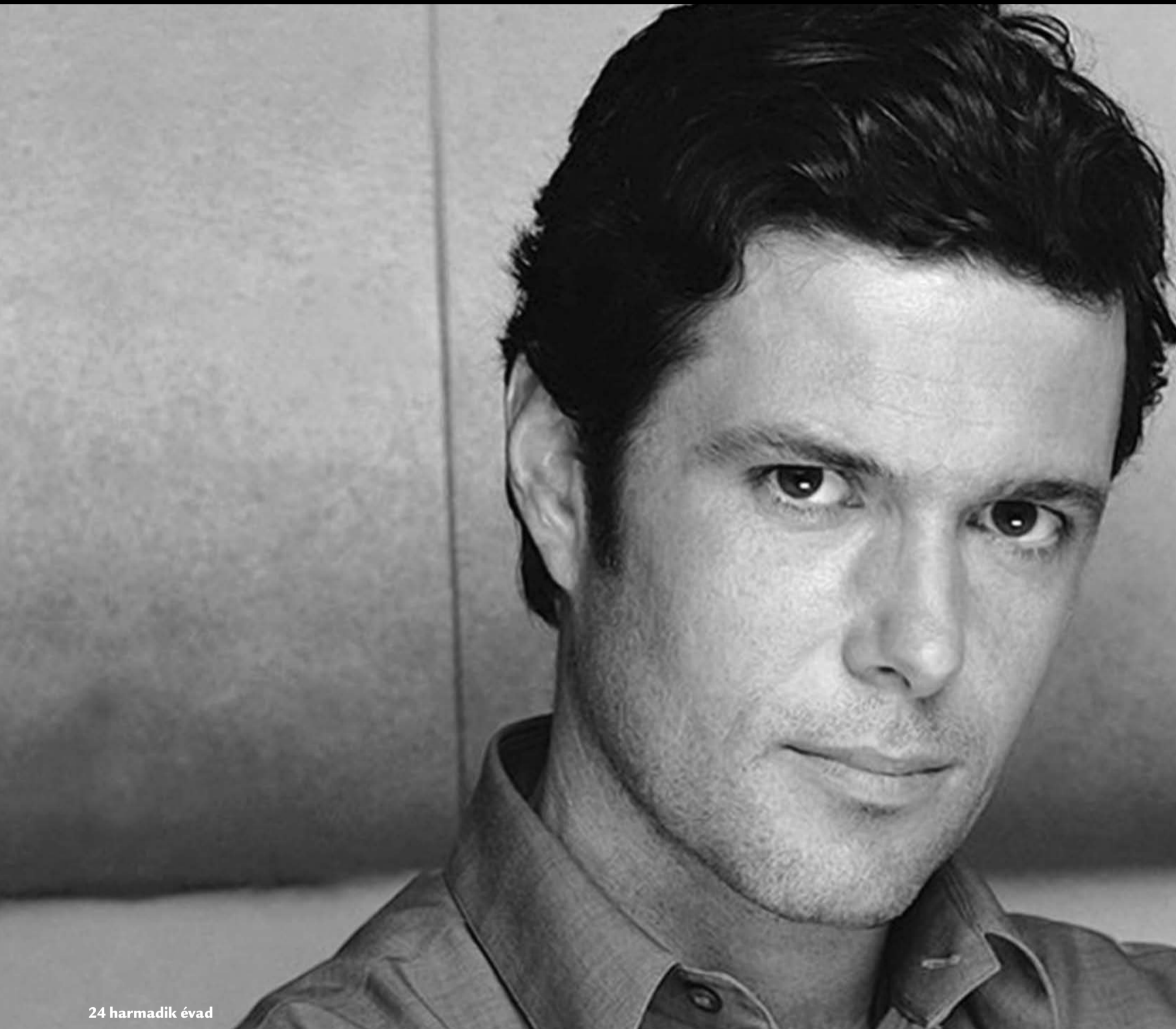


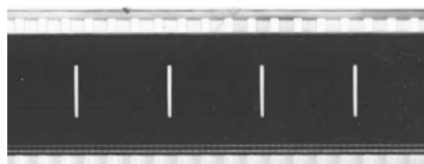
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2008. AUGUSZTUS



24 harmadik évad



MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum

6. évfolyam 8. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILM MÚZEUM HAVI MŰSORA

BEMUTATKOZIK

**A 2008 AUGUSZTUSÁTÓL MEGÚJULT FORMÁBAN
JELENTEKEZŐ FILMKULTÚRA ONLINE**

Muszter a Filmkultúrában

Kedves Olvasók!

Mint azt megváltozott címlapunk is érzékelteni kívánja, önök egy megújult Musztert tartanak a kezükben. Az átalakulás sajátossága, hogy a lap jellegét, méretét /még méretét is tekintve minden marad a régiben. De mégis történt valami: ettől a hónaptól a Muszter beolvadt a Filmkultúrába. Szerves része lett. Úgy is mondhatnánk, hogy a Filmkultúra magába fogadta. Ez nagy megtiszteltetés számunkra, hiszen nem minden filmes lap mondhatja el magáról, hogy a Filmkultúrához tartozik.

Pedig hányan próbálkoznak vele! Interneten és nyomtatásban egyaránt. Török a fejüket valami profilon, az egyik az igazi filmművészetet támogatja, a másik a nagyüzemi filmgyártást annak viszonttámogatása reményében, van, amelyik az oktatás felé fordul, van, amelyik a tudományos formák létezését tartja fontosnak. És van, amelyik egyszerűen önmagát. Gyűjtik a szerzőket, íratják velük, amit azok meg tudnak írni, közben pedig zajlik a forgolódás sajtóvetítéseken, fogadásokon, klubokban, fesztiválokon, a hivatalosságban, az alternatívításban. Aztán fel kell ismerni, hogy mindez még kevés, mert a Filmkultúrába is pénzen keresztül visz az út. Kezdődhet a pályázatok írása, ismerősök keresése a kuratóriumokban (ami persze egy teljesen elhibázott, sehova sem vezető út), a fontosság, a nélkülözhetetlenség, a küldetésstudat, a színvonalasság igazolása. A legjobbknak jön is rendre valamennyi pénz, de sosem annyi, a konkurenseknek minőségükhöz képest mindig több. Ám azért ahhoz nagyjából elég, hogy tovább lehessen folytatni a dolgot. Néha persze felmerül a kérdés, hogy miért. Pedig a válasz világos: Mert folytatni kell!

Öt évig járta a Muszter is ezt az utat. Be kell vallani, hogy szerkesztői nagyon kívánták a sikert. Olyannyira, hogy egyre jobb cikkek erőltetése helyett kerülőútra léptek. És ki tudja, hogyan, de egy etikus, csak a komoly teljesítményt értékelő környezetben mégis ez vezetett a célba. A Muszter egyik pillanatról a másikra ott találta magát a Filmkultúrában.

Észrevette, hogy egyik társa, a Filmkultúra már évtizedek óta szerves része a magyar Filmkultúrának, amely igen tekintélyes helyet vívott ki magának az egyetemes Filmkultúrában. Ezt a társat egészen kiváló emberek alapították, majd virágoztatták föl a hatvanas években, kiváló emberek tartották életben, egy társadalmi rendszerváltás után kiválóan ígérkező emberek pályáztak vezető posztjára kiváló és önmagukat kiválóan tartó emberek harcos támogatásával, majd újabb kiváló emberek kialakították, és kiváló színvonalon működtették internetes formáját. Mindezt tudatosítva a Musztert pragmatikus szemlélettel arra ösztönözte, hogy egyesüljön a Filmkultúrával, és nyomtatott formában is megjelenő rovata legyen.

Hogyan sikerült végrehajtani ezt a manővert? – kérdezhetnék önök teljes joggal.

Nos, a történet egyáltalán nem szövevényes. Egyszerűen szembe kellett nézni azzal, hogy mindkét orgánusot a Magyar Nemzeti Filmarchívum működteti. Igen, ez a helyzet, bármilyen különösen hangzik is. De senki se tegyen önmagának szemrehányást, ha ezt eddig nem vette még észre. Hiszen arról sem kell tudnia, hogy létezik Magyar Nemzeti Filmarchívum. Ám most, hogy előbukkant, talán érdemes ejteni róla pár szót, bár világos, hogy ezek néhány perc múlva feledésbe merülnek. Nos, a Magyar Nemzeti Filmarchívumban őrzik és gondozzák például a magyar filmállományt. Utóbbi tevékenység az elfojthatatlan emberi túlbuzgóságnak köszönhetően néha odáig fajul, hogy kópiákat újítanak fel, vagy éppen nemzetközileg elismert szinten filmeket restaurálnak. A Filmarchívumnak mozija is van, az Örökmozgó, amelyet a benne látható klasszikus alkotásokért és ritkán látható kortárs műveket bemutató filmhetekért az egyre kevesebbhez képest is több érdeklődő látogat. Kiad egy Mozgóképtár nevű CD-sorozatot, amely egy mélyen analízáló adatbázisban dolgozza fel a magyar filmprodukciónkat. Meg tud csinálni filmlexikont, magyar filmtörténeti képeskönyvet, kiállítást. Ezzel együtt, bár a Magyar Nemzeti Filmarchívum

más országok ilyen intézményeihez hasonlóan természetes része az egyetemes Filmkultúrának, Filmkultúra című kiadványától eltérően még mindig nem igazán része a magyar Filmkultúrának. Jó lenne, ha ez a mondat óriási tiltakozást váltana ki. Persze valóban sok még a hiányosság. És nem csak a napi munkában. Dokumentumfilmek rámutattak, hogy még mindig nincs egy olyan, a „civilizált” világ kisebb részén már mindenhol létező adatbázis, amely képenként dolgozza fel tematikusan a filmállományt. Kutatók bosszankodnak, hogy az archívum miért nem kutatott még fel minden lehetséges forrást és háttéranyagot a magyar filmről, hiszen ezen munka nélkül képzelenség a kutatás. Jeles rendezők háborodnak fel, miért nem kapnak anyagot filmjeik jogok nélküli terjesztéséhez.

De inkább térjünk vissza a Muszter és a Filmkultúra kapcsolatához.

Ezzel kapcsolatban mindjárt két kérdés is felmerülhet. Az egyik: Miért létezett eddig külön ez a két lap? A másik:

Miért és hogyan létezik ezután együtt ez a két lap? Hiszen az ilyesmi mindig egy nagyon komoly, egyenesen végzetes dologgal fenyeget, amit úgy hívnak, hogy Eklektika.

Teljesen jogos a felvetés. Van egy jól bejáratott, elismert internetes lap, minek kell neki egy nyomtatott rovatféle valami? A korszerű forma, amely már jelen és nem jövő, teljesen feleslegesen egészíti ki magát kőkorszaki eszközökkel. Igen, ez bizonyára szükségtelen és értelmetlen. Nem egyéb, mint egy tradíció követése. Amely ez esetben nyilvánvalóan rossz, de éppenséggel lehet jó is. Hisz mi mással lenne magyarázható, hogy azok is, akik az internetre esküsznek, valamiért mégis nyomtatott formában szeretnek megjelenni, és ehhez keresik az anyagi támogatást? Nem tehetnek mást. Elvégre kiadványuk magas színvonalú. És a magas színvonal nyomtatást követel. Nem lehet kitenni a korszerűség bizonytalanságainak, számítógépek nehézkességének, szemkárosító képernyőknek. A magas színvonal nem érheti be azzal, hogy rátaláljanak. Terjeszteni kell. Kézbe adni.

Ám van ennél nagyobb probléma is. Valami, ami egyértelműen az Eklektika melegágya. A sok különféle rovat, amelyek más és más aspektusból, eltérő mélységgel és nyelven tárgyalják a Filmkultúrát. Ez gyakorlatilag lehetlenné teszi a keményen célirányos, tematikus szerkesztést, amely kizárja a tartalmatlanságot, és egyedül képes arra, hogy még a közepes vagy éppen gyenge írások is erősíteni tudják egymást.

A veszély valóban fennáll. Be kell látni, hogy a kissé átalakított, muszterezett Filmkultúra jelenleg egy bizonytalan koncepciójú és szerkezetű kiadvány. Talán egyvalami szólhat ideig-óráig mentességére. Egy posztmodernnek nevezett kor, egy átalakuló világ terméke, egy olyan dinamikus változás, amely a Filmkultúrában is jelentkezik, és egyelőre a tévedés szintjén sem lehet igazán megmondani, merre vezet. A „véleményformáló” nevezett értelmiség nem tudja elkapni a mozgást. Így aztán egyre többet fecseg. Fecsegnek a társadalomtudósok, a művészek, a kritikusok, akár kutatnak, alkotnak, cikket írnak, akár éppen interjúalanyok. Persze ha ezt ők is fecsegésnek fogják fel, nincs semmi baj. Hisz bármi legyen is a tárgya, a fecsegés – gondolkodás.

De ne szaporítsuk üres fecsegésig a szót. A következő oldalakon szeretnénk bemutatni, cikkeken keresztül is érzékelteni, milyen formában folytatódik a Filmkultúra.

Végül, ha a kedves olvasó úgy találja, hogy a fenti sorok önironikus felhangokkal tompított nagyképu szarkazmussal íródtak, legyen elnéző. Szerzőjük éppen a Tom Jones-t olvassa. Egy kis Fieldinghatást nyugodtan vállalhat az ember. És a Filmkultúra is.

Forgács Iván

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

DVD

Krónika, Filmek és Arcok rovatok

A Filmkultúra 1996 első felében került a világhálóra, az első magyar internetes filmszakmai folyóirat volt. A struktúrája nem nagyon változott az évek során (nem láttuk szükségét a lényegi átalakításnak), és reményeink szerint végig magas színvonalra sem, köszönhetően az ez év tavaszán elhunyt főszerkesztőnk, Urbán Mária lelkes és kitartó munkájának. Az új szerkesztőség a site finom átfazónizálására szánta el magát. Az én területem a továbbiakban az újjákeresztelt hírrovat, a Krónika, illetve a Filmek és az Arcok rovat szerkesztése lesz.



A Krónika rovatban elsősorban eseménytörténetet szeretnék írni: a világhálón fellelhető számtalan filmes hírből kiválogatom mindazokat, amelyek véleményem szerint reprezentálják a magyar film egy évének állomásait, legyen az belföldön vagy idegenben. Egy adott pillanatban persze nehéz eldönteni, hogy vajon egy esemény tartós nyomot hagy-e a filmes emlékezetben, avagy sem, ezért igyekszem minél szélesebben meríteni a témákból, részben megtartva a rovat korábbi szerkezetében megszokott kategóriákat (Díjak, Rendezvények, Magyar film külföldön, Mix). A hír megjelenésének hetében a linkek jórészt külső site-okra mutatnak majd, és ahogy az idő halad, és az aktualitás csökken, kerül be az információ a hírarchívumban található kategóriákba, az eredeti megjelenési dátum feltüntetésével.



A Filmek rovatban filmkritikák kapnak helyet. A rovat elnevezése első látásra meglehetősen tág fogalomnak tűnik, és másodikra is... Én elsősorban a hazai mozi forgalmazásba bekerülő új alkotások közül válogatok, különös tekintettel az artmozi-hálózatban vetítettekre, és kiemelten figyelek a magyar filmre: minden forgalmazott magyar filmről olvasható lesz elemzés. De – mivel a mozgókép és ezen belül a film fogalma nem szűkíthető le a moziforgalmazásban előforduló művekre – szemezgetek majd a televíziók, illetve a DVD-kiadás, illetve a honi filmhetek kínálatából is. A kritikusoktól annyit kérek, hogy a látottakról kialakított véleményüket jól megindokoltan, kellemes tempóban elolvasható hosszúságban írják meg – bízom benne, hogy az írások ugyanolyan kellemes intellektuális élménnyel szolgálnak majd olvasóinknak, mint maguk az elemzett mozgóképek.

Az Arcok rovatot Fazekas Eszterrel, magyar filmes szakreferenssel egyetértésben állítjuk össze. Terveink szerint hosszabb beszélgetéseket teszünk közzé a magyar film jeles képviselőivel, meghaladni kívánván azt a nézetet, miszerint egy film a rendezőből és a színészből, na meg esetleg az operatőrből áll. Példának okáért: a magyar film egyértelműen a produceri filmgyártás felé halad, így teret adunk annak, hogy producereink saját szavaikkal fogalmazzák meg az általuk vélt trendeket és feladatokat, megosszák tapasztalataikat. De ugyanilyen fontosnak találjuk a filmek látványvilágáért felelős szakemberek megszólaltatását, és nem kevésbé a filmek kiindulópontját adó forgatókönyvek megalkotóinak gondolatait. És persze lesznek rendező-, színész- és operatőrinterjúk is... Az aktuális magyar bemutatókhoz szeretnék rövidebb terjedelmű alkotói beszélgetéssel kapcsolódni, de helyet kap a rovatban például egy-egy Örökmozgó-vetítést követő közönségtalálkozó szerkesztett anyaga is. Az állandó témáink filmcímei után kapták a nevüket, így pl. a Jelenidő az aktualitások gyűjtőhelye lesz, a Történelmi magányügyek egy-egy alkotóval folytatott hosszabb életműinterjúkat fogja össze, a Dollárpapa a producerekkel, az Egy szoknya, egy nadrág, valamint a Kölcsönkért kastély a látványszakemberekkel, a Foto Haber az operatőrökkel készített hosszabb és több témát érintő beszélgetések gyűjtőhelye.

Kovács Adrién – a Filmkultúra Online szerkesztője 1996 októberétől.



Ruprech Dániel

Nyáresti mozifilm csak DVD-n

Ethan és Joel Coen: Ó, testvér, merre visz utad?

DVD-kiadás

A 2000-ben készült Ó, testvér, merre visz utad? című film a Coen fivérek két súlyosabb alkotása, az Oscar-díjas (legjobb eredeti forgatókönyv, legjobb női főszereplő) Fargo és a cannes-i fesztivál legjobb rendezőnek járó díját (David Lynch-csel megosztva) elnyert Az ember, aki ott se volt által keretezett könnyed vígjáték (ám maga is fesztivál járta, az operatőrt Oscarra, a filmet Golden Globe-ra, Joel Coent pedig Cannes-ban jelölték) a magyar moziforgalmazásból ugyan kimaradt, de alig nyolc év elteltével immár megvásárolható DVD-n. Bár a fenti filmekén kívül a fivérek számos más alkotását megemlíthetnénk mint megtekintésre előrébb valót, az Ó, testvér... vígjátékaik sorában előkelő helyen végez. Kevésbé idétlen, mint az Arizonai

ördögfióka, gördülékenyebb és lendületesebb A nagy Lebowskié, és kevésbé fárasztó, mint a Kegyetlen bánásmód. Története Homérosz Odüsszeiájára hivatkozik, az eposz azonban csupán nyomokban fellelhető. Odüsszeusz története nem erőlteti rá magát Ulysses Everett McGill, a szökött fegyenc és két társa hazatérésének útjaira-módjaira, inkább a film szerkezetének szolgáltat alapot, leginkább a road movie cselekménymintáiban teljesedik ki, és alaposan átforgalmazta szereplőket kölcsönöz (szirének, küklopsz, Teirésziász). A három szökevény Mississippi államot átszelő kalandjai során összefut egy fiatal fekete gitárossal, aki tehetségért cserébe lelkét az ördögnek adta, egy félszemű, bibliaárusnak álcázott rabló-





val, három csábító hölgygel és még a Ku-Klux-Klannal is. Menekülésük közben eldöntik a kormányzóválasztás végkimenetelét, és a *The Soggy Bottom Boys* nevű hirtelen tákolt (egyébként létező) zenekarukkal befutnak, mint countryzenészek. E nem túl bonyolult történetet a Coen testvérek az egyszerűség felé hajlóan, szórakoztatóan tálalták, finom paródiáját adva a gazdasági válság által sújtott Délnek, rengeteg zenével, fakó, poros, sárgás képekkel, valamint a három főszereplő (George Clooney, John Turturro és Tim Blake Nelson) és egy mellékszereplő (John Goodman) kitűnő játékával.

Több kiadó révén egyre teljesebbé válik a Coen-filmek DVD-gyűjteménye. A Budapest Film A nagy Lebowski újradíjazásával, az InterCom a Nem vénnek való vidék, a Select a Kegyetlen bánásmód és a Barton Fink című filmek kiadásával vette ki részét a DVD-forgalmazásból, az Ó, testvér... megjelenése pedig a Caesar Filmnek köszönhető. A DVD képminősége megfelelő, bár tökéletességről nem beszélhetünk, de legalább duplarétegű lemezre készült (ennek használata sajnos nem mindig jellemzi a kiadót), a kép elsötétülésekor és kivilágosodásakor azonban észrevehető némi pixelesedés. Sikerült megőrizni a mozi eredeti képarányát (2,35:1), ami említésre méltó, hiszen gyakran lehetetlen feladatnak tűnik a hazai kiadóknak a csonkítás elkerülése. A film az angol hangszáv mellé kapott magyar szinkront, mely azonban elég haloványra sikerült. Ezúttal is Szabó Sipos Barnabás lett George Clooney hangja, de talán mert Clooney sem a szokásos szerepét hozza, most Szabó Sipos sem nyújt teljes mértékben átértzett alakítást, bár még ezzel együtt is ő a legjobb. John Turturro magyar hangja, Schnell Ádám nem tudja visszaadni azt az artikulálást, melyet

Turturro véghezvisz, s melyre az extrákban is felhívják a figyelmet. Balácsi Gyula Tim Blake Nelson szörnyen naiv és olykor elég buta karakterét néhol úgy értelmezte, mint aki valamilyen tudatmódosító szer hatása alatt áll, ha pedig nem ezt tette, akkor a hang nem illett a figurához. A fekete gitárost játszó Chris Thomas King magyar hangja pedig a legfőbb ok arra, hogy a filmet az eredeti hangsávval nézzük. Nem a szinkronszínész tehet róla, King hangjelzése olykor utánozhatatlan magyarul. Összességében a szinkron egyáltalán nem próbálja visszaadni e vidék és e világ beszédstílusát, néhol pedig teljesen érthetetlen eltérésekkel él a felirathoz, illetve az eredeti szöveghez képest. Pedig a Polgár Andrea által fordított magyar felirat már önmagában tartalmaz érdekes meglátásokat az angol eredetivel kapcsolatban, akár azt is lehetne mondani, hogy a szinkron csak kiteljesíti azt, amit a magyar felirat elkezdett. Igazából nem félfordításokról van szó, hanem olyan eltérésekről, melyek egyrészt indokolatlanok, másrészt befolyásolják a szereplőkről és helyzetükről kialakított képünket. Csupán egy példával illusztrálva: a gitáros azt mondja: „I heard there's a man there, pays folks money to sing into his can.” Vagyis a hivatalos fordítás szerint: „Hallottam egy emberről, aki jó sokat fizet egy hangfelvételért.” A „Hallottam egy emberről, aki fizet, hogy a dobozába énekeljenek” fordítása a the_russian néven futó amatőr feliratkészítőnek köszönhető, a különbség csupán leheletnyi, mégis egészen mást eredményez. Ami azonban ennél is fájóbb, az a dalszövegek lefordíthatatlansága. A film gyakori énekléseivel már-már a musical felé kacsingat, a dal szövegei mégis ismeretlenek maradnak, pedig igencsak feldobta és élvezhetőbbé tette volna a filmet, mint ahogy ez a *Lost Highway* vagy

a *Donnie Darko* DVD-kiadásai esetében megtörtént.

ADVD-extrák befogadhatóságának és komolyságának mértéke a filmet igyekszik tükrözni, mindezt azonban egytől egyig magyar felirattal, amiért dicséret illeti a kiadást, képminőségük, mint általában, gyengébb a filménél, olykor pixeles. Az extrák közül az egyetlen igazán tartalmas és információdús kisfilm a film digitális színezésének és fényezésének utómunkálataiba vezet be, sűrűn adagolva az információkat, de pont annyira szakszerűen, amennyire tíz perc-

re bárkinek lekötheti a figyelmét, aki egy kicsit is érdeklődik a filmkészítés technikája iránt. Megtudhatjuk belőle, hogyan lett a zöldből sárga, hogyan próbálták a kép tónusaival a régi filmeket felidézni, és legfőképp, hogy miért sokkal jobb a digitális technika, mint a negatívval való játszadozás. Különösebben hasznos információk megismerése nélkül pillantgatunk a forgatás háttérébe 2-4 perces interjúkkal a színészekkel, rendezőkkel, egymásról, a filmről, a már megszokott dolgokról, a megszokott mondatokkal (a forgatás családi hangulatával kapcsolatos uting hallgatott mondatot ezúttal Holly Hunternek köszönhetjük). Az interjúk egyébként maguk is vállalják komolytalanságukat, rajzolt csapóra írt feliratokkal ismertetik a témát, úgy mint „George kedveli a Coen testvéreket”. A werkfilmnek ezeket az interjúkat sikerül a film jeleneteivel, pár werkfelvétellel és egy-két el nem hangzott mondatallal kiegészítenie. Az extrák sora szép, de nem túl érdekes további anyagot vonultat fel, mozielőzetest, tv-szpotokat, a *The Soggy Bottom Boys* „I am a man of constant sorrow” című számának, a film főcímdalának videoklipjét, mely kizárólag a film jeleneteit tartalmazza, és egy fotógalériát, mely csak a filmből kimerevített fotókból áll. Megtaláljuk még egy jelenleg átalakulás alatt álló honlap ajánlóját is. Valamint egy kicsit talán érdekesebb storyboardot, mely a film két leginkább látványelemekre épülő jelenetét (a Ku-Klux-Klannal és egy vízárral történt konfrontációt) veti össze az előzetes rajzokkal, mozgóképpé filmezve, vágva azokat.

Az Ó, testvér, merre visz utad? egy tisztességesen elkészített film, mely ehhez mért kiadást kapott, az 1490 forintos ajánlott fogyasztói árnak nem-hogy megfelel, de a magyar DVD-kiadás jelenlegi helyzetét nézve (tisztélet az egyre növekvő számú kivételnek) még túl is szárnyalja az elvárásokat.

Meszerics Tamás

2/4-ben, szabadon

Martin Scorsese: Shine a light

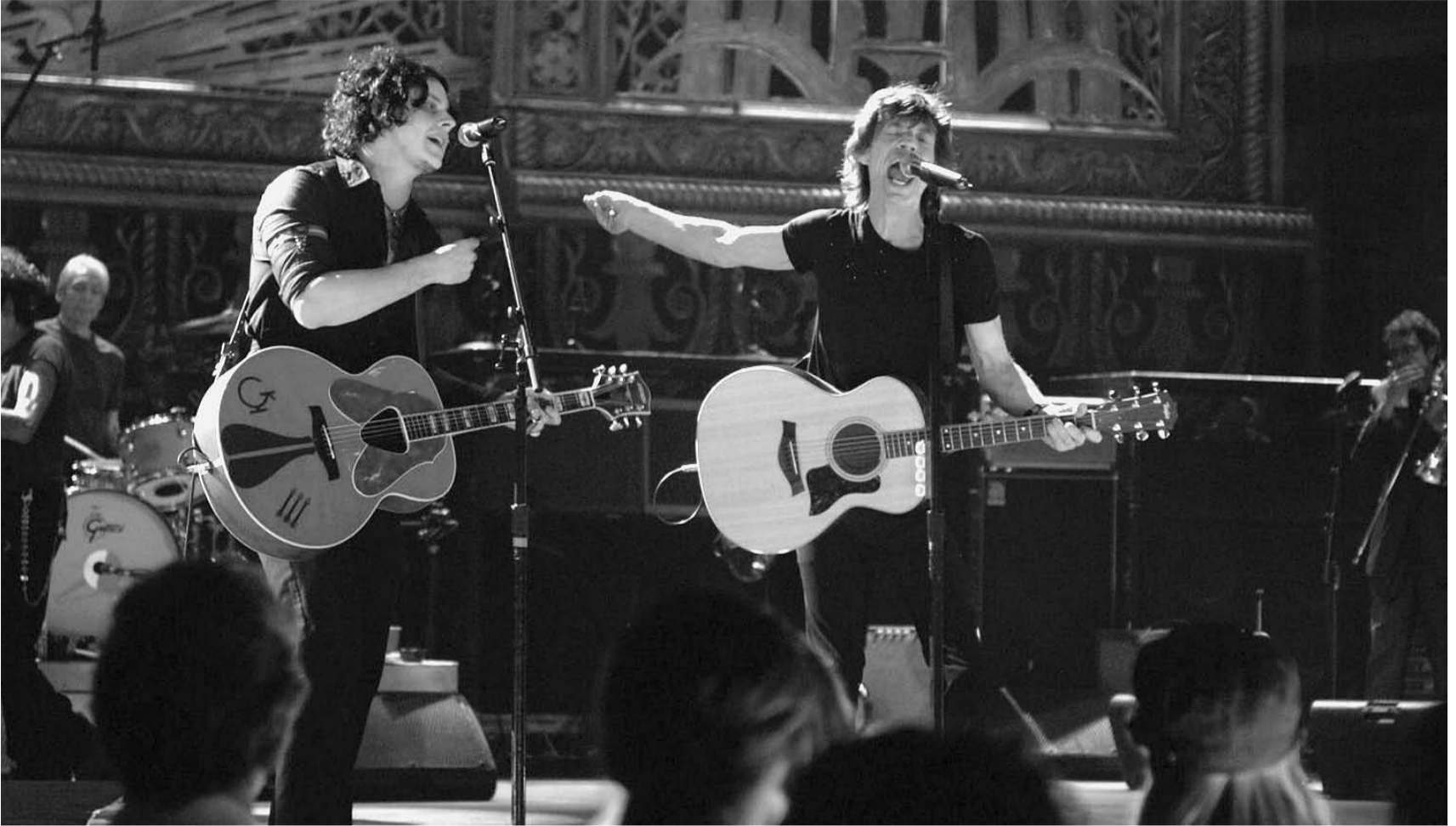
„The girls come easy and the drugs come cheap
And we all stay skinny cause we just won't eat.”
Nickelback: Rockstar

Mielőtt megnéztem volna a filmet, komolyan gondoltam a mottó szarkazmusát. Most, hogy láttam, elnézőbb vagyok, ami nyilván Martin Scorsese-nek köszönhető. Meg tudott mutatni valamit, amire talán csak a mozi képes: a pontos előadás mögött a zenébe feledkezés privát örömet, az egy ritmusra létezés varázsát.

Ebben a moziban a ritmus a kulcsfogalom. Persze néha a képek is lenyűgözők, vagy éppen festőiek, néha elgondolkodtató mondatok is elhangzanak, élmény-

számba megy a letisztult hangtechnika, de mégis, valahogyan minden a ritmus körül forog. Mondhatnánk persze, hogy ez minden mozgókép sajátja, de itt többről van szó. Akárki vágta végül a filmet, tökéletes munkát végzett. A rock and roll és a rythm and blues 2/4-es ütemei végig ott lüktetnek a vágásokban, hol 1/3-ra, hol 2/4-re, ahogy az éppen futó szám stílusa megkívánja. Amennyire meg tudtam ítélni, sehol egy zökkenés, sehol egy korai belépés. A remek vokalista Lisa Fischer keblei pontos felezőben, tökéletes 4/8-ra remegnek. A ritmus maga a profizmus. Ha az ütem megvan, bármi jöhet. A 2/4-en belül teljes a szabadság. Még Christina Aguilera is – akiről azt képze-

Mozi



lem, csak gondosan előre rögzített koreográfiákban léteznek – képes követni Mick Jagger ötven éve laza csípőhullámzását.

Az archív felvételekkel és werkfilmbetétekkel szabdaltnak tűnő profeszszionális koncertfilmet nézhetünk-hallgathatunk. A rendező filmográfiáját böngészve rájöttem, hogy életem első koncertfilmélménye is Scorsese volt: Az utolsó valcer. A Band búcsúkoncertjén forgatott filmet még az özőnvi előtti időben láttam a Mátra Mese- és Ifjúsági Moziban. Ahogy most visszakeresem, az is világossá vált, hogy semmire sem emlékszem, kivéve az egyik zenész westernalapját, ami akkori szigorú kamaszizlésem számára elfogadhatatlan stílustörés volt. Abban biztos vagyok, hogy ez a film maradandóbb. Nemcsak a Rolling Stones halhatatlansága okán, hanem Scorsese mesterhez méltó munkája miatt is.

Először is merész húzás szűk térben, „intim” koncertfelvételekből összeállítani valami nagyszabású tablót, de itt sikerül. Ráadásul a film Imax-változatban is elkészült, amire – ritka kivételként – nagyon kíváncsi lennék, de sajnos itthon nem forgalmazzák. A sűrű térben még hangsúlyosabbá válnak a szenális közelképek, premier plánok. Szikrázóan csillog a verejtékcsepp Mick Jagger homlokán. Majd fél percig tornyosul fölénk Buddy Guy feszülten koncentráló sötét márványarca. Keith Richard bölcs Galapagos teknősként rezzenéstelenül mosolyog maga elé, majd szikraesőt hányva kőpi ki a félig szívott csikket. A színhely a New York-i Beacon Theater eszméletlenül giccses színpada, de Scorsese még a nyomasztó, mázsás aranyozásból is gyönyörű képeket varázsolt. Az egész koncert az arany és tengerészkek hatásos kontrasztjában úszik.

A Rolling Stones pedig olyan, mint amilyennek hitte az ember. Profi és

szertelen, súlyos és komolytalan, hetven felé is életeli. A négy ember egyike sem kiemelkedő zenész, de együtt lenyűgözőek, és nagyon ott vannak a színpadon (még a trappista szerzetest alakító Charlie Watts is). A werkfilmrész egyik sokatmondó jelenete, ahogy sokat megélt könnyedséggel várnak a VIP-vendégekre, Bill Clintonra és sleppjére, és türelmesen ácsorognak, amíg Hillary Clinton mamája is befut végül, úgy hat perccel a kezdés előtt. Talán ekkor döntik el végleg, hogy mi is legyen a kezdő szám, amit egy asszisztens lélekszakadva jelent is a kevésbé nyugodt rendezőnek – mintegy húsz másodperccel a hangrobbanás előtt. Utólag persze mi sem

tűnik természetesebbnek: a Jumping Jack Flash dübörög. Muzsikusi képességeik korlátaival maguk is tisztában vannak. Ezt megtudhatjuk egy interjúrészletből is, ahol Keith Richard szokásos közvetlenségével válaszol az idéetlenül elcsépelet riporterkérdésre, hogy hát melyikük is (ő vagy Ronnie Wood) a jobb gitáros: „külön-külön elég csapnivalóak vagyunk, de együtt jobbak, mint tíz másik”. És hogy ez nem pusztán ravasz, kifordított PR, azt mutatja a Buddy Guy-jal közösen előadott szám (Champagne and Reefer) végén a jammelés; Keith Richard egy idő után mosolyogva visszavonul, megveregeti a fekete blueszenesi vállát, és hagyja tovább játszani. Mintha csak azt

mondaná, „ez már a te világod, ide nem tudlak követni”.

Ami élővé, fergetegessé, néha ellenállhatatlanná teszi a zenéjüket, az a maximális odaadás. A négy idősödő zenészt nem a sikervágy, nem az öntetszelgés, de nem is a művészet, a zenei kreativitás mozgatja, hanem a színpadi lét narkotikuma. Az ezrek előtti magukba zártság. A pódiumdeszkák főnixhatása, amitől a koncert felénél a fáradtságtól szinte összeeső Mick Jagger ténylegesen új életre kel. Ez a mágikus vonzerő új értelmet ad a Satisfactionnek is. Scorsese segítségével egy pillanatra megértjük, hogy mi is az a kielégülés, ami után boldogan és a beteljesülés reménye nélkül lehet sóvárogni – mindhalálig.

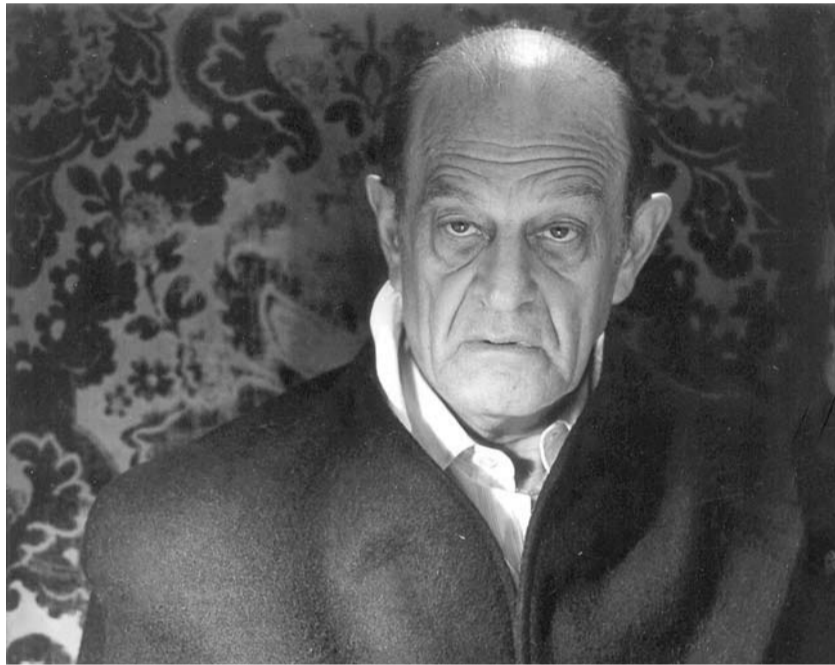


Surányi Vera

Felemelő szolgálat

Beszélgetés Lénárt Istvánnal,
a filmszakma életműdíjas gyártásvezetőjével,
az MTV örökös tagjával

Lénárt István alakította Tarr Béla A londoni férfi című filmjében a nyomozót. De nem csak erről lesz szó, hiszen Lénárt István nagy filmek gyártásvezetőjeként éppen hatvan éve van a szakmában, s az egyik legrégebbi televíziós. Pályájáról, élete különböző állomásairól beszélgettünk vele.



Egész életét a kultúra területén töltötte. Hogyan kezdődött, milyen családi háttérrel indult pályája?

Régi szociáldemokrata családban nőttem fel. Nagypám, Baron Ede az óbudai Goldberger Textilgyárban kezdte képfestő munkásként, majd szakmát tanulni az akkoriban szokásos vándorútra indult Ausztriába és Németországba. Ott ismerkedett meg a szakszervezeti mozgalommal. Hazatérte után a magyarországi szociáldemokrata párt egyik alapítója, valamint a párt német lapjának, a Volkstimmének szerkesztője lett. Apám a Népszava munkatársa volt, anyám, Baron Margit pedig meséket írt ebbe a lapba. Én a Vörösmarty reál gimnázium után pár évet munkaszolgálatban töltöttem, majd 1945-ben a Madách Színház titkára lettem; hát ennyit a pályakezdés közvetlen előzményeiről.

Huszonegy éves korában, előzetes tapasztalatok és minden képzettség nélkül került a színházhoz. Ez hogyan történhetett?

Igen, itt találkoztam először a művészeti területtel. Úgy emlékszem, Gál Zsuzsa segítségével kerültem a Madách Színházhoz, ő volt Hont Ferencnek, az akkori Madách Színház és a Színház-

és Filmművészeti Főiskola igazgatójának mindenható titkárnője. A férjével együtt voltam munkaszolgálatban; ezen a szálon jutottam oda. Az ottani titkári, közönségszervezői teendőimmel párhuzamosan a Szakszervezeti Tanács kultúrosztályán is működtem. Ezek mellett mást is csináltam, többek között szerveztem egy nagysikerű József Attila-estet az Izabella téri Magyar Színházban, és részt vettem egy országos amatőr kultúrverseny szervezésében, amelynek ünnepélyes döntőjére Sztálin születésnapján, 1951. december 21-én került sor. Érdekes másfél év volt ez az életemben, mert végigjártam az egész országot, megismerkedtem a dobozi asszonykórral, a mátészalkai cigány együttesel és sok más amatőr népi csoporttal. Később Máriaassy Félixszel forgattunk egy országjáró dokumentumfilmet azokon a helyeken, amelyeket akkor bejártam.

Úgy tűnik számomra, hogy noha nem volt ilyen irányú végzettsége, a szervezés, műsorok összeállítása, a közönség verbuválása a vérében volt, eleve rendelkezett ezekkel a képességekkel...

Ottlik Géza írta valahol, hogy a szervezés egyike a legmagasabb rendű tevékeny-

ségeknél. Úgy gondolom, ez a szervező munka a kultúra területén vált hivatássommá, amikor a filmgyártást szerveztem vagy a Magyar Televízió koordinátorként működtem. Néhány évnyi színházi és más területen végzett munka után saját kérésre ösztöndíjként kerültem a filmgyárba.

Az országban elsők között szerzett gyártásvezetői diplomát. Hogyan lehetett akkor erre a szakra kerülni?

Nézze, magamfajta aggyastyánként még emlékszem egy másik, 1945-ben bekövetkezett rendszerváltásra. A Horthy-Magyarországon külső erővel, orosz megszállással párosulva, lezajlott egy másik rendszerváltás, földosztással, szerepcserékkel. Az én származásom és osztályhelyzetem miatt a Horthy-Magyarországon valószínűleg sosem kerültem volna a filmszakmába. Ezek az évek jónéhányunkat felvetettek a felszínre, olyan feladatokkal kellett megbirkóznunk, amelyekhez nem volt végzettségünk. Egy kollégám például korábban kőműves volt, és kiváló gyártásvezetőként végezte pályáját. Az ilyen magunkfajta számára vált szükségessé többek között a gyártásvezetői szak-

elindítása, a minisztérium és a főiskola szervezésében. Én segéd-, majd felvételezőként dolgoztam Keleti Márton filmjeiben. Az első önálló gyártásvezetői feladatot 1953-ban Várkonyi Zoltán Simon Menyhért születése című filmjében kaptam. Várkonyi jóval idősebb és tapasztaltabb volt nálam. Remek pedagógiai érzékkel csak a háttérből, észrevétlenül segítette munkámat; hagyta, hogy önállóan tegyem a dolgomat. 1954-ben gyártásvezetője voltam Gertler Viktor Gázolás című filmjének, majd Darvas József Szakadék című filmjének is, melyet Ranódy László rendezett. Darvas József fontos szereplője lett későbbi életemnek.

Rendezők és művészek mellett úgy éreztem magam, mint aki felemelő szolgálatot teljesít. Nem volt megalázó például, hogy figyelmet kellett fordítanom arra, hogy Gertler Viktor csak úgy tudott felvételt kezdeni, ha megkapta megszokott reggelijét, a négy perces lágytojást. Ez a munkakör – úgy gondolom – pszichológiai és empátiás képességeket is kíván. Feladatomban tartottam az alkotáshoz szükséges körülmények megteremtését. Ez a szemlélet s a mögöttem lévő évtizedek hozadéka, hogy a kollégák, meg a szakma elfogadta tevékenységemet.

1956-ban még a filmgyárban volt. Ez a néhány hét a filmesek számára valószínűleg egészen különleges, rendkívüli helyzetet jelentett.

Ezekben a napokban minden filmes kapta a kameráját és megpróbált felvételeket készíteni. Egy nyitott katonai autóval Banovich Tamás, Hegyi Barna és Markos Miklós társaságában elindultunk a nyugati határra, hogy az ottrekedt vöröskeresztes segélyvagonokról felvételeket készítsünk. Végigmenve a Dunántúlon, megálltunk Győrben, ahol éppen tömeggyűlés volt a Városháza előtt. Továbbmenve, a mosonmagyaróvári temetőben készítettünk felvételeket a pár nappal korábbi eseménynél, a tömegek és az ÁVH ütközésénél keletkezett áldozatok sírjáról, majd az eredeti célnak megfelelően ugyancsak felvételeket készítettünk az osztrák határon álló vöröskeresztes segélyvagonokról. Mindenki a filmgyárban, - s így mi is – úgy éreztük, hogy ezekben a napokban az a dolgunk, hogy rögzítsük az eseményeket.

És mi lett ezekkel a filmekkel?

Igazából nem tudom... Azt hiszem, Zsigmond Vilmos és Kovács László vittek el filmeket... meg talán Badal János is.

Zolnay Pál egy interjúban azt nyilatkozta: „1956 végén, tudtommal, szinte egymagában Lénárt István vitte a vállán a filmgyárat.” Ez tényleg így volt?

Nem tudtam erről a nyilatkozatról. Hogy Pali melyik periódust jelölte 1956 végének, ezt most sem tudom. Október 24-én valóban kigyalogoltam a Belvárosból Zuglóba. Beültem az üres filmgyár telefonközpontjába és felhatalmazás nélkül nyugtattam a tanácstalan betelefonálókat. Közöltem, hogy sértetlen a gyár, további intézkedésig maradjanak otthon és figyeljék a rádióközleményeket. De ez

Arcok

a szerepem csak egy-két napig tartott, ezután megindult az élet, megalakult a Munkástanács, és elindultak a felvételek. Ha Pali 1956 végéről beszélt, akkor megjegyzésének van valami alapja. A félbehagyott játékfilmek munkáinak folytatásában, az élet újraindításában novemberben, decemberben valóban volt szerepem.

1956 végén a változást sürgető fiatal rendezők csoportjának gyártásvezetője lett...

Valóban ekkor alakultak a későbbi önálló stúdiók elődei, az 1-es, a 2-es és 3-as stúdiócsoportok. Én az 1-es stúdiócsoport főgyártásvezetője lettem. Az idetartozó fiatalok, Fábri Zoltán, Makk Károly, Máriássy Félix, Bacsó Péter úgy gondolták, hogy itt az alkalom arra, hogy a méretében és szemléletmódjában is bürokratikus filmgyártól leszakadva, egy másik, modernebb, mozgékonyabb filmgyártat hozzanak létre. A szűk körű, addig titkos terv egy másik, pasaréti műtermekre épülő gyár létrehozását célozta, a tervet az akkori minisztérium is támogatta. Fábri lakásán volt egy – a további sorsom miatt emlékezetes – összejövetel. Én azon a véleményen voltam, hogy még ne önállósodjunk, mert ez a telep még nem alkalmas az önálló gyártásra. Kezdjünk dolgozni olyan filmekkel, amelyek elkészíthetők ilyen körülmények között, és egy-két év múlva teremtjük meg az önálló működés materiális feltételeit. Fábri kishitűséggel vádolt és közölte, hogy vagy most van itt a történelmi lehetőség vagy soha. A többség elfogadta álláspontját.

De aztán a titkos terv kipattant, és az újjáalakult pártszervezetből kiindulva különböző hamis vádakkal illették a társaságot: „a csoport célja az, hogy több pénzt akarnak keresni, ezért szét akarják verni az egységes filmgyártat.” A hangulatot erősítette bizonyos generációs féltékenységek, az idősebb művészek sértődöttsége. Az ügyben szereplő rangos művészek mellett én voltam az „összesesküvők” legkevésbé értékes tagja, ezért először fegyelmi eljárást kezdeményeztek ellenem, majd kirúgtak. Makk-kal és Bacsóval jöttünk haza a Ház a sziklák alatt badacsonyi terepszemléjéről, mikor kezembe nyomták az indok nélküli felmondólevelet. Egy-két héttel később felhívott Darvas József, aki népművelési miniszter volt a Szakadék című film forgatása idején, akkor barátoktunk össze. Kérte, hogy látogassam meg. Kimentem hozzá a Hidász utcai házába. Elmondta, hogy felajánlották neki a filmgyár igazgatói posztját, és tanácsomat kérte, elvállalja-e? Én természetesen lelkesítettem és rábeszéltem. Rákérdezett, eljövök-e hozzá helyettesnek, mire közöltem, hogy éppen ki vagyok rúgva. Elmondtam neki a történeteket, miért kerültem ki a gyárból. Rövid időn belül leváltották az addigi vezetőséget, és Darvas lett az igazgató. Így néhány heti álltalanság után Darvas visszavett annak ellenére, hogy az újjáalakult pártszervezetben a túlnyomó többség ellenem szavazott.

Párttag volt?

1956-ig igen. Talán ez is szerepet játszott a bűnlistám összeállításakor. Darvas figyelmeztetett, hogy vigyázzak,



Szirtes Ádám, Berek Kati, Bessenyei Ferenc, Lénárt István, 1962.

mert lesik az alkalmat, mikor találnak okot ismételt elbocsátásomra. Éppen a Bolond április forgattuk Fábrival, Mensáros Lászlóval és Krencsey Mariannal, mikor egy mondvacsinált indokkal megint megkaptam a felmondásomat. 1958-ban természetesen elsőnek a Televíziónál jelentkeztem. „Lénártnak valami 56-os ügye volt”, tudtam meg utólag, s hogy ezzel az indokkal nem vettek fel. Majd Várkonyi Zoltán és Major Tamás segítségével kerültem a Nemzeti Színházba, ahol közel négy évig közönségszervező és propaganda titkár voltam. 1963-ban a Televízió alelnöke keresett meg és felajánlotta a fődíszpécseri állást. Nem szerettem ezt a nagyon is ipari foglalkozás-megjelölést. Területemet rövidesen át is alakítottam a televíziós nyelven jobban hangzó koordinációs központtá. Mindig úgy gondoltam, hogy a Magyar Televízió – miként a filmgyár vagy a színházak is – művészeti intézmény, ahol az alkotás, a művészeti termék a legfontosabb. Az elsősorban műszaki produktumként létrejött intézményben emiatt sokszor kerültem konfliktusba.

Mi okozta a konfliktust? Feltehetőleg fontosabbnak tartotta a művészetet, mint a létrejöttéhez szükséges technikai körülményeket. Milyen műsorok gyártásában vett részt a legszívesebben?

Nem tudnám felsorolni a több évtizedes működésem, de elsősorban az évi hetven-nyolcvan magyar- és világirodalmat megjelenítő tévéjátékokban és tévéfilmekben... Olyanok voltak köztük, mint az Égető Eszter, (1989), amit Hintsch György rendezett. Azokban az években a Ki mit tudok, a karmesterversenyek, az Iskolatelevízió, a könnyű műfajban pedig a táncdalfesztiválok ma is élő slágerei jelentették az én televíziómat.

A konfliktusok ellenére több mint negyven évig hűséges volt a Televízióhoz... Soha nem akart megválni tőle vagy más területen dolgozni?

Azt a televíziót, ahol én dolgoztam, nagyon szerettem. Volt, hogy csábítottak: menjek például a Vígszínház igazgatójának. Később az is felmerült, hogy legyek a filmgyár igazgatója; de maradtam. Ekkor már hatvanon felül voltam és

úgy éreztem, túlkoros vagyok. Így visszatekintve büszkén vállalom az elmúlt évtizedeket, mert egy nagyon jó televízióban dolgoztam. Talán nem végeztem rosszul a dolgomat és talán mások is így gondolják. Egyszerre vagyok az MTV örökös tagja, és a filmszakma – a magyar filmszemle – életműdíjasa. Ezek a gesztusok minősítenek.

E szolgálat mellett életének van egy másik, nagyon izgalmas oldala is. Számos filmben játszott, és még most is sokszor felkéri filmszerepekre. Hogyan fér meg egymás mellett az inkább praktikus és a realitás talaján álló gyártásvezetés és vezetés az egészen más karaktert igénylő színészettel? Sehogy.

Akkor hogyan került erre sor? Mikor jutott eszébe a színművészet?

Fehér Györgyöt megkértem, amikor még kameraman volt, hogy jöjjön el forgatni a fiam esküvőjén. Mire ő szenttelenül azt válaszolta, hogy csak akkor, ha elvállalok egy szerepet a vizsgafilmjében.

A rendhagyó III. Richárd (1973) a Veszprémi Televíziós Találkozó nagydíját nyerte.

Nem szívesen vállaltam, úgy éreztem, nem való egy vezető köztisztviselőhöz, rongálja a tekintélyemet. De mit tehettem? Beadtam a derekam. Egyébként a hozzám tartozók azt állítják, hogy szeretem magam viszontlátni a vásznon, a képernyőn. Én nem vagyok színész, semmi közöm ahhoz, hogy a rendezők egy részének megtetszik a sokráncos arcom.

Elolessa a szerepet, mielőtt dönt, vagy bármit elvállal?

A múlt héten érkezett hozzám egy forgatókönyv. Felkértek egy epizódszerepre, ahol meztelenül kellett volna fiatal nőkkel évdődnöm. Természetesen nem fogadtam el a felkérést.

Milyen szerepet játszana szívesen?

Ha már választhatnék, akkor egy kemény karaktert, például egy SS főnököt.

Nem tartana attól, hogy nem kelt rokonszenvet a nézők körében?

Ha tükörbe nézek, arra gondolok, hogy az arcom inkább a negatív szerepre alkalmas.

Miért gondolja ezt?

Úgy gondolom, hogy az első benyomás negatív, de megvigasztal, hogy később tudom ezt korrigálni. Megtörtént már, hogy két-három éves gyermekek sírni kezdtek, ha megláttak, de a közös üdülés harmadik-negyedik napján közel kerültünk egymáshoz, sőt összebarátkoztunk.

Különös, hogy nem tartja magát színésznek... miközben sokan úgy gondolták, hogy Tarr Béla A londoni férfi című filmjében az ön alakítása a legemlékezetesebb...

Nehéz film volt, azért is, mert másfél évre leállt. Kérdeztem is Bélát, hogy miből gondolja, hogy a magamfajta öregember másfél évig nem változik. Nehéz volt a feladat, sokat kellett masíroznom, holott három évtizede sántítok. Aztán a filmben én beszélek a legtöbbet, és sok szöveget kellett megtanulnom.

Szakmai tapasztalatai alapján jól ismeri a producerek munkáját és helyzetét is. Persze tudjuk, hogy országonként, sőt filmenként is változik ez a szerepkör. Feltűnő, hogy egyre nagyobb a jelentősége, mi több, manapság az is előfordul, hogy a film rendezője egyben a mű producere is. Mi a véleménye erről?

Magyarországon nagyon nehéz producernek lenni, mert a mai napig nincs igazán kialakulva a mecénás-rendszer. Ugyanarra a három-négy helyre járnak a producerek, hogy összekaparják a Magyar Mozgóképek Közalapítványtól kapott ötven-hatvan százalékon kívüli, szükséges összeget. A legtöbbjük már elégedett, hogyha nem kerül anyagilag hátrányos helyzetbe. Ismerek néhány producere, aki a dolognak a művészeti részét is a szívében viseli, nemcsak a szervezést és pénzgazdálkodást intézi. Ezeket tiszteltem. Mi nem voltunk ilyen helyzetben, az én időmben a filmek állami támogatásból készültek, és mi azzal gazdálkodtunk. Ma túlhatalmuk van az amerikai producereknek. Nem csak azt döntenek el, hogy mit csinálnak meg, hanem amikor a rendező már befejezte a filmet a maga részéről, az övék az utolsó vágás joga. Egy európai számára ez az eljárás nagyon viszolyogtató. Én abban bízom, hogy inkább az európai gyakorlat marad Magyarországon, mint az amerikai. Legyen az utolsó vágás joga a rendező és a producer közös döntése. A művészi tevékenység megítéléséhez európai szellemiségre volna továbbra is szükség.

Díjak, kitüntetések

Szocialista Kultúráért (1971), Munkaérdemrend Bronz fokozat (1972), Munkaérdemrend Arany fokozat (1981), Magyar Köztársaság Lovagrendje (1996), Árvai Jolán-díj (2002), Magyar Filmszemle: Életmű-díj (2004), az MTV Örökös Tagja (2004)

Készítette Surányi Vera

Spirál rovat

1992-ben Budapesten járt a világhírű filmszemiotikus, Christian Metz. Egyhetes szemináriumot tartott nemzetközi hallgatóság előtt. Előadásainak szövegét a következő évben jelentette meg a Magyar Filmintézet, egy némileg talán szokatlan, spirálozott kiadványban. Ez lett a Filmintézet majd a Filmarchívum tudományos folyóiratának, a Filmspirálnak az első száma. Az akkor még létező Tudományos Csoport tagjai alapították azzal a céllal – amit a puritán, sokáig kép nélküli lapforma is jelzett –, hogy határozott választóvonalat jelöljenek ki a valóban tudományos szemlélet és a tanulmány jelleget öltő esszéizálás között, amely igen gyakori a filmes szakirodalomban. A mérce olyan magasra lett szabva, hogy aztán egy ideig meg is állt a dolog. Szerencsére korán elhunyt kiváló kollégánk, Szilágyi Gábor nem bizonyult olyan szigorúnak, mint amilyen szigorúnak látszott. Átvette a szerkesztést, és negyedéves folyóiratot csinált a Filmspirálból. Ezek a számok áttekintették a filmtudomány több alapvető problémáját, kutatási területét. Egzakt gondolkodásra, módszeres vizsgálódásokra ösztönöztek, amivel a felsőszintű oktatást is szolgálták. Az elmélet mellett a folyóiratban egyre gyakrabban jelentek meg igazi filológiai pontosságra törekvő filmtörténeti anyagok. Filmpolitikai és egyéb dokumentumok kerültek publikálásra. Az utolsó időben előtérbe kerültek alkotói életművekkel – így Máriássy Félix és Fejős Pál pályájával – foglalkozó tematikus számok.

33 megjelenés után most a Filmkultúra keretein belül próbáljuk meg folytatni a Filmspirál szemléletét. A rovat évente kétszer nyomtatott formában is jelentkezni fog. Hogy milyen tartalommal? Erre most egyszerű lenne azt válaszolni, hogy színvonalas filmelméleti és filmtörténeti tanulmányokkal. De ezzel kapcsolatban kicsit skeptikusak vagyunk. Nem szeretnénk szolgálni a futószalagon gyártott tudományt, amely nem több önreprezentálásnál, szerepigazolásnál. Igyekszünk következetesen képviselni, hogy valaminek a tudományos vizsgálata – legyen szó akár műalkotásokról – nem azonos a szakirodalmi ismeretek bővítésével, a tudálékos idézethalmozással. Az embernek néha az az érzése, hogy a művészet-tudományi tanulmány csupán egy irodalmi forma. Összetevői: a kijelentés tárgy-szerűségéig száradó nyelvezet, egy ambiciózus bevezető, egy kitalált probléma, sok-sok hivatkozás, és valamiféle válasz, eredmény. Talán ez utóbbinál ragadható meg legjobban a tudományos hatás és a tudomány különbsége. A tudományban ugyanis nagyon ritkák az eredmények. A kutatás tárgyáról szigorúan módszeres vizsgálatok folynak, számtalan ellenőrzéssel, és általában kudarcra. Ami azonban rögtön lezár egy tévutat.

Minket a tévutak is érdekelnének. Lehetőségeinkhez képest azzal szeretnénk szolgálni a filmtudományt, hogy különböző áttekintésekkel, filmtörténeti adatértékelésekkel megpróbálunk rendet tenni vizsgálataiban és azok eredményeiben.

Forgács Iván

Börcsök Dóra

Mi a szín?

A kromatika alapfogalmai

A színdramaturgiai vizsgálódásokat megelőzően le kell rögzíteni néhány olyan alapfogalmat, amelyek nélkül nem lehet a színek nyelvén beszélni, meg kell határozni és nevezni azt a kromatikus készletet, amelynek a tónusai-val dolgozni fogunk. Meg kell kísérlni a színről beszélni, nem pusztán abból a kinematografikus szempontból, miszerint a vásznon lényegi vagy járulékos elem, reális vagy irreális, hanem aszerint, hogy a különféle tudományos és művészi vélemények hányféleképpen közelítik meg mint jelenséget, és ezekből a jelen esetben melyik tűnik alkalmazhatónak.

Mi is a szín tulajdonképpen? „Az elmúlt két évezredre a következő szín-álláspontra érvényes: nem mint percpációs jelenséget, de mint a testek valódi anyagi burkát, illetve mint fény-törédeket határozták meg. Csak napjainkra jellemző, hogy antropológusok és tudományos szakemberek ösztönzésére szokássá vált a színt, hullámhossz, fény-frakció és anyagi mivolt helyett érzetnek, a fény által színezett elem fiziológiai érzetének tekinteni.” Pigmentáris, anyagi létezőként a szín alábbvalónak számított, mint spirituális fény-dimenziójában (e megközelítés tudományos alapjait Isaac Newton rögzítette, kimutatta, hogy a fehér fény szétbontása színes sugarakat eredményez, és így felfedezte a színek spektrálszalagját), illetve érzetként.

A művésztörténet hosszú időn keresztül a rajz-szín elsőbbségért vívott harcáról tanúskodik, s ebben a küzdelemben a szín sokszor azért marad alul, mert anyagiságánál fogva pusztán felszínnek, csalóka látszatnak tartják. „A rajz azonban a festészetnek csupán az előfutára, »mozgáskorlátozott« abban a pillanatban, amint a fény reprezentációjáról van szó.” A fény a koloritok révén elevenedik, lendül mozgásba a vásznon, a szín a fény alkotóeleme, ugyanakkor öbelőle születik. „A festmény mindenekelőtt szín és fény összjátéka.” A szín fény rangra való emelkedése spirituális értékekkel ruházta fel őt. (Ugyanakkor a fizika pontosan bemérhetővé, meghatározhatóvá teszi az »elektromágneses energia egyik fajtájából létrejövő színek fényhulláma- it, rezgésszámát«.) Az impresszionis-

ták legfőbb célkitűzése, hogy szín és fény elválaszthatatlan összefonódását tanulmányozva vásznonra vigyék a pillanatról pillanatra változó fény hatására bekövetkező modulációját a színeknek, „a fényes vibrációk dekomponálásával igyekeznek felfedezni a valós színek játékát”. Tulajdonképpen mondhatni, hogy a film „mozgás-szín” képét előlegezik meg.

A mozgókép vonatkozásában is elmondható, hogy szín és fény összjátéka, amely játék nyomot hagy az anyagon – „Bármilyen is az alkalmazott technikai módszer, a filmkép lenyomatot ad a tárgy színéről, esetenként megváltoztatható lenyomatot, amit nyilvánvalóan meghatároznak az alkalmazott módszer lehetőségei, de mindenképpen egyfajta lenyomatot hoz létre.” – hogy aztán bennünk, percpációs rendszerünkben teljesedjen ki. A mozgókép szín-definíciója is hasonlóan komplex feladat, mint arra válaszolni, hogy mi a szín a legkülönbözőbb vonatkozásában. Ahány megközelítési mód, annyi válaszadás lehetséges. Fizikai, kémiai, biológiai, filozófiai, esztétikai, társadalomtörténeti. A színt mint társadalomtörténeti jelenséget határozom meg. „Életünk minden látványelemét érintő, szimbolikus és érzelmi jelek összességét.” „A társadalom produkálja a színt, ő adja definícióját és értelmét, kódjait és értékeit, ő szervezi a gyakorlatát és meghatározza a színek tétjét. (...) A színek története nem lehet más, csak társadalmi. (...) A szín nem annyira természetes jelenség, mint komplex kulturális konstrukció.” A koloritokat – noha megkísérlem a szimpla optikai leírásukat – nem mint „ártatlan”, pusztán formális jelenségeket mérem fel. A színt leginkább mint szimbolikus és érzelmi jelek társadalmi tradícióját igyekszem feltérképezni.

Mindenekelőtt tisztázni kell milyen szín-bázissal dolgozunk, a tónusait s a köztük levő hierarchiát. Mit nevezünk kontrasztnak, harmóniának. Az analízis kiindulópontja az a tizenkét osztatú színekör lesz, amelyet Johannes Itten javasol kialakítani a konstruktív szín-elméletbe való bevezetésként. A szín-évezredes története során klasszifikációjuk megannyi változáson ment

FILMKULTÚRA a Magyar Nemzeti Filmarchívum online magazinja

SEARCH [] OK

SUMMARIES SZERZŐINK REPERTÓRIUM FILMKULTÚRA '96-TÓL HÍRLEVÉL

ON ITT VAN: SPIRÁL / 2008

Címlap	32
Kronika	
Filmek	
Arcok	
Spirál	2008
Musztar	Korábbi számok
Képtár	Összes

2007
2006
2005
2004
2003

terjú
az erdélyi filmgyártáshoz
Országos hírű drámatörténeti sorozat
Az utolsó évek tervei levelek tükrében
A legendás vagy utolsó maradványainak dokumentumai
Egy Janovics-film, Az utolsó éjszaka azonosításának és restaurálásának krónikája
Bibliográfia
Kolozsvári filmek listája

Impresszum Támogatóink Elérhetőségeink

Spirál

keresztül. A legkülönfélébb teóriák és gyakorlat tükrében változott a tónusok percepciósi hagyománya, megnevezésük, a köztük levő hierarchikus viszony, kombinatorikájuk.

Az antik világ három színt valorizál, a feketét, a fehéret s a pirosat. A zöldet és a kéket nem igazán látják. A fehérnek ellentéte a piros és a fekete. A piros par excellence szín, a leginkább respektált, talán a hozzá kötődő szimbolikus asszociációk ereje miatt. Ez a triumvirátus, Michel Pastoureaux szerint egészen a középkorig olyan három pólust képez, amely körül artikulálódik minden szimbolikus rendszer és társadalmi kód. A XIII. század már a kék nagy korszaka. A pirosnak először támad igazi konkurenciája. A színek társadalomtörténete természetesen szoros összefonódik a tudományos eredmények történetével. Newton prizmatikus skálájának felfedezése nyomán a szivárvány hét színe – vörös, narancs, sárga, zöld, kék, sötétkék, ibolya – kiegészülve a nem-prizmatikus bíborral, illetve kizárva a fehéret és a feketét (a rendszerből), a legfontosabb alapszínné emelkedett. Felfedezik továbbá ezeknek a spektrálszíneknek a komplementertörvényét, miszerint, ha két fényfajta keverékéből fehér jön létre, kiegészítő fénypároknak nevezzük őket. Nem sokkal később a festők gyakorlati tapasztalatai révén végérvényesen rögzítik a pigmentáris, anyag-színek traktátusát: „A festészet három szín segítségével, a sárgával, a pirossal és a késsel ábrázolhat minden látható tárgyat, mivel ezekből kikeverhető akármelyik másik kolorit. Ezért nevezzük őket primér színeknek. A sárga és a piros narancsot ad, a piros és a kék bíbort és ibolyát, a kék és a sárga zöldet. A három alapszín együtteséből pedig megszületik a fekete.” A spektrális és pigmentáris színek terén elért ezen felfedezések talán a legfontosabbak a színek történetében. „Eredményeiket összeházasítva megkapjuk a komplementer-törvényt és azt a kombinatorikát, amelyet manapság a leginkább ismerünk.”

Színkör

Noha a színek osztályozásának, rendszerezésének az említett felfedezések szabtak némi azonos kiindulópontot, számos szín-kör létezik. Osztva Johannes Itten véleményét, miszerint problematikus feladat egy számrésű kolorit-körrel dolgozni, az ő szín-skáláját fogom alapvető eszközként használni. Tizenkét osztatú köre a következőképpen épül fel: „Helyezzük el a három első rendbeli színt egy egyenlő oldalú háromszögben úgy, hogy a sárga felül legyen, a vörös jobbra lent, a kék balra lent. A háromszög egy körbe van berajzolva; e körben megszerkesztünk egy hatszöget. A maradék háromszögekbe belefestjük a két-két első rendbeli színből kialakított három keverékszínt. Így kapjuk meg a másodrendű színeket: sárga és vörös = narancs, sárga és kék = zöld, vörös és kék = ibolya. A három második rendbeli színt igen pontosan kell kikevernünk, nem szabad közelíteni sem az egyik, sem a másik alap-

színhez. (...) Ezek után az első körtől megfelelő távolságot számítva, körgyűrűt rajzolunk, s felosztjuk tizenkét egyenlő szakaszra. E gyűrű megfelelő helyein felhordjuk az első rendbeli és a második rendbeli színeket, oly módon, hogy két-két színnel kitöltött szakasz között maradjon egy-egy üres is. Ezekre az üres részekre hordjuk aztán fel a harmadik rendbeli színeket, amelyek egy első rendbeli és egy második rendbeli színnel való keverékekből keletkeznek, a következőképpen: sárga és narancs = sárgásnarancs, vörös és narancs = vörösesnarancs, vörös és ibolya = vörösesibolya, kék és ibolya = kékesibolya, kék és zöld = kékeszöld, sárga és zöld = sárgászöld. Létrejött tehát egy tizenkét osztatú, egyenlő távolságú színkör, amelyben minden egyes színnek megvan a maga fel nem cserélhető helye. A színek a szivárvány és a színkép tónusainak sorrendjében követik egymást. (Newton ezt a kontinuum színkört úgy kapta meg, hogy kiegészítette a színképet a spektrumból hiányzó bíborral. A színkör tehát konstruktív kiegészítéssel lett teljes.)

Mindaddig, amíg a színekről alkotott fogalmak nem felelnek meg pontosan rögzített színképzeteknek, nem kerülhet sor a színekről folytatott hasznos véleménycserére sem. Ezt a színkört olyan pontosan magunk előtt kell látnunk, amilyen pontosan a zenész a skála tizenkét hangját hallani képes.” A fekete és a fehér (= a színek fizikai totalitása, a komplementer spektrum-színek keveréke) a színkörön kívül álló két pólus, „fény és árnyék kifejezésének legerőteljesebb eszköze, minden tekintetben ellentétes hatásúak, kettőjük között terül el a szürke tónusok és a színek birodalma.” Vaszilij Kandinszkij úgy fogalmaz: „a saját farkába harapó kígyóhoz hasonlító színkörön kívül állnak, jobbra és balra a csend nagy lehetőségei, a halál feketéje és a születés fehérje.” E két nem-szín, keveredvén bármelyik másikkal azok világos-árnyas karakterén változtatnak, illetve minden szín világító erejét, tisztasági fokát megtörik. („Vigyázat, a színek világító erejét, vagy tisztaságát nem szabad összetévesztenünk világos voltukkal.”) Fekete és fehér között hallatlanul sok a világos- és sötétszürke tónus. (A semleges szürkét Itten karakter nélküli, közömbös nem-színnek tekinti.) „A színkör példájára felállíthatjuk a két pólus közötti skálát oly módon, hogy a tizenkét egymástól egyenlő távolságra álló szürke tónus fokozatosan sötétedő oszlopa mellé úgy illesztjük a színkör tizenkét tiszta színét, hogy a megfelelő sorok világossági értékei megfeleljenek a szürke tónusfokozatoknak. Így megkapjuk a szín-készletünk sötét (árnyas) és világos (fényes) variánsait.”

Színharmonia

Ahhoz, hogy meg tudjuk állapítani harmónia és diszharmonia milyen mértékben osztozik a filmen, definiálnunk kell ezeket a fogalmakat, meg kell határoznunk, hogy a színek tekintetében a harmónia egyenlő a különféle kontrasztok kiegyensúlyozott előfordulásával.

Aki a színek harmóniájáról beszél, két vagy több szín közös hatását ítéli meg. A szubjektív színakkordokkal kapcsolatos tapasztalatok és kísérletek azt bizonyítják, hogy a harmónia és diszharmonia megítélésében az emberek véleménye eltérhet egymástól. Johannes Itten véleménye szerint a laikusok többnyire azokat a színösszeállításokat nevezik harmonikusoknak, amelyekben hasonló karakterű színek szerepelnek, vagy különböző színek azonos tónusértékei. Ezek a színek erős kontrasztok nélkül állnak egymás mellett. A harmóniára és diszharmoniára vonatkozó kijelentések általában a kellemes-kellemetlen és a szimpatikus-antipatikus benyomások érzelmi tartományára vonatkoznak. Az efféle ítéletek csupán személyes vélemények, objektív értékük nincsen.

„Ki kell emelni a színharmonia fogalmát a szubjektívan meghatározott érzelmi kötődésből és áthelyezni az objektív törvényszerűség birodalmába. A harmónia egyensúly, az erők szimmetriája.” „Természetesen mindenkinek lehetnek személyes elképzelései, hajlandósága bizonyos színharmonia felé, akár a pillanatnyi kedélyállapottól függően. A harmónia törvényei azonban függetlenek az individuum szubjektivitásától.” A harmónia alapelve a fiziológiai szabályok megkövetelte komplementertörvényből vezethető le. „Látóérzékünk apparátusában a harmónia az egyensúly pszichofizikai állapotát jelenti; ebben az egyensúlyban a látási szubsztancia disszimilációja és asszimilációja egymással mennyiségileg egyenlő. A semleges szürke szín hozza létre ezt az állapotot. Kikeverhető az ilyen szürke feketéből és fehérből, vagy két komplementer színből és fehérből vagy több színből is, ha bennük a három alapszín, a sárga, a vörös, és a kék a megfelelő keverési arányban fordul elő. Egy komplementer színpárban ugyanis mindhárom alapszín jelen van. A sárgát, a vöröset s a kéket az összes szín totalitásként foghatjuk fel. A szem a maga kielégülése kedvéért megköveteli ezt a totalitást. Ha megkapja, harmonikus egyensúlyban nyugszik. Két vagy több szín akkor harmonikus, ha keverékükből semleges szürke jön létre.

„Általában véve azt mondhatjuk, hogy mindazok a komplementer színpárok, mindazok a hármass-, és négyeshangzatok (és további, még több komponensből állók), amelyeknek színei a tizenkét osztatú színkörben egyenlő oldalú vagy egyenlő szárú háromszöggel, négyzettel vagy téglalappal, hatszöggel jelölhető vonatkozásban állnak egymással, harmonikusak. A kör elsőrendű hármashangzatában fejeződik ki a színek legnagyobb, legharsányabb ereje. A sárga-vörös-kék triumvirátus komponenseinek mindegyike jellegzetes, össze nem cserélhető karakterrel rendelkezik. Összecsendülésükben mindegyik szín önmagában véve statikusan hat, vagyis a sárga sárgának, a vörös vörösnek, a kék kékeknek. Szemünk tehát nem kíván egyéb, kiegészítő színeket, a három szín keverékéből szürke jön létre. Az ő hármashangzatuk példájára kialakítható a másodrendű, komplementer színek háromszöge, a

narancs-ibolya-zöld. Ezenkívül számtalan másik, több összetevőből álló négyes-, hatos- vagy még többes-hangzat – vagy akár kevesebből álló, hiszen harmonikusak a kettőshangzatok is, amennyiben a két alkotóelem szimmetrikusan áll a színgömb középpontjához képest.”

A harmonikus kompozíciók szempontjából a színeknek nemcsak a mennyiségi, de minőségi – telítettségi – arányai is meghatározóak. Tehát leszűrhetjük azt a végeredményt, hogy a legfelsőbb harmónia a három alapszín kiegyensúlyozott totalitása. Valamint harmonikus együttállást eredményez két vagy több szín keveréke, ha szürkét adnak ki.

Vajon a fent vázolt harmónia-fogalom tükrében, mit kezdünk H. Ernest Pfeiffer harmónia osztályozásával, miszerint létezik annak konzonáns, diszsonáns válfaja. Konzonáns harmónia alá az ugyanazon töről fakadó szomszédos tónusok együttállását sorolja – egyik legnagyobb mestereként Jean Renoir-t tekintve –, diszsonáns harmóniát (avagy a diszharmonia) pedig a komplementer kontrasztokban látja, amelyekben nincsenek szomszédos tónusok. Ezen meghatározások tanúsága szerint, úgy tűnik, mintha Pfeiffer számára a színharmonia nem a három alapszín totális egyensúlya lenne. Ő a hasonló, rokon színkarakterek kiegyensúlyozott együttállását nevezi harmóniának.

Ha a harmónia nem más, mint ellentétes erők egyensúlya, akkor minden diszharmonia, minden kontraszt kiegyensúlyozott állapotában harmónia. Persze, ha Itten leszögezi, hogy harmonikus az a színösszetétel, amiből szürke jön létre, akkor, ha elfogadjuk ezt a megállapítást, nem érvényes a fenti teória. Vajon lehet-e a nem kifejezetten egymásnak szegülő erők (pl. rokonszín) egyensúlya is harmónia? Itten szerint nem, ha nem jön belőlük szürke létre.

Nem egészen egyszerű feladat tehát egy film plán-, és szekvencia készletének szín-összhangzattanának, illetve diszsonanciájának a vizsgálata, hiszen a teljes körű és maradéktalan feltérképezés, analízis, beteljesíthetetlen célnak látszik.

Színkontraszt

A harmónia fogalma után meg kell kísérlni megadni a kontraszt definícióját. „Harmóniánk lényegileg a kontraszt princípiumán nyugszik.” „Kontrasztról akkor beszélünk, ha két összehasonlítható színhatás között szembeszökő különbségek vagy intervallumok állapíthatóak meg. Ha ezek a kontrasztok maximumig fokozódnak, ellentétesen egyenlő (=harmónia) vagy poláris kontrasztokról beszélünk. Vizsgáljuk meg a színek hatásának jellegzetes módjait, és kiderül, hogy hét különböző kontraszthatás különíthető el. Törvényszerűségeiket illetően ezek annyira különböznek egymástól, hogy mindegyik kontrasztot külön-külön kell tanulmányozni. Mindegyikük a maga különleges karakterében, optikai, exp-

resszív és konstruktív hatásában annyira sajátos és egyedülálló, hogy fel kell ismernünk bennük a színek alapvető formaképző lehetőségeit.”

Itten szerint a kontrasztok a következőképpen nevesülnek:

- magábanvaló színekontraszt
- fény-árnyék kontraszt
- hideg-meleg kontraszt
- komplementer-kontraszt
- szimultán-kontraszt
- minőségi kontraszt
- mennyiségi kontraszt

A magábanvaló színekontraszt a leg egyszerűbb, nem támaszt nagy követelményeket a színlátással szemben, mert előállításához a színek tisztán, legteljesebb világítóerejükben használhatók fel. Sárgából, vörösből és kékből jön létre a legnagyobb kifejező erejű magábanvaló színekontraszt. Előállításához legalább három, egymástól határozottan elütő színre van szükség. Hatásuk mindig tarka, haragos, erőteljes és határozott. E kontraszt hatásának az ereje egyre csökken, amint a választott színek távolodnak a három első rendbeli szintől. A narancs – zöld – ibolyaszínek például gyöngébb karakterűek, a harmadik rendbeli színek hatása még kevésbé határozott. Ha a fekete-fehéret bevonjuk a kompozícióba, az előbbi növeli világító erejüket, az utóbbi gyöngíti őket. Ősi erőt sugárzó, színekben tobzódó élet: ez a magábanvaló színekontraszt kifejezési tartalma, kozmikus, őseredeti fényerők, ugyanakkor ünnepi, materiális valóságok – ez az első és második rendbeli töretlen színek karaktere.

Fény és árnyék, világosság és sötétség: az emberi élet s az egész természet poláris kontrasztjai ezek, alapvető jelentőségük van. A fény és az árnyék kifejezésének legerőteljesebb eszköze a festő számára a fehér és a fekete szín. Minden tekintetben ellentétes hatásúak, kettejük között terül el a szürke tónusok és a színek birodalma. Egyetlen maximális fekete és egyetlen maximális fehér létezik csupán, de a kettő között hallatlanul sok a világos és sötétszürke tónus, e tónusokból folyamatosan fokozódó sor alakítható ki a fekete és a fehér között. A semleges szürke karakter nélküli közömbös nem-szín, ezért könnyen befolyásolható tónus- és színekontrasztokkal. Néma, de nyugalmából kimozdítható és akkor csengőn hangzani kezd. Semleges állapotából bármely tetszőleges szín átváltoztathatja, ő azonban gyengíti a többiek erejét, megszelídíti őket. A szürke nemcsak feketéből és fehérből keverhető ki, de a három alapszínből és bármely komplementer színpárból. A fény-árnyék kontrasztot természetesen nemcsak a fekete-fehér-szürke tartományán belül lehet tanulmányozni. „A színes fény-árnyék skálát megvizsgálhatjuk, ha a fehértől a feketéig vezető tizenkét egymástól egyenlő távolságra álló szürke tónus fokozatosan sötétedő oszlopa mellé úgy illesztjük a színek tizenkét tiszta színét, hogy a megfelelő sorok világossági értékei megfeleljenek a szürke tónusfokozatoknak.” A legfontosabb leszűrhető tapasztalat, hogy mindegyik szín más-más fényességi-világos-

sági fokon sugárzik. „Hallatlanul nagy jelentősége van annak a megállapításnak, hogy a telített, világító színeknek különböző világossági értékük van. Az egyforma világossági, vagy sötétségi fok rokonítja egymással őket. Az azonos tónusértékek egymáshoz kötik és összefoglalják őket.” A tiszta színek közül legvilágosabb a sárga, legsötétebb az ibolya, a legerősebb világossötét kontraszt tehát e két szín között feszül. „Sötét sárga, amely világítana, nem létezik. A telített, karakteres kék nagyon sötét, a világoskékek hatása jellegtelen, világító erejük nincsen. A vörös csupán sötét színeként képes kisugározni, jelentékeny világító erejét, a tiszta sárga tónusfokozatán álló kivilágított vörösnek többé nincsen sugárzó ereje.” A tiszta színek világossági és sötétségi értékei a megvilágítás intenzitásától függően változnak. „A vörös, a narancs és a sárga csökkenő fényben sötétebbnek hat, a kék meg a zöld viszont világosabbnak. Előfordulhat tehát, hogy a színek tónusértékei fényes nappal helyesen, ugyanaznap alkonyatkor pedig hamisan érvényesülnek.” A színek művészenek feltétlenül számolnia kell a komponálásnál ezekkel a tényekkel.

„A hét kontraszt közül a legcsengőbb a hideg-meleg kontraszt. Átala válik lehetővé, hogy a színekkel felidéz-zük a szférák ujjongó zenéjét. A sárga-vörös tengelyre derékszögben áll a vörösesnarancsot és a kékeszöldet, a hideg-meleg kontraszt két pólusát összekötő tengely. „A legmelegebb szín a vörösesnarancs vagy szaturnuszvörös, a leghidegebb a kékeszöld vagy mangán-oxid. A sárga, sárgásnarancs, narancs, vörösesnarancs, vörös és vörösesibolya színeket általában meleg, a sárgászöld, zöld, kékeszöld, kék, kékesibolya és ibolya színeket hideg színeknek nevezik. E különbségtétel azonban csalóka. Mert ugyanúgy, ahogy a fehér és fekete pólusok a legvilágosabb és a legsötétebb tónust jelentik, s az összes szürke tónus csak relatív módon hat világosnak vagy sötétnek, világosabb vagy sötétebb tónusokkal való kontraszthatása szerint, a kékeszöld és a vörösesnarancs, mint a hideg és a meleg két pólusa is mindig hideg vagy meleg; a színek közöttük elhelyezkedő színek viszont hol hidegnek, hol melegnek hatnak aszerint, hogy melegebb vagy hidegebb színekkel állnak e kontraszthatásban. A hideg és meleg színek karakterét definiálhatjuk még másképpen is: hideg-meleg, árnyas-napos, átlátszó-átlátszatlan, megnyugtató-izgató, híg-sűrű, légies-földi, távoli-közele, könnyű-nehé, nedves-száraz.” Monet figyelte meg, hogy a fény- és árnyéktónusok s a mindenfelől visszaverődő színes sugarak a tárgyak lokális színeit olyan folttokká oldják, amelyekre nem annyira a világos és sötét színek váltakozása jellemző, inkább a hideg és meleg színek. „Tájképein háttérbe szorult a festészetben addig alkalmazott fény-árnyék kontraszt és helyébe a hideg-meleg kontraszt lépett. Látták az impresszionisták, hogy az ég és az atmoszféra hideg, átlátszó kékje mint árnyékszín mindenütt kontraszthatásba lép a napfény meleg színével. Monet, Pissaro és

Renoir képeinek varázsát gyakran a hideg-meleg modulációk játéka hozza létre.”

Ha két festék pigmentáris keverékéből semleges szürkésfekete jön létre, a két színt komplementernek nevezzük. Fizikai értelemben ugyancsak komplementer két színes fény, ha keveredésükből fehér születik. „Furcsa kettős két komplementer szín. Ellentétesek, de kölcsönösen megkövetelik egymás létét, egymás oldalán a legnagyobb világítóerőre kapnak, keverékükben pedig szürkévé semmisítik egymást – akárcsak a tűz meg a víz. Mindig csak egyetlen szín lehet egy bizonyos másik komplementere.” A párok a következők: sárga-ibolya, sárgásnarancs-kékesibolya, narancs-kék, vörösesnarancs-kékeszöld, vörös-zöld, vörösesibolya-sárgászöld. Mindegyik kettősben megvan az alapszínek triója. Ezek a duók nemcsak komplementer kontrasztok – mint ahogy le kell szögeznünk, hogy egyik vagy másik szín-pár tartalmazhat többféle kontrasztot –, de például a sárga-ibolya színállás erőteljes világossötét ellentétet is kifejez. A vörösesnarancs-kékeszöld pedig a hideg-meleg duellumának is jeles példája. A vörös és a zöld viszont világosságát és fényértékét tekintve is egyenlő.

A szimultán kontraszt különös, mert valójában nincs jelen. A szemünkben keletkező, szimultán módon létrejövő komplementer színérzet. „A szemünk valamely adott szín meglátásával egyidejűleg, tehát szimultán módon megköveteli a komplementer színt, s öntevékenyként létrehozza, ha az nincs jelen.” (Ez a tény azt bizonyítja, hogy a színbeli harmónia alaptörvényébe beletartozik a komplementer törvény teljesítése.)

A szín minőségének fogalma tisztasági vagy telítettségi fokát jelenti. „Minőségi kontrasztnak a telített, ragyogó színek és a tompa, tört színek közötti ellentétet nevezzük. A fehér fény töréséből létrejövő prizmatikus koloritok a legnagyobb telítettségűek, illetve a legnagyobb világító erővel bírnak. A pigmentáris színek között is találni tökéletes telítettségűeket. Négy különböző módon lehet a színeket tompítani vagy megtörni. A fehér révén az adott szín karaktere valamivel hidegebbé válik. Például a sárga esetében, viszont a kék megőrzi alapkarakterét. Az ibolyát nagyon érzékenyen érinti a fehér: a telített, sötét ibolyában van valami fenyegető, fehérrel megvilágítottan – lilaként – azonban kedves és mintha belülről örvendezne. Meg lehet törni egy színt feketével. Hatására a sárga elveszíti kifejezésének sugárzó, világos karakterét, betegessé válik, alattomosan mérgezetté. Az ibolyaszín veleszületett komorságát a fekete csak növeli és szinte akaratát veszve hull alá a fénytelenységbe. Általában véve a fekete megfosztja a színeket világító erejüktől és hamar vagy lassacskán, de meg is öli őket. Meg lehet törni egy színt akkor is, ha feketét és fehéret keverünk hozzá. Valamint oly módon is, ha a nekik megfelelő komplementer színekkel elegyítjük őket.” A tompa-világító kontraszt hatása is viszonylagos. Ugyanaz a szín, amely nála vilá-

gítóbb szín mellett tompa karaktert ölt, tompa szín mellett világító hatású lehet. A tompa színek, különösképpen a szürkék, az őket körülvevő színek erejéből táplálkozva élnek.

A mennyiségi kontraszt alatt két vagy több színfolt méretviszonyait értjük. „A sok és a kevés, a nagy és a kicsiny ellentéte ez.” Azonban ebben a kontrasztban nem pusztán az adott folt nagysága, de világítóereje is döntő szerepet kap. A nagyobb fényerejű színeknek nincs akkora területre szükségük, mint a gyengébb intenzitásúaknak. A háromszor erősebb sárgának például harmadrésznyi területet kell elfoglalnia, mint a vele komplementer ibolyaszínek, ha harmonikusan akarunk feltűnni.

Jegyzetek

AUMONT, Jacques, *Des couleurs á la couleur*, in: *La Couleur au cinéma*, dir. Jacques Aumont, Milan/Paris, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995. 41.

2 PILES, Roger de, *Cours de peinture par principe*, Gallimard, 1989. 126.

3 AUMONT, Jacques, *Introduction á la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, 1994. 174. 132.

4 ITTEN, Johannes, *A színek művészete – A szubjektív élmény és objektív megismerés, mint a művészethez vezető utak*, Göncöl Kiadó, 2000. 18.

5 MITRY, Jean, i. m. 126.

6 Ld : Gilles Deleuze, *A mozgás-kép*, Osiris kiadó, Budapest, 2001. 159.

7 AUMONT, Jacques, 1994. 6.

8 Uo. 6.

9 PASTOUREAU, Michel, *Bleu – Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2006. 5-7.

10 PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, Images, Symboles, Le Léopard d'or*, 1986. 20.

11 PASTOUREAU, Michel, *ua*, 23.

12 AUMONT, Jacques, 1994. 106-107.

13 Aumont idézi ugyanitt J.C. Le Blon-t, 106.

14 AUMONT, Jacques, 1994. 107.

15 ITTEN, Johannes, i. m. 32-34.

16 Ua. 39.

17 KANDINSKI, Vassili, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, 1989. 164.

18 ITTEN, Johannes, i. m. 42.

19 Ua. 43.

20 Ua. 21.

21 BEAUDENEAU, Julie, PFEIFFER, H. Ernest, *Harmonie des couleurs*, Paris, Dunod 92, rue Bonaparte, 1957. 39.

22 ITTEN, Johannes, i. m. 22.

23 Ua. 23.

24 Ua. 24.

25 Ua. 45.

26 Ua. 35.

27 Ua. 43.

28 Ua. 43.

29 Uo.

30 Uo.

31 Ua. 44.

32 Ua. 46.

33 Ua. 48.

34 Ua. 50.

35 Ua. 53.

36 Ua. 56.

37 Ua. 59.

(Részlet a szerző Agnès Varda *A Boldogság c. filmjének kromatikus struktúrája című tanulmányából.*)

Muszter rovat

A Musztert öt évvel ezelőtt azért hozta létre a Magyar Nemzeti Filmarchívum, hogy legyen egy orgánus, melyben nem a sajtóvetítéseken látott filmek alapján alkotnak képet a mai filmkultúráról a szerzők és segítségükkel az olvasók. Hogy legyen egy lap, amelynek szerzői mozikban, a tévé előtt ülve, DVD-ket nézve és internetet böngészve reflektálnak a mozgóképes tartalmakra. A Muszterben a mozgóképkultúrát, mint az életünk egyre nagyobb és nagyobb területét meghatározó jelenséget közelítjük meg. Azt valljuk ugyanis, hogy a lassan mindent behálózó vizuális „előretörést” egyre kevésbé érdemes a hagyományos, akadémikus filmtörténeti, filmítési módszerekkel leírni. Persze nem tudhatjuk, hogyan kellene feldolgozni, vagy rendet tenni korunk látványbábelében, de hisszük, hogy érdemes új szempontokat keresni, hogy minél intenzívebben ragadhassunk meg bizonyos jelenségeket. Hogy olvasóink is úgy érezhessék, valóban arról beszélünk, ami „benne van a levegőben”, ami itt vibrál körülöttünk. Lapunk az évek során egyre keresettebbé és olvasottabbá vált. Talán ennek is volt szerepe abban, hogy a Filmkultúra Online megújításakor az archívum úgy döntött, a Musztert „egy az egyben”, vagyis önálló rovatként integrálja a Filmkultúrába. Ezzel együtt megtartja nyomtatott formáját is. A Filmkultúrába olvadás során világos aróvokat határoztunk meg a Muszter számára is. „Beszélő fejek” néven gyűlnek majd azok az aktuális, a mozgóképkultúra legkülönbözőbb területein dolgozókkal készített interjúk és beszélgetések, amelyek lapunk talán legkedveltebb írásai voltak. A „vászonpapír” rovatban találják majd meg a fesztiválbeszámolókat, melyek esetében arra fogunk törekedni, hogy a szerzők ne csupán szemlézzenek a kínálatból, ne kizárólag információbombákkal szórják meg az olvasókat, hanem a látottak alapján jelenségeket, trendeket, problémákat emeljenek ki. Bár évekkkel ezelőtt a Muszter is közölt már ilyen írásokat, de aztán egy megállapodás révén átadtuk ezt a területet az akkor még „csak” testvérlapunknak számító Filmkultúra Online-nak. Most tehát úgy fogalmazhatunk, hogy – szándékaink szerint jócskán átformálva – átvesszük a Filmkultúra Online „szemle” rovatát. A „narrátorhang” rovatban a Muszter profilját eddig is meghatározó, a mozgóképkultúra egy-egy aktuális jelenségét, kibontakozó trendjét, tematikai alakulásait feldolgozó, elsősorban problémafelvető, olykor provokatív kérdéseket megfogalmazó, stílusukban pedig a szerző benyomásait előtérbe helyező írásainkkal találkozhatnak. Vagyis akik szerették a lapot, szinte változatlan formában megtalálják majd a megújuló Filmkultúra Online rovatoként.

Tanner Gábor, Forgács Iván



Beszélő fejek

Tanner Gábor

Mit jelent a digitális tévé, avagy a UPC-show-ról tárgyilagosan

- beszélgetés

Hagymásy Andrással, a UPC kommunikációs igazgatójával

– A UPC a kábelhálózatán megkezdte a digitális műsorelosztást. Állítólag több csatorna fog ezáltal eljutni egy-egy felhasználóhoz. Az ember ilyenkor szkeptikussá válik: nem arról van szó, hogy már megint le akarnak nyomni a torkunkon olyasmit, amire nincs szükségünk? Már most sem nézzük a rendelkezésre álló csatornák nagyobb felét, minek ezt a kínálatot kibővíteni?

– Lehet, hogy így van, de mindenki más csatornát néz, illetve nem néz. Azok a csillagpontos hálózatok, melyeket 1991–92-től kezdett létrehozni a UPC elődje, már jó pár éve elérték a kapacitásuk határát. A korábbi analóg technológia révén ötven-hatvan csatornát tudtunk eljuttatni egy fogyasztóhoz (attól függően, hogy milyen településen lakik az illető), és már jó ideje, ha egy új csatornát akartunk beilleszteni a kínálatunkba, ahhoz egy másikat ki kellett venni. Ez mindig feszültséggel járt, hiszen tapasztalatunk szerint a legócskább csatornának is több ezres-tízezres rajongótábora van. Körülbelül egymillió főt érünk el az országban, ha ennek az egy százaléka felháborodik egy csatorna elvételén, és annak csak az egy százaléka keresi fel a problémájával a sajtót, az már akkor is több száz panaszt jelent. Így generálnak óriásira amúgy nem túl jelentős problémák. De akárhogy is, kellemetlen döntés, ha valamit el kell venni azért, hogy újat adjunk, még akkor is, ha az újat többen várják, mint ahányan kedvelik azt, ami eltűnik. A digitális kábeltévé-szolgáltatásra való átállásnak köszönhetően azon a frekvenciatartományon, ahol eddig egy analóg csatorna

fért el, most hat-nyolc digitális csatorna is elfér. Tehát a kapacitás hat-nyolcszorosára növekedett. Legalábbis elméletileg, mert a gyakorlat ennél némiképp bonyolultabb. Az átállás azt jelenti, hogy a korábbi analóg kínálatnak is megmarad egy része, és azon felül nyújtunk újabb csatornákat, szám szerint összesen hetvenhármat. Ezeket digitális minőségben és egyéb szolgáltatásokkal kibővíteni lehet igénybe venni.

– Akkor végre megoldódik az a bosszantó probléma is, hogy a UPC kábeleiben nem érhetőek el bizonyos újonnan indult csatornák. Amúgy is a médiafejlődés az egyre több tematikus csatorna megjelenése felé mutat. A nagy, általános szórakoztató csatornák is szegmentálódni fognak. (Sőt ez a folyamat már elindult). Gondolom, ez a tendencia is sürgette a digitális műsorszórás bevezetését.

– Persze, hát már ma is működnek az RTL-csoport meg a TV2 körül is olyan csatornák, amelyek az anyatévé műsorainak egyfajta szerkesztett, új tartalmakkal kiegészített változatát sugározzák újra, és amelyek egy üzleti csoportba tartoznak. Ezek máris egyfajta tematikus csatornáknak tekinthetők. És igaza van, a tematikus csatornák előretörésére számíthatunk.

– Ami csatornaszám-növekedéssel jár, amit bírnia kell a kapacitásuknak.

– Pontosan. És a mostani fejlesztésünk elég széles lehetőséget teremtett arra, hogy sokáig kezelni tudjuk a kínálatnövekedést.



► **Hogy a televíziók dekódolni tudják a digitális adatfolyamot, amit önök küldenek (vagyis a nézők számára láthatóvá válik a műsor), mediaboxnak nevezett set top boxokkal látják el a háztartásokat. A berendezéseket úgy reklámozzák, hogy a segítségükkel meg lehet állítani a tévéműsört, vissza lehet tekerni, majd folytatni lehet kényünk-kedvünk szerint az „adást”. Ugyanakkor chatforumokat böngészve a neten, azt tapasztaltam, hogy nem mindenkihez ilyen „nagy tudású” mediaboxot állítanak be. Hogy is van ez a dobozkérdés? Az, amivel önök hirdetik az új szolgáltatásukat, végül is nem mindenki számára lesz majd elérhető?**

– Háromféle mediadobozt kínálunk. Az alapeszköz annak a hetvenhárom csatornának a vételét biztosítja, amelyet korábban említettem. Ezenkívül tartozik a rendszerhez egy elektronikus műsorújság, amiből ki lehet keresni az összes csatornának a műsorát egy hétre előre. Százhatvan karakteres ismertetőket is olvashatunk az egyes műsorokról. Valamint ahol a műsorkészítők lehetővé teszik, különböző nyelvek közül választhatunk. Például nézhetjük eredeti nyelven vagy szinkronizálva a filmeket, de vannak olyan csatornák, amelyek több nyelvre lefordítják a műsoraikat, és mindet fel is kínálják a nézőnek. Nézhetjük például a Travel különböző utazási műsorait csehül. Aztán rendelkezik a berendezés egy gyerekzár funkcióval, melynek révén életkor alapján lehet a műsorszámokat kódolni. Így csak a szülői kód birtokában lehet olyasmit nézni, amit a gyerekek nem akarnak mutogatni. A mediadoboz révén rádióadásokat is lehet a tévékészüléken keresztül hallgatni – jelenleg háromat, de itt a kínálatunk bővílni fog. Ezek azok az alapszolgáltatások, amelyeket ez az első számú doboz – amit a Silver csomagra előfizető ügyfeleknek adunk – tud. A másik féle doboz, amelyet a Gold csomagban hirdetünk, mindezen felül képes digitális műsorokat rögzíteni. Vagyis rendelkezik egy belső vicseszterrel, amire nyolcvan-száz órányi anyagot lehet felvenni. Ezzel a berendezéssel az élő műsört meg lehet állítani, és innentől kezdve a készülék automatikusan átáll műsorrögzítési funkcióba, ami azt jelenti, hogy veszi tovább a beérkező jeleket, és mi később folytatni tudjuk a műsor megtekintését. Innentől kezdve vissza és előre is lehet tekerni a műsorban. A felvételünket pedig el lehet menteni. Korlátlan ideig megőrizhetjük a felvett anyagainkat, persze, ha a dobozt ki kell dobni, akkor a felvétel is elvész. Ugyanakkor a belső memóriáját úgy alakítottuk ki a mediadoboznak, hogy olyan mennyiségű műsor tárolására legyen alkalmas, ami a hétköznapi tévénéző számára bőségesen elegendő. A harmadik fajta doboz, amit mi Gold HD-nek hívunk (a HD a High Definition rövidítése, ami nagy felbontású képtovábbítást jelent), abban különbözik a másodiktól, hogy a megszokott tévéképernyő-felbontás többszörösével készülő műsört is képes továbbítani, ami a fogyasztó számára azt jelenti, hogy tūéles képet lát

a tévéjén. Jelenleg három HD-csatornát tudunk szolgáltatni. A Eurosportnak, az HBO-nak van HD-változata, illetve a National Geographicnak, amely utóbbi ráadásul eltérő tartalommal is fut, mint a normál felbontású National Geographic. Augusztustól az m1 és az m2 HD-változatával bővílni a kínálat, ezzel az olimpia nézőinek szeretnénk kedveskedni. A felvételre lehetőséget adó doboznál még az is fontos, hogy egy hétre előre be lehet programozni, amit fel akarunk venni. Persze egy időben csak egy csatornáról tud műsört rögzíteni, tehát a párhuzamosan futó adások közül választanunk kell, hogy melyiket vegye a gép. Ugyanakkor arra képes a berendezés, hogy miközben rögzít egy adást, azt a műsört is vegye, amit éppen nézünk, így azt a műsört is manipulálni tudjuk (vagyis megállíthatjuk és újraindíthatjuk stb.), amit nézünk.

– **Mindazt a szolgáltatást, melyet a Gold csomag nyújt, már évek óta tudják a belső memóriával rendelkező DVD-írók. Sőt, azoknak az az előnyük is megvan, hogy ki lehet írni egy DVD-re a rögzített műsört (miután megvágtuk a felvett műsorfolyamot, például kiiktattuk belőle a reklámokat, kiküszöböltük az időpontcsúszásból fakadó feleslegesen felvett percek stb.). De már az egyszerű videókkal is tudunk hasonló dolgokat ahhoz, amiket ön most elmondott, ismét azzal a plusszal, hogy eltehetjük egy kazettán a felvételeinket. Ha jól veszem ki a szavaiból, ha előfizetünk a most kínált csomagok valamelyikére, többé nem tudunk felvételeket készíteni sem kazettára, sem más hordozóra.**

– Csak a készülékre lehet felvenni, onnan lehet visszajátszani a műsorszámokat, de a mediadobozból kimenteni nem lehet az anyagokat.

– **Jelenleg a digitális adatfolyam mellett még analóg módon is közvetítik a csatornákat. Tehát aki nem száll be ebbe az új rendszerbe, az még tud a hagyományos módon tévézni. Meddig lesz ez így? Mikor kell mindenkinek áttérnie az új rendszerre, akinek önöknél van előfizetése?**

– Egyelőre arra törekszünk, hogy megtartsuk az analóg kínálatot, és mellette ajánljuk fel a digitális csomagot. Hogy vissza kell-e fognunk az analóg szolgáltatást, az attól függ, hogy az adott kábelhálózat kapacitása milyen. Ezt ugyanis úgy kell elképzelni, mint egy széles utat. A jobb szélén mennek azok, akik telefonálnak, aztán mellettük, akik interneteznek, aztán akik analóg-, majd akik digitális tévéznek. Az út szélessége nem változik a jövőben, tehát ha valamelyiknek a szélességét ki akarjuk bővíteni, akkor azt csak egy másik szegmens rovására tehetjük. Mivel az internet és a telefon kapacitását nem fogjuk csökkenteni, így ha előáll az a helyzet, hogy a digitális tévézők kapacitását növelni kell, akkor az analóg műsorszórásból fogunk erre felszabadítani „területet”. De egyelőre vannak tartalékaink arra, hogy az analóg szolgáltatást is fenntart-

suk. Hogy meddig lesz így, az most még megjósolhatatlan, nagymértékben függ attól, hogy mennyien veszik igénybe a digitális szolgáltatásunkat. Várhatóan jó pár évig meglesz a párhuzamosság.

– **Két éve biztos, hogy digitalizálni fogják a földfelszíni műsorszórást. Azért kezdték meg a hálózatuk fejlesztését, hogy elmenjenek ennek? De még így is fennáll a kérdés, hogy nem fognak-e majd sokan át- vagy visszatérni a szobaantennás tévézésre.**

– De, ennek a lehetőségével számolni kell. Ha elindul valaha ez a földi digitális műsorszórás, akkor egy versenyző technológia lesz. Sőt, létezik a műholdas eljárás is, az is konkurense a kábeles műsorerjesztésnek. De ne feledjük el, nem kiforrott még, hogy a földi sugárzás milyen piaci konstrukcióban fog megvalósulni. Most éppen érvénytelenítették egy pályázatot, új kiírásra készülnek, tehát elég zavaros a helyzet...

– **Mondjuk ki, hogy a digitális földfelszíni sugárzás esetében az egyik kérdés például, hogy ki fogja finanszírozni azoknak a set top boxoknak a felszerelését, melyeket most önök bekötnek a kábeleikhez a háztartásokba. Ugyanis ez szerintem olyasmi, mint amikor a mobilszolgáltatók mélyen a piaci ár alatt, tehát mintegy ajándékba adnak el egy telefont, ha megve-**

szem a szolgáltatásukat. Most ha önöknél előfizetek egy csomagra, akkorkapokhozáegymediaboxot, aminek az ára azért elég magas, és ha meg kellene vennem, lehet, hogy kétszer is meggondolnám, megér-e nekem az a pár pluszcsatorna egy ilyen befektetést. Úgy hírlík, hogy az állam egyrészt a tradíciók miatt, másrészt megfelelő beruházó hiányában maga fog nagyobb összeget fektetni a digitális földfelszíni műsorszórás kifejlesztésébe (aminek elindítása egyébként az Európai Unió által előírt kötelessége).

– A dobozfinanszírozás alapvetően piaci feladat. Mi nem kérünk külön pénzt a mediaboxért, ennek a használati díját a havi előfizetési összegbe építettük be. De maga a készülék a UPC tulajdonában marad, tehát, amikor a szerződés megszűnik, akkor azt az előfizető visszaadja a cégnek. Ha az állam a műsorszórásban támogatást szeretne nyújtani, akkor a legfontosabb, hogy ezt piacsemlegesen tegye. Mert azt nem lehet, hogy a három technológia (a földfelszíni, a kábeles és a műholdas) közül kiválaszt egyet, amit támogat, a másik kettőt pedig ezzel hátrányos helyzetbe hozza. Ez versenyjogi problémákat is felvet, de azért ne vesszünk most el ennek a részleteiben, mert egyelőre ez még abszolút a jövő. És nem is vagyok benne biztos, hogy az állam képes jelentős összeget befektetni ebbe az üzletbe.

Vászonpapír

Váro Kata Anna

A kísérletezés brit útvesztői

62. Edinburghi Nemzetközi Filmfesztivál

Az idén immár 62. alkalommal megrendezett Edinburghi Nemzetközi Filmfesztivált nem csak a legnagyobb egyesült királyságbeli filmfesztiválként tartják számon, de ez a brit filmek legfontosabb bemutató fóruma, amely mindig is előszeretettel fogadta az újtársakat, a merészebb témájú vagy merőben új megközelítésű alkotásokat, míg nagy riválisa, London, sokkal inkább a „biztos befutók” fesztiválja. Edinburgh vállalkozó szellemét sok, azóta híressé vált rendező tekintí mérföldkőnek karrierjében. Nemcsak a már elkészült filmeket láthatjuk itt, de a fesztiválhoz kapcsolódva a finanszírozók, mint például a UK Film Council vagy a Scottish Screen is lehetőséget biztosít arra, hogy a fiatal alkotókkal való személyes egyeztetés alapján dönthessenek a készülő

alkotások jövőjéről. A Skillset rendezvényein pedig már befutott rendezők, forgatókönyvírók, producerek adnak leckéket a pályakezdőknek. A filmkészítés gyakorlati oldala sohasem érdekelt igazán, ám az igen, milyen tanácsokkal, útvalóval látják el a jövő filmes generációját, az meg még inkább érdekes, hogy a finanszírozók milyen megfontolások alapján döntenek egy-egy készülő projekt támogatása mellett. (Annál is inkább, mert a kész filmet látva nem egyszer csodálkozik el azon az ember, hogyan is kaphatott némely produkció egyáltalán bármiféle támogatást.)

Oliver Balckburn Donkey Punch („Szamárpuncs”) című filmje például rögtön az első ilyen megoldásra váró talány. A magam részéről csak arra tudok gondolni, hogy a brit filmgyártás is szerette

Vászonpapír



The Escapist

volna megmutatni, hogy tudnak ők is sikoltozós és szexis tinihorrorot csinálni, amivel a célközönség körében olyan kiemelt státuszra lehet pályázni, mint Wes Craven Sikoly című filmje, vagy a Tudom, mit tettél tavaly nyáron. Jó amerikai recept szerint vett hát a rendező egy kis csapat dekoratív fiatait, adott hozzá kábítószert és egy jó adag „bevállalós” szexet, majd vízre bocsátotta az egészet valahol Mallorca napfényes partjainál, hogy mire a luxusjacht legközelebb partot ér, már csak egyetlen túlélő maradjon. A történet szerint három fiatal angol lány vág neki a tengerpartnak, könnyű nyári kalandot keresve, ami egyszer csak csúnya fordulatot vesz. Biztos, ami biztos, Blackburn már rögtön az elején jelzi nekünk, hogy itt vér fog folyni, méghozzá azzal, hogy az egyik főszereplő lány borotválkozás közben megvágja a hónalját. Ezután már csak abban reménykedhet a néző, hogy a rendező jobban ért a fordulatokhoz, mint a hónaljborotváláshoz, illetve hogy nem ilyen és hasonló végletekig elcsépelte és kiszámítható elemekből építkezik majd. Aztán a következő néhány képsor után már végképp szertefoszlanak ezek a remények, és olyan nyilvánvalóvá válnak a „váratlan fordulatok”, hogy kiből is lesz majd az első áldozat, és ki marad túlélő. A történet egyetlen előre meg nem jósolható fordulatot sem tartalmaz, elvitathatatlan érdeme azonban az alkotóknak, hogy ezt a címet, ami egy bizarr szexjátékra utal, sikerült keresztülvinniük. Az év filmje helyett a Donkey Punch méltán kiérdemli az évtized címe titulust (és valóban lenne abban némi ironia, ha a film ennek köszönhetően az év egyik hazai kasszasikerének bizonyulna). Blackburn filmjének bizonyos részei olyanok, mint egy Baccardi-reklám vagy egy videoklip, nem meglepő módon, hiszen rendezője reklámokkal és könnyűzenei videókkal alapozta meg filmes pályáját. A rendező tulajdonképpen sokat ment a filmen ezekkel a képi megoldásokkal, mert így legalább nem néz ki olyan olcsónak, mint honfitársai kis költségvetésű filmjeinek többsége, noha ez is a UK Film Council

New Cinema Fund projektjének résztvevőjeként jött létre. Ez utóbbi kezdeményezés azért indult, hogy új és merész, de alacsony költségvetéssel készülő produciókat támogasson. A kezdeményezés az elmúlt években olyan alkotóknak nyújtott többek közt támogatást, mint Peter Greenaway, Ken Loach, Shane Meadows vagy Nicholas Roeg.

Az utóbbi években nem telt el úgy Edinburghi Nemzetközi Filmfesztivál, hogy ne lett volna legalább egy olyan cím a katalógusban, amely alá a fesztivál szervezői ne lettek volna kénytelenek figyelmeztető sorokat írni, miszerint a film bizonyos jelenetei felzaklathatják a nézőket. Érdekes, az elmúlt években ezt főként francia alkotások érdemelték ki, mint Gaspar Noé Irreversible-je, Marina De Van munkája, a Dans Ma Peau (In My Skin), vagy C. S. Leigh Process-e, idén viszont a mikroköltségvetésű hazai „torture porn” a Mum and Dad (’Anya és apa’) ajánlója mellett olvashattuk a figyelmeztetést. Steven Sheil filmje, ha úgy tetszik, a Szigetország válasza az amerikai Eli Roth filmjére, a Motelre,

amely csak úgy tobzódik a válogatott kínzásmódokban. Arra ugyan nem bírtam rávenni magam, hogy moziban nézzem végig a filmet, ám a rendezőtől kapott lemezzel meggyőződhettem arról, hogy a szerény költségvetés ellenére szépen fényképezett filmről van szó, ami még csak véletlenül sem látszik olcsó trashnek. Ráadásul van abban némi ironia, amikor valaki így belerondít az eszményi család képébe azzal, hogy a középkorú, szolid külsejű, világoskék kardigános mamát a kínzások mester-nőjeként ábrázolja, a szemüveges apuka meg a módszeres és lassú gyilkolás specialistája. A család a gyerekekkel teljes, akik ez esetben az áldozatokat hajtják fel szüleik beteges játszmáihoz. Ezek után már azon sem lepődünk meg, hogy az összetartó kis família közös étkezései során kemény pornót néz a tévében. A film legeredetibb vonása mégis az, hogy a britekre annyira jellemző ironiával ad választ arra, miért is tűnik el annyi csomag a Heathrow repterről. A Mum and Dad egyébként egyik első eredménye a Film London

és a BBC 2006-ban indult Microwave Scheme programjának, amely eredeti forgatókönyvötletekre ad maximum 100 000 font anyagi támogatást, és tréningekkel segíti az alkotókat felkészíteni arra, hogy képesek legyenek a minimumon tartani a költségvetést és a forgatási időszakot, és valóban olyan gyorsan elkészüljenek a filmek, mintha a mikrohullámú sütőből pattannának ki.

Sem a Mum & Dad, sem a Donkey Punch nem tartozik a fesztivál művészi szempontok alapján kiemelkedőnek mondható filmjei közé, mégis mindkettő jól mutatja a finanszírozók óvatosságát, zsánerfilmekbe vetett hitét. Nem csoda hát, hogy a szerény költségvetésre építő projekteket részesítik előnyben a támogatások odaítélésekor, és az összeg egy jelentős részét nem is magára a filmre, mint inkább annak marketingjére fordítják. Érthető ez a fajta megfontoltság, hiszen a szigetországban is egyre-másra zárnak be a mozik, amelyek már eddig is javarészt a popcorneladásból tartották fenn magukat. Az viszont már kevésbé érthető, miért kellett egy olyan neves rendezőnek, mint Terence Davies (Távoli hangok, csendélet [1988], Egy hosszú nap véget ér [1992]) nyolc teljes évig várnia, majd egy olyan projektbe beszállnia, mint a Liverpool, a Kultúra Városa megünneplésére kiírt pályázat, hogy új filmmel rukkolhasson elő, miután saját forgatókönyvötleteit az elmúlt években sorra elutasították. A stúdióvezetők számokra hivatkoznak, és azok valóban sokszor magukért beszélnek, nem is szólva arról, hogy éppen a brit filmgyártásban mérföldkőnek bizonyuló alkotások, mint például a VIII. Henrik magánélete 1933-ban meghatározta ezt az elvet, amelyet az olyan későbbi sikerek, mint a Tűzszekerek (1981), a Síró játék (1992) vagy az 1996-os világsiker, a Trainspotting csak tovább erősítettek. Sok költséges film zajos bukása után nem csoda, hogy ez lett a követendő irányelv, ugyanakkor éppen Terence Davies példája miatt elgondolkodtató, vajon szabad-e egy művészeti ágat ennyire hideg és szigorú üzleti szabályokra építeni, és olyan fiatal menedzsereket döntéshozó pozícióba tenni, akiknek lehet ugyan, hogy a kisujjában



Somers Town



van az üzleti élet minden forsa, de vajmi keveset értenek a filmművészet-hez. „Leírhatatlanul megalázó az, amikor az embernek huszonöt éves stúdióvezetőkkel kell tárgyalnia, akik abból próbálnak leckét adni nekem, hogyan kell forgatókönyvet írni. Az Öröm háza forgatásakor például az volt a stúdióvezető problémája, hogy miért kell a hősnőnek a végén meghalnia. Mire én azt válaszoltam, hogy azért, mert ez a regényben így van megírva, és azért, mert Learnak is három lánya volt, ha nem hárman lettek volna, nem lett volna történet. Mire a stúdióvezető teljesen összezavarodva rám meredt, majd azt kérdezte tőlem, hogy 'Ki a csoda az a Lear?'” – mondta Terence Davies, az *Of Time and The City*-nek ('Az időről és a városról') a bemutatója alkalmából tartott beszélgetésen. Az *Of Time and The City* című dokumentumfilm több mint hetvenórnyi archív felvételből lett összeválogva, és csak itt-ott egészítik ki új, videóra forgatott jelenetek, hogy Davies személyes vallomását – gyerekkoráról, felnőtté válásáról, családjáról, a mozi szeretetéről, a szegénységről, a katolikus hittel folytatott vitájáról és homoszexualitása okozta belső vívódásáról – szemléletesebbé tegyék.

Egy előnyös szponzori szerződésnek lett az eredménye Shane Meadows legújabb filmje, a *Somers Town* ('Felfordult város'), amely eredetileg rövidfilmnek indult, ami minden bája ellenére látszik is rajta. A St. Pancras állomás környékén épülő és nemsokára átadásra kerülő új Eurostar Terminal adja a háttérteret. Az Eurostar jó reklámlehetőséget látott a filmben, Meadowsnak pedig sikerült olyan ügyesen beleépíteni a szponzort a történetbe, hogy ott legyen, de véletlenül se adjon reklámfilm jelleget neki. Tanulhatna ebből sok magyar filmes! A közép-angliai kilátástalanság elől Londonba menekülő fiú (Thomas Turgoose) és a lengyel vendégmunkás (Piotr Jagiello) gyerekének a története

a nagyon is londoni környezet ellenére mégis inkább egy könnyed francia romantikus gyerekfilmre hasonlít, semmint Meadows előző filmjeinek, főképp a *Dead Man's Shoes*-nak ('Halott ember cipője', '2004) vagy az *Ez itt Angliának* (2006) kőkemény világára. Mind Meadows, mind Davies úgy tudta felhasználni a támogatást, hogy ezzel a támogatók elvárásainak is megfelelték, a végeredmény mégis inkább alkotóik kézjegyét viseli magán, kevésbé lobogtatják szponzorai logóit.

Meadows filmje 35 mm-es ugyan, de fekete-fehér, Terence Davies pedig a saját anyagát videóra volt kénytelen forgatni, mert a költségvetés nem tette volna lehetővé számára a drágább filmnyersanyagot. A rendező nem esett kétségbe emiatt, mivel szerinte hamarosan mindent videóra fognak forgatni, mert olcsóbb, könnyebben mozgatható a kamera, és könnyebb vágni az anyagot. Ha belegondolunk, hogy 1994-ben John Maybury első filmjét, a *Remembrance of Things Past*-ot ('Gyors dolgok emlékezete') Edinburgh-on kívül videoformátuma miatt egyetlen fesztivál sem válogatta be a programjába, manapság pedig már a legnagyobb fesztiválok is ezek az alkotások teszik ki a program jelentős részét, valóban nem kell keseregni. Lassan tényleg olyan luxussá válik a 35 mm-es filmre való forgatás, amit csak kevesen engedhetnek meg maguknak. Alkotói szempontból érthető, hogy sokan szívesen választják a HD-formátumot, mert valóban sokkal gazdaságosabb, és könnyebb vele dolgozni, de azért nem minden esetben működik, mint ahogy arról 2006-ban David Lynch filmjének, az *Inland Empire*-nek ('Belső birodalom') a bemutatóján is meggyőződhattünk. Lynch kénytelen volt saját erőből finanszírozni a filmjét, ezért választotta ezt a formátumot, de sajnos így éppen a jellegzetes lynch-i képek, kiemelések vesztek el.

Akadnak rendezők, akik viszont kifejezetten kreatívan képesek élni a médium

adta lehetőségekkel, kísérletezésre, újításra használva azt. Mike Figgis az egyik legjobb példa erre, aki a *Time Code* 2000-rel sajátos kísérletet rögzített. Négy videokamerát indított egyszerre, majd az általuk rögzített, többnyire improvizált jeleneteket vágatlanul, négy részre osztott képmezőn hozta össze úgy, hogy itt-ott a hang kis felerősítésével terelte a közönség figyelmét egyik képmezőről a másikra. Kétségtelenül eredeti volt az ötlet, de olyan sajátos magatartást kíván, ami egyszerre egyszerű és érdekes, de hamar fárasztóvá tud válni. Figgis hasonló kísérlete, a *Szálló* (2001) pedig már olyan zavaros lett, hogy a rendező kénytelen volt belátni, „egyszer volt Budán kutyavásár”. Figgis legújabb próbálkozása, hogy a közönséget vonja be a filmkészítésbe. Éppen miközben ezeket a sorokat írom, jött a felhívás, hogy mobiltelefonok által rögzített videofelvételeket várjanak a produkció szervezői, mert azokból állítja majd össze Figgis a legújabb filmjét, amit októberben fog bemutatni Londonban a Raindance Filmfesztiválon. A rendező tehát nem adta fel kísérletező kedvét, de lehet, hogy csak a *Fainheart* ('Bágyadt szív') forgatásának közösségi szellemét irigyelte meg. Az Edinburghi Nemzetközi Filmfesztivál záró filmjének választott *Fainheart* ugyanis eddig a maga nemében egyedülálló kísérlet a kollektív filmkészítésre. A *MySpace*, a *Vertigo Films* és a *Film4* kezdeményezése, a *MyMovieMashUp*-projekt az internetfelhasználók kreativitására építve, a *MySpace* nevezetű oldal közösségének segítségével szeretett volna létrehozni egy „felhasználóbarát vígjátékot”. Nyolcszáz rendezőpalánta töltötte fel rövidfilmjét, amelyekből egy szakértőkből álló csapat választotta ki a három legjobbat, hogy aztán azok közül a *MySpace*-felhasználók szavazzák meg, ki legyen harmójuk közül a rendező. Így esett a választás Vito Roccóra. A forgatókönyv és a dialó-

gusok megírásában is közreműködött az internetes tábor, de a döntés, hogy melyik jelenet és melyik párbeszéd kerüljön be a végleges változatba, a rendező kezében volt. A főszerepekben a helyi mozi- és tévénézők számára ismertebb arcokat látunk, ám a statiszták zöme a *MySpace*-felhasználókból került ki, akiknek megadatott az is, hogy segíthettek a kísérőzene megírásában és a poszter elkészítésében. Ez a kollektív szellem és a jó hangulat meg is látszik a filmben, amely sajnos nem művészi értéke miatt fog bevonulni a filmtörténetbe, sőt gyanítható, hogy ha nem ilyen valóban úttörőnek számító kezdeményezésből születik, komolyabb figyelmet sem kapott volna, nemhogy azt a megtiszteltetést, hogy egy ilyen régóta fennálló és rangos fesztivál záró filmje legyen. A *Fainheart*-ban ugyanis, már ami a vásznon látszik, nincs semmi különösebben komikus vagy igazán újszerű. Az érződik a filmben, hogy a szereplők is és a stáb is remekül szórakozott a készítése közben, de ez a közönségnek vajmi kevés vigasz.

Kétségtelenül életképességre vall, hogy a brit filmipar elkövet mindent annak érdekében, hogy életben tartsa a mozit, de ezek a kezdeményezések inkább szokatlanokká válnak a nézőknek. Eddig egyikük sem bizonyult olyan lebilincselő alkotásnak, mint a *Sundance*-en bemutatott brit film, a *The Escapist* ('A menekülő', rendező: Rupert Wyatt), vagy a Cannes-i *Caméra D'Or*-nyertes *Hunger* ('Éhség', rendező: Steve McQueen). Mindketten első filmes rendezők, mégis olyasvalamivel rukkoltak elő, aminek alapján májusban méltán bizakodhattunk, hogy a 2008-as év jó év lesz a brit filmtermés szempontjából. Edinburgh után ez az optimizmus kissé alábbhagyott, mert nem volt olyan film a mezőnyben, amely akárcsak megközelítette volna e két előbb említett film színvonalát. Kis országhoz képest nem rossz eredmény, de ha azt nézzük, hogy 2007 augusztusa és 2008 júniusa között több mint 152 (részben koprodukciós) brit játékfilm készült, már korántsem tűnik olyan jónak az arány. A sok újító kísérletezés mellett az *Escapist* és a *Hunger* is jóval konvencionálisabbnak mondható. Alkotóik ragaszkodtak a forgatókönyv kidolgozottságához, a 35 mm-es formátumhoz, hittek a drámaira komponált képek erejében, és kihasználták, ami a brit filmgyártás mindig is legerősebb pillérje volt: a remek hazai színészeket. Míg a *Fainheart*-ra csupán alkotói folyamatának újszerűsége miatt emlékezhet majd az utókor, addig a *Hunger* azzal a huszonkét perces, fix kameraállásból, vágás nélkül felvett színészi és rendezői bravúrával, ami a cselekmény csúcspontjának számít, vélhetően már beírta magát a filmtörténetbe. Vitathatatlan, hogy kellenek az újszerű kezdeményezések, és azt sem lehet elvárni a forgalmazóktól, hogy önmagukból kifordulva szemet hunyjanak az üzlet diktálta szempontok felett, de érdemes lenne egy pillantást vetni Terence Davies, Steve McQueen és Rupert Wyatt filmjeire, hogy lássák: az a fajta csoda, amit az emberek a mozitól várnak, nem feltétlenül a kényszeresen újítani akarásból és kísérletezésből születik.

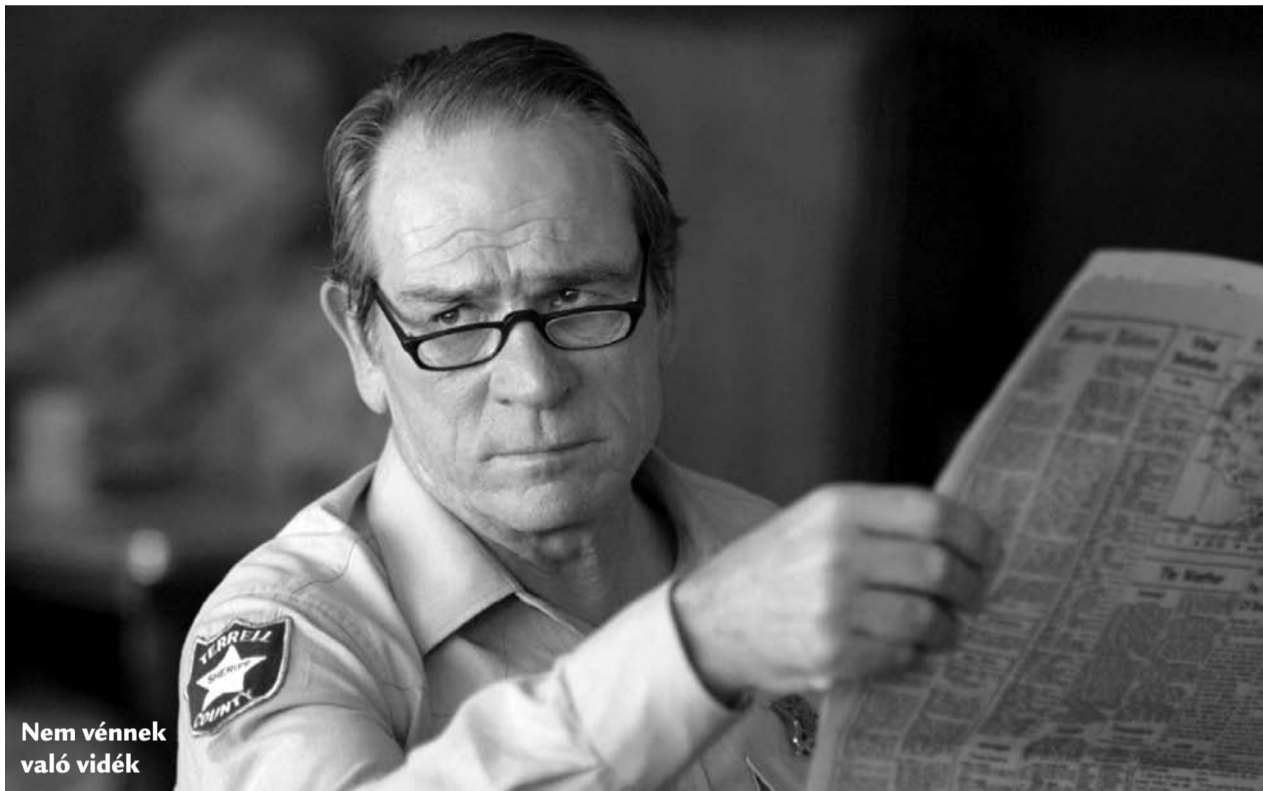


Donkey Punch

Narrátorhang

Csejk Miklós

Vidékek véneknek



Nem vénnek
való vidék

Miközben itt, nyugaton szegény és gyalázat megöregedni, ne adj' Isten, meghalni, keleten nem. A nyugati ember mindent megtesz, hogy ne öregedjen meg, vagy ha már ez ellen nem sokat tehet, akkor azért, hogy az ne látszódjon rajta. A halált is számúztuk otthonról fehér és csempézett kórházi szobákba. A nyugati ember számára harc az élet, miközben a keleti felfogás szerint kaland, ami abban áll, hogy megpróbáljuk megélni az életet, annak minden szépségével és rútságával együtt. Hamvas Béla is hangsúlyozza a Krízis és katarzis című esszéjében: fontos, hogy az ember benne legyen az időben, hogy kontaktusban maradjon a világgal. Hogy fordulhat hát elő, hogy egy „vidékre” azt mondjuk: nem vénnek való?

Egy bizonyos kor után jó néhány idős ember érzi úgy, ha körbetekint, hogy ez már bizony nem az ő világa, nem érti igazán a mozgatórugókat, vagy ha érti is, képtelen beleélni magát, és valahogy nem szereti már ezt az egészet. Kezd megszakadni a világgal való kontaktusa. Ez az egyik központi témája Ethan és Joel Coen Nem vénnek való vidék (No Country for Old Men, 2007) című filmjének. A szerzők ezt a szerzteágazó problémát arra szűkítik le, hogy a nyugdíj előtt álló rendfenntartó úgy érzi, a világ darabjaira esett szét, s ezt a széthullott világot nem tudja már összetartani. Nem tudja ellátni a kötelességét. De miként is értelmezzük ezt a szituációt? Változott-e egyáltalán valami, vagy csupán más képet mutat magáról a világ, és idő-

sődő seriffünk pusztán azért nem érti a helyzetet, mert olyannyira szokatlan a kép, ami elé tárul? Miközben a világ fundamentuma nem sokat változott. Seriffünk a film elején tucatnyi hulla között botorkál – néhány teherautó mellett a texasi pusztában tucatjával fekszenek a drogmaffia áldozatai. Kifordult a világ a sarkából? Az alkotók azonban úgy állították be a jelenetet, hogy felde-rengjen bennünk a Vadnyugatot borító lemészárolt indiánok hulláinak képe. A thriller és a western műfajának össze-villantása arra utal, hogy már a kezdetek kezdetén sem volt rend Amerikában. Hol van már a Délidőben (High Noon, 1952, r: Fred Zinnemann) seriffjének világa! Aki még nyugdíjba vonulása előtt rendet csinált a közösségben. Mindenki előtt demonstrálva, hogy az ő vidéke a legtisztességesebb – tessék továbbra is ezt követni. Ma inkább azt érezzük, hogy a megvalósult demokrácia csak keveseké. Persze ebbe nem gondolunk bele egészen addig, míg értjük a körülöttünk levő pörgést, amíg mi is fel tudunk szállni a ringlisplíre. Amíg nem válunk valamilyen szempontból hátrányos helyzetűvé. Csak ne hulljunk ki a körforgásból! Ebből a szempontból tehát az öregkor metaforikus léthelyzet. A peremre szorulás, a leszakadóba kerülés képi síkja.

Így tárgyalja a szegénységet Vittorio De Sica rendező és Cesare Zavattini forgatókönyvíró A sorompók lezárulnak (Umberto D., 1952) című filmben. Egy

nyugdíjas tanár reménytelen helyzetét tárják elé. Az öregember nyugdíja alig elég albérletének fedezésére, pénztelensége kiszolgáltatottabbnál kiszolgáltatottabb szituációkba sodorja. Végül koldulásra kényszerül – Róma, az örök város egyik legmonumentálisabb műemléke, az antik Pantheon előtt. Hiába az európai gondolat, mely már az ókorban is vallotta, „mindennek a mértéke az ember”, ha a mélyszegénységben, megaláztatás közt élő polgárok száma évezredek alatt sem változik jelentősen. Pedig erőforrás lenne hozzá, nem sokat kellene változtatni az újraelosztáson. Csupán akarat nincsen, mely kiállna az elesettek, a halmozottan hátrányos helyzetűek mellett, akik érdekeiket nem képesek képviselni. Európában sem jó megöregedni, mert a társadalmi és a családi szolidaritás hiánya kiszolgáltatottá teszi (többek között) a vénembereket. Nem nekik való vidék ez.

Elszegényedés, kiszolgáltatottság? Ezek jutnak eszünkbe, ha egy életútjának végére jutott emberről beszélünk? Miért nem a megszerzett tapasztalatokból, tudásból fakadó bölcsesség? A letisztultság, a harmónia? Nem lehet mindezekért csupán a fogyasztói társadalmat felelőssé tenni. (Értsd: ha nem tudsz már pénzt termelni, akkor vásárolni is csak egyre korlátozottabban tudsz, vagyis kiesel a körforgásból.) Van ennek a jelenségnek egy természetes vetülete is. Az idős ember elsősorban a tapasztalataira alapozza életszemlélet-

ét. A múlt összefüggéseit akkumulálja magában. S bár ezáltal lényeges tudásnak van a birtokában, a világot mindig a fiatalok és a középkorúak mozgatják a saját felfogásuk szerint. Lendületesek, céltudatosak, nincsenek tekintettel a társaikra. Mert meg akarják változtatni a világot. Minden fiatal ezt szeretné, ahogy ezt már a Beatles is megénekelte Revolution című számában. Az idős emberek viszont azt szeretnék, ha ezek a hebrencs fickók felfognák, hogy nem kell úgy rohanni, nem kell mindent fenekestül felforgatni, sőt. A Nagymenők (Goodfellas, 1990, r: Martin Scorsese) című gengszterfilmben az idős maffiózók világa nosztalgikusan idilli. Bennük még megvan a közösségük iránt érzett felelősség. Természetesen a saját maguk által elfogadott törvények nincsenek harmóniában az állami normákkal, de sokszor úgy érezzük, nekik van igazuk, még ha nem is jogszerű, ami tesznek. Szemléletesen fejezi ki ezt a film a börtönbeli főzési jelenettel. A maffiózók nagy generációja nyugodtan tölti a büntetését, tudják, hogy amit kint tesznek, azért ide juthatnak, de itt is vállalják kinti cselekedeteiket, konstans személyiségeknek tűnnek. Mit sem törődve a rácsokkal, izorgiát rendeznek. A feltörekvő fiatal gengszter ugyanakkor lassúnak érzi ezt a világot. Szeretné megteremtteni a maga szemétdombját, hogy ne csupán az öregektől ráhagyottakon kelljen kapirgálnia. Ehhez beszáll a drogüzletbe. Olyan illegális tevékenységbe kezd, mely már a közösségre nézve is veszélyes. Természetesen azt szeretné, ha tisztelnék. Vagyis vágyik a közösségi elismerésre. Úgy gondolja, ennek kiérdemlése csupán a felhalmozott anyagi javak nagyságától függ. Ezért fordul a drogüzletbe, hiszen azon gyorsan és nagyot lehet kaszálni. Csakhogy a kábítószert a közösségre nézve veszélyes anyag. Vagyis úgy akarja kivívni a közösség tiszteletét, hogy közben a pusztításukra hoz létre szervezetet. Ez a logika, ez a felfogás érthetetlen az idős maffiózók számára. Szomorúan nézik fiatal társuk vergődését – ez a vidék már nem nekik való. Az idős emberek szava legritkább esetben tud rezonálni a zajos körforgásban. Magukra maradnak. És két út nyílik előttük: körül kell nézniük a saját környezetükben, hogy ott van-e még számukra hely, ott legalább még megbecsülés övezi-e őket, illetve önmagukra záruló, egyre hosszabbra nyúló óráikban el kell tudni számolniuk önmaguk előtt a leélt éveikkel.

Ez utóbbi az öregség egyik legke-ményebb egzisztenciális kalandja, és a legritkább esetben megspórolható. Ilyen öregkori belső utazásról szól Ingmar Bergman A nap vége (Smultronstället, 1957) című alkotása. Isak Borg professzor Stockholmból utazik Lundba a díszdoktori avatására fiának feleségével, Mariannéval. Az öreg orvosnak arra kell rádöbbennie, hogy hiába szentelte életét a gyógyítás négy feladatának, ha a leg-szűkebb környezetében, a családjában mindenkinek tönkretette az életét hideg, szeretet nélküli magatartásával. A film egyik legemlékezetesebb, s nem melle-sleg iskolateremtő álm jelenetében az öreg professzor megkérdezi, hogy mi lesz a szeretetnélküliség, a közöny bün-

tetése. A magány, kapja meg az egyszerű választ, s mi tudjuk jól, hogy Bergman az egzisztencialista filozófusok nyomvonalán jár ekkor. Bergman bár nyitva hagyja a film befejezését, mégis több jel utal arra, hogy megtörtént a katarzis, a felismerés. Az idős professzor még vénemberként is fontos feladatot kapott, segítenie kell a fiának, lelkiertőt kell öntenie belé, szeretnie kell, hogy aztán legyen energiája a fiúnak folytatni az életet. Bergman egyszerű gondolattal zárja filmjét: elég, ha „csak” szereti. Hasonló érzéseket kavart bennünk Federico Fellini *Szélhámosok* (Il bidone, 1955) című alkotása. Ebben az idős szélhámos egyre inkább perifériára kerül abban a bandában, amellyel évek óta együtt verik a csupán tanyasi házakkal megtört, nap perzselte olasz vidék hiszékeny parasztjait. A „munka” volt az élete. Ezért elhagyta a családját is. Csakhogy a munkából származó érdeklődésük soha nem lesznek olyan integránsak, mint a miattuk szétszakított családi kapcsolatok, még akkor sem, ha az előbbieket életünk egy szakaszában jóval fontosabbnak, sőt hasznosabbnak tűnnek. Hányszor történik meg, hogy évtizedek óta haragban álló családtagok, ha végül leülnek egymással beszélgetni, szinte pillanatok alatt vissza tudják zökkenteni a kapcsolatukat arra a szintre, ahol a nagy összeveszés előtt álltak. Ugyanez munkatársak között alig fordul elő: az erre történő kísérletek álmos sörözésekbe, arcunkra erőltetett vigyorokba és a „jaj, csak mikor lesz már ennek a beszélgetésnek vége”-sójakokba fulladnak. A *Szélhámosok* kiöregedő bandatagja megpróbálja újra felvenni a kapcsolatot kislányával, azzal ideologizálja meg utolsó nagy akcióját, hogy neki próbál pénzt szerezni, hogy majd tanulhasson. Ugyanakkor inkább tiszteletet szeretne szerezni a lány előtt. Lenni akar valakivé. Hogy egy másik ember emlékeiben tovább éljen, ráadásul szépen. De ekkor már nem lehet megvásárolni a szeretetet. Azt sem veszi észre, hogy ez az ártatlan kislány így is, úgy is szereti. Nem pénz kellene neki, hanem minél több együtt fagyizás, moziba járás – az apával. Vagyis Augusto éppen azt nem veszi észre, hogy az övé is volna még ez a vidék, ha megfelelő módon nézne szét benne. Így aztán szinte „törvényszerű”, hogy kivert kutyaként végzi egy országút szélén. Gyakorlatilag a társai verik agyon. A filmet újranézve felidéződött bennem a Központi pályaudvar (Central do Brasil, 1998, r: Walter Salles) idős Dorája. A magányos, nyugdíjas tanárnőre senki sem emlékszik. Egyetlen emberi kapcsolata, a hozzá hasonlóan megkeseredett, agg barátnője. Ám a sors úgy hozza, hogy egy kisfiút kell végigutaztatnia fél Brazílián. Egymásra utaltságukból barátság szövődik. Mikor szétválnak útjaik, az idős asszony könyvektől elhomályosult szemmel azt kéri levélben a fiútól, hogy soha ne felejtse el. Mert könnyebb úgy várni az élet végét, ha tudjuk, hogy valakinek a szívében a halálunk után is tovább élünk. Ha tudjuk, hogy van valaki ezen a vidéken, aki szeretettel gondol ránk akkor is, amikor már végleg nem lesz miénk a vidék.

Azt tartják az *Ez a szerelem* (Cet amour-là, 2001) című film legnagyobb

erényének, hogy felhívja a figyelmet: egy dolog képes még az öregeket is legyőzni (mert ugye, azt le kell győzni), az pedig a szerelem. Vagyis egy esetben képes elfogadni a nyugati ember az öregember életörömét – ha szerelmes. Ez a film nem erről szól, sőt kifejezetten cáfolja ezt a buta kis téveszmét. Marguerite Duras valós története azt példázza, hogy az öregség minden kalandját és bukását megélve miként lehet szerelmes az ember. Egyrészt pontosan úgy, mint kamaszkorában: lázadva a külvilág ellen, fűtyülve a konvenciókra, nevetve, táncolva, csókolózva. Másrészt meg éppen hogy nem a másikat nézve mindenek fölött, hanem sokkal, de sokkal önzőbben. És ez szembetűnő különbség. Az öregember (és nem a finomkodó, halált megszelídítő „idős ember”) pontosan tudja, hogy mit kell kivennie a kapcsolatból, mely neki több energiát ad, hogy aztán azzal a többlettel tovább élvezze az életet, s ki is veszi. A film azért lázadó a maga műfajában, mert tabut döntöget. Erről ugyanis nem szoktak beszélni. Marguerite Duras, aki a *nouveau roman*, a francia „új regény” egyik kiemelkedő személyisége, a *Szerelmem*, Hiroshima (Hiroshima, mon amour, 1959) című film forgatókönyvírója, aki egész életművében azon dolgozott, hogy



Rocky Balboa

a szó, a látvány és a zene szerves egységét megteremtse, s céljához a sejtetést, a kihagyásos elbeszélőtechnikát használta, letaglózó őszinteséggel néz szembe az öregséggel. A szemünk előtt élvezi annak minden örömét és szenved annak minden kellemetlenségétől, s amikor a halállal való szembenézés jön (mert állítólag az ember pontosan tudja, hogy már lassan jön), akkor erről is tudósít. Minderről a legtöbbször persze Yann Andréától tudjuk, aki megírta mindenféle konvenciót áthágó szerelmük történetét, mely egyrészt arról szól, hogy bizony vénnek való vidék az élet, csak meg kell tanulni kalandnak tekinteni, másrészt meg arról, hogy egyre inkább nem vénnek való, ha a vénségen ez esetben bölcsességet értünk. A film egyik beszédes jelenetében Marguerite

Duras diktál néhány sort Yannak, aki két ujjal gépeli a szavakat: „Az éhség ezúttal is újabb csapást mért Afrikára. A televízió képeket mutatott róla. A televízió mindig nagyon hüen mutatja be az éhség képeit, és mi nagy átéléssel nézzük. Már nincsenek gyerekek, se öregember, se kor. A tekintetet megfosztották a tárgyától. Úgy szegeződik a kamerára, ahogy máskor a földre szokott. Legtöbbször még tud menni, persze csak nagyon lassan.” Furcsa párhuzam a filmben, hogy miközben az öreg író minden megtesz, hogy élhetőbbé tegye a saját életét, azt gondolja, hogy nem szabad megfélemlíteni másoktól sem, ideje maradék részét (s ez a nagyobb) tehát írással tölti. Szövegei társadalmi problémákról szólnak.

Bár sokkal egyszerűbb formanyelvi megoldásokkal élve, és persze sokkal szókimondóbban, didaktikusabban, de egy mítosszal száll szembe a legújabb Rocky-mozi, a *Rocky Balboa* (2006) is. A nyertesek fetisizálásáról van szó. Ma azé a világ, aki győzelmet arat, akinek sikerülnek a dolgok, akit elismernek, aki megnyeri az ökölvívó bajnokságot. Amerikában mindig is így volt. Az amerikai mítosz egyik lényeges eleme éppen az, hogy a hős, a történet végén sikert arat, kilép a „színpadra”, elnyeri a szeretett nő

öregember a ringben, bolondot csinált magából ez a Rocky, meg hát miért is nem hagyta abba a csúcson, akkor örök nyertes maradhatott volna. A választok szépen sorjában szállnak szembe az amerikai mítosszal. Mert unatkozott. Mert az életben kellenek a kihívások, még akkor is, ha nem fogsz nyerni, ha tudod, hogy kicsi az esélyed a nyeresre, de mégis tisztességgel végigjárszod a játékod. Mert az élet nagy kalandja nem a győzelemről, nem a halhatatlanságról (a halál legyőzéséről!) szól (ahogy ezt például az *Ez a szerelem* is tárgyalja), hanem a kalandról. Rockynak a filmben van egy yuppie fia. Aki egyáltalán nem foglalkozik az apjával, kifejezetten utálja is őt, leginkább azért, mert mindenki az apja fiát látja benne, nem pedig önmagáért szeretik. Belőle nem lett bokszoló, sőt sikeres ember sem lett. Nem nyertes. Lúzer. Nyertes ügy mellé kellene állnia, azt gondolja. De apja igazi egzisztenciális csapdát állít neki. Ki kell állnia egy vesztes ügy mellett. Ellent kell mondania az elvárásoknak. Most a vesztes csapatban a helyed! És meg kell tanulni, hogy jó hely az is. Rocky megtanítja a fiának, mert végül mégis mellé áll támogató jelenlétével a fiú, hogy az emberi (apa-fiú, én-te) kapcsolat mégis csak sokkal fontosabb mindennél. Mert az élet mégiscsak a küzdelemről s a külső-belső harmónia megteremtéséről, vagy Hankiss okos szavával élve, az igaz emberi kalandról szól. Nem a társadalmi elvárásokról (például Rocky fiából is legyen bokszoló). Az élet nagy kalandját meg lehet élni úgy is, ha valakit támogatunk szeretetünkkel. És a végeredmény mindegy. Teljesen mindegy. Halkan jegyzem meg, hogy DVD-n néztem meg Stallone filmjét, s az extrák között ott volt a leforgatott happy end is. Melyben győz Rocky! Sokkoló volt, nem kellett volna megnéznem. Leforgatták ezt a verziót is. Nem tudom, csak gondolom, hogy talán a reprezentatív mintán összeállított célközönség döntött, hogy mégis a másik verzió legyen a film vége. És ez számomra nagyon megnyugtató. Reményt ad, hogy Hollywood ki fog kerülni a Heidegger-féle „létfeladás” állapotából, s belátja, hogy az ún. „autentikus lét” igazi kihívásait nem kerülheti meg a hetedik művészet sem. És akkor talán a vénnek sem mondják többet, hogy nem nekik való vidék ez.

Vajon képesek vagyunk-e rendet teremteni a saját eszközeinkkel egy zűrzavaros világban, vajon működhet-e egy szerelem, mely ellentmond minden társadalmi konvenciónak, vajon észreveszünk-e, hogy a nagyszüleink (és minden rászorulól!) is megérdemelnének emberhez méltó életet, vajon képesek vagyunk ráébreszteni hozzánk közel álló embereket, hogy nézzenek szembe önmagukkal, s legvégül, vajon öregemberként van-e annyi energiánk, hogy megmutassuk a fiataloknak, hogy a küzdelem fontosabb a győzelemnél? Hogy az európai és minden emberi civilizáció alapja, ha manapság nem is hiszünk annyira benne, a szeretet kell hogy legyen. Sartre írja, hogy „mindent kitaláltunk már, kivéve azt, hogyan kellene élnünk”. Ebben az egyben szerintem nincsen igazsága az általam tisztelt és nagyra becsült filozófusnak. Kitaláltuk. Csak hajlamosak vagyunk megfélemlíteni róla.

Narrátorhang

Tanner Gábor

Üzenet a dobozból

Az Aranyborjú, a 24 harmadik évada és az 5 nap az élet című tévésorozatok



24 harmadik évad

Nem tudok szabadulni a barátom arc-kifejezésétől, amellyel egy komolyan szánt beszélgetés során lepott meg. Azt kezdtem magyarázni, hogy mindent elértem már az életemben, amit annak idején elterveztem, ha most hetvenévesen ülnék itt, azt mondhatnám, teljes volt az életem, és nevettem. Láttam a szemében a megkönnyebbülést: ezúttal átlátott rajtam, nem tudom megráfálni. De nem, most komolyan beszélek, próbálkoztam az előre kigondolt, melankolikus irányba terelni a beszélgetést (ősz színek újabb és újabb árnyalataiba kapaszkodva megpróbálni nem hagyni jönni a telet), de ő

csak nemlegesen rázta a fejét, és széles vigyorral leszögezte: ilyen nincs. Hát igen, fordultam magamba, pont ez a tragédia, hogy „ilyen nincs”, mert ha valakivel mégis megesik, akkor az nincs tovább. Így kezdődött. Ráadásul ilyen brutálisan váltam kontúrtalesszé. A testem döntő részét alkotó víz páraszerű képződménnyé permeteződött, melyet könnyedén felkapott a légkondicionáló kavarta áramlás. Szemben meg a barátom tömi a fején széthúzott sliccbe a profiterolt.

Régebben volt egy játékunk a fiammal. Ha emeltről jöttünk le, és megnyomtuk a 0-s gombot, hirtelen megijedtünk: ezt nem lett volna szabad, most semmikké válunk! Óvatosan lép-

tünk ki az utcára, hiszen a többi ember már nem lát minket. Nem szabad zavart okoznunk a világ menetében. Mi már kívül vagyunk rekedve. Elnéztük őket, akik vannak valahol, jó nekik, mert őket, mindnyájukat megismerik majd valahol valakik, minket viszont soha többé senki. A játék az első hibáig tartott: tétova mozgásunk (bámmészködés) során valaki nekünk jött, és bocsánatot kért, vagy kurvaanyázott, a lényeg ugyanaz: észrevett. Ránk ismert.

Éppen a nemlét és az ismeretlenség állapotainak mibenlétén évődtem, amelyre különösen alkalmas a nyár, hiszen akkor felborul minden, ritmustalanná válik az élet, a folyók nem találják medreiket, a patakokról, csermelyekről, erekről nem is szólva, amikor egyszer csak arra lettem figyelmes, hogy sorozatfüggővé váltam. Egyre jobban érdekel az Aranyborjú (Zolotoj tyeljonok, 2005, Uljana Silkina) a Dunán, az m1-en pedig ki sem tudom várni a 24 (2003) egymás utáni részeit, megszerzem őket, és habzsolom egymás után, az 5 nap az élet (Five Days to Midnight, 2004, r: Michael W. Watkins) viszont úgy jó, ahogy adagolják: szépen komótosan, minden héten egy rész, érzem, hogy baromság lesz a vége, de addig izgalmas. Remélem, minél rövidebben összecsapják majd egy hülye magyarázattal az utolsó rész végső perceit, és addig kellemesen gyötrődhetünk, sóhajtozhatunk, izgulhatunk.

Oszta Bender, a stílusos és okos szélhámos hosszú részeken át próbál-





Aranyborjú

ja becserkészni előbb még csak úgy általában a nagy pénzt, később egész konkrétan Korejko millióját. Megszerzi. Csak hogy a történet itt nem ér véget. Élni kell az új körülmények között is. És a gondolkodó ember szálkás keresztje, hogy folyton reflektálnia kell az új szituációra, és immár ennek fénytörésben a korábbi(ak)ra. A 24 első évadában Palmer szenátor elnök akart lenni. Az USA első afroamerikai elnöke. A harmadik évadban ezt már elérte. És most szembesülhet vele, mit is jelent igazából elnöknek lenni. A vágyálminkban felködlő, majd az elérve megtapasztalt cél nemcsak természetes módon különbözik egymástól, de experienciáink visszamenőlegesen is kérdéseket támasztanak bennünk. Bendert a céljáért folytatott küzdelem határozta meg, így annak elérésekor légüres térbe került. Palmer nyilván azért akart elnök lenni, hogy az általa fontosnak tartott értékeknek a legmagasabb pozícióban is érvényt szerezzen, ehelyett azonban az elért cím (az azzal járó felelősség, tehetetlenség stb.) formálta át őt. Ugyanakkor maradt még benne annyi önkontroll, hogy észrevegye: szép lassan kifordul önmagából.

Bender átöleli a bőröndöt, ami az egymilliót rejti. Mintha mély álomból ébredve a vánkosát szorongatná. Tulajdonképpen nincs köze a testéhez szorított kincshez, nem tudja, milyen milliomosnak lenni. És ezért csak részben felelős a kommunizmus. A film a 20-as évek végén játszódik, a szov-

jetek oroszországi berendezkedésének hajnalán. Hogyan is lehetne milliomos egy átlagelvtárs a kommunizmusban? Korejko például, akitől a milliót kiszorolta Bender, a legszürkébb csinovnyiknak álcázta magát. No de akkor mi végre az egész? De Bender legfőbb problémája, hogy bőröndjével kiszorul az egészen általános értelemben vett közösségből. Ül a vonaton, ahogy korábban is tette. Annak idején a vasútépítést diadalmasító ünnepségre szállított újságírók közé simán be tudott illeszkedni. El tudta hitetni magáról, hogy ő is közéjük tartozik. Sőt még mutatvánnyal is előrukkolt: ő bizony fel tudta falni mindazokat a falatokat, amelyekkel „kollégái” már nem bírtak, viszont féltek, hogy megromlanak. Bender, a nagystílusú szélhámos egészen kisstílusú (zabagép) is tudott lenni, ha a helyzet és éhes gyomra úgy hozta. Most viszont menekül a kupéjából, ahol a férfiak történeteket mesélnek hirtelen milliomossá váló emberekről, fel-felsőhajtva, hogy ők aztán tudnának ám mit kezdeni egymillióval. Hogyan tudna ő is jóízűen közéjük vegyülni? (A regényben itt egy színes jelenet következik, mely mozgalmassága révén igencsak filmre kíváncskozna, mégis annyira didaktikus, hogy méltán maradt ki a tévésorozattól. Bender műegyetemi diákokkal akad össze a hálókocsiban. Megnyeri a bizalmukat, sőt ő lesz a társaság közepe. Ám abban a pillanatban magára hagyják, amikor kiszórja a pénzt az ágyra, bizonyítandó, hogy a humán

tudományok (a pénzügy) művelésével mekkora vagyonhoz lehet jutni. A jelenetben a kommunizmus kollektívizmusa kerül szembe a kapitalizmus individuális szemléletével. A fiataloknak buli az egyetem, egy nagy közös hancúrozás az élet – mit lehet kezdeni azzal, aki ilyen mértékben tornyosul följük?) De hát akkor mi lesz Benderrel? Kézenfekvő, hogy felkeresi egykori bandájának tagjait. Hiszen kellene valakik, akik értékelni tudják a sikerét. Akiknek úgy lehet eldicsekedni, hogy közben nem kelt feltűnést. Vagyis úgy kell kiemelkedni a közösségből, hogy az egyúttal ne látszódjék kiemelkedésnek. Bender először a fiatal, hebrencs Surát találja meg. Drága és szép ruhájában parádézik előtte, meghívja egy fényes étterembe. Elészörja azt a hatezernégszáz rubelt is, ami Sura szerint hiányzik a boldogságához. Csak hogy a vidám arcú, szőke szélhámost a legkevésbé sem izgatja Bender sikere. Ugyanúgy rajong a „parancsnokért”, mint korábban, amikor együtt akcióztak. Sura nem a sikeréért csodálja Bendert, hanem önmagáért, azért a szabad szellemiségért, okos átlátó képességért, amelyek akkor sugároztak belőle, amikor megismerkedtek. Számára édes mindegy, hogy Bender megtollasodott-e vagy sem. Felszállnak együtt egy villamosra. Sura megpróbál kizsebelni valakit, de lefűlelik. Letuszkolják a villamosról. Bender csak áll a tömegben, mintha nem is ismerné az utána kiabáló Surát. Nem, ők már nem egy banda, az idő

kerekét nem lehet visszaforgatni. Sura így boldog: tolvajkodva, egyik napról a másikra bohémkodva. Amilyen élethez Bender is szokott. Csak hogy ő véghez vitte a nagy tettet. Leakasztotta az egymillió rubelt. Nem állhat ismét piti szélhámosnak. Ehhez az életvitelhez már nincs motivációja. Persze Oleg Menysikov elképesztően sokszínű Benderét nézve felremlik bennünk, hogy az arcára kiülő üresség nemcsak a „nincs közöm a kölykökhöz” kifejezésére szolgál, hanem ott fehérlik benne a döbbsé felismerés: elrontottam az egészet. Minek kellett ez a fránya millió? Azt hisszük, a célért küzdünk, holott sokszor maga a küzdelem lenne az igazán fontos számunkra. De ez nem tudatosul bennünk, mert a céltételezetség megakadályozza, hogy megéljük magát a küzdelmet. Hogy kiélvezzük minden örömét és bánatát. Csak amikor erre rájövünk, rendszerint már késő. Persze operatőri megoldással is kiemeli a film ezt a szituációt: Bendert felülről látjuk, ahogy a tömeg szorításában „fuldoklik”. Ahogy összezsugorodva, eljelentéktelenedve kapaszkodik, attól félünk, a következő pillanatban végtelenül eltapossák. Mit van mit tenni, felkeresi Zoszyt, a lányt, akit egykor elbűvölt a sáros szélhámos. Éppen eljegyzés előtt áll – úgy tűnik, hősünk lecsúszott róla. De a tévésorozat alkotóit inkább a „fejlődésregények” koncepciója ihlette, semmint az eredeti műre jellemző „kalandregényes”, a szituációkat csupán egymás után fűző

Narrátorhang

módszer. Ez utóbbiban ugyanis Zoszja már feleség a találkozáskor, vagyis Ilf és Petrov „csupán” elvarrják művük végén ezt a szálát. Uljana Silkina sorozatában viszont a Zoszjával való találkozás a vilamosbéli teljes „megsemmisülés” ellenpontja. Ugyanakkor a regény szellemét is megtartották a tévések, így a hatásvadász felismerés helyett Bender habitusához igazítva csak „megtörténelik” vele a kilábalást a mélypontról. Mikor a román határon kirabolják és jó alaposan helybenhagyják a határőrök, majd visszaebrudalják Csernomorszkba, a régi barát, Kozlevics taxija áll meg a tántorgó férfi mellett, és felveszi. A hátsó ülésen már „oda van készítve” Zoszja, és hol máshol is állhatnának meg, mint a házasságkötő terem előtt. Bender a szép hölgy udvarlója, Periklész nevén köt házasságot Zoszjával. Mert, az igaz, hogy az életben a kaland a lényeg, legyen az bármilyen hétköznapi gond, baj, bánat, nyugodtan fordíthatunk energiát arra, hogy személyes kalandként aposztrofáljuk és éljük meg, de az is fontos, hogy a kalandozásaink során legyenek társaink. Akik tudnak rólunk, akiről mi is tudunk. Mert nem jó egyedül maradni. Nem kis teljesítmény, hogy a kollektívizmust gúny tárgyává tevő pikareszk regényből forgatott tévéorozat éppen ezt a tézist választotta leitmotívjául, vagyis hogy jó közösségekben lenni, jó társal, társakkal együtt jönni-menni. Sőt, csak úgy jó.

Palmer elnök villámsújtottan ül. Ez a megnyugtató erőt és magabiztosságot sugárzó, hatalmas afroamerikai férfi ugyan tele van indulattal, de a szeme villogásán túl erre aligha utal más valami. De az is lehet, hogy csupán mi, nézők, akik tisztában vagyunk a szituációval, mi sejtünk érzelmi „rángásokat” a hatalmas hústömbben. Ez volna a néző bevonásának korunkbeli (a Sztanyiszlavszkij-metódus utáni, csak hogy még egy aranyborjús összefüggést megcsillantsak) színészi módszere. Persze ez a sorozat egyik alapkonceptiója: miközben a főszereplő, Kiefer Sutherland olykor némafilmszínészekre emlékeztetően gazdag mimikával és gesztusokkal játszik, a többi színésznek végig egyfajta arcot kell mutatnia, és az izgalmat többek között az okozza számunkra, nézők számára, hogy nem is sejtjük, kit rejtenek az arcok: valóban azt, akinek látszanak, vagy éppen ellenkezőleg, másvalakit, aki csak álcának használja a mutatott arcot. Szóval Palmer elnök megtudja, hogy a legközelebbi tanácsadójaként dolgozó testvére viszonyt folytatott egy olyan afroamerikai potentát feleségével, aki segítette Palmer elnökké választásában, valamint azt is megtudja, hogy a befolyásos ember e liezon kiderülése után, bosszúból most felhasználná a kapcsolatait, hogy a szenátus ne fogadja el Palmer szíve csücskét, elnökségének egyik sarokkővét, az új egészségügyi törvényt, amennyiben az öcs nem mond le tanácsadói posztjáról. Palmert legjobban a zsarolás bőszi fel. (Már a korábbi évadokból is kiderült, hogy ilyen esetben a legkönnyörtelenebb. A másodikban például még azt a Jack Bauer ügynököt is lelövette volna, aki korábban az életét

mentette meg, „csupán” azért, hogy ne terrorizálhassák. /Nyilván mindnyájan tudjuk, hogy a fenyegetés, a zsarolás, a terror miért váltak a legalapvetőbb elutasítást kiváltó szavakká az USA-ban./) De nem lát kiutat a szituációból, ezért magához kéreti volt feleségét, akit a legnagyobb szarkavarónak tart politikai körökben. Megkéri, hogy intezze el a zsaroló potentátot. Zsarolja viszont, vagy valahogy húzza ki a dolog méregfogát. De Palmer ebben a pillanatban szét is csúszik. Amúgy az egész sorozat olyan, mint a ki-be hajtogatott, vagy lefőlt csúsztatott mobiltelefon. Nemcsak azért, mert a sorozat java részében valaki biztos hogy éppen mobilozik, és még csak azért sem, mert folyton ide-oda ugrálunk a cselekményszálak között, miközben a csattogó zene is a csapódó mobilokat idézi, hanem mert hangsúlyozottan csak fragmanetumokat látunk. A képek a legritkább esetben ábrázolnak, leginkább csak villantanak. Ettől egyszerre lesz töredékesség- és végeláthatatlanság-érzetünk. Éppúgy, ahogy az MMS-ek, SMS-ek özönében „megszokhattuk” ezt. Rontott és roncsolt képek, szövegek alapján áll össze bennünk a külvilág, és bármeddig álljunk ellent, előbb-utóbb meg kell ismernünk a világot ezen a módon is. A sorozatnak ebben a részében Palmert leginkább a képek sarkában látjuk, vagy üvegek mögött felderengve. Az „üvegesség” is jellemző az egész filmre. Az üveg átengedve választ el. Nem tudjuk, mikor melyiket teszi. A szereplők egymást nézik, miközben nem tudhatják, hogy amit látnak, valóság-e vagy illúzió. Ahogy mi sem lehetünk benne biztosak. Nos, ez az elbizonytalanítás Palmer estében az évadnak ebben a szakaszában különös jelentőséggel bír. Ugyanis az exfeleség, Sherry visszahívásával az elnök megszegette saját erkölcsi alapvetését, az egyenes úton járását. Ne feledjük, éppen ez adott tartást neki a terrorizmussal szemben is: lehetek kategorikus a gyáva fenyegetőkkel szemben, mert én nem támadok senki hátba, nem fondorlatoskodom. Az első évadban a választások hajrájában Palmer megtudja, hogy a fia gyilkos. A történet szerint Palmer lányát megerőszakolták, majd az erőszakoskodót holtan találták – kiugrott egy szállodából. Egy nyomozó rájön, hogy Palmer fia állt bosszút a testvére miatt. Az ügyet Sherry és a gyerekek sokáig próbálták eltussolni és titokban tartani apjuk előtt. De Palmer még az elnökké választását is kockáztatta, hogy kiálljon az igazsággal a közvélemény elé. És azért adta be a válópert a felesége ellen is, mert megvezette őt, amivel meggyengítette, támadhatóvá tette. Most viszont az ellenkezőjét cselekszi: ő maga kéri meg exfeleségét, hogy ármánykodjon valaki ellen. Nem csoda, ha végül bejelenti a környezetének: nem indul újra az elnökké választási küzdelemben. Ez a világ nem az ő világa. Bender fel tud kapaszkodni egy taxira, amelyik a házasság felé pöfög, de Palmer az évad végére csak egyre magányosabb lesz. Politikai ellenfelei hamis vádakkal kikezdi új élettársát, aki – ugyan tisztázódik – a rágalmozás hatására háttérbe vonul. Kíváncsian várhatjuk, hogy a következő évadokban

hogyan alakul a nagy, amerikai magányos hős sorsa...

Még egy szempontból érdekes a párhuzam Bender és Palmer sorsa között. Jellemzően szappanopera-fordulat, ahogy az első évadban Palmer szakít a feleségével. Hazudtál nekem, ki innen! Az asszony védekezik: annyi mindenben mentünk keresztül együtt az elmúlt években, neveltük a gyerekeinket, az elnökké választás kapujáig jutottunk, legalább ezt méltányold! De a szenátor hajthatatlan. Ritkán találkozni a valóságban ilyen kiállással. Még ha meg is bántják az embert, a szeretet, sőt a szerelem nagyon sok szituáció fölé képes hidat verni. Reménykedni, várni valakire, „csak” azért, mert szeretjük. Megbocsátani a „megbocsát-hatatlant”, a rohadtul fájót, „csak” azért, mert szeretjük. Fájdalmat okoz, belénk gázol, majd átöleljük, „csak” azért, mert szeretjük. Zoszja jelentéktelen szereplő az Aranyborjúból, mégis ő az, aki megmenti Bendert, hiszen szereti. Szerette akkor is, amikor ki tudja, hol kujtorgott. És ha már visszatalált, ráadásul „szemmel láthatóan” elesett, elmagányosodott, szüksége van a társra, akkor félre minden józansággal, állhatatossággal, büszkeséggel!

Miközben a 24-be jó néhány „alantas” szappanopera-mozzanatot iktattak, az Aranyborjúból tökéletesen hiányzik az efféle „modernség”. Mégsem érzem ezt egyértelmű erénynek, ugyanis ettől az orosz tévéorozat porosnak tűnik. Nem illeszkedik a vizuális elvárásainkhoz, ami egy televíziós műfaj esetében (figyelembe véve e médium szerepét az életünkben) hiba. Az Aranyborjú éppúgy gegek, viccek, tréfák, helyzetkomikumok sora, mint a legtöbb latin sorozat. Mégsem elég vitális. A figurák visszafogottan eltűzöttak és elnagyoltak (sokszor a könyvbéli párjuknál is tompábbak), ráfér volna az alapanyagra egy alaposabb rekonstrukció a filmre íráskor. Élvezetesek ugyanakkor az egyszerű korhű és ma is korszerűnek tűnő megoldások. A rajzfilmes betétek, sőt az Eisenstein vizuális játékeit idéző elemek. De e tekintetben is lehetett volna markánsabb az alkotói koncepció, így ugyanis nem válnak meghatározóvá a megoldások, csupán el-elmosolyodunk egy vizuális utaláson, amikor felismerjük. Az irodalmi alapanyag klasszikus mivoltának megtartására való törekvés azért nem jó ellenérv a televíziósan vásári megoldások hiányára, mert a sorozat amúgy is elég könnyedre sikerült. A kiépülő szovjet rendszer furcsaságainak bemutatása a Csalóka napfény (Utomljonnije szolncem, 1994, r: Nyikita Mihalkov) vonatkozó jeleneteit idézi, de a komikum nem válik ironiává (ahogy az eredeti regényben), sem tragikomédiává, ahogy az említett Mihalkov-filmben. A magyar szöveget sem éreztem olyan harmonikusnak a látvánnyal, mint a félkegyelmű vagy a Mester és Margarita esetében. Az említett villamosos jelenetben például, amikor Sura elemeli egy asszonyság kizárólagját (miközben éppen most kapott hatezernégyszáz rubelt Bendertől), a következő védekező mondatok csúsznak ki belőle: „Hogy a fenébe történt? Tisztára gépiesen csináltam.” A filmben ebből a következő lett:

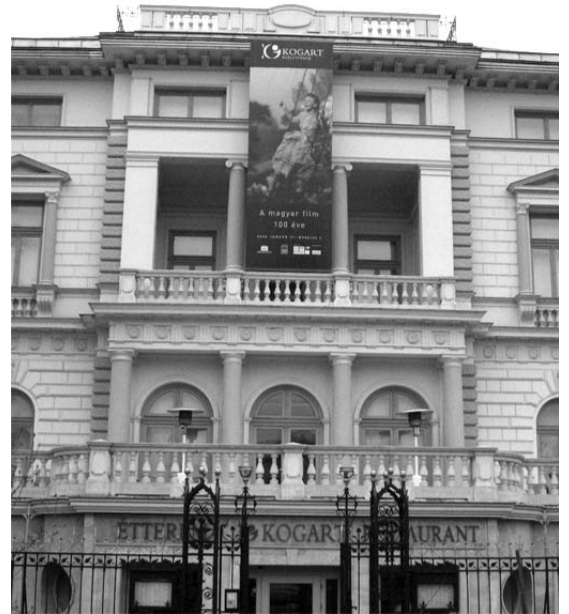
„egész mechanikusan csináltam”. Mivel vizuálisan nem sikerült kifejezni, hogy a lopás „zsigeri cselekedet” volt, mintegy véletlenül történt, így a szövegnek kellene ezt valahogy nyilvánvalóvá tennie, de az idézett mondat erre alkalmatlan. Talán szerencsésebb lett volna az „elfeledkeztem magamról”, vagy az „öszönösen csináltam” stb. megoldások.

Az egyik világból a másikba való átlépés nem ilyen elvi értelemben merül fel az 5 nap az élet című minisorozatban, mint az Aranyborjúból vagy a 24 harmadik évadában. Itt a főhős üzenetet kap a jövőből. Egy műanyagyszerű táskában rendőrségi fotók és sajtókiadvatok lapulnak, melyek arról szólnak, hogy öt nap múlva fejbe lövik hősünket egy mulatóban. Neumeyer megpróbálja elkerülni a vesztét. De vajon át tudjuk-e írni a sorsunkat? Léteznek párhuzamos univerzumok? Valóban le lehet menni 0-ba? És mondjuk máshol folytatni a megkezdett cselekedetsort? De mihez képest máshol? Vagy mennyi ebben az akarati tényező? Főhősünk a saját halálhíréről tudósító újságlapon észrevesz egy hírt, hogy egy Mandy Murphy nevű nő házáról éppen leemelték azt a tölgyfát, amit három nappal korábban rádöntött a vihar, maga alá temetve a nőt és a kutyáját. Vagyis ha ma megmenti a nőt, akkor átírhatja a sorsot. Terve sikerül, ám a sors könnyörtelen: két nap múlva Mandy meghal autóbalesetben. Ebből Neumeyer arra következtet, hogy nem tudjuk elkerülni, ami megíratott. Pedig egyetemi fizikatanárként érzékenynek kellene lennie az apró részletek iránt. Ha nem éppen úgy halt meg Mandy, ahogy a lapok megírták, akkor az már változtatás a világon. Akkor azok a bizonyos pillangók másként csapkodtak a szárnyukkal, más és más hatásokat idézve elő. Vagy a sors is úgy írja a történetünket, mint az általános iskolások, vázlat alapján? Vannak benne fő elemek, mindegy, hogy miként tekeredik a világ el hozzájuk. Vagyis léteznek a párhuzamos univerzumok, amelyek között csak véletlenszerűek a különbségek. A minisorozat végén kiderül, a professzor kislánya, Jessie küldött vissza üzenetet a jövőből, hogy az apja megtudva élete alakulásának egyik alternatíváját, másik pályára terelhesse a sorsát. És hát az a szerencse is megadatott neki, hogy az ő halála nem volt „kőbe vésett” vázlatpont, mint Mandyé.

Egyelőre nem változtatnák a sorsom lényegi vázlatpontjain, ha vissza lehetne menni a múltba. Talán jobban megbecsülném a mindenkori adott pillanatokat. Nem hagynám, hogy a célra összpontosítás elterelje a figyelmet az éppen aktuális cselekedeteimről. Nem engedném meg magamnak, hogy annyszor egyedül maradjak, mint ahogy ez megtörtént sokszor. Többször mennék le a lifttel 0-ba. Hogy alternatív cselekményszálakat keressek, hogy csak guggoljak csendben, és megpróbáljam kihallani a pillangók szárnyverését, hogy választhassak a hangok közül. De én nem vagyok olyan fontos, hogy valaki üzeneteket küldjön nekem a jövőből. Nincs más hátra, itt és most kell megpróbálni a jövőt másképp megélni. És még az is lehet, hogy éppen ezek a tévésorozatok voltak az üzenetek...

A magyar film 100 éve

Kiállítás a KogArt galériában



FILMKULTÚRA a 1
2007 a 1
 SUMMARIES SZERZŐINK

Címlap	2007	VAN: KÉPTÁR / 2008
Krónika	2006	
Filmek	2005	
Arcok	2004	
Spirál	2003	
Muszter	2002	
Képtár	stb.	

