

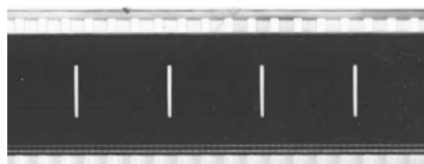
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2008. DECEMBER



HYPPOLIT, A LAKÁJ DIGITÁLISAN FELÚJÍTOTT KÓPIÁN



MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum
6. évfolyam 12. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILM MÚZEUM HAVI MÚSORA

IRODALOM ÉS FILM 2

BESZÉLGETÉS SZABÓ ISTVÁNNAL ÉS VÉSZITS ANDREÁVAL

MARCO POLO ÉS A KÍNA-BAROKK

INTERJÚ SIKLÓS ANDRÁSSAL

December 17-én a Puskin moziban rendező premiert tart a Magyar Nemzeti Filmarchívum. Ekkor mutatják be a Hyppolit, a lakáj című, 1931-ben készült magyar film digitálisan restaurált kópiáját. Ennek kapcsán beszélgettünk a felújítási munkákat végző szakértőkkel és a rendkívül költséges munkát finanszírozó bank kommunikációs igazgatójával.

HYPPOLIT, A LAKÁJ



Balogh Gyöngyi
filmtörténész, a Magyar
Nemzeti Filmarchívum
munkatársa

– Félelmetes belegondolni, hogy az egyik emblematikusnak számító magyar film, a Hyppolit a lakáj csaknem menthetetlen állapotba került. Hogyan derült ki, hogy ekkora baj van a film biztonsági anyagával?

– Tavaly a Magyar Filmtörténet Képeskönyve készítésekor szomorúan tapasztaltuk, hogy nincs az archívum fotótárában jó minőségű fénykép a filmből. (A jól ismert stábfotón és egy werkfotón kívül.) A mai technika mellett nem tűnt bonyolultnak a megoldás: elővesszük a filmet, digitalizáljuk pár képkockáját, és máris rendelkezésünkre állnak a fotók. De nem csak a mozikópiák voltak karcosak, kiderült, hogy az eredeti negatív is hasonlóan rossz állapotban van, és az évek során oly mérték-

ben zsugorodott, hogy hagyományos kopírozással már nem készíthető róla jó minőségű kópia.

– Az eredeti nitronegatívot korábban csak arra használták, hogy pozitív kópiákat másoljanak róla. Azért volt ennyire rossz állapotban a Hyppolit, a lakáj kiindulási anyaga, mert annyszor vették elő és használták újabb és újabb mozikópiák gyártására?

– A Hyppolit, a lakáj, a magyar filmgyártás örökzöld darabja, elkészülte óta rendszeresen szerepelt a mozik és a tévécsatornák műsorán. 1945 után ez volt az első film, amit a régiék közül bemutattak, 1956-ban ezzel ünnepelték a hangos film születésének 25 éves évfordulóját, 1972-ben ismét felújították. Szóval elég sokszor elővették a negatívot, hogy kópiákat gyártsanak róla. Ráadásul az egyik felújítás során, a karcok számának csökkentése érdekében mattírozták a negatívot. Ez egy vegyi eljárás, melynek során valóban eltűnt a karcok egy része,

de sajnos szemcsézetté vált a negatív, ami a róla készült kópiák minőségét is rontotta, és a jelenlegi restaurálás során is sok gondot okozott.

– Több olyan magyar filmet is őriz az archívum a 45 előtti korszakból, amelynek hasonlóan rossz állapotban van a negatívja?

– Sajnos elég sokat, csak nem mindegyik annyira közismert, hogy a költséges digitális felújításra pénzt lehessen szerezni. Rendelkezünk egy pontos tervvel, hogy mely filmekkel kellene foglalkozni, de a digitális eljárás annyira drága, hogy ezeknek a jelenlegi kilátások szerint esélyük sincs erre a beavatkozásra, mert elvinné az egész éves felújítási keretünket. Ráadásul szerencsére folyamatosan kerülnek elő újabb és újabb filmek nitrokópián ebből a korszakból, amelyekből semmilyen biztonsági anyagunk nincs, csak az éppen megtalált tűz- és robbanásveszélyes nitrokópia, így ezek mindig előreugranak a sorban. Biztonsági kelléket és kópiát kell gyártatnunk belőlük, nehogy megsemmisüljenek. Az 1945 előtti korszak jó néhány filmje csak 16 mm-es kópián maradt fenn. Ezek ugyan nem tűz- és robbanásveszélyesek, de nem lehet róluk jó minőségű másolatot csinálni, mert annak idején olyan kicsinyítési eljárással készültek, ami a róluk hagyományos módon kopírozott másolatot szemcsézetté tenné. Ezekről a filmekről csak digitális módszerekkel lehetne újabb kópiákat gyártani.

– A hagyományos, nem digitális filmfelújításnak is van még értelme?

– Szerencsére az 1945 előtti filmek nagy része rendelkezik megfelelő kellékanyagokkal, ezért nem szorul digitális restaurálásra. Ha egy filmnek fennmaradt, és még nem túlságosan zsugorodott a nitro kép- és hangnegatívja, a hagyományos filmfelújítás eredményesnek mondható, mert biztosítja a filmek hosszú távú megőrzését. Abban az esetben, ha csak egy agyonjátszott, karcos forgalmi kópia maradt fenn a filmből, a folyadékkapus másolás eltüntetheti a karcok jelentős részét, s a másolatok digitális beavatkozás nélkül is élvezhetőek lesznek. A képek átmentése biztonsági nyersanyagra sokszor kevésbé problematikus, mint a hangoké. Különösen a korai hangosfilmek kezdetleges technikával felvett hangja igényli a digitális restaurálást, a későbbi filmek esetében erre ritkábban van szükség.

– A digitális eljárásokkal elvileg létrehozható egy, a korabelinél sokkal jobb minőségű mozgóképek. Mennyire lehet ellenállni a csábításnak, hogy ne legyen tökéletes a felújítás, hogyan lehet megőrizni az eredeti film jellegét?

A magyar filmgyártás örökzöld darabja, elkészülte óta rendszeresen szerepelt a mozik és a tévécsatornák műsorán.

A digitális eljárással sem lett jobb minőségű a kép, mint az eredeti, legfeljebb ugyanolyan szép, mint az 1931-es bemutató idején volt.



Eddig még soha nem látott részletek váltak láthatóvá az új kópián.

– Tapasztalataim szerint a nitronyersanyag olyan fantasztikus képminőséget eredményezett, hogy bármennyire is igyekszünk, a mai modern nyersanyagokkal nem tudjuk reprodukálni azokat az árnyalatgazdag képeket, amelyek a nitrokópiákon láthatók. A korabeli nitronyersanyagokban még sokkal több ezüst volt, ennek köszönhető a képek plasztikussága. Később elkezdtek kispórolni az ezüstöt, és így romlani kezdett a nyersanyagok minősége. De a Hyppolit, a lakáj korában még a fekete-fehér fantasztikus árnyalatait rögzítették. Ezért úgy gondolom, hogy a digitális eljárással sem lett jobb minőségű a kép, mint az eredeti, legfeljebb ugyanolyan szép, mint az 1931-es bemutató idején volt.

A film restaurálása során felmerült egy másik probléma, mely előtérbe hozta azt a kérdést, amelyet feltett, nevezetesen, hogy hogyan őrizzük meg a film eredeti jellegét. A Hyppolitot két kamerával rögzítették. Az egyik néma kamera volt. Az ezzel készített felvételen több képi információ van, hiszen jóval nagyobb a képmérete, mivel a hangcsík helyére is képet exponált. Ezek a részletek eddig csak a képnegatívon voltak láthatóak. Ahogy a hagyományos kopírozás során a hang a kép mellé került, a hangcsík letakarta a kép egy vékony sávját. Most viszont lehetőségünk nyílt arra, hogy ezeket a részeket is láthatóvá tegyük, hiszen a néma és a hangos képméret oldaláránya megegyezik. Tehát némi digitális beavatkozással egyenlő

méretűre alakíthatók a képkockák, és a hangcsík sem takar ki semmit a képből. De vajon megtehetjük-e ezt? Nem tudjuk ugyanis, hogy a néma kamerás operatőr miként komponálta a képet. Gondolt arra, hogy a kép szélét majd letakarja a hangcsík? Néha úgy tűnik, ezt nem vette figyelembe, mert akkor van helyén a kompozíció, ha a teljes képet nézzük, máskor meg az az érzésem, belekalkulálta a hangcsíkot, mert némiképpen „félre van csúsztatva” a kép, ami úgy lesz „jó”, ha a hangcsík letakar belőle egy részt. Végül úgy döntöttünk, legyen benne a felújított kópiában a teljes némakapas felvétel.

– **Mennyire kielégítő a végeredmény?**

– Mivel ezzel a korszakkal foglalkozom, rengetegszer láttam a filmet. Természetesen azokról a rossz kópiákról, amelyekről mindannyian ismerjük. A restaurált kópia nagy élmény volt számomra, eltűntek a karcok, a filmhibák, a recsegés, s a felújított anyagot nézve a vetítőben leginkább az lepett meg, hogy eddig még általam soha nem látott részletek váltak láthatóvá az új kópián. Apróságok, melyek mégis fontosak az összehatás szempontjából. Nagyon elégedett vagyok a végeredménnyel, s nagy szerencsének tartom, hogy lehetőségünk volt a digitális restaurálásra, mert e nélkül, hagyományos módszerekkel már nem lehetett volna a film erősen zsugorodott eredeti nitronegatívjáról bemutatható (remegés nélküli) másolatot készíteni.

Ma már a filmfelújítási munkákat is abban a rendkívül fejlett digitális filmutómunkakörnyezetben végezzük, amelyet Digital Intermediate (DI) utómunkának nevezünk.

Aradi László produkciós igazgató, Magyar Filmlabor

– **A Hyppolit, a lakáj felújítását a korabeli nitro-kameranegatívon kellett kezdeni, hiszen az rendkívül rossz állapotban volt, és ez tekinthető a „legeredetibb” forrásnak. Milyen deformitások voltak a negatívon, és hogyan kezdtek a felújítást?**

– A film 1931-ben nitrocelluloid hordozójú Kodak felvételi negatívra készült, és ettől kezdve erről a negatívról készítették a kópiákat. Mivel az egyik legnépszerűbb magyar filmről beszélünk, sok másolat készült a filmből. (Pedig nem is egy, úgynevezett másodnegatívot is készítettek róla, hogy valamennyire óvják az eredeti negatívot.) A cél az volt, hogy egy olyan új, fekete-fehér, 35 mm-es képnegatívot hozzunk létre, amely a lehető legjobban megegyezik azzal a képi világgal, amit az alkotók elképzelték. Ennek megfelelően kellett szűrni azokat a hibákat, amelyeket a korabeli felvételi- és laboreljáráások okoztak (felvételi egyenetlenségek, villogások, képremegek), és el kellett távolítani a nitronegatív későbbi használatából keletkezett struktúra hibákat. Az új biztonsági hordozó mellett digitális maszteranyagokat is elő kellett állítanunk: 2K-felbontásban a felújítási munka digitális megőrzésére és a későbbi Digital Cinema rendszerek kiszolgálására, valamint HD-minőségben a televíziós sugárzásokhoz és a DVD-kiadáshoz.

– **Jól értem, hogy az eredeti negatívot is kijavították? Vagyis szebb filmet készítettek, mint amilyen az eredeti volt?**

– Ma már a filmfelújítási munkákat is abban a rendkívül fejlett digitális filmutómunkakörnyezetben végezzük, amelyben a ma készülõ legtöbb játékfilm is teljes hosszúságban felvételi negatívról 2K, vagy 4K minőségben digitalizálva, számítógéppel generált jelenetekkel kiegészítve, digitálisan fényelve, majd filmre visszaírva készül. 2003-tól ezeket a munkafolyamatokat Digital Intermediate (DI) utómunkának nevezzük. Képzelnék el, hogy a mai-tól mennyire eltérő körülmények között forgatták a Hyppolit, a lakáj! Például a korabeli színvonalon világították be az egyes jeleneteket, aminek egyenetlensége a mai néző számára roppant zavaró. A mostani digitális fényelési eljárásokkal ezeket a világításbeli hiányosságokat bizonyos mértékig, a kép egyes területeire korlátozva is ki tudjuk küszöbölni. Fényt ugyan nem tudunk pótolni ott, ahol nem világítottak, de az ebből következő zavaró különbségeket csökkenteni tudjuk. Természetesen csak úgy nyúlhatunk bele az eredeti anyagba, hogy a munkánk még hiteles maradjon. Efelett órködnek a filmarchívum szakemberei. Rengeteg próbát és tesztet néztünk meg közösen a felújítás során, és nem egy ehhez hasonló kérdésben egyeztettünk, amire rákérdezett.

– **Milyen lépésekben zajlott a képfelújítás?**





Kurutz Márton filmrestaurátor, a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa

– Ha a képet tökéletesen felújítják, akkor a hang sem maradhat tompa vagy éppen zajos, nem ugorhat, pattoghat stb., hiszen akkor nagy disszonancia lesz a kép és a hang között. Hogyan folyt a hangfelújítás? Gondolom, ezen a területen a már hallott képjavító eljárások nem alkalmazhatók...

– A hangfelújítást nagyban segítette, hogy a filmnek megőrződött az eredeti hangnegatívja, azaz egy filmszalag, amin semmi más nincs, csak a hangcsík. Ez viszonylag sérülésmentes, néhány hiány azonban mégis található rajta. Például a film elejéről pár másodpercnyi szövegrész hiányzik, amit a többi kópián sem találtunk meg. Ez a szakasz a felújított változatban is néma maradt.

Az eredeti hangfelvétel, mivel lefényképezett hangról van szó, nem mindig optimális fényexpozícióval készült, így vannak részek a negatívban, amelyeknél torzulás, hanghiba tapasztalható. Az ilyen részleteket sokszor meg kellett keresni valamelyik korábbi pozitív másolaton, hátha ott helyesebb az expozíció, és tisztábban szól a hang. A darabokat aztán számítógépen könnyű volt a többi hanganyaggal összeszerkeszteni. Az ilyen „alul- vagy fölülexponált” hang különösen zavaró lehet a zenei betéteknél. A „Köszönöm, hogy imádozt” című duettnél is például eredetileg kicsit „lexponálódott” a hangnegatív. Ez azt jelenti, hogy a negatívban a középtartományban torz volt a hang tónusa. A negatívról készült pozitív kópián viszont a képhez hasonlóan a hang fotográfiai fedettsége is módosult, „a helyére került”, és ott már lényegesen használhatóbb alapanyaghoz jutottunk. Hogy ezt megértsük, tudnunk kell, hogy az ekkoriban használatos filmhangcsík különböző tónusú keresztcsíkokból áll, ezek szűrkesége, illetve az egymáshoz képesti fényáteresztő képessége, sűrűsége, vastagsága adja meg a hang dinamikáját, erejét és tónusát. Innen is a neve: „intenzitázos” hangcsík.

De a fenti példa egy rendkívüli eset volt. Döntő részben a hangnegatívon megőrzött hang a jobb minőségű.

Döntő részben a hangnegatívon megőrzött hang a jobb minőségű. És mi most ezt tettük a képek mellé.

És mi most ezt tettük a képek mellé. Gyakorlatilag ezt a hangot a nézők még sosem hallhatták, csak a pozitív hangot, ami lényegesen zajosabb. Az egy fényel másolt hangnegatív pedig sokszor „szét is esik” a pozitív kópián, vagyis hol sötétebb, hol világosabb lesz, így kicsit torzulhat is, nem beszélve a rátapadt szennyeződésekről, ami mind-mind rontja a hangélményt.

– Úgy emlékszem, hogy a film hangja meglehetősen egyenetlen. Néha karakteres, mintha valóban akkor és ott rögzítették volna, ahol a képet, máskor pedig kifejezetten idegen, nincs atmoszférája. Ezt a zavaró furcsaságot ki lehetett valahogy iktatni?

– Ez abból fakad, hogy sok jelenetet némán vettek fel. Ahol nem volt dialógus, sem zöreje, ott egyszerűen nem kapcsolták be a hangkamerát, nem pazarolták a drága nyersanyagot. Később, a vágásnál ezekre a helyekre úgynevezett statikus hangot tettek, ami, mondhatni, süket némaságot eredményezett. Ezeket a részeket éppen a csend műtermi atmoszférája veszett el. Át kellett alakítani a jellegtelen részeket. Ehhez kerestem a filmből olyan jeleneteket, ahol viszonylagos csönd van, de az eredeti műtermi felvétel atmoszférikus hangjait érzékeltetni lehet. Ez nem is hang, hanem egy erőteljes sustorgás, egy alapzaj. Ilyen hangokat próbáltam a hibák és a fel nem vett hangok helyére applikálni.

Külön problémát jelentettek a hangillesztések, ismertebb nevén a ragasztások. Ezeket akkoriban kilyukasztották, és ezeken a pontokon a negatívról való hangleolvasáskor valóságban robbanásokat hallunk. Igaz, a hangnegatívot nem hallgatták akkoriban, csupán átmásolták pozitív kópiára, amelyen viszont fekete pont lett a lyukakból, így ott csak tompán pufogtak. Ennél jobban nem tudták eltüntetni az illesztések „hangját”. Mi viszont most a negatívon levő hangot használtuk, így a félcintis lyukakat számítógépben, célszoftverekkel sikerült észrevehetetlenné tenni.

– Régi filmeket nézve sokszor fedezünk fel pontatlanságokat a felvételeken. A képmezőben felejtenek oda nem tartozó tárgyakat, vagy például valaki eldob egy kendőt

Hetvenhét év után az utolsó sóhajtag minden visszakerült az eredeti helyére.



Ki kellett pótolni az „ugrásokat” is. Bizonyos helyeken ugyanis hiányzott a képi információ, vagyis egy-egy képkocka.

– A film 105 120 képkockából áll, a dolgunk tehát az volt, hogy mindent restauráljuk. A digitalizálás egy 2K-felbontású, folyadékkapus szkenneren történt. Mit jelent ez? A 2K-szabvány szerint horizontálisan 2048 pixelt tartalmaz a képkocka, függőlegesen pedig a képaránynak megfelelő számút. A folyadékkapus szkennelés azt jelenti, hogy a filmet körbe vesszük a film hordozójának és emulziójának megfelelő optikai törésmutatójú folyadékkal (mintha egy akváriumba tennénk), ami kitölti a kópián levő karcokat. A fény a filmre merőleges irányban zavartalanul áthalad a szkennel felé, s ezzel megszüntethetők a felszíni filmsérülések. Így tehát már a számítógépbe írt digitális anyag is lényegesen szebb volt annál, mint amiről beszkenneztük. Itt egy kicsit megtorpant a munka. Ugyanis a korabeli fekete-fehér negatív dinamikatarományja (vagyis a legsötétebb és a legvilágosabb jel közötti különbség) olyan nagy volt, ami eltér a mai negatívok karakterétől. Ezt a korrekciót szoftveres beavatkozással kellett elvégeznünk, amihez ki kellett fejleszteni egy szokásostól eltérő technológiát. A feladat az volt, hogy a szkennelés után is látszódjon az eredeti képanyag legvilágosabb és legsötétebb része, vagyis hogy ne veszítsünk információt. Ezután kezdődött a szoftveres képjavítás. Miket kellett kiszűrniük? A mélyebb karcokat és sérüléseket. (Voltak a filmben több kockán át tartó, folyamatos karcok, szakadások.) Stabilizálnunk kellett az erősen remegő képet. Meg kellett szüntetnünk a villódzásokat. Csökkentenünk kellett a szemcsézettséget. Szemcsés volt már az eredeti felvétel is, plusz egy korábbi felújítás során az akkori karcmentesítő eljárás „mellékhatásaként” tovább erősödött ez a szemcsézettség. Egységesíteni kellett a képméretet. Ki kellett pótolni az „ugrásokat” is. Bizonyos helyeken ugyanis hiányzott a képi információ, vagyis egy-egy képkocka, ezeket létre kellett hozni a szomszédos képkockák ismeretében. A munka összegzése egy digitális fényelő rendszeren történt. Erre azért volt szükség, hogy az egymást követő jelenetek a mai igényeknek megfelelő, azonos képkaraktert mutassanak. Rendkívül összetett, sokféle szaktudást és fejlett digitális eszközt igénylő felújítási munka volt.

jobbra, egy snitt után látjuk, hogy a vele szemben álló elkapja, de nem balról, hanem jobbról érkezik a jelenetbe a kendő stb. A korabeli nézők ezeket talán észre sem vették, de a mai, mozgóképekhez kondicionálódott tekintetünk számára szembetűnőek. A Hyppolit, a lakáj idején kezdetleges volt a hangtechnika alkalmazása. Nincsenek a film hangjában ilyen bizonytalanságok, tévedések?

– De, vannak szép számmal. Például előfordult, hogy egy kilincs lenyomásának hangja vagy egy köhintés nem oda került, ahol a kilincset lenyomják vagy ahol köhintenek a képen, hanem méterekkel odébb. Egy ilyen elcsúszás abból fakadt, hogy egy jelenetet, mondjuk, folyamatosan rögzítettek a hozzá tartozó hangnegatívval. Aztán közbeékeltek egy párhuzamosan futó másik cselekményszálát, és ezért a felvett snittet valahol kettévágták, és beillesztették ezt a másik jelenetet. De véletlenül rosszul vágták szét az anyagot, és az eredeti snitt első feléhez tartozó hang átkerült a második felébe. Az ilyen tévedéseket is sikerült korrigálni, és hetvenhét év után az utolsó sóhajtásig minden visszakerült az eredeti helyére.

– A Hyppolit, a lakájnak nem maradt fenn az eredeti főcíme. Amit eddig ismertünk, az az 1956-os felújításkor készült. Sikerült az eredetit megtalálni?

– Nem. Ugyanakkor Balogh Gyöngyi kolléganóm kikutatta, kik dolgoztak a filmen, és készítettünk egy mai ismereteink szerint lehető legteljesebb stáblistát, amelyre még az epizodisták közül is sokan felkerültek. (Sokat segített ebben a munkában a film főszereplője, Fenyvessy Éva.) Csakhogy felmerült a kérdés, honnan vegyünk instrumentális zenét a feliratok alá, hiszen ilyen hosszúságban nincs zenei rész a filmen. Ekkor bukkanom rá Kovács Péter barátom magángyűjteményében egy eredeti hanglemezre, ami a Hyppolit, a lakáj két slágerét őrzi. Ez unikális darab, hiszen nagyon kevés prérésszámban készült az akkori gazdasági világválság miatt, és úgy gondolták, nem tudnak sokat eladni belőle. Erről a hanglemezről szedtük le a zenei hanganyagot a stáblista alá. Az 56-os főcímváltozatból csupán az amerikai retussal készült főcímalátétet, a lakájfigurát hagytuk meg, mintegy tisztelgésül az első felújítás előtt.

A Magyar Fejlesztési Banktól Óry Kovács Katalin kommunikációs igazgató válaszolt a kérdéseinkre.

– Filmgyártásba néha beszállnak bankok, a filmfelújítás viszont olyan terület, amely még a köz tudatban is alig van benne. Miért vállalták, hogy egy ilyen területen folyó munkára adnak pénzt?

– A Magyar Fejlesztési Bank a kedvezményes kamatozású és hosszú lejáratú, a filmgyártáshoz és -terjesztéshez kapcsolódó hitel elindításával „szállt be” a hazai filmiparba. Ennek demonstrálásá-

ra két évvel ezelőtt Budapesten konferenciát is szerveztünk a szakmának. Ez a filmes igények és a banki lehetőségek találkozója volt. Reméltük, segít abban, hogy a nemzetközi érdeklődés megfelelő infrastrukturális háttérrel találjon Magyarországon. Volt üzletkötés, de az igazi felfutás, azt hiszem, még várat magára, később remélhetőleg a hazai filmipar izmosodásával fel is gyorsul. A filmek felújítása valóban nincs a köz tudatban. Magunk is meglepődtünk, amikor megkerestek bennünket, és érzékelhettük, hogy milyen komoly munka folyik ezen a területen. Szponzori bizottságunk azonnal a felújítás mellé állt. Ez a film milliók szívében él itthon és a külföldön magyarok között egyaránt, és olyannyira támogatandó, hogy a bankon belül bizonyára az MFB kiemelt támogatásai között fogjuk emlegetni még sokáig.

– Az önök támogatása nélkül nem lehetett volna elvégezni ezt a hihetetlenül költséges restaurálást. Az eredményönmagáért beszél. Ennek révén talán fel lehet hívni mindenki figyelmét arra, hogy a felújítás mennyire fontos dolog. Volt egy efféle megfontolás is abban, hogy a projekt mellé álltak?

– Mi nem tudjuk népszerűsíteni ezt a munkát, hiszen nem ez a feladatunk. Ha a Hyppolit, a lakáj körüli „felhajtás” segít a filmfelújításokra irányítani a figyelmet, akkor az külön öröm számunkra is. Minden adományozónak olyan programot kell találnia, amelynek révén – hangsúlyozom, önmaga miatt – több évtized múlva is érezhető tetteinek értelme. Igazán az ilyen támogatásoknak van értelme, lenyomata és közösségi hatása. A reklám illékony.

– A jövőben is támogatják majd a filmmegőrzést, vagy erre az egy filmre koncentráltak? Esetleg más kulturális szegmensben fognak hasonlóan úttörő feladatokat finanszírozni?

– 2008 őszétől a válság kiszámíthatatlanná tett sok mindent, de előnye, hogy rákényszerít mindenkit arra, hogy megálljon a rohanásban, és az igazán fontos ügyekre, dolgokra irányítsa a figyelmét. Nem szabad, hogy a fennmaradásért való küzdelemben az értékeink megőrzéséről megfeledkezzünk. Nemcsak a tárgyi értékekre gondolok, hanem az ember megbecsülését is értem ezen, tehát mindenképp folytatjuk azon programok támogatását, amelyek az MFB nevéhez kapcsolódnak, a kulturális értékek megőrzéséhez kötődnek, és az ebben kimagasló munkát végző személyek elismerését is jelentik. Tehát az eddig vállalt „úttörő” feladatok támogatását szeretnénk megtartani. Ami a filmörökség megőrzését célzó munkát jelenti, még nem dönthetünk a 2009-es esztendőről, nyitottak vagyunk, de a lehetőségeinket még nem látjuk.

– Az eredmény mennyire igazolta a várakozásait? Nyilván látták a megtekintő anyagokat (ilyen volt-ilyen lett), milyen mértékben „esett le az álluk”?

– Tudtuk, hogy akik most dolgoztak a film felújításán, kiválóan értik a dolgo-

kat, mi teljes bizalommal voltunk irántuk. A film iránti érdeklődés, a nézők száma, a média és még sok minden más mérni fogja az eredményt, és remélem, a kritikákat 20 év múlva is szívesen olvassuk.

– A felújítás finanszírozása fejében milyen elvárásai vannak a Hyppolit, a lakáj restaurált verziójának utóéletével kapcsolatban?

– Az önkéntes társadalmi szerepvállalásért nem lehetnek elvárások. Egy állami tulajdonú cégnek különösen nem. Annak ellenére, hogy az MFB ezt a szerepet azért vállalhatja, mert eredményesen működik, és az ez évi eredményeket is látva immáron hatodik éve befizetője a költségvetésnek. Sokan ezt nem tudják, és úgy gondolják, hogy az adófizetők pénzéből támogatunk. Nem, hanem az itt folyó munka eredményéből. A film utóéletével kapcsolatban nincsenek elvárásaink. Mindössze egyet



szeretnénk, hogy azok, akik különböző okok miatt nem juthatnak el megnézni a filmet, a civilszervezeteken keresztül kapjanak erre díjmentes lehetőséget. Nemrég láttam a televízióban egy megható születésnapi beszélgetést a 97 éves Fenyvessy Évával, aki az 1931-ben készült filmben Terkát játszotta. Mesélt a film forgatásának történetéről is, a forgatási körülményekről, amelyeket mi, nézők nem nagyon ismerünk. A forgatókönyvből német filmet készítettek Budapesten, de a Hunnia csak úgy adta bérbe a stúdiót, hogy a magyar verziót is elkészítik. Költségtakarékossági okokból ugyanabban a díszletben, sőt még a felvételek újbóli bevilágítása nélkül készült, mintegy mellékesen, a magyar változat. Nem vártak kiugró sikert a filmtől, az pedig biztosra vehető volt – teszem hozzá én –, hogy nagy pénzügyi bukás sem lesz. És itt jön a csavar a történetben: a német verzió a híres szereplők ellenére megbukott, a Hyppolit, a lakáj című magyar filmen viszont generációk nőttek fel. És hogy ez a hagyomány ne szakadjon meg, a technika segítségével „új ruhát” kapott, hiszen üzeneteiben még ma is találunk aktuálisat, karakterei köztünk élnek, színészi alakításai ma is taníthatók. Lehet ilyen esetben bárkinek is előtérbe kerülnie azokon kívül, akik nekünk, nézőknek ezt a filmet alkották régen, és kiharcolták most a megmaradását?

Szponzori bizottságunk azonnal a felújítás mellé állt. A bankon belül bizonyára az MFB kiemelt támogatásai között fogjuk emlegetni még sokáig.

Készítettünk egy mai ismereteink szerint lehető legteljesebb stáblistát, amelyre még az epizodisták közül is sokan felkerültek.

Nem félni!-horror

környezetünket és végül saját magunkat a kontrollálhatatlan, az agyunk helyett minket irányító félelemtől. Talán ebben kidolgozatlan és következtelen a film. A párral a támadók végeznek, nem saját maguk. Így viszont a példabeszéd félbeszakad.

Visszajárni

Tanner Gábor

Mi lesz az után a világgal, ha mi már nem vagyunk benne? Vajon hányan vágnak arra, hogy megszabaduljanak tőlünk? És ha ez bekövetkezik, akkor majd csak úgy röhögnek a markukba? A világ egyetlen apró szegletében sem fogják ismerni a tőlünk való félelem érzését? Akkor már senkit sem fogunk tudni terrorizálni kis hétköznapi módszereinkkel? Még belegondolni is rémes! Kicsit vissza-visszajönnénk, mint Petőfi, hitvesi fátylakat tépni, zavart kelteni, rettegésben tartani, bosszút állni stb. (Még nem tudjuk, milyen unalmas és fárasztó, amikor évszázadokon át nem lehet más dolgunk, csak kísérteni, mint Herzog Drakulájának. Most még hajt bennünket a vágy.) Nem tudom, miért kell az itteni és a túlvilág közötti megrekedéshez meggyilkolódunk vagy szörnyű véget érünk, miért nem lehet ezt „ágyban, párnák közt”-szinten is megkapni? Mondjuk, csak nem tetszik az, ahogy a gyermekünk megházasodik. Vagy elvállik. Ilyenkor csak visszalátogatunk a földre, kicsit megfélemlítjük a vonatkozó személyt vagy személyeket, és így máris markánsan jelen tudunk maradni, még miután eltűntünk, akkor is. Egyelőre olyan filmeket láthatunk csak, ahol a földi világ egyes emberei miatt súlyosan megsértett, esetleg megölt „egyen” bosszúból visszajár elégtételt veszegetni. Az Átok (The Grudge, 2004, r: Takashi Shimizu) óta kimeríthetetlen mozipozsz ez. Áldozataik között „ártatlan emberek” vannak, legalábbis olyanok, akiknek semmi közük a szellemeket még emberkorukban ért atrocitásokhoz. A Tükrökben (Mirrors, 2008, r: Alexandre Aja) egy skizoid kislányt úgy próbált meggyógyítani az orvosa, hogy egy körben csupa tükör teremben székhöz kötözte. Az amúgy is hasadt személyiségű gyerek „igaziból” is megtöbbszörözve láthatta magát. Örült rohamában kiszakadt belőle a gonosz, és átköltözött a tükrökbe. Azóta tükrőről tükrőre terjed. Az Árvaház (El orfanato, 2007, r: Juan Antonio Bayona) gyermekotthonában elretentő deformitásokkal torzított arcú kisfiú nevelkedik. Hogy közösségbe mehessen, zsákot húznak a fejére. Ám a többi gyerek kicsalja a közeli barlangba, lekapják a fejéről a zsákot, kirohannak, és várják, vajon szegény társuk ki mer-e jönni a barlangból a fejevével nélkül. Közben dagály lesz, a barlangot elönti a víz, a kisgyerek ott pusztul. A többiek a torz kisfiú anyja égeti el az árvaház

Csapdába esni

Fiatal pár érkezik a fiú vidéki házába. Látszik, hogy komoly vitán vannak túl. A lány szeme vörös a sírástól, arca nyúzott, mintha csak a lefolyt könnycseppek magukkal ragadták, megnyújtották volna a vonásait. Kevés szavukból kiderül, hogy a fiú megkérte szerelme kezét, de a lány visszautasította. Pedig James mindent eltervezett és előkészített. A szépen terített asztal a világ zajától távol eső nyaralóban a pillanat kivételességét hangsúlyozta volna. Ám a funkciótlaná vált ünnepi díszletek még szomorúbbá teszik a helyzetet. A film reklámjaiból és a bennünket orientáló programfüzetekből tudjuk, hogy nemsokára idegenek támadnak rájuk, csapdába ejtik őket, és végignézik hiábavaló vergődésüket az életükért. Ettől függetlenül egy másodpercre sem fut át az agyunkon az a képtelenség, hogy Kristen elfogadhatta volna a házassági ajánlatot. Ha tudta volna, mi vár rá... A jövő ismeretében könnyű lenne tájékozódni a jelenben, ítélkezni saját cselekedeteink és mások tettei felett, de efféle olcsó hatásra nem törekszik a film. Sőt, a lassú felvezetés hatására elfogadjuk a „játékot”: tegyük úgy, mintha nem tudnánk semmit! Mintha egy szerelmi drámát néznénk, nem horrorfilmet. Az idővel való bánás a film legfőbb erénye. Megérkeznek az agresszorok, és hőseink védekezni próbálnak. A támadók jelt adnak magukról, aztán visszahúzódnak. Mi volt ez? Elindulunk a hangok irányába. Csupán azért, mert fel sem tételezzük, hogy a zörejek gyilkos szándékban végződnek? Tudjuk, hogy aberrált emberek bárhol felbukkanhatnak, pszichopáták, sorozatgyilkosok, terroristák élnek közöttünk. Sokan azt mondják, hogy a durva, kegyetlen filmek segítenek abban, hogy agresszivitásra hajlamos embertársaink engedjenek zsigeri vágyaiknak. Ha ez igaz, akkor félni miért nem tanulunk meg? És aztán miért nem tanuljuk meg használni a félelmet? Tudatosan. A mi javunkra fordítani. A Hívatlanok (The Faces, 2008, r: Bryan Bertino) éppen erre irányítja rá a figyelmünket. Hiába zakatol ezerrel az agyunk, hogy mi mit csinálnánk másképp a hősök



A rejtékhely

helyében, nem tudunk rájönni, mert az adott körülmények között nem követnek el hibát. A kérdés a film után is ott dobol bennünk: vajon miért indulunk el a zaj irányába? Miért hagyjuk magunkat kizökkenteni, amikor pedig nem vagyunk felkészülve arra, hogy bárkikor ránk támadhatnak valakik? Miért nem tudjuk a magunk javára fordítani az időt? Idegeskedjenek az agresszorok, hogy nem tudnak velünk mit kezdeni. Miért nem várjuk meg, amíg elénk áll a támadó? Jöjjön ő hozzánk, ne mi menjük (lépre), őt kutatva. Az idővel való bánásmód képességének elvesztése, a kapko-

dás a félelemmel, a dühvel, a haraggal felerősödve teljesen kiszakít bennünket térből és időből, és talán önmagunkból is. Elszakadunk a valóságunktól, és ha nincsenek biztonsági kötelek, elég csak az, hogy megböjkön valaki az ujjával, és kizuhanunk a nagy semmibe. Meg kellene fékezni magunkat. Nem ugrani minden apróságra, hagyni, hogy az idő ránk telepedjen, megüljön a vállunkon. Ez esetben el lehet bennünket pusztítani egy csapásra, de nem lehet velünk szórakozni. Nem fogjuk idegességünkben és zavarunkban véletlenül lelőni a barátunkat. Nem fogjuk mi elpusztítani a

FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

a Magyar Nemzeti
Filmarchívum lapja

felelős kiadó: Gyürey Vera
site: www.filmkultura.hu

szerkesztők:

Kovács Adrien (Krónika, Filmek, Arcok)
Forgács Iván (Spirál, Muszter)
Tanner Gábor (Muszter)
Fazekas Eszter (Arcok, Képtár)
olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**
korrektor: **Kerekes Andrea**

A nyomtatásban megjelenő Muszter
műszaki szerkesztője: **Sóti Gábor**
nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**

szerkesztőség címe:

Magyar Nemzeti Filmarchívum
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e
telefon/fax: 394-5205

fő támogatóink:

nka
Nemzeti Kulturális Alap
fmk
MAGYAR
MOZGÓKÉP
KÖZALAPÍTVÁNY

Tükrök



kemencéjében. Így ők mindannyian ott kísértének a ház körül. De mi köze a tükrögyilkoshoz annak a szerencsétlen exzsarunak, aki megpróbál lejönni a drogokról? Vagy a gyerekgyilkosságokhoz annak a nőnek, aki ugyan egykor maga is az otthon lakója volt, de még jóval az előtt örökbe fogadták, hogy a gyilkosságok megtörténtek. És az ő örökbe fogadott fiának? Semmi. Így hát nem lehetünk nyugodtak. Lehet, hogy teljesen más családokhoz kerülnénk mi is mint kísértetek. Az meg hol érdeklí az embert, hogy más kihez akar hozzámenni, vagy kitől akar elválni, vagy milyen iskolába akarja íratni a gyermekét?! Csak úgy félelmet kelteni bele a nagyvilágba... Azt hiszem, én máris átérzem Drakula mélysegesen mély csömörét, amit a számára teljesen érdektelen emberek kötelező meggyilkolatlansága miatt érez.

Máshol lenni ugyanott

Azt nem állítanám, hogy még soha nem jutott eszembe, vajon mit csinálnak a fantomgyilkosok, amikor éppen senkit nem tudnak elkapni a territóriumukon. Például az Árvaház szellemgyerekei. Vajon leendő áldozataikra gondolnak nagyobb fájdalommal, vagy már előre sajnálják önmagukat, hogy majd megint gyilkolni kell? Milyen lehet az a másik világ, amiben vannak? Hogyan érzékelhető a saját dimenziójuk? Amenábar Másvilágok (The Others, 2001) című filmjében úgy interpretálta a dolgot, hogy a másvilág szakasztott ugyanolyan, mint a mienk. Az ő oldalukról ugyanezeket a kérdéseket teszik fel a mi világunkra vonatkozóan. De mi lehet a Tükrök gonoszával? Világos, hogy ha belenézünk a tükörbe, akkor egy ideig úgy tesz, mintha a képmásunk volna, de aztán átveszi ő az irányítást: nekünk kell azt tenni, amit ő tesz, vagyis mi leszünk a tükörképei. (Kitépjük az álkapcsunkat – ismét egy utalás a klasszikusra, az Átokra – vagy felvágjuk a saját torkunkat, vízbe fojtjuk magunkat stb.) De mi van, amikor éppen senki nem néz a tükörbe? A szellem odaül a tévéfotelünk tükörképébe, és megnézi fordított hely-

zetben a tükrömeccset? És ő nem fél, hogy ha odalépünk a tükörhöz, akkor mi sokkal erősebb gyilkosok (netán jók) vagyunk, mint ő? Belenézünk a tükörbe szelíden, és ő szégyenében elkullog. És megint visszaérkeztünk az alapvető problémához: mi van, ha nem rettenünk meg, ha tesszük a dolgunkat? Ki bámul folyamatosan a tükörbe? Némiképpen bonyolítja a helyzetet, ha van egy gyerekünk, aki eljátszogat a szellemgyerekekkel. Nem tudjuk minden percét kitölteni, mindig maradnak üres órái, amikor a szellemek kontaktusba lépnek vele. Mint az Árvaházban. Magukhoz édesgetik, aztán egy nap reccsen a lépcső, és gyermekünk már át is ment közéjük. Mi meg ott maradunk a dilemmával: vajon meghalunk-e mi is (és akkor szeretett/fogadott/gyerekünkkel maradhatunk), vagy költözzünk el innen a fenébe (ha már korábban ezt nem tettük meg), és esetleg érzük el a hatóságoknál, hogy bontsák le a házat. Akkor legalább megtudhatjuk, milyen mértékű a szellemek adaptációs képessége? Ha mondjuk, tisztás marad a házunk helyén, elcsenik majd a piknikezők szalámis zsömléit? Mindazonáltal, aki nem kertés házban lakik, hanem bér- vagy panellakásban, jól tudja, hogy a falakon túl más világok rejtőznek. Hallja a felső lakó kuttyáját neszezni, a jobb oldali szomszéd gyereket sívalkodni, együtt tévézik a harmadik szomszédal a falon keresztül stb. Nekünk hát alapélményünk, hogy sok kis mikrovilág van egymás mellé préselve. (Még az is lehet, hogy kismanó van a szekrényben, vagy hogy a bácsi/néni lejön a képernyőről.) Azt hihetnénk, hogy a sivatagban ez a fajta érzékelés megszűnik. Ott csak homok van és por, meg a teljes sivárság. Végtelen magány tikkasztja az embert. Am a Hazugságok hálójából (Body of Lies, 2008, r: Ridley Scott) megtudhatjuk, hogy ez koránt sincs így. Az ember csak felnéz az égre, és máris ott látja a műholdat csillogni. A kémzatelitet, amely megfigyeli őt, és amelynek révén a megfigyelt megfigyeli a megfigyelőt. A modern kémek szobájának fala egy gigantikus kivetítő. Az előtt ülve néz minket. Mintha ő lenne a tükörből kibá-

muló gyilkos. Aki a szobában van, mégis a sivatagban. De minek neki falméretű plazma? Miért nem elég csak az asztali monitor? Mert a lábainál akarja látni a hullámzó világot? Felsőbbrendűségi tudatában ő ugyanúgy gyilkol, mint a Tükrök azonosíthatatlan szelleme. Kiküld valakit, öld meg, és az megöli. Modern korunkban tehát a másvilágok egyre veszélyesebbek. A neszek, a zajok nem azt jelzik, hogy élnek még mások is rajtunk kívül ezen a bolygón, hanem hogy bármikor ránk támadhatnak, megölhetnek minket. Ehhez képest szinte érdektelen, hogy a Hazugságok hálója a sztori szintjén azt próbálja belénk vénsni: még az ellenséges kontinensen is lehetnek barátaid. Ha nem működsz együtt az ellenségedre hajazó, de mégiscsak számodra „jó” kémszervezetekkel, akkor egyedül elveszel. Vagyis a rosszak között is vannak jók. És ne feledd, te sem vagy annyira jó. (Például akkor döntesz valakinek a haláláról a füledre szerelt mobilkihangosítódba, amikor amúgy éppen iskolába viszed a gyereket.) Kicsit rossz és kicsit nem jó. Ridley Scott így teremt harmóniát a muzulmán és a keresztény világ között. Miközben mi halálba féljük magunkat most már a kint felharsanó madárcsicsergéstől is, a kémek rájönnek, hogy nem is olyan különbözőek, hiszen mindnyájan kémek, szegről-végről rokonok. Ismerősök, barátok! Mi pedig a falainkon túl most már egészen jól kivehetően halljuk a Gonosz neszezését.

Szembenézni

Pupi Avati nyilván ugyanazon évődött A rejtekhelyre (Il nascondiglio, 2007) készülve, mint mi az előbb: mit csinálhatnak a szellemek, amikor éppen nem dolgoznak? Filmjének ódon kastélyában nyikorog, nyekereg, susstorog minden a hatalmas, üres belső terekben. Itt még kevésbé érthető, hogy a főszereplő miért úgy reagál a külső hangokra, hogy követi őket. Róla tudni kell, hogy nemrég jött ki a pszichiátriáról, mert folyton képzelődött. Azt hinnénk, ez az információ azért kell, hogy főhősünknek ne higgye el senki, hogy hangokat hall, csupán régi betegségének tulajdonítsák

a vízióit. De ez nincs így. Köszájon forog a környéken, hogy a „kígyós villa” elátkozott hely. A titkát már többen is megpróbálták megfejteni. A Tükrökben a hasonló megoldás (főhősünk drogos volt) funkcionális, mert így örült tapasztalatait a kábítószer hatásának tulajdonítják ismerősei. Ben Carsonnak meg kell küzdenie azért, hogy mindenki felfogja körülötte, hogy nemcsak képzelődik, hanem ő mondja az igazat. Lei viszont tudja, hogy amúgy is túlérzékeny, miért nem hagyja hát ott a kígyós villát? Az ingatlanügynöke elviszi egy másik kiadó üzlethelyiségbe, ami éppúgy megfelelne olasz étteremnek. Lei hajthatatlan. Valamilyen okból ő is meg van győződve róla, hogy nem csak a képzelete tréfálkozik vele, valódi hangok szűrődnek ki a házból. Mégsem a házzal, konkrétan a falakkal fordul szembe, hanem kutatni kezdi a villa múltját. Véső és kalapács helyett internetet és könyveket „ragad”. Végül, ha kerülő úton is, de eljut a titkokhoz. Egy 50-es években a villában történt többes gyilkosság tettese felköltözött a ház szellőzőcsatorna-rendszerébe, és évtizedek óta ott bolyong, neszez, dúdol. A film végén előjön. Csontsovány, sápatag, a hangja idegesítően magas. Alacsony és aszott, kócos, tépett. Hát persze, hiszen bő hatvan éve él a szellőzőrendszerben. Mégis megkedveljük. Valahogy ahhoz a szomszédunkhoz hasonlít, aki évek óta idegesít bennünket a zajával, aztán egyszer összefutunk a közértben, valami miatt szóba kell elegyednünk (talán titkos kémek irányítanak így bennünket), és kiderül, hogy megértjük. Rájövünk, miért csinálja azt, amivel zavar bennünket. Hát nem azért, hogy zavarjon, nem a zavarás pusztá örömeért. Egészen mások a motivációi, talán észre sem veszi, hogy ténykedése felőlünk nézve zavaró neszezés. Olyan önfeledten beszél saját problémáiról, meg arról, hogy mennyire zavarják időnként mások az agyszomorító zajaikkal, hogy hirtelen amerikai kémnek képzeljük magunkat, aki egy jordán kémrel tárgyal. Mi vagyunk Leonardo DiCaprio, ő meg Mark Strong. Most hazamegyünk, és együtt jól beneszezünk az ellenségeinknek! Az elsón lakó fickó, na, ő megérdemli, hogy kicsit féljen...

Hazugságok hálója



Interjú Siklós Andrással



– Több mint egy évtizede jövendölik, hogy a hagyományos hírközlő médiumokat felváltják az internetre kitalált információs portálok. Mégsem érzékelhető az áttörés. Pedig az internetről real time információkat szerezhettünk be, mi mégis inkább a meghatározott időpontban sugárzott tévéműsorok elé ülünk le, vagy a konkrét megjelenési időhöz kötött sajtótermékeket vesszük a kezünkbe. Miért működik ez az elavult struktúra ön szerint? Vagy talán nem is annyira elavult?

– A dotkomlufi idején hirdették, hogy a meghatározó nyugat-európai és tengerentúli lapok zöme meg fog rogyanni, vagy pedig annyira összezsugorodik az előfizetőik tábora, hogy előbb-utóbb el fognak tűnni, ezért legtöbbször az online lapkiadás irányába fordultak.

Megpróbálták az offline modellt átvinni a netre, és a bevételkiesésüket azzal kompenzálni, hogy fizetősé tették a portáljaikat. Kiderült, hogy ez nem működik így. Ennek két oka van. A legfontosabb, hogy amíg az internet penetrációja nem növekszik drámaian, amíg csak a fejlett régiókban fogják használni, addig megmaradnak az offline online médiumok. Igaz, hogy csökken a hagyományos lapok piaci részesedése, ahogy a broadcast médiumoké (televízió, rádió) is, mind térben, mind felhasználószámában, mind pénzben, de ezek az átalakulások nem forradalmi módon mennek végbe. És ez a másik ok. Meg kell ismerni és szokni az új médium sajátosságait. Talán ahhoz lehetne hasonlítani ezt a folyamatot, mint amikor megtörtént a váltás a rádióról a televízióra. Sokáig a televíziózást a rádiós etalonok határozták meg, vagyis rádiószerű tévéműsorok készültek.

A rádiós piac igazából a színes tévé megjelenésekor strukturálódott át.

A dotkomlufi kipukkadásával az internet pénzügyileg és infokommunikációs szinten is visszakerült a maga helyére, szépen lassan be fogja érni a hagyományos médiumokat, és előbb-utóbb, a fejlettségi szinttől függően (országokra és régiókra gondolok) át fogja venni ezeknek az eszközöknek a helyét. Ma az internet alapjaiban azok a fundamentális értékek dominálnak, melyekre a hagyományos médiumok is épülnek. Olvashatunk cikkeket, hallgathatunk rádiót, elérhetőek speciálisan netre készült televíziós műsorok is a hálón, és nagyon közel van már az az idő, amikor ezekből a sejtekből új minőség születik az interneten.

– Nem tartja reális veszélynek, hogy a mai hagyományos médiumok egyszerűen a súlyuknál fogva a maguk képére formálják az új terjesztési csatorna, az internet kommunikációját is? A nagy lapok, tévétársaságok site-jain megjelennek az offline sajátosságok, és akkor nem új minőség születik, hanem a régi módszerek kapnak effektívebb csatornát...

– Ettől nem félek. Az interneten nemsokára unikálisan egyedi médiatartalmak fognak megjelenni, melyek alkalmazkodnak azokhoz a módokhoz, ahogy a felhasználók viszonyulnak a nethez. Vagyis ezeket a kommunikációs sajátosságokat kell egyre inkább figyelembe venni, hogy netre optimalizált műsorokat tudjunk előállítani. Ebből a szempontból erősebbek azok a fundamentumok, melyeket az interneten kommunikálók alakítottak ki.

A Magyar Televízió ebben a tekintetben úttörő vállalkozásba fogott. Vezetői teret adtak annak a kísérletnek, hogy legyen olyan videofolyamunk, amely eltér az m1 és az m2 műsoraitól. Ez esetben arról van szó, hogy egy broadcastmédium előállít egy egészen más típusú médiumot: az interneten felkínált webhíradót. Ma még embrionális állapotban van a webhíradó, de meggyőződésem, hogy teljesen másképp fog működni, mint nagy testvérei, és hamarosan az MTV két és feledik csatornájává válik. Egyfajta hírfolyammá összeállva fog működni. Most még csak óránként, kétóránként adunk híreket, de ezt idővel össze lehet varrni. Azt állítom tehát, hogy az internet egyesíti a korábbi, meglévő médiafajtákat, és ezekből képes lesz egy új minőséget generálni.

– Mennyire mások a szerkesztési elvei a web-, mint a hagyományos híradónak? Mennyire tudnak alkalmazkodni önök a digitális kép- és hangrögzítő eljárások forradalmához, illetve az abból fakadó, az interneten megjelenő új kommunikációs formákhoz? A webkameráinkkal, mobiljainkkal felvett anyagokat feltehetjük a netre. Ezzel az offline médiumok történetei mellett alternatív „narratívákat” hozhatunk létre. Ráadásul dinamikusabb, személyesebb (emberközpontúbb) ez a fajta kommunikáció. A technikai forradalom tehát szemléletmódbeli változásokat von maga után a kommunikációban. Ez mennyire van hatással az önök által alkalmazott szerkesztési elvekre?

– A world wide web korszaka lezárulóban van. A video- és fájlmegosztó helyek csápként egy más típusú közösséget raktak össze, mint amilyen a www-é volt. Ez a fajta közösségi internethasználat lett a web 2.0 alapja, ami minőségi továbblépést jelent. Hamarosan már nem csupán azért látogatunk el a videomegosztó helyekre, mert azokon jópofa, egy-másfél perces mozgóképes gegeken lehet nevetgélni, hanem mert információra lesz szükségünk oly módon, ahogy ön leírta az előbb. Előbb-utóbb kész műsorfolyamokat lehet szerkeszteni ezekből az anyagokból. De ez még a jövő.

A webhíradónak azonban már ma is más elvek mentén kell készülnie, mint a hagyományosnak. Kiknek gyártjuk a műsort? Azoknak, akik már most is hírfogyasztók, vagyis nézik a broadcastadást, reggel nyolckor, délben, este hatkor meg fél nyolckor. Számukra próbáljuk kitölteni a nagy híradók közötti hiatusokat. Olyan anyagoknak adunk helyet, melyek például azért

Interjú

nem kerülnek adásba, mert túl hosszúak, bonyolultak, nehézkesen elmagyarázhatók. A tévében minden másodpercért meg kell harcolni, mindent time-slotokba szorítanak. Az interneten nincs efféle kötöttség. Eleinte ötperces híradókkal indultunk, de rövid időn belül kiderült, hogy inkább tíz percre volna szükségünk. Így olyan beszélgetőtársakat is be lehet hívni a stúdióba, akik a broadcasthíradóba – időhiány miatt – nem férnek be. De lehet a mai híradózástól eltérő képi megközelítést alkalmazni. Mondjuk, egy kommentár nélküli mozgóképes anyagot olyan eseményekről, amelyek vizuális ereje elsöprő. Sokszor egy ilyen képanyag mélyebb benyomást tesz a felhasználókra, mint az, amelyikben egy riporter pár percbe sűrítve megpróbálja elmagyarázni, mi történt. Vagy ki tudunk kapcsolni, mondjuk, egyes elemzők irodájába, ahol ők a laptopjukra szerelt webkamerába nyilatkozva magyarázzák el a legfrissebb fejleményeket. Igen komoly jelentősége van ennek a pénzügyi válság kellős közepén. Ilyesmit a nagy híradóban nehéz lenne megvalósítani, mivel a webes technika nem generál közvetítésre alkalmas képet. Viszont az, aki gyors információra vágynak, és alapvetően ismeri az internetet, nem fog megrettenni attól, hogy a kép egy kicsit szaggatott, életlen vagy fésületlen, hiszen neki az információ kell, lehetőleg minél gyorsabban. A webhíradó érdekes kutatóterep arra vonatkozóan, hogy milyen irányba érdemes elvinni a mai képernyős híradózást. Reggel 10-kor indulunk, az utolsó bejelentkezésünk délután 4-kor van. Idővel eljuthatunk oda, hogy ne csak híradónk legyen minden órában, hanem köztük legyen, mondjuk, egy kis Kultúrház, főzőműsor, politikai háttérműsor, tehát létre lehetne hozni egy önálló műsorfolyamot.

– A „webkamerás körkapcsolás” valóban újszerű, de a többi dolog, amit említett, szerintem nem internetspecifikus. Az lenne a webhíradó nagy újdonsága, hogy hosszabban lehet benne rágni ugyanazt a csontot, mint a nagy híradóban? Őszintén szólva egy sereg új ötletre, megoldásra számítottam...

– Pedig az előbb mondtam, hogy az új webes tartalom-létrehozás egy viszonylag hosszú folyamat része. Nem lehet azonnal valami vadonatújjal előrukkolni. Ráadásul szem előtt kell tartanunk a közszolgáltatáság szempontját. Én már azt is jelentősnek tartom, hogy az MTV menedzsmentje hajlandó volt támogatni az ötletünket. Igaz, hogy nem kezdett pluszberuházásokat a webhíradó elindításához, de teret nyitott nekünk, lehetőséget adott a munka elindítására. Azon kísérletezünk, hogy mennyiben tudunk mást mondani, mint a képernyős híradó. Persze, hogy a konvencionális híradó elemeiből építkezünk még, de megpróbálunk ezektől elszakadni, úgy öltözködésében, mint beszédstílusban, szóhasználatban vagy akár képvágástechnikában. Ezután következik azoknak a technológiai lehetőségeknek a használata, amelyeket az internet lehetővé tesz. Például a mobiltelefonról beküldött álló- és mozgóképek műsorba szerkesztését. Mondjuk, ha valaki egy balesetet vagy közlekedési dugót lát, és azt felveszi a telefonjával, elküldi nekünk mobilneten, mi beillesztjük a műsorfolyamunkba. Ezek a webkamerás, 3G-s bejelentkezések azt eredményezik, hogy a webhíradó gyakorlatilag real-time lesz. A reggel 10-től délután 4-ig tartó online periódusban bármikor meg lehet szakítani az „adást”, hiszen a szó klasszikus értelmében nem is beszélhetünk „adásról” az interneten, és ez frissességet, dinamizmust kölcsönöz a tartalmunknak.

– A Képújság felirat alatt jöttem be önhöz a televízióba. Erről eszembe jutott, hogy voltaképpen a Képújság volt az első online tévés szolgáltatás. Ennek az internetre adaptálása és mozgóképes kiterjesztése a webhíradó? Milyen a viszonyuk ehhez a tradícióhoz, és hogy áll ma a Képújság? Kikapott a televíziós kultúrából?

– A Képújság a 80-as évek real-time médiuma volt. Miután a 90-es évek végén széles körben elterjedt a mobiltelefon-használat, és a mobilszolgáltatók kiszéle-

sítették a kínálatukat, némiképpen veszített a jelentőségéből, hiszen akkor már máshonnan is be lehetett szerezni friss információkat. De a televíziózásban az MTV teletextadása piacvezető, és mivel fontosnak tartjuk megőrizni a pozíciónkat a digitális átállás időszakában is, úgy gondoljuk, reagálnunk kell a technológiai forradalom által teremtett új kihívásokra.

Az MTV folyamatosan szondázza, ki és hogyan nézi a teletextet. A teletext nézettsége ma naponta 500 000 fő, hangsúlyozom: naponta. A készülékükről a szövegre kattintók jelentős része Pest megyén kívül él. Vagyis azt mondhatjuk, a teletext a vidék internetje. A nézők megtanulták az elmúlt huszonöt évben, melyik gombbal kell átkapcsolni a távirányítón a txt-re, rutinjukká vált ez a mozdulat, és ma is használják, mondjuk mert nincs hozzájuk bekötve az internet. Rengeteg friss információ található meg a 999 oldalon. A nyári foci-Eb-t és az olimpiát az interneten is közvetítette az MTV, percről percre írtuk a magyar érdekltségű sporteseményeket. A felhasználók mérése azt mutatta, hogy elsősorban a Budapesten és a szuburbániák lakók követték nyomon neten keresztül is az eseményeket. Hogy kifelé haladtunk ebből a körből Magyarország többi pontja felé, úgy süllyedt a felhasználói mutató a nulla felé. Mindez egybevág az internetpenetráció mutatóival. Vagyis ahol nincs internet, ott toronymagasan a teletext az uralkodó. Tehát hiába a technológiai váltás nyújtotta lehetőségek, ha az ország nagy része ezeket nem tudja kihasználni, nem azért, mert nem érdekli, hanem mert a technikai feltételek nem adottak számára. Korábban az MTV adása a teletexttel kezdődött, és azzal is zárult. Vagyis az online tartalom jelent meg a broadcastben, most azáltal, hogy bizonyos tévé- és rádióműsorok élvezhetőek a neten, a broadcast került át online felületre.

– Lát arra esélyt, hogy a jövőben a webtévés technológiák átalakítsák a nagy csatornák merev struktúráját, megszokásaikat, merev beidegződéseiket?

– Ilyen jellegű hatásról addig nem is érdemes beszélni, amíg az internetpenetráció nem éri el a kritikus tömeget. Addig a webhíradó erősen kísérleti jellegű marad. Miért érdemes mégis csinálni? Mert szerintem médiumváltás előtt állunk, amire időben el kell kezdeni felkészülni. Ha nem mi lépünk, akkor könnyebben élénk kerülhetnek a versenytársaink ezen a téren is. Mindenki tudja, hogy olcsóbb a digitális multiplexen még egy csatornát vásárolni, mint a webes szolgáltatást fejleszteni. És természetes, hogy mindenki a legkisebb ellenállás felé mozdul el.

– Miért tartja ennyire fontosnak a webes tévézést? Mit nyerhet vele az MTV? Ennek révén el lehet érni új nézőkhöz?

– Az internet fontosságára nem is kell jobb példa, mint Barack Obama ide választási kampánya. Ennek során eddig soha nem látott mértékben nyitottak az internetfelhasználók felé. Kiderült, hogy a jövő a politikai digitális PR-é. Ezeket az eszközöket előbb-utóbb Európában is elkezdik majd használni, és a hagyományos politikai kampányok jelentős része áthelyeződik a netre. Ez hihetetlenül fel fogja értékelni a világhálót. Igaz, amiről beszéltünk, hogy még mindig alacsony az internetpenetráció, ugyanakkor van egy olyan társadalmi csoport, amelyik nem fogyaszt offline médiumot, kizárólag az internetet használja. Ők most Amerikában az első szavazók körüli generációk. Őket más eszközökkel lehetetlen elérni. Most fordult elő először, hogy a digitális politikai PR kinyúlt felénk, és elérte őket az interneten keresztül. Obama azért tudott ilyen hatalmas mennyiségű pénzt gyűjteni a kampányához, mert a neten szólított meg embereket. Ha úgy érzed, én vagyok a te embered, akkor küldjél egy kis pénzt. És bárki bármit küldött, arra kapott egy személyes jellegű köszönetet. Így aki az adományt küldte, ami lehet, hogy csak öt-tíz dollár volt, úgy érezhette, nem csupán kértek tőle, de meg is köszönték, és kapcsolatban maradtak vele valamilyen szinten. Ezek a kvázi közösségi fórumok, amelyeket a kampány köré és mögé szerveztek, biztosít-

tották az anyagi háttérrel és később a többséget ahhoz, hogy Obama megnyerje a voksolást. Ez a tapasztalat a következő egy-másfél évben mindent át fog alakítani a hazai politikai marketingben is.

Milyen következtetéseket kell levonni ebből az MTV-re nézve? Egyrészt, hogy a fiatal generációt a neten keresztül el lehetne érni. A tizennyolc év alatti korosztály nagy része egyáltalán nem nézi az MTV-t, nem azért, mert rossz, hanem mert a szokások másként rögzültek ebben a nemzedékben. De a hálón olyan impulzusokat tudunk nekik adni, amitől bekapcsolják a nagy tévét, és a nekik szánt műsorainkat megnézik. Aztán az adást úgy építjük fel, hogy később a neten újra és újra az mtv.hu-ra kattintsanak. Ha a közösség partnerré válik ebben a folyamatban, akkor a web a hagyományos tévé irányába tudja mozgatni az embereket.

– Szerintem nagyon fontos a net közösségképző ereje. Ha nincs kommunikációs visszacsatolás, ami diskurzust generálhat, akkor az internet sem fog különbözni az offline direkt marketingtől. A mai információképzésben jelentős szerepet kaphatnak a civil felhasználók. Őket be tudják vonni a műsor tartalmának előállításába?



– Gyűjtjük azokat a mozgókép jellegű anyagokat, hozzászólásokat, érdekességeket, amelyekről az emberek úgy gondolhatják, helyük van nálunk. Nyilván ezt ki lehetne szélesíteni, és működhetnének egyfajta videomegosztóként. Az érdekesebb anyagokat pedig beszerkeszthetnénk a webhíradóba, mondván, ez weben készült a web számára, tessenek ezt nézni. Az augusztusi 20-i viharról például rengeteg anyag érkezett hozzánk, abból önálló műsort lehetett szemezgetni. A globális információsinkronizálásra vagyunk szocializálva, vagyis mindenről azonnal tudomást szerezhet az ember, történjék az a világ bármelyik pontján. Ezért alakult ki az emberekben, hogy ha valaki, mondjuk, egy katasztrófa részese lesz, akkor azt megörökíti, és továbbadja, mert tudja, hogy azt mások meg fogják nézni. Van értelme a rögzítésnek és a híradásnak. Persze fontos tisztázni, hogy tartalmi értelemben milyen specifikációkkal rendelkezik a site-unk. A mienk alapvetően horizontális jellegű, aminek vannak vertikális mikrosite-jai, amelyek különböző témákra épülnek. Terabájnyi archívum van mögötte mind képen, mind szövegben. Ugyanis 2004 októberében indult, és azóta meglehetősen felfutott. A nyár végi adatok szerint havi 700 000-en látogatják az oldalunkat.

Készítette: Tanner Gábor

Marco Polo és a Kína-barokk

Litván Péter

Most, hogy mindezt leírtam, ami alább olvasható, érzem, hogy van igazságtalanság a szavaimban, nem is kevés. Ezért le szeretném szögezni, hogy fontos dolgokat láttunk az ideai Verzió Fesztivál kínai tárgyú filmjeiben, és sok mindent tudhattunk meg belőlük. Ez a szemle a jelen helyzetet és kínálatot tekintve vitathatatlanul kulturált és a kulturálódást elősegítő összeállítás. Több izgalmas és megrázó képsorral találkozunk – aki ezzel történelemmel, politikával ismerkedő nézőként nincs kibékülve, az nem ebben a világban él.

Jelen cikk írója nem ebben a világban él. Talán azért nem, mert fel szeretné oldani a világháborús pszichózist, amely az egész huszadik században áthatotta a dokumentumfilm világát, és e helyett valami újat szeretne – vizionálni.

A filmes egy karkai rendszer homályában tapogatózik, miközben kamerája révén ő maga is egy zárt, de kiszámíthatatlan eseményekkel szolgáló sötétkamra-birodalomnak a gazdája. Aki belekerül, nem érzi magát biztonságban, vagy régi szép szóval: bátorságban. És ennek megfelelően úgy nyilatkozik, hogy az megfelelően e sötétkamra-birodalom elvárásainak. Kirekeszti a személyes mozzanatok, vagy könnyekre redukálja őket, mert a birodalom, akár a nagy falé, akár a sötétkamráé, szereti a könnyeket. Hová is lennének az ily birodalmak, ha nem lenne bennük könny, vér és fogak csikorgatása, miközben a kamra hozzáadni ugyan nem tud (illetve tudna, de a nagy fal szolgál elég borzalommal ahhoz, hogy ne kelljen tüpörözni a felvételeket), de nagyon is birodalmi öntudattal ki tud vágni, amivel tetszés szerint, számunkra követhetetlenül, él is.

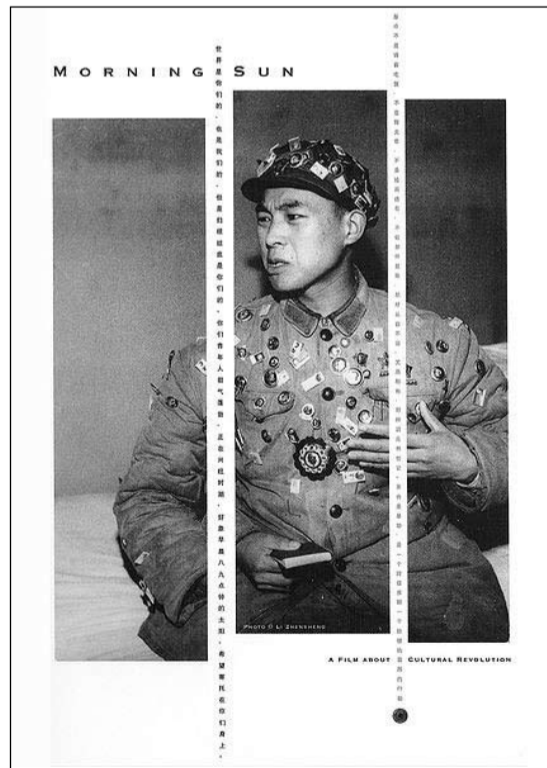
A camera obscura és Kína felfedezése körülbelül egyidős, sőt, az előbbi előzményének feltalálása is részben Kínához köthető. (Tökéletes változata pedig egy ezer év előtti egyiptomihoz, ami az ottani birodalmi múlt és a piramisok belsejének ismeretében nem is csoda.) Marco Polo volt az első, aki bevilágított a távoli birodalom kamráiba. Mesélő és dokumentarista, tehát olyan, aki hozzá is adott, és nyilván kivágott, elhallgatott dolgokat. Mint dokumentarista: maga is birodalom. Tehát birodalom kontra birodalom, vagy birodalom a birodalom szolgálatában. Egyben esendő utazó kontra birodalom.

Ó lehetne a dokumentaristák patrónusa. Mert mesél is, nemcsak rögzít. Az öblösödésre, duzzadásokra, váratlan vízesekekre hajlamos „dokumentarista” műfajban százszor jobb lenne őt őrangyalnak megidézni, mintha a tény-hazugságokra épülő bestseller nyújtana ki felé csápjait.

A kamera: a szakszerűség birodalma. Szakszerű, amit mond, de ellenőrizhetetlen. El kell hinni, mint egy matematikai tételt, amelyet nincs időnk, tudásunk levezetni.

Miközben Kínáról beszélünk, a dokumentarista marcopólós európaisága révén rólunk van szó. (Még ha kínai nevű is a dokumentarista, ő sem lehet más, csak européer, hiszen a nagy fal nem szeret a saját gyomrába nézni.) Vagy úgy is mondhatnánk: magunk helyett van szó Kínáról. Saját agyonobjektívált közérzetünkben én hén kifordulva nézzük Kínát, mint belső autoriterségünk külső, mesésebbnek ígérkező óriássárkányát.

Szembenézés az önkényuralommal az önkényuralom frissített változata felől. Jól ismert formula, a magyar Tanú-szemlélet tipikus esete. Az előző, emberi jogilag tarthatatlan Verzióba már bele lehet rúgni, a mostanit kockázatos rakoncátlansággal és nyilván csak relatíve,



de mégiscsak igazolván. Kína mintha Kádár-korszakát élné: a világ legvidámabb, kacsalábon forgó barakkja, amely ontja magából a táborlakók kultúrákkal mit sem bajlódva seftelő milliőit, akik új barakkletet hoznak létre kínai piac néven. Mi vagyunk ők, seftelő, humás-pumás-gorenjés nyugatimádatunkkal, mi bizony. A mi laposan kúszó puhaszocialista étvágyunk az a sárkány, amelyre most rasszistán panaszkodunk.

Hogy mit tapasztalna Marco Polo ma? Szellemi, lelki mérgező gázokat a szokott módon pazarul nyomasztó monumentalitás fugái között.

Egyéni sorsokat a szigorúan behatárolt objektivitások börtönében. Egy kereszténységgel megérintett, volt tanárnő-párttitkárnő-férj, maga is pártkarrierista, akinek feleségét diákjai verték-taposták agyon, fényképeként az asszonynak a kulturális forradalom mérgező gázai által előidézett bélkioldódását is a bűnjeleket követelő sötétkamrába diktálja, vagy, ami nem ugyanaz, mintegy mauzóleumba helyezi a borzalom minden lenyomatát, ami amúgy a hamvakkal együtt egy könyves szekrény menedékében egyesült a világ krónikájával. Mert mikor 1966-ban, a világnak e monumentális szegletében Maoék leszámoltak a párton belüli burzsoáziával, errefelé, Európában, vagány értelmiségi alternatívának tűnt hippis szalon-maoistának lenni, akárcsak szovjetbarátnak a húszas-harmincas évek Párizsában. Rosszabb, bár kiváltságosabb és spirituálisabb bolt volt ez, mint a későbbi, éppen hogy nem értelmiségi, posztkádárista Gorenje-mozgalom, de szintén vám- vagy Mehrwertsteuer-mentességnek örvendett. Mindez kellemetlenül kellene hogy érintse a hatvannyolcas nagy nemzedéket, ha most végre belepillant abba, hogy saját szülőházájában milyen borzalmas árat követelt ez az úgynevezett kulturális forradalom. Nagy kár, hogy a filmek fókusza mindig csak a napi-rendre tűzött aktualitáson van, és nem keresgéli, például makacsabban tallózva a könyves szekrényen, azokat az egybeeséseket, amelyekkel nem pusztán szemlélődő világpolgárrá, hanem alkalmilag kínáivá is avatná a pesti vagy Pestre tévedt nézőt. Az ilyen alkalmi beleélés megóvhatna minket attól, hogy nyakig, sőt, fejünk búbjáiig azonosuljunk a miénkkel a filmekből is láthatóan sokkal zsákutcsább távoli, távol-keleti kultúrákkal, az ezeket tápláló vallásokkal, ami manapság épp annyira bölcs és kiváltságos alternatívának számít, mint a hatvanas évek vámmentes maoizmusa, és ami már megint a nálunk hiányzó spiritualitást hivatott kívülről pótolni, rárimelve a mai import-konzum-létezésre még akkor is, ha ideológiailag szembehelyezkedik vele. Minden nemzedéknek megvan a maga azonosulásigénye és a maga kiszakadásigénye. És itt Európában folyton a relativitás és a nihilség modern közérzetei és köntösei simulnak ránk és körénk, amihez képest az archaikusnak érzett keleti kultúrák valamely pogány-fatalista fogantyút kínálnak, egy olyan elevenen eltemetettségi kirakati díszletei közepette, amibe a buddhizmustól (amit Európában termékeny folklorként kellene kezelni, nem vallásként) a maoizmuson át a Bodies kiállítás (jellemző módon egy kiválóan mondott német tudós, vagyis hát testdokumentarista, Günther von Hagens szervezésében Kínából exportált) névtelen, globális üzletre bocsátott katonáig minden bálvány beleférhet. Csakhogy a nyitottabb lelkűek ott nem ezekbe kapaszkodnak, hanem, ahogy a sokat szenvedett kínai professzor úrnál látjuk, esetleg éppen a kereszténység távlatában keresik a maguk megtört teljességét, vagy legalább menedékét.

Marco Polo dokumentarista, aki arról számol be, hogy Kublaj Kán is keresztény szeretett volna lenni, sőt, aki egész keleti útját annak köszönhetette, hogy a Keletet uraló Nagykán a két udvarába tévedt olaszt, Marco apját és nagybátyját, visszaküldte hazájukba, hogy magától a pápától hozzák meg neki a keresztény tanítást, amire a Nyugat akkori illetékesei nem haraptak elég nagyot ahhoz, hogy ez meg is valósuljon, tehát ő, akit ekkor félig gyermekként, illetékesek helyett is magukkal vittek a távoli birodalomba, még különbséget tudott tenni szolgálat és azonosulás között. Megismerni, nem azonosulni, megmaradni annak, ami vagy, akkor is, ha nagyobb a nagy fal, mint a Duna rakpartja, akkor is, ha totálisabb transzcendenciát ígér a buddhizmus, mint a kereszténység. És semlegesnek, objektívnek is csak annyiban marad ez a középkori dokumentarista, amennyiben a távolságtartás nem kezdi lebegtetni saját világlképét, az inkvizíció korában kötelezőt (merthogy idehaza Itáliában egy másik birodalmi öntudat fogadta háborúval, börtönnel, vagyis sötétkamrákkal), hanem a Keletbe merítkezéssel megerősíti azt, és éppen hogy

Vászonpapír

nem az inkvizícióval szembeni megalkuvást, hanem az emberi tartást juttatja eszünkbe.

A mai dokumentarista elbújik a film mögött, szinte sejteni is alig sejtjük személyét. Feltételezhető, hogy kényelmesebben utazik és elvből objektív – a nem megmutatkozás nem tartozik szememben az emberi erények közé –, komfortos-demokratikus-kvázi-humanista neveltetéséhez váltig hű, de mélységesen önkritikus európai, azzal a kötelező büntudattal megáldva, hogy a kínai bajok nagy részét az európai kolonializmus-imperializmus számlájára kell írni. Nem keresi a legendát, sőt, ha abba botlik, akkor legfőbb dolga azt megcáfolni, ám valójában állandóan a központilag elrendelt legendának kénytelen alárendelni minden vizsgálódását – legyen szó bármilyen politikai-kulturális-katonai kérdéskomplexusról. (Csak ilyenek vannak, és borzalom, hogy külön egyik sem létezhetik.) Minden kérdésfelvetésben ott magasodik a császárságot halálán túl is megörökölt Mao képe a Mennyei Béke terén. Ezzel párhuzamosan zajlik a filmes nem bekerülése a sötétkamrába, ami éppolyan hatalmi pozícióhoz juttatja kicsiben, mint a diktatúrák őreit és vallatóit nagyban. A filmes vallat, vallatja a kamera vakító fényébe állított felkarolt-áldozatot, Mao és a központi bizottság pedig figyel. Ha filmes elfelejt kivágni valamit, ami a nyilatkozóra nézve káros lehet, márpedig már maga a nyilatkozás ténye is káros és veszélyes, nyilatkozó bekerülhet a börtön sötétkamrájába is. Filmes tehát egy álnaiv diktátor, aki most megütköztethet minket azon, hogy micsoda zsarnokságok vannak, ahol egy nyilatkozatért, egy félmondatért meghurcolnak embereket. Kérdem én, mért nem látjuk filmest szemtől szemben? Ahogy Marco Polo személye legalább olyan fontos, mint amiről és akikről beszámol, úgy a mai dokumentarista személye is legalább olyan fontos lenne, mint amiről és akikről beszámol. De e tekintetben nem akar különbözni azoktól, akik arctalanul megtapossák, tragédiához juttatják az adott korszak kisember-mellék-szereplőit. Ugyanannak a halálszagú folyosónak a másik végén várja a kuncsaftot, újabb könnyeket préselve ki belőle, újabb veszélynek, pokoljárásnak kiteve őt.

Sajnos, a mai filmes professzionalizmus valamiféle követelménye kialakította ezt a fajta vallató módszert. Nemcsak a politikai dokumentum műfajában, hanem művészek megszólaltatásánál is. Pedig mennyivel kedvesebb, igen, kedve-sebb lenne, ha a riportot készítő társként odaülne-odaállna a riportalany mellé, vitatkozna vele, ha nem ért egyet, nem pedig a politikai rendőrséget utánaozná kikérdező módszerével. Persze nem a reggeli tévéshow-k kedélyességét kérem én számon, hanem annak a felismerését, hogy a dokumentumfilm is a történelem vagy az alkotás része – tehát nemcsak szól róla, hanem ragozza is, belenyúl, méghozzá kiszámíthatatlan következményekkel. Hivatalos komorság helyett nyílt komolyságra lenne szükség.

Mindezek után együtt érzek a Tienanmen téri diákokkal és nem diákokkal, csodálom hihetetlen bátorságukat, és fokozza csodálatomat, hogy egy ugyanolyan személytelen, őket felfedező és kiszolgáltató hatalomba vetett bizalommal mertek éhségstrájkolni, tank elé állni, mint ami ellen mukkanni merészeltek. Két óriásmalomkö közé vágytak és szorultak a végtelen tágasság terén: farkasszemet nézve a kínai hadsereg ágyúival és flörtölve a nyugati filmesek kameráival. Mindkettőben valami szövetségest reméltek, sőt, még találtak is, hiszen a hadsereg, a nép hadserege – éppen a kamerák jelenléte miatt? – visszafogottan viselkedett, ugyanazokat a maoista mozgalmi népdalokat énekelte sokáig, mint a tüntetők, mintegy békeversenyben velük, és amikor – éppen a kamerák jelenléte miatt? – elszabadult a pokol, kínai dimenziókhöz képest még akkor is csak módjával. A diákokat részben hagyták futni, persze a legszebb lelkűt közülük, egy középkiskolást, akit anyukája nem tudott otthon tartani a tüntetés idején, mert nagyobb és erősebb volt nála, és mert mennie kellett (ezt a szorongást mai magyar anyák is ismerhetik), utolérte a gyilkos golyó, és most nem egy láthatatlan dokumentaristával, mint az örökre vigasztalhatatlan édesanya, hanem Petőfivel beszélget odafenn az égben.

Azért legyen mégis tisztelet az ismeretlen dokumentaristának. Ő is többet vállal, még így fedezék-

ben is, mint aminek halálfelelem nélkül teszi ki magát az ember. És felhoznéhány gyöngyszemet, megérintetvelünk néhány véres-kegyetlen keleti kelmét, miként meghozták a hajdani utazók a selymet meg a távoli piacok megannyi portékáját. Hogy a dokumentarista tevékenysége szerencsés-e vagy sem, az épp olyan nehezen eldönthető, mint a gyarmatosítók esetében volt, akik szintén sok veszélyt vállaltak, és akik szintén kultúrát vittek magukkal az Európától távoli földrészekre. Arctalanságával és szófukarságával azonban a dokumentarista hódolva majmolja azokat a sötét hatalmakat, amelyek ellen felvilágosító hadjáratot folytat, vagy amelyeket helyi világsodaként nem áttal tiszteletben tartani. Például a legocsmányabb szocialista realizmust, amely a világon létezett, és amelyről mindmáig büszkén nyilatkozhatnak – nekünk! – alkotóik. Nekik eszük ágában sincs elbújni. Nem látom be, hogy az angol terjeszkedés valóban olyan ártalmat jelentett-e, mint amilyennek feltüntetjük magunk előtt, ha ez a posztkolonialis Kína egy ennyire kiüresedett-kietlen kultúrára volt csak képes, amilyenek óriásplakátjai és önmagához lojalitása mutatja. Az európai dokumentaristák jó pesti ember módjára arról gyözködnek, hogy a miénk sem jobb, sőt, nagyszabású kutatásokkal és világgjáró kiállításokkal bizonyítják, hogy egy az egyben vevők vagyunk ezeknek a már kisiskolás osztályharcos, agyontaposós színjátzó kör szintjén gyermeki és néplelket megrontó ocsmányságoknak az üzletbe bocsátására. Pedig dokumentarista dolga az lenne, hogy felfedezze, van-e valami, amit ezek a borzalmas kulisszák eltakarnak, be kellene járnia az összes végeket és közepeket, hogy hol van még valami nem manipulált és nem konzum falat ebben a rengetegben. Akkor igazi találkozásokban lehetne részünk, olyanokban, amelyek a minálunk meglévő zugokba is élesztően bevilágítanak. Hol vannak az olyan dokumentaristák, mint Bartók és Kodály, akik bejárták népdalokért a vidéket, és utána feldolgozták azokat – nem arctalanul, hanem arccal és saját kézjegyvel? Hol van az a dokumentarista, aki elmegy a kínai piacra, és verseket, gyermekdalokat, meséket próbálna gyűjteni az ott kereskedőktől? Igenis, meséket, mert azok által tudnánk visszatérni valamilyen tisztább ember- és Kína-képhez.

Egy politikai, emberi jogi filmszemlének mások a szempontjai. De azért mégsem egészen: mert éppen a meglévő, rejtőzködő értékek megeléje jelenthetne a politikára is kiható többletet, különösen ha ez a felfedezés külső szemszögből jön létre, nem úgy, mint a két világháború közti Magyarország dokumentumfilmjeinek esetében, ahol – nagyon is politikai kényszerből – folyton nekünk kellett bizonykodnunk, hogy milyen jók és nagyok vagyunk, például a népi kultúra vonatkozásában. Most megtehetnénk Kínának azt a szívességet, hogy az ő kincességüket mi mutatjuk be helyettük, igenis külső szemmel, nem vallási azonosulással, hanem saját tartással, valóban dokumentarista megközelítésben, mint tette ezt egykoron Marco Polo. És nem kell folyton önmagunkat keresnünk ott, és az sem, hogy Kőrösi Csoma lehessen csak egyetlen örömünk és igazolásunk, hanem el kell fogadni a semmibevetettséget, a nagy tengerbe kivetett hálónk semmibevetettséget. Hogy lesz-e fogás, az bizalom kérdése, meg a jószerecsé.

Irom ezt annak reményében, hogy a mostani nemzetközi Verzió mellett és dacára, lesznek magyar dokumentaristák, akik nekivágnak, akár toprongyosan is, de kevesebb prekonceptióval, az ismeretlennek: az anyakeresésnek, akár Kínában, akár a kínai piacon.

Marco Polo számára, aki elveszítette anyját, majd a mesék tejéből kinőve, kamaszon indult el apjával a mesés Keletre, ez a hosszú út nem lehetett más, mint ösztönös anyakeresés. A meséket, babonákat, anyatigriseket rejtő Keletnek öröktől fogva anyafunkciója van az apaszerepű Nyugathoz képest. Ahogy a magyar népdal felfedezése a Nyugat nagy nemzedékének korszakában egyet jelentett az anyaság felfedezésével, egy röpke pillanatnyi happy endet jelentett a Kelet és Nyugat között elárult gyermek, Magyarország életében, úgy most, amikor a Kelet, és általában az anya, roppant férfias korszakát éli, ismét ideje lenne betekinteni szívének mélyébe, hogy a Tienanmen térinél szebb dalokat csaljunk elő belőle.

A Verzió dokumentumfilmes programja Kínáról

Vörös művészet (Red Art),

kínai, 2007, r, o: Hu Jie, Ai Xiaoming, 70 perc

Mao uralma alatt a művészetnek „a munkásságot, a parasztságot, a katonaságot és a szocializmus ügyét” kellett szolgálnia. Műalkotások tömege – például óriásplakátnyi festmények, ipari mennyiségben sokszorosított poszterek – hirdette a párt ideológiáját. Kína két legaktívabb független dokumentumfilmese művészekkel beszélget, többek között Liu Chunhuával (a Mao elnök Anyuanba megy című plakáttá avasztált festmény alkotójával) arról, hogyan vettek részt munkájukkal a kulturális forradalomban (1966–76), és hogyan alakították át a politikai kampányok a népművészetet. A filmben megszólalnak még hajdani vörösgárdisták, tudósok és a kulturális forradalom relikviáinak gyűjtői, akik elmagyarázzák e műtárgyak akkori és mostani jelentőségét.

Halálom után (Though I am gone)

kínai, 2006, r, o: Hu Jie, 68 perc

Bian Zhongyun tanárnő volt az első, akit tulajdon diákjai öltek meg 1966 „vörös augusztusában”, a kulturális forradalom hajnalán. A film azt mutatja be, hogyan élték meg a családtagok, a diákok és a kollégák a terrort. „Felesége halála után a férj, Wang Jingyao fotókat készített az imádott asszonyról, s máig megőrizte a tragikus múlt képeit, egyedülálló mementójaként az akkori rettenetnek. Ezek a fényképek egyszerre szemtanúi és elmondói az eseményeknek. Elgondolkodom a fényképezőgép hatalmán, ahogy az ügyet eltusolni akarók felett győzedelmeskedik egy magányos férfi emlékezete.” (Hu Jie)

Reggeli napfény (Morning Sun)

amerikai, 2003, r: Carma Hinton, Geremie R. Barmé, Richard Gordon, 117 perc

A film nem ad átfogó vagy időrendbe szedett képet a kulturális forradalomról, de még a nagypolitikáról vagy az egyetemi frakciókról sem. Leginkább az események forgatagában részt vevők tapasztalatainak és érzelmeinek a krónikája. Archiváltrészeket idézik fel azt az időt, amikor a kommunista ifjak Mao Ce-tung biztatására fellázdadtak szüleik és tanáraik ellen, a munkások munkáltatóik ellen. A néző megismeri az akkori nyelvezetet és stílust, az akkori filmeket, színdarabokat, zenét, gondolatokat, retorikát és ideológiát, a frusztrációkat és fantáziákat, a forradalom valóságát és hevületét.

A császár nevében

(In The Name Of The Emperor)

amerikai, 1995, r: Christine Choy, Nancy Tong, 60 perc

1937-ben 300 000 embert öltek meg, 20 000 nőt erőszakoltak meg, majd gyilkoltak le a Nankingot megszálló japánok. A Hirohito császár nevében harcoló, végsőkéig elszánt és a kínaiak heves ellenállásától feldühödött katonák lerohanták Kína akkori fővárosát, és hat hét leforgása alatt módszeresen kínozták a lakosságot. A megdöbbentő naturális felvételek, amelyeket egy amerikai misszionárius készített a nankingi megszállás idején, a túlélők és a katonák naplórészleteivel és beszámolóival váltakoznak. Nyíltan beszélnek az öldöklésekről, a kínzásokról, a nemi erőszakról.

Tienanmen: A Mennyei Béke Kapuja
(The Gate of Heavenly Peace)

amerikai, 1995, r: Carma Hinton, Richard Gordon, 140 perc

A film az 1989-es Tienanmen téri tüntetéseket és a június 4-i pekingi véres akciót dokumentálja. Rekonstruálja a tüntetések történetét, és feltárja a kínai közéletet az elmúlt évszázadban alakító politikai reflexek és attitűdök szerkezetét. Számos szemszögből láthatjuk Kína modern kori történelmének döntő pillanatait. Carma Hinton és Richard Gordon hat éven át kutatta az 1989-es tüntetések történetét kínai és külföldi tudósok és az események résztvevőinek segítségével. Sok kulcsfontosságú szereplő tűnik fel archív felvételeken, házi videókon. A filmből részletes képet kapunk az 1989 áprilisától júniusáig tartó diáktiltakozásokról, azok minden drámájával, feszültségével, humorával, abszurditásával, hősiességével és tragédiájával együtt.

SPANYOL SZERELMEK VALLADOLID 2008

Tanner Gábor



Sorban állás fesztiváljegyekért a Plaza Mayoron

A feleség egy magánnyomozó irodában dolgozik a Mataharisban (Mataharik, 2007, r: Iciar Bollain). Megfigyel másokat. Lebuktat család férjeket, feleségeket, kiszimatol üzleti trükköket. Megkeres eltűntnek hitt embereket. Egyszer rápillant a férje mobiljának kijelzőjére: egy nő hívja. Mikor Iñaki kijön a zuhanyból, megnézi a mobilját, és hazudik valamit arról, ki kereste. Eva nyomozni kezd. Kiderül, hogy a férjének van egy tízéves fia, akinek a létezéséről ő nem tudott. Ugyan a gyerek akkor született, amikor a férjével még nem voltak együtt, de akkor is! Hogy lehet ilyesmit eltitkolni? És mit rejteget még előle a férfi? Egyáltalában, milyen mértékig mond igazat? Sőt, hogyan láthatja a világot, miként értelmezheti a dolgokat, ha neki belefér ilyesmi elhallgatása. Iñaki védekezik: nem tett semmi rosszat, csak valahogy nem nyílt megfelelő alkalom, hogy beszéljen erről. Persze ez sem igaz, valószínűleg. Egyszerűen csak nem akarta rontani az esélyeit Evánál. Az ember nyilván nem a tévedéseinek, zűrzseinek, negatív tulajdonságainak elősorolásával kezd a másikkal való megismerkedést. Majd eljön azoknak is az ideje. Aztán mégsem. Van, ami később sem fér bele a kialakult képbe. Legalábbis így érezzük. Ráadásul akkor már vesztenivalónk is van. Iñaki és Eva két szép

kisgyereket nevelnek egy kedves kis lakásban. Szeretik egymást. Ezt kellene kockára tenni egy vallomással. Kinek van ehhez bátorsága? Amúgy is egyre rosszabb a helyzet. Az elején kellett volna elmondani, most már hallgatni kell róla, amíg világ a világ. De kiderül. És most a nő nem érti, miért titkolózott a férje, a férfi pedig nem érti, mit nem ért ezen a felesége. Közben Eva megbízást kap egy idős bácsitól, hogy keresse meg egykori szerelmét. Ugyan soha nem merete neki bevallani az érzéseit, de talán így az élet vége felé, elbeszélgethetnének. És meg is érkeztünk a másikkal való beszélgetés erejében való hit kérdéséhez. Valóban ilyen szánalmasak akarunk lenni, mint ez a bácsi, aki nyilván egy sereg rendkívül fontosnak érzett dolgot tett az életében, s most a végéhez közeledve azt a lányt keresi, akit nem mert megszólítani? Mint a La ventana (Az ablak, 2008, r: Carlos Sorín) nyolcvan-éves öregura, Antonio, aki szép nagy házában írja a memoárjait, személyzettel, birtokkal körülvéve, és csak annak a lánynak a hangja jár a fejében, aki egykor elbűvölte. Vajon miért nem gondolunk erre, amikor még van választási lehetőségünk? Amikor még választhatjuk a harmonikus, boldog szerelmet, melyhez lehet, hogy némi diszharmonian át vezet az út. Lehet, hogy

csak be kell vallanunk egy „apróságot”, lehet, hogy némiképpen el kell szakadni addigi életünkötől. Az El fracaso (A tégely, 2008, r: Alberto Lecchi) buszsofőrét megbízza a kis falu tanítónője, hogy vigye be a leletét a városi laboratóriumba. Rutinellenőrzéshez kell, és ő nem szeretne emiatt hiányozni az iskolából. Csakhogy útközben összetörik az üvegcese, a vizelet elfolyik. Pedig ha valamit, hát Juan ezt szívesen kézbesítette volna. Hiszen milyen kedves az a nő! És végre kért tőle valamit. Másnap, mikor megint találkoznak, Romina áradozik Juan kedvességéről, angyalnak nevezi – hát hogy lehet ilyen helyzetben bevallani az igazat? Nincs más megoldás, pótolni kell az anyagot, és erre Juan saját maga vállalkozik. Csakhogy kiderül a vizelet alapján: tulajdonosa cukorbeteg. Romina összeomlik. És egyre nehezebb bevallani az igazságot. Hiszen közben Juan és Romina egyre jobban egymásba szeretnek. A labor kontrollvizsgálatot rendel el, kiderül, vaklárma volt a cukorbetegség. Csakhogy a főorvos ki akarja rúgni a leleteket elkeverő asszisztensnőt. Az asszony könyörög, ne tegye utcára, gyerekei vannak és munkanélküli férje. A vitát hallgató Juannak nincs más választása, ha meg akarja menteni az asszonyt, be kell vallania, mit tett. Persze Romina hallani sem akar többet Juanról. Milyen lehet az a férfi, aki még egy ilyen jelentéktelen ügyben is ekkora bajt kavart hazugságával! De mit gondolt volna Romina, ha a férfi elsőre bevallja, hogy eltörte a tégelyt? Azt gondolta volna: ez a pasi megbízhatatlan. Mit tett volna Eva, ha Iñaki így kezdi az ismerkedést: van egy fiam. Ki tudja. De mindegy is, mert a kialakult helyzettel kell tudni kezdeni valamit. Persze mindkét filmben győz a jobb belátás. A nők reménykednek benne, hogy nem ismerték félre a szerelmüket, legfeljebb most már egy kicsit többet tudnak róluk.

Az Una mujer invisible (Egy láthatatlan asszony, 2007, r: Gerardo Herrero) főszereplője egy mobilkommunikációs cég középvezetője. A vele egy beosztási szinten levő pasik átnéznek rajta, nyilván a kora miatt. Ekkor Luisa elhatározza, hogy a legmacsőbb kollégáját, Jorgét megszerzi magának. Középkorúak mind a ketten, de mint tudjuk, ez az időszak a nőknél már a fonnyadás, a pasiknál viszont a másodvirágzás kezdete. Azt is tudjuk, hogy feminista korban élünk, tehát ez a klisé sem maradhat megtorlatlanul. Luisa bombázót farag magából, Jorge lépre is megy. Csakhogy míg a nő beleszeret a férfiba, a pasinak ez csupán egy újabb izgalmas kaland. Közben Jorge arra is rájön, hogy a nő a küllemének rendbe tételén túl milyen egyéb eszközöket vetett be, hogy csapdába csalja. Iñaki, Juan és Luisa is azért „módosítanak a valóságon”, hogy elfogadtassák magukat egy másik emberrel, hogy szimpátiát ébresszenek maguk iránt. Csakhogy míg az előző kettő esetében a szerelem várható következménye lehet a cselekedeteiknek (talán reménykednek is benne, hogy meglelik), Luisa esetében véletlen baleset. Míg a két férfi némi manipulációval megtalált boldogsága talán segít továbblékődni a szerelmet is, Luisát a nem várt szerelem mélyebb boldogtalanságba taszítja, mint amilyenben azelőtt volt. Ezen ugyan próbál kozmetikázni a veterán rendező, de a film vége tökéletesen hiteltelen.

A Mataharis másik detektívője azt a megbízást kapja, hogy figyeljen meg egy szakszervezeti vezetőt egy multicégnél. A főnökök szerint a férfi lop. Inés beépül a cégbe takarítónőként, és megkezdte a munkát. Csakhogy közben beleszeret a férfiba. Az is kiderül, hogy a multi vezetői arra használják a nőt, hogy az általa összegyűjtött adatokból koholjanak valami vádat Manuel ellen. Inés nem volna képes a férfi elé állni, és mindent bevallani neki. Kisírt szemmel üldögel Manuel lakása előtt a lépcsőházban. Aztán amikor a férfi felbukkan, kezébe nyomja a róla összegyűjtött adatokból álló paksamétát, és azzal a lendülettel elrohan. Mit felelnék arra, ha szerelmünk elénk állna, és azt mondaná: nem azért kezdtem érdeklődni utánad, mert vonzónak találtalak, hanem mert ez volt a munkám, adatokat gyűjtöttem rólad, de közben beléd szerettem. Ki tudja. De érdemes lenne kipróbálni. Mert rendkívül hősies, filmvászonra illő a bogarti

Vászonpapír



Dekoráció a sajtóközpontban, a Teatro Calderónban

gestus a Casablanca végéről (elengedem a szerelmemet, mert én egy laza fickó vagyok, velem biztos nem lenne boldog), csakhogy az egész végén majd ott toporgunk rogyant öregemberként, és próbáljuk felidézni magunkban azt a hangot, azét, aki sosem volt a kedvesünk, pedig csak őt szerettük. Akkor már az is jobbnak tűnik, ha az ember kalkulál a szerelem elmúlásával. De addig is megtesz mindent, hogy ne múljon el. Hogy ne úgy legyen, mint ahogy a Mataharis harmadik cselekményszálán történik. Carmen otthon tesz-vesz. A férje munkát hozott haza, a laptopja előtt üldögél. Szól a tévé. Egy kvízműsor megy. Carmen válaszol a kérdésre. A férje felriad: hozzám szóltál? Nem, csak a tévével beszélgetek.

A Cobardes (Gyávák, 2008, r: José Corbacho, Juan Cruz) főhősei gyerekek. A rosszak bántják a jókat. Különösen egyet, a vörös hajút. (Hm, milyen véletlen! Én még két másik szempontra emlékszem gyerekkoromból: szemüveges és... no de azt hagyjuk...) De nagy baj nincs, mert bárhogy is ármánykodjanak a gonoszok, a jó fiú mellett tántoríthatatlanul ott áll szép barátnője. Nem mondhatnánk, hogy a lány

a megalázás, ellehetetlenítés stb. játék célpontja. Csupán ornamentális funkciója van. Egy darabig. Mert aztán Gabyt kitanítja a szomszéd pizzaátlakos-tulajdonos, hogy miként leplezze le a gonoszokat. A terv része, hogy Gaby megvereti magát velük, a barátnője lesből felveszi a dulakodást a mobiljával, és mindjárt megmutatható a tanároknak, szülőknak, milyenek is valójában a magukat jónak feltüntető agresszorok. A terv beválik. De a lány (aki Gaby mellett állt még akkor is, amikor az egész osztály elhitte, hogy tolvaj) most visszaadja a mobilt, és csak ennyit mond: legközelebb mással vetesd fel a megverésedet. Hát ezért kell vigyázni, hogy az ember mire kéri meg a nőket, mit mond el nekik stb.

Szerelmem mellett vajon mi munkálhat még a belsőnkben? Hogyan alakulhat ki, hogy rosszak leszünk-e vagy jók? A „nagy öreg” spanyol rendező, Manuel Gutiérrez Aragón ETA-s tematikájú filmjében ennek ered a nyomába (Todos estamos invitados /Meghívtak mindnyájunkat/, 2008). Egy terrorista fiú egy olajszállító kamion ellen végrehajtott Molotov-koktélos támadás után balesetet szenved, elveszti az emlékezetét. Gőze

sincs róla, ki ő valójában, amikor felriad. Újrakezdődik a szocializálódása. Előkerülnek a régi haverok, aki ismét lőni tanítják az erdőben, de most jobban figyel rá a „társadalom” is. A szanatórium doktornője, a betegek közössége is szorosabban tartja, zárja magába. Így aztán nem is lesz gonosz ember, mint amilyen korábban volt. Az orvosnő egyetemi tanár férjére már vadászik az ETA, le is lövik, a következő célpont maga az asszony, de Josu megvédi a nőt. Nem azért, mert rájön, hogy terroristának lenni csúnya dolog, hanem mert beleszeret Francescába. A filmből ugyan kapunk némi információt a baszk nacionalizmus (ami nem egyenlő a terrorizmussal) ideológiai háttéréről, sőt a francia-spanyol mezőgazdasági „háborúról” (unió ide, unió oda), de a filmbeli terroristák alapvetően szemtelen, zsíros hajú kamaszok. Mégis a film egyik legmegdöbbentőbb jelenetsora, amikor egy rendőrségi tanteremben a terroristák potenciális célpontjainak (átlagembereknek) előadást tartanak 3D-s grafika segítségével, hogy miként védjék meg magukat, melyek a terroristák kedvelt módszerei. És mindez 2008-ban történik a jóléti unió legjólétebb Spanyolországában, fényes nappal!

Természetesen a terroristás tematika mellett láthatunk filmeket a polgárháborúról is. A La buena nuevában (A jó hír, 2008, Helena Taberna) egy fiatal pap kerül egy többségében szocialista érzelmű faluba. Gyakorlatilag a szeminárium padosorból vezénylik az egyik legnehezebb terepre. Az ideológiai megosztottság természetesen csak porhintés. Igaz, hogy vannak magukat republikánusoknak, illetve nacionalistáknak vallók, de szembenállásuk aligha jelent többet az életet izgalmassá tevő csínyek soránál. (Milyen jópofa dolog, letolni a seggünkről a gatyát, és csupasz hátsónkat mutatni a rémüldöző apácnak stb.!) Aztán a faluba is bevonulnak a falanguisták, a rendőrséget átveszik a Franco-hú katonák. És ekkor a falu boltosa úgy érzi, eljött az ő ideje: végre megszerezheti magának a szép tanárnőt, Margarít, akinek liberális férje van. Csak fel kell jelenteni, le kell lövetni titokban, a háttérbe húzódva azért, mint aki semmiről sem tud, és kész. Eddig minden megfelelően alakul számára, csakhogy Margarí inkább egyedül marad a gyermekével, semmint hogy elfogadja a boltos segítséget nyújtó (véres) kezét. Támaszt is talál, a fiatal pap, Miguel személyében. Lelkésznünk komolyan veszi a feladatát, hogy a legrászorultabbak mellé kell állnia, így a leginkább sanyargatott „szocialista” családoknak nyújt segítséget. A férjek (és ezzel együtt megélhetés) nélkül maradt asszonyoknak munkát szerez: kis varrőzemet hoz létre, ahol a falanguisták zubbonyait varrják a szocialista érzelmű asszonyok. Közben egyre szorosabb vonzalom alakul ki Miguel és Margarí között, amivel párhuzamosan egyre jobban fortyog a boltosban a gyűlölet. Az érzelmek elszabadulnak, és végül Miguel leveszi magáról a papi ruhát, megszökik az asszonynyal. Esélyt adnak a szerelemnek.

A marokkói Yasmina és egy spanyol fiú szerelmesei egymásba (Un novio para Yasmina /Egy vőlegény Yasmina számára/, 2008, r: Irene Cardona Bacas). A fiú családja hallani sem akar az esküvőről, mert szent meggyőződésük, hogy a lány csak a letelepedési engedélyért veri át a fiúkat. Javi nem tudja, mit tegyen: Yasmina önfeledt szerelmének higgyen, vagy gyanakvó családjának. Szakít a lánnyal, de természetesen nem tudja elfelejteni. Folyton körülötte bolyong. Agyában majd ott fog zakatolni az arab zene. Előbb csak az orrát, később pedig egész agyát átjárja Yasmina illata. Miközben családi ebédeken ül, csak Yasmina jár csak a fejében. Egyre kevesebb konkrét emléke lesz róla, kifakulnak a képek, és egyre jobban ragaszkodik majd valami emlékfoszlányhoz, ami a lányhoz köti. Öregkorára már csak a hangja marad. Talán egy kacagás morzsája? Vagy egy szóé? Az biztos, hogy a foga oly fehéren vakított, ahogy most a hiányzó emlékek szűrják a szemét, ahogy lehunyja. És talán beballag egy magányos irodába, hogy esetleg keresné meg neki azt a gyönyörű, fekete hajú marokkói lányt, akinek olyan volt a testét megérinteni, mint a nedves homokba markolni a déli tengerparton...



José Corbacho, Juan Cruz, a Cobardes rendezői filmjük vetítése előtt a Cines Casabalnacában november 31-én

Renoir 1939-ben negyvenöt éves, túl van váláson, szerelmeken, politikai kiálláson, túl van illúziókon. A Nagy ábránd, a Toni, az Állat az emberben sikere után elismert és népszerű művész. Saját filmvállalatot hoz létre, hogy készítsen

egy nagyon személyes, nagyon közvetlen hangú filmet, amelybe belesűríti az emberi életről vallott legfontosabb gondolatait. Ez a film, A játékszabály később felkerül minden idők legfontosabb filmjeinek listájára. Ha ma megnézzük, nem

egy kimeredett, „régifilmet” látunk, hanem egy olyan művet, amely a mai modern ember életérzését sugallja, vágyakozást és szomorúságot. Még mindig érezni benne a „tourbillon de la vie”, „az élet forgataga” érzést.



A játékszabály

Renoir A játékszabály című filmjének utóhatása

Traser Mária

Renoir eredetileg Musset legszebb színművét akarta filmre vinni. „Első gondolatom az volt, hogy átírom modern környezetbe a Marianne szeszélyeit. A tragikus félreértésen alapuló történetben Marianne szerelmét valaki másnak nézik, törbe csalják és megölik...” Végül megőrizte az eredeti műfajt, a vidám drámát, a történetből pedig a reménytelen szerelmet és a félreértésből elkövetett gyilkosságot.

Sokféleképpen lehet értelmezni az elkészült művet. Maga a cím, A játékszabály is több jelentésű, egyrészt utal a társadalmi játékszabályokra, amelyek kijelölik az urak és a szolgák helyét a társadalomban, másrészt utal általában az emberi élet szabályaira, a kötelező hazugságainkra, azokra a szabályokra, amelyekről látszólag nem is veszünk tudomást, de mégis betartjuk őket. A filmet felfoghatjuk pontos korképnek, társadalmi drámának, amely lerombolja

azokat a mítoszokat és illúziókat, amelyek a nagypolgárságot és a „derék, egyszerű” embereket övezték. Nem kíméli sem a gazdagokat, sem a szegényeket. Arisztokrata hősei dekadens lények, üres, léha, értelmetlen életet élnek, menthetetlen élősködők. Gyászos kép ez arról a társadalmi elitről, amelyet modellként állított a francia kormány a nációkkal és a kommunistákkal szemben. A cselédek pedig nem a munkát szeretik, hanem a gazdáikat utánozzák, hozzájuk idomulnak. A „derék kisembereket” egyáltalán nem érdeklik a baloldali szakszervezetek és a haladó eszmék, ideáljuk a semmittevő élet. Társadalmi dráma azért is, mert érzékelteti azt a feszültséget és szorongást, ami 1939-ben az országban uralkodott. „Nous dansons sur un volcan”, „vulkán tetején táncolunk”, idézi naplójában Renoir azt a francia szállóigét, amely az 1830-as júliusi forradalom előestéjén született. „A játékszabályban

nincs egyetlen utalás sem a háborúra, mégis háborús film. Szélidnek tűnik, de alapjaiban támadja meg társadalmi rendünket... Kedves, rokonszenves embereket mutattam be, csak hogy egy szétesőben lévő társadalomban...”

Ugyanakkor sem az urak, sem a szolgák nem ellenszenves emberek. „Tudod, a legszörnyűbb dolog ezen a földön, hogy mindenkinek megvan a maga igaza...”, mondja a márké a filmben. A társadalmi konvenció szétválasztja őket, de a szerelem összehozza az arisztokratát és a cselédet. La Chesnaye, a márké és Marceau, a vadászó a legnagyobb egyetértésben beszélgetnek a nőkről, sőt, a vadászó ad tanácsokat az urának, hogyan kell meghódítani a nőt. A márké és a szobalánya pedig a férfiakról és a szerelemlről beszélgetnek a legnagyobb őszinteséggel. Octave, a bohém intellektuel (a figurát és a nevét a Musset-drámából kölcsönözte Renoir) egyszerre él kinn és benn is

abban a világban, amelynek játékszabályait nem szereti, de megalkuszik velük. A karaktert maga Renoir játssza, önéletrajzi elemekkel, személyiségének súlyával teszi az egyik legfontosabb szereppé. Jelenléte felerősíti a filmnek a közvetlen, őszinte, személyes hangulatát.

De a többi szereplő is izgalmas személyiség, kiválasztásuknál semmi sem az eredeti terv szerint alakult. A márké, Christine szerepére Renoir eredetileg a gyönyörű és fiatal Simone Simont kérte föl, aki már nagy sikerrel szerepelt az Állat az emberben című filmjében. A művésznő azonban túl magas gázsit kért, ezért Renoir helyette azt a Nora Gregort választotta, akit színházban látott meg, beleszeretett, és úgy gondolta, hogy a magas, sápadt, osztrák színésznő, aki zsidó származása miatt szökött hercegi férjével, Ernst Rüdiger Starhemberg alkancellárral Bécsből Párizsba (majd nem sokkal A játékszabály után tovább Chilébe, ahol végül öngyilkos lett...), ideális grófnő lesz a filmjében. La Chesnaye gróf lett volna, ha az eredeti elképzelésnek megfelelően a kifogástalan külsejű és „talpig úriember” Claude Dauphin játssza a szerepet, azonban Renoir helyette végül Marcel Dalio-t választotta, Rosenthal hadnagy alakítóját a Nagy ábrándból. Dalio külseje nem engedte meg a gróf szerepet, így lett márké. Reá ugyancsak kalandos szökés várt a film befejezése után, ugyanis a német megszállók az ő fényképével készítettek plakátokat, hogy felvilágosítsák a lakosságot, milyen a zsidó archetípus... Az ártatlan, tisztességes pilóta, Jurieu szerepére Jean Gabint kérte föl Renoir,

Narrátorhang

azonban a művészek nem tetszett a szerep. Jurieu kilóg a sorból, nem arisztokrata, csak egy külön híresség, aki szerelmes a márkinéba. Végül Roland Toutain kapta meg a szerepet, aki az életben maga is repülő, kaszkadőr, és a forgatás után nem sokkal elvesztette a fél lábát egy merész attrakciója során. A vadőr szerepét pedig Fernand Ledoux helyett Gaston Modot játszotta el, aki magával hozta az Aranykorból azt a feszültséget, ami a felajzott, örült vágyakozás és annak elfojtása következtében alakul ki az emberben. Renoir pedig színész öccse, Pierre helyett játszotta el Octave szerepét. Megannyi különös színészsors és -személyiség van a filmben.

A forgatás során jött rá Renoir, hogy Nora Gregor rossz választás volt Christine szerepére, aszexuális alkat. Ezért nagyobb súlyt kapott a történetben a fiatal, intelligens és érzéki Milla Parély, a férj szeretője és a tünenyenes Paulette Dubost, Christine szobalánya, egyben a vadőr felesége és Octave szeretője. A film máig élő hatását talán az az esetlegesség adja, ahogyan a film a forgatás során változott, alakult, és olyan lett, mint maga az élet. A közvetlensége és természetessége erősíti meg, hogy A játékszabály nemcsak kortörténeti dokumentum, hanem személyes vallomás a nőkről, a szerelemlől, a természetéről.

Sokan, sokféleképpen értelmezték azt is, hogy ki nem tartja be a „játékszabályokat” a szereplők közül. Általában Jurieu-t, a véletlenül meghalt pilótát tartják ilyennek a kritikák, így Truffaut is, bátornak és kívülállónak. Azonban Jurieu mégiscsak alkalmazkodik az elvárásokhoz. Amikor Christine váratlanul bevallja neki, hogy viszonszereti, Jurieu azonnal azt kezdi el magyarázni, hogyan kell ilyen esetben viselkednie egy úriembernek: „Meg kell mondanom La Chesnaynek, ez hozzátartozik a játékszabályokhoz...” Viszont Schumacher, a vadász, aki valóban szerelmes, örült szerelemmel szerelmes, nem gondol arra, mit ír elő az etikett, a szerelemért ölni is képes.

Ez a film, amely a mai néző számára annyi izgalmas kérdést vet föl, nem nyerte el a korabeli közönség tetszését, a kritikát sem értékelte, a cenzúra pedig erkölcsrombolónak ítélte és betiltotta. A bukás miatt Renoir anyagilag tönkrement, filmvállalata csődbe jutott, ő pedig elhagyta Franciaországot. A filmet akkor elsodorta a háború, és talán el is felejtődött volna, mint oly sok klasszikus alkotás, ha a francia új hullámos rendezők föl nem fedezik, és el nem indítják diadalútjára. „Magát az életet mutatja, és az élet titkát, az embert, akinek látszunk, és aki valójában vagyunk... Mindig az esztendő legjobb estéje lesz, ha megnézi az ember...” – írta Truffaut egyik Renoir-elemzésében.

A filmrendezők a mai napig számtalan konkrét utalással fejezik ki A játékszabály iránti csodálatukat. Ha az internetes adatbázisban ráklikkelünk a „Movie connections for La règle du jeu” felületre, látjuk, hogy a francia új hullámos rendezőktől, a mai amerikai filmesekig, számtalan alkotó tisztelget konkrét utalásokkal a filmjében A játékszabály előtt.

Vannak filmek, amelyek kifejezetten A játékszabály hatására jöttek létre.

Az egyik Louis Malle alkotása, a Milou májusban. Malle Renoirnak dedikálta ezt a művet, gyönyörű hódolat az általa legnagyobb tartott francia rendező legszebbnek ítélt filmje előtt. Tavernier is elkészítette a maga Játékszabály iránti vallomását, a Vidéki vasárnap. Filmelemzések utalnak rá, hogy Altman Gosford Park című filmjét szintén A játékszabály ihlette. Ha keressük az ismert internetes adatbázisokban A játékszabály „Similar Movies”-jait, akkor számos címre bukkanunk, így felfedezük, hogy Bergman korai műve, az Egy nyári éj mosolya szintén A játékszabály egyik átdolgozása, valamint Buñuel A burzsoázia diszkrét bája című művére is hatott.

Ezekben a filmekben egyrészt konkrét utalások vannak A játékszabályra, nevek, helyszínek, szereplők, a téma, másrészt filmek egésze rímel Renoir művére. Mindegyik műfaja vidám dráma, a történetek egyensúlyoznak a vígjáték és a tragédia között. Mindegyik történet középpontjában a szerelem áll, pontosabban a szerelem hiánya, a kínzó vágyakozás a szerelem után. Ugyanakkor mindegyik film egy konkrét társadalmi változáshoz kötődik, és kordokumentum marad. Hősei ugyanúgy menthetlen élőködők, mint La Chesnay és barátai. Mind mozgalmas, sokszereplős, rengeteg apró-cseprő eseményt felvontató, de cselekménytelen történet. A burzsoázia diszkrét bája kivételével mind gyönyörű vidéki kastélyban (illetve kúriában) játszódik, itt gyűlnek össze a családtagok, barátai. Akárcsak A játékszabályban, a szereplők rengete-

get beszélnek, rengeteg minden történet velük, de nem áll össze semmi kerek egészé, minden életfolyam marad, nincs vége semminek. Az emeleten laknak az urak, a földszinten a szolgák. A cselédeknek súlyuk van a történetben, szerelmi viszonyt folytatnak valakivel „az emeletéről”. A szereplők betartják a társadalmi játékszabályokat, de mindig van köztük, aki kilóg a sorból, aki mer őszinte lenni, és ezért megbűnhődik.

Louis Malle Milou májusban című műve 1968-ban játszódik egy festői dél-franciaországi birtokon, ahová haláleset miatt gyűlik össze a család. Milou, Michel Piccoli szenzációs megformálásban, a filmtörténet egyik legszeretettelőbb léhűtője. Imádja a nőket, ragaszkodik a boldogsághoz, „mert az jót tesz az egészségnek”, rajong a természetért, szabadelvű és hedonista, és az egyetlen a családból, aki szerette az elhunytat. És talán ő az egyetlen, aki nem veszi komolyan az országot fölkavaró lázongásokat, nincsenek illúziói. A történet egyik legszebb jelenete egy fergeteges, csoportos körtánc végig le-föl a házban, a felravalozott halott körül. A játékszabálynak azt a jelenetét idézi, amelyben a vadőr üldözi harsogó gépzene kíséretében vendégeken, szobákon át, keresztül-kasul felesége szeretőjét.

A Gosford Park egy roppant nagyságú, fényűző angol birtok, ahová a ház ura, akárcsak Renoirnál, vadászatra hívja meg rokonait és barátait. A történet a harmincas években játszódik, amikor rendkívül szigorú „játékszabályok” szerint érintkezett egymással az angol arisztokrácia: vacsorához kötelező volt a

szmoking és a nagystélyi, és az elegáns látszat mögé bújtak a kisstílusú vágyak és gyilkos indulatok. A földszinti cselédek pedig olyan erős szimbiózisban éltek az emeleti urakkal, hogy bemutatkozáskor uraik nevét mondták. Persze itt is van egy szereplő, aki kilóg a sorból, ő nem angol, hanem amerikai, homoszexuális, vegetáriánus és zsidó.

A Vidéki vasárnap hősei is örökre letűnt emberek, az első világháború előtti utolsó békeévek jólétben élő polgárai. Egy csodálatos arany őszi napon játszódik a történet, a Renoir számára oly kedves természeti környezetben, az idős családfő varázslatos vidéki birtokán. Az apa gyengélkedése miatt gyűlik össze a család, utolsó pillanatban toppan be a független, emancipált, szabadelvű legkisebb lány, aki képtelen alkalmazkodni a polgári életforma szigorú szabályaihoz. Míg Altman kritikával szemléli üres, reménytelen életű hőseit, addig Tavernier, Renoirhoz hasonlóan, megbocsátón és szeretettel.

Buñuel ugyanannak a nagy nemzedéknek, ugyanannak a filmes aranykornak a tagja, mint Renoir, minden bizonytalansággal hatottak egymásra. Időskori filmje, A burzsoázia diszkrét bája, természetesen besorolhatatlan mű, ugyanakkor kétségtelen, hogy számos hasonló vonást találunk benne A játékszabályal: a műfaji kettősséget, a polgárság eszméjétől való búcsúzását, az úr és szolga viszonyát, hőseinek folyamatos és beteljesületlen vágyakozását, az egységes, kerek egész történet hiányát.

Nagy felfedezés volt számomra Bergman korai filmje, az Egy nyári éj mosolya. Hihetetlen, de csupa életöröm, derű és érzékiség! Könnyed és frivol drámai vígjáték. Marivaux, Beaumarchais, Musset, Shakespeare és Renoir hatását mutató, sokszereplős szerelmi komédia. A történet a századelőn játszódik egy gazdag, idős hölgy ősfákkal körülvett, folyóparti kastélyában. A számtalan vendég közt az egyik hős az ügyvéd, aki a fiatal feleségét szereti, de a régi szeretőjét kívánja, a fiatal feleség az ügyvéd fiát, a fiú a szolgálólányt, a lány az inast, a volt szerető az ügyvédet... Mindenki másba szerelmes, és szakadatlan körforgásban üldözi a szerelmet. Frid, az inas fogalmazza meg: „mi vágyódunk a szerelem után, mi hívjuk, mi kiáltunk utána, mi próbáljuk meg elnyerni, bízunk abban, hogy a miénk lesz, ámitjuk magunkat vele, de nem a miénk... ez az ajándék nem lesz a miénk, nem kapjuk meg soha.” Ritka alkalom, hogy Bergman úgy beszél a szerelemlől, a szexualitásról, a hűségéről, hogy nem érinti sem a halál, sem a vallás problematikáját. Reménytelen, de boldog és vidám film. És hogy kikre mosolyog a nyári éj? – „a bolondokra, a javíthatatlanokra, a szomorúakra, az elnyomottakra, az álmatlanokra, a tévelygőkre, az aggódókra, a magányosokra... miránk.”

Truffaut azt írta, hogy A játékszabály és az Aranypolgár volt az a két film, amelyek hatására legtöbben kezdtek elhivatottságot érezni a rendezői pályára iránt. Léteznek filmek, amelyek úgy élnek tovább, mint egy irodalmi mű, képesek újabb és újabb korokban hatni. Ez a film hetven éve készült.



A burzsoázia diszkrét bája



Szomszéd szeretők

KÖZÖSSÉG ÉS MÚLT

Iráni filmhét az Örökmozgóban

Fábián Károly

Az iráni filmet a 90-es évek második felében fedezte fel a világ. Vagyis Európa. Kontinensünk akkori identitásproblémájára, a multikulturalizmus mint nemzetek feletti dimenzió megjelenésére és az ebből fakadó problémákra jól rímelték az iráni filmekben feldolgozott konfliktusok: hogyan lehet sokféle népnek együtt élni, mit lehet kezdeni a zárt kulturális-vallási rendszerek és a mindent megismerni-feltárni akaró új szemléletmódok kettősségével? Mit lehet kezdeni az etnikai alapú szegénységgel? Aztán a divat elmúlt. Illetve átalakult. Ahogy nem tudunk megbirkózni a kontinensnyi méretű társadalmi-kulturális gondjainkkal, vagyis nem tudjuk értelmezni belső világunkat, a hiábavaló küzdelem miatt felértékeljük külső „tulajdonságainkat”: demokratikus mivoltunkat és nyitottságunkat. Nem tudunk ugyan mit kezdeni az alapvetően statikus Európát felzaklató, a gazdasági érdekcsoportok által beindított migrációkkal (vendégmunkás- és tőkeáramlással), de legalább legyünk büszkéek arra, hogy nálunk ennyire dinamikus az élet. És közben vessük meg azokat az országokat, ahol a hagyományok dermedtek a mozdulatlanságot! Ennek a mentálhigiénés elítélősdinknek a negatív divatpéldája lett Irán. A divatfeminizmus kedvelt céltáblája, a Gonosz csadorba kényszerített országa. A csador európai nézőpontból a megnyomorítás, a megalázás kínzóeszköze. Ehhez már csak némi vallási fanatizmust kell hozzávenni, majd jöhetnek az Afganisztánból felszívódott al-Kaida-sejtek (melyek létezéséről ugyanúgy nincsenek biztos információink, mint ahogy Irak tömegpusztító fegyvereiről sem voltak), melyek nyilván Iránban kaptak menedéket. És máris készen áll ez a perzsa ország, hogy rásüssük a ma legsúlyosabb bélyeget, a terrorizmust. Mit tehetnek ebben a helyzetben az iráni filmek? Makacsul beszélnek az elítélés-elítélve levés furcsaságairól, még ha sokszor szándéktalanul is.

A mama vendégei (Mehman-e maman, 2004, r: Dariush Mehrjui) egy nagyváros szegény külkerületében játszódó vígjáték. Sok furcsa szerzet lakásának ajtaja

nyílik egy udvarra. Az egyikük, a „mama” telefonhívást kap: este beugrik hozzá nemrég nősült unokaöccse a feleségével. Meg kellene őket vendégelni illőn, csak hogy sem pénz, sem enni való nincs otthon. A sopánkodó mama segítségére sietnek a szomszédok és a környéken lakók. Eközben mindenkiről lehull a szegénység vagy az egyedüllét, a perifériára sodródottság miatt felvett keserű, kötözködő, levetségét mutató álarc. Megismerjük például a drogról nehezen lejjövő, lobbánékony férjet, aki időnként még terhes feleségére is rátámad. Morózusan törli a diót az udvaron. Ebből él. Pedig érezzük, hogy nemesebb szíve lehet. (Bepillantathatunk az elvonási tünetek ellen folytatott küzdelembe is: gyógyszerészstanonc szomszédjánál pirulákért esedezik. De ezek hatóanyag nélküli, placebo-tabletták, feleli az egyetemista. Éppen az kell, erősködik a „drogosunk”.) Természetes, hogy segít a „mama” fiának húst szerezni a vacsorához. Felkeresi kertvárosban élő, gazdag szüleit, és kipakolja a mélyhűtőt. Pár perc alatt feltáru előttünk a sorsa: valószínűleg a szülői túlaggódás miatt fordult a drogokhoz, és a börtönléthez vezető túlszeretésre adott válaszreakcióként vonult egy kalyibába a feleségével. A környékbéli húsboltos fia elcseni az üzlet kulcsát, és a mama fiával összeszednek pár dolgot a nagy hűtőből. Lemérik a húst, és a boltos fia beüti a pénztárgépbé az árat. Amikor jönnek ki, és már húznak le a rolót, a boltos apja rájuk támad: tudjátok, milyen büntetés jár a lopásért, kiabálja, és jól helyben hagyja őket. Az első reakció az agresszió. Később aztán rájön, hogy a gyerekek nem lopni akartak, és maga küldi el a húst a „mamáéknak” azzal, hogy ráér kifizetni, majd ha lesz pénzük. A legnegatívabb figura egy házsáros, gonosz öregasszony. De megtudjuk, mennyit verte az élet, miért lett ilyen. Háborús menekült volt, a férje meghalt stb. És ahogy megismerjük, úgy formálódik át az ítéletünk róla. A mama vendégeinek legtöbb karakteréről kiderül, hogy voltaképpen más, mint amilyenek tűnik. Persze fontos, hogy az átváltozást



A hideg könnye

a közösségért való tenni akarás váltja ki. Aztán egy idő után már nem is a „mamának” segítenek a szomszédok, hanem azért, hogy minél jobb legyen a lakomára készülődés hangulata. A célhoz vezető úton levés lesz maga a cél. Az együttléti érzése, az összetartozás tudata lesz a legfőbb szervezőerő.

Úgy tartják, hogy a muzulmánok számára fontosabb a közösséghez tartozás tudata, mint maga a tételes vallás. A közösség (umma) védelmet nyújt, elzár a külvilágtól. Biztonságot ad. Ezért bizonyos vallási szabályok (amennyiben azok közösségi normatívák is) elfogadása a legkevésbé sem terhes egy muzulmán számára. A zárt közösség kívülről nézve szinte megmagyarázhatatlan. Nem tudjuk értelmezni, ezért inkább kikiáltjuk értelmetlen, céltalan, az egyént megnyomorító konglomerátumnak. (Emlékeztünk a Szelek szárnyán /Bad ma ra khahad bord, 2001, r: Abbas Kiarostami/ tévériporterére, aki azért utazott egy apró iráni faluba, hogy kameravégre kaphasson egy szenzációgyanús helyi szokást. Hiába rohángászott fel-alá a filmben terepjárójával és mobiltelefonjával, jótányit sem került közelebb a helyiekhez. Mivel nem belépni akart közéjük, csak megfigyelni szerette volna őket.) Érdekes ebből a szempontból szembeállítani egy pillanatra az utóbbi évek legszebb iráni filmjét, A mennyország gyermekeit (Bacheha-ye aseman, 1997) és Majid Majidi egyvel korábbi munkáját, az Apát (Pedar, 1996). Míg ez utóbbiban a kietlen tájban, elszigetelt körülmények között élő mostohaapa képes időt (hónapokat, napokat) áldozni arra, hogy rendezze a kapcsolatát mostohaafiával (hogy közel kerüljenek egymáshoz), a nagyvárosban

már senkinek sincs ideje felfogni egy kisfiú megható küzdelmét egy cipőért. Az Apa-beli nagy családban helyreállhat a béke, ha elsimul a konfliktus, A mennyország gyermekei-beli nagyváros közösség nélküli terében egyre elszigeteltebbé válik maga az egyén is.

Bátran mutatja be a közösségépítés nélküli vallás hiábavalóságát és a közösségi lét utáni vágyódást a Holdfényben (Zir-e noor-e maah, 2001, r: Seyyed Reza). Seyid a nagyapja nyomására készül a papi pályára. Egy levelet olvas fel, melyet az öregember írt arról, hogy a papi hivatás milyen szép és fontos lehet egy közösség életében. De Seyid úgy érzi, nem tud hatással lenni az emberekre, nem tudná elvégezni a közösség-szervező munkát. Légüres térben érzi magát. Ímmel-ámmal tanul, nem tudja, mi végre készül az avatására. Aztán egyszer a metrón egy utcagyerek (Chick) ellopja tőle az avatási ruhájához vett anyagot. A fiút követve néhány hajléktalan közé veti a sors, akik egy híd alatt élnek hulladékokból épített kuckóikban. Köztük ugyan szóba kerülnek vallási kérdések (a hajléktalanok vezetője levelet ír az Istennek, melyben méltatlankodik a helyzetük miatt), de Seyid nem bonyolódik hitbeli vitákba velük (ami pedig leendő papként elvárható lenne tőle), hanem egyszerűen meleg ételt visz nekik. Ennek a kis közösségnek nem lelkipáztorként, hanem „szociális munkásként” volna szüksége rá. De a sors kegyetlen. Amikor Seyid eldönti, hogy kilép a papneveldekből, és a leszakadtak segítségének szenteli az életét, visszamegy a híd alá, de már nem találja ott a „barátait”. Személtakarító munkások számolják fel a koszfészket. A záróképben Seyidet

Vászonpapír

mégis papként látjuk, amint meglátogatja a nevelőintézetbe zárt Chicket. Az élet ránk kényszerít bizonyos dolgokat? Korábban láthattunk egy jelenetet a filmben. Seyid a metrón utazik, és vele szemben egyik tanára ül (civilben) a kislányával. A gyerek újra és újra belekezd valami buta rajzfilm elmesélésébe. A tanár-apa feszeng, tartva attól, hogy Seyid megveti, amiért a lányának megengedi, hogy afféle kommersz (amerikai?) szemetet nézzen. Mást elveket vall a diákjai előtt tanárként, és másként él otthon. Seyid nem akarja, hogy ilyen konfliktus határozza meg az életét, de nem kerülheti el a sorsát. Pap lesz belőle, aki nyilván inkább lenne másokon valóban segítő szociális munkás.

Hasonló konfliktust állít középpontjába a Café Transit (2005, r. f. Kambuzia Partovi). Reyhan férje meghal, így a sógora, Nasser felajánlja neki, hogy legyen a második felesége, ő gondoskodik róla. (Iránnak azon a felén, ahol a film játszódik, még él a családösszetartásnak ez a hagyománya.) Csakhogy Reyhan inkább a saját lábára áll, és újra megnyitja férje egykori út menti büféjét, nem messze a török határtól. Nasser nem megnyomorítani akarja sógornőjét, nem is akar hímsoviniszta módon uralkodni felette, egyszerűen tenné azt, amit évszázadokon át ősei is cselekedtek hasonló helyzetben. Csakhogy Reyhan számára a közösségi létnek ez a formája már nem kell. Ő a saját mikroközösségét hozza létre a büféje körül. Vagyis az együttlét és együtt cselekvés fontosabb a tradíció vak követésénél. Érdekes fordulattal a film második felében modern konfliktusba kerül sógor és sógornő. Ugyanis vetélytársak lesznek az üzletben (Nassernek étterme van nem messze Reyhan büféjétől.) Korábban konfliktusait magukba zárták az emberek (például, ha valaki nem akart a sógora felesége lenni, de el kellett a helyzetet fogadnia, akkor legfeljebb magában duzzoghatott), most viszont nyílt színen vállalhatják: Nasser nem azért akarja ellehetetleníteni Reyhan bizstróját, mert nem jött hozzá feleségül, hanem mert csökkentek a bevételei. Azt pedig ki-ki eldönti, melyik konfliktushelyzet szimpatikusabb számára...

A hagyomány mint vakhit jelenik meg az Utazókban (Mosaferan, 1992, r. f. Bahram Beizai). A tradíció babonává degradálódik, ami a valósággal való szembenézést gátolja. Egy család a lánya esküvőjére készül. Vidékről elindul a nővér a saját családjával, hogy részt vegyen a lakodalmón. De útközben autóbalesetet szenvednek, és meghalnak. Mindazonáltal ők hozták volna a tükröt, amit generációk óta mindig az új menyasszony kap meg a családban a korábitól. A mama számára a tükör hordozza a kontinuitást, ha ez nincs ott a következő családi esküvőn, vége mindennek. Ezért egyszerűen nem fogja fel, hogy nagyobbik lánya meghalt, a tükör összetört, hiszen akkor számára kifordulna sarkából a világ. Hiába szembesíti a valósággal a mamát a helyszínelő rendőr, a balesetért felelős tartálykocsi vezetője, ő hajthatatlanul várja a lányát és a tükröt. Megoldás nincs a film végén. A mamának látomása lesz. Megérkezik a lánya, kezében a tükörrel. Így aztán minden rendbe jön, látszólag. Csak mi

sóhajtozunk: a babona bűvköréből nem lehet szabadulni.

A cseresznye íze (Tam'e guillas, 1997, r: Abbas Kiarostami) egy multikulturális Iránt tár elénk. Vonzó ez a sokszínűség. Hiszen annyi jópofa, mókás jelenet, dialógus származhat belőle! Ugyanakkor az etnikai-kulturális különbségek komoly konfliktusforrást is jelenthetnek. Mondjuk ki nyugodtan, háborús, polgárháborús veszélyt rejtenek. Ez magyarázhatja, hogy nem apad el a háborús tematikájú filmek forrása Iránban. Az egykori iraki-iráni háborút használva tematikus keretül, egymást követik a pacifista figyelmeztetések. Ezek megkérdőjelezhetetlen morális üzenete mellett még van egy fontos funkciójuk. Az iraki-iráni háborúban a teheráni hadvezetés jó néhány akciót épített az „élő erőre”. Az 1982-ben indult ellentámadásokban az emberi élet védelmére nem sok ügyet vetettek. Vallásilag fanatizált embereket küldtek át az aknamezőkön, hogy megtisztítsák a terepet a tankok előtt. Ezt a negatív mítoszt is helyre kell állítani a filmekben. A Kabala a cethal gyomrában (Booy-E Pirahan-E Yusef, 1995, r: Ebrahim Hatamika) című filmben a „főszereplő” katoná (aki nem, illetve csak egyszer bukkan fel a filmben, bár minden történet köré, pontosabban a hiánya köré szerveződik), akkor tűnik el, amikor az egysége megpróbál átkelni egy erős sodrású folyón. A katonák összekapaszkodnak. Tartják egymást, ám Yusefet kiszakítja a sodrás. De a beosztottaik életét tartják legfontosabbnak a gondos tisztek A hideg könnyé-ben is (Ashke-sarma, 2004, r: Aziz-allah Hamidnejhad). Egy iráni helyőrségen vagyunk a döntően kurdok lakta területen 1983-ban. (Az iraki-iráni háború lehetőségét kínált volna

hegyvidéken.) Az emberélet semmibe vétele inkább az ellenségre jellemző. A Busz az éjszakában (Night Bus, 2007, r: Kiomars Pourahmad) című filmben két iráni katonát a feladatot kapja, hogy kíséren több tucat hadifoglyot a frontvonalról a bázisra egy rozzant buszon. Néhány iraki fogoly azonban kiszabadul, és elfoglalják a buszt. Ekkor éppen egy aknamezőhöz érnek. A két iráni katonát kényszerítik arra, hogy menjenek a busz előtt, a kerék nyomvonalán. (Persze látuk korábban, hogy az irániak itatták a kiszáradt foglyokat, sőt a kísérésre vonatkozó szabályokat megszegve, így a saját biztonságukat kockáztatva, megpróbáltak segíteni az egyik epilepsziás rohamot kapott férfinak.)

Ugyanakkor az önfényezés beárnyékolja a pacifista szemléletet. A hideg könnyé-ben például a területüket védő kurdokat sikerült támadókként ábrázolni. Az irániak csupán ott vannak, békésen, ha a kurdok nem telepítgetnének aknákat, úgy tűnhetne, csupán vakációznak. Egyszer egy pásztorlány tereli túl közel a helyőrséghez a birkáit. A katonák lövöldözni kezdenek felé, hogy elijessék. Ártatlan, polgári személyre tüzelnek? Dehogyan, a kurd lányról ugyanis kiderül, kém, a gerillákhoz tartozik. Vele szemben az iráni tűzszerész ártatlan, naív fiú. Egyszer hatalmas hóvihar kerekedik. Kiyani és Ronak ugyanabba a barlangba szorulnak be. Össze kell tartaniuk, ha életben akarnak maradni. Kiyani többször is megmenti a lány életét. Ő viszont a kiszabadulásuk után ismét elvállal egy aknamelepítési akciót. A film sikertelenül próbál egyszerre nyájas (össze kell fogni a népeknek) és éberségre figyelmeztető (vigyázz a kurddal!) lenni. Trükkje átlátszó, és éppen ezért bosszantó. Nem

megy tovább.) A film első felében az iráni katonák (Emad és Eesa) még leszerelnek egy lázadást. Eesa (aki még alig nagykorú) ki akarja végezni a lázadás szellemi vezérét. A sofőr sírva könyörög neki, ne alacsonyodjon le az ellenség szintjére. A második, immár sikeres szembeszegülésnél felajánlja az iraki katonának, hogy inkább ő megy elől a busszal, ne a két fiatal katonával „semlegesítsessék” az aknamezőt. Csakhogy míg Eesa hallgat az öregre, az irakiakat nem tudja megindítani. Sőt a végén még jól össze is verik. A filmből megtudjuk, hogy a környék, ahol vagyunk, a népek kohója. Élnék itt irániak, kurdok, szudániak, marokkóiak, jemeniek, irakiak, jól meg is lennének, ha nem ugrasztották volna össze őket a politikusok, meg ha nem lennének rosszcáru, sunyi irakiak. „Szerencsére” senki sem szereti őket... A világpolitika jelenlegi összefüggéseiben még aggályosabbnak tartom a film szemléletmódját. Jóllehet az iráni politikusok, vezetők örülnek annak, hogy megszabadultak az ősellenségtől, Szaddám Huszeintől, de ennek nincs helye a kultúrában, pláne úgy nem, ha a diktátort a néppel azonosítjuk. Ez esetben a filmbeli lázadó iraki hadifogoly és Szaddám Huszein külső hasonlósága minimum ízléstelenség. E két filmmel kapcsolatban a Kabala a cethal gyomrában eddig számomra érthetetlen jelenete vált némiképpen megfelfejthetővé. A film a háború után a hadifoglyok hazavárásának időszakában játszódik. Mindenki szíve a katonaként szolgált szeretteiért dobban. Vajon hazajön-e? A történet egyik mellékszálaként egy fogságot megjárta, félig megégett arcú férfi igyekszik haza a családjához. A ház előtt a felesége és a kisgyereke várja. A gyerek elindul az apja felé, majd megtorpan, és hátrálni kezd. Elborzasztja apja arca. Később megtudjuk, hogy a férfi visszamegy a határ környékére, Qasr-e Shirinbe, segíteni társai hazatérését, mert mint ahogy fogalmaz, otthon nincs hasznára senkinek (a hely neve beszédes, hiszen 1980 szeptemberében, mikor az iraki erők megindították a támadást, ez volt az egyik területe az előnyomulásuknak). Meglepett az az intolerancia és érzéketlenség, ami e kis történet mögül fölsejlett. Csaknem kétfélmillió ember pusztult el a nyolc évig tartó háborúban, és mégis hiteles lehet egy efféle magatartás a hazatérő apával szemben? Idén az előbb említett két film által teremtett tágabb dimenzióban jól látható, hogy a másik elfogadása, a megbocsátani tudás mintha túl nehezen teljesíthető volna. Lehet, hogy némiképpen indirekt módon, de ezek a filmek az őszintébbek? Tegyük hát félre kincstári optimizmusunkat, már-már kötelező hitünket a harmonikus multikulturalitásban? A Kabala a cethal gyomrában című film központi alakja, egy édesapa makacsul várja haza a gyermekét. A reménykedés, a várakozás, a hiábavalóság érzései kavarnak benne. Már-már magát is utálni kezdi függősége miatt. Aztán egyszer csak egy hadifoglyokat szállító buszon megpillantja a fiát. A vakító napfényben örülten rohan felé. A lába kifordul az út göröngyein, előre-előre bukik, mintha csak a lassított felvétel valószínűtlensége tartaná meg. Végül magához szorítja félkarú gyermekét. Mégse adjuk fel a reményt?



A mama vendégei

a mindkét országban élő kurd kisebbségnek, hogy kihasználva a helyzetet, kiszakadjanak az országokból, de mivel maguk is megosztottak voltak, elszalasztották a lehetőséget.) A hegyek közt rejtőző kurd gerillák aknákat telepítenek a térségben mindenhova, hogy megbénítsák az iráni katonák és szállítóeszközök mozgását. A helyőrségbeliek detektorokkal keresik az aknákat, és amikor többen is felrobbannak, idevezénylik a legjobb tűzszerészt, Kiyani közlegényt segíteni. Pedig nem a háború fő frontján vagyunk! (1984-re az iráni hadsereg fel is számolta a kurdok ellenőrzését az adott

különbözik ettől a Busz az éjszakában koncepciója, és a végeredmény sem meggyőzőbb. Ebben az irakiak (hadifoglyok – bár kiderül, hogy sokféle náció tagjaiból áll össze a társaság, de a hangadók, akik a „fogoly-mivolt” lényegét hordozzák, és ezzel együtt a cselekményt előremozgatták, irakiak) és az irániak (kísérők) között ott a buszvezető, egyfajta semleges figuraként, erkölcspszertorként. (Az utazás során meghal az egyik fogoly. A kísérőknek „darabra” el kell számolniuk velük, így a csomagtartóban akarják továbbvinni. Ám a sofőr megköti magát: amíg illőn el nem temették, nem

IRODALOM ÉS FILM

2

Irodalom és film sorozatunk másik beszélgetésén (szeptember 21-én) Szabó István filmrendezőt és Vészits Andrea forgatókönyvírót láttuk vendégül, hogy a filmkészítők szempontjából faggassuk őket irodalom és film viszonyáról. (Az első beszélgetést lásd a Muszter novemberi számában!) A beszélgetést Fazekas Eszter és Tanner Gábor vezette. Most ennek szerkesztett változatát közöljük.



Fazekas Eszter: A film a megszületésekor nagyon szoros kapcsolatban állt az irodalommal. Rengeteg történetet merített onnan. Az egyik leghíresebb és korai magyar némafilm – Korda Sándor rendezte – is adaptáció volt: Az aranyember, 1918-ból. Noha azt szokták mondani, hogy ez a kapcsolat az új hullám idején meglazult, én ezt másképp látom. A modern regény időkezelési technikái, motívumai nagyon hatottak az új hullámos filmekre. Szabó Istvánt az egyik legmarkánsabb szerzői filmesként tartják számon. Ezekben a személyes hangvétellő saját forgatókönyvekben is erősen érezhető, sőt, az új hullámos formákat meghatározó volt az irodalom hatása József Attilától Semprúnon át Radnótiig. Ha ennyire összefonódik irodalom és film, akkor egyáltalában érdekes-e szétválasztani őket?

Szabó István: Lássuk érdekes-e! Tegyük fel a kérdést úgy: önálló művészet-e a film, van-e olyan egyedi sajátossága, amely megkülönbözteti más művészetektől? Amit a szavak egymáshoz való viszonyával, a színek és fények, a formák, a hangok, a mozdulatok egymáshoz való viszonyával nem lehet kifejezni? – Igen, ilyen az élő emberi arcon a néző szemé láttára megszülető és folyamatosan változó érzelmek vagy gondolat. Egy fiatal lány megfestett portréján megjeleníthető a szerelem, de hogy miként tűnik ez át féltékenységre, az csak mozgóképpel ragad-

ható meg. Az érzelmek alakulását csak a mozgókép tudja megmutatni abban az intimitásában, ahogy az egy arcon tükröződik. Amikor tehát egy irodalmi műből készítenek valaki filmet, sajátos filmes eszközökkel fejezi ki mindazt, amit az író szavakkal formált meg. Vegyünk egy példát, mondjuk, a Háború és békét! Mindenki ismeri Pierre Bezuhov szemüvegét, Natasa Rosztova szemszínét; Tolsztoj olyan részletesen és pontosan leírja a szereplőit. Mégis, ha most megkérném önöket itt a teremben, fessék le nekem Natasa Rosztovát, feltételezve, hogy mindnyájan kitűnő festők, állítom, hogy mindenki Natasája másféle lenne, pedig hűségesen követnék Tolsztoj leírását. Egy irodalmi műben az alkotás közös az olvasóval. Az olvasó az író szavai, hangulatteremtő ereje szerint alkotja meg magában az ő képét, de képzelete a saját élettapasztalatából fakad. Natasa az ő húgára, nővérére, édesanyjára vagy a szerelmére hasonlítana. A filmen viszont feltűnik Audrey Hepburn, és a filmet nézve őt kell elfogadnunk. Mi ennek a titka? Kiderül, hogy Hepburn tekintete a kulcs. Úgy néz rám, úgy tudja elnevetni magát, úgy jön zavarba, úgy jelenik meg arcán a féltékenység, a szerelem, amitől én hiszek neki. Mert ugyan az arca más, mint az én Natasámé, de tekintete fénye, ahogy féltékeny lesz, az már az enyém, azt ismerem. Ettől kezdve elfogadom. Tehát míg az irodalomban a szavak egymáshoz való viszonyából és azok energiájából születik meg az élmény az olvasóban, a vásznon az arcon megjelenő érzelmek ereje az, ami

hat a nézőre. Az már más kérdés, hogy a film vásári komédiának indult, majd a régi elbeszélő módon próbált meg történeteket elmondani. Persze sokféleképpen lehet mesélni: hangulatok, életképek, a természet, a táj és az ember viszonya is hordozhat történetet, de ez már bonyolultabb viszony, most ne menjünk bele.

Fazekas Eszter: Talán Móricz-regényekből készült a legtöbb magyar adaptáció. Markáns társadalomkép, az érzelmek, ösztönök erős kavalkádja, s olyan vizualitás árad műveiből, amely a magyar film minden korszakában kincs-bánya volt a mozi számára. Hogyan merült fel, hogy szeretett mestere, Máriássy Félix után ötven évvel Móricz Zsigmond Rokonokjából forgasson filmet?

Szabó István: Azért örültem, hogy elkészíthetem a Rokonokat, mert akkoriban fogalmazódott meg bennem egyre határozottabban, hogy a magyar társadalom törzsi társadalom. Ezt ma már mindenki tudja, szinte közhely. A mai Magyarország gyökerei évszázadokra nyúlnak vissza. Móricz elemzése nemcsak 1930-ban is érvényes, hanem 1830-ban is, és félek, hogy sajnos 2030-ban is érvényes lesz. Mint nagy író, a lényeg, a magyar társadalom struktúráját ragadta meg. Azt a különös szellemiséget, amiért nem ellenfelek, hanem ellenségek vagyunk, ami miatt a rokonok, törzsek, társadalmi értelemben vett családok élet-halál harcokat folytatnak egymással a szerzésért. Az is

jólesett, hogy Máriássy Félixre, egykori osztályfőnökömre egy ilyen filmmel emlékezhettem. Ő a filmje színvonalával inspirált: mérce volt mindnyájunk számára.

Tanner Gábor: Filmkritikusként gyakran esünk abba a hibába, hogy egy-egy mondatban összefoglaljuk, miről szól egy másfél órás film. Megtaláljuk a bölcséleti magját. De hosszú regényeket is ki tudunk hüvelyezni három mondatra. Valahol a Rokonokról a közepén azt írja Móricz: „Magyarország a rokonság és a panamák lápvilága”. Győzedelmesen felkiálthatunk: itt a mondanivaló! De ha csak ennyi lenne, akkor nyilván nem írt volna regényt Móricz, és nem rendezett volna ön filmet! Vagyis nem biztos, hogy erről „szól” a Rokonok. Számomra biztosan nem. Nekem egy ember választása áll a középpontjában. És a legtöbb Szabó-film itt és most, 2008-ban arról szól nekem, hogy miként döntünk bizonyos, számunkra nehéz szituációkban. Mintha csak ornamentális szinten lenne szó társadalmi összefüggésekről, súlyos (kis)emberi drámák zajlanak az előtérben.

Szabó István: Egy műalkotás mindig egy emberi tulajdonságról szól. Olyanról, amelyet egy adott kor drámaivá tesz. Hogy ez tragikussá vagy komikussá válik, az alkotói hozzáállás vagy társadalmi helyzet kérdése. A Hamlet is egy emberi tulajdonságról szól, a Lear király is, a Rokonok is. Ez utóbbiban adott egy tehetséges, ambiciózus fiatalember, aki valamilyen szempontból gyenge, és ezt az adott kor ki tudja használni. Múltkor egy társaságban az Aranypolgárról beszélgettünk. Meglepve ismertük fel, hogy voltaképpen a mai Magyarországon játszódik. „Magyar” film, hiszen itt látjuk magunk körül azokat az emberi tulajdonságokat, amelyeket Orson Welles az Aranypolgárban ábrázol. Harminc évvel ezelőtt az Aranypolgárban egy zseniálisan elkészített amerikai karriertörténetet láttunk, és eszünkbe sem jutott, hogy ez nálunk játszódhat. Most egyszer csak az Aranypolgár egy mai magyar film lett. Bizonyos emberi tulajdonságokat egy adott kor – ez lehet tíz év, lehet tizenöt

Beszélő fejek

év, lehet két év – egyszer csak drámaivá emel. Megsűrűsödik körülötte a levegő, és egyszer csak tragédiák és komédiák születnek abból a tulajdonságból.

Tanner Gábor: Azért érdekes, amit mond, mert belelapoztam a Mephistórol 1982-ben írt tanulmányokba, és azt tapasztaltam, hogy milyen bátran megkritizálták a szerzők Hendrik Höfgen választását. Biztos erkölcsi talapzatról ítélik föl. Ma már nem ilyen kikezdehetetlen a morális tartásunk. A rendszerváltás után szembe kell néznünk az előző rendszerbeli választásainkkal, hozzáállásunkkal. Höfgen és a döntése bonyolultabb lett. Hasonló dolgot érzek a Mephistóval kapcsolatban, mint amit az Aranypolgárról mondt: mintha ma másról szólna, mint a születése idején.

Szabó István: Másról nem szól, csak esetleg más aspektusa, más oldala, más színe válik most számunkra fontosabbá, vagy meg tudjuk érteni bizonyos vonatkozásait egy kicsit mélyebben, kicsit jobban. De ettől még ugyanarról szól.

Fazekas Eszter: Máriaássy és az ön filmje között eltelt ötven év. Ugyanaz a téma teljesen más tartalmakkal telítődött. Máriaássy filmje az első volt (1954-ben forgott), amely a sematizmus után nem képviselte élesen az osztályharcos tartalmakat, visszafogottságában még bíralt is. Mert azt sugallta, hogy egy Kopjáss-féle tenni akaró figurával a præs nyomásában minden hatalom elbánhat. A tisztesség, a becsület nézőpontjából nyújtott társadalomrajzot Máriaássy filmje, nem annyira az emberi kapcsolatokban megnyilvánuló lélektaniség, fölfokozott ösztönlet érdekelte. A film vizualitását is meghatározta, hogy Máriaássy és színészei még tudták, milyen volt a magyar dzsentri. Míg Szabó István filmjében eleve másról van szó.

Szabó István: Máriaássy Félix és színészei személyesen ismerték ezt a réteget. Az ötvenes évek elején nem kellett elmagyarázni, hogy ül le egy magyar arisztokrata, egy katonatiszt, melyik oldalon a kardja, hogy kell tartani a lábát, hogy hajol meg egy hölgy előtt. Milyen a viszony egy kisváros polgármestere és beosztott tisztviselői között. Máriaássy alapján véve a panamák és rokonok világának precíz bemutatására törekedett. Ahogy Uray Tivadar annak idején elvitt a körúton, karján esernyőjével, kezében kalapjával, áradt belőle az a világ, amelyről Máriaássy filmje szólt. Nekünk ezt 2005-ben meg kellett tanulnunk, mint egy Wagner-operát, el kellett magyarázni a színészeknek, mert ők már egész más világban élnek. – Mi érdeklő a mai nézőt? – Más volt a mi feladatunk, ami a megjelenítést meghatározta.

Fazekas Eszter: Szabó István filmjében a lélektaniség került az előtérbe: a gesztusokban, mozdulatokban megjelenő ösztönvilág, ami nagyon sokat elárul a karakterről, és a már érintett társadalmi gyö-

kerekről. Az egyik legszebb jelenet, mikor a Kopjáss szívében élő két nő összeborul: Lina és Magdaléna – a végzetes vendégesedésen, amikor Kopjássékát ott tartják, hogy a rovancsolást el tudják végezni – a közeliben úgy néznek egymásra, hogy tekintetükből érezzük, mindent tudnak egymásról, sorsukról. Hogyan dolgozták fel Móríczt?

Vészits Andrea: Mindketten újraolvastuk a regényt, és aláhúztuk a verziókat. Mondataink 95%-ban egyeztek. Szó szerint ki lehetett őket emelni. Móríczt hihetetlenül pontosan elmondja a regényben, hogy mi kell ahhoz a vérségi kapcsolaton kívül, hogy valaki rokon legyen. A regény első oldalaitól kezdve következetesen és nagyon szépen fűzi ezt a szálát. Kopjássban megvan a regény második oldalától kezdve az a vágy, gyengeség vagy tulajdonság, ami sebezhetővé teszi. Azt éreztük, úgy lesz a film hú a regényhez, ha egy ponton eltávolodik tőle. Ez Kopjáss és Magdaléna viszonya. Kopjáss számára nem is maga a nő fontos (többször hidegnek, gyengének tartja). A Magdalénához fűződő „szerelme” annak a metaforája, hogy másfajta életre vágyakozik. Elégedetlen az életével, a házasságával. Magdaléna személyesíti meg ezt a másságot, a vágyait. Ez a törekvés, amellyel nem néz szembe. Minél inkább megpróbáljuk a gyöngeségünket leplezni, annál kiszolgáltatottabbakká válunk. Amikor Kopjáss megkapja a főügyési pozíciót, gyengesége miatt nem tudja megfelelően értelmezni a helyzetét, és ez szükségszerűen vezet a bukásához. Hogy mindezt meg tudjunk jeleníteni a filmen, alaposan bele kellett nyúlnunk az alapanyagba. Kopjáss ugyanis a könyvben talán kétszer találkozik Magdalénával, s a hozzá fűződő érzelmeit belső monológokból ismerhetjük meg. Bizonyos szempontból hűtlennek kellett lennünk a regényhez. Kiseb, erős vizualitású jeleneteket iktattunk be, hogy érzékeltessük Kopjáss viszonyát Magdalénához, és ezáltal szemléletessé tehessük ennek a kapcsolatnak a jelentésrétegeit.

Tanner Gábor: Volt szerepe ebben a Móríczt által a regényből 1936-ban írt színműnek? Mi volt a munkamódszer?

Szabó István: Nem volt szükség a színműre. Mielőtt elkezdtem egy filmet, a színészekkel hangosan felolvastatom a dialógusokat. Azért, hogy halljuk, miként hangzik a szájukból a mondat. Sokszor előfordul, hogy megkérdezik: miért kell ezt nekem elmondanom? Milyen gondolat van a karakterben a mondat mögött, ami miatt a számba adod ezt a mondatot? – Megpróbálom elmagyarázni neki, mire a színész azt feleli: ne haragudj, de ezzel a mondattal nem tudom kifejezni azt, amire gondoltál, nem lehetne erre és erre kicserélni? – Rendben. Másor meg azt mondják: értem, mit szeretnél, de miért kell ehhez ez a mondat? – Eljátszom. – Benne lesz a tekintetemben, a gesztusaimban, amit ki szeretnél fejteni – mondja erre. – Rendben, kihúzzuk. – Olykor a színész helyettesíteni tudja a szavakat. Így történt ez a Rokonok előkészítésekor is. Kiderült, hogy Móríczt dialógusai annyira élők, hogy semmi mást nem kellett tenni, mint kihúzni belőlük

mindazt, amit a színészek szavak nélkül is meg tudtak jeleníteni. Sosem a történet a lényeg. Shakespeare is adaptált.

Két arc egy képkivágásban ugyanúgy feszültséget hordoz, mint az egymás mellé került szavak. A helyzet, a tárgyak, a szoba bemutatása ugyanilyen feszültség-hordozó elem. A remekművekből általában veszélyes filmet készíteni. Azok a hálás művek, ahol valami hiányzik. Ilyen, ha fontos a regény üzenete, de nincs jól kibontva a főszereplő karaktere. Másor lehet, hogy épp a karakter fantasztikus, de akadozik a történet... és folytathatnám. Ilyenkor aztán jön egy csodálatos színésznő, egy erős partner – s hirtelen izgalmas, új minőség születik, amely rezonál az adott korra.

Fazekas Eszter: A Redl ezredes az adaptáció különös esete, mert sokféle forrásanyagból keletkezett. Lehet adaptációnak nevezni?

Szabó István: A Redl ezredes központi gondolata az volt, hogy adott egy ideológia, amelyhez valaki azért hűséges, mert annak köszönheti a létét, a karrierjét, az előrelépését (ráadásul ezt az ideológiát egy konkrét személy, jelen esetben Ferenc József császár képviseli), majd az ideológia elárulja őt. Amikor a film készült, sok olyan ember élt körülöttünk, akik csalódtak abban, amiben mélységesen hittek, amiért sok mindent megtettek, amiért borzasztó dolgokba keveredtek. Egyszer csak az is kiderült, hogy nem csupán a hitükben kell csalatkozniuk, hanem az ideológia árulta el őket. Klaus Maria Brandauer, a Mephisto főszereplője szeretett volna egy újabb filmet forgatni velünk, és mivel ő osztrák, mi pedig magyarok vagyunk, próbáltunk a közös kultúrkörben ismert történetet találni. Kézinfekvő volt, hogy ezt az Osztrák-Magyar Monarchia időszakában keressük. Így került a kezembe Redl ezredes története. Egon Erwin Kisch egy dokumentumregényt írt róla, John Osborne pedig egy színdarabot, Ide nekem egy hazafit! címmel. De többen a szememre vetették, hogy a Rajk-pert dolgoztam föl. A film nem egy irodalmi mű adaptációja, hanem egy történet többféle feldolgozásának az adaptációja. Már az is fantasztikus, ahogy Egon Erwin Kisch kapcsolatba került Redl ezredes történetével. Ő egy Monarchia-szerte ismert újságíró, emellett nagy futballbarát volt. Egy meccsen ült, talán Prágában, amikor a mérkőzés közepén letelepedett mellé két katonatiszt. Nézték ők is a focit, aztán néhány perccel a vége előtt távoztak. Kisch oda pillantott a mellé levő székre, és látta, hogy a két katonatiszt ott felejtett egy paksamétát. Felvette, beleolvasott, és döbbenet láttam, hogy az iratanyag az Osztrák-Magyar Monarchia hadügyminisztériumának elhárításától származik. Arról szól, hogy az elhárítás vezetője az oroszoknak kémkedik, közvetlenül az első világháború kitörése előtt. Leesett az álla, és azonnal megírta a történetet. Nem vette észre, csak később, hogy fantasztikus manipuláció része. Őt választották ki, hogy ezt a történetet kommunikálja. Szándékosan a lábához tették le a csomagot, mert ismerték; tudták, hogy fel fogja venni, el fogja olvasni, és azonnal meg fogja írni a történetet. Ma egyébként úgy érzem, Kisch történetét

kellene megfilmesítenem. Már csak azért is, hogy tudjuk, miként olvassunk újságot, és miként viselkedjünk, ha „csomagokat” találunk a postaládánkban.

Fazekas Eszter: Vészits Andrea Az Édes Emma, drága Böbével, 1990-ben kezdett Szabó Istvánnal dolgozni. Az köti bennem össze e két együtt írt filmet, hogy hihetetlenül szenvedélyes, indulatos a konkrét magyar valóságot illetően mindkettő.

Vészits Andrea: Nagyon elkeserített minket a rendszerváltás idején, milyen reménytelen életek vannak a pedagógus-szálláson. Konkrét történeteket hallottunk arról, hogy valaki kiugrik az ablakon, s öngyilkos lesz. A változásoknak teljesen kiszolgáltatott emberek voltak ezek az orosz tanárok, de azt hiszem, a társadalom nagy része, s maga a filmszakma is.

Fazekas Eszter: Ma is ilyen kemény filmet tervez, mint ezek?

Szabó István: Most őszinte választ vár? Olyan zavaros az életünk, hogy nem szeretnék részt venni a depresszió, a rosszkedv, a kilátástalanság, a tehetetlenség fokozásában, melynek a hazai, magatartásbeli gyökereit már érintettük. Erről ma legszívesebben ironikus vígjátékot készítenék. Csakhogy a történetem már megírta egy Chesterton nevű anglikán pap 1907-ben, Az ember, aki Csütörtök volt címmel. A Scotland Yard rájön, hogy az anarchisták (így hívták akkoriban a terroristákat) Londonba tették át a székhelyüket. Ki akarják deríteni, hol tanyáznak. Eredménytelenül nyomoznak, végül megbíznak egy fiatal költőt az anarchisták leleplezésével. Neki sikerül is a nyomukra bukkannia. Ekkor azt a feladatot kapja, hogy épüljön be közéjük. Sorozatos ügyeskedéssel bejut az anarchisták talán ötvenfős, központi bizottság-szerű vezetőségébe. Váratlanul kiderül, hogy nem is ez az ötven ember az irányító, hanem felettük is áll egy szűkebb csoport, nevezzük politikai bizottságnak, amely hét tagot számlál. Senki sem tudja, kik ők. Csak annyit lehet tudni, hogy az első ember neve Hétfő, a második Kedd, a harmadik Szerda, a negyedik Csütörtök, és így tovább: Péntek, Szombat, Vasárnap. Ők hozzák a döntéseket, ők adják az utasításokat. A történet során váratlanul meghal Csütörtök. Ekkor a központi bizottságból jelölnek új Csütörtököt. Megkezdődik a választási küzdelem. A mi fiatalemberünk olyan ügyes, olyan meggyőzően beszél, és olyan jól tud embereket maga mellé állítani, hogy őt választják meg Csütörtöknek. Már csak azt kell megtudnia, ki a hat másik vezető. Elég nehéz dolga van, mindegyik másképp beszél, de szorgosan hozzák a döntéseket: most a bolognai pályaudvart kell felrobbantani, egy királyt megölni, most itt és itt kell lecsapni az ártatlan emberekre. Aztán a fiatalember rájön, hogy egy vezetőtárs a spanyol titkosrendőrség egyik vezetője, a másik egy német tábornok, a német titkosrendőrség egyik feje, a harmadik egy francia gróf, a francia titkosrendőrségtől... Így derül ki fokozatosan, hogy mindegyikük magas rangú rendőr, s mind azért van ott, hogy megtudja, ki a másik hat. Közben egyre jobban elharapózik a terror a világban.

Tolnai Szabolcs: Fővenyóra

Szijártó Imre

Mostantól kezdve a magyar filmnek is van tengere.

Nem ám olyan tenger, amelynek a partján a film szereplői a pályázati kiírások szeszélye folytán, azaz a nemzetköziség követelményének eleget téve ugrálnak (Csudafilm, Apám beajulna). De nem is az elvagyódás tárgya, ahova ugyan saját indíttatásból lehet utazni, de mégiscsak valahova messze (Eszkimó asszony fázik, Potyautasok). Saját tengerről van szó, immáron olyanról, amely a cselekmény belső törvényszerűségei szerint tárul elénk: a Fővenyóra főhőse apja keresése közben jut el a valahai Osztrák–Magyar Monarchia kedvelt üdülőhelyére, az Isztriára, hogy végleg szem elől veszítse azt, akiről ugyanakkor maga sem tud szinte semmit. Az apakeresés a film folyamatában kapcsolódik az önértelmezéshez; a két, szorosan összetartozó vonulat aztán magával hozza a kelet-közép-európai sors történeteit.

A főszereplő apja, Eduard Sam (a családnév jelentése kb. „egyedül, maga”) a Monarchia vasúttársaságának öntudatos alkalmazottja, majd a zsidóüldözés áldozata. Andreas Sam, a fiú, az úgynevezett vegyes házasságokból származó gyerekeket érő minden keserűség részese: a család Szabadkáról az apa zsidó mivolta miatt kényszerül menekülni, majd Zalában, az apja szülőhelyén anyja montenegrói eredetét olvassák a fejére. A film alkotói Danilo Kiš önéletrajzi motívumokat tartalmazó azonos című regényének tulajdonképpen valamennyi lényeges szálát megőrizték, ugyancsak átvették a regény cselekményvezetésének több megoldását, például a rendőrségi kihallgatás kérdés-felelet formáját és a jegyzőkönyvnyelvezetet. A Fővenyóra Vizsgálati eljárás című fejezeteiben tárulnak fel a család történetének legapróbb részletei: „Mit látott?”, „Írja le!”, „Ki várta E. S.-t?”, „Folytassa!”

Az önéletrajzi szálak jelen idejét Andreas Sam – aki tulajdonképpen Danilo Kiš alakmása – szabadkai utazása adja. Ha csupán a szülőlkig megyünk vissza, a neves író félig zsidó, félig montenegrói származását, apja szellemi leépülését és elhurcoltatását gyerekként élte végig. Az 1972-ben Belgrádban megjelent regény középpontjában a mű jegyzőkönyv-hideg-szerű fikciója szerint az az 1942-ben keletkezett levél áll, amelyet Eduard Sam írt. A zavaros, mentegetőzésekkel terhelt levél tulajdonképpen összefoglalja a Kiš-Sam család hányattatásait – menekülésüket Szabadkáról, majd nyomorúságos tartó-

kodásukat a Zala megyei Kerkabarabáson, a rokonoknál. A levél rövid utóirata szinte összefoglalja a holokauszt árnyékában élő Eduard Sam végzetének lélektani hátterét: „Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni.”

Visszatérve a magyar film tengerére, Tolnai Ottó fejtegetéséből indultunk ki. Tolnai szerint a vajdasági (jugoszláviai; szaporodnak a megnevezés gondoljai) – szóval a délvidéki irodalom azért van különleges helyzetben, mert az anyaországgal ellentétben kijárata van a szűk horizontok nem határolta tengerre. „A vajdasági irodalom abban különbözik a magyarországitól, hogy előbbinek van tengere.” Ilyen módon tehát az anyaországi szellemi életből hiányzik az, ami a vajdaságban megvan: a tájékozódás tágassága. Gondolatban, azaz nyelvi-leg átugorhatunk (mi, a bonmot óta eltelt újabb idők tanúi) a határ másik oldalára, egyszersmind ezzel az ugrással együtt járó szempontváltozást: ezt a kijáratot az Adriára Szerbia, így tehát a Vajdaság a legújabb időkben elvesztette. A helyzet tehát úgy áll, hogy a valahai Jugoszláviát tekintve a horvátországin kívül csak a muravidéki irodalom partjait mossa tenger. Különös párhuzam: a valahai Pannon-tenger képzete a szlovéniai magyar irodalomban hasonlóképpen bukkan fel, ahogyan a Fővenyórában (lásd még Bollók Csaba: Észak, észak). Ha a Tolnai Ottó-féle mondást továbbgondoljuk, és a legújabb geopolitikai szerkezetre alkalmazzuk, azt mondhatjuk, hogy mire a magyar film meghódította volna a maga területeit a végtelen vizeken, addigra egyszerűen bezárult előtte a tengerre vezető kijárat.

Most gondoljuk csak végig: ha van anyaországi magyar irodalom, és vannak úgynevezett határon túli magyar irodalmak, akkor ugyanezek a fogalmak érvényesek-e a filmre? Úgy tűnik, csak korlátozottan, mert a film a legutóbbi időkig államilag szabályozott, ellenőrzött és támogatott művészet volt, a jelenben pedig pénzigényes tevékenység maradt. Határon túli magyar nagyjátékfilm alig van, a ritka példák csak részben válasszolnak igenlőleg a kérdésre (Balogh Zsolt: Karácsonyi varázslat, Tompa Gábor: Kínai védelem). A dokumentumfilmek és a kis formák művelői csak látszólag vannak könnyebb helyzetben, mert például Siflis Zoltán munkái mintha jobban hozzáférhetőek lennének Magyarországon, mint az alkotó szűkebb

lakóhelyén. Nem szólhatunk itt ugyanakkor arról, hogy a határon túli magyar filmeseknek és tevékenységüknek milyen kisugárzásuk van a szomszédos országokban – a tavalyi Moveast fesztiválon bemutatkozott Branko Ištvančić éppen Siflis Zoltánt tekinti mesterének. Más lehetőségeik voltak és vannak természetesen a színészeknek, akik közül sokan megmaradtak határon túli magyar színészeknek, de mesterségüket a fentiek miatt elsősorban színházban gyakorolják. Nem új jelenség a színészek mindkét hazájukban való szerepvállalása vagy végleges átköltözése sem – több magyar tévésorozatban vagy -reklámban tűnnek fel például Romániából vagy éppen a Vajdaságból származó színészek.

A határon túli magyar nagyjátékfilm fogalma tehát nem létezik, elsősorban azért, mert a nagyjátékfilmek gyártása és forgalmazása továbbra is nemzeti keretek között zajlik, legalábbis a tágabban értelmezett régióban. A Fővenyóra magyarországi fogadtatásának zavarai éppen a film határhelyzetéből adódnak. A film és alkotói ugyanis kísérletet tesznek a nagyjátékfilm állami monopóliumának felbontására, a regionális filmes gondolkodás és tudat megalapítására. A koprodukciók jelenléte ugyan a nézők számára természetes dolog, de a nemzetközi együttműködéssel készült filmeket az eddigi tapasztalatok szerint éppen a nemzeti vonások kiiktatása jellemzi. A rendszerváltozás után a kelet-közép-európai régió egyik első jelentős koprodukciója Danis Tanović Senkiföldje című filmje volt – a filmet azonban az érintett országokban éppen se-hússe-hal jellege miatt kritizálták erőteljesen. A Senkiföldje olvasatai a nemzeti narratívák alapján készültek, nagyon úgy tűnik tehát, hogy a hasonló történetek alig képesek kibújni a szükségképpen szűkös etnikai értelmezés fogságából. A film éppen ezért sokkal sikeresebb volt Nyugat-Európában. De mi a helyzet a Fővenyórával? Koprodukciónak koprodukció, de határon túli magyar alkotókkal és nagyon sok határon inneni magyar vonatkozással. A legalább két nemzeti olvasat esélyét tehát éppenséggel felvillantja, ám összmagyar jellege ellenáll az utódállami-anyaországi kettősség egyébként is problematikus és idejétmúlt érvényesítésének. Az egyelőre úttörőnek látszó modell tehát a következő: a nemzeti horizontok megőrzésével, ezek közül többnek egyidejű gazdagításával olyan regionális szellemiség megvalósítása,

amelyet ugyanakkor egyszerre tekinthetnek magukénak a határ mindkét oldalán élő nézők. A film egyébként a maga szép és erős eszközeivel keresi a közös nevezőket: ezek egyike kétségtelenül maga Danilo Kiš, aki itt egyszerre szerepel magánember-legendaként és saját regényhőseként. A másik a holokauszt mint nemzetek feletti tapasztalat.

A film legszebb vonulata, ahogy a három főszereplő (az apa, aztán a fiú gyerekként és felnőttként) kultúrák közötti bolyongását mutatja meg. Az idősebb Sam hiába volt a birodalom hűséges alkalmazottja (élete főműve a jugoszláv vasutak menetrendje – képzeljük el: valószínű mûalkotás!), nem találhatott hazát sehol, mert csak csalóka és gyilkos határu azonosulási lehetőségek kínálkoztak számára. A fia otthontalansága a nyelvhasználatban is megjelenik: a magyar és a szerb közé úgy szorul, hogy ugyan megérteti magát Kerkabarabáson és Szabadkán is, de idegensége éppen ettől csak pusztítóbb lesz. Zalában még gyermekkorában nehézkesen tanulja a magyar nyelvet, Szabadkán pedig hazaárulónak nevezi egy olvasója a költői estje után. A film a fiatalabb Sam életének időszakait nem időrendben, hanem párhuzamosan ábrázolja, így válik lélektani szempontból érthetővé a főhős felnőttkori helyzete: nemcsak az apja emlékét, de saját magát is a múlt roncsaiból kénytelen összerakni. A lélektan síkján játszódó cselekmény azonban erősen kihagyásos szerkezetben jelenik meg, a film tapintatosan nem magyarázza túl hősei állapotát. A kihagyás mint elbeszélői eljárás egyébként a regény sajátossága is, hiszen a Fővenyóra egyik legfontosabb tanulsága éppen az, hogy az „Írja le!” felszólításnak nem lehet megfelelően eleget tenni.

Az is szép, ahogy Derzsi János, az idősebb Sam Kerkabarabáson élő sógorát játszó színész mintha zalai tájszólásban szólalna meg. Ez a film gazdag nyelvi rétegeinek egyik eleme, és folyamatosan jelen van a szerb nyelv is. A szerb színészek közül érdemes kiemelni az apát, illetve a fiút játszó Slobodan Ćustićot és Nebojša Dugalićot. Különösen az utóbbinak volt nehéz dolga, hiszen szerepe mindvégig a befelé figyelő szórakozott költő pózával fenyeget.

Az oszthatatlan kultúra határon inneni és onnanira való felparcellázása azonban mégiscsak megvalósul, például abban, hogy a film nem kapott rendezői elismerést a szemlén. Nem tudom, ki hogy van vele, de kezd elég lenni a „viszont szép képek vannak benne” értékelésből. Ami tehát idegen, adott esetben határon onnani, ekként pedig kevésbé érthető, azt mintha csak szép képeskönyvként lehetne lapozgatni és operatőri díjjal hazaküldeni. Természetesen nem Pohárnok Gergely teljesítményét vitatom, csak arra szeretnék rámutatni, hogy a Fővenyóra miként került mindjárt a szemlén mellékvágányra. A Mily dicső a hazáért halni című Danilo Kiš-írást Esterházy Péter címetűl és a teljes szövegevel magyar nyelven vette kölcsön, azaz a sajátjának tekintette – dicsőség a hazáért halni, persze, no de melyiké? Amíg Kiš író és Tolnai rendező nem küzdhet hőiesen egyszerre két harcmezőn, addig csak részsikereket érhetnek el, igaz, mindjárt két országban.