felhasználó eltérhessen a lineárisan kapott műsorfolyamtól. Az igazi változás abban áll, hogy kilép a néző abból a passzivitásból, amelybe évtizedek óta belenőtt>>> 8. oldal

Egy korszak vége - egy mozibolond siráma / A virtuális világban a művészeknek nem kell többé rendelkezniük azzal a tudással, hogy miként törjék meg a matéria ellenállását, minden lehetséges, így semmi sem számít. >>> 6. oldal

Egri csillagok DVD-n / Az Egri csillagok werkje ellentétesen működik: visszaadja a film által nehezen elérhető illúziót. Működésbe hozza a film csodáját. Éppen annak révén, hogy rádöbbsen bennünket, minden manírosnak, mesterkéltnak tűnő dolog abszolút komoly. >>> 16. oldal

Michael Curtiz és a 13. számú fiáker / Curtiz egyre inkább uralja a film sajátos narrációs eszközeit, amit a hetedik művészet csaknem minden úttörője munka közben tanult meg, vagyis megfelelően egyensúlyoz az egymást váltó képek közötti ritmus és a film teljes egésze által megkövetelt ritmus között. >>> 18. oldal

Ki vagyok én?

Fábián Károly



I Love You Phillip Morris

A tenger fátyolos morajlása vonzott a tengerpartra. És a látványa, ahogy neki-fut a homokos partnak, visszacsúszik, majd tompán dörömbölve nekilendül újra. Nincs az egésznek semmi értelme, csupán egy őselem nyújtja ki, majd hajlítja be ismét az ujját. Játékból, cél nélkül. Zsigeri rángások sora, mozgás a mozgásért. Megnyugtatója az embert ebben az örökösen céltételezett kapkodásban. És vonzott a homok is. Ahogy a legtermészetesebb következetességgel eszi be magát mindenhova. Az összes szövet-szál közé, a pórusokba. Nincs menekvés. Az apró szemcsék folyamatosan bújnak és tapadnak. A lesöpörtek helyére millió új szemcse görög. Nem agresszíven, de határozottan. Az ember egy idő után felhagy a küzdelemmel, hogy távol tartsa őket. Itt minden az önazonosságról és az abba való beletörődésről szól. Minden állandó és örök. Akárcsak a

LEVELEK JÚLIÁNAK

című leplezetlen Facebook-propagandafilmben (vagy iWiW, ahogy tesszik). Mi van, ha a soros úgy hozza, hogy egy nap ismét találkozunk egykori nagy szerelmünkkel, akit az élet elsodort mellőlünk (vagy fordítva: minket őmellőle). Hát természetesen szerelem van! Minden ott folytatódik, ahol egykor abbamaradt. Boldogan sétálunk kéz a kézben. Nosza, fel hát a közösségi oldalakra, és kutassuk fel régi, elvesztett szerelmünket! Persze komoly bajba kerül, akinek több nagy igazija is volt: most öregkorára nem hogy élhetne kicsit kieresztve, hanem veheti el egymás után mindegyiket. A sze-

relem ugyanis örök. Levakarhatatlan, akárcsak a tengeri homok. Érvényt szerrez, utat tör magának, csupán annyi kell neki, hogy a két fél ismét egymásra találjon. A filmben a „ha ló nincs, számár is jó élettársak” kihulltak mellőlük, és olyan esztétikusan öregszenek, hogy szebbek, mint új korukban. Igaz, ehhez Vanessa Redgrave-nek olyan mereven kell játszania, olyan karót nyelten kell sugározni a melegséggel vegyes szépséget, hogy az ember folyamatos drukokban ül a nézőtér: jaj, csak nehogy szétesen ez a gyönyörű tákolmány! Egy rossz mozdulat, és a sminkesek, világosítók és nem utolsósorban az operatőr munkája romba dől. Igaz, akkor legalább játszhatna természetesebben... De nem ez a cél, hanem hogy a két szereplő elhitesse velünk: ötven év nem idő. Elhanyagolható. Nem tudom, kinek jobb: aki ötven év alatt nem változik semmit, vagyis a fél élete kidobható, vagy annak-e, aki mindig újabb és újabb tapasztalatokat szerezve folyamatosan formálódik. Nem csupán ötven, de mondjuk, egy vagy két év után sem ugyanaz, mint aki annak előtte volt. Akin nyomot hagy az idő. Ott és akkor azt érezhettük mind a ketten, hogy örökre összetartozunk, hogy az az igazi és őszinte szerelem, amely egy bizonyos élethelyzetben hatalmába kerít bennünket, de aztán vagy megéljük ezt még egy párszor (ami megkérdőjelezi korábbi érzelmünk kizárólagos igazságát), vagy szerelem nélkül tapasztaljuk meg, hogy különböző élethelyzetekhez más-más érzelmi állapotok kapcsos-

lódnak. Sokszor éppen egy következő nagy szerelem fénytörésében derül ki, milyen keveset is tudtunk a szerelemről annak idején, amikor azt gondoltuk, hű, de nagyon szerelmesek vagyunk, és ennél már nincs tovább. A lesöpérés után megülő homok sem ugyanaz szemről szemre, mint azelőtt volt, csak újabb és újabb szemcsék alkotják, még ha messziről úgy is tűnik: ez csak homok. Azt is tudjuk, hogy más a szerelem, és más a fellángolás. Ötven év elteltével megáll előttünk a férfi, akit elhagytunk, mert féltünk a szüleinktől, hívott a fontosnak vélt kötelesség (a filmben konkrétan a tanulás), és most itt magasodik előttünk, délcegen egy lovon, meseszerűen emlékeztet Franco Neróra (merthogy az is), a háttérben pedig egy pompás olasz szőlőskert zöldell. Mi meg úgy libbenünk ki a hűtőrácsával egérfogóra dizájnolt Lanciából többórás poros utakon való zötykölődés után, mint egy rajzfilmszépség a tökhintóból. (Micsoda árnyalt, a mélyrétegekben elrejtett populáris ikonok kavarnak elő az olasz porból!) Hát kinek ne dobbanna meg a szíve?! Nekem még akkor is meg szokott, amikor egy régi barát vagy ismerős ír rám, esetleg én bukkanok rá a neten – az emlékek előjönnek, a vénámba tódulnak, és kész az izgatottság. Nem kell ehhez régi nő. Redgrave egyetlen mozdulat-szintű játékeleme, hogy amikor újabb és újabb Lorenzo Bartolinihez kopogtat vagy csenget be Verona környékén (mivel nem tudja pontosan, hol lakik az eredeti), a feszültségtől meg-

remeg a keze. Ugyanakkor elképzelhető, ha Lorenzóval élte volna le az életét, most mondjuk egy gimis szerelmétől jött volna ennyire lázba. Elege lenne már a borospincék dohos leheletéből, amely lefekvéskor sem tágít az orrából, a folyton kavargó porból és a kíméletlenül perzselő hőségéből, az emberek állandó, füledt izzadságszagából, a folytonos ordítva beszélésekből és ebből a jólelkű és kedves, ám bárdolatlan és határozottan lószagú férfiből. Néha kisétálna a romos kis épülethez, a távolba meredne, szép ősz haját megemelné a légáramlat, és miközben cserzett bőrén felszártana egy könnycseppet a forró szél, Londonra gondolna és arra a fiúra, aki először nézett rá kihívóan, aki először fogta meg a kezét vagy csókolta meg – ízlés szerint. Hogyan változik meg egy ember szaga, miként lesz más tapintású a teste és válik idegenné, akiért pedig egykor megőrültünk? Milyen az, amikor kiderül, hogy a hosszan múltó hétköznapok és az azokban rejlő gondok a társunkat befelé fordítják, nem tudja kimutatni irántunk a szerelmét. Szeret, csak nem látszik, érződik persze, csak nem jön át. Mit lehet ilyenkor tenni?

Természetesen felülvölteni, miközben gépiesen dugjuk az asszonyt: de hiszen „I’m gay!” Persze ez már egy másik film, az

I LOVE YOU PHILLIP MORRIS.

Annak is a trailere. Ugyanis a filmben hősünk nem akkor ébred rá másságára, mikor az asszonyt gyömöszöli, hanem egy autóbalesetet követően a kórházban. Szerintem a preview-megoldás jobb volt. Nagy szerepe volt abban, hogy végül egy unalmasan forró nyári délután ennek a filmnek a megnézése mellett döntöttem. Akárhogy is, Steven Russell a legvakmerőbb változásokra képes harsányan és önfeledten. Agresszíven naiv kisvárosi zsaru, aztán ügyvédnek éppolyan lehengerlő, mint egy nagyvállalat marketingesének, de ha kell, a börtöncellában áll helyt. Megfelelően funkcionál heteroházasságban és szárnyakat kap homoszexuális kapcsolatban. Korunk ideális hőse. Bármelyik területen beválik, ugyanis elképesztő gyorsasággal idomul az éppen adott körülményekhez. Vagyis a film szerint korunk ideálja a szociopata személyiségre emlékeztetően szétesett egyéniségű ember. Ugyanis ki tudja, hogy holnap hol lesz ránk szükség (vagy hol jut számunkra hely) a kapitalizmus gigantikus mechanizmusában. Aki nem mobil és adaptív, hamar a fergese között találja magát, amint hullik éppen. A Truman show és a Dick és Jane trükkjei után Jim Carrey egy újabb szívbemarkoló kisembert alakít a maga burleszkesen keserűes stílusában. Egykor a chaplini figura folyton beakadt a kapitalizmus mechanikájába. Porszemként hullott bele, és megakasztotta. Mi pedig

kinevetjük, mennyire nem tud alkalmazkodni. Miközben csak kevesen vesszük észre, hogy ő az egyik utolsó figura, akinek arca van a tömegben. Személyisége. Ezért szorult be folyton a nagy zúgásban, zakatolásban. (Ezt a konfliktust újítja fel a 80-as évekhez igazított burleszkjében /Ratataplan/ Nicchetti: a munkafelvétel azt a jelentkezőt szórják ki legelőször, aki pazar fát rajzol, miközben a sematikus, egyenkörök alkotói továbbjutnak.) Carrey a klasszikus chaplinihez képest ellentétes módon viszi ad absurdumig Russell figuráját. Annyira nincs arca, személyisége, hogy bárhol bevethető. Nem tudja maga alá gyűrni a gépezet, mert bárhonnán kicsúszik, és bárhova beszívárog. Csakhogy aki annyira arctalan, vagy Jim Carrey miatt stílszerűbben fogalmazva „gumiarcú”, annak más, mederben tartó mechanizmusai sem működnek. Például miért is értené, hogy vannak bizonyos határok – ha már kapitalizmusról van szó, akkor az, hogy ne lopj –, amiket be kell tartani. Russellt éppen azért nem tudja befogadni a kapitalizmus, mert oly tökéletesen illeszkedik bele. Ezt a dichotómiát könnyedén és mégis félelmetes erővel alakítja Jim Carrey – leesik az állunk. Kár, hogy talán sohasem fog tudni kitörni a pályája elején játszott slap-stick burleszkek fojtogatásából a nézők szemében... Steven Russell ezerszemélyű személytelenségével egyszerre hős és antihős.

A többidentitású karaktereket klasszikusan a krimik, de még inkább a kémfilmek alkotói és nézői kedvelik. Az izgalom forrása, hogy mennyire tud azonosulni szerepével az illető hős, mennyire tud hasonlítani különféle karakterképeire. Felőlünk, a nézők felől tekintve: mennyire tud átvérni bennünket. A

SALT ÜGYNÖK-ben

konkrétan: mikor tudja elhitetni velünk, hogy amerikai ügynök, majd mikor válik hasonlóképpen meggyőző oroszra, aztán megint amerikaivá, utána ismét oroszra és végül amerikaivá. Ennyi transzformációt vállaltak a film készítői, többszöri alakváltozás esetén már valószínűleg vígjátékban kellett volna gondolkodniuk. Evelyn Saltot az különbözteti meg Steven Russelltól, hogy mindvégig tudja, kicsoda, tehát van konstans identitása, miközben az I Love You Phillip Morris hőse úgy bárki, hogy közben senki sem (illetve mindig éppen az, aki). Vagyis Salt csak szerepet játszik. Persze azért jó a film, mert nézőként nem tudjuk, melyik ügynökmivolta a szerep és melyik nem az. Sokan el is veszítették a végső nagy metamorfózis előtt a fonalat, és kérdezték egymást kifele jövet a moziból, hogy jó, de akkor most ki is volt ez a Salt?

Felkaptam arra a pár napos hírre a fejem, hogy a HungaroLada megszű-

nik Magyarországon. Marad ugyan pár márkaképviselő, de a gyári tulajdonú importőr végelszámol. Nyilván túlzás világmárkának tekinteni a Ladát, különösen a FIAT-licenc megszűnte után, de itt nálunk (is) évtizedekig a Lada merítette ki a jó felső középutó fogalmát. Természetes, hogy a dolgok változnak, nincs is bennem különösebb nosztalgia a Lada iránt, csupán igazságtalannak tartom a hanyatlását, amikor a legfrissebb amerikai filmekben változatlanul szilárd és kikezdetetlen márka az „orosz mivolt”, ha a gonoszságot kell felcímkézni. Nem vonul ki a populáris kultúrából. Nem szüntetik meg a márka gyártását, sőt újabb és újabb képviselőket nyitnak, vagyis produkciókat alapítanak rá. Pedig az egykori, kétpólusú világ megszűnésével elkezdtek sorjázni az új ellenségek az amerikai filmekben: latinok, távol-keletiek, ázsiaiak, afrikaiak. Mikor mit kívánt a helyzet. Csakhogy közben annyira piszi lett az amerikai közgondolkodás, hogy izléstelennek tartja, ha (potenciális) fenyegetői ellenségként köszönnek vissza rájuk a moziban. Jöjjenek hát ismét a régi, jól bevált gonoszok! Elvégre velük kapcsolatban a reinkarnáció sem elképzelhetetlen. Ki tudja, mit ástak el a föld alá az átkosban. Kalasnyikovokat, atomfegyvereket, aztán most előhozakodnak velük. Biznizselnek. Az öreg demok-

ráciák meg csak kapkodják a fejüket. A nyár elején fejeződött be a 24 című sorozat a nyolcadik évaddal. Végül és utolsósorban az oroszok voltak az amerikai terrorelhárítás és Jack Bauer legfőbb ellenségei. Elégedetlen dőlhattünk hátra: nincs új a nap alatt. A Salt ügynök orosz Frankensteinjének szerepére egy hamisítatlan lengyel színész is sikerült megnyerni (ő programozza át az orosz-amerikai gyerekek agyát, és gyárt belőlük tökéletes ölgépeket): Daniel Olbrychskit. Szélesre nyílik a szláv olló. Ráadásul olyan velejükig elfajzottak az oroszok, hogy a célpontjuk már nem is egy amerikai, hanem egy másik orosz ember. Csupán szintérnek kell nekik Amerika, ami így, ártatlan jelenlévőként, bevonódik a konfliktusba. Ott ölik egymást az amerikai elnök közvetlen közelében a Fehér Ház bunkerében. Még szerencse, hogy a drága embernek nem esik semmi baja. Az amerikaiak meg csak állnak és védekeznek. Tisztára, mint a mindennapokban...

Az avított téma ellenére a film friss képi világú, és pereg rendesen. Ehhez hasonlóan

A SZUPERCSAPAT

is kifogástalan műfaji munka. Jó nézni az akciókat, nem unalmasak a dialógusok, néha még eredetinek is tűnnek a poénok. Kapásból tudunk sorolni egy sereg csapatfilmet. Pár renitens

fickó összeverődik valahogy, és különleges tudásukat összeadva teljesítik a mások vagy éppen maguk által kitűzött célt. Ebben a filmben mindkét esetre látunk példát. A bandát ugyanis átverik a hivatalos küldetésükkor, börtönbe kerülnek, onnan kell kiszabadulniuk, megtalálni a fő gonoszt, és egyszerűsmind tisztára mosni magukat. Együtt félelmetes a hatóerejük. A csapat minden tagja rendkívül értékes egyéni persze. Sőt, ahogy a filmből megtudjuk, nem is kell mindig mindent előre eltervezni, mert az adott helyzetben a sok kreatív energia eredőjeként biztos, hogy a legjobb megoldásra fog rábukkanni a legnagyobb természetességgel a csapat.

A tengerpartra kikapcsolódni mentem. Nem mintha a látott mozikon való elmélkedés nagyon igénybe vette volna a nyáron. Az első nap még el tudtam kerülni, hogy a napozók között négy-öt percenként átbaktató üdítő-, kókuszdió-, fürdőlepedő-árusok, no és persze a táska, napszemüveg és egyéb hamisítványok dílerei átjárják az agyamat. Másnap már ez nem sikerült. És kezdtem kellemetlenül érezni magam. Különösen, mikor már ismerősen csendült fel egy-egy kántálás: „kokófreszkó”, „águabirrakóláfántá” és a többi. Figyelni kezdtem őket. Tapossák a homokot, vállukon a műanyag hűtőtáskák, vagy talpig beöltöznek a perzselő napsütésben a karkötőkbe, órákba, táskákba, amiket árulnak, és a kezükben lógó kartonokban botladozva, amikre a napszemüveg-hamisítványok vannak fel-tűzve, gyűrik a homokot. Ismerem a sorsukat dokumentum- és játékfilmekből. Nem most csodálkoztam rá, hogy mik is vannak a világban. Kezdetben az én heverésző tunyaságom zavart az ő fáradhatatlan homoktaposásuk kontrasztjában. Pedig hát láttam, hogy ők is pihennek a nap melegével. Esznek, nevetgélnek. Persze leginkább az a kérdés zavar, hogy mennyire vagyok távol tőlük. Juthatok-e én is hasonló sorsra? Én ugyanis nem vagyok semmiféle A-csapat tagja. Nem rendelkezem különleges tudással, képességekkel. Olyanokkal nem, amelyek bármikor ne lennének helyettesíthetők egy másik embernek az enyémhez nagyon hasonló képességei révén. Nem érzek magam körül teamet, amely nem engedné, hogy magamra maradjak. Amely utánam nyúlna, hé öreg, most készülünk egy nagy akcióra, és a te tudásodra van szükségünk hozzá. Csak abban bízhatok, hogy nem változnak a dolgok gyorsan. (Állandóságra gondolni sem merek, nehogy ne következzen be!) És ha a képességeim nem is, de a nehézkedési erőm talán segít, hogy még jó ideig ott maradjak, ahol vagyok.



FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

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

Címlapunkon: Salt ügynök

főszerkesztő: Forgács Iván

szerkesztők:

Kovács Adrien (Kronika, Filmek, Arcok)

Tanner Gábor (Plánok)

Fazekas Eszter (Arcok, Képtár)

olvasószerkesztő: Schiller Erzsébet

korrektor: Kerekes Andrea

A nyomtatásban megjelenő Filmkultúra

műszaki szerkesztője: Sóti Gábor

nyomda: Érdi Rózsa Nyomda

szerkesztőség címe:

Magyar Nemzeti Filmarchívum

1021 Budapest, Budakeszi út 51/e

telefon/fax: 394-5205

HU ISSN 1418-8740

fő támogatóink:

nka
Nemzeti Kulturális Alap
filmk
MAGYAR MOZGÓKÉP KÖZALAPÍTVÁNY

MOZI

M. Tóth Géza-Antonin Krizsanics:

Bogyó és Babóca

– 13 mese

Deák-Sárosi László

Emlékszem, úgy 6-7 évvel ezelőtt láttam először Bartos Erika első képes gyerekkönyveit. Magánkiadásban, színes, spirálozott fénymásolatban terjesztette a füzetcskéit óvodákban. Egyik ismerősünk révén vásároltunk belőlük, és a gyerekeink nyomban megkedvelték. A kiadványnak voltak kisebb hiányosságai, de arra gondoltam, hogy ezeket a könyvecskéket érdemes lenne igényesebb nyomdai kivitelben kiadni, országosan terjeszteni.

Egy-két évvel később már keménykötésben, rendezettebb tipográfiával találkoztunk Anna, Peti és Gergő történeteivel, egy országos kiadó és terjesztő logója jelzésével. Ezekből a könyvekből pár év alatt tucatnyi jelent meg, és a kisgyerekes családok nagy része ismeri, olvassa, jobbára a gyerekek kérésére. M. Tóth Géza, a rajzfilmsorozat tárrendezője és producere is úgy fedezte fel Bartos Erika könyveit, hogy egyik családapa barátja felhívta rá a figyelmét.

A Bogyó és Babóca deklaratán erőszakmentes, és a nem didaktikus nevelést felvállaló sorozat. A kis epizódok mindegyike valamilyen, a hétköznapokban is megtapasztalható konfliktust dolgoz fel. A barátoknak meg kell osztaniuk a talált cseresznyét; a bánatában világgá ment kiscsigát megkeresik, és hazahívják; a viccből ijesztgető bogaraknak a tréfát visszaadják; a tücsököknek az eltörtt hegedűje helyett pedig új hangszert készíttetnek. A konfliktusok feloldást nyernek, megindítóan ártatlan módon. A papírsárkánnyal fennakadnak egy fa tetején, és a repülni képes bogarak lepedőt feszítenek ki a csigának, hogy épen leérjen a földre. A mérges pókot megkötozik, aki aztán bevallja sírva, hogy nem is akarta a többieket bántani, csak mérges lett, mert megzavarták az álmában.

Egy gyerekfilm agressziója gyakran nem is az ábrázolt konfliktusban, veszélyhelyzetben rejlik, akár nem is annak a feloldási módozataiban, hanem a képek, hangok, motívumok hangulati világában. Bartos Erika rajzai harmóniát sugároznak, és ezt tökéletesen jól átvette a rajzfilm is. A harmónia alapállapot, amiben izgalomfokozó tényező az is, hogy megjelenik egy mérges pók. A feszültséget az olyan történetek vezetik le, amelyek nyugalmi állapotból indulnak, és oda térnek vissza. Akár össze is lehet csapni a mérges pókkal, hadakoznak is Bogyóék egy akkora hatlábúval, mint amekkorák ők négyen együtt, de a megoldásnak van pedagógiai meghatározhatóság, nem iskolásan nevelő értéke.

Hadd védjem meg a Bogyó és Babóca történetek egyszerűségét ebben a vonatkozásban! A gyerekeknek nem érdemes akármit eladni. Néhány fő motívum van, ami előfordul a gyerekek életében, és amelyre érdemes reflektálni. Például: szembenézni valaminek az elvesztésével, betegséggel, megosztani valamit másokkal, segíteni, ha kell, felfedezni a kölcsönösséget, a barátságot stb. Amiért érdemes újra és újra feldolgozni ezeket a témákat, az az egyéni stílus. Bartos Erika vizuális világa épp eléggé egyedi, senki máséval össze nem téveszthető, a maga egyszerűségében is megragadó.

A Bogyó és Babóca (2010) stílusában 1990 előtt sem készültek rajzfilmek. Az egészen kicsiknek inkább bábfilmeket gyártottak: Mazsola és Tádé (1971), Futrinka utca (1979). Lehet, hogy a bölcsődés- és óvodáskorúaknak inkább a bábok világa felelt meg: a bábok egyszerre kapcsolódtak a megismerhető tárgyi környezethez (létező, funkcionális tárgyak, illetve plüssátlakok mint játékok), ugyanezen végre is lehetett hajtani az

esztétikai stilizációt, illetve el lehetett helyezni azokat meglepő kontextusban a mese történetében. A mozgó rajz már magasabb fokú absztrakciós befogadókésztséget követel. Erre a szintre inkább a nagyobb óvodások és a kisiskolások jutottak el, nekik már az olyan animációk feleltek meg, mint a Pom Pom meséi (1980) és A nagy hohorgász (1982).

A Bogyó és Babócahoz legközelebb A kockásfülű nyúl (1975-

BOGYÓ ÉS BABÓCA, A KÉT ÁLLATGYEREK JÓBARÁTOK, ÓVODÁBA IS EGYÜTT JÁRNAK. SOK KEDVES TÖRTÉNET ESİK MEG VELÜNK, AMIBEN SOKAT TANULNAK A VILÁGRÓL, MÁSOKRÓL ÉS SAJÁT MAGUKRÓL IS. KEDVES RAJZOLT TÖRTÉNETEK A LEGKISEBBEK SZÁMÁRA IGÉNYES KIVITELBEN - 2010. SZEPTEMBER 12-TŐL A MOZIKBAN, MAJD OKTÓBERTŐL DVD-N, KÉSŐBB A TELEVÍZIÓKBAN.

1978) áll: a mesék egyszerűsége, az erőszakmentes fordulatok, a harmonikus képi világ. A Marék Veronika kis történeteivel – pl. Laci és az oroszlán (1961), a Hol terem a sok gyümölcs? (1975) vagy Boribon születésnapja (1973) – rokon A kockásfülű nyúl nyomban rajzfilmen kelt életre (könyv formájában csak 2007-ben jelent meg az első két epizód története). Elsősorban kicsiknek szánták, de a mozgás, a képek ritmusa, a csodás elemek révén (például repülő nyúl), illetve a verbálisan felfogható fordulatoknak köszönhetően inkább a kisiskolások befogadói szintjét feltételezte.

Bartos Erika képeskönyvei még közelebb vitték a rajzos stilizációt a 2-6 éves korosztályhoz. A könyvek szín-, forma- és motívumvilága, úgy tűnik, a KEDD Stúdió által rajz-

filmre adoptált közegben is érthető és befogadható. A motívumok megfelelő mértékben kapcsolódnak a már ismert és a még épp felfedezés alatt álló környezethez. Felismerhetők, azonosíthatók a mindennapi élet tárgyai: fa, ház, virág, nap, asztal, szék, bögre, ablak, fénykép stb. A mozgóképek kiegyensúlyozott ritmusát már a kicsik is követni tudják.

A rajzok a képeskönyvekben és a rajzfilmen is megmaradnak egy síkban, és nem csak a háromdimenziós filmek illúziójához képest, hanem ezek az epizódok a hagyományos rajzfilmek által gyakran kiaknázott kép-mélységgel sem élnek. Olyanok Bartos Erika képei, mint idealizált, retusált gyerekrajzok, amilyenek egy óvodáskorú lerajzolja a környezetét. Az esetlegességet, a kidolgozási hibákat kiigazították, de a legfontosabb elemeket, legalábbis a stilizáció szintjén megtartották. Ilyenek például az arányok szándékos be nem tartása, ahol a szereplők a „történetben” meghatározott fontosságuk arányában kapják meg fizikai méretüket. Ez elmondható a fizikai törvények részleges figyelmebe nem vételére: felmászhatnak a szivárványra, és lehuppannak róla, 45 fokos, illetve változó dőlésszögben mennek a kerek dombon stb. Szintén fontos az animálás, a megszemélyesítés. Egyes tárgyak élökként viselkednek, az állatok pedig emberi tulajdonságokkal bírnak, beszélni is tudnak.

A mozgás és a képek ritmusa átmenetet képez a nyugodt, bábus mozgás és a realiztikus hatás között. Nos, ez az, ami nem volt még: a 4-6 éves korosztály befogadói szintjének megfelelő mozgásritmus. A bábfilmek régebben is tudtak felfoghatóak és vizuálisan megragadóak lenni, illetve képesek voltak felgyorsulni, ha kellett, de a rajzfilmeknek a mozgást illetően el kellett érniük egy bizonyos ingerküszöböt, ami már inkább a nagyobb gyerekek befogadói világa felelt el az egészet. Hogy Bartos Erika állatkáinak mozgása mégis a legkisebbek befogadói szintjén marad, az több mindennek köszönhető.

Elsősorban az említett életkori valóságészlelésnek megfelelő képi stilizációnak. Másodsorban: a történetek egyszerűségük miatt nagyon könnyen felfoghatóak. Sokat segít a mesélés. Egyetlen mesélő, Pogány Judit adja elő a történetet – a dialógushangokkal a szereplők egyéniségéhez igazodva. A mesélő kommentálja is az eseményeket, szinte minden információt megkap a néző szövegesen is, amit lát, jellemzően szinkronban. A zene önmagában is leköteti a figyelmet, és folyamatos-

ságot teremt (a rajzfilmsorozat-hoz az Alma együttes írt főcímdalt és kísérőzenét).

A mozgásritmust és a történet információadagolását illetően az alkotók tökéletesen eltalálták az arányokat, és a gyerekek figyelmét képesek volt a 13 epizód egyvégtében lekötöni. A sajtóvetítést több tucatnyi gyerek szó nélkül végigülte, és biztosan nem csak a jólneveltségük okán, mert az egyes epizódok után hangosan megjegyezték, hogy „lesz még egy, biztosan! Én tudom!”

Egyetlen hiányérzetem maradt a film után. Kevés volt benne a nyelvi humor. (Nem csupán azért, hogy az aprók társaságában a moziban vagy a tévé előtt a nagyobb gyerekek és a szülők is jobban szórakozhassanak.) A nyelvi gegek gyakran összefüggenek a vizuális poénnal. És nem utolsósorban: ezek megértése a humorérzék az intelligencia fokmérője is, a nyelvi humor iránti fogékonyság fejlesztése sosem öncélú.

Ami a nyelvi rétegből kimaradt, részben behozza a képi humor. Már az is vicces, hogy a katicáék gesztenyehéjből készítenek baba- és utazókocsit, és egy süni húzza őket benne. Az pedig kifejezetten nagyobb gyerekeknek és felnőtteknek is szórakoztató, hogy Bogyó, aki Mikulás napján nem talál semmit a csizmájában, fél másodperc alatt elővarázsol egy batyut (mintha kéznél lett volna), amellyel világ-gá mehet. Külön érdekesek az ötperces epizódokban elhelyezett zenés-táncos betétek, a kis ritmikus koreográfiák, mint a kukac álma, amelyben mennybéli mennyiségben és minőségben jelennek meg számára a cseresznyék, és a kis, zöld állatka ezekben ugrándozik, tobzódik. Másik ilyen emlékezetes zenés betét a hóember tánca szürreális gegekkel.

Az emberben felmerül, miért nem készülnek húsz éve hasonló rajzfilmek, és ha nem készülnek, akkor a KEDD Animációs Stúdióknak ez miért sikerült.

Sokan vallják, hogy a belső keresletnek vagyunk híján, kicsi a magyar piac. De valóban kicsi? Nem csak a hitünk kicsi, amikor engedünk ennek a „logikus okfejtésnek”?

Hogyan lehet megpróbálni mégis? Például egyéni teljesítménnyel. M. Tóth Géza 2007-ben közel állt ahhoz, hogy a második Oscar-díjat is megnyerje a magyar rajzfilmkészítési történetében a Maestróval. Az első 1981-ben Rófusz Ferenc kapta A légy című rövidfilmjéért. A jelölés már önmagában nagy elismerés, és lehet, hogy ezek nyitottak meg néhány kaput a tehetséges animátor előtt, és bontottak le körülötte néhány rossz előítéletet.

A XVIII. szentpétervári nemzetközi filmfesztiválról szóló beszámolóhoz Nyikita Mihalkov 1974-es filmjének címét vettem kölcsön (Szvoj szregyi csuzsih, csuzsoj szregyi szvoih, magyar forgalmazásban: Idegenek között) – a „mieink-idegenek” ideiglenes szembeállítás innentől kezdve azt jelenti, hogy kizárólag a Fesztiválok Fesztiválja orosz résztvevőiről beszélek. A nyilvánvalóan önkényes szűkítést egyrészt a filmek nagy száma magyarázza, másrészt ugyan megtehetné az ember, hogy Szentpéterváron a külföldi filmeket nézi, de a Nyevszkij proszpektől néhány lépésre mégiscsak izgalmasabb az „Új orosz film” vetítéssorozatát látogatni.

A Fesztiválok Fesztiválja 1993 óta létezik, a legnagyobb nemzetközi szemle Oroszországban. A programban más fesztiválok sikereket aratott és díjazott külföldi filmeket vetítenek, külön részlegük van a rövidfilmeknek. A kísérő rendezvények között az idén a francia, norvég és izraeli alkotásokon kívül a németországi Szász-Anhalt tartomány mutatkozott be, a retrospektív sorozatban Alain Resnais és Szergej Mikaeljan filmjei szerepeltek, a filmtörténeti érdekességeket pedig Hollywood első nemzedéke és a 60-as évek csehszlovák filmje képviselte. Az önmagát egyébként nem versenyfesztiválként meghatározó rendezvény fődját egy olasz–francia film, Giuseppe Tornatore Baaria című alkotása nyerte el. Ezt és az egyéb díjakat feltételezhetően a ki- és bejáratoknál osztogatott cédulák, pontosabban az azokon megejtett nézői értékelések alapján ítélték oda. Talán a némileg zavaros szerkezet – a külföldi filmek sorozatának ugyanaz az elnevezése, mint a fesztivál egészének, ellentmondások az információk a szekciók szervezési elveiről – és a világváros hatalmas kulturális kínálata az oka, hogy a nézők néha mintha tanácstalanul lézengtek volna a vetítőhelyeken.

Jelen beszámoló tehát a fesztivál változásának fénytörésében mutatja be a kortárs orosz filmet, amelyről persze átfogóan aligha lehet érvényesen beszélni. Hogy a szervezők miként terelték egybe a sorozat tíz filmjét? Őszintén szólva nehéz megmondani; bizonyos szeszélyek nyilván ebben is szerepet játszottak. Miért érdemes akkor mégis összefoglalni a június 23–29. között lezajlott Fesztiválok Fesztiválja orosz filmjeiről szerzett tapasztalatokat? A filmek jó részét úgysem láthatjuk nálunk, ezekről tehát a krónikáirás szándékával beszélünk – a maradék kisebbség képviselői viszont talán eljutnak hozzánk, és ha így lesz, ne teljesen idegen közegbe érkezzenek.

A június folyamán megjelent néhány híryanag és a napi sajtó valamiféle óvatos derűlátással szemléli az új orosz filmet, bizonyos újjászületésről beszélnek, amit nyilvánvalóan a 90-es évek elejének-közepének mély válsága összefüggésében érdemes érteni. Immár világossá vált, hogy a filmgyártás szovjet modelljének vége. Ha valakinek az államilag támogatott film továbbélésével kapcsolatban voltak reményei, azokat az utóbbi két évtized folyamatai megtépázták. A fesztivál vendégeinek szeme előtt zajlott az egyik döntő ütközet: a valaha jobb napokat látott Lenfilm hamarosan egyesül egy nemzetközi céggel, amely máris üzemeti hét nyelven beszélő filmgyárpalotá-

A mieink az idegenek között

Orosz filmek a szentpétervári nemzetközi fesztiválon

Szijártó Imre



Bibinur

ját Puskin végzetes párbajának valahai helyszíne közelében – akkoriban a terület messze esett a várostól, ma úgyszólván a forgalom középpontjában helyezkedik el, és ezt ne csupán közlekedésszervezési megfigyelésnek vegyük. A Lenfilm mára gazdag szakmai tapasztalatokkal körülcsoportosított épülethez csupán, díszlet- és emlékraktár – no meg értékes telek, ha már a nevezetes vagy ilyen dicsőségre törő helyszínekről beszélünk. Amit idén a Fesztiválok Fesztiválján láttunk, az a fenti értelemben vett átmeneti állapot terméke: a Lenfilm logója a régi idők üzeneteként a legtöbb filmen megjelenik.

Ami a filmeket illeti, kis orosz pillanatképvázlatom elején nem lesznek jó híreim. Született oktató jellegű (nem nagyon) mélyorosoz lózunggyűjtemény Ligijja Bobrovától a Veruju! (Hiszek!) című Suksin-feldolgozásban, szegényember-vígjáték a procc újoroszokról (Alekszej Pimanov: Muzscsina v mojej golove [Férfi a fejemben]), és sportolói karrierfilm is dramaturgiai fejre esésekkel (Din Mahamatdinov: Belaja Medvegica [Fehér medve]). Ezzel el is intéztük a mélyrepüléseket, amelyeket ugyanakkor

tekinthetünk a mai orosz élet ügyetlen, de beszédes térképének: a társadalmi mobilitás elképesztő lehetőségeket kínál, amelyek, ha valóra váltják őket, kétségtelenül a felfelé tájékozódás jövőképét rajzolják ki, ugyanakkor az önérvényesítők hatalmas úrt hagynak maguk mögött, amelyet nem tölt ki a középosztály.

Ezutóbbiról Jana Poljarus Vidrimaszgor című filmje beszél bohókásan, és ezzel át is léptünk a reménykeltő középmezőnybe. A szerzői törekvésekkel nemesített Bridget Jones- (Terézanyu-) történetben persze ott vannak a rémes, soklakós közös bérlemények, és ott van a lecsúszás-szétesés sok jele, de megjelennek a nemes, öntudatos polgárlét lehetőségei is. A film címe afféle szőrejtvény, megfajta beszédes ebben az összefüggésben: a Vidrimaszgor annyi mint 'vid Rima sz gor' – 'Róma látkepe a hegyekről'.

Hajlamosak vagyunk elfelejtkezni az orosz műfaji film létéről. Az orosz tömegkultúra a világ egyik legerősebb archetípustermelő közege, az orosz (nem csak az oroszországi) közönség a világ egyik legmegbízhatóbb műfajifilm-felvetőpiaca, amiről az utcai DVD-árusok kínála-

ta és forgalma alapján is képet kaphatunk; a kortárs orosz thriller és fantasy a nyelvterület határain túl is izgalmas. A fesztivál ideje alatt játszották a mozik A Csuzsaja (Az idegen) című filmet, annak bizonyítékaként, hogy a gengszter- és bűnfilm ugyancsak része a kínálatnak. A fesztiválon ugyan nem szerepelt a szó szűk értelmében vett műfaji darab, de Szergej Debizsev Zolotoje szecszenyje (Aranyfészes) című filmje nem takarékoskodott a kalandfilmes megoldásokkal, Igor Maszlenyikov Bankrot (Csőd) című Osztrovszkij-feldolgozása pedig az ugyancsak hagyományosan gazdag középfajú irodalmi adaptációk mezőnyét erősítette. Az idegenek és Debizsev filmjének egyébként érdekes magyar vonatkozásai vannak: az előbbi hősei Csehországon és hazánkban át viszik a szákmányukat hazafelé, az Aranyfészes főszerepét pedig Alekszej Szerebrjakov, Fekete Ibolya Bolse vitájának egyik szereplője játssza.

A végére hagytam azt a két filmet, amelyet nyugodtan kívánhatunk magunknak a magyarországi bemutatók között. Az elsőfilm Anna Fencsenko Propavszij bez vesztyi (Nyom nélkül eltűnt) című munkája afféle szociális háttér előtt kirajzolódó thriller, az orosz társadalom mélyére kalauzó road movie, amely mintha az eddigiekben felvillantott társadalmi helyzetekre visszhangzana: ha ésnél vagy, boldogulsz, ha nem, könnyen kihullhatsz mindenféle közösségi védőhálóból. Programozó főhőse nem veszi komolyan a lakóhelye lebontásáról érkező hivatalos leveleket, így pillanatok alatt elveszít mindent, ami valakit mégoly formális kötelekkel is, de az emberi társadalomhoz köt. Lakcím nélkül nincs személyi igazolvány, személyi hiányában pedig nem marad más hátra, mint csatlakozni a kitalált vagy a közösségből önként kivonuló holt lelkek, páriák, éjjelimentedékely-lakók táborához. Ijesztő és gyanús gyorsasággal lebontott belvárosi házakról naponta olvashatunk az orosz sajtóban, a film azonban nem a hírek valóságtörmelékeiből, még csak nem is az eredeti helyszínek kétségtelenül létező energiáiból meríti a hitellességét, hanem a történet végletes egyszerűségéből és hidegleglősen eszköztelen végigvezetéséből.

A nagyjátékfilmszerűen ugyancsak pályakezdő Jurij Feting Bibinur című filmje Tarkovszkij, Paradzsanov és Szokurov nyomdokain halad, a mesterektől kölcsönzött transzcendencia iránti érzékenységét ötvözi Tatárföld valóságisztező ábrázolásával. A címadó Bibinur egy sokat látott és öreg néni, aki egy személyben őrzi a tatárok ezredéves mesévilágát és huszadik századi történetét. Az egyébként Szentpétervárhoz kötődő, eredetileg színházi színész és rendező Fetying az értékelések szerint a filmmel megalapította a tatár filmipart, amelyben az egész országból összegyűjtötte a tatár származású színészeket, a forgatás helyszínén helyiek szakmai segítségét vette igénybe, szereplőit pedig túlnyomórészt tatáruknak beszélteti. A Bibinur kapta a Fesztiválok Fesztiválja második legfontosabb díját, a közönség elismeréséül adományozott Ezüst Griffet. Ez lehet a szentpétervári Fesztiválok Fesztiválja legfontosabb eseménye: egy tatáruknak beszélő filmet nyugodtan tekinthetünk a sajátunkénak.

NARRÁTORHANG

Egy korszak vége

– egy mozibolond siráma

Peter Matthews

A filmrajongók nagyon babonás emberek, így baljós óment láttak abban, hogy Ingmar Bergman és Mihelangelo Antonioni pár óra különbséggel egymás után hunytak el. Noha ez vak véletlen volt csupán, sokan a zsigereinkben éreztünk: vége a nagy ívű filmes vállalkozásoknak. Mától fogva nincs több mestermű – nincs több olyan páratlanul ragyogó munka, ami az alkotó lelkének legfinomabb rezdüléseit rögzítené. Ehelyett lesz (illetve már húsz éve van is) egy iparszerűen működő filmkultúra, ami korszerű, személytelen, piacképes és csontig lecsupaszított.

Minden bizonnyal bizonyos életkoron túl kell lenni ahhoz, hogy az ember veszteséget is érezzen a keserűségben. Nem várom el 19 éves tanítványaimtól, hogy megértsék, miért nem vakít el az Isten városának vagy A Faun labirintusának hideg felvillanása – jóllehet mindkettő erősen megérintett, és a dekadencia megjelenítésének fontos darabjai szerintem is. A fiatalabb nézők kondicionálódtak a rothadáshoz, úgy fogadják el a világot, amilyen. Statisztikailag nem lehet bizonyítani a mozi hanyatlását: több merész, érdekes, ugyanakkor ostobaságokat beszélő film készül, mint korábban. Emellett az ember úgy érzi, hogy a legjobb kortárs szerzők (mondjuk, Tarr Béla vagy Michael Haneke vagy Abbas Kiarostami) saját zsákutcákat járnak, szenvedélyes kérlelhetetlenségükkel és komoly súlyukkal eltávolodnak a fő trendektől.

Tudjuk jól: az elmúlt időkben számtalanszor harangoztak be apokalipszist, és mindannyiszor elhamarkodottan. 1930-ban például Rudolf Arnheim és Erwin Panofsky jószolt katasztrófát: úgy látták, a hang megjelenése halálos csapást mér a filmre. Megszűnik a némafilmre jellemző poétikus absztrakció és a tökéletes vizuális hatás, mostantól kezdve a kamerára biztos, hogy rátelepszik a vég nélküli beszéd. John Grierson, a dokumentumfilm brit úttörője még korábbra tekintett vissza, és az eredendő bűn pillanatát akkorra tette, amikor Georges Méliès csiricsaré, hazug fikció megölték Lumière ősi actualitétit („egy holdutazással kezdődött, aztán egy-két évvel később már teljes színpompában repített az ördög-höz”). Mindeddig legalább maga a médium tülköl a számos katasztrófát. Bár a forradalmak megkövetelik a maguk áldozatait: a tradíciókat, a szokásokat, a vonzódásokat, szenvedélyeket – a hit és vágy teljes struktúráját viszik könnyörtelenül a guillotine alá –, ezeket méltán gyászoljuk. Soha többé nem fogja a film megközelíteni sem a némafilmek emel-

kedett, álomszerű szépségét. És semmi sem lesz már olyan megejtő, mint az első rögzített csoda, ahogy Lumière munkásai kiáramlanak a gyárból.

Az aranykorok és a szertefoszlott teljességek persze csak kimérák, de az irántuk érzett nosztalgia alapvető emberi szükségletet elégít ki. Tudományos megközelítésben minden egyén nélkülözhető – a népcsoport-genetika propagandája szerint csupán egy lehetőség –, de mi mégis folyamatosan elsiratjuk azokat az embereket, akik rendkívüli és máshoz nem mérhető élet után távoztak el. Az idős mozibolond tehát jogosan adja át magát a fájdalomnak, sajnálkozik és kesereg. A spleen kifejezést a romantikus szemléletben csalódott Baudelaire használta az idő múlásának ránehezedő súlyát kifejezendő, amikor megérezte, hogy az élet hamuvá válik. A filmrajongók melankolikus élvezetet lelnek abban, hogy rituálisan elősorolják a romlás szimptomáit, mert (ahogy egy freudiánus mondaná) ez segít átélni a gyászunkat, és a megfelelő eszköz arra, hogy jobban szeressük azt, amit elvesztettünk (ahogy Roland Barthes is lett volna ezzel). Megvehetem Eric Von Stroheim Gyilkos aranyát vagy William Wyler The Heiressét (Az örökös), de ennél most jellemzőbb és fontosabb, hogy kikoptak a köztudatból. A jelenlegi krízis nem hirtelen és elsöprő módon következett be, mint a hang felfedezése, a görcsös rángások szabálytalanul, különböző erősséggel követik egymást, a haláltusa hosszúra nyúlik – lassan tűnik át minden a feketébe, ha tetszik. Úgy indul az új, hogy a régi, ormótlan gépezet fokozatosan avul el mellette.

A film domesztikálása

Werner Herzog egyszer azt mondta: misztikus kapcsolat fűzi a filmdobozokhoz – olyan extravagancia ez, ami csak egy fanatikusnak bocsátható meg. Racionálisan nézve, ki sírna a zörgő dobozok és a töredező celluloid, a zajos, rosszul működő lánckerek és a szemmel láthatóan folyamatosan vibráló kép után, amiket egy évszázada kell elviselnünk. Hamarosan maga a film szűz is anakronizmussá válik, tudjuk jól, és a jámbor mozibolond nem fogja tudni elérni, hogy szent ereklyeként becsüljük ezt az egész esetlen gépezetet. A digitális korszak fantasztikus előnyökkel jár majd (amit már ma is megtapasztalhatunk) a hatékonyság, a sebesség, a kényelem és a hozzáférhetőség terén. A tech-

nológiai változás gondolkodásmód-beli változást idéz elő, mert a történelem főkönyvében mindig kiegyenlítődik a tartozás és követelés. A fejlődés csírát látva, a klasszikus filmrajongó rezignáltan jegyzi meg, hogy az új szoftveren alapuló jövő csak egy rossz utópia. Az instant öröm korrumpál, miközben a túl könnyű megvalósíthatóság szellemi renyheséget szül. Most bármelyik csinovnyik a Final Cut Prójával (nem lineáris editáló program – a szerkesztő megjegyzése) egy pillanat alatt létrehozhatja azokat az effektusokat, amelyekkel Szergej Eisenstein vért izzadt. A virtuális világban a művészeknek nem kell többé rendelkezniük azzal a tudással, hogy miként törjék meg a matéria ellenállását, minden lehetséges, így semmi sem számít. A CGI (számítógéppel létrehozott kép – a szerkesztő megjegyzése) sterilizáció és felszínessége nyilvánvaló, émeletítő hiperreális csodákat ígér, de arra nem ad ötletet, hogy mihez fogjunk velük.

Az örökkévalóságról szőtt álmok nem kevésbé megtévesztőek. Az ember rendkívül hálás az „okos” technológiának, amelynek segítségével helyreállíthatóak és megőrizhetőek a régi képkockák, mielőtt az ecetesedés elragadná őket. Ugyanakkor minden folt és karcolás a maga sajátos, mégis heroikus módján éppen annak bizonyítéka a kultúrában, hogy a halál legyőzhető – mint azt bizonyítja Bill Morrison Decasia című, 2002-es meditációja a film hőskorából származó anyagokkal. (A Romlás kísérleti film, amelyben a szerző a bomlásnak indult nitrofilmekből készített vizuális költeményeket – a szerkesztő megjegyzése.) Most nincs hely komplex érvelésre, hogy a fotografikus kép ontológikus igazságát bizonyítsuk a digitális képpel szemben, legyen elég annyi, hogy az előbbi nyomot hagy, míg az utóbbi csalás eredménye. Hogy André Bazin mit gondolna a DVD-kről, azt mindenki kitalálja – nagyon valószínű, hogy méltányolná a lágy mivoltukat és a kompakt eleganciájukat, ahogy ezt mindnyájan tesszük. Ahogy a legutóbbi médium önmagát fenyegeti a letöltések tündérvilágával, úgy még a legsavanyúbb narkósoknak is be kell ismerniük, hogy a

Úgy a DVD, mint az internet ugyanabban az ördögi folyamatban vesznek részt, ami már az elődnek tekinthető videoszalaggal kezdetét vette, és ez nem más, mint a mozi domesztikációja.

Goodbye Dragon Inn



A jelenlegi krízis nem hirtelen és elsöprő módon következett be, mint a hang felfedezése, a görcsös rángások szabálytalanul, különböző erősséggel követik egymást, a haláltusa hosszúra nyúlik – lassan tűnik át minden a feketébe, ha tetszik. Úgy indul az új, hogy a régi, ormótlan gépezet fokozatosan avul el mellette.

Készséggel elismerem, hogy kényelmes és megnyugtató, ha az ember a saját lakásában nézi a filmet, ennek ellenére én sosem fogom tudni kiiktatni a periférikus látásomból a teáskannát. Amikor a mozi a bútorzat részévé válik, többé nem „rabol el” bennünket (hogy Sontag kifejezését használjam).

hatás szigorúan nemzedéki természetű. Úgy a DVD, mint az internet ugyanabban az ördögi folyamatban vesz részt, ami már az elődnek tekinthető videoszalaggal kezdetét vette, és ez nem más, mint a mozi domesztikációja. Jean-Louis Baudry (más teoretikusokkal együtt) azt figyelte meg, hogy egy vetítésre alkalmas színházban a sötétség és a vetítés fényének ellenállhatatlan vibrálása egy regresszív hallucinációs állapotot idéz elő, ami visszavisz bennünket Platón barlangjába, vagy még korábbra, az anyaméhbe. A hétköznapi fizikai határok elolvadnak, és mi belesülyedünk a lenyűgöző, kísérteties figurák világába a mozivásznon.

Ha egykor a filmet vallásnak lehetett tekinteni, mint azt Susan Sontag állítja határkőnek számító 1995-ös *A mozi évszázada* című esszéjében (az írás a Frankfurter Rundschau-ban jelent meg – a szerkesztő megjegyzése), akkor Baudry és követői a film szekularizációjában játszottak szerepet, hamis végkövetkeztetésnek tartva azt, hogy a film magával ragadja a nézőt. Most megérkezett az otthoni szórakoztatóelektronikai ipar, amely határozottan győzedelmeskedett a varázs redukálásában. Készséggel elismerem, hogy kényelmes és megnyugtató, ha az ember a saját lakásában nézi a filmet, ennek ellenére én sosem fogom tudni kiiktatni a periférikus látásomból a teáskannát. Amikor a mozi a bútorzat részévé válik, többé nem „rabol el” bennünket (hogy Sontag kifejezését használjam). A redukált kép táplálja a szórakozottságunkat, közönyösségünket és lezser pepecselésé válik, ami hétköznapi, múlandó önmagunkhoz mutat utat. Röviden: a mozi televízióvá válik. Sok filmkészítő még siettetni is ezt a folyamatot azért, hogy az általuk létrehozott képet alázatosan igazítják a végső célhoz: a kis monitorhoz. Csak ves-sük össze Stanley Kubrick fényes szélesvásznú munkáját a *Spartacus*-ban (1960) Ridley Scott *Gladiátorának* (2000) zsúfolt félközeliével és közelképeivel, hogy felmérhessük, miféle lejtőn vagyunk, ami persze inkább szakadéknak tűnik. Ha a pompázatos moziélmény nem is tűnik majd el, az egyre inkább csupán promóció és mézes madzag lesz a DVD számára. És miközben az ember az utolsó szuszszanasokra vár, arra ítéltetett, hogy ezt a multiplexekben ülve tegye, melyek a non-place jelenlegi standardjai. (A „non-place” kifejezés Marc Augé francia antropológus nevéhez fűződik, aki 1995-ben írta a *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity / Non-place-ek*. Bevezetés a szupermodernitás antropológiájába/. A non-place jellemző példái a repterek, a szupermarketek, a hotelszobák és a sztrádák – a szerkesztő megjegyzése.)

Miként eredményez a bőség hiányt

A mozi külvárosiasodása véget ér. F. W. Murnau 1927-es *Virradatában*, Ernst Lubitsch 1939-es *Ninotchájában* vagy Vincente Minnelli 1945-ös *The Clockjában* (nem is beszélve a városzsimfóniák mára kihalt egész műfajában) a metropolisz a vakmerő energiák terénemaként tűnt fel. Veszélyes lehet és egészségtelen a városban élni, elidegeni-

ti az embereket egymástól, mégis elbűvölő, mert sosem tudható, hogy mi vagy ki borítja fel a forrásban levő húsos faze-kat. Manapság a civilizációnk a tisztaságra, a biztonságra, az előreláthatóságra, az igény szerinti szolgáltatásra vágyik. Az optimisták azt állítják, hogy a házi mozizás és az internet demokratizálja, sőt globalizálja a filmekhez való hozzáférést: a isten háta mögötti helyen rekedt filmszerető a legközelebbi művészmozitól galaxisokkal távolabb is élvezheti Maya Deren vagy Ritwik Chatak munkáit teljes egészében egyetlen klikkmentésre. Annak idején nekem még neki kellett vágnom a (kanadai) területekről, és élénken őrzöm az emlékezetemben, milyen kalandokon mentem keresztül, hogy elcsípjem Jean Vigo *L'Atalantéját* először. Különleges élmény volt, megváltoztatta az életemet – most ugyanez a film csupán porfogó a polcomon, belekukkantathatnék bárikor, de sosem teszem. Ahogy az mindig lenni szokott: a kapitalizmus bőséget ígér, de csak ürességgel szolgál.

A 60-70-es évek filmtudósainak kevesebb forrás állt rendelkezésükre, így kénytelenek voltak folyamatosan turkálni a filmtörténet boltjának ömlesztett készletében. De szorgalmas guberálóként állandóan bővítették a tudásukat, aminek különös pluszamatot kölcsönzött maga a rábukkanás bizonyos dolgokra, például amikor felfedezték, hogy a különc Nicholas Ray játszik egy füstös, eldugott alternatív színházban, vagy hogy egy szürreális Carmen Mirandamusicalt sugároz hajnali 3-kor a Channel 47 (Carmen Miranda szambaénekes volt, aki 1939-től dolgozott Hollywoodban, és igen gyorsan a korszak latin szexbombájává vált. Gyakran jelent meg különböző gyümölcsökből összeállított „kalapokkal” a fején – a szerkesztő megjegyzése). Ez a fáradhatatlan flânerie (=kóborlás, hogy megértsd a várost, ahol vagy, Baudelaire kifejezése – a szerkesztő megjegyzése) vezetett a filmtudomány első túlfűtött vitájához 1950-ben a *Cahiers du ciné*-mában Truffaut, Godard, Rohmer és mások között. A webszörfölés is eredményezhet efféle produktív rácsodálkozásokat, ezt nem tagadom, például online kalandozásaim során sikerült becserkésznem és megvásárolnom lemezen Dimitri Kirsanoff elfeledett, kitűnő *Ménilmontant* című filmjét (1926), amiről azt gondoltam, hogy soha semmilyen formátumban nem fogom látni (Kirsanoff észt származású, Franciaországban dolgozó kísérleti és független filmes – a szerkesztő megjegyzése). Csakhogy a ritkaságokhoz jutás szabadságát, egyáltalában az erre való igényt kiiktatják a reklámgépezetek, amelyek fenn hirdetik, melyik a 100 Alapvető Filmsiker (amiket nem is nagyon kell megnézni). Az előválogatást végző és sztereotipizáló logika szerint Audrey Hepburn az egyetlen klasszikus sztárszínésznő, aki számít, miközben a hollywoodi aranykor gyökerei lenyúlnak az Elfújta a szél, a Casablancáig és Az élet csodaszépig.

A birtoklás lehetősége nagyon egyes érzelmeket vált ki. Természetesen büszkeség önt el, amikor végre megszerzek egy igazán kedvelt filmkülönlegességet, amit aztán kedvemre tanulmányozhatok, vagy aminél hirtelen felindulásomban átugorhatom mondjuk, azt a részt, amikor

leesik Buster Keaton kalapja. De a minőség méltósága leomlik, amikor a szépség hirtelen az ember szabadidejének kiszolgáltatottjává válik. A nézőtérén ülők számára az elbeszélés kérlelhetetlenül halad előre, és az elragadó pillanatokat az embernek el kell raktároznia az emlékezetében. Otthon megállíthatod, ellenőrizheted és ezzel eljelentéktelenítheted bármelyik esztétikai csúcspontot, amit kiválasztasz. Vagyis ez a mesterművek teljes filozófiai összeomlása. Korábban a nézők úgy érezték, a művészetet belengi egy emelkedett, intim szféra, ezt illeték akkoriban a sznobizmus és a szándékos elzárkózás vádjával. Igaz, a barátságos, visszatapsoló családiasság nem szükségképpen előmozdítja a művészetnek. A mai, neopopulista időnkben, a nézők úgy tartják, kortárs művészeik túl önfejték, intelligensek és másminyenek, ezen túl nem kell foglalkozni velük. Hogy merészelnek ilyen lazák lenni az ítékezésben? Egyesek továbbra is próbálják leszögezni, hogy az igazi mestermű például Tarr Werckmeister harmóniák-ja és Ang Lee *Jégvihara*, de ezek a hangok egyre erőtelenebbek, halkulnak abban az elképesztő összevisszaságban, ami mindent magába olvaszt Peter Jackson biztos, erős, hatás-talan *A Gyűrűk Ura*-trilógiájától Quentin Tarantino nihilista eleganciájáig.

Soha ki nem elégített vágyak

Van egy film, ami jól kifejezi, milyen gyász és lemondás keríti hatalmába a filmrajongót ebben az érzéketlen világban. Tsai Ming Liang *Goodbye Dragon Inn* (2003) című filmje teljes egészében egy dohos, nyirkos filmstúdióban játszódik az utolsó előadáson. Többé nem nyit ki. A film, amit vetítenek, King Hu 1966-os kasszasikere, a *Dragon Inn* című samurájfilm. A nézőtérén gyéren ülnek: egy zavart, félnék fiú, néhány szörcsögő, tapintatlanul önfeledt undok ember, egy hangosan pisztáciát ropogtató nő. Nézik a vásznat, de nem túlzottan érdeklő őket az előadás. Mindeközben egy mozdu-latlan, hosszú beállítást láthatunk (Carl Dreyer is megirigylte volna) a tuskólábú jegyszédőnőről, aki gyötrelmesen csoszogja be az épületet. Kudarca ítélt, romantikus küldetése, hogy édes sütit vigyen a mozigépésznek.

A vászon előtt és mögött a teret misztikusan betölti a szégyenlősség, az elröppenő, soha ki nem elégített vágy. A bátor kardforgató és a panorámaképek ott fent, Hu eposzában, amik a kiválóságot és a széles távlatokat reprezentálják, ezzel szemben szívbe markolóan beszűkül a tér itt lent. És Tsai pontos mise en scène-je önmagában is mutatja már, hogy az Antonioni- vagy Bergman-filmek nagy tragédiáinak nincs kifutása többé. A film végéhez közeledve egy ráncos férfit megindít a film, könnyezve figyeli a celluloid régmúlt dicsőségét. Később az előcsarnokban találkozik egy másik idős férfival, és hozzá fordulva elmorzsolja a film utolsó (és voltaképpen egyetlen saját) mondatát – ez Tsai sírfelirata úgy a mozi, mint a mozibolondok számára: „Senki sem megy többé moziba.”

The End of an Era – A Cinephile's Lament.
Sight & Sound, 2007. október
Fordította: Kulcsár Géza



A jövő televíziója – 3D-s vagy nem lineáris műsorfolyam?

Beszélgetés Szűcs Lászlóval, a UPC sajtókapcsolati igazgatójával

– Idén májusban jelentette be a UPC, hogy rendszere képes 3D-s tartalomátvitelre. Miért a 3D-s anyagok közvetítése áll a fejlesztéseik centrumában? Nem lenne előre mutatóbb, ha az interaktív funkciók felkínálását erősítenék? Nem fog az internet még több nézőt elhódítani a tévétől, amíg a kábelszolgáltatók arra várnak, hogy valahonnan 3D-s tartalmakat kerítsenek a platformjukhoz? Arról nem is beszélve, hogy itt a digitális földfelszíni sugárzás, amivel szemben a kábelszolgáltatók például az igény szerinti videorendszerek kiépítésével tudnák felvenni a küzdelmet. És akkor még nem is beszéltünk a mobiltelefon-szolgáltatókról, amelyek szintén azon igyekeznek, hogy tévés tartalmakat is fel tudjanak kínálni...

– Nézzük sorrendben a kérdéseit! Különítsük el a platformokat egymástól! A földfelszíni analóg műsorszórás alapvetően egy egyirányú adatátvitelt tett lehetővé, amin a kétirányúság, vagyis az interaktivitás nem volt megvalósítható, vagy csak más eszközök, például mobiltelefon közbeiktatásával, mindenestre kényelmesen, az alapszolgáltatás részeként nem. A digitális technológia nyújt lehetőséget arra, hogy olyan platformok is bekapcsolódjanak a televíziózás világába, amelyekről ez eddig elképzelhetetlen volt. Az például, hogy telefonvonalon keresztül televíziózni lehessen, a hagyományos infrastruktúrák és technológiák mentén elképzelhetetlen volt. Ehhez szükség volt a szolgáltatás digitálissá tételére. Ugyanígy mobiltelefonon is lehet televíziós tartalmakat továbbítani, más kérdés, hogy maga a kijelző alkalmas-e a műsorok élvezetére. De a kábelszolgáltatók szempontjából az a legfontosabb, hogy az összes infrastruktúra közül csak ők rendelkeznek olyan kapacitással, amely a jövőben a televízióval szemben várhatóan támasztott igényeket maradéktalanul képes kielégíteni. A internetes alapú televíziózásnak a telefonvonalon kapacitásproblémái vannak. A nagy felbontású csatornák műsorait elvileg még tudják sugározni bizonyos szolgáltatók, de a 3D-s átvitelrel komoly problémáik lesznek, hiszen ez 30 százalékkal több adatot igényel, mint a nagy felbontású képátvitel. A kábel az a platform, ahol a

maga teljességében feltárulhat a digitális televízió, itt az új funkciót hozó szolgáltatások biztos, hogy hiánytalanul működhetnek. Ugyanis a kábelszolgáltatást eredendően televíziós jelátvitelre találták ki. A telefonhálózat esetében elég volt egy keskeny adatátviteli út, hiszen azon csak hangot kellett továbbítani. Ezt a kapacitást mesterségesen fel lehet tornáztatni annyira, hogy képátvitelre is alkalmas legyen, de igazából a sokcsatornás és többféle kiegészítő alkalmazást is felkínáló szolgáltatásnak már komoly akadályai vannak telefonon. A UPC most a hálózatán párhuzamosan kínál ötven analóg csatornát, mellette hetvenegynéhány digitális, köztük öt HD-csatornát, és még mindig marad hely 120 megabit/sec sebességű internetre. És még ezzel sincs teljesen kihasználva a hálózatunk. Ráadásul ezt a bővületes adatmennyiséget mi egyszerűen visszük át, amivel szemben egy telefonos hálózat maximum két kis felbontású csatornát tud átengedni. Ez a felhasználó részéről azt jelenti, hogy nem tudna három különböző adást nézni három különböző szobában, csak maximum kettőt. A mi előfizetőnk viszont elvileg akár mennyit nézhet, hiszen az összes adás párhuzamosan megy át.

Most azon dolgoznak, hogy a jelenlegi HD-adásnál is nagyobb felbontásúvá tegyenek bizonyos műsorokat, ami tovább növeli az adatforgalmat. A mi rendszerünk ezt is bírni fogja. Az a kérdés, hogy a befogadó közeg mennyire tud alkalmazkodni az újításokhoz, vagyis mennyire lesz valós igény például erre a képminőséget érintő fejlesztésre. A televíziózásban a műszaki újítások mindig is előtte jártak az igényeknek. Ahhoz, hogy igény keletkezessen, meg kell ismerni a lehetőségeket, meg kell szokni és meg kell szeretni őket.

– Elképzelhető, hogy a 3D-s filmek fogják majd az igény szerinti videorendszereket fel-futtatni a nézők körében, mert ide simán fel lehet tenni 3D-s filmeket. Így nem kell várni a 3D-s s tévés anyagok megjelenésére, és közben egy egészen új fajta televíziózáshoz is elkezdhetnek hozzászokni a nézők...

– A tartalom-előállítók döntenek el, hogy mi az, amit a szolgáltatók bemutathatnak, egy tévécsatorna műso-

rára tűzhet vagy egy távközlési szolgáltató társaság egy videotárban elhelyezhet. Hiába áll rendelkezésre az Avatar 3D-s változata, azt DVD-n is csak akkor fogják kihozni, ha már mindenki megvette hagyományos két dimenzióban DVD-n, aztán Blu-rayen nagy felbontásban, és a televíziós sugárzás csak mindezek után jöhet szóba. A filmforgalmazók határozzák meg, mikor milyen formában és platformon adható el egy termékük, miután a moziban már kifutott a film. Egyébként ezen a téren komoly változások várhatóak. Előfordult már, hogy a videotárunkba ugyanaznap tehetünk fel egy filmet, mint amikor kijött DVD-n. Ráadásul ez nem futottak még kategória volt, hanem az Oscar-díjas A bombák földjén. Az is megtörtént, hogy az Index.hu online videotékájában látható volt egy magyar film a mozipremierral egy időben. Tehát átalakulóban vannak a nagyon megkövesedett tartalomforgalmazási modellek. Ha széles körben elterjednek az interaktív televíziózási lehetőségek, akkor az amúgy halványuló szerepű, hagyományos videotékák végképp bealkonyulhat. Persze a tartalomszolgáltatók csak akkor fognak tömegesen televízió kereszttüli forgalmazásban gondolkodni, ha nagy számú nézőt tudnak így elérni, nézők pedig csak úgy lesznek, ha van olyan tartalom a szolgáltatásban, amiért érdemes azt választani. Hiába van videotékám, ha nem tudok benne ütős filmeket kínálni.

– Az online videotéka-rendszer törvényessé tehetné azt az illegális tartalomletöltési rendszert, amely ma igen csak elterjedt...

– Egyrészt így van, másrészt olyan felhasználókhöz is eljuthatnának így ezek a tartalmak, akik nem töltögetnek le az internetről filmeket. Ne feledjük, számítógépe csak a lakosság felének van! A televízió révén hozzájuk is eljuthat a tartalom. A tévé a felhasználók széles rétege számára megszokott. Nem jelent olyan gyökeres változást néhány új kezelési funkció megtanulása, mintha a számítógép elé kellene leülni. Nem muszáj annyira eltérni a megszokott képfogyasztási módoktól, mint a számítógépen való tévézés esetében erre szükség lenne. Több esély van rá, hogy így eljuthat hozzájuk a tartalom, mint arra, hogy valaha megtanulnak számítógépet kezelni. A 3D-s tartalom is akkor kezdtek el komolyan venni a filmgyártók, amikor a mozik forgalma világméretben visszaesett. Szükség volt egy újításra, ami visszahozta az embereket a moziba.

– Milyen esélyei vannak a televízióknak az internettel szemben?

– A felmérések azt mutatják, hogy nem a televíziós tartalomfogyasztással töltött idő rovására interneteznek a felhasználók, ugyanis az a tapasztalat, hogy az internet előretörése ellenére a televíziózással eltöltött idő is folyamatosan növekszik. Ez ma Magyarországon bőven meghaladja a négy és fél órát. Persze vannak bizonyos nézőcsoportok, amelyek esetében mérhető a tévétől való elfordulás, mert az interneten interaktív módon is megtalálhatóak azok a tartalmak, amelyek a hagyományos televíziózásban nem. Őket esetleg azok az interaktív lehetőségek visszaszoktathatják a nagy képernyő elé, amelyek most kezdenek elterjedni a televíziózásban. Sőt arra törekszik az iparág, hogy a televíziót egyfajta kijelzővé tegye, és a dolog immár nem csak a televízióról szól, hanem arról, hogy bármilyen forrásból származó videotartalmat kényelmesen, családi környezetben lehessen rajta nézni. Az internetezés magányos

foglalatoság, de ha át tudnánk ezt helyezni a televízióra, és mondjuk, az online videókat nem a laptop monitorján néznék az emberek, hanem a tévé képernyőjén, akkor túl azon, hogy szebb képet látnának, a filmnézés közösségi, családi élménnyé válhatna. Tehát a fejlesztések arra irányulnak, hogy ne csak hagyományos televíziós tartalmak vagy online videó-tékában elhelyezett filmek legyenek interaktív módon elérhetőek, hanem arra, hogy csatornázzuk be melléjük az internetet, és a televízió keresztül az internetes videotartalmakhoz is hozzá lehessen férni. Sok idő telik el, mire ez megvalósul, de mindenképpen ez a televíziózás új iránya.

– Vagyis akkor a 3D-fejlesztések csupán izgalmas kísérletek, egyféle technológiai játékok, a jövőt nem ez határozza meg, hanem az, hogy milyen mértékben tud site-osodni a televízió?

– Maga a 3D megjelenése a televízióban nem jelent paradigmaváltást. Ez abba a sorba illeszkedik bele, ami akkor kezdődött, amikor a fekete-fehér kép színessé vált, aztán az analóg kép digitálissá, majd nagy felbontásúvá, és most jön a 3D. Ez a folyamat a képélmény fokozatos javulásáról szól. Ami a televíziózás hagyományos megközelítéséhez képest paradigmaváltást hoz, tehát már nem csupán a képminőséget érintő változás, az annak a lehetőségnek a mind szélesebb körű megjelenése, hogy a felhasználó eltérhessen a lineárisan kapott műsorfolyamtól. A televízió eddig alapvetően egy tömegmédiium volt, ami egyszerre szólt nagyon sok emberhez. Ugyanazt a tartalmat továbbította milliókhoz. Eltérő helyszíneken is ugyanabban a közösségi élményben lehetett részünk egy adott időben. Élő közvetítések, mondjuk, a foci-vb alatt ezt a funkcióját mindig is megőrzi a tévé. Nehezen képzelhető el, hogy valaki csak másnap akarja megnézni egy meccset, amikor már tudja az eredményt, és a mérkőzésről folyó beszélgetésekben sem vehet részt... De a televízióban sugározott műsorok 80-84 százaléka előre rögzített anyag, tehát nem élő tartalom. Vagyis túlnyomó többségükben gyakorlatilag bármikor megnézhetőek. Az igazi változás abban áll, hogy kilép a néző abból a passzivitásból, amelybe évtizedek óta belenőtt, vagyis, hogy bekapcsolja a tévét, és azt nézi, ami jön belőle. Nem tud eltérni a hivatalosan kiadott műsorrendtől. Ma már az életritmusunk és szokásaink is alaposan különböznek attól a kortól, amikor még egy ilyen merev struktúrával együtt tudtunk élni. Felpörgött az életünk, sokkal több elfoglaltságunk van, és megnőtt a tévés csatornák száma, kínálata is. Az emberek egyre kevésbé viselik el, hogy a tévé határozza meg az életrendjüket. Hogy nekik kelljen alkalmazkodni a különböző adásidőkhöz. Így aztán vagy lemondanak egy bizonyos tartalomról, vagy ha van rá lehetőségük, akkor felveszik, és megnézik egy későbbi, alkalmas időpontban. Az észak-amerikai és angol médiapiacokon legalább a nézők fele rendelkezik már beépített felvevős set-top boxszal, amivel szinte egy gombnyomással lehet rögzíteni a kívánt tartalmat, tehát még annyi időt sem igényel, mint régebben a VHS videomagnók. Ez azt jelenti, hogy a műsorok nagy része time-shift, tehát időeltolódásos módon fog eljutni az emberekhez. A lineáris televíziózás egyeduralmának vége. Ez pedig maga után vonja majd a hagyományos médiaüzleti modellek megdőlését, amelyek arra épültek, hogy tudták, hogy mondjuk, este 8-kor milyen típusú közönség ül a tévé elé, így akkor bombázták őket a nekik szóló reklámokkal. Ha felvételről nézik meg a

felhasználók az egyes tartalmakat, akkor könnyűszerrel átugorhatják a reklámokat. A műsortulajdonosoknak és a médiatársaságoknak új utakat kell találniuk a finanszírozáshoz. Kovácsolhatnak előnyt a hátrányból, és újabb bevételekhez juthatnak az interaktív lehetőségek kihasználása révén. Ki kell dolgozni olyan bonyolult mérési módszereket, amelyek az egyes tartalmakra koncentrálnak, és nem csupán arra, hogy az adott pillanatban éppen hány ember kapcsol rá egy csatornára.

A nem lineáris médiafogyasztás térhódítása feltartóztathatatlan. A néző válik a saját televíziós műsorfolyamának szerkesztőjévé. Tehát nem feltétlenül egy adott csatornára kapcsol, hanem inkább egy adott tartalmat keres. A digitális televíziózás révén pedig lehetővé válik számára, hogy ugyanúgy keressen a tévés tartalmak között is, mint az interneten. Beírja a kedvenc színésze nevét a képernyőre, és kijönnek a találatok, hogy melyik csatornán hánykor vetítenek egyet-egyét a filmjeiből. Vagy éppen melyik online videotárban melyik filmje érhető el. Persze kereshet témára is. Ez egy sokkal nagyobb tudatosságot és aktivitást feltételez, mint amivel ma a nézők többsége rendelkezik, de felnőtt már egy olyan generáció, amelyik ehhez szokott hozzá. Ők a tartalmakat igenis aktívan keresik, és nem elégszenek meg azzal, amit a képükbe tolnak, ugyanis ők már az internet világában szocializálódtak. A médiafogyasztást mindenütt erős konzervativizmus jellemzi, de azért a változások ide is beszivárognak.

– A közös élményeket már nem feltétlenül a prime time műsorok határozzák meg, hanem megfordul a dolog, és bizonyos közösségi kapcsolatok és fórumok tesznek valamit főmússorrá. Ami ráadásul generációnként más és más lehet...

– Pontosan. A mainstream média fogalma megváltozik. Egyre kevésbé vannak uralkodó tartalmak. A nagy országos tévécsatornák nézettsége folyamatosan csökken, miközben a tematikus csatornák nézettsége nő, és emellett a nem televízió érkező médiatartalmak is mind nagyobb szeletet hasítanak ki a képfogyasztásunkból. Egyre kevésbé van értelme annak, hogy egy központi rendezőelv határozza meg, ki mit fogyaszt. Nem abba az irányba mozdult el a televíziózás, amit sokan prognosztizáltak, hogy a felhasználó, mint egy étlapból, úgy választ majd a csatornák közül, hanem inkább afelé, hogy konkrét tartalmakat akar elérni. Ezt az igényt az egész világhoz korlátlan hozzáférést lehetővé tevő internet széles körű elterjedése generálta. Az online videotéka meg például olyan tartalmakat is felkínál, amelyek a csatornák kínálatában egyáltalán nem szerepelnek. Már olyan epizódot is megnézhetek egy sorozatból egy ilyen tékában, amelyet majd csak két-három hét múlva tűz műsorára valamelyik csatorna.

Persze azért elszállni sem nagyon kell! A társadalom nem homogén, nekünk az újak mellett a régi igényeket is ki kell tudnunk elégíteni. Valós és széles körű igény van még mindig a hagyományos szolgáltatásokra. Sokan nem akarnak újabb dobozokat beengedni a lakásukba, nem akarják megtanulni azok kezelését, és csak arra vágya, hogy a kábelcsatlakozóba bedugott tévéből jöjjön a kép. Az sem baj, ha nem túl nagy a választék. Nekünk rájuk is gondolnunk kell. Ahogy a tartalomnak sokrétűnek kell lenni, úgy a felhasználókat sem lehet egy nagy masszának tekinteni.

Készítette: Tanner Gábor

Hova dugjam?

NARRÁTORHANG

Létböjtkúra

– A halál ezer arca

Soóky Sarolta

Vannak filmek, amelyekből sokszor nem emlékszünk másra, olykor még a címükre sem, csak a halálos nagyjelenetre. Annyira megdöbbentő, megrendítő vagy épp fel-emelő. A Kalandorok (Robert Enrico, 1967) az élet filmje. Motorja életöröm, a barátság mindenben átsegítő ereje hatja át. A film elején egy teherautót látunk, amint átszeli a végtelen pusztát. Valamivel távolabbról egy kisrepülőgépet követi. Játékosan föl és mellé száll, incselkedik vele, akár egy színes pillangó. És ebben a pillanatban az elemek, a természet és a három ember, aki a gépeket uralja, a nő és a két férfi, tökéletes harmóniában olvad össze. Ezt a harmóniát a hősök különböző területeken bekövetkező kudarca, de még a háromszögben felpislákoló szerelem sem ronthatja el. Az egyetlen, amely véget vehet a féktelen életöröm tombolásának, maga a vég. Leticia, a mindkét férfi által körülrajongott nő, egy rosszul végződő kincskereső kaland során gengszterek áldozata lesz, s habár a közben tehetőség vált jó barátok megpróbálják úgy folytatni az életüket, mintha mi sem történt volna, nem állíthatják le többé a világ irigy gépezetét. A befejezés ettől válik még drámaibbá. Ragyogó napfény vibrál minden egyes képkockában, legyőzhetetlen erejével bevilágítja a tág teret, egészen a bensőig hatol. Körös-körül óceán, habjairól visszakacsint a verőfényes idill, mélysége örök titkokat sejtet. Tökéletes, mint a teremtés. És... túl szép, hogy igaz legyen. Manu, a kiugrott pilóta (Alain Delon) maga a megtettesült fiatalság, energia és biztonság, aki körülveve az öröklét eme kétdimenziós kivetüléseivel, az élet császara lehetne. Azt hihetnénk, sérthetetlen, hisz most ő a férfi, aki az ártatlanok mindenkor igazáért küzd. Amikor az emberiség nyereségvágya egy pisztolygolyó képében utoléri, nem lapul meg, kivárva a segítséget. A tudatosan felvállalt kötelesség valamiféle mártír-vakmerőség formájában hajta tovább, s elébe megy sorsának. Haldoklása, akár a körítés, tökéletes. Az első a meglepetés, a második a lázadás, ezt követi a lassú, beletörődő haláltusa, amely egy utolsó, a hátrahagyott barátot (Lino Ventura) bátorító mosolyban ér véget, amikor az egy kegyes hazugsággal próbálja megkönnyíteni a haldokló útját, nekijajándékozva Leticia titkos szerelmi vallomását. Az egykor makulátlan fehér ing a tisztaságot, a vékony vércsik a hős szája szélén a sokkoló kegyetlenséget, a távolodó kamera által kitágít-

tott látóhatárba vesző tengerkék pedig a végtelen békét jelképezi. Ismerjük el, hogy a franciák fetisizált sztárja, ha valamit, hát meghalni nagyon tud. Tény, hogy rendezői mindig valami perverz módon éltek (vissza) a férfi különleges külső adottságaival. Egy kéjgyilkos örömeivel rajongták körül kamerájukkal, majd egyszerűen elpusztították, megszenteltétek, szinte megerőszkolták. A szépség halálán keresztül tekintettek a mulandóságba, amely szemtől szemben elvakítana. Alain Delon, a különleges áldozati bárány, változatos módokon távozott a filmvászonról, de szinte mindenkor fennkölt és megüdvözülve. Nem számított, hogy a törvény mellett vagy ellen játszott-e, a néző végül mindent megbocsátott neki, ha másképp nem, hát a megváltó halál tisztító tűzében összeolvadva idoljával. A Szamurájban (Jean-Pierre Melville, 1967) például Delon egyértelműen a sötét oldalon áll, szenttelen, érzelmentes bérgyilkos, aki egyedül egy madár iránt képes valódi érzelmeket táplálni. A közönség mégis az első percben a rabjává válik. Híressé lett, a mimikát szinte teljesen száműző, maszkoszerű arckifejezése, amelyet kizárólag átható, beszédes tekintete tett élővé, örökre képcspadába ejtette a misztikus bérgyilkoslét lényegét. Erre kontrázott rá a dramaturgia az elmaradhatatlan betyárbeccsület alkalmazásával: a Szamuráj a jó ügyért képes önként halni, s töltetlen pisztollyal üldözői elé állva szolgált elégtételt. A Két férfi a városban (José Giovanni, 1973) kockáin, ahol túl jó és rossz csöppet sem fekete-fehér kontrasztján, megint csak egy barátságtörténetről van szó (ezúttal Jean Gabin a mentor), Delonnak ismét alkalma nyílik érzelmek egész skáláját „megszólaltatni” – pusztá tekintettel. Gino Strabligg, az egykori bankrabló, hiába töltötte le megérdemelt büntetését, egyetlen botlásának árát törleszti még tíz év múlva is. Mert a társadalom kegyetlen: nem felejt. A halál végig ott lebeg a horizonton, s hiába az elkeseredett küzdelem, hiába az igazság, a hit, megint a mézárszékre induló állatok tekintetéből kiáltó keserű megadás és az angyali megbocsátás érleli drámává a gengszterromantikát.

Amíg Delonnak elég mélyen a szemünkbe néznie ahhoz, hogy mártírrá váljon, könnyekre fakasszon, s tekintet nélkül nemre vagy korra, magába bolondítson, addig a nagy rivális, Belmondo kénytelen egészen más eszközökhöz folya-

modni. Delonnak ott a forma tökéletessége, amely a gonosz vonásait képes szelídre színezní, míg az ártatlanság mosolyába mindig csöpögtet egy keveset az eredendő bűn csábításából. Bébel más, s éppen erre a másságra kell rájátszania, ha hiteles akar maradni. Így válik a renitens rosszfiúvá, aki csibészes vigyorával végül csak leveszi a lábáról a közönséget. Belmondónak jól áll a vidámság, de jól áll neki a halál is, ha megtalálja a módját, hogy azt is másképp, valamiféle szentségtörő módon művelhesse. Ezért is híresült el a mehökkentő távozások specialitájaként. Az új hullám két meghatározó Godard-filmjének záróakkordjait a mai napig tanítják. A Kifulladásig (1960) kistílú banditája, Michel, aki az életet csak valamiféle átszálló-pályaudvarnak tekinti, alig tesz különbséget lét és nemlét között, hiszen számára a „normális élet” már önmagában megsemmisülés. A halált sem tudja komolyan venni, éppen mert az átlagpolgár annyira túlmisztifikálja. Miután önként szalad a golyók keresztútjába, csak fekszik a macskaköveken, s grimaszolva búcsúzik a szeretett nőtől, aki voltaképpen a vesztét okozta azzal, hogy behódolt a hétköznapiságnak. Ugyanazok a mókás fintorok ezek, amelyek nemrégiben még bearanyozták a szerelem gondatlan pillanatait. Sokkal brutálisabb esz-közkhöz nyúl Bolond Pierrrot (1965), aki hasonlóan elődjéhez, csak a szabadságban hisz, élete és halála pedig nem más, mint utazásának stációi. Ismét egy nőbe kell belehalni, akinek tettét hősünk ezúttal meg is torolja, majd az öngyilkosságnak egy speciális formájához nyúl, amivel megint a halál szemébe nevet. Miután kékre festette az arcát, mint a csatába induló indiánok, dinamitot teker a feje köré, és bár az utolsó pillanatban meggondolja magát, már nem menekülhet a végzete elől. Sokkal populárisabb, sokkal „delonosabb”, de nem kevésbé emlékezetes A Profi (Georges Lautner, 1981) záró képsora, ahol az időközben kőkevény akcióhőssé érett Belmondo abszolút erkölcsi győztesként, mégis a rendszer által halálra ítélt kívülállóként lépdél a helikopter felé, amely egy soha el nem következő szabad jövőt jelképez a filmben. Kommandósok állják a „díszsorfalat”, a háttérben pedig a hatalom gépezete ítélkezik: a szükségtelenné és terhessé vált elemet likvidálni kell. Joss Beaumont nem reménykedik csodákban, nem is akar túlélni, végzete elrendeltetett. A feleslegessé vált ügynök bosszút állt, a győzelem az övé, ugyanakkor mindent, ami benne hitt, eltemetett az ellenségeivel. Még azt is megteheti, hogy megadóan beszél a csapdába, majd arcán a beavatottak mosolyával hátat fordít rosszakaróinak s a rejtőzködő fegyverének. Pontosan tudja, hogy senki nem tehet semmit az ellen, hogy hősként haljon meg.

A gengszterromantikát egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni, különösen, mert sohasem megy ki a divatból. A filmesek mindig más és más jelenből menekülve fordultak a környezet felé, mégis nagyszívű férfi karakteréhez. Ami Európának Delon volt, az volt Amerikának Al Pacino – persze kicsit másképp. Delon a karizmájával emelt át egy másik világ majdnem meszeszerűen egyszerű törvényei közé. Mindig megfoghatatlan, távoli jelenség maradt a vász-

non, azt sugallva, hogy az általa megformált karakterek egy másik dimenzióból érkeznek, s erejük nem hasonlítható a miénkhez. Ezzel szemben az USA kényelemhez szokott népének olyan megváltó kellett, akivel azonosulni lehetett, akiről el lehetett hinni, hogy a szomszéd utcából indult. És a Bronxból érkezett kis termetű olasz nagyon is megfelelt ennek a képeknek. Amíg Delont bármikor és bárhol mintha skatulyából húzták volna ki, a későbbi keresztapa akár borostásan, karikás szemmel és izzadtan is kamera elé állt, ha a figurája úgy diktálta. Ezzel újra és újra bebizonyította, hogy a hősstátushoz nem kell emberfelettinek lenni. A Keresztapában látható nagy drámai „halálugrások” után Michael Corleone távozása megdöbbentően egyszerű. A kertben üldögélő kiábrándult férfi nem vezér többé, nem hős, nem jó vagy gonosz, csak egy törődött, elesett öregember. Akit annyiszor próbálták már elpusztítani, most önként megadja magát sorsának. A kamera totál plánra vált, s az egykori keresztapa, egy kicsív, jelentéktelenné zsugorított alak a kép jobb alsó sarkában, szelíden eldől a székevel. Semmi hősi halál, csak egy szélütés. Utolsó perceiben az egykor rettetett és körülrajongott Don mellett nincs más, csak egy kutya. Carlito Brigante (Brian De Palma: Carlito útja, 1993) hasonló utat jár be, mégis a vég mint ha kegyesebb lenne hozzá: perspektívát mutat. A megtért drogbáró belefáradva a keresztapaságba, szeretne mintapolgárként visszaolvadni a fogyasztói társadalomba. De a múlt nem ereszt! Carlito keresztútjába kerül: el akarják sodorni az új idők új szelei, de a régi cimborák is ellene törnek. Hosszas menekülés és férfias harc után, a szabadság kapujában éri a gyilkos találat. Halála belső áru-lás következménye, a „fejlődés” stációja, valamiféle szükségesség rossz. A hordágyon fekvő Carlitónak marad még ideje elmélkedni a sorsáról. Egy paradicsomi nyaralóhelyet reklámozó óriásplakát megelevenedő figuráinak szemlélődésébe mélyedve, egyszerűen átkel a nemlétbe, örökre lezáruló szemétől a kamera superközéplevel búcsúzik. Tökéletes ellentéte a Corleone-finálénak. A harmadik variáció a Pacino-féle rosszfiúvégzetnek A sebhelyesarcú (Brian de Palma, 1983). Tony Montana (karakterét Al Capone ihlette) aligha reménykedhet megváltásban. Felemelkedését magának köszönheti, ám hibáiból nem tanul, képtelen az önmérsékletre, és egyre kevesebb önkritikával él. Vesztét mégsem a feje felett összecsapó hullámokban leli. Már megint a szív húrjai pengetik a búcsúszimfóniát. A nagystílű gengszter a saját gyengeségébe hal bele, abba, hogy egyetlenegyszer megengedi magának a könnyületesség luxusát. Halála, mi tagadás, méltó nagypályás életéhez. Bosszúszomjtól hajtva mézszárolja le az otthonára törő bérgyilkosokat, miközben kokainos mámorában meg sem érzi a rázúduló golyózápport. Tombolásának egy orvul hátulról érkező találat vet véget, hadd maradjon meg a sérthetlenség illúziója! Azonban Palma egy ügyes huszárágással mégis megfosztja hősét nimbuszától. Montana saját medencéjébe zuhanva végzi, amely fölött olyan hetykén virít a sorvezető mottó: „A világ a tiéd!”

Az egyre kényelmesebbé és egyszerűbbé tett világban az embernek elég megnyomni a megfelelő gombot, bepötyögni a helyes kódot, a boldogság kódját, a magány mégis egyre elviselhetetlenebbül visszhangzik a kiüresedett lélekben. Mennél jobban belegyökerezünk az anyagba, annál távolabb kerülünk saját lényegünkötől. A kapcsolatok felületességé válnak, kényszeredett képmutatásá silányulnak, szinte visszahelyeződnek az ideák szintjére, az őszinteség pedig többnyire elkésett. Ha viszont az élet egy átszálló-pályaudvar, akkor az ember ott száll le a vonatról, vagy ahogy Jessie Cates fogalmaz, a buszról, ahol akar. A Jóccakátanya (1986) című filmben a nő, aki egykor szép házról, boldog családról álmódott, egy napon arra ébred, hogy élete legszebb és legtevékenyebb évein túl van, a házassága megromlott, a gyermeke idegenné vált számára, ő maga pedig munkaképtelen emberroncsként, önkéntes cselédként pergeti egyhangú napjait idősödő anyja oldalán. Ugy érzi, a klimaxos, súlytalan hétköznapokból csak egyetlen kiút van. Sissy Spacek alakítja a végképp megcsömörlött, epilepsziás asszonyt, aki valami magától értetődő egyszerűséggel készül

tározásában? Az idő pedig könyörtelenül telik, s hiába lazulnak fel évtizedek megkövesedett sérelmei, tévedései és félreértései az egész napos vita során, túl késő van a megoldáshoz, és túl késő a fellebbezéshez.

Valódi, Krisztushoz méltó lélekatat jár be Krúdy nosztalgiaiba öltöztetett hőse, a hét tenger hajósáról elnevezett Szindbád. Huszárik Zoltán azonos című filmjében (1971) a szépség kapja a főszerepet. Annak a fájdalmas szépsége, ahogyan minden magában hordozza a saját halálát. A Szindbád az elmúlás szimfóniája, mert Huszárik költészetté lényegíti át ezt a megrázó eseményt, a létből nemlétbe való átkelést. Ezen az elvont szinten minden fájdalom megszépül, az üresség megtelik tartalommal: művészetté válik, katarzissá érik. Már a felülés felér egy meditációval. Sára Sándor finom mélabúval átitatott látomása átvezet egyfajta köztes, befogadói állapotba. Az elmúlás képei vibrálnak kontrasztban az élet képeivel: nyíló virág és leprélt falevél, gőzölgő leves és parázsban halódó farönkök, megsárgult fényképek, amik néhai anyák, apák és gyerekek életét zárták keretbe, és egy megkopott napóra, amely az idő múlására

ben. Az események látszólagos esetlegessége ellenére nem a „rossz ember a rossz helyen” elve érvényesül. A halál road movie-jában minden determinált, a történet álomszerűen lebeg a fejünk felett. Már a prologust belengi az a furcsa, őszies hangulat, a párába csomagolt avarszag, az elmúlás melankóliája.

A léthelyzetek, a reakciók nem változnak, újra és újra megismétlődnek, az időkerék örök körforgásában sýnlődve. Az időkerékben, ahová Lucifer beinvitalja Ádámot, hogy az megérthesse a mélyebb összefüggéseket, és újfajta tudásával belássa a halandók felelősségét. Az időkerékbe lép be hőisével Bergman is (A hetedik pecsét, 1957), amikor a kereszties háborúban megfáradt, fásult lovagot (Max von Sydow) személyesen a neutrális Halál veszi pártfogásába, aki egy mindent eldöntő sakkjátszmán keresztül igyekszik megfejtés adni az időparadoxonra.

A vég kapujában pedig valahogy minden perc értékessé válik. Pont az emeli ki őket az élet összes többi percének egyhangú tengeréből, hogy hirtelen számosság lesznek. Ugyanezek a fájdalmasan rövidülő percek tartják fogva Aschenbach professzort (Halál Velencében, 1971).

és árnyék, mint fekete és fehér vonul végig a filmen. Önostorozó flagellánsok kontrasztolják a vidám vásári komédiások mókázását, a kiégett lovag ellentétpárjául egy családi album békét sugárzó képei szolgálnak, míg a Halálról, aki a gyóntatószékből hallgatja végig a lovag vívódásait, kislül, hogy voltaképpen az olyan yira keresett Isten egyik személyisége. Bergman színes tablójának szereplői végül szinte felszabadultan hajtanak fejét sorsuk előtt, akkora tisztelettel köszöntve a Kaszást, mintha maga a Teremtő látogatta volna meg őket. Számukra a vég most már egyfajta bizonyosság, hiszen ha a legrosszabb bekövetkezik, nincs mitől félni többé. A boldogtalan Aschenbach azonban nem reménykedhet megbocsátásban. Utolsó, eltévelyedett szenvedélyével a szépség ideája után kapkod elkeseredetten, s egy kamasz fiú iránti olthatatlan vonzalmában keresi az egykor volt örömeik torz, csalóka mását. Teszi ezt a legellentmondásosabb helyen, Velencében, a szerelem és vágy városában, mely csatornáiban ott rejti a bomlást is. A kórt, amely felfalja a testet, a kórt, amelytől Bergman középkori hősei jobban rettegnek, mint magától a haláltól. Története egy újabb



fel az öngyilkosságra. Olyan precizitással rendez el mindent maga körül, mintha csak egy hosszú utazásra indulna, majd az orvosokat meghazudtoló hidegvérrel közli elhatározását idősödő anyjával. Ezzel megfosztja a halált a maga misztikumától, lerángatja a piedesztálról, s hétköznapi dologgá, majd hógynem rutinán alacsonyítja. Ettől kezdve a film hosszú párbeszédbe megy át, elkésett pszichoanalízisbe, sebeket felszaggató múltidézésbe. A végláthatatlan verbális küzdelem tétje a lány élete, ugyanakkor az anyja jövője. Hiszen túl a gyászson, meg kell birkóznia egy egzisztenciális dilemmával is. Eddig egy babaház volt az otthona. Elfelejtett gondoskodni önmagáról, elfelejtette a bizonytalanságot és elfelejtette a vágyait. A legrosszabb mégis a tehetetlenség. Nincs érv, amely eltéríthetné szándékától a halálba igyekvőt. Felmerül a dolog erkölcsi vetülete is: vajon nem szintiszta önzés-e megingatni Jessie-t az elha-

figyelmeztet. Ugyanezek a képek újra és újra visszaköszönek, miközben a halott Szindbád, mint elkárhozott, kósza lélek kutat emlékeiben a lényeg után. A lovas kocszi hangtalanul viszi magányos utasát a Léthe partja felé. Múlt, jelen és jövő egyetlen pillanatban sűrűsödik össze. A halál is csak amolyan hétköznapi dolog, akár a törökülés. Nincs benne semmi rendkívüli, „nincs fénye, sem árnyéka, de van valami rozmaringszaga.”

Szindbád már mindent látott, ennek ellenére úgy érzi, semmit sem visz magával. Jarmusch Halott embere (1995), William Blake, a vadnyugatra vetődő egyszerű könyvelő viszont még alig tapasztalt valamit, mégis lejárt az ideje. Utazása nem a múltba viszi, hanem valamiféle sűrített jelenben keresi az élet értelmét, a tapasztalás esszenciáját. Gyorsan kell élnie, mert a halál is korán érkezik. Blake kezdettől fogva sodródik a végzettel, egy golyóval a szívében evickél a köztes lét-

Csakhogy amíg a lovag ügyes taktikával próbálkozik, Visconti hőse szinte azonosul félelme tárgyával, amikor profán módon a fiataliságot hajszolva púderezsi kísértetiesen világosra az arcát, s festi természetellenesen sötétre a haját. Végül éppen abban a kétségbeesett igyekezetben leli vesztét, amellyel sorsa elől menekül. A professzor képtelen a lemondásra, nem vezeti józan belátás a Nirvána vagy bármiféle megnyugvás felé. Ezzel szemben Antonius Block, aki a kereszties hadjáratok során találkozott a borzalom minden formájával, mélyebb összefüggésekre lel, s valamiféle megváltást nyer azáltal, hogy megmenti a mutaványos családját, melynek szelíd boldogsága a szent család harmóniáját idézi. A lovag egzisztenciális kételyeivel szembenézve rájön, a Halál nem abszolút rossz, csak elkerülhetetlen nyomatékosító eleme a létezésnek. Élet és halál egymást kiegészítő kettőssége, mint Jin és Jang, mint fény

szimfónia az elmúlásról, amelynek végső szólama ismét csak a tenger morajlása szólaltatja meg. Ugyanaz a tenger ringatja nemlétbe hálátlan utasát, amelynek horizontjába veszve járják haláltáncukat Bergman holt lelkei, s amely nemlétbe ringatta Bergman szomorújátékának hőseit, magába fogadta Manut, az élet bizalmasát, és Pierrot-t, a hitetlen cínikust. Szindbád is arról elmélkedik, hogy vajon mit szerethetnek a nők a tengerben. A nők, akik mind „rokonságban állnak a túlvilággal”. Talán a tenger tényleg tudhat valamit a titkokról, amelyeket olyan elkeseredetten próbálunk felfedni, hiszen éppoly végtelen és beláthatatlan, mint az öröklét, semleges, mint a Halál, szenvedélymentes, mint a Nirvána. Vagy hallgassunk Pierrot-ra, aki még „visszaszóll” oda-átról? „Ez az örökkévalóság” – remegi a kedves túlvilági hangja. „Nem. Ez csak tenger és nap” – feleli rezignáltan Pierrot. Minek is bonyolítanánk...

NARRÁTORHANG

Utazgatva

Csejk Miklós

Nyarunk egyik (újrátöltött) sztárja Esti (Kornél) Esterházy Péternek köszönhetően. Ez az évszak az utazásé, így adja magát, hogy „földön, vízen, sínen vagy a levegőben” magunkkal vigyük a Kosztolányi-regényt. Esti Kornél utazik. Újra belelapozva a regénybe, meglepett, milyen kritikusan szól Kosztolányi a kapitalizmusról, legalábbis arról, amit ma, a válság közepén a kapitalizmus egyik legfőbb negatívumának tartunk. Egyre többen fogalmazzák meg, hogy a krízisért a kíméletlen individualizmus a felelős, így megoldódásának kulcsát is a közösségi cselekvések intenzívebbé válásában látják. De engedjük szóhoz jutni Kosztolányit: „Tudta [Esti], hogy keveset segíthetünk egymáson, hogy boldogulásunk érdekében kénytelenek vagyunk ártani másoknak, néha halálosan is, hogy a nagy dolgokban majdnem mindig elkerülhetetlen a könyörtelenség, de épp ezért azt a meggyőződést vallotta, hogy emberiségünk, apostolkodásunk – becsületesen és őszintén – egyedül csak a kis dolgokban nyilatkozhat meg, s a figyelem, az elnézés és megbocsátáson alapuló kölcsönös kímélet, a tapintat a legtöbb, a legnagyobb dolog ezen a földön.” Tehát az egyén erkölcsi fundamentuma az emberek egymáshoz való viszonyulása, a „megbocsátáson alapuló kölcsönös kímélet”. Gondoljunk csak a nemrég meghalt nagy utazó, Dennis Hopper Szelíd motorosok (1969) című klasszikus road movie-jára, amelyben a hosszú hajjú, ám annál szelídebb motoros hippy barátaink, mikor egy poros, amerikai vidéki gyorsétterembe betérnek, milyen „kíméletlen” elítéléssel találkoznak! Először „lebuazzák” őket, majd (bár a két gondolatmenet rejt magában némi paradoxont) hozzátesszik: „nigger csaj kéne nekik”. Pedig mennyit változott a világ Kosztolányi 1930-as évekbeli gondolatmenete, és a majd negyven évvel későbbi Hopper-féle társadalomkritika között! A 30-as években épp egy világválság szaggatta szét a polgárság idegeit és egyben az erkölcsiségét is, a 60-as években viszont éppen hogy jóléti kapitalizmus volt. A lényeg, az elítéléses gondolkodás viszont – úgy tűnik – örök.

Odüsszeusz történetét (mítoszát) jól ismerhetjük. Vándorolt, utazott (a térben), s a vándorlásai révén ismerte meg önmagát és az emberi természetet. Ám gyökeret mégis csak ott eresztett, ahol az ősök temetett halottai nyugodtak, s ahol a felesége várta. A múlt megismerése is elengedhetetlen volt a harmonikus ókori görög kultúrában az „emberré” váláshoz. Gyönyörű metaforája ez utób-

binak Odüsszeusz és felesége, Ithaka királynéja, Pénélopé nászágya. Pénélopé egyébként az asszonyi hűség, önfeláldozás és megértés megtestesítője, aki húséven át várt Odüsszeuszra. Majd mikor hazaért a vándor, a nő megbocsátotta neki minden hűtlenségét is. (Leginkább Kírkét, a varázslónőt kellett.) Szóval ketjük nászágyát egy óriási kivágott fa megmaradt törzséből faragták, majd az ágy köré építették föl az otthonukat. A megmaradt törzséből kifaragott ágy vastag és hosszú gyökerekkel kapaszkodik az „idők végezetéig” az ithakai földbe. (Igen, az Avatar főmotívuma is származik valahonnan!) A múlt tehát egyrészt arról is szól, hogy mennyi bűnt követtek el ősünk, melyeknek súlyát mi magunk is visszük (ezek az ókori mítoszokban isteni büntetések révén jelennek meg), ha akarjuk, ha nem. Másrészt arról is szól a múlt, hogy megértsük erkölcsiségünk és cselekedeteink mozgatórugóit, melyek felépítik személyiségünket. A térben és időben utazás tehát az ókori görögöknél még harmonikus egységben leledzett. A kevés filmrendező egyike Ingmar Bergman, aki a Nap vége (1957) című filmjében képes megidézni ezt a harmonikus egységet. Az idős professzor autóval indul útnak, hogy átvegye a díszdoktori kinevezését. Megtudjuk, hogy az idős orvos professzor, bár már felnőtt gyereke is van, mégis megrekedt a „mentális” felnőtté, emberré válás folyamatában. Menyével járja végig azt az utat, amely életének fontosabb állomásait érinti. Vagyis a professzor egyrészt utazik térben, Bergman filmje igazi road movie, másrészt időben is, vagyis végig kell gondolnia, meg kell értenie múltjának fontosabb eseményeit, amelyek oda vezettek, hogy családjában bár mindenki tiszteli őt, de senki sem szereti. Ami a legfájóbb, hogy ezzel a fia is így van. A professzornak nemcsak „az elnézésen és megbocsátáson alapuló kölcsönös kíméletet, a figyelmet és az empátiát kell megtanulnia vén fejjel. Hanem meg is kell bocsátania. Meg kell tanulnia megbocsátani Sarának, hogy elhagyta őt fiatalokorában.

Persze Bergman filmje a kivételek közé tartozik. A road movie, akárhogy is, de amerikai műfaj. Az út célját tekintve a hollywoodi road movie kétféle. Szóhat a szabadság kereséséről, vagyis az amerikai szabadság mítoszában való tartalmát kutatja a vándor, miközben keresi a helyet, ahol, ha időlegesen is, de otthonra találhat. De szóhat a fogyasztói kultúrába való integrálódás folyamatáról. Vagyis míg az első



A félelem bére

típus éppen kiutat keres a konzumkultúra útvesztőjéből, a második viszont elveszne benne örökre. Ez utóbbihoz tartoznak azok a road movie-k, amelyek középpontjában a pénzszerzés áll, mint a konzumkultúránk egyetlen, egyre instabilabb tartóoszlopa. Ilyen a Bonnie és Clyde (Arthur Penn, 1967) és ezernyi átírata (Thelma és Louise, Született gyilkosok stb.), vagyis amikor általában banktól lop pénzt az „ígéret földjének” szerencsétlen vesztese, aki semmi más nem akar, csak integrálódni, fogyasztani, megvalósítani az „amerikai álmot”. Ebben az esetben az alapfilozófia a következő: a pénz azért kell, mert szabaddá tesz (szabadságon ebben az esetben a fogyasztás korlátlan szabadságát értjük). Tenni érte persze nem kell „sokat”, elég lopni, csalni, hazudni. A probléma csak az, hogy a bankrablás road movie-k mögött nihilizmus vagy egoizmus van. Nem azért rabolnak bankot hőseink, hogy mondjuk nyissanak a pénzből egy mozit, mert az az álmuk. Nem. „A másoknak van, nekem nincs,

s ebben az esetben minden megengedhető” tévhitéről van szó sokkal inkább.

Más szempontból, de szintén antihősök a kamionos road movie-k sofőrjei is. Az alapfilm ebben a kategóriában A félelem bére (Henri-Georges Clouzot, 1953), amelyet aztán neves filmrendezők, többek között Steven Spielberg (Párbaj, 1971) vagy Sam Peckinpach (Konvoj, 1978) is variálnak. Road movie A félelem bére is, a cél itt is a pénz megszerzése, igaz, itt még munkával próbálkozik a nagy szegénységben élő rászoruló, csak az a probléma, hogy a küzdelem, az életveszély és a néhány maréknyi dollár nem áll arányban egymással. És bizony itt sincs mögötte nemes cél, nincsen hit, idea, eszme. A legvégén pedig már semmi más nem lesz fontos, csak a túlélés. A kisember szomorú életmetaforája ez, aki egy életen át küzd, hajt, majd az utolsó pillanatban (jobb esetben) rájön, hogy csak a küzdelem volt maga a cél, nem volt mögötte „világmegváltó” tartalom. Követ épp eme felismerés miatt nem vetünk kamionsofőrjeinkre, modern kori antihőseinkre.



Mind a bankrablós, mind a kamionos road movie-k hősei romantikus hősök, akiknek meg kell halniuk ahhoz, hogy a néző kicsit beleélje magát az eszement lázadásba, de megmaradjon „becsületese”, kapitalizmust építő polgárnak. Romantikus hőseink afféle szelepként vezetnek le a rendszerben felhalmozódó feszültségeket. Mert azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a hollywoodi filmek egyik fontos funkciója (ha nem a legfontosabb) az, hogy viselkedési mintával szolgáljanak polgárainak, erkölcsi útmutatással kiegészítve. Amikor az amerikai néző moziba megy, úgy viselkedik, mint a kétezer évvel ezelőtti ember, aki a tűz köré gyűlve ugyanazokat a történeteket hallgatta meg minden egyes alkalommal, csak éppen egy kicsit másként. A fő funkció akkor sem csak a közösségteremtés volt, hanem a közösség fő értékeinek, normáinak, megfelelő magatartásmintáinak sulykolása. Persze arról se feledkezzünk meg, hogy mindez felettébb szórakoztató formája volt a tanulásnak.

A road movie másik típusa az „ígéret földjének” szabadságmitoszról szól, amellyel, hogy általában otthonkereséssel is párosulnak a történetek, vagy éppen a gyökerek eresztésének lehetetlenségéről morfondíroznak. A Továbbállók (Sam Mendes, 2009) például ugyanúgy ehhez a típushoz tartozik, mint a már említett Szelíd motorosok. Mindkét filmben az út célja a felnőtté válás, és mindkét film arról szól, hogy ez nem is olyan egyszerű. Ugyanis integrálódni kellene. Mendes fiatal párja (egy bohém lúzer fiú és egy kedves terhes leányzó) azzal szembeesül, miközben útja során meglátogatja a rokonokat, barátokat, kollégákat, hogy egyik helyen sem szeretne letelepedni. A filmben dramaturgiai okokból erősen elrajzoltak a különböző életmódokat folytató ismerősök, de persze nemcsak ezért azonosulunk könnyen kedves főszereplőink dilemmáival. Látunk tipikus amerikai családot kövér gyerekekkel és halálosan unatkozó szülőkkel. Aztán megtekinthetjük éppen az ellenkezőjét is, egy agyonnyugatott, agyonme-

ditált, horoszkópok, csillagok, földi és égi energiák által agyonszabályozott életet, amelyben a babakocsi minden rossz origója, ugyanis „örökre” és „visszafordíthatatlanul” elválasztja a szülőktől a gyereket. Sem az unalom, sem a folyamatos harmónia öncsaló kergetése nem készíti letelepedésre hőseinket. A másik két család pedig, amelyet megismernek (gyerekeket örökbefogadó és csonka család), nagyon gyorsan ráirányítja a figyelmüket a valós problémájukra: mi végre is ez az egész úton levés. Mivel kell szembenézniük ahhoz, hogy képesek legyenek letelepedni? Hogyan található meg a kergetett szabadság? Mendes filmjében a 68-as nemzedék mára felnőtt gyerekeinek történetét látjuk. A szülők már a film elején kihátrálnak a gyerekek mögül (elutaznak jó messzire), nem akarnak részt venni jó néhány évig a fiatal pár „édes, de kemény terhekkal teli” gyermekvállalásában. Elegük volt nekik már a gyermeknevelésből, utazni akarnak, kötetlenül élvezni még egy kicsit a „nyugdijas éveiket”. Ez a téma is tabu a maga nemében,

kevés film mer szókimondóan beszélni róla. Szóval az utazás vége felé szembe kell nézni hőseinknek azzal, miért is indultak el. A fiú azért, mert szülők és (legalábbis úgy érezte) támasz nélkül maradt. Félve a gyereknevelés kemény köztetségétől, rokonokkal vagy legalább barátokkal akarta körbe venni magát, olyanokkal, akikre támaszkodni lehet, akik majd segítenek a „kemény” küzdelemben. A lány pedig azért támogatta az útra kelést, mert fiatalon árván maradt, és teljesen gyökértelennek érezte magát a világban. A film befejezése nem véletlenül sikeredett teljesen giccsesre. Megtalálják a lány szüleinek elhagyott, ám egy csodálatos tó partján fekvő kicsit pókhálós, de azért „mesés” házat. Megtalálják az otthonukat. Teljesen távol mindenféle rokontól, baráttól, kollégától. Ha úgy tetszik, akkor megtalálják a „szabadságukat”, amivel nem fognak tudni élni, ugyanis egoista, közösségtől távoli magány ez inkább. Hőseink képtelenek integrálódni az agyonfrusztrált konzumtársadalomba, kergetik a (szellemi) szabadságot, amit tulajdonképpen nem találnak meg. Illetve megtalálnak valami giccses „álomszigetet”. Persze mi, nézők, tudjuk jól, hogy ez egy nagy hazugság, vagy finomabban szólva öncsalás. De hát valljuk be, kapitalista társadalmunk „túlélésünk” érdekében alapvető hazugságokra épül. Arra többek között, hogy van beleszólásunk közösségi ügyeink intézésébe, arra, hogy létezik (szellemi) szabadság (például nem a piac szabályozza a kultúrát), arra, hogy társadalmunkban az egyenlőség csírja legalább a szolidaritásban fel-feldereng (gondoljunk csak az egész Európában épp leépítés alatt álló szociális juttatásokra). Mindez természetesen egyáltalán nem igaz. Hőseink sem valós világba érkeznek, tehát igazából nem sikerül integrálódniuk. Oda jutnak, ahol már a szülők is csupán ragasztgatták a műanyag gyümölcsöket a természetlen fákra, csak hogy hazudjanak maguknak némi kis boldogságot. Társadalmunkban a hazugságnak túlélési funkciója lett. Csökkenti az elviselhetetlenség határán billegő frusztrációt, a stresszt, a szorongást.

Dél-Texas kietlen vidékén bolyong egy sovány, szakállas, elkínzott arcú férfi. Így kezdődik az Amerika-„mániás” Wim Wenders Párizs, Texas (1984) című road movie-ja. Öccse érte megy, visszahozza a kisfiához. Bár négy éve nem látták egymást, hamar összelebegednek a gyerekekkel. Mégis hiányzik valami vagy inkább valaki. Az apa és a fia útra kelnek, hogy megkeressék a férfi feleségét, a kisfiú édesanyját, aki biztos megnyerő polgári életet él már, megvalósította önmagát, megszerezte a szabadságot, és beteljesítette az álmait. Hiszen ezért ment el. Az „ígéret földje” a mai napig csábít a „szírhangjaival”. A nőre Houstonban lelnek rá, egy peep show-ban szórakoztatja a férfiakat.

A szabadság- és otthonkereső road movie hősei nem érnek célba. Csak jönnek-mennek. Ahogy Esterházy írja az Estiben: „Esti szeretett az életről mint olyanról értekezni, és én ettől a falra mentem. Ott a falon aztán, így Esti fölcsattanva, viszont jól elváltál, szívesen hallgattál és jegyzetelgettél. Valóban, rendben el gat-getek itt rémületemben.”

NARRÁTORHANG

Félreértés

Arabokról – nyugati filmekben

Gyökér Róbert

Az idegen belépett a mindennapjainkba. Nem készültünk fel fürkésző tekintetere, nyugtalanító kérdéseire sem, amelyekkel kikezdi megszokott életvitelünket. Alakja vészjósító dimenziókkal terhes, amely az egyszerű kritikától egészen az állami rend felforgatásáig terjedhet, szüntelenül fenyegetve otthonunk rezzenéstelen nyugalmát.

Európában a nemzetállamok kialakulása-
kor éles határt húztak a vezetők az állampolgár és az idegen személye közé, és a köztük egyre táguló űr pedig gyanakvással kezdett feltöltődni. Azóta a Nyugat embere – ön-
maga folytonos megalkotásának mámorában élve – lemondott az értelmezés erőfeszítéséről, és azt beavottak olyan szűk csoportjaira bízta, mint a társadalomtudósok, az írók vagy éppen a filmrendezők. Az utóbbiak a társadalom legszélesebb rétegeit szólítják meg. A valóságra irányuló interpretációik egyszerre tekinthetők a képiség, a retorika és az alkotói egyéniség univerzális igényű kifejeződéseinek, melyek egyik legvitatottabb pontja napjainkban az iszlám képviselőjeként elének lépő idegen problematikája.

Kérdés azonban, hogy a filmek vajon valóban az iszlám megértésére, az arabok által megjelenített idegenség felszámolására törekednek-e, vagy inkább csak egyoldalú ítéletek megfogalmazásával igyekeznek nézőközönségük világszemléletét megerősíteni? Vajon hihetünk-e a bennük megnyilatkozó araboknak? Valóban saját hangjukon szólalnak meg, vagy szerepük nem más, mint gyanakvásunk elaltatása?

Az iszlámmal történő szembesülés a mártírság, és a vele szorosan összefonódó terrorizmus által robban a moziterembe. Ennek értelmezésére, a jelenség mögött meghúzódó mély dimenziók megragadására azonban a nyugati filmek többsége vagy nem vállalkozik, vagy csak leegyszerűsítő választ ad. A királyság (Kingdom, 2007) öngyilkos merénylői többnyire csak testi mivoltukban vannak jelen. Ha mondanak is valamit, az vagy a honfitársaik árulása elleni vádakba, vagy a halál előtti utolsó másodpercek imába foglalt pillanatába sűrűsödik. A Szükségállapot (The Siege, 1988) terrorista sejtjei egészen a film végéig szótlanságba burkolóznak. A városon tett agressziójuk indítéka lefordíthatatlan, maga az FBI kísérlet sem tesz annak értelmezésére. A korábbi példát nélkülöző események a bizonytalanság légkörét teremtik meg. Történeti tapasztalat híján a jelen elváráshorizontja is megrendül, a hatóságok cselekedeteinek józan tervszerűségét pedig a válaszreakciók hirtelensége váltja fel, szükségállapot formá-

jában. Az intézkedés azonban a visszajára fordul, az agresszió megelőzése maga válik a lakosságon tett erőszakká, a félelem pedig megkettőződik, kiegészülve a katonaságtól való rettegéssel. A film végén úgy tűnik, Samir megnyílik, ám a pénz törvényének és a hit világának szembeállításával nem lép túl a két világrend között feszülő ellentétek közhelyszerű megfogalmazásán. A Sziríában (Syriana, 2005) az iszlám iskola a terrorizmus melegágyaként jelenik meg. A vallási doktrínáknak itt nem sikerül megőrizniük a kinyilatkoztatás tisztaságát: szövetükbe politikai-ideológiai szövegek is mélyen beleszővődnek. Az imát követő ebéd közben az oktató a liberalizmus és a piacgazdaság kudarcáról beszél, melyek – véleménye szerint – nem képesek megfelelni a modern kor

kihívásainak. Meglátása, hogy a jelen problémáit csak a hit és a Korán oldhatja meg egy olyan társadalom keretei között, ahol állam és egyház osztatlan egységet alkot. A liberalizmus egyéni ambícióitól hajtott Nyugat (és vele szövetségben a kereszténység) ebben a világrendben elkerülhetetlen bukásra van ítélve. A Cenzúrázatlanul (Redacted, 2007) kommunikációs zűrzavarában csak egyetlen üzenet betűzhető ki jól: az állandó fenyegetettség hangja. Ha az irakiak meg is szólalnak, szavaik csak a média által megtörve jutnak el hozzánk. Annál beszédesebbek azonban a megszálló amerikai erők, amelyek tolmácsok alkalmazásával, a nemzetközi rendszertől kiszakítottan keresztül próbálják kommunikációs hegemoniájukat biztosítani. Rendelkezéseik azonban idegen bejegyzések Irak törvénykönyvében, melyek elfogadhatatlanok az ott élő emberek számára. Ezt a körülményt csak tetézik az amerikai hadsereg által végrehajtott szörnyűségek, amelyek az iraki nép áldozati szerepét helyezik előtérbe, és a bosszú elkerülhetlenségét mint egyetlen elfogadható válaszreakciót fogalmazzák meg. A Gyilkos eszmében (The Stone Merchant, 2006) Shahid szintén a bosszúról szónokol videóüzenetében, és az iszlám ellenségeinek elpusztítását kéri Istentől. A Korán az ő szemében pallos, mely a mártírhalál segítségével sújt le a bűnös Nyugatra, hogy az általa okozott szenvedésekért elégtételt vegyen.

A mozi kínzókamrájában vallatóra fogott filmek bármit bevallanak, csak hogy lelkiismeretünk terhére nyhítsák. Az így kicsikart vallomás hitelessége azonban kérdéses. A rendezők gondolatait, meglátásait engedelmesen ismétlő idegen megértéséhez

nem jutunk közelebb. Szavai legfeljebb lelkiismeretünk megnyugtatóra szolgálhatnak. A 24 című televíziós sorozat 2. évadában Jack Bauer, a terrortörlesztés meghasonlott szuperügynöke, újra felveszi a harcot a terrorizmus arctalan fenyegetése ellen, mely ezúttal Los Angeles lakosságát fenyegeti atomcsapással. Bauer ügynök azonban munkája kezdetén még nem sejteti, hogy a tényleges veszély korántsem a Közel-Kelet felől érkezik országába, hogy a terroristák csupán eszközök, akiket a „belső ellenség” gazdasági érdekei érvényesítésére használ fel. Esendő emberek, akikben ugyanolyan erővel munkálkodik a részvét, vagy a családi szeretet érzése, akárcsak más egyszerű halandóban, sőt, ezek az érzések gyakran vallatóik morális értékrendje fölé emelik őket. Faheen, az egyik fogva tartott terrorista – miután családját likvidálásával zsarolják meg – összeomlik, és vallomást tesz kihallgatójának, Nina Myersnek. Nina, akit szintén terrorizmus vádjával ítélték börtönbüntetésre, a Faheentől kicsikart információkat nem a lakosság megmentésére használja fel, hanem saját szabadulása biztosítására. Syed Ali, a bombamerénylet értelmi szerzője végül megtörik a vallatás során fia megrendezett kivégzését látva, és elárulja a bomba rejtekhelyét. Ezzel szemben társa, az ártatlan és „meg nem értett” Marie, egy gazdag amerikai kereskedő lánya, nem tétovázik végezni vőlegényével sem, hogy eltüntesse a terhelő bizonyítékokat. Elvtelen küldetésstudata a későbbi epizódok során odáig fokozódik, hogy családját ellen fordul, és nővérét sem habozna lelőni, ha Bauer nem lépne közbe. A börtönben székhöz láncolt alakja egy fel-növekvő nemzedék céltalan sodródásának

Hazugságok hálójában



szimbóluma, amely értetlenül szemléli az őt körülvevő világot, sikertelenségéért pedig másokon áll bosszút. A sorozatban megjelenő arabok kivétel nélkül mind gyanússá válnak az amerikaiak szemében, hangot adva ezáltal a lakosságban működő előítéleteknek. Ez a gyanú egyúttal azonban lehetőséget is nyújt arra, hogy a rendezők megkérdőjelezzék a vádak jogosságát, hogy betekintést nyújtsanak azokba a belső vívódásokba, amelyekkel minden közel-keleti származású „idegenek” elkerülhetetlenül szembe kell néznie az Egyesült Államok határainak átlépését követően. A perspektívaváltás oka valószínűleg az a morális büntudat, amely Amerika hegemon törekvéseiből, külpolitikai agressziójából, Afganisztán és Irak lerombolásából fakad. Ez az életérzés azonban mégsem visz sokkal közelebb a másik megértéséig, még akkor sem, ha az alkotók egy imám alakja által igyekeznek gondolatoknak nagyobb hitelességet kölcsönözni. A megértés állapota akkor következhetne be, ha az idegent hagynák szabadon beszélni, ha saját világára vonatkozó magyarázatára odafigyelnek. Ennek a feladatnak a megvalósítására tesz kísérletet A mennyország most (Paradise now, 2005) két palesztin fiatalember sorsának bemutatásán keresztül. Said és Khaled önként vállalják a mártíromságot, amelyben az izraeli megszállás elleni küzdelem egyetlen lehetséges eszközét látják. A megszálló hatalom mérhetetlen katonai fölényével szemben testüket mintegy bombaként felhasználva próbálnak meg elégteltetenni Izraelen az etnikai tisztogatások, a telepek létesítése, Jeruzsálem judaizálása miatt. Az ellenállás retorikáját csak Suha, Said szerelme igyekszik tompítani, aki a nem-

zetközi tárgyalások, az erkölcsi hadviselés és az emberjogi csoportokon keresztül történő jogérvényesítés eszközeiben látja az egyetlen lehetséges utat.

Az iszlám tematikát feldolgozó filmek születését a Nyugat értékrendjével szembeálló idegen teremtő agressziója hívja elő. A kettejük találkozási mögött rejtőzködő konfliktus az alkotások mindegyikében felszínre tör, a tragédia elkerülhetetlen beteljesülése felé mozdítva mindkét kultúrát. Az iszlámról alkotott képünk integritását azonban a filmes interpretációk minduntalan szilánkokra törnek – nézőpontok sokaságát kínálva, amelyekből egységes kép összeillesztése többé már nem lehetséges. Ami marad, az nem más, mint a megértésre törekvés szüntelenül újrafogalmazódó folyamata, és a félreértés lehetőségének fenyegető veszélye.

A királyságban az eltérő kulturális sajátosságok elsősorban a munkamódszerek megválasztása mentén artikulálódnak. Al-Ghazi ezredes már az FBI akciócsoportjának első rezdülésekor egyértelművé teszi, hogy egyetlen szabály sem lehet alku tárgya. A szabályok pedig közvetlenül a herceg elvárásából merítik legitimitásukat, amit a nyugati liberalizmus túlzott individualizmusához szokott ügynökök csak nagyon nehezen tudnak feldolgozni.

A Sziriana valóságos interkulturális tabló megrajzolására vállalkozik. A több szálon futó történet arab, pakisztáni, amerikai sorok bemutatásán keresztül igyekszik az olaj termékeny útját követni a korrupció sivatagait. A film a vérségi kötelékek elevevességének felmutatásával, a szóbeli szerződéskötés még ma is eleven tekintélyének megidézésével rajzolja meg a kulturális másság rejtőzködő alakját. Az ábrázolás érzékenysége azonban némiképp sérül Nasir herceg személye által, aki a nyugati demokrácia szószólójaként lép fel, közel-keleti olajtörszéd és a nők szavazati jogát követelve.

A Hazugságok hálójában (Body of Lies, 2008) hősei az ammáni piac kavargó forgatagába vegyülve igyekeznek küldetésüket teljesíteni. A politikai szálakat itt azonban már nem Amerika, hanem a hírszerzés vezetője, Hani irányítja, aki a sikeres együttműködés zálogát szokatlan módon a barátságban látja. Hani munkamódszerében is eltérő alapelveket követ, mint az amerikaiak, akik szerinte „képtelenek titkot tartani, mert demokráciában élnek”. Az idő állandó szorításában vergődő Eddel szemben a türelmes várakozás erényét gyakorolja, amely végül meghozza számára az események feletti kontrollt is, Ferris ügynök életének megmentésével és Al-Saleem kézre kerítésével.

Salah ad-Dint a Mennyei királyság (Kingdom of Heaven, 2005) című filmben szintén a türelem segíti diadalra, amely a kellő pillanatok stratégiai megválasztásának tehetségével párosulva Jeruzsálemmel ajándékozta meg. Bár a muszlimok serege sem mentes a véleménykülönbségektől, mégsem vethető össze azonban a keresztények dölyfös és kapzsi tömegével, amelyet az Írás szubjektív értelmezései osztanak meg. Salah ad-Din értékrendjében a Tanítás mindvégig megelőzi a tanítói önkényt, amelynek szilárd falai között a Könyv vallásai – a zsidó, a keresztény és az iszlám – biztos oltalmat nyernek. A város elestét követő jelképes mozdulatában, a kereszt felállításában, ez a szellemiség jut kifejeződésre.

A mecsetbe lépve a legtöbb nyugati film számára feltárulkozni látszik az iszlám. A tárgyi világ tapintható közelsége azon-

ban nem biztos, hogy bepillantást enged a másik világrend rejtettebb összefüggéseibe is. A megértéshez, a szimbólumok és rítusok értelmezéséhez ugyanis nemcsak Isten szavainak egységes szöveggé rendezett kánonjára van szükség, hanem a hagyomány és a közös nyelvet beszélő közösség együttes erőfeszítésére is. Egy követelmény, amelyről a távolból szemlélődő rendezők gyakran megfeledkeznek.

A királyság családi életképei csak külsőségeiben képesek megragadni az iszlám vallásosság egyik fő tartópillérét, a napi ima kötelezettségét, egy évszázados gyakorlat ortodox mozdulatlanágát sugallva. A szülők és gyerekek által végrehajtott rítusoknak az időtlenség tengerében való feloldása azonban félrevezető lehet, és azt a hamis benyomást keltheti, hogy az iszlám a múlt változásra képtelen kövülete. Ezzel a szemlélettel száll szembe Talal Asad amerikai antropológus, aki szerint a vallásos szemlélet sokkal inkább a történelmi folyamatok nyomása alatt formálódó tett, mintsem a változatlanág kifejeződése. Ráadásul ha „szakértők” alkalmazzák kategóriáit, akkor mindig változó tudásuk vagy intézményi érdekeik tükrében teszik azt. Balian a Mennyei királyság című filmben szintén csak távolról szemléli a tengerparton fohászoló muszlimok tömegét. Ennél közelebb nem is jut a megértésükhöz. Bár ellenségeinek megbocsát, az általa közvetített szellemiség sokkal inkább egyfajta liberális kozmopolitizmus eredménye, mintsem a transzcendenssel való átlénygülés boldogsága. A Szükségállapot ugyan nem tesz kísérletet a vallásosság megértésére, ám a sejk elmélyült imájának és Devereaux tábornok szótlan mozdulatlanágának együttes ábrázolásán keresztül mégis sikerül megragadnia a két kultúra közötti távolság végtelenségét. A nyelvi elkülönülés a sejk részéről a tábornok szándékos hallgatásával kiegészülve nemcsak a jelen meg nem értésének forrása, hanem egy olyan tudatosan vállalt döntés, amely Kelet és Nyugat jövőbeli történelmi útjának eltérő alakulását is kijelöli egyben. Egyedül talán a Sziriana című alkotás az, amelynek sikerül mélyebbre hatolnia az idegen kultúra jelentésrétegeinek megragadásában. Az alkotók az iszlám testvériség eszméjének megidézésével a hívők „családjának” érzékletes képét rajzolják meg, amely a közös ima jelenete során bontakozik ki előttünk. A vallás itt közösségi cselekedet, nem pedig a modernitás magányába visszahúzódo egyén személyes aktusa, amelyet gyakorolnak az irracionális vádjával.

Bár idegenek mai globalizálódott világunkban mindenütt vannak, a velük szemben táplált ellenszenv leginkább akkor erősödik fel, amikor identitásuk konkrét formát ölt, ahogy azt Ingeborg Jansen A mecset árnyékában (Hoger dan de Kuip, 2008) című dokumentumfilmje példázza. A film az épülő mecset körül szerveződő diskurzus különböző aspektusain keresztül igyekszik bemutatni azt a mentális ellenállást, azt a mindennapi, vitákkal terhelt ellenérzést, amelyet Rotterdam lakosai tanúsítanak a bevándorlókkal szemben. Bár muszlimok már a 17. század kezdetétől fogva élnek Hollandiában, tényleges veszélyforrássá mégis csak akkor válnak a hollandok szemében, amikor templom építésébe fognak. Ekkor ugyanis leverik ott maradásuk első cölöpét. Többé nem bevándorlók (akik bár mikor el is mehetnek, ki is üzethetnek), hanem saját eltérő kultúrájukkal leteleped-

nek mellettünk. Ekkor válik égetővé a kérdés, hogy miként tekintünk az iszlámra: fenyegető terjeszkedésként, a bűnözés térhódításaként, a középkorba való visszatérésként, gyermekeink megrontásának veszélyforrásként? Miközben a mecset monolitikus alakja egyre csak emelkedik – beárnyékolva a szomszédos épületekből nyíló kilátás korábban zavartalan dimenzióit –, a média hírek és az egyéni értelmezések keresztüztében formálódó kép a teljes bizonytalanság alakját ölti magára. A kamera részt vevő tekintete előtt kibontakozó párbeszéd az iszlám küldetésével, a hívők gyülekezetével, az etnikai csoportok közötti konstellációkkal kapcsolatos tudatlanság mintapéldái, ahol a félinformációk szülte zűrzavarból csupán a nacionalizmus ígérhet kivezető utat.

A nyugati filmek a jelen megszállottjai. A mozi halottaskamrájába lépve azonban szüntelenül a múlt árnyainak ütközünk, amelyeknek tisztázatlan jelenléte elbizonytalanítja az idegenhez fűződő kapcsolatunk jellegét is. Pedig a megértéshez, az egymás elfogadásához vezető út a múlttal való viszony tisztázásán keresztül vezet – ennek a problémának a feldolgozása elől a nyugati filmek határozottan kitérnek. Az alkotásokban az önvizsgálat helyére a Nyugat felé törekvés vágya lép. Mindenki Amerika felé igyekszik, és ha ezt az álmát térben nem is tudja realizálni, legalább szokásaiban próbál azonosulni a nyugati életmóddal.

A Szükségállapot elején a terroristák egyik küldönce arról próbálja meggyőzni vallatóit, hogy mennyire szereti Amerikát. Az Arab Gyűlöletellenes Liga képviselői is valami hasonlót tesznek tanúbizonyosságot az egyik összejövétel alkalmával. A Hazugságok hálójában Aisha unokaöccsei kényszerűségből bár, de megesszik anyjuk hagyományos, arab főztjét, valójában azonban a hamburgert és a spagettit szeretik. A Sziriana pakisztáni vendégmunkásai kevéske szabadidejükben lelkesen rúgják a labdát, és együtt cseleznek az iszlám iskolá egyik tanítójával. Már ők is megtették az első lépést az azonosulás felé vezető úton, bár Pókember „mitológiai” alakját még nem tudják értelmezni. Al-Ghazi ezredes A királyság című filmből a kosárlabda szerelmese. Amerikában is járt már, ahol látta Michael Jordant. Ennek ellenére mindvégig az az érzésünk, hogy ezek az érintkezési felületek nem biztos, hogy elegendőek lesznek egy hosszabb párbeszéd kialakítására a felügyeletére bízott ügynökökkel.

A Nyugat a filmek objektívén keresztül önmagára tekint. Nem a Közel-Kelet problematikájának megértése vagy az iszlám világképe által közvetített üzenet lefordítása vezérli, hanem a saját képírói által filmre vetett megjegyzések népszerűsítése. A másik kultúra ebben a kontextusban nem más, mint a szóképlet egy tetszőlegesen helyettesíthető retorikai eleme, amely az öngazolás eszközeként hatalmi pozíciójának kijelölésére, megerősítésére szolgál. Úgy tűnik, a Kelet rejtélyes könyve továbbra is zárva marad, hogy az első nyugati proféták eljövételére – akik az iszlám ihletett bemutatására vállalkoznak majd – még mindig várnunk kell. Nem szabad azonban, hogy ez idő alatt tétlenség legyen rajtunk erőt, hanem lehetőségeinket megragadva törekednünk kell arra, hogy közelebb kerüljünk egymáshoz. Mindehhez nem kell más, mint egymás nyelvének elsajátítása, egymás történelmének és hagyományainak tanulmányozása, és a jelen képírói által készített filmek távolságtartó vizsgálata.



NARRÁTORHANG

Werködés

Pető Ákos

A Magyar Nemzeti Filmarchívum gondozásában megjelent az Egri csillagok DVD-n. A kiadvány két unikális anyagot is tartalmaz a gyönyörűen felújított filmen túl. Egy werkfilmet a forgatásról, valamint ugyanerről egy híradórészletet. Ritka eset, hogy a werkfilm megtekintése alapvetően befolyásolja a filmélményünket. Mint az Egri csillagok esetében. Ezért arra kértük a szerzőt, hogy gondolkodjon el egy kicsit film és werkfilm viszonyán általánosságban, és konkrétan az Egri csillagok kapcsán is.

Már „órák óta” megy a film. És még mindig csak a feliratok jönnek egymás után. Egy-egy kiírás „napokig” áll a képernyőn. Jó nagyban. Alattuk csak egyszínű háttér. Aztán a szultán udvarában vagyunk. Végre. Az biztos, hogy szem gyönyörködtetően részletgazdag a kép, de abban már nem vagyok egészen biztos, hogy ez most szúr szemet. Szerintem én ezt tudom. Vagyis tudom, hogy ezt kell látnom, de igazából mégsem látom. Hamar kifáradok a végtelen hosszú beállításoktól. Lovasok vágatnak felém. Széles vonalban, gazdagon dekorálva. És nagyon hosszan. A kis magyar faluban végre meglódnak az események. De még ez is csak ballagás. Egyre inkább az az érzésem, hogy nem kész filmet nézek, hanem beállításpróbákat. Olyan, mintha egy forgatáson lennénk, de a színészek még lassúak, még talán figyelni őket valahonnan a sarokból a szépkiejtés tanár, a vezető kaszkadőr pedig még nincs itt, aki pedig a gyors mozdulatok sérülésmentes megvalósításáért felelős, ezért csak óvatosan teszik-

veszik magukat a színészek. Ez a megdöntött-megfontolt matéria még csak az alap, ha majd felhangzik az igazi csapó, mindenki felpörög, lüktetni, élni kezd az egész gyönyörű alapanyag. Kívülállónak érzem magam, de egészen más ez az érzés, mint amikor egy filmtrükköt leplez le az ember szeme. Azon mosolygunk, vagy elkezdünk beletekergetni, a lényeg, hogy oda a csoda. Az Egri csillagok esetében azonban csupán „kettős látásunk” van. Vagyis inkább mintha ez egy látás-háttértudás kettősség lenne. És képtelenség kikapcsolni azt a birizgáló, szellemképet okozó működési zavart a fejünkben. Amit nem az a közismert igaz legenda kelt, hogy a várostromot Pilisborosjenőn tartották meg (mi még osztálykiránduláson tekintettük meg a mű egri várat), hiszen ott még nem is tart a film, hanem a produkció érezhetően aprólékosan kidolgozott, mindig folyamatosan jelen levő, monumentális stilizációja.

Jó néhány évvel ezelőtt láttam egy dokumentumfilmet Terry Gilliam Don

Quijote-adaptációjának kudarcba fulladt vállalkozásáról (La Mancha elvesztett lovagja, 2002, r: Keith Fulton, Louis Pepe). Számos werkjelenetet szerkesztettek bele. Arról, hogy miként kreálnak látványelemeket műszörnyekkel. A filmet felvevő kamerákat úgy helyezik el, hogy vetítéskor majd működjön a csoda a vásznon. Ám a werkstáb olyan perspektívából dolgozik, ahonnan a csoda nem csodának, hanem machinációnak látszik. Egyszer később a Münchhausen báró kalandjait (1988) nézve, képtelen voltam kikapcsolni a háttértudásomat. Nem tudtam nem odaképzelné az egyes látványos jelenségekhez a makettkészítőket és bábmozgatókat. Ugyanígy jártam az Erik, a vikinggel (1989, r: Terry Jones). Mikor végre megszereztem DVD-n, első dolgom volt, hogy megnézzem az extrák között a werkanyagokat. A filmet aztán már csak elkezdni tudtam, le kellett vele állnom, mert minden akciójelenet mögé önkéntelenül is odaképzeltam a stúdiót, a forgatást, az agyam folyton kitágította a képmezőt. Rettenetes érzés. Terry Jones mondja el többször is ebben a werkben, hogy azért kell alaposan kidolgozni a jeleneteket, mert a nézőt be kell vonni a fim valóságába, az pedig csak úgy érhető el, ha hihető számára a látvány. A párperces werkmozzanatok elraktározódnak az agyunkban, és referenciaként beépülve szétterik a látványt létrehozók által megteremtett törekeny illúziót.

A werkfilmek száma a 90-es években nőtt meg a filmek tévés promóciója miatt. Az „Így készült...” televízióban

adekvát műfaj. Hamar ki is alakultak a befogadó médium által megkívánt stílusjegyek. Az adott filmben szereplő színészek ülnek egy filmre utaló díszletben vagy az általuk játszott figurákat idéző ruhában, és elmagyarázzák, hogy „én olyan embert alakítok a filmben, aki...” Üres, semmitmondó fecsegések. A figurám izgalmas, a rendezővel élmény volt együtt dolgozni, ez a film a legjobb, azok közül, amelyeknek az elkészítésében eddig részt vettem, minden és mindenki tökéletes. Ehhez díszítőelemként pár werkvilanás, bár inkább idézetek a filmből. Nem kell nagyon figyelni az összeállításra, olyan mélyen sulykolják az egyszerű üzenetet. A beszélő fejek monotonitását megtörő filmes citátumokra odakapják az el-elkalandozó nézők is a tekintetüket. Nem az az érdekes, amit a szereplő mond, hanem amit a kontrasztjában bevillanó mozgókép mutat. Azt is mondhatnánk, hogy a trailer (ajánló mozgóképek a filmből) a werkfilmbe olvasztva tudott megjelenni a televízióban. A YouTube és a videomegosztó site-ok elterjedésével azonban nem volt többé szükség a trailer unalmas közegbe ágyazására. Sőt a közösségi oldalak népszerűségének növekedésével a trailer új funkciókkal gyarapodott. A mozin kívüli hirdetőfelületek közül az internetalapúak a legfontosabbak, hiszen ezeket látogatják, használják a mozi számára is meghatározó fiatalok. Az ehhez igazodó trailer felértékelődött, a werkfilmek tovább degradálódtak. Gyakorlatilag az tartja őket életben, hogy a DVD-korongokon általában marad üres tárhely a tömörített film feltöltése után, illetve hogy a televíziók a werkfilmek információközlő erejére hivatkozva beszámíthatják a közszolgálati kvótájukba, és éjjel műsor-kitöltőként leadhatják őket. Nem ritka az olyan eset, hogy megveszünk egy filmet DVD-n, mert a moziban kellemes élmények kapcsolódtak hozzá, esetleg úgy emlékszünk rá, tetszett, de perze a vásárlás pillanatában is tudjuk: nem remekművet veszünk, csak valami nekünk tetsző darabot. 1000 vagy 500 forintért megéri. Aztán belenézünk a werkjébe, és kiderül, hogy csodával

határos módon kivételes filmtörténeti értékhez jutottunk. (Lásd fentebb!) Az ember tekinget jobbra-balra, forgatja kezében a DVD-t, és elbizonytalanodva felteszi magában a kérdést: ugyanarról a filmről van szó, mint amit az imént láttam? Hasonlóképpen jártam az Alariste kapitánnyal (2006, r: Agustín Díaz Yanes). Kiderült belőle, hogy a spanyol filmgyártás olyan kicsi, mint az új-zélandi. De se baj, mert itt az Alariste kapitány, amelyik éppúgy ki fog tűnni az átlagból, mint annak idején A Gyűrűk Ura. A werkfilm már nem csupán a túlzások, hanem az elképesztő aránytévészek és butaságok terepe lett. Persze miért kellene Viggo Mortensennek képen lennie a spanyol filmgyártással kapcsolatban? Szimpatikus és kellemes színész, de miért kellene neki az európai film új váteszének lennie? Micsoda értelmetlen szereptévésztés ez?

Az Alariste werkje jól példázta, hogy a filmhez kapcsolódó értékelés feleslegessé vált. Nem az a lényeg, hogy megtudjunk bármit is a filmről vagy a kontextusáról, hanem hogy az egyik húzóneve a filmen kívül is szerepeljen még pár percet. A mozgóképet ugyanis már nem kell érteni, csak élvezni. (Szegény Alariste-Mortensennél, mint orvosi lónál maradvá: amit mond, felejtethető, viszont rabul ejti az embert, hogy smink és jelmez nélkül is mennyire megnyerő a lény.) Mintha hasonló folyamat játszódna le, mint a 30-40-es években, csak most visszafelé. Akkor a hanggal, majd a színekkel felerősített mozgókép csodája önmagában elég volt, hogy a nézőket a vászon előtt tartsa. A vizualitás korabeli csodapalotáiban, a mozikban mindenki átadta magát a képi és hanghatásoknak. A 60-70-es évekre egyre jelentősebbé vált a mágia racionális kutatása. Érteni akarták a képet, dekódolni a jelentéseket. Szellemi párbeszéd kezdődött az alkotók és a nézők között. Mára ez a hozzáállás egyre veszít a súlyából, a film intellektuális korszaka lezárult, és ismét a csodatevő, elvarázsoló funkció erősödött fel. Korszakos jelentőségű filmtechnikai (vagy fogalmazzunk úgy: káprázatteremtő) eszközök hódítanak: a digitális surround hangzás és a

háromdimenziós kép. Ismét élvezni kell a mozi kezünkben popkorn-kólával, és nem atomjaira szedni.

Jóllehet a werkfilm gyökeresen más aspektusból bontja ízekre a filmet, mint a kritika (az előbbi a csoda csinálását, míg az utóbbi a csoda által keltett lehetséges hatásokat vizsgálja), a lényeg, hogy jól érzékelhető: mindkét attitűd avított. A 90-es évek elején még attól féltek a kritikusok, hogy a werktípusú megközelítés véglegesen rossz irányba tereli a filmmel való foglalkozást. Ámulva nézzük a látvány létrehozásának kisebb-nagyobb trükkjeit. És majd aszerint ítélni kezdünk, hogy melyiknek izgalmasabb a forgatási, alkotói háttere. A jelentéskeresés, az értelmezés fárasztó, agyunkat próbára tevő folyamata helyett itt is a gyors fogyaszthatóság lesz a fő szempont. Valahogy úgy, mint ahogy azt a Felvételt!!! Indíts!!! című 1973-as ismeretterjesztő dokumentumfilm végén (r: Csőke József, Lestár János) pár megrendezett, kabarétréfa-szerű forgatási jelenet mutatja. A felvevőcsoport befészkelte magát Tóth Béla nyugdíjas professzor lakásába. Mindent felforgatnak, hogy helyet találjanak a lámpáiknak, derítőknek, a kameráknak. A megszeppent háziak rémülten kuporodnak össze a nagy hangú filmesek karéjában. Majd a rendező csak ennyit mond nekik: na, akkor tessék természetesen viselkedni, mintha itt sem lennénk. Egy másik hasonló jelenet egy épülő ház emeletén játszódik. Nem jól rakja a téglat az elvtársnő, bosszankodik a rendező. Így nem elég filmszerű, majd azonnal meg is mutatja, hogyan kell malterozni és falat építeni, hogy az a filmen is mutasson valahogy. Vagyis a vicces, tréfás, városilegenda-képzős attitűd válik dominánssá. Ha van egy jó történet egy film készítésének körülményeiről, kit érdekel, miről is szól maga a film. Hiszen a jó werksztori révén előbb beemelkedhet a széles értelemben vett, velünk élő kultúrába, mint valamiféle esztétikai hitel révén. Persze a legendák természete olyan, hogy nem csak egy filmhez kapcsolódhat, akár többhöz is. Emlékezzünk csak Benedek Tibor népszerű kabarétréfájára, a Filmesek falun

címűre! Ebben a forgatócsoport nem egy békés otthont, hanem egy csendes falut bolygat meg, és rendez át teljesen, hogy felvegye azt a pár pillanatot, amikor egy édesanya találkozik a fiával a kertkapuban. Végül aztán kivágják a jelenetet a filmből. Bármelyik nagy költségvetésű filmre ráhúzható lenne ez a történet pár apró aktualizálással. Meggyőződésem, hogy ma másképp értenék a Kamerával Kosztromában (1967, r. Kézdi Kovács Zsolt) című werkfilm, amelyik Jancsó Miklós Csillagosok, katonák-jának forgatásán készült. A rendező egy szál fürdőnadrágban instruálja a szereplőket és az operatőrt. Aztán megérkezik egy katonai helikopter is. Innen már csak egy ugrás a legendák születése a filmezésről, mely olyan, mint a tengerparti lebzselés, vagy aminél nem számít, mi mibe kerül. Hegyeket hordanak odébb, várakat húznak fel stb. És ezek a hitek és tévhitek erősebben ágyazódnak a köztudatba, mint egy-egy film kulturális értéke, jelentősége.

Így van ez az Egri csillagokkal is. Megannyi legenda, szemenszedett hazugság révén él az emlékezetünkben. Hogy csak egy példát említsek: állítólag látszik a török katonák egyikének-másikának kezén a karóra. Ez a poén az Estély habfürdővel (1968, r: Blake Edwards) című film elején látható, a kérdéses óras csukló Peter Sellersé. És most egy nem jelentéktelen felújítási munka után itt látható az eddig vetítetlen hordozón levő Jelentés az Egri csillagokról (1968, r: Rémiás Gyula) című werkanyag. És amikor elkezdjük nézni, kisebb csoda történik. Érezzük, ahogy a film elején felvetett kettős látási problémát kiiktatja. Eddig arról volt szó, hogy az Így készült háttéranyagok mennyire illúziórombolóak, ám az Egri csillagok werkje ellentétesen működik: visszaadja a film által nehezen elérhető illúziót. Működésbe hozza a film csodáját. Éppen annak révén, hogy rádöbben bennünket, minden manírosnak, messterkéltnek tűnő dolog abszolút komoly. A werkfilm gigantikus háttér munkáról tanúskodik. A katonák erdőt irtanak és földet ásnak. Lőni tanulnak az ágyúval. De talán leghatásosabb az a jele-

net, amikor a több ezres „török” sereg gyakorolja az egyszerre való mozgást ima közben. Amikor a sarkukra ülve meg kellene pihenni, a mozgás instruktora így bosszankodik: „Ne mozogjanak elvtársak, hát elrontják a felvételt!” Nem, akárkik is voltak ezek az elvtársak, nem rontották el a felvételt. Mert ha a werkfilm után visszaváltunk újra a játékfilmre, azon izgulunk, hogy minden sikerüljön. Láthattuk, miként készültek fel a színészek a vívási és akciójelenetekre. Így a nagyfilmen sem a mesterkéltséget látjuk immár, hanem a macskaügyességet. Pécsi Ildikó jól felismerhető cocacolas üvegből iszik üdítőt, és cinkosan a kamerába mosolyog. Hát lehet ezek után nem imádni az előbb még meglehetősen színpadiasnak tűnő tivornyázási jelenetet az egri várban?! Ezek szerint mégis vannak bizonyos filmek, amelyekhez elengedhetetlenül fontos a werkfilm mint háttéranyag. Még csak értelmező filmtörténeti útmutatás sem szükséges. A képek maguktól működésbe lépnek. Elképesztő ereje lehet egy-egy háttérfelvételnek. Őrzök magamban egy werkfilmemléket. Puszt Tibor Filmesek egymás között című 1984-es dokumentumfilmjének végén van egy pár perc, amikor Szabó István Klaus Maria Brandauer instruálja a Redl ezredesben. Előbb a vizes korsóval való mozdulatot próbálja Szabó megmutatni, de ahogy előjátssza a gesztust, rájön, hogy nem jó. Aztán újabb ötlete támad: Brandauer ne az ablak felé forduljon az utolsó jelenetben, hanem a tükör irányába, mert így jobban kifejeződné a magára hagyatottsága. Világos, hogy ez ott és akkor jutott eszébe. Libabőrös lesz az ember, ahogy véletlenül beleshetünk egy-egy pillanatra az alkotás folyamatába. Persze ezek kivételes alkalmak. (Az említett Puszt-film 2007-es verziójában már nincs is benne ez a felemelő pár perc.) Ilyesmit nem, vagy csak nagyon ritkán várhatunk el egy háttéranyagtól. Igaz, azt a befogadói hozzáállás-módosítást is, amiről a Jelentés az Egri csillagok című werkben szó volt. Akárhogy is, ez a munka már közkezen forog. És úgy tűnik, érdemes itt kezdeni az Egri csillagok újranézését. Hogy képen legyünk.

Az Örömozgó Keresztutak – osztrák–magyar filmkapcsolatok egykor és ma programjának keretében szeptember 25-én látható lesz Kertész Mihály 13. számú fiáker című, felújított némafilmje. Hogy kedvet csináljunk a vetítéshez, ismét köz-

lünk pár részletet Miguel A. Fidalgo nagy ívű monográfiájából, hogy megvilágítsuk némiképpen a 13. számú fiáker készítésének előzményeit és körülményeit, valamint hogy felvillantsunk néhány érdekességet a korszakból.

Michael Curtiz és a 13. számú fiáker

„Curtiz egyenesen Bécsbe utazott az extravagáns arisztokrata, Alexander Kolowrat hívására, aki korábban gyakran megfordult Magyarországon. Kolowrat New Yorkban született, anyja a legnagyobb észak-amerikai dohánygyár örököse, apjának pedig sokféle tulajdonban van érdekeltsége. Alexander, »Sacha« Joseph Graf Kolowrat-Krakowsky megalapította a Sacha Filmfabrik Gesellschaft mbH-t 1910-ben a csehszlovákiai Pfraubergben, ahonnan az édesapja származott. A stúdiót a saját becenevére keresztelte, ezen csak a legközelebbi ismerősei szólították. Kolowrat gyermekora óta vonzódott a mechanikus kütyükhöz, különösen a motorral hajtott járművekhez. 1909-ben fedezte fel magának a mozit. Újféle felvevőgépeket talált fel. A nagy háborúról készített heti híradói és a játékfilmjei révén végül a filmipar vezetője lett, annak ellenére, hogy Csehszlovákia függetlenné válásával át kellett helyeznie a tevékenységét Bécsbe. Ügyesen lavírozva, nem sokkal előzve meg a fegyverszünet megkötését, fuzionált a Leihahstalt Philipp & Pressburger céggel, aminek révén Sascha-Filmindustrie AG. néven korának legnagyobb osztrák filmgyártó vállalatát teremti meg. 1919 elején Kolowrat párizsi és londoni cégekkel kötött szerződések révén terjeszkedett, ezzel együtt leányvállalatokat alapított különböző európai országokban azzal a céllal, hogy egy jól kiegyensúlyozott gyártói és terjesztő hálózatot hozzon létre. Curtiz karaktere összeillett Kolowrat heves és lendületes természetével, és Curtiz számára az új otthonához való gyors adaptálódást segítette, hogy hamar összejött még Budapestről ismert, régi barátaival.” (...)

„Annak ellenére, hogy Curtiz filmjeit rendszeresen bemutatták Bécsben, és hogy a neve nem volt éppen ismeretlen, elfogadta, hogy németesítsék a nevét, hogy ezzel is segítsék az asszimilálódását. Kertész Mihály Michael Kertész lett, és már így írta alá az első szerződését Kolowrattal a Die Dame mit dem schwarzen Handschuh (A fekete kesztyűs hölgy) című filmre. 1919 nyarának elején kezdték forgatni Ilonka főszereplésével, akit Curtiz meggyőzött arról, hogy képes élvonalbeli színésznőt faragni belőle az európai filmvilágban szépen csillogó Lucy Doraine művésznévén (Ilonka Kertész felesége volt akkoriban – a szerkesztő megjegyzése).” (...)

„Augusztus elején, nem sokkal a Die Dame... forgatásának befejezése után összeomlott a Tanácsköztársaság, és a román hadsereg átvette az ellenőrzést Budapesten. Fejlesztve menekül mindenki, különösen azok a művészek, akik együttműködtek a levett rendszerrel, most nagy számban veszik az irányt a császárság régi fővárosa felé. Bécsben gyülekezik Curtiz ismerőseinek jó része Vajdától és Lenkeffytől kezdve (az utóbbiról azt tartották, hogy ő »a közönség által legjobban szeretett magyar színész«) Kordáig és feleségéig, Farkas Antóniaig. A bécsi kávézók egy része, különösen a Filmhof, magyar gyülekezőhellyé válik, itt osztják meg a magyarok egymással nézeteiket és asztalukat. Könnyen ráakadhat itt az ember Curtizre a Vajda testvérek (László és Ernst) társaságában, a Korda fivérekre, a kritikus és teoretikus Balázs Bélára és a szintén filmrendező Paul Czinnerre.

Lenkeffy is ismert színész Ausztriában, ami megkönnyíti, hogy szerződést kössön egy kis gyártó és forgalmazó céggel, a Allianz-Film GmbH-val. Nem kevesebb mint öt film forgatását tervezik, amelyet biztosan forgalmaznának a szomszédos Magyarországon, amit a Korona Filmkereskedelmi Rt.-vel kötött szerződés garantál. Csak az a kis plusz hiányzik, amivel érdekessé tehetné Lenkeffy a filmeket, és ebben biztosan számít Curtizre, aki megígéri neki, hogy segít osztrák karrierjét építeni. Az első filmet a nyár elején kezdik el, és az év végén kerül majd a budapesti közönség elé. A címe Boccaccios Liebesnächte, ami harsányan használja ki az olasz Giovanni Boccaccionak, az Il Decameron szerzőjének nevét. Két ellentétes karakterű barát (a bátor és a félnék) ugyanazt a nőt ostromolja szerelmével, aki nem tud közöttük választani. Boccaccio könyvének szövege által ihletett három álom segít a nőnek meghozni a döntést.” (...)

„Curtiz nem fog több filmet jegyezni Lenkeffyyel, talán azért, mert Kolowrat annyira elégedett volt a rendezővel, hogy azt akarta, kizárólag az ő stúdiójának dolgozzon, vagy talán azért, mert Curtiz el akart szakadni a múltjától, hogy határozottan új utat járhasson, de még az is lehet, hogy azért, mert Lenkeffy mellett Ilonának nyilvánvalóan nem termett volna sok babér. Akármilyen is volt az ok, Curtiz az év vége előtt hosszú távú szerződést írt alá a Saschával, ahova leszerződött maga mellé Ilonkát is színésznőnek.” (...)

„Liliane Marie Madeleine Carré 1904. július 10-én született a Bordeaux-tól északra fekvő Blaye-ben. Apácák nevelték, 14 éves korában pedig már a párizsi opera balett-társulatának volt a tagja, ahonnan egy merész ugrással az éjszakai szórakoztatás világába vetette magát. Rövid idő múlva már ő a Casino de Paris legnagyobb, városszerte ismert csillaga. Liliane színésznői karrierjét a L'Empereur des pauvres (1922) című filmben alakított kis szereppel kezdte, itt játszott a nagy sztár, Lili Deslys is, akinek segítségével nagyobb jelentőségű szerepeket is kapott négy másik filmben. A művésznévét pedig Lili Damitára változtatta.

Miután Curtiz megismeri, ugyanúgy lenyűgözik a színésznő adottságai, mint majd évekkel később Errol Flynn: szinte érzéki kapcsolata a kamerával, átható tekintete és pökhendi mozdulatai, amelyeknek az alig 160 centis magassága sajátos varázst kölcsönöz. Curtiz beleszeret nem csupán szakmailag, hanem személyesen is, és csodálatát rögzíti a kamerájával. (Damitát Kertész feleségül vette 1925-ben, de egy év múlva elváltak – a szerkesztő megjegyzése.) Olyan kép-kompozíciókat készít, amelyek a legjobbat mutatják Damitából. Kolowratnak sincs kétsége, amikor megnézi a Curtiz által Párizsból küldött próbafelvételeket, és a kis termetű francia lány a stúdió új csillaga lesz, miután aláír egy négy filmre szóló szerződést.

A Das Spielzeug von Paris (Célimène, a Montmartre babája) irányváltás Curtiz számára nem csupán tematikailag, hanem a stílus tekintetében is. Curtizt ismét nemzetközi művészcsapat veszi körül, a svájci Eric Barclay (aki Erik Altberg néven született), a francia Georges Tréville, a német Theo Shall, az olasz Maria

Asti és Damita, aki a forgatás abszolút sztárja. A kamera mögött Curtiz megtart néhányat azok közül a kollegái közül, akikkel már összeszokott, például Ucickyt vagy Arthur Bergert. Kettejük csodálatos díszletei idézik meg az éjszakai Montmartre egyes részeit a bécsi stúdióban. A forgatókönyvben Curtiz egy olyan Párizst ír le, amelyben minden másképpen történik, mint Európa többi részén. Éjszaka nagyobb az élet, mint nappal, az ünnepeken tömegek vesznek részt, az érzelmek túlfűtöttek, a szerelem pedig lehet birtokló természetű vagy szabad, attól függően, hogy kiről van szó. A szerelmi háromszög középpontja Célimène, aki a kabaré csillaga és a város vitathatatlan királynője. Egy sereg személy veszi körül, akik mind el akarnak érni valamit: az idős Maudry vicomte az utolsó romantikus fellángolását várja tőle, Germaine, Maudry régi szerelme úgy akarja visszaszerezni az arisztokratát, hogy kimesterkedné, Célimène csalja meg az öregot valakivel, Miles Seward, a brit nagykövetség sóltan attaséja kezdetben óvatosan és beképzeltlen közelít hozzá, de végül teljesen a megszállottja lesz, és már feleségül is venné Célimène-t... (...) És a lány? Csak boldog akar lenni, élvezni akarja az életet, a pillanatot, a szerelmet és a hírnevet.

A különböző karakterek szexuális izzású története bombaként hatott volna bizonyos országokban, és Kolowrat nem akart pénzt veszíteni ezekben a kényes időkben. Curtiz nem ragaszkodott hozzá, hogy ellenőrzése alatt tartsa az egész filmet, így elfogadta, hogy leforgat két egymástól végtelenen eltérő befejezést, és hagyja, hogy az egyes országok piaci tendenciái, sőt cenzori hivatala legyen az, amelyik eldönti, melyik verziót mutassák be: egy moralizáló történetet, amelyben a »könnyelmű« Célimène vagy »tiszteltre méltó« asszonnyá válik, vagy megfizet azért, ha ez nem sikerül, vagy egy tévedések vígjátéka-szerűt, amely ironikusan szemléli a szerelmet és az életet, ahogy az egy Ernst Lubitsch-filmben lenne. Az első verzióban, amit végül majd Ausztriában, Németországban és Angliában fognak bemutatni, a film kezdeti komikus hangvétele tragédiába fordul a végére. Mire a főszereplő megérti, hogy a tiszta szerelmet csak házasságon belül élvezheti, az események kicsúsznak a kezéből: egy pokoli éjszaka közepén Miles keresésére indul, és ekkor kell meglakolnia bűneiért: tüdőgyulladást kap. A másik verzió, amit Franciaországban és Spanyolországban lehet majd látni, étellel teli, ironikus film, a szerelmi összevisszaság könnyed víziója, melyben Célimène nem hal meg tüdőgyulladásban, hanem túléli és visszaserzi különleges helyét a párizsi éjszakában, miközben szeretője, a vicomte a díszletek mögül figyel, az unalmas Miles pedig tovább éli unalmas életét unalmas menyasszonya oldalán. Jóllehet mindkét változat elfogadható, a másodikban lehet felfedezni Curtiz igazi alkotói vénáját, nemcsak azért, mert ez áll közelebb a személyes életéhez, hanem mert ezzel lesz teljesebb és kompaktabb a történet. Mindent egybevetve, Lili érzelmileg rabul ejtette Curtizt, és a rendező megérti, milyen könnyen elragadja az embert a másikat birtokolni vágyó, emésztő szenvedély.



Fogadjuk el, hogy a második változat a mérvadó, ez áll közelebb Curtiz szándékaihoz, és feledkezzünk bele abba, ahogy a rendező kidolgozta a filmet, ahogy letisztázta a fontos jelenetek sorát! A Das Spielzeug von Paris annyira eltér a korábbi munkáitól, hogy egyértelműen gyökeresen másként kellett kidolgoznia a jeleneteket. Az eredeti zeneszámok teljesen hitelesek, nemcsak azért, mert színdarabként peregnek, hanem azért is, mert Damita tud mozogni és táncolni, balett-táncosi méreteivel minden mozdulatot hitelesít, amit csak el lehet képzelni, az esetlentől a lenyűgözőig. A film ritmusa összeszedett és energikus, és amikor a történet drámai fordulatot vesz, akkor az erő és a jelenetek kidolgozásának realizmusa ismét megerősíti, hogy Curtiz a legnagyobb odaadást várta el a színészeitől, még akkor is, ha ezért keménynek kellett lennie velük. Mai szemmel is milyen csodálatos ez a film, pedig gyakorlatilag feledésbe merült – ez is egy jellemző paradoxonja a filmművészetnek!

(...)

Október közepén a Sascha már bejelenti a következő Curtiz- és Damita-filmet, a 13. számú fiáker, amelyet már ekkor »a közönség és a kritika kedvencének« kiáltanak ki. A film a francia Xavier de Montépin Fiacre No. 13 című ponyvaregényének új adaptációja. A korábbi feldolgozás 1917-ben készült. Összesen két hónap áll rendelkezésre a november elején kezdődő forgatásokra: fel kell venni a párizsi külsőket, ahol a történet kibontakozik, és a belsőket is úgy a francia fővárosban, mint a berlini EFA stúdióban, amit a Phoebus bérelt ki erre az alkalomra. (Kolowrat a Das Spielzeug von Paris után szerződést kötött a német UFA-birodalomhoz tartozó Phoebus-Film AG-vel, hogy hatékonyabban tudja finanszírozni további filmterveit. Az EFA-t a Paramount alapította Németországban a húszas évek elején, hogy a német állam által életre hívott, gyártókat, forgalmazókat, valamint mozikat tömörítő UFA-val versenyre kelve betörjön a német piacra – a szerkesztő megjegyzése.)

A termékeny Montépin ebbe az 1881-ben megjelent füzetkéjébe is belegyúrt minden korabeli divatos klisé, van benne bosszú, személyazonosság-csere, magára hagyott gyermek, a nemesi mivolt bírálata egy léha grófi ivadékon keresztül, lagymatag estély, amit jól fel lehet kavarni, hogy Damitának is jusson tér. Forgatókönyvíróként a német filmben elismert, tapasztalt szerzőnek számítót Alfred Schirokauert választják, aki már néhány filmet is rendezett. A történet középpontjában Lilian áll, egy milliomos elveszett örököse, akit egy párizsi fiáker kocsisa talál meg, és nevel fel saját lányaként. Később egy agyafúrt csalónak esik áldozatául, aki rájön a lány igazi kilétére. A német film jól ismert férfiarcai keringenek Damita körül, például Paul Biensfeld, Karl Bert és mindenekelőtt Walter Rilla, illetve a rejtélyes Jack Trevor, a Berlinben született, angol származású komédiás, akit különös fordulatot vett élete miatt majd üldözni fognak (Trevor a második világháború alatt Goebbels propagandaminisztériuma számára készített filmeket, amiért később hároméves börtönbüntetésre ítélték – a szerkesztő megjegyzése).

Külön figyelmet érdemel a díszlettervező, Paul Leni részvétele a filmben művészeti rendezőként. Leni ragyogó filmes alkotó, egyike a legfontosabbaknak, de a legkevésbé ismerteknek az akkori Németországban. Pályája elején színpadterveket készített a híres Max Reinhardt számára. Tőle sajátította el a fény használatát és a térkezelést. Curtiz Leniben egy művészleg

rokon temperamentumú emberre lelt, olyanra, aki legalább annyira hisz a kép drámai kifejezőerejében, mint ő. Leni kitűnően használja ki az EFA hatalmas stúdióit, csodálatos díszleteket tervez és készít, amiket a magyar rendező maximálisan kiakná majd a forgatások során.

Párizsban történik meg a művészileg, szakmailag legfontosabb és legjelentősebb találkozás Curtiz életében, akkor, amikor a film első jeleneteit forgatja Párizsban. Évekkel később, kicsit kiszínezve a dolgot, így emlékszik vissza rá:

»Látom, hogy két ember figyel. Három napja kémkednek utánam. Mivel temperamentumos rendező vagyok, odamegyek hozzájuk, és azt mondom: 'A rendező ideges. Elmennének, kérem, és becsuknák maguk mögött a stúdió ajtaját?' A két férfi egyike súg valamit az asszisztensem fülébe, aki azt mondja nekem: Mr. Warner, Amerikából, azért figyel, mert munkát akar neked ajánlani.«

Mr. Warner Amerikából nem más, mint Harry Warner, a hollywoodi Warner stúdió elnöke, a céget tulajdonló testvérek legidősebbike, aki ekkor éppen Európában jár, hogy új tehetségeket fedezzen fel. Franciaországba érkezésétől kezdve folyamatosan dicsérik neki Curtizt és a Moon of Israel című filmjét, a személyiségét és erős jellemét, és amikor dolgozni látja, egyre szilárdabban érzi, hogy valószínűleg tényleg ez az a rendező, akit idáig keresett. A beszélgetés szívélyes légkörben zajlik (»Először azt hittem, hogy egy turistával van dolgom«, írja majd Curtiz jövődó-



beli főnöke ruhájára utalva), noha nem írnak alá szerződést, csupán megerősítik, hogy előkészítettek egy utat a rendező számára az Atlanti-óceán másik partjára. Curtiz nem beszél arról, hogy már kötött egy titkos szerződést a következő évre egy fiatal vállalkozóval, a svájci Stefan Markusszal, attól való félelmében, hogy a francia fővárosból kiinduló kalandozása a filmiparban nem lesz igazából gyümölcsöző. Ezzel szemben Harry Warner telegrafál a testvéreinek, Jacknek, aki a gyártási részleg alelnöke Hollywoodban, hogy sürgősen szerezzen egy kópiát a Moon of Israelból a Paramount archívumából. Ezek után Warner elbúcsúzik Curtiztól, azzal az ígérettel, hogy hamarosan jelentkeznek. A rövid, de annál nagyobb jelentőségű közjátékot követően Curtiz a szokott módon folytatja a forgatást: a munkát kézben tartja, és az előre megszabott időre be is fejezi. Damitával való kapcsolata rendben van, és a lenyűgöző berlini díszletek és felszerelések nagyon megkönnyítik a munkáját, jól lehet az a Párizs, amelyet a 13. számú fiákerben láthatunk, össze sem hasonlítható a Das Spielzeug von Paris-belivel. Mind kiállításában, mind vizualitásának tekintetében határozottan német film, kevés öröklődött át ide Curtiz előző munkájának fényéből, vidámságából és színészi játékából. Dacára annak, hogy francia alapanyagból készült, drámai képi környezetbe került a történet. Curtiz egyre inkább uralja a film sajátos narrációs eszközeit, amit a hetedik művészet csaknem minden úttörője munka közben tanult meg, vagyis megfelelően egyensúlyoz az egymást váltó képek közötti ritmus és a film teljes egésze által megkövetelt ritmus között. Ebben Curtiz az abszolút

nyerő. A 13. számú fiáker az új év januárjának első két hetében készen áll a bemutatóra.

1926 a rövid osztrák filmtörténet legszűkebb esztendeje. A munkanélküliség már minden mértéket felülmúl, és a politikusok másfél éves vitába kezdenek, melyek lezárultával születik csak meg a döntés, hogy a kormány protekcionista intézkedésekkel beavatkozik a filmiparba.” (...)

„Márciusban Curtiz fontos híreket kap az Egyesült Államokból: Warnerék megnézték a Moon of Israel, és egyéves szerződést ajánlanak meghosszabbíthatósági opcióval. Csak pár részletet kellene még tisztázni, hogy véglegesítsék a kontraktust, de ez nem is annyira egyszerű, mint amilyennek tűnik, mert a jövője miatt túlzottan nyugtalan és aggodalmaskodó Curtiznek van egy másik aláírt szerződése a független producerrel, Jakob Karollal, amit vissza kell vonni ahhoz, hogy az új szerződés életbe léphessen. A Warner testvéreknek minden bizonnyal látniuk kellett valamit Curtiz filmjeiben, hogy képesek voltak távirón elküldeni a szerződést német megbízottjuknak, Gus Schlesinger ügyvédnek: az észak-amerikai stúdió elfogadja, hogy tizenkét hónapos részletekben 15 000 dollárt fizet Karolnak, hogy felbontsa a szerződését Curtizszel, aki viszont Karoltól kap egy összeget, amikor minden dokumentumot aláírtak. Az akadályok elhárultával Curtiz szabadon tárgyalhatott, noha még rendeznie kellett az adósságát Kolowrattal szemben, aki már egy jó ideje beletörődött, hogy elveszti a rendezőt. Curtiz Kolowratnak szentelte a testét és lelkét úgy áprilisban, mint május első felében.

Noha a Der Goldene Schmetterling (Az arany pillangó) rendezőjét óhatatlanul foglalkoztatja közeli indulása, a film csodálatos lezárása annak a trilógiának, amelyet Curtiz Damitával jegyez. Ez a legromantikusabb és a legkedvesebb a három közül.” (...)

„A Warner ajánlatának elfogadása azt jelenti, hogy sok mindent és sok mindenkit el kell hagynia Curtiznek, de ugyanakkor ez a szakmai kihívás olyan jelentős, amit senki sem hagyott volna ki az ő magabiztosságával és elhivatottságával. Az Egyesült Államok az ígéret megszi földje, ahol minden művészi és személyes álom valóra válhat, amire valaha is vágyott az ember. Curtiz a Das Spielzeug von Paris főhőséhez hasonlóan megváltik mindentől és mindenkitől, hogy nekivágjon az új útnak. Ilonka és Katalin rövid időn belül követik, és ugyan nem vele laknak, de ugyanabban a városban, ahol ő (Katalin Kertész és Ilonka közös gyermeke – a szerkesztő megjegyzése). A színésznőt várja néhány filmszerep, de egyre csökkenő számban, majd hirtelen visszavonul, és meglehetősen féktelen életmódot folytat. A lányára egy újabb katolikus internátus vár Los Angelesben, ahonnan meglép, és egyre zűrösebbé válik a viszonya a szüleiével. Lili Damita is hamarosan emigrál az Egyesült Államokba, és tagadhatatlan vonzereje dacára sem fut be jelentős karriert. Végül visszavonul a filmkészítéstől 1937-ben. A fáradhatatlanul új tehetségeket kereső Alexander Kolowrat úgy véli, hogy az új Curtiz Ucicky, és rábízta a Sascha legfontosabb filmrendezői munkáit. De sajnos már nincs sok ideje hátra. A lobbánékony grófnál hasnyálmirigyrákot diagnosztizálnak, és 1927. december 4-én meghal Bécsben. Új amerikai otthonában Curtizt nagyon megérinti ez a veszteség. Utóvégre Kolowratnak immár örökké tartozni fog.”

Miguel A. Fidalgo: Michael Curtiz.

Bajo la sombra de Casablanca, Madrid, 2009

Fordította: Bakos Krisztina



MONITOR

Tóth Endre: Két lány az utcán

Székely Dávid

Sokat tapasztalt aggastyánnak kijáró tisztelettel közelítünk a valamilyen szempontból kiemelt régi filmekhez. Igyekszünk elnézőek lenni azokkal a mozzanatokkal, amelyek felett eljárt a (filmtörténeti) idő. A Két lány az utcán alig igényel efféle jóindulatot. Története ma is fenntartja az érdeklődést, az előadásmód feszes, képei szemrevalóak. Bár kétségtelen, hogy már más (is) élvezünk benne, mint a hatvan évvel ezelőtti nézők. Furcsa, de inkább a történet bizonyos fordulatai csalnak mosolyt az arcunkra, a képi világ, amely pedig sokkal intenzívebben szokott avulni, mai szemmel is rendben van.

A cselekmény két szálon indul, majd ezek összekapcsolódnak. Gyöngyi, a jómódú családból származó lány csalódott a férfiakban. Szerelme teherbe ejtette, aztán mégis más nővel lépett házasságra. Megegett lányként el kell hagynia a faluját, ráadásul gyermeke holtan jön világra. (Szívbe markoló képek: kábultan betámolyog a klinikára, aztán a szülőszoba steril ridegsége következik, egy kifeszített orvosi lepedő, ami mögött nem hangzik fel az újszülött sírása...) A másik lány, az alacsony sorból származó Vica még tapasztalatlan. Miután egyedül marad, feljön a városba dolgozni. Egy építésen hordja a köveket. A telep öre megengedi neki, hogy estére az egyik barakkban húzza meg magát. A sokáig dolgozó mérnök úr azonban rátámad, alig menekül meg a szexuális abúzustól. Aztán megismerkedik Gyöngyivel, aki gondját viseli és kitaníttatja. Gyöngyi egyszisztenciálisan talpra állt, jóllehet ehhez egy éjszakai bárokban játszó zenekarban kell hegedülnie. A két nő közösen bérel lakást, anya-lánya viszonyukba legjobb barátnős hangulatok keverednek, némi Pygmalion-áthallással. Vica úgy hálálja meg a törődést, hogy összebékíti jótevőjét az apjával.

A filmben gyors ritmusban váltakozik a komédiától a tragédiáig sokféle stílus. Direkt társadalomkritika, enyhe ironia, cinkos összekacsintások, barátság, szerelem, lelki és fizikai terror, szabadulni vágyás és kötődés, halál(vágy) – egyszóval az „összes” téma felvillan, amit általában érdemesnek tartanak vászonra zsúfolni.

Ráadásul mindezt sikerült egy élvezhető, mozgalmassnak mondható összefüggésben bemutatni. A város kontextusában. Ami kétarcú: egyrészt épül, fejlődik, annyira haladónak szánt, hogy már-már törtető, de megvannak a sötétebb bugyrai és feslett színterei. Eleinte mintha csupán a sötét jövő körvonalazódna: az építkezésen csak a szabályos vonalak és a hangyamód dolgozó munkások törik meg a feketeséget. Ebből formálódik ki a város. A megegett és az árván maradt lány ugyanúgy ide kerül. Ez a különféle deformitások olvasztótégelye, mégsem kap drámai színezetet, mint megannyi kortárs hollywoodi munkában. Ez a város nem bűnös „aszfaltzsidungel”, csupán egy felelőtlenül légiés tér. Kikezdi a merev erkölcsöket – itt bárzenészként is

lehet integrálódni. Vica először távolságtartóan viselkedik az általa erkölcsileg megkérdőjelezhető Gyöngyivel, aztán ez a morális távolság felszívódik közöttük. Vica is beleveti magát a város természetes lüktetésébe.

A társadalom motorja a pénz. Hosszú az út, míg Vicuskából kiművelt leányzó válik, „finom úrilány”, megérti az á négyzetek, bé négyzetek és a bolygómozgás titkait. De ezzel és némi kizsartolt anyagiakkal már egyenes az út az építész úrhoz. Így fest egy kis sötét ironiával a sikertörténet, ahol a karrierkirály építész úrral teljesedik be az álom. Persze mindettől a különbségek nem válnak semmissé: az építész úr a boldog végkifejletnél ugyanolyan parancsszerűen durva a dolgozó nővel, a nagy varázs csupán az, hogy egyes dolgozó nőkből – ha felkapaszkodnak – boldog nő is válhat. Annak ellenére, hogy a történet nyugvóponton ér, a végkifejlet nyugtalanító érzést kavart. Ez a város által diktált új élet? Bárdolódik a stílusunk, gyarapodnak az ismereteink, hogy aztán végül megkapjon az a férfi, akinek erőszakos támadását még a faluból hozott reflexszel visszautasítottuk?

Vica titokban levelet ír Gyöngyi édesapjának lánya méltatlan helyzetéről. Kezdetben még úgy tűnik, ebben legfőképpen erkölcsi megfontolások vezetnek, de az öröm már a pénznek szól. Gyöngyi párdrucnként ront rá a kizsartolt vagyona. Pénz, pénz és pénz, a két lány megvadulva túr bele a bankókba, aztán lakást vesznek belőle, egy igazi modern városdarabot. Pénzzel leplezik a múltat, mert a városban azt is lehet. Vica nem arra kéri Gyöngyi apját, hogy értse meg a lányát, nézze empatikusabban a vele történeteket, csupán az évi rendes járadékot akarja tőle megszerezni. Modern, rafinált, városi fruska lesz. Már a gazdag építész is jöhet, mindegy, hogy durva, ha a gondtalan anyagi háttérrel biztosítani tudja.

Annak ellenére, hogy első ránézésre talán nem tűnik úgy, de a pénz a történet legfontosabb szervezőeleme. A film nem hangsúlyozza, de domborodik magától is. A Gyöngyi édesapjától megszerzett rendes évi

járadékot Vica saját furfangos szerzeményének tulajdonítja. A pénz első ránézésre talán nem sorolható a film toposzai közé, azonban pénz és szerelem, ebben a filmben pláne kéz a kézben két jó barát. Gyöngyi azért lesz „erkölcsileg megkérdőjelezhető”, a múltat később kerülő lányzenész, mert egy ideig kívül esik az apai kegy határain. Vica meg éhbérért robotolni érkezik, Gyöngyi felsőbbbrangúsága a súlyos élettapasztalatokon kívül a viszonylagos anyagi jólét. A Vica körül legyeskedő csirkefogó Lali szédít, neki „megy kissé a bolt”, ő a fals álmogyáros, ám építész úr maga az álom a láthatáron. Építész úr hitvallása szerint minden adható és vehető. Végül is őt is megveszik a lányok a maguk módján. Ilyen szempontból a két lány a sötét oldal, mert bár vannak érzéseik, de azokat nem tudják artikulálni megfelelő anyagiak nélkül. Vagyis nem az érzelem győzedelmeskedik a rang és vagyon felett, mint a mesékben általában, hanem az érzelmes emberek is megtanulnak bánni a pénzzel.

A filmbeli nők kiszolgáltatottak, áldozatok, akikről öt percért örök szerelmet várnak el a férfiak, míg a férfiak szexuálisan túlérezelt, gátlástalan figurák, akiknek egy a céljuk, de más irányból támadnak. És másmerre menekülnek. A büszke vőlegény teherbe ejt, hazudik és eltussol. Az építőmunkás tróger, segítségként álcázva csap le, aztán erőszakossá válik. Építészmeister úr csupán nem tudja türtőztetni magát, de egy „nagyúrtól mindez csak tisztelet”. Aztán még ott az artistaügynök, aki kígyóként kúszik, nagyot ígér, és nagyot akar harapni. Igaz, mindez csak az ifjabb generáció, bár övék a jövő. A szomszédból protezsáló, „egykor művelt és okos”, bölcsen jótékony, államérből alkoholizáló cinikus öregúr az egyetlen, akiben nem forr a férfiatok, és jótékony auráját kiterjeszti környezetére. Ő minden lány apja, aki gondját viseli a környezetében élőknek. A nők helyzete a kiábrándultság paraboláján keresztül jelenik meg. Ellenpontja a csudafontos fehérneműkkel üzletelő nő. Ő az anyai lélek, akit azért végső soron üzleti érdekek fűznek a lányokhoz. A nők sem jobbák hát a városban. Pénz és érdek mindenhol – csak az ad különös színezetet a dolognak, hogy fent vagy lent vagyunk a társadalmi ranglétrán.

A címszereplő lányok közti konfliktus forrása, hogy a tapasztalt Gyöngyi élő pajzsként áll naiv védece, Vicuska elé, de végül álmai megvalósulásának akadálya is lesz. Gyöngyi előbb önjelölt anyja, aztán átmeneti férjpótléka társnőjének. Részben a nőiségéből keres pénzt (és hangszeres tudásából), de kiábrándult nőként férfiúi attribútumokat vesz fel. Őv és ővva int. Mikor vonulnak, úgy karol Vicába, mintha férje lenne. Ha eredeti alkotói szándék szerint nem is, de homoerotikus húrokat is megpendít a kapcsolatuk. Nem csak azért, mert Gyöngyi Vica férjeként és anyjaként viselkedik egyszerre. Tapasztaltabbként dönt a vitás kérdésekben, és nagyobb hatókörrel ruhazza fel magát önkényesen. A két lány azért két lány és nem az „egyik lány és a másik lány”, mert a férfinemmel való konfliktusuk egységgé kovácsolja őket. Azonban Gyöngyi kifelé zár, és nem engedi, hogy Vicát elhódítsa tőle egy férfi. Rátelepszik, befolyásol, és végül uralkodik.

A lányok egymással pótolják a hiányos családi kapcsolataikat. Viszonyuk erotikus része az az érzéki „puszi”, amivel Vica zárja le éppen kettejük egymáshoz fűződő viszonyát érintő beszélgetését. Akkoriban abból még, hogy lányok jóban vannak egymással, senki nem gondolt semmi többre, a barátság valódi természetétől függetlenül. A mai társadalmi közeg viszont kitermelt egy olyan médiát, amely nagy részben kendőzetlenségen alapul, ezért egyrészt mindennek a meztelen természetét kutatja, mindenhol gyanít valami lappangót. Ez néha jogos, de az biztos, hogy ha ma valaki akár egy hasonló film készítésére vállalkozna, az jóval „piszkosabb színeket használna”. A Két lány az utcán alkotói úgy nyúltak nyomasztó szociális és személyes problémákhoz, hogy a nézőpontjuk ártatlanságot tükröz. Ma már csak az a „hiteles”, aki maga is térdig áll a koszban. Ma már másképpen meszterkelt a hitelesség

